



ISSN 1300-5707

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları



Cilt / *Volume*: **XXVI** Sayı / *Issue*: **1**

Nisan / *April* 2017

Bornova - İZMİR





Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

**SANAT TARİHİ**  
**DERGİSİ**

*JOURNAL OF ART HISTORY*

Cilt / *Volume*: **XXVI** Sayı / *Issue*: **1**

Nisan / *April* 2017

İZMİR

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayımlanır.

*Journal of Art History* is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.

ISSN 1300-5707

**T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sertifika No: 18679**

**Grafik Tasarım - Redaksiyon | Graphic Desing - Redaction**

Arş. Gör. Ender ÖZBAY (Tel: 0 232 3113927 ■ E-mail: ozbayender@gmail.com)

**Basım Yeri | Place of Publication**

Ege Üniversitesi, Basımevi Müdürlüğü, İzmir.

**Basım Tarihi | Date of Publication**

28.04.2017

**Baskı Adedi | Print Run**

100

# SANAT TARİHİ DERGİSİ

## JOURNAL OF ART HISTORY

ISSN 1300-5707

**Sahibi | Owner**

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi adına | *On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters*

Prof. Dr. Eşref ABAY (Dekan | *Dean*)

**Baş Editör | Editor in Chief**

Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY

**Editör | Managing Editor**

Arş. Gör. Ender ÖZBAY

**Yayın Kurulu | Editorial Board**

Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Prof. Dr. Bozkurt ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER

**Yazışma Adresi | Correspondence Address**

Sanat Tarihi Dergisi Editörlüğü,  
Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü,  
35100 Bornova, İzmir, Türkiye.

Tel: 0 232 3111330 ■ Faks: 0 232 388 11 02

Web: <http://sanattarihi.ege.edu.tr/iletisim.html>

E-Mail: [sanattarihidergisi@gmail.com](mailto:sanattarihidergisi@gmail.com) ■ [inci.kuyulu.ersoy@ege.edu.tr](mailto:inci.kuyulu.ersoy@ege.edu.tr)

**İnternet Sayfası (Açık Erişim) | Internet Page (Open Access)**

**DergiPark**  
AKADEMİK

<http://dergipark.gov.tr/std>

**Dizinler | Indexes**



**Akademik Danışma Kurulu | Academic Advisory Board**

Doç. Dr. Leyla ALPAGUT (Abant İzzet Baysal Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ayşe AYDIN (Sıtkı Koçman Üniversitesi)  
Doç. Dr. Serpil BAĞCI (Hacettepe Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Seyfi BAŞKAN (Gazi Üniversitesi)  
Prof. Dr. Sedat BAYRAKAL (Uşak Üniversitesi)  
Sadi BAYRAM (Vakıflar Genel Müdürlüğü) (Emekli)  
Prof. Dr. Svitlana BILYAYEVA (Ulusal Bilimler Akademisi, Kiev)  
Prof. Dr. Z. Kenan BİLİCİ (Ankara Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Rüstem BOZER (Ankara Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK (Ege Üniversitesi)  
Prof. Dr. Halit ÇAL (Gazi Üniversitesi)  
Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Yaşar ÇORUHLU (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv.)  
Yrd. Doç. Dr. Ertan DAŞ (Ege Üniversitesi)  
Prof. Dr. Semra DAŞCI (Ege Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Yekta DEMİRALP (Ege Üniversitesi)  
Doç. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP (Anadolu Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. V. Belgin DEMİRSAR ARLI (İstanbul Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mustafa DENKTAŞ (Akdeniz Üniversitesi)  
Doç. Dr. Lale DOĞER (Ege Üniversitesi)  
Prof. Dr. Remzi DURAN (Selçuk Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Birsan ERAT (Adnan Menderes Üniversitesi)  
Prof. Dr. Osman ERAVŞAR (Akdeniz Üniversitesi)  
Doç. Dr. Nina ERGİN (Koç Üniversitesi)  
Prof. Dr. Bozkurt ERSOY (Ege Üniversitesi)  
Dr. Joachim GIERLICHS (Qatar National Library)  
Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU (Ege Üniversitesi)  
Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU (Sakarya Üniversitesi)  
Prof. Dr. Kasım İNCE (Pamukkale Üniversitesi)

Prof. Dr. Gül İREPOĞLU (İstanbul Üniversitesi)  
Prof. Dr. Machiel KIEL (NIT)  
Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv.)  
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY (Ege Üniversitesi)  
Prof. Dr. Andreas KÜLZER (Avusturya Bilimler Akademisi)  
Prof. Dr. Zeynep MERCANGÖZ (Ege Üniversitesi)  
Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM (İstanbul)  
Doç. Dr. Tarkan OKÇUOĞLU (İstanbul Üniversitesi)  
Prof. Dr. B. Yelda OLCAY UÇKAN (Anadolu Üniversitesi)  
Prof. Dr. Gönül ÖNEY (İzmir)  
Prof. Dr. Yıldırım ÖZBEK (Akdeniz Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mustafa ÖZER (Medeniyet Üniversitesi)  
Doç. Dr. Şenay ÖZGÜR YILDIZ (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Prof. Dr. Nurşen ÖZKUL FINDIK (Gazi Üniversitesi)  
Prof. Dr. M. Sacit PEKAK (Hacettepe Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Şebnem PARLADIR (İzmir Kâtip Çelebi Üniv.)  
Prof. Dr. Zeren TANINDI (Uludağ Üniversitesi)  
Prof. Dr. Oğuz TEKİN (Koç Üniversitesi & AKMED)  
Dr. Hans THEUNISSEN (Leiden Üniversitesi, Leiden)  
Doç. Dr. Emine TOK (Ege Üniversitesi)  
Prof. Dr. Uşun TÜKEL (İstanbul Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Aygül UÇAR (Ege Üniversitesi, Türk Dünyası Enst.)  
Yrd. Doç. Dr. Hasan UÇAR (Ege Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ali Osman UYSAL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniv.)  
Doç. Dr. Ceren ÜNAL (Celal Bayar Üniversitesi)  
Prof. Dr. Rahmi Hüseyin ÜNAL (İzmir)  
Doç. Dr. H. Sibel ÜNALAN (Adnan Menderes Üniversitesi)  
Doç. Dr. Harun ÜRER (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi)  
Doç. Dr. Nurcan YAZICI METİN (Mimar Sinan G. S. Üniv.)



**Cilt 26 - Sayı 1'in Hakemleri | Reviewers of the Volume 26 - Issue 1**

Doç. Dr. Leyla ALPAGUT  
Prof. Dr. Ziya Kenan BİLİCİ  
Yrd. Doç. Dr. Rüstem BOZER  
Yrd. Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK  
Yrd. Doç. Dr. Ertan DAŞ  
Prof. Dr. Semra DAŞCI  
Doç. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP  
Prof. Dr. Mustafa DENKTAŞ  
Prof. Dr. Remzi DURAN  
Yrd. Doç. Dr. Birsan ERAT  
Prof. Dr. Bozkurt ERSOY  
Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU

Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM  
Prof. Dr. B. Yelda O. UÇKAN  
Doç. Dr. Tarkan OKÇUOĞLU  
Prof. Dr. Yıldırım ÖZBEK  
Prof. Dr. Oğuz TEKİN  
Prof. Dr. Uşun TÜKEL  
Yrd. Doç. Dr. Aygül UÇAR  
Yrd. Doç. Dr. Hasan UÇAR  
Prof. Dr. Ali Osman UYSAL  
Doç. Dr. Sibel ÜNALAN  
Doç. Dr. Harun ÜRER

## İÇİNDEKİLER | CONTENTS

### ARAŞTIRMA MAKALELERİ | RESEARCH ARTICLES

- Eskişehir Odunpazarı Evlerinin Cephe Dili Üzerinden İncelenmesi  
*Examination Of Eskişehir Odunpazarı Houses Through The Façade Language*  
**Elif ATICI** ..... 1-26
- Geometrik Sistemin Çözümlemesi  
(Selçuklu Örnekleri Üzerine Birkaç Girişim)  
*Analysis Of Geometric System (A Few Attempts on Anatolian Seljuk Examples)*  
**Mustafa BULUT** ..... 27-44
19. Yüzyıldan Kalemîşi ve Ahşap Süslemeli Bir Ev: Koçarlı Hidayet İlhan Evi  
*A House With Hand-Craft And Wooden Decorations From The 19th Century:  
Koçarlı Hidayet İlhan House*  
**Erbil CÖMERTLER AKTUĞ - Kadir PEKTAŞ** ..... 45-67
- Anıtkabir'deki Renkli Taş Süslemeler -İkonografik Bir Yaklaşım-  
*Coloured Stone Decorations In Anıtkabir -An Iconographic Approach-*  
**Alev ÇAKMAKOĞLU KURU** ..... 69-93
- Tire Molla Arap Külliyesi Kazısı  
*Excavation Of Molla Arab Complex In Tire*  
**Ertan DAŞ** ..... 95-115
- İzmir / Seferihisar Hereke (Düzce) Köyü Medresesi  
*Madrasah of Hereke (Düzce) Village in İzmir/Seferihisar*  
**Yekta DEMİRALP** ..... 117-129



XIV-XV. Yüzyıllara Ait Osmanlı Camilerinde  
Görülen Tuğla-Taş Almaşıklığı Üzerine Gözlemler  
*Observations On The Alternating Brick And Stone Walls  
Of Ottoman Mosques From The 14th And 15th Centuries*  
**Mehmet KUTLU** ..... 131-153

İzmir Cihan Palas (Emniyet) Oteli'nin Bezemeleri  
*Ornaments Of İzmir Cihan Palace (Emniyet Hotel)*  
**İnci KUYULU-ERSOY** ..... 155-169



DERLEME MAKALELER | REVIEW ARTICLES

19. Yüzyılın Sıradışı Sanat Hareketi:  
Pre-Raphaelite Kardeşliği ve Sembolizmi  
*Extraordinary Art Movement of 19th Century:  
Pre-Raphaelite Brotherhood and Their Symbolism*  
**Meltem YAŞDAĞ** ..... 171-185



KİTAP TANITIMI (Hakemsiz) | BOOK REVIEWS (Not Peer Reviewed)

“Denizli Dediği Tekkesi”  
**Mustafa EKMEKÇİ** ..... 187-190

“Konya Su Değirmenleri”  
**Zeynep ÖZKAN TEKNECİ** ..... 191-192



*Sanat Tarihi Dergisi* Tarihçe; Kapsam; Yayın İlkeleri; Yazım Kuralları  
*History; Scope; Publishing Principles; Spelling Rules of Journal of Art History* ..... 195

## ESKİŞEHİR ODUNPAZARI EVLERİNİN CEPHE DİLİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Elif ATICI\*

### Özet

İletişim, dünya var olduğundan beri süregelmektedir ve iletişime geçmenin en kolay yolu dildir. Dil sayesinde duygularımızı ve düşüncelerimizi istediğimiz şekilde bir bağlam içerisinde gerçekleştiririz. Dil, kendini oluşturan öğelere ve dışavurumlara ayırlamaz. Bunların dışındaki öğeleri ve ilişkileri düzenleyen bir sistemdir. Bağlam burada önemli bir rol oynamaktadır. Mimarlık, iletişime geçtiğimiz bir yöntemdir; bu sebeple mimarlığın da kendine ait bir dili ve oluşum süreci vardır. Mimarlık da dil gibi, bağımsız ve ayrık kavramlardan oluşmaz. Mimar ya da izleyici, mimari öğeleri tanımaya çalıştıklarında, kendilerini, dili kullananlar gibi bir anlamsal çerçevede bulurlar. Mimari bir yapının okunabilirliğine bakılırken; bulunduğu bölgeden, konumundan, malzemesinden ve etrafındaki yapılardan ayrı düşünülmesi mümkün değildir. Bu sebeple, çalışma alanı olarak Eskişehir'in Odunpazarı ilçesinde bulunan Odunpazarı evleri seçilmiştir. Bu çalışmanın kurgusunu Alexander'ın *Pattern Language* kitabından referansla yapı kalıp dilini aktaran Kemal Aran'ın bakışı şekillendirmiştir. Yapıların benzerlikleri, farklılıkları, morfolojik yapısı ve dili ortaya konulmuş ve şablonlar oluşturulmuştur. Bu çalışma, literatür okuması ve yerinde tespitle desteklenerek yapılmıştır.

*Anahtar Kelimeler: mimarlık, yerel mimarlık, mimari dil, cephe dili, Odunpazarı evleri*



## EXAMINATION OF ESKİŞEHİR ODUNPAZARI HOUSES THROUGH THE FAÇADE LANGUAGE

### Abstract

Communication has been going on since the beginning of the world and language is the easiest form of communication. Through language, we express our feelings and ideas in the context we like. Language cannot be divided into its components and expressions. It is a system that regulates things and relationships outside of it. Context plays an important role here. Architecture is a method we use for communication; therefore, it has its own language and formation process. Similar to the language, architecture also does not consist of independent and discrete concepts. When architects or audiences try to identify

\* Anadolu Üniversitesi Mimarlık Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi, Eskişehir, Türkiye.  
E-mail: mimelif92@gmail.com.

Bu çalışmadaki değerli katkıları için, Anadolu Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Mimarlık Bölümü öğretim üyesi Doç. Dr. Berna ÜSTÜN'e teşekkürü borç bilirim.

architectural objects, they find themselves in a semantic framework, such as those who use language. When the readability of an architectural structure is examined; it is not possible to dissociate it from the area in which it is located, its location, its materials and its surroundings. Therefore, Odunpazarı Houses located in the Odunpazarı district of Eskişehir were selected as the area for the study. The abstract thought of this study has been shaped by the approach of Kemal Aran, who referred to Alexander's "Pattern Language" book and conveyed the structure pattern language. Similarities, differences, morphological structures and language of these constructions were identified and templates were created. This study was carried out by reading the literature and supporting it with on-the-spot findings.

**Keywords:** *architecture, local architecture, architectural language, facade language, Odunpazarı houses*

## 1 - Giriş

Ö. Naci Soykan hiç kimsenin önce evin bir ayrıntısını yapıp, daha sonra başka bir iç bölümünü yapmaya kalkışmadığını söyleyerek, bu şekilde yapılması sonucunda ancak uç uca eklenmiş kullanışsız birimlerin ortaya çıkacağını belirtmektedir. Ev yapmak; önce bütünün tasarlanması, daha sonra parçalara inilerek bunlar arasındaki ilişkinin kurulmasıdır. Soykan buna *iç mekân örgenleşmesi* denildiğini belirtmiştir. Ev, ailenin yurdu, ev yapmak yaşamı biçimlendirmektedir. Öte yandan evin sokak ve bahçeyle ilişkisi de dış mekân örgenleşmesini oluşturmaktadır. Buradaki evin dış mekânı, sokağın iç mekânını oluşturmaktadır.<sup>1</sup> İhsan Bilgin'e göre, hangi geleneğe ait olursa olsun, konvansiyonel bir evin belirleyici özelliklerini ikiye ayırmak mümkündür. Bunlardan birincisi, kapı, pencere, sofa, çatı, merdiven gibi unsurlarının birbirine indirgenemez ayrı varlık alanlarına sahip olmasıdır. İkincisi ise, bu unsurların belirli örüntü kalıplarına göre bir araya gelmesidir. Bu evin inşaat süreciyle sonunda oluşacak unsurların birbirinden ayıramayacağını, inşaat yükselirken aynı zamanda duvarların, odaların, pencerelerin de biçimleneceğini belirtmiştir.<sup>2</sup> Bu inşa yöntemi, Türk evinde işlevler gereksinimiyle doğanın bir ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Yaşayan kişinin gereksinimleriyle ihtiyaca göre, evin boyutu ve cephe düzenlemeleri değişmektedir. Gereksinimler benzer olduğu için yapıların benzerliği çok fazla olsa da farklı yönleri bulunmaktadır. Bu oluşum, bulunduğu çevreye göre değişiklik göstermektedir. Oluşan yapılar ise ortak bir mimarlık dilinin ürünü olmaktadır.

Bu ortak mimari dile sahip bölgelerden biri de Odunpazarı Bölgesi'dir. Mimari dilin cephe üzerinden incelenmesi, bu alan üzerinde yapılmıştır. Çalışmadaki amaç, Odunpazarı evlerinin cephelerinin mimari dilini ortaya koymaktır. Bunu gerçekleştirmek için de, mimari dil ve devamında da alan çalışmasının omurgasını oluşturan cephe dili açıklanarak çalışmaya başlanılmıştır. Kemal Aran bu konuya *yapı kalıp dili* olarak

---

1 Cogito18, 1999, 104

2 Cogito18, 1999, 145

yaklaşmıştır. Bu olgu da bu bölümde açıklanmıştır. Çalışma, Odunpazarı Bölgesi'nin tamamında gerçekleşmiştir. Bu alanı Şerafettin Caddesi ikiye ayırmaktadır. Caddenin iki yakasındaki evler, yerinde gezilerek, fotoğraflanarak detaylı bir inceleme yapılmıştır. Yapılan bu incelemeler, daha önceden yapılmış olan araştırmalar ve yapılan literatür çalışmasıyla desteklenmiştir. Bunlar sonucunda elde edilen cephe dili verileri tablolar halinde ayrıştırılarak sunulmuştur.

## **2 - Mimari Dil Nedir?**

Mimar, tasarım gerçekleştirirken ister istemez *dışavurum* yapacaktır. Bu *dışavurum* izleyiciye mesaj vermektedir; ancak, karşıdaki, bunu anlayabilir, anlamayabilir ya da saçma bulabilir. Fischer'e göre soyut mimarlık yoktur, soyut bir bina da olamaz. Yeri, yapısı, biçimi ve eklemeliyle ortaya çıkan her binanın bize vereceği mesajlar bulunmaktadır. Ayrıca bu, mimarın kendi kararlarını, seçimini iletmesi anlamına gelir. Dolayısıyla her bina kişisel bir anlatımdır.<sup>3</sup> Bir konuşmacı konuştuklarının anlaşılır olması için seçtiği, kullandığı kelimelere dikkat ediyorsa, belli bir dil kuralı vardır. Mimarlıkta da mesaj verilirken belli kurallar sistemi var mıdır, varsa bu kurallar çevremizi ve çevremizdeki yapıların okunabilirliğini nasıl etkilemektedir?

Noberg Schulz, bütünü, parçaların toplamından farklı bir şey olduğunu, yani tek tek öğelerin anlamlarının, içinde buldukları bağlama göre değişmekte olduğunu belirtmiştir. Kristal bardak yerine kahve fincanında şarap içmenin berbat olduğunu belirtmiştir.<sup>4</sup> Cephe tasarlayan mimar da, tek tek öğeleri sürekli değiştirerek ya da bunların bir araya geliş biçimlerini değiştirerek nasıl bir sonuca vardığına bakmaktadır. Saussure'a göre dil, göstergeler dizgesidir;<sup>5</sup> ancak Fischer, konuşma dilinin bundan çok farklı olduğunu, bağlamın önemli faktör olduğunu, dolayısıyla da dilin tek tek öğelerden oluştuğunun açıklanamayacağını belirtmektedir.<sup>6</sup> Dil bir üretici sistemdir; müzik ve resim de aynı şekilde üretici sistemdir. Sınırlı malzemeyle çeşitli ürünler ortaya koymaktadırlar. Bu düzene mimarlığı da eklemek doğru olacaktır. Mimarlık alanı da elindeki sınırlı malzemeyle çok farklı yapılar ortaya koymaktadır.

Bir binanın anlamı, hem kendi dönemindeki, hem de kendinden önceki dönemlerdeki yapılarla kurduğu ilişkiler çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. Bir cümleye ya da anlatıma başlarken seçilen kelimeler, sonradan gelecek sözcükleri ve çağrışımları etkiler. Bu uyum dengesi kurulmak zorundadır. Mimar da yapısına başladığında seçtiği taşıyıcı sistemi daha sonradan değiştiremez. Fischer "*ayrıntılara dikkat edilerek kurulmuş dizimsel bağlantılar mimarlığın konuşmasını sağlar*" demiştir.<sup>7</sup> Saussure, dizimsel bağlantıya şu şekilde örnek vermektedir: "*Dil birimi binanın bir birimiyle*

3 Fischer, 2015, 12

4 Fischer, 2015, 14

5 Saussure, 1998, 45

6 Fischer, 2015, 15

7 Fischer, 2015, 37

*karşılaştırılabilir; örneğin, sütun taşıdığı bir tavanla dizinimsel bağıntıyı düşündürür; ayrıca bu sütun dor biçimindeyse o mekânda olmayan ion ve korint biçimdeki sütunlara anlak çağrışım yaptırır.*<sup>8</sup> Konuşmaya yol açan ortamdır. Bir sınıftaki öğretmen-öğrenci diyalogu buna örnektir. Öğretmenin öğrencisine “Pencereyi kapat.” demesi ya da öğrencinin öğretmenine “Pencereyi kapatabilir misiniz?” demesi, bulunulan ortamdan kaynaklanmaktadır.

Dolayısıyla bu çalışmada, Odunpazarı evlerinin cephe dili üzerinden çalışılırken; yerel mimarlığın ne olduğunu anlamak, bulunduğu coğrafyayı tanımak; ve Odunpazarı evlerinin bu bağlamda ele alınarak cephelerin dilinin tanımlanması doğru olacaktır.

### 3 - Cephe Dilinin Kavramsal İçerikleri

Cepheler kentsel mekânın parçalarıdır ve bu parçaların birbiriyle ve bütünle ilişkisi tasarım ile şekillenmektedir. Cephe, kent kullanıcıları tarafından anlamlandırılmaktadır. Dolayısıyla cepheler taşıdıkları anlamlar sayesinde kent dilini oluşturmaktadırlar. Cephe, yapının dış yüzüdür ve kentsel mekânı sınırlandırır.<sup>9</sup> Cephe bir bütün olmasına rağmen tek tek elemanlardan oluşmaktadır. Bu elemanları birbirine bağlayan *ortak dil* cephenin kompozisyonunu meydana getirmektedir.<sup>10</sup> Mimari mekân ögesi olan cepheler, işlevlerinin yanı sıra duruma göre *işaret* veya *simge* olarak da görülebilmektedir.<sup>11</sup> Cephenin mimari elemanlarının bir araya geliş biçimini ortaya koymak, mimari formunu anlamak için cephe dilini anlamak ve değerlendirmek gerekmektedir. Bu cephe düzenlemeleri değişik biçimlerde olabilmektedir. Yerel mimari kimlikte; doğal koşullar ve kısıtlı teknoloji nedenli akıllı çözümler ile cephe şekillenmiştir. Yakın çevredeki malzemelerin kullanılmasıyla yerel kimlik ortaya çıkmıştır.<sup>12</sup>

Kemal Aran’a göre; doğadaki kalıpların kendilerini tekrarlaması, belirli koşullarda, belirli ilişkiler olmasından kaynaklanmaktadır. Bu kalıplaşmanın somutlaştığı her durum eşsiz ve farklıdır; çünkü herhangi bir yer ve zamanda kalıpların bulunduğu çevre ve mekânda eşsizdir. Yapıyı oluşturan kalıplar doğada olduğu gibi yaşayan kalıplarsa, yapıda da tekrar etmelerini görebiliriz; çünkü onların anlamları vardır. Bir pencere, açıldığı avluya göre nasıl anlamlıysa, terasa açılan kapı çevresiyle nasıl ilişkili ve anlamlıysa ya da saçağın uzantısı nasıl anlamlı ise, bu durumu diğer yapılarda da görebiliriz. Ancak bu kalıplar doğadaki bir ağacın yaprağı gibidir. Ağaçtaki tüm yapraklar birbirine benzerdir; ama aynı şekilde damarlanmaları ya da kıvrımları farklı olduğu için hepsi birbirinden eşsiz derecede farklıdır. Yapılarda da avluya açılan bir pencerenin güneşte kalması durumu, farklılık oluşturacaktır; terasa açılan kapının eşliğinin yüksek olması, orada basamak oluşmasına neden olacaktır. Bu durum “benzerlikler içindeki

8 Saussure, 1998, 182

9 Şenyiğit, 2010, 16

10 Şenyiğit, 2010, 8

11 Şenyiğit, 2010, 18

12 Şenyiğit, 2010, 19



farklılıklar” arasındaki denge ile ortaya çıkmaktadır. Aran, doğallık karakterinin hayvanlar ve bitkilerde olduğu gibi, yapıların organik karakterleriyle karıştırılmaması gerektiğini söylemektedir. Yapı yapan usta, zanaatkâr yapı elemanlarını yerleştirirken tüm ölçüleri eşit veya kusursuz yapamaz. Tüm yapı ve elemanlar, çizgiler dik ve açıları oranlıysa yapı kusursuzluğa ulaşır; ancak robotik görünümünden ya da anlayıştan bir farkı kalmaz. Yaşayan bir yapının esnek geometrisi onun kusuru değildir, etkileşime girdiğinde yerde kendini az da olsa gösteriyor demektir. Ayrıca Aran, bu konuyu doğallık olarak ele alarak karanfil örneğini vermektedir. “Adını koyamadığımız kalite” olarak adlandırdığı bu uyumu karanfilin genetik şifresine bağlamaktadır. Yapıda da aynı şekilde olduğunu savunan Aran, yapının tavan döşemesinin, pencere boşluğunun bir süreç içerisinde bütüne doğru uyum sağlamasının, yapının genetik şifresinden kaynaklandığını belirtmektedir. Nasıl karanfil için genetik şifre gerekiyorsa, yapı için de aynı ihtiyaç vardır. Bu şifre, yapı yapana bir dizi direktifi öyle net ve akışkan sağlar ki, yapının bağımsız olan her bir ögesi bulunduğu konuma göre yeniden şekillenir. Aran, yapı kalıp dilini; yapıyı anlamayı sağlayan ve geleneğin bütününe içeren bir *oluşturma* olarak tanımlamıştır. Bu dil bir araç değil, içinde yaşanan ortam olarak düşünülür. Kalıbı ise, elle tutulan somut bir şeyden çok, karmaşık ve özgün bir sonucu gerçekleştiren ilişkiler alanı olarak tanımlamaktadır. Zihnimizdeki formları yöneten kalıplar, somut olan yapıların soyut temsilcileridirler. Yapı kalıp dili ile üretilen evler, her biri kurallarca belirtilen morfolojik özellikler taşır; ancak bunun ötesinde sınırsız çeşitleri vardır. Yapı kalıp dili, formları yöneten kalıpların üç boyutlu bileşenlerine sonsuz çeşitlilik veren bir yapı sistemi oluşturur ve herhangi bir kültürdeki anlamlı mekânların sınırlı sayıdaki organizasyonunu tanımlar. Kalıp dili bir yapı ailesini meydana getirir.<sup>13</sup>

O halde kalıp dili tam anlamıyla kopyalama olmasa da, buna benzer bir durumdur. Nasıl bir ailede kardeşler aslında birbirine benziyor ama aslında farklılarsa, doğada olan tüm canlılar için geçerli olan bu durum bazı yapı aileleri için de söylenebilir. Kalıplar neyin nasıl yapılacağını anlatan, bazen kesin yaptırımları olan bir sistem olsa da bulunduğu yere göre şekillenebilen bir durumdur. Kalıp dilleri küçük yapılarda kapsayıcı olabilirken, büyüklerde ise bu kalıplar eleman haline gelmektedir. Elemanların oluşumunu açıklayan kalıplardır, elemanların bir araya gelerek yapıyı oluşturmasını sağlayan yine kalıplardır. Kalıp aynı zamanda formdur. Dolayısıyla kalıp formdan ayrı düşünülemez. Odunpazarı evleri de bir yapı ailesidir ve bu bağlamda ele alınmıştır.

Odunpazarı da, yerel malzemelerin kullanılmasına, bu malzemelerin bir araya gelişlerinin farklılığına ve detaylandırılmasına göre cephe kurgusunu ve bölgenin mimari cephe dilini oluşturmuştur. Bu cepheyi anlamak için, cepheyi oluşturan elemanların değerlendirilmesi ve bir araya geliş biçimlerinin incelenmesi gerekmektedir. Odunpazarı'nın cephesinin dili de bu doğrultuda incelenmiştir.

13 Aran, 2002, 123-192

#### 4 - Yerel Mimarlık ve Anadolu Konut Mimarlığı

Vernaküler mimarlık, bir yörenin kendine özgü dili olarak tanımlanmaktadır. Mimaride vernaküler, yapılarıdaki benzerlik durumunu teşhis etmeye yarayan tipolojik yöntemin temelidir.<sup>14</sup> Bu mimari biçimlenmeyi anlatan kavramlardan biri de yerel mimarlıktır. Vernaküler mimaride herhangi bir tasarım ve ifade yöntemi yoktur, strüktürü ve malzemesi yapının biçimini oluşturur. Yapı malzemesi her zaman doğaldır. İklima ve doğaya uyma, onunla bütünleşme, bu mimarinin en önemli özelliğidir.<sup>15</sup>

Türk evinin yapı teknolojisinde zemine bağlı, kalıcı, kalın duvarların üzerine daha ince duvarlı bir kuruluş söz konusudur. Bu yapıların esnek kurgusu, nesilden nesile değişen ihtiyaçlara göre uyum sağlayabilmektedir. Yapılar tekdüzeliğe sahip değildir; aksine bütünlük için çeşitliliğe sahiptir. Standart yapı elemanı ahşaptır. Dış duvarlar karkas içinde tuğla, kerpiç dolgu, ahşap kaplama ya da bağdadi şeklinde gerçekleşmiştir.<sup>16</sup> Yapı yerleşimi komşuluk ilişkisi ve sokak tasarımı üzerine kurulmuştur. Evler arasındaki ilişki; bitişik-ayrık, yakın-uzak, aynı hizada-farklı hizada olmak üzere birçok çeşitliliğe sahiptir. Bu çeşitlilik komşuluk ilişkilerindeki yakınlığa, münasebet türündeki isteğe göre değişmektedir.<sup>17</sup> Bektaş'a göre ise bu evlerin en önemli özelliği doğaya tezat oluşturmadan ona uygun olmalarıdır. Evler içten dışa doğru gelişmektedir; işlev ön plandadır. Dışarıdan içerisi okunabilmektedir.<sup>18</sup> Bu evlerin bir araya gelmesiyle, komşuluk ünitesi olan mahalleler oluşmuştur. Mahallenin bir odağı vardır ve satın alma işlevi buradaki hiyerarşi basamağının ilkidir. Bakkal veya birkaç dükkân satın alma işlevini gerçekleştirmektedir. Mahallenin birimleri olan sokaklar, dar ve gölgelidirler. Sokaklarda çeşmeler göze çarpmaktadır. Evlerin birinci katları, dışa sağırdır ve sokağa göre bükülürler; üst katları ise bu bükülmeye göre dörtgen odalar oluşturabilmek için sokağa çıkmalar yaparlar. Sokak kamusal alandır, çıkmalar sokağı bütünüyle görebilmeyi sağlamaktadır.<sup>19</sup>

Kemal Aran, yerel mimarlık konusunu *kırsal mimarlık* olarak ele almıştır. Kırsal yapılar doğa ile insan arasındaki etkileşimin benzersiz örneklerindedir. Bu yapılar, eğitilmiş-profesyonel mimarlar tarafından değil, gündelik yaşamın içinden gelen yapı ustaları tarafından inşa edilmektedir. Zaman içinde değişiklik gösteren bu evler doğal çevreyle son derece uyum içindedir ve çevreye hemen hemen olumsuz bir etkisi yoktur.<sup>20</sup> Aran, kır yapılarının farkının doğal karakterinden geldiğini belirtmektedir. Yapay bir üslup kaygısı gütmeyen, sanayi öncesi dönemde toplumun ihtiyaçları doğrultusunda, yer

14 Paköz, 2016, 171

15 Sezgin, 1984, 44

16 Cansever, 2013, 150-151

17 Cansever, 2013, 152

18 Bektaş, 2014, 38-45

19 Bektaş, 2014, 90-95.

20 Çekül Vakfı, 2012, 5

ve iklim şartlarına göre oluşturulmuştur. Kırsal yapılar, kültürün *özel yaşamını, barınma gereksinimini ve doğayla iç içe yaşayıp gitme hünerini* ortaya koymaktadır.<sup>21</sup> Kır yapıları ve bunların bir araya gelerek oluşturduğu geleneksel doku, bireyden topluma genişleyen bir yapı göstermektedir. Ev, oda, sokak, mahalle ve kent şeklinde organik bir anlayışla yayılmaktadır. Bu yapı içerisinde; kimlikler, görenekler, inançlar ifade edilme olanağı bulunmaktadır. Bu yapıların mimari ürünleri; gösterişsiz, yalın ve çevresiyle uyumludur. Kırsal mimarlıkta önemli ilkelerden biri, evlerin içini göstermemek; bir diğeri ise, başka evlerin önünü kapatmamaktır.<sup>22</sup> Kırsal mimarlıkta doğayla iç içe olma durumu vardır; ancak Odunpazarı'nda böyle bir durum söz konusu değildir. (Odunpazarı Bölgesi'ne ticari mekânlar daha sonra gelmiştir.) Bu sebeple kırsal mimarlık gibi görünse de Odunpazarı evleri bu kategoriye girmemektedir.

## **5. Eskişehir Odunpazarı Evlerinin Cephe Dili Üzerinden İncelenmesi**

Çalışma Odunpazarı Bölgesi'nin tamamında bulunan evlerin cepheleri incelenerek yapılmıştır. Bu çalışmadan elde edilen veriler sonucu, Odunpazarı yapı ailesinin ortak bir dili olduğu tespit edilmiş ve bu durum cephe dili üzerinden incelenmiştir. Bu dil, bölgedeki yapıların cephelerinde tespit edilen bir ifade ortaklığının sonucudur. Bu ifade ortaklığı; cephedeki hareketliliğe ve doluluk-boşluk durumuna göre yapılmıştır. Kapılar, pencereler ve tüm cephe üzerinde yapılan yerinde araştırmalar sonucu benzer ve farklı özellikler ortaya konulmuştur.

### **5.1 - Odunpazarı Evlerinin Genel Özellikleri**

Kentsel yerleşimi Frigler dönemine kadar uzanan Eskişehir'in iki farklı yerleşim yerini saptamak mümkündür. Bunlar Dorylaion Bölgesi ve Türklerin gelişiyle oluşan Odunpazarı Bölgesi'dir. Dorilyaion savaşında I. İzzettin Kılıçarslan'ın ordugahını bu bölgeye kurması dolayısıyla burası 12. yüzyıldan beri Sultanyüğü olarak bilinmiştir. Eskişehir'in Osmanlı topraklarına katılmasından sonra 14. yüzyıldan itibaren Sultan-Önü olarak anılmıştır.<sup>23</sup> Odunpazarı Bölgesi GEEAYAK (Gayri Menkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu) tarafından 1981 yılında kentsel sit ilan edilmiştir. 1986 yılında da Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Yüksek Kurulu tarafından kentsel sit olarak kabul edilmiştir. Bölgenin bu niteliği kazanmasındaki başlıca etken; burada bulunan evlerin, Türk konut mimarisinin özellikleri ile ait oldukları döneminin sosyal, kültürel özelliklerini ortaya koymasındadır.<sup>24</sup> Odunpazarı Bölgesi 19. yüzyıla ait geleneksel dokuyu barındırmaktadır. Evler, bölgenin tam ortasında bulunan Kurşunlu Külliyesi'nin etrafına kurulmuştur. Aynı zamanda Porsuk'un su baskınlarından korunmak için de kent burada biçimlenmiştir. Odunpazarı Bölgesi'nin organik bir dokusu vardır ve yapılar da bu dokuya uygun olarak yerleştirilmiştir. Bir ev sokağa bakıyorsa, tüm çıkmaları da sokağa

21 Aran, 2002, 14-15.

22 Çekül Vakfı, 2012, 7.

23 Olcay Uçkan ve Uçkan, 2002, 22

24 Olcay Uçkan ve Uçkan, 2002, 29

bakmaktadır. Ev sakininin, oturduğu yerden sokağı görebilmesi amacıyla, sokağa doğru cephe verilerek, yapı parseline paralel değil de sokağa döndürülerek inşa edilmiştir. Kapıya geleni ve geleni-geçeni görmek için cumbalarda ya da çıkmalarda sokakla görsel iletişim kurulmuştur. Burası ailenin özel mekânıdır ama sokakla iletişimi koparmamaktadır.<sup>25</sup>

Odunpazarı Bölgesi, konumu itibarıyla şehrin merkezinde yer almakta; dokusu ve sokakların şekillenişleriyle şehrin diğer bölgelerinden ayrılmaktadır. (Bk. *Harita 1*) Bu doku bölgenin sınırlarıyla sona ermektedir. (Bk. *Harita 2*)



▲ **Harita 1** -  
Odunpazarı  
Bölgesi'nin  
şehir içindeki  
yeri.

◀ **Harita 2** -  
Odunpazarı  
Bölgesi'nin  
sınırı.

Kentin eski konut alanı olarak bilinen evler Osmanlı İmparatorluğu döneminin izlerini taşımaktadır. Günümüzde de kullanılan bu evler geleneksel Türk şehirlerine ait özellikleriyle Eskişehir'in dokusundan ayrılmaktadır.<sup>26</sup> Odunpazarı evleri, alt katlarında

25 Özkurt, 2006, 19

26 Ertin, 1994, 156

servis mekânları, üst katlarında yaşama alanları olacak şekilde planlanmıştır. İkinci katta yer alan çıkmalar, mekânı aydınlatan önemli unsurlardır.<sup>27</sup> Genellikle iki katlı ahşap ve kerpiç karışımı olan evlerin keresteleri kalın ve dayanıklıdır. Tek katlı olan yapılar kerpiç ve basit yapılar; iki katlı olanlar ise oymalı payandalar ve bağdadi adı verilen konsollarla desteklenmiş konak tipli yapılarıdır.<sup>28</sup> Evlerin cephe boyutuna göre çıkmaları tekrarlanmıştır. Çıkmalarla sağlanan uyum, evin kâgir olan alt katıyla, dolma veya ahşap olan üst katını ustaca birbirine kaynaştırır.<sup>29</sup>

Moloz taş, ahşap ve kerpiç kullanılarak inşa edilen evlerin birinci katları genelde moloz taşla veya ahşap hatıllı kerpiçle yapılırken ikinci katları yine ahşap ve kerpiçtir. İç ve dış duvarlar sıvanarak boyanmıştır. Üst katlarda görülen çıkmalar bağdadi tekniğiyle yapılmıştır. Ahşap strüktüre sahip çatıların üzerleri alaturka kiremitlerle kaplıdır. Bu bölgedeki evlerin cepheleri birbirinden farklıdır. İçlerinde bir grup evin süslemesi daha detaylıdır. Bunlara ek olarak daha sade, süsleme ögesinin yer almadığı ve küçük olan yapılar da bulunmaktadır. Bu evler Odunpazarı'nın kendisine ait dokusu içinde ayrı bir doku oluşturmaktadır.<sup>30</sup> Bu doku bitişik nizamlı konutların yanı sıra, dar ve dolambaçlı, yer yer hafif eğimli kaldırım taşlarının oluşturduğu sokaklar şeklindedir.<sup>31</sup> Parsel büyüklükleri 100-150 metrekare arasında değişmektedir. Bitişik nizam, parsel büyüklüğü ve komşu binaların konumlanmaları yerleşim düzenini etkilemiştir.<sup>32</sup>

## **6 - Odunpazarı Evleri Cephelerinin Dili - Alan Çalışması**

Odunpazarı evleri denildiğinde, insanların aklında belli bir tip oluşmaktadır. Bunun sebebi bu bölgedeki evlerin, ortak bir mimari dile göre yapılmasıdır. Dili oluşturan benzer ve farklı özellikler, arazinin eğimine, sokağın konumlanışına ve ihtiyaçlara göre değişmiştir. Bu ortak dil, bölgedeki tüm evlerin cephelerinden elde edilen sonuçlara göre ortaya konulmuştur. Yerinde tespit, fotoğraflar, ve literatür taraması verileriyle elde edilen sonuçlara göre, Odunpazarı evlerinin cephe dilinde benzer ve farklı özellikler bulunmaktadır. Bu farklılıklar kapılar, pencereler ve cephedeki çıkmaların özelliklerine göre değişmektedir.

Odunpazarı evlerinin cephelerinde giriş kapıları vurgulanmıştır. Bu kapıların üzerinde balkonlar, saçaklar ve cumbalar görülmektedir. Balkonları ve cumbaları taşıyan elemanların üzerindeki süslemeler eğrisel biçimleriyle zenginlik oluşturmaktadır. Bu cephe dili incelemesini şu başlıklar altında toplayabiliriz:

27 Olcay Uçkan ve Uçkan, 2002, 53

28 Ertin, 1994, 27

29 İşcan, 2009, 4

30 Olcay Uçkan ve Uçkan, 2002, 54

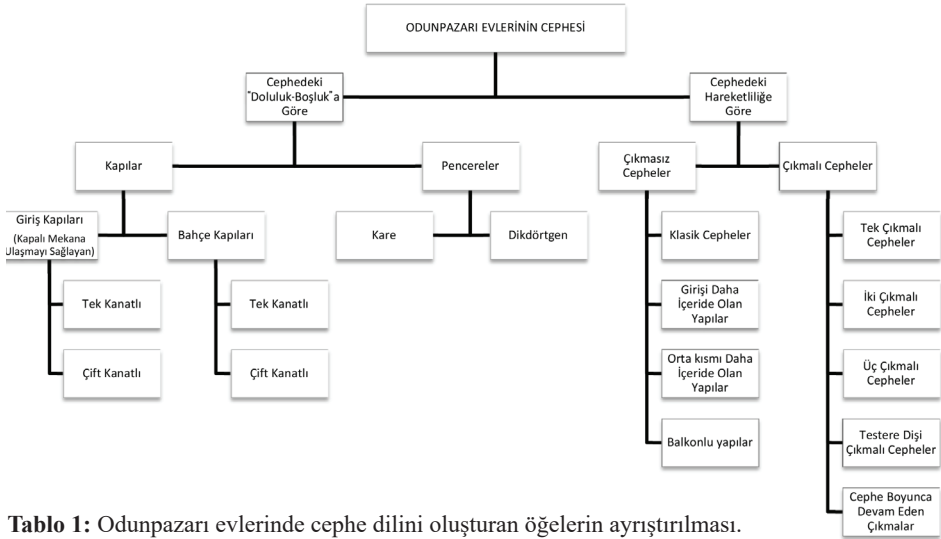
31 Ertin, 1994, 27

32 Halaç, 2006, 21



- 6.1 Cephedeki doluluk-boşluk durumuna göre
  - 6.1.1 Kapılar
  - 6.1.2 Pencereleler
- 6.2 Cephedeki hareketliliğe göre
  - 6.2.1 Çıkmasız Cepheler
  - 6.2.2 Çıkmalı Cepheler

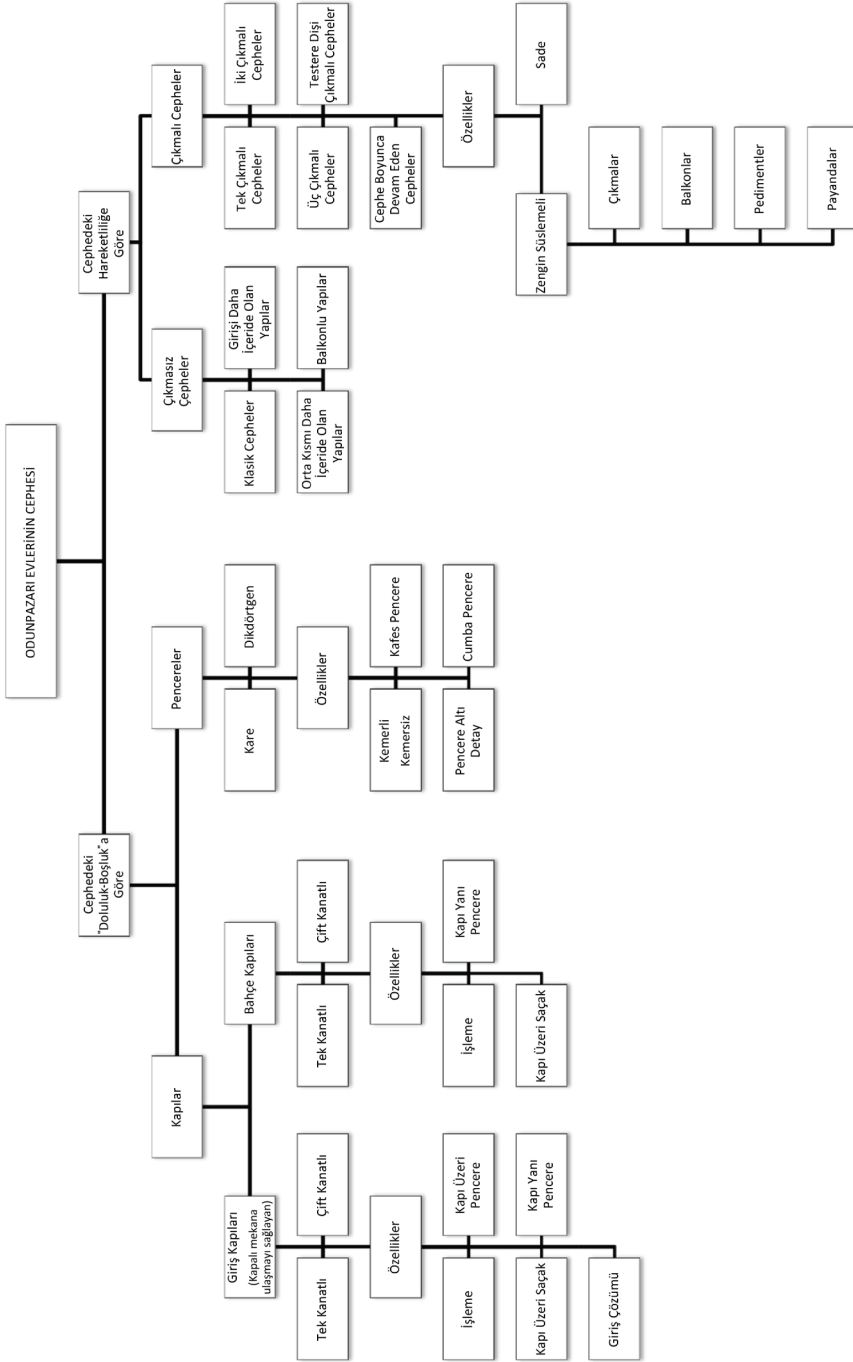
Cephedeki doluluk-boşluk durumu, cephedeki sürekliliği kesen ve boşluk sağlayan kapılar ve pencereler üzerinden ele alınmıştır. Kapılar; cephede bulunan ve kapalı mekana ulaşmayı sağlayan giriş kapıları ve bahçe kapıları olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Bu iki tür kapı ise kendi içerisinde tek kanatlı ve çift kanatlı olmak üzere iki çeşittir. Pencereleler ise formlarına göre kare ve dikdörtgen olarak ikiye ayrılmıştır. Cephedeki hareketlilik ise cephenin sokağa olan çıkmaları üzerinden, çıkmasız ve çıkmalı cepheler olarak ele alınmıştır. Çıkmasız cephelerde sokağa çıkma yoktur; ancak cephede sürekliliği kesen hareketleler ve bunların yanı sıra balkonlu tipler bulunmaktadır. Çıkmalı cepheler ise çıkmanın sayısına ve türüne göre değişmektedir. (Tablo 1)



**Tablo 1:** Odunpazarı evlerinde cephe dilini oluşturan öğelerin ayrıştırılması.

Tablo 1’de Odunpazarı evlerinin cephelerinin dilinin incelenmesinde ele alınan kategoriler gösterilmiştir. Bu kategoriler bir sonraki tabloda daha detaylı olarak, alt başlıkları eklenerek sunulmuştur.

Yapılan bu ayrıştırmalara, alt başlığı olarak özellikleri eklenmiştir. Bu özellikler, cephedeki dilin ortak kurgusunu oluşturmaktadır. (Tablo 1.a.)



Tablo 1.a. Odunpazarı evlerinin cephe dilinin oluşturulması ve gruplanması.

## 6.1 - Cephedeki Doluluk-Boşluk Durumuna Göre

Cephedeki doluluk ve boşluk, kapı ve pencereler üzerinden ele alınmıştır.

### 6.1.1 - Kapılar

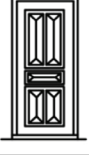

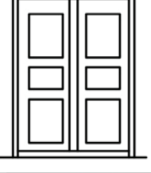



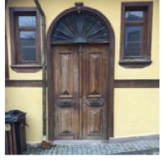
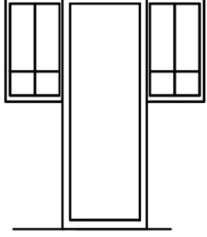

Kapıları, doğrudan sokağa açılan giriş kapıları ve bahçeye açılan giriş kapıları olarak ikiye ayırmak mümkündür. Çift kanatlı ve bahçe giriş kapısı olan evler, at arabalarının girmesi içindir ve gelir düzeyi yüksek olan ailelere ait olduğu görülmektedir.<sup>33</sup> Evlerin giriş kapıları vurgulanmıştır ve kapılar sokağa açılmaktadır. Kapıların tamamındaki geometrik desenli ahşap işlemler aynı türden olmakla birlikte işlemlerin boyutları, kapıların boyutlarına ve bölmelerine göre farklılık göstermektedir. Kapıların ahşap bölmesinin üzerlerinde aydınlatma amaçlı pencereler kimilerinde varken kimilerinde bulunmamaktadır. Kapı eğer büyükse bu pencere mevcuttur. Kapıların üzerinde bulunmasının yanı sıra, kapı yanlarında bulunan pencereler de mevcuttur. Bu pencerelerdeki farklılık ise bölmelerinin sayısına göre değişmektedir. Kapıların bazıları saçaklıdır. Yapılara giriş sokaktan sağlanmaktadır. Girişi sağlayan kapılardaki farkı ikiye ayırabiliriz; düzayakla girilen kapılar ve birkaç basamaktan sonra ulaşılan kapılar olarak ele alabiliriz. Kapıya ulaşımın birkaç basamak vasıtasıyla gerçekleşmesi, topografik etkenler ile kullanım isteklerinin sonucudur. Bu özellikler teker teker bir kapıda bulunurken, özelliklerin birlikte bulunduğu kapılar da mevcuttur. Buradan çıkarımla kapıları 5 farklı kategoride ele alabiliriz. (Tablo 2)



◀ **Tablo 2.** Odunpazarı evlerinin cephelerinin kapı özellikleri.

Kategorilere ayrılan bu kapıların birbirlerine benzer özellikleri olduğu gibi birbirinden farklı özellikleri de bulunmaktadır. Bu durum görselleri ve şemalarıyla birlikte ifade edilmiştir. (Tablo 2.1.)

33 Özüdoğru, Ertuğrul ve Manaz, 2005, 22.

<p><b>1</b></p> <p>Tek Kanatlı, Giriş Kapısı</p>	 	<p><b>2</b></p> <p>İki Kanatlı, Bahçe Kapısı</p>	 	<p><b>3</b></p> <p>Tek Kanatlı, Üzeri</p>	 
<p><b>4</b></p> <p>İki Kanatlı, Üzeri Pencere</p>	 	<p><b>5</b></p> <p>İki Kanatlı, Üzeri ve Yanları Pencere</p>	 	<p><b>6</b></p> <p>Tek Kanatlı ve Yanları Pencere</p>	 

Kıvılcım, 2008'den yararlanılarak, Elif Atıcı tarafından geliştirilmiştir.

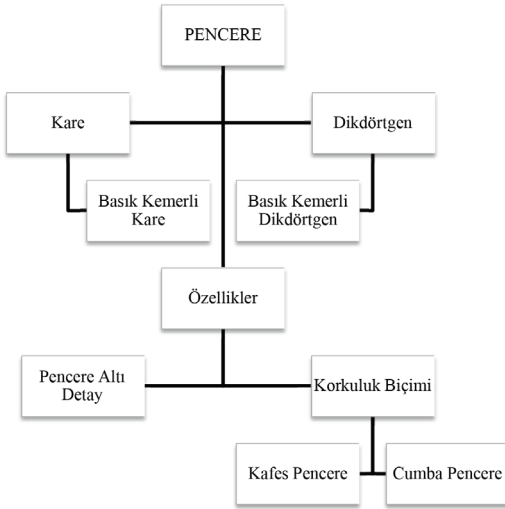
KAPILAR	1	2	3	4	5	6
İŞLEME (Tabla)	✓	✓	✓	✓	✓	✓
KAPI ÜZERİ PENCERE			✓	✓	✓	
KAPI YANI PENCERE					✓	✓
KAPI ÜZERİ SAÇAK		✓				
MERDİVEN	✓					

Tablo 2.1. Odunpazarı evlerinin cephelerinin kapı incelenmesi

### 6.1.2 - Pencereleler

Odunpazarı evlerinde çift kanatlı ve giyotin adı verilen sürme pencereler bulunmaktadır. Pencerelelerin kare, basık kemerli kare, dikdörtgen ve basık kemerli dikdörtgen formları vardır. Bu pencereler de kendi içerisinde ahşap parçalarla bölümlere ayrılarak boyutları küçültülmüştür. Bodrum kat pencerelerinin dışında demir şebeke bulunurken esas katlarda demir parmaklık ya da kafesler bulunmaktadır.<sup>34</sup> Bu kafeslerin düz ve bombeli olanları mevcuttur. Kafeslerin biçimleri, yaşamı evin iç mekânıyla sınırlanmış kadınların, mahremiyetleri bozulmadan sokağı rahatça gözlemleyebilmelerine olanak sağlamıştır.<sup>35</sup> Örneğin bombeli kafesler, sokağı gözlemlemenin yanı sıra, buralara saksı vb koymayı da kolaylaştırmıştır. Yapıların az önem taşıyan bölümleri tek yöne açılırken, köşelerde bulunan daha önemli mekânların ise birden fazla cephesi ve penceresi bulunmaktadır. Bunlar da arsaya yerleşme olanaklarının verdiği ölçüde artmaktadır.<sup>36</sup>

Pencerelerin özellikleri ise; pencere altı detayları ve korkuluk biçimleri olarak ele alınmıştır. (Tablo 3.)



◀ **Tablo 3.** Odunpazarı evlerinin cephelerinin pencere ve türlerinin özellikleri.

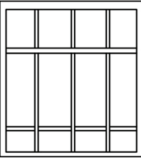
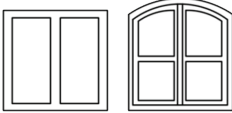




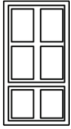

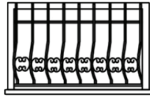

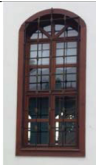

Kategorilere ayrılan bu pencerelerin birbirlerine benzer özellikleri olduğu gibi birbirinden farklı özellikleri de bulunmaktadır. Bu durum görselleri ve şemalarıyla birlikte ifade edilmiştir. (Tablo 3.1.)

34 Özüdoğru vd., 2005, 23-24.

35 Azezli, 2009, 41.

36 Sönmez, 1984, 74.



<b>1</b> Kare Pencere		<b>2</b> Kare ve Basık Kemerli		<b>3</b> Kafes Pencere	
					
<b>4</b> Dikdörtgen Pencere		<b>5</b> Basık Kemerli Dikdörtgen		<b>6</b> Cumba Pencere	
					
Kıvılcım, 2008'den yararlanılarak, Elif Atıcı tarafından geliştirilmiştir.					

	1	2	3	4	5	6
<b>KARE FORM</b>	✓	✓				
<b>DİKDÖRTGEN FORM</b>			✓	✓	✓	✓
<b>KAFES PENCERE</b>			✓		✓	
<b>CUMBA PENCERE</b>						✓
<b>PENCERE ALTI DETAY</b>	✓	✓				
<b>BASIK KEMER</b>		✓	✓		✓	

Tablo 3.1. Odunpazarı evlerinin cephelerinin pencere incelenmesi.

## 6.2 - Cephedeki Hareketliliğe Göre

Odunpazarı evlerindeki çıkmaların taşıyıcı sistemi tümünde ahşaptır; ancak bağdadi tekniğiyle sıvandığı için anlaşılabilir duruma gelmiştir.<sup>37</sup> Cephedeki çıkmalar, konutun yer aldığı arsanın topografik özellikleri ile Türk evinin geleneksel yaşantısı doğrultusunda biçimlenen unsurlardır. Çıkmaların hangi amaçlarla yapıldıklarını şöyle sıralayabiliriz:

- İklim koşullarına bağlı olarak en elverişli ışık, görüntü ve serinleme olanaklarını sağlamak (Yazın gölge yapmak, kışın ise zemin katı olumsuz hava şartlarından korumak gibi dengeli tasarıma yönelmek)
- Üst katlarda zemin kattan daha büyük kullanım alanları oluşturmak
- Serbest geometriye sahip iç mekânda algılamamak
- Türk evinde önem taşıyan mekânları vurgulamak (başoda, köşk, sofa çıkması, konut girişi üzeri çıkması gibi).<sup>38</sup>

### 6.2.1 - Çıkmasız Cepheler

Çıkmasız cepheler türlerine göre 4 kategoriye ayrılmıştır

Klasik cepheler: Girişi ortadan ve yandan yapılan bu evlerin çoğunluğu iki katlı olmasına rağmen tek katlı olanları da bulunmaktadır. Tek katlı olan yapılar bodrum kat üzerine yapılmış basit yapılardır.

Girişi daha içeride olan yapılar: Tek katlı ve iki katlı örnekleri mevcuttur. Bu yapıların girişleri yan tarafta ya da ortadadır. Cepheye bakıldığında bir duvar sürekliliği görülmez, bu süreklilik girişin içeri alınmasıyla kesilir.

Orta kısmı daha içeride olan yapılar: Tek katlı ve iki katlı örnekleri mevcuttur. Bu yapılarda sadece giriş değil, aynı zamanda girişin bulunduğu dikey cephe de daha içeridedir.

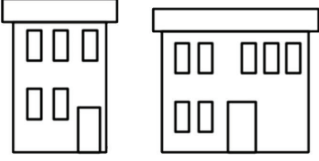



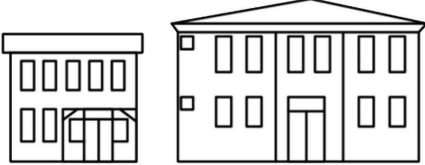




Balkonlu yapılar: Bu yapılar iki katlıdır. Balkonun cephe düzleminden içeride olduğu bir ev; balkonun cephe düzleminden dışa taşkın olduğu bir ev olmak üzere, bölgede toplam iki adet balkonlu ev bulunmaktadır.

Odunpazarı Bölgesi'nde çıkmalı cephelerin kat yüksekliğinin, çıkmasız cephelerin kat yüksekliğinden genel olarak fazla olduğu görülmüştür. Çıkmasız cepheli evler bir ya da iki katlıdır. Balkonlu yapıların, sadece 2 adet olması dikkat çekicidir.

Kategorilere ayrılan bu cephelerin, bölgede birbirine benzer ve farklı örnekleri mevcuttur. Bu durum görselleri ve şemalarıyla birlikte ifade edilmiştir. (Tablo 4.)

37 Sönmez, 1984, 83

38 Üstün, 2011, 25

<p><b>1</b></p> <p>Klasik Cephe</p>		<p><b>2</b></p> <p>Balkonlu Cephe</p>	
			
<p><b>3</b></p> <p>Girişi Daha İyerde Olan Cephe</p>		<p><b>4</b></p> <p>Orta Kısmı Daha İyerde Olan Cephe</p>	
			

Kıvılcım, 2008'den yararlanılarak, Elif Atıcı tarafından geliştirilmiştir.

Tablo 4. Odunpazarı evlerinin çıkmaz cephelerinin incelenmesi.

### 6.2.2 - Çıkmalı Cepheler

Tek çıkmalı cepheler; bu tip evlerde çıkma, yanda, ortada ya da tüm cephe boyunca olabilmektedir. Çıkması yanda olan cephelerin girişi, yan cephede ya da bahçe girişindedir. Bu evler iki katlıdır. Çıkması ortada olan yapılarda pedimentli ve pedimentsiz olanları vardır. Bu tür cephenin görüldüğü yapılarda alt kısımda bulunan giriş bölümü cepheye göre daha içeride kalmaktadır.

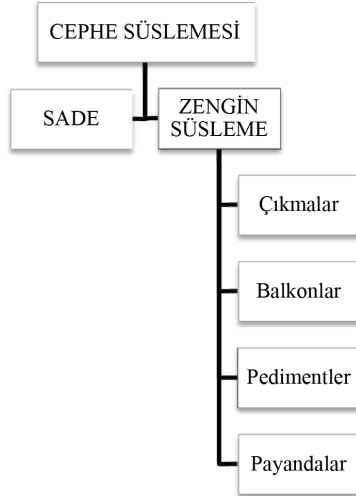
İki çıkmalı cepheler; bu tür yapılarda çıkmalar evin bulunduğu konuma göre değişmektedir. İki çıkma arasında balkonu bulunan yapılar ve pedimenti bulunan yapılar mevcuttur. Üç katlı yapılarda ise üst kısmın ortasında seyir köşkü adı verilen çıkma bulunmaktadır ve bu tür yapılarda pencereler yapıyı gösterişli hale getirmektedir.

Üç çıkmalı cepheler; Odunpazarı'nda diğer evlere nazaran daha büyük evlerdir.

Testere dişi çıkmalı cepheler; bu cephelerin oluşmasının sebebi, evlerin dar sokakların köşelerine yerleştirilmesidir. Odunpazarı'nda daha az bulunmaktadır.

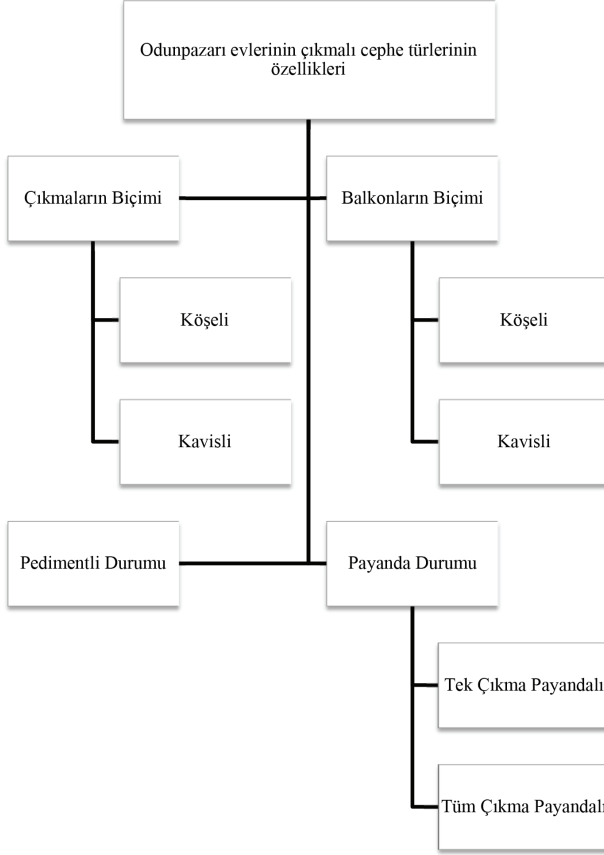
Cephe boyunca devam eden çıkmalar; pedimentli ve pedimentsiz olan yapılar üç katlıdır. Bu çıkmaların kademeli olarak katlarda çıkanları ve bu çıkmalardan ortası daha öne çıkan ve dairesel formulu olup pedimentli olanları mevcuttur.

Odunpazarı evlerinin çıkmalı cepheleri, sade ve zengin süslemeli olmak üzere iki kategoriye ayrılmıştır. Zengin süsleme ise; çıkmalar, balkonlar, pedimentler ve payandalar olmak üzere 4 başlığa ayrılmıştır. (Tablo 5)






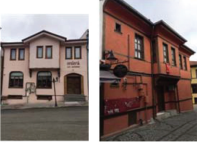








**Tablo 5.** Odunpazarı evlerinin çıkmalı cephelerinin özellikleri.

Çıkımlar ve balkonlar biçimlerine göre, köşeli ve kavisli olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Cephedeki çıkımları taşıyan payandalar ise, çıkımların tamamında bulunmasına ya da bir çıkımda bulunmasına göre ikiye ayrılmıştır. (Tablo 5.1.)



**Tablo 5.1.** Odunpazarı evlerinin çıkımlı cephe türlerinin özellikleri.













Tek çıkımlı ve iki çıkımlı cephele, tablo 5.1.'de ayrıştırılan kategorilere göre ele alınmıştır. Bu cephele benzer ve farklı özellikleri ortaya çıkmıştır. Bu durum görselleri ve şemalarıyla birlikte ifade edilmiştir. (Tablo 5.2.)

<b>1</b> Tek Çıkmalı, Yanda	 	<b>2</b> Tek Çıkmalı, Ortada	 	<b>3</b> İki Çıkmalı, Klasik	 
<b>4</b> İki Çıkmalı, Pedimentli	 	<b>5</b> İki Çıkmalı, Balkonlu	 	<b>6</b> İki Çıkmalı, İkiz	 
<b>Kıvılcım, 2008'den yararlanılarak, Elif Atıcı tarafından geliştirilmiştir.</b>					

CEPHELER	1	2	3	4	5	6
KÖŞELİ ÇIKMA	✓	✓	✓	✓	✓	✓
KAVİSLİ ÇIKMA						
KÖŞELİ BALKON					✓	
KAVİSLİ BALKON						
PEDİMENTLİ				✓	✓	✓
TEK ÇIKMA PAYANDALI						
TÜM ÇIKMA PAYANDALI	✓	✓	✓	✓	✓	✓
TEK ÇIKMALI	✓		✓			
İKİ ÇIKMALI		✓		✓	✓	✓

**Tablo 5.2.** Odunpazarı evlerinin çıkmalı cephelerinin incelenmesi.

Üç çıkmalı ve iki çıkmalı cepheler, tablo 5.1.'de ayrıştırılan kategorilere göre ele alınmıştır. Bu cephelerin benzer ve farklı özellikleri ortaya çıkmıştır. Bu durum görselleri ve şemalarıyla birlikte ifade edilmiştir. (Tablo 5.3.)

1 Üç Çıkmalı		2 Testere Dişli Çıkma		3 Orta Kısım Önde Çıkma	
					
4 Tüm Kat ve Kademeli Çıkma		5 Kat Boyunca+Orta Kısım Önde		6 Kat Boyunca+Orta Kısım Önde	
					

Kıvılcım, 2008'den yararlanılarak, Elif Atıcı tarafından geliştirilmiştir.

CEPHELER	1	2	3	4	5	6
KÖŞELİ ÇIKMA	✓	✓		✓	✓	✓
KAVİSLİ ÇIKMA			✓			
KÖŞELİ BALKON						
KAVİSLİ BALKON						
PEDİMENTLİ						✓
TEK ÇIKMA PAYANDALI			✓			
TÜM ÇIKMA PAYANDALI	✓			✓		
ÜÇ ÇIKMALI	✓					
TESTERE DİŞİ ÇIKMALI		✓				
TÜM KAT ÇIKMALI			✓	✓	✓	✓

Tablo 5.3. Odunpazarı evlerinin çıkmalı cephelerinin incelenmesi

Çıkmalı cephe, Tablo 5.1.'de ayrıştırılan kategorilere göre ele alınmıştır. Bu durum görselleri ve şemalarıyla birlikte ifade edilmiştir. Bu yöntemle Odunpazarı evlerinin çıkmalı cephelerinin incelenmesi yapılabilmektedir. (Tablo 5.4.)

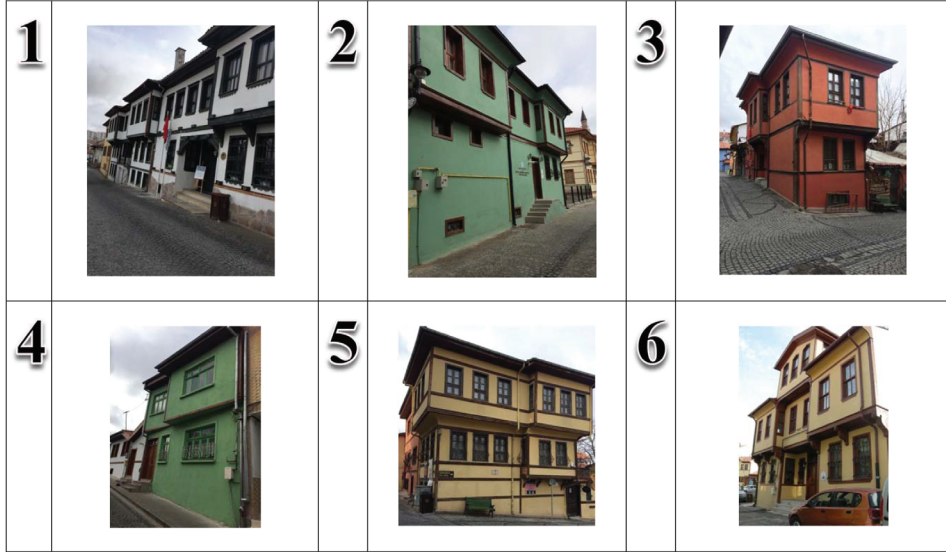


CEPHELER	1	2	3	4	5	6
KÖŞELİ ÇIKMA	✓	✓	✓	✓	✓	✓
KAVİSLİ ÇIKMA				✓		✓
KÖŞELİ BALKON			✓			
KAVİSLİ BALKON						✓
PEDİMENTLİ						✓
TEK ÇIKMA PAYANDALI				✓	✓	
TÜM ÇIKMA PAYANDALI		✓	✓			✓
TEK ÇIKMALI		✓	✓			
İKİ ÇIKMALI						
ÜÇ ÇIKMALI						
TESTERE DİŞİ ÇIKMALI						
TÜM KAT ÇIKMALI	✓			✓	✓	✓

Tablo 5.4. Odunpazarı evlerinin çıkmalı cephelerinin incelenmesi örneği 1

Çıkmalı cepheler, Tablo 5.1.'de ayrıştırılan kategorilere göre ele alınmıştır. Bu durum görselleri ve şemalarıyla birlikte ifade edilmiştir. Bu yöntemle Odunpazarı evlerinin çıkmalı cephelerinin incelenmesi yapılabilmektedir. (Tablo 5.5.)





CEPHELER	1	2	3	4	5	6
KÖŞELİ ÇIKMA	✓	✓	✓	✓	✓	✓
KAVİSLİ ÇIKMA						
KÖŞELİ BALKON						
KAVİSLİ BALKON						
TEK ÇIKMA PAYANDALI					✓	
TÜM ÇIKMA PAYANDALI	✓		✓			✓
TEK ÇIKMALI			✓			
İKİ ÇIKMALI		✓				✓
ÜÇ ÇIKMALI	✓					
TESTERE DIŞI ÇIKMALI				✓		
TÜM KAT ÇIKMALI	✓				✓	

Tablo 5.5. Odunpazarı evlerinin çıkmalı cephelerinin incelenmesi örneği 2

## 7 - Değerlendirme ve Sonuç

Yapılan bu analiz çalışmasında, Günther Fischer ve Kemal Aran'ın çalışmaları üzerinden yeni bir cephe okuması geliştirilmiştir. Bu okumanın diğer çalışmalardan farkı, cepheyi oluşturan elemanların bir bütün halinde incelenmesidir. Bu inceleme, 6. bölüm başlığı altında detaylı olarak tablolara açıklanmıştır.

Döneminin sosyal yaşamışlıklarını ve tarihi birikimlerini yansıtan Odunpazarı Bölgesi, geleneksel kent dokusu, geleneksel evleri ve bunların yapım biçimleriyle, Türk evlerinin önemli örneklerinden olmuştur. Odunpazarı evlerinin cephe düzenlemeleri, aynı iklim tipine, kültürüne ve planına sahip bölgelerdeki yerel evlerin cephe düzenlemeleriyle benzerlik göstermektedir. Bu benzerliğe, kapı ve pencerelere oranla çıkmalarda daha fazla rastlanmaktadır. Benzerliğin yanı sıra değişen topoğrafya, iklim, sokak düzenleri ve yaşam şekillerinden dolayı cephelerin genelinde kullanılan malzemelerde farklılıklar görülmektedir. Bu malzeme farklılığı arazide bol bulunan malzemenin taş ya da ahşap olmasına göre değişmektedir.<sup>39</sup>

Yapılan bu çalışmada Eskişehir'in geleneksel Odunpazarı evlerinin yapı kalıp dili, cepheler üzerinden ele alınmıştır. Bu ele alınış; cephedeki doluluk-boşluk durumuna ve hareketliliğine göre olmuştur. Cephedeki doluluk-boşluk durumu kapı ve pencereler üzerinde, hareketlilik ise cephenin tümünde incelenmiştir. Bu çalışma, alan çalışması ve literatür çalışmalarıyla desteklenmiştir. Literatür çalışmaları üzerinden daha ayrıntılara girilerek bunların biçimleri ve detayları üzerinde çalışılmıştır. Bunların sonucunda ise kapıların, pencerelerin ve cephelerin en belirgin benzer özellikleri ve farklılıkları tablolarla ortaya konulmuştur. Mimaride cepheler, bulunduğu yerin doğal yapısına ve tarih boyunca şekillenen koşullara göre değişmiştir. Odunpazarı evleri de ait oldukları Osmanlı Dönemi'nin ve Türk evinin özelliklerini taşımaktadır. Bu özellikler cephenin boyutuna ve cephede bulunan kapıların, pencerelerin ve diğer detayların çeşitliliğine göre değişmektedir. Tablolardan elde edilen sonuçlara göre kapı, pencere ve cephelerde birbirine benzer özellikler bulunmaktadır. Bu benzer özellikler, yapıyı oluşturan öğelerin yapı kalıp dilini oluşturmaktadır. Kapıların tablalı ve üzerlerinin pencereci oluşu en belirgin özellik olarak ortaya çıkmıştır. Kapı üzerinde bulunan saçaklar ve girişe ulaşmada kullanılan merdivenler ise ayırt edici özellik durumundadır. Pencereler ise kare ve dikdörtgen formlara; bunlara ek olarak pencere altı detaylara sahiptir. Cumba biçimleri de pencereleri birbirinden ayıran özellik durumunda ortaya çıkmıştır. Kemerli pencereler ise, bölgede az sayıda bulunmaktadır. Cephelerde ise göze çarpan ve evlerin neredeyse tamamında bulunan çıkmalar dikkat çekmektedir. En belirgin özellikler bu çıkmalar iken; çıkmaların şekli ve sayısı, payandaların ve balkonların durumu ayırt edici özellikleri olmaktadır. Çıkmaların köşeli olması en yaygın özelliktir; kavisli çıkmalar bölgede daha az oranda görülmektedir. Balkon, bu cephelerde neredeyse hiç görülmemekte olup, bölgede sadece iki adet balkonlu tipte yapı bulunmaktadır. Cepheyi meydana getiren öğelerin şekillenmesi ve çeşitlenmesi, cephenin boyutuna göre değişmektedir.

39 Bu savımıza dayanak oluşturabilecek bazı örnekler için bk. Demirci, 2015, 217-246; Gültekin, 2007, 261-272; Gök ve Kayserili, 2013, 175-216; Gökdemir, Demirel ve Kurt, 2014, 39-50; Ulusoy ve Ulusoy, 2015, 30-38; Öztank, 2013, 44-49.

## KAYNAKÇA

- Aran, K. (2002), *Barınaktan Öte*, İstanbul: Ofset Yapımevi
- Azezli Bozkurt, S. G. (2009), *19. YY'da Osmanlı Konut Mimarisinde İç Mekan Kurgusunun Safranbolu Evleri Örneğinde İrdelenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Kültür Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Bektaş, C. (2014), *Türk Evi*, İstanbul: Yem Yayın
- Cansever, T. (2013), *İslam'da Şehir ve Mimari*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayıncılık
- Cogito18. (1999), *Bir Anatomi Dersi: Ev*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Çekül Vakfı. (2012), *Anadolu'da Kırsal Mimarlık*, Bursa: Çekül Vakfı
- Demirci, D. (2015), Isparta İlçelerindeki Geleneksel Konut Mimarisi, *Sosyal Bilimler Dergisi*, (35), 217-246.
- Ertin, G. (1994), *Eskişehir Kentinde Yerleşmenin Evrimi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları
- Fischer, G. (2015), *Mimarlık ve Dil*, F.E. Akerson (Çev.), İstanbul: Daimon Yayıncılık
- Gök, Y., Kayserili, A. (2013), Geleneksel Erzurum Evlerinin Kültürel Coğrafya Perspektifinden İncelenmesi, *Doğu Coğrafya Dergisi*, 18 (30), 175-216.
- Gökdemir, A., Demirel, C. ve Kurt, Ç. (2014), Tarihi Kütahya Evleri Mimarisinin ve Yapısal Bozulma Etkenlerinin İncelenmesi, *BAÜ Fen Bil. Enst. Dergisi*, 16 (2), 39-50.
- Gültekin, N. (2007), Geleneksel Konut Dokusunda Kullanım Sürecinin Değerlendirilmesi-Beypazarı Örneği, *Gazi Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi* 22 (3), 261-272.
- Halaç, H. (2006), Tarihi Odunpazarı'nın Mimari Yapılanmasını Ve Üslup Üzerindeki Etkilerini Nasıl Değerlendiriyorsunuz?, *Odunpazarı 2006: Tarihin Kapıları Aralıyor : Bin Yılın Mirası, Yaşayan Anıtlar Odunpazarı Evleri*, 21-25
- İşcan, N. (2009), *Sivil Mimarlık Örneği Evlerimiz*, Eskişehir: İşcan Yayınları
- Kıvılcım, F. (2008), *Tarihi Yapılı Çevrelerde Tasarım İlkeleri Üzerine Bir Çalışma, Eskişehir, Odunpazarı Örneği*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir
- Olçay Uçkan, B. Y. ve Uçkan, E. (2002), *Eskişehir Odunpazarı Evleri*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı
- Özkurt, D. (2006). Tarihi Odunpazarı'nın Mimari Yapılanmasını Ve Üslup Üzerindeki Etkilerini Nasıl Değerlendiriyorsunuz?, *Odunpazarı 2006: Tarihin Kapıları Aralıyor : Bin Yılın Mirası, Yaşayan Anıtlar Odunpazarı Evleri*, 19.

- Öztank, N. (2013), Afyonkarahisar Geleneksel Konut Mimarisi ve Sokak Dokusunun Analizi, *Ege Mimarlık*, 2 (84), 44-49.
- Özüdoğru, Ş., Ertuğrul K. Z. ve Manaz, S. (2005), *Eskişehir Odunpazarı Ve Sivrihisar Evlerinin Cephe Örnekleri*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları
- Paköz, A. E. (2016), Bir Standart Yaratma Aracı Olarak Türkiye’de Vernaküler Mimarlık, *Art Sanat*, 5.sayı, 171-177
- Saussure, F. (1998), *Genel Dilbilim Dersleri*, B. Vardar (Çev.), İstanbul:Multilingual Yayıncılık
- Sezgin, H. (1984), Vernaküler Mimari Ve Günümüz Koşullarındaki Durumu, *Mimarlık*, 221 (3,4), 44-47
- Sönmez, N. (1984), *Eskişehir’de Odunpazarı Tarihi Yerleşiminin Fiziksel Gelişimi Ve Geleneksel Konut Dokusunda Dizgesel Çözümlemeler*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınları
- Şenyiğit. Ö. (2010), *Biçimsel Ve Anlamsal İfade Aracı Olan Cephelerin Değerlendirilmesine Yönelik Bir Yaklaşım:İstanbul’da Meşrutiyet Ve Halaskargazi Caddeleri’ndeki Cephelerin İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Ulusoy, M., Ulusoy, H. Elif (2015), Kültürel Değişim Bağlamında Konut; Konya Örneği. *Mimarlık Planlama Sanat Ve Tasarım*, 3 (1), 30-38.
- Üstün, B. (Kasım, 2011), Eskişehir Odunpazarı Evlerinde Çıkma (Cumba) Düzenleri, *Eskiyeni*, 24-29

## GEOMETRİK SİSTEMİN ÇÖZÜMLENMESİ

### Selçuklu Örnekleri Üzerine Birkaç Girişim

Mustafa BULUT\*

#### Özet

Çizgi sistemlerinin çeşitli kurallar dâhilinde bir arada kullanılmasıyla oluşan kompozisyonlar, geometrik süsleme olarak tanımlanabilir. Anadolu Selçuklu sanatında sıkça karşılaştığımız geometrik kompozisyonların zamanla çok sayıda çağdaş tasarımları da yapılmış, güncel kullanımları oldukça yaygınlaşmıştır. Bu durum yerli - yabancı birçok araştırmacının ilgisini çekmiş ve yapılan araştırmalarda geometrik kompozisyonların tipolojik tasnifi, tanımlanması ve çözümlenmesine dair çeşitli öneriler sunulmuştur. Geometrik kompozisyonda temel unsurun çizgiler olduğu araştırmacılar tarafından belirtilmiş ve yapılan tipolojilerde genel olarak çizgi sistemlerine göre hareket edilmiştir. Bazı tipoloji çalışmaları ise çizgi sistemlerinin kırılmalarıyla zeminde ortaya çıkan şekiller üzerinden yapılmıştır. Araştırmaların büyük bölümünde geometrik kompozisyonların tanımlamaları da, yine çizgi sistemlerinin kırılmasıyla zeminde oluşan yıldızlar ve çokgenlerle yapılmaya çalışılmıştır. Bunun yanında geometrik şekillerin tanımlamalarında, terminolojik bütünlüğün sağlanamadığı bazı ifadelerin kullanımı ve doğadaki benzer nesnelerin isimlerinin kullanılmasıyla somutlaştırmaya çalışılarak ifade edilmesi de sıkça karşılaştığımız bir durumdur. Tamamen geometri biliminin kurallarıyla açıklayabildiğimiz şekilleri, sadece bu türden ifadelerle anlatmaya çalışmak kompozisyonları anlamsızlaştırması yanında, doğru sonuçlara ulaşmayı da engellemiştir. Araştırmada, Anadolu Selçuklu geometrik süslemesinin, yapıldığı yüzey ve malzemeye göre değişen özelliklerinin belirlenebilmesi, daha kolay, anlaşılır çözümlene ve tanımlamaların yapılabilmesi için geometrik süslemenin asıl unsuru olan çizgilerden hareketle kapsamlı bir tipolojik tasnifin önerilmesi amaçlanmıştır.

*Anahtar Kelimeler: geometri, tipoloji, çizgi, süsleme, çözümlene*



## ANALYSIS OF GEOMETRIC SYSTEM

### A Few Attempts on Anatolian Seljuk Examples

#### Abstract

The geometrical decoration can be defined as compositions composed of rule-bounded line systems. The geometric compositions which are seen very frequently in Anatolian Seljuk art have currently been very popular and many modern designs of them have been made within the time. This situation attracts attention of many local and foreign

\* Dr. (Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı ABD mezunu.) E-mail: blt8@hotmail.com

researchers. There are many different suggestions related to typological classification, description and analysis of geometrical compositions. It is mentioned by researchers that primary elements of geometrical compositions are lines and researchers make their typological classifications according to line systems. Some typology studies are done according to the figures which appear on the ground as a result of refraction of lines. In many studies, geometrical compositions are tried to be described by stars and polygons which occur on the ground when the line systems are refracted. It is widely encountered in descriptions of geometrical figures to use some terminological expressions which don't have any consensus and to use the names of some similar objects in nature. Using these types of expressions in geometrical compositions which we can describe entirely by the rules of geometry makes the compositions meaningless and prevents researchers ending up with correct results. It is aimed in the research to make a thorough typological description based on lines which are the main elements of geometrical decorations to identify the changing features due to place and material of Anatolian Seljuk geometrical decorations and to make easier and more comprehensible descriptions and analyses.

**Keywords:** *geometry, typology, line, decoration, analysis*

İslam ve Türk sanatında süreç içerisinde, geometri bilgisinin hayal gücü ile birleşmesi geometrik kompozisyonları özgün bir bezeme türü haline getirmiştir.<sup>1</sup> Geometrik bezemenin yoğun kullanımı araştırmacıların ilgisini çekmiş ve bu araştırmalarda kompozisyonları tanımlama, çözümleme ve sınıflandırma üzerinde durulmuştur.

Hanbury Hankin, “*On Some Discoveries of the Methods of Design Employed in Mohammedan Art*” adlı makalesinde<sup>2</sup> geometrik şekillerin tasnifini kare, altıgen, sekizgen ve arabesk olarak dört başlık altında incelemiştir.

Bahaeddin Ögel, “*Selçuklu Devri Anadolu Ağaç İşçiliği Hakkında Notlar*” adlı makalesinde<sup>3</sup> yalnızca yıldız köşe sayılarına göre yaptığı tasnifte ahşap eserlerdeki kompozisyonları “*sekiz köşeli yıldız kompozisyonu, on iki köşeli yıldız kompozisyonu on iki köşeli Memlûk tipi, on iki şualı Anadolu tipi ve diğer yıldız kompozisyonları*” olarak beş grupta sınıflandırmıştır.

Kurt Erdmann'ın, Anadolu Selçukluları'nın geometrik süslemeyi yoğun olarak kullandıkları kervansarayların mimari özelliklerini incelediği “*Das Anatolische Karavansaray Des 13. Jahrhunderts*” adlı eserinin,<sup>4</sup> ölümünden sonra eşi H. Erdmann

---

1 Mülayim, 1982a, 51.

2 Hankin, 1905, 461-477.

3 Ögel, 1956, 199-237.

4 Erdmann, 1961.

tarafından yayınlanan, yapılarıdaki süslemeleri ayrıntılı olarak incelediği ve çizimlerine yer verdiği üçüncü cildi “*Das Anatolische Karavansaray Des 13. Jahrhunderts - III*”<sup>5</sup> erken tarihli bir girişim olarak zengin malzeme dökümüyle bu konudaki en önemli başvuru kaynaklarından biridir.

Gerd Schneider’ın “*Geometrische Bauornamente der Seldchuken in Kleinasien*” adlı kitabı<sup>6</sup> ise kısa açıklamalarla birlikte çizim örneklerine daha fazla yer verdiği bir başvuru kaynağıdır.

Konu hakkındaki en kapsamlı yayın Selçuk Mülayim tarafından hazırlanan “*Anadolu Selçuklu Mimarisinde Geometrik Süslemeler, Selçuklu Çağı*” adlı kitaptır.<sup>7</sup> Sanat tarihi araştırmalarında terminolojik kararsızlığa dikkat çekilen kitapta, bazı ifadeler daha önce kullanıldığı haliyle tekrarlanmış, bazı ifadeler için de farklı önerilerde bulunulmuştur. Bununla birlikte yazar geometrik kompozisyonları “*çizgi sistemlerinden gelişenler, kapalı şekil geçmeleri ve gelişkin kompozisyonlar*” olarak üç gruba ayırmıştır.<sup>8</sup>

Semra Ögel, “*Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*” adlı eserinde<sup>9</sup> geometrik kompozisyonları “*geçmeler, kapalı ve açık geometrik sistemler ve yıldız*” olarak üç gruba ayırmıştır. Ancak *geçmeler* başlığı altında çizgi sistemlerinden oluşan tek eksenli sonsuz karakterli geometrik kompozisyonların yanında kapalı şekillerden de örnekler vermiştir.<sup>10</sup> Bununla birlikte “*açık ve kapalı sistemler*” konusunda da kavram karmaşası mevcuttur.<sup>11</sup>

Rahmi Hüseyin Ünal, “*Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taçkapılar*” adlı kitabında geometrik süslemeleri “*geçmeler ve yanlardan da devam ettirilebilen örnekler*” olarak sınıflandırmış, ardından da “*yarım yıldız örnekli bordürler ve mukarnaslar, yazı taklidi şeritler ve süsleme haline gelmiş yazı şeritleri*” alt başlıklarını kullanmıştır. Daha çok geometrik kompozisyonun sınırlarına göre yapılan bu tasnifte “*geçmeler*” tek eksenli sonsuz karakterli geometrik kompozisyonlar şeklinde düşünülmüş ve kırık çizgi sistemleri ile kapalı şekillerden oluşturulmuştur.<sup>12</sup>

Rüstem Bozer, “*15. Yüzyılın Ortasına Kadar Anadolu Türk Sanatında Ahşap Kapılar*” adlı doktora tezinde geometrik süslemeleri “*çizgi sistemlerinden gelişenler ve*

5 Erdmann ve Erdmann, 1976.

6 Schneider, 1980.

7 Mülayim, 1982b.

8 Mülayim, 1982b, 70-77.

9 Ögel, 1966.

10 Ögel, 1966, 83-89.

11 Ögel, 1966, 85’te “açık sistemlerle kapalılar arasında her zaman kesin sınır çekilmez” derken, kapalı ve açık geometrik sistemler bölümünde örnek olarak verdiği Kayseri Darüşşifası’nın geometrik süslemesinde sekizgenler daire olarak verilmiştir. Demiriz, 2004, 91’de aynı çizimde aynı hata yapılmıştır.

12 Ünal, 1982, 87-94.

*kapalı şekil geçmeleri*” olarak iki ayrı başlıkta incelemiş ve Selçuk Mülayim tarafından yapılan tipolojik tasnifin esas alındığını belirtmiştir.<sup>13</sup>

Yıldız Demiriz’in “*İslam Sanatında Geometrik Süsleme*” adlı kitabı, kısa bir giriş bölümünden sonra İslam sanatında görülen geometrik süslemelerin çizimlerine yer vermekte olan bir diğer önemli kaynaktır.<sup>14</sup>

Zekeriya Şimşir, “*Konya Selçuklu Medreseleri Çinilerinde Kullanılan Motifler*”<sup>15</sup> adlı yüksek lisans tezinde, *geçmeler*, *çizgi sistemlerinden gelişenler* ve *kapalı şekil geçmelerinden oluşan geometrik kompozisyonlar* olarak tasnif yapmıştır. Benzer tasnif Halil İbrahim Kunt tarafından “*Konya Selçuklu Portallerinde Geometrik ve Mukarnas Tezyinat*”<sup>16</sup> adlı yüksek lisans tezinde de tekrarlanmıştır.

Bunlar dışında Gülay Apa Kurtişoğlu, “*Anadolu Selçuklu Süslemelerinde Geometrik Kurgu*” adlı makalesinde<sup>17</sup> ve “*Anadolu Selçuklu Dönemi Ahşap Minberleri*” adlı kitabında<sup>18</sup> sadece minberler üzerinden bir tasnif yapmıştır.

Geometrik kompozisyonları oluşturan asıl unsurun çizgi olduğu kabul edilse de<sup>19</sup> yapılan bazı tipolojilerin çizgi sistemleri veya kapalı şekillerin kırılmalarıyla doğal olarak ortaya çıkan ve bazı ahşap örnekler dışında kendisine zeminde yer bulan bölümler üzerinden yapılması tercih edilmiştir. Bunun yanında, geometrik kompozisyon tanımlamalarının tamamı da yine çizgi sistemleri dışındaki zeminde yer alan geometrik şekiller üzerinden yapılmıştır. Bu durum, bilinen bazı ifadelerin yanında ilk bakışta insanlar üzerinde aynı duyguyu uyandırmayan ve terminolojik bütünlüğü olmayan kelimelerin de kullanılmasına neden olmuştur. Dolayısıyla tamamen geometrinin kuralları dahilinde, en az bir geometrik şeklin temel alınarak oluşturulduğu kurallar bütünü olan Selçuklu geometrik süslemesinin anlaşılması zorlaşmış ve bu konuda doğru sonuçlara ulaşılamamıştır.

Araştırmamızda, genel olarak çokgenler temel alınarak yapılan kompozisyonları oluşturan çizgilerden hareket ederek Selçuklu sanatındaki geometrik süslemenin tipolojik tasnifinin yapılması ve yapılan bu tasnife göre kompozisyonların daha kolay ve anlaşılır bir şekilde çözümlenmesi<sup>20</sup> ve tanımlamasının yapılması amaçlanmıştır.

Çizgi sistemlerinin çeşitli kurallar dâhilinde bir arada kullanılmasıyla oluşan

13 Bozer, 1992, 315.

14 Demiriz, 2004.

15 Şimşir, 1990.

16 Kunt, 1998.

17 Kurtişoğlu, 2015a, 218-222.

18 Kurtişoğlu, 2015b.

19 Mülayim, 1982b, 69. Ünal, 1982, 85,86.

20 Mülayim, 1999, 188.



kompozisyonların geometrik bezeme olarak tanımlanabileceğini belirtmiştik. Bu kurallar, açılar ve açılara bağlı olarak değişen eksenlerden oluşur. Geometrik süslemeler, çokgenlerin özelliklerine göre belirli eksenlerde kendilerini tekrar ederler.<sup>21</sup>

Bu bilgiler doğrultusunda geometrik kompozisyonlar temel olarak *fon-figür ilişkisine göre, sınırlarına göre ve oluşumuna göre* sınıflandırılmalıdır.

Geometrik kompozisyonlar fon-figür ilişkisine göre dört şekilde oluşmaktadır. Bunlar;

1. Çizgi sistemlerinin figür olduğu kompozisyonlar
2. Geometrik şekillerin figür olduğu kompozisyonlar
3. Geometrik şekillerin hem figür hem fon olduğu kompozisyonlar
4. Zemini Olmayan ve Yüzeysel İşlenen Kompozisyonlar

Her dört şekilde de kompozisyonlar çizgi sistemlerinden yapılmıştır. Çizgi sistemlerinin figür olduğu geometrik kompozisyonlar Selçuklu geometrik süslemesinin büyük bölümünü oluşturmaktadır ve çizgi sistemlerinin yüzeydeki hareketlerinde, arada kalan boşluklar oyularak elde edilmiştir.

Geometrik şekillerin figür olduğu kompozisyonlar ise Selçuklu sanatında az sayıdadır. Genellikle ahşap üzerine yapılan geometrik süslemelerde görülen bu tür kompozisyonlar oluşturulurken çizgi sistemleri fon olarak düşünülmüş, geometrik parçalar ise daha yüksek olarak verilmiştir. (*Fot. 1*) Ögel, ahşap ve taş eserlerdeki geometrik süslemeleri karşılaştırmış, çizgiler arasında kalan geometrik şekillerin daima sabit şekilli oluşunun dikkati onların üzerine çektiğini, ahşapta bu bölümlerin işlemeye daha elverişli olması sebebiyle bu durumun anlayışla karşılanabileceğini ancak taş üzerindeki çizgi sistemi olarak kabul edilmesi gerektiğini belirtmiştir.<sup>22</sup>

21 Ufuk çizgisi yatay eksen kabul edildiğinde belirlenen bir noktanın sağında uzanan çizgi 0° açığı ifade etmektedir ve açılar saat yönünün tersine artarak hareket eder. Yatay eksene 90°'lik bir açıyla yükselen doğru düşey eksendir. Bu iki eksen arasındaki 45° açılara sahip eksenler ise çapraz eksenlerdir. (Mülayim, 1982, 10.) Bu eksenler dışındakiler ise tanımlamada kolaylık sağlamak ve kompozisyonları daha anlaşılır şekilde ifade etmek için 30°, 54° ve 60° eksenleri olarak verilmiştir. En fazla kullanılan çokgenler ise beşgen, altıgen ve sekizgenlerdir. Bu çokgenlerin açılarının katları da büyük oranda diğer çokgenlerin özelliklerini vermektedir. Şöyle ki; beşgenin temel alınarak yapıldığı kompozisyonlar 72° ve 108° açılara sahiptir. Bununla birlikte sıklıkla ongenlerle (144° açı) birlikte kullanılır. Düşey eksen, yatay eksen, 18°, 36° ve 54° açılarda tekrarlanabilir. Altıgenin temel alınarak yapıldığı kompozisyonlar 120° açılara sahiptir. Düşey eksen, yatay eksen, 30° ve 60° açılarda altıgenler tekrarlanabilir. Altıgenler aynı zamanda kapalı şekillerle oluşturulan kompozisyonlarda en fazla kullanılan çokgenlerden biridir. Sekizgenin temel alınarak yapıldığı kompozisyonlar 90°, 112,5° ve 135° açılara sahiptir. Düşey eksen, yatay eksen ve çapraz eksenlerde sekizgenler tekrarlanabilir.

22 Ögel, 1966, 87.

Geometrik şekillerin hem figür hem fon olduğu kompozisyonlar da çok az sayıda kullanılmış olup, çizgi sistemlerinin kalınlıkları sıfır olarak uygulandığından, şekillerin köşe ve kenarları birbirlerine aralıksız bitleştirilmiş, bir boş - bir dolu kuralına göre kompozisyonlar uygulanmıştır. (Fot. 2-3, Çiz. 1-2)

Aynı zemine yapılan ve yüzeysel işlenen kompozisyonlar daha çok çini ve tuğla malzeme üzerinde kullanılmıştır. Ayrıca taş (mermer) malzeme üzerine yapılan farklı formlardaki bazı düğümler de aynı zemin üzerine yapılan kompozisyonlardandır. Bazı örneklerde ise kompozisyon yüzeysel oyulmuş, zemin oluşturulmamıştır. Taş (mermer) üzerinde farklı renkteki malzemeyle figür ayırımı yapılabilmektedir. (Fot. 4-5, Çiz. 3-4)

Sınırlarına göre geometrik kompozisyonlar dört grupta toplanabilir.

1. İki eksenli sonsuz karakterli kompozisyonlar
2. Tek eksenli sonsuz karakterli kompozisyonlar<sup>23</sup>
3. Sınırlı kompozisyonlar
4. Kapalı kompozisyonlar

İki eksenli sonsuz karakterli kompozisyonlarda, kompozisyonun tekrar eden en küçük birimi yatay ve düşey eksende eklenerek sonsuz karakterli kompozisyonlar elde edilir. (Çiz. 5)

Tek eksenli sonsuz karakterli kompozisyonlarda kompozisyonun tekrar eden en küçük birimi yatay veya düşey eksende eklenerek tek eksenli sonsuz karakterli kompozisyonlar elde edilir. (Çiz. 6-8)

Sınırlı ve kapalı kompozisyonlar, araştırmacılar tarafından genel olarak ihmal edilmiş durumdadır. Bu kompozisyonlar genelde kemer alınlığı, kubbe geçişleri, rozet gibi yüzeylerde görülür. Bu bölümlerde bulunan kompozisyonlar çoğunlukla kendilerini tekrar etmezler.<sup>24</sup> Sınırlı ifadesi; bir çerçeve veya kapalı şekil içerisinde verilen geometrik kompozisyonun hâlihazırdaki özellikleri göz önünde bulundurulduğunda devam ettirilemediği kompozisyonlar için kullanılmıştır. Bu tür kompozisyonlarda çizgi sistemlerinin uçları sonsuz karakterli geometrik kompozisyonlarda olduğu gibi kompozisyonu sınırlayan bordür kenarında kesintiye uğraması nedeniyle ilk bakışta sonsuz karakterli geometrik kompozisyon şeklinde görülmektedir. Ancak ayrıntılı incelemede

23 Mülâyim, 1982b, 70 ve Mülâyim, 1982c, 502'de merkezi karakterli kompozisyonlar, iki ve tek eksenli sonsuz karakterli kompozisyonlardan bahsederken, Ünal, 1982, 87'de geçmeler ve yanlardan da devam ettirilebilen örnekler şeklinde tanımlamıştır.

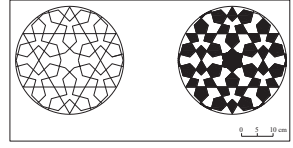
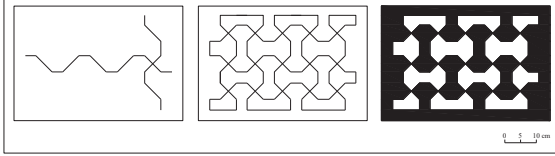
24 Ögel, 1966, 84'te "Bütün İslam sanatı çevrelerinin geometrik tezyinatını sonsuz örneklerin meydana getirdiğini" belirtmiş, 94'te ise "rozetler üzerindeki motiflerin çoğunun merkezi olduğunu" vurgulamıştır. Mülâyim, 1982b, 70'te "merkezi kompozisyonlar gerçekte sonsuz bir kompozisyondan alınarak yayılıp açılması önlenmiş kapalı sistemlerdir" şeklinde tanımlamıştır. Demiriz, 2004, 15'te merkezi kompozisyonların birçoğunun tekrarlanarak yüzey süslemesi oluşturulabileceğini belirtmektedir.



◀ Fot. 1: Malatya Ulu Camii (1224) minberi.



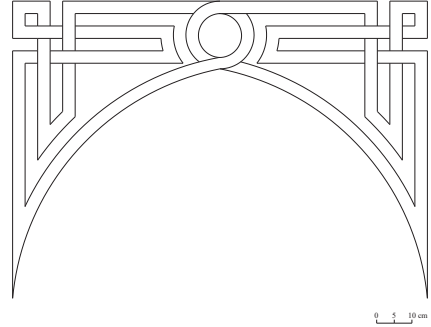
▲ Fot. 2, 3: Aksaray Sultan Han (1229) avlu taçkapısı üzerindeki geometrik kompozisyonlar.



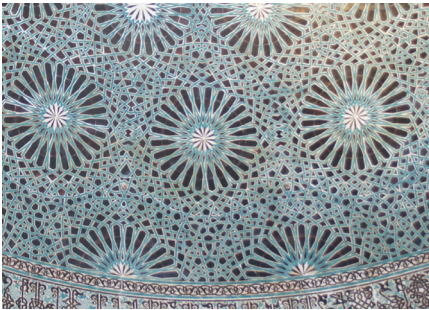
Çiz. 1-2: Aksaray Sultan Han avlu taçkapısı geometrik kompozisyonları.



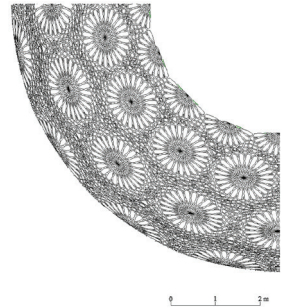
Fot. 4: Aksaray Sultan Han avlu taçkapı nişi üzerindeki geometrik süsleme.



Çiz. 3: Aksaray Sultan Han avlu taçkapı nişi üzerindeki geometrik süsleme çizimi.



◀ Fot. 5: Karatay Medresesi (1251) kubbesindeki çini kompozisyon.



Çiz. 4: ▶ Karatay Medresesi kubbesindeki çini kompozisyonun çeyrek dilimi.

ve verilen özellikler dâhilinde kompozisyonun çizimi yapıldığında, kompozisyonun verildiği sınırlardan daha fazla genişletilemeyeceği görülecektir. (Çiz. 9 - 10)

Kapalı kompozisyonlar kapalı şekillerden ve tekrar eden şekillerden oluşmaktadır. Kapalı şekillerden oluşan kompozisyonlar kapalı şeklin bir merkez etrafında tekrar edilmesiyle oluşur. (Çiz. 11) Tekrar eden şekillerden oluşan kompozisyonlar ise temel alındığı çokgenin açılarıyla kırılmalar yaparak oluşmaktadır. Bu kompozisyonların tümünde kompozisyonun etrafını sınırlayan bordür de şeritlerin atlamalı olarak yapılışı kuralına uygun bir şekilde kompozisyona dâhil edilmiştir. (Çiz. 12)

Oluşumlarına göre Selçuklu geometrik kompozisyonlarını iki şekilde sınıflandırabiliriz. Bunlar;

1. Birim elemanlardan oluşan kompozisyonlar
2. Çizgilerden oluşan kompozisyonlar

Demiriz tarafından “fırıldak” başlığı altında incelenen örneklerin büyük bölümü, “svastika” başlığı altındaki örneklerin bir kısmı<sup>25</sup> ve tuğla malzemenin yapılan uygulamalar, birimlerden oluşan geometrik kompozisyonlar gurubuna girmektedir. Bu kompozisyonlarda çizgiler birbirlerinin üzerinden atlamalı olarak geçmezken, bazı örneklerde kompozisyon aynı zemin üzerine yapılmıştır. (Çiz. 13-14) Ayrıca bu kompozisyonlar ızgara yöntemiyle kolayca çizilebilmektedir.

Çizgilerden oluşan geometrik kompozisyonlar üç alt grupta toplanabilir.

- 1.1. Çizgi sistemlerinden oluşan kompozisyonlar
- 1.2. Kapalı şekillerden oluşan kompozisyonlar
- 1.3. Çizgi sistemleri ve kapalı şekillerin bir arada kullanılması sonucu elde edilen kompozisyonlar.<sup>26</sup>

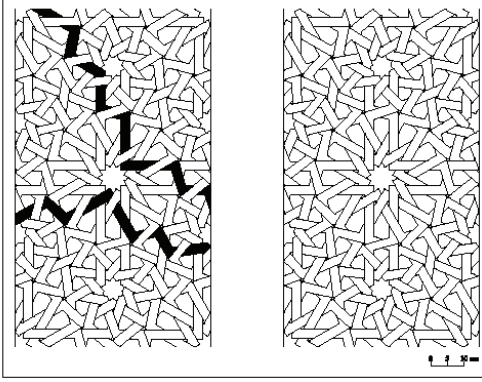
Çizgi sistemlerinden oluşan geometrik kompozisyonlar ise;

- 1.1.1. Düz çizgiler
- 1.1.2. Eğrisel çizgiler (yay)
- 1.1.3. Kırık çizgi sistemleri
- 1.1.4. Birleşen çizgilerden oluşan geometrik kompozisyonlar başlıkları altında incelenebilir.

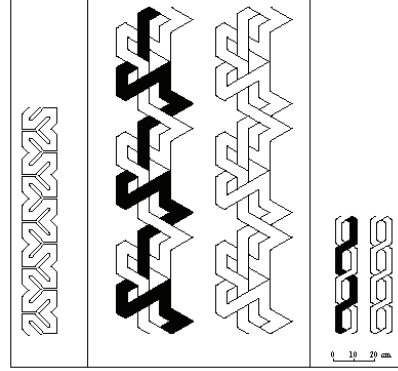
Düz (Çiz. 15) ve eğrisel (Çiz. 16) çizgiler genelde kırık çizgi sistemleri ve kapalı formlarla birlikte kullanılır. Bunun yanında eğrisel çizgiler dairenin bir kısmı olup (yaklaşık 1/2, 1/3 vs) bu uzunluğu, temel alındığı çokgenin özellikleri belirler.

25 Demiriz, 2004, 253-263,231-239.

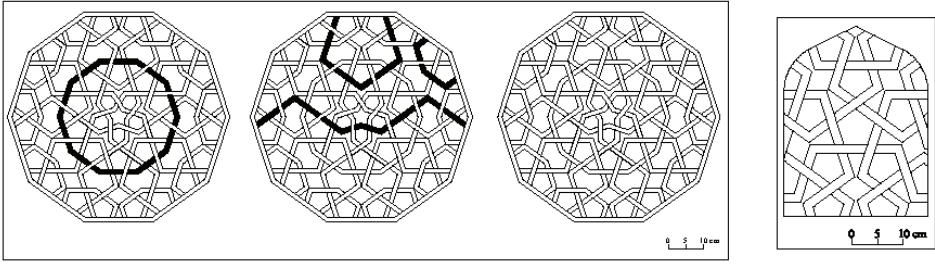
26 Mülayim, 1982b, 70-77.



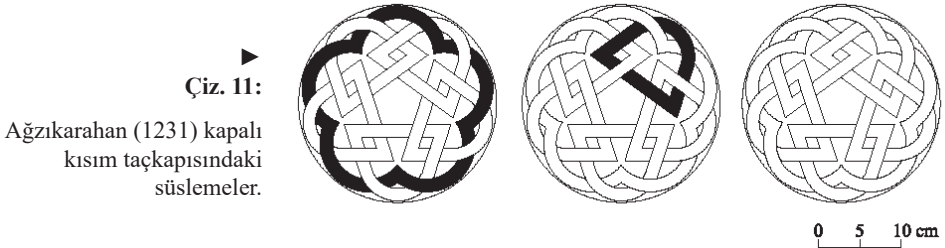
Çiz. 5: Eğirdir Sultan Han (1237-38) taçkapısındaki kompozisyon.



Çiz. 6, 7, 8: Avanos Sarıhan (1249) avlu ve kapalı kısım taçkapısındaki süslemeler.



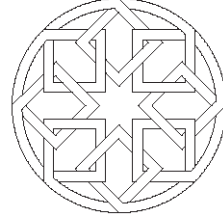
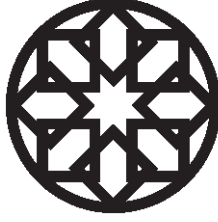
Çiz. 9-10. Kayseri Sultan Han (1232-36) kapalı kısım aydınlık feneri pantantifindeki ve Ağzıkarahan\* avlu taçkapısındaki geometrik süslemeler.



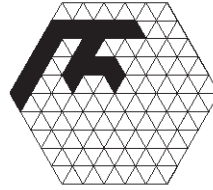
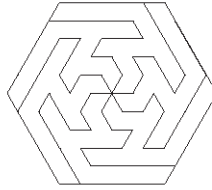
\* Schneider, 1980, 60'da 42 numaralı çizimde de Ağzıkarahan avlu taçkapısındaki geometrik süsleme çizilmiş, hemen yanına yapılan ayrıntılı çiziminde geometrik kompozisyon üzerinde oynama yaparak kompozisyonu iki eksenli sonsuz karakterli bir geometrik kompozisyon haline dönüştürmüştür.

►  
Çiz. 12:

İshaklı Han (1249)  
avlu taçkapısındaki  
geometrik süsleme.



0 5 10 cm

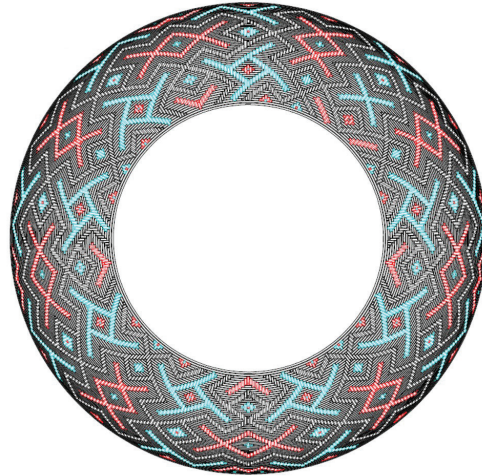


0 5 10 cm

Çiz. 13: Aksaray Sultan Han avlu taçkapısındaki geometrik süsleme.\*\*

►  
Çiz. 14:

İnce Minareli Medrese  
(1264) kubbesindeki tuğla  
süsleme çizimi.



0 5 10 cm

\*\* Çizim 14 ile benzer şekilde yapılmış çizim için bk. Necipoğlu, 1995, 266.  
Kompozisyondaki “Ali” lafzı için bk. Karamağaralı, 2006, 297-316.



Kırık çizgi sistemleri belirli aralıklarla tekrar eden açılarla kırılan çizgilerin, sonsuz karakterli kompozisyonlar veya sınırlı kompozisyonlar içerisindeki düzenlemeleridir. Kırık çizgi sistemlerinin en önemli özelliği bir eksen üzerinde hareket etmesidir. Çizgilerin kırılma noktalarını çokgenlerin büyüklükleri ve eksenler, kırılma açılarını ise çokgenlerin açıları belirlemektedir. (Çiz. 17-18)

Birleşen çizgiler<sup>27</sup> daha çok ahşap süslemelerde görülür. Bu çizgiler kırık çizgi sistemlerinde olduğu gibi belirli eksenlerde hareket etmezler ve uçları kompozisyonun kenarlarında değildir. Birleşen çizgilerin uçları genelde kırık çizgi sistemleri veya kapalı formlarla kompozisyonun ortasında birleşmektedir. (Çiz. 19-20) Birleşen çizgilerin olduğu kompozisyonlar taş örneklerde az sayıdadır.

Bununla birlikte kapalı formlar kendi arasında üçe ayrılır.

1.2.1. Çokgenler

1.2.2. Kırık çizgi sistemlerinin oluşturduğu kapalı formlar

1.2.3. Kendini tekrar eden kapalı formlar

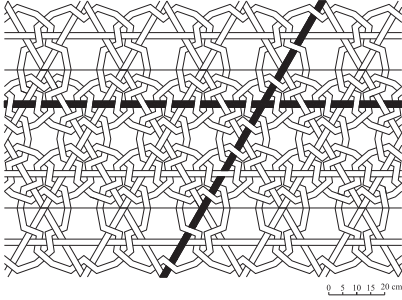
Düzgün çokgenler kapalı şekillerin en çok kullanılanlarıdır. Düzgün çokgenlerden veya kırık çizgi sistemlerinin oluşturduğu kapalı formlardan oluşan süslemelerin tanımlamaları genelde *geçme* olarak nitelendirilmektedir.<sup>28</sup> Ancak geometrik süsleme tanımlamalarında bu durum göz ardı edilmekte, sistemlerin kesişmeleri ve atlamalı olarak yapılması da *geçme* olarak adlandırmaktadır. (Çiz. 21-22)

Kırık çizgi sistemlerinin tek eksen üzerinde değil de, çeşitli açılarla kırılmalar yaparak oluşturduğu şekiller, kırık çizgi sistemlerinin oluşturduğu kapalı formlardır. Rozetler dışındaki kırık çizgi sistemlerinin oluşturduğu kapalı formlar, bordürler içerisinde genel olarak bütün şekliyle görünmeyip, tek eksende kompozisyonun tekrar eden en küçük parçasından iki veya iki eksende dört parçanın birleştirilmesiyle ortaya çıkarlar. (Çiz. 23-24) Bazı gelişmiş kompozisyonlarda ise kırık çizgi sistemlerinden oluşan kapalı formların tam olarak görünebilmesi için iki eksende toplamda kompozisyonun tekrar eden en küçük 16 parçasının yan yana getirilmesi gerekmektedir.

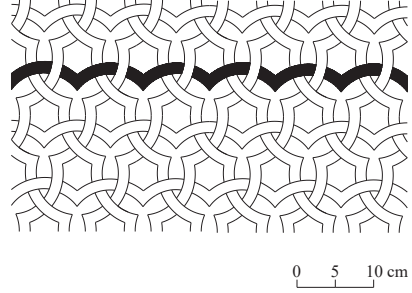
Kendini tekrar eden kapalı formlar grubunda, çizgi sistemlerinin başladığı noktada bittiği ve içerisinde iki, üç, dört veya sekiz adet elemanın tekrar ettiği sistemler bulunur. Bordür içerisinde diğer çizgi sistemleriyle birlikte kullanılırlar. Rozet içerisinde kullanıldıklarında ise bazı örneklerde tek parçadan oluşmuşlardır. (Çiz. 25-26)

27 Mülayim, 1982b, 10'da kapalı formlar için "geçme" ifadesini, çizgi ya da şerit sistemlerinde ise geçme yerine "kesişme" ya da işçilik özelliğine bakarak "atlama" ifadelerini kullanmıştır.

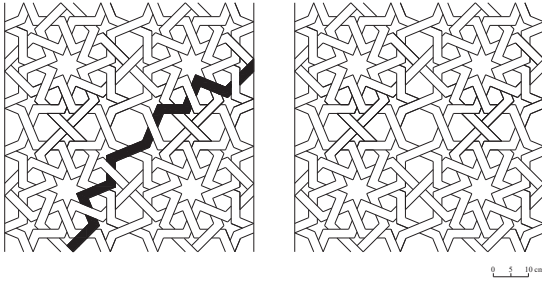
28 Mülayim, 1982b, 10'da kapalı formlar için bu ifadeyi kullanmıştır. Ünal, 1982, 87'de geçmelerin en belirgin özelliklerinin eğri hatlara sahip örnekler olduğunu vurgulamış ve bu doğrultuda örnekler vermiştir. Ögel, 1966, 83'de geçmeleri devamlılık ve şeritlerin atlamalı ilerleyişi prensiplerine dayandırmıştır. Demiriz, 2004, 321-331'de Ögel ile aynı doğrultuda örnekler vermiştir. Bu araştırmamızda, Mülayim tarafından yapılan tanımlama kabul edilmiştir.



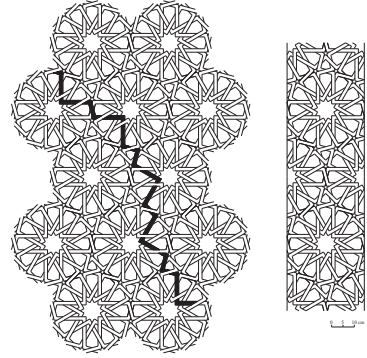
Çiz. 15: Eğirdir Sultan Han avlu taçkapısındaki süsleme.\*\*\*



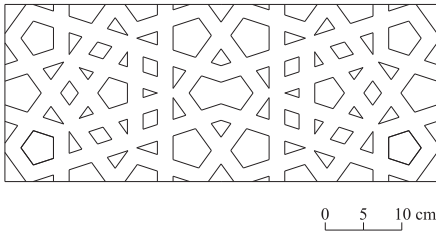
Çiz. 16: Aksaray Sultan Han avlu taçkapısındaki süsleme.



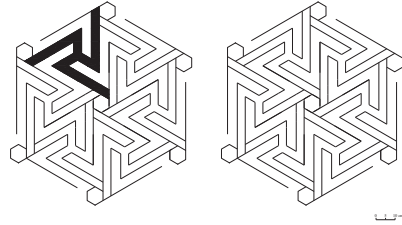
Çiz. 17: Aksaray Sultan Han köşk mescit dış cephe bordüründeki kompozisyon.



Çiz. 18: Aksaray Sultan Han köşk mescit mihrap süslemesi.



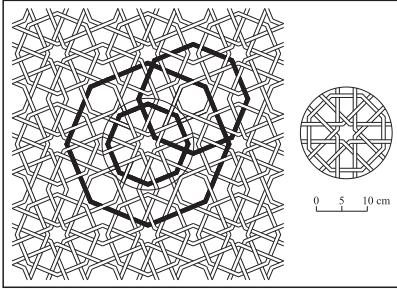
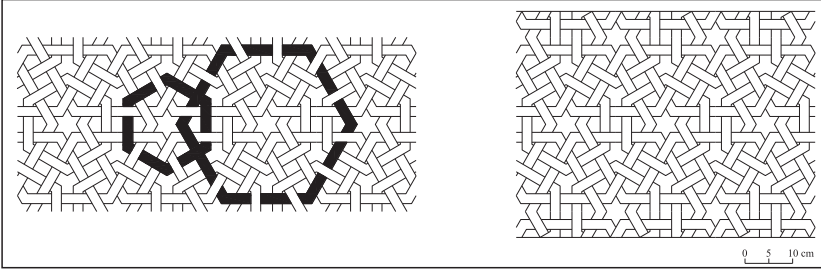
Çiz. 19: Eğirdir kale kapısı üzerindeki süsleme.



Çiz. 20: Aksaray Sultan Han avlu taçkapısındaki süsleme.

\*\*\* Bahse konu taçkapı günümüzde Dünder Bey Medresesi'nde yer alır. Bk. Bozer, 2007, 248.

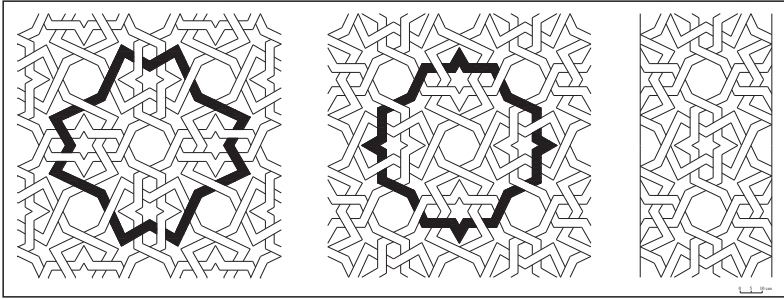




▲ Çiz. 21: Ağzıkara Han, kapalı kısım taçkapısındaki süsleme.

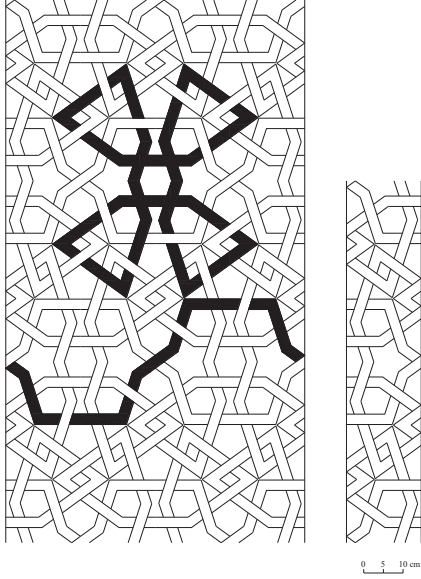
◀ Çiz. 22: Ağzıkara Han, avlu taçkapısındaki süsleme.

▼ Çiz. 23: Aksaray Sultan Han, avlu taçkapısındaki süsleme.

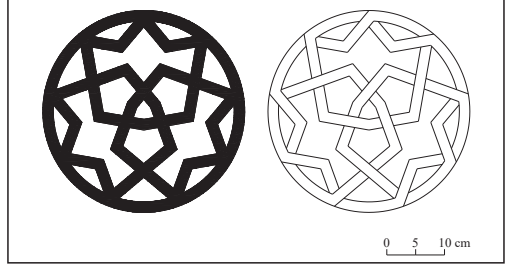


Çizgi sistemleri ve kapalı şekillerin bir arada kullanıldığı geometrik kompozisyonlar, diğer kompozisyonlara göre daha gelişmiş kompozisyonlardır ve genel taçkapıların ana bordürleri üzerlerinde, geniş yüzeylerde yer alırlar. Bazı rozetler üzerinde de görülebilmektedirler. (Çiz. 27-28)

Araştırmalarda görüldüğü gibi tipolojik tasniflerin bir kısmı çizgi sistemleri üzerinden, bir kısmı da çizgi sistemlerinin aralarında ortaya çıkan geometrik şekiller üzerinden yapılmıştır. Geometrik şekiller üzerinden yapılan tasniflerin ikisinde de ahşap malzeme temel alınmıştır. Ahşap malzeme üzerine yapılan geometrik kompozisyonlarda bazı örneklerin geometrik parçalarının çizgi sistemlerinden daha yüksek yapılması (fon-figür ilişkisi) nedeniyle ahşabın özel bir konumu olduğu daha önce belirtilmişti. Bunun yanında, yüzeysel işlenen geometrik kompozisyonlar da düşünüldüğünde tasnifin ilk olarak fon-figür ilişkisine göre yapılması, araştırmacılar arasındaki ilk bakışta görülebilen

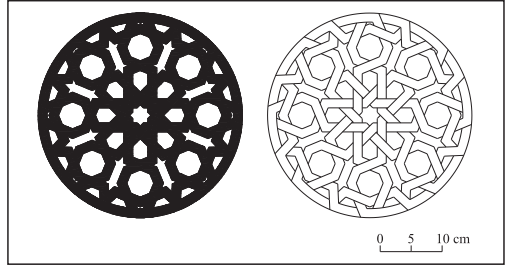


Çiz. 24: Kayseri Sultan Han, avlu taçkapısındaki süsleme.



▲ Çiz. 25: Aksaray Sultan Han, kapalı kısım taçkapısındaki rozet.

▼ Çiz. 26: Ağzıkarahan, avlu taçkapısındaki rozet.



farklı bölümler temel alınarak yapılan tipolojik tasnif karmaşasına son verecektir. Bu karmaşaya geometrik kompozisyonların çizimlerinin çizgi kalınlığı olmadan yapılması, arada kalan geometrik şekillerin *kaplama*<sup>29</sup> olarak düşünülmesi de neden olmaktadır. Hatta bu düşünce geometrik kompozisyonların simetrik<sup>30</sup> olduğu yanlıgısına neden olmuştur ki geometrik kompozisyonların çok büyük bölümü çizgilerin atlamalı yapılışı düşünülduğünde uygulamadaki hatalar<sup>31</sup> dışında simetrik değillerdir. Kompozisyonların çoğunda çizgi sistemleri figür olarak kullanılmıştır. Geometrik süslemeye yön veren ana unsurun çizgi sistemleri olduğu düşünülduğünde, bu sistemlerin temel alınmasıyla yapılan tipolojilerin geometrik süslemenin anlaşılmasında daha doğru sonuçlara ulaştıracağı ortadadır.

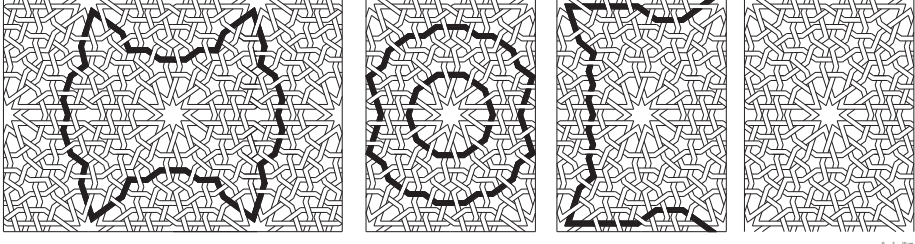
“Geçme” ifadesi bazı araştırmacılar tarafından tek eksenli sonsuz karakterli geometrik kompozisyonlar için kullanılırken,<sup>32</sup> bazı araştırmacılar tarafından hem tek

29 Arık-Sancak, 2007. Bu kitapta kompozisyonlar kaplama veya karo mantığıyla değerlendirildiğinden çizgi kalınlığı kullanılmamış dolayısıyla da geometrik süslemenin en önemli kurallarından biri olan atlamalı tasarım yapılamamıştır.

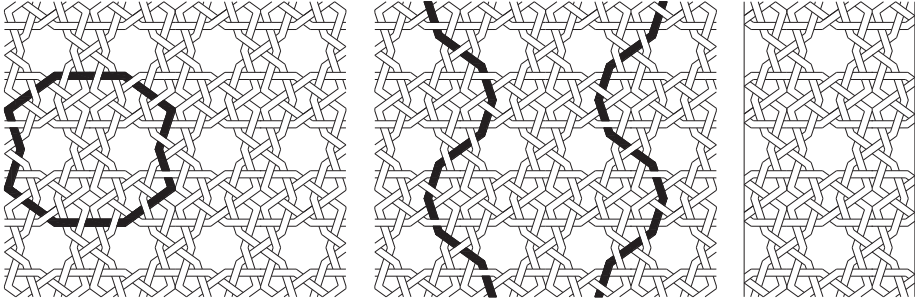
30 Demiriz, 2004, 8.

31 Bahse konu olan hata Aksaray Sultan Han avlu taçkapısının batı yönündeki niş yüzeyine işlenen ve altıgenlerin temel alınarak yapıldığı geometrik kompozisyonda bulunmaktadır.

32 Ünal, 1982, 87.



Çiz. 27: Kayseri Sultan Han, kapalı kısım taçkapısındaki süsleme.



Çiz. 28: Kayseri Sultan Han, mescit duvarındaki süsleme.

hem iki eksenli sonsuz karakterli geometrik kompozisyonlar için kullanılmıştır.<sup>33</sup> Birçok araştırmacı ise geometrik kompozisyon tanımlarında hemen bütün kompozisyonları bir şekilde *geçme* ifadesini kullanarak tanımlamışlardır. Bu durum, geometrik kompozisyonların sınırlarına göre daha anlaşılır bir tasnifinin yapılması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır.

Araştırmacılar geometrik kompozisyonların çizimlerini yaparken bazı teknikler kullanmaktadır. Yatay düşey yönde bazen de farklı eksenlerde yapılan çizgilerle ızgara metodunda çizimler yapılabilmektedir. Birimlerden oluşan geometrik kompozisyonların çizimi bu teknikle oldukça kolay elde edilirler. Pergel yardımıyla daireler çizerek ve yine pergel yardımıyla daire üzerinde oluşturulan çeşitli noktaların birleştirilmesi neticesinde de geometrik kompozisyonlar çizilebilmektedir. Hatta bu teknikte çizimleri yapan bazı araştırmacılar<sup>34</sup> bu durumu *çizim tekniği* yerine *çözümleme*<sup>35</sup> ifadesiyle belirtmişlerdir. Söz konusu iki teknikle de doğru sonuçlara ulaşmakla birlikte özellikle tamamen kırık çizgi sistemleriyle yapılmış ve birkaç çokgenin (sekiz-dokuz-on-onbir-onikigen gibi) bir arada kullanıldığı geometrik kompozisyonların çiziminde bu tekniklerle çizim oldukça

33 Ögel, 1966, 83-84.

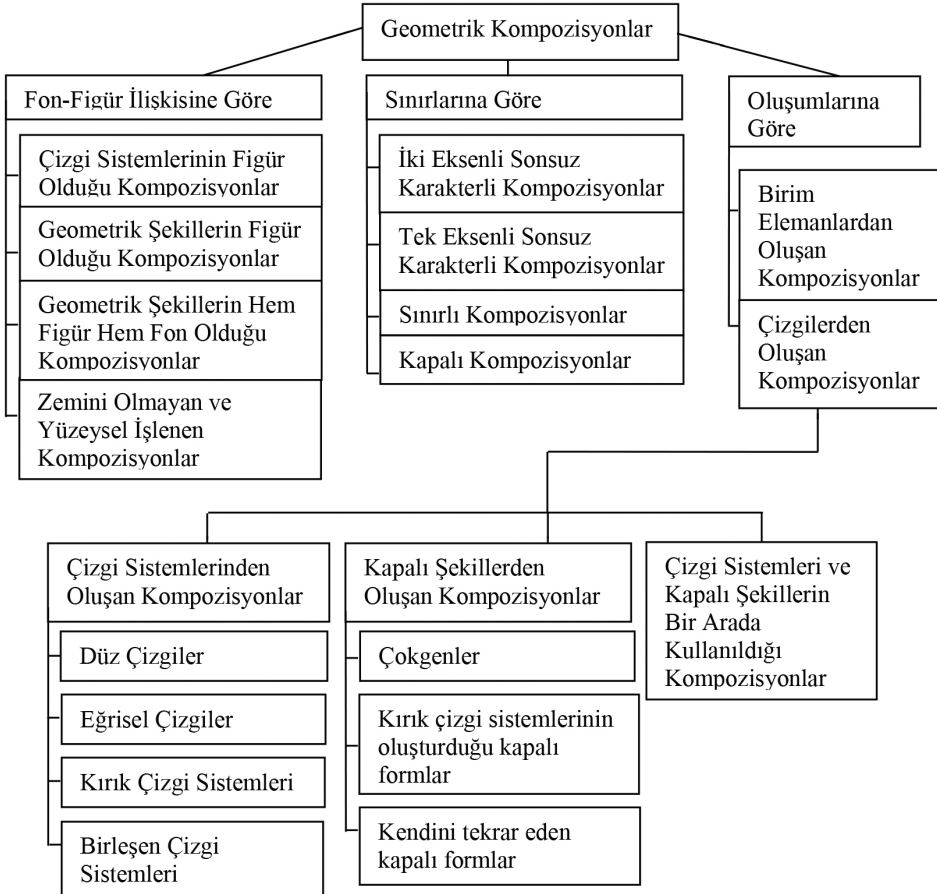
34 Bakırer, 1983, 163.

35 Çözümleme için bk. Mülayim, 1999, 188.

zorlaşmaktadır. Araştırmada çizimler üzerindeki koyu çizgilerle belirtilen bölümlerde görülebileceği gibi, çokgenlerin temel alınarak yapıldığı teknik, bu şekildeki gelişmiş kompozisyonlarda daha başarılı olunmasını sağlamaktadır.

Araştırma ağırlıklı olarak bazı ifade değişiklikleri olmak kaydıyla Selçuk Mülayim tarafından yapılan tipolojik tasnif temel alınarak hazırlanmış, alt başlıklarla da zenginleştirilmiştir. Çizgi sistemlerine yoğunlaşılarak yapılan bu tipolojik tasnif, kompozisyonların anlaşılması ve çözümlenmesindeki ilk aşamadır. Bununla birlikte Selçuklu geometrisi, tamamen geometri biliminin kurallarıyla oluşturulmuş bir uygulamadır ve ikonografi bir yana bırakılırsa, yapılan tarihlendirme ve tanımlamalarda bu doğrultuda hareket edilebilir.

Yapılan tipolojik tasnifin şema olarak gösterimi aşağıdadır.



**KAYNAKÇA**

- Arık, M., - Sancak, M. (2007), *Pentapleks Kaplamalar*, Ankara: TÜBİTAK.
- Bakırer, Ö. (1981), *Selçuklu Öncesi ve Selçuklu Dönemi Anadolu Mimarisinde Tuğla Kullanımı*, Ankara: ODTÜ.
- Bakırer, Ö. (1983), Sivas Keykavus Darüşşifası Pencere Alınlıklarında Geometrik Düzenlemeler, *I. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, 161-166, İstanbul: Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü.
- Bozer, R. (1992), *15. Yüzyılın Ortasına Kadar Anadolu Türk Sanatında Ahşap Kapılar*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Bozer, R. (2007), Eğirdir Han, *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*, 237-253. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Demiriz, Y. (2004), *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*, İstanbul: Yorum Sanat ve Yayıncılık.
- Erdmann, K. (1961), *Das Anatolische Karavansaray Des 13. Jahrhunderts*, Berlin.
- Erdmann, K. - Erdmann, H. (1976), *Das Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts, III*, Berlin: Verlag Gebrüder Mann.
- Hankin, E. H. (1905), On Some Discoveries of the Methods of Design Employed in Mohammedan Art, *Journal Society of Arts*, 53, 461-477. London.
- Karamağaralı, N. (2006), Anadolu Selçuklu Mimarisinde Hz. Ali İkonografisi, *Sanatta Anadolu Asya İlişkileri - Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı'ya Armağan*, 297-316. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Kunt, H. İ. (1998), *Konya Selçuklu Portallerinde Geometrik ve Mukarnas Tezyinat*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Kurtişoğlu, G. A. (2015a), Anadolu Selçuklu Süslemelerinde Geometrik Kurgu, *III. Uluslararası Türk Sanatları, Tarihi ve Folkloru Kongresi / Sanat Etkinlikleri*, 217-222. Delhi.
- Kurtişoğlu, G. A. (2015b), *Anadolu Selçuklu Dönemi Ahşap Minberleri*, Konya: Selçuklu Belediyesi.
- Mülayim, S. (1982a), Geometrik Kompozisyonların Çözümlemesine Bir Yaklaşım, *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi*, I, 51-63.

- Mülayim, S. (1982b), *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Geometrik Süslemeler - Selçuklu Çağı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Mülayim, S. (1982c), Selçuklu Süslemeciliğinde Tematik Sınıflama, *Ankara Üniversitesi D.T.C.F. Atatürk'ün 100. Doğum Yılına Armağan Dergisi*, 495-508.
- Mülayim, S. (1999), *Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Necipoglu, G. (1995), *Topkapı Scroll - Geometry and Ornament in Islamic Architecture*, Santa Monica: Getty Center Publication.
- Ögel, B. (1956), Selçuklu Devri Anadolu Ağaç İşçiliği Hakkında Notlar, *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, 1, 199-235.
- Ögel, S. (1966), *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Schneider, G. (1980), *Geometrische Bauornamente der Seldschuken in Kleinasien*, Wiesbaden.
- Şimşir, Z. (1990), *Konya Selçuklu Medreseleri Çinilerde Kullanılan Motifler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Ünal, R. H. (1982), *Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taçkapılar*, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

## 19. YÜZYILDAN KALEMİŞİ VE AHŞAP SÜSLEMELİ BİR EV: KOÇARLI HİDAYET İLHAN EVİ

Erbil CÖMERTLER AKTUĞ\*

Kadir PEKTAŞ\*\*

### Özet

Evlerin yapı malzemesinin dayanıksızlığının yanında değişen yaşam koşullarının etkileri de, geleneksel tarzda yapılmış evlerin giderek yok olmasındaki etkenlerdendir. Geçmişten günümüze Türk ev geleneğinin göstergesi olan bu yapıların, tarihi mirasa sahip çıkmak açısından korunması ve belgelenmesi gerekmektedir. Gerek mimari düzeni gerekse süsleme özellikleri Türk Evi geleneğini yansıtan Hidayet İlhan Evi de bu evlerden biridir. Bu geleneği, mimari olarak iki katlı dış sofalı planı, yüksek duvarlı avlusu, malzemesi, hayat ve oda düzeninde görmek mümkündür. Mimari ile bütünleşen kalemîşi ve ahşap süslemeleri, özellikle kapıdaki çift başlı kartal motifi dikkat çekicidir. Ev sahibinin ekonomik gücü doğrultusunda yapılan bu süslemeler, yerel süsleme özellikleri yanında çağın estetik anlayışı ve üslup özelliklerini de yansıtmaktadır.

*Anahtar Kelimeler: Koçarlı, Ev, Hidayet İlhan Evi, Kalemîşi, Ahşap, Süsleme*



## A HOUSE WITH HAND-CRAFT AND WOODEN DECORATIONS FROM THE 19<sup>TH</sup> CENTURY: KOÇARLI HİDAYET İLHAN HOUSE

### Abstract

One of the reasons of the disappearance of the traditional-style houses is the changing life circumstances as well as the weakness of the constructional materials. It is vital to protect and document these constructions that demonstrate Turkish home traditions. Hidayet İlhan house is one of those houses with its architectural features and decorative aspects. It is possible to see this tradition as an architecture on its plan consisting of two storey and anteroom outside, yard with high walls, material, anteroom and room layout. Its hand-craft and wooden decorations integrated with the architecture, especially the double headed eagle motif on the door is remarkable. The this decorations, made in accordance with the financial status of its owner, are reflective of the features of local designing as well as the understanding of aesthetics and stylistic aspects during the century.

*Keywords: Koçarlı, House, Hidayet İlhan House, Hand-Craft, Wooden, Ornament*

\* Arş. Gör. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Denizli.  
E-mail: ecaktug@pau.edu.tr, erbilcomertler@hotmail.com.

\*\* Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Denizli.  
E-mail: kpektas69@gmail.com, pektaskadir@hotmail.com.



**B**atı Anadolu Bölgesi'nde 18. yüzyıl başlarından itibaren ayanların güç kazanmaya başlamasıyla Cihanoğulları yönetiminde<sup>1</sup> önemli bir merkez haline gelen Koçarlı ilçesinden günümüze ulaşan sivil yapılar sınırlı sayıdadır. Cihanoğlu Camii ile Konağı ve Kulesi arasında yüksek avlu duvarları ve evler arasına gizlenmiş *Hidayet İlhan Evi* bu çalışmanın konusudur. Koçarlı İlçesi Yeni Mahalle, Yeni Cadde No: 7'de bulunan tescilli ev,<sup>2</sup> mimari ve süsleme özellikleri açısından benzer örnekler ve ev sahibinden edinilen bilgiler de dikkate alındığında, 19. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilebilmektedir.

### Mimari Özellikleri

Batıdan doğuya meyilli bir arazi üzerinde yer alan evin, doğu ve güney duvarları sonradan bitleştirilmiş farklı evler tarafından kapatılmıştır. Batı cephe dar bir ara sokağa bakmaktadır. Sokağın genişletilmesi esnasında, eve ait batı duvarına bitişik hamam kısmı yıkılmıştır. Evin kuzeyini kaplayan genişçe bir avlusu bulunmaktadır. Avluya, kuzey cephede batıya kaydırılmış büyük bir cümle kapısı ile girilmektedir. Avlunun batısını, zeminden yaklaşık 1 m yükseltilerek yapılmış mutfak, kuzeyini dam ve samanlık işlevine ayrılmış tek katlı müştemilat olarak düzenlenmiş odalar kaplamaktadır. Doğu ve batıda avluyu yüksek duvarlar çevrelemektedir. (Fot. 1-2) Doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen bir alana oturan ev, iki katlı, dış sofalıdır. (Çiz. 1) Zeminden yaklaşık 1 m yüksekliğinde bir subasman üzerinde yer alan alt kat, üst katın günümüzdeki oda düzeni ile aynıdır. Bu kattaki odaların kışık oda, zahire damı, kiler vb. işlevlere ayrıldığı görülmektedir. Evin doğu, batı ve güney duvarları ile kuzey duvarının birinci kat seviyesinde ahşap hatıllı moloz taş malzeme kullanılmıştır. Kuzey cephesinin ikinci katı ile evin iç duvarları da ahşap çatıklı muskallı dolma duvar tekniğindedir. İki omuzlu kırma çatının üzeri oluklu alaturka kiremitle kaplıdır.

Evin kuzeyinde, avludaki çeşmeye bitleştirilmiş merdivenler, ikinci kattaki *hayata* çıkışı sağlamaktadır. Hayatın güneyinde üç, doğu ve batısında birer oda yer almaktadır. (Fot. 3)

Güneydoğudaki oda, başoda olarak düzenlenmiştir. Oda, ikisi duvara dayanan üç ahşap sütun üzerine oturtulmuş, eksende yuvarlak kemerli, iki yanda atnalı kemerli



Fotoğraf 1: Hidayet İlhan Evi, genel görünüş.

1 Haykıran ve Tunalı, 2012, 125-129.

2 Ev, Aydın Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 22.01.2006 tarih ve 9 sayılı kararıyla tescillenmiştir.





**Fotoğraf 2:** Hidayet İlhan Evi, avludan görünüşü.

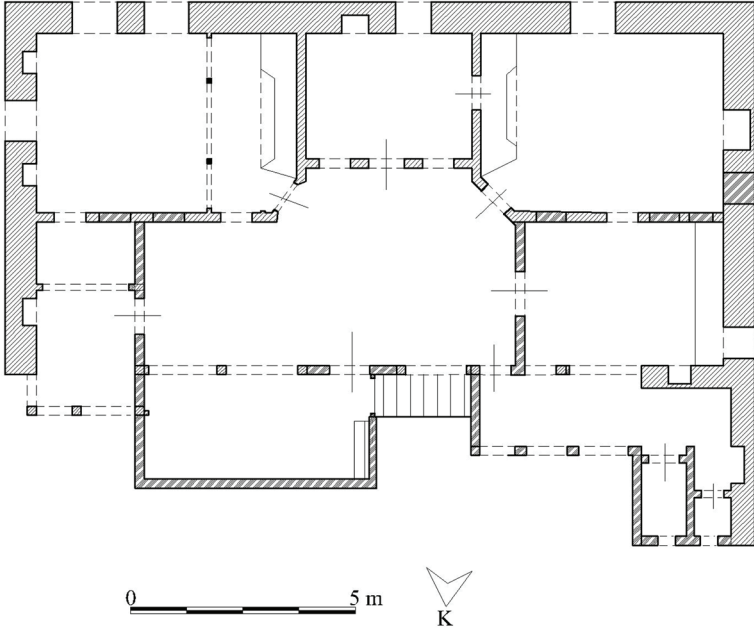
direklikle iki bölüme ayrılmıştır. Odanın batı duvarını kapıdan itibaren yüklük ve gusülhane kaplamaktadır. Yüklüğün iki yanında üç gözlü takçe gözlerle<sup>3</sup> yer verilmiştir. Günümüzde odanın kuzey ve güney duvarlarında iki, doğu duvarında bir pencere ile doğu duvarında kapaklı iki gömme dolap bulunmaktadır.

Güneybatıdaki odanın, güney ve kuzey duvarlarında birer pencere, batı duvarının ekseninde alçı yaşmaklı bir ocak ve kuzeye kaydırılmış küçük bir de kapı yer almaktadır.

Eksendeki küçük odanın, kuzey duvarında iki, güney duvarında bir pencere ile güney duvarında takçe göz bulunmaktadır. Batı duvarında yer alan kapı günümüzde kapatılmış durumdadır. Ancak kapının diğer odanın dolabına doğru açılması, dolabın bir bölümünün erzak dolu küpleri depolama veya servis hizmetleri için kullanıldığını akla getirmektedir.

*Hayatın* doğusundaki odanın, güney duvarında tek, kuzey duvarında iki pencere yer almaktadır. Doğu duvarında bir gömme dolap ile kuzeye kaydırılmış bir de pencere bulunmaktadır.

3 Sözen ve Tanyeli, 2001, 229'da "Takçe göz: Geleneksel Türk evlerinde duvar içine oyulmuş üstü kemerli küçük girinti. Genellikle ocağın iki yanında yapılır ve ahşap ya da kargir olabilir." şeklinde tanımlanmaktadır. Akyüz Levi, 2009, 168'de "Yüklükte, kapalı dolapların yanı sıra, geleneksel Türk evlerinde 'tembel deliği', 'göz', 'gözenek', 'takçe göz' gibi adlar alan açık bölümler bulunmaktadır." şeklinde bir ifadeye rastlanmaktadır. Karpuz, 1984, 30'da "Çiçeklik bazı hallerde yüklüğün yan tarafına kaydırılır. Çiçeklik nişinin iki yanında 'takçe gözler' vardır. Bunlar çoğunlukla üçerlidir." şeklinde tanımlanmaktadır. Yöresel olarak "akçağöz", "sakçağöz" şeklinde kullanımlarına da rastlanan bu bölüme, farklı yayınlarda "takçağöz" denildiği de görülmektedir.



**Çizim 1:** Hidayet İlhan Evi planı.\*

*Hayatın* batısındaki odanın güneye açılan tek, kuzeye açılan iki penceresi ve kuzey duvarında bir gömme dolabı bulunmaktadır. Batı duvarında yer alan pencere, duvarı kaplayan dolaplarla kapatılmıştır.

Geleneksel Türk Evi plan düzeniyle karşılaştırıldığında, kalan izlerin de yardımı ile evde yapılan değişiklikleri tespit edebilmek mümkündür. Hayata çıkışı sağlayan ahşap veya taş olması muhtemel merdivenler, günümüzde yerini beton merdivenlere bırakmıştır. Hayat ve hayatın gerisinde üç oda düzeninde kurulmuş evde, önu açık olan hayat tamamen kapatılmış, hayatın doğu ve batısına birer oda eklenmiştir.

Güneydoğu ve güneybatıdaki her iki odanın kuzey duvarlarında dört pencere yer almaktadır. Bunlardan bazıları kapatılmıştır. Başodada doğu duvarında, ortadaki küçük odada güney duvarında yer alması gereken ocaklar, pencereye dönüştürülmüşlerdir. Güneybatıdaki odanın doğu duvarında yer alan dolaplar kontrplak ile kapatılıp üzerleri boyanmıştır. Aynı odanın batı duvarından küçük bir kapıyla geçilen banyo ve helâ ortadan kaldırılmış, güney duvarına bir pencere açılmıştır. Oda sonradan yapılan değişikliklerle mutfığa dönüştürülmüştür.

\* Makalenin çizimlerini yapan Sanat Tarihçisi Davut Oğuz'a çok teşekkür ederiz.



**Fotoğraf 3:** Hidayet İlhan Evi, *hayat*.

Batıdaki odanın kuzey duvarında iki pencere, sonradan yapılmış ilavelerdir. Odanın batı duvarını kaplayan dolaplar da sonradan yapılmıştır. İki oda birbirlerine dört pencereyle açılmayacaklarına göre; güney duvarında biri dışında kapatılmış üç pencere de bu odanın sonradan yapıldığının kanıtıdır. Bu odanın batısında *hayattan* iki basamakla çıkılan duvarla çevrelenmiş soğukluk,<sup>4</sup> tuvalet ve banyo olarak değiştirilmiştir.

*Hayatın* batısında olduğu gibi, doğusundaki odanın da sonradan kapatıldığı, duvarlardaki kemer izlerinden anlaşılmaktadır. Batı duvarında ikisi geniş, biri dar üç kemer, duvarla kapatılarak ortaya bir kapı yerleştirilmiştir. Kemerli olması gereken kuzey duvarda da iki pencere yer almaktadır. *Hayattan* dışarı taşıntı yapmış, tek kemer ve iki farklı örtüye sahip odanın köşk olarak düzenlendiği görülmektedir.

### Süsleme Özellikleri

Süslemeler, odaların kapı, dolap ve tavanlarında yoğunlaşmaktadır. Tamamı yağlı boya ile boyanmış kapılar tablalı ve geçme tekniğindedir. Evde iki oda kapısında bulunan süslemeler, genellikle kapıların kemer ve tepelik bölümlerindedir. Başoda

<sup>4</sup> Yöresel olarak “ayazlık” olarak da adlandırılan mekân, sofanın dışı uzantısı olan ve bir kot farkıyla yükselti olarak özelleştirilmiş, serin oturma köşesidir.



Fotoğraf 4: Hidayet İlhan Evi, başoda kapısı.

Bordür, üç dilimli palmet ile iki yarım palmetin yan yana gelerek oluşturduğu yaprak dizisi ile dolgulanmıştır. Bordürün silmeleri, kapıya doğru iki farklı kademe oluşturmakta ve pervazın iç köşesini yuvarlaklaştırmaktadır.

Kapı yüzeyi iki ana süsleme panosuna ayrılmıştır. Birinci pano, küçük kare bir tabla etrafında dört dikdörtgen tablanın hasır örgü motifi oluşturması ve aynı süslemenin sonsuzluk izlenimi uyandıracak şekilde tekrarlanmasıyla meydana gelmiştir. İkinci panoda aynı süsleme bir kez tekrar edilmiştir.

Kapının dilimli kemeri konsollar üzerine oturmaktadır. Yapraklarla süslenmiş konsol, bir bilezikle ortadan ikiye ayrılmıştır. Kapı kemerini, içbükey ince bir silme ve bir sıra yaprak dizisi dolaşmaktadır. Silmenin yüzeyi, yağlıboyanın kapattığı kazıma

dolapları sade tutulmuştur. Başoda ve köşk tavanı dışında tavanlar pasalı<sup>5</sup> düzendedir.

Tüm yapı elemanlarının yüzeylerinde görülen oyma, boyama ve kalemişi tekniklerine ilave olarak kapılarda ajur, kazıma ve künde-kârî, tavanlarda çitakârî teknikleri kullanılmıştır.

**Başoda Kapısı:** *Hayatın* güney duvarında, güneydoğudaki odaya giriş sağlayan süslemeli kapıda, kemer ve tepelik bölümlerine de yer verilmiştir. (Fot. 4)

Kapı pervazının dış köşeleri sütunçelerle sınırlandırılmıştır. Kare kaideli yarım daire profilli sütunçeler, üst kısımda başlıklarla sonlanmaktadır. Başlıkların hizasında biri kalın üç içbükey silme tepelikle kapıyı ayırmaktadır. Silmenin altına yerleştirilmiş konsollardan bir bilezikle ikiye ayrılmış aşağı sarkan yapraklar, kapıyı çevreleyen silmelerle hareketlendirilmiş birinci bordürün üzerinde yer almaktadır. İki yandan içbükey silmelerle hareketlendirilmiş ikinci bordür, ekseninde yarım daire kesitli ajur tekniğinde süslemelere sahiptir. Bordürün üst iki köşesine ve ortasına birer

5 Pasa: Aynı düzeye bitişen iki ahşap yüzey arasında oluşan çizgiyi gizleyen metal veya ahşaptan yapılmış çıta ya da çubuk. Pasalı: Bitişme çizgileri pasalarla kapatılmış ahşap konstrüksiyonu nitelemektedir. (Sözen ve Tanyeli, 2001, 187.)

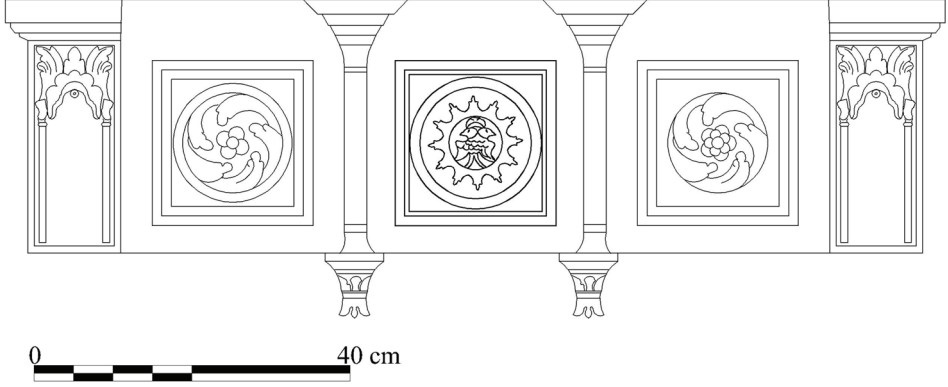


küçük daireler ve “C” motifli kıvrık dallarla doldurulmuştur. Her iki kemer köşeliği simetrik olarak aynı süslemeleri yansıtmaktadır. Köşelikte, uçları volütlü iki “C” motifli kıvrık dalın birleşerek oluşturduğu madalyon yer almaktadır. Madalyonun içi, dallarla hasır örgü şeklinde düzenlenmiştir. Aralarda kalan kare boşlukların içi de küçük çiçek motifleriyle doldurulmuştur. Madalyonun etrafını çevreleyen yaprak dizisi, madalyonu büyük bir çiçeğe dönüştürmüştür. Madalyondan üst köşeye doğru üç dilimli bir palmet uzanmaktadır. Madalyonun iki yanından çıkan dal ve yapraklar, boşlukları kıvrılarak doldurmakta ve alt kısımda, kıvrık dallardan biri lale, diğeri gül motifiyle sonlanmaktadır.



**Fotoğraf 5:** Hidayet İlhan Evi, başoda kapısı kemer ve tepeliği.

Kapının yatay dikdörtgen tepelik bölümü yan yana üç kare tabla şeklinde düzenlenmiştir. (Çiz. 2, Fot. 5) Tepelik iki yanda dışa taşırılarak sembolik kapı görüntüsü verilen nişlerle sınırlandırılmıştır. İki taraftan sütunçeler üzerine oturan sembolik kapı, dilimli kemerlidir. Kemer bir sıra yaprakla çevrilerek yarım çiçek görüntüsü oluşturulmuştur. Üst kısma doğru uzanan akant yaprakları kapıya dikdörtgen formunu vermektedir. Tepelikte, yapraklı kaide ve sütun başlıklarına sahip yarım daire profilli sembolik sütunçeler, tablaları birbirinden ayırmaktadır. İçbükey ince silmeler tepelik bölümündeki tablolara çerçeve oluşturmaktadır.



Çizim 2: Hidayet İlhan Evi, başoda kapısı tepeliği.

Tepelikte, kenarlardaki tablalar aynı süslemelere sahiptir. Tablada madalyon eksenine bir gülçe motifi yerleştirilmiştir. Gülçe motifi madalyondan merkeze doğru çarkıfelek oluşturan yapraklarla çevrelenmiştir. Gülçeyi çevreleyen dairenin yüzeyi kazıma tekniğinde daire ve küçük “C” motifli kıvrık dallarla süslenmiştir. Madalyonun köşelerinde kalan boşluklar yaprak motifleriyle doldurulmuştur.

Ortadaki tablada madalyonun merkezi, daire şeklinde çöktürülerek içine çift başlı kartal kompozisyonu yerleştirilmiştir. (Fot. 6) Sivri gagalı ve taçlı başları, tüylü gövdesi, iki yanda kanatları, ayakları ve kuyruğu oldukça belirgindir. Kartal motifini içe dönük volütlü “C” motifleriyle birbirine bağlanmış sekiz yaprak çevrelemektedir. Madalyonun köşelerinde kalan boşluklar da yapraklarla doldurulmuştur.



**Fotoğraf 6:**  
Hidayet İlhan  
Evi, başoda  
kapısı tepelik  
detayı.

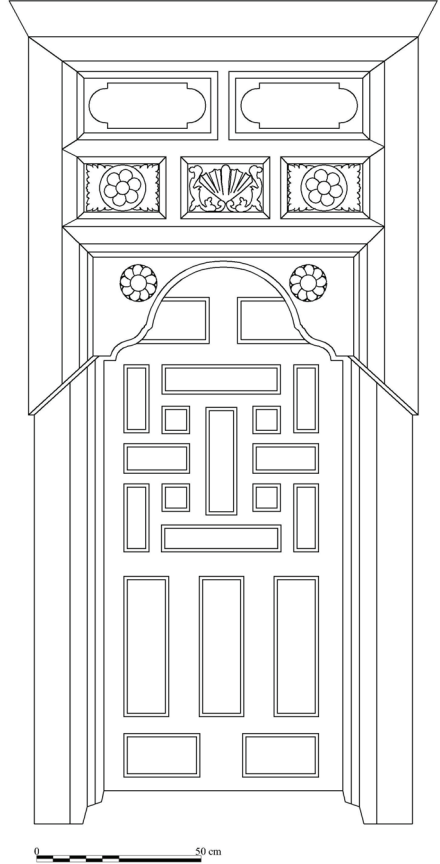
**Oda Kapısı:** *Hayatın* güney duvarında güneybatıdaki odaya giriş sağlayan kapı kemerli ve tepeliklidir. (Çiz. 3, Fot. 7) Kapı pervazının iç köşeleri içbükey silmelerle kademeli olarak hareketlendirilmiştir.

Kapı yüzeyi dört ana süsleme panosuna ayrılmıştır. Birinci ve dördüncü pano iki yatay dikdörtgen tabladan meydana gelmektedir. İkinci panoda, eksende bir dikdörtgen tablanın iki yanında kare ve dikdörtgen tablaların hasır örgü motifi oluşturmasıyla sonsuzluk izlenimi oluşturulmuştur. Üçüncü panodaki üç dikdörtgen tabla sadedir.

Kapı, dilimli kemerlidir. Kemer köşeliklerine bir gülçe motifi yerleştirilmiştir. Kapının tepelik bölümü altta üç, üstte iki yatay dikdörtgen tabladan oluşmaktadır. Üstteki dikdörtgen tablalar, uçları yarım dairelerle yuvarlatılmış dikdörtgen ve köşelerinde yaprak motifleriyle doldurulmuştur. Altta, iki yandaki tablalar aynı süslemelere sahiptir. Her iki tablada, yaprak motifleriyle çevrelenmiş gülçe motifi yer almaktadır. Ortadaki tablada bir istiridye kabuğunu andıran yaprak motifi alttan başlayıp üst iki köşede biten dal ve yapraklarla sınırlandırılmıştır. (Fot. 8)

**Başoda Dolabı:** *Hayatın* güneydoğusundaki odanın güney, doğu ve kuzey duvarında pencere ve nişlerin arası ahşap tahtalarla kaplanmıştır. (Fot. 9) Tahtalar, uçları dışbükey yarım daire dikdörtgenler ve köşelerde yapraklarla doldurulmuştur. Güney duvarında her tahtanın köşesi farklı süslenmiştir. Tahtalardan birinde volütlü dalların arasından çıkan istiridye kabuğu motifi, iki yandan yapraklarla sınırlandırılmıştır. Diğerinde, yarım daire oluşturan dal ve yaprakların üzerinden üç dilimli bir palmet köşeye doğru uzanmaktadır.

Odanın batı duvarını kapıdan itibaren yüklük, takçegöz ve gusülhane kaplamaktadır. (Fot. 10) Dolapların alt kısmı yerden yaklaşık 0,30 m yüksekliğinde tablarla kapatılmıştır. Tablalar, uçları dışbükey yarım daire dikdörtgenler ve köşelerde yapraklarla doldurulmuştur. Yüklük çift, gusülhane tek kapaklıdır. Kapaklar yatay ve dikey sade tablolardan oluşmaktadır. Dolapla bütünlük sağlanması açısından giriş bölümü de kemerlendirilmiştir. Musandıra yedi sütuna dayanan



Çizim 3: Hidayet İlhan Evi, oda kapısı.





**Fotoğraf 7:** Hidayet İlhan Evi, oda kapısı.



**Fotoğraf 8:** Hidayet İlhan Evi, oda kapısı kemer ve tepeliği.



**Fotoğraf 9:** Hidayet İlhan Evi, başoda.





**Fotoğraf 10:**  
Hidayet İlhan  
Evi, başoda  
dolapları.

dilimli altı kemerle odaya açılmaktadır. Tüm kemer köşeliklerine, gülçe, gülbezek ve yaprakların oluşturduğu farklı kompozisyonlarla doldurulmuş birer madalyon yerleştirilmiştir.

**Başoda Tavanı:** *Hayatın* güneydoğusunda, doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen odanın sekialtı bölümünü ayıran sütun ve kemerler, üst örtüyü de ikiye ayırmıştır. Her iki bölümde tavanlar kuşaklarla çevrelenmiş ve kuşaklar dışında tüm tavan yüzeyi çitakârî tekniğindedir. (Fot. 11)

Odanın batısında, sekialtı tavanı üç kuşaklıdır. Yeşil ve kırmızı renkli kuşaklardan birincisi tavanı hafifçe çökertmektedir. Üçüncü kuşak kırmızı gül motifleri ile doldurulmuştur. Tavan yüzeyi, çıtaların küçük kare bir tabla etrafında dönen dört dikdörtgen tablanın oluşturduğu hasır örgü motifi oluşturacak şekilde çakılmasıyla sonsuzluk izlenimi uyandırmaktadır. (Fot. 12)

Odanın doğusunda sekiüstü tavanını çevreleyen süslemesiz birinci kuşaktan sonra sarı renkli içbükey dar kuşak yer almaktadır. Kahverengi üçüncü kuşağın yüzeyi boya baskı tekniğinde gül motifleriyle doldurulmuştur. Dördüncü sade, dar kuşaktan sonraki kuşak daha geniş ve içbükey formludur. (Fot. 13-14) Zemini açık kahverengi kuşağın köşelerinde içi kırmızı boyalı armudî birer madalyona yer verilmiştir. Bu madalyonlardan sadece kuzeybatıdakinin içi bir yazı ile kıvrık dal ve yapraklarla doldurulmuştur. Madalyonlar koyu kahve kıvrık dal ve yapraklarla çevrelenmiştir. Bu kıvrık dallar kuşak boyunca iki yandan devam ettirilerek eksendeki dairesel madalyona kadar kuşağın kenarlarında birer dikdörtgen kartuş oluşturmaktadır. Kartuşların içine, iki yandan kurdele ile



▲ Fotoğraf 11: Hidayet İlhan Evi, başoda tavanı.

▼ Fotoğraf 12: Hidayet İlhan Evi, başoda sekialtı tavanı.



demet şeklinde bağlanmış yeşil yapraklı kırmızı, sarı ve açık yeşil renkli lale, gül, karanfil ve sümbül motifleri işlenmiştir. Kuşağın eksenindeki daire madalyonun içinde kayısı, elma, armut, üzüm, nar, çilek, erik gibi natüremort meyve, çiçek ve yaprak motiflerine yer verilmiştir. Silmelerle hareketlendirilmiş tavanı hafifçe çökerten altıncı geniş kuşak yeşil, somon, sarı ve lacivert renklere boyanmıştır. Somon renkli tavan yüzeyi, köşelere çapraz olarak çakılmış çıtalarla eşkenar dörtgen ve dikdörtgen kartuşlar oluşturacak şekilde çitakâri tekniğinde kafeslendirilmiştir.

**Fotoğraf 13:**  
Hidayet İlhan Evi,  
başoda sekiüstü tavanı.



**Fotoğraf 14:**  
Hidayet İlhan Evi,  
başoda sekiüstü tavanı;  
detay.



**Odaya Dönüştürülen Köşk Tavanı:** Dikdörtgen alanı kaplayan odanın üst örtüsü bir kemerle iki bölüme ayrılmıştır. (Fot. 15)

Güneyde iki kuşakla çevrelenmiş tavan, eşkenar dörtgen göbeclidir. (Çiz. 4) Göbeğin etrafında çıtaların belli aralıklarla oluşturduğu üç eşkenar dörtgen, kuşaklara kadar uzanmaktadır. Köşelerde kalan boşluklar, çıtalarla kare ve üçgenlere bölünmüştür. Tavanın zemini gri, çıtalar kırmızı, göbek sarı renklidir. Göbek ve çevresine kırmızı ve sarı renkli çiçek motifleri yapılmıştır.

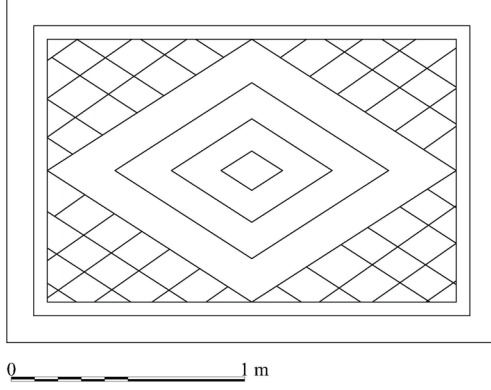
Kuzeyde tavan üç kuşaklıdır. Kuşakları sarı ve yeşil renkli kalın silmeli çıtalar ayırmaktadır. İç bükey birinci kuşak tavanı hafifçe çöktürmektedir. Lacivert zeminli ikinci kuşak kırmızı renkli küçük dairelerle hareketlendirilmiştir. Üçüncü dar kuşak kahverengidir. Oval büyük bir göbek tüm tavan yüzeyini kaplamaktadır. Göbek sarı renkli kuşakla çevrelenmiştir. Göbeğin ortası, yapraklarının uçları hafif aşağı sarkan oval sarı bir çiçek motifi şeklindedir. Çiçekten kuşağa kadar uzanan çıtalar, ışımsal bir görünüm oluşturmaktadır. Çıtalar, "S" ve volütlü "C" motifli dallarla birbirine bağlamıştır. Zemini somon renkli göbekte, çıtalar mavi; dallar ve kuşak arası yeşil renktedir. Köşeliklerde yer alan süslemeler, büyük bir benzerlik içerisindedir. Zemini koyu kahve köşeliklerde daire şeklinde birer madalyon yer almaktadır. Mavi madalyonların içi, çapraz olarak sarı ve somon renkte hasır örgü şeklinde düzenlenmiştir. Madalyonların etrafını çevreleyen kıvrık dalların aralarına farklı renklerde gül ve laleler yerleştirilmiştir. (Çiz. 5)



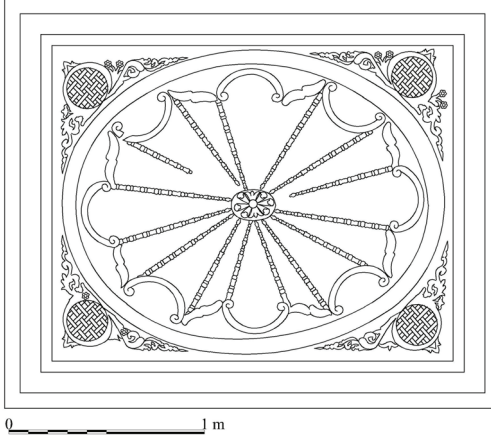


**Fotoğraf 15:** Hidayet İlhan Evi, odaya dönüştürülen *köşk* tavanı.

**Çizim 4:**  
Hidayet İlhan  
Evi, odaya  
dönüştürülen *köşk*  
tavanı (1)



**Çizim 5:**  
Hidayet İlhan  
Evi, odaya  
dönüştürülen *köşk*  
tavanı (2)



### Değerlendirme

İki katlı ve avlulu Hidayet İlhan Evi'nin dış sofalı olduğu ancak zamanla sofanın kapatıldığı anlaşılmaktadır. Başka yapıların arasına ve yüksek avlu duvarları arkasına gizlenmiş bakımlı durumdaki ev, halen ayakta ve zaman zaman kullanılmaktadır. Üst kat, yaşam alanı olarak düzenlenmiştir. Dam, samanlık, ambar vb. hizmet mekânlarına ayrılmış alt kat dışında avlunun etrafında da benzer işlevlere ayrılmış mekânlara yer verilmiştir. Türk Evi'nde genellikle alt katlarda yer alan hizmet mekânlarının<sup>6</sup> ayrıca avluda müstemilat olarak da düzenlenmesi, daha çok ekonomik yönden zengin ailelerde karşımıza çıkmaktadır. Hidayet İlhan Evi'ndeki bu durum, Anadolu konutlarındaki mekân örgütlenmesiyle uyumluluk göstermektedir.<sup>7</sup>

6 Küçükerman, 1973, 26; Sözen, 2006, 78.

7 Karpuz, 1999, 450-456.

Türk Evi'nin plan tipini belirleyen üst kat, dış sofalı plan tipindedir.<sup>8</sup> Yakın çevreden başlayarak dış sofalı plan örneklerine, *Hidayet İlhan Evi*'nin de içinde yer aldığı Büyük Menderes Havzası'nda yoğun olarak rastlanmaktadır. Sonradan yapılan değişiklikler dışında plan tipi en çok Nazilli'de Avni Ulu Evi (19. yy. ikinci yarısı), Yenipazar'da Ünübol Evi (19. yy. ikinci yarısı), Denizli Merkezefendi'de Konyalıoğlu Evi (19. yy. ikinci yarısı) ile benzerlik göstermektedir. Aydın Karacasu'da Muzaffer Takkalı Evi (19. yy. ilk yarısı), Ahmet Töz Evi (19. yy. ilk yarısı), Buldan'da Beyler Evi (1806), Babadağ'da Kayyum Hacı Salih Güncüler Evi (1886),<sup>9</sup> Honaz Aydınlar'da Hacı Süleyman Evi, Zekeriya Bayındır Evi,<sup>10</sup> Honaz'da Zübeyir Türkoğlu Evi (150 yıllık), Hüseyin Aksüt Evi (100-150 yıllık),<sup>11</sup> Serinhisar Mehmet Ali Karşılaman Evi (20. yy. başları), Hüseyin Çoğan Evi (19. yy. sonu),<sup>12</sup> Muğla Yatağan'da Hacı Ömer Evi (20. yy. başları), Hacı Süleyman Evi (1863),<sup>13</sup> Uşak'tan Murat Dokur Evi (20. yy. başları)<sup>14</sup> ile *Hidayet İlhan Evi* arasında, plan ve mimari özellikler açısından çok yakın benzerlikler bulunmaktadır. Anadolu'nun çeşitli yerlerindeki sade veya karmaşık birçok düzenlemeye sahip dış sofalı evlere bölge dışındaki Mersin,<sup>15</sup> Antalya,<sup>16</sup> Eskişehir,<sup>17</sup> Tokat,<sup>18</sup> Kayseri<sup>19</sup> Evleri'nde de rastlanmaktadır.

*Hidayet İlhan Evi*'nde süslemeler, ahşap elemanlar üzerinde, özellikle de kapı ve tavanlarda yoğunlaşmaktadır. Sade bir düzenleme gösteren dolap ve kapıların tamamı yağlıboyalıdır. Aynı yağlıboyanın başoda tavanında da yer yer kullanıldığı görülmektedir. Ancak boyasız alanlar göz önünde bulundurulduğunda, yağlıboyanın orjinalerle aynı renkte olduğu anlaşılmaktadır. Süslemelerde en çok boyama, kalemişi oyma ve çıtakârî teknikleriyle karşılaşılma ile birlikte az da olsa ajur ve kazıma tekniklerine de yer verildiği görülmektedir. Bitkisel motiflerin ağırlık kazandığı süslemelerde, geometrik, figürlü ve nesnel motifler de kullanılmıştır.

*Hidayet İlhan Evi* ahşap süslemelerinde geometrik motif olarak hasır örgü

8 Eldem, 1984, 18; Kuban, 1995, 52-79; Sözen, 2001, 86; Günay, 1998, 59-64.

9 Cömertler Aktuğ, 2016, 385, 403, 478, 485, 347, 247, 142; İnceoğlu, N. ve İnceoğlu, M., 1986, 2-7; Bektaş, 2005b, 60; İnceoğlu, 2005, 22.

10 Akyüz Levi, 2009, 168, 169, 176.

11 Bayhan, 2010, 98-99.

12 Kunduracı, 2009, 247-248.

13 Kunduracı, 2007, 75, 113.

14 Sayan, 1997, 42; Akok, 1965, 16, 17.

15 Yenişehirlioğlu, Müderrisoğlu ve Alp, 1995, 106-121.

16 Bektaş, 2005a, 102-103.

17 Sayan, 2009, 63-81.

18 İbrahimzade ve Atak, 2011, 329, 336.

19 İmamoğlu, 1992, 105-116.

motifine yer verilmiştir. En eski süsleme motiflerinden hasır örgü motifi,<sup>20</sup> odaların kapı tablalarında, seki altı tavanında, kapı kemer ve köşk tavan köşeliklerinde madalyonlar içerisinde karşımıza çıkmaktadır.

19. yüzyılda duvarlarda yaygınlaşan ve ahşap üzerinde azımsanmayacak derecede örnekleri bulunan,<sup>21</sup> bozulmadan kalabilmiş kalemîşi tekniğindeki süslemelere *Hidayet İlhan Evi*'nin başoda tavanında rastlanmaktadır. Başoda seki altı bölümünde güller ve yapraklar, sekiüstü bölümünde volütlü yapraklar, kartuşlar, kurdelelerle bağlanmış çiçek demetleri, güller, tavanı çevreleyen bir kuşak boyunca sürmektedir. Çiçek demetleri içerisinde lale, sümbül, gül ve ahşap sanatında örneklerine pek sık rastlanmayan karanfil motifi gibi çiçekler yer almaktadır. Karanfil ve lale motifinin ahşap tavan yüzeyinde kalemîşi tekniğinde kullanıldığı süslemelere Kastamonu Candaroğlu Mahmut Bey Camii örnek gösterilebilir.<sup>22</sup> Denizli-Buldan Beyler Evi kapıları ve tavan göbeğinde de bu motiflerin oyma tekniğinde yapılmış örneklerine rastlanmaktadır.<sup>23</sup> Antalya Tekelioğlu Evi tavan kuşağındaki gül motifleri de, *Koçarlı Hidayet İlhan Evi* sekialtı tavanını çevreleyen kuşaktaki gül motifleriyle benzerlik içerisinde.<sup>24</sup> Bu dönemde Rokoko üslubunun en sevilen elemanlarından olan<sup>25</sup> kartuşlar, madalyonlar, çiçek demetleri ve "S" ve "C" kıvrımlı dal ve yapraklar süslemelerde yerlerini almıştır.

*Başodada* tavanı çevreleyen kuşaklarda, madalyonlar içerisinde kayısı, elma, armut, üzüm, nar, çilek, erik gibi kalemîşi tekniğindeki natürmort meyve motiflerine rastlanmaktadır. Dönemin sevilen kompozisyonlarından, madalyonlar içerisinde meyve motifleri Trabzon Kostaki Köşkü tavanında<sup>26</sup> da karşımıza çıkmaktadır. Yozgat Çapanoğlu Camii mahfil orta kubbesinde yer alan kalemîşi tekniğinde meyve motifleri ile Soma Hızır Bey Camii kadınlar mahfilindeki bitkisel süslemeli panolar<sup>27</sup> da *Hidayet İlhan Evi* süslemeleriyle benzerlik göstermektedir. Kalemîşi ve boyama tekniğinde yapılmış süslemeli tavanlara Denizli,<sup>28</sup> Kula,<sup>29</sup> İzmir,<sup>30</sup> Eskişehir Odunpazarı,<sup>31</sup> Antakya,<sup>32</sup>

20 Demiriz, 1979, 28, 94, 116, 244; Demiriz, 2000, 211; Ögel, 1987, 83; Buttanrı, 2003, 16.

21 Kuban, 1994, 61-65; Kuban, 1994, 339-340.

22 Tan, 1982, 24-30.

23 Cömertler Aktuğ, 2016, 252, 256.

24 Karpuz, 1993, 50-61.

25 Kuban, 1994a, 62-63; Kuban, 1994b, 340;

26 Nemlioğlu, 2001, 30-35.

27 Arık, 1973, 50, 65.

28 İnceoğlu, 2012, 247-303; Cömertler Aktuğ, 2016, 528.

29 Tosun, 1969, 26.

30 Altınoluk, 2007, 128, 129; Eldem, 1970, 11-15; Kuyulu, 2001, 141-153.

31 Olcay Uçkan ve Uçkan, 2002, 60.

32 Tekin, 2011, 88, 105, 119.

Ankara,<sup>33</sup> Kayseri,<sup>34</sup> Safranbolu,<sup>35</sup> Tokat,<sup>36</sup> Antep<sup>37</sup> gibi Anadolu'nun birçok yöresindeki evlerde rastlamak mümkündür.

Türk sanatının vazgeçilmezlerinden rumî ve palmetler,<sup>38</sup> burada da karşımıza çıkmaktadır. Başoda kapısını çevreleyen bordür de palmet ve yarım palmet dizileri, ahşap süslemeciliğinde özellikle tavan göbeklerinde yoğun bir kullanım alanı bulan ajur tekniğindedir. Köşk tavanında köşelikleri dolduran rumiler ise oldukça sade bir görünüm oluşturmaktadır. Ahşap üzerinde bitkisel süslemelerin en sevilen motiflerinden olan yapraklar, gerek motifleri oluştururken gerekse motiflerin köşelerinde kalan boşluklarda kullanılmıştır. Kapı, dolap ve tavanlarda daire madalyonların içinde karşılaştığımız yapraklar, köşk tavanında ise köşelikleri doldurmaktadır.

*Hidayet İlhan Evi*'nin, ahşap dekorasyonunda görülen en ilgi çekici özelliklerden biri de başoda kapı tepeliğinde figürlü süslemeye yer verilmesidir. Madalyon içerisinde yapraklarla çevrenmiş çiçek motifinin göbeğini oluşturacak şekilde yapılmış çift başlı kartal, dikkat çekmeyecek kadar küçüktür. Bir başı düşmanlarına karşı uyanıklığı, diğer başı dostlarına karşı merhameti simgeleyen çift başlı kartal motifi, hükümdarlık, güç, kuvvet, bilgelik, talih, koruyucu ruh ve adaletin simgesidir. Hatta Selçuklu sultanlarının üstünlüğünü vurgulamak amacıyla çift başlı kartal olarak anlatıldığı, Türklerin milli simgelerinden olan kartal<sup>39</sup> motifinin, sivil mimaride ahşap yüzey üzerinde, eski ile yeniye kaynaştıran dönem üslubunun içerisinde yerini alması oldukça dikkat çekicidir.

*Hidayet İlhan Evi*'nin mutfak kapı tepeliği ile dolap tablalarının köşelerinde, kıvrık dal ve yapraklarla çevrenmiş kabartma tekniğinde yapılmış deniz kabuğu motiflerine yer verilmiştir. Doğurganlığı, dişliliği, bereketi, yeniden doğuşu ve ikinci hayatı temsil eden ve nazardan korunmanın da sembolü olan deniz kabuğu motifinin<sup>40</sup> 19. yüzyılda oldukça sevildiği ve çeşme aynaları, saray kapıları, pencere ile kapılarda yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir.<sup>41</sup> *Hidayet İlhan Evi* kapısındaki istiridye kabuğu motifi benzerine, yakın çevreden Nazilli Arpacı Konağı kapı tepeliğinde de rastlanmaktadır.<sup>42</sup>

33 Ögel 1972, 37-43; Kömürçüoğlu, 1950, 68.

34 İmamoğlu, 1992, 45, 46; İmamoğlu, 2002, 417-427; Tali, 2005, 61-85.

35 Reha Günay, 1998, 193.

36 Çal, 1988, 20; Akın ve Hanoğlu, 2015, 363-384.

37 Atalar, 2004, 84, 85.

38 Mülayim, 1997, 177-181; Gündoğdu, 1993, 197-211.

39 Sazak, 2014, 144; Çoruhlu, 1990, 72-80; Erdem, 1990, 72-80; Öney, 1993, 139-173; Öney, 2006, 238-301; Çoruhlu, 1993, 319-337; Mülayim, 1993, 62-69.

40 Karamağaralı, 1993, 249-261; Çakmaklıoğlu Kuru, 2008, 114-124; Girgök, 2008, 769.

41 Kerametli, 1962, 5-13.

42 Cömertler Aktuğ, 2016, 452.



Sonuç olarak; merkezden uzak taşrada yer alan, Türk Evi geleneksel konut mimari şemasındaki *Hidayet İlhan Evi*'nde ahşap elemanlar üzerinde yoğunlaşan süslemeler, dönemin süsleme anlayışına paralel bir düzenleme göstermektedir. Belli bir simetri anlayışı içerisinde yerleştirilmiş motif ve kompozisyonlarda, üslup özelliklerinin yanı sıra yerli gelenekler ve sanatçının yorumunun etkileri de göz ardı edilmemelidir. Ahşap süsleme tekniklerinin yanı sıra kalemîşi tekniğinin de uygulama alanı bulunduğu bu süslemeler arasında “S” ve “C” kıvrımlı dallar, fiyonklarla bağlanan çiçekler, natürmort, eğrisel öğeler, kartuşlar, deniz kabukları Batılılaşma dönemi etkilerini yansıtmaktadır. Ancak süslemeler arasına gizlenmiş çift başlı kartal, palmet ve rumi gibi eski Türk motiflerinin de dönem üslubu içerisinde yerini aldığı görülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Akok, M. (1965), Kütahya ve Uşak Şehirlerinin Eski Evleri, *Türk Etnografya Dergisi*, 1963, VI, 5-17.
- Akyüz Levi, E. (2009), Denizli Aydınlar Köyü Evleri, *Tüba-Ked*, 7, 165-178.
- Altınoluk, Ü. (2007), *Geleneksel Kent Dokusu Birgi*, İstanbul: Ege Yayınları
- Arık, R. (1973), *Batılulaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Camii*, Ankara: Ankara Üni. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları
- Atalar, A. (2004), *Osmanlı Dönemi Antep Evleri*, İstanbul: Merinos
- Bayhan, A. A. (2010), Denizli/Honaz'daki Tarihi Kalıntılar Üzerine Birkaç Söz, K.Pektaş, S.Cirtil, S. Özgün Cirtil, G. K.Öztaşkın, H. Özdemir, E. Aktuğ, R. Uykur (Haz.), *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, 14-16 Ekim 2009, 93-104, Denizli: Pamukkale Üniv., Sanat Tarihi Bölümü
- Bektaş, C. (2005a), *Antalya. Anadolu Evleri Dizisi- 2*, İstanbul: Bileşim Yayınevi
- Bektaş, C. (2005b), *Babadağ Anadolu Evleri Dizisi- 3*, İstanbul: Bileşim Yayınevi
- Buttanrı, H. (2003), *Türk Süsleme Sanatında Geçmeler*, Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Yayınları
- Cömertler Aktuğ, E. (2016), *Büyük Menderes Havzası Osmanlı Dönemi Geleneksel Konut Mimarisinde Ahşap Süsleme*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van
- Çakmakoğlu Kuru, A. (2008), "İkonografik Açıdan Ortaçağ Türk Mimarisinde Yer Alan İstiridye Motifi" *Erdem*, 52, 114-124.
- Çal, H. (1988), *Tokat Evleri*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı
- Çoruhlu, Y. (1993), "Nagyszentmiklos Hazinesindeki İki Sürahi Üzerinde Bulunan Yırtıcı Kuş (Kartal/Garuda) Figürlü Kompozisyonların Türk Sanatı ve İkonografisindeki Yeri", *Yılmaz Önge Armağanı*, 319-337, Konya: Selçuk Üniv., Selçuklu Araştırmaları Merkezi
- Çoruhlu, Y. (2002), *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul: Kabalıcı
- Demiriz, Y. (1979), *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I Erken Devir (1300- 1453)*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları

- Demiriz, Y. (2000), İslam Sanatında Geometrik Süsleme, İstanbul: Yorum Sanat
- Eldem, S. H. (1970), Birgi'deki Çakırağa Konağı, *Türkiyemiz*, 1, 11-15.
- Eldem, S. H. (1984), Türk Evi Osmanlı Dönemi, I, İstanbul: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı
- Erdem, S. (1990), Çift Başlı Kartal ve Anka Üzerine, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, III/8, 72-80.
- Girgök, L. (2008), İstiridye Kabuğu, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2, 769. İstanbul: Yem Yayın
- Günay, R. (1998), *Türk Ev Geleneği ve Safranbolu Evleri*, İstanbul: Yem Yayın
- Gündoğdu, H. (1993), İkonografik Açından Türk Sanatında Rumi ve Palmetler, *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*, 197-211, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
- Haykıran, A. Ş., Tunalı, A. C. (2012), XIX. yüzyılda Aydın, S. Yaylalı, Z. Mercangöz, E. Akdeniz, A. Saraçoğlu, H. Üreten, M. Başaran ve diğerleri (Haz.), *Aydın İl Tarihi*, 125-129. Ankara: Aydın Valiliği İl Kültür Turizm Müdürlüğü
- İbrahimzade K., Atak, E. (2011), Tokat'ta Bir Konut, A.Baş, R.Duran, O. Eravşar, Ş. Dursun (Haz.), *XIV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*, 20-22 Ekim 2010, 327-346, Konya: Kömen Yayınları 65
- İmamoğlu, V. (1992), *Geleneksel Kayseri Evleri*, Ankara: Halkbank Kültür Yayınları
- İmamoğlu, V. (2002), Kayseri Evlerinde Duvar ve Tavan Resimleri, M. Denktaş, Y. Özbek, A. Sağıroğlu Arslan (Ed.), *VI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Sempozyumu*, 08-10 Nisan 2002, 417-427, Kayseri: Erciyes Üniversitesi
- İnceoğlu, N. (2005), *Geleneksel Türk Mimarisi Denizli*, İstanbul: Tasarım Yayın Grubu
- İnceoğlu, N. (2011), Denizli'de Sivil Mimari, F. Özdem (Haz.), A Konyalı, T Kutlu (Foto.), *Denizli Tanrılarının Kutsadığı Vadi*, 247-303; İstanbul: YKY.
- İnceoğlu, N., İnceoğlu, M. (1986), Denizli Evleri, *İlgi*, 47, 2-7
- Karamağaralı, B. (1993), İçiş Daire Motiflerinin Mahiyeti Hakkında, *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*, 249- 261, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
- Karpuz, H. (1984), *Türk-İslam Mesken Mimarisinde Erzurum Evleri*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı

- Karpuz, H. (1993), “Eski Antalya Evlerinde Süsleme”, M. Seyirci ve G. Aydın (Haz.), *Antalya IV. Selçuklu Semineri (Bildiriler)*, 13- 14 Mart 1992, 50-61, Antalya: Antalya Valiliği Yayınları
- Karpuz, H. (1999), Türk Evi, Osmanlı Dönemi”, *Osmanlı*, 10, 450-456. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Kerametli, C. (1962), Osmanlı Devri Ağaç İşleri, Tahta Oyma, Sedef, Bağ ve Fildişi Kakmalar, *Türk Etnografya Dergisi*, 1961, IV, 5-13.
- Kömürcüoğlu, E. (1950), *Ankara Evleri*, İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi
- Kuban, D. (1994a), Barok Mimari, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, 2, 61-65, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı
- Kuban, D. (1994b), Rokoko, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 6, 339-340, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı
- Kuban, D. (1995), Türk “Hayat”lı Evi, İstanbul: T.C. Ziraat Bankası Yayınları
- Kunduracı, O. (2007), *Muğla- Yatağan Çevresinin Türk Devri Mimarisi ve El Sanatları*, Muğla: Muğla Valiliği
- Kunduracı, O. (2007), *Denizli-Serinhisar İlçesinin Eski Evleri*, A. Özçelik, M. Y. Ertaş, Y. Kılıç, Y. Avcı, S. İnan, S. Parlaz (Ed.), *Uluslararası Denizli ve Çevresi Tarih ve Kültür Sempozyumu*, 6-7-8 Eylül 2006, 246-254, Denizli: Pamukkale Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü Yayınları
- Kuyulu, İ. (2001) “Çakırağa Konağı”, R. H. Ünal (Haz.), *Birgi Tarihi, Tarihi Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları*, 141-153, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı
- Küçükerman, Ö. (1973), *Anadolu’daki Geleneksel Türk Evinde Mekân Organizasyonu Açısından Odalar*, İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını
- Mülayim, S. (1993), “Selçuklu Toplumunun İkonografik Hafızası”, M. Seyirci ve G. Aydın (Haz.), *Antalya IV. Selçuklu Semineri (Bildiriler)*, 13-14 Mart 1992, 62-69, Antalya: T.C. Antalya Valiliği
- Mülayim, S. (1997), Rumi Motifinin Zoomorfik Kökeni Hakkında, S. O. Atılğan ve A. Aktaş Yasa (Ed.), *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri*, 4- 7 Eylül 1989, 177-181, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi
- Nemlioğlu, C. (2001), Trabzon’un Yeni Müzesi: Kostaki Köşkü, *İlgi*, 102, 30-35.
- Olçay Uçkan, B. Y., Uçkan, E. (2002), *Eskişehir Odunpazarı Evleri*, Eskişehir: T.C. Kültür Bakanlığı
- Ögel, (1972), Eski Bir Ankara Evi, *Türkiyemiz*, 3/8, 37-43.

- Ögel, S. (1987), *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, Ankara: TTK
- Öney, G. (1993), *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal*", *Malazgirt Armağanı*, 139-173, Ankara:TTK
- Öney, G. (2006), *Anadolu'da Selçuk Geleneğinde Kuşlu, Çift Başlı Kartallı, Şahinli ve Arslanlı Mezar Taşları*", *Vakıflar Dergisi*, VIII, 238-301.
- Saka Akın, E., Hanoğlu, C. (2015), *Tokat'ta Bir Konut: Madımağın Celal'in Evi*, A. Açıkkel, S. Başol, M. Hanılçe, E. Hisarcıklılar (Haz.), *Tokat Tarihi ve Kültürü Sempozyumu, 25-26 Eylül 2014 Tokat, Bildiriler II*, , 363-384, Ankara: Tokat Valiliği Özel İdaresi
- Sayan, Y. (1997), *Uşak Evleri*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı
- Sayan, Y. (2009), *Sivrihisar Evleri*, İzmir: Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü
- Sazak, G. (2014), *Türk Sembolleri Hun Dönemi Türk Motif ve Sembollerinin Sanata ve Hayata Yansımaları*, İstanbul: İlgi Kültür Sanat
- Sözen, M. (2001), *Türklerde Ev Kültürü*, İstanbul: Türk Hava Yolları
- Sözen, M. (2006), *Gelenekten Geleceğe Anadolu'da Yaşama Kültürü*, İstanbul: Creative
- Sözen, M., Tanyeli, U. (2001), *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Tali, Ş. (2005), *Geleneksel Kayseri Evlerinde Süsleme*, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6/2, 61-85.
- Tan, N. (1982), *Candaroğlu Mahmut Bey Camii*, *Türkiyemiz*, 13/37, 24-30.
- Tekin, M. M. (2011), *Tarihi Antakya Evlerinde Taş ve Ahşap Süslemeleri*, Antakya: Hatay Kültür ve Tarih Araştırmaları Derneği
- Tosun, Y. (1969), *Milli Mimarimizde Kula*, İzmir: Ticaret Matbaacılık T.A.Ş.
- Yenişehirlioğlu, F., Müderrisoğlu, F. ve Alp, S. (1995), *Mersin Evleri, G. Renda (Giriş)*, Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı



## ANITKABİR'DEKİ RENKLİ TAŞ SÜSLEMELER -İkonografik Bir Yaklaşım-

Alev ÇAKMAKOĞLU KURU\*

### Özet

Türk mimarisinin Cumhuriyet Dönemi eserleri arasında Anıtkabir'in çok önemli bir yeri olduğu muhakkaktır. İkinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın özelliklerini taşıyan bu yapı daha çok mimar kökenli araştırmacıların makaleleri ve kitaplarındaki bilgilerle tanımlanırken, Selçuklu ve Osmanlı Dönemi Türk eserlerine daha fazla ilgi gösteren sanat tarihçileri tarafından belki de değerlendirme sürecinin erken olabileceği endişesi ile ele alınmamıştır. Bu çalışmada yapı hakkında bilinenler özetlenerek, Anıtkabir'de kullanılan renkli taş süslemeler ve anlamları üzerinde durulmuştur.

Renkli taş süslemeler Anadolu Türk mimarisinde Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemlerinin farklı türdeki yapılarında yer almış, Cumhuriyet Dönemi'nde İkinci Ulusal Mimarlık Akımı'na ait yapılarda varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Bu akımın önemli eseri olan Anıtkabir'in özellikle Şeref Salonu, Tören Alanı ve Atatürk'ün Mezar Odası'nda yer alan renkli taş süslemeler Türk sanatının Orta Asya kaynaklı motiflerini yaşatmaktadır. Bu motifler süslemenin yanı sıra taşıdıkları anlamları ile de Türk mitolojisinden izlere sahiptir.

*Anahtar Kelimeler:* Anıtkabir, süsleme, ikonografi, renkli taş, Emin Onat, Orhan Arda.



## COLOURED STONE DECORATIONS IN ANITKABİR -An Iconographic Approach-

### Abstract

It is certain that Anıtkabir has a very important place among the works of the Turkish Architecture in the Republican Era. This structure, which carries the characteristics of the Second National Architecture trend, has been defined more often with the information in the articles and books of the architecture originated researchers, while it has not been dealt with by the art historians who are more interested in the Turkish works of the Seljuki and Ottoman periods based on the worry that the assessment value might be early. In this paper, an attempt has been made to summarize what is already known about the structure and focus has been given on the coloured stone decorations used in Anıtkabir and on their meanings.

The colored stone decorations took place in various buildings of Seljuks, Beyliks and Ottoman Periods in Anatolian Turkish Architecture and continued to exist in buildings belonging to the Second National Architecture Movement during the Republican Period. The colored stone decorations of Anıtkabir, especially the Hall of Honor, the Ceremony Hall and Atatürk's Grave Room, which are the most important works of this movement, are the motifs of Turkish Art originating from Central Asia. These motifs have traces of Turkish Mythology as well as their decoration and meaning.

*Keywords:* Anıtkabir, Decoration, Iconography, Coloured stone, Emin Onat, Orhan Arda.

\* Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Ankara. E-mail: alevkuru@gazi.edu.tr

## Giriş

Henüz on beşinci yılını idrak eden genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu, ilk Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk'ün 10 Kasım 1938 tarihinde vefatının ve 19 Kasım günü İstanbul'dan yola çıkan cenazenin 20 Kasım'da Ankara'da, Etnografya Müzesi'nde geçici olarak hazırlanan yerine tahnit edilerek konulmasının ardından Atatürk'ün mezar anıtı olabilecek yer arayışlarına başlanmıştır. Bu amaçla Başbakanlık müsteşarının başkanlığında özel bir komisyon kurulmuş, komisyonun 17 Ocak 1939 tarihindeki son toplantısından, Anıtkabir için Rasat Tepe kararı ile birlikte bir de proje yarışması fikri çıkmıştır.<sup>1</sup> Yarışma sonucunda seçilen üç eser arasından 7 Mayıs 1942 tarihinde hükümet, Prof. Dr. Emin Onat ve Doç. Dr. Orhan Arda'ya ait projenin uygulanması yönünde karar aldığını açıklamıştır. Bu seçimin gerçekleşmesinde en önemli faktörün, Türk mimarlara ait eserin, anıta esas teşkil eden "Milli Konu"yu daha başarılı ifade etmiş olmasından kaynaklandığı yönündedir.<sup>2</sup>

Bölgedeki kamulaştırma çalışmalarından sonra Anıtkabir inşaatı 2. Dünya Savaşı'nın gölgesinde, 9 Ekim 1944 tarihinde yapılan temel atma töreni ile başlamış, 1953 yılında tamamlanmıştır.

Onat ve Arda'nın projelerinde üçüncü düzeltme esas alınarak başlanan Anıtkabir'in inşası, 9 yıllık bir süre içinde dört aşamalı olarak *Anıt Bloku* ve *Barış Parkı* olarak iki kısımda yapılmıştır. *Anıt Bloku*, Aslanlı Yol, Tören Alanı ve Mozole bölümlerinden oluşmakta; *Barış Parkı*'nda ise Türkiye'nin çeşitli bölgelerinden ve yabancı ülkelere getirilen fidanlarla 104 ayrı türden yaklaşık 48.500 adet süs ağacı ve süs bitkisi bulunmaktadır.<sup>3</sup>

1 Atatürk gömüleceği yer konusunda bir vasiyette bulunmamıştı. Prof. Dr. Afet İnan 1923 yılında, bir sohbet sırasında, Atatürk'ün "Elbet bir gün öleceğim, beni Çankaya'ya gömer, hatıramı yaşatırsınız." dediğini; ve ardından, bunda ısrarlı olmadığını belirtmek için de "Beni milletim nereye isterse oraya gömsün. Fakat benim hatıralarımın yaşayacağı yer Çankaya olacaktır." şeklinde konuştuğunu belirtmektedir. (İnan, 1972, 43-57.)

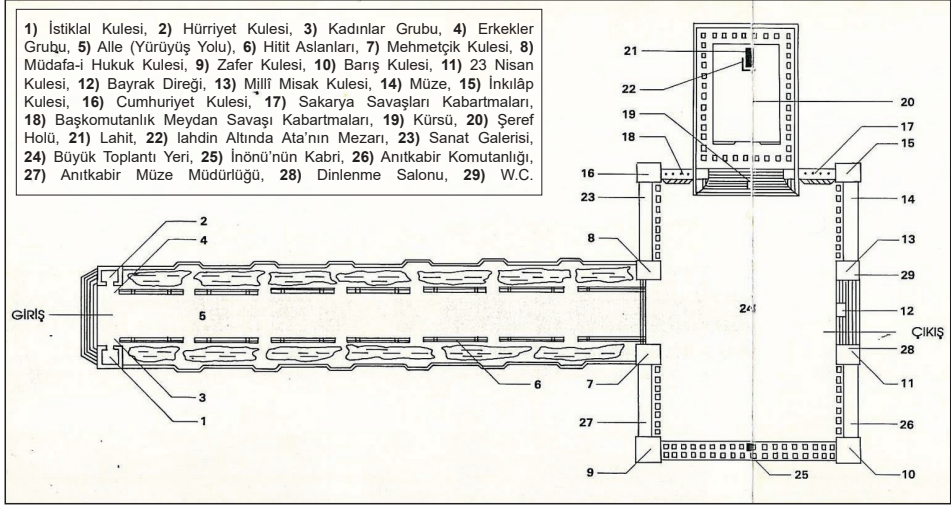
2 Şapolyo, 1972, 112.

3 Anıtkabir yapımında Birinci Kısım İnşaat (1944-1945), toprak seviyesi ve Aslanlı Yol'un istinat duvarının yapılmasını kapsamaktadır. İkinci Kısım İnşaat (1945-1950), Mozole ve Tören Alanı'nı çevreleyen yardımcı binaların yapılmasını kapsamaktadır. Üçüncü Kısım İnşaat (1950), Anıt'a çıkan yollar, Aslanlı Yol, Tören Alanı ve Mozole üst döşemesinin taş kaplaması, merdiven basamaklarının yapılması, lahit taşının yerine konması ve tesisat işlerinin yapılmasını kapsamaktadır. Dördüncü Kısım İnşaat (1950-1953) ise, Şeref Salonu'nun döşemesi, tonozlar alt döşemeleri ve Şeref Salonu çevresi taş profilleri ile saçak süslemelerinin yapılmasını kapsamaktadır. (Arda 1961-62, 155; Evliyagil, 1947.)

Yaklaşık 750.000 m<sup>2</sup>'lik bir yerleşme alanına sahip Anıtkabir'in çevresine ilişkin peyzaj planlamasına 1946 yılında başlanmıştır. Prof. Dr. Paul Bonatz'ın önderliğinde Prof. Dr. Emin Onat ve Prof. Dr. Sadri Aran'ın görüşleri doğrultusunda, çevre düzenlemesine ilişkin uygulama projeleri Prof. Sadri Aran tarafından hazırlanmıştır.



Anıtkabir'e asıl yönelme, Tandoğan tarafındaki girişten sonra yer alan kuzeybatı-güneydoğu yönünde Tören Alanı'na kadar uzanan yol ile gerçekleşmektedir. Yirmi altı basamaklı merdivenle çıkılan yolun başlangıcında kareye yakın dikdörtgen planlı Hürriyet ve İstiklal Kuleleri yer almaktadır. Hürriyet Kulesi'nin önünde Hüseyin Özkan tarafından yapılan erkekler grubu, İstiklal Kulesi'nin önünde ise kadınlar grubu heykelleri görülmektedir. Her iki tarafı güller ve ardıçlarla süslü yol traverten döşelidir. Yolun her iki tarafında olmak üzere ikişerli gruplar halinde yine Hüseyin Özkan'ın yaptığı 24 adet aslan heykeli bulunmaktadır. Bu heykellerin 24 Oğuz Boyunu temsil ettiği de ifade edilmektedir. Aslanlı yol, Mehmetçik ve Müdafai Hukuk Kuleleri ile Tören Alanına açılmaktadır. Uzunlamasına dikdörtgen, 15.000 kişi kapasiteli Tören Alanı'na, dört tarafından üçer basamak merdivenle inilmektedir. (Şek. 1, Fot. 1)



▲ Şek. 1: Anıtkabir planı.  
(Evliyagil'den)

◀ Fot. 1: Anıtkabir, havadan görünüş.

[<http://www.fotokritik.com/840717/anitkabir>  
(Erişim: 08.02.2017) ]

Her bir köşesine, kareye yakın dikdörtgen formlu, üzeri içte aynalı tonoz, dışta -tepelerinde alem olan- piramit çatı ile örtülü kuleler yerleştirilen alanı, üç yönden revaklar çevrelemektedir. (Fot. 2) Barış, 23 Nisan, Milli Misak, İnkılâp, Cumhuriyet Kulelerinin dışında, revaklara, ayrıca Komutanlık, Kütüphane, Müze Müdürlüğü gibi işlevleri olan mekânlar da açılmaktadır. Bu mekânların duvarları dikdörtgen pencereleri ve kapılarının üst kısımlarında sathı basık kemerlerle hareketlendirilmiştir. (Fot. 3) Ayrıca revakların ve Mozole'nin tonoz örtülü galerilere sahip zemin katı dikdörtgen şeklinde küçük pencereler ile dışarıya açılmaktadır. Anıtkabir yapı topluluğu içerisinde, simetrik olarak yerleştirilmiş on adet kulenin ve revakların tavanlarında, fresk tekniğinde, Türk kilimlerinden alınmış geometrik motifler görülmektedir.<sup>4</sup> Tören Alanı, Mozole merdivenlerine, üzerinde Zühtü Müridoğlu'nun eseri *Başkomutanlık Meydan Savaşı* ve İlhan Koman'ın eseri *Sakarya Savaşı* kabartmalarının yer aldığı duvar kütleleri ile bağlanmaktadır. Aslanlı Yol ile aynı eksende bulunan 23 Nisan ve Milli Misak kuleleri arasında Anıtkabir'in Çankaya yönündeki merdivenlerinin ortasında, tek parça çelikten imal edilmiş yüksek bir direk üzerinde Türk Bayrağı dalgalanmaktadır.<sup>5</sup>

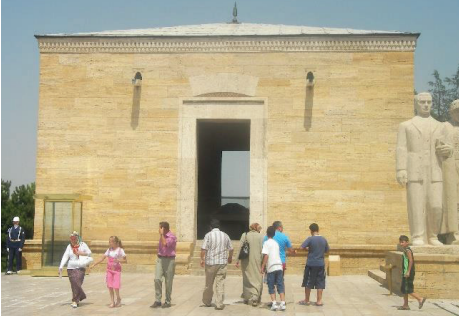
Tören Alanı'ndan, üzerinde Atatürk'ün "*Hâkimiyet kayıtsız şartsız milletindir.*" sözleri yazılı olan, Kenan Yontuç'un eseri *Hitabet Kürsüsü*'nün de bulunduğu 42 basamaklı merdivenle Mozole'ye çıkılmaktadır. Anıtkabir'in en önemli bölümünü teşkil eden *Zemin+bir* katlı ve dikdörtgen planlı Mozole, Atatürk'ün kabrini ve sembolik lahdinin bulunduğu Şeref Salonu'nu ihtiva etmektedir. Zemin katın dış duvarlarının kesik piramit biçiminde, masif bir kitle halinde olması yapının alt kesiminde bir kale görünüşü kazanmasına sebep olmuş, yapıda yükseklik etkisini artırmıştır.<sup>6</sup> Anıtkabir'in diğer kısımlarında olduğu gibi burada da üzerinde küçük pencereler bulunan dış duvarlar, beton üzerine traverten ile kaplanmıştır.

Asıl ziyaret mekânını oluşturan Şeref Salonu'nu dışarıdan traverten taş kaplamalı beton kolonları ile bir revak çevrelemektedir. Ön ve arka cephede ortadaki iki kolon arasındaki açıklık diğerlerine göre daha geniş tutularak mozolenin basık kemerli mermer söveli ana girişi ve aynı eksende yer alan Atatürk'ün lahdi vurgulanmıştır. Mozole cephesinin solunda *Atatürk'ün Türk Gençliğine Hitabı*, sağda ise *10. Yıl Nutku* taş kabartma üzerine altın yaldız harflerle Emin Barın tarafından yazılmışlardır. Bronz kapılardan girilen Şeref Salonu'na ortadaki daha geniş, yanlardaki daha dar açıklığa sahip iki sıra kolon dizisinin meydana getirdiği hazırlık mekânı ile geçilmektedir. Zemin ve duvarları mermer döşeli olan Şeref Salonu'nda girişin tam karşısında bronz şebekeli Ankara Kalesi manzaralı büyük pencerenin yer aldığı, eyvan olarak nitelenebilecek derinlikteki niş içerisinde Atatürk'ün sembolik lahdi yer almaktadır. Özellikle X. yüzyıldan itibaren

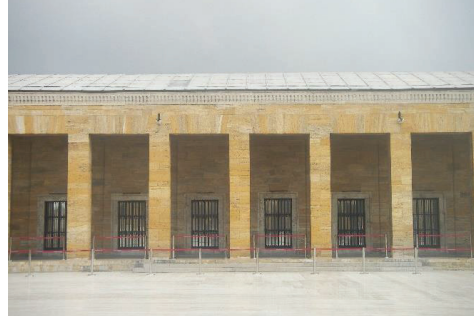
4 Gülekli, 1973, 41.

5 Bu bayrak direğini, Amerika'da yerleşmiş olan Nazmi Cemal adında bir Türk vatandaşı göndermiştir. Çelikten tek parça olarak imal edilen Bayrak direği 4938 kilogram ağırlığında ve 33.528 m yüksekliğindedir. Dört metresi kaidenin altında olup, görünen kısmı 29.528 m'dir.

6 Aslanoglu, 2000, 276.



**Fot. 2:** Hürriyet Kulesi.



**Fot. 3:** Revaklar.

Türk Mimarisinin yoğun olarak kullandığı eyvanları hatırlatan nişin Şeref Salonu'nun zemininden yüksek olması ve bu nişte yer alan bronz şebekeli pencereden süzülen ışık dikkatleri öncelikle lahit üzerinde toplamaktadır. Şeref Salonu'nun zemini ve duvarları Türkiye'nin çeşitli illerinden çıkarılan mermerlerle kaplanmıştır. Şeref Salonu'nun iki yan bölümünde dikdörtgen planlı galeriler yer almaktadır. Zemini mermer olan galeriler 9'ar adet çapraz tonozla örtülüdür. Şeref Salonu'nun 27 kirişten oluşan tavanı ile galeri tavanları mozaik ile süslenmiştir. Şeref Salonu'nda kapı ve pencerelerin yonca motifli şebekelerinin dışında, yan duvarlarındaki altışardan 12 adet meşalesinde de bronz kullanılmıştır. Mozole'nin üstü ise düz kurşun çatı ile örtülüdür.

Mozolenin zemin katında ise üzeri çapraz tonozlarla örtülü koridorlara, beşik tonoz tavana sahip eyvan şeklindeki mekânlar açılmaktadır. Atatürk'ün aziz naaşı, bu katta doğrudan doğruya toprağa kazılmış sekizgen bir mezar odasında bulunmaktadır. Mozole'nin birinci katı olan şeref salonundaki sembolik lahit taşının tam altında bulunan mezar odası tepesi sekizgen ışıklıkla kesilmiş bir piramidal külahla örtülüdür. (Fot. 4) Mezar odasında zeminin ortasında kible yönündeki lahit sekizgen alanla sınırlanmıştır. Mermer sandukanın çevresine, bütün illerden, Kıbrıs'tan, Azerbaycan'dan gönderilen toprakların konulduğu pirinç vazolar bulunmaktadır.<sup>7</sup> Zemin ve duvarları mermerlerle kaplanan mezar odasının mozaik tekniğindeki yeşil örtüsü, ortadaki sekizgen ışıklıktan yayılan altın renginde sekiz adet ışık huzmesine sahiptir. Aslında biçim olarak çok farklı bir etki bıraksa da Anıtkabir üst kat ziyaret yeri alt kat asıl mezar odası yerleşimi ile Anadolu Selçuklu döneminin *kümbet mezar* anlayışını fikir olarak yaşatmaktadır.



**Fot. 4:** Atatürk'ün mezar odası.

7 Evliyagil 1988, 87.

### Anıtkabir'deki Renkli Taş Süslemeler

Türk Sanatından alıntıların yoğunlaştığı fark edilen Anıtkabir'deki süslemelerin *dördüncü kısım inşaatı* sırasında yani 1950-1953 yılları arasında gerçekleştiği muhakkaktır. II. Dünya Savaşı sonrası, Anıtkabir inşaatının asıl süslemelerinin, ince işleri ile projeye uygun bir şekilde tamamlandığı dönemdir.<sup>8</sup>

Yapı kabaca ortaya çıkmış, sıra süslemelerine gelmiştir. Türkiye'de o döneme kadar mozaik süsleme uygulaması yapılmadığından bahisle Anıtkabir'in mozaikleri için çeşitli ülkelerle yazışmalar gerçekleştiğinden söz edilmektedir. Yapı ve İmar İşleri Reisliği'nin, Almanya Büyükelçiliği'ne 5 Ekim 1951 tarihli yazısı, mozaikte uzman büyük firma isimleri istenmesi ile ilgilidir. Sonunda Anıtkabir'deki mozaik süslemeleri bir İtalyan firması olan *Marmi* üstlenmiştir.<sup>9</sup> Firma yetkilileri 30 Ocak 1952'de Bayındırlık Bakanlığı'na gönderdikleri yazıda tarihe mal olmuş büyük şahsiyetlerin eserlerinin altın ve smalt mozaikle olmayıp, tamamen altın ve renkli altın mozaikle yapıldığından bahisle, Anıtkabir'de de altın ve altın renkli mozaik kullanılmasını tavsiye etmişlerdir.<sup>10</sup>

İtalyan Marmi Firması, Anıtkabir'deki işlerini uygulamaya 22 Temmuz 1952'de başlayarak sekizgen mezar odasını, lahdin bulunduğu nişin tavanını ve Şeref Salonu'nun tavanındaki kirişleri, Şeref Salonu'nun giriş tavanını, galerileri örten çapraz tonozları altın, kırmızı ve yeşil smalt mozaiklerin çeşitli tonlarıyla kaplamıştır.<sup>11</sup> Ayrıca kulelerin kapı ve pencere üstündeki basık kemerli alınlıklarında da mozaik kullanılmıştır. Mozaikler için motifler, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki XV ve XVI. yy.

8 Bunun için Başbakanlık'taki Anıtkabir Komisyonu'na bağlı olarak yeni bir komisyonun daha kurulduğu anlaşılmaktadır. Yapı ve İmar İşleri Başkanı Selahattin Onat, Türk Tarih Kurumu'ndan Prof. Dr. Halil Demircioğlu, Ankara Üniversitesi'nden Prof. Dr. Ekrem Akurgal, proje mimarlarından Doç. Orhan Arda ve Anıtkabir inşaatı Kontrol Şefi Yüksek Mimar Sabiha Güreymen'dan oluşan bu ikinci komisyonun görevi, Anıtkabir'de yapılması düşünülen heykel ve kabartmaların konuları ile anıtın çeşitli yerlerine yazılacak yazıların tespit edilmesi idi. 3 Mayıs 1950 tarihindeki toplantıda konunun önemine bağlı olarak kendilerinin yetersiz kalabilecekleri endişesiyle komisyonu genişletme kararı aldılar. (T.C. Genel Kurmay Başkanlığı, 2001, Belge 29.) Bayındırlık Bakanlığı'ndaki 31 Ağustos 1951 tarihindeki toplantıya yukarıdakilere ilave olarak Prof. Dr. Ahmet Hamdi Tanpınar, Prof. Dr. Rudolf Belling, Prof. A. Afetinan, Prof. Enver Ziya Karal, Doç. Kemali Söylemezoğlu, Prof. Emin Barın, Milli Eğitim Bakanlığı temsilcisi Kamil Su, Faik Reşit Unat ve Enver Behnan Şapolyo, Bayındırlık Bakanlığı temsilcisi Müsteşar Muammer Çavuşoğlu katılarak Anıtkabir'e yazılacak yazılar ve yapılacak heykel ve kabartmalar için de birer alt komisyon kuruldu. Aynı zamanda Anıtkabir'deki on kulenin isimlerini de veren heykel ve kabartmaların konularını tespit için oluşturulan komisyonda Prof. Ahmet Hamdi Tanpınar, Prof. Ekrem Akurgal, Prof. Belling, Doç. K. Söylemezoğlu yer almaktadır ve değişmez şekilde bu komisyon toplantılarına, Anıtkabir'in mimarları da katılacaklardır. (T.C. Genel Kurmay Başkanlığı, 2001, Belge 30.)

9 T.C. Genel Kurmay Başkanlığı, 2001, 61, Belge 55.

10 T.C. Genel Kurmay Başkanlığı, 2001, Belge 56.

11 Yapı ve İmar İşleri Reisliğinin 14 Ekim 1953 tarih Anıtkabir 33542/89 sayılı yazısı.

kilim ve halılarından Emin Onat ve Orhan Arda tarafından seçilmiş ve bu motiflerin 11 tanesi birleştirilmek suretiyle bir kompozisyon oluşturulmuştur.<sup>12</sup> Yine İ.T.Ü. öğretim üyelerinden Nezih Eldem, eğitim amacıyla bulunduğu İtalya'da (1952-53) kaldığı iki yıl boyunca aynı zamanda Anıtkabir'in bu ülkede üretilen mozaik bezemelerinin ve tuç parmaklıklarının tasarım ve denetleme sorumluluğunu da üstlenmiştir. Anıtkabir'deki mozaik süslemelerde Türk Sanatına ait motiflerin kullanmasının yanında tıpkı Bizans mozaiklerinde olduğu gibi altına da yer verilmiştir. Renkli taş ve çini mozaik tekniği ile Türk Sanatında önemli eserlerin varlığı bilinmekle birlikte; tercih, Türk Sanatında gördüğümüz, yüzyıllardır bilinen, sevilerek uygulanan örneklerden değil de, bu tekniğin yabancı bir çeşitlemesi ile gerçekleşmiştir.<sup>13</sup> Onat ve Arda'nın denetimleri ve seçimleri doğrultusunda Türk halı ve kilimlerinden alınmış motifler, mozaikler dışında Mozole'yi ve avluyu çevreleyen revakların, kulelerin tavanlarındaki kalem işlerinde de kullanılmıştır. Bu freskler ise Tarık Levendoğlu tarafından yapılmıştır.

Anıtkabir'de çoğu zaman detay olarak geçilen, bazen de gözlerden uzak yerlerde dikkatlerden kaçan renkli taş<sup>14</sup> süslemeler ise Türk sanatının üzerinde durulması gereken örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Betonarme iskelet olan yapının dış malzemesinde sarı traverten taş kaplamasıyla klasik bir etki verildiği muhakkaktır.<sup>15</sup> Emin Onat ve Paul Bonatz'ın Antik yapılarıdaki gibi Anıtkabir'de de dayanıklı-kalıcı malzeme olarak traverten kullanımını uygun gördükleri belirtilmektedir.<sup>16</sup> Taş, sadece Antik yapılarda değil Anadolu Selçuklu ve Osmanlı mimarilerinde de asıl malzeme olarak yüzyıllar boyunca kullanılmıştır.

Anıtkabir'in inşaatında kullanılan travertenler, Ankara'nın Haymana, Malıköy, Papazderesi; Çankırı'nın Eskipazar ve Kayseri'nin Pınarbaşı yörelerinden; mermerler ise Afyon, Çanakkale, Bilecik, Adana ve Hatay illerinden getirilmiştir. Getirilen taşların kesilmesi için, o zaman inşaatı süren 3. T.B.M.M. binasındaki (1938-1963) atölyenin düşünüldüğü belirtilmektedir.<sup>17</sup> Eskipazar'dan getirilen travertenlerin<sup>18</sup> delikli gözenekli olması sorun çıkarmış olmalı ki taşlar hakkında Yapı ve İmar İşleri Reisliği'nin 11 Şubat 1949'da Bakanlığa sunduğu yazıda yapısı gereği delikli olan bu taşların kullanımı ile ilgili zorluklara değinilerek tekrar görüş istenmektedir.<sup>19</sup> Buradan yerli malzemeye yer verilen binada imkânlar ölçüsünde titiz davranıldığı da anlaşılmaktadır. Çankırı - Eskipazar'dan

12 T.C. Genel Kurmay Başkanlığı, 2001, 61.

13 Yetkin 1972,153-159, Çakmakçıoğlu 1983, 1-12

14 *Taş* geniş bir kavram olarak *mermer* malzemeyi de kapsamaktadır. 05.06.2004 tarih ve 25483 sayılı Resmî Gazete'de yayımlanan Maden Kanunu'nda mermer; "II. Grup madenler; Dekoratif taşlar, Traverten, Kalker, Dolomit, Kalsit, Granit, Siyenit, Andezit, Bazalt ve benzeri taşlar" kapsamındadır.

15 Aslanoğlu, 2000, 276.

16 Aslanoğlu, 1994, 230.

17 Alpagut, 1999, 52.

18 Erdoğdu, 1999, 281.

19 T.C. Genel Kurmay Başkanlığı, 2001, Belge 17.



getirilen sarı travertenler Şeref Salonu'na çıkan merdivenlerin sağında ve solundaki kabartmalarda, Şeref Salonu'nun dış duvarlarında, Tören Alanı'nı çevreleyen revaklarda kullanılmış,<sup>20</sup> Kayseri'den getirilen beyaz travertenlere merdivenlerde, Aslanlı Yol ile Tören Alanı döşemelerinde ve Mozole kolonları üzerindeki lentolarda yer verilmiştir.<sup>21</sup> Ayrıca, Kayseri - Boğazköprü'den getirilen kırmızı, Kumarlı Mevkii'nden getirilen siyah travertenler ise Toplantı Alanı ve Kulelerin zemin döşemelerinde kullanılmıştır.<sup>22</sup> Kuleleri, Revaklı Avlu'yu, Şeref Salonu'nun cephelerini ve kolonları kaplayan sarı renkli travertenler ile bütün yapıları saçak altında dolaşan beyaz renkli mukarnas etkili korniş ve çörtlenlerle iki renklilik oluşturulmaktadır. Ayrıca kapı ve pencereleri çevreleyen beyaz taş söveler ve bunların üstündeki mozaik alınlıkların yine beyaz renkli basık kemerleri Anıtkabir yapı topluluğuna ağırbaşlı bir renklilik kazandırmaktadır. Aslanlı Yol'un, merdivenlerin, Mozole'nin kolonlarının üstündeki lentoların taşlarında beyaz rengin varlığı cephe kaplamalarında kullanılan sarı renk ile denge yaratmaktadır. İstiklal, Hürriyet ve Zafer Kulelerinin içlerinde ise traverten taşların derz aralarında zemine paralel halde ve pencere çerçevelerinin kenarlarında turkuaz renkte çiniler, yine Türk Mimarisinde özellikle Selçuklu Dönemi tuğla yapılarını hatırlatmaktadır.<sup>23</sup>

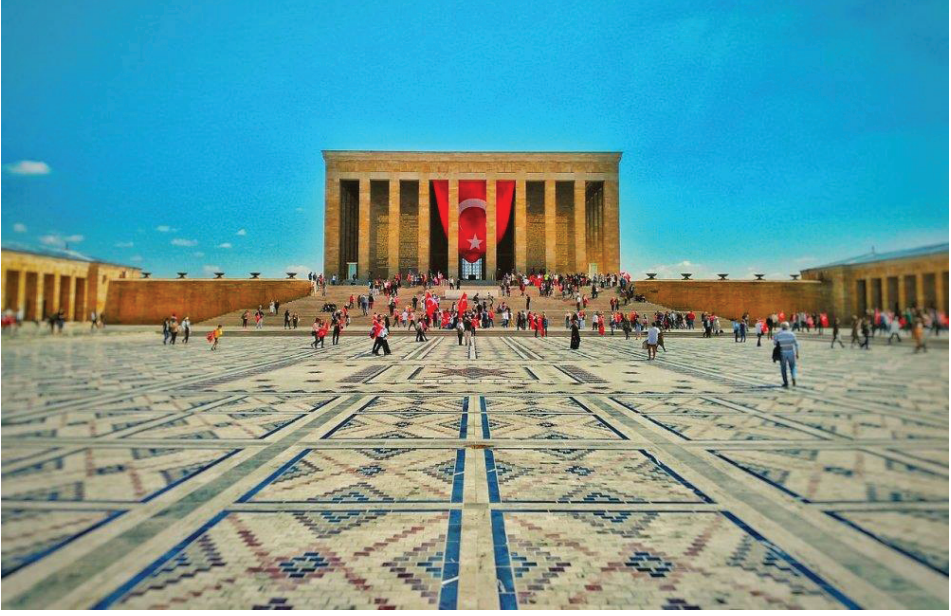
Tören Alanı'nda beyaz taşların oluşturduğu zeminde küp şeklindeki kırmızı ve siyah taşlarla kilim desenleri meydana getirilmiştir. Tören Alanı'nın tam ortasında siyah taşlarla sınırlanmış büyük bir kilim görüntüsünde bir kompozisyon yer almaktadır. Göbekteki kırmızı ve siyah taşların meydana getirdiği eşkenar dörtgen şeklindeki motifi, siyah taşlarla “yaba” ya da “ok yay” denilen motiflerin kırmızı taşlarla çevrelenerek geniş kenar suyunun uzun kenarlarına dizildiği görülmektedir. Kısa kenarlarında yarım eşkenar dörtgenlere sahip olan aynı kenarsuyun zeminini *çapraz* denilen motifler tek veya ikişerli olarak doldurmaktadır. (Fot. 5) Bunun dışında, Tören Alanı siyah taşlarla çevrelenen yine kırmızı ve siyah taşların kullanıldığı daha küçük boyutta dikdörtgen bölümlere ayrılmıştır. Bu dikdörtgen alanların hepsinde, göbek kısmında tam, kenarların ortasında ise yarım eşkenar dörtgen şeklinde birer motif bulunmaktadır. (Fot. 6) Ortadaki siyah taşları çevreleyen kırmızı taşlardan oluşan tam eşkenar dörtgenden çıkan kırmızı şeritler, köşegenler oluşturmaktadır. Bu arada Tören Alanı'nı sınırlayan revak zeminlerinde sarı travertenlerle çevrelenmiş siyah taşların meydana getirdiği dörtgen bölümler, atlamalı olarak yer almaktadır. (Fot. 7) Tören Alanı'nın uzun kenarlarındaki revaklarda bu

20 İkinci kısım inşaatın yüklenici firması Rar-Türk Limited Sosyetesine sarı travertenleri Eskipazar'a yakın Budaklar köyü civarındaki taş ocaklarından çıkartmak için 2 Eylül 1944 de yazı gönderildi. (T.C. Genel Kurmay Başkanlığı, 2001, 37.)

21 Mozole kolonları üzerine yapılacak lentolar hakkında düzenlenen 14.8.1951 tarihli raporda “Renk itibariyle Eskipazar travertenine yakın renkte, daha mütecanis sert ve sağlam olan Kayseri taşı ile lentoların yapılması daha muvafık olacaktır. Zaten basamaklarla basamak önü döşemesi ve bilim basamaklarla alan ve meydan kaplaması da Kayseri taşı ile yapılmaktadır.” denilmektedir. (T.C. Genel Kurmay Başkanlığı, 2001, Belge 18, Belge 37.)

22 T.C. Genel Kurmay Başkanlığı, 2001, Belge 36, Belge 15.

23 Tekin, 2005, 72-73.



**Fot. 5:** Tören Alanı'ndaki renkli taş süslemelerden.



▲ **Fot. 6:** Tören Alanı'ndaki renkli taş süslemelerden.

◀ **Fot. 7:** Revak zemininde renkli taşlar.

dörtgenlerin her biri, revaka açılan pencere veya kapı hizasında; çift kolonatl kısmında ise her bir kolon çiftinin arasındaki zeminde yer almaktadır.

Ayrıca renkli taşlar kulelerin zeminlerinde de görülmektedir. İstiklal ve Hürriyet Kulelerinin kırmızı taş zeminlerinde sarı renkli taş şeritler alanı dikdörtgenlere bölmektedir. Misak-ı Milli, 23 Nisan, Müdafaa-i Hukuk ve Mehmetçik Kulelerinin kırmızı taş zemininde köşelerden çıkan diyagonal siyah şeritler merkezde iki çapraz meydana getirmektedir. İnkılap Kulesi'nin kırmızı zemininin ortasında dikdörtgen alan, kısa kenarlarda siyah, uzun kenarlarda kırmızı taşla çevrelenmiş, mekânın kenarları siyah taş şeridin meydana getirdiği tarak motifi ile sınırlanmıştır. Cumhuriyet Kulesi'nin kırmızı taş zeminlerinde ortadaki dikdörtgen siyah bölümü siyah renkli şeritler bir kilim motifi oluşturacak şekilde çevrelemektedir. Zafer ve Barış Kulelerinde yine kırmızı zeminin ortasında, siyah şeritlerle çevrelenmiş dikdörtgen alanda, şeritler köşegen yaparak merkezde kesişmektedir. Dikdörtgenin böylece meydana getirilen her üçgen alanına siyah renkli birer üçgen yerleştirilmiştir. Ayrıca dikdörtgenin her kenarında, sırtı dönük "M" harfine benzer bir motif görülmektedir.

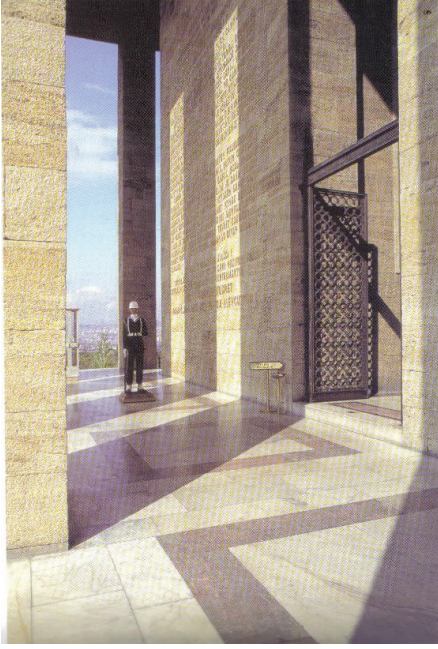
Kapı ve pencere sövelerinde, kolonların lentolarında, saçak altında kornişte beyaz taşın yer aldığı sarı traverten kaplamalı cepheleri ile Mozole; içerde renkli mermerin zengin kullanımına sahiptir. Şeref Salonu'nun zemini Çanakkale'den getirilen krem, Hatay'dan getirilen kırmızı ve Adana'dan getirilen siyah renkte mermer ile döşenmiştir. Afyon'un kaplan postu, beyaz mermeri ile Bilecik'in yeşil renkteki mermeri Şeref Salonu'nun iç-yan duvarlarını kaplamıştır.<sup>24</sup> Şeref Salonu'na açılan eyvanın duvarları ve zemini beyaz Afyon mermeri ile kaplanmış eyvana konulan lahit için Osmaniye'nin Gavur Dağları'ndan kesilen, 40 ton ağırlığındaki iki adet yekpare kırmızı mermer Ankara'ya getirilerek Kayserili Hacı Mustafa Kuranel'in taş ocağında işlenmiştir.<sup>25</sup>

Mozole'yi çevreleyen revakın beyaz mermer zemininde her kolon çiftinin oluşturduğu aralığa denk gelecek şekilde kırmızı renkte mermer şeritlerin çevrelediği beyaz dörtgen alanlara yer verilmiştir. (Fot. 8) Beyaz ve krem renkte mermerlerle döşenmiş Şeref Salonu'na giriş ya da hazırlık kısmında eşiklerin ardından siyahla çevrelenen enine dikdörtgen kırmızı mermerler yerleştirilerek her üç giriş noktası adeta işaretlenmiştir. (Fot. 9) Şeref Holü'nün daha geniş olan orta girişinde, hazırlık mekânının ortasında kırmızı ve siyah renkte mermerlerden Türk halı ve kilimlerinde sıkça görülen stilize edilmiş koçboynuzu motifleri, uzunlamasına dikdörtgen şeklindeki alanın dört yönüne yerleştirilmiştir. (Fot. 10) Daha dar olan iki yan girişte, zeminin ortasında uzunlamasına dikdörtgen alanlarda siyah mermer üzerine kırmızı mermerle stilize edilmiş koçboynuzları dikkat çekmektedir. Şeref holünde zemini, yan kenarlarda, zemindeki siyah mermerin belirginleştirdiği kırmızı mermerin oluşturduğu şeritten çıkan kırmızı dişlerden bir kenarsuyu sınırlamaktadır. (Fot. 11) Türk halı ve kilimlerinde çokça

24 Anıtkabir inşası için istenen yeşil taşın Bilecik'e bağlı Hasandere köyü civarından olduğu, 12.8.1949 tarihli belgeden anlaşılmaktadır.

25 T.C. Genel Kurmay Başkanlığı, 2001, 37, Belge 19; Gülekli, 1973, 78.





◀ **Fot. 8:** Mozole'nin revak zemini. (Sağdıç'tan)

▼ **Fot. 9:** Şeref Holü'ne giriş.



◀ **Fot. 10:** Şeref Holü'ne giriş; orta zemin.

▼ **Fot. 11:** Şeref Holü'nde yan girişlerin zemini.



kullanılan, genelde tarak motifi denilen bu kenarsuyunun varlığı bu manada kullanılan diğer motiflerle birlikte Şeref Salonu'nun zemininin büyük bir halı ile kaplı olduğu izlenimini vermektedir. Hazırlık mekânını Şeref Salonu'na bağlayan kolonların arasında kalan zemin bölümleri, ortadaki daha geniş, yanlardaki daha dar ve giriştekilerin aynısı olmak üzere siyahla çevrelenmiş kırmızı enine dikdörtgenlere sahiptir.

Döşemesi kırmızı granit olan dikdörtgen planlı Şeref Salonu'nun<sup>26</sup> uzun kenarlarında, hazırlık mekânındaki tarak motifli kenarsuyun daha geniş bir şekilde bu defa kırmızı zemin üzerine siyah dişlerle devamı görülmektedir. (Fot. 12) Bu kenarsuyun dışında, atlamalı olarak siyah, beyaz mermerlerin oluşturduğu dar bir yol Şeref Salonu'nun uzun kenarlarını sınırlamaktadır. Taraklı geniş kenarsuyunun dışında, ortası sade bırakılan Salon döşemesinin kenarlarında, hazırlık mekânında yan girişlerin zemininde bahsettiğimiz koçboynuzlu alanların hizasında olmak kaydı ile belli aralıklarla beşer adet uzunlamasına dikdörtgen bölümler yerleştirilmiştir. Siyah zemine sahip bu alanlarda beyaz mermer ile “yaba” da denilen “ok ve yay” motifleri, yine, Türk sanatında çok kullanılan bir deseni oluşturmaktadır. (Fot. 13)



◀ Fot. 12: Şeref Salonu. (Sağdıç'tan)

▼ Fot. 13: Şeref Salonu'nda ok-yay motifleri.



Şeref Salonu'nun uzun kenarlarındaki galerilere geçiş sağlayan mermer söveli yedi açıklığın aralarında kalan zeminler ise ortadaki dikdörtgen biçimli beyaz mermeri çevreleyen bej renkli mermer şeridin kısa kenarlarda stilize koçboynuzları şeklinde kıvrılması ile bezenmişlerdir. (Fot. 14) Aynı şekilde süslemeler galeri pencerelerinin zeminlerinde de görülmekte, üzeri mozaik süslü tonozlarla örtülü her iki galerinin dokuz bölümünde de zeminler aynı anlayış ile ama motiflerin farklı düzenlemeleri ile karşımıza çıkmaktadır. Şeref Salonu'nun sol yan galerisinde girişten itibaren birinci bölümdeki kare

26 T.C. Genel Kurmay Başkanlığı, 2001, Belge 14.

alanın dört köşesinde siyah mermer şeritler atlamalı olarak ortalarındaki enine ve uzunlamasına dikdörtgen şeklindeki beyaz mermer alanları çevrelemektedir. (Fot. 15) Aynı galerinin ikinci bölümünde, merkezdeki enine dikdörtgen alanı çevreleyen siyah mermer şeritler uzun kenarlara doğru köşeli olarak kıvrılarak yine *koçboynuzlarını* meydana getirmektedir. Üçüncü bölümde siyah şeritlerin yine dar ve geniş olarak kullanılmasıyla *koçboynuzu* motiflerinden bir kompozisyon elde edilmiştir. (Fot. 16) Galerinin dördüncü bölümünde siyah mermer şeritlerden dikdörtgenin kısa kenarlarına soyutlanmış, parçalanarak yerleştirilmiş *koçboynuzu* motiflerinin izlerini görmekteyiz. (Fot. 17) Galerinin beşinci bölümünde siyah ve beyaz renkteki mermerler dama taşına benzer bir kompozisyonla karşımıza çıkmaktadır. Dikdörtgenin her iki kısa kenarında ortadaki uzunlamasına dikdörtgene üstte ve altta köşelerden birleşen dört dikdörtgen bize özellikle kilim ve halılarda görülen bazı Türk boylarına ait damgaları da hatırlatmaktadır.<sup>27</sup> Altıncı bölümde dikdörtgenin uzun kenarlarının ortasındaki uzunlamasına dikdörtgen alanları çevreleyen siyah şeritler, kısa kenarlarda kıvrılarak stilize *koçboynuzlarına* dönüşmektedir. (Fot. 18) Galerinin yedinci bölümünün zemininde dikdörtgen alanın kısa kenarlarına yerleştirilen siyah mermer şeritlerin oluşturduğu *ok-yay* ya da *yaba* denilen motiflerden bir kompozisyon yer almaktadır. (Fot. 19) Sekizinci bölümde ortada uzunlamasına dikdörtgen alanı sınırlayan siyah şeritler kısa ve uzun kenarları devam ettirerek kenarların üstünde dört yönde bir çift *koçboynuzu* oluşturmaktadırlar. Ayrıca dörtgenin köşelerine yerleştirilen L şeklindeki siyah mermerler kompozisyonu tamamlamaktadır. Soldaki galerinin dokuzuncu bölümünde, bir öncekini hatırlatır biçimde gayet soyut geometrik bir düzenleme bulunmaktadır. Burada, ortadaki dikdörtgenden çıkan şeritler dört yönde farklı olarak dikdörtgen alanlar meydana getirecek şekilde kapanmaktadır. (Fot. 20)



**Fot. 14:** Galerilerde açıklıkların zeminini.



**Fot. 15:** Soldaki galerinin 1. bölüm zeminini.



**Fot. 16:** Soldaki galerinin 3. bölüm zeminini.

27 Azak, 1993,168.





Fot. 17: Soldaki galerinin 4. bölüm zeminini.



Fot. 18: Soldaki galerinin 6. bölüm zeminini.



Fot. 19: Soldaki galerinin 7. bölüm zeminini.



Fot. 20: Soldaki galerinin 8 ve 9. bölüm zeminini.

Aynı şekilde düzenlenen Şeref Salonu'nun sağdaki galerisinin zemininde, giriş tarafından birinci bölümde ortadaki dikdörtgeni çevreleyen siyah şeritlerin stilize edilmiş iki çift *koçboynuzuna* dönüştüğü fark edilmektedir. (Fot. 21) Galerinin ikinci bölümünün zemininde uzun kenarlara yerleştirilen, siyah şeridin meydana getirdiği, birbirine sırtları dönük *koçboynuzları*, ortada dikine atılan bir şeritle birbirine bağlanmaktadır. (Fot. 22) Üçüncü bölümün zemininde, yine siyah mermer şeritler ortadaki kareyi altta ve üstte takip ederek uzun kenarlarda *koçboynuzu* oluşturmaktadırlar. (Fot. 23) Dördüncü bölümde, bu defa ortasında kare şeklinde beyaz mermer olan enine dikdörtgenin köşelerinden çıkan şeritler *koçboynuzlarını* meydana getirmektedir. (Fot. 24) Beşinci bölümün zemininde kare alanın dört köşesinin her birinde siyah mermerle *ok-yay* motifleri işlenmiştir. (Fot. 25) Bu motif Türk halı ve kilimlerinde de kendini göstermektedir.<sup>28</sup> Galerinin altıncı bölümünün zemininde, kare alanın kenarlarında, siyah renkli mermer şeritler simetrik olarak birer *koçboynuzu* oluşturmaktadır. (Fot. 26) Yedinci bölümün zemininde yine siyah mermer şeritler *ok-yay* motifleri ile bir kompozisyon meydana getirmektedir. (Fot. 27) Galerinin sekizinci bölümünün zemininde karenin alt ve üstündeki *koçboynuzları* yine siyah mermer

28 Azak, 1993,168.

şeritlerle birleştirilerek farklı bir düzenleme elde edilmiştir. Galerinin dokuzuncu bölümünde kare alana alt ve üstte yatay olarak yerleştirilen, yine siyah mermer şeritlerin meydana getirdiği *koçboynuzu* motifleri yer almaktadır. (Fot. 28)

Şeref Salonu'nun altındaki zemin katın, günümüzde müze olarak değerlendirilen tonozlu mekanları ile koridorlarının zeminlerinde de renkli mermer kullanımı söz konusudur. Beyaz mermer döşemeli koridorları, nişleri de dâhil olmak üzere, kenarlarda bej renkli mermerden ince bir şerit sınırlamakta, aynı renkteki şerit belli aralıklarla kare alanları da dolaşarak koridor boyunca ilerlemektedir. Koridorlara açılan tonozlu mekânların zemininde ise niş kısmına doğru girinti yapan bej renkli şeritler dikdörtgen birer alan meydana getirmektedir. Bu dikdörtgen alanlarda daha küçük kesilmiş mermerler dekoratif bir şekilde düzenlenmiştir. (Fot. 29) Tonozlu koridorlardan geçilerek ulaşılan üst kattaki lahdin tam altına gelen mezar odasında da mermer süslemelere rastlanmaktadır. Mezar odasında; yeşil mozaikle kaplı sekizgen kubbenin oturduğu -yine yeşil mozaikli- sekizgen kasnaktan çıkan altın yaldızlı ince şeritlerle sınırlanmış kenar suları, mezarın sekizgen duvarlarının her birini, ortadaki daha geniş olmak üzere, bej renkli mermerle kaplı üç bölüme ayırmaktadır. Mezar odasında, sekizgen zeminin ortasındaki beyaz mermer alanda kible yönünde kırmızı mermer lahit yer almakta, sekizgen alanı bir basamak teşkil edecek yükseltide siyah mermer sınırlamaktadır. (Fot. 30) Mezar odasının zeminindeki sekizgen alanı ve buradan duvarlara doğru genişleyen sekiz adet dörtgen bölümü, beyaz mermerden ince bir kenarsuyu çevrelemektedir. Siyah ince şeritlerin kuşattığı yamuk dörtgen biçimli bu alanlarda kırmızı zemin üzerinde beyaz çarpı şeklindeki motiflere yer verilmiştir. Çarpıların veya çapraz denilen motiflerin üst ve alt açıklıkları siyah üçgenlerle dolgulanmıştır.



**Fot. 21:** Sağdaki galerinin 1. bölüm zeminini.



**Fot. 22:** Sağdaki galerinin 2. bölüm zeminini.



**Fot. 23:** Sağdaki galerinin 3. bölüm zeminini.



**Fot. 24:** Sağdaki galerinin 4. bölüm zeminini.



Fot. 25: Sağdaki galerinin 5. bölüm zemini.



Fot. 26: Sağdaki galerinin 6. bölüm zemini.



Fot. 27: Sağdaki galerinin 7. bölüm zemini.



Fot. 28: Sağdaki galerinin 8 ve 9. bölüm zemini.

Anıtkabir'in, araştırmacıların pek de ilgisini çekmemiş olan renkli taş kullanımı, görüldüğü üzere Anıtkabir yapılar topluluğunda gerek cephelerde gerekse zemin döşemelerinde abartılı olmayan bir yoğunlukta karşımıza çıkmaktadır. 2. *Ulusal Mimarlık Akımı*'nin özelliklerini taşıdığı belirtilen Anıtkabir ile çağdaş yapılarda da, Anıtkabir kadar özenli olmamakla birlikte, renkli taş ya da mermer kullanımına özellikle kamu yapılarının girişlerinde, zeminlerde olmak üzere yer verilmiştir.<sup>29</sup> Bunlar içinde, Anıtkabir Şeref Salonu'ndaki renkli mermer kullanımı ve motifler ile 3. Meclis Binası'nın Şeref Holü'ndeki renkli taş zemin süslemeleri birbirlerine benzer özellikler taşımaktadırlar.

Her ne kadar Türk mimarisinde renkli taş kullanımının başlangıçta daha çok Irak-Suriye etkili olduğu bilirse de, minareler dışında renkli taşların cephelerdeki kullanımı ilk defa I. Alâeddin Keykubad zamanında Selçuklu başkenti Konya'da gerçekleşmiştir.<sup>30</sup> Taşın yoğun olarak kullanıldığı Anadolu Selçuklu mimarisinde mermer malzeme, bazı yapıların taçkapılarında muhteşem örneklerle karşımıza çıkarken; kitabe, mezar taşı, sanduka,<sup>31</sup> pencere söve ve alınlıklarında, havuz ve fiskiyelerde kullanıldığı,<sup>32</sup> sütun başlıklarında ise çoğunlukla devşirme malzemeye yer verildiği bilinmektedir.<sup>33</sup> XIV. yy. Beylikler Dönemi mimarisinde mermer, dönem özelliği olarak, taçkapılar dışında binaların bütün cephelerini kaplamaktadır.<sup>34</sup> Mermer süslemeler, ya da renkli taş süslemeler asıl, Osmanlı mimarisinde, özellikle *Klasik Dönem*'de ölçülü bir şekilde yapılardaki yerini almıştır. Mermer, başta girişlerde olmak üzere 1. *Ulusal Mimarlık*

29 Aslanoğlu, 2000, 274.

30 Eser, 2000, 126, 165.

31 Karamağaralı, 1992, 2.

32 Önge, 1997.

33 Öney, 1970, 27-38.

34 Diez vd., 1950, 195-197.



*Dönemi* yapılarında da yoğun olarak kullanım alanı bulmuştur.<sup>35</sup> Böylece Türk mimarlık tarihinde her iki “*Ulusal Mimarlık Akımı*”nın *Osmanlı Klasik Dönem - Mimar Sinan yapıları* ile ilişkilerinin yeniden altı çizilmektedir.<sup>36</sup>

Türk sanatında yapıların taçkapılarında, pencere söve ve alınlıklarında, sütunlarda, mihrap ve minberlerin yanı sıra döşemelerde, duvar kaplamalarında, merdiven basamakları ve korkuluklarda, çeşmeler, sebiller ve mezar taşlarında kullanılan mermer süslemelerin muhteşem örnekleri *Osmanlı Klasik Mimarisi*’ne aittir.<sup>37</sup> Osmanlı mimarisinde pencere nişlerinde, revak, avlu ve iç mekân döşemelerinde görülen renkli taş süslemelerin Anıtkabir’e ait revak, avlu ve Şeref Salonu’nun zemininde döşeme olarak varlığını sürdürdüğü anlaşılmaktadır.<sup>38</sup> Anıtkabir’deki süslemeler içinde en dikkat çeken de Şeref Salonu’nun zemininde bir bakıma mozaik tekniğinde sayılabilecek mermer kaplamalardaki motiflerdir. Genel olarak Anıtkabir ile ilgili kitap, makale ve internet bilgilerinde Şeref Salonu ile ilgili olarak “*yan galerileri ve zemini, XV.-XVI. yüzyıl halı ve kilimleri üzerine araştırma yapan İ.T.Ü. öğretim üyelerinden Nezih Eldem’in (2005) tasarladığı motiflerden oluşan renkli mozaiklerle süs-lüdür.*” şeklinde anlatımlarla karşılaşılmakta, hatta bazı araştırmacılar Anıtkabir’deki tüm bezeme ve tasarımların Nezih Eldem tarafından gerçekleştirildiği üzerinde durmaktadır.<sup>39</sup> 1999 yılında aramızdan ayrılan Prof. Dr. Orhan Arda’nın kendisi gibi mimar olan oğlu Sn. Ömer Arda ile yapılan görüşmeden, Prof. Dr. Nezih Eldem’in İtalya’da bulunduğu dönemde sadece, Anıtkabir için üretilen mozaiklerin kontrolörlüğünü yaptığı, Türk İslam Eserleri Müzesi’nde tesbit edilen motiflerde ise tercihin Anıtkabir mimarlarına ait olduğu anlaşılmıştır.



**Fot. 29:** Tonozlu mekanlarda zemin.



**Fot. 30:** Atatürk’ün mezarı.

35 Yavi, 1996, 22.

36 Sözen, 1984, 30.

37 Çakmakoğlu, 1983, 1-12.

38 Çakmakoğlu, 1989, 33.

39 Batur, 2001, 12.

## Anıtkabir'deki Renkli Taş Süslemelere İkonografik Bir Yaklaşım

Araştırmalarımız sırasında dikkatimizi çeken bir başka unsur da özellikle Şeref Salonu ve Atatürk'ün Mezar Odası'nda mermer süslemelerde kullanılan renklerin, motiflerin sadece biçim yönü ile değil taşıdıkları anlamlardan dolayı da seçilmiş olabilecekleriydi. Şeref Salonu ve salon döşemesindeki motiflerin içinde yer aldığı alanların dörtgen şekli, Türklerin dünyayı bir tepsi gibi, kubbeli bir tepsi gibi düşündüklerini, Türk devletini dört köşe olarak algıladıklarını hatırlatmaktadır.<sup>40</sup>

Anıtkabir'de biçimlerin yanı sıra bazı renklerin de özellikle tercih konusu olduğu düşünülmektedir. Şeref Salonu'nun zemininde, lahitte, Mezar Odası'ndaki mermer sandukada ve Mezar Odası'nın zemininde, merkezdeki sekizgen alanı çevreleyen kısımda kırmızı rengin varlığı söz konusudur. Kırmızının genel olarak *güç, kuvvet, iktidar, şiddet* ve *yoğunluğu* ifade ettiği, *savaşın* ve *zaferin* rengi olduğu, aynı zamanda *güneyi* de temsil ettiği bilinmektedir.<sup>41</sup> Yine Şeref Salonu'nda Atatürk'ün lahdinin bulunduğu eyvan, zeminden başlayarak tavana kadar; ve Mezar Odası'nda kırmızı lahdin bulunduğu sekizgen bölümün zemini beyaz renkte mermerle kaplanmışlardır. Her şeyden önce *masumiyet, temizlik* anlamına gelen beyaz, *kutsallığı* da sembolize ederken diğer taraftan *devletin adalet ve gücünü* de temsil etmektedir. Ayrıca beyaz rengin *ölüm* ya da *ölümünden duyulan üzüntüyü* ifade etmesinin dışında, "ak" sözcüğünün Altay Türkçesinde *cennet* anlamına geldiği, cennette oturan tanrılarına *Akıllılar* denildiği belirtilmektedir.<sup>42</sup> Esas taraf kabul edilen *batının* sembolü olmasının dışında, Hz. Muhammed'in kullandığı üç sancaktan birinin rengi olmasıyla beyazın anlamı İslamî açıdan da yücelmekte; beyaz, ölümle *tekrar doğmaya özgü bir geçiş* rengi olarak kabul edilmektedir.<sup>43</sup> Bir taraftan da, Atatürk'ün beyaz mermer döşeme üzerinde yer alan kırmızı mermer lahdinin ve sandukasının varlığı Türk Bayrağı'nı ve bu Bayrağın temsil ettiği Türk Milleti'ni hatırlatmakta; Atatürk'ün, Türk Milleti'nin sinesinde yattığını sembolize etmektedir.

Şeref Salonu'nun duvarlarını kaplayan yeşil mermerin ise, gelen ışıkla gök rengine doğru değiştiği fark edilmektedir. Gök ve yerin birbirini bütünlemesi gibi yeşil ve mavi de birbirini bütünlemektedir. Daha çok yer kavramı için kullanılan yeşil, Türklerde *hükümdarlık* ve *hâkimiyet* ile ilgili olarak, *gençliğe, umuda, yeniden doğuşa, cennete, peygamber sülalesine* işaret edebilmektedir.<sup>44</sup> Ruhun ve düşüncenin rengi olan ve daha çok gök için kullanılan mavi ise *ciddiyet* ve *asaletin* varlığı ile *sonsuz bir yolun* rengidir.<sup>45</sup> Türk dünyasında yeşil ya da gök rengi aynı zamanda *doğuyu* da ifade etmektedir.

40 Ögel, 1995, 243.

41 Genç, 1999, 6; Çoruhlu, 2002, 186-187.

42 Ögel, 1993, 101, 571; Çoruhlu, 2002, 190-191.

43 Genç, 1999, 9-6; Ersoy, 2000, 52.

44 Çoruhlu, 2002, 191-193.

45 Ersoy, 2000, 58-59; Genç, 1999, 27-36.



Gerek Şeref Salonu'nda gerekse Mezar Odası'nda siyah mermer daha çok motifleri belirleyici ya da sınırlayıcı olarak kullanılmıştır. Türk mitolojisinde toprak rengi olarak kullanılan kara, aynı zamanda *kuzeyin* de sembolüdür.<sup>46</sup> Bütün renklerin başlangıcı olan siyah, Türkler için *şiddet* ve *güç yoğunluğu* vurgulamada, *yas*, *ölüm* ifadelerinde kullanılmaktadır.<sup>47</sup>

Anıtkabir'in iki önemli mekânında kullanılan mermerler renklerine göre ele alındığında tutulan yasin gücünü, *ölümü*, *yok olmayı*, *cenneti* hatırlatmanın dışında Şeref Salonu'nda ve Mezar Odası'ndaki renklerle *hâkimiyet*, *iktidar*, *güç* ve *umut* kavramlarının ağırlığı hissedilmektedir. Öyle ki Türk dünyasında yeryüzünü tanımlayan yönleri temsil eden bütün renkler bu mekânlardadır. Şeref Salonu'nun duvarlarını kaplayan yeşil ya da gök rengi *doğuyu*, Türklerin geldiği, gelirken biriktirdiği kültür değerlerini, Türk medeniyetini simgelerken; batıyı simgeleyen beyaz mermerlerle kaplanmış Atatürk'ün lahdinin bulunduğu eyvan Türklerin batıya akışını hatırlatmaktadır.

Şeref Salonu'nda dikkati çeken bir başka unsur da kırmızı ağırlıklı zeminde daha çok Türk halı ve kilimlerinden alınmış motiflerin ve düzenlemenin etkisiyle halı izlenimi veren mermer döşemedir. Bu uygulamada halı etkisi ile mekâna verilecek sıcaklığın dışında, halının, Türk'ün dünya medeniyetine önemli armağanlarından biri olduğunun düşünüldüğü inancındayız. Türk kültüründe halı sadece yaygı olarak değil; mesela Göktürklerde tahta çıkma törenlerinde Türk hakanlarını, göğe çıkma törenlerinde *kamları* içine koyup kaldırmada da kullanılmıştır. Ayrıca halı ve kilimlerde yer alan nakışların bir dile sahip olduğu da bilinmektedir.<sup>48</sup> Şeref Salonu'nda en fazla karşımıza çıkan motiflerden biri *koçboynuzudur*. Türk kültür hayatında koç ya da koyun heykeli, resmi veya piktogram yapma geleneğini *totem* ya da *tamga* olarak kabul edenlerin yanı sıra kurban geleneğinin devamı olduğunu belirtenler de vardır. Bolluk, bereket, kuvvet sembolü olarak da bilinen koç, yüksek rütbeli alp mezarlarında bulunmaktadır. Koruyucu ruh inancı ile pek çok eşyanın üzerinde muska, nazarlık gibi de yer alan koç motifinin dışında, koç heykelleri de yiğitler veya önemli şahıslar için dikilmektedir.<sup>49</sup> Bu da Atatürk'ün mezar anıtında *koçboynuzu* şeklindeki motiflerin neden sıklıkla kullanıldığını açıklamaktadır.<sup>50</sup>

Gücün kuvvetin ve yiğitliğin sembolü olarak görülen koç figürüne Türklerin tarih sahnesindeki ilk eserlerinden itibaren rastlanmakta, MÖ IV.-III. yy'a tarihlenen Hun Dönemi'ne ait Pazırık Halısı'nın kenarsuyundaki atların üzerindeki saçaklı eyer örtülerinde

46 Genç, 1999, 46-50.

47 Genç, 1999, 42; Ersoy, 2000, 65.

48 Ögel, 1995, 166-67.

49 Çay, 1983, 61; Çay, 1990, 181-183.

50 Anadolu'nun pek çok yerinde "koç", "koçak" kelimeleri yiğit anlamında kullanılmaktadır. Kars ve yöresinde ise kahramanlık, yiğitlik türkülerine "koçaklama" denilmektedir. (Çay, 1983, 90.)

*koçboynuzu* motifleri görülmektedir.<sup>51</sup> Yine Pazırık Kurganları'nda (MÖ III.yy.) ahşap at koşum takımlarında da *koçboynuzlarına* rastlanmaktadır.<sup>52</sup> Amuderya'nın Aral Gölü'ne döküldüğü bölgede, MÖ I. - MS VII. yy. Toprakkale Sarayı'ndaki alp heykelleri koç başlı kaidelere sahiptir.<sup>53</sup> Göktürk Dönemi'ne ait Kültigin (732) ve Bilge Kağan mezar külliyyelerinde (735), girişlerin iki yanında koç heykellerinin varlığı bilinmektedir. Türkler özellikle Azerbaycan ve Doğu Anadolu Bölgesi'ndeki koç ya da koyun heykeli şeklindeki mezar taşları ile bu geleneklerini yüzyıllar boyunca sürdürmüşlerdir.<sup>54</sup>

Yine Şeref Salonu'ndaki süslemeler arasında bir başka motif olan ve *yaba* da denilen *ok-yay*, çok eski devirlerden itibaren Türk sanatındaki yerini almıştır. Karasuk (MÖ 1300-800) dönemine ait bir dikilitaş Türk dönemine has büyük bir yay ve bir küçük yay ile oktan oluşmuş tamgaya sahiptir.<sup>55</sup> Hun Dönemi'ne veya Göktürklerle ait kurgan buluntularında ok ve yaylara da rastlanmaktadır.<sup>56</sup> İslam öncesi dönemlerde Türkler hem mezarlara ölen kişi ile ilgili olarak ok ve yayları koymuşlar, hem de bunları çeşitli malzemeler üzerine biçimlendirmişlerdir. Yay resmi, Orhun ve Yenisey alfabelerinde "Y" harfine işaret ederken, ok ise "*ok'ku, uk*" gibi telaffuz edilmektedir. Türk askeri ve kabile teşkilatından bahsedilirken Orhun alfabelerinde boy yerine ok kullanılması bu işaretin etnik bir anlam taşımasının yanında harp silahı manasında da kullanıldığına işaret etmektedir.<sup>57</sup>

Aslında iki-üç dişli veya çok dişli *yaba* Hinduizm-Brahmanizm dininde yıkıcı tanrı *Şiva*'nın sembolü olarak ifade edilmekteyse de Türk dünyasında *damga* veya *savaşçılığın - yiğitliğin* sembolü olarak anlam kazandığı anlaşılmaktadır. Türklerle ait dokumalarda yaygın olarak yer alan *yaba* ya da *ok-yay* motifleri Abbasilerin Türkler için yaptırdığı Samarra'da, Karahanlı, Selçuklu yapılarındaki süslemeler arasında da görülmektedir.<sup>58</sup>

Tuğrul Bey'in armasında (1037-1063), Selçuklu hükümdarlarının mezarlarında, sikkelerinde, *ok-yay* damgalı tuğra kazılmış şekiller yer almıştır. Ayrıca ok ve yay motif ya da damgalarına Kırım'da Hazar Türklerinin mezar taşlarında,<sup>59</sup> Karakoyunlu ve Akkoyunlulara ait koç ve at şeklindeki mezar taşları üzerinde rastlanmaktadır.<sup>60</sup> Saraybosna ve çevresindeki Osmanlı Dönemi'ne ait mezar taşlarında da *ok* ve *yay*

51 Kırzioğlu, 2001, 71.

52 Diyarbakirli, 1969, 140.

53 Çay, 1990, 31.

54 Karamağaralı, 1992, 38; Pektaş, 2001, 123.

55 Esin, 2003, Res. 76, Res. 78.

56 Ögel, 1991, 75, 144.

57 Karamağaralı, 1980, 16.

58 Kırzioğlu, 2001, 207.

59 Kırzioğlu, 2001, 173.

60 Diyarbakirli, 1969, 189-190.

kabartmaları karşımıza çıkmaktadır.<sup>61</sup> Başta Osmanlı Devleti'nin kurucusu Kayı Boyu'nda olmak üzere çeşitli Türk topluluklarının damga olarak kullandıkları *ok-yay* motifinin diğer taraftan savaşıklık, yiğitlik sembolü olarak belki de koruma amaçlı Türk mezar geleneğinde fazlasıyla yer alan bir motif olduğu anlaşılmaktadır. Her şeyin ötesinde büyük bir askeri deha olan Atatürk'ün kabrinde bu motife yer verilmiş olması köklü bir Türk geleneğinin devamı niteliğindedir.

Anıtkabir'deki en önemli mekân tartışmasız Atatürk'ün Mezar Odası'dır. Şeref Salonu'nun alt katında, lahdin hizasına denk gelen sekizgen gövde üzerine piramidal külahlı örtülü bu bölümün ve süslemelerinin üzerinde durulmuştu. Bu mekânda gövde, piramidal örtü, örtünün ortasındaki ışıklık ve bu ışıklıktan örtünün her bir köşesine yayılan altın mozaik ışınlar, zemindeki sandukayı sınırlayan alan sekiz köşelidir. Böylece dikkatimizi çeken sekizgen aslında kare ile daire arasında bir görünüşe sahiptir. *Sekizgen*, dünyayı (yeri) sembolize eden *kare* ile göğü temsil eden *kubbe* arasında bağlantıyı, geçiş evresini de simgelemekte ve ezoterik ekole göre 8, 7' den sonra geldiğinden *diriliş*, *yeniden başlama* ve *şekil değiştirmenin* simgesi olarak değerlendirilmektedir.<sup>62</sup> Yakutlarda da Gök Tanrı'nın ilk şaman için evinin önüne diktiği sekiz dallı ağacın sonsuza kadar yaşayacağı düşüncesi hâkimdir ve her gün yenilenen dünya onlara göre sekiz köşelidir.<sup>63</sup> Sekiz uçlu geometri, *yenilenmenin*, *ölümsüzlüğün* sembolü olarak ifade edilmektedir.<sup>64</sup> Diğer taraftan, Hz. Muhammed'in bir hadisinde cennetin sekiz kapısı olduğunu söylediğinden bahsedilir. Burada sekiz köşeli biçimlerle Atatürk için bu dünyadan ahirete göçü, ölümsüzlüğü, mekânının cennet olması dileği ifade edilmek istenmiştir. Atatürk'ün Mezar Odası'nı örten piramidal örtü, merkezde sekizgen bir ışıklıktan yayılan ışınlarla aydınlanmaktadır. Kur'an-ı Kerim'in Hakka Suresi'nde kıyametten, göğün yarılmasından bahsedilirken 17. Ayet'te "*Melekler de onun kenarlarındadır. O gün Rabbinin tahtını, üstlerinde sekiz melek taşır.*" ve Nur Suresi 35. Ayet'te "*Allah göklerin ve yerin nurudur.*" denilmektedir. Yani bu Mezar Odası'nda sekizgen ışıklıktan süzülen Allah'ın nurunu tasvir ettiğini düşündüğümüz ışınlar, Atatürk'ün, cennet olmasını istediğimiz ebedi mekânını aydınlatmaktadır.

Mezar Odası'nda, Atatürk'ün, zeminin ortasındaki lahdinin bulunduğu sekizgen alanın dışında yer alan sekiz dörtgen bölümün her birinin ortasında kırmızı zemin üzerine beyaz *çapraz* şeritler bulunduğu ve beyaz *çapraz* motiflerin üst ve alt açıklıklarının siyah mermerle dolgulandığından bahsedilmişti. Hun Dönemi'ne ait kurganlardan çıkan, başta Pazırık Halısı olmak üzere, eyer örtüsü gibi pek çok dokumanın üstünde kare alan içersinde *çapraz* motifler dikkat çekmektedir. Uygur Dönemi'ne ait bir kitap cildinde,<sup>65</sup> Bezekli tapınaklarındaki duvar resimlerinde kare içersinde *çapraz* çizgili

61 Karamağaralı, 1980, 14.

62 Ersoy, 2000, 36.

63 Ögel, 1993, 93.

64 Ateş, 1996, 90.

65 Esin, 1978, Levha LXXXVII/d

motiflere rastlanmaktadır.<sup>66</sup> Talas Vadisi'ndeki kazılarda bulunan X.-XII. yy'a ait bir evin süslemeleri arasında, kareler içersinde merkezinde dört yapraklı çiçekleri olan *çapraz* şeritler görülmektedir.<sup>67</sup> Büyük Selçuklulara ait sekizgen gövdeli Harrekan Kümbetlerinden doğudakinin (1067-68) cephelerinden biri, eşkenar dörtgenlerle çevrelenmiş *çapraz* motiflere sahiptir.<sup>68</sup> Büyük Selçuklulara ait Ribat-ı Şerif'in (1114-15) mescit kısmındaki trompta *çapraz* şekiller bulunmaktadır.<sup>69</sup> Ayrıca Orhun Alfabeti'nde "d" sesini veren *çapraz* şekil Kızık veya Avşar damgası olarak da kullanılmıştır. Konya - Seydişehir bölgesinde görülen mezar taşlarındaki *çapraz* işaretleri,<sup>70</sup> Erzincan'ın Eşmepınar köyündeki bazı mezarlarda da tespit edilmiştir.<sup>71</sup> Ayrıca XV. yy.'a ait bazı Timurlu yapılarında da *çapraz* biçimli motifi ya da damgayı görmekteyiz.<sup>72</sup> Bunlardan biri olan Timur'un türbesi Gur-i Mir'de (1405), cepheleri ve pencereleri, eşkenar dörtgenlerin önünde ve arkasında *çapraz*lar oluşturarak ilerleyen kenarsuları sınırlamaktadır.<sup>73</sup>

*Çapraz* diye tanımladığımız, birbirini vev olarak kesen iki çizgi aslında ellerini yukarıya kaldırmış bir insana da işaret etmektedir. Bu işaret tıpkı Mevlevilerde olduğu gibi Allah'a yakarışı, teslimiyeti de hatırlatmaktadır. Semâzenin kollarının *çapraz* bağlı olarak durması Allah'ın birliğini ifade etmektedir. Atatürk'ün Mezar Odası'nın zeminindeki *çapraz* şeklin üst ve alt açıklıklarında yer alan üçgenler sağlamlığı, duruluğu ve bir yükselişi, tanrı katına yükselişi yansıtmakta, şematik olarak insan kalbini de simgelemektedir.<sup>74</sup> Burada bu motifle bir taraftan hayatın sonu, maddi hayatın sona erışı; diğer taraftan manevi hayatın başlangıcı sembolize edilmektedir.

Anıtkabir'in, Şeref Salonu ve Mezar Odası'nın dışında, renkli taşların bir motif oluşturacak şekilde bir araya geldiği bir başka bölümü de Tören Alanı'dır. Bu alanın merkezinde renkli taşlar büyük bir *halı*, daha da çok bir *kilim* meydana getirmiştir. Ortadaki bu büyük kilimin dışında daha küçük boyuttaki kilimler alanı kaplamaktadır. Bunlarda da *ok-yay*, *çapraz* şeritli motiflerden başka kilimlerin göbeklerinde eşkenar dörtgenlere de yer verilmiştir. Anıtkabir'dekilere benzer nitelikte eşkenar dörtgen şeklindeki düzenlemeler, sırlı ve sırsız tuğlalarla adeta kilimlerdeki düzeni yansıtırçasına Karahanlı, Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu yapılarında da görülmektedir.<sup>75</sup> Tören Alanı'ndan

66 Esin, 2004, 133, Res. 208.

67 Cezar, 1977, 49.

68 Tuncer, 1986, 31.

69 Cezar, 1977, 207.

70 Karamağaralı, 1980, 7.

71 Çal, 2007, 132, 152.

72 Soustiel vd., 2003, 203.

73 Aslanapa, 1996, 277.

74 Ersoy, 2000, 80-85.

75 Karahanlı dönemine ait Talhatan Baba Camii'nin (XI. yy. sonu - XII. yy. başları) cephesinde (Cezar, 1977, 35.); Özkent - Celaleddin Hüseyin Türbesi'nde (1152) taç kapıyı dışta çevreleyen kenarsuyunda (Aslanapa, 1996, 220.); Büyük Selçuklulara ait Demavend Kümbeti'nin

Mozole'ye götüren merdivenlerin ortasına yerleştirilen beyaz mermer ve hitabet kürsüsünde Atatürk'ün "*Hâkimiyet kayıtsız şartsız milletindir.*" sözünün yazılı olduğu alan, *helezon* şeklindeki oymalarla çevrelenmişlerdir. Neolitik Çağ'da ortaya çıkmış olan bu motif *yeniden doğuşu* simgelemektedir.<sup>76</sup> Aynı zamanda üretim, bereket simgesi olan *helezonun*; *doğumu* olduğu kadar, ölümden sonra ruhun sonsuza doğru yapacağı seyahatte çizdiği yolu temsil ettiği de ileri sürülmektedir.<sup>77</sup> Hun Dönemi'nden başlayarak Türk sanatının hemen her döneminde çeşitli eserlerde yer alan *helezon* şeklindeki motifler<sup>78</sup> böylece Anıtkabir'de, Atatürk'ün Türk Milleti'ne en büyük armağanlarından biri olan "hâkimiyet" unsurunu ölümsüzleştirmektedir.

### **Sonuç**

Atatürk'ün 10 Kasım 1953 Perşembe günü Etnografya Müzesi'nden alınan naşının, Anıtkabir'de hazırlanan mezarında her ilden getirilen vatan toprağına gömüldüğü ve bu toprağı dökülen iki teneke sudan birinin Çanakkale Boğazı'ndan diğerinin ise İstanbul Boğazı'ndan getirildiği,<sup>79</sup> böylece gömülme şeklinde de sembollere yer verildiği dikkate alındığında; Anıtkabir'de var olan bütün unsurların yapının mimarları ve onlara çalışmalarında yardım eden komisyon üyeleri tarafından ayrıntılı düşünülerek titizlikle seçildiğine inancımız artmaktadır. Aslında kendisi başlı başına bir sembol olan Anıtkabir'in çalışmamıza konu teşkil eden renkli taşlarında kullanılan ve Türk tarihinin derinliklerinden gelen motiflerinde, seçimin rastgele olmadığı açıktır. Anıtkabir'in, başta tasarımı olmak üzere, heykel, kabartma ve yapıdaki yazıları gibi, söz konusu edilen motiflerinin de, "süsleme" ötesinde bir anlam ifade ettiği, özenle seçildiği görüşüdeyiz. Türklerin İslam öncesinde de, Müslüman olduktan sonra da küçük sanatlarında ve mimarilerinde kullandıkları bu motif ve damgalar Anıtkabir'de çoğu zaman aynen, bazen de asıllarına sadık kalınarak yeni düzenlemelerle karşımıza çıkmaktadır.

Özellikle süslemelerinde yer alan motifleriyle Türk sanatının vurgusu artırılmış Anıtkabir'i Türk Milleti'nin önemli sembollerinden biri haline getiren her şeyden öte mezarını barındırdığı Atatürk'ün varlığıdır.

---

gövdesinde (XI. yy'ın ikinci yarısı) (Cezar, 1977, 331.); Gülpayegan Camii (1108-1118) minaresinin gövdesinde (Cezar, 1977, 359.); Tarikhane Camii minaresinde (Cezar, 1977, 366.); Anadolu Selçuklu dönemine ait Pınarbaşı - Melik Gazi Türbesi'nin (XII.yy sonları) giriş cephesinde (Önkal, 1996, Res. 354); Malatya Ulu Camii avlu revakındaki kemer yüzeylerinde ve Konya Gömeç Hatun Türbesinin (XIII. yy sonu - XIV. yy başı) eyvan kemerindeki çini süsleme kalıntıları eşkenar dörtgenlerden gelişen halı-kilim bezemelerini hatırlatır. (Önkal, 1996, 526.)

76 Eberhard, 2000, 140.

77 Ersoy, 2000, 344.

78 Helezon şeklinde kıvrımlara sahip motiflere Hun döneminden itibaren rastlanmaktadır (Diyarbakirli, 1969, 112-204.) Türkistan'da Çıkan Köl Mağara 5'de ilk Uygur Dönemine ait (VIII. yy.) bir duvar resminde (Esin, 2003, Res. 229.) yine bir Uygur kağıanı için dikilen IX. yy.'a ait taş anıtın kaidesinde helezon kıvrımlar görülmektedir. (Esin, 2004, Res. 252.)

79 Şapolyo, 1972, 115.

## KAYNAKÇA

- Alpagut Karşlı, Leyla (1999), *Mimar Clemens Holzmeister ve III. T.B.M.M. Binası*, Hacettepe Üniv., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Arda, Orhan (1961-62), Anıt Kabir, *Mimarlık ve Sanat, C.1, S. 4-5*.
- Aslanapa, Oktay (1996), *Türk Cumhuriyetleri Mimarlık Abideleri*, Ankara.
- Aslanoğlu, İnci (1994), Ankara'da Yirmi Yıllın Mimarlık Değerlendirmesi: 1940-1960. Enis Batur (Ed.), *Ankara Ankara*, 227-242, İstanbul: YKY.
- Aslanoğlu, İnci (2000), 1928-1946 Döneminde Ankara'da Yapılan Resmi Yapıların Mimarisinin Değerlendirilmesi. Aysel Tükel Yavuz (Derleyen), *Tarih İçinde Ankara*, 271-286, Ankara: ODTÜ - Ankaralılar Vakfı.
- Ateş, Mehmet (1996), *Mitolojiler Semboller ve Halılar*, İstanbul.
- Azak, Gürbüz (1993), *3000 Türk Motifi*, İstanbul.
- Batur, Afife (2001), Anıtkabir, Büyük Ölümün Patetik Yontusu, Ozan Sağdıç, *Anıtkabir, Anıtkabir*, Ankara
- Cezar, Mustafa (1977), *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, İstanbul.
- Çakmakoglu, Alev (1983), İstanbul Türk Mimarisinde Renkli Taş Süslemeler, *Türkiyemiz*, Yıl:14, S. 40, 1-12. (İstanbul)
- Çakmakoglu, Alev (1989), Süleymaniye Camii'nin Renkli Dünyası, *Kültür ve Sanat Dergisi*, Yıl: 1, S. 3, 29-33. (Ankara)
- Çal, Halit (2007), Erzincan Çayırılı Eşmepınar Köyü Mezar Taşları, *Sanat Tarihi Araştırmaları - Prof. Dr. Haşim Karpuz'a Armağan*, 125-154. (Konya)
- Çay, M. Abdulhaluk (1983), *Anadolu'da Türk Damgası, Koç Heykel Mezar Taşları ve Türklerde Koç-Koyun Meselesi*, Ankara.
- Çay, M. Abdulhaluk (1990), *Türk Milli Kültürü'nde Hayvan Motifleri (I)*, Ankara.
- Çoruhlu, Yaşar (2002), *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul.
- Diez, Ernst - Aslanapa, Oktay - Koman, M. Mesut (1950), *Karaman Devri Sanatı*, İstanbul.
- Diyarbakirli, Nejat (1969), Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru, *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, 112-204. İstanbul.
- Eberhard, Wolfram (2000), *Çin Simgeleri Sözlüğü*, İstanbul.
- Erdoğdu, Şeref (1965), *Ankaram*, Ankara.
- Ersoy, Necmettin (2000), *Semboller ve Yorumları*, Bölüm I-II, İstanbul.
- Eser, Erdal (2000), *11-14. Yüzyıllarda Anadolu Suriye Sanat İlişkileri*, Hacettepe Üniv., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Esin, Emel (1978), *İslamiyet'ten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslam'a Giriş*, İstanbul.
- Esin, Emel (2003), *Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul.
- Esin, Emel (2004), *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul.

- Evliyagil, Nejdete (1947), Anıt-Kabir İnşaatı 3 Seneden Evvel İkmal Edilemeyecek, *Cumhuriyet Gazetesi*, 27 Kasım 1947.
- Evliyagil, Nejdete (1988), *Atatürk ve Anıtkabir*, Ankara.
- Genç, Reşat (1999), *Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı, Kırmızı, Yeşil*, Ankara.
- Gülekli, Can (1973), *Anıtkabir Rehberi*, Ankara.
- İnan, Afet (1972), Atatürk'ün Biyografisi, *Etibank Bülteni Atatürk Özel Sayısı*, 43-57. Ankara.
- Karamağaralı, Beyhan (1980), Türk Damgalarının Devamlılığı Hakkında, *Türk Dünyası Araştırmaları*, Yıl: 2, C. 3, S. 9, SAYFA?. İstanbul.
- Karamağaralı, Beyhan (1992), *Ahlat Mezar Taşları*, Ankara.
- Kırzioğlu Görgünay, Neriman (2001), *Altaylardan Tuna Boyuna Türk Dünyasında Ortak Yanışlar (Motifler)*, Ankara.
- Kortan, Enis (2005), Anıtkabir Projesi Üzerine, *Yapı*, S. 283, 57-61.
- Ögel, Bahaeddin (1991), *Türk Kültür Tarihi*, Ankara.
- Ögel, Bahaeddin (1993), *Türk Mitolojisi, I. Cilt*, Ankara.
- Ögel, Bahaeddin (1995), *Türk Mitolojisi, II. Cilt*, Ankara.
- Öney, Gönül (1970), Anadolu Selçuklu Mimarisinde Antik Devir Malzemesi, *Anadolu*, XII, 27-38. (Ankara)
- Önge, Yılmaz (1997), *Türk Mimarisinde Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Dönemi Su Yapıları*, Ankara.
- Önkal, Hakkı (1996), *Anadolu Selçuklu Türbeleri*, Ankara.
- Pektaş, Kadir (2001), *Bitlis Tarihi Mezarlıkları ve Mezar Taşları*, Ankara.
- Soustiel, J. - Porter, Y. (2003), *Tombs of Paradise*, Saint-Rémy-en-l'Eau : Monelle Hayot.
- Sözen, Metin - Tapan, Mete (1973), *50 Yılın Türk Mimarisi*, İstanbul.
- Sözen, Metin (1984), *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi*, Ankara.
- Şapolyo, E. Behnan (1972), Atatürk Anıtkabir'de, *Etibank Bülteni Atatürk Özel Sayısı*, 111-115, Ankara.
- Tekin, Serdar (2005), *Atatürk ve Anıtkabir*, Hacettepe Üniv. Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Tuncer, O. Cezmi (1986), *Anadolu Kümbetleri, C. I.*, Ankara.
- T. C. Genel Kurmay Başkanlığı (2001), *Anıtkabir Tarihçesi*, Ankara.
- Yavi, Ersal (1996), *Anadolu Mermer Uygarlığı*, İzmir.
- Yetkin, Şerare (1972), *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul.
- Yıldırım, Yavuz (1994), 1923-1940 Arası Ankara'da Mimari. Enis Batur (Ed.), *Ankara Ankara*, 201-208, İstanbul: YKY.





## TİRE MOLLA ARAP KÜLLİYESİ KAZISI\*

Ertan DAŞ\*\*

### Özet

Cami, medrese, ve hamamdan oluşan külliye Tire'nin yaklaşık 1 km kuzeybatısındadır. Kesin inşa tarihi bilinmeyen yapılar topluluğu, kaynaklara göre 1492 tarihinde II. Bayezid dönemi Şeyhülislamı Molla Arap takma adlı Alaeddin Ali Arabî tarafından inşa ettirilmiştir. Büyük bir kısmı yıkılmış ve toprak altında kalmış olan cami ve medrese, külliyein çekirdek yapılarını oluşturmaktadır. Medresenin yaklaşık 100 m kuzeybatısında yer alan hamamın üzerine yeni bir bina inşa edilmiş ve hamam metruk hale gelmiştir. 1 Eylül 2015 tarihinde başlayan ve yaklaşık 4 ay süren kazı çalışmalarıyla caminin plan şeması büyük ölçüde ortaya çıkarılmış, kuzeybatı köşede, caminin batı cephesine bitişik, içinde mihrap bulunan büyücek bir mekan tespit edilmiştir. İçinde yoğun kül tabakası ve bir ocağa ait kalıntılar tespit edilen mekanın, yayınlarda sözü edilen aşevi olabileceği öngörülmektedir. Zemini altıgen tuğlalarla kaplı olan mekanın, yaklaşık 30 cm yükseklikteki duvarları günümüze ulaşabilmiştir. Avlunun iki yanında yer alan revak, medrese hücreleri ve caminin hariminde de zeminin altıgen tuğlalarla kaplandığını gösteren çok sayıda tuğla parça ortaya çıkarılmıştır.

Külliyeedeki kazı çalışmaları, mülk sahibi olan Vakıflar İzmir Bölge Müdürlüğü'nün girişimleriyle, İzmir II No'lu Koruma Bölge Kurulu kararları doğrultusunda tamamlanmıştır. Kazı çalışmaları sonrasında elde edilen veriler doğrultusunda restorasyon projesi hazırlanarak, yapıların ayağa kaldırılması planlanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Tire, Molla Arap, kazı, cami, medrese, hamam



## EXCAVATION OF MOLLA ARAB COMPLEX IN TİRE

### Abstract

Molla Arap Complex is consisting of a mosque, a madrasa and a hammam. According to the sources, it was built by Şeyhülislam Alaeddin Ali Arabi in 1492.

Excavation began on September 1, in 2015. Excavation works took about 4 months. During this study, some important datas were obtained through the structural findings. In the excavation area, along the eastern and western sides of the courtyard, student rooms of the "Madrasah" are lined. In the middle of the courtyard there are remains of a circle shaped pool. Madrasah rooms' floor, porches' floor and the mosque's floor are covered with

\* Bu çalışma, XX. Uluslararası Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (2-5 Kasım 2016 Sakarya)'nda bildiri olarak sunulmuştur.

\*\* Yrd. Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir, Türkiye.  
E-mail: ertan.das@ege.edu.tr

hexagonal bricks. The bath (Hammam), which is an important part of the complex, is now used as a house. A restoration project will be prepared in the direction of the data obtained from the excavations.

**Keywords:** *Tire, Mullah Arab, excavation, mosque, madrassa, hammam*

**C**ami, medrese, ve hamamdan oluşan külliye, Tire'nin yaklaşık 1 km kuzeybatısındadır. Kesin inşa tarihi bilinmeyen yapılar topluluğu kaynaklara göre 1492 tarihinde *II. Bayezid* dönemi Şeyhülislamlarından *Molla Arap* takma adlı *Alaeddin Ali Arabi* tarafından inşa ettirilmiştir.<sup>1</sup>

Büyük bir kısmı yıkılmış ve toprak altında kalmış olan cami ve medrese, külliyein çekirdek yapılarını oluşturmaktadır.<sup>2</sup> (*Şek. 1, 2*) Medresenin yaklaşık 100 m kuzeybatısında yer alan hamamın üzerine yeni bir bina inşa edilmiş ve hamam metruk bir hale gelmiştir. (*Şek. 3*) 1 Eylül 2015 tarihinde başlayan kazı ve temizlik çalışmalarıyla cami ve medreseden oluşan kısmın plan şeması büyük ölçüde tespit edilmiştir.

Çalışmalar başlamadan önce, metruk durumdaki yapının (*Fot. 1*), açık avlulu bir medrese ve avlunun güney ortasında tek kubbeli bir camiden oluştuğu, kalıntılardan anlaşılmaktaydı. Caminin üç birimli son cemaat yeri, harim kubbesi ve güney duvarı; medresenin doğu kanadında iki hücre, batı kanadında ise beş hücre dışındaki kısımları tamamen yıkık durumda idi. (*Şek. 1*)

Kazı ve temizlik çalışmalarına, caminin güney duvarı dış cephesi önünden başlandı. (*Fot. 2*) Duvarın doğu ucundan itibaren batı istikametinde bütün toprak kaldırılarak, öncelikle güney duvarı bütünüyle ortaya çıkarıldı. (*Fot. 3*) Bu çalışmayla, harimin iki yanında, harimden bir miktar daha büyük birer mekânın daha var olduğu tespit edilmiştir.

### Harim

Plan üzerinde 10 numarayla işaretlediğimiz harim, 7 x 7 m ölçülerinde kare planlı bir mekândır. Kuzey duvarı ortasında bir giriş açıklığı; güney duvarı ortasında, giriş ile aynı eksen üzerinde yer alan bir mihrap nişi tespit edilmiştir. Beş kenarlı bir oyuntudan

1 A. Munis Armağan tarafından "Alaeddin Ali Arabi" olarak verilen bu ismi İ. Aslanoğlu ve M. Başaran "Zeynüddin Ali Arabi" şeklinde vermiştir. Bilgi için bk. Armağan, 2003, 233; Aslanoğlu, 1978, 61 ve Başaran, 1998, 372.

2 Bilimsel danışman olarak görev aldığım külliyeindeki kazı çalışmalarına, mülk sahibi olan Vakıflar İzmir Bölge Müdürlüğü'nün çaba ve girişimleriyle, İzmir II No'lu Koruma Bölge Kurulu kararları doğrultusunda 1 Eylül 2015 günü başlanmıştır. Tire Müzesi denetiminde, Arş. Gör. Ender Özbay ile Sanat Tarihçisi İlyas Yaşayacak'ın katılımı ve Tire Belediyesi'nin desteğiyle 2 Aralık 2015 gününde tamamlanmıştır.

ibaret olan mihrap nişinin dip duvarı büyük ölçüde yıkılmıştır. (Bk. Fot. 3) Nişin yan duvarları üzerinde, ilk yapıda alçıyla oluşturulmuş süslemeler olduğunu gösteren izler dikkat çekmektedir. (Fot. 4)

Harimin güney ve batı duvarları tamamen, kuzey ve doğu duvarları kısmen tahrip olmuştur. Bir kısmı günümüze sağlam olarak ulaşan doğu duvarı üzerindeki iki oyuntu, mekâna ışık sağlayan birer pencereye ait olmalıdır. Nitekim, oyuntular dikkatle incelendiğinde, içten ve dıştan kemerli birer çökertme içine alındıklarını gösteren izler görülebilmektedir. (Bk. Fot. 3) İki pencere arasında ve batı duvarının kuzey kesiminde dikdörtgen şekilli birer niş vardır.

Kazı çalışmalarıyla, batı ve güney duvarlarının, zeminden itibaren yükseklikleri 30 ile 70 cm arasında değişen kısımları ortaya çıkarılmıştır. Güney duvarının ortasındaki mihrap nişi ile kuzey duvarının ortasındaki giriş açıklığının iki yanında ve batı duvarında doğu duvarındakilerle simetrik olarak yerleştirilmiş ikişer pencereye ait olabilecek izler tespit edilmiştir. Duvarlar, pencerelerin zemin kotlarına kadar yıkıktır. Yıkılmış olan pencereler, doğu duvarı üzerinde günümüze büyük oranda sağlam ulaşmış olan pencerelerle aynı özellikleri taşıyor olmalıdır.

Kazı ve temizlik çalışmaları sırasında, harim zemininin altıgen tuğlalarla döşeli olduğunu gösteren ipuçları elde edilmiştir. Kuzey duvarının önünde giriş açıklığının yakınlığında, kuzeybatı köşede ve batı duvarı bitişiğinde zemin kaplamasına ait tuğlalar ortaya çıkarılmıştır. Bir kenarının uzunluğu 15 cm olan altıgen tuğlalar *in-situ* halinde tespit edilmiş; harim kubbesinin ve duvarlardan bir kısmının zemin döşemesi üzerine çökmesi nedeniyle tuğla döşemenin tahrip olduğu ve tuğlaların küçük parçalara ayrıldığı görülmüştür.

Harimin üzerini örten kubbe, yıkılan duvarlarla birlikte çökmüştür. Kubbe eteğinden günümüze ulaşan kesimler ile harim zeminine dökülen parçalardan, kubbenin tamamen tuğla, kubbe geçiş bölgesinin ise kırma taş ve tuğlayla örülmüş olduğu anlaşılmaktadır. (Fot. 5) Kubbe ve kubbe geçişlerine ait parçalar hassasiyetle kaldırılmış, kazı alanı içerisinde istiflenerek koruma altına alınmıştır. Kubbeye geçiş, harimi dört yönden çevreleyen bir üçgen kuşakla sağlanmıştır. Kuzey duvarı boyunca, kuzeydoğu ve kuzeybatı köşelerde büyük oranda sağlam olan üçgen kuşak, duvar ortasına yerleştirilen sivri kemerli bir çökertmeyle kesintiye uğramaktadır. Aynı uygulama günümüze ulaşamayan doğu, batı ve güney duvarlarda da devam ediyor olmalıdır. Geçiş kuşağındaki üçgenlerin taş ve tuğlayla örüldükten sonra alçıyla kaplandığı anlaşılmaktadır. Geçiş bölgesinin hemen altında, alçıyla oluşturulmuş bir kemer dizisine ait izler dikkati çekmektedir. Kemer dizisinde, her bir kemerin tepe noktası, çapraz olarak yerleştirilen birer tuğlayla sonlanmaktadır. Alçı kaplama döküldüğü için tuğlalar bugün bir kirpi saçağı anımsatmaktadır.

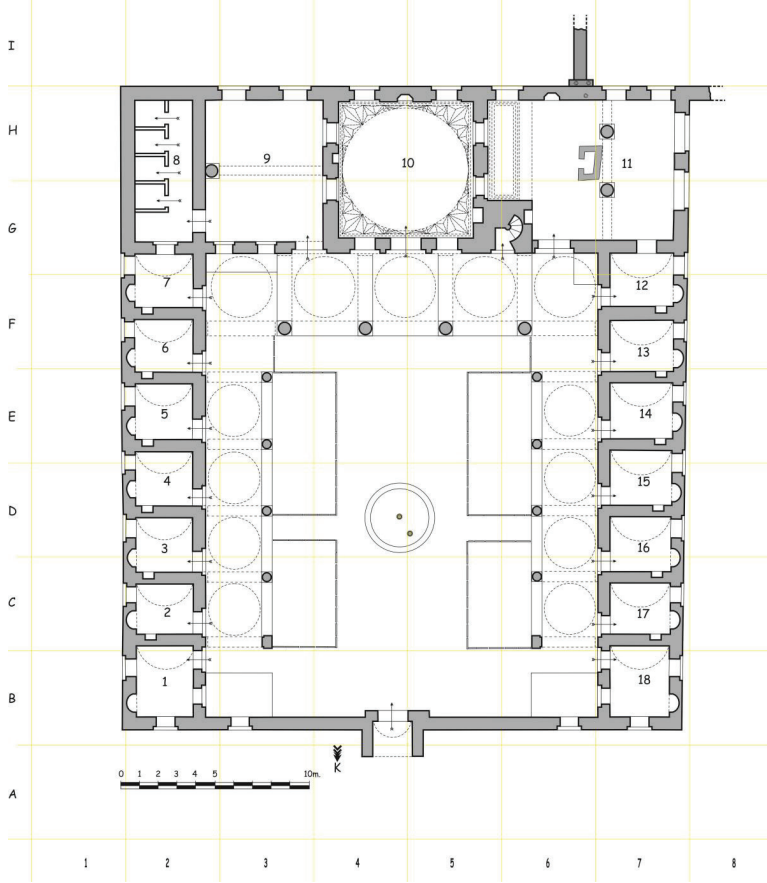
Harimin kuzeyinde, üç birimli bir *son cemaat yeri* vardır. Üzerinin, ortada mukarnas dolgulu, yanlarda pandantif geçişli ve tuğlayla örülmüş birer kubbeye örtülü



Şek. 1: Molla Arap Külliyesi, kazı planı.

olduğunu gösteren izler, çalışma öncesinde görülebilmekteydi. (Fot. 6) Son cemaat yeri zemininde yapılan çalışmalar sonucu, orta birim zemininin yan birimlere göre yaklaşık 30 cm daha düşük kotta olduğu anlaşılmıştır. Orta birim zemininde yer yer kayrak taş ve devşirme malzemeli kaplama günümüze ulaşabilmiş olmakla birlikte, iki yan birimin zemin kaplamasına dair herhangi bir iz tespit edilememiştir. Muhtemelen, daha çok kullanılan orta birim zemini taş, diğer iki birim zeminleri ise tuğla kaplanmış olmalıdır.

Son cemaat yerinin zemin çalışmaları sırasında, kubbelerin, harim kubbesinde olduğu gibi tamamen tuğlayla inşa edildiğini gösteren tuğla parçaları bulunmuş, örtüyü taşıyan sütunlar ve sütun altlıklarından bazıları avluya doğru devrilmiş olarak tespit edilmiştir. (Fot. 7) Sütun başlıklarına ait herhangi bir veri elde edilememiş olmakla



Şek. 2: Molla Arap Külliyesi, restitüsyon planı.

birlikte, avlunun kuzeybatı kesiminde yarısı kırık bir sütun başlığı bulunmuştur. Başlığın son cemaat yerine mi yoksa revaka mı ait olduğu belli değildir. Ancak, elde edilen veriler sütunların, altlıkların ve başlıkların devşirme olduğunu göstermektedir.

### Harimin İki Yanındaki 8, 9 ve 11 Numaralı Mekânlar

Harimin doğusunda ve batısında yaklaşık eş büyüklükte birer mekân yer almaktadır. (Fot. 7, 8, 9, 10) Her iki mekânın da girişlerinin, caminin doğu ve batı uçlarında yer alan açıklıklardan sağlandığını gösteren izler tespit edilmiştir. Harimin güney duvarının kesintisiz devam etmesi bu iki mekânın camiyle birlikte planlandığının açık kanıtıdır. Kazılarda elde edilen veriler, harimin doğuda ve batıdaki bu iki mekâna ikişer



pencereyle açıldığını göstermektedir. Bu pencereler, her iki mekânın da başlangıçta üzerlerinin açık olarak tasarlanmış olduğu düşüncesini uyandırmaktadır. Kesin veriler elde edilememiş olmakla birlikte, 9 numaralı mekândan bir duvarla ayrılan 8 numaralı mekânın tuvaletler için tasarlanmış olması muhtemeldir. (Bk. Şek. 1, 2)

Harimin batısındaki 11 numarayla işaretlediğimiz mekân, kuzeybatı köşesine yerleştirilen minare nedeniyle bir miktar daralmıştır. İlk yapıda, minarenin çıkıntısı ile mekânın batı duvarı arasına geniş bir kemer inşa edildiği ve dikdörtgen alanın kademeli olarak daraltılıp, üzerinin kayrak taşlarıyla örtüldüğü, kalan izlerden anlaşılmaktadır. (Fot. 11)

11 numaralı mekânın içinde yapılan çalışmalarda, altıgen tuğlalarla döşenmiş bir zemin; mekân girişiyle aynı eksen üzerinde, güney duvarını ortalamayan bir mihrap; taş örgülü ocağa benzer bir duvar parçası, bu duvar parçasının iki yanında birer sütun altlığı; güney duvarı üzerinde üç, batı duvarı üzerinde iki ve 12 numaralı mekâna açılan bir pencere açıklığı ortaya çıkarılmıştır. Mekânın zemini, kuzey duvarı önünde iki sıra dikdörtgen şekilli tuğla ile diğer kesimlerde ise tamamen altıgen şekilli tuğlalarla kaplanmıştır. Güney duvarı üzerinde yer alan, zemini altıgen tuğlalarla kaplanmış olan mihrap nişi beş kenarlıdır. Mihrabın iki yandan, iç ve dış bükey kavisli alçı silmelerle çerçeve içine alındığını gösteren izler halen görülebilmektedir. (Fot. 12) Mihrabın ana niş kavsarasına dair herhangi bir veri elde edilememiştir.

Mekânın yaklaşık ortalarında, zemini taş kaplanmış, dikdörtgen şekilli duvar kalıntısı bir ocak izlenimi uyandırmaktadır. Zeminindeki ve çevresindeki kül ve yanık tabaka, bu kısmın bir dönem ocak olarak kullanıldığına dair fikrimizi destekler niteliktedir. Ocağın iki yanındaki altlıklar, muhtemelen mekânın üzerini örten ahşap örtüyü taşıyan desteklere ait olmalıdır.

Mekâna açılan toplam altı pencereden üçü güney duvarı, ikisi batı duvarı, biri de kuzey duvarı üzerinde yer almaktadır. Kuzey duvar üzerindeki, 11 numaralı mekânla 12 numaralı mekânı bağlayan pencerenin sonradan örülerek kapatıldığı ve iki yönden de sıvanarak tamamen iptal edildiği kalan izlerden anlaşılmaktadır. Güney duvardaki pencereler, alt kotlarına kadar yıkılmış, ancak izleri kalabilmiştir. Batı duvarındaki iki pencere, yapının bütünündeki tüm pencerelerden daha geniştir. Her iki pencerenin de alt söve taşları, süslemeli ve kitabeli devşirme mermerdendir. Devşirme mermerlerin üzerine, lokmalı, demirden parmaklıklar yerleştirilmek üzere yuvalar açılmıştır. Nitekim, parmaklığa ait bir parça, kazılar sırasında bulunmuştur. (Bk. Fot. 18)

Kalan izlerden, 11 numaralı mekânın güney duvarının batı istikametinde, bugün tarla olarak kullanılan alanın içine doğru devam ettiği anlaşılmaktadır. Bu kesimde yapılan çalışmalarda söz konusu duvarın yaklaşık 150 cm devam ederek kesildiği tespit edilmiştir. Yapının batı cephesi boyunca uzanan tarıma açık arazide yapılan tarım çalışmaları sırasında tahrip edildiği anlaşılan duvarın bağlantıları izlenememiştir.

11 numaralı mekânda yer alan mihrabın yaklaşık 1 metre batısından başlayan bir başka duvar güney istikametinde ilerlemektedir. (Bk. Fot. 10) Mekânın güney duvarına dik açıyla bitişen bu duvar üzerinde iki künk dibi raptedilmiş olarak, bir künk dip parçası da güney duvarın içine gömülü olarak bulunmuştur. Bu künk dipleri, muhtemelen yapıya su taşıyan hatlara ait olmalıdır. Yapının yaklaşık 50 metre güneyindeki bahçe içinde, yarısı tahrip olmuş, dıştan kare, içten sekizgen planlı bir su havuzu tespit edilmiştir. Caminin güney duvarı dibinden başlayarak havuza doğru devam eden duvar, künkler ve havuzun bağlantılı olduğu muhakkaktır. Nitekim, havuzla yapı arasındaki bir sondaj çukurunda, bağlantıyı sağlayan üç künk hattı görülebilmektedir.

### **Avlu, Medrese Hücreleri ve Revak**

Caminin kuzeyinde uzanan avlu, kazı ve temizlik çalışmaları öncesinde, cami ve çevresindeki alan kadar dolmuş durumda değildi. Yöre halkı, avlunun 1990'lı yıllara kadar tarımsal faaliyetler için kullanıldığını söylemektedir.

Kazı ve temizlik çalışmaları ile avlunun bütününde, 30 cm ile 70 cm arasında değişen toprak tabakası kaldırıldı. Son cemaat yerinden itibaren kuzey istikametinde sürdürülen kazı çalışmalarıyla, avlu zemininin büyük oranda devşirme taşlarla kaplandığı, ancak kaplamanın az bir kısmının günümüze ulaşabildiği tespit edilmiştir. Avlu ile revakların birleştiği alanlarda, her iki yanda ikişerden dört dikdörtgen alanın etrafı taşlarla çevrelenmiş, muhtemelen çiçeklik olarak ayrılmıştır. Bu kısımların içinde taş kaplama olduğuna dair en küçük bir ize rastlanmamıştır. (Bk. Şek. 1, 2) Zemindeki bazı devşirme taşların üzerlerinde bitkisel ve geometrik süslemeler dikkat çekmektedir.

Kalan izlerden, avlunun ortasında daire kesitli bir havuz olduğu anlaşılmaktadır. Zemini kayrak taşlarla kaplanmış olan havuzun ortasında ve havuz yuvarlağının kuzey kenarında iki su künkü yer almaktadır. (Fot. 17) Merkezdeki künk havuza su taşımış, diğeri de tahliye için düşünülmüş olmalıdır. Avluda, künklerin istikameti ve bağlantıları tespit edilememiştir.

Çalışmalardan önce, avlunun doğu, batı ve kuzeyden medrese hücreleri ile çevrelediği, hücrelerin önünde bir revakın yer aldığı tahmin edilmekte idi. Ancak kazı çalışmaları avlunun yalnızca doğusunda ve batısında medrese hücrelerinin yer aldığını, kuzey cephe boyunca herhangi bir mekâna yer verilmediğini, yalnızca cephenin ortasında eyvan şekilli bir girişin bulunduğunu ortaya koymuştur. (Fot. 18)

Avlunun iki yanında, günümüze kısmen sağlam olarak ulaşan, plan üzerinde işaretlediğimiz 3, 4, 13, 14, 15, 16 numaralı medrese hücrelerinin içleri temizlenmiş ve zeminleri tespit edilmiştir. Tamamen toprak altında kalmış olan, 1, 2, 5, 6, 7, 12, 17 ve 18 numaralı hücrelere ait duvarlar kazı çalışmalarıyla ortaya çıkarılmıştır. (Bk. Şek. 1, 2) Çalışmalar sonrasında, avlunun doğusunda ve batısında yedişerden toplam 14 hücrenin yer aldığı, hücrelerin kuzey-güney yönlü tonozlarla örtüldüğü tespit edilmiştir. (Bk. Şek. 1, 2) Her bir hücrenin revaka açılan birer girişi, içlerinde üçgen yaşmağa sahip birer ocak

nişi ve 1, 7, 12 ve 18 numaralı hücreler dışındakilerin dışarıya açılan birer pencereleri vardır. 7 ve 12 numaralı hücrelerin, güney bitişiklerindeki alana ve dışarıya açılan ikişer pencereye sahip oldukları görülmektedir. 1 ve 18 numaralı köşe hücreleri diğer hücrelerden daha büyüktür. Avluya birer, kuzey cepheye birer ve yan cephelere birer olmak üzere üçer penceresi bulunan bu iki hücrenin önlerinde revakın olmadığı, ancak revakın bulunması gereken kesimlerinin birer sekiyle yükseltildiği dikkat çekmektedir. Daha mütevâzî ölçülerde olmak üzere benzer bir seki uygulamasına her iki revakın güney uçlarında da yer verilmiştir. Batı revakının güney ucundaki seki, 11 numaralı mekânın girişi nedeniyle diğerlerine göre daha küçük tutulmuştur. Bu sekinin üzerindeki altıgen tuğla kaplamanın bir kısmı *in-situ* halinde tespit edilmiştir.

Günümüze tamamı ulaşamamış olmakla birlikte, kalan izlerden, bütün hücrelerin duvarlarının sıvalı olduğu anlaşılmaktadır. 17 numaralı hücrede, girişin hemen sağında günümüze ulaşabilen sıva tabakası üzerine çiziktirilmiş iki kalyondan ibaret grafiti örneği dışında, hücrelerde her hangi bir süsleme izine rastlanmamıştır.

Revak, yukarıda da değinildiği üzere yalnızca doğu ve batıdaki hücrelerin önünde yer almaktadır. Duvarlarda görülen pendantif geçişlere ait izler, her birimin üzerinin kubbeyle örtülü olduğunu göstermektedir. İzlerden, revakın devşirme kaideler üzerine oturan devşirme sütunlarla taşındığı anlaşılmaktadır. Sütunlardan az bir kısmı avluya devrilmiş olarak toprak altından çıkarılmış, büyük bir kısmı ise günümüze ulaşamamıştır.

Revak, doğu kanatta 6 numaralı hücrenin, batı kanatta ise 13 numaralı hücrenin önünde kesintiye uğramaktadır. (Bk. Şek. 1, 2) Bu iki hücrenin önlerindeki dikdörtgen alanlarda üst örtüye dair bir veri elde edilememiştir. Son cemaat yerinin iki yanında, 7 ve 12 numaralı hücrelerin önündeki alanların, son cemaat yeri kubbeleriyle eş büyüklükte birer kubbeyle örtülü olduğu, kalan izlerden anlaşılmaktadır. Doğudaki duvar tamamen yıkılmış olmakla birlikte, batıda, minarenin batı cephesinde kubbeyi taşıyan kemer ve köşe bingisine ait izler görülebilmektedir. Bu iki alanın kubbeleriyle medrese hücreleri önünde yer alan revakın kubbeleri arasında yükseklik farkı nedeniyle oluşacak uyumsuzluğu ortadan kaldıran bir uygulama olarak, 6 ve 13 numaralı hücrelerin önünde revak kesilmektedir. 13 ve 14 numaralı hücreler arasında yer alan kemerin sağında kubbeye geçişi sağlayan köşe bingisi ve hücre duvarı üzerinde kemer başlangıcı görülmekte ancak solunda, bingiyeye ve kemere yer verilmediği, duvarın düz olarak yükseldiği izlenebilmektedir. Dolayısıyla 13 numaralı hücrenin önündeki alanın üzerinin örtülmediği anlaşılmaktadır. Tamamen yıkılmış olmakla birlikte 6 numaralı hücre önündeki alanda da aynı uygulama tekrar edilmiş olmalıdır. 1 ve 18 numaralı hücrelerin önünde de revak, kuzey duvarına kadar devam etmemektedir. Diğerlerinden daha büyük olan bu iki hücrenin önü tamamen açıktır.

Revakın ve medrese hücrelerinin zeminleri, harim ve harimin iki yanındaki mekânlarda olduğu gibi altıgen formlu tuğlalarla döşenmiştir. Zemin döşemesinin, yıkılan kubbe ve duvarlar nedeniyle yer yer tahrip olduğu, bazı bölümlerinin de yok olduğu tespit edilmiştir.

Kazı çalışmalarının sona ermesiyle birlikte, tuğla döşemeler, süslemeli devşirme taşlar ve mihrap alçı bordürleri jeo-tekstil malzeme ile kaplanmış; tekstil üzerine dere kumu serilerek, olası restorasyon çalışmalarına kadar koruma altına alınmıştır.

### **Küçük Buluntular**

Kazı ve temizlik çalışmaları sırasında bulunan çok sayıda tuğla, çatı kiremidi ve kırma taş malzeme, olası restorasyon çalışmalarında kullanılmak üzere yapı çevresinde istiflenerek koruma altına alınmıştır. Aynı şekilde, profilli taşlar, devşirme mermer parçalar, kemer köşeliklerinde kullanıldığı anlaşılan alçı ve tuğla süsleme parçaları, ahşap hatılarda kullanılan el yapımı çiviler (mih), lüle parçaları ve az sayıda seramik kırıkları etüd edilecek malzeme olarak koruma altına alınmıştır. Yapının 1940'lı yıllara kadar kullanılmış olması nedeniyle, dönemine ait sikke, günlük kullanım eşyaları gibi küçük eserlerin günümüze ulaşmadığı anlaşılmaktadır. Az sayıda sırlı seramik, mih, kurşun kenet parçaları ve lüle parçaları Tire Müzesi'ne teslim edilmiştir. (Fot. 19)

### **Bazı Tespitler, Öneriler ve Değerlendirmeler**

Harimin iki yanında yer alan eş büyüklükteki iki mekânın örtülerine ve işlevlerine dair kesin bir veriye ulaşılamamış olmakla birlikte mevcut durum, ilk yapıda her iki bölümün de üzerinin açık olduğu fikrini uyandırmaktadır. Bu fikri destekleyen en önemli iki veri, harimin ve uçlardaki 7 ve 11 numaralı medrese hücrelerine ait pencerelerin buraya açılmasıdır. Ancak her iki mekânın da zeminlerinin tuğla kaplandığı görülmektedir. Neme karşı taş kadar dayanıklı olmayan bu malzeme, daha çok kapalı alanların zemin kaplamasında tercih edilmektedir. Her iki mekânın içlerinde tespit ettiğimiz sütun altlıkları, yapı inşa edildikten kısa bir süre sonra üzerlerinin, ahşap desteklerin taşıdığı ahşap bir tavanla örtüldüğü sonucunu doğurmaktadır. Ayrıca batıdaki mekânın içinde yer alan, bir ocağa ait olduğunu düşündüğümüz kalıntılar, bu kısmın, yemeklerin servis edildiği bir aşevine dönüştürüldüğünü göstermektedir.<sup>3</sup> Nitekim, Tire külliyesi ile ilgili bir yayında, Molla Arap Külliyesi'nin cami, medrese, hamam ve imaretten oluştuğundan bahsedilmektedir.<sup>4</sup>

9 numaralı mekândan bir duvarla ayrılan 8 numaralı mekânın zemin kotu tespit edilememiş olup; 9 numaralı mekânın zemini tuğla döşeli iken, 8 numaralı mekânda her hangi bir tuğla kırıntısına dahi rastlanmamıştır. Bu durum iki varsayımı akla getirmektedir. Bunlardan ilki, 8 numaralı mekânın tuvaletler için ayrılmış olabileceği varsayımdır ki yapının bütününde tuvalet için uygun başka bir alan yoktur. Ancak 7 numaralı hücrenin tuvalet olabileceği düşünülen bu mekân içine açılan penceresi düşündürücüdür. İkinci varsayım ise 9 numaralı mekânın üzeri kapatıldıktan sonra 8 numaralı kısmın üzerinin açık bırakılmış olabileceği varsayımdır. İkinci varsayımda, 8 numaralı mekâna açılan 7

3 Bu unsur, mekan içindeki konumu ve fiziksel özellikleri nedeniyle, içinde yemek pişirilen bir ocak olmaktan öte, içine kor haline getirilen ateşin konulduğu, yemeğin soğumaması için servis edilmek üzere getirilen kazanlarının yerleştirildiği bir ocak olmalıdır.

4 Bilgi için bk. Yüksel, 2014, 14.

numaralı hücrenin penceresi anlam kazanmaktadır. Buna rağmen, olası bir restorasyon çalışmasında bu kısmın, ahşap paravanlarla bölünmüş tuvalet mekânlarına ayrılması mümkün görünmektedir.

Kazı ve temizlik çalışmalarıyla elde edilen bulgular, 1, 6, 13 ve 18 numaralı hücrelerin önünde revakın devam etmediğini göstermektedir. 6 ve 13 numaralı hücrelerin önündeki alanın boş bırakılmasının mimari zorunluluktan olduğu anlaşılmaktadır. Şöyle ki; revak kubbeleriyle son cemaat yeri kubbeleri arasında yükseklik farkı bulunmaktadır. Bu durum, son cemaat yerinin iki yanında yer alan kubbelerin, son cemaat yeri kubbeleriyle aynı yüksekliğe sahip olmaları gereğini doğurmuştur. Revak kubbeleri ile arasındaki bu uyumsuzluk 6 ve 13 numaralı hücrelerin önündeki alanın boş bırakılmasına neden olmuştur. Diğer öğrenci hücrelerine göre daha büyük olan 1 ve 13 numaralı hücrelerin önünde revakın devam etmesini engelleyecek her hangi bir veri elde edilememiştir. Aynı şekilde, giriş cephesi üzerinde de gerek öğrenci hücresi, gerekse revaka dair temel izine rastlanmamıştır. Elde edilen veriler avlunun, kuzey cephe ortasında tek girişe sahip olduğunu göstermektedir.

Avlunun ortasında, avlu zemini seviyesinde izleri tespit edilen daire kesitli havuzun varlığı kesindir. Ancak söz konusu havuzun duvarlarına dair veri elde edilememiştir. Havuzun içinde, havuza su taşıyan ve kirlenen suyu tahliye etmeye yarayan künklerin ağzı tespit edilmiş olmakla birlikte bağlantılarına ait izlere ulaşılamamıştır. Olası restorasyon çalışmaları sırasında, künklerin bağlantıları tespit edilerek korunmalıdır.

Kazı ve temizlik çalışmaları, *açık avlulu bir medreseye* ait olduğu bilinen yapının, güneyinde *tek kubbeli bir cami* ve *avlunun iki yanında kubbeli birer revak* ile bu revakların gerisinde *öğrenci hücrelerinden* oluştuğunu göstermektedir. Anadolu'da sayıca fazla olmamakla birlikte, Osmanlı Dönemi'nde inşa edilmiş, bu tür bir plan şemasını küçük farklılıklarla tekrar eden medrese örnekleri bilinmektedir.<sup>5</sup> Amasya/Yolpınar Köyü (Suluova) Kasım Bey Medresesi (1463-64)<sup>6</sup>, Afyon Gedik Ahmet Paşa Medresesi (1473)<sup>7</sup>, Bursa Ahmet Paşa Medresesi (15. yy.'ın ikinci yarısı)<sup>8</sup> ve Tire Yavukluoğlu Medresesi (15. yy.'ın ikinci yarısı)<sup>9</sup> bu tür örnekler arasındadır. Bu örneklerden sonuncusu hariç, tümünde, girişin karşısındaki cephe ortasında ana eyvan/dersane mekanı yer almaktadır. Tire Yavukluoğlu Medresesi ile Molla Arap Medresesi'nde ana eyvanın yerine, tek minareli bir cami yerleştirilmiştir. İzmir/Seferihisar Hereke (Düzce) Köyü Medresesi'nde (15. yy. sonu - 16. yy. başı)<sup>10</sup> avlu, iki yanda "L" şeklinde sıralanmış revak ve öğrenci

5 Erken Osmanlı medreseleri ile ilgili kapsamlı bir değerlendirme ve tipoloji çalışması için bk. Demiralp, 1999, 193-232.

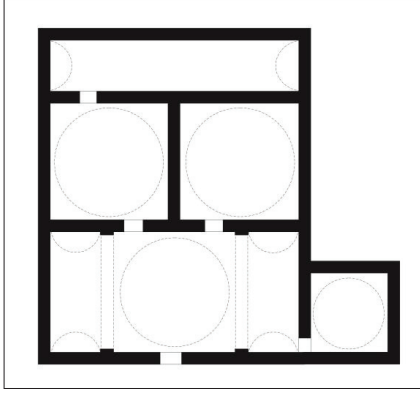
6 Bilgi ve plan için bk. Demiralp, 1999, 98-101, Şek. 99.

7 Bilgi ve plan için bk. Demiralp, 1999, 110-115, Şek. 56.

8 Bilgi ve plan için bk. Demiralp, 1999, 116-119, Şek. 57.

9 Bilgi ve plan için bk. Demiralp, 1999, 178-185, Şek. 80.

10 Bilgi ve plan için bk. Demiralp, 1999, 185-188, Şek. 81.



Şek. 3: Molla Arap Külliyesi, hamamın plan krokisi.

hücrelerine sahip olmakla birlikte girişin karşısında yer alan cami ile medresenin aynı avluyu kullandığı örnekler arasında olması açısından Molla Arap Medresesi ile benzerdir. Tire’de, avlusu üç yönden revak ve hücrelerle çevrili, avlunun güneyinde tek minareli bir cami bulunan Karakadı Mecdettin Medresesi’nde de (15.yy. sonları)<sup>11</sup> aynı düzen söz konusudur. Bu düzen, Anadolu’da inşa edilmiş medreselerin erken örneklerinden biri olan, camiye ve avluya ayrı ayrı birer giriş düzenlenmiş olan Kayseri Hacı Kılıç Medresesi’nde (1249)<sup>12</sup> uygulanmıştır. Anadolu Selçuklu Dönemi’nde inşa edilen medreselerde avlu, revak, hücre, eyvan gibi unsurların oturmuş düzeni Osmanlı Dönemi medreselerinde yoktur.<sup>13</sup> Selçuklu medreselerinin bir özelliği olarak çoğunlukla dışı kapalı kuruluşun, Erken Osmanlı Dönemi’nden itibaren değişmeye başladığı, avlu etrafındaki mekanların sıralanışında da kurallara pek fazla uyulmadığı söylenebilir.

Yapının yaklaşık 100 metre kuzeybatısında, üzerine yakın zamanda bir konut inşa edilmiş olmakla birlikte, büyük oranda sağlam durumda bir hamam ve yaklaşık 50 metre güneyinde, yapının su sistemiyle ilgili olduğunu tespit ettiğimiz bir havuz yer almaktadır. Gerek hamam gerekse havuzun mimari özellikleri aynı dönemin ürünleri olduğunu göstermektedir. Cami, medrese ve hamamın bir külliye oluşturdukları açıktır. Bazı yayınlarda bir de çarşıdan söz edilmekle birlikte günümüzde herhangi bir iz yoktur.<sup>14</sup> Hamam ve havuz, külliyenin bir parçası olarak bir an önce kamulaştırılmalı ve restorasyon çalışmalarında cami ve medrese ile birlikte değerlendirilmelidir. Aksi takdirde, söz konusu yapıların yavaş yavaş yok olacağı açıktır.

11 Bilgi için bk. Kuban, 1962, 43; Aslanoğlu, 1978, 16; Armağan, 2015, 156.

12 Bilgi ve plan için bk. Öney, 1966, 377-387; Özbek ve Arslan, 2008, 78-85.

13 Selçuklu dönemi medreseleri ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Kuran, 1969 ve Sözen, 1970.

14 Aslanoğlu, 1978, 61.



## KAYNAKÇA

- Armağan, A. M. (2003), *Devlet Arşivlerinde Tire*, İzmir.
- Armağan, A. M. (2015), *Tire'de Camiler ve Mescitler*, Tire.
- Aslanoğlu, İ. (1978), *Tire'de Camiler ve Üç Mescid*, Ankara.
- Başaran, M. (1998), Tire'de Bulunan Camiler, Temettuat Defterlerine Göre Görevliler ve Mal Varlıkları, *D.E.Ü. Çağdaş Türkiye Araştırmaları Dergisi* - 3, 8. (İzmir)
- Demiralp, Y. (1999), *Erken Dönem Osmanlı Medreseleri 1300-1500*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Kuban, D. (1962), *Anadolu Gezilerinden İzlenimler, Bir Batı Anadolu Gezisi*, İstanbul.
- Kuran, A. (1969), *Anadolu Medreseleri, I*, Ankara.
- Öney, G. (1966), Kayseri Hacı Kılıç Camisi ve Medresesi, *Bellekten*, XXX / 119, 377-390.
- Özbek, Y. - Arslan, C. (2008), *Kayseri Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri I*, Kayseri.
- Sözen, M. (1970), *Anadolu Medreseleri, I, II*, İstanbul.
- Yüksel, Ç. C. (2014), Aydınöğulları'ndan Osmanlı'ya Tire Külliyesi, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2014 - Güz, 21.

FOTOĞRAFLAR



▲ Fot. 1: Kazı ve temizlik çalışmaları öncesi avludan bir görünüş.



◀ Fot. 2: Harim ve güney duvarının kazı öncesi görünüşü



◀ Fot. 3: Harimin kazı sonrası görünüşü.





Fot. 4: Mihrap nişii içindeki alçı süslemelerden ayrıntı.



Fot. 5: Kubbe geçiş bölgesi.



**Fot. 6:** Avludan son cemaat yerine bakış.



**Fot. 7:** Son cemaat yerinin batıdan görünüşü.



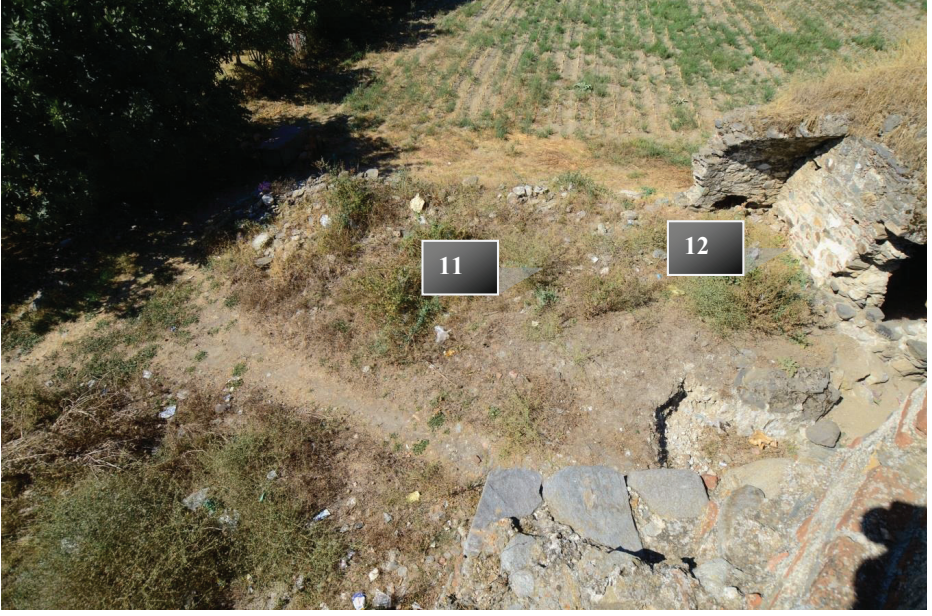


**Fot. 8:** Harimin doğusundaki mekânlar. (Kazı öncesi.)



**Fot. 9:** Harimin doğusundaki mekânlar. (Kazı sonrası.)





**Fot. 10:** Harimin batısındaki 11 numaralı mekân. (Kazı öncesi.)



**Fot. 11:** Harimin batısındaki 11 numaralı mekân. (Kazı sonrası.)





**Fot. 12:** Harimin batısındaki mekan içinde yer alan minare ve mekanın güney duvarı arasındaki alanın örtüsüne ait izler.



**Fot. 13:** 11 numaralı mekan içindeki mihrap nişi ve alçı silmelerden kalan izler.





**Fot. 14:** Kazı ve temizlik çalışmalarını öncesi avludan bir görünüş.



**Fot. 15:** Kazı ve temizlik çalışmalarını sonrası avludan bir görünüş.



**Fot. 16:** Kazı ve temizlik çalışmaları sonrası avlunun doğu kanadı.



**Fot. 17:** Avlu ortasındaki havuza ait izler.





Fot. 18: Avlu giriş eyvanı temel duvarları.



Fot. 19: Küçük buluntu örnekleri.



## İZMİR/SEFERİHİSAR HEREKE (DÜZCE) KÖYÜ MEDRESESİ

Yekta DEMİRALP\*

### Özet

Eski adıyla Hereke Köyü'nde bulunan bir yapı grubu, L şekilli plan şemasına sahip bir medrese, medresenin batısında kareye yakın dikdörtgen bir avlu ve avlunun güneyinde tek minareli bir camiden oluşmaktadır. Medrese yapı küntlesinin kuzeybatı köşesine bitişik inşa edilmiş “giriş” birimi, dışa taşkın bir eyvan biçimindedir. Yapıdaki bütün kemerler ve kubbeler tuğla ile inşa edilmiştir. Giriş eyvanı ekseninin doğusunda yer alan medrese, dokuz hücreden oluşmaktadır. Hücrelerin önünde 7 birimli revak yer almaktadır. Kare planlı öğrenci hücreleri muhtelif boyutlarda nişlere ve birer ocağa sahiptir. İnşa kitabesi ve vakfiyesi bulunmayan bu medreseye özel olarak bir dershane mekanı inşa edilmemiş olduğu, dershane mekanı olarak camiden yararlanıldığı anlaşılmaktadır. Bu mantıktan hareketle, medrese inşaatının planlandığı tarihte caminin mevcut olduğu düşünülmektedir. Caminin harim girişi üzerindeki mermer kitabe levhasında Ebcad hesabıyla verilen inşa tarihi H 894 / M 1489 yılıdır. Dolayısıyla medresenin, 15. yüzyıl sonları ile 16. yüzyılın başlarında inşa edilmiş olabileceği söylenebilir. Çalışmamızda, mimari özellikleriyle tanıttığımız ve bugün harap durumda olan medrese yapısının olası restorasyonu konusunda çeşitli öneriler sunulmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** medrese, Osmanlı mimarisi, erken Osmanlı, İzmir



## MADRASAH OF HEREKE (DÜZCE) VILLAGE IN İZMİR/SEFERİHİSAR

### Abstract

There is a remarkable building group consist of a madrasah in L shaped plan, a courtyard in rectangular plan nearly square shaped on the west side of the madrasah and a mosque with one minaret, in the town of Seferihisar in İzmir, in the old village named Hereke. The main entrance which adjoined northwest corner is an *ıvan* protruded outwardly. There is a 7-unit portico in front of the nine-celled madrasah. All the arches and domes in the madrasah were built with bricks. Square-planned student cells have niches and fireplaces in various sizes. The madrasah does not have built inscription and foundation records. It is understood that a private schoolroom was not constructed for the madrasah, and the mosque was used as a lesson place. It can be thought that the mosque was already exist when the madrasa construction was planned. The construction date given as “Ebcad” coding on the marble inscription on the entrance of the mosque’s prayer hall is A.H. 894 / A.D. 1489. Therefore, it can be said that the madrasah was built between the end of the 15<sup>th</sup> c. and the beginning of the 16<sup>th</sup> c. In this study, various suggestions are presented for a possible restoration of the madrasa structure which is introduced with its architectural features and which is in ruins today.

**Keywords:** madrasah, ottoman architecture, early ottoman, Smyrna

\* Yrd. Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir, Türkiye.  
E-mail: yekta.demiralp@ege.edu.tr



Eski adıyla Hereke, yeni adıyla Düzce Köyü, İzmir-Seferihisar karayolu üzerinde, Seferihisar'ın yaklaşık 5 km kuzeybatısındadır. Medresenin yaklaşık 200 metre güneydoğusunda, günümüzde ahır olarak kullanılan, yıkılma tehlikesiyle karşıkarşıya bir hamam vardır.<sup>1</sup>

Yapı, “L” şekilli plan şemasına sahip bir medrese, medresenin batısında kareye yakın dikdörtgen bir avlu ve avlunun güneyinde tek minareli bir camiden oluşmaktadır. Kuzey cephe üzerinde yer alan giriş, medresenin kısa kolunun kuzeybatı köşesine bitişik, dışa taşkın bir eyvan biçimindedir.

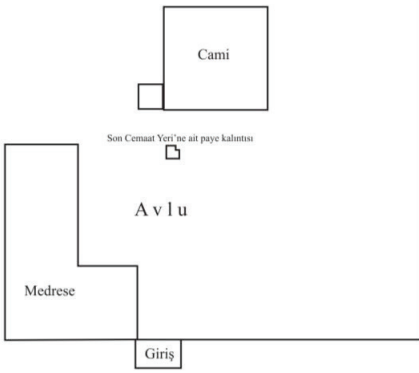
Duvarları kırma taşlarla inşa edilmiş olan yapıda, düzensiz olarak kırma taşlar arasına serpiştirilmiş tuğla ve devşirme mermer parçalar dikkat çekmektedir. Yapıdaki bütün kemerler ve kubbeler tuğla ile inşa edilmiştir.

Medrese ile caminin ortaklaşa kullandığı avluya, yukarıda sözü edilen eyvan şekilli giriş mekanından ulaşılmaktadır. Medresenin kuzeybatı köşesine yerleştirilen beşik tonozlu giriş eyvanının doğu duvarı ile tonozu büyük oranda yıkılmış; eyvanın dip duvarı ortasına yerleştirilen giriş açıklığının kemeri de bugüne ulaşmamıştır. (Fot. 2, 3) Giriş eyvanının güneydoğu köşesi ile medresenin kuzeybatı köşesi arasında yer alan bitişme çizgisi, giriş mekanı ile medresenin farklı tarihlerde inşa edilmiş olabileceğini düşündürmektedir. Aynı şekilde, eyvan ile eyvan dip duvarı arasında da bir bitişme çizgisi izlenebilmektedir.

Kareye yakın dikdörtgen şekilli avlunun güney kanadı üzerinde yer alan cami, eski caminin kalıntıları üzerine yeniden inşa edilmiştir. (Şek. 1, Fot. 4) Cami girişinin doğu kesiminde ve cami duvarına yaklaşık 3 m uzaklıkta bir paye dikkat çekmektedir. (Fot. 5) “L” şekilli paye, 1 sıra taş ve 2 sıra tuğlanın dönüşümlü olarak kullanıldığı alması tekniğiyle inşa edilmiştir. Kalan izlerden, payenin güney kolunun kuzey-güney yönlü, batı kolunun ise doğu-batı yönlü birer kemeri taşıdığı anlaşılmaktadır. Söz konusu paye, burada yer alan ve günümüzdeki şekliyle sonradan inşa edilen caminin son cemaat yeri örtüsünü taşıyan payelerden biri olmalıdır. Bugünkü zemin üzerinde diğer payelere ait herhangi bir iz yoktur.

Cami ile giriş eyvanı ekseninin doğusunda, “L” şekilli bir plan şemasına sahip medrese yer almaktadır. (Şek. 2) Toplam dokuz hücreden oluşan medresenin, kuzey-güney yönlü uzun kenarı üzerinde 5, doğu-batı yönlü kısa kenarı üzerinde 3, her iki kolun birleştiği köşede ise 1 hücre vardır. Hücrelerin önünde yer alan 7 birimli revak, uzun kenar üzerinde 4, kısa kenar üzerinde ise 2 kemer gözüyle avluya açılmaktadır. (Fot. 6, 7) Medrese hücreleri ve revakın her bir birimi, geçişi pandantiflerle sağlanmış birer kubbeyle örtülüdür. Plan üzerinde (Bk. Şek. 2) 2 ve 9 numarayla işaretlenmiş olan hücrelerin önündeki

1 Yapı, “Erken Dönem Osmanlı Medreseleri (1300-1500)” adlı kitapta tarafımdan kısaca tanıtılmıştır. (Bk. Demiralp, 1999, 185.) Herhangi bir yayına konu olmayan hamam ise çeşitli öğrenci tezlerinde ele alınmıştır. (Bk. Tümöz, 1987; Kılıççı, 1992.)



**Şek. 1:** Vaziyet Planı (Yerleşim krokisi).



**Fot. 1:** Cami ve Medresenin batıdan görünüşü.



**Fot. 2:** Giriş eyvanı.



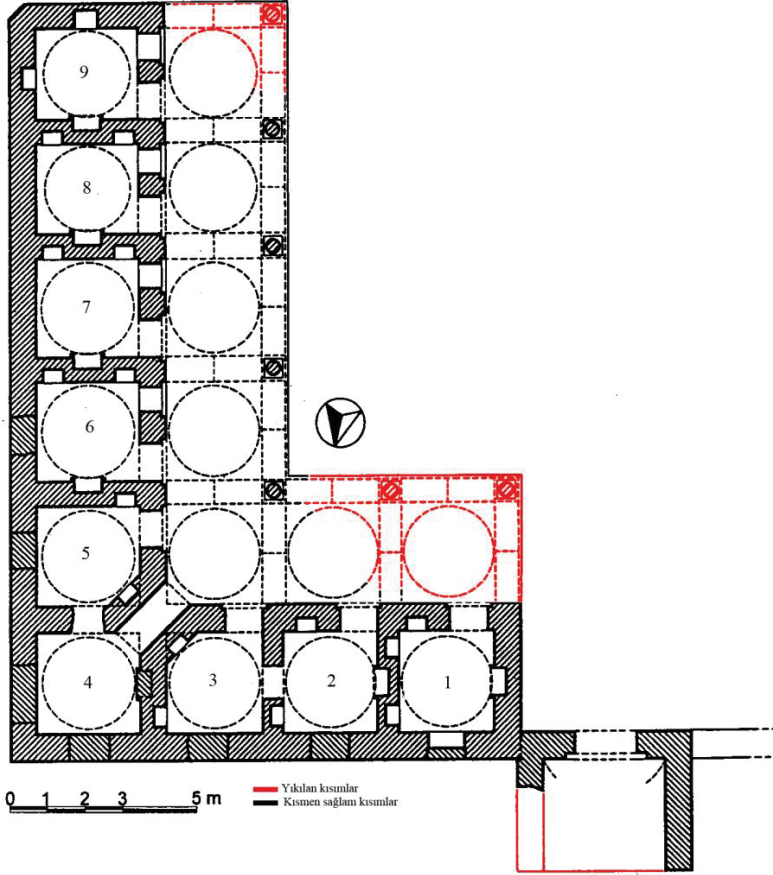
**Fot. 3:** Giriş eyvanı ve giriş açıklığı.



**Fot. 4:** Cami.



**Fot. 5:** Paye kalıntısı.



Şek. 2: Düzce (Hereke) Köyü Medresesi. Plan.

revak kubbeleri büyük oranda; 1 numaralı işaretlenmiş olan hücrenin önündeki kubbe ise tamamen yıkılmıştır. (Fot. 8, 9) 1 ve 2 numaralı hücrelerin önünde yer alan kubbelere ait yıkıntılar, avlunun bu kesiminde halen görülebilmektedir. (Fot. 10)

Revak örtüsü, hücre duvarları ile avluya bakan kesimdeki mermer sütunlar tarafından taşınmaktadır. Zeminden yaklaşık 10 cm yükseklikte taş kaplama bir platform üzerine yerleştirilen taşıyıcılar, bir altlık, bir gövde, bir başlık ve bir yastıktan oluşmaktadır. Yastık üzerine oturan kemerler tamamen tuğladandır ve birbirlerine ahşap birer gergiyle bağlanmıştır. (Fot. 11, 12)





**Fot. 6:** Medresenin doğu kanadı.



**Fot. 7:** Medresenin güneyden kuzeye doğru görünüşü.



**Fot. 8:** Uzun kanadın doğu ucunda kısmen yıkılmış kubbe.



**Fot. 9:** Kısa kanat üzerindeki yıkılmış kubbeler.



**Fot. 10:** Kısa kanat revakına ait mimari parçalar.



Fot. 11 ve 12: Mermer sütunlar.

Medresedeki toplam dokuz hücreden, altısının dışarıya açılan birer penceresi vardır. Plan üzerinde 1, 2, 3 numarayla işaretlenmiş olan hücrelerin kuzey cepheye; 4, 5 ve 6 numaralı hücrelerin doğu cepheye açılan birer penceresi bulunmaktadır. (Fot. 13, 14, 15, 16, 17) Köşede yer alan 4 numaralı hücrenin doğu cephesi üzerinde, diğer pencerelerin bulunduğu kısımlardaki gibi sonradan yapılmış bir dolgu dikkati çekmektedir ancak pencereye ait olabilecek kemer ya da söve gibi bir iz görülememektedir. (Fot. 18) Bu dönemde inşa edilmiş İnegöl İshak Paşa Medresesi (1481), İstanbul Davud Paşa (1485) ve Atik Ali Paşa Medresesi'nde (1496-97) olduğu gibi, köşe hücrelerinin dışa bakan iki duvarına da pencere yerleştirildiği örneklerle rastlanmakla birlikte, bu kısımdaki dolgunun dikkatlice kaldırılması sonucunda pencerenin olup olmadığı anlaşılabilir.

7, 8 ve 9 numaralı hücrelerin dışarıya açılan pencereleri yoktur. Bu üç hücre, revaka açılan pencereler aracılığıyla aydınlanmaktadır. Yalnızca 6 numaralı hücrenin hem dışarıya hem de revaka açılan birer penceresi bulunmaktadır. Yapıdaki pencerelerin tamamı tuğla kemerlidir. Dışarıya açılan pencereler yakın zamanda kırma taşlarla örülerek kapatılmıştır.





**Fot. 13:** Kuzey duvarı üzerindeki pencere izleri.



**Fot. 14:** Doğu duvarı üzerindeki pencere izleri.



**Fot. 15:** 5 numaralı mekanın penceresi.



**Fot. 16:** 1 numaralı mekanın penceresi.



**Fot. 17:** 1 numaralı mekanın penceresi. (Mekan içinden görüntüsü)



**Fot. 18:** 4 numaralı mekanın kuzey duvarındaki pencere ve doğu duvarı üzerindeki dolgu.



Kare planlı öğrenci hücreleri muhtelif sayılarda ve muhtelif boyutlarda nişlere ve birer ocağa sahiptir. (Fot. 19, 20) Niş ve ocaklardan bazıları, sonraki bir dönemde kırma taşlarla örülerek kapatılmıştır. Doğu kanattaki ocaklar kuzey duvarı üzerinde, kuzeydoğu köşedeki dahil olmak üzere kuzey kanattaki ocaklar ise batı duvarı üzerinde yer almaktadır. Ocak ve nişlerin kemerleri, kemer üzengi noktasından itibaren tuğla ile örülmüştür. Ocaklara ait bacalardan hiçbiri günümüze ulaşamamıştır. Mekanlardaki nişlerin konum ve sayıları aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Hücre No	Niş Sayısı	Konumu				
		Doğu	Güney	Batı	Kuzey	Diğer
1	3	2	-	1	-	-
2	2	1	-	1	-	-
3	2	1	-	-	-	kuzeydoğu köşe 1
4	-	-	-	-	-	-
5	2	-	1	-	-	güneybatı köşe 1
6	2	-	2	-	-	-
7	2	-	2	-	-	-
8	2	-	2	-	-	-
9	2	1	1	-	-	-



Fot. 19 ve 20: 9 numaralı mekandaki niş ve ocak.

## Tarihlendirme

Medresenin inşa kitabesi ve vakfiyesi yoktur. Bugünkü caminin harim girişi üzerinde iki adet mermer kitabe levhası yer almaktadır. (Fot. 21) Üstteki levhada “İhlas Suresi” yazılıdır; alttaki levhada ise caminin “*Kasım ibn Yusuf ibn Evren*” tarafından inşa ettirildiği belirtilmiş ve inşa tarihi olarak, *Ebcad* hesabıyla H 894 (M 1489) yılı verilmiştir.<sup>2</sup>



Fot. 21: Cami girişi üzerindeki kitabe.

Erken Osmanlı Dönemi medreseleri, Selçuklu Dönemi örnekleriyle karşılaştırıldığında bazı mimari unsurlarının küçük değişikliklere uğradığı söylenebilir.<sup>3</sup> Anadolu’da, Erken Osmanlı Dönemi’nde inşa edilmiş, öğrenci hücrelerinin avlunun iki kenarına yerleştirdiği medrese örnekleri bilinmektedir.<sup>4</sup> Bu tür örneklerde hücreler avlunun iki uzun kenarında ya da bir uzun, bir kısa kenarı üzerinde yer almaktadır. *Yolpınar-Suluova Kasım Bey Medresesi* (1463-64)<sup>5</sup>, *Bursa Eyne Bey Medresesi* (14.yy.sonları)<sup>6</sup>,

2 Kitabenin tam metni şöyledir:

قاسم ابن يوسف ابن اورن بنا  
هذه الدار القوام ابقا  
من عباد الله فيه خالصاً  
جاء تاريخه الى خير البنا

3 Bilgi için bk. Kuran 1969; Kuran 1979; Nayır 1980; Bilge 1984.

4 Örneklerle ilgili ayrıntılı bir değerlendirme için bk. Demiralp, 1999, 210.

5 Ayverdi 1973, 281; Baltacı 1976, 571.

6 Ayverdi 1973, 443.

*Manisa Sinan Bey Medresesi* (15. yy. ortaları)<sup>7</sup> ve *Tire Molla Arap Medresesi*'nde (1491-92)<sup>8</sup> öğrenci hücrelerinin avlunun karşılıklı uzun kenarları üzerine; *Amasya Ayas Ağa Medresesi* (1494-1495)<sup>9</sup> ile *Hereke (Düzce) Köyü Medresesi*'nde avlunun bir uzun, bir kısa kenarı üzerine yerleştirildiği görülmektedir. Tire Molla Arap Medresesi ile Hereke Köyü Medresesi'nde, ana eyvanın olması gereken girişin karşısındaki cepheye bir cami inşa edilmiştir. Hereke Köyü Medresesi'nde, medrese inşaatının planlandığı tarihte caminin mevcut olduğu, bu nedenle dersane mekanı olarak caminin kullanıldığı düşünülebilir.

Kitabesine göre, caminin 1489 tarihinde inşa edildiği bilindiğine göre, medresenin camiden kısa bir süre sonra, 15. yüzyıl sonları ile 16. yüzyılın başlarında inşa edilmiş olabileceği söylenebilir.

### **Olası Restorasyon Çalışmaları İçin Öneriler**

1- Medresenin kuzeybatı köşesine yerleştirilen beşik tonozlu giriş eyvanı, günümüze ulaşan duvar dokusu ve mimari elemanlara ait izler dikkate alınarak tamamlanabilir durumdadır. Eyvan ile eyvan dip duvarı ve medrese ile eyvanın güneydoğu köşesi arasındaki bitişme çizgileri (dilatasyon), inşa evreleri hakkında bilgi verdiği için korunmalıdır.

2- Caminin kuzeydoğu köşesine yaklaşık 3 m uzaklıktaki paye, eski caminin son cemaat yeri örtüsünü taşıyan payelerden biri olmalıdır. Caminin kuzeyinde yapılacak kazı çalışmalarıyla diğer payelere ait izlerin tesbit edilebilmesi muhtemeldir. (*Şek. 3*) Bu tür bir çalışmanın, son cemaat yeri ve caminin boyutları konusunda önemli ipuçları vereceği muhakkaktır.

3- Revakın yıkılmış olan kubbeleri, sağlam olanlar ile aynı özelliklere sahiptir. Dolayısıyla, sağlam olan kubbeler örnek alınarak, aynı malzeme ile günümüze ulaşmamış olanların yeniden inşası mümkündür.

4- Avluda ve yapının çevresinde, atıl durumda sütun parçaları ile sütun başlıkları ve altlıkları dikkat çekmektedir. (*Fot. 22, 23*) Bunlar revakın yıkılan kısımlarına ait olmalıdır. Sağlam olanların restorasyon sırasında kullanılmasının uygun olacağı kanısındayız.

5- Dışarıya açılan pencerelerin tamamı örülerek kapatılmış durumdadır. Pencerelerin kemerleri ve genişlikleri duvar içerisinde, büyük ölçüde izlenebilmektedir. Açıklıkların yüksekliği tam olarak algılanamamakla birlikte, sonradan yapılan dolgunun kaldırılması sırasında açığa çıkacağı anlaşılmaktadır. Dikdörtgen şekilli pencerelere ait izler, açıklıkların birer atkı taşına sahip olduğu ve bugün duvar içinde izlenebilen tuğla kemerler ile atkı taşı arasının orijinal dolgu olduğu kanısını uyandırmaktadır. Nitekim, planda 6, 7, 8, 9 numara ile işaretlenen mekanların revaka açılan pencerelerinin de aynı

7 Emecen 1989, 107.

8 Aslanoğlu 1978.

9 Baltacı 1976, 84.





**Fot. 22:** Atıl durumdaki sütun başlıkları.

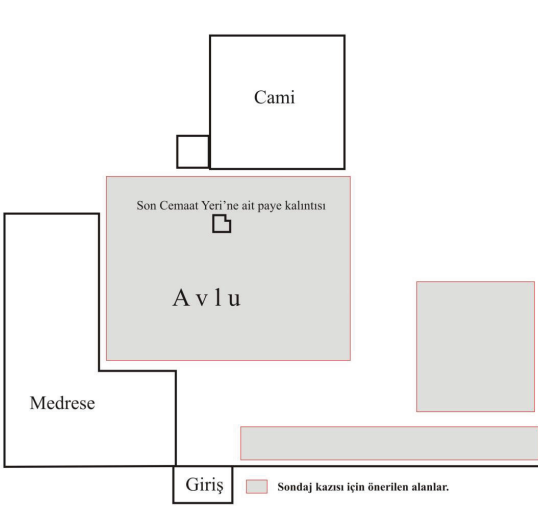


**Fot. 23:** Sağlam durumdaki sütun başlıkları.

düzene sahip olduğu görülmektedir. (Bk. Şek. 2) Dolayısıyla dışarıya açılan pencerelerin onarımı sırasında, revaka açılan pencerelerin düzeni örnek alınabilir.

6- Medrese, bugünkü haliyle “L” şekilli bir plan şemasına sahiptir. Avlu girişinin, medresenin kuzey kanadının batı ucunda yer alması, giriş mekanının batısında da medrese hücrelerinin bulunabileceği izlenimi uyandırmaktadır.<sup>10</sup> Bu durumun tespiti için, batı kanat üzerinde sondaj kazısı yapılması isabetli olacaktır. (Şek. 3)

7- Bugün, avlunun zemini bir miktar yükselmiş durumdadır. Anadolu’da inşa edilmiş pek çok medresenin avlusunda bir fiskiye havuzu yer almaktadır. Avlu zemininin ve eğer varsa havuzun tespiti için sondaj kazısı yapılması yararlı olacaktır. (Şek. 3)



**Şek. 3:** Sondaj kazısı için önerilen alanlar.

<sup>10</sup> Bu noktada, bazı detaylara da dikkat çekmekte yarar vardır: Sözkonusu giriş eyvanının medreseye sonradan bitleştirilmiş bir birim olduğuna işaret eden bitişme çizgileri farklı inşa evrelerine delil sayılabilir. Öte yandan, giriş eyvanının batı cephesi üzerinde herhangi bir iz bulunmaması, eyvan mekanının batı yönünden başka birimlerle birleştiği ihtimalini zayıflatmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Aslanoğlu, İ. (1978), *Tire'de Camiler ve Üç Mescid*, Ankara.
- Ayverdi, E., H. (1966), *İstanbul Mimari Çağının Menşei Osmanlı Mimarisinin İlk Devri 630-805 (1230-1402)*, C.I, İstanbul.
- Ayverdi, E., H. (1973), *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri 855-886 (1451-1881)*, C.III, İstanbul.
- Ayverdi, E., H. (1974), *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri 855-886 (1451-1881)*, C.IV, İstanbul.
- Baltacı, C. (1976), *XV – XVI. Asırlarda Osmanlı Medreseleri – Teşkilat, Tarih*, İstanbul.
- Bilge, M. (1984), *İlk Osmanlı Medreseleri*, İstanbul.
- Demiralp, Y. (1999), *Erken Dönem Osmanlı Medreseleri (1300-1500)*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Emecen, F. (1989), *XVI. Asırlarda Manisa Kazası*, Ankara.
- Kılıççı, F. (1992), *Seferihisar Hereke (Düzce) Köyü'ndeki Türk Devri Eserleri*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Lisans Tezi, İzmir.
- Kuran, A. (1969), *Anadolu Medreseleri I*, Ankara.
- Kuran, A. (1979), *On Beşinci ve On Altıncı Yüzyıllarda İnşa Edilen Osmanlı Külliyelerinin Mimari Esasları Konusunda Bazı Görüşler*, I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi (İstanbul, 15-20. X. 1973) Tebliğler, İstanbul, 795-813.
- Nayır, A. Z. (1980), *İstanbul Medreseleri – Koruma ve Çağdaş Kullanım Açısından Bir Değerlendirme*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınlanmamış Doçentlik Tezi, İstanbul.
- Tümöz, F. (1987), *Seferihisar – Düzce Köyü Tarihi Çevre Aaştırması, Anıtların Belgelemesi ve Koruma Önerileri*, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Bölümü Restorasyon Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.



## XIV-XV. YÜZYILLARA AİT OSMANLI CAMİLERİNDE GÖRÜLEN TUĞLA-TAŞ ALMAŞIKLIĞI ÜZERİNE GÖZLEMLER

Mehmet KUTLU\*

### Özet

Bu çalışma, XIV-XV. yüzyıllara ait Osmanlı camilerinde görülen tuğla-taş almaşık duvarları incelemektedir. Almaşık duvar örgüsünün farklı uygulamaları ve bunlarla yakından ilişkili olan derz, kemer, kasnak ve saçak özellikleri de ele alınmıştır. Yapılan değerlendirmede iki yüz yıllık zaman dilimi içinde meydana gelen değişim ve gelişimin analizi ve yorumlanması, tarihi süreç bağlamında yapılmıştır. Almaşık duvar uygulamalarının kökeni ve Bizans yapılarıyla ilişkisi üzerinde durularak Osmanlı camilerinde görülen almaşık duvarın, Bizans örnekleriyle benzer ve farklı yönleri tartışılarak karakteristik özellikleri ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Konuya eğilen diğer önemli çalışmalara değinilmiş ve ortaya çıkan sonuçlar karşılaştırılarak yorumlanmaya çalışılmıştır. Daha önceki yapılan bazı çalışmalara göre XIV. yüzyılda görülmediği ve XV. yüzyılda birden bire ortaya çıktığı belirtilen 2/1 düzende dikey tuğla-taş almaşıklığının, aslında XIV. yüzyıla ait dört yapıda bulunduğu anlaşılmıştır. Yine XV. yüzyıla ait yapılarda görülmediği belirtilen 4/1 dikey tuğla-taş almaşıklığın üç yapıda bulunduğu görülmüştür.

Daha önceki bazı çalışmalarda XV. yüzyıla ait sadece iki yapıda kesme taş-tuğla almaşıklığı görüldüğü tespit edilirken, bu çalışmanın sonucunda XV. yüzyıla ait on dokuz yapıda kesme taş-tuğla almaşıklığı tespit edilmiştir. Diğer bir deyişle, kesme taş malzeme kullanımı XVI. yüzyılda birden bire patlama yaparak ortaya çıkmamış, XV. yüzyılda belirli bir artış süreci takip etmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** *Erken Dönem Osmanlı Camileri, almaşık duvar, tuğla-taş almaşık duvar, almaşıklık duvar tipleri*



## OBSERVATIONS ON THE ALTERNATING BRICK AND STONE WALLS OF OTTOMAN MOSQUES FROM THE 14<sup>th</sup> & 15<sup>th</sup> CENTURIES

### Abstract

This article examines the alternating brick and stone walls of Ottoman mosques from the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries. Different types of the alternating walls and closely related architectural features such as arches, friezes, drums for domes, and mortar beds are also investigated. The change and improvements in the alternating walls of Ottoman mosques for two centuries are analyzed, evaluated and interpreted. Besides that the origin of the alternating wall and the differences and similarities between Ottoman and Byzantine examples of alternating walls are discussed in order to reveal the features of the Ottoman

\* Arş. Gör., Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İzmir, Türkiye.  
E-mail: tutluca1105 @ hotmail.com.

alternating walls. Furthermore, the previous studies in this topic are explained and the results of this article are compared with those studies. It is been uncovered that the 2/1 system of perpendicular alternating brick and stone walls is evident in four of the 14<sup>th</sup> century Ottoman mosques, despite some of the earlier studies claiming that the system didn't exist in the 14<sup>th</sup> century and suddenly appeared in the 15<sup>th</sup> century. It is also been claimed that the 4/1 system of perpendicular alternating brick and stone walls is disappeared in the 15<sup>th</sup> century Ottoman mosques, however this study reveals it in three mosques of that period.

In addition to that the use of well-cut stone blocks and bricks on the alternating walls is recorded in nineteen of the 15<sup>th</sup> century Ottoman mosques; despite that some of the previous studies were found it in only two of the mosques from the 15<sup>th</sup> century. Thus the use of well-cut stone blocks had not become widespread suddenly in the 16<sup>th</sup> century but it went through a process of increasing from the 15<sup>th</sup> century.

**Keywords:** *Early Ottoman Mosques, the alternating Wall, the alternatinf brick and stone wall, types of the alternating walls*

Anadolu Türk mimarisi çağlar boyunca taş ve tuğlanın farklı duvar örgü tekniklerinde kullanımına tanıklık eden örneklerle sahiptir. Bu durum dönemden döneme ve yöreden yöreye farklılıklar göstermektedir. Osmanlı camilerinde malzeme kullanımı bağlamında bu konu ele alındığında tuğla örgü, taş örgü ve bu çalışmanın konusu olan tuğla ve taşın belirli bir düzen dâhilinde kullanıldığı almaşık örgünün tercih edildiği görülür.

Almaşık Duvar, “aşağıdan yukarıya doğru ardışık olarak sıralanan farklı malzeme dizileriyle oluşturulmuş duvar” anlamına gelmektedir.<sup>1</sup> Ancak almaşıklık, aşağıdan yukarıya doğru olduğu gibi, yatay olarak da uygulanabilir. Afife Batur’a göre almaşıklığın başlıca iki türü vardır: *Aynı malzeme almaşıklığı* ve *farklı malzeme almaşıklığı*.<sup>2</sup>

Bunlardan birincisinde, aynı tür malzemenin farklı büyüklük ve renk özelliklerine göre tekrarlanarak kullanımı söz konusudur. *Aynı malzeme almaşıklığı* başlıca, renk ve büyüklük almaşıklığı şeklinde görülür. Renk almaşıklığı, örneğin iki veya daha fazla farklı renkte taş blokların sıralar halinde belirli bir düzen dâhilinde tekrarlanarak duvar örgüsünde kullanımı olarak açıklanabilir. Büyüklük-küçüklük almaşıklığı ise farklı boyutlardaki taş blokların sıralar halinde belirli bir düzenle tekrarlanarak duvar örgüsünde kullanılması şeklinde açıklanabilir.

*Farklı malzeme almaşıklığı* ise, aynı duvar örgüsünde en az iki farklı malzemenin dönüşümlü olarak tekrarı ile oluşturulan almaşıklık türüdür. Bu türün en çok görüleni tuğla ve taş sıralarıyla yapılan duvar örgüsü şeklindedir. Bu çalışmanın amacı da, XIV - XV. yüzyıl Osmanlı camilerinde tuğla ve taş malzemenin kullanım esaslarını incelemektir.

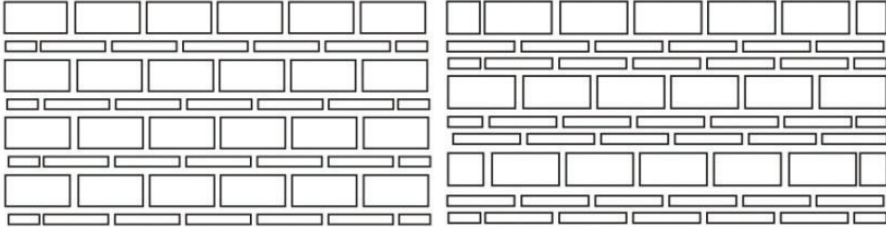
1 Sözen ve Tanyeli, 2003, 18.

2 Batur, 1970, 136.



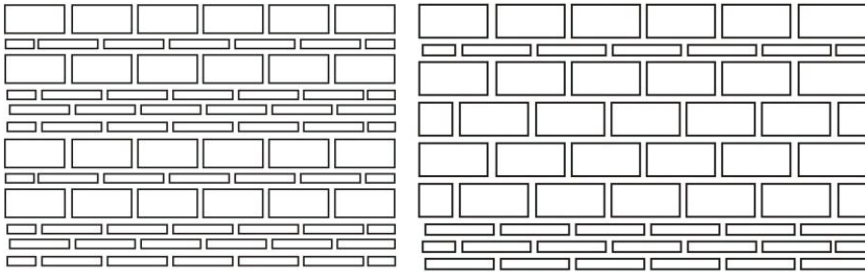
Öncelikle; tuğla-taş almaşıklığının üç farklı çeşidi olduğu görülmektedir: Dikey, yatay ve bileşik almaşıklık. *Dikey Almaşıklık*, tuğla ve taş malzemenin sıralar halinde aşağıdan yukarıya ardışık olarak örülmesiyle meydana gelmektedir. Esasen tuğla ve taşın dikey almaşıklığı duvarı güçlendirmek amaçlı ahşap hatıl tekniğinin uygulanmasıyla alakalıdır. Ahşap hatıl tekniğinde, taş örgü sıra veya sıraları üzerine duvar örgüsünü güçlendirmek amacıyla ahşap hatıllar kullanılmakta ve bu hatılların cepheye dönük yüzleri tuğla ile örülmektedir.

Bununla birlikte dikey almaşıklığın çok yaygın uygulama biçimleri vardır. Bunlar yalnızca bir düzen esasına göre dikey almaşıklığın uygulamasıyla ortaya çıkmıştır. *Basit dikey almaşıklık* olarak tanımlanan bu uygulamalarda, tuğla ve taş sıraları aynı duvar örgüsünde genellikle 1/1, 2/1, 3/1 veya 4/1 düzende tekrarlanan tuğla-taş malzeme kullanılarak sıralanmaktadır. XIV - XV. yüzyıla ait Osmanlı camilerinde genellikle 3/1 ve 2/1 düzen dikey almaşık duvar örgüsü tercih edilmiştir.



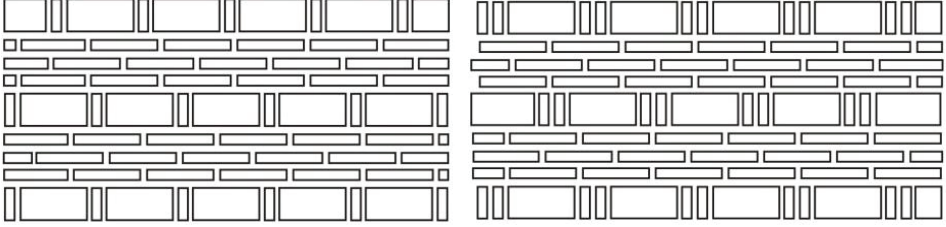
**Şekil 1 ve 2:** Dikey Almaşık Tuğla-Taş Duvar 1/1 ve 2/1 (basit düzen) uygulamaları.

Dikey almaşıklığın kompleks uygulanmasında ise aynı duvar örgüsündeki tuğla-taş sıraları birden fazla düzenle ardışık olarak yinelenmektedir. Örneğin; 3/1 ve 1/1 düzenlerin uygulandığı kompleks uygulama, kısaca şu şekilde açıklanabilir: Önce üç tuğla sırasını bir taş sırası ve daha sonra bir tuğla sırasını bir taş sırası takip eder ve bu şekilde tekrarlanarak tüm duvar örgüsü oluşur. Bu uygulamada iki ayrı düzen bir arada kullanılmıştır.



**Şekil 3 ve 4:** Dikey Almaşık Duvar 3/1+ 1/1 ve 3/4 +1/1 (Kompleks düzen).

*Yatay almaşıklık* ise aynı sıra üzerinde taş ve tuğlanın yan yana örülmesiyle yatay eksende tekrarlanmasıyla uygulanmaktadır. Bu yöntemde taşların arasına bir veya iki adet dikine tuğla koyulması en yaygın uygulamadır.



**Şekil 5 ve 6:** Yatay Almaşık Duvar (dikine 1 tuğla) ve (dikine 2 tuğla) uygulamaları

*Bileşik almaşıklık* taş ve tuğlanın hem dikey hem de yatay eksende ardışık olarak kullanılmasıyla meydana getirilen duvar örgü tekniğidir. Bu tekniğe *kasetleme* tekniği de denilmektedir.



**Fotoğraf 1:** Bursa Muradiye Camii duvar örgüsünde *kasetleme* tekniği. (Fot. M. Kutlu)

Bugüne kadar almaşık duvar örgüsü üzerine bazı çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalardan ilk akla geleni ve büyük çığır açanı Afife Batur'un 1970 yılında yayımlamış olduğu *Osmanlı Camilerinde Almaşık Duvar Üzerine*<sup>3</sup> adlı makalesidir. Makale, duvar

3 Batur, 1970,135-216.

ve yapı malzemelerini “sistem yaklaşımı” çerçevesinde temel birimler, alt birimler ve bunların birbirleriyle ilişkileri bağlamında açıklamayı amaçlamıştır.

Söz konusu çalışmada önce almasıık duvarın tanıtımı yapılmış, kısaca kökene dair öneriler aktarıldıktan sonra XIV - XVIII yüzyıllar arasına tarihlenen ve almasıık duvar örgüsü bulunan Osmanlı camileri kronolojik bir sıra ile incelenmiştir. En yaygın görülen almasııklık olan *tuğla-taş almasııklığı* ağırlıklı olarak incelenmekle birlikte, *büyüklik ve renk almasııklıkları* da az sayıdaki yapı örnekleri bağlamında ele alınmıştır. Tuğla-taş almasııklığı yönünden incelenen yapılarla ilgili bilgiler bir tabloda toplanarak değerlendirilmiştir. Tabloda uygulanan almasııklık düzenleri, derz özellikleri, saçak, kasnak, kemer ve minarede görülen özellikler ile birlikte bezeme amaçlı uygulama ve teknikler de kapsama dâhil edilerek analiz edilmiştir. Buradan hareketle yüzyıllara göre bazı genellemelere ulaşılmıştır. Görsel açıdan yer yer almasııklık düzenlerini gösteren şekiller ile birlikte metnin sonunda incelenen yapılara ait resimler de verilmiştir.

Konuyla ilgili diğerk bir çalışma, M. İ. Tunay tarafından 1976 yılında VIII. Türk Tarih Kongresi'nde bildiri olarak sunulan ve 1983 yılında yayınlanan “*Geç Bizans Erken Osmanlı Duvar Teknikleri*” başlıklı makaledir. Tunay, Geç Bizans ve Erken Osmanlı yapılarının duvar tekniklerinde benzerlik olup olmadığını *yürek motifi* kullanımı bağlamında ele almıştır. Yaptığı karşılaştırmalar sonucunda Yenişehir Seyyid Mehmed Dede Zaviyesi ile bazı Bizans yapılarında yürek motifi ortak olmasına rağmen duvar dokusundaki farklılıktan dolayı zaviyenin Türk ustalarca inşa edildiğini, ancak mimarları arasında Bizans kökenli usta veya mimarların da bulunduğunu ortaya çıkarmıştır.<sup>4</sup>

Bununla birlikte Ahmet Ersen tarafından 1986 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi'nde doktora tezi olarak hazırlanan ve sonrasında yayınlanmış olan *Erken Osmanlı Mimarisinde Cephe Biçim Düzenleri ve Bizans Etkilerinin Niteliği* başlıklı çalışma da önemlidir. Geç Bizans - Erken Osmanlı olarak adlandırılan dönemin sosyal, ekonomik ve toplumsal durum ve yapısından söz edilmiş ve bunların mimari üzerine etkileri irdelenmiştir. Daha sonra Bizans yapılarında görülen almasıık duvar ve özellikleri ele alınmış ve diğerk yapı elemanlarıyla ilişkileri üzerinde durulmuştur. Bizans cephe biçimlerinden sonra Erken Osmanlı mimarisinin analizine geçilmiştir. XIV. yüzyıl Osmanlı almasıık duvarı incelenirken, Bizans almasıık duvarı ile oldukça önemli karşılaştırmalara yer verilmiştir. Hangi özelliklerin ortak ve Bizans'tan kaynaklandığı, hangi açılardan bir farklılık söz konusu olduğu ve XIV. yüzyılda Osmanlı mimarisinin nasıl bir aşama kaydettiği ile ilgili değerlendirmelere yer verilmiştir.

Diğerk bir çalışma, Y. Selçuk Şener tarafından 1993'te tamamlanan *14. Yüzyıl Bursa Yapılarında Erken Osmanlı Duvar Örgüsü* başlıklı yüksek lisans tezidir.<sup>5</sup> Şener, öncelikle duvar örgüsünde kullanılan malzemeleri açıkladıktan sonra katalog halinde 14. yüzyıla ait Bursa yapılarını tek tek ele almıştır. Yapıları kronolojik sıraya göre ele almış,

4 Tunay, 1983, 1691-1696.

5 Şener, 1993, 1-216.

yapı türlerine göre sınıflandırmamıştır. Her bir yapının geçirdiği onarımlarla birlikte kullanılan malzemenin (taş blok boyutları, tuğla boyutları) özellikleri ve duvar örgüsünde uygulanan düzenler ve derz özelliklerini de incelemiştir. Çalışmanın sonunda yer alan şekiller, fotoğraflar ve tablolar oldukça yararlıdır.

Bunlara ek olarak, İlnur Aktuğ Kolay'ın 1999 yılında yayınladığı *Batı Anadolu 14. Yüzyıl Beylikler Mimarisinde Yapım Teknikleri* adlı kitabı da bu konudaki önemli çalışmalardan biridir. Yazar, önce Batı Anadolu'da Türkler öncesinde görülen yapı inşa geleneklerini ele almış, sonra duvar teknikleri, malzeme ve yapım tekniklerini incelemiştir. Sonraki bölümlerde Batı Anadolu Türk Beyliklerinde görülen yapı teknikleri, malzeme kullanımı, yapı elemanlarındaki uygulamaları inceledikten sonra bu özelliklerin bölgesel dağılımı ve kendisinden önceki Selçuklu ve İran mimarileri ile benzerlik ve farklılıklarına yönelik değerlendirme yapılmıştır.

Afife Batur'un adı geçen çalışması, mimaride kullanılan malzemeye daha dikkatli yaklaşılması gerektiği konusunda bir farkındalık yaratmıştır. Ancak bu çalışmadaki verilerin yeniden incelemeye alınmasında yarar vardır.

Bu nedenle giriştiğimiz çalışmada, öncelikle Afife Batur'un makalesinde esas teşkil eden Marmara bölgesi yapılarının sayısını artırmak ve bu bölge dışındaki tuğla-taş almaşıklığı görülen Osmanlı camilerine ait verilerin de toplanmasıyla daha geniş bir veri üzerinden değerlendirme yapmak amaçlanmıştır. Bu işlem yapılırken özgün özelliklerini koruyamayan yapılar listeden çıkarılmış ve inceleme kapsamına dâhil edilmemiştir. Ayrıca aynı yüzyıla ait yapıların malzeme, almaşıklık tekniği, derz, saçak ve kasnak özelliklerinde de söz konusu süreçte nasıl bir değişim, dönüşüm veya gelişim meydana geldiğine dair fikir yürütmek amaçlanmıştır. Renk ve büyüklük almaşıklığı çalışma kapsamına alınmamıştır. İncelenen yapı sayısı artırılırken, yine, tuğla-taş almaşıklığının kemer ve minarelerde görülen uygulamaları ile dekoratif amaçlı kullanımı konuları araştırma dışında tutulmuştur.

### **Almaşık Örgünün Kaynağı**

Anadolu Türk mimarisinde XIV. yüzyıldan itibaren görülmeye başlayan tuğla-taş almaşıklığı, yaygın kanaate göre kaynağını, yüzyıllardır aynı tekniği kullanan Bizans mimarisinden almaktadır. Bizans yapılarında görülen tuğla-taş almaşıklığına Roma Dönemi'nde uygulanmış olan *opus listatum* ve bir türü olan *opus mixtum* duvar örgü tekniğinin kaynaklık etmiş olabileceği sanılmaktadır.<sup>6</sup>

Anadolu Selçuklu mimarisinde uygulama alanı bulmayan tuğla-taş almaşıklığının Erken Dönem Osmanlı Mimarisi'nde görülmesinin nedeni, dikkate şayan bir konudur. Bu durum, Osmanlı Devleti'nin Bizans toprakları üzerinde kurulup, XIV. yy.'da hızla gelişmesi sırasında, bu medeniyetin ve kültürün unsurlarına mirasçı olmasının bir sonucu olmalıdır.

6 Başgelen, 1993, 72.

Özellikle 1204'te Konstantinopolis'in Latin işgaline uğramasıyla, merkezini İznik'e taşıyan Bizans Devleti, kendi yapı inşa tekniklerini kullanarak bu bölgede yoğun olarak imar faaliyetlerine girişmiş ve tuğla-taş almasıık örgülü çok sayıda örnek vermiştir. Yaklaşık bir yüzyıl sonra bu yöreye hâkim olan Osmanlıların mimaride tuğla-taş almasıık örgülü yapılar inşa etmesi, bir ilişkinin ve etkinin varlığını ortaya koymaktadır.<sup>7</sup> Bu etki süreci Bizans mimarlık öğelerinin tamamının adapte edilmesi şeklinde olmamıştır. XIV. yüzyılın ilk yarısında "aktarma ve aktarılanı yorumlama aşaması" görülürken, bu yüzyılın ikinci yarısında kendi aritmetik almasııklık düzenini kurma ve bunun öteki yapı elemanlarıyla ilişkilerini yeniden yapılandırılması aşamasına geçilmiştir.<sup>8</sup> Bu durum, Geç Bizans ve Erken Osmanlı yapılarındaki almasııklığın benzerlik ve farklılıklarının ortaya konulmasıyla anlaşılabilir.

Erken Osmanlı Dönemi'nde inşa edilen almasıık örgülü yapılarda taş, genellikle kaba yonu ve moloz olarak kullanılmaktadır. Osmanlı mimarisinde kullanılan tuğlalar ise gerek boyut gerekse biçim açısından Bizans tuğlalarından farklı değildir. Ancak tuğlaların boyutlarında dönemlere göre bazı değişiklikler meydana geldiği görülmektedir. İlk dönem yapılarında görülen tuğlalar çeşitli boyutlardadır. Ancak, genelde tuğlaların 14 x 28 cm ve 30 x 30 cm ölçülerinde, 4 cm ve nadiren 4,5 cm kalınlığında olduğu belirtilmektedir.<sup>9</sup>

Bu dönemde, duvar yüzeyinde tuğla-taş sırası tekrarlanma oranı çok az değişmektedir ve düzen aynı oranı devam ettirerek tutarlılık göstermektedir. Örneğin; dikey almasııklığın basit uygulamalarından 3/1 düzende üç sıra tuğla, bir sıra taş malzeme kullanılarak belirli bir düzene göre tekrarlanarak duvar inşa edilmektedir. XIV. yüzyıl yapıları bu özelliğiyle Bizans almasıık duvarından ayrılmaktadır. Örneğin 14. yüzyılın ilk yarısında Osmanlı dikey almasııklık sisteminin, tek sıra taş üzerine kurulduğu belirtilmektedir.<sup>10</sup> Bizans mimarisinde bir sıra taş üzerine kurulan almasıık sistem başkent Konstantinopolis'te hemen hemen görülmez ancak iki, üç, hatta dört sıra taş örgüleri görülebilmektedir. Fakat başkent Konstantinopolis'ten uzak Arta, Mistra ve Selanik örneklerinde bir sıra taş üzerine kurulan dikey almasııklık sistemi esastır.<sup>11</sup>

Erken Osmanlı Dönemi örneklerinde sık rastladığımız dikey almasııklığın kompleks uygulamaları, Bizans kaynaklı etkinin varlığını ortaya koymaktadır. Bu uygulamanın bazı örneklerinde, 3/1, 3/4, 3/5 olan tuğla-taş sıraları sonrasında 1/1 düzen tekrarlanarak uygulanmaktadır. Bu bağlamda buradaki dikey almasııklık kompleks örneklerinin genellikle erken dönemde bulunması bir rastlantı değildir.<sup>12</sup> Taş sıraları

7 Batur 1970, 187.

8 Ersen, 1986, 44-45.

9 Ayverdi, 1966, 536.

10 Batur, 1970, 191.

11 Ersen 1986, 45.

12 Sadece Erken Osmanlı Dönemi'nde görüldüğü söylenemez çünkü XVI. yüzyılda az sayıda örnekte görülmektedir. Örneğin, Köstendil Feridun Ahmet Bey Camii (1575) 3/2+2/1 düzendedir.



arasına dikine yerleştirilen tuğlalarla oluşturulan yatay almaşıklık uygulaması da Bizans kaynaklıdır.<sup>13</sup> Osmanlı mimarisinin erken dönem örneklerinde, daha çok bir ve/veya iki dikine tuğla uygulaması şeklinde karşımıza çıkar.

Erken Osmanlı dönemi almaşık duvarında, Bizans'ta olduğu gibi genellikle kaba yonu ve moloz taş kullanılması, derz yapım tekniğini de etkilemiştir. Taşları yatay düzleme paralel yerleştirilebilmek için geniş derz kullanımı yaygındır.<sup>14</sup>

Saçaklar, Bizans'ın karakteristiği haline gelen kirpi saçak şeklindedir. Erken örneklerde iki ve daha ziyade üç sıra kirpi saçak görülmektedir. Fakat görülen saçak kornişleri, Bizans örneklerine göre daha incedir.<sup>15</sup> Ancak Erken Osmanlı dönemi kubbe kasnakları ise Bizans'tan farklı olarak tuğla-taş malzeme ile oluşturulmuş almaşık örgülüdür. Almaşık duvarın yineleme oranı genellikle kasnaklarda da aynı oranla sürdürülmektedir.

#### XIV. Yüzyıl

Osmanlı Devleti'nin kuruluş dönemini kapsar. Bu yüzyılın ilk yarısı Bursa'nın fethi (1326) ve İznik'in fethi (1331) ile başlayarak Güney Marmara'nın tamamen Osmanlı hâkimiyetine geçişine, ikinci yarısı Rumeli'ye geçiş (1354) ve Edirne'nin alınması (1361) sonrası Balkanlar'da hızlı bir genişlemeye tanık olmuştur. Bu nedenle yüzyılın ikinci yarısından itibaren devletin kurumsallaşması ve mali açıdan daha iyi olanaklara kavuşması yönünde belirli ilerlemenin kaydedildiği söylenebilir.<sup>16</sup>

Mimari açıdan bakıldığında bu yüzyılda kullanılan malzemenin niteliğinin iyi olduğu söylenemez. XIV. yüzyılda Osmanlı camilerinin hemen hemen tamamında malzeme olarak, tuğlanın yanında kaba yonu ve moloz taş yaygın kullanılmıştır.<sup>17</sup> İncelenen 17 yapının on üçünde (%76) kaba yonu taş-tuğla ve on ikisinde (%70) ise moloz taş-tuğla malzeme kullanımı görülmektedir. Hem kaba yonu hem de moloz taş malzeme kullanılan yapı sayısı ise dokuzdur (%53).<sup>18</sup>

Bundan başka, *Tablo 1*'deki veriler incelendiğinde kesme taşın nadir olarak yalnız birkaç yapıda kullanıldığı ve bu kullanımın da kaba yonu veya moloz taş ile birlikte olduğu görülmektedir.<sup>19</sup> Bununla birlikte yapı cephelerinde tuğlanın yanında tek tip taş

13 Batur, 1970,191.

14 Ersen, 1986, 45.

15 Ersen, 1986, 47.

16 İnalçık ve Quataert, 2000, 19.

17 17 yapının 13'ünde kaba yonu taş-tuğla ve 12'sinde ise moloz taş-tuğla malzeme kullanılmıştır.

18 Bk. *Tablo 1*.

19 Bursa Orhan Camii'nde (1339-40) kesme-kaba yonu-moloz taş-tuğla, Bursa Hüdavendigar Camii'nde (1366) kesme-kaba yonu taş-tuğla ve Bursa Ali Paşa Camii'nde (XIV. yüzyıl ikinci yarısı) kesme-moloz taş-tuğla malzeme kullanımı görülmektedir.

malzemenin kullanılması ile duvar örgüsünün tamamlandığı örnekler enderdir. Kaba yonu taş-tuğla ve moloz taş-tuğla ile inşa edilen yapıların, bu yüzyıl boyunca yaygın görülüyor olması, malzeme kullanımı açısından herhangi bir iyileşme olmadığı algısına neden olmaktadır. Ancak XIV. yüzyılın geneline göre, özellikle I. Murad Dönemi'nden (1362-1389) itibaren malzeme kullanımında iyileşme görülür.

XIV. yüzyıla ait Osmanlı camilerinde dikey almaşıklığın hem basit hem de kompleks uygulamaları yaygındır. Dikey almaşıklığın basit uygulamaları tuğla ve taşın 4/1, 3/1, 2/1, 1/1 düzende alternatif sıralanışıyla meydana getirilmiştir. Bu uygulamalar arasında en yaygın olanı (17 yapının 10 tanesinde görülen), üç sıra tuğla, bir sıra taştan oluşan 3/1 düzendir. Bu uygulamayı, 6 yapıda görülen 1/1 düzen, 4 yapıda görülen 2/1 düzen ve sadece iki yapıda gören 4/1 düzen takip etmektedir.

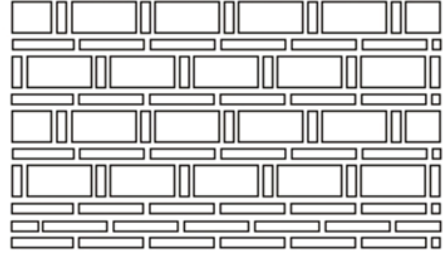
Kompleks uygulamalar ise 5 yapıda görülmektedir ve incelenen yapılar arasında en erken Bursa Alaeddin Camii'nde (1335) görülmektedir. Bursa Alaeddin Camii'nin batı cephesinde üç sıra tuğla, dört veya beş sıra taş ve 1 sıra tuğla ve 1 sıra taş şeklinde bir duvar örgüsü görülür.

Dikey almaşıklığın kompleks uygulamalarının görüldüğü diğer yapılar Bursa Orhan Camii (1339-40), Bilecik Orhan Gazi Camii (XIV. yy.'ın ilk yarısı), Bursa Kavaklı Camii (XIV. yy. ortaları) ve Bursa Hızırlık Camii'dir (XIV. yy.'ın ikinci yarısı).

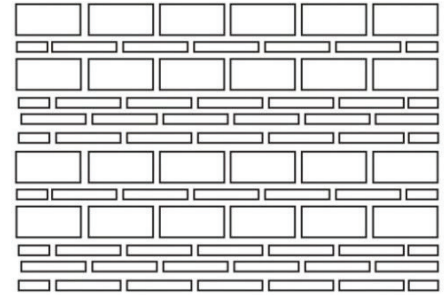
Bununla birlikte XIV. yüzyıl Osmanlı camilerinde yatay almaşık uygulamalarından 1 dikine tuğla kullanımı 13 yapıda, yani incelendiğimiz yapıların %76'sında yaygın görülmektedir. 2 dikine tuğla ise sadece 4 yapıda görülmektedir. (Bk. *Tablo 1*)

Ayrıca bu yüzyılda kaba yonu ve moloz taş malzemenin yaygın kullanımına uygun olan geniş derz, 16 yapıda tercih edilmektedir; az sayıda örnekte ise kabarık harç (4 yapıda), çökertme derz (3 yapıda) ve yanaşık derz (2 yapıda) kullanılmıştır. (Bk. *Tablo 1*)

Yine bu yüzyılda kemerlerde de almaşık duvar örgüsüyle uyumlu bir uygulama olarak tuğla-taş malzeme kullanımı yaygındır. İnceleme kapsamındaki 17 yapıdan 11'inde (% 65) tuğla-taş kemer, 8'inde (%47) tuğla kemer ve 1'inde (%6) taş kemer tercih edilmiştir. (Bk. *Tablo 1*)



**Şekil 7:** Bursa Alaeddin Camii almaşık duvar örgüsü (dikey 3/1 + 1/1, yatay 1 tuğla).



**Şekil 8:** Bilecik Orhan Gazi Camii almaşık duvar örgüsü (dikey 3/1 + 1/1, yatay yok).

Saçaklarda da benzer şekilde, almaşık duvar örgüsüne paralel uygulandığını bildiğimiz kirpi saçak uygulamaları çok yaygındır. Bu uygulamalar için özellikle sonraki dönemlerde onarım gören veya yeniden inşa edilen yapılarla karşılaşma ihtimali yüksektir. Bu nedenle şüpheye neden olabilecek saçak uygulamaları konusunda dikkatli yaklaşımış ve bunlar tablolara işlenmemiştir. Örneğin 5 yapıda üç sıra kirpi saçak ve 4 yapıda iki sıra kirpi saçak uygulaması tespit edilmiştir. (Bk. *Tablo 1*)

Bununla birlikte incelediğimiz yapıların örtüsünü taşıyan kasnaklarının da almaşık duvar örgüsüyle tamamen uyumlu olacak biçimde çoğunlukla tuğla-taş malzemeyle yapılan almaşık örgüye sahip oldukları gözlenmiştir. 9 yapıda tuğla-taş örgü kasnak uygulaması görülürken sadece 1 yapıda taş örgü kasnak tercih edilmiştir. Bu yüzyıla ait olup da incelediğimiz yapılarda tuğla kasnak bulunmamaktadır. (Bk. *Tablo 1*)

### XV. Yüzyıl

Bu yüzyıl, ilk yıllarında Timur karşısında meydana gelen Ankara Savaşı yenilgisi (1402) ve sonrasında şehzadeler arası taht kavgalarının yaşandığı “Fetret Devri” gibi ciddi olumsuzluklarla başlamasına rağmen, Osmanlılar açısından oldukça parlak bir şekilde tamamlanmıştır. Batı Anadolu Beylikleri’nin tekrar hâkimiyet altına alınması (1429) sonrasında özellikle 1448’de II. Kosova Savaşı ile Balkanlar’daki hâkimiyetin kesinleşmesi ve 1453’te İstanbul’un fethi ile başlayan zaferler, 1461’de Trabzon Rum İmparatorluğu’na ve 1468’de Karamanoğulları hakimiyetine son verilerek taçlandırılmıştır.<sup>20</sup> Siyasi yönden ve mali kaynaklar açısından meydana gelen olumlu değişim, bu yüzyıla ait mimari eserlere de yansımıştır.

XV. yüzyıl, mimaride malzeme kullanımı açısından bir geçiş dönemi özelliği taşımaktadır. XIV. yüzyıla ait yapılarda, kaba yonu ve moloz taşın tuğla ile birlikte ağırlıklı olarak kullanımı, yerini XVI. yüzyılda çoğunlukla kesme taş-tuğla kullanımına bıraktığı için XV. yüzyıl bu iki uygulamanın dengelendiği bir döneme işaret eder. 32 yapıda (%76) kaba yonu taş malzeme, 19 yapıda (%45) kesme taş malzeme, 14 yapıda (%33) ise moloz taş malzeme kullanımı söz konusudur.<sup>21</sup> Bu yüzyılın ikinci yarısında, ilk yarıya oranla daha yoğun bir inşa faaliyeti dikkat çekmekte ve kullanılan malzemede belirli bir düzeyde iyileşme görülmektedir.

Dikey almaşıklığın basit uygulamaları açısından değerlendirmizde, 1/1, 2/1, 3/1 ve 4/1 düzenler uygulanmış ve XIV. yüzyıl yapılarında %58’i bulan bir oran ile görülen 3/1 düzen, bu yüzyıl yapılarında yaygınlığını korumuş ve görülme sıklığı %64’e yükselmiştir.<sup>22</sup> Ancak bir önceki yüzyıla ait yapılarda %23 gibi düşük bir sıklıkla uygulanan 2/1 düzen ise XV. yüzyıl yapılarında %71 gibi yüksek bir oranla hâkim konuma

<sup>20</sup> İnalçık ve Quataert, 2000, 19-20.

<sup>21</sup> Bk. *Tablo 2-A* ve *Tablo 2-B*. 42 yapının 32’sinde kaba yonu, 19’unda kesme taş ve 14’ünde moloz taş malzeme kullanılmıştır.

<sup>22</sup> Bk. *Tablo 2-A* ve *Tablo 2-B*. 42 yapının 27’sinde 3/1 sistem görülmektedir.

ulaşmıştır.<sup>23</sup> Yine XIV. yüzyıl yapılarında %33 oranında karşılaştığımız 1/1 düzen, bu yüzyılda %10 gibi bir orana gerilemiştir.

XV. yüzyılı kendi içerisinde ilk ve ikinci yarı şeklinde bir değerlendirmeye aldığımızda, dikey almaşıklığın basit uygulamalarının bazı farklı özellikler yansıttığı anlaşılmaktadır. Bu yüzyılın ilk yarısında 3/1 düzen tuğla-taş almaşıklığı XIV. yüzyılda da olduğu gibi 2/1 düzenden daha sık uygulanmıştır. Ancak yüzyılın ikinci yarısında 2/1 düzenin 3/1 düzenden daha yaygın hale geldiği ve yukarıda yaptığımız değerlendirmede de belirttiğimiz gibi XV. yüzyıla ait Osmanlı camilerinde %65'e varan bir yaygınlığa ulaştığı görülür.

XV. yüzyılda yatay almaşıklık uygulamalarında da XIV. yüzyıla göre bazı farklılıklar görülmektedir. Yatay almaşıklık örneklerinde iki dikine tuğla kullanımı, XIV. yüzyıla göre önemli bir artış göstererek %16'dan %40'a ulaşmış olmasına rağmen, %45 oranındaki bir dikine tuğla kullanımını geçmeyi başaramamıştır. Ancak bu yüzyılın ilk yarısında bir dikine tuğla kullanımı, ikinci yarısında ise iki dikine tuğla kullanımı yoğun olarak görülmektedir.

Ayrıca XIV. yüzyılda olduğu gibi geniş derzin çok açık bir şekilde üstünlüğü devam ederken, kabarık harca da önceki yüzyıla oranla daha sık rastlanmaktadır. Bununla birlikte incelenen yapılarda iki sıra kirpi saçak uygulaması %60'ı geçen bir sıklıkla bu yüzyıla damgasını vuran özelliklerden biri olmuştur.

XIV. yüzyılda herhangi bir örneğini bilmediğimiz taş saçak uygulaması, bu yüzyılda %20'ye varan bir oranla ortaya çıkmıştır. Başlangıcından XV. yüzyılın ortalarına kadar almaşık duvara daima kirpi saçak eşlik etmiştir.<sup>24</sup> Bu nedenle almaşık örgülü yapılarda taş saçağın uygulanması biraz düşündürücüdür. Bu durum, incelenen yapıların büyük çoğunluğunda üst yapı onarımlarının yapılmış olabileceğini akla getirmektedir. Saçaklar konusunda çok dikkatli olunması gerekmektedir. Bu nedenle XV. yüzyıl için bir genelleme yapmanın yanıltıcı olacağı kanısındayız. Bununla birlikte, kasnaklarda taş-tuğla kullanımı, bir önceki yüzyılda olduğu gibi yaygın, tercih edilen uygulama olma konumunu tartışmasız sürdürmüştür.<sup>25</sup>

### **Değerlendirme**

Anadolu Selçuklu dönemi yapılarının duvar örgüsünde karşımıza çıkmayan tuğla-taş almaşıklığı, kurulduğu coğrafyada kendisine intikal eden Bizans mimari mirasının da bir sonucu olarak, Osmanlılara ait XIV. yüzyıl yapılarında en yaygın duvar örgü tekniği olarak ortaya çıkmıştır. Bu durum, bazı araştırmacılar tarafından Bursa ve çevresinin yeterli kalite ve bollukta taş kaynaklarına sahip olmamasıyla ve Osmanlı Devleti'nin bu yüzyılda mali yönden çok iyi koşullara sahip olmaması gibi nedenlerle

23 Bk. *Tablo 2-A* ve *Tablo 2-B*. 42 yapının 30'unda 2/1 sistem görülmektedir.

24 Batur, 1970, 202.

25 Bk. *Tablo 2-A* ve *Tablo 2-B*. 42 yapının otuz beşinde kasnak tuğla-taş almaşık örülmüştür.

açıklanmaya çalışılmıştır. Taş kaynaklarının sınırlılığı ile ilgili görüş, doğal koşulların dönem farkı gözetmeksizin Bursa ve çevresinin mimarisini belirleyen ve sınırlayan bir özelliğe sahip olduğu noktasına dayanmaktadır. Bu özellik aynı zamanda sınırlı mali kaynak ve olanakların söz konusu olmasıyla birlikte daha da güçlü etki yapmaktadır. Bahsedilen doğal ve mali sınırlılıklar bu yörede moloz taş, tuğla ve kerpiç malzemeyle inşa edilmiş yapılarla karşılaşmamızı açıklamaya yeterli dayanak oluşturabilirken, belirli bir düzen ve teknikle uygulanan tuğla-taş almaşıklığının görülmesini açıklamakta yetersiz kalmaktadır. İşte bu noktada, son dönem Bizans yapılarında çok yaygın görülen almalı duvar örgü ve tekniklerinden Osmanlıların bir çözüm olarak yararlanması durumu açıklayıcı olmaktadır.

Genel olarak XIV - XV. yüzyıllarda Osmanlı camilerinde görülen almalı duvar örneklerinde tuğla ve her üç haliyle (kesme, kaba yonu, moloz) taş malzemelerin birlikte kullanıldığı görülmektedir. Ancak bu durum almalılığın dikey ve yatay uygulanmasına göre farklı görünümeler ortaya çıkarmıştır. Detaylı bakıldığında dikey almalılığın basit düzen uygulamalarında taşın türü ve formu ne olursa olsun, duvar örgüsünde tuğlalar arasındaki taş sıralarının tek oluşu önemlidir ve çok yaygındır. Bununla birlikte daha az sayıda yapının duvar örgüsünde birden fazla taş sırası olduğu görülmüştür. Bu yapılarda duvar örgüsü genellikle dikey almalı kompleks düzen uygulamalarıyla örülmüştür.

Bununla birlikte incelenen yapıların malzeme kullanımı değerlendirildiğinde, öncelikle XIV. yüzyılda yoğunlukla kaba yonu ve moloz taş kullanımı görülür. Ancak bu yüzyılın ikinci yarısında malzeme niteliğinde bir iyileşme görülmeye başlamıştır. XV. yüzyılda çok daha belirgin hale gelen bu iyileşme, özellikle kesme taş kullanımının artması şeklindedir. Bu gelişme XVI. yüzyılda, Osmanlı Devleti'nin altın çağı olmasının bir sonucu olarak, malzemede zirveye ulaşılmasıyla kendini görünür kılmaktadır.

Almalılığın dikey, yatay ve bileşik türde uygulamaları XIV - XV. yüzyıl Osmanlı camileri bağlamında ele alındığında ilginç sonuçlara ulaşılmıştır. Örneğin, dikey almalılığın basit düzen uygulamalarında gözlemlenen gelişme ve değişimleri şöyle özetleyebiliriz: XIV. yüzyılda en çok 3/1 düzen görülürken, XV. yüzyılda 2/1 düzen daha sık uygulama alanı bulmuştur. Ortaya çıkan sonuçlar ile daha önce yapılan çalışmaların sonuçları arasında bir karşılaştırma yapmak gereklidir.

Batur, çalışmasında XIV. yüzyıla ait 12 yapıyı incelemiş, bunların dokuzunda (%75) 3/1 düzen, dördünde (%33) 1/1 düzen, ikisinde (%17) ise 4/1 düzen *dikey almalılığın basit uygulamaları* bulunduğunu tespit etmiştir. Ancak 2/1 düzeni ise hiçbir yapıda gözlemlememiştir.<sup>26</sup> Bu çalışmamızla ulaşılan sonuçlar ise şöyledir: XIV. yüzyıla ait olup, incelenen 17 yapının onunda (%58) 3/1 düzen, altısında (%35) 1/1 düzen, dördünde (%23) 2/1 düzen ve ikisinde (%11) 4/1 düzen dikey almalılığın basit uygulamaları gözlemlenmiştir. (**Bk. Tablo 1**) Bu sonuçlarda en dikkat çekici fark, hiçbir yapıda gözlenmediği belirtilen 2/1 düzenin dört adet yapıda varlığının tespiti.

26 Batur, 1970, 173. *Bk. Tablo*.





**Fotoğraf 2:** Bursa Bedrettin (Hafsa Sultan) Camii. (1443) ([www.kulturportali.gov.tr](http://www.kulturportali.gov.tr))

Batur'un çalışmasında, XV. yüzyıla ait 33 yapı incelenmiş; bunların yirmisinde (%61) *3/1 düzen*, on dokuzunda (%58) *2/1 düzen* ve dördünde (% 12) *1/1 düzen* dikey almaşıklığın basit uygulamaları tespit edilirken; *4/1 düzene* hiçbir yapıda rastlanmamıştır.<sup>27</sup> Bu çalışmamızın sonuçları ise şöyledir: İncelenen 42 yapının otuzunda (%71) *2/1 düzen*, yirmi yedisinde (%64) *3/1 düzen*, beşinde (%12) *1/1 düzen* ve üçünde (%7) *4/1 düzen* dikey almaşıklığın basit uygulamaları gözlenmiştir. (Bk. **Tablo 2-A** ve **2-B**) Karşılaştırmada en dikkat çekici fark XV. yüzyılda *2/1 düzenin* *3/1 düzenden* daha sık görülmesidir. Bununla birlikte yukardaki verilerine göre XIV. yüzyılda hiç görülmeyen *2/1 düzen* dikey almaşıklık, XV. yüzyılda on dokuz yapıda aniden ortaya çıkmıştır. Oysa bu değişimin sürecini, yaptığımız çalışma açıkça ortaya koymaktadır. Öncelikle *2/1 düzenin* XIV. yüzyıla ait dört yapıda varlığı tespit edilmiş; XV. yüzyılın ilk yarısında *3/1 düzeni* görülme sıklığı açısından yakalamış, XV. yüzyılın ikinci yarısında ise *3/1 düzeni* geride bırakarak öne geçmiştir. Sonuçta; bu yüzyıla ait 42 yapının otuzunda *2/1 düzen*, yirmi yedisinde ise *3/1 düzen* uygulanmıştır.

<sup>27</sup> Batur, 1970, 173. Bk. *Tablo*.

Bizans'tan alındığı düşünölen dikey almaşıklığın kompleks uygulamaları en çok XIV. yüzyıla ait yapılarda ve özellikle de Orhan Gazi dönemi yapılarında gözlemlenmiştir. Bu yüzyılın ilk yarısında dört yapıda, ikinci yarısında ise bir yapıda karşılaşılmıştır. (Bk. *Tablo 1*) Malzeme kalitesinin artışı ve dikey almaşıklığın basit düzenlerinin sistematik uygulanması sürecinde kompleks uygulamalar oldukça azalmıştır. Bu sonuçlar, daha önceki çalışmaların sonuçlarıyla uyumludur. Batur, XIV. yüzyılın ilk yarısında üç yapıda, ikinci yarısında ise bir yapıda kompleks düzen gözlemlemiştir.<sup>28</sup>

Bu çalışma kapsamında ele alınan diğere bir husus yatay almaşıklık örnekleridir. Bizans kaynaklı olduğu düşünölen ancak Bizans'ın başkent yapılarında tercih edilmeyen yatay almaşıklık, XIV - XV. yüzyıl Osmanlı camilerinde gözlenebilen bir özelliktir. Bu zaman dilimi içerisinde bu tekniğin izlediğı seyir şöyle özetlenebilir: XIV. yüzyılda bir dikine tuğla, incelenen 17 yapının on üçünde (%76) yani dörtte üçünde görülürken, iki dikine tuğla ise dört yapıda (%24), yani dörtte birinde görölmektedir. (Bk. *Tablo 1*) Batur'un çalışmasındaki sonuçlar ise incelenen 12 yapının altısında (%50), yani yarısında, bir dikine tuğla ve sadece iki yapıda (%17) iki dikine tuğla görölmektedir.<sup>29</sup> Sonuçlar arasında dikkat çeken fark ise yatay almaşıklığın görülme sıklığıdır. Daha önceki çalışmanın sonuçlarına göre 12 yapının yedisinde (%58) yatay almaşıklık görülürken, yaptığımız çalışmada ele alınan 17 yapıdan on üçünde (%76) yatay almaşıklık tespit edilmiştir. Ayrıca daha önceki çalışmada yatay almaşıklık tespit edilen 7 yapıdan sadece birinde hem bir dikine tuğla hem de iki dikine tuğla kullanımı vardır. Çalışmamızda ise, yatay almaşıklık bulunduğu tespit edilen 13 yapının dördünde hem bir dikine tuğla hem de iki dikine tuğla kullanımı vardır. (Bk. *Tablo 1*)

XV. yüzyılda yatay almaşıklıkta farklılıklar gözlenmiştir. Batur'un çalışmasında ele alınan 33 yapının on yedisinde (%51) bir dikine tuğla ve yedisinde (%21) ise iki dikine tuğla kullanımının tespiti yapılmıştır.<sup>30</sup> Bu çalışmada ele alınan 42 yapının on sekizinde (%43) bir dikine tuğla ve on dokuzunda (%45) iki dikine tuğla kullanımı görölmüştür. (Bk. *Tablo 2-A ve 2-B*) İki çalışmanın ortaya koyduğu en önemli fark iki dikine tuğlanın görülme sıklığına dairedir. Daha önceki çalışmada bir dikine tuğla daha sık görülmesine rağmen, bu çalışmamızın sonucuna göre iki dikine kullanımının önemli bir artış gösterdiği ve her iki kullanımın başa baş gittiğı söylenebilir.

Bununla birlikte daha önceki çalışmada incelenen 33 yapının yirmisinde (%61) yatay almaşıklık görölmüştür. Bu yirmi yapının dördünde hem bir dikine hem iki dikine tuğla kullanımları tespit edilmiştir.<sup>31</sup> Bu çalışmanın sonuçlarına göre ele alınan 42 yapının otuz beşinde (%83) yatay almaşıklık gözlemlenmiştir. Söz konusu 35 yapının dördünde ise hem bir dikine tuğla hem de iki dikine tuğla kullanımı vardır. Sonuçta yatay almaşıklığın %83 gibi daha yüksek oranda göröldüğü ortaya çıkmıştır. (Bk. *Tablo 2-A ve 2-B*)

28 Batur, 1970, 173. Bk. *Tablo*.

29 Batur, 1970, 173. Bk. *Tablo*.

30 Batur, 1970, 173. Bk. *Tablo*.

31 Batur, 1970, 173. Bk. *Tablo*.

İncelenen yapıların duvar örgüsünde ele alınan diğer bir unsur derz özellikleridir. Kaba yonu ve moloz taş gibi düzgün olmayan malzemeye örülen duvarda taş ve tuğla sıralarını düzleştirmek için uygulanan geniş derz, XIV ve XV. yüzyıllar için hâkim derz uygulamasıdır. Daha önceki çalışmaların ulaştığı sonuçlar ile bu çalışmada uyumlu sonuçlara ulaşılmıştır. XIV. yüzyıla ait 12 yapının onunda (%83) ve XV. yüzyıla ait 33 yapının yirmi dokuzunda (%88) geniş derz tespit edilirken;<sup>32</sup> bu çalışmada ise ele alınan XIV. yüzyıla ait 17 yapının on altısında (%94) ve XV. yüzyıla ait 42 yapının otuz dokuzunda (%93) geniş derz görülmüştür. (Bk. *Tablo 2-A ve 2-B*)

Bununla birlikte bu çalışma kapsamında almalıık duvar örgüsünün tamamlayıcı unsurlarından biri olan kemerlerde malzeme seçimi dikkat çekmektedir. Bu çalışmanın sonuçlarına göre XIV. yüzyılda incelenen 17 yapının on birinde (%65) tuğla-taş kemer, sekiz yapıda (%47) tuğla kemer ve bir yapıda (%6) ise taş kemer tercih edildiği görülmektedir. (Bk. *Tablo 1*) Daha önceki çalışmada incelenen 12 yapının dokuzunda (%75) tuğla-taş kemer, dördünde (%33) tuğla kemer ve birinde (%8) ise taş kemer bulunmuştur.<sup>33</sup> Sonuçlar birbiri ile tutarlıdır ve aralarındaki fark genel görünümü değiştirmemektedir.

Ayrıca XV. yüzyıla ait olup, incelenen 42 yapının yirmi dokuzunda (%69) tuğla-taş kemer, yirmi yedisinde (%64) tuğla kemer ve birinde (%2) taş kemer tespit edilmiştir. (Bk. *Tablo 2-A ve 2-B*) Daha önceki çalışmanın incelediği, bu yüzyıla ait 33 yapının yirmi birinde (%64) tuğla-taş kemer, on dördünde (%42) tuğla kemer ve ikisinde (%6) taş kemer bulunmaktadır.<sup>34</sup> Sonuçlar yine birbiriyle tutarlıdır ancak bazı rakamlarda fark çıkmıştır.

Tuğla-taş almalıık duvar örgüsü ile yakın ilişkileri dolayısıyla saçak ve kasnaklardaki gelişme ve değişimler de çalışma kapsamında incelenmiştir. Öncelikle XIV. yüzyıl Osmanlı camilerinin saçaklarında, Bizans döneminin de karakteristiği olan kirpi saçak veya testere saçak uygulamaları görülmektedir.

XIV. yüzyıla ait yapıların özgün saçak özelliğini koruyanlarından hareketle yapılan incelemede 17 yapının beşinde (%29) üç sıra kirpi saçak ve dördünde (%24) iki sıra kirpi saçak tespit edilmiştir. (Bk. *Tablo 1*) Daha önceki çalışmada ise 12 yapının beşinde (%42) üç sıra ve ikisinde (%17) iki sıra kirpi saçak kaydedilmiştir.<sup>35</sup>

XV. yüzyılda saçak uygulamaları ise incelenen 42 yapıdan otuzunda (%71) iki sıra kirpi saçak, altısında (%14) üç sıra kirpi saçak, sekizinde (%19) taş korniş ve birinde de bir sıra kirpi saçak şeklinde tespit edilmiştir. (Bk. *Tablo 2-A ve 2-B*) Daha önceki çalışma ise, incelenen 33 yapının on altısında (%48) iki sıra kirpi saçak, dördünde (%12) üç sıra kirpi saçak, üçünde (%9) taş saçak ve birinde bir sıra kirpi saçak bulunduğunu

32 Batur, 1970, 173. Bk. *Tablo*.

33 Batur, 1970, 173. Bk. *Tablo*.

34 Batur, 1970, 173. Bk. *Tablo*.

35 Batur, 1970, 173. Bk. *Tablo*.



**Fotoğraf 3:** Bursa, Yiğit K hne Camii. ([www.kulturportali.gov.tr](http://www.kulturportali.gov.tr))



göstermektedir.<sup>36</sup> Her iki çalışmada da iki sıra kirpi saçak en çok tercih edilen uygulama olmasına rağmen görülme sıklıkları farklılık göstermektedir. Bununla birlikte yüzyılda en dikkat çekici gelişme kesme taş kullanımında meydana gelen artışla birlikte taş saçak uygulamasının yavaş yavaş görünürlüğünün artmasıdır.

XIV. yüzyıl yapılarının kubbe kasnaklarına bakıldığında tuğla-taş malzemeyle almalı olarak örüldükleri görülür. İncelenen 17 yapının dokuzunda (%53) tuğla-taş almalı kasnak, birinde (%6) taş kasnak tespit edilmiştir ancak hiçbir yapıda tuğla kasnak görülmemiştir. (Bk. **Tablo 1**) Bu sonuçlar daha önceki çalışmaların sonuçlarıyla tutarlıdır: Batur incelediği 12 yapının dokuzunda (%75) tuğla-taş kasnak, birinde (%8) taş kasnak tespit ederken, hiçbir yapıda tuğla kasnak tespit etmemiştir.<sup>37</sup> Bu sonuç, Bizans mimarisinde karakteristik olarak görülen tuğla kasnak uygulamasına tezat bir durumdur.

Bununla birlikte, incelenen, XV. yüzyıla ait 42 yapının otuz beşinde (%83) tuğla-taş, üçünde tuğla ve birinde ise taş kasnak gözlemlenmiştir. (Bk. **Tablo 2-A ve 2-B**) Daha önceki çalışmanın ulaştığı sonuçlar ise şöyledir: 33 yapının on dördünde (%42) tuğla-taş kasnak, birinde (%3) tuğla kasnak bulunurken, hiçbir yapıda taş kasnak kaydedilmemiştir.<sup>38</sup> Sonuçlar arasında fark görülmesine rağmen genel durum benzerdir.

### **Sonuç**

Bu çalışma, daha önce yapılan çalışmalarda ulaşılan sonuçlar ile yaptığımız gözlemler sırasında karşılaşılan farklılıklardan hareketle yapılmıştır. Örneğin, daha önce yapılan çalışmalara göre XIV. yüzyılda görülmediği ve XV. yüzyılda birden bire ortaya çıktığı belirtilen *2/1 düzende dikey tuğla-taş almalılığı*nın, bu inceleme sonucunda, aslında XIV. yüzyıla ait yapılarının dördünde (%24) bulunduğu anlaşılmıştır. Yani *2/1 düzen dikey almalılık* XV. yüzyılda ortaya çıkmamış ve aniden *3/1 düzenden 2/1 düzene* geçiş başlamamıştır. Hatta bu değişimin XV. yüzyılın ilk ve ikinci yarısında nasıl bir yol izlediği de ortaya çıkmıştır. XV. yüzyılın ilk yarısında *2/1 düzen dikey almalılık* ciddi bir artış kaydetmiş olmasına rağmen *3/1 düzeni* geçememiş fakat ikinci yarıda *3/1 düzenin önüne* geçmiş ve hatta XV. yüzyılın genelinde en çok tercih edilen dikey almalılık uygulaması haline gelmiştir.

Daha önceki çalışmalarda incelenen XV. yüzyıla ait 33 adet yapının sadece ikisinde (%7) görülen kesme taş-tuğla almalılığı, bu çalışmada incelenen ve aynı yüzyıla tarihlenen 42 adet yapının 19'unda (%45) görülmektedir. Daha önceki çalışmalarda tespiti yapılan söz konusu iki yapının da yüzyılın ilk yarısına ait olmasına karşın, yüzyılın ikinci yarısına ait hiçbir yapıda kesme taş-tuğla almalı duvar örgüsü tespit edilememiştir. Oysa bu yüzyılın ikinci yarısında ilk yarıya nazaran daha çok kesme taş-tuğla almalı örgülü

36 Batur, 1970, 173. Bk. *Tablo*.

37 Batur, 1970, 173. Bk. *Tablo*.

38 Batur, 1970, 173. Bk. *Tablo*.



yapı inşa edildiği anlaşılmıştır.<sup>39</sup> Diğer bir deyişle, kesme taş malzeme kullanımı Osmanlı Devleti'nin altın çağı olan XVI. yüzyılda birden bire patlama yaparak ortaya çıkmamış, XV. yüzyılda belirli bir artış süreci takip ederek yaygınlık kazanmıştır.

Bununla birlikte daha önceki bazı çalışmalarda 4/1 dikey tuğla taş almaşıklığın XV. yüzyıl Osmanlı camilerinde görülmediği belirtilirken bu çalışma sonucunda üç adet yapıda 4/1 düzen dikey tuğla taş almaşık duvar örgüsü tespit edilmiştir.

Yukarıda verdiğimiz detaylar ile belirginleşen önemli bir husus; daha fazla sayıda yapı ve bunların özgün niteliklerinin korunup korunmadığı konusunda yapılacak titiz seçim ve eleme ile oluşturulacak bir veri tabanı ile daha derinlemesine analiz ve daha tutarlı sonuçlara ulaşmanın mümkün olacağıdır. XIV - XV. yüzyıllara ait Osmanlı camilerinde görülen almaşık duvar örgüsü ve niteliği üzerine son noktayı koyma iddiasında olmayan bu çalışma, malzeme kullanımı ve inşa teknikleri konusunda daha geniş kapsamlı çalışmaların yapılması gerekliliğini vurgulamayı da amaçlamıştır.

---

39 Yüzyılın ilk yarısında 7 yapıda, ikinci yarıda ise 12 yapıda kesme taş-tuğla almaşık duvar görülmektedir. (Bk. *Tablo 2A* ve *2B*).

## KAYNAKÇA

- Acun, H. (1999), *Manisa 'da Türk Devri Yapıları*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Aktuğ-Kolay, İ. (1999), *Batı Anadolu 14. Yüzyıl Beylikler Mimarisinde Yapım Teknikleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Ayverdi, E.H. (1966), *Osmanlı Mimarisinin İlk Devri I*, İstanbul: İst. Fetih Cemiyeti.
- Ayverdi, E.H. (1972), *Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri 806-855 (1403-1451)*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Ayverdi, E.H. (1974), *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri 855-886 (1453-1481)*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Ayverdi, E.H. (1981), *Avrupa 'da Osmanlı Mimari Eserleri: Yugoslavya*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Ayverdi, E.H. (1982), *Avrupa 'da Osmanlı Mimari Eserleri: Bulgaristan, Yunanistan, Arnavutluk*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Başgelen, N. (1993), *Çağlar Boyunca Anadolu 'da Duvar*, İstanbul: Türk Ytong Sanayi.
- Batur, A. (1970), Osmanlı Camilerinde Almaşık Duvar Üzerine, *Anadolu Sanatı Araştırmaları II*, İstanbul, 135-216.
- Bayrakal, S. (2001), *Edirne 'deki Tek Kubbeli Camiler*, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Beşbaş, N. - Denizli, H., (1983) *Türkiye 'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler III*, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- Ersen, A. (1986), *Erken Osmanlı Mimarisinde Cephe Biçim Düzenleri ve Bizans Etkilerinin Niteliği*. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fak.
- Ersoy, B. (1989), *Bergama Cami ve Mescitleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Gabriel, A. (1958) *Une Capitale Turque Brousse Bursa*. Paris: E.de Boccard.
- İbrahimgil, M.Z., Konuk, N. (2006), *Kosova 'da Osmanlı Mimari Eserleri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- İnalcık, H. - Quataert, D. (2000), *Osmanlı İmparatorluğu 'nun Ekonomik ve Sosyal Tarihi I: 1300-1600*, İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Öz, T. (1962), *İstanbul Camileri*, İstanbul: Türk Tarih Kurumu.

- Özer, M. (2006), *Üsküp'te Türk Mimarisi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Sözen, M. - Tanyeli, U. (2003) *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Şener Y.S. (1993), *XIV. Yüzyıl Bursa Yapılarında Erken Osmanlı Duvar Örgüsü*. Ankara Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Tunay, M.İ. (1983), Geç Bizans-Erken Osmanlı Duvar Teknikleri. *VIII. Türk Tarih Kongresi (11-15 Ekim 1976)*, C. III, s.1691-1696.
- Turan, Ö. - İbrahimgil, M. Z. (2004), *Balkanlarda Türk Mimari Eserlerinden Örnekler*, Ankara: TBMM Kültür, Sanat ve Yayın Kurulu.
- Yüksel, İ. A. (1983), *Osmanlı Mimarisinde II. Bayezid, Yavuz Selim Devri*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

**Yararlanılan İnternet Siteleri**

<http://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bursa/kulturenvanteri/bedrettin-hafsa-sultan-camii>

<http://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bursa/kulturenvanteri/yigit-kohne-camii>

NO	XIV. YÜZYIL		TARİHİ	MALZEME	ALMAŞIKLIK (TUĞLA-TAŞ)				DERZ	KEMER	SAÇAK	KASNAK
	YAPININ ADI	YERİ			DIKEY (BASİT)	DIKEY (KOMPLEKS)	YATAY					
1	Hacı Özbek Camii	İznik	1333	KESME TAŞ- TUĞLA	1/1	2/1	3/1	4/1	●	●	●	TUĞLA
2	Alaeddin Camii	Bursa	1335	KABAYONU TAŞ- TUĞLA	●	●	●	●	●	●	●	TUĞLA/TAŞ
3	Orhan Camii	Bursa	1339-40	MOLÖZTAŞ- TUĞLA	●	●	●	●	●	●	●	TAŞ
4	Orhan Gazî Camii	Bilecik	XV.yy ilk yarın	KESME TAŞ- TUĞLA	●	●	●	●	●	●	●	TUĞLA
5	Kavaklı Camii	Bursa	XV.yy ortalan	KABAYONU TAŞ- TUĞLA	●	●	●	●	●	●	●	TUĞLA/TAŞ
6	Şehadet Camii	Bursa	1365	KESME TAŞ- TUĞLA	●	●	●	●	●	●	●	TUĞLA
7	Hüdavendigâr Camii	Bursa	1366	KABAYONU TAŞ- TUĞLA	●	●	●	●	●	●	●	TUĞLA/TAŞ
8	Nitüler İmareti	İznik	1388	KESME TAŞ- TUĞLA	●	●	●	●	●	●	●	TUĞLA
9	Ertuğrul Camii	Bursa	1395	KABAYONU TAŞ- TUĞLA	●	●	●	●	●	●	●	TUĞLA/TAŞ
10	Hızırık Camii	Bursa	XV.yy ikinci yarısı	KESME TAŞ- TUĞLA	●	●	●	●	●	●	●	TUĞLA
11	Yerkapı Camii	Bursa	XV.yy ikinci yarısı	KABAYONU TAŞ- TUĞLA	●	●	●	●	●	●	●	TUĞLA
12	Yakup Çelebi İmareti	İznik	XV.yy ikinci yarısı	KESME TAŞ- TUĞLA	●	●	●	●	●	●	●	TUĞLA
13	Koca Naip Camii	Bursa	XV.yy son çeyreği	KABAYONU TAŞ- TUĞLA	●	●	●	●	●	●	●	TUĞLA/TAŞ
14	Ebu İshak Mescidi	Bursa	XV.yy son çeyreği	KESME TAŞ- TUĞLA	●	●	●	●	●	●	●	TUĞLA
15	Ali Paşa Camii	Bursa	XV.yy son çeyreği	KABAYONU TAŞ- TUĞLA	●	●	●	●	●	●	●	TUĞLA/TAŞ
16	Yıldırım Camii	Edirne	XV.yy sonu	KESME TAŞ- TUĞLA	●	●	●	●	●	●	●	TUĞLA
17	Aynalı Camii	Bursa	XV.yy sonu	KABAYONU TAŞ- TUĞLA	●	●	●	●	●	●	●	TUĞLA/TAŞ

Tablo 1

NO		XV. YÜZYIL		MALZEME			ALMAŞIKLIK (TUĞLA-TAŞ)			DERZ			KEMER			SAÇAK			KASNAK				
				KESME TAŞ-TUĞLA	KABAYONU TAŞ-TUĞLA	MOLÖZTAŞ-TUĞLA	DIKEY (BASİT)	DIKEY (KOMPLEKS)	YATAY	YANAŞIK	GENİŞ	ÇÖKERTME	KABARIK HARÇ	TAŞ	TUĞLA/TAŞ	TUĞLA	3 SIRA KIRPI	2 SIRA KIRPI	1 SIRA KIRPI	TAŞ SAÇAK	TAŞ	TUĞLA/TAŞ	TUĞLA
YAPININ ADI	YERİ	TARİHİ																					
1	Timurtaş Paşa Camii	Bursa	1404	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		
2	Muradiye Camii	Bursa	1424-26	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		
3	Şan Melek Camii	Edirne	1428	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		
4	Alaca (İshak Bey) Camii	Üsküp-Makedonya	1438-39	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		
5	Mahmut Çelebi Camii	İznik	1442	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		
6	Bedrettin Camii	Bursa	1443	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		
7	Şehabeddin Paşa Camii	Filibe-Bulgaristan	1444-45	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		
8	Selçuk Hatun Camii	Bursa	1450	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		
9	İbn Bezzaz Camii	Bursa	XV.yy ilk yarısı	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		
10	Yığıtköhne Camii	Bursa	XV.yy ilk yarısı	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		
11	Azərbay Camii	Bursa	1455	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		
12	Karacabey İmaret Camii	Bursa-Karacabey	1456	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		
13	Sanca Paşa Camii	Edirne	1458-59	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		
14	Kamberler (Sitti Hatun) C.	Bursa	1459	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		
15	İshakpaşa Camii	İnegöl	1468	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		
16	Hacılar Camii	Bursa	1466	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		
17	Murad Paşa Camii	İstanbul	1469	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		
18	Paşa Camii	Akhisar	1469	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		
19	Kebir Mehmet Bey Camii	Üsküp-Makedonya	1469	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		
20	Ahmet Dai Camii	Bursa	1471	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		
21	Rum Mehmet Paşa C.	İstanbul	1471	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●		

Tablo 2 - A



NO	YAPININ ADI	YERİ	TARİHİ	MALZEME		ALMAŞIKLIK (TUĞLA-TAŞ)				DERZ	KEMER	SAÇAK	KASNAK		
				KESME TAŞ-TUĞLA	KARAYONU TAŞ-TUĞLA	MOLOZTAŞ-TUĞLA	DIKEY (BASİT)		DIKEY (KOMPLEKS)					YATAY	
							1/1	2/1						3/1	4/1
22	Mahmud Paşa Camii	Sofya-Bulgaristan	1474		●						●		●		
23	Hacı Yahya Camii	Manisa	1474		●						●		●		
24	İsa Bey Camii	Üsküp-Makedonya	1475-76								●		●		
25	Tuzpazarı Camii	Bursa	1479		●						●		●		
26	Başı İbrahim Camii	Bursa	1451-81		●						●		●		
27	İvaz Paşa Camii	Manisa	1484		●						●		●		
28	Alaca İnanet Camii	Selanik-Yunanistan	1484		●						●		●		
29	Hatunıye Camii	Manisa	1490		●						●		●		
30	Mustafa Paşa Camii	Üsküp-Makedonya	1492		●						●		●		
31	Hoca Muslihiddin (Wahkeme)	Bursa	1493		●						●		●		
32	Mirahor İlyas Bey Camii	Görece-Amanlıluk	1495-96		●						●		●		
33	Kuruşulu (Hoca Seyfettin) C.	Kula	1496		●						●		●		
34	Yavukluoğlu Camii	Tile	XI.yy		●						●		●		
35	Şanuban Camii	Gölmarmara	XI.yy		●						●		●		
36	Loneca Mescidi	Bergama	XI.yy		●						●		●		
37	Zeyniler Camii	Bursa	XI.yy		●						●		●		
38	Kanaşeyh Camii	Bursa	XI.yy		●						●		●		
39	Abdül Mehmet Camii	Bursa	XI.yy		●						●		●		
40	Merdvenli Mescit	İstanbul	XI.yy		●						●		●		
41	Hanza Bey Camii	Bursa	XI.yy ikinci yarı		●						●		●		
42	Acem Reis Camii	Bursa	XV.yy son çeyreği		●						●		●		

Tablo 2 - B



**İZMİR CİHAN PALAS (EMNİYET) OTELI'NİN BEZEMELERİ\***

İnci KUYULU-ERSOY\*\*

**Özet**

20. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlendirilen Cihan Palas (Emniyet Otel) İzmir'in önemli otel binalarından biridir. Mimari tasarımıyla dikkat çeken yapı, yoğun süslemelere sahiptir. Süslemeleri arasında bulunan duvar ve tavan resimleri İzmir otelleri arasında şimdilik bilinen tek örnektir. Yapının iç mekanlarında bulunan resimler arasında bir kent panoraması, çeşitli doğa görünümleri ile soyut ve dekoratif kompozisyonlar bulunmaktadır.

Bu makalede, İzmir Cihan Palas'ta (Emniyet Otel) yer alan bezemelerin, resimlerin tanıtılarak değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** *İzmir, Cihan Palas (Emniyet Otel), bezeme, tavan resmi, duvar resmi*

**ORNAMENTS OF İZMİR CİHAN PALACE (EMNİYET HOTEL)****Abstract**

Cihan Palace, also known as Emniyet Otel, dated to the first quarter of the 20<sup>th</sup> century, was one of the important hotel buildings in Izmir. The building which has remarkable architectural design has intensive ornaments as well. The wall and ceiling paintings are the only known examples among Izmir hotels for the time being. There are a cityscape, several nature views, and decorative compositions among the interior paintings of the building.

In this paper, the decoration of *İzmir Cihan Palace (Emniyet Otel)* is aimed to be introduced and evaluated.

**Keywords:** *Smyrna, Cihan Palace (Emniyet Otel), ornament, ceiling-paintings, wall-paintings*

\* Bu makale XX. Uluslararası Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (2-5 Kasım 2016 Sakarya)'nda bildiri olarak sunulmuştur.

Yapıyı görmemize izin veren Sayın Ümit Özfakih ile bu konuda aracı olan Yrd. Doç Dr. Aygül Uçar'a, Toygar Haykır ve eşine, yapının fotoğraflarını çeken Yrd. Doç. Dr. Hasan Uçar'a teşekkür ederim.

\*\* Prof. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir, Türkiye.

E-mail: inci.kuyulu.ersoy@adu.edu.tr

Avrupa'da 19. yüzyılın önemli yapı türlerinin başında kuşkusuz tren garları ile bu garlarla doğrudan bağlantılı ya da yakın çevresinde konumlandırılmış oteller gelmektedir. Aynı dönemde, İzmir'de de, Kordon boyunca, Avrupa otelleri ile boy ölçüşen, Levantenler'e ait görkemli oteller inşa edilmiştir. Türklerin bulunduğu Kemeraltı Bölgesi'nde ise bu tür Avrupa tarzı otellerin ortaya çıkması için, 20. yüzyılın başının beklenmesi gerekmiştir.<sup>1</sup> Bu makalenin konusunu oluşturan *Cihan Palas Oteli* de, bu bölgede, Basmane Garı ve çevresinde inşa edilmiş otellerin önemli örneklerinden biridir.

Otelin *Kulalı Cihanzade Hüseyin Fehmi Bey* tarafından 20. yüzyılın ilk çeyreğinde inşa ettirildiği belirtilmektedir.<sup>2</sup> Çeşitli gazete haberlerinde ise, yapı 1900<sup>3</sup> ve 1902<sup>4</sup> yıllarına tarihlendirilmiştir. Cihanzadelerin bugün de Kula'nın tanınmış ailelerinden biri olduğu bilinmektedir. Tilkilik'te bulunduğu ifade edilen Tevfik Paşa Oteli'nin de, yine Cihanzade Hüseyin Fehmi Bey tarafından işletildiği görülmektedir.<sup>5</sup> Zaman içinde isminin değiştirildiği anlaşılan Cihan Palas Oteli'nin adı, 1934 tarihli bir İzmir rehberinde *Emniyet Oteli* olarak kaydedilmiştir.<sup>6</sup>

Zemin üzerine iki katlı olan Cihan Palas Oteli, taş ve tuğla malzeme ile kagir sistemde inşa edilmiştir. Zemin katında lobi, mutfak gibi mekanlar bulunurken merdivenlerle ulaşılan üst katlarda müşteri odaları ile çeşitli salonlar yer almaktadır. Yapının çatı katının bugünkü görünümü sonradan eklenmiş izlenimi uyandırmaktadır. Cihan Palas Oteli, giriş avlusuna bakan "L" biçimli ana kütle ile arka taraftaki iç avlu ve çevresindeki mekanlardan oluşur. Otelin zemin katta bulunan ve giriş avlusuna açılan kıraathanesi bugün hala kullanılmaktadır.

Yapının 1926 yılına ait bir İzmir Rehberi'nde bulunan bir ilanı son derece önemli bilgiler vermektedir.<sup>7</sup> Bu ilandan, Cihan Palas Oteli'nin sıcak-soğuk sulu odaları, aile odaları gibi farklı çeşitte 50 büyük odasının ve çeşitli salonlarının yanı sıra kıraathane ve içkili lokantası ile konaklama ve restoran hizmetlerinin yanında sunduğu özel kasa ve depolar ile katlarda bulunan umumi telefon ve tercümanlık hizmetleriyle konfor düzeyi yüksek, prestijli bir otel olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca lüks mobilyalar ve Şark halılarıyla döşenmiş yoğun bezemelere sahip iç mekanları ile dış cephe tasarımının klasik özellikler taşıması şeklinde özetlenebilecek nitelikleri kuşkusuz ki Cihan Palas Oteli'nin varlıklı müşteri profiline hitap ettiğini göstermektedir.

1 Geniş bilgi için bk. Kayın, 2000.

2 Kayın, 2000, 189.

3 Orhan Beşikçi'nin "Bir Semt Gezisi" başlıklı yazısı için bk. Beşikçi, 2005.

4 Orhan Beşikçi tarafından verildiği belirtilen bilgi için bk. Karasu, 2014.

5 Kayın, 2000, 191.

6 İzmir Rehberi, 1934, 14.

7 Bk. Cemal Nadir, 1926, 35. (İlanın transkripsiyonu yapan Dr. Refet Balata'ya teşekkür ederim.)

Bugün süslemelerin büyük bölümünü mekanların tavanlarını bezeyen resimler oluşturmaktadır.<sup>8</sup> Gerek müşteri odalarında, gerekse ortak kullanım alanlarında hiçbiri birbirinin aynı olmayan kompozisyonlar işlenmiştir. Bunların içinde konulu kompozisyonların yanı sıra dekoratif anlayışla yapılmış bezemeler de bulunmaktadır.

Kompozisyonlardan bazı örnekler son derece basit dekoratif bezemeler şeklinde yapılmıştır. Bu örneklerde genellikle tavan etrafı düz çizgilerle çevrelenmiş, merkez ve köşeler dekoratif formlarla bezenmiş; tavan merkezindeki bezemeler ise, dairesel biçimli göbekler içine alınmıştır. (*Fotoğraf 1*)



**Fotoğraf 1**

Müşteri odalarından birinin tavan kenarlarında bulunan dalgalı hatlarla oluşturulmuş dairesel alanlar ile bu alanları çevreleyen dekoratif bezemeler dikkat çekmektedir. (*Fotoğraf 2*)

Ortak kullanım alanları olan koridorların dar - uzun tavanları son derece sade süslemelere sahiptir. Genellikle tavanların uzun kenarları düz çizgilerle sınırlandırılmış; kısa kenarlarına ise, kıvrımlarla oluşturulmuş dekoratif bezemeler yapılmıştır. Bu tarz süslenmiş bir başka koridorun tavanında ise, tavanın orta kesimi ve kısa kenarlarında son derece zarif çizgileri ve benek şeklindeki çiçekleriyle dekoratif *Art Nouveau* bezemeler görülmektedir. (*Fotoğraf 3*)

<sup>8</sup> Kuyulu Ersoy, 2015, 63, 67, 72, 73.





Fotoğraf 2



Fotoğraf 3



(Detay)

Bir müşteri odasının tavanında mavi zemin üzerine simetrik düzenlemeyle yapılmış süslemeler yer alırken (Fotoğraf 4) diğer bir oda tavanının keskin kare sınırları dekoratif eğrisel hatlarla yumuşatılmıştır. (Fotoğraf 5)



◀ Fotoğraf 4

▼ Fotoğraf 5



Daha süslü bir tavan bezemesi de bir başka müşteri odasında bulunmaktadır. Köşeleri dekoratif anlayışa uygun bezenmiş sarı zeminli kare tavanın orta kesimi mavi ve sarı renkli daha natüralist çiçek demetleriyle süslenmiştir. (Fotoğraf 6)

Diğer bir müşteri odasının tavanı da soyut bitkisel motifler, çiçekli dallar ve ince uzun eğrilerle oluşturulmuş, son derece estetik Art Nouveau tarzındaki süslemeleriyle dikkat çekmektedir. (Fotoğraf 7)



Fotoğraf 6



Fotoğraf 7



Ortak kullanım alanı işlevindeki koridorlardan birinin tavan bezemesi ise, dört köşeye yerleştirilmiş manzara resimleriyle diğerlerinden ayrılır. (Fotoğraf 8) Manzara kompozisyonlarından her biri birer kartuş içine alınmıştır. Son derece durağan doğa resimleri algısı uyandıran üçünde yaprakların sararıp solduğu hüzünlü bir sonbahar resimlenmiştir. (Fotoğraf 9) Sonbahar renkleriyle ıssız, تنها yerlerin ele alındığı kompozisyonlardan ikisinde, birer göl manzarası işlenmiş, (Fotoğraf 10, 11) dördüncü resimde ise, vapur ve yelkenlileriyle bir deniz manzarası ele alınmıştır. (Fotoğraf 12)



Fotoğraf 8



Fotoğraf 9



Fotoğraf 10



Fotoğraf 11



Fotoğraf 12

Bir başka salt manzara resmi, girişteki ortak kullanım mekanlarından olan büyük salonda bulunur. Salonun iki bölümlü örtüsünde küçük dikdörtgen alanlı tavan yüzeyine adeta Avrupa'dan bir göl manzarası aktarılmıştır. Kompozisyonun büyük bir bölümünü kaplayan bulut kümeleriyle gökyüzü, giderek alçalmış ufuk çizgisi, suyun nerede bittiği anlaşılmayan görünümü ve iki yana sık yerleştirilmiş ağaçlarla puslu havada تنها bir göl çevresi resimlenmiştir. Bu tasvir, Avrupa resminin Romantik duyarlılığını hatırlatan görünümüyle dikkat çekmektedir. (Fotoğraf 13)

Aynı salonda bulunan diğer bir resimde ise, bir kent panoraması ele alınmıştır. Yapıda bütün süslemeler tavan yüzeylerine yapılmışken bu kent panoraması duvarda bir niş yüzeyine resimlenmiştir. Resmin büyük bir bölümünün tahrip olması nedeniyle de

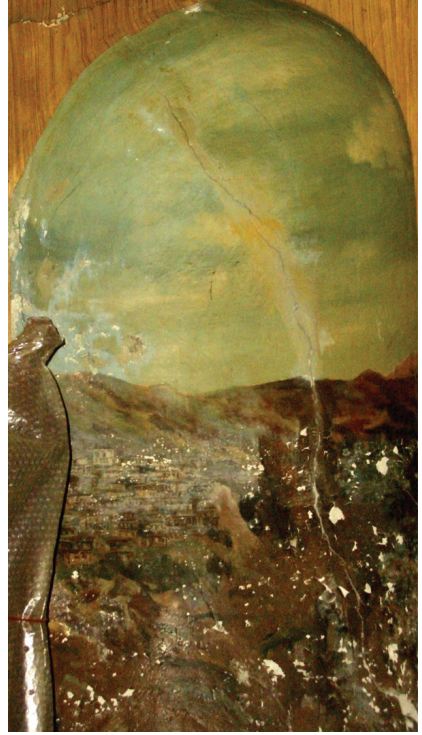


**Fotoğraf 13**

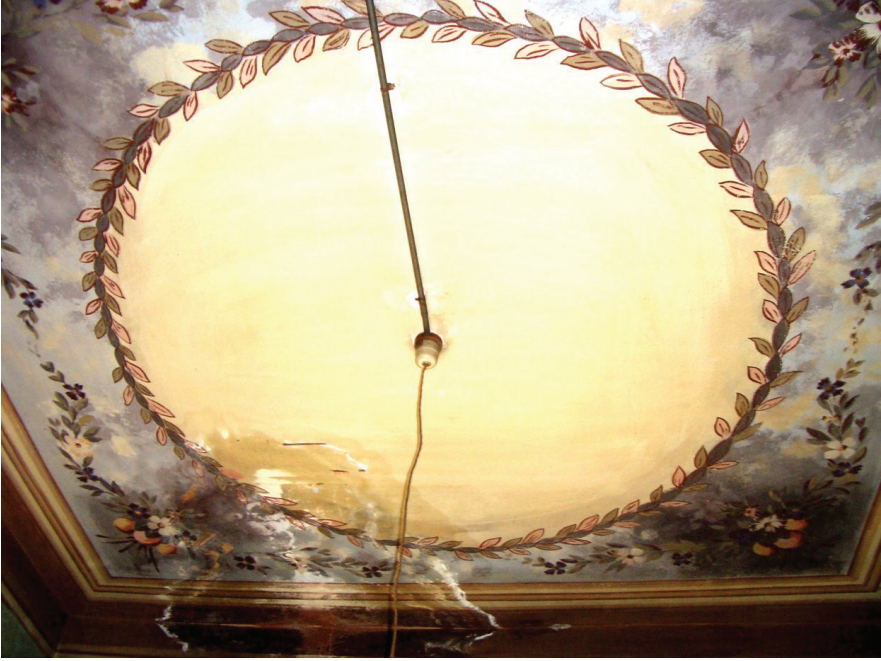
belirli bir kente ait olup olmadığı anlaşıl-mamaktadır. Sağ tarafından bir ağaçla sınırlanmış kompozisyonun sol tarafında sıkışık düzende yerleştirilmiş binalar seçilebilmektedir. Resmin büyük bir bölümünü kaplayan gökyüzü renk tonlamaları ve de-ğişen bulutlarıyla bir önceki manzara kompo-zisyonuyla benzer özellikler yansıtmaktadır. (Fotoğraf 14)

Müşteri odalarından birinde bu-lunan dekoratif karakterli resimde, tavanın ortasında adeta çelenk gibi yapraklarla çev-relenmiş bir beyaz daire oluşturulmuştur. Bu alan ile kenarlar arasında kalan mavi-mor renkli zemin üzerinde köşeler çiçek demet-leriyle, aralar ise çiçekli dallarla bezenmiş-tir. Ancak, dikkatli bakıldığında fark edilen şey, mavi zeminli kesimin adeta pembe sarı bulutlarıyla bir gökyüzü gibi işlenmiş olma-sıdır. (Fotoğraf 15)

Kişiyeye özel kullanıma sahip odaların birinde, sanki kişinin yattığı yerden baktığında görebileceği, çevresine ışınlarını yayarak bulutları dağıtan güneşli-yıldızlı bir gökyüzü resmi dikkat çekerken (Fotoğraf 16), diğer bir müşteri odasının tavanını ise, bulutlu bir gökyüzü görünümü kaplamaktadır. Yine “aşağıdan yukarıya bakılarak” ya da “aşağıdan görüldüğü gibi” resimlenmiş gökyüzünün etrafı da mermer taklidi boyamayla zenginleştirilmiştir. (Fotoğraf 17)



**Fotoğraf 14**



Fotoğraf 15



Fotoğraf 16





Fotoğraf 17

Üst katta, ortak kullanım mekanlarından birini örten düz tavan da yine bir gökyüzü kompozisyonuyla bezenmiştir. Masmavi gökyüzünde, bu sefer rengarenk çiçeklerle neşeli bir şekilde uçan, biri kanatlı yedi putti resmi dikkati çeker. Bir bölümü tahrip olmuş resmi çevreleyen süsleme kuşağının köşeleri çiçeklerle bezenmiş, kenar ortalarına ise birer mask yerleştirilmiştir. (Fotoğraf 18)

Cihan Palas Oteli bezemelerinde gökyüzü, gerçekten, başlı başına bir konu haline gelmiştir. Bazen tek başına bir konu olarak ele alınmış bazen de çeşitli unsurlarla zenginleştirilerek resimlenmiştir. Giriş katında bulunan büyük salonun kare planlı tavanı çeşitli süsleme bordürleriyle çerçevelenmiş dairesel bir gökyüzü resmiyle bezenmiştir. Bulut kümeleriyle zenginleştirilmiş masmavi gökyüzü, uçan kelekleri yakalamaya çalışan dört kırlangıç motifiyle verilmiştir. Kırlangıçlardan biri de ağzında bir zeytin dalı ile betimlenmiştir. (Fotoğraf 19) Bu tavanın etrafını çevreleyen süsleme bordürlerinden dıştaki geniş bordür üzerinde, küçük dairesel alanlar içine işlenmiş üzüm, incir, zeytin dalı tasvirleri ile çayırılık üzerinde konumlandırılmış bir inek figürü dikkat çekmektedir.

Aynı mekanda duvarların üst kesimine ise, çeşitli çiçek tasvirleri yapılmıştır. Papatya, lale, gül gibi her biri birinden farklı çiçeklerden oluşan birer buket, kartuşlar içine yerleştirilmiştir.



▲ Fotoğraf 18

▼ Fotoğraf 19





Yapıda geleneksel süsleme kompozisyonuna sahip olan tek bir tavan bulunmaktadır. Ortak kullanılan mekanlardan birini örten bu tavanda, Anadolu Selçuklu sanatına özgü geometrik geçmelerden oluşan süslemelerin izleri seçilebilmektedir.

Tavanlar dışında bazı mekanların duvarlarında da bezemeler bulunmaktadır. Üst kattaki bazı müşteri odalarının duvarlarında, duvar kağıdı izlenimi veren ruloyla yapılmış baskı resimler arasında en ilginç, karikatür görünümlü keçi motifleri ile elinde çalgısıyla verilmiş çoban figürlerinin bulunduğu örneklerdir. (Fotoğraf 20) Ancak bu mekanlarda tavan bezemesi (Bk. Fotoğraf 7) ile duvar bezemesi arasındaki uyumsuzluk, duvarların daha sonra bu tarzda bezendiğini düşündürmektedir. Yapıda bazı mekanların duvarlarına ise mermer taklidi boyama yapılmıştır.



**Fotoğraf 20**

Cihan Palas Oteli'nin günümüze ulaşan bezemelerinin -duvarda bulunan bir kent panoraması dışında- hepsi tavan yüzeylerine yapılmıştır. Bezemelerde ele alınan konular duvar ve tavan resimlerinin manzara ağırlıklı kompozisyonlarından çok dekoratif bezeme anlayışını ön planda tutan anlatıma sahiptir.

Ayrıntılı olarak tanımlamaya çalıştığımız Cihan Palas Oteli'nin duvar ve tavan bezemelerinin karakter ve nitelikleri göz önüne alındığında, bazı değerlendirmeler yapmak mümkündür. Hem tasarım öğeleri hem de tasarım anlayışları hakkında önemli

bilgiler içeren desen kitapları, Avrupa’da üslupların gelişiminde ve yayılmasında önemli rol oynamıştır.<sup>9</sup> Geniş bir uygulama alanına sahip desen örnekleri, tavanlardan duvarlara, zemin döşemelerinden mobilyaya ya da kullanılacak küçük objelere kadar iç mekanın nasıl bezeneyeceği konusunda da rehber olmuşlardır. Bu nedenle de tekstil, duvar kağıdı, çini ve seramik ya da madeni eserler hep aynı tasarımın ürünü olmuştur. Sadece yapılan yeni desenler değil, ilham alınacağı düşünülen daha erken dönemlerde yaratılmış örnekleri de içeren desen kataloglarının yayımlanması teknolojik gelişmelerle birlikte 19. yüzyılda daha da artmış; artık zengin desen katalogları, hem yaptırımların, hem de işi yapacak sanatçıların fikir edinmelerinde önemli bir iletişim aracı haline gelmiştir.

Geniş kitlelere hitap eden desen kitaplarının dışında, Avrupa’da zenginlerin ve soyluların, yaptırılacak binaların iç dekorasyonu için sanatçılara doğrudan desen ısmarladıkları da bilinmektedir. Çeşitli sanatçılar-tasarımcılar tarafından çizilmiş ve bazıları da renklendirilmiş desen örnekleri de bulunmaktadır. Tümü, yapıldıkları dönemin tasarım anlayışı hakkında bilgi veren önemli kaynaklar durumundadır.

Desen çalışmaları arasında çeşitli gökyüzü betimlemeleri önemli bir yer tutmaktadır.<sup>10</sup> Düz tavan yüzeyine üç boyutlu ve izleyici üzerinde yanılsama yaratan açık gökyüzü resimleri, birebir aynı olmasa da, Cihan Palas Oteli’nin tavanlarını gökyüzü resimleriyle bezeyen sanatçı/sanatçılar için kuşkusuz esin kaynağı olmuştur. (Bk. Fot. 16, 17)

Uçuşan puttolar için yapılmış çeşitli tek desen çizimleri ya da doğrudan bir yapının tavan yüzeyine uygulanmak üzere yapılmış *gökyüzünde uçuşan putto desenleri* de dikkat çeken örneklerdendir.<sup>11</sup> Cihan Palas Oteli’ndeki *Gökyüzünde Uçuşan Puttolar* kompozisyonunu resimleyen sanatçı da bu tarz desenleri model olarak almış olmalıdır. (Bk. Fot. 18)

Müşteri odalarından birini bezeyen *Art Nouveau* tarzındaki dekoratif süslemeler (Bk. Fot. 7), 19. yüzyıl sonu - 20. yüzyıl başlarında, *Art Nouveau* bezemeler için yapılmış çeşitli desen çalışmalarını anımsatmasıyla dikkat çekmektedir.<sup>12</sup> Kompozisyonun genel tasarımı ve motif benzerlikleri açısından, sanatçının resimlerini yaparken bu tür desen örneklerinden yararlanmış olabileceğini gösterir.

Cihan Palas, ister ortak kullanım alanlarında olsun ister kişiye özel müşteri odalarında olsun, her birinde yeni bir sürpriz ile karşılaşılacak, yani her bir mekanın farklı şekilde bezeneyeceği; deyim yerindeyse birbirleriyle ilişkisi tanımlanamayan bir

9 Bilgi için bk. Snodin, 2006; Jackson & Hinton, 2006.

10 Fransız sanatçı Jules-Edmond-Charles Lachaise’nin (öl. 1897) gökyüzü desenleri için bk. [www.metmuseum.org/art/collection/search/](http://www.metmuseum.org/art/collection/search/) [Accession Number 67.827.492; Accession Number 67.827.8; Accession Number 67.827.117 (Erişim: 07.10.2016) ]

11 Fransız sanatçı Jules-Edmond-Charles Lachaise’nin (öl. 1897) *putto* desenleri için bk. [www.metmuseum.org/art/collection/search/](http://www.metmuseum.org/art/collection/search/) [Accession Number 67.827.148; Accession Number 67.827.439; Accession Number 67.827.380; Accession Number 67.827.149 (Erişim: 07.10.2016) ]

12 Desen örnekleri için bk. Gillon Jr., 1969.

resim galerisi havası yansıtmaktadır. Bu çeşitlilik ve tarz farklılıkları yapıda birden fazla sanatçının çalışmış olduğuna işaret etmektedir. Yukarıda sözünü ettiğimiz desen örneklerinden haberdar olduğu anlaşılan bu sanatçılar, yaptıkları bezemeleri kendi görüş ve zevkleri doğrultusunda seçerek uygulamış olmalıdırlar. Ancak, Cihan Palas Oteli'ni bezeyen resimler, söz konusu desenlerle birebir aynı olmamakla beraber, benzer biçimleri yansıtan bir taşra versiyonu şeklindedir. Bu durum iki olasılığı akla getirmektedir: Bunlardan birincisi, bu yapıda yabancı sanatçıların çalıştığı; ikincisi ise, resimlerin, İzmir'in bu dönemdeki kültür sanat ortamına bağlı olarak bu kentte yaşayan ve söz konusu katalogları örnek alan Avrupalı, Levanten ya da azınlık mensubu sanatçılar tarafından yapılmış olabileceklidir.

İzmir'in çok kimlikli ve çok kültürlü yapısı, kuşkusuz, kentin kültür ve sanat ortamının oluşmasında belirleyici rol oynamıştır.<sup>13</sup> Daha 18. yüzyıldan itibaren kentte çeşitli Avrupalı sanatçılar yaşamış ya da uzun veya kısa süreli ikamet ederek sanatlarını icra etmişlerdir. 19. yüzyıla gelindiğinde ise, bu sayının daha da arttığı gözlemlenmektedir.<sup>14</sup>

Cihan Palas Oteli'nin bezemelerini yapan sanatçılar hakkında şimdilik kesin bilgilere ulaşılamamıştır. Sadece otelin sahiplerinden merhum Latif Öztürk, kendisiyle yapılan bir röportaj sırasında, resimlerin bir Azeri ressam tarafından yapılmış olduğunu söylemiştir.<sup>15</sup> Hatta, duvarların, tavanların bu Azeri ressam tarafından silme çıplak kadın resimleriyle doldurulmuş olduğunu ifade etmiştir. Makalenin yazarı ise, bunların çıplak kadın değil melek resimleri olduğunu ve ressamın tüm odaların tavanlarıyla yan duvarlarını çiçek ve melek betimlemeleriyle süslediğini yazmıştır.<sup>16</sup> Söz konusu çıplak kadın ya da melek betimlemeleri ifadelerinden ve aynı makalede verilen fotoğraftan *Gökyüzünde Uçuşan Puttolar* resminin (Bk. Fot. 18) kastedildiği anlaşılmaktadır. Otelin tüm odalarının duvarları ve tavanları, söylendiği gibi çiçek ve melek resimleriyle süslenmiş değildir. Diğer yandan, yapının başka hiçbir yerinde ne otel sahibinin ne de makale yazarının söylediği gibi puttoların betimlendiği bir başka resim ya da resim izine rastlanmıştır. Kaldı ki, bu resim ile yapıda bulunan diğer resimler arasında üslup açısından bir benzerlik yoktur. *Gökyüzünde Uçuşan Puttolar* resmi, sözü edilen Azeri sanatçının uçuşan putto desenlerinden haberdar olduğunu ve bunları kendine özgü bir yorumla resmine aktardığını göstermektedir. Bir taşra versiyonu olduğunu düşündüğümüz bu eserin benzerlerine başka yerlerde de rastlamak mümkündür.<sup>17</sup> Yapıdaki diğer bezemeleri yapan sanatçıların kimler olduğu konusunda şimdilik bir bilgimiz bulunmamaktadır.

13 Konuyla ilgili özet bilgi için bk. Kuyulu Ersoy, 2015, 59-63.

14 19. yüzyılın sonlarında İzmir'deki sanatçılarla ilgili bilgi için bk. Daşçı, 2012, 17-52; ayrıca bk. Daşçı, 2013, 27-44.

15 Latif Öztürk'ün verdiği bilgiler için bk. Dağtaş, 2010, 65-67.

16 Dağtaş, 2010, 66.

17 Kars'ın Rus işgal dönemine ait olan bugünkü Kemal Aksu Evi'nin tavanlarından biri de benzer bir kompozisyonla bezenmiştir. Bu resimden haberdar olmamı sağlayan ve fotoğraflarını gönderen Prof. Dr. Yusuf Çetin'e teşekkür ederim.



Çalışmamızda tanıttığımız Cihan Palas Oteli'nin dekorasyona ağırlık veren süsleme programı, yapıyı sadece bezemek için değil, kullanıcılarına prestijli bir mekan sunmak amacına da hizmet edecek şekilde tasarlanmıştır.

19. yüzyılda başlayan ve 20. yüzyılda da basılmaya devam eden seyahat rehberlerinin<sup>18</sup> yayınlanması modasına İzmir de uymuş ve turistler için doğrudan İzmir ile ilgili tanıtıcı yerel rehberler bile hazırlanmıştır. İşte bu rehberlerden biri olan *İzmir Rehberi*'nde<sup>19</sup> yer alan, konumuz olan yapıyla ilgili bilgiler de yapının o dönemdeki durumunu yansıtır niteliktedir. Turizmle ilgili çekim alanı oluşturma çabasının dekorasyonda kullanılan süsleme özelliklerine yansıdığını; gelen yabancı seyyah ve turistlerin kendilerini rahat hissetmelerini sağlayacak bir ortam yaratma düşüncesinin süsleme repertuarının belirlenmesinde önemli rol oynadığını göstermektedir.

---

18 İzmir'i de seyahat programlarında tanıtan Avrupa'da yayımlanmış seyahat rehberleri konusunda bk. Serçe ve Özbaş, 2010, 567-579.

19 İzmir Rehberi, 1934, 14.

## KAYNAKÇA

- Beşikçi, O. (2005), Bir Semt Gezisi, <http://arsiv.aksam.com.tr/arsiv/aksam/2005/01/27/yazarlar/yazarlarprn318.html/> (Erişim: 20 Ekim 2016).
- Cemal Nadir, (1926), *Ticari ve İktisadi İzmir Rehberi*, İstanbul: Türkiye Salon ve İlahiyat Mecmuası.
- Dağtaş, L. (2010/2), Emniyet Oteli'nin Melekleri, KNK, 2 (İlkbahar), 65-67.
- Daşçı, S. (2012), 1893-1896 İzmir Ticaret Yıllıklarında Adı Geçen Sanatçılar ve Sanatla İlgili Meslekler Üzerine Bir Değerlendirme, *iobiad*, C.1, S. 3, 17-52.
- Daşçı, S. (2013), 19. Yüzyılda İzmir'de Dünyaya Gelen Bazı Gayrimüslim Sanatçılar ve Sanatsal Etkinlikleri Hakkında Bir Değerlendirme, *Sanat Tarihi Dergisi*, XX/2 (Ekim 2011), 27-44.
- Gillon Jr., E.V. (1969), *Art Nouveau an Anthology of Design and Illustration from The Studio*, Revised Edition..
- İzmir Rehberi*, (1934) İzmir ve Havalisi Asariyatika Muhipleri Cemiyeti Neşriyatı, XI, İstanbul
- Jackson, A. & Hinton, M. (2006), *The V&A Guide to Period of Styles*, Hong Kong: V&A Publications. (Reprinted 2005, 2006)
- Karasu, Ali Rıza, (2014), Eski Cihan Palas Oteli İlgi Bekliyor, 22 Ocak 2014, <http://www.haberler.com/eski-cihan-pal-as-oteli-ilgi-bekliyor-5574213-haberi/> (Erişim 20 Ekim 2016)
- Kayın, E. (2000), *İzmir Oteller Tarihi*, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını
- Kuyulu Ersoy, İ. (2015), İzmir ve Yerel Levanten Kültürünün Duvar ve Tavan Resimlerine Yansıması, *Prof. Dr. Selçuk Mülayim Armağanı Sanat Tarihi Araştırmaları*, (Ed. A.Doğanay), İstanbul, 59-81.
- Serçe, E. - Özbaş, M. (2010), Turistlerin İzmir'i: John Murray'ın Rehber Kitaplarına Göre XIX. Yüzyıl'ın İkinci Yarısında İzmir, *Körfezde Zaman İzmir Araştırmaları Kongresi 10-11 Aralık 2009 Bildiriler*, İzmir, 567 - 579.
- Snodin, Michael, (2006), *The V&A Book of Western Ornament*, Hong Kong: V&A Publications.

## İnternet Siteleri

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/> (Erişim 07 Ekim 2016)

Accession Number: 67.827.492; Accession Number 67.827.8; Accession Number 67.827.117; Accession Number 67.827.439; Accession Number 67.827.4409; Accession Number 67.827.149.



## 19. YÜZYILIN SIRADIŞI SANAT HAREKETİ: PRE-RAPHAELITE KARDEŞLİĞİ VE SEMBOLİZMİ\*

Meltem YAŞDAĞ\*\*

### Özet

İngiltere’de 1848 yılında Kraliyet Akademisi öğrencisi üç genç; William Holman Hunt, John Everett Millais ve Dante Gabriel Rossetti, akademinin idealist eğitim sistemine karşı gelerek *Pre-Raphaelite Brotherhood* (Pre-Raphaelite Kardeşliği) adında bir grup kurmuşlardır. Pre-Raphaelite Kardeşliği, etkin bir şekilde 1848-1854 yılları arasında faaliyet göstermiştir. Kardeşlik, akademinin geleneksel kurallarına başkaldırı olarak sanatın bir tür ahlaki amaca hizmet etmesi gerektiğini savunmuştur. İngiliz resim tarihinde eserleri için seçtikleri konular ve bu konuları izleyiciye aktarma konusunda kullandıkları semboller nedeniyle 19. yüzyılın sanat dünyasına yeni bir soluk getiren Pre-Raphaelite Kardeşliği, resimlerdeki sembolizm ve bu sembolizmin kaynakları ile ön plana çıkmıştır. Bu nedenle çalışmada, İngiltere’de 19. yüzyılda politik ve sosyal yaşamın sanatta yorumlanmasında katkısı olduğu düşünülen Pre-Raphaelite Kardeşliği’nin, eserlerindeki tasvirleri sembol olarak kullanırken neyi, nasıl anlattıkları ve hedefleri irdelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** *Resim Sanatı, Sembolizm, İngiliz Resim Sanatı, Viktorya Dönemi, Endüstri Devrimi.*



## EXTRAORDINARY ART MOVEMENT OF 19<sup>th</sup> CENTURY: PRE-RAPHAELITE BROTHERHOOD AND THEIR SYMBOLISM

### Abstract

In England, in 1848, three young Royal Academy students; William Holman Hunt, John Everett Millais and Dante Gabriel Rossetti, founded a group called Pre-Raphaelite Brotherhood, acting against academy’s idealistic system. Pre-Raphaelite Brotherhood was effectively operated between 1848-1854. Pre-Raphaelites as an unsurprising movement against the traditional rules of academic art argued that art should serve to moral purpose. In the history of British Painting, by the accomplishment of the subjects chosen for their works and to transfer these issues to viewer by means of symbols that brought a new breath into the world of 19<sup>th</sup> century art world, came to the forefront by symbolism in their paintings and the sources of their symbolism. For this reason, study explores what they are describing, how they describe it and their goals while using the depictions in their works as a symbol in the paintings of Pre-Raphaelite Brotherhood, which was thought to have contributed to the interpretation of political and social life in art in 19<sup>th</sup> century.

**Keywords:** *Painting Art, Symbolism, British Painting Art, Victorian Era, Industrial Revolution*

\* Bu çalışma, Prof. Dr. Kıymet GİRAY danışmanlığında tamamlanmış olan doktora tezinden üretilmiştir.

\*\* Dr., Kültür ve Turizm Uzmanı. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, e-mail: meltem.yasdag@kultur.gov.tr

Viktorya Dönemi (1837-1901), İngiliz tarihinde köklü değişim ve dönüşümlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu dönem boyunca, dünyanın en büyük imparatorluğunu yöneten İngiltere, Sanayi Devrimi'nin etkisi altında büyük buluşları ve ekonomik açıdan başarıyı vaad ederken, hızlı sanayileşmenin sonucu olarak toplumu; köyden kente göç, kalabalık şehirler, genç ölümler, işsizlik ve yeni sınıfların ortaya çıkışı gibi sorunlar ile karşı karşıya bırakmıştır.<sup>1</sup> Aslında İngiltere'nin ekonomi alanında Endüstri Devrimi'nin sağladığı avantajlar ile yakaladığı egemenlik, siyasi ve iktisadi bakımdan olumlu ve olumsuz yeni gelişmelere neden olurken; bu gelişmeler 19. yüzyılın ilk yarısında tahta çıkan Kraliçe Viktorya'nın etkisiyle kültürel açıdan da yeni bir dönemin başlamasına neden olmuştur. Viktorya Dönemi'nde meydana gelen sosyal, ekonomik ve kültürel değişikliklerin toplum üzerinde yarattığı etkiler ve bu etkilerin İngiliz resim sanatına yansımaları ise 18. yüzyıl sonunda yine Kraliyet ailesi tarafından kurulan Kraliyet Akademisi Okulları'nın mutlak otoritesi altında şekillenmiştir.

Kraliyet Akademisi'nin kuruluş amacı, akademisyenlerin ve büyük İngiliz portre sanatçılarının dünya literatüründeki yerlerini yükseltmek ve bu amaca hizmet edecek yeni sanatçılar yetiştirmektir. Akademi, özellikle monarşinin ayrıcalıklı dünyasını anlatan ulusal bir söylem geliştirmek için bir misyon edinmiştir.<sup>2</sup> (*Res. 1*) Bir başka açıdan Kraliyet Akademisi, 19. yüzyılın başından itibaren genç sanatçıların kendilerini himaye edeceği, finansman sağlayacak patronlarını bulabilecekleri ve toplu olarak çıkarlarının korunmasını talep edebilecekleri bir platform olarak hizmet verse de bir süre sonra kraliyet ailesinin, halkın sanat konusunda takdir ve ilgisini kazanan “ortak” bir beğeni geliştirmesi için kurulmuş bir okula dönüşmüştür. (*Res. 2*)

Akademi, kurucu başkanı Sir Joshua Reynolds'ın yaşadıkları yüzyılın siyasi ve sosyal gerçeklerinden giderek uzaklaşan ve sadece Rönesans Dönemi eserlerinin kopyasını çalışmak üzerine kurulu idealist eğitim sistemine karşı bir süre sonra öğrencileri arasından tepki görmeye başlamış ve genç sanatçılar tarafından çeşitli isim ve amaç birlikleri altında öğrenci grupları kurulmuştur.<sup>3</sup> Kraliyet Akademisi'nin eğitim prensiplerine karşı ortaya çıkan öğrenci grupları<sup>4</sup> arasında en popüler olanı ise bir döneme eserleri ile adını veren *Pre-Raphaelite Kardeşliği*<sup>5</sup> dir. (*Pre-Raphaelite Brotherhood; 1848-1854*)<sup>5</sup>

Londra'daki Kraliyet Akademisi'nin sanat anlayışına tepki olarak bir araya gelen üç akademi öğrencisi William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti ve John

1 Bk. Homans, 1998; Griffin, 2012.

2 Bk. Denis ve Colin, 2000, 120.

3 Bk. Gere, 1995, 8.

4 19. yüzyılın ilk yarısında Kraliyet Akademisi öğrencileri arasında kurulan sayısız edebiyat ve sanat topluluklarına ilişkin detaylı bilgi için Bk. Grieve, 1984, 23-5.

5 Bu çalışmada, *Rafael Öncesi Kardeşliği* ya da *Ön Raffaello Kardeşliği* olarak da tanımlanabilecek Pre-Raphaelite Brotherhood tanımı için; hem grubun özgün adına referans vermesi, hem de uluslararası literatür ile dil birliğinin sağlanması amacıyla *Pre-Raphaelite Kardeşliği* tanımı kullanılmıştır.





**Resim 1:** Kraliyet Akademisi'ndeki derslerden görünüm, 1808. Thomas Rowlandson ve Augustus Charles Pugin, Kağıt üzerine suluboya, 23.0 x 27.5 cm (kaynak:www.grabadosantiguos-coleccionfurio.com/obras0112.php) (Erişim: 17.02.2017)



**Resim 2:** Kraliyet Akademisi'nin düzenlediği sergilerden görünüm 1800, 1881. William Powell Frith, tuval üzerine yağlıboya, 102.9 x 195.6 cm, Özel Koleksiyon. (Kaynak: Spalding, 1978, 27)

Everett Millais, 1848 yılının Eylül ayında *Pre-Raphaelite Brotherhood* (Pre-Raphaelite Kardeşliği) adında bir grup kurmuşlardır. Grubun üç kurucu üyesine kısa bir süre sonra ressam Frederic George Stephens, heykeltıraş Thomas Woolner, ressam James Collinson ve eleştirmen William Michael Rossetti de katılmıştır.<sup>6</sup> (Res. 3)



**W. Holman  
HUNT**



**J. Everett  
MILLAIS**



**D. Gabriel  
ROSSETTI**



**Thomas  
WOOLNER**



**James  
COLLINSON**



**F. George  
STEPHENS**



**W. Michael  
ROSSETTI**

**Resim 3:** Pre-Raphaelite Kardeşliği üyeleri. (Kaynaklar Kaynakça sonunda verilmiştir.)

Pre-Raphaelite Kardeşliği, sadece bir öğrenci topluluğu olmanın ötesinde, kendilerini Rönesans öncesi dönemin sanat anlayışına yakın bulan ve yaşadıkları çağa ilişkin gözlemlerini, Rönesans öncesi dönemin teknik ve stil birliği ile ifade etmeyi seçen bir hareketinin kurucularıdır. Pre-Raphaelite Kardeşliği, akademik sanatın geleneksel kurallarına başkaldırı olarak sanatın bir tür ahlaki amaca hizmet etmesi gerektiğini savunmuştur. Grubun amacı; ciddi ve önemli konular hakkında resim yapmak, bu resimleri yaparken figür ve nesnelere doğrudan doğadan çalışmak ve seçilen konuyu en gerçekçi şekilde verebilmektir.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Bk. Wood, 1997, 9-10.

<sup>7</sup> Bk. Prettejohn, 2000, 37.

Pre-Raphaelite Kardeşliği'ni çağdaşlarından farklı kılan ve bugün “bir sanat hareketi” olarak tanımlamamıza neden olan tek şey, akademi karşısı gerçekçi tasvirleri değildir. Kardeşlik üyeleri, İngiltere’de gerçek dünyaya bakıp onu resmetmeye dayalı bir sanat anlayışını yaygınlaştırmak istemiş, Ruskin’in *doğaya yönelen bakış* idealini<sup>8</sup> olarak seçtikleri konuları, fizyolojik ve “psikolojik” gerçekliğe uygun biçimde tasvir etmişlerdir. Böylece genç sanatçıların resimlerindeki her detay, sembolik bir anlam kazanmıştır.

Grubun çalışmalarını kendisine yakın bulan çok sayıda genç ressamı da etkileyen sanat anlayışları ile Pre-Raphaelite Kardeşliği, eserlerinde kullandıkları gerçekçi doğa ve figür tasvirlerini, bazen tarihî veya edebî hikâyeler aracılığı ile bazen de tanıdığı oldukları modern-yaşam konulu veya dinî temalı resimlerde göstermeye çalışmışlardır. Başka bir deyişle genç ressamlar, her sahnenin “gerçek” naturalistik manzara ya da iç yüzlerini göstermeyi, her figürü gerçek oranlar kullanarak ve herhangi bir sanatsal düzenlemeye referans vermeksizin doğrudan bir modele dayandırmayı tercih ederken beraberinde “gruba özel” bir sembolizm anlayışını da geliştirmişlerdir. Öyle ki Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin eserlerinde kullandıkları ve 19. yüzyıl İngiliz resmine kendileri tarafından kazandırılan bir yenilik<sup>9</sup> olduğunu düşündükleri gerçekçi doğa tasvirleri, grubun kuruluşundan itibaren üyelerinin, eserleri için seçtikleri konuyu çeşitli semboller ile zenginleştirilmesiyle farklı bir boyut kazanmıştır.

Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin “yaşadıkları dünyanın neye benzediğini ya da nasıl görüldüğünü anlatmaya çalışırken eş zamanlı olarak aynı dünyanın ne anlama geldiğini ve onları nasıl etkilediğini”<sup>10</sup> ifade etmeyi de amaçlayan tasvir anlayışlarındaki sembolizm, aslında bir bakıma grubun kuruluş ideallerine de uygun düşmektedir.

Pre-Raphaelite Kardeşliği üyeleri, resimlerini açık havada ve doğrudan tabiat içinde en doğal hali ile duran modelden veya nesneden çalışırken, resmettikleri gerçekçi nesnelere simgesel anlamlar yüklemiştir. Hatta grubun resimleri, sergilendiği dönemde, sadece gerçekçi bakış açıları nedeniyle eleştirilmemiş, seçtikleri konuları ve bunları ele alış tarzları nedeniyle anlamadıkları için de sorgulanmıştır.<sup>11</sup>

8 Avrupa resminin Rönesans sonrası geleneğini, stilize ve formüle edildiği için reddedip doğanın gerçeklerine yönelen ressam, yazar John Ruskin (1819-1900); *Modern Painters* (London, Smith, Elder and Co., 1848) kitabı ile başlattığı, devamını yazılı açıklamalar ile getirdiği ve sonrasında da ortak çalışmalarda bulunduğu Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin sanat anlayışı üzerinde güçlü bir etkiye sahip olmuştur. Ruskin'in Pre-Raphaelite Kardeşliği'ne olan etkisine dair detaylı bilgi için Bk. Tobin, 2000; Hilton, 2010.

9 Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin kurucu üyelerinden J. W. Hunt'ın konu hakkındaki yorumları için Bk. Hunt, 1905, 94-109.

10 Bk. Brooks, 1984, 134.

11 Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin sergilerde yer alan resimlerine yönelik yapılan tüm eleştiriler için Bk. Tobin, 1996.

J. E. Millais'ın 1850 yılı Kraliyet Akademisi sergisinde yer alan ve ağır eleştirilere maruz kalan Ailesinin Evinde İsa (*Christ in the House of His Parents*) adlı resmi, bu anlamda önemli bir örnektir. (Res. 4) Resim, sadece kompozisyon içindeki figürlerin, günlük hayatta herkesin karşısına çıkabilecek nitelikte çizgilere sahip olması nedeniyle gündemi işgal etmemiştir; eser, birçok açıdan toplum için kutsal olarak kabul edilen ve tartışılması olanaksız olan bazı değerlerin, yeniden ve yoruma açık sembollerle izleyiciye sunulması bakımından da dikkat çekicidir.

Resimde, İsa'nın elinden düşen bir damla kan, ayağı üzerindedir. Tıpkı, İsa'nın hemen arkasında duvar üzerinde görülen aletlerin, çekilen acıların enstrümanı haline gelmesi gibi, resimdeki her detay 'Çarmıh' sahnesini kurgulamaktadır.<sup>12</sup> Arka planda duvar üzerindeki aletlerden gönye, üç köşesi ile Üçlü Birliği (Baba, Oğul ve Kutsal Ruh), hemen yanında cennete giden yolu anlatan merdiven üzerindeki güvercin ise Kutsal Ruh'u sembolize etmektedir.<sup>13</sup> Millais, kompozisyonun neredeyse tamamında günlük yaşamın kişi ve nesnelere kutsal figürler üzerinde kullanarak yüksek derecede sembolik ve gerçekçi bir eser meydana getirmiştir.

Millais, *Ailesinin Evinde İsa*'da din sembolizmini Kutsal Aile ve bu aileyi gelecek günlerde bekleyecek olayları gündeme getiren semboller ile kurgularken radikal bir şekilde aileyi sıradanlaştırmıştır. İngiliz resim tarihinde o güne kadar yapılan tüm Meryem ve İsa tasvirleri saygındır. Bu ikili, görsel sanatlar içinde Hıristiyanlığı ve onun maneviyatını temsil eden en yüksek figürlerdir. Bu nedenle Meryem ve İsa'ya duyulan sonsuz saygı beraberinde dokunulmazlığı getirmiştir. Ancak genç sanatçı, resminde saygınlığın ifadesi olan eski formları ve ikonografiyi kısmen devam ettiren, Meryem'in yeni görüntüsü ile izleyiciyi şaşırtarak yeni bir süreci başlatmış olmalıdır.

Başta yazar Charles Dickens<sup>14</sup> olmak üzere, akademi ve sanat çevrelerince Millais'nin resminde herkesin eleştirdiği şey, yaratılan figürlerin neredeyse fakir bir mahalleden çıkmış gibi gözükmeledir.<sup>15</sup> Resimdeki aile, Kutsal aileyi temsil etmesine rağmen, soyluluk, güzellik ve kutsallık gibi kavramlardan uzaktır. Eleştirilerin bu denli

12 Bk. Prettejohn, 2000, 243.

13 Bk. Landow, 1980, 124.

14 Yazar Charles Dickens'ın Millais'nin resmi ile ilgili yaptığı eleştiriyi okumak için Bk, Dickens, 1850, 12-13.

15 Millais'nin, özellikle 19. yüzyıl İngiliz resim sanatı için yeni sayılabilecek Kutsal Aile tasvirindeki figürlerin sıradan görünümü, aslında Avrupa Resim sanatı tarihi içinde karşımıza çıkan ilk deneme değildir. Bu bağlamda, Barok resim sanatının önemli isimlerinden Caravaggio'nun 17. yüzyılın başında tamamladığı *Madonna dei Palafrenieri* adlı resmi kayda değerdir. Kompozisyon içinde Meryem, oğlu İsa ile insanlığı 'günah' ile tanıştıran yılanı ezmektedir. Ressam, başları üzerine kutsiyetlerini belirten haleleri yerleştirmesine rağmen Meryem ve çocuk İsa'yı, doğal görünümle ile resmetmiştir. Meryem, burada çocuğu için endişelenen bir anne, İsa ise çevresini yeni keşfetmeye başlayan gerçek bir çocuktur. Resim için Bk. <http://www.galleriaborghese.it/it/madonna-dei-palafrenieri>.





**Resim 4:** Ailesinin Evinde İsa / *Christ in the House of His Parents*, 1849-1850.

J. E. Millais, tuval üzerine yağlıboya, 86.4 x 139.7 cm, Tate Gallery.

[<http://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-christ-in-the-house-of-his-parents-the-carpenters-shop-n03584>]

(Erişim: 17.02.2017)

ağır olmasının nedeni, Endüstri Devrimi sonrası sınıflar arasında meydana gelen ekonomik uçuruma bağlı fakir ve düşkün karakterlerin burada Kutsal Aile olarak izleyici karşısına çıkmasıdır. Bir başka açıdan Viktorya İngiltere'sinde yaşanan toplumsal yaşamdaki bölünmüşlük,<sup>16</sup> Millais'nin resminde açık bir biçimde kendisini göstermiştir.

Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin sembolik resimlerinde tutucu ve obsesif bir şekilde nesnelere gerçekçi ve aslına uygun verme isteği, aslında onların eserlerindeki manevi anlamın kaybolmamasına yönelik geliştirdikleri bir savunma aracıdır. Sanatçılar, resmettikleri nesnelere herhangi bir şekilde idealize ettiklerinde veya formunu değiştirdiklerinde, resmin izleyici üzerindeki manevi etkisini yitireceğine ve odak noktasının resmin anlamından nesneye veya manzaraya yöneleceğine inanmışlardır. Bu nedenle gerçekçi tasvirler, Pre-Raphaelite sembolizmi içinde güçlü ve önemli bir araç haline gelmiştir.

<sup>16</sup> İngiltere için 19. yüzyıl, oldukça önemli ve dramatik değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Endüstri Devrimi'nin etkisini arttırdığı 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren, toplumun en temel ve küçük unsurlarından (aile gibi), üzerinde en çok uzlaşılacak öğelerine kadar (din gibi) etkisi yıllarca sürecek olan değişimler yaşanmıştır. İngiltere'de 18 ve 19. yüzyıl boyunca etkisi güçlü bir şekilde yaşanan Endüstri Devrimi'nin toplumsal hayat üzerindeki etkilerine ilişkin detaylı bilgi için Bk. Stevenson, 1993, 229-253.



Grubun diğer üyesi Rossetti, İşte Rabbin Hizmetçisi! (*Ecce Ancilla Domini!*)'nde kardeşliğin figüratif amaçlarına hizmet ederken, Viktorya Dönemi resim sanatı içinde, geleneksel *müjde* ikonografisine yarattığı gerçekçi sahne ile yine farklı bir yaklaşım getirmiştir. (Res. 5) Rossetti, Meryem'i tasarlarken, erken dönemin sert ve ifadesiz Meryem tasvirleri yerine burada çok daha gerçek genç bir kadın yaratmaya çalışmıştır.

Ressam, bilinçli olarak tuvalindeki renkleri beyaz ve üç ana renk ile sınırlamıştır. Cennetin simgesi mavi, Meryem ile ilgilidir. Kırmızı ise İsa'nın kanını simgelemektedir.<sup>17</sup> Sarı renk, kutsal haleler için kullanılırken, Rossetti benzer bir sembolizmi kurgulamak için muhtemelen Meryem'i de kızıl saçlı vermiştir. Rossetti, resmi ile Pre-Raphaelite sembolizmi içinde gerçekçilik kavramının ne olduğuna dair Millais'nin *Ailesinin Evinde İsa'sı* ile eş zamanlı olarak ilk fikirlerin de ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kompozisyon, bütünüyle tuval üzerindeki her rengin gerçek dünyada, bir duyguyu ya da düşüncüyü temsil etmesi ilkesine dayanmıştır. Hikâyenin özüne ve ana fikrine bağlı olarak şekillenen renkler, parlak kullanımı ile izleyicinin dikkatini çekerken kompozisyonun içeriği ve manevi dünyasına dair referans vermiştir.

Sanatçı, resimde meleğin Meryem'e uzattığı, saflığın ve masumiyetin sembolü zambak gibi, kullandığı birçok detayı geleneksel kurallara dayandırarak kurgulamıştır. Başka bir deyişle kardeşlik, bu resimleri ile Rönesans öncesi veya sonrası dönemlerin sanatlarından seçtiği sembolleri de kullanmaya devam etmiştir. Burada eseri farklı kılan unsur ise resimdeki sembollerin kullanım biçimi ve yarattığı kompozisyonun sıradan görüntüsüdür. Bu stil, tamamen Rossetti ile birlikte Pre-Raphaelite Kardeşliği üyelerinin icadı olan yeni bir anlayışın ürünüdür.



**Resim 5:**

İşte Rabbin Hizmetçisi! / *Ecce Ancilla Domini!*,  
1849-1850.

D. G. Rossetti, tuval üzerine yağlı boya, 72.4 x  
41.9 cm, Tate Gallery.

[<http://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-ecce>  
(Erişim: 17.02.2017) ]

17 Bk. Cheney, 1992, 256.

Rossetti'nin 1849 yılında ilk resmi ile ipuçlarını verdiği, 1854 yılında Hunt'ın Kudüs'e gitmeden önce sergilediği çalışmaları ile yetkin hale getirdiği Pre-Raphaelite sembolizmi; hem grubun, hem de sanatçıların kendi gelişimleri açısından İngiliz resim sanatı adına yeni bir dönemdir.

Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin, dönemin dini, sosyal veya politik sorunları ile bağlantısı olacak şekilde kompozisyon içine yerleştirdiği semboller, grubun çalışmalarını gerçekçi bakış açısı ile birlikte İngiliz resmi içinde fark edilebilir kılan en önemli özellik haline gelmiştir. Dini konuların yanı sıra özellikle edebi metinler, Pre-Raphaelite sembolizmi içinde manevi öğretileri ve sosyal kaygıları tarif edebilmek için kullanılan araçların başında gelmektedir. Pre-Raphaelite Kardeşliği tarafından geçmiş ile modernin bir arada değerlendirilebileceği uygun kaynaklardan biri olarak belirlenen İngiliz edebiyatı, grubun eserlerindeki sembolizmin güncel yaşamın sorunlarına referans verecek şekilde kurgulanmasına olanak tanımıştır.

Hunt'ın, Shakespeare'in sevgi, sadakat, arkadaşlık, ihanet ve bağlılık temalarını konu alan "Veronali İki Centilmen" adlı eserini yorumlayan Valentine'nin Sylvia'yı Proteus'tan Kurtarışı (*Valentine Rescuing Sylvia from Proteus*)'ı (Res. 6), Pre-Raphaelite sembolizminin edebî metinler aracılığıyla da İngiliz resmine getirdiği yeniliğin ne olduğunu açıkça göstermesi bakımından önemlidir.

Resimde, Valentine, hain ve vefasız arkadaşı Proteus'u, Sylvia'ya tecavüz etmeye kalkıştığı için kınamaktadır. İki erkek arasındaki gerilimi, Valentine'in tepeden bakan ve aşağılayan bakışları anlatmaktadır. Bu sahnede Proteus, utanç içinde yere diz çökmüş hali ile 'düşmüş erkek' olarak tanımlanabilir. Hunt, bir anlamda 19. yüzyıl sanatında sıkça karşılaşılan "düşmüş kadın" teması ile ilişkilendirilebilecek bir tasviri, burada farklı bir versiyonu ile resmine adapte etmiş görünmektedir.

Hunt'ın 19. yüzyıl Viktorya Britanyası'nın bakış açısı ile ele aldığı tema, Sylvia tasvirinde kendisini göstermiştir. 19. yüzyılda Viktorya toplumunda ihanet eden kadın için beklenen *son*, bellidir: Toplumdan dışlanmak. Kompozisyonun sol tarafında ayakta duran Julia, Proteus'un canlı yeşil alan üzerindeki varlığına karşın, kuru yapraklar arasındadır. Bu da Viktoryen kadının kaderini sembolize etmektedir.

Pre-Raphaelite Kardeşliği, özellikle Shakespeare'in kadın karakterlerini, Viktoryen toplumun, kadının ahlaki faziletlerine dair geliştirdiği olguları ile yeniden yaratmaya çalışmışlardır. Ahlak gibi dini çatışmalar da Pre-Raphaelite ressamlarının Shakespeare'in oyunlarında bulduğu temalardan olmuştur. Edebiyat dünyasından seçilen eserlerden hareketle resmedilen karakterler, manevi öğretileri ifade etmek ve sosyal kaygıları tarif edebilmek için Pre-Raphaelite sembolizmi içinde araç haline gelmiştir. Pre-Raphaelite Kardeşliği tarafından geçmiş ile modernin bir arada değerlendirilebileceği bir yöntem olarak belirlenen İngiliz edebiyatı, grubun eserlerindeki sembolizmin güncel hayat ile ilişkisini kurmasına yardımcı olan özelliklerden biri olarak değerlendirilebilir.



**Resim 6:** Valentine'nin Sylvia'yı Proteus'tan Kurtarışı / *Valentine Rescuing Sylvia from Proteus*, 1850-1851.

W. H. Hunt, tuval üzerine yağlıboya, 98.5 x 133.3 cm, Birmingham Museums and Art Gallery.

[ <http://www.bmagic.org.uk/objects/1887P953> (Erişim: 17.02.2017) ]

Pre-Raphaelite Kardeşliği, dinî, edebî ya da sosyal-politik sembolizmi resimlerinde kullanırken izleyiciye önerdiği çözümü desteklemek için ise açıklayıcı şiirler veya metinler kullanmıştır. Bu yazılar, genellikle sergi kataloğunda veya resmin çerçevesi üzerine işlenerek yayınlanmıştır. Örneğin Hunt, Valentine'nin Sylvia'yı Proteus'tan Kurtarışı'nda; çerçevenin soluna Valentine'in, sağına ise Proteus'un oyundaki diyalogları yerleştirmiştir. Böylece resmin manevi içeriğine dair hiçbir detayın kaybolmaması, ressamı tarafından garanti altına alınmıştır.

Kardeşlik, resimlerinde toplumun Endüstri Devrimi sonrası yaşadığı sosyal sorunları anlatırken çözüm de sunan resimler yapmıştır. Yeni İngiliz toplumunun geldiği noktadan rahatsız olan grup, sanatları ile çevrelerini eleştiren bir anlayışı geliştirmeye çalışmışlardır. Aslında Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin günlük hayatı konu alan sahneleri, özellikle Viktorya Dönemi resimlerinde karşılaşılan bir konu olmasına rağmen grubun resimleri, kullandıkları semboller ve yalın kompozisyonları nedeniyle ön plana çıkmıştır.

Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin resimlerinde sembolizm, figürden manzaraya kadar çeşitli kişi ve nesnelerin birlikteliği ile kurgulanmıştır. Resimlerde görülen hiçbir öge, çalışmanın konusundan ve vermek istediği mesaja bağlı simgesel anlatım dilinden bağımsız değildir. Kardeşlik; ister dinî, ister edebî temalı olsun, Viktoryen toplumun gün geçtikçe derinleşen farklılıklarını vurgulayan bir anlayışı resimlerinde kullanmıştır. Denilebilir ki kardeşlik üyelerinin İngiliz resmine getirdiği yenilik, resminde kullandığı sembollerden çok, sembolizmin içindeki temalar ile ilgilidir. Genç sanatçılar, resimlerinde çağdaş ve modern olarak adlandırdıkları Viktoryen toplumun yaşadığı değişimi anlatmış ve gerçekçi eserler yaratmıştır.

Sonuç olarak Pre-Raphaelite sembolizmi; dönemin din, edebiyat, sosyal ve politik yaşamındaki değişikliklere bağlı konu seçimleri ve uygulamada karşılaşılan çeşitli metotların varlığına bağlı olarak değişim göstermektedir. Bu nedenle grubun eserlerindeki konular ile bu konuların semboller aracılığı ile izleyiciye aktarılması sırasında uygulanan yöntemler, Pre-Raphaelite sembolizminin ilkelerini belirlemiştir. Pre-Raphaelite Kardeşliği içinde Millais'nin Ailesinin Evinde İsa'sı ile başlayan ve Hunt'ın Dünyanın Işığı (*The Light of the World*) (Res. 7) adlı yapıtı ile açık bir mesaja dönüşen din sembolizmi, grubun Sanayi Devrimi'nin etkisi ile yok olan etik değerlerini halka yeniden hatırlatmak için geliştirdiği yöntemlerden biridir. Hunt'ın hayat kadınlarını konu alan Vicdanın Uyanışı (*The Awakening Conscience*) (Res. 8), din adamlarının içinde buldukları tartışmalar nedeniyle unuttuğu halkı hatırlatan Kiralık Çoban (*The Hiring Shepherd*) (Res. 9), Millais'nin Viktoryen toplumda ahlaklı kadını temsil eden *Mariana* (Res. 10) ve sınıflar arası çatışmaları gündeme getiren Ormancının Kızı (*The Woodman's Daughter*) (Res. 11)



**Resim 7:**

Dünyanın Işığı / *The Light of the World*, 1851-1853.

W.H. Hunt, tuval üzerine yağlıboya, 49.8 x 26.1 cm, Manchester Art Gallery.

[<http://manchesterartgallery.org/collections/search/collection/?id=1912.53>] (Erişim: 17.02.2017) ]





**Resim 8:** Vicdanın Uyanışı / *The Awakening Conscience*, 1853-1854.

W. H. Hunt, tuval üzerine yağlıboya, 76.2 x 55.9 cm, Tate Gallery.

[ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hunt-the-awakening-conscience-t02075> (Erişim: 17.02.2017) ]

ile yarattığı sosyal ve politik simbolizm, izleyicilerin günlük hayatta karşılaştıkları etik çatışmaları görmeleri için, 'zorlayan' yöntemlerin somutlaştığı örneklerdendir.

Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin 19. yüzyılda İngiliz resmine getirdiği dinamizm, grubun adı ya da aydınlık kompozisyonları ile yarattığı etki ile birlikte dini, sosyal, siyasi ve edebî konuların, izleyicinin günlük hayatında yaşadığı sorunlar, olaylar ve gelişmelere referans verecek şekilde sanatta karşılığını bulmasıdır. Sıradan hayatın günlük olaylarla



**Resim 9:**

Kiralık Çoban / *The Hireling Shepherd*,  
1851-1852.

W. H. Hunt, tuval  
üzerine yağlıboya, 76.4  
x 109.5 cm, Manchester  
Art Gallery.

[ <http://manchesterartgallery.org/collections/search/collection/?id=1896.29> (Erişim:  
17.02.2017) ]



**Resim 10:**

*Mariana*, 1850-1851.

W. H. Hunt, tuval  
üzerine yağlıboya, 59.7  
x 49.5 cm, Tate Gallery.

[ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-mariana-t07553> (Erişim:  
17.02.2017) ]





**Resim 11:**

Ormancının Kızı / *The Woodman's Daughter*, 1850-1851.

J. E. Millais, tuval üzerine yağlıboya, 88.9 x 64.8 cm, Guildhall Art Gallery, Corporation of London.

[ <http://www.victorianweb.org/painting/millais/paintings/5.html> (Erişim: 17.02.2017) ]

örülü kompozisyon öğeleri, Pre-Raphaelite sembolizmin en önemli dayanağı olmuştur. Böylece günlük hayatın akışı içinde görünmeyen görünürlüğü arttırılmıştır.

Pre-Raphaelite Kardeşliği, eserlerine dini sanat içindeki ikonografiyi adapte ederek ahlaki açıdan ciddiyeti gündeme getiren resimler yapmış ve modern yaşamdaki provokatif konularla yüzleşerek eserlerine belli bir vizyon kazandırmaya çalışmıştır. Kardeşliğin bu amacına ulaşmasına yardımcı olan en önemli araçları ise sembolizm olmuştur. Kardeşlik, resimlerindeki sembolizm ile önceki nesillerin varsayımları ve inançlarını yeniden gözden geçirerek eleştiriyor gibi görünse de aslında en büyük ideali, alışılan düzene geri dönmektir. İster edebî, ister modern yaşamdan alınmış konular olsun, Pre-Raphaelite Kardeşliği toplumu, din aracılığı ile iyileştirmeye odaklı bir sembolizmi eserlerinde kullanmışlardır.

## KAYNAKÇA

- Brooks, C. (1984), *Signs for the Times. Symbolic Realism in the Mid-Victorian World*, London: George Allen & Unwin.
- Cheney, L. G. (Ed.) (1992), *Pre-Raphaelitism and Medievalism in the Arts*, Wales: Edwin Melles Press.
- Denis, R.C. ve Colin, T. (2000), *Art and the Academy in the Nineteenth Century*, New Jersey: Rutgers University Press.
- Dickens, C. (15 Haziran 1850), Old Lamps for New Ones, *Household Words* (12), 12-14.
- Gere, J. A. (1995), *Pre-Raphaelite Drawings in the British Museum*, London: British Museum Publications.
- Grieve, A. (1984), Style and content in Pre-Raphaelite Drawings 1848-50, *The Pre-Raphaelite Papers*, ed. Leslie Parris, London: Tate Gallery Publishing, 23-43.
- Homans, M. (1998), *Royal Representations: Queen Victoria and British Culture, 1837-1876*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Griffin, B. (2012), *The Politics of Gender in Victorian Britain: Masculinity, Political Culture and the Struggle for Women's Rights*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hilton, T. (2010), *The Pre-Raphaelites*, London: Thames & Hudson.
- Hunt, W. H. (1905), *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood I*, New York: E. P. Dutton&Company.
- Landow, G. P. (1980), *Victorian Types, Victorian Shadows: Biblical Typology in Victorian Literature, Art, and Thought*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Prettejohn, E. (2000), *The Art of the Pre-Raphaelites*, London: Tate Publishing.
- Ruskin, J. (1848), *Modern Painters I*, London: Smith, Elder and Co.
- Spalding, F. (1978), *Magnificent Dreams, Burne-Jones and the Late Victorians*, New York: E.P. Dutton.
- Stevenson, J. (1993), Social Aspects of the Industrial Revolution, *The Industrial Revolution and British Society*, ed. Patrick O'Brien ve Roland Quinault, Cambridge: Cambridge University Press, 229-253.
- Tobin, T. J. (1996), *The Critical Reception of Pre-Raphaelite Painting and Poetry: 1850-1900*, Manchester: Heckman.
- Tobin, T. J. (2000), John Ruskin's Defence of Pre-Raphaelitism in the London Times, *The Pre-Raphaelite Society*, Volume VIII, Number 1, 19-29.
- Wood, C. (1997), *The Pre-Raphaelites*, London: Seven Dials.

### **Pre-Raphaelite Kardeşliği üyelerinin portreleri için internet kaynakları:**

**Hunt için** <http://www.npg.org.uk/collections/> (17.02.2017) **Millais için** <http://www.npg.org.uk/collections/> (17.02.2017) **D. Rossetti için** <http://www.npg.org.uk/collections/> (17.02.2017) **Woolner için** <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/> (17.02.2017) **Collinson için** <https://www.mutualart.com/Artwork/> (17.02.2017) **Stephens için** <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/> (17.02.2017) **W. M. Rossetti için** <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/> (17.02.2017)



## “DENİZLİ DEDIĞİ TEKKESİ”

Mustafa Beyazıt – Yasemin Beyazıt, Ankara, 2014.

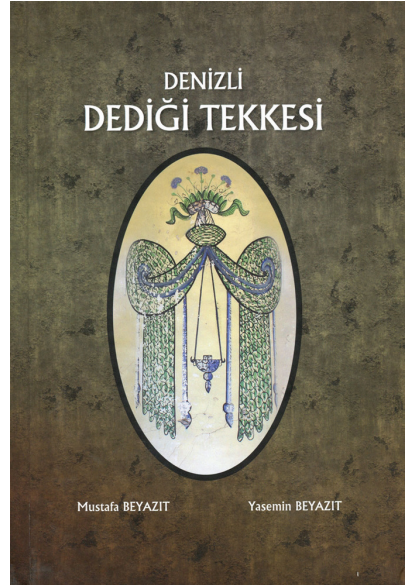
235 sayfa. ISBN: 978-605-85730-6-2

Mustafa EKMEKÇİ\*

Pamukkale Üniversitesi Fen – Edebiyat Fakültesi’nin Tarih ve Sanat Tarihi bölümlerinde görev yapan, iki ayrı bilim dalı üyesinin hazırladığı eser, teşekkür, giriş, üç ana bölüm ile arşiv kaynaklarından oluşan ekler, kısaltmalar, kaynakça ve seçme indeksten oluşmaktadır.

Eserin giriş bölümünde, araştırmannın konusunu oluşturan Dediği Tekkesi’nin bugünkü coğrafi konumundan kısaca bahsedildikten sonra, tekkenin birden çok bilimsel veya amatör çalışmalarda ismen geçtiği belirtilmiştir (s.13-15). Tekke ile ilgili müstakil anlamda bir çalışmanın yapılmadığı üzerinde durulmuş ve yapılacak olan araştırmannın bir tekke monografisi olarak plânlandığı ifade edilmiştir. Tarihi kaynakların azami ölçüde kullanılacağı ve özellikle mimari unsurların tespitleriyle birlikte, tekke etrafındaki hazirede bulunan şahidelerin okunmasının bu monografiye güçlü katkı yapacağından söz edilmiştir. Çalışmanın bölümleri hakkında birer paragraflık bilgiler verildikten sonra araştırma öncesinde, sırasında ve sonrasında karşılaşılan zorluklar sebepleriyle birlikte sıralanarak, bir nevi çalışmanın sınırları belirlenmiştir.

Birinci bölümün adı “Dediği Tekkesi Tarihçesi” şeklinde belirtilmiş ve kendi içinde iki alt başlığa ayrılmıştır (s. 17-80). Alt başlığın ilkinde Tekke ve Zaviyeler hakkında genel bir giriş yapılmış, bu kurumların ortaya çıkışı tasavvufun doğuşuyla ilişkilendirilerek M.S. VIII. ve IX. yüzyıllar arasında İslâm coğrafyasında yayılmaya başladığı vurgulanmıştır. Anadolu coğrafyasında tekke ve zaviyeler için, XIV. - XV. yüzyıl öncesinde “ribât, hanikâh ve buk’a” terimleri kullanıldığını, bahsi geçen yüzyıllardan sonra ise “îmâret,



\* Arş. Gör., Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.



tekke, dergâh,ve asitâne” terimlerinin tercih edildiği belirtilerek; bu kuruluşların zaman içerisinde hem isimlerinin hem de mekânsal farklılıklardan kaynaklanan adlandırmaların sebepleri üzerinde durulmuştur. Anadolu’da Tekke ve Zaviyelerin ortaya çıkışı kesin bir tarihe bağlanmazken, bu kuruluşların Anadolu’nun fethiyle birlikte başlamış olabileceği belirtilmiştir. Anadolu’nun, doğusu ve güneydoğusundaki coğrafyadan aldığı göçlerle birlikte bu kuruluşların Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde faaliyetlerini sürdürdüklerinden bahsedilmiştir. Beylikler ve Osmanlı dönemlerinde de varlıklarını devam ettiren bu kuruluşların, hâkim devletlerin yöneticileri tarafından da çoğu zaman desteklendikleri örneklendirilmiştir. Tekke ve zaviyelerin farklı tarikatlara bağlı oldukları belirtilerek, bu tarikatlardan biri olan Bektaşiliğin Anadolu toprakları üzerindeki kuruluş ve gelişme kronolojisi verilmiştir.

Kitabın birinci bölümünün ikinci alt başlığı olan “Dediği Tekkesi”, kendi içinde dokuz başlığa ayrılmıştır. Bunlardan birincisi olan ve tekkenin konumu açıklayan bilgiler içeren kısım, sayfa arasında verilen harita ve geçitler ile yolları gösteren fotoğraflarla desteklenmiştir. Tekkenin kuruluşundan bahsedilen ikinci kısımda ise tarihi kaynaklar ile arşiv belgelerinden yararlanılarak çıkarımlar yapılmıştır. Ayrıca rivayetler ve sözlü tarihten aktarılan bilgiler de göz ardı edilmeyerek dikkate alınmış, bu bilgilerin doğruluk - yanlışlık derecesi bilimsel yöntemlerle açıklanmaya çalışılmıştır. Tekkenin kuruluşuyla ilgili tahliller yapılırken sırasıyla Sarı İsmail, Abdal Musa, Teslim Baba gibi şahsiyetlerin hayatından bahsedilmiş Denizli’ye gelişleri, birbirleri arasındaki halef / selef durumları ve Dediği Tekkesi’nin kuruluşu ile olan ilişkileri belirlenmeye çalışılmıştır. Bu şahsiyetlerden biri olan Kazak Abdal’ın, XVI. yüzyılın sonlarında Dediği Tekkesi’nin derbentten (ribâtan) tekkeye dönüşümünde ve tekke etrafında yeni yerleşim yeri kurulmasında önemli rol oynadığından söz edilmektedir. Üzerinde oldukça detaylı bir biçimde durulan Kazak Abdal’ın ölümünden sonra, yerine Dediği Yaser Ali Sultan’ın tekkenin başına geçtiği ve tekkenin onun adıyla anıldığı belirtilmektedir. “Dediği Tekkesi Tekkenişinleri: Bababalım Ailesi” başlıklı üçüncü kısımda tekkenişinler ile ilgili olarak 1720 tarihinden önce bu görevi yapanların tespit edilemediğinden bahsedilmektedir. Daha sonra 1724-1726 tarihli bir belgeden Seyyid Şeyh Ali adında bir şahsın tekkeye ilk kez tekkenişin olarak ataması yapıldığını ve bu sülalenin bu görevi devam ettirdiği belirtilmektedir. Seyyid Şeyh Ali’nin 1777 yılında vefatı üzerine oğlu Süleyman, 1810 yılında tekkenişin Süleyman’ın vefatı üzerine oğlu Hüseyin, 1816 yılında tekkenişin Hüseyin’in vefatı üzerine ise kardeşi Sinan’ın tekkenişinliğe atandığını, hurûfât defterlerindeki kayıtlardan elde edildiği belirtilmiştir. Babadan oğula süregelen tekkenişinlik görevinin 1816’da Hüseyin’in kardeşi Sinan’a geçmesinden kaynaklı bir anlaşmazlığın Hüseyin’in oğlu Ali tarafından dava konusu edildiği ve bunun sonucunda tekkenişinliği müşterek olarak amca, yeğen yürüttüklerine dair savı olduğunu vurgulamıştır. Amca Sinan’ın vefatından sonra tekkenişinlik görevini tek başına yürüten Ali’nin 1866-67 yılında vefatı üzerine oğlu Hüseyin Mazlum’un (Bababalım) tekkenişin olarak atandığından söz edilmiştir. Buradan bir sonraki kısma kadar olan bölümde Hüseyin Mazlum’un eş ve çocukları, eğitimi ile ilgili bilgilere yer verilmiştir ve ailenin soy ağacı çıkarılmıştır. “Yeniçeriliğin kaldırılması sürecinde Dediği Tekkesi” başlıklı kısımda ise ocağının kaldırılma sürecinde

daha çok büyük ölçekli tekkelerin hedef alındığı, Dediği Tekkesi'nin varlığını devam ettirdiği ifade edilmiştir. “Milli Mücadele Döneminde Dediği Tekkesi” başlığı altında kurtuluş mücadelesinde Hüseyin Mazlum'un aldığı görevlerden, Milli Mücadelenin ardından I. Meclis'te yer alan üç Bektaşî babasından biri olduğundan bahsedilmektedir. Ayrıca Hüseyin Mazlum'un oğullarından Mümtaz ve şehit olan Cafer Sadık'ın Milli mücadelede aldığı görevlerden de bahseden yazarlar, sayfa aralarında bu kişilerin fotoğraflarına da yer vermiştir. “Tekke ve Zaviyelerin Kapatılması Sırasında Dediği Tekkesi”ninde bu durumdan etkilendiği belirtilirken, tekkenin yapı elemanlarının tahrip edildiği ve tekkenişinlerinin de hapse atıldığı vurgulanmıştır. “Dediği Tekkesi Vakfı” başlığında, tekkenin hurûfât, şahsiyet ve temettûat defterlerindeki kayıtlarından yola çıkarak bir vakfının bulunduğu, ancak arşiv kayıtlarında henüz böyle bir belge ile karşılaşmadığından söz edilmiştir. Yukarıda sözü geçen belgelerdeki kayıtların ışığında, vakfın gelir gider miktarları benzer tekkeler ile karşılaştırılarak, tekkenin küçük ölçekli bir gelire sahip olduğu vurgulanmıştır. “Tekke İle İlgili Menkıbeler” başlığında ise üç menkıbe anlatılmış, bunlar yazarlar tarafından koca kuraklık ve eşkıyalık, XVII. yüzyılda görülen Celali isyanları ile ilişkilendirilmiştir. Günümüzde, Hüseyin Mazlum Bababalım'ın oğlu Hüseyin Mazlum'un evlatlarından Gültekin oğlu Uğur Bababalım'ın tekkede gönüllü olarak türbedarlık yaptığı “Tekkenin Bugünü” adlı başlık altında belirtilmektedir.

İkinci bölüm “Dediği Tekkesi Mimari Elemanları” adıyla üç alt başlıktan oluşmaktadır. Bunlar sırasıyla sivil mimari, dini mimari ve karşılaştırma ve değerlendirme şeklindedir (s. 81-170). Sivil mimari başlığı altında tekkenişin evi, aş evi, ambar-ev (dam) ve çeşmenin; dini mimari başlığı altında ise Kazak Abdal türbesi, Dediği Ali Yaser Sultan türbesi ve Dergâh'ın ayrıntılı incelemelerine yer verilmiştir. Üçüncü ve sonuncu başlık olan karşılaştırma ve değerlendirmede ise; mimari, süsleme ile malzeme ve teknik açıdan yapıların genel bir değerlendirmesi yapılmıştır. Tekkenin mimari yapılarının ayrıntılı değerlendirmesine geçilmeden önce hem sivil ve hem de dini mimari örneklerinin, birbirlerine olan konumlarını belirtmek amacıyla tam sayfa vaziyet plânı bu bölümün girişinde karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra gelen sivil mimari başlığı altında ise sadece sivil yapıların birbirlerine olan konumlarını gösterir vaziyet plânı bulunmaktadır. Yapılar ile ilgili genel olarak inşa tarihlerini gösterir herhangi bir belge veya kitabenin bulunmadığından bahseden yazarlar, çeşme hariç, diğer mekânların günümüzde halen kullanımda olduğunu da belirtmektedir. Kazak Abdal türbesi, Dediği Ali Yaser Sultan türbesi ve Dergâh binasının vaziyet plânını gösterir çizim dini mimari başlığı altında yer almaktadır. Yukarıdaki sıraya göre incelenen, mimari anlatımlarının metin aralarında verilen plân, fotoğraf ve detay çizimleriyle güçlendirildiği dini mimari örneklerinin, malzeme, teknik ve süsleme açısından ayrıntılı bir değerlendirmesi yapılmıştır. Kazak Abdal türbesinin kitabesinin bulunmadığı ancak malzeme ve teknik açıdan yakın zamanda yenilenmiş olabileceğini belirtilmektedir. Binalardan sadece Dediği Ali Yaser Sultan türbesi ile Dergâhın kitabesinin mevcut olduğu, bunlardan türbenin H. 1302 / M. 1885 tarihli tamir kitabesi, dergâhın ise H. 1325 / M 1907-08 tarihli inşa kitabesi olduğunu belirterek, kitabelerin transkripsiyonuna da yer vermiştir. Özellikle Dediği Ali Yaser

Sultan'ın sandukasının bulunduğu mekânın duvar yüzeylerinde yer alan alçı süslemeli on altı dikdörtgen, on beş daire kartuş ve bunların içerisindeki Allah, Muhammed lafzı ile on iki imam ve on dört Masûm-u pâk'ın isimlerinin yer aldığı belirtilmektedir. Günümüzde harabe vaziyette olduğunu belirttiği dergâh binasının eski fotoğraflarına erişen yazarlar, giriş cephesinin restitüsyon çizimine kitabında yer vererek binanın olması gereken cephe düzeni hakkında çok önemli referanslar sunmaktadır. Ayrıca dergâh binasının içindeki mescidin mihrabındaki ve duvar yüzeylerindeki kalem işi süslemelere de dikkat çekmiştir. Bu bölümün sonunda sivil ve dini örnekler, mimari ve süsleme özellikleri bakımından karşılaştırma ve değerlendirme bölümünde irdelenmiştir.

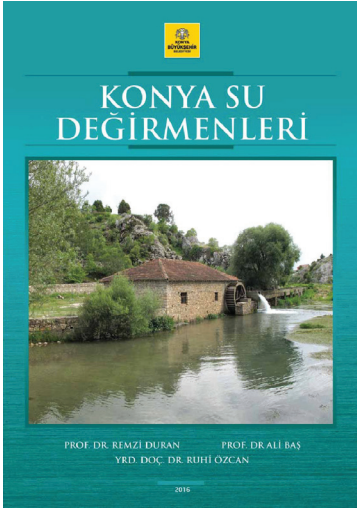
Üçüncü bölümde Dediği Yaser Ali Sultan Türbesi Haziresi'nde bulunan, on sekizi Osmanlı döneminden biri cumhuriyet döneminden toplam on dokuz mezar taşı türbe etrafındaki dağılımlarını gösteren çizimle verilmiştir (s. 171-231). Bölümün başında önce metodolojisini açıklayan yazarlar daha sonra katalog kısmında mezar taşlarını tek tek ele almış, karşılaştırma ve değerlendirme yaparak haziredeki mezar taşlarının hakkında çıkarımlarda bulunmuştur. Özellikle katalog bölümünün metin aralarında verilen fotoğraflar, çizimler ve gövde yatay kesitleri görsel olarak kavramayı pekiştirmiş, mezar taşlarının transkripsiyonları ile de anlam bütünlüğü sağlanmıştır. Detaylı incelemeler sonucunda bazı mezar taşı başlıklarının Bektaşî mezar taşı başlıkları oldukları vurgulanarak, hazirede medfûn olanların tekkenişin soyundan gelen kişiler olduğu belirtilmiştir.

Bu eser disiplinler arası çalışmaların önemli örneklerinden biri olup, yazarlarında belirttiği üzere monografik bir tekke çalışması olarak nitelendirilebilir. Konusunda, özgün nitelikte bilgilere sahip olan eserin, Bektaşî tekke mimarisi hakkındaki çıkarımları ile Bektaşîlik, Batı Anadolu Bektaşîliği ve Denizli anahtar kelimelerine katkısı göz ardı edilmemelidir.

## “KONYA SU DEĞİRMENLERİ”

Zeynep ÖZKAN TEKNECİ\*

Prof. Dr. Remzi Duran, Prof. Dr. Ali Baş ve Yrd. Doç. Dr. Ruhi Özcan tarafından hazırlanan “Konya Su Değirmenleri” başlıklı kitap, “Konya ve Çevresinin Tarihi Köprüleri ve Su Değirmenleri” başlıklı TÜBİTAK projesi kapsamında desteklenmiş olan çalışmanın bir bölümü olup, 2016 yılında kitaplaştırılmıştır.\*\* Çalışmanın amacı, Konya ve çevresindeki su değirmenlerinin belgelenmesi olup, bu kapsamda günümüze kadar ulaşan su değirmenlerinin yanı sıra, günümüze ulaşamayan ancak arşiv kaynaklarından ve yöre insanların verdiği bilgilerden yola çıkılarak tespit edilen su değirmenleri de ele alınmıştır.



### **KONYA SU DEĞİRMENLERİ,**

Prof. Dr. Remzi Duran,  
Prof. Dr. Ali Baş,  
Yrd. Doç. Dr. Ruhi Özcan,

Konya Büyükşehir Belediyesi İmar ve Şehircilik  
Daire Başkanlığı Tarihi Mekanlar kentsel İyileştirme  
Şube Müdürlüğü (KUDEB),

Konya, 2016.  
(256 sayfa)

ISBN 978-605-4332-19-9

Kitabın ilk bölümünde Konya ili, söz konusu yapıların ilgili olduğu üç ana olgu çerçevesinde, yani tarihi, coğrafyası ve su kaynakları bağlamında tanıtılmıştır. İkinci bölümde ise yoğun araştırmalar sonucu tespiti yapılan değirmenler ilçeler bağlamında tek

\* Arş. Gör., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

\*\* (Söz konusu projenin diğer önemli ürünü olan Tarihi Konya Köprüleri adlı kitap, dergimizin Ekim sayısında daha detaylı tanıtılacaktır. *Ed.*)

tek incelenmiştir. Bu incelemeler kapsamında değirmenlerin tipleri, bölümleri, plan özellikleri ve malzeme kullanımı detaylı şekilde ortaya konulmuştur.

Kitap, içeriği ve değerlendirmeleriyle, değirmenlerin ortaya çıkış nedenlerine, işlevlerine, mimari ve fonksiyonel prensiplerine de ışık tutmaktadır.

Değerlendirme bölümünü takiben, tarihi öneme sahip bu değirmenlerin korunması, yeniden işlevlendirilerek yaşama kazandırılması ile ilgili çeşitli öneriler sunulmuştur.

Özetle; tarihi öneminin yanı sıra geniş yüzölçümüyle de İç Anadolu’da önemli bir yer kaplayan Konya’nın tamamında yürütülen saha çalışmaları, kitap içeriğinde, özgün planlar ve fotoğraflarla desteklenen özlü anlatımlı geniş bir katalog içeriğine dönüşmüştür. Saha çalışması, mimari verilerin incelenmesiyle kalmamış, yöre halkından, tarihin yaşayan tanıkları olan yaşlılardan bilgiler toplanarak, söz konusu maddi kültür varlıklarının maddi olmayan kültür verileri ile daha anlaşılır kılınması hedeflenmiş, bu çaba da kitaba bir ‘kavram ve terim’ sözlüğü kazandırmıştır. Kitap sonundaki bu bölüm, kültür dağarcığımız açısından değerlidir.

Bilim ve teknoloji tarihi, mimarlık tarihi, kent tarihi alanlarının da özel bir konusu olan değirmenleri, Konya örnekleri üzerinden sanat tarihi bakış açısıyla belgelendiren, sunan ve değerlendiren bu eser, farklı disiplinlerden araştırmacıların başvurabileceği önemli bir kaynak olmanın yanı sıra, uzman olmayan meraklı okuyucuların da yararlanabileceği değerli bir kitaptır.







## SANAT TARİHİ DERGİSİ

**TARİHÇE; KAPSAM;  
YAYIN İLKELERİ; YAZIM  
KURALLARI**

### TARİHÇE

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları arasında bulunan Sanat Tarihi Dergisi, 1982'de Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü'nün yayın organı olarak Prof. Dr. Gönül Öney, Prof. Dr. Mükerrerem (Usman) Anabolu, Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal'dan oluşan yayın kurulunca Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi adıyla yayınlanmaya başlamış, 1992 yılında yayımlanan VI'ncı sayısına kadar bu isimle devam etmiş, 1994'te yayımlanan VII'nci sayısından itibaren yayın hayatına ISSN olarak *Sanat Tarihi Dergisi* adıyla devam etmiştir. 2003 yılına kadar yılda bir kez yayınlanan dergi, 2004 yılından (XIII'üncü sayıdan) itibaren hakemli dergi olarak yılda iki kez yayımlanmaya başlamıştır.

*Editör / yayın kurulu üyesi, yayına hazırlayan ve teknik tasarım gibi görevlerdeki değerli emekleriyle Sanat Tarihi Dergisi'ni kuruluşundan bugüne getirmiş olan öğretim üyesi / akademisyenler; Gönül Öney, Mükerrerem (Usman) Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar ve Ender Özbay'dır.*

## JOURNAL OF ART HISTORY

**HISTORY; SCOPE;  
PUBLISHING PRINCIPLES;  
SPELLING RULES**

### HISTORY

Journal Of Art History, existing amongst the publications of Faculty of Letters of Ege University, started to be published under the name of Archaeology and Art History Journal in 1982 by the publication board consisting of Prof. Dr. Gönül Öney, Prof. Dr. Mükerrerem (Usman) Anabolu, and Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal; the journal continued to be published with the same name until the VI<sup>th</sup> printing in 1992; and has been continuing to be published under the name of the *Sanat Tarihi Dergisi / Journal Of Art History* after getting ISSN as of the VII<sup>th</sup> printing in 1994. The journal, published once in a year until 2003, has started to be published twice a year as peer-reviewed journal as of 2004 (XIII<sup>th</sup> printing).

The faculty members / academicians, who carried the Journal of Art History from its start till its current position with their valuable endeavors with such functions as editor / publication board membership, preparation to printing and technical design are Gönül Öney, Mükerrerem (Usman) Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar and Ender Özbay.

## AMAÇ, KAPSAM ve YAYIN İLKELERİ

*Sanat Tarihi Dergisi*, bilimsel, hakemli bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayımlanır.

Sanat Tarihi Dergisi, temel olarak Sanat Tarihi bilim dalında, yanı sıra sanat, kültürel miras, mimarlık gibi ilişkili alanlarda bilimsel düzeyde bilgi üretimine ve birikimine katkıda bulunmak; yeni bulguların ve söz konusu alanlarla ilgili çeşitli hususların değerlendirilip tartışılmasına; araştırmacıların, çalışmalarını başka araştırmacılara ve topluma ulaştırmasına olanak sağlamak gayesindedir.

Derginin kapsamı, **Sanat Tarihi bilim dalının Türk ve İslam Sanatları, Ortaçağ Sanatı, Bizans Sanatı, Avrupa Sanatı, Çağdaş Sanat** gibi branşlarının yanı sıra ve dünyanın diğer tüm coğrafyalarını ve kültürlerini de içine alabilecek bir kapsamda **sanat** (edebî sanatlar, müzik, sahne-gösteri sanatları hariç), **mimarlık, kültürel miras** gibi ilişkili alanlardır. Derginin içeriğini, söz konusu alanlarla ilgili konularda yazılmış araştırma makaleleri, kazı raporları, inceleme, belgeleme, değerlendirme ve çevirilerin yanı sıra bilimsel yayınları ele alan tanıtım, tartışma, eleştiri yazıları oluşturmaktadır.

Yukarıda belirtilen amaç ve kapsam çerçevesinde hazırlanan ve mutlaka özgün olması gereken makaleler Türkçe ve İngilizce dillerinde kaleme alınabilir. Yazarlar gönderdikleri makalenin daha önce başka bir yerde yayımlanmadığını ve aynı anda başka bir yerde yayımlanmak üzere

## PURPOSE, SCOPE AND PUBLISHING PRINCIPLES

*Journal Of Art History* is a scholarly, peer-reviewed journal, and is published biannually; in April and October.

*Journal Of Art History* has the purposes of contributing to the information generation and knowledge accumulation on a scientific level in the field of Art History as well as the related fields such as art, cultural heritage and architecture; providing opportunities to discuss and debate on new findings and various aspects of the related fields; and it intends to be a platform enabling the researchers to present their studies to other researchers and the community.

The scope of the Journal is mainly the field of art history including Turkish & Islamic Arts, Byzantine Arts, Art of Europe and Contemporary Art branches and also fields of **art** (except for the literary arts, music, stage and performance arts) involving all other geographies and cultures of the world, **architecture, cultural heritage**. The content of the journal includes the research papers written on the related subjects about the fields in question, excavation reports, examinations, documentations, evaluation and translation as well as the promotion, discussion and critical reviews addressing the scientific papers.

The articles, which must certainly be unique and which are prepared within the framework of the above-mentioned scope and purpose, can be indited in Turkish and English languages. The writers are acknowledged

gönderilmediğini, “intihal” açısından temiz olduğunu ve makale içeriğinde bulunan fotoğraf, çizim, resim, belge gibi görsel-grafik materyallerin herhangi bir telif problemi olmadığını taahhüt etmiş sayılırlar.

(Yazar tarafından bu hususlar kabul edilerek yayına sunulmuş ve sonuçta dergide yayımlanmış yazıların hukuki ve etik sorumluluğu yazarına aittir.)

Ayrıca, yazarlar,

- Sanat Tarihi Dergisi'nin ticari bir niteliği bulunmadığını; bu bakımdan, kendilerine herhangi bir ücret ödenmeyeceğini;
- makalelerini içeren yayınlanmış/basılmış sayıdan, kendilerine posta ile 1 adet gönderileceğini
- Dergide yer alan kendilerine ait makalenin, Sanat Tarihi Dergisi'nin diğer tüm makaleleri gibi, TÜBİTAK ULAKBİM bünyesindeki DergiPark üzerinden ve/yahut çeşitli ulusal-uluslararası indexler üzerinden tüm internet kullanıcılarının görüntüleyebileceği ve pdf olarak indirebileceği “açık erişim modeli”nde de yayınlandığını

kabul etmiş ve bu bağlamda yayın haklarını Sanat Tarihi Dergisi'ne devretmiş sayılırlar.

(Not: Güncel olarak, 100 adet basılan dergi, basılmış olan sayının yazar ve hakemlerine, bazı kurum ve üniversite kütüphanelerine posta ile birer adet gönderilmektedir.)

Yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin, derginin yazım kurallarına; yanı sıra, yazdıkları dilin imla, nok-

to undertake that the mentioned article is not published or sent to be published anywhere else, the article is clean in terms of ‘plagiarism’ and the visual-graphical materials such as photograph, drawing, picture, and document within the article content do not have any copyright issue.

(The legal and ethical responsibility of the articles, presented to printing and finally published in the journal upon accepting these conditions, belong to the writer.)

Furthermore, the writers are considered to acknowledge that;

- The Journal of Art History do not carry a commercial quality; and therefore, the writers shall not be made any payment;
- They will be sent one copy of the published/printed edition containing their articles via post;
- Their article in the journal is also published at the “open access model,” where all of the internet users can view and download the document in pdf format through DergiPark, within the body of TÜBİTAK ULAKBİM and/or various national-international indexes;

and, in this respect, are considered to dispose of the copyrights to the Journal of Art History.

(Note: Currently, one copy of the printed edition of the journal, which is printed in 100 copies, is sent to the writers and the reviewers, some institutions and university libraries.)

The articles sent to be published are expected to comply with the spelling,



talama ve genel kurallarına uygun olmaları beklenmektedir. Dergiye gönderilen makaleler öncelikle editör ve yayın kurulu tarafından söz konusu kriterler çerçevesinde incelenip uygun bulunduktan sonra, çeşitli tarama yazılımları yardımıyla “*intihal*” taramasından geçirilir. Bibliyografya ve referanslar hariç tutularak, makalenin ana metni için yapılan tarama neticesinde, kaynak göstermeksizin başka metinlerle benzerlik %15 oranını geçmemelidir. %15 ile %30 arasındaki oranlarda yazarla iletişim kurularak durumun düzeltilmesi rica edilebilir. Ancak %30 oranını aşan kaynak gösterimsiz benzerliklerde, makale ret edilir. Bu “ön değerlendirme” sürecinin olumlu tamamlanması durumunda; makale, “kör hakemlik” ilkesine uygun olarak iki hakeme gönderilir. İki hakemden birbirine tezat görüşler bildirilmesi durumunda üçüncü bir hakeme görüş sorulur. (Hakemler, derginin Akademik Danışma Kurulu başlığı altında belirtilen isimler arasından, uzmanlık alanlarına göre belirlenmektedir. Listede ismi bulunan bilim insanlarının uzmanlık alanına girmeyen spesifik konulu bir makale gelmesi durumunda, konuyla ilgili bilim insanlarına başvurulmakta, bu yeni hakemlerin isimleri de kurul listesine eklenerek liste güncellenmektedir.) Makalelerin yayın programına alınması, belirlenen bilimsel danışman/hakemlerden gelecek en az iki “olumlu rapor” ile mümkündür. Söz konusu değerlendirme sürecinde, yazardan, makalede gerekli görülen değişiklik ve düzeltmeleri yapması istenebilir.

punctuational and general rules of the language they’re written in, as well as the spelling rules of the journal. The articles sent to the journal are first analyzed and approved by the editor and the publication board, within the framework of the relevant criteria, and then scanned for “*plagiarism*” by means of some softwares. In consequence of the scanning of the main text in the article, the ratio of similarity with the other texts without providing references shall not pass 15%, with the exclusion of the bibliography and the references. It could be asked the writer to improve the situation for the ratios between 15% and 30%. However, the article is rejected in case of similarities over 30% with unprovided references. In case of the positive result of this “pre-review” phase; the article is sent to two reviewers in compliance with the “Double blind peer review” principle. In case of the contrast views of the two reviewers, a third reviewer is asked for opinion. (The reviewers are designated in accordance with the area of specialization, among the names listed under the title of Academic Advisory Board of the journal. In case of having an article with a specific subject out of the specialty of the scientists on the list, the relevant scientists are consulted, and the list is updated by adding the names of these reviewers to the board list.) Accepting the articles to the publication programme is possible with at least two “positive reports” from the related scientific advisors/reviewers. During the mentioned assesment process, the writer could be asked to make the necessary alterations and corrections.

## YAZIM KURALLARI ve TEKNİK HUSUSLAR

1. Sanat Tarihi Dergisi'nin orijinal sayfa boyutu 16,5 x 24 cm'dir. Ancak, dergiye gönderilecek makalelerin A4 boyutlarında MS Word dokümanı olarak hazırlanması; sayfada, üstten ve alttan 3'er cm; sağ ve soldan 2'şer cm boşluk bırakılması önerilir. Metin, Times New Roman yazı tipinde, 12 punto ve 1,2 satır aralığında olmalı; ana başlıklar 13 punto ve kalın, metin içindeki alt başlıklar 12,5 punto ve kalın olarak ayarlanmalıdır. Metnin paragraf düzeni "*iki yana dayalı*" olmalı ve *ilk satır girintisi* 1,25 cm olarak *ayarlanmalıdır*. (Gönderilecek makaleler için kesin bir sayfa ve görsel materyal sınırlaması yoktur, fakat, yukarıda belirtilen ölçülerde hazırlanacak dokümanın toplamda 30 sayfayı geçmemesine özen gösterilmesi rica olunur.)

2. Yazar ismi/isimleri, unvan ve kurum bilgileri, adres, e-mail adresi ve telefon numarası makalenin önüne iliştilirilecek bir kapak sayfasında yer almalıdır. ["Kör Hakemlik" ilkesi uyarınca, makale hakemlere yazar ismi olmadan gönderilmektedir. Sürecin olumlu sonuçlanması durumunda, yazar ismi ve bilgiler, yayına uygun düzenlenen makalenin ilk sayfasına tarafımızdan eklenmektedir.]

## SPELLING RULES and TECHNICAL POINTS

1. The original paper size of the Journal of Art History is 16,5 x 24 cm. However, it is suggested to prepare the articles in A4 size as MS Word document; leave 3 cm blank upside and bottom and 2 cm blank from right and left. The text must be written in 12 point Times New Roman font size with 1,2 pitch; the main headings must be arranged in bold and 13 point and the sub-headings of the text must be arranged in bold and 12,5 point. The paragraph style of the text must be set as "justified" and the first indent must be set as 1,25 cm. (There isn't a certain limitation for page and visual material for the articles; however, it is requested that the document, which must be prepared in accordance with the beforementioned standards, does not exceed 30 pages in total.)

2. The name of the writer/writers, title and corporation information, postal address, e-mail address and phone number must be available on the cover page attached to the article. [In accordance with the "blind reviewing" principle, the article is sent to the reviewers anonymously. In case the process results favorably, the name of the writer and the related information are added to the first page of the article prepared appropriately for the publication.]

3. Makalenin başında, Türkçe ve İngilizce özetler bulunmalıdır. Türkçe ve İngilizce özetlerin her biri ortalama 200 sözcük olmalı fakat 150 sözcükten az olmamalıdır. Her bir özeti altında beşer adet anahtar kelime yer almalı; Türkçe özeti başında verilen makale başlığı, İngilizce özeti başında da İngilizceye çevrilmiş olarak verilmelidir.
4. Dipnotlar MS Word'ün "dipnot ekle" özelliği ile eklenmiş otomatik ve kendi içinde tutarlı bir numaralandırmaya sahip olmalı; sayfa altında verilmeli, "son not" şeklinde düzenlenmemelidir. (Times New Roman ve 10 punto olmalıdır.)
5. Daha önce bir sempozyum ya da kongrede bildiri olarak sunulmuş fakat yayınlanmamış olan çalışmalarda, sempozyum/kongrenin adı, yeri ve tarihi belirtilmelidir. Makale, bir kurum tarafından desteklenen bir araştırma ya da projenin ürünü ise, desteği sağlayan kuruluşun adı, varsa proje numarası verilmelidir. Çalışma, doktora veya yüksek lisans tezinden üretilen bir derleme çalışması ise, belirtilmelidir.
6. Makale içeriğinde Latin alfabesi dışında bir alfabe ile yazılmış metinler yer alıyorsa, örneğin Kiril, Arap, Grek harflerini destekleyen özel bir yazı fontu kullanılmışsa, söz konusu fontun editöre belirtilmesi ve mümkünse font dosyasının ayrıca gönderiye eklenmesi önem arz etmektedir.
3. There must be both Turkish and English abstracts at the beginning of the article. Each abstract must be 200 words in average but not less than 150 words. Each summary must have five keywords beneath; and the title must be presented in both languages as well.
4. The footnotes must have an automatic and coherent numbering added with the "add footnote" feature of MS Word; they must be presented under the page; must not be arranged in the form of "endnote." (Times New Roman & 10 pt)
5. For the studies previously presented at a symposium or a congress but not published yet, the name, place and date of the symposium/congress must be indicated. If the article is the product of a research or a project supported by an institution, the project number must be stated. If the study is a compilation product of a doctorate or master thesis, it must be indicated.
6. If the article contains texts written in an alphabet aside from the Latin alphabet, for example if a special text font supporting Cyrillic, Arabic or Greek letters is used, it is important to specify the related font to the editor and add the font file to the delivery.

7. Makale metninin sonunda “kaynakça” bulunmalıdır. Metinde kaynaklara yapılacak göndermeler (atıf) metin içinde değil, dipnot şeklinde verilmelidir. Kaynakça ve dipnot (gönderme/atıf) yazım ilkeleri aşağıda örneklenmiştir:

7. There must be a “bibliography” section at the end of the article. The cross-references to the sources within the text (attribution) must be presented as the footnote; not within the text. Bibliography and footnote (cross-reference/attribution) writing principles are as follows:

**a- Metin içinde genel bir referans söz konusuysa:**

**If a general reference is aforementioned within the text:**

**Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):** Çakmak, 2001

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Çakmak, Ş. (2001), *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Taçkapılar*, Ankara: Kültür Bakanlığı

**b- Bir yazarın aynı tarihli eserlerinin yazımı:**

**The indication of a writer’s works of the same date:**

**Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):**

Daşçı, 2013a, 26 ve Daşçı, 2013b, 12

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Daşçı, S. (2013a), İzmir’ Gelen Kadın Gezinler, *Sanat Tarihi Dergisi XX /1*, 1-37

Daşçı, S. (2013b). 19. Yüzyılda İzmir’de Dünyaya Gelen Bazı Gayrimüslim Ressamlar ve Sanatsal Etkinlikleri Hakkında Bir Değerlendirme, *Sanat Tarihi Dergisi, XX /2*, 1-18.

**c- İki yazarlı bir çalışma / The work of two writers :**

**Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):** Bayrakal ve Daş, 2010, 27.

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Bayrakal, S., Daş, E. (2010), Yelki (İzmir-Güzelbahçe) Mezarlığı, *Sanat Tarihi Dergisi, XVII/2*, 25-41.

**d- Yazar sayısı üç ile beş arasında değişen çalışma:**

**The work of writers ranging from three to five:**

**Dipnottaki Gönderme (İlk göndermede tüm isimler):**

**Reference at the footnote (All names at the first reference):**

Altun, Carswell ve Öney, 1991, 86.

**Sonraki göndermelerde ise ilk yazarı belirtmek yeterlidir:** Altun vd., 1991,87.

It’s enough to identify the first writer for the subsequent references: Altun *et.all.*, 1991, 87.

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Altun, A., Carswell, J. ve Öney, G. (1991), *Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı

**e- Aynı soyada sahip iki yazarlı çalışma:**

**The work of the two writers with the same surname:**

**Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):** H. Çal ve Ö. Çal, 2008, 125.

H. Çal and Ö. Çal, 2008, 125.

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Çal, H., Çal, Ö. (2008), *Trakya Bölgesi Kapı Tokmakları ve Çekekleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

**f- Yazar sayısı 6 ve üzeri olan çalışma:** ilk göndermede sadece ilk isim ve diğerleri şeklinde kısaltma yapılır. Kaynakçada ise ilk altı isim verildikten sonra “ve diğerleri” ibaresi kullanılır.

**The work with 6 and more writers:** At the first reference, only an abbreviation is made in the form of only the first name and et. al. However at the bibliography, “et al” expression is used after presenting six names.

**g- İkincil kaynak üzerinden alıntılanan** birincil kaynak makale yazarı tarafından görülmemiş ise gerçekte yararlanılan ikinci kaynağa göndermede bulunulur. Kaynakçada ise ikinci kaynağın künyesi verilir. **Dipnottaki Gönderme:** Ünal’dan aktaran Uçar, 2012, 1

**The quotation over the second source;** If the first source is unknown to the article writer, the reference is made to the second source. At the bibliography, the personal record of the second source is presented. **Reference at the footnote: Transmitted from Ünal by Uçar, 2012, 1.**

**h- Yazarı olmayan fakat bir kurum tarafından yayınlanan kitaplar:**

**Anonymous books published by an institution:**

İlk gönderimde kurumun adı, kısaltması ve tarih verilir. Daha sonraki göndermelerde ise sadece kısaltma ve tarih verilir:

The name of the institution, abbreviation and date are presented at the first reference. At the subsequent references, only the abbreviation and date are presented.

**İlk gönderme / First reference :** Türk Dil Kurumu (TDK), 1999.

**Sonraki göndermeler / Subsequent references :** TDK, 1999.

**Kaynakçadaki yazımı / Indication at the bibliography:** Türk Dil Kurumu. (2005), *Türkçe Sözlük* (10.bs.), Ankara: Türk Dil Kurumu.

**ı- Çeviri Kitap / Translated Book :**

Gombrich, E.H. (2011), *Sanatın Öyküsü*, E.Erduran, Ö. Erduran (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.

**i- Editörlü Kitap / Book with an editor :**

Cahoone, L. (Ed.). (1996), *From Modernism to Postmodernism*, Cambridge: Blackwell

**j- Ansiklopedi Maddesi / Encyclopedia entry :**

Ersoy, O. (1973), Kağıt ve Kağıtçılık, *Türk Ansiklopedisi*, 21, 112-115. Ankara:Milli Eğitim Bakanlığı.



**k- Bilimsel dergi makalesi / Scholarly journal articles :**

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Çakın, İ. (2004), Müteferrika Matbaası'nın Düşündürdükleri ve Avrupa'da Basımcılığın Etkileri. *Bilgi Dünyası*, 5 (2), 153-167

**l- Magazin Makalesi / Magazine Article :**

Uslu, M. (Şubat 2013), Arjantinli Osmanlılar, *Skylife*, 14-25.

**m- Gazete Makalesi / Newspaper Article :**

Dündar, C. (15 Kasım 2011), Bir Canlı Tarih Kitabı Göçtü, *Milliyet*, 5.

**n- Elektronik kaynak- Basılı Makale / Electronic source- Printed Article :**

Yazıcı, N. (2010), Amasya'daki Hükümet Konağı Binaları [Elektronik Sürüm], *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 18, 91-105.

**o- Elektronik Veri tabanında Makale / Article from Electronic Database :**

Rogers, M. (1985), A Group of Ottoman Pottery in the Godman Bequest, *The Burlington Magazine*, 127, 134-145, Erişim (accessed): 25.01.2012, *Jstor*.

**ö- Tez (Yayımlanmamış) / Thesis (Unpublished) :**

Gök, S. (2000), *Bursa'daki Türk Yapılarında Yer Alan Çini Süslemeli Örnekler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

**p- Bildiri (yayımlanmış) / Declaration (Published) :**

Kuyulu Ersoy, İ. (2007), Bornova Yerleşiminde Farklı Bir Üslup: Levanten Köşklere. H. Karpuz ve O. Eravşar (Ed.), *Konya Kitabı X*, 353-359, Konya: Konya Ticaret Odası

**r- Bildiri (Yayımlanmamış) / Declaration - Unpublished:**

Ersoy, B. (Nisan 2012), *2007-2011 Kale-i Tavas Kazı Çalışmaları Hakkında Düşünceler*[Bildiri], Kaledavaz Sempozyumu. Kale

**s- Poster Bildiri / Poster Declaration :**

Kürüm, M., Doger, F. (Mayıs 2010), *Tıp Tarihi Müzeleri* [Poster], VI. Ulusal Tıp Eğitimi Kongresi, ADÜ Atatürk Kongre Merkezi

**ş- Rapor / Report: Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı (2010), Türkiye Turizm Sektörü Raporu**, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı.

**t- Yasa ve Yönetmelikler / Laws and regulations :** Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, (1983), *T.C. Resmî Gazete*, 18113, 23 Temmuz 1983

**u- Görüşmeler / Interviews :**

Yalnızca metin içinde gönderme yapılır. / are only made reference within the context.

8. Yazar tarafından hazırlanan makale dokümanında, yazıda yer alacak görsel materyaller (fotoğraf, resim, şekil, çizim vb) metin içerisine ya da metnin sonuna yerleştirilebilir. Tüm görsel materyallerin adı/açıklama bilgisi bulunmalıdır. Fakat yayın aşamasında makalenin nihai mizanpajı tarafımızdan yapılacaktır.

Görsel materyallerin tümü, metni içeren Word dosyasından ayrı olarak, *jpeg*, *png*, *tiff* formatlarında ve basıma uygun kalitede (tercihen 300 dpi) ayrı dosyalar olarak yüklenip gönderilmelidir. Bu dosyaların, metindeki *gönderme* ile tutarlı şekilde isimlendirilmiş olmasına dikkat edilmelidir.

9. Makalede kullanılan *kısaltmaların* yazımında (Örneğin MÖ, M, H, öl., cm), makalenin yazıldığı dilin (Türkçe veya İngilizce) genel-geçer, resmi kısaltma dizinlerine uyulmalıdır. (Bunun dışında, metin içinde *resim*, *fotoğraf*, *şekil*, *çizim* gibi unsurlara gönderme yapıldığında *Res.*, *Fot.*, *Şek.*, *Çiz.* kısaltmaları kullanılabilir.) Klavuz ve dizinlerde bulunmayan özel/kişisel kısaltmalar ise makale sonunda belirtilmelidir.

10. Makale metni, Dergi Park sistemi üzerinden yüklenerek gönderilmelidir. [Bunun için yazarların Dergi Park sistemine üyelik kaydı yapmaları, ardından sistem üzerindeki Sanat Tarihi Dergisi'ne (<http://dergipark.gov.tr/std>) "kullanıcı" olarak katılmaları ve dergi sayfasındaki "**makale gönder**" butonuna basarak yük-

8. At the article prepared by the writer, the visual materials (photograph, picture, figure, drawing etc.) can be placed either within or at the end of the text. All the visual materials must have their own names/explanatory information. However, during the publishing process, the last makeup of the article shall be made by the editor. All of the visual materials must be uploaded in one of the *jpeg*, *png*, *tiff* formats and in an appropriate quality to publish (300 dpi, preferably), and then sent separate from the Word file containing the text. It should be paid attention that these files must be named in a consistent way with the *reference* within the text.

9. While writing the abbreviations used at the article, (for example, BC, AD, cm, Ph.D.) official abbreviation indexes of the language the article is written in (Turkish or English) must be adapted. (Besides this, when a reference is made to a component such as *picture*, *photograph*, *figure*, *drawing* within the text, the abbreviations *pic.*, *photo*, *fig.*, *dwg.* can be used.) Special/personal abbreviations which do not exist at the guide and indexes must be defined at the end of the article.

10. The article text must be submitted through uploading to the system of DergiPark. [In order to perform this, the writers should check in for membership to system of DergiPark, join the Jour-

leme adımlarını takip etmeleri gerekir.

Yüklemenin DergiPark üzerinden yapılamadığı extrem durumlarda [sanattarihi.dergisi@gmail.com](mailto:sanattarihi.dergisi@gmail.com) adresi üzerinden editörle iletişim kurularak çözüm önerisi alınabilir. (Makale gönderiminden sonra 3 gün içinde herhangi bir geri bildirim alınmaması durumunda, olası bir teknik aksamaya önlem olarak dergi editörlüğü ile e-mail ya da telefon iletişimi kurulması önerilir.)

11. Gönderilecek olan makaleler [özellikle tablo, italik/bold vb yazılmış kısımlar, Arapça, Osmanlıca, Grekçe, Çince gibi özel fontlar içeriyorlarsa] ayrıca bir PDF kopyasının oluşturulması ve gönderiye eklenmesi, Word belgesindeki olası uyumsuzluklara karşı bir önlem olarak önerilir.

nal of Art History (<http://dergi-park.gov.tr/std>) on the system as the “user” and follow the uploading steps pressing the “submit a manuscript” button at the journal page.

Suggestion for solution can be asked for by keeping in contact with the editor over the address [sanattarihi.dergisi@gmail.com](mailto:sanattarihi.dergisi@gmail.com), during the extreme situations when the upload cannot be practiced over DergiPark. (In the case of not receiving any feedback within 3 days after sending the article, it is suggested to make contact with the journal editorship via e-mail or phone as a precaution against a possible technical failure.)

11. If the articles (especially table, italic/bold parts) contain such special fonts as Arabic, Ottoman Turkish, Greek, Chinese, creating a pdf copy of the document and adding to the post is proposed as a precaution against possible incompatibilities at the Word file.

Translaetd by **Özlem KORKMAZ**

Ege University Rectorate  
International Office

[ozlem.korkmaz@ege.edu.tr](mailto:ozlem.korkmaz@ege.edu.tr)

[korkmz.ozlem@gmail.com](mailto:korkmz.ozlem@gmail.com)

## İÇİNDEKİLER | CONTENTS

### ARAŞTIRMA-İNCELEME MAKALELERİ | RESEARCH ARTICLES

Eskişehir Odunpazarı Evlerinin Cephe Dili Üzerinden İncelenmesi <i>Examination Of Eskişehir Odunpazarı Houses Through The Façade Language</i> <b>Elif ATICI</b> .....	1-26
Geometrik Sistemin Çözümlemesi (Selçuklu Örnekleri Üzerine Birkaç Girişim) <i>Analysis Of Geometric System (A Few Attempts on Anatolian Seljuk Examples)</i> <b>Mustafa BULUT</b> .....	27-44
19. Yüzyıldan Kalemişi ve Ahşap Süslemeli Bir Ev: Koçarlı Hidayet İlhan Evi <i>A House With Hand-Craft And Wooden Decorations From The 19th Century: Koçarlı Hidayet İlhan House</i> <b>Erbil CÖMERTLER AKTUĞ - Kadir PEKTAŞ</b> .....	45-67
Anıtkabir'deki Renkli Taş Süslemeler -İkonografik Bir Yaklaşım- <i>Coloured Stone Decorations In Anıtkabir -An Iconographic Approach-</i> <b>Alev ÇAKMAKOĞLU KURU</b> .....	69-93
Tire Molla Arap Külliyesi Kazısı <i>Excavation Of Molla Arab Complex In Tire</i> <b>Ertan DAŞ</b> .....	95-115
İzmir / Seferihisar Hereke (Düzce) Köyü Medresesi <i>Madrasah of Hereke (Düzce) Village in İzmir/Seferihisar</i> <b>Yekta DEMİRALP</b> .....	117-129
XIV-XV. Yüzyıllara Ait Osmanlı Camilerinde Görülen Tuğla-Taş Almaşıklığı Üzerine Gözlemler <i>Observations On The Alternating Brick And Stone Walls Of Ottoman Mosques From The 14th And 15th Centuries</i> <b>Mehmet KUTLU</b> .....	131-153
İzmir Cihan Palas (Emniyet) Otelinin Bezemeleri <i>Ornaments Of İzmir Cihan Palace (Emniyet Hotel)</i> <b>İnci KUYULU-ERSOY</b> .....	155-169



### DERLEME MAKALELERİ | REVIEW ARTICLES

19. Yüzyılın Sıradışı Sanat Hareketi: Pre-Raphaelite Kardeşliği ve Sembolizmi <i>Extraordinary Art Movement of 19th Century: Pre-Raphaelite Brotherhood and Their Symbolism</i> <b>Meltem YAŞDAĞ</b> .....	171-185
---	---------



### KİTAP TANITIMI | BOOK REVIEWS

“Denizli Dediği Tekkesi” <b>Mustafa EKMEKÇİ</b> .....	187-190
“Konya Su Değirmenleri” <b>Zeynep ÖZKAN TEKNECİ</b> .....	191-192



ISSN: 1300-5707



13005707