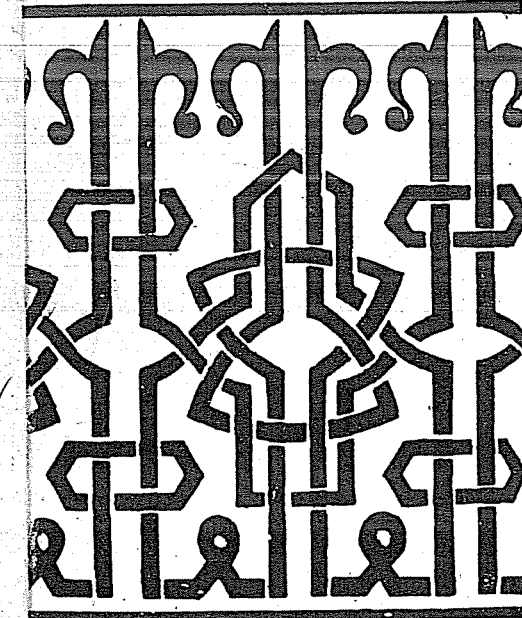


SANAT TARİHİ

YILLIĞI



SANAT TARİHİ ENSTİTÜSÜ
1976 - 1977

SANAT TARİHİ
YILLIĞI
VII

Yıllık Sanat Tarihi — İstanbul — 1977

Yıllık Sanat Tarihi — İstanbul — 1977



Edebiyat Fakültesi Matbaası
İstanbul — 1977

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ
SANAT TARİHİ ENSTİTÜSÜ

REDAKSYON KURULU

Prof. Dr. Oktay Aslanapa

Prof. Dr. Şerare Yetkin — Prof. Dr. Nurhan Atasoy

SANAT TARİHİ YILLIĞI
VII

1976-1977

Bu sayıyı hazırlayanlar :

OKTAY ASLANAPA — YILDIZ DEMİRİZ

ARA ALTUN



Makalelerin sorumluluğu yazarlarına aittir.



İSTANBUL

1977

İÇİNDEKİLER

AŞKIDİL AKARCA	
Gemi Tasvirli Bir Çanakkale Tabağı ve Ressamı	1
TANJU CANTAY	
Bir Kuzey-Batı Anadolu Gezisinden Notlar (Amasya Halifet Gazi Medresesi; Amasya Halifet Gazi Kümbeti'ndeki Roma Lâhdi; Tokat Garipler Camii; Niksar Hacı Çıkrık Medresesi)	21
YILDIZ DEMİRİZ	
16. Yüzyıla Ait Tezhipli Bir Kur'an	41
GÜNER İNAL	
Realistic Motifs And The Expression of The Drama in Safavid Miniatures	59
YILDIZ ÖTÜKEN	
Yatağan İlçesine Bağlı Yava Köyü Yakınlarındaki Bizans Freskoları, I. İkonografik İncelemeler	89
M. BAHA TANMAN	
Hasırzade Tekkesi	107
ŞERARE YETKİN	
Osmanlı Saray Halılarında Yeni Örnekler	143
ERDEM YÜCEL	
Ahi Elvan Camii Pencere Kapakları	165
YILLIĞIN VI. SAYISINDAN SONRAKİ DOÇENTLİK, DOKTORA ve LİSANS TEZLERİ	179

GEMİ TASVİRLİ BİR ÇANAKKALE TABAĞI VE RESSAMI

Aşkıdıl AKARCA

Osmanlı çağı çanak çömlek yapım merkezlerinden biri olan Çanakkale'nin resimli tabaklarından bugüne pek az örnek gelmiştir. Bu yüzden ortaya çıkan resimli her eser önemlidir. Ezinelî ahabım Şahin Koruyucuoğulları'nın bana hediye ettiği, büyük annesinin annesine ait bir tabağı bu yüzden yayınlıyorum (res. 1). Bu, Çanakkale çömlek merkezinin iyi bilinen gemi tasvirli tabaklarından biridir. Profili res. 2 de verilmiştir; çapı 30 cm. dir¹. Gemi tasvirli Çanakkale tabakları içinde, kavisli profili ve mavi boyası ile ayrılır. Genellikle gemi tasvirli Çanakkale tabakları taşkın raf kenarlıdır ve bezemeleri iki renkle, patlıcanımsı mor ve kirli sarı ya da açık sütlükahverengi ile boyanmışlardır. Bazen dış yüzleri astarsız ve sırsız bırakılmış, bazen yarı yarıya, bazen de bizim tabağımız gibi tamamiyle astarlanıp sırlanmışlardır. Tabağımızın ağız kenarında ve kaidesinde, sır ve altındaki beyaz astar haylice aşınmıştır. Fırında istif ayağının değdiği iki noktada sır ve astar kalkmış, üçüncü noktada ayağın bir parçası tabağa yapışarak bir kabartı yapmıştır. Bu noktalarda koyu kırmızı kil meydana çıkmıştır. Mavi boya ve beyaz sır zerrelere yüzeyde benekler halinde pütürler bırakmıştır.

Resim belli belirsiz filiziye çalan krem renkli bir astar üzerine donuk mavi boya ile çizilmiştir. Boyanın kalın ya da ince sürülüşüne göre rengi açık ya da koyudur. Üçgen biçimli tek yelkenli bir gemi tasvir edilmiştir. Arka güvertede yüksekçe bir direkte yatay çizgili, büyük bir bayrak dalgalanmaktadır. Gemi fırtınalı bir denizde sola

¹ Bu profil Fakültemiz Prehistorya kürsüsünden Bayan Ayşe Özkan tarafından çizilmiştir.

doğru seyretmektedir; baş tarafı suya gömülmüş, arkada omurgası suyun yüzüne çıkmıştır. Modern tekneler gibi, omurgasına kıyasla kık tarafı taşkındır; bu gerçeği yansıtmaya gerektir; kık tarafı yükseltme endişesinden doğmuştur. Altı çizilmiş paralel yamuk çizgiler dalgaların üstten görünüşünü vermektedir. Teknenin arka tarafı, dikey çizgilerin meydana getirdiği kareler ve ortalarındaki koyu mavi beneklerle bezenmiştir. Bu bezeme belki lomberleri ifade etmeği amaçlamaktadır². Arka güvertenin ortasında büyük bir fener geminin gece seyrettiğini gösteriyor. Yelken, direk ve çarmıkların bir kısmını kapamıştır. Direğin başından ince uzun, şerit şeklinde bir flandra sallanmaktadır. Tabanın iç kenarı, yer yer kesilen, kafesli bir şeritle gevrilmiştir.

Resim bir kaç fırça hareketi ile, yatkın bir el tarafından, süratle çizilmiştir. Yukarıda değinildiği gibi, boyanın inceliğine ve kalınlığına göre çizgiler açık ya da koyu ton almıştır. Açık renk zemin ile mavi boya arasındaki renk dengesinde mavi zayıf kalmış, açık alanlar fazla yer kaplamıştır.

Benzer gemili tabakalar. Dalgalara baş vermiş aynı gemi üç tabakta daha tasvir edilmiştir. Birisi Atina'da Benaki Müzesinde (kayıt no. 1421), ikincisi İstanbul'da Çinili Köşk'te (kayıt no. 204)³, üçüncüsü İznik Müzesindedir. Benaki Müzesindeki bizim tabağımızdan başlıca farkı patlıcan moru ve kirli sarı ile çizilmiş oluşudur; direğinde de flandra yoktur (bk. bizim res. 3, Öney res. 30). Çinili Köşk'teki tabak koyu yeşil, nefti bir sır üzerine yaldız, pembe ve beyaz boya ile boyanmış daha küçük ve kenarlı, çukurca bir tabaktır; çapı 24 cm. dir (bizim res. 7, Öney res. 38). Bu tabakta konturlar yaldızla çizilmiş, yelken hilâlimsi beyaz ve pembe şeritlerle gösterilmiştir. Bu şeritler, şimdi çok silik olan yaldızlı çizgilerle ayrılmıştır. Bayrak pembe üzerine beyaz çizgilidir. Dalga yüzeyi yaldızlı çizgilerle gösterilmiştir. Tabanın kenarı yaldızlı iki çizgi arasında, beyaz ve pembe çubuk kümeleri ile süslenmiştir. Benaki Müzesindeki boyaları dökülmüş, yeşil zeminli bir tabak belki bu tabağın eşi idi (Kayıt no. 1550, bk. Öney res. 39).

² Gemi, yelken ve gemicilik terimlerine dair bilgileri Deniz Müzesi uzmanlarından ve İstanbul Yelken Kulübü idarecilerinden aldım; teşekkürlerimi burada da ifade etmek isterim.

³ Bk. Gönül Öney, *Türk Devri Çanak-kale Seramikleri* (Turkish Period: Çanak-kale Ceramics) Çanak-kale Seramik Fabrikaları A.Ş. Yayını (Ankara 1971), no. 30 ve 38.

İznik Müzesindeki tabağa gelince, bu, ressamımızı taklit eden daha az yetenekli başka bir ressamın eseridir. Taşkın kenarlı ve fistolu, 24 cm. çapında bir tabaktır (res. 4). İznik Müzesine İstanbul'dan Topkapı Sarayından gönderilmiştir. Gövdesinin üst tarafında, kil henüz ıslakken arkadan baş parmağı yüzeye hafifçe bastırarak suretiyle yapılmış, bir dizi eğimli kabartı vardır. Dış yüzü tamamıyla astarlanmıştır. Fırtınalı bir havada yol alan, üç yelkenli bir gemi tasvir edilmiştir. Tıpkı ressamımızın boyadığı tek yelkenli gemiler gibi, bu geminin de burnu suya gömülmüş, arkada omurgası yüzeye çıkmıştır. Güvertesinin arka tarafı Benaki Müzesindeki tek yelkenli gemi gibidir (kayıt no. 1421). Tabak çok çarpıcı bir etki yapan mavi ve kırmızı ile boyanmıştır. Teknenin gövdesi mavi, yelkenleri, omurgası, direk uçları kırmızıdır. Ön direkte kama biçimli kısa bir flandra vardır. Güvertede iki simit gösterilmiştir. Borda eğimli küçük çizgilerle ayrılmış, biri kırmızı biri mavi beneklerle süslüdür; bunlar yandan görünen lomberler olsa gerektir. Gemi boyunca çizilmiş büyük bir dalga, geminin sanki denize vuran gölgesidir. Bu dalganın ön kısmı paralel yamuk çizgilerden, arka kısmı kırmızı kafeslerden oluşmuştur. Resmin etrafı üç yapraklı bir bitki ile bezenmiştir. Kenar üzerinde, fırça ile, dizi halinde damlalar yapılmıştır. Kenardaki fistoların ortası mavi boyalıdır.

Ressamın gemili başka eserleri. Bu ressamın elini Çinili Köşk'teki dört tabakta daha seçebiliyoruz (kayıt no. 209, 210, 205 ve 207; bk. Öney res. 29, 33, 36 ve K. Erdmann, *Ars Orientalis* V, 1963, res. 61; bizim res. 5, 6, 10, 11). Üçü yelkenli, biri yedi çifteli zarif bir kayık resmidir. Yelkenlilerin ikisi çift, biri (kayıt no. 207) üç direklidir. Çift direkli 209 da biri kıçta öbürü iki direk arasında olmak üzere, üçgen iki küçük yelken vardır. Denizcilikte kıçtakine boçrum, öndekilere flok deniyor. Üç direkli geminin her direğinden, aşağıya doğru gittikçe incelen kirli sarı bir flandra dalgalanmaktadır. Bordası çok soyutlaşmış bir dal ile bezenmiştir. Gemilerin hepsi de sola doğru yol almaktadır. Kayıkta kürekçilerin ancak başları görülebiliyor. Kürekler teknenin gövdesinden değil, dibinden çıkar gibi çizilmiştir; oysaki gövdede kirli sarı ile benek şeklinde yedi kürek yuvası gösterilmiştir.

Bu eserleri birbirine yaklaştıran ayrıntılar şunlardır: bayrağın biçimi ve deseni, tek yelkenli teknelerin arka tarafının süsü olan di-

key çubuklar ve benekler, çift ve üç direkli gemilerde gövde bezemesi olan dal, altı çizilmiş paralel yamuk çizgilerle ifade edilen dalga yüzeyi, daha sakin havalar için kullanılmış olan kavisli, dal biçimli dalga, yelkenlerin zarif üçgen şekli, yelkenlerin direkleri ve çarmıkları kesmesi, direklerin ucundan sarkan, uzun ve ince flandralar. Çinili Köşk 209 (bizim res. 5; Öney res. 29) mavi ve kirli sarı ile boyanmış tek örnektir. Bu geminin bordasında eşit aralıklarla içi benekli üç kare şekil belki lumbarları ifade etmektedir. Kıçta paralel çizgilerle ayrılmış benekler lumbarlar, ya da kıç aynası bezemeleri olabilir. Arka güverteyi çok stilize bir dal süslemektedir. Bordadaki benekler eğer top lumbarlarını gösteriyorsa, Deniz Müzesi uzmanlarının düşündüğü gibi, bu tabakta topla silâhlandırılmış bir ticaret gemisi tasvir edilmiştir. İznik Müzesi tabağındaki tekne de aynı şekilde topla silâhlı büyük bir ticaret gemisi olmalıdır.

Bu eserleri birleştiren başka bir şey de ressamın hareket sevgisi ve çizgilerinin yalnlığıdır. Kayık resmine hareket veren hafifçe dış bükey yer çizgisi ile küreklerin tek düzeliği ve rüzgârda uçan bayraktır. Kayık sakin bir denizde yol almaktadır; ne bir dalga ne de bir gölge vardır. Ressamımız bazı resimlerde hareketi ve denizin çarpıntısını geminin altına çizdiği dal ve kavislerle göstermiştir. Bu gemilerin hafif bir rüzgârda seyrettiklerini bayrakların şekli ve aşağıya sarkan flandraları belirtiyor. Tek yelkenli dört gemimizde rüzgârın şiddetini ve fırtınayı şişkin yelken ve rüzgârda çarpınan bayrak ve geminin baş üstü denize dalışı veriyor. Ressamımız hareketi ve hareketin çeşitli derecelerini ifade etmede ustadır. Bu vesile ile Benaki Müzesindeki tabağın Öney'de verilen fotoğrafında yer çizgisinin yamuk durumda olduğuna da işaret edelim. Bu çizgi kitap kenarına paralel gelecek şekilde sola doğru çevrilmelidir.

Tipi bakımından bizim yelkenlilerden ayrılan, çukur ve daha küçük bir tabağın içine çizilmiş bir gemi resmini de gerek çizgileri, gerekse dalga şekli bakımından ressamımıza izafe etmek istiyorum (Çinili Köşk 202; bizim res. 9; Öney res. 34). Bu çift direkli, dikdörtgen yelkenli, önünde iki flok yelkeni olan, hilâl biçimli bir teknedir. Krem renkli zemin üzerine patlıcan moru ve sütlü kahverengi ile çizilmiştir. Ressamımızın çizdiği diğer gemilerden farklı olarak bu teknenin yelkenleri beyaz değil, sütlü kahverengidir.

Gemi tasvirli tabaklardan Çinili Köşk Müzesinde on üç, İznik Müzesinde bir, Prof. G. Öney'in kitabından öğrendiğimiz kadarı ile

Benaki Müzesinde iki tane vardır. Bizim tabağımızla, bilebildiğimiz gemili tabakların sayısı on yediyi buluyor. Bunlardan ikisinin resmi yayınlara girmemiştir: İznik Müzesindeki ile Çinili Köşk'te arka aynası gösterilmiş bir yelkenliyi tasvir eden tabak (kayıt no. 212). Avrupa Müzelerinde ve Türkiye'de aileler elinde bizim bilmediğimiz daha başka tabakların bulunması da çok muhtemeldir⁴.

Tarihi. Prof. Gönül Öney'in Çanakkale çanak çömleğini bol resimlerle tanıtan kitabında açık zeminli gemili tabaklar 1850 den önceye, koyu yeşil zeminli çok renkli gemi tasvirli Çinili Köşk 204, 19 uncu yüzyılın sonuna tarihlenmiştir⁵. Son tabak ile Benaki Müzesi 1421 ve bizim tabağımızın aynı ressamın elinden çıkmış olması, arada bu kadar zaman farkı olmadığını gösterse gerektir. Yeşil sır genellikle 19 uncu yüzyıl sonuna ait eserlerin özelliği sayılmıştır. Oysa 1830 ve 1831 de Fransa'da Sèvres Porselen Müzesine giren kaplar arasında yeşil sırlı olanlar vardır⁶. Yeşil sırn Çanakkale çömlekcileri tarafından en geç 19 uncu yüzyıl başlarından bu yana kullanıldığı anlaşılıyor. Diğer taraftan bizim tabağımızın Şahin Koruyucuoğulla-

4 Çinili Köşk Müzesindeki gemili 13 tabaktan onbiri G. Öney tarafından yayınlanmıştır. G. Öney'de resmi olmayan 207 kayıt numaralı, üç direkli geminin K. Erdmann'ın *Ars Orientalis* V, 1963 de çıkan makalesinde resmi vardır (res. 61). Yayınlarda resmini görmediğim tek tabak 212 kayıt numaralı, teknesi kısmen arkadan görünen tabaktır.

5 Yukarıda adı verilen eser. Bu eseri bana bildirerek kendisindeki nüshayı kullanmam için veren Prof. Nurhan Atasoy'a teşekkür ederim. Piyasada bulamadığım bu kitaptan bir tane hediye etmek lütfunda bulunan Çanakkale Seramik Fabrikası yöneticilerine de ayrıca burada teşekkürlerimi bildirmek isterim. K. Erdmann, *Ars Orientalis* V, 1963, 218-219 da ve Arthur Lane, *Later Islamic Pottery* (London 1971) 66 da da kısa bilgi vardır. A. Lane'in *The Connoisseur* cilt 104, 1939 da çıkan yazısını bulmak mümkün olmadı. Atina'da Halk Sanatları Müzesi ile özel koleksiyonlardaki örneklerin resimleri için bk. H.Th. Bossert, *Ornamente der Volkskunst, Keramik* (Tübingen 1962) lev. 31. G. Öney res. 32'nin Celâl Esat Arseven, *Les Arts Décoratif Turcs*'de (s. 168, res. 428) ve K. Erdmann, *Ars Orientalis* V, 1963 de de resmi vardır (res. 62). Almanya'da Düsseldorf'ta Heljens Müzesindeki göbeği bitkili tabaklardan örnekler için bk. *Islamische Keramik*, Heljens Museum, Düsseldorf 1973, res. 465-467. Burada kuzey Avrupa yapıları gibi yüksek damlı, selvi ağaçları arasında ev tasvirli, özel koleksiyondaki bir tabağın resmi de verilmiştir (res. 464). Etrafı çitle çevrili ev, gökteki bulutlar ve bulutlar arasında uçan çok stilize kuşlar Çinili Köşk'teki cami ve köşk tasvirli tabaklardan çok farklıdır; bu tabak bir Avrupa resminden kopya edilmiş olsa gerektir.

6 Bu Müzenin envanter defterinin Çanakkale çömleklere ile ilgili sayfalarının kopyalarını göndermek lütfunda bulunan müze muhafızı sayın Mme. Antoinette Hallé'ye teşekkür ederim.

rının büyük annesinin annesine ait olması da tarihlemeye ışık tutmaktadır. Şahin Koruyucuoğulları'nın büyük annesi 1973 de 80 yaşında ölmüştür. Annesi ile arasında 20 yaş olsa, tabak en geç 100-110 yıl önce satın alınmış olabilir. Ressamımız 19 uncu yüzyılın ikinci yarısında, yaklaşık 1860-1870 lerde faaliyet göstermiş gibi görünüyor. Ona, bu incelemeğe vesile olan Şahin Koruyucuoğulları'nın onuruna «Koruyucuoğulları Ressamı» adını vermek istiyorum.

Bugüne kadar Çanakkale çanak çömlekleri, Prof. Gönül Öney'in çizdiği geniş çerçeve dışında tarihlendirilmemiştir. Tarihleme için şimdiki halde elimizde üç delil Avrupalı gezginlerin gözlemleri, Avrupa müzelerindeki eserlerin bu müzelere giriş tarihleri ve 1964-1968 yılları arasında İstanbul'da Saraçhane'de yapılan kazılardır. 1740 da İngiliz gezgini Richard Pococke'un Çanakkale çömleklerini Delft eserlerine benzetmesi bu tarihlerde yapılan tabakların mavi-beyaz, bitkili olduğuna işaret edebilir⁷. Çinili Köşk'teki mavi-beyaz tabaklardan bazılarının 18 inci yüzyıla ait olması muhtemeldir. Saraçhane kazısında bitki bezemeli Çanakkale eserleri 18 inci yüzyılın başına ait Kütahya kapları ile birarada bulunmuştur⁸.

Avrupa Müzelerindeki bazı örnekler müzeye giriş tarihleri ile *terminus ante quem* verirler. Görünüşe göre, koleksiyonuna Çanakkale çanak çömleği giren ilk müze Sèvres Porselen Müzesidir. Bu müzeye Çanakkale eserleri 1830 da jeolog M. Virlet tarafından, 1831 de deniz subayı M. Jules de Blossville tarafından gönderilmiştir. Müze envanterine göre hepsi 37 parçadır ve içlerinde resimli olanlar yoktur.

Üslup yaklaşımları da eserlerin tarihlenmesinde yardımcı olabilir. Fakat bu yaklaşım yalnız resimli eserlere uygulanabilir. Resimli tabaklar 19 uncu yüzyılın üçüncü çeyreğinde yapılmış gibi görünüyor. Başlıca konular gemiler, limanlar, camiler, köşkler, tavuslar, zürafalar, balıklar ve ibriklerdir. Soyutlaşmış bitkili tabakların resimli tabaklarla çağdaş olduklarını, Çinili Köşk'teki bir balıklı tabağın kenar şeridinin (kayıt no. 178; Öney res. 51), bazı soyutlaşmış bitkili tabakalarda olduğu gibi, uzun saplı üç yapraklı oluşması gösteriyor. Çinili Köşk'teki ibrikli tabakla bahçeli tabak (kayıt no.

177 ve 229; Öney res. 50 ve 47) kompozisyon bakımından birbirlerine çok benzemektedirler; bu iki tabak aynı ressamın elinden çıkmış olmalıdır. İbrikli tabaktaki kuşların başları zedelenmiştir. Çanakkale tabaklarında kuş genellikle başlı başına bir bezeme değildir; bitkili, bahçeli ya da köşk tasvirli tabaklarda doğa içinde, ya da doğayı ifade etmek için kullanılmıştır. Çinili Köşk'te balıklı bir tabakla zürafalı bir tabak (kayıt no. 174 ve 175, Öney res. 52 ve 53) arasındaki üslup benzerliği bunların da bir ressamın elinden çıktığını gösteriyor.

Gemi tipleri. Gemili tabakların üslup ve tip bakımından incelenmesi bizim gemili tabağı boyayan ressamdan başka, iki ressamın daha üslubunu seçebilme olanağını veriyor.

«Kalyon ressamı» adını verebileceğimiz ikinci ressam Çinili Köşk 213 ve 199 u boyamıştır (bk. bizim res. 14-15 ve Öney res. 27 ve 35). Teknelerin ağır görünüşü ve damalı bordaları, cıvadrası ile sakal ve bıyıkları, yanlarındaki çektirilerin çok soyut çizilişi bu ressamın belirgin özellikleridir. Bu iki tabakta yüksek bordalı, iki kat lumbarlı, ağır savaş gemileri tasvir edilmiştir. Damalar dikdörtgen lumbarları ifade ediyor. Çinili Köşk 213 seyir halinde bir kalyondur; ikinci tabaktaki (kayıt no. 199) yelkenlerini toplamış ve iki taraftan demir atmış aynı sınıftan bir gemidir. Etrafındaki beş çektiri geminin limanda olduğunu gösteriyor. Bu tür ağır savaş gemileri 18 inci ve 19 uncu yüzyıllarda kullanılıyordu. Ancak 18 inci yüzyılda cıvadra ve flok yoktu; Deniz Müzesi uzmanlarından öğrendiğime göre bunlar 19 uncu yüzyılda ortaya çıkmıştır.

İstanbul'da Deniz Müzesindeki Kırım savaşını (1853-1856) gösteren çeşitli tablolarındaki büyük savaş gemileri de kalyondur. Sultan II inci Mahmut zamanında, 1829 da İstanbul tersanesinde inşa edilmiş ve Kırım savaşına da katılmış olan Mahmudiye de bu sınıftan bir gemi idi. Çanakkale tabaklarındaki iki kalyon tasvirini bu tablolarındaki gemilerle karşılaştırmak çok aydınlatıcı oluyor.

İkinci tabakta ressam çok abarttığı bir sancak ile bir forsu çizilemek için, direkleri iki uçlara, hatta baş taraftakini cıvadra üzerine almıştır. İki boğumlu ve çengel uçlu olan bu sancaklar kahverengimsi kirli sarı ile boyanmıştır. Arka direktelinin üzerindeki siyah yıldızlı forsu bu geminin kaptanı deryaya ait olduğunu, yani sancak gemisi olduğunu gösterse gerek. Benzer bir yıldız ön tarafta

⁷ A Description of the East II (London 1743-1745) 104.

⁸ J.M. Hayes şu yazıda: Excavations at Saraçhane in Istanbul, Second Report, *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966), 230.

gemi başı süsü olarak da kullanılmıştır. Direkteki yıldız sekiz, baştaki altı köşelidir; Deniz Müzesi uzmanlarına göre sekiz köşeli yıldız Sultan Abdülmecit zamanında (1839-1861) ortaya çıkmıştır.

Üçüncü bir ressamın izafe edilebileceğini sandığım iki tabak Çinili Köşk 211 ve 212 dir (bizim res. 16-17; Öney res. 28). Bu ressamın belirgin özelliği teknelerin bordalarını kavisli kış aynalarını görülebilecek şekilde çizmesi ve baş direkte dörtgen, arka direkte üçgen biçimli yelken kullanmasıdır. Önde bir ya da iki flok vardır. Baş direkte iki üst yelken açılmış, alt yelken toplanmıştır. Çinili Köşk 211 de toplanan yelken aşağıya doğru gereğinden fazla torballanmıştır. Yelkenin bu şekli Deniz Müzesi uzmanlarından Albay Emin beyin dikkatini çekti, ressamın bu abartılmış yelken şekli ile 'Muhammet' yazmış olabileceğini söyledi. Nitekim İstanbul Arkeoloji Müzesinde İslâm sikkeleri uzmanı nümismat İbrahim Artuk tabak üzerinde bu adı kolaylıkla okudu.

Çinili Köşk'te aynı sınıftan iki gemi tasviri daha vardır (kayıt no. 205 ve 214). Bu gemilerden biri arkadan, öbürü önden gösterilmiştir; tekne biçimleri Çinili Köşk 211 ve 212 den farklıdır; önden görünen 214 yelkenlerinden bazılarının sütlü kahverengi oluşu ile göze çarpar; bayrakları da aynı renktedir. Bu renk boyanın geniş çapta kullanılması gemiye çok ağır bir hava vermiştir. Bu iki geminin ayrı bir ressam tarafından mı, yoksa 211 ve 212'nin ressamı tarafından mı boyandığını söylemek güç. Halatlar üzerindeki benekler gemilerin —Deniz Müzesi uzmanlarının söylediği gibi— sancaklarla donatılmış olduklarını gösterir.

Bildiğimiz gemili 17 tabak üzerindeki gemi tiplerini şöyle sınıflayabiliriz :

1) Kalyon tipi, kabasorta donanımlı savaş gemileri; iki örnekle temsil edilir (Çinili Köşk 213 ve 199)

2) Ön direği dikdörtgen, arka direği üçgen biçimli yelkenle donanmış büyük ticaret gemileri; dört örnekle temsil edilir (Çinili Köşk 211, 212, 205 ve 214)

3) Tek, çift, ya da üç direkli, yelkenleri üçgen biçimli (subye donanımlı) daha hafif ticaret gemileri; sekiz örnekle temsil edilir; dördü Çinili Köşk'te (209, 210, 204 ve 207), ikisi Atina'da Benaki Müzesinde (1421 ve 1556; bk. Öney no. 30 ve 39), biri İznik Müzesinde, biri de bendedir.

4) İki direkli ve dikdörtgen yelkenli küçük tekne; Çinili Köşk'teki tek örnekle temsil edilir (202).

Camili tabaklar. Camili tabakları da bizim ressamımızın çizmiş olabileceğini düşünüyorum. Bu tabaklarda onun gemilerinde gördüğümüz aynı kıvraklık seziliyor. Camiye doğru kıvrılarak giden yol, bu yolun kenarındaki bitkiler, caminin çizilişi, alemlerin minare şeklini alması hep aynı ele işaret ediyor. Benaki Müzesindeki bir tabakta (kayıt no. 1419; Öney no. 44) minare şerefelerinde dalgalanan iki uzun bayrak gemi flandralarını hatırlatıyor ve tabağın gemi çizmeğe yatkın bir el tarafından çizildiğini gösteriyor. Bu tabak, minaresi camiden ayrılarak çizilmiş bildiğim tek tabaktır.

Bu tabaklardan beşi Çinili Köşk'tedir (kayıt no. 217, 221, 222, 226 ve 235; bk. Öney no. 41-42 ve 46); biri Atina'da Benaki Müzesinde (kayıt no. 1419), biri de 1923 de Atina'da bir özel koleksiyonda görülmüştür⁹. Çinili Köşk'teki tabaklardan birinin (kayıt no. 217) sarı zemin üzerine çizilmiş olması, ressamımızın yeşil zeminli gemili iki tabağını hatıra getiriyor.

Köşklü tabaklar. Çinili Köşk'te yalı tasvirli üç tabak vardır (kayıt no. 218, 219 ve 220; Öney no. 40, 43 ve 44). Prof. G. Öney 218 ve 220 nin önündeki dala benzeyen şekilleri, kalyon tasvirli iki tabakta olduğu gibi, çok stilize edilmiş sandal tasvirleri olarak teşhis etmiştir¹⁰. Bu köşkların yalı olduklarını gösteren ikinci bir ayrıntı ayaklarına vuran yaprak şekilli dalgalarıdır. Bunlar Çinili Köşk 218 ve 220 de şaşırtmacalı olarak bir mor, bir kirli sarı ile çizilmiştir. Bu tabaklar aynı ressamın elinden çıkmıştır. Soyut sandal tasvirlerine dayanarak, kalyonlu iki tabağı boyayan ressamın eserleri olduğunu söyleyebiliriz. Hatta üçüncü tabağı (Çinili Köşk 219) da o boyamış gibi görünüyor. Bu tabakta tek bir yapı değil, birbirine bitişik üç ev tasvir edilmiştir. Her birinin altında bir kayıkhaneye görülüyor. Sağdaki yüksek yalının çıkmalı bir köşkü vardır. Benzer çıkmalı bir köşk, Çinili Köşk 220 de de tasvir edilmiştir.

19 uncu yüzyılda bu tabakları boyayan ustalar modern ressamlar gibi, gerçeği değil, bazı özellikleri göstermek istemişlerdir. Onlarca oranın pek önemi yoktur. Söz gelişi gemi tasvirlerinde bay-

9 H. Th. Bossert, aynı eser lev. 31, no. 5.

10 Aynı eser no. 40.

raklar ve gemi demiri, cami ve köşk tasvirlerinde alemler ve kuşlar, gemi ve yapı ile kıyas kabul etmeyecek ölçüde büyük çizilmiştir.

Çanakkale çömlekciliği ne kadar eski. Kurşun sırlı Çanakkale çömlekciliği 17 inci yüzyılın sonlarından 20 inci yüzyılın ortalarına doğru, en az 250 yıllık bir geçmişe sahiptir. Bu çömlekciliğe dair bilinen, Prof. J.M. Cook'un işaret ettiği, en eski belge 1699 da Çanakkale'yi ziyaret etmiş olan Edmund Chishull'ın seyahatnamesidir¹¹. Sonra 1740 yılında Çanakkale yöresini gezmiş olan Richard Pococke gelir. Pococke boğazda Asya Hisarı kuzeyindeki kasabada geniş ölçüde pamuklu kumaş, yelken bezi imâl edildiğini, Delft'e benzer çanak çömlek yapıldığını yazıyor¹². Pococke'dan 24 yıl sonra, 1764 de çömlekcileri gezmiş olan Richard Chandler imalâtın geniş çapta olduğunu bildiriyor¹³. Chandler'in gözlemi biçimlerin eski çömlek biçimlerine benzediğidir. 17 inci yüzyılın ikinci yarısında Evliya Çelebi Anadolu Hisarı ve Anadolu Varoşu olarak söz ettiği Çanakkale'de çömlekciliğe hiç değinmiyor¹⁴. Bu *ex silentio* delile dayanarak onun yaşadığı tarihlerde Çanakkale'de adı anılacak bir çömlekciliğin olmadığını kabul edebiliriz. Çanakkale çömlekciliğinin gelişmesi Evliya Çelebi ile Chishull zamanı arasındaki bir tarihte, belki yüzyılın üçüncü çeyreğine rastlamaktadır.

Anadolu Hisarı Varoşunun Çanakkale adını alması belki 18 inci yüzyıl ortalarında, belki ortalarından sonra olmuştur. Batı seyahatnamelerinde bu ada ilk defa 18 inci yüzyıl sonunda, 1794 de J. Dalway'de rastlıyoruz¹⁵. Ne Pococke'da, ne de R. Chandler'de Çanakkale adı geçmiyor.

Çanakkale çömlekcileri, faaliyete geçtiklerinden bir yüzyıl sonra zevklerini yitirmişlerdir. 1790 yılını çöküntü devrinin başlangıç tarihi olarak kabul edebiliriz. Bunu 18 inci yüzyılın sonlarında Çanakkale'den geçmiş olan iki İngiliz gezgininden biliyoruz. 1794 Eylülünde Çanakkale'de dört gün kalan botanist Sibthrop bazı çömleki-

11 *Travels in Turkey* (1747) 35 vd.; bk. J.M. Cook, *The Troad, An Archaeological and Topographical Study* (Oxford 1973) 53.

12 Adı geçen eser.

13 *Travels in Asia Minor* (Oxford 1775) 13.

14 *Seyahatname VIII* (Zuhuri Danışman tarafından sadeleştirilmiş baskısı) İstanbul 1970, 160-162.

15 *Constantinople Ancient and Modern* (London 1797) 333.

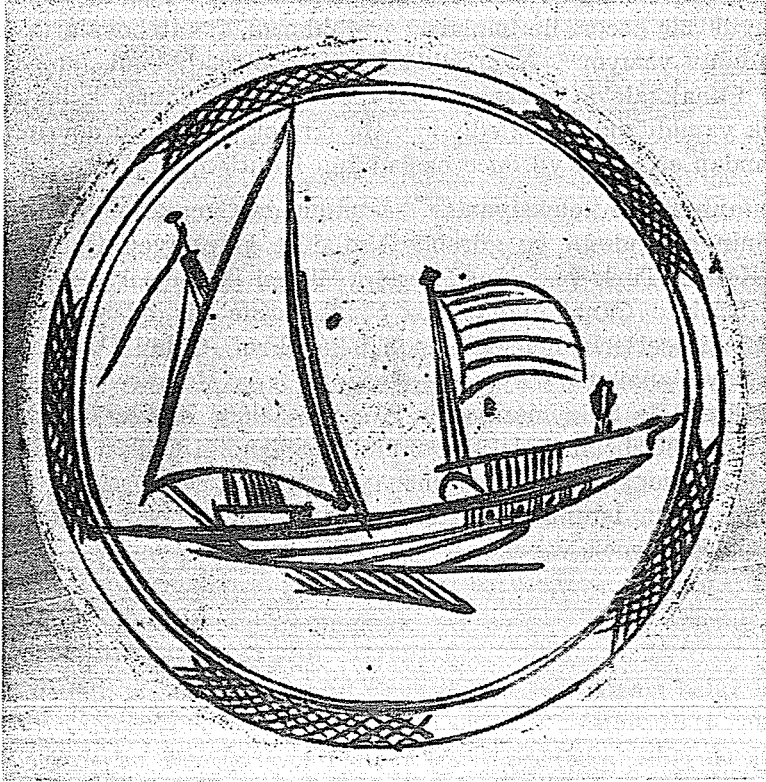
lerde biçimleri zarif denebilecek çanak çömlek yapıldığını ve ustaların büyük bir beceri ile bunları boyadıklarını, fakat boyaların fırınlanmadığını yazıyor¹⁶. Aynı yılda İngiliz sefaret hekimi James Dalway Çanakkale'de zevksizce boyanan ve yaldızlanan kaba çanak çömlek yapıldığından söz ediyor¹⁷. Bu iki belge çöküntü devrinin sandığından en az 50 yıl önce başladığını kanıtlamaktadır.

İstanbul'daki koleksiyonlar. İstanbul'da Çanakkale çanak çömleklerinin bulunduğu ve görebildiğim dört koleksiyon Çinili Köşk, Alay Köşkü, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi ile Belediye Müzesidir. Çinili Köşk'te Çanakkale çanak çömleklerine bir oda ayrılmıştır. Teşhirdeki eserlerin hemen hemen hepsi Prof. Gönül Öney'in kitabında yayınlanmıştır. Zeyrek'te Gazanfer ağa Medresesindeki Belediye Müzesi ile Süleymaniye'de Türk ve İslâm Eserleri Müzesi ve Prof. Kenan Özbek'in koleksiyonunun sergilendiği Gülhane Parkında Alay Köşkündeki eserler 19 uncu yüzyılın ikinci yarısı ile 20 inci yüzyıla aittir¹⁸. İstanbul Çarşısında da son devir eserlerinden 1975 de hayli çok örnek vardı.

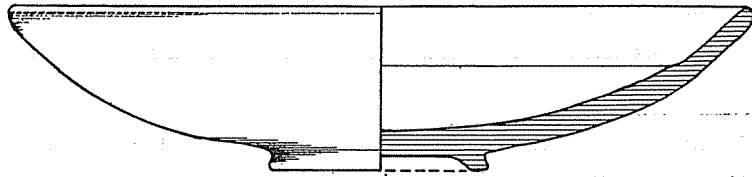
16 Robert Walpole, *Travels in Various Countries of the East* (London 1820) 49.

17 Adı geçen eser.

18 Çinili Köşk ve İznik Müzesindeki gemili tabakların resmini çekmeme izin veren Topkapı Sarayı Müzesi müdür muavini sayın Mukaddes Pazı ile Çinili Köşk'ün eski sorumlusu Bayan Asuman Kolsuk ve İznik Müzesi müdürü sayın Emin Tan'a teşekkür etmek isterim. Türk ve İslâm Eserleri Müzesindeki teşhirde olmayan Çanakkale eserlerini göstermek nezaketinde bulunan bu Müze idarecilerine, özellikle Erdem Yücel'e teşekkür ederim. İznik Müzesindeki tabak dışında, fotoğraflar Aziz Albek tarafından çekildi.

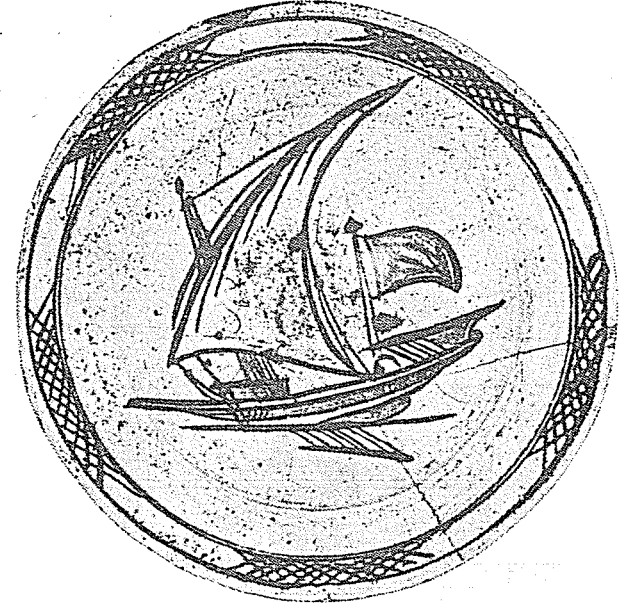


Resim 1. Koruyucuoğulları tabağı.



0 1 2 3 4 5 10cm.

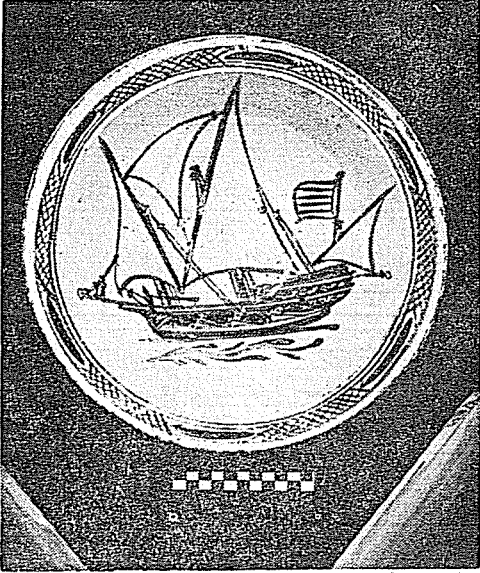
Resim 2. Aynı tabağın profili.



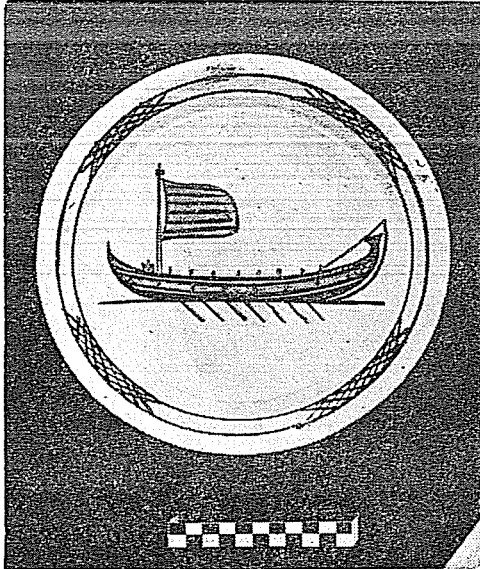
Resim 3. Benaki Müzesi 1421. Koruyucuoğulları Ressamının elinden çıkma tek yelkenli ikinci bir gemi (G. Öney, *Türk Devri Çanakkale Seramikleri*'nden).



Resim 4. İznik Müzesinde Koruyucuoğulları Ressamını taklit eden bir ressamın çizdiği üç yelkenli gemi.



Resim 5. Çinili Köşk 209. Koruyucuoğulları Ressamına izafe ettiğimiz subye donanımlı ticaret gemisi.

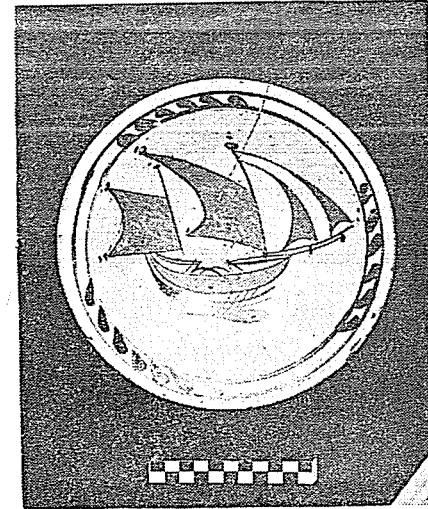


Resim 6. Çinili Köşk 205. Koruyucuoğulları Ressamına izafe ettiğimiz yedi çifteli çektiri.



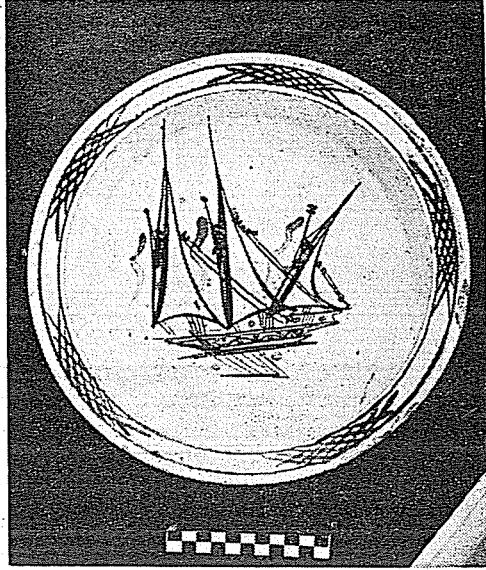
Resim 7. Çinili Köşk 204. Yeşil zemin üzerine çok renkle çizilmiş gemi.

Resim 8. Çinili Köşk 206. Limanda gemiler. The image shows a circular ceramic tile with a drawing of several small boats in a harbor, set within a decorative border. A small checkerboard scale is visible at the bottom.

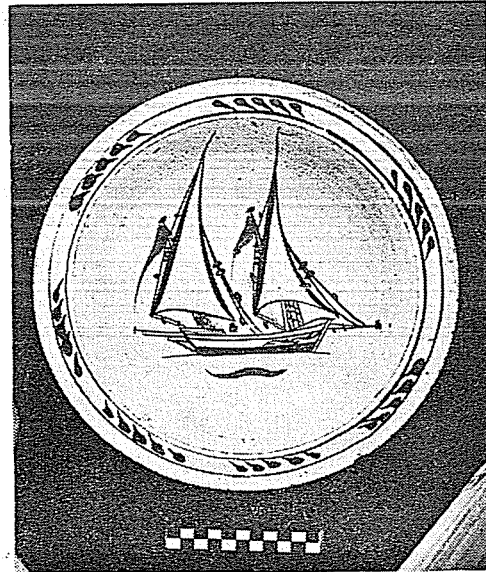


Resim 9. Çinili Köşk 202. Yuvarlak tekne.

Koruyucuoğulları Ressamına izafe ettiğimiz küçük tekneler.



Resim 10. Çinili Köşk 207.



Resim 11. Çinili Köşk 210.

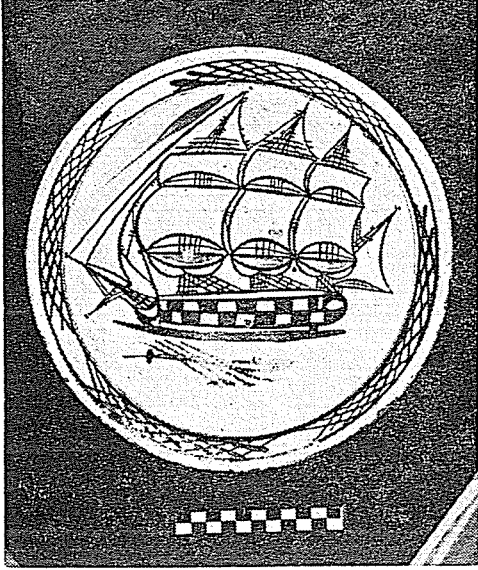
Koruyucuoğulları Ressamına ait olması muhtemel subye donanımlı ticaret gemileri.

Resim 12. Çinili Köşk 205. Koruyucuoğulları Ressamına ait olması muhtemel büyük bir ticaret gemisi.

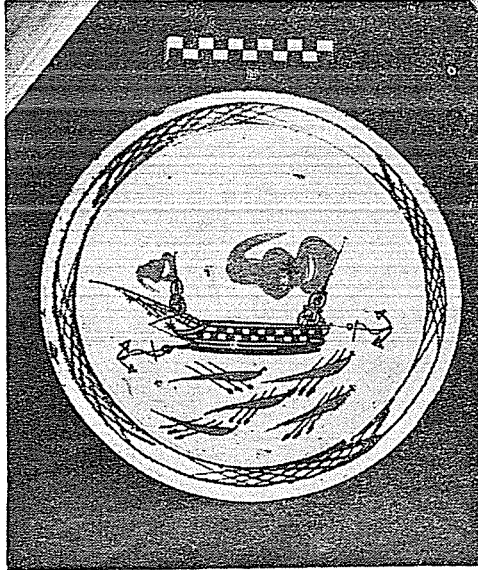


Resim 13. Çinili Köşk 214. Başka bir ressamına ait büyük bir ticaret gemisi.





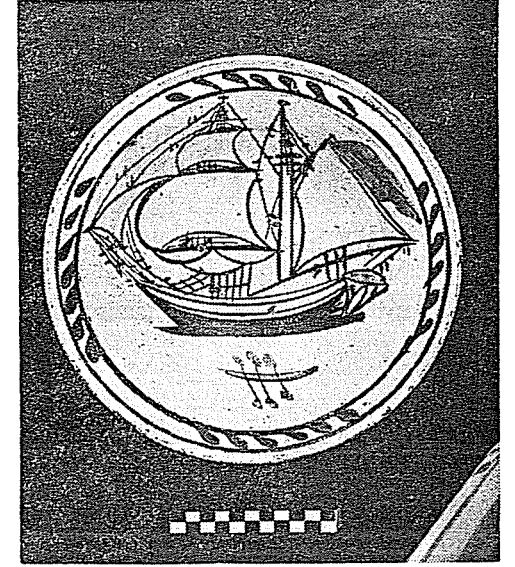
Resim 14. Çinili Köşk 213. Seyir halinde kalyon.



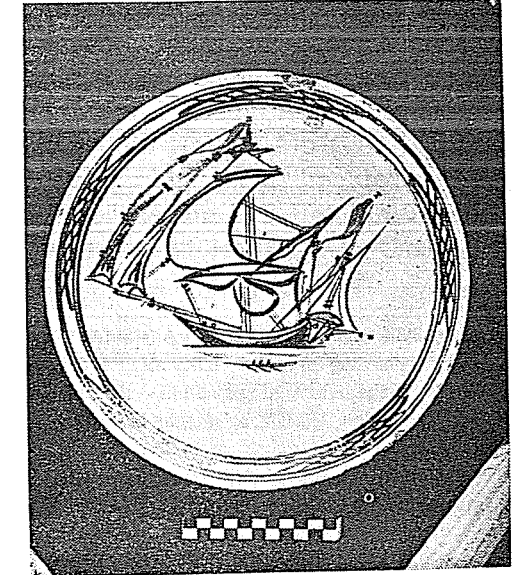
Resim 15. Çinili Köşk 199. Limanda kalyon.

«Kalyon Ressamı»nın iki tabağı.

Resim 16. Çinili Köşk 212.



Resim 17. Çinili Köşk 211.



«Teknelerin aynasını gösteren ressam»ın çizdiği büyük ticaret gemileri.

BİR KUZEY-BATI ANADOLU GEZİSİNDEN NOTLAR

- Amasya Halifet Gazi Medresesi
- Amasya Halifet Gazi Kümbeti'ndeki Roma Lâhdi
- Tokat Garipler Camii
- Niksar Hacı Çıkrık Medresesi

Tanju CANTAY

Amasya Halifet Gazi Medresesi

Halifet Gazi Kümbeti'nin bitişiğinde bulunduğu bilinen bu medresenin varlığı, bugün ancak bazı kalıntılardan tespit edilebilmektedir (Çizim 1). Sultan Mesut Türbesi'nde muhafaza edilen medresenin yedi satırlık kitabesinde, yapının I. Gıyaseddin Keyhüsrev (İkinci saltanatı 1204-1211) zamanında, Sultan Alâeddin Keykubad (1219-1236)'ın emirlerinden Emir Mübarezeddin Halifet Alp Gazi tarafından 1209/10 (606 Hicrî) yılında yaptırıldığı belirtilmektedir (Resim 1). Hüseyin Hüsamettin Yasar, Şücaeddin Suli Bey bin Türkân Şah'ın oğlu Emir Mücahid el Mübarezeddin Halifet Alp Gazi'nin¹,

1 Amasya Tarihi'nde Halifet Gazi'nin 1222 yılında Amasya valisi olduğu, 1228 yılında Alâeddin Keykubad'ın Erzincan seferine katıldığı ve Erzurum valiliğine getirildiği bildirilmektedir. Halifet Gazi'nin, I. Kılıçarslan'ın damadı Gökül Bey'in ahfadından olmakla, Amasya'nın en eski Türk ailesine mensubiyeti, Danişmendname'de yığılması anlatılan, Amasyalı Efrümiye Hatun'un oğlu Hilâfet Gazi'den adını aldığı açıklar mahiyettedir. Danişmendname'nin metninde yapılmış olan açıklama, yapılan bir transkripsiyon hatasını ortaya koymakta ve günümüze kadar gelmiş olan Halifet söyleyişinin Hilâfet (Hilfat) olarak düzeltilmesi gerektiğine şüphesiz çekmektedir. «Efrümiye'nin bir oğlu doğdu, adını Hilfat koydular, anın için ki müminlerin ahvali muhalif olup, kâfirler galip oldu» şeklinde, Danişmendname metninde yapılmış olan açıklamaya uygun olarak, kümbetin çevrede bu adla anılması ve kümbetin adını veren levhada doğru söyleyişin yer alması anlamlı bir tezahürdür / Dr. Irène Mélikoff'un transkripsiyonlu basımından. Irène Mélikoff, La Geste de Melik Danişmend-

medreseyi Fahreddin Ali bin Mehmed el Buharî'nin ders vermesi için inşa ettirdiğini bildirmektedir².

Halifet Gazi Medresesi, Danişmendname'ye göre bir kilise yapısının bulunduğu bir alana kurulmuştur³. Prof. Albert Gabriel'in yayınlamış olduğu bir resimden de anlaşılan (Resim 2) bu durum, medresenin işgal ettiği sahada bir köşede görülebilen haç bezemeli, yuvalı bir postament ile de belgelenmiş olmaktadır (Resim 3). Halifet Gazi Medresesi bulunduğu sahada üçüncü bir mimarî dönemi temsil etmektedir. Danişmendname'de sözü edilen ve bir Bizans yapısı olduğu anlaşılan kilisenin, Roma çağında inşa edilmiş olan Amasya'nın orta şehire giriş kapısını kendine gösterişli bir yan cephe olarak aldığı söylenebilir.

Medreseyi bu kısa gezide derleyebildiğim bilgilerle incelemeyen önce, yapının plan düzenini ve mimarî formunu etkilemiş olan ilk iki mimarî döneme genel bir şekilde değinmek yerinde olacaktır.

Roma şehirciliğinde geleneksel bir motif halinde, yüzyıllar boyu değişik biçimlerle inşa edilegelen şehir kapıları, tasarımlarında çevre unsuruna en fazla önem verilen mimarî birimler olmuşlardır. Amasya'da Roma çağında inşa edilmiş olan orta şehire giriş kapısında da bu özelliği bütün varlığı ile duyuyoruz (Resim 4). Kapıdan geçildiğinde insanı belirli bir uzaklıktan sarp ve yüksek kayalıklar karşılamakta, heybetli bir manzara bütün gücüyle belirlemektedir. Düz bir hat üzerinde, doğu-batı yönünde belirli aralıklarla sıralanmış olan yekpare düzgün dikdörtgen mermer blokların ortasında, kademeli silmelerle bezeli, grekçe kitabeli kapı söveleri yer almıştır (Resim 5-6-7). Sövelerde özenle mermere işlenmiş olan harfler, kademeli yüzeylerin sadeliğinde kuvvetle belirlemekte ve kitabe kuşağını dekoratif bir öge haline getirmektedir.

Prof. Albert Gabriel'in yayınladığı fotoğrafta, ortadaki geniş açıklığın iki yanında görülen bezemeli mermer konsollar (Resim 2),

Etude Critique du Danişmendname, cilt II, Paris, 1960, s. 280-281 / Danişmentli emiri ile Selçuklu emirinin adlarının tek bir şahsiyete maledilmesi, kümbetin tarihlenmesinde yüz yıla yaklaşan bir hataya sebebiyet vermiş görünmektedir / Danişmendname Hilâfet Gazi'nin, Emîr Gazi (1104-1134) ve Nizameddin Yağbasan (1142-1164) ile fetihlerde bulunduğunu bildirmektedir. Irène Mélikoff, aynı eser, cilt II, s. 282/

2 Hüseyin Hüsamettin (Yasar), Amasya Tarihi, cilt II, İstanbul, 1911-1914, s. 355.

3 «Andan Hilfat Amasya'da dedesinin kilisesini yıkıp yerine medrese yaptı». Dr. Irène Mélikoff'un transkripsiyonlu basımından. Irène Mélikoff, aynı eser, cilt II, s. 282.

bugün Turumtay Türbesi'nin önünden geçerek Gök Medrese Camii'nin merdivenlerine ulaşan taş kaplamalı yolun iki yanında ziyaretçiyi karşılamaktadır (Resim 8-9). Medresenin hemen karşısına 1381/82 (783 Hicrî) yılında inşa edilmiş olan Şadgeldi Paşa Türbesi'nde⁴, özenli bir işçilik gösteren bezemeli antik mermer blokların kullanılmış olması da, bu yerin antik çağdaki önemine işaret etmektedir (Resim 10-11).

Bizanslılar, daha sonra medresenin inşa edileceği sahaya kiliselerini kurarken, Roma çağının orta şehire giriş kapısına ait mermer blokları, yapılarına gösterişli bir yan cephe sağlayacak elemanlar olarak kullandılar, onları yerlerinde bırakarak, üzerlerinden yassı tuğlalarla kemerli bir mimarî yükselttiler. Ön yüzünde çıpalı bir haç kabartması bulunan yuvalı postamentin bu kilise yapısına ait olduğu anlaşılmaktadır (Resim 3). Kümbetin doğu cephesindeki, Bizans dönemine tarihlenebilecek sekiz gözlü, yüksek pencere şebekesi de bu kilise yapısına ait olmalıdır (Resim 12).

Medresenin doğusuna 1228 yılı dolaylarında inşa edilmiş olan Halifet Gazi Kümbeti'nde, sandukalıktaki Roma lâhdinde mumyalanmış bir naaşın bulunması, kümbette mumyalık fonksiyonlu bir bölümün gereksizliğini ortaya koymakta ve Prof. Oluş Arık tarafından yayınlanan kripta planının⁵ yorumlanmasından girişin batıdan olduğunun anlaşılması, kilise yapısına bağlı olarak mahzenli bir memorium yapısının veya bir mezar şapelinin mevcut olduğunu açıklamaktadır.

Halifet Gazi'nin kilisenin bulunduğu alana inşa ettirdiği medreseden bugün toprak üstünde görülebilen kısımlar, medresenin kuzey duvarı, batı duvarının bir bölümü, batıdan kümbete bitişik yüksek tonozlu mekânın arka duvarı ve içte çeşitli duvar parçalarıdır (Resim 13-14-15-16). Kümbete doğru uzanan tonozlu bir mekân, üzerinde ikinci bir kat taşıdığından, bu bölüm medreseyi iki katlı olarak niteleyen bir durum göstermekte ve önem taşımaktadır. Bu kalıntılardan medresenin muntazam sıralar gösteren iri düzensiz taşlarla inşa edildiği anlaşılmaktadır. Prof. Albert Gabriel'in yayınladığı

4 Metin Sözen, «Anadolu'da Eyvan Tipi Türbeler», *Anadolu Sanatı Araştırmaları I*, İstanbul, 1968, s. 195.

5 Oluş Arık, «Erken Devir Anadolu - Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri», *Anadolu (Anatolia)*, XI, 1967, Ankara, (1969), şekil I.

diği fotoğrafta, medresenin inşası sırasında kemerli cephe üzerinde fazla bir değişikliğin yapılmamış olduğu görülmektedir. Medrese girişinin bu cephede yer aldığı söylenebilir. Buradan geçen ve kuzey kenarı Halifet Gazi medresesi ve kümbeti, güney kenarı da Şadgeldi Paşa Türbesi ile sınırlanmış bulunan sokağın, Gök Medrese Camii ile Turumtay Türbesi'nin arasından geçen sokağın devamı olduğu ve Amasya'nın belki de en eski sokağı olmak özelliğini taşıdığı söylenebilir.

Medresenin kuzey duvarında görülebilen bir pencereden, pencerelerin düz atkılı olarak kesme taşlarla inşa edildikleri anlaşılmaktadır. Batıdan kümbete bitişik olan geniş, yüksek beşik tonozlu mekândan bir kapı ile kümbete geçilebilmektedir, bu mekânın diğer bir tonozlu hacmin üzerine inşa edilmiş olması, medresenin ikinci bir kata sahip olduğunu göstermektedir.

Mimarî varlığını ayrıntıları ile tanıyamadığımız bu kuruluşun bir önemi de, daha XIII. yüzyılın başında gelecek yüzyıllarda ünlü bir kültür merkezi olacak Amasya'nın, bu parlak geleceğini müjdeleyen erken bir örnek olmasıdır; böylece 1681 yılında «Anadolu'nun Oxford'u»⁶ olarak nitelendirilen Amasya'nın, Türk kültür tarihindeki mümtaz yeri oldukça erken dönemlerden başlamış olmaktadır.

Amasya Halifet Gazi Kümbeti'ndeki Roma Lâhdi

Sultan Alâeddin Keykubad (1219-1236)'ın emîrlerinden, Şücaeddin Suli Bey bin Türkân Şah'ın oğlu Emîr Mübarezzeddin Halifet Alp Gazi'nin mumyalanmış naaşının muhafazasında kullanılmış olan lâhit (Resim 17), Roma çağı lâhitlerinin en başarılı örneklerinden biri olmak durumundadır. Lâhdin sadece ön yüzünün kabartmalarla bezenmiş olması, onun bir niş içine yerleştirilmek üzere hazırlandığını açıklamaktadır.

Omuzlarında iri çiçekler ve bantlarla bezeli defne çelenkleri taşıyan üç eros, kompozisyonun esas öğeleri olarak yüzeye eşit aralıklarla dağılmışlardır. Eros figürlerinin arasında kanatlı medusa başları görülmektedir. Köşelerde kuvvetli bir plastisite ile beliren

6 G. Perrot, Souvenirs d'un Voyage en Asie Mineure, Paris, s. 403.

dramatik ifadeli koç başları, çocuk yüzlerinin duru aydınlığı ile orijinal bir tezat meydana getirmektedir.

İki yana eğimli bir çatıyı andran lâhdin kapağı, köşelerde birer akroterle bezenmiştir. Kapağın ön yüzündeki kuşakta, bir papirus'tan çıkan yapraklı dallar, sinüzoidal kıvrımlarla köşelere kadar geldikten sonra ince bağlarla sonuçlanırlar. Lâhdin kapağı da, sadece tek bir cepheden görülmek üzere hazırlanmıştır.

Omuzlarında defne çelenklerini taşıyan eros figürlerinden yandakiler, ortadaki figüre doğru ilerler bir durumda gösterilmişlerdir. Ortadaki figürün, bacaklarını iki yana açmış hareketsiz duruşuna, kollarını omuzlarında taşıdığı çelengin üzerinden bırakmış olarak tam bir sükûn halinde bulunmasına karşılık, bu figürün iki yanında yer almış olan eroslar, orta eksene doğru gelişen bir hareketi şekillendirmektedirler. Sanatçı, simetrik bir tarzda eş hareketleri tekrarlayan bu iki figürü, ayrıntılarda farklılaştırarak, sevimli ve cana yakın bir kompozisyon yaratabilmiştir.

Amasya Müzesi'ndeki iki Roma devri mezar stelinde, lâhdin akroterlerini görmek mümkündür (Resim 18-19).

Tokat Garipler Camii

Tokat'ın Pazarcık mahallesinde' bulunan Garipler Camii'nin kitabesi yoktur, yapı batı duvarı boyunca üzerinde kalenin yükseldiği kayalığın doğu yamacına yaslanmıştır.

Eserin bir Danışmentli yapısı olduğu Kuyudat-ı Atıka'daki kayıtlardan anlaşılmaktadır. İnşâ özellikleri de, caminin Anadolu'nun erken yapılarından biri olduğunu ortaya koymakta, eser mimarî planlamada ileri bir aşamayı yansıtan merkezî kubbeli plan ile de önem taşımaktadır.

İsmail Hakkı Uzunçarşılı ve Rıdvan Nafiz, Garipler Camii'nin Kuyudat-ı Atıka'da XIV. Anadolu Vakfiye Defteri'nin 172. sayfasındaki 205 sayılı Seyyid Ali Paşa Vakfiyesi'nde «Kubbet-ül cami-i şerif bi cami-i Danışmend Elgazi elkâin bi mahalle-i Yazıcık min medine-i Tokat» olarak kayıtlı bulunduğunu bildirirler⁸. Danışment Gazi

7 Pazarcık mahallesinin eskiden Yazıcık mahallesi olarak adlandırıldığı çevre sakinlerince ifade edilmektedir.

8 İsmail Hakkı (Uzunçarşılı) - Rıdvan Nafiz, Sivas Şehri, İstanbul, 1928, s. 21.

(1086-1104) tarafından inşa ettirildiği anlaşılan Garipler Camii, Danişmentliler'den günümüze gelen en eski eser olmak niteliğini taşımaktadır.

Minaresinin petek kısmını kaplayan yeşil sırlı tuğlalardan dolayı evvelce Yeşil Minareli adı ile anılan Garipler Camii, bugünkü haliyle bu özelliğinden ancak belirli izleri yansıtabilmektedir. Kalın yüksek duvarları, dışa kapalı mimarisi, kuzey-doğu köşede yapının içinden yükselen, petek kısmında yeşil sırlı tuğlalar görülen minaresi ve merkezî kubbeli planı ile dikkati çeken Garipler Camii (Resim 20, Çizim 2), özellikle plan yapısı itibarıyla önem taşımakta, Karahanlılar'ın Hazer Camii (Buhara bölgesi XI. yüzyıl başı) ile benzerlikler göstermektedir.

Düzensiz taşlardan kare planda inşa edilmiş olan yapıda, merkez dört kare paye ve bu payelerin arasına yerleştirilmiş dört sütun tarafından taşınan kemerlere oturan 7.5 m. çaplı pandantifli bir kubbe ile belirlenmiştir (Resim 21-22-23). 3.5 m. çapında küçük bir kubbe kuzeyde, girişin sağında yer almaktadır. Bu kubbenin bir hünkâr mahfilinin üzerinde yükseldiği söylenebilir. Sekiz dilimli kubbede geçişler köşeliklerle sağlanmıştır (Resim 24). Tokat Garipler Camii hünkâr mahfili, Niksar Ulu Camii (1145/46 540 Hicrî)'ndeki uygulamadan önce Anadolu'da varlığı tespit edilebilen ilk örnek olmaktadır.

Kubbeli bölümlerin dışında, beş beşik tonoz mekânı örtmektedir. Kible duvarına paralel atılmış büyük bir beşik tonoz bu kısmı boyulu boyunca örterken, mekâna hâkim merkezî kubbenin doğusunda ve batısında, mihrap eksenine paralel birer beşik tonozda yer verilmiştir. Mahfil kubbesinin iki yanında ise, mihrap eksenine dikey uzanan birer beşik tonoz örtüyü meydana getirmektedir. Yapının üzeri bugün yuvarlak kiremitli ahşap bir çatı ile örtülüdür. Caminin aslında düz toprak damlı olduğu, saçağa yakın bir yükseklikte görülebilen taş su oluklarından anlaşılmaktadır.

Camiye kuzey duvarında yer almış, basık yay kemerli bezemesiz geniş bir kapıdan girilmektedir. Mekân duvarlara gelişigüzel açılmış irili ufaklı dikdörtgen pencerelerle ışıklandırılmıştır, batı duvarı yamaca yaslanmış olduğundan penceresizdir. Merkezî kubbenin esas eksenleri üzerinde dört küçük pencere yer almaktadır.

Mihrabın sağ alt köşesindeki bir kitabeden, bugünkü mihrabın 1333 (753 Hicrî) yılında meydana getirildiği anlaşılmaktadır. Yüzeyi

boya tabakaları ile kaplı olan mihrabın çevresinde, geniş bir kuşak halinde dekoratif görünüşlü harfleriyle bir Kur'an kitabesi dolanmaktadır.

Mekânın bütünlüğü kavramının, merkezî bir plan ve kubbeyle araştırıldığı Tokat Garipler Camii, gelişmiş plan yapısı ile, Anadolu Türk mimarisinin birinci derecede önem taşıyan bir eseridir. Yapıda kubbeli orta bölüm, dört bir yandan tonozlu bölümlerle çevrelenmiş ve mekânda yanlardan merkeze doğru gelişen güçlü bir derinlik duygusu yaratılmıştır. Tonozlu bölümler, kapladıkları alan itibarıyla de talî mekân parçaları olarak düşünülmüşler, ancak mevcudiyetleriyle orta bölüme büyük bir etkinlik kazandırmışlardır.

Çağdaş Hazer Camii (XI. yüzyıl) ile plan şeması ve ölçüleri itibarıyla büyük benzerlik gösteren bu eseri, XVII. yüzyılda Sultan Ahmet Camii'nde doruğuna ulaşacak dört yarım kubbe ile çevrili merkezî kubbeli cami planının, erken bir habercisi olarak nitelenebilir. Sultan Ahmet Camii (1609-1616)'nde son sözünü söylemiş olan bu plan şemasının önemli örneklerini Atina Fethiye Camii (1458), Hacı Hamza Sinan Paşa Camii (1506/7 912 Hicrî), Elbistan Ulu Camii (1520 dolayları), Diyarbakır Fatih Paşa Camii (1522), Şehzade Camii (1544-1548), Yeni Camii (1597-1663), Fatih Camii (Sultan III. Mustafa binâsı 1767-1771), Kahire Mehmet Ali Paşa Camii (1828-1847) ve Malatya Ulu Camii (1889-1910) meydana getirmektedir.

Niksar Hacı Çıkrık Medresesi

Bengiler mahallesinde, Niksar deresinin kuzey kıyısına, yamaca inşa edilmiş bulunan Hacı Çıkrık Medresesi'nden günümüze içinde üç mezar bulunan bir eyvan yapısı ve bu eyvana bitişik kapalı hacimler olarak inşa edilmiş tonozlu bazı mekânlar gelebilmiştir.

Hacı Çıkrık Medresesi, Selçuklu emîri Bedreddin Ebu Mansur Şehinşah tarafından 1182/83 (578 Hicrî) yılında inşa ve tesis olunmuştur⁹. Hacı Çıkrık Kümbeti adı ile yayımlara geçmiş ve bir eyvan türbe olarak tanıtılmış olan eyvan yapısı, gerçekte medrese fonksi-

9 İsmail Hakkı (Uzunçarşılı), Kitabeler, İstanbul, 1927, s. 63.

10 İsmail Hakkı (Uzunçarşılı), aynı eser, s. 62.

yonlu bir mimarî bütünü bir parçasıdır. Medresenin bugün kaybolmuş bulunan beş satırlık süslü kitabesi, İsmail Hakkı Uzunçarşılı tarafından yayınlanmıştır¹⁰ (Resim 25).

Medresenin planını kesin olarak tayin edebilmek, kazılarla dahi olsa, oldukça güç bir iş olarak görünmektedir. Ev inşası için yapılan hafriyatla, günümüze gelebilen mekânların güneyindeki toprağın alınması ve bu kesimde 6 metreyi bulan bir kot farkı yaratılması, burada elde edilebilecek bütün verileri ortadan kaldırmıştır. Günümüze kısmen sağlam bir şekilde gelebilen mekânlar, doğru bir hat üzerinde sıralanmış olan ve güneye açılan, türbe fonksiyonlu bir eyvan (3.90 x 3.90 m.) (Resim 26), bunun iki yanındaki tonozlu mekânlar (doğudaki mekân 5.5 x 3 m.) ve toprak altında bu kanadın kuzeyinde bulunması mümkün görünen hacimlerdir (Çizim 3).

Eyvannın batısındaki mekânın, tonoz örtüsünün yıkılmasıyla buraya toprak dolmuş olmasına karşılık, doğudaki mekânın beşik tonozu kısmen ayaktadır. Bu mekândan kuzeye açılan bir kapının var olması, geride başka mekânların bulunduğu işaret sayılabilir. Kapının açıldığı alan bugün toprak altında olup, üzerinde kuzeydeki komşu evin bahçesi bulunmaktadır. Diğer taraftan, eyvan kemerinin iki yanından güneye açılan kemer başlangıçları, gösterdikleri yapısal sağlamlık ve itinalı kesme taş işçiliği ile, mevcut kanatla aynı önemde inşa edilmiş doğu ve batı kanatlarının mevcudiyetine ihtimal vermektedir (Resim 26-27). Bu gelişim bir güney kanadının da var olabileceğini düşündürmektedir.

Eyvannın iki metre önünde bulunan havuz da, mevcut kanattan güneye doğru gelişen bir plan şemasını yansıtan bir unsur olarak görülebilir. Eyvan kotuna göre 1.60 m. derinlikte olan bu havuzu, medreseye ait havuzun bakıyesi olarak görmek mümkündür¹¹. Bu havuzu bir orta avlu motifinin bir devamcısı olarak kabul etmek ve onu medresede doğu, batı ve belki de güney kanatlarının bulunduğu bir işaret saymak mümkün görünmektedir.

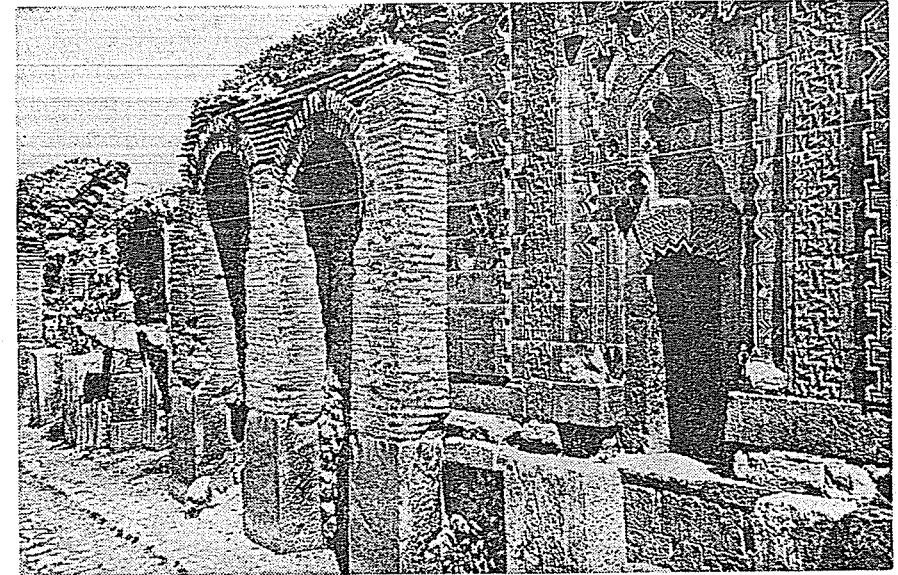
Mevcut kanadın ortasında yer almış olan türbe fonksiyonlu eyvan, kare planda (3.90 x 3.90 m.), düzensiz taşlardan inşa edilmiş, üzeri bir sivri beşik tonozla örtülmüştür (tonoz yüksekliği 4.15 m.). Eyvannın ağız iri kesme taşlarla örülmüş, yan duvarlara 0.95 m. ka-

11 Havuzun çevre içindeki konumu ve nesillerin önemli değişimlere uğratmadan çağlar boyunca kullandıkları su tesisleri bu görüşü kuvvetlendirmektedir.

lınlık verilmiştir. Mezar sekisi üzerine üç mezarın yuvarlak kaplama taşları yerleştirilmiştir.

Eyvannın doğusunda ve batısında bulunan büyük mekânlardan, tonoz örtüsünü kısmen koruyan doğudaki mekânın (5.5 x 3 m.), kuzey duvarında yer almış bulunan kapı, güneyden bu mekâna açılan kapı ile aynı eksen üzerindedir. Bu iki kapının inşai özellikleri aynı olup, bunlar eyvannın batısındaki mekânın güney duvarındaki kapı ile de aynıyet göstermektedirler. Kapılar, düz atkılı, 1.05 m. genişliğindedirler. Güneye açılan kapıların eyvana bitişik simetrik konumları, düzenli bir görünümle dikkati çekmektedir. Planlamaya hâkim olan aksiyal ve simetrik tasarım ve mevcut kanadın güney cephesi, eyvannın batısındaki mekânın doğudaki mekânla aynı ölçülerde olduğuna ihtimal vermektedir.

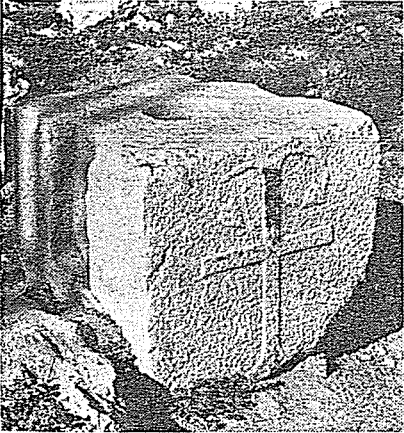
Hacı Çıkrık Medresesi'nden günümüze gelebilen mekânlar grubu, mimarî bütünde aksiyal ve simetrik bir planlamanın varlığını ortaya koymaktadır.



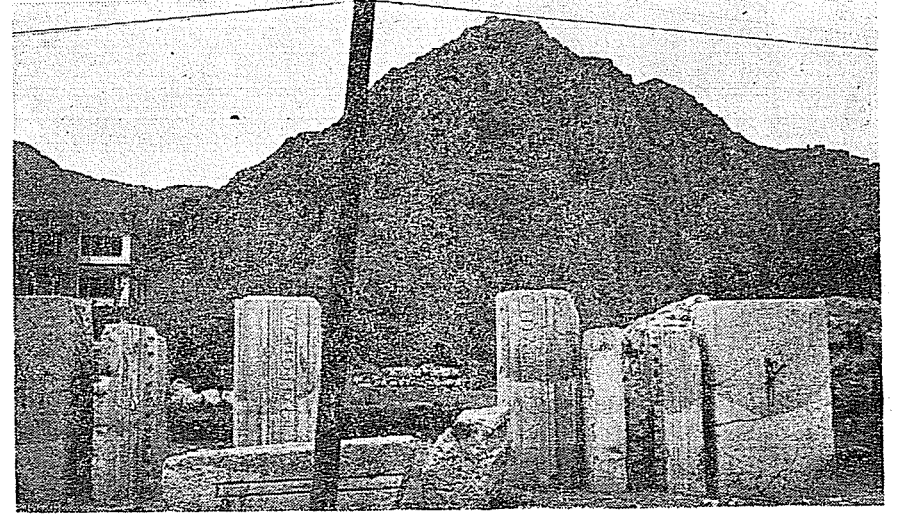
Resim 2. Amasya, Halifet Gazi Medresesi, güney cephe, eski bir resim (A. Gabriel'den).



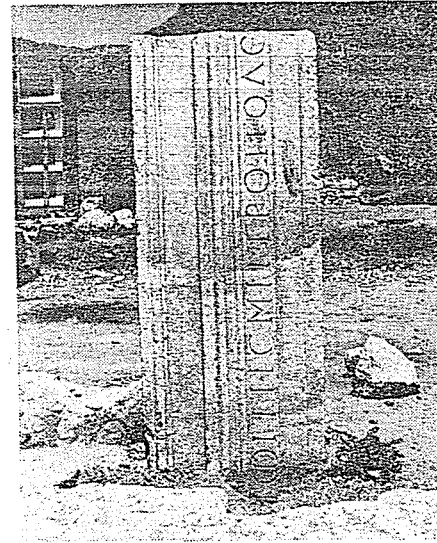
Resim 1. Amasya, Halifet Gazi Medresesi kitabesi.



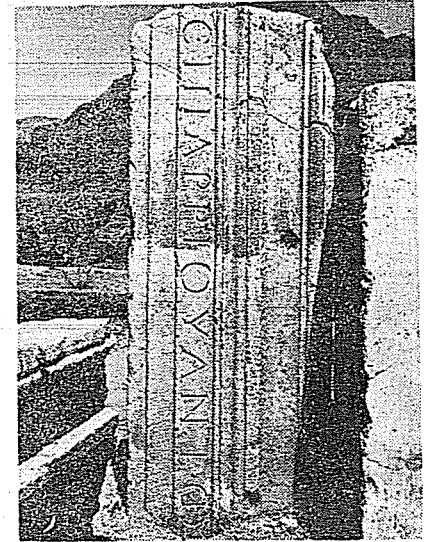
Resim 3. Amasya, Halifet Gazi Medresesi, Bizans dönemine ait yuvalı postament.



Resim 4. Amasya, Halifet Gazi Medresesi, Roma devri şehir kapısı kalıntıları.



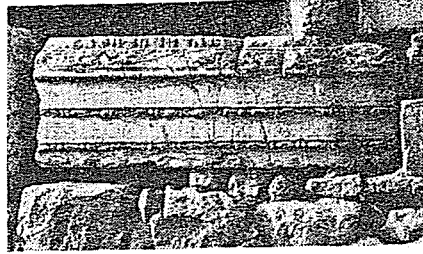
Resim 5. Amasya, Halifet Gazi Medresesi, Roma devri şehir kapısına ait bir söve.



Resim 6. Amasya, Halifet Gazi Medresesi, Roma devri şehir kapısına ait bir söve.



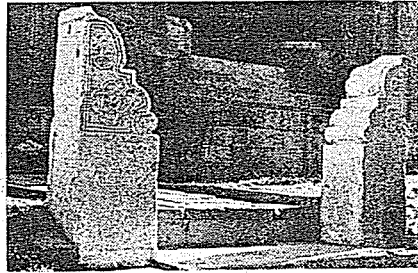
Resim 7. Amasya, Halifet Gazi Medresesi, Roma devri şehir kapısına ait bir söve.



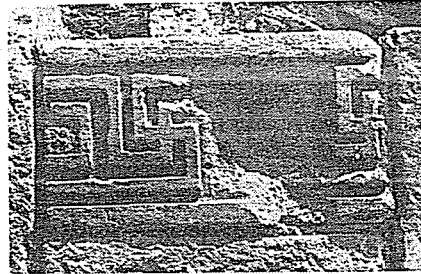
Resim 10. Amasya, Şadgeldi Paşa Türbesi'ndeki bezemeli mermer bloklardan biri.



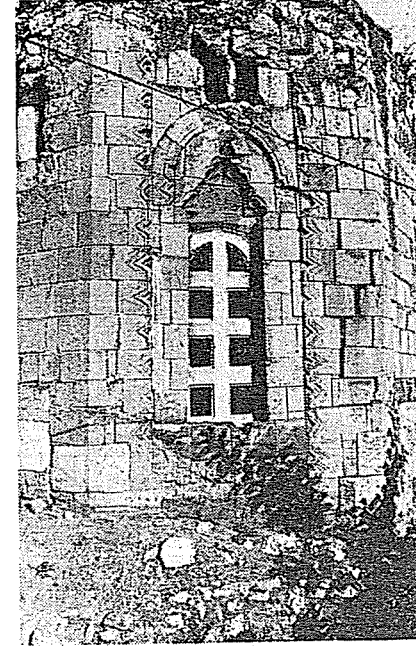
Resim 8. Amasya, Halifet Gazi Medresesi, konsollar.



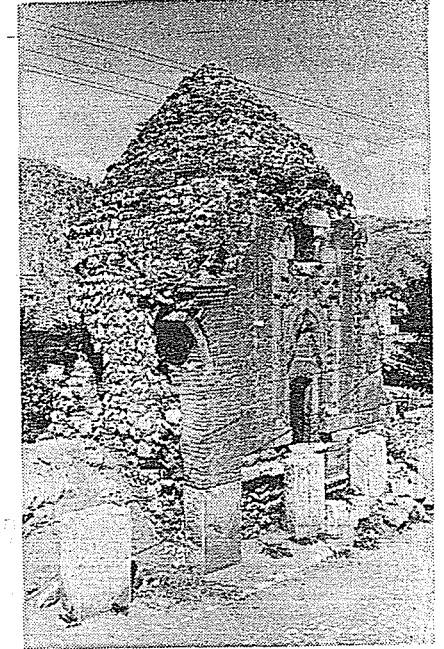
Resim 9. Amasya, Halifet Gazi Medresesi, konsollar.



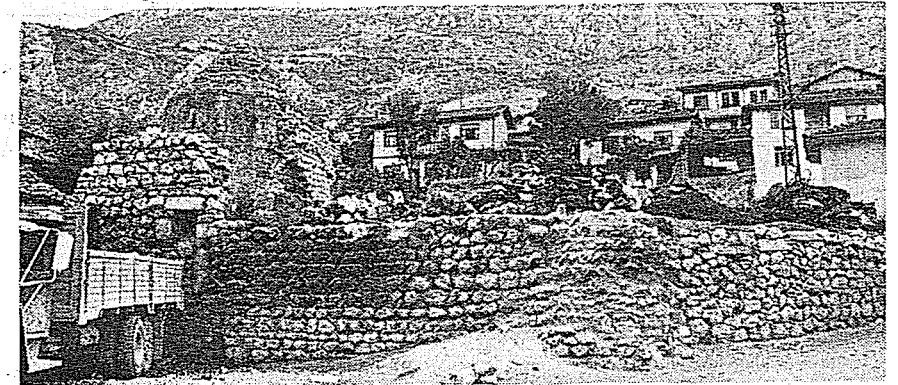
Resim 11. Amasya, Şadgeldi Paşa Türbesi'ndeki bezemeli mermer bloklardan bir diğeri.



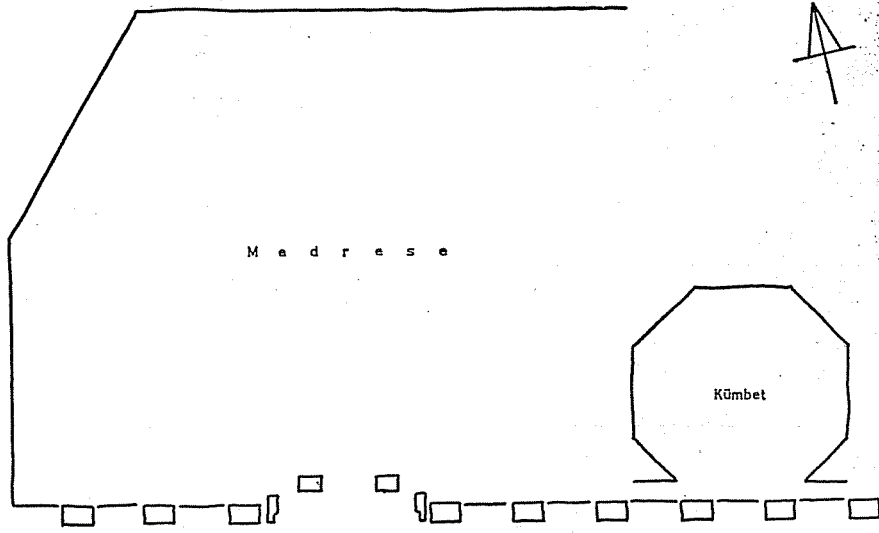
Resim 12. Amasya, Halifet Gazi Kümbeti, doğu cephe'deki devşirme pencere şebekesi.



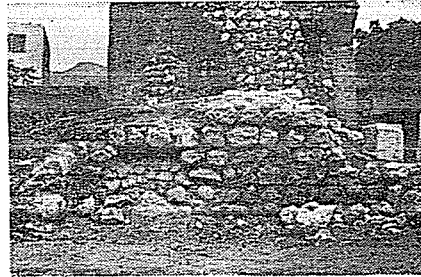
Resim 14. Halifet Gazi Medresesi, doğu kanadında kümbete bitişik kalıntılar.



Resim 13. Amasya, Halifet Gazi Medresesi, kuzey ve batı cepheler.

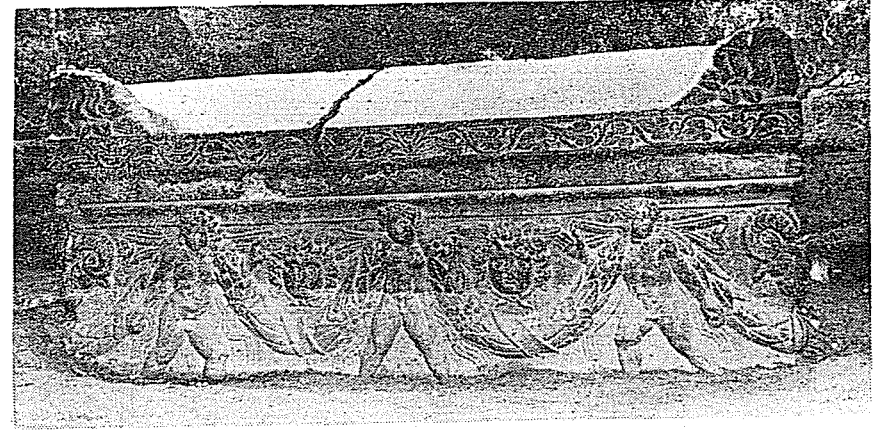


Çizim 1. Amasya Halifet Gazi medresesi ve kümbeti konum krokisi.



Resim 16. Amasya, Halifet Gazi Medresesi, doğu kanadındaki tonozlu kalıntılar.

Resim 15. Amasya, Halifet Gazi Medresesi, doğu kanadında kümbete bitişik kalıntılar.



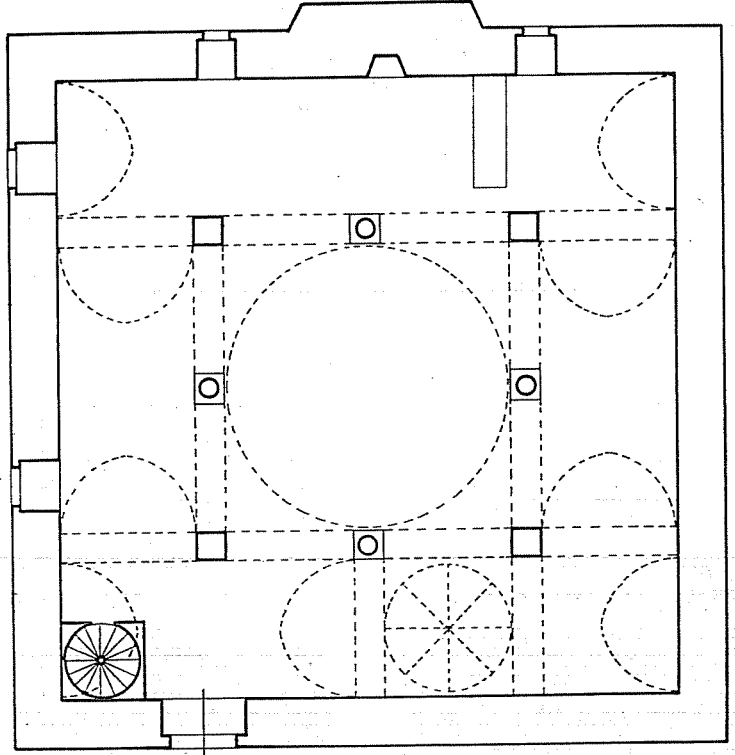
Resim 17. Amasya, Halifet Gazi Kümbeti'ndeki Roma lâhdi.



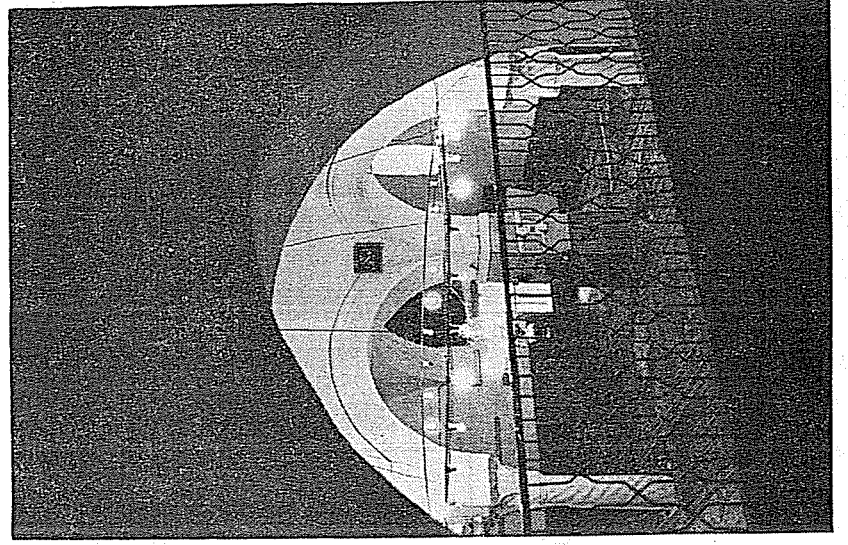
Resim 18. Amasya Müzesi'ndeki mezar stellerinden biri.



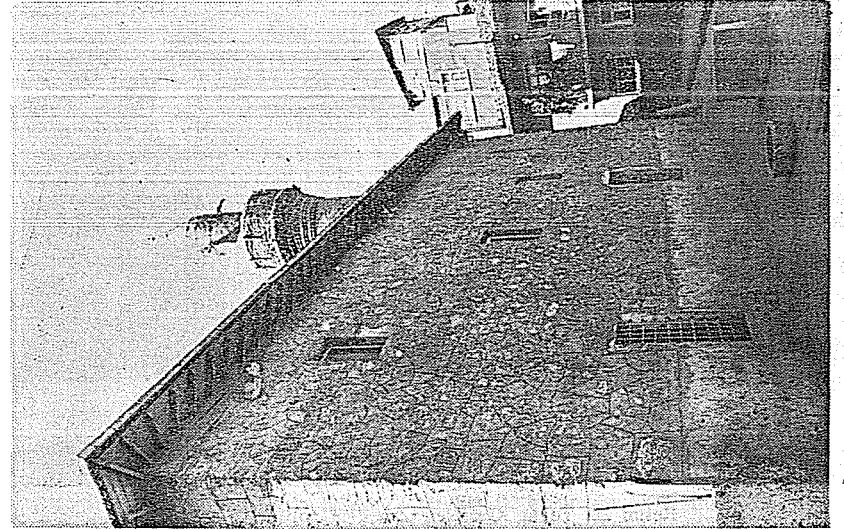
Resim 19. Amasya Müzesi'ndeki mezar stellerinden bir diğeri.



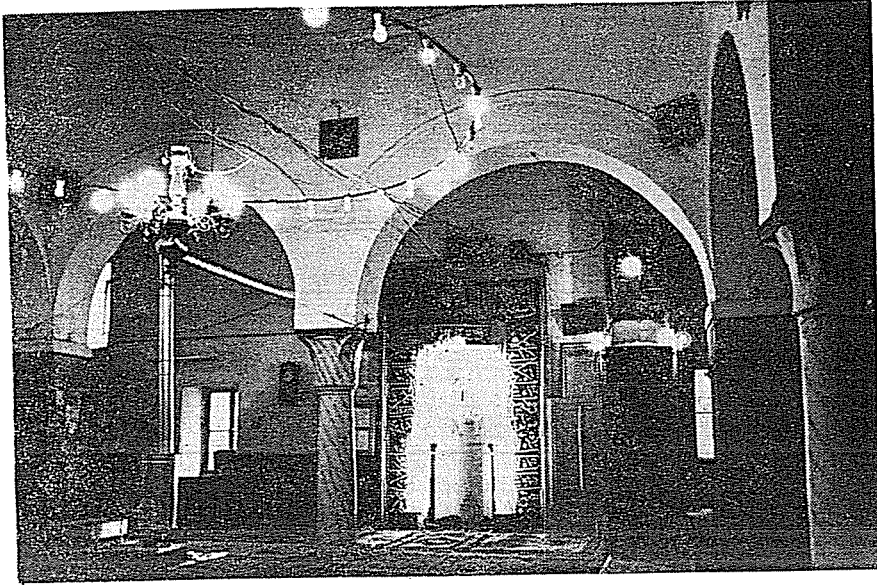
Çizim 2. Tokat, Garipler Camii planı



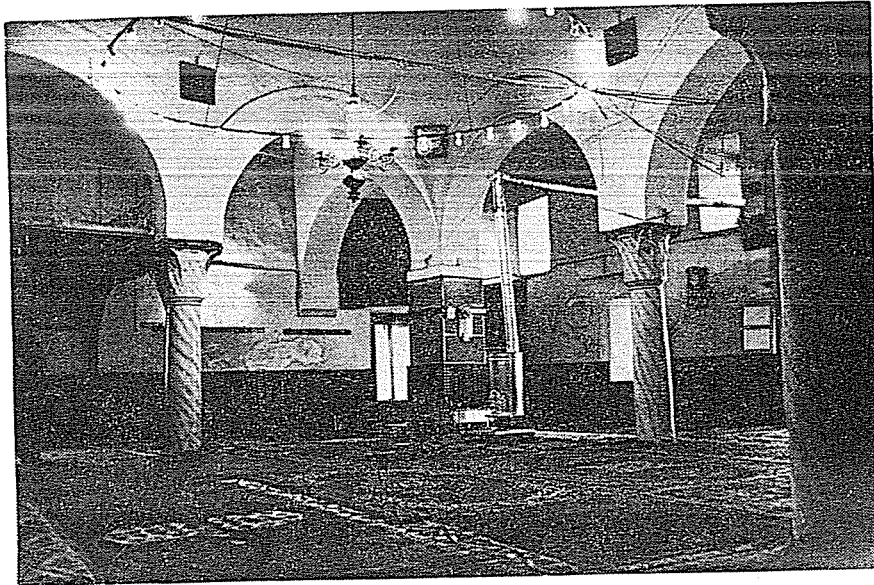
Resim 23. Tokat, Garipler Camii, iç görünüşü.



Resim 20. Tokat, Garipler Camii, genel görünüşü.



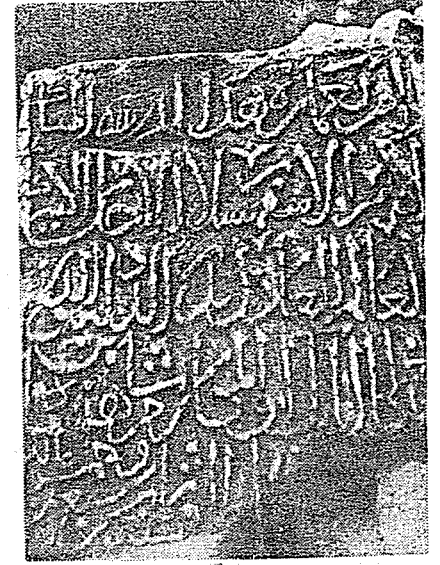
Resim 21. Tokat, Garipler Camii, iç görünüş.



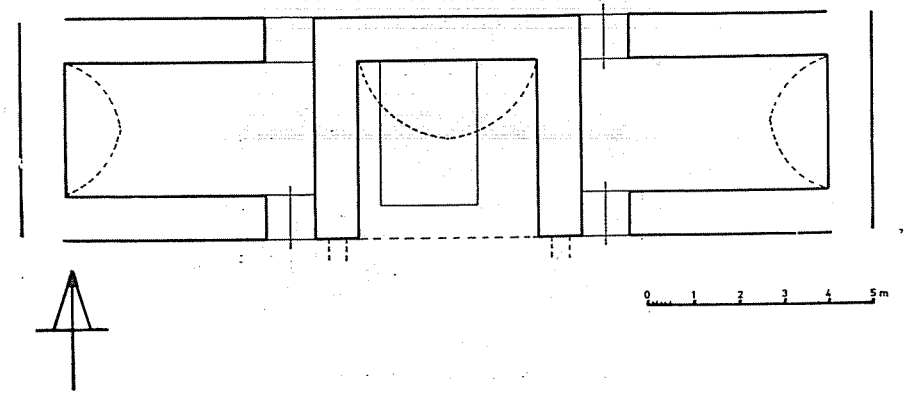
Resim 22. Tokat, Garipler Camii, iç görünüş.



Resim 24. Tokat, Garipler Camii, mahfil kubbesinden ayrıntı.



Resim 25. Niksar, Hacı Çıkrık Medresesi kitabesi (İ.H. Uzunçarşılı'dan).



Çizim 3. Niksar, Hacı Çıkrık Medresesi kısmı p'anı.



Resim 26. Nicksar, Hacı Çıkrık Medresesi, türbe fonksiyonlu eyvan.



Resim 27. Nicksar, Hacı Çıkrık Medresesi, eyvan ağzındaki kemer başlangıçlarından.

16. YÜZYILA AİT TEZHİPLİ BİR KUR'AN

Yıldız DEMİRİZ

Türk sanatının, klasik döneminin hemen hemen her dalda en başarılı eserlerini verdiği 16. yüzyılın ortalarında, çok değişik ve serbest bir üslûbun ilginç bir örneğini Topkapı Sarayı Kütüphanesinde, Koğuşlar Kütüphanesi 23 Numaralı Kur'anın tezhiplerinde buluyoruz. Birçok bakımdan çağdaşlarından ayrılan bu yazmayı tanımak, 16. yüzyıl tezhip sanatına değişik bir görüşle bakmamızı sağlayacaktır.

A. Yazma hakkında genel bilgi:

TSK. K. 23 No.lu Kur'an, harekeli iri nesih ile, lacivert mürekkeple aherli kâğıda yazılmıştır. Hattatı Hacı Abdullah b. Muhammed es-Selâniki'dir¹. H. 954 / M. 1548 Zilhicce tarihli yazmanın tezhiplerini yapan Muhammed b. İlyas, ketebe sayfasında adını belirtmiştir². Bu, tezhip sanatında az rastlanan bir durumdur. Genellikle yazar, çeviren ve hattat bilinmekle beraber tezhipçi anonimdir. Bunda, tezhibin bir toplu çalışma ürünü olması da etkindir. Ketebe sayfasında tezhipçi Muhammed b. İlyas'ın, hattat Abdullah b. Muhammed es-Selâniki'nin öğrencisi olduğu ve tezhiplene işini üç ayda tamamladığı açıklanmış ise de tarih ayrıca belirtilmemiştir. Ancak, yazılış tarihinden hemen sonraki yıllarda tezhiplendiği kabul edilebilir. Üç

1 F.E. Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Araçça Yazmalar Kataloğu*, C. I, İstanbul 1962, No. 818.

2 Haydar Yağmurlu, «Tezhip san'atı hakkında genel açıklamalar ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde imzalı eserleri bulunan tezhip ustaları», *Türk Etnografya Dergisi*, 13, 1973, s. 104.

ay, bu çapta bir iş için hayli kısa bir süredir ve bunun tezhibin işçiliği üzerindeki etkisini görmek mümkün olmaktadır.

Yazmanın Topkapı Sarayı için yapılmadığı anlaşılmaktadır. Zira, Saraydan ücret alan sanatçılar arasında tezhip ustası zikredilmemiştir³. Hangi yolla Koğuşlar Kütüphanesine girdiği ise bilinmez.

Baş sayfalarla ketebe sayfasının tamamı tezhiplidir. Ayrıca sure başlıklarının büyük çoğunluğu ve marjlardaki güller de tezhiplidir. Duraklar ise oldukça basittir. Tezhipte kullanılan boyalardan bazıları, kâğıdın arkasına geçerek lekeler yapmıştır.

500 x 330 mm. boyutlarındaki sayfalarda cedvellerle sınırlanılan alan 350 x 223 mm. dir. Geniş bir altın çerçevenin içine ince altın, dışına ise bir ince siyah, bir de lacivert cedvel çekilmiştir. Bu çerçevenin içinde normal sayfalarda mavi mürekkeple 15 satır halinde Kur'an metni yer alır.

Yazmanın miklepli, kitabeli, koyu kahverengi deri cildi orijinaldir. Kartuş ve madalyonlu geniş çerçeve içinde köşelik ve salbekli semse tertibinde kabartma bezemelidir. Tamamı altın varak kaplı iken bu kaplama zamanla hayli silinmiş ve kahverengi deri ortaya çıkmıştır. Sadece miklepte altınlar iyi durumda kalmıştır. Bezemeye hatai ve bulutlar hakimdir. Cildin şarap rengi iç yüzündeki nisbetsiz denecek kadar küçük köşebent ve salbekli semseler oyma tekniğindedir. Bu kısımlarda zemin açık laciverttir.

B. Tezhipler :

1) Baş sayfalar ve ketebe sayfası :

Karşılıklı sayfalarda yer alan Fatiha Suresi ve Bakara Suresinin başlangıcı (y. 1 b - 2 a), 257 x 373 mm. boyutlarında tam sayfa klasik üslûpta tezhiplidir. Tezhibin bütün zemini sarı altın varakla kaplıdır. Bezeme bu zemin üzerinde siyah tahrilli yeşil altın rumî ve küçük mavi, sarı, açık eflâton, sülyen kırmızısı çiçekler ve mavimsi yeşil yapraklardan oluşur. Dış çerçeveyi, sure başlığını ve iç bordür-

³ Rıfki Melîl Meriç, *Türk nakış sanatı tarihi araştırmaları, Vesikalar I*, Ankara 1953'de saray için çalışan nakkaşların adları ve aldıkları ücretler belirtilmiştir. Bunlar arasında Muhammed b. İlyas adına rastlanmamaktadır.

leri lacivert kalın cedveller ayırır. Oldukça sade tığlar ve çifte rumilerin ayırdığı alanlar gibi bazı bölümlerin zemini de laciverttir. Başlık yazısı kartuş içine alınmıştır. Bu kısımda yazı beyaz olup, çevresi ince siyah spiraller üzerinde küçük yapraklarla bezenmiştir. Dış çerçeve ile yan bordürlerde karşılıklı rumilerin meydana getirdiği enine gelişen bir kompozisyonda, ayrı kıvrımlar üzerinde küçük çiçekler, bütün zemini dengeli şekilde doldurmuştur. İç bordürler ise tamamen bitkiseldir (Resim 1).

Ketebe sayfasında (y. 259 b) Kur'an metninin sonunda kalan kare bölümde bir daire içine alınan yazının yanlarındaki köşeliklerde altın ve lacivert zemin üzerinde ince kıvrık dallar ve çeşitli renklerde küçük çiçeklerden ibaret bezeme yer alır. Burada da tezhibin teknik ve üslûbu klasik örneklerle uygundur (Resim 2).

2) Sure başlıkları :

Sure başlıklarının büyük çoğunluğu tezhiplidir. Ancak bazı başlıkların sadece altınla yazılmak suretiyle belirtilmesiyle yetinilmiştir (Resim 3).

Tezhipli örneklerde, başlık yazısı çeşitli formlarda kartuşlar içine alınmış, geriye kalan bölümler çeşitli yöntemlerle bezenmiştir. Çoğu birbirinden farklı bu başlıkları motif ve kompozisyonlarına göre gruplandırarak her gruptan örnekler tanyalım.

Kâğıdın zemin rengi olarak geniş ölçüde kullanıldığı başlıklar oldukça büyük yekûn tutar (Resim 4). Verdiğimiz örnekte (y. 238 a) altın yazıyı kartuş içine alan lacivert konturlar zemini palmetlere bölmüş, simetrik kıvrık dallar üzerinde tahrilsiz altın pençberk, koca ve yapraklar zemini doldurmuştur.

Klasik tezhiplerin çok sevilen motiflerinden hatai ve rumilerin tahrilsiz kullanılışı da değişik bir bezeme meydana getirmektedir (Resim 5, 6). Yazı kartuşunun altın zemini üzerine yazıların beyaz ile yazıldığı örneklerimizden birinde yazı tahrilli (y. 123 a), diğerinde yazmadaki örneklerin çoğunda olduğu gibi tahrilsizdir (y. 174 b). Yazı kartuşu dışında kalan alanda simetrik rumili bezeme yer almıştır. Rumiler altın, çiçekler kırmızı, mavi gibi parlak renklerde, çiçek sapları ceviz yeşilidir.

Zencerek motifi sure başlıklarını sınırlandırmada kullanılan mo-

tifler arasında dikkati çekerler (Resim 7, 8). Bu klasik çerçeve motifinin sınırlandırdığı alanda rumi gibi klasik örneklerin kullanılması raslantı olmasa gerektir. Yazı kartuşunun beyaz olduğu örnekte (y. 213 b) rumi zemini renkli (burada karmen kırmızısı), yazı zemininin renkli olduğu örnekte (y. 220 b) rumi zemini kâğıdın renginde bırakılmıştır. Rumiler burada da tahrilsizdir.

Renkli zemin üzerine altınla işlenmiş örnekler çoğunluktadır. (Resim 9 - 13). Lacivert zemine altınla ince hatları (y. 246 b, Resim 9), koyu kırmızı zemine ince kıvrık dallı çiçekler arasında ayrıca lacivert küçük kartuş (y. 225, Resim 10) gibi bezemeler de hiç değilse kompozisyonları bakımından klasik tezhipte az çok bağıntılı örneklerdir. Ancak bu türden başlıklarda kullanılan ceviz yeşili, leylak rengi gibi alışılmamış zeminler dikkati çeker.

Klasik tezhipten çok farklı bir bezeme, renkli zemin üzerinde altınla başağı andıran ince yapraklı dalların yer aldığı örneklerde karşımıza çıkmaktadır (y. 219 b, Resim 11). Naturalist lale ve karanfil motiflerinin işlendiği sure başlıkları ise bu yazmanın kendine has özellikler gösteren bezemesi arasında önemli yer tutarlar (y. 227 a, Resim 12).

Çintemani motifleri çok değişik bir anlayışla kullanılmıştır. Normal üç benekli çintemani (y. 224 a, Resim 13) yanısıra, beneklerin yerini beyaz zemin üzerinde lacivert küçük çiçeklerin aldığı bir örnek özellikle dikkatimizi çeker (y. 230 b, Resim 14).

3) Güller ve Duraklar :

Yazmanın marjlarında yer alan aşer, hizib, secde yerlerini işaret eden güllerde zaman zaman klasik tezhip tekniğini buluyoruz. Bunların güzel bir örneğinde (y. 6 a), dilimli armudî madalyonu enine kesen altın kartuş üzerinde beyaz ile yazı yer almakta, lacivert üzerinde tahrilli altın rumiler ve beş yapraklı (pençberk) çiçekler kompozisyonu tamamlamaktadır. Tığlar güllerin hemen hemen hepsinde olduğu gibi laciverttir (Resim 15).

Güllerin büyük kısmı ise klasik teknikten farklı olarak renkli zemin üzerinde tahrilsiz altın bezemeden ibarettir. Bunların bir kısmında desen klasik tezhip motif ve kompozisyonlarından pek de farklı değildir. Rumili simetrik kompozisyonları buna örnek gösterebiliriz (y. 30 b, 40 a, Resim 16, 17).

Bir örnekte ise aşer gülü tek çiçek şeklindedir. Altın zemini nar çiçeği siyah tahrilli olup bazı çanak yapraklarının dipleri gölgelendirilmiştir (y. 19 b, Resim 19).

Tezhibe pek az girmiş bir motif olan çintemaninin çeşitli variantları da bu yazmanın güllerinde oldukça sık görülür. Lacivert zemin üzerinde, üç yerine tek benekli (y. 239 b, Resim 20) aşer gülünün benzerlerini kırmızı, yeşil ve hatta beyaz zeminli olarak da (y. 45 b, Resim 21) buluyoruz. Güllerin bir kısmının sonradan eklendiğini, çintemanili bir örneğin, daha alttaki gülün üstüne binmesiyle kesinlikle tesbit edebiliyoruz (y. 99 b, Resim 22).

Belki de en ilginç örnek, başağı sarkan hayli naturalist lâle, gül ve karanfillerden ibaret kompozisyonu ile bir aşer gülüdür (y. 182 a). Kiremit kırmızısı zemin üzerine altınla işlenmiştir (Resim 23). Başka örneklerde ise başak (y. 239 b, 244 a) ve ince dallar üzerinde yapraklar (y. 240 b) gibi tezhipte az rastlanan bezeme yer almaktadır (Resim 24, 25, 26).

Her ayetin sonunu belirten durakların hemen hemen hepsi altı dilimli, siyah tahrilli altın rozetlerdir. Bunların çevresinde lacivert ve kırmızı küçük benekler sıralanmıştır. Birkaç yerde ise yine altın üzerine siyah tahrilli spiral şeklinde olanları vardır.

C. Tezhiplerin Değerlendirilmesi :

TSK. K. 23 No.lu Kur'anın tezhiplerini çağdaşlarından ayıran bazı önemli özellikleri olduğunu belirtmiştik. Tezhiplerin büyük kısmını 15. yüzyılda oldukça sık kullanılan fakat 16. yüzyılda pek benimsenmeyen, arkaik denebilecek bir tekniktir. Bu teknikte zeminin tamamını kaplayan koyuca bir rengin üzerine desen altınla boyanmıştır ve tahril çekilmemiştir. Vazgeçilmiş bir teknikle meydana getirilen desenlerin gerek kompozisyonları gerekse motif ve renkleri ise ileriye dönük ve yenilik arayan özellikler gösterir.

Tezhibin geleneksel motif dizisini oluşturan rumî ve hataler yanısıra çintemani, naturalist lâle ve karanfiller, başağı andıran yapraklar gibi motifler serbest elle çizilmiştir. Buna karşılık çin bulutu motifine pek yer verilmemiştir. Çintemanide üçlü olması gereken benek gruplarının yerini ikili grupların veya tek beneklerin aldığı örnekler yanısıra, bunların yerini çiçeklerin bile tuttuğu görülmek-

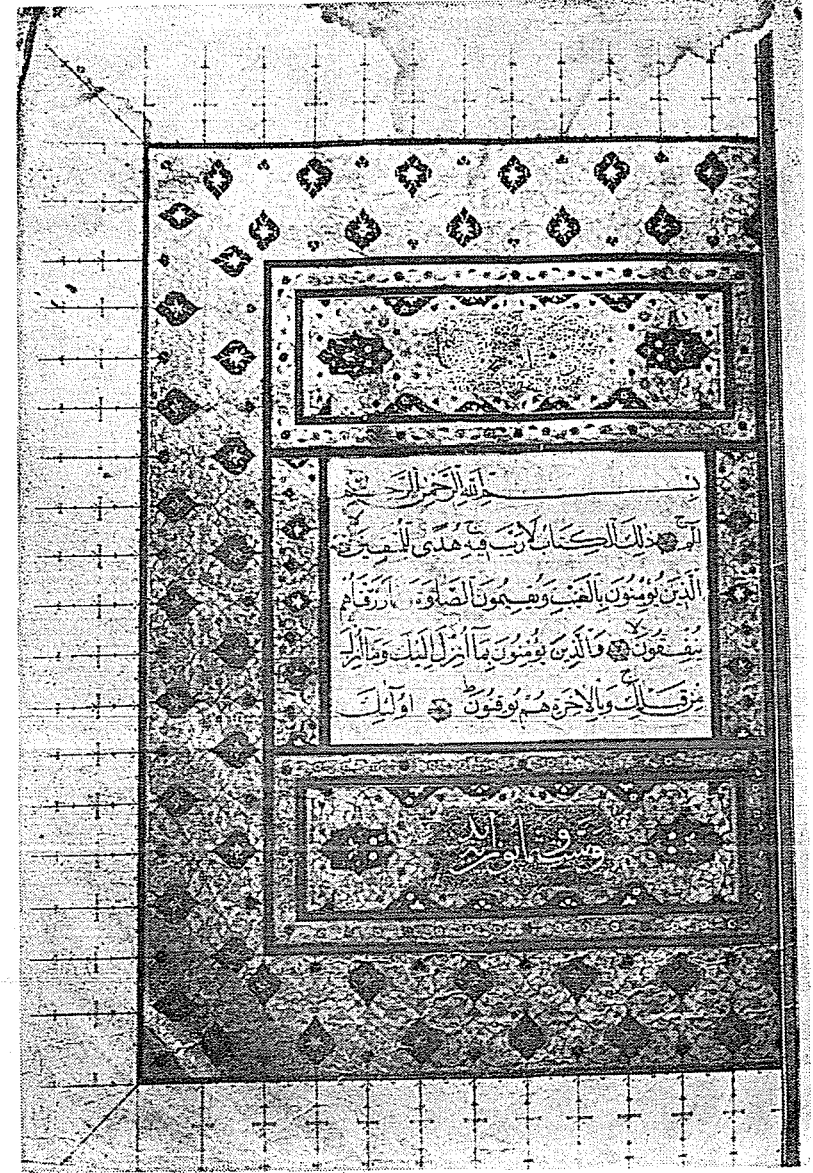
tedir (Resim 13). 16. yüzyılda çini, halı, kumaş gibi çeşitli sanat dallarında görülen naturalist üslûba uygun olarak lâle ve karanfiller kullanılmakta, fakat küçük boydaki bu çiçeklerde hiç bir kontur, gölge veya başka detay bulunmamaktadır.

Sure başlıklarının kompozisyonları genellikle simetrik fakat serbest elle çizilmiş görünümündedir. Çintemani desenlilerde ise kumaşlardaki sonsuz düzen kullanılmıştır. Cedvel dışında yer alan güllerde daha da serbest bir çalışma görülür. Bunlardan bazılarının içlerinde yazı bulunmadığı ve daha kaba çalışıldıkları dikkati çeker. Ancak fark, başka usta veya atölye işi olduklarını gösterecek nitelikte değildir. Bunların sonradan eklendiğini gösteren izler vardır. Bilhassa bir örneğimizde gülün, diğer gülün tığı üzerine, eksenden kaymış şekilde oturduğu dikkati çeker (Resim 22).

Tezhipte görmeye alışmadığımız renkler kullanılmış olması da yazmanın ilginç özelliklerindedir. Esasen yazma, daha ilk bakışta lacivert yazıları ile dikkati çeker. Tezhipte ise normal zemin rengi olan lacivert, belki de yazıların rengini tekrarlamaktan kaçınmak için pek fazla kullanılmamıştır. Bunun yerine çok defa zeytin ve yosun yeşili, karmen kırmızısı ve kiremit rengi, leylâk rengi ve eflatun gibi zemin renkleri tercih edilmiştir.

Bütün bunların yanısıra tezhip sanatçısının adının bilinmesi de önemli bir özelliktir. Sanatçının buna neden lüzum gördüğü, üzerinde durulması gereken bir konudur.

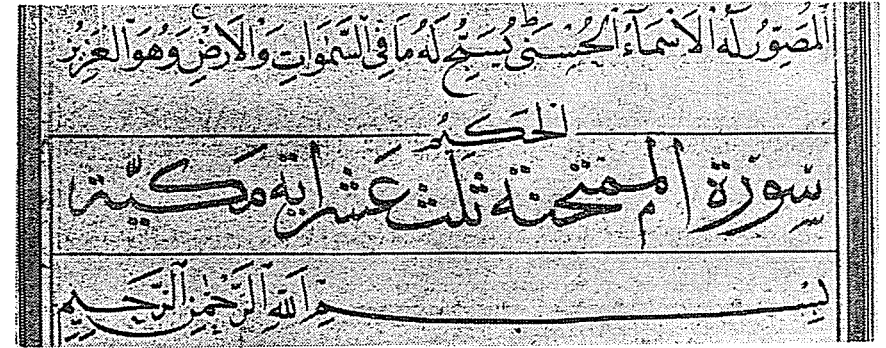
Burada çeşitli sebepler üzerinde durulabilir. Saray atölyelerinde, hükümdara takdim için hazırlanan yazmalarda sanatçı genellikle tevazu göstermekte ve adını belirtmeye adeta cesaret edememektedir. Tanıtmaya çalıştığımız yazmanın işçiliğinin kalitesi ise böyle bir iddia taşımadığını açıkça gösterir. Bu durumda sanatçı adını belirtmekten çekinmemiş olabilir. Ayrıca sarayda yapılan eserler, kalabalık bir atölyede, geniş çapta işbölümü ile meydana getirildiğine göre tek kişinin imzasını taşıyamaz. K. 23 No.lu Kur'anın tezhipleri ise tek düşünceden ve tek elden çıkmış olabilir. Fakat bizce asıl sebep, sanatçının, alışılmışın dışında, yeni bir şeyler ortaya koyduğunun bilinci içinde oluşu ve bu yüzden eserinde adını belirtmek istemesidir.



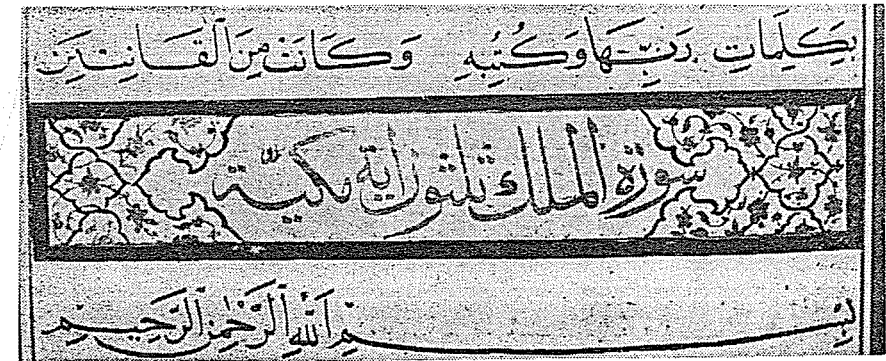
Resim 1. TSK. K. 23 No.lu Kur'anın Baş sayfası (y. 2 a).



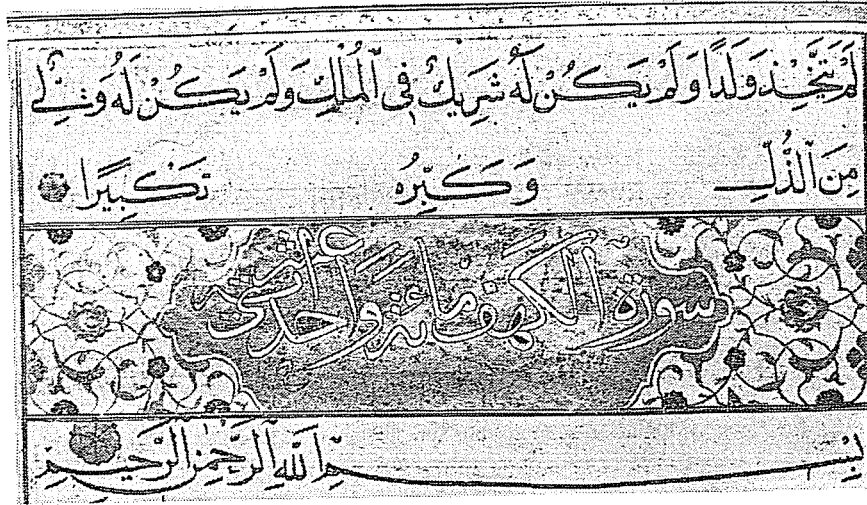
Resim 2. TSK. K. 23 No.lu Kur'anın ketebe sayfası (y. 259 b).



Resim 3. Tezhipsiz bir Sure başlığı (y. 232 a).



Resim 4. Sure başlığı (y. 238 a).



Resim 5. Sure başlığı (y. 123 a).



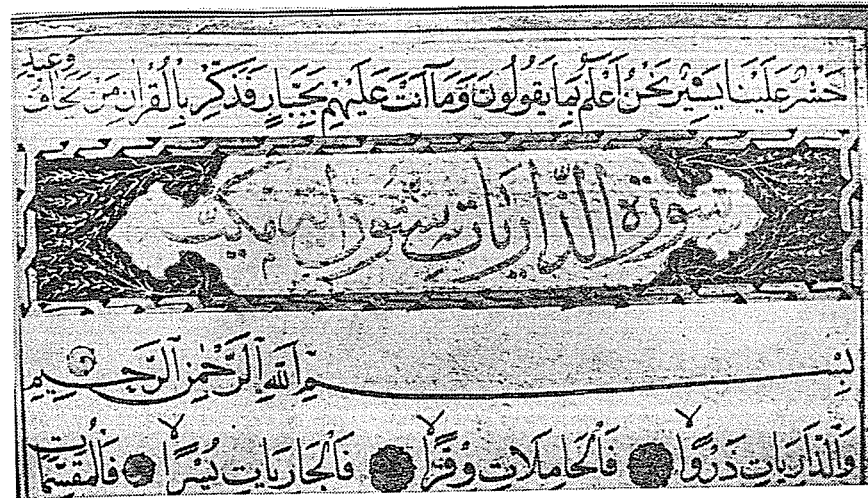
Resim 6. Sure başlığı (y. 174 b).



Resim 7, 8, 9. Sure başlıkları (y. 213 b; 220 b; 246 b).



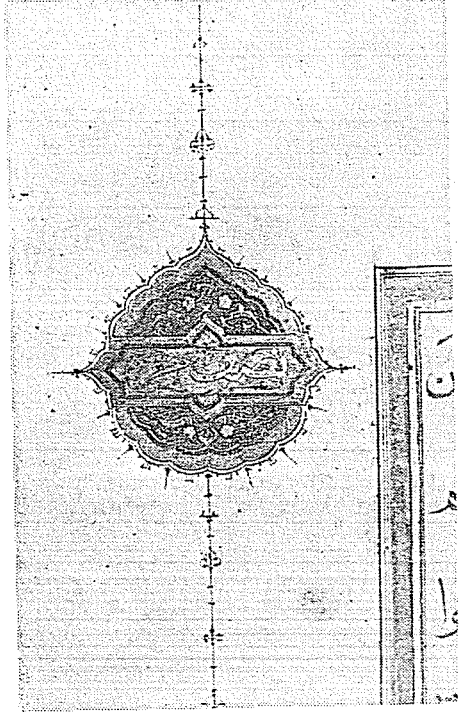
Resim 10. Sure başlığı (y. 225 b).



Resim 11. Sure başlığı (y. 219 b).



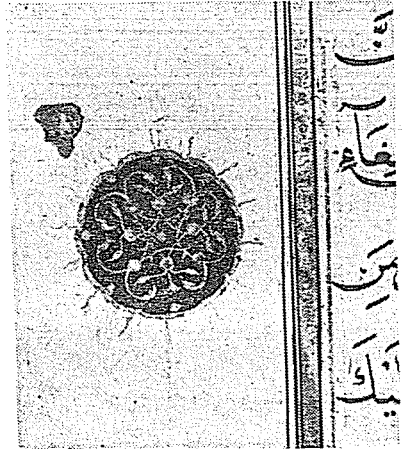
Resim 12, 13, 14. Sure başlıkları (y. 227 a; 244 a; 230 b).



Resim 15. Klasik tezhipli gül (y. 6 a).



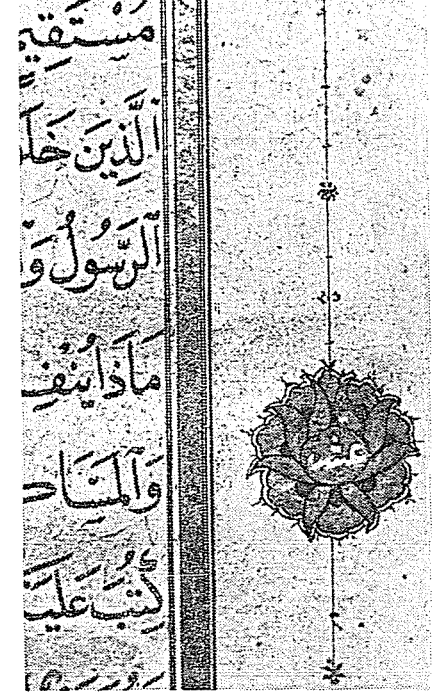
Resim 16. Hizib gülü (y. 30 b).



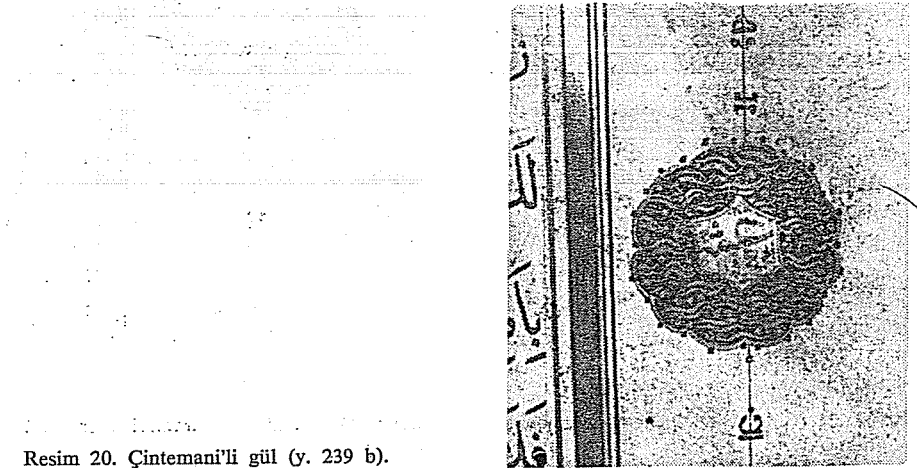
Resim 17. Yazısız bir gül (y. 40 a).



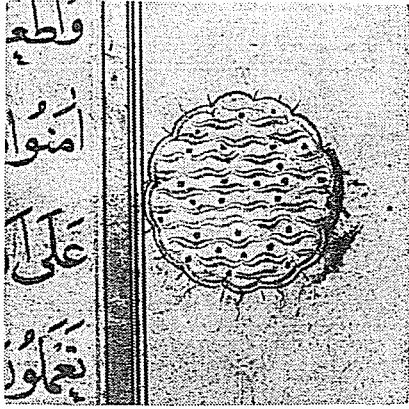
Resim 18. Aşer gülü (y. 32 b).



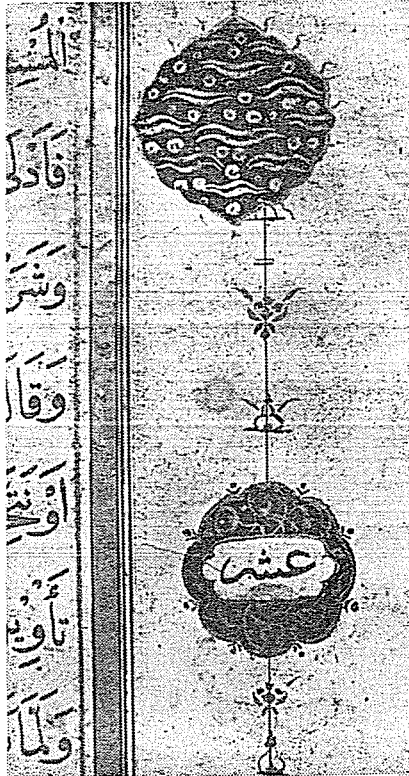
Resim 19. Nar çiçeği şeklinde gül (y. 19 b).



Resim 20. Çintemani'li gül (y. 239 b).



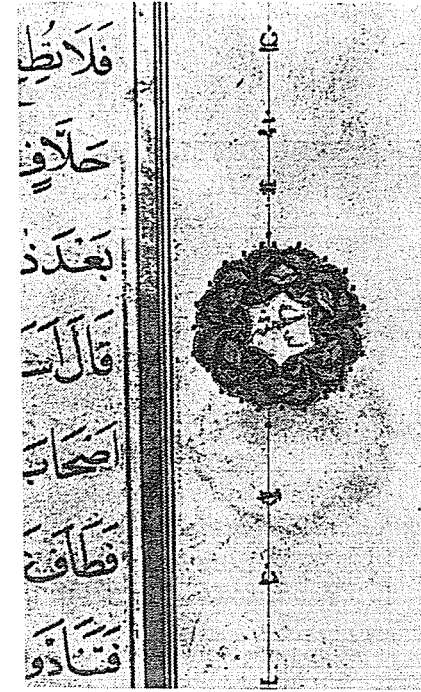
Resim 21. Çintemani'li gül (y. 45 b).



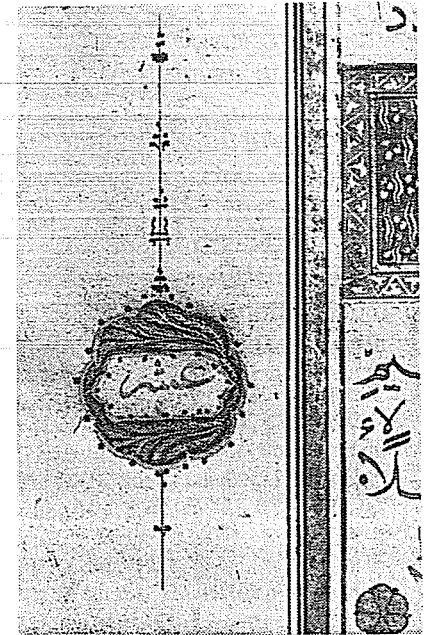
Resim 22. Sonradan eklenen çintemani'li gül (y. 99 b).



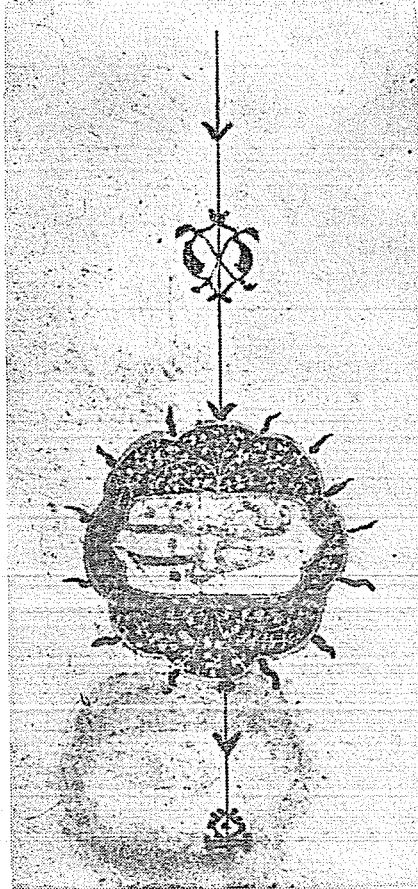
Resim 23. Laleli ve karanfilli aşer gülü (y. 182 a).



Resim 24. Aşer gülü (y. 239 b).



Resim 25. Aşer gülü (y. 244 a).



Resim 26. Kıvrık dağa bezemeli gül (y. 240 b).

REALISTIC MOTIFS AND THE EXPRESSION OF THE DRAMA IN SAFAVID MINIATURES

Güner İNAL

Since this study deals with the «Realistic motifs in Safavid miniatures», first, I want to explain what I mean with the term «realist or realistic». What is intended with this term is, of course, not an imitation of the objects in nature, but the inclusion of the motifs from daily-life, i.e., from man's natural surrounding into the miniatures reflecting a rather realistic approach compared to the clichée images that dominated Islamic miniature painting for centuries.

The realism of the Safavid miniatures reveals itself in two different ways : It either shows the story within an atmosphere of daily-life which we call «genre», or it conveys the drama, the tragedy of a certain event reflecting a certain philosophy of life. Both these attitudes have appeared before the Safavid period. Motifs from daily-life reflecting the surrounding of man, and the character of the period had a long past. Already in the Seljuq period, the illustrations of the *Maqāmāts*¹ and even those of some scientific works such as the *Kitāb al-Tiryāq*² and *Materia Medica*³ bear motifs from the daily occupation of man. Rural scenes, and illustrations giving a

1 For the *Maqāmāts* see: R. Ettinghausen, *Arab Painting*, Geneve, 1962, pp. 104-124; O. Grabar, «The Illustrated *Maqāmāt* of the Thirteenth Century: The Bourgeoisie and the Arts, «in *Islamic City*, edit. by A. H. Hourani and S. N. Stern, London, 1970, pp. 207-222.

2 For the *Kitāb al-Tiryāq* see: R. Ettinghausen, *Op. Cit.*, pp. 83-87; 91-92; B. Fâres, *Le Livre de thériaque: manuscrit arabe à peinture de la fin du XII^e siècle conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris (Ars Islamique II)* Cairo, 1953.

3 See: R. Ettinghausen, *Op. Cit.*, pp. 87-90; E. Grube, «Materialien zum Dioskorides Arabicus,» *Festschrift für E. Kühnel*, Berlin, 1959, pp. 163-194.

picture of camp and city lives are among them. They even invaded the decorations of art objects of other media, such as metalwork⁴ and ceramics⁵ showing the popularity of such themes during that period.

The expression of the «drama» of the event, on the other hand, has been a typical feature of the fourteenth-century miniatures of the Tabriz school as seen in the miniatures of the *Jāmi' al-Tawārīkh* and in some scattered pieces of the *Shāhnāmeḥ* illustrations. This feature which was called the «Pathetic Style» by E. de Lorey⁶ is best cristalized in a miniature of the London *Jāmi' al-Tawārīkh* depicting the Sultan of Delhi putting his uncle to death⁷ and in the *Shāhnāmeḥ* miniature (Album H. 2153, fol. 157r, Topkapı Museum) which illustrates the fight of Isfandiyār with the dragon⁸. In these images the painter conveys the human aspect of the story instead of giving a clichée picture of the event.

In the following periods till the end of the fifteenth century, a new esthetics which was based on color and stereotyped patterns left almost no room for such motifs⁹. Suddenly at the end of the fifteenth century in the paintings of Bihzād of the Herat school they reappear¹⁰. Ordinary man and his surrounding start to occupy such a large room in his paintings that even the main theme beco-

4 Such images especially appear on the metalwork called the Mosul work. See: D. S. Rice, «Inlaid Brasses from the Workshop of Aḥmad al-Dhakī al-Mawsīlī», *Ars Orientalis*, II (1957), pp. 283-326.

5 Although seldom, genre motifs or motifs from stories appear also on the ceramics. See: A. U. Pope, *A Survey of Persian Art*, London-New York, 1939, Vol. V, Pl. 642, R. Ettinghausen, *Op. Cit.*, pp. 55-56; See also the Lustre bowl with a camel driver in The *St. Louis Art Museum. Handbook of the Collections*, St. Louis, 1975, p. 326.

6 E. de Lorey, «L'École de Tabriz; L'Islam aux prises avec la chine», *Revue des arts asiatiques*, IX (1935), pp. 27-39.

7 G. Inal, «Artistic Relationship Between the Far and the Near East as Reflected in the Miniatures of the Ġāmi' at-Tawārīkh», *Kunst des Orients*, X 1/2 (1975), pp. 108-143, esp. pp. 118-119, Fig. 4.

8 N. Atasoy, «Four Istanbul Albums and Some Fragments from Fourteenth-Century Shah-namehs», *Ars Orientalis*, VIII (1970), pp. 19-48, Pl. 19, Fig. 18.

9 With the exception of a few miniatures such as the one illustrating the encampment of the nomad people in the *Shāhinshāhnāmeḥ* of 1397 in the British Museum, London (Or. 2780). see: I. Stchoukine, *Les Peintures des manuscrits timūrides*, Paris, 1954, Pl. XIV.

10 For the Bibliography on Bihzād See: R. Ettinghausen, «Bihzād, Kamāl al-Dīn, Ustād», in the *Encyclopaedia of Islam*, new. edit. I. (1959), pp. 1211-14. In addition see:

mes overshadowed by the idea of conveying a natural setting. His miniatures depicting the construction of the palaces and mosques, school and bath scenes, etc. are good examples of this changing attitude. The frontispiece miniature in his Cairo *Būstān* depicting an entertainment in the Court of Huseyn Bayqara is a good case in point¹¹. In one of the pages of this double-page miniature we see the Sultan seated in a different posture entertaining himself in the courtyard of his palace. The servants bringing food and drinks, men taking a drunken man away, reflect the atmosphere of a drinking party. In fact, the memoirs of Babur enlighten us about such parties and the Sultan's interest in drinking by stating that all the city people were indulged in drinking during his period¹². So, Bihzād has gone beyond the established formulas and conveyed a moment of the royal entertainment in the Court of Huseyn Bayqara. Moreover, by placing two peasant figures on the upper right-hand section of the painting who entertain themselves playing flute, he has paralleled a royal entertainment with those of ordinary people, may be illustrating the interest in drinking at that time, and also expressing a view from ordinary people's world. Another remarkable point is that these people are depicted dark-skinned, probably representing Indiantypes, which is also an important point for our discussion of the Safavid realism.

The Safavid painters took over this tradition and following the footsteps of Bihzād, gave a large room to the motifs from daily-life. Ordinary people, such as gardeners tilling the earth, became an integral part of the Court-scene compositions of the sixteenth century. Bihzād's followers carried away this approach to such an extent that even the main figures and themes became unrecognized among the secondary motifs that serve to enrich the compositions. Crowdedness became the major characteristic of the Safavid miniatures. The manner of Bihzād with well-balanced compositions, and an organized sense of space left its place to the pictures which narrate

M. G. Lukens, «The Fifteenth-Century Miniatures», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XXV, No. 9, pp. 317-338.

11 For its reproduction see: L. Binyon, J.V.S. Wilkinson and B. Gray, *Persian Miniature Painting*, London, 1933, Pl. LXVIII (83 A).

12 About Huseyn Mīrzā and his court see: G.Z.M. Babur, *Vekayi Babur'un Hatıratı*, translated into the Turkish by R.R. Arat, Ankara, 1946, II, pp. 177-180.

the story within a story. The artists started to tell as much as possible within the limited place of the picture. The increased size of the miniature was very convenient for such compositions.

The realistic motifs now invaded all sorts of literary works such as those of Jāmī (the contemporary of Bihzād), Ḥāfiz, Niẓāmī, Bidpai's *Kalīla wa Dimna*, and even the most conservative work, Firdausī's *Shāhnāmeḥ*. Next to the celebrated painters of the period such as Sultan Muḥammad, Shaykh Muḥammad, Mīr Muṣavvir, Mīr Sayyid, Alī, Shaykhzadeh, and Muḥammadi, there were also others who did not sign their names, but worked in the same fashion. The *Metropolitan Niẓāmī*, the famous *Houghton Shāhnāmeḥ*, the *Divān of Ḥāfiz* prepared for Sām Mīrzā (brother of Tahmāsp), the *Tahmasp's Niẓāmī* in the British Museum (Or. 2265), Jāmī's *Haft Avrang* in the Freer Gallery of Art illustrated for Ibrāhim Mīrzā, governor of Mashhad during 1556-65, a nephew of Tahmāsp, contain remarkable motifs from ordinary man's world¹³.

Among the miniatures which depict daily-life activities those which illustrate encampments seem to be the most popular. Their earliest known instance is found in the thirteenth-century *Maqāmāt* illustrations. The miniature illustrating the fourth makame in the Leningrad *Maqāmāt* forms one of the best examples¹⁴. Especially, the man cooking meal on the upper right-hand section of the picture will become a favorite motif in the sixteenth century. Although similar motifs are sometimes encountered also in the fifteenth-century miniatures, especially in these illustrating the works of Niẓāmī such as Laylā and Majnūn, they never constitute the main theme of the image. On the other hand, as we see in a miniature attributed to Mīr Sayyid 'Alī in the Fogg Museum of Art¹⁵, the depiction of the daily-life in a camp seems to be the major concern of the artist. The miniature shows many personages busy with some activities. The encampment is indicated by the presence of some tents. The composition is arranged according to a central axis formed by a tree beneath which a stream flows. On the upper right-hand section

we see a youth putting some wood into the fire in order to cook the meal. Here, we see the centuries-old motif in a different shape. To the left of this motif, and a little below it, a woman is shown washing clothes within a wide basin. She is at the same time in conversation with an old man who appears behind a tent. Below are the tents superimposed on one another, behind which some heads of personages and animals such as asses, cows and camels are visible. On the lowest right-hand corner of the miniature we see a woman with her baby sucking milk which was a popular motif also in the previous period, seen especially in the miniatures of Bihzād. In the central part a youth washing his hands in the stream leads our eye to the left side of the picture where there are also some tents around which some personages are busy with different occupations. On the upper left-hand side of the picture, below the bust of a camel we see a young woman feeding an ass; to her right is an old woman milking a goat, and below her are some goats and sheep. A boy embracing his sheep walks toward a tent in which a woman holds a dish of meal with one hand, while raising the curtain of the tent with the other. She looks as if inviting the boy to lunch. In the front, we see a pot cooking on fire which reminds us of the same motif in the Leningrad *Maqāmāt*. A cat next to the fire adds a charm to the scene.

At first sight, all these motifs create a unity in the miniature representing an aspect of the nomad people's life in their camp. We feel as if the painter works from nature, from his own observation. However, the examination of other miniatures depicting encampments shows that the image which at first sight appears to be novel bearing some traces of observation from nature has become a pattern at the disposal of a traditionalist painter. A painting in the Album H. 2155 (Fol. 8v, Fig. 1) in the Topkapı Museum contains the same motifs with slight changes. Here, we again find the old woman milking the goat. It is almost like an exact copy of the one in the previous miniature; a man, instead of the woman, feeds an ass, and some domestic animals, e.g., goats and sheep also occupy the picture. The lower plane is again devoted to the tent in which some women are busy with various activities. Another album painting, actually a drawing in the Album H. 2165 (Fol. 57r, Fig. 2) depicts Majnūn in Laylā's camp. It brings together about the same

13 For these masterpieces of the Safavid painting see: S. C. Welch, *Persian Painting. Five Royal Safavid Manuscripts of the Sixteenth Century*, New York, 1976, and also, Idem, *A King's Book of Kings. The Shahnameh of Shāh Tahmāsp*, New York, 1972.

14 See: R. Ettinghausen, *Op. Cit.*, ill. on p. 112.

15 E. Grube, *The World of Islam*, New York, 1967, Fig. 80.

or similar motifs that we encountered in Sayyid 'Ali's miniature and in the album painting. It also looks to be one of the designs that prepared the famous Freer *Haft Avrang*. Although the places of the motifs have changed in the composition, we recognize the woman feeding an ass, milking her baby in a tent, washing the clothes in a wide basin, another cooking a pot of meal on a fire and providing the fire with some wood. Sheep and goats also occupy the empty areas in the composition forming similar motifs as in the previous paintings. In the frontal plane we see Majnūn prostrating before Laylā whose posture seems to have derived from the same vocabulary as the Freer *Haft Avrang*. The figure of Laylā on fol. 231r (Fig. 4) in the latter manuscript has a similar posture. Furthermore, another miniature of the Freer Ms. seems to have shared common motifs with the album drawing. That is the miniature illustrating an encampment scene in the section of *Silsilat al-Dhahab* on folio 30r (Fig. 3). The man cooking the meal in the upper left-hand corner of the picture, the woman washing the clothes, another woman with her child in the tent, goat and sheep around the tents seem to be the common motifs. To these, an acrobat accompanied by some musicians with a couple watching them in the mid-section of the painting; some children playing, a man playing a flute seated on a rock, then a camel driver with his camels occupying the foreground are added to enrich the scene. Camel drivers and acrobats were also known motifs from the twelfth century on appearing in the miniatures of the *Maqāmāt*s and also even in the decorations of the metalwork of the previous periods¹⁶. However, compared to the previous miniature and the album drawing the Freer miniature seems to be superb, both in the execution of the detail and in the organization of the scene. The previous paintings look as if they served as a stage, as a sketch-book for the creation of this majestic work. Another good example describing the camp life appears in the *Tahmāsp's Nizāmī* in the British Museum (Or.

¹⁶ It appears in the illustrations of the *Maqāmāt* manuscripts of the Mamluk period see: R. Ettinghausen, *Op. Cit.*, ill. on p. 148; also on the metalwork of the twelfth and thirteenth centuries such as on the famous Artuqid Innsbruck plate. See: E. Grube, *Op. Cit.*, p. 50, Fig. 24.

2265, from 1539-43) in the miniature depicting Majnūn visiting Laylā's camp attributed to Sayyid 'Ali¹⁷.

The popularity of the motifs seen in the above-mentioned miniatures also appears in less pretentious manuscripts such as in the miniatures of A *Khamseh of Nizāmī* in the Topkapı Museum R. 877 (Fol. 120v, Fig. 5 and Fol. 154v, Fig. 6) dated 1527 probably executed in Shiraz or in a provincial town¹⁸. There is a great number of designs and miniatures containing such motifs and encampment scenes the discussion of which is beyond the scope of this study.

As for the images depicting city life, another album page in the Fogg Museum of Art attributed to Mīr Sayyid 'Alī gives us an idea about the period's life¹⁹. The illustration might be a detached miniature from the British Museum *Khamseh* showing the preparation of the betrothal feast of Laylā and Salm. While the majority of the picture is occupied by a palace, we also have a glimpse of some city activities such as shops in which people sell and buy things, mosques and the city gate that occupy the rest of the picture. We see sellers weighing their goods, male and female purchasers, a wood-cutter bringing wood through the city gate while a dog over the city entrance adds a joyful atmosphere to the image. Apart from these, we see an old man at a mosque entrance in conversation with a short young man, a woman taking water from a fountain and a man lighting the lanterns; together with some children they all create an atmosphere of genre within the picture. Although we find the images of the cities and shops in the Seljuq miniatures of the thirteenth century such as those in the *Maqāmāt*s²⁰ and in *Varqa and Gulshāh*²¹, they are of symbolical nature. Whereas in the Safavid examples there is a variety of motifs coming from the daily life of man. The artists bring together as many motifs as possible so that they can show many aspects of life within one image. Another image of a city is found in a miniature of the *Freer Haft Avrang*

¹⁷ S. C. Welch, *Five Royal Safavid Manuscripts...*, p. 88, Pl. 28.

¹⁸ F. E. Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*, Istanbul, 1961, No. 442, p. 159.

¹⁹ E. Grube, *Op. Cit.*, Fig. 79.

²⁰ R. Ettinghausen, *Op. Cit.*, ill. on p. 116.

²¹ A. Ateş, «Une vieux poème romanesque Persan: récit de Varqa et Gulshāh», *Ars Orientalis*, IV (1961), 143-153, Pl. I, Fig. 1.

depicting a donkey for sale attributed to Mirzā 'Ali²². A peasant brings his old donkey to the market for sale and praise it. The old donkey is contrasted with well-fed and furnished horses, and the painter takes the story as an excuse to show us a picture from the daily-life of a city. Here, again, we see a bakery at a corner from which an old woman and her grandson buy bread.

Next to these famous, eminent manuscripts of the Safavid period, there are many containing such realistic motifs. In this study, however, I shall confine myself only to some examples in the Topkapı Museum in Istanbul. Among these manuscripts I can name the following works: Firdausī's *Shāhnāmeḥ*, R. 1548, probably executed in Shiraz around 1570-80s;²³ *Shāhnāmeḥ*, H. 1475 from the same period²⁴; *Shāhnāmeḥ* H. 1480, executed in Tabriz in 1520²⁵; *Shāhnāmeḥ* H. 1522, in Ottoman Turkish dated 1544²⁶; *Jāmi's Haft Avrang* H. 1084²⁷; *Haft Avrang* R. 911²⁸; and *Haft Avrang*, H. 810²⁹.

One of the most interesting images among them is the miniature depicting Bahram, the Shāh of Persia, taking the princess of China to Persia in Ms. R. 1548 (Fol. 460v, Fig. 7). It shows the event within an atmosphere of a festival. Within this crowded composition which shows the procession in front of the city-gate we conceive the motif of the princess on the camel riding on a ceremonial carpet driven by a camel driver wearing a special *kulah* with a high baton in the middle, and bearing a stick in hand. This main motif of the picture forms a cliché which also appears in the Freer *Haft Avrang* in the image of Zulaykha³⁰, and in less pretentious manuscripts of Jāmi

22 S. C. Welch, *Op. Cit.*, p. 98, Pl. 34.

23 F. E. Karatay, *Op. Cit.*, No. 363, p. 135.

24 *Ibid.*, No. 366, p. 136. The miniatures of this manuscript and the one cited above stylistically resemble those of H. 1497 in the same collection copied by Hasan al-Huseyn al-Kātūb in 982 H./1574 A. D. in Shiraz. Therefore, both should be executed in that center around 1570-80s.

25 *Ibid.*, No. 350, p. 131.

26 Idem, *Topkapı Sarayı Müzesi-Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu*, Istanbul, 1961, II, No. 2158, s. 59.

27 Idem, ... *Farsça Yazmalar Kataloğu...*, No. 749, p. 257.

28 *Ibid.*, No. 717, p. 249.

29 *Ibid.*, No. 706, p. 246.

30 R. Skelton, «The Mughal Artist Farrokh Beg», *Ars Orientalis*, II (1957), pp. 393-411, Pl. 3, Fig. 6. Dr. Skelton compares it to the miniature depicting Akbar's entry into

executed in Shiraz such as the *Haft Avrang* H. 727 (Fol. 41r, Fig. 8) in the Topkapı Museum³¹.

The rest of the motifs, however, display interesting aspects from daily-life. People make music, children play games, a man carries a tray with arrows, courtiers surround the cortege. Above these festive activities, we see the facade of the city occupied by music making personages on the balconies, men and women with children watching the procession imparting an air of entertainment to the image. The shops with dishes and clothes complete this daily-life aspect of the picture.

Keykhusrau's encounter with his grandfather Keykāvūs in the *Shāhnāmeḥ* H. 1475 (Fol. 142v, Fig. 9) is another example of this sort. We see a similar festival taking place in front of a city gate, perhaps painted by the same nakkash. Sellers of swords, a strange old man with a shield on horseback are reminiscent motifs of the previous miniature. Moreover, the music making personages and dancers enliven the celebration of this happy event. Again musicians and observers on the balconies adorn the facade of the city wall.

Both these miniatures stylistically show the application of the Qazvīn Court style mixed with that of Shiraz which favours surface decoration. The influence of the Court style shows itself in the elegant figures.

A third interesting image is found, again, in the *Shāhnāmeḥ* R. 1548 (Fol. 549v, Fig. 10) which is one part of the double closing-page miniatures of the manuscript. The scene depicts some persons bathing in a pool. The picture might illustrate a story in the preface of the *Shāhnāmeḥ* which tells how Firdausī scornfully gave away the reward money of Maḥmūd to a bath attendant. It seems to be depicted also in a *Shāhnāmeḥ* in the India Office (Ms. 3540, Fol. 10r) in London³². If it really depicts this episode, it is remarkable that it is shown at the end of the book. The peculiar point is that in it we find all sorts of activities of men swimming, rowing, pushing one another into the pool. Above are the observers and below some

Surat in 1572 in the Akbarnāmeḥ, British Museum. Farrokh Beg, who had his first training in Shiraz by Mawlana Dervish around 1550, later went to Mashhad, to the Court of Ibrāhīm Mirzā, then in 1576 to Kabul and in 1585 to Akbar's Court.

31 F. E. Karatay, *Op. Cit.*, No. 750, p. 258.

32 B. W. Robinson, *Persian Paintings in the India Office Library*, London, 1976, p. 135.

personages prepare food. Another remarkable feature is that one of the figures below resembles an Indian with the type of his garment and cap and with his facial features in profile³³. Later we shall come to this point again. A similar motif of a pool with rowing figures appears also in a manuscript of Jāmi's *Haft Avrang R. 911* (Fol. 152r, Fig. 11). It serves as a frontispiece miniature to the section of *Khīradnāmeḥ-i Iskandārī* (the Wisdom of Alexander).

The miniatures depicting the motifs and scenes from people's daily-experiences being either the city life, the courtly life or the rural life are too many, and I shall be content with discussing only a few examples. However, there is another aspect of the Safavid realism, which I mentioned at the beginning of this study, that reveals itself in the expression of the drama of the event. We might call it a new realism resembling the «pathetic style» of the fourteenth century. These scenes appear together with the daily-life scenes in the same manuscripts discussed above.

A very good example of this sort of a realism is seen in the miniature depicting the assassination of Khusrau Pervīz in the *Shāhnāmeḥ R. 1548* (Fol. 536v, Fig. 12). An assassination takes place, the legitimate ruler of Persia, the owner of the sacred fire «Farr» is being assassinated. Contrasted to this tragedy the guards sleep in the courtyard, court ladies flirt with the officers, a couple flirt in a corner of the garden, and a gardner tills the earth. Although a great tragedy is taking place, everybody is busy with his own occupation, nobody pays attention to what is happening. The King, the owner of the traditional, sacred «Farr» dies but the life continues. In this instance, the use of motifs from daily-life serves to convey a different philosophy of life expressing a rather realistic approach to the theme. The painter reflects the human aspect of the event. What happens if a Shāh dies, there comes another *Shāh*. Such an attitude would not have been possible a century, perhaps half a century earlier. Even the bearer of the sacred fire dies, still the life continues. This idea can be compared to Brughel's «The Fall of

33 Similar figures appear also in a miniature in the *Dīvān* of Fuzulī in a private collection executed in Shiraz circa 1575. See: B. W. Robinson, E. J. Grube, G. M. Meredith-Owens, R. W. Skelton, *Islamic Painting and the Art of the Book. The Keir Collection*, London, 1976, p. 193, Pl. 74 - III - 322.

Icarus» of the same century in which a similar philosophy is conveyed³⁴.

Similar motifs, however, appeared in the Safavid period already during the first half of the sixteenth century as we see in the miniature depicting the same episode in the *Houghton Shāhnāmeḥ* from 1527 (Fol. 742v)³⁵. In this majestic composition, attributed to 'Abd as-Samad by Mr. C. Welch, however, the event takes place in the corner of a richly decorated palace on the left. The miniature does not only illustrate the fatal event, but also shows various sections of the palace with some personages in it. As in the previous miniature, here too, the ladies looking out of the balconies, some courtly men in the palace rooms, the door keeper and more important than all, the sleeping guards in the courtyard unaware of the tragedy are included into the picture. Here, a similar approach is being conveyed within the framework of a very decorative style. At this point I should like to point out that the painter, if he is really 'Abd as-Samad, was taken to India in 1550 by Humāyūn and worked in the Court of the Mughal Sultans. Similar motifs such as the sleeping guards resting their heads on their shields or knees are also found in the miniature depicting the Nightmare of Zahhāk (Fol. 28v)³⁶ in the same manuscript. It is attributed to Mīr Musavvir, father of Mīr Sayyid 'Alī, who were also taken to the Court of India by Humāyūn. It seems that these sleeping guards that emphasize the drama of the event had already been patterned motifs in the early sixteenth-century Tabriz-Court Style. However, in the *Houghton Shāhnāmeḥ* the drama of the event has not been that much pronounced as in the *Topkapı Shāhāmeḥ*. In spite of it, we discern the rise a certain realism in the rendition of the conventional themes which ends up in breaking up the old formulas and clichés. Although there starts to appear new clichés within this new approach, they start to convey a new understanding. Even before the *Houghton Shāhnāmeḥ*, the employment of such guard figures, although in a limited scale, appears in the miniatures rendered in the Akkoyunlu Tabriz-Court at the end of the fifteenth century. An example of this

34 G. Glück, *Pieter Brueghel the Elder*, London, 1951, Pl. 8.

35 S. C. Welch, *A King's Book of Kings...*, pp. 184-185.

36 *Ibid.*, ill. on p. 101.

is found in a miniature depicting Bahram Gūr in the Red Pavillion, probably executed by Shaykhy, in the famous *Khamseh* of Halil and Ya'qūb beys from 1480s (Topkapı Museum, H. 762, Fol. 183v, Fig. 13)³⁷. It is evident that by the end of the fifteenth century both the Herat and Tabriz schools of painting were already employing realistic motifs. However, their intensive use towards the mid-and-late sixteenth century imparted a new aspect to the painting enhancing the significance of the event.

Next to the *Shāhnāmehs*, the illustrations in the works of Jāmī contain similar motifs. A manuscript of *Yūsuf and Zulaykhā* in the Topkapı Museum H. 1084³⁸ probably executed in Shiraz in the second half of the sixteenth century conveys a similar approach. The miniature which depicts Yūsuf in the prison (Fol. 149v, Fig. 14) brings together separate motifs of the story. Yūsuf in the prison together with other prisoners forms the nucleus of the painting. To this, the units of Zulaykhā in the balcony, Yūsuf and Zulaykhā in a room above, the visit to Yūsuf and again the guards sleeping in the courtyard are added enriching the image. This popular motif of sleeping guards also appear in the miniature depicting the marriage of Khusrau with Maryam in the *India Office Shāhnāme*³⁹.

Next to these assassination, prison and wedding scenes where the unawareness of the event is expressed by patterned guard motifs, there are other ways of expression to convey a drama or a human emotion. In another *Shāhnāme* H. 1480 (Fol. 302r, Fig. 15) in the Topkapı Museum executed in Tabriz in 1520⁴⁰ the miniature which depicts the fight of Isfandiyār with the dragon is one of them. In this picture on one side we see the dragon encircling around himself, his head cut off, and on the other side the hero lies fainted on the ground. Such an interpretation of this episode would have been hardly possible a century earlier, in which the fights of the heroes have been expressed with clichée formulas to magnify their

37 F. Çağman, *Topkapı Sarayı Müzesi Hazine 762 No.lu Nizami Hamsesi'nin Minyatürleri*, İstanbul, 1971 (unpublished doctoral thesis); I. Stchoukine, «Les Peintures turcomanes et safavies d'une Khamseh de Nizami, achevée à Tabriz en 886/1481», *Arts Asiatiques* (1961), pp. 3-9, Figs. 1-7.

38 See note 27.

39 B. W. Robinson, *Op. Cit.*, Pl. 429.

40 See note 25.

deeds. The closest parallel to this approach can only be found in the fourteenth-century miniatures. The album painting (H. 2154, Fol. 157r)⁴¹ depicting the same episode in the Topkapı Museum shows the hero leaning on a rock drawing off his sword in hesitation to attack such a monster while two of his courtiers encourage him. Both examples convey a rather human attitude towards their subject matter. Both gave the same message: Isfandiyār, the son of the Iranian Monarch Gushtāsp, the distributor of the Zoroastrian faith, one of the outstanding heroes of the *Shāhnāme*, even he is a human being after all. As any human being, he can fear, he can hesitate and he can collapse in the face of a great danger.

Such interpretations seem to have existed also in the Ottoman miniatures. Although Ottoman realism rather relies on historical narration⁴², in some instances there is the use of 'genre' motifs such as we see in the miniatures of the famous *Sūrnāme*, *Nusret-nāme* and the Cairo *Humāyūnnāme*. In this last manuscript the miniature illustrating the story of the tortoise carried by the goose is enriched with the motifs from the village and rural life of the people imparting a genre aspect to the scene⁴³. This seems to have been a popular characteristic in the sixteenth century in the rendition of this story appearing also in the famous *Freer Haft Avrang* (Fol. 215r), where a scene from the camp life occupies most of the picture. It also occurs in the Bukhara manuscripts such as the one in the *Tuhfat al-Ahrar* in the Russian collections (State Public Library, Dorn 425, Fol. 46r)⁴⁴ where some tents behind the hills and a man washing his feet near a river impart a character of genre to the image. A simplified version of this miniature is found in the *Haft Avrang* in the Topkapı Museum R. 897 (Fol. 50r)⁴⁵ copied by 'Ali Rızā al-Kātib in 976 H./1568 A.D. probably in Bukhara. Fig 16).

41 See note 8.

42 For the historical realism of the Ottomans see: N. Atasoy, «Türk Minyatürlerinde Tarihi Gerçekçilik», *Sanat Tarihi Yıllığı*, I (1964-65), pp. 103-110.

43 For the Cairo Humāyūnnāme see: G. Inal, «Kahire'de yapılmış bir Humāyūnnāme'nin Minyatürleri», *Belleten*, Sayı 159, C. XL, (Temmuz 1976), s. 339-465, Res. 6.

44 Ashrafi, *XVI th Century Miniatures Illustrating Manuscript copies of the Works of Jami from the USSR Collections*, Moskva, 1970, ill. on p. 89.

45 F. E. Karatay, *Op. Cit.*, No. 722, pp. 250-51.

In some manuscripts we also find the expression of a 'human emotion' through the patterned formulas. The image which depicts the death of Sohrāb by the hand of his father, Rustem, in a Turkish translation of the *Shāhnāmeḥ H. 1522* (Fol. 148r, Fig. 17) dated 1544 in the Topkapı Museum is a good example in point. The event is shown in a conventional way having the major figures in the center framed by the busts of the horses. Sohrāb lying down wounded on the ground and Rustem mourning for him are not something new in the repertoire of this story. However, the remarkable point is the posture of the groom of Sohrāb, who is shown leaning on the horse, eyes closed as if fainting at the sight of such a tragic event.

All these sixteenth-century examples which depict motifs from daily-life, genre scenes, and those that convey the drama of the event point to a novel attitude in the Safavid miniature painting. Even the most conservative Persian literary work *Shāhnāmeḥ* seems to be affected by such a realistic attitude. This new type of realism, no doubt, could not have existed only in the art of miniature painting. Although its roots go back to the late fifteenth century, it becomes popular in the sixteenth. Parallel to the realism in the visual arts, there was also a realistic trend in the Persian literature in the same century which is called the «Indian Style».

According to the definition of some scholars such as Bertels, E.G. Browne, Rypka, Bausani and W. Heinz⁴⁶ this style indicates the multiplication of the themes and images in literature, and many themes which have not been regarded convenient for literature started to appear in Persian literature together with the words, phrases, and idioms which come from the everyday language of the people. Thus, a greater freedom and the loosening of the conventional formulas take place in literature. It is the same attitude we observed in the above-mentioned Safavid miniatures. In this sense, we can say that in the sixteenth-century, especially towards the mid-and-

46 For the Indian style in Persian literature see mainly: E. G. Browne, *A Literary History of Persia, IV. Modern Times (1500-1924)*, Cambridge, 1953, pp. 165, 229-230; 419-420; J. Rypka, *Iranische Literaturgeschichte*, Leipzig, 1959, pp. 284-286; A. Bāūsani, «Contributo a una definizione dello 'Stile Indiano' della poesia Persiana», *Annali dell' Istituto Universitario di Napoli*, VII (1957), pp. 167-178; Idem, *Litteratura Persiana*, Milan, 1960, pp. 478-499; W. Heinz, *Der indische Stil in der persischen Literatur*, Wiesbaden, 1973, esp. pp. 111-119.

second half of it, both Safavid painting and literature displayed examples of a sort of realism that was called the «Indian Style» in literature. It will be interesting to point out that such parallelism between painting and literature existed also in other civilizations such as that of China in the Sung period (960-1279). After the famous Chinese literati poet Su Shih wrote at the end of the eleventh century stating that everyday words, the language of the street-all can be used in poetry but with great skill⁴⁷, the 'genre' painting became a favorite branch of Chinese painting.

It is, however, a point which needs an explanation why this realistic attitude in Persian literature was called with the term «Indian Style». Shāh Tahmāsp (1524-1576), who was an enthusiastic protector of Fine Arts, especially those of painting and calligraphy, at the beginning of his reign became a fanatic towards 1540s. In 1536 he closed down the wine-shops and pleasures were considered as sin. Fortunately, most of the masterpieces of Safavid period were executed before this time. The Shāh's fanaticism reached at such a degree that any poem which does not fit in with the Shi'ah doctrine was not favoured. As a result of this fanaticism in religion, most of the poets went to the Mughal Court in India and worked for the more liberal patrons. When they came back to Persia, they wrote with a new style revealing a certain realism which was called the «Indian Style». The poets 'Urfī, Faiḏī, Faṣīhī, Sa'ib, Shavkat, and Bīdil are among them. The expansion area of this style is Persia, Muslim India, Afghanistan, and some Persian speaking areas of Central Asia⁴⁸.

When compared with painting, however, an ambiguity draws our attention. The intercourse between Persia and India, no doubt, existed before the sixteenth century. As pointed out by Fraad and Ettinghausen⁴⁹, very probably, some Persian painters and calligraphers have worked in the Court of the Delhi Sultans during the Timurid period, although the famous Timurid historian of the Shāh

47 See: S. Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-Ch'ang (1555-1636)*, Cambridge, 1971, p. 5.

48 See note 46.

49 I. L. Fraad and Ettinghausen, «Sultanate Painting in Persian Style. Primarily from the First Half of the Fifteenth Century: A Preliminary Study», *Chavi: Golden Jubilee Volume of the Bharat Kala Bhavan*, Benares, 1972, pp. 48-66.

Rūkh period 'Abd ar-Razzaq⁵⁰, who visited India in 1442, does not mention any activity of miniature painting in his memoirs. In spite of Amīr Khusrau Dehlevī's interest in the social themes and everyday life in literature who wrote at the Court of the Delhi Sultans at the end of the thirteenth century and became also a popular poet in Persia⁵¹, the paintings attributable to the patronage of the Delhi Sultans do not bear any traces of that sort of a realism.

However, in the late fifteenth century in the Timurid Court of Huseyn Mīrzā in Herat, where the eminent men of letters of the time were gathered, a sort of realism shows itself in the paintings of Bihzād as pointed out before. Jāmī, the Court poet of the period, was also one of the favorites the works of whom were illustrated with realistic motifs during the Safavid period. In the royal entertainment scene attributed to Bihzād in the *Cairo Būstān* we noticed that the painter went beyond the established formulas and also introduced an Indian-looking couple to his scene. Although there is a possibility that this miniature might have been painted and added to the manuscript later, Bihzād's other genre scenes indicate that already by the end of the fifteenth century Timurid Court was interested in realistic scenes. At this point two facts draw our attention. First, Bihzād has not been to India; secondly, in Babur's account on the Court of Huseyn Bayqara and its artistic activities there is no mention of any Indian influence. Babur invaded India, however, later and erected his empire there in 1526-9. After him, when, his son Humāyūn was exiled from India he went to Persia and welcomed by Shāh Tahmāsp⁵². He resided there during the years 1544-50, and on his return to India he took Mīr Musavvir, Mīr Sayyid 'Alī and

50 For the Narrative of the Journey of 'Abd ar-Razzaq, Ambassador from Shāh Rūkh to India in 845 H./1442 A.D. see: *India in the Fifteenth Century, being A Collection of Narratives of Voyages to India*, New York 1957, pp. 20-43.

51 For the Social character of Amīr Khusrau Dehlevī's works see: S. H. Asgari, 'Khusrau's Works as Sources of Social History,' in *Memorial Volume, Amir Khusrau*, New Delhi, (October) 1975, pp. 143-161; For the illustrated works of Dehlevī See: N. Titley, 'Miniature Paintings Illustrating the Works of Amīr Khusrau: 15th, 16th, 17th Centuries,' *Marq*, XXVIII, No. 3 (June 1975), pp. 20-52.

52 See: S. C. Welch, *...Five Royal Safavid Manuscripts...*, p. 23; E. G. Browne, *Op. Cit.*, pp. 419-420; For the life of Humayun see: Gülbeden, *Hūmayunnāme*, Translated from the Persian into the Turkish by A. Yelgar with an introduction of Hikmet Bayur, Ankara, 1944.

'Abd as-Samad with him⁵³. Other Persian painters who have been to India are Dūst-i Dīvāne⁵⁴, a student of Bihzād, and Farrukī Bey⁵⁵. The remarkable point is that the painters such as Mīr Musavvir, Sayyid 'Alī and 'Abd as-Samad, who worked in the famous *Tahmāsp Shāhnāme*h of 1527 some miniatures of which were executed in this new realistic style, knew it before they went to India.

On the other hand, the beginning of the realistic attitude in Persian literature goes back to Ḥafīz, Amīr Khusrau Dehlevī of the late thirteenth century. This realism which disappears in the fifteenth century, re-appears at the end of the same century, perhaps under the conditions unknown to us at present.

The popularity of such motifs, however, falls into the mid-sixteenth century. The Freer *Haft Avrang* is an example of this. The new ideas coming from India seem to have strengthened a trend hidden under the strict formulas. Although there seems to have been such a realistic trend before the Indian influence in literature, the appearance of Indian type of figures, a new sort of realism reflecting all sorts of human activities and emotions all fall into this same period.

A good example of the changing attitude in the conventional themes appears again in a miniature of the *Yūsuf and Zulaykhā H. 1084* in the Topkapı Museum depicting the ascension of the Prophet (Fol. 11r, Fig. 18). The unusual character of the image brings together the worldly and otherworldly elements. The text relates the event according to the *Hadīth* of Ibn 'Abbās. Muḥammad encounters Yūsuf in the third stage of Heaven. He starts his journey from Masjīd al-Haram (Here Qa'ba) and travels to Masjīd al-Aqsā, the farthest sacred place where the throne of God is. In the miniature we see a representation of the Qa'ba above the arcades of which the heavenly world is depicted. Next to the Qa'ba, there is a building and on its balcony two figures are depicted imparting a genre character to the image. The representation of the heavenly world draws attention. Above a rocky landscape we see the sky-

53 *Calligraphers and Painters. A treatise by Qādī Ahmad, Son of Mīr-Munshī* (circa A. H. 1015/A. D. 1606). Translated from Persian by V. Minorsky with an Introduction by B. N. Zakhoder translated from the Russian, Washington D. C., 1959, p. 185.

54 *Ibid.*, p. 180.

55 See: Skelton, *Op. Cit.*

filled with clouds and angels carrying holy plates with flames symbolizing the *Nūr*, holy light. Following the narration of the holy event there are holy personages and planets surrounding the figure of the Prophet. Among them on the lower right-hand section we see the symbol of the sun shown as a human head. Somewhat above it, on the left is the figure of Moses with a book in hand in the sixth stage of Heaven. Then starts the angels and the planets which the Prophet saw in the sky. A woman playing the lute represents Venus (Zühre). Then in the central section we conceive the figure of Muhammad on the Buraq led by a crowned angel representing Gabriel. The most curious image in the picture is the representation of the throne of God on the righthand corner where the Prophet was supposed to meet him. In front of the throne we see a figure of a warrior, resembling the planet Mars with a sword and a severed head in hand. It is depicted with four arms like an Indian Buddhist deity the examples of which we also find in the painting of Central Asia⁵⁶. He is supposed to protect the throne of God. So far, to my knowledge it is a unique instance of the Mi'raj iconography and there seems to be an Indian taste in it. Although the introduction of the figure of Mars as an Indian deity in Islamic painting took place in earlier periods in the astrological treatises⁵⁷, its employment in the Mi'raj iconography seems to have taken place in this period, and together with the depiction of the planets and the holy personages whom the Prophet met in Heaven, it gains significance. Even the lower section of the painting with the image of Qa'ba and some other details unnecessary for the narration of the event such as the people on the balcony, a young man peeping through a door adds something unusual to the character of this conventional theme. It looks as if it summarizes the whole story within one image.

Another interesting example of the so-called Indian influence can be seen in the *Divān of Hülālī* (died in 1532-33) in the Topkapı

56 M. Bussagli, *Painting of Central Asia*, Geneva, 1963, ill. on p. 57. Iranian Bodhisattva figure on a wooden votive tablet from Dāndān Öllüq, Khotan probably from the 7th century.

57 The figure Mars illustrated in a Seljuq Ms., the Astrological Treatise of Nasr al-Dīn Sivasī in Bibliothèque Nationale, Paris (Pers. 174, Fol. 11Or), is one of the earliest prototypes of this image.

Museum R. 1012 (Fols. 1v-2r, Fig. 19), dated 1554-55⁵⁸. Its frontispiece miniatures show an entertainment in the open-air. The rendition of the figures and the landscape reveal the *Qazvin style*. The remarkable point is that the scene is depicted on a sort of green paper which is a typical Indian sort of green.

The examples we have examined so far indicate that there was a realistic trend in Persian painting at the end of the fifteenth century as crystallized in the paintings of Bihzād. Although the Safavid period painters inherited many such features from him, and executed superb paintings for Shāh Tahmāsp, because of the Shāh's increasing fanaticism, the center of book painting moved to different centers such as Mashhad and Shiraz in the mid-sixteenth century, and together with the influence of the Indian realism, they created huge, crowded compositions with motifs from daily-life, sometimes also conveying a human aspect of the event. Although these motifs seem to have derived from the daily-life, as we have seen, they have become formulas at the disposal of the artists such as the vocabulary of the poets. One might perhaps talk about the «Indian Style» for the realistic literature of the Safavids, but I incline not to call the miniature style of this period under the term: *Indian Style*; because, it seems that in spite of some influences from India, it worked both ways. The contribution of the Persian artists for the formation of the Mughal Court style was also great. An example of this is to be seen in a miniature of a *Būstān* of Sa'dī, produced for Sultan Cihangir in the Court of Agra in India, where sleeping guards occupy the foreground of the picture⁵⁹. It, rather, looks like a period style, also appearing in the Ottoman miniatures of the same period. In order to evaluate the painting of this period, I think, one should investigate the philosophy, the social history and the thought of the period together with the literature and arts. There should be a parallelism in all these fields which necessitates further research.

58 F.E. Karatay, ...*Farsça Yazmalar Kataloğu...*, No. 773, pp. 266-267.

59 S.C. Welch, *The Art of Mughal India. Painting and Precious Objects*, New York, 1963, p. 70, Pl. 24.



Fig. 1. A Painting in the *Album H.* 2155, Fol. 8v in the Topkapı Museum.



Fig. 2. A Drawing in the *Album H.* 2165, Fol. 57r in the Topkapı Museum.



Fig. 3. 46.12 Encampment Scene, fol. 30a Jāmi, *Haft Avrang*, Meshhed, Kazvin and Herat, 1556-65, with the Courtesy of the Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art, Washington, D.C.

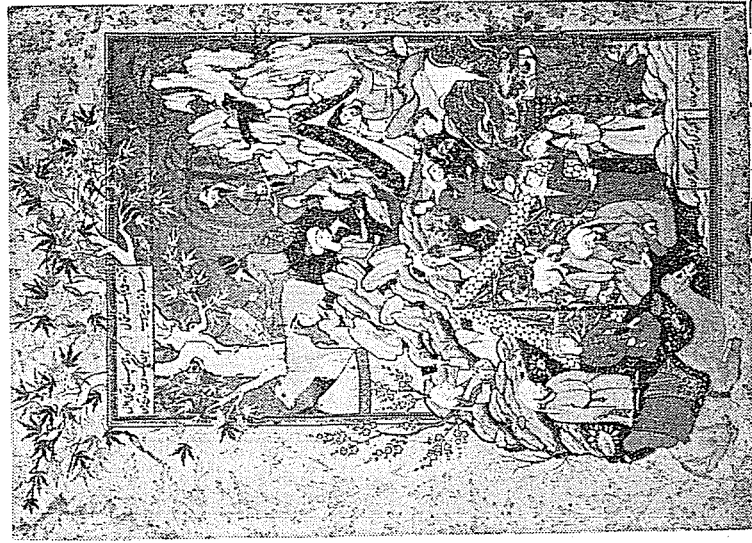


Fig. 4. 46.12 Majnun at Leyla's Camp, Fol. 231a Jāmi, *Haft Avrang*, Meshhed, Kazvin and Herat, 1556-65. With the Courtesy of the Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art, Washington, D.C.



Fig. 6. Majnun at Leyla's Camp. Nizami, *Khamseh*, R. 877, Fol. 154v in the TKS. Mus.



Fig. 5. Majnun at Leyla's Camp. Nizami, *Khamseh*, R. 877, Fol. 120 in the TKS. Mus.

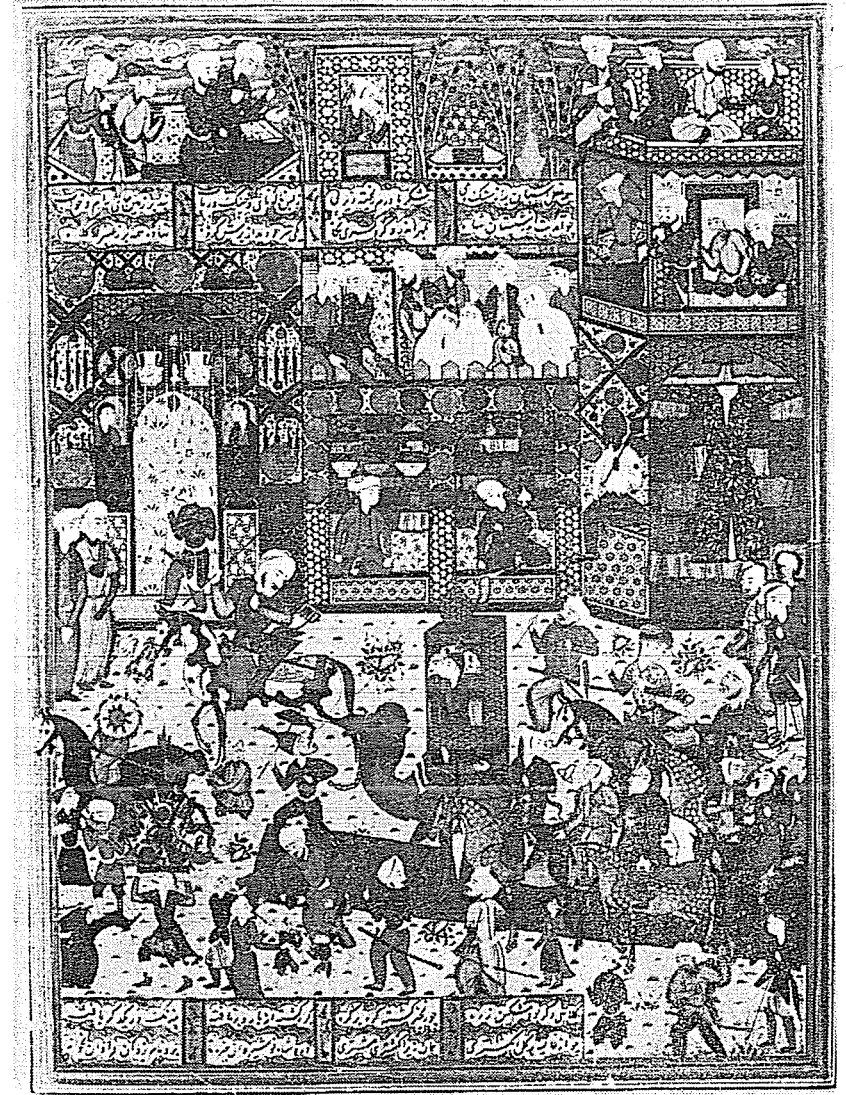


Fig. 7. Bahram Taking the princess of China to Persia. Firdausi, *Shahnāmah* R. 1548, Fol. 460v in the Topkapı Museum.



Fig. 8. Procession with Zulaykhā.
Jāmi, *Haft Avrang* H. 727, Fol. 41r in the TKS. Mus.

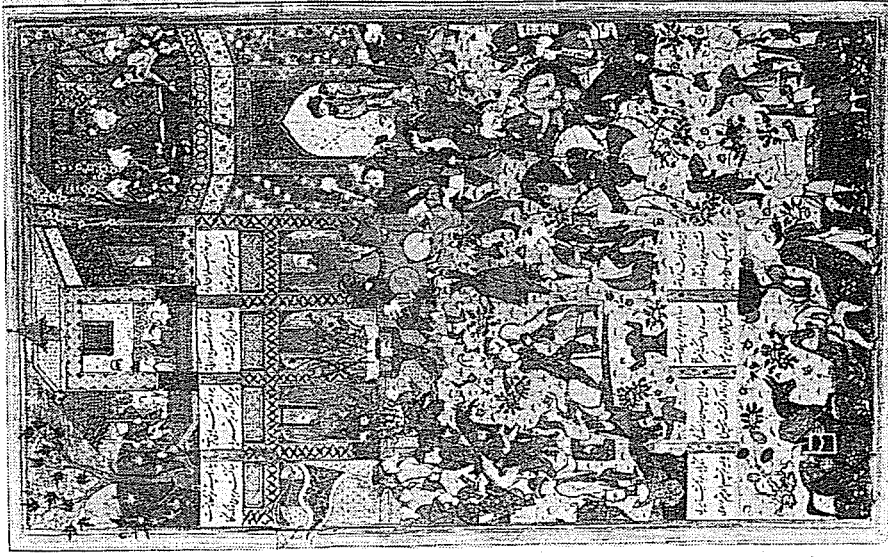


Fig. 9. Keykhusrau's Encounter with Keykāvūs.
Firdausī, *Shāhnāmeh* H. 1475, Fol. 142v in the TKS. Mus.

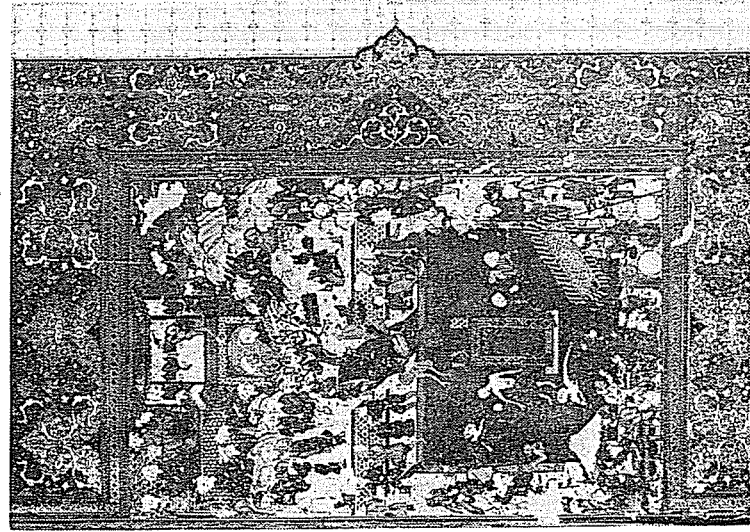


Fig. 10. Pool Scene.
Firdausī, *Shāhnāmeh* R. 1548, Fol. 549v in the TKS. Mus.

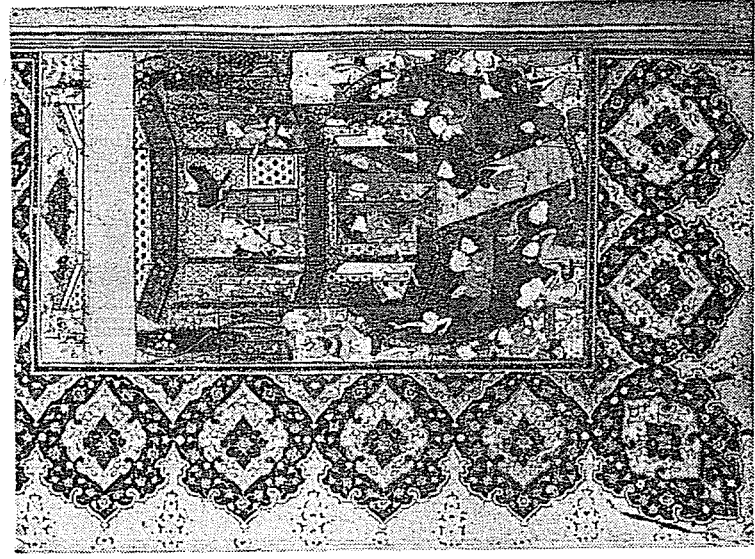


Fig. 11. Pool Scene with a pavillion.
Jāmi, *Haft Avrang* R. 911, Fol. 152 in the TKS. Mus.

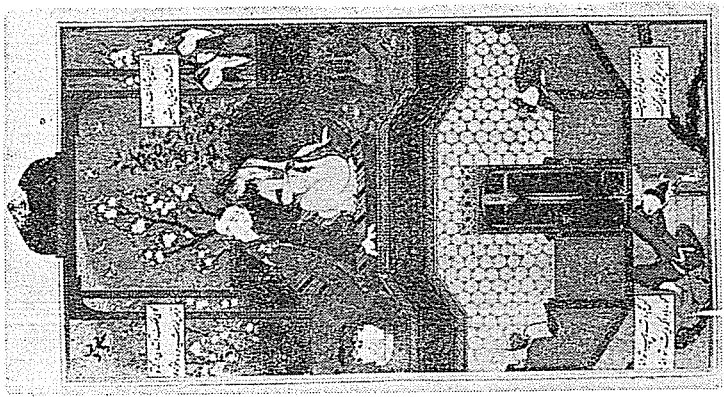


Fig. 13. Bahram in the Red Pavilion probably by Shaykhy. Nizāmī, *Khamseh* H. 762, Fol. 183v in the TKS. Mus.

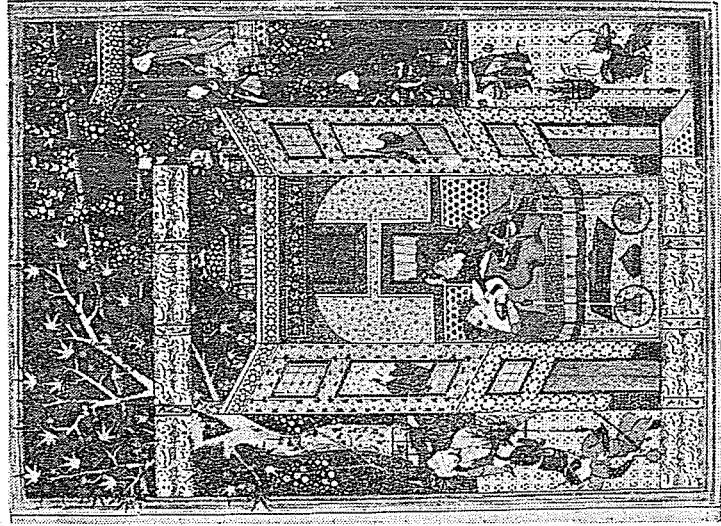


Fig 12. The Assassination of Khusrav Perviz, Firdausī, *Shāhnāmeh* R. 1548, Fol. 536 in the TKS. Mus.

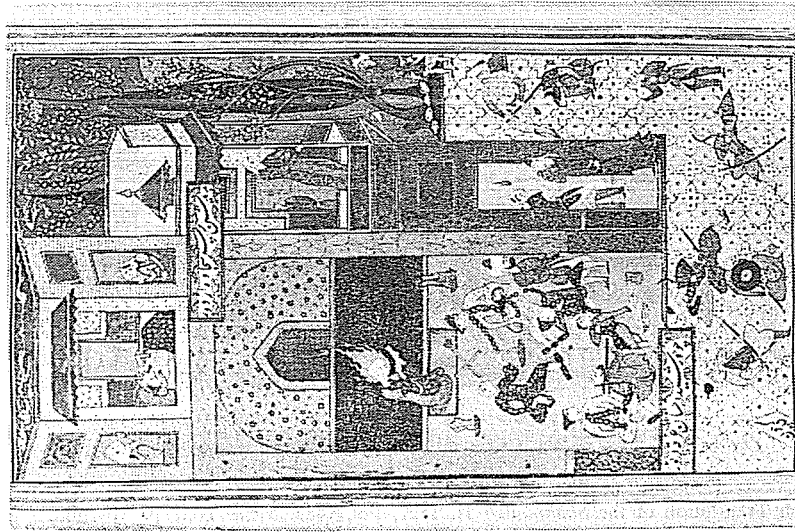


Fig. 14. Yūsuf in Prison. Jāmī, *Haft Avrang* H. 1084, Fol. 149v in the TKS. Mus.

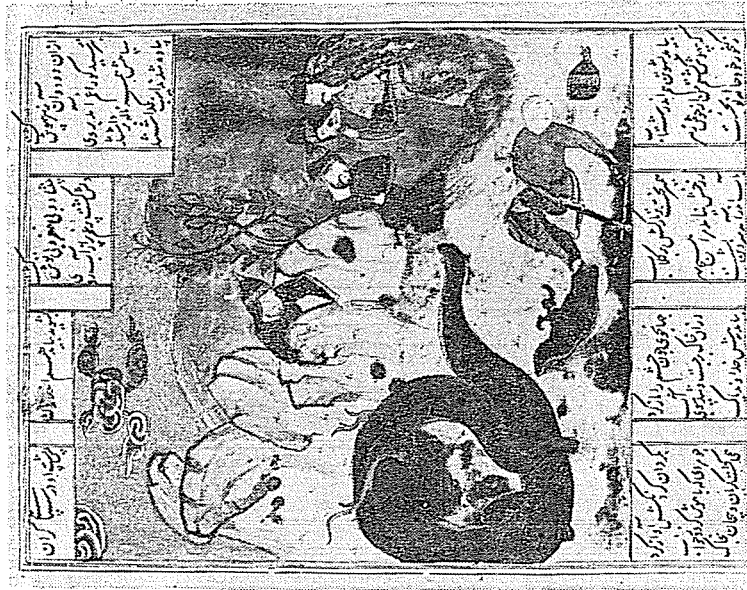


Fig. 15. Isfandiyar's fight with the Dragon. Firdausī, *Shāhnāmeh* H. 1480, Fol. 302r in the TKS. Mus.

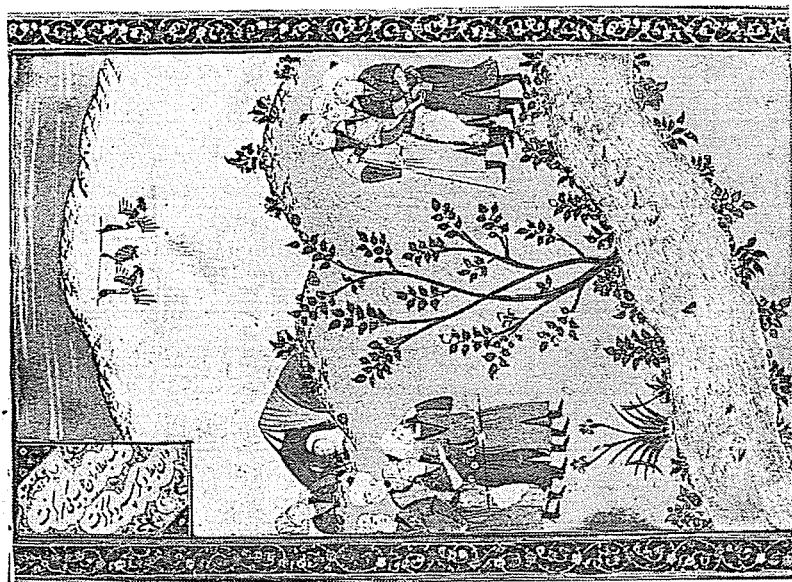


Fig. 16. Tortoise carried by goose.
 Jāmī, *Haft Avrang* R. 897, Fol. 50r in the Topkapı Museum.

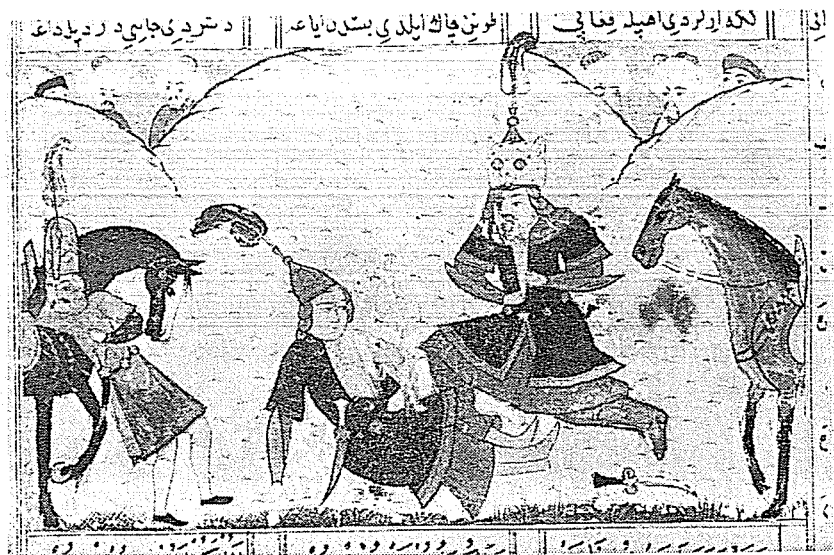


Fig. 17. Rustem and Sohrab.
 Turkish Translation of the *Shāhnāme* H. 1522, Fol. 148r in the Topkapı Museum.

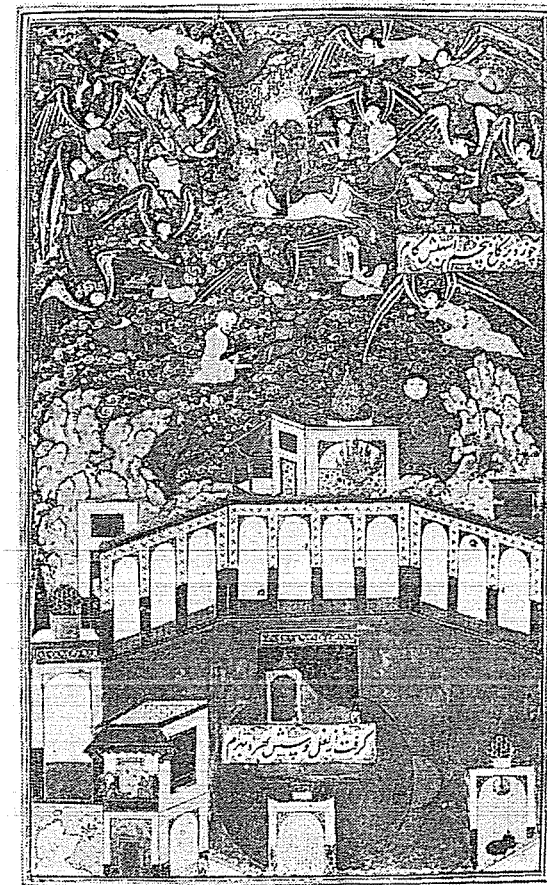


Fig. 18. Ascension of the Prophet.
 Jāmī, *Haft Avrang* H. 1084, Fol. 11r in the TKS. Mus.

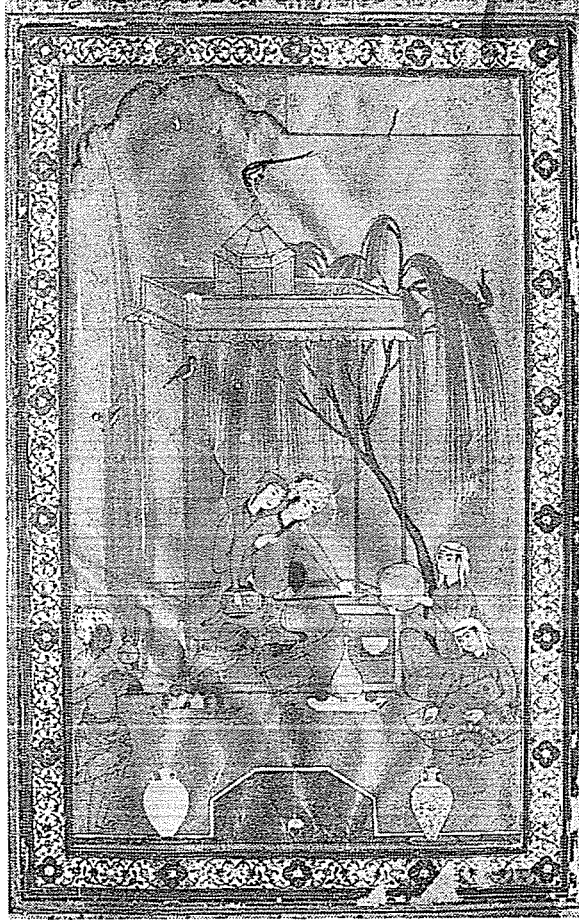


Fig. 19. Entertainment Scene.
Hilâlî, *Dîvân* R. 1012, Fol. 2r in the TKS. Mus.

YATAĞAN İLÇESİNE BAĞLI YAVA KÖYÜ YAKINLARINDAKİ BİZANS FRESKOLARI I. İKONOĞRAFİK İNCELEMELER

Yıldız ÖTÜKEN

Muğla il sınırları içinde yer alan Yatağan ilçesi, Yava köyünde araştırmalar yapan meslekdaşım, arkeolog Dr. Çetin Şahin, burada Bizans dönemine ait freskolar görmüş ve araştırma yapmam için bana gereken konum bilgisini vermiştir. 1976 yılı yaz aylarında freskoların bulunduğu bölgede yaptığım çalışmaların sonuçlarını Nisan 1977 de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümünün düzenlediği seminerde özetlemiş bulunuyorum. Bu makalede iki ayrı bölüm şeklinde freskolar ikonografik yönden ve üslup açısından incelenecek ve Yatağan bölgesinin tarihi gelişimi çerçevesinde tarihlendirilecektir.

Buluntu yeri ve genel tanıtım :

Yatağan ile Aydın arasında uzanan karayolundan Nabi köye giden toprak yola sapılır. Nabi köy ve Yava köyünden geçtikten sonra takriben 8 Km. sonra otomobilden inilerek Çine çayının aktığı vadiye kadar 100 M. lik bir yol yürünür. Freskolar 30 - 40 M. yüksekliğinde bir kayanın vadiye bakan kuzey yüzündedir. Kayanın önünde 25 M. uzunluğunda ve 5 M. genişliğinde terasimsi bir düzlük vardır; Terasın çevresinde duvar kalıntıları, yerde ise tuğla, taş ve moloz birikintileri görülür. İleride ayrıntılı bir şekilde incelenecek bu fragmanlar, freskoların önünde, bir yüzü ile kayaya yaslanmış bir veya birçok kapalı mekânın varlığına işaret ederler.

Kayanın 20 M. genişliğinde yüzeyine dağılan fresko kalıntılarının en ilginç yanı bunların iki ayrı tabakadan oluşmasıdır. Birinci fresko tabakası sıva kullanılmadan doğrudan doğruya kayanın üzerine, ikinci tabaka ise ince bir sıva tabakası üzerine ve yer yer birinci tabakayı kapatacak şekilde yapılmıştır. Birinci tabakaya ait freskolar kayanın doğu tarafında belirgindir; Bu freskoları ayrıntıları ile tanımlamak mümkün değildir, çünkü yerde biriken yapı malzemesi freskoların büyük bir kısmını örtmüştür. Kırmızı renkte düz bir çerçeve ile sınırlanan onbir resim birbirinden farklı büyüklüktedir. Beyaz ve mavi düz fon üzerine çizilmiş figürlerde kızılkahverengin hakim olduğu görülmektedir. Üstüste uzanan iki resim şeridi şeklinde düzenlenen sahnelerden üsttekinde beş ayrı bölme vardır: Bunlardan ancak ikisini tanımlayabildik: İsa'nın yakalanması ve İsa'nın çarpmaya gerilmesi. Alt şeritte yuvarlak kemerli çerçevelerle sınırlanan altı aziz portresi vardır. Kayanın batısında koyu kırmızı düz bir çerçeve ile sınırlanan dört fresko yer almaktadır; İkinci tabakaya ait olan bu freskoların boyutları birbirinden farklıdır. Soldan sağa doğru birinci freskoda bir melek figürü, ikincisinde kucaklaşan bir kadın ve erkek, üçüncüsünde iki aziz ile birlikte Meryem ve son freskoda İsa ile bir erkek figürü görülmektedir.

Freskoların tasviri :

Melek, bütün figür olarak, önden ve ayakta duruyor şekilde tasvir edilmiştir. Fon, altta kahverengi ve yeşilden oluşan bir taban şeridi ve üstte açık mavi renkli gökyüzü ile kaplanmıştır. Meleğin baş kısmı tahrib olmuştur, yalnızca başını çevreleyen sarı renkli halesi belirgindir. Elbisesi iki parçadan meydana gelir: İncilerle işlenmiş, uzun kollu, ayak bileklerine kadar uzanan bir tünik ve kıymetli taş, incilerle zengin bir şekilde işlenmiş loros. Ayakkabıları kırmızı renktedir ve üzerleri inci ile işlenmiştir. Melek sağ elinde bir asa, sol elinde bir küre tutmaktadır. Küre içiçe geçmiş iki daire ile konturlanmıştır, kürenin içinde iki kollu patriklik haçı, bulut ve su motiflerinin stilize edilmiş şekli ve dört harflik bir kısaltma vardır. Bu harfler (Φ Χ Φ Π) «İsa'nın ışığı herkezi aydınlatır» anlamına gelen « Φως Χριστου Φαίνει Παντα. » cümlesinin kısaltmasıdır.

İkinci freskoda soldan bir erkek, sağdan bir kadın figürünün

koşarak birbirlerine yaklaşmaları ve kucaklaşmaları tasvir edilmiştir. İki figürün yanakları birbirine değmekte, vücutları ise birbirinden ayrı kalmaktadır; Kadın iki eli ile erkeği boynundan, erkek ise kadını omuz hizasından tutmaktadır. Her iki figürün başı sarı hale ile çevrelenmiştir. Erkeğin açık kahve renkli, omuzlarına dökük saçları ve uzun sakalı belirgindir. Sarımsı beyaz bir tünik ve morumsu pembe bir palyum giymiştir. Kadın, başını örten ve bütün vücudunu ayak bileklerine kadar saran uzun, bol koyu kırmızı renkte bir elbise giymiştir. Bu iki figürü, ikonografik unsurlarına dayanarak Meryem'in ebeveynleri olan Yoakim ve Anna olarak tanımlayabiliriz; Sahne Yoakim ve Anna'nın karşılaşmaları anını canlandırmaktadır.

Üçüncü freskoda, tam ortada, bütün figür olarak, önden ve bir Suppedaneum üzerinde, ayakta duran Meryem görülüyor. Meryem sol eli ile göğsünün önünde çocuk İsa'yı tutmaktadır, sağ eli ile sağ alt köşeye doğru işaret ediyor. İsa önden tasvir edilmiştir, sağ eli ile takdis etmektedir, sol elinde bir rulo tutmaktadır. Meryem uzun, beyaz bir tünik ve koyu mor bir omophorion giymiştir, başı sarı bir hale ile çevrelenir. İsa figürü çok tahrip olduğu için elbisesi tanımlanamaz, başı haç sarı bir hale ile çevrelenir, halenin iki yanında IC ve XC kısaltmaları görülmektedir.

Meryem'in sağında ve solunda, hafifçe ona dönük, halelerine göre aziz olarak tanımlayabileceğimiz, ayakta duran iki erkek figürü yer alır. Meryem'in sağında duran azizin başı sarı bir hale ile çevrelenir, saçları kahverengi renkte, dalgalı ve dağınık bir şekilde omuzlarına dökülmektedir. Koyukahve renkte, kıllı, hayvan postuna benzeyen bir elbise giymiştir; Bu giysi, dizlerden aşağısını ve dirseklerden altını açık bırakmaktadır. Aziz sağ elinde haçlı bir asa ve üzerindeki yazıları tamamen silinmiş açık bir rulo tutmaktadır, sol eli ile Meryem'i işaret etmektedir. İkonografik özellikler yardımı ile bu figürü Vaftizeci Yahya (Hagios Ioannes Prodromos) olarak tanımlayabiliriz. Meryem'in solunda duran diğer azizin de başı sarı bir hale ile çevrelenmektedir; Baş kısmı çok tahribolmuştur. Görülebilen kısımlar geniş, yuvarlak bir alın, seyrek beyaz saç ve beyaz sakalıdır. Aziz eflâton bir palyum ve uzun beyaz bir tünik giymiştir; Tüniğin sol kolunda ve eteğinde açık mavi renkte bir bordür süslemesi vardır. İki eli ile bol palyumun bir ucunu kavramıştır ve açık bir kodeks tutmaktadır. Bu figürün tanımlamasını, ikonografik inceleme çerçevesi içinde yapmayı uygun bulduk.

Son freskoda, solda İsa önden, bütün figür şeklinde, tasvir edilmiştir, incilerle bezenmiş bir suppedaneum üzerinde ayakta durmaktadır. Sağ eli ile takdis işaretini yapmakta, sol elinde ise kıymetli taş ve incilerle süslü bir kodeks tutmaktadır. Başu sarı renkte haç bir hale ile çevrenir, saç ve sakalı uzun ve koyu kahve renktedir. Yüzü, diğer bütün sayılan figürlerin yüzlerine nazaran, oldukça iyi muhafaza edilmiştir : Oval biçimli yüzü, çıkık elmacık kemikleri ve koyu renklerle konturlanmış büyük gözleri dikkatimizi çeker. Yüzü yeşil tonlarla karışık ten renginde boyanmıştır. Pantokrator tipindeki İsa figürü açık pembe renkli bir tünik ve uzun beyaz bir palyum giymiştir, ayaklarında basit deri sandaletler vardır.

İsa'nın sol tarafında, ona nisbetle küçük bir erkek figürü ayakta durmaktadır. Bu figür hafifçe İsa'ya dönüktür, sağ elinde bir kilise maketi tutmaktadır, sol eli ile İsa'yı işaret etmektedir. Başında hale yoktur; İyi muhafaza edilmiş baş kısmı, freskoların üslup özelliklerini en olumlu yansıtan bir unsurdur. Saçları tamamen dökülmüştür, sivri, uzun, beyaz renkte sakalı vardır. Giydiği elbise, onun bir rahip veya keşiş olabileceği ihtimalini destekler : Uzun, açık pembe bir tünik ve koyu mor renkli bir pelerin giymiştir, pelerinin önünde aşağıya doğru uzanan beyaz renkli bir kumaş parçası genellikle rahip tasvirlerinde karşımıza çıkan bir unsurdur ve 'Anabalos' adı ile tanımlanır.

İkonografik incelemeler :

MELEK

Meleğin kıyafeti ve elinde tuttuğu asa 5. yüzyıldan itibaren Bizans tasvir sanatında tesbit edebildiğimiz unsurlardır. Buna karşılık elinde tuttuğu kürenin ikonografik özellikleri tarihlendirme açısından önem taşır.

İki kollu patriklik haçı ile bezenmiş küre tasviri ilk kez 11. yüzyılın ikinci yarısında karşımıza çıkar. En erken örnekler, Sakızada'sı Nea Moni (1042-56) ve Kiev Hagia Sophia (1050 c.) kilisesindeki tasvirlerdir¹. Çok sayıda örnek 12. yüzyıl eserlerinde görülür, bun-

¹ Melek ikonografisi için bkz. E. Lucchesi Palli, «Erzengel», LCI, I (1968), s. 674-681. Haç ikonografisi ve küre ikonografisi için bkz. der. «Kreuz», LCI, II (1970), s. 2.

lardan bir tanesi Kıbrıs'taki Panagia tou Arakos kilisesi (1192) freskosudur; 13. ve 14. yüzyıllarda ise örnekler azalır, burada yalnızca Torcello Katedrali'ni (1200) ve Belisirma'daki Kırkdamahtı kilisesini (1285-95) hatırlatmakla yetinelim².

Küre içinde yazı ilk kez 11. yüzyıl tasvirlerinde ortaya çıkar ve son devir Bizans tasvir sanatının sevilen bir ikonografik unsuru olur. Birçok örnek arasından Kastoria'daki Panagia Mavriotissa kilisesi freskolarındaki melek tasviri ve küre, Yatağan'dakine paralel ilginç bir örnektir³.

Kürenin içiçe geçmiş iki daire ile sınırlandırılması yine ilk kez 11. yüzyılın ikinci yarısında görülmektedir ve 13.-14. yüzyıllarda yaygınlaşmaktadır; İlk örnek Kiev, Hagia Sophia kilisesindeki bir mozaiktir⁴.

Küre içindeki stilize edilmiş su ve bulut motifleri 12. yüzyıl Bizans ikonografisine has bir özellik olup, bilhassa İtalya'daki 12. yüzyıl anıtsal resim sanatında benimsenmiştir; Gelati (1125-30), Palermo Palatin şapeli (1143 c.) veya S. Angelo in Formis (12. yy.) en önemli örneklerdir⁵.

KARŞILAŞMA

Sahnenin kaynağı Apokrif Yakup İncili'dir. Olay kaynakta şöyle anlatılır : «Anna'ya iki haberci gelerek, bak işte kocan Yoakim sü-rüsü ile geliyor. Çünkü tanrının meleği ona şu müjdeyi verdi : Yo-

562-590; P. Gerlach, «Kugel», LCI, II (1970), s. 695-700; K. Wessel, «Himmelsmaechte, Erzengel und Engel», RBK, III (1972), s. 39. Sakızada'daki Nea Moni kilisesi için bkz. A. Orlandos, Monuments Byzantins de Chios, II, Atina 1930, lev. 17; Kiev, Hagia Sophia için bkz. H. Logwyn, Sophienkathedrale, Kiev 1971, res. 29.

² Kıbrıs, Panagia tou Arakos için bkz. D.C. Winfield, «The Church of the Panagia tou Arakos, Lagoudera», DOP 23 (1969/70), s. 377 vd., res. 5; Torcello için bkz. Lazarev, Stora, res. 368; Belisirma için bkz. Thierry, Hasandağ, lev. 96 a.

³ Örnekler için kşl. Wessel, a.g.e. not 1, bil. s. 39; Kastoria, Panagia Mavriotissa için bkz. N.K. Mutsopoulos, Kastoria — P. Mavriotissa Athens 1967, res. 80 ve 81.

⁴ Örnekler için kşl. Wessel, a.g.e. not 1, bil. s. 38; Kiev için bkz. Logwyn, a.g.e. not 1, res. 29.

⁵ Örnekler için kşl. Gerlach, a.g.e. not 1, s. 695; İtalya'daki örnekler için kşl. Lazarev, Stora, res. 342, 360, 362, 296 ve 354. Aynı ikonografik motif Belisirma, Yılanlı kilisede, Thierry, Hasandağ, lev. III ve Kastoria, H. Anargyroi kilisesinde, A. Orlandos, «Kastoria», ABME V (1938), s. 10-60, bil. s. 25-60, görülür.

kim, tanrı senin dualarımı kabul etti, dağdan aşağıya in, karın Anna hamiledir». «Yoakim sürüleri ile geldi. Anna kapıda duruyordu, onu görünce koştu, boynuna sarıldı ve dedi ki : Tanrımın, Efendimin, beni takdis ettiğini artık biliyorum; Bak, dul olan, artık dul değil, çocuksuz olan, artık bir çocuk sahibi olacak»⁶.

Ortodoks kilisesi tarafından Anna'nın Meryem'e hamile kalışı olayı dini bir bayram olarak kabul edilmiştir. Yazılı kaynakların yardımı ile bu bayramın 8. yüzyıldan itibaren İstanbul'da, 10. yüzyıldan itibaren ise bütün doğu kiliselerinde kutlandığını öğreniyoruz. 1166 yılında İmparator I. Manuel Komnenos (1143-1180) tarafından verilen bir fermanda 9 Aralık günlerinde kutlanan 'Karşılaşma' bayramının önemi belirtilmiştir⁷.

Batı sanatı çerçevesinde Giotto'nun Arena şapeli freskosu bu bayramın en ünlü temsilcisidir; «Altın kapı önünde Yoakim ve Anna'nın karşılaşması» adı ile tanımlanan bu tasvirin kaynağı Matta'nın yalancı İncili'dir. Matta'nın anlatımına göre olay Kudüs şehrinin Altın kapısı önünde geçmektedir. Doğu sanatında, Bizans tasvirlerinde kaynak daima Yakup İncili'dir ve olay Anna ile Yoakim'in evlerinin kapısı önünde geçer. Tasvirlerde basit bir karşılaşma anı canlandırılmaktadır; Fakat olay dini açıdan büyük bir sembolik anlam taşımaktadır : Anna da Meryem gibi mucizevi bir şekilde, el değmeden hamile kalmıştır. Yoakim ve Anna'nın karşılaşmaları ve kucaklaşmaları anı, Anna'nın vücudunda Meryem'in varoluş anını simgelemektedir⁸. Bizans tasvirlerinde bu sembolik anlamı belirten yazılar 10. yüzyıl örneklerinden başlayarak bütün dönemlerde karşımıza çıkmaktadır : Vatikan kütüphanesindeki 10. yüzyıla tarihlendirilen

6 Yakub'un İncil'i için bkz. E. Henneke, Meutestamentliche Apokryphen, Tübingen 1924, bil. s. 86 vd.; ayrıca eserin Fransızca tercümesi için bkz. E. de Strycker, La forme la plus ancienne du Protoévangile de Jaques : Recherches sur les Papyrus Bodmer 5, Bruxelles 1961.

7 H.G. Beck, Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich, München 1959, s. 256; Yoakim ve Anna'nın kilise bayramları için bilgi ve bibliyografya için ayrıca kşl. J.H. Emminghaus, «Anna», LCI, V (1973) süt. 168-190; Manuel Komnenos'un 1166 tarihindeki fermanı için kşl. Underwood, Kariye, IV, s. 164 ve dipnot 62.

8 Matta'nın Yalancı İncil'i için kşl. Lafontaine, Iconographie I, s. 82; Yoakim ve Anna'nın karşılaşmaları olayının sembolik anlamı için kşl. M.L. Ancona, The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance, New York 1957, bil. s. 11; E. Sauser, «Unbefleckte Empfängnis Maria» Lexikon für Theologie und Kirche, X (1965), süt. 467-470.

1613 numaralı elyazmasında «Tanrının annesi Meryem'in vücud buluşu» veya İstanbul Chora manastırı kilisesi mozaiğinde «Tanrının annesi, azize Anna'nın hamile kalışı» cümleleri okunmaktadır⁹.

Bizans tasvirlerinde 'Karşılaşma' sahnesi genellikle Meryem'in hayatını konu alan zikluslarda karşımıza çıkar. Örneklerden bir kaçını burada hatırlatmakla yetinelim : En erken örnek Venedik S. Marco kilisesindeki Kiboryum sütunu kabartmalarındadır (6. yy.), Anadolu'daki ilk örnek ise Kızılçukur'daki Yoakim ve Anna kilisesi freskosudur ve 850 - 860 yıllarına tarihlenir¹⁰. Erken dönemlerde çok ender görülen 'Karşılaşma' sahnesi 11. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Meryem zikluslarının vazgeçilmez bir unsuru olur, Kiev-Hagia Sophia kilisesi (1050 c.), Pskov-Miroş manastırı (1156), Ohri-Sv. Kliment (1294-95) ve İstanbul-Chora manastırı kilisesi (1303-20) tasvirleri burada belirtebileceğimiz birkaç eserdir¹¹.

12. yüzyıla tarihlenen Yakobos Kokkinobaphos Homilye - elyazmaları Meryem'in hayatını içeren tasvirleri ile önem taşırlar. Bu tasvirler arasında 'Karşılaşma' sahnesi Paris'teki Bibliotheque National'in 1208 numaralı elyazmasında ve Vatikan Kütüphanesi'nin 1162 numaralı elyazmasında yer almaktadır¹². 14. yüzyıla ait Atina Müzesinde bulunan bir İkon ve buna benzer çok sayıda diğer 'Meryem İkonları' Meryem'in hayatından alınmış sahneler arasında «Yoakim ve Anna'nın karşılaşma» anını göstermektedirler¹³.

9 Kşl. Underwood, Kariye, I, s. 65 ve not 2.

10 Venedik, S. Marco için bkz. Lafontaine, Iconographie, I, lev. II, res. 7; Kızılçukur kilisesi için bkz. N. ve M. Thierry, «Eglise de Kızıl-Tchoukour», Mon. Piot, 50 (1958), s. 105-146, bil. s. 125-128, res. 14 ve 15.

11 Kiev, H. Sophia için bkz. O. Povstenko, The Cathedral of St. Sophia in Kiev, New York 1954, lev. 113, s. 124; Pskov, Miroş manastırı için bkz. F.A. Usakov, Opisanie fresok Xrama Preobrazenija Gospodnja v Pskovskom Spaso-Mirozskom Monastyre, Pskov 1903; Ohri, Sv. Kliment için bkz. R. Hamann-Maclean ve H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Giessen 1963, res. 169; İstanbul, Chora kilisesi için bkz. Underwood, Kariye, I, res.; ayrıca bu sahnenin Bizans tasvir sanatındaki diğer örnekleri için kşl. Lafontaine, Iconographie, I, s. 85-89; Underwood, Kariye, IV, s. 161 vd.; M. Nité, «Marienleben» LCI, III (1971), süt. 212-233.

12 Paris, gr. 1208, fol. 21 v. için bkz. H. Omont, Miniatures des Homélies sur la Vierge du Moine Jacques, Paris 1927, res. 2, Lev. III; Vatikan, gr. 1162 için bkz. C. Stornajolo, Miniatura della Omilie di Giacomo Monaco e dell'evangelario greco Urbinate, Roma 1910, lev. 6.

13 Atina, P. Cannellopoulos Koleksiyonundaki ikon için bkz. ByzArt. res. 197; ayrıca kşl. Münih'te bir benzer ikon için, Lafontaine, Iconographie, I, lev. XXVI, res. 66; Berlin'de

Yatağan freskoları arasında yer alan Yoakim ve Anna'nın karşılaşması sahnesi yukarıda sayılan örneklerden farklıdır; Çünkü, sahne bu kez Meryem ziklusundan ayrı, tek başına tasvir edilmiştir. Bizans tasvir sanatında bu sahnenin ziklustan kopması ve bağımsız olarak önem kazanması 10. yüzyılın sonlarında gerçekleşmektedir. Menologya adı verilen, dini bayramları kronolojik şekilde belirten azizler takvimlerinde 9 Aralık günü 'Karşılaşma' sahnesi ile simgelenmiştir. Bilinen en erken örnek Vatikan kütüphanesinde bulunan, 986 yılına tarihlendirilen 1613 numaralı II. Basileios Menologya elyazmasında karşımıza çıkar¹⁴. 11. yüzyıldan kalma bir Sinai İkonu, menologya türünün bir aylık kilise bayramlarını kapsayan bir örneğidir, Aralık ayının dokuzuncu günü yine Yoakim ve Anna'nın karşılaşma sahnesine ayrılmıştır¹⁵. Bugüne kadar yapılan araştırmalar menologya tasvirlerinin anıtsal sanatta, bilhassa geç dönemlerde benimsendiğini ortaya koymuştur. Decani kilisesi (1348-58), Cozia kilisesi (1386) ve Kotor yakınında Pelinovo'daki Sv. Nikola kilisesi (1717-18) freskolarında menologya tasvirleri arasında 'Karşılaşma' sahnesi yer almaktadır¹⁶.

Menologyaların yanısıra, belirli kronolojik düzene bağlı kalmayan ve çeşitli bayram tasvirleri ile azizleri biraraya toplıyan tasvirleri burada kısaca hatırlatmak gerekir. Bugün Hannover şehrinde, Wendt koleksiyonunda bulunan ve 16. yüzyıla tarihlendirilen bir ikon bu türe bir örnektir. Özel bir sipariş üzerine yaptırıldığı düşünülen bu ikonda Meryem'e müjde, İsa'nın doğumu ve Anastasis gibi birinci derecede önemli bayram tasvirleri ile birlikte Yoakim ve Anna'nın karşılaşmaları sahnesi canlandırılmıştır¹⁷.

Bütün bu örnekler bizi şu sonuca ulaştırıyor : Yoakim ve Anna'nın karşılaşmaları dini bir bayram olarak 10. yüzyıl sonunda önem

bir benzer ikon için bkz. O. Wulff, Königliche Museen in Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, Bd. III: Altchristliche und Mittelalterliche Bildwerke, Teil 2: Mittelalt. Bildwerke, Berlin 1911, s. 62 vd., lev. IV, no. 1850.

14 Vatikan, cod. gr. 1613 için bkz. P.F. Cavalieri, Il menologio di Basilio II, Codice Vaticano greco 1613, 2 cilt, Turin 1907, II, lev. 229.

15 Soteriou, Icones, s. 141, res. 141.

16 Örnekler için bkz.: P. Mijovic, Menologe, Recherches Iconographiques, Belgrad 1973, s. 328, res. 171; s. 354, res. 239; s. 381, res. 280.

17 Hannover'deki ikon için bkz. L. Ouspensky ve W. Loski, Der Sinn der Ikonen, Bern 1956, s. 145 vd. res. 144.

kazanır ve buna bağlı bir şekilde Bizans tasvir sanatında yaygınlaşır. Meryem zikluslarından ayrı, tek başına tasviri ise bilhassa geç dönem sanat eserlerinde gerçekleşmiştir.

MERYEM, VAFTİZCİ YAHYA VE BİR AZİZ

Yatağan'daki Meryem tasviri Bizans ikonografisinde Nikopoia adı ile tanımlanan tipe bir örnektir¹⁸. Bu tipin özelliklerinden farklı tek unsur Meryem'in sağ elinin duruşudur. Bu özelliğin öncülerini ve örneklerini incelemeyen önce Nikopoia tipinin Bizans resim sanatı içindeki gelişimini kısaca hatırlatmak doğru olacaktır.

Nikopoia Meryem tasvirinin anıtsal sanatta ilk örneği İznik, Koimesis kilisesinde bulunuyordu; 850 yılında apsis kubbesine yapılan bu mozaik araştırmacılara göre İkonoklasmos öncesi burada tasvir edilen Meryem'in bir kopyesidir¹⁹. Bizans resim sanatının çeşitli dönemlerinde sayısız örnekleri ile karşımıza çıkan Nikopoia Meryem tasvirleri bu tipin her devirde benimsendiğini kanıtlamaktadır. En yaygın olduğu dönemler ise 12. ve 13. yüzyıllardır.

Nikopoia Meryem Bizans sanatında iki ayrı şekilde karşımıza çıkmaktadır : Ayakta duran Nikopoia veya bir taht üzerinde oturan Nikopoia. İkinci tip, ikonografik araştırmalarda Hypselotera adı ile tanımlanır. 5.-6. yüzyıllarda ilk örneklerini tesbit edebildiğimiz Hypselotera tipi, Nikopoia tipine karşılık daha çok benimsenmiştir; Araştırmamız çerçevesi içinde Hypselotera tipinin Anadolu'daki bir temsilcisini hatırlatmakla yetinelim : Latmos (Bafa gölü) bölgesinde, Paulus mağrası freskoları içinde böyle bir Meryem tasvirini görmekteyiz²⁰.

İstanbul ve Anadolu'daki Meryem tasvirleri genellikle Hypselo-

18 Bizans sanatında Meryem tasviri ikonografisi ve konu için gereken geniş bibliyografya bilgileri için bkz. G.A. Wellen, «Maria, Marienbild, Teil 1: Marienbild der frühchr. Kunst», LCI, III (1971), süt. 154-161 ve H. Hallensleben, «Teil 2: Marienbild der byz.-ostkirchl. Kunst nach dem Bilderstreit», a.g.e., süt. 161-178.

19 İznik, Koimesis kilisesi için bkz. O. Wulff, Die Koimesiskirche in Nicaea und ihre Mosaiken», Strassburg 1903, bil. s. 244-275, lev. I, 2.

20 Bafa, Paulos mağrası freskoları için bkz. T. Wiegand, Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899, Bd. III, Heft 1: Der Latmos, Berlin 1913, lev. III, res. 1.

tera veya Hodegetria tipinin örnekleridir, Nikopoia tipinin az sayıda örneği vardır²¹. Yatağan freskosundaki Meryem dışında Nikopoia tipinin tasvirleri şu eserlerde karşımıza çıkmaktadır : İznik, Koimesis (850 c.), İstanbul, H. Sophia kilisesindeki II. Ioannes ve Eirene mozaiği (1118-36), Trabzon, H. Sophia kilisesi (1250 c.), Belisirma, Direkli kilise (1020/25), Göreme, Kılıçlar ve Theotokos kiliseleri (10. yy.)²².

Yatağan freskosundaki Meryem sağ eli ile resmin sol alt köşesini işaret etmektedir. Bu el işaretinin anlamını aydınlatılabilmek için Bizans tasvir sanatındaki paralel örnekleri tesbit ettik ve Yatağan'daki freskoyu bunların yardımı ile inceledik.

Aracı Meryem adını uygun gördüğümüz bu Meryem tipinin en erken örnekleri Roma'daki S. Maria Antiqua (772-95) ve S. Maria in Domnica (917-24) kiliselerinde karşımıza çıkmaktadır; Meryem sağ eli ile işaret ettiği kişinin adağını, dileğini veya duasını, kucağında tuttuğu İsa'ya iletmektedir²³. Meryem resmin sol alt köşesinde tasvir edilen kişi ile Tanrı arasında aracılık görevini yüklenmiştir; Sağa doğru uzatılan kol, gerek resim kompozisyonu açısından, gerekse resim konusu yönünden bağlayıcı ve iletici nitelik taşımaktadır. Bizans tasvirlerindeki bütün benzer örnekler incelenirse, şöyle bir sonuca varmak mümkündür : Yatağan'daki Meryem tipindeki tasvirler daima adak veya vakıf amaçları için yapılmış türdedir. Bu tasvirlerden birkaçını burada hatırlatmak istiyoruz : İstanbul'da Myrelaion kilisesi (bugün Bodrum camii) alt yapısındaki bir fresko (13. - 14. yy.), Selime'de Derviş Akın kilisesi mezar şapelindeki bani freskosu (10. - 11. yy. ?), Ohri'de Peribleptos kilisesinde bulunan asilzade Ostoja Rajakovic'in mezarındaki fresko (1379), Kıbrıs'taki

Chrysalinotissa İkonu (16. yy. in ortası), Mistra'da Afendiko kilisesindeki Ioannes şapeli içinde bugün kaybolmuş olan bani freskosu (1322 ö.) ve İstanbul, Kalenderhane camii'nde bulunan 'Kyriotissa' Meryem tasviri²⁴. Yukarıda saydığımız bu örnekler ve araştırmamızda tesbit edebildiğimiz diğer 'aracı Meryem' tasvirlerinde genellikle Hodegetria veya Hypselotera tipi tercih edilmiştir; Nikopoia tipine çok ender rastlanır. Yatağan'daki aracı Nikopoia tasvirine en yakın örnek İstanbul, Kalenderhane camii freskosudur.

İlk örneğini 8. yüzyılda gördüğümüz aracı Meryem tasviri erken devirlerde fazla yaygınlaşmamış, fakat 13. ve 14. yüzyıllardan itibaren benimsenmiştir. Çok sayıda örnekler geç dönem Kıbrıs ve Kreta ikonlarında, Sinai ikonlarında ve Mistra, Ohri, İstanbul anıtsal tasvir sanatında tesbit edebildik. Bütün tasvirlerin ortak bir özelliği, Meryem'in sağ eli ile resmin sol alt köşesinde yer alan ufak bir bani figürüne işaret etmesidir. Bu figür genellikle diz çökmüş veya secdeye yatmış bir şekildedir ve Meryem figürüne oranla çok küçüktür.

Yatağan'daki freskonun sol alt köşesi bugün çok tahrib olmuştur ve orijinal durumunu tamamen kaybetmiştir. Buna rağmen yukarıda kısaca özetlediğimiz ikonografik karşılaştırmalar bu freskonun kesinlikle bir adak niteliği taşıdığını kanıtlamaktadır; Resmin sol alt köşesinde orijinalde bir bani figürü yer almıştı.

Meryem figürünün sağında duran figür H. Ioannes Prodromos, yani Vaftizci Yahya'dır. Bizans resim sanatının bütün dönemlerinde Yatağan'daki Yahya figürüne benzer giysi ve attribüleriyle canlandırılan figürler yapılmıştır²⁵. 14. yüzyıla tarihlendirilen bir Athos

21 Kışl. İstanbul, Odalar mescidi, Göreme, El Nazar, Kılıçlar kilisesi, İhlara vadisi, Eğritas ve Yılanlı kilisesi.

22 İznik, Koimesis için bkz., O. Wulff, a.g.e. not. 19; Kalenderhane için bkz. C.L. Striker ve D. Kuban, «Work at Kalenderhane camii in Istanbul. Second Preliminary Report», DOP XXII (1968), s. 185-193, bil. s. 192, res. 33; İstanbul, H. Sophia için bkz. Lazarev, Stora, res. 289; Trabzon, H. Sophia için bkz. D.T. Rice, H. Sophia at Trebizond, Edinburgh 1967, lev. 29 B; Belisirma için bkz. Thierry, Hasandağ, lev. 86 a ve b; Göreme, Kılıçlar kilisesi için bkz. Jerphanion, Cappadoce, I, lev. 53, 1, s. 203; Theotokos kilisesi için bkz. a.g.e., lev. 37, 1, s. 123.

23 Roma, S. Maria in Domnica için bkz. D.T. Rice, Byzantinische Kunst, München 1964, res. 160.

24 İstanbul, Myrelaion için bkz. C. Striker, «Bodrum camii'nde yeni bir araştırma», IAMY, XIII/XIV (1966), s. 71-75, res. 4 ve 5; Selime, Derviş Akın için bkz. N. Thierry, «Documents études cappadociennes. Région du Hasan Dağı compléments pour 1974», Cahiers Archeologiques, XXIV (1975), s. 185-189, bil. s. 185, fig. 3, bu makalede kapalı yunan haçı tipindeki kilise ve freskoları tanıtmakta fakat yapının bitişiğinde bulunan mezar şapeli ve freskosuna değinilmemektedir. Bani ve kucağında İsa'yı tutan Hodegetria freskosunu ve yapının tarihine ışık tutacak kitabeyi yerinde incelemek fırsatını bulduk. İleride ayrıntılı bir şekilde yayınlamayı düşündüğümüz bu eserin N. Thierry tarafından gizli tutulması düşündürücüdür. Kıbrıs ikonu için bkz. Rice, Icons, s. 227 vd., lev. XXVII, no. 59; Mistra, Afendiko kilisesi için bkz. G. Millet, Monuments Byzantins de Mistra, Paris 1910, lev. 107, 8; İstanbul, Kalenderhane camii için bkz. C.L. Striker ve D. Kuban, a.g.e. not. 22.

25 Vaftizci Yahya tasvirlerinin ikonografisi ve geniş bibliyografya için bkz. E. Weis, «Johannes der Täufer», LCI, VII (1974), s. 164-190; ayrıca bkz. K. Wessel, «Johannes Baptistes», RBK, III (1975), s. 616-47.

minyatüründe hayvan postundan yapılmış giyisi ile görülen Yahya böyle bir örnektir²⁶. Bütün resimlerin kaynağı Matta İncili'dir: «Yahya ise deve kılından yapılmış bir elbise giymişti, belinde deri bir kemer vardı».

Yahya'nın yüz hatları ve vücudu bir keşişi hatırlatmaktadır; İnce uzun zayıf bir figürdür, ayakları çıplak veya sandaletlidir. Yatağan freskosunda olduğu gibi, Selânik, H. Nikolaos Orfanos kilisesindeki bir freskoda Yahya en belirgin atribüleri diye nitelendirilebileceğimiz açık bir rulo ve asa taşımaktadır²⁷. Elinde tuttuğu asa sembolik bir anlam taşımaktadır ve bu tür tasvirlerde Yahya, İsa'yı müjdeliyen bir çoban şeklinde yorumlanabilir. Yahya İncil'de «Kuzunun (yani İsa'nın) kurban edilmesi ile günahlardan arınabileceğini ve doğruya erişmenin mümkün olacağını», belirtmiştir.

Vaftizci Yahya'nın elinde tuttuğu açık rulo Yatağan freskosunda oldukça tahrib olmuştur, üzerindeki yazı ise tamamen silinmiştir. Yazının metni benzer tasvirlerle karşılaştırdığımız zaman, meselâ Selânik'teki Panagia tou Chalkeon kilisesindeki Yahya resmi ile, aydınlığa kavuşur²⁸. Rulonun üzerinde genellikle Yahya İncili I, 29 dan alınmış şu cümle bulunur: «Tanrının kuzusuna bakın, o yer yüzünün günahlarını yokedecektir».

Meryem'in sol tarafındaki figürü tanımlamak oldukça güçtür; Üzerindeki giysileri bu figürün bir havari veya bir peygamber olabileceğini düşündürür, elinde tuttuğu kodeks ise çok yaygın bir atribüdür ve ikonografik çözümlemede büyük bir önem taşımaz. Figürü tanımlayabilmek için Meryem, Vaftizci Yahya ve üçüncü bir figürden oluşan tasvirleri inceledik ve şu sonuçlara ulaştık: Üçlü kompozisyonlarda Vaftizci Yahya'nın karşısında bir melek figürü veya Tevrat kaynaklı peygamber figürlerinden Musa, Zekeriya veya

26 Athos, Dionysou, cod. 65 için bkz. The Treasures of Mount Athos, Illuminated manuscripts, c. I, ed. S.M. Pelakinidis, P.C. Christou, C. Tsioumis, S.N. Kadas, Athens 1973, res. 120.

27 Selânik, H. Nikolaos için bkz. A. Xyngopoulos, Die Wandmalereien von H. Nikolaos Orfanos in Saloniki, Athen 1964, bil. res. 78.

28 Selânik, Panagia tou Chalkodon için bkz. K. Papadopoulos, Die Wandmalereien des 11. Jahrhunderts' in der Kirche Panagia tou Chalkodon in Thessaloniki, Graz-Köln 1966, bil. s. 35 vd.

İlyas tasvir edilmiştir²⁹. Yatağandaki figür bir melek değildir ve adı geçen peygamber figürlerinden ikonografik unsurları ile ayrılmaktadır. Tesbit edebildiğimiz diğer bir gurup ise Meryem, Vaftizci Yahya ve bir aziz piskopozdan oluşan tasvirlerdir; Üçüncü figür bu tasvirlerde Piskopoz Basileios Cesarea, Gregorios Nazianus, Myra'lı (Demre) Basileios veya Sava olabilir³⁰. Dört figür de tipik piskopozluk giysileri ve karakteristik baş tipleri ile Yatağan'daki figürle karşılaştırılmazlar. Vaftizci Yahya ile Petrus, Markus veya İncilci Yahya'nın birlikte Meryem'le meydana getirdikleri üç figürlü kompozisyonlar incelendiği zaman Petrus ve Markus'un Yatağan'daki figürle hiç bir benzerliği olmadığını buna karşılık İncilci Yahya'nın bütün ikonografik unsurları ile eşdeğer bir figür niteliği taşıdığını tesbit edebiliriz³¹.

İncilci Yahya Yatağan'daki figürde olduğu gibi genellikle tünik

29 Vaftizci Yahya, Meryem, Melek tasvirinin bir örneği için bkz. S. der Nersessian, «Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection», DOP, XIV (1960), s. 70 vd., res. 4, Athos, Pantokrator, cod. 49, bugün DOP Koleksiyonu, MS. 3, fol. 4 v; Vaftizci Yahya, Meryem, Musa tasvirinin bir örneği için bkz. K. Weitzmann, «Icon Painting in the Crusader Kingdom», DOP XX (1966), s. 49 vd., s. 65, res. 32, Sinai İkonu; Vaftizci Yahya, Meryem, Zekeriya tasvirinin bir örneği için bkz. Wellen, Theotokos, s. 168, res. 72 d; Monza, Dom hazinesi, Bobbio Ampulü, no. 2; bu tasvirin ikonografik bir araştırması için kşl. H. Graeven, «Die Madonna zwischen Zacharias und Johannes», BZ (1901), s. 1-22; Vaftizci Yahya, Meryem, İlyas tasvirinin bir örneği için bkz. Kondakov, İkonografija, II, s. 148, res. 32, Sinai İkonu. Musa tasvirinin ikonografisi için kşl. H. Schlosser, «Moses», LCI, III (1971), s. 282-297; Zekeriya tasvirinin ikonografisi için kşl. G. Kasler, «Zacharias», LCI, VIII (1976), s. 634-636; İlyas tasvirinin ikonografisi için bkz. J. Boberg, «Elias», LCI VI (1974), s. 118-121.

30 Vaftizci Yahya, Meryem, Piskopoz Basileios tasvirinin bir örneği için bkz. S. der Nersessian, a.g.e., not 29, res. 1, Fildişi, Washington, Dumbarton Oaks Koleksiyonu, D.O. 39.8; Vaftizci Yahya, Meryem, Piskopoz Georgios tasvirinin bir örneği için bkz. Soteriou, İcones, res. 177, Sinai İkonu; Vaftizci Yahya, Meryem, Piskopoz Nikolaos tasvirinin bir örneği için bkz. Kondakov, İkonografija, II, s. 342, res. 191; Piskopoz Sava, Meryem, Vaftizci Yahya tasvirinin bir örneği için bkz. Kondakov, İkonografija, II, s. 148, res. 68.

31 Vaftizci Yahya, Meryem, Markus tasvirinin bir örneği için bkz. O. Wulff, a.g.e. not 13, s. 67 vd. lev. 5, N. 1880, Berlin Müzesi, cam kabartma; Vaftizci Yahya, Meryem, Petrus tasvirinin bir örneği için bkz. V.J. Djuric, a.g.e. not 24, no. 45, lev. LXIII, LXIV; Vaftizci Yahya, Meryem, İncilci Yahya tasvirinin örnekleri için bkz. Wellen, Theotokos, res. 170, Roma, Venantius Oratoryumu, res. 170; Soteriou, İcones, res. 231 ve 202, Sinai İkonları; Rice, Icons, s. 229 vd., no. 63, Kıbrıs, Chrysaliniotissa İkonu; L. Ouspensky ve W. Loski, a.g.e., not. 16, s. 91, res. 90, Kreta İkonu; H. Rott, Kleinasiatische Denkmäler, Leipzig 1908, s. 138, Soğandere, Karabaş kilisesi, vb.

ve palyumdan oluşan bir elbise ile tasvir edilir; Elinde kapalı veya açık bir İncil tutmaktadır, alını yüksek ve kavisi, başı açık, saçları ve uzun sakalı beyazdır³².

Bizans kilise yazarları, eserlerinde Vaftizci ve İncilci Yahya arasındaki benzerlikleri dini açıdan değerlendirmişler ve yorumlamışlardır. Onlara göre İsa'nın 'vücut buluşu' (Inkarnation) bazı peygamberlerin kehanetlerinde bildirilmiştir; Son peygamber olarak nitelendirilen Vaftizci Yahya, İsa'nın 'vücut buluşunu', yani doğumunu müjdelemiştir. İncilci Yahya ise 'Vahy-i İlâhi' (Apokalypse) de mahşer günü İsa'nın yeniden 'vücut bulacağını' haber vermektedir. Dikkatimizi çeken diğer bir unsur da her iki Yahya'nın hayatlarındaki ortak unsurlardır: Vaftizci Yahya'nın ölüm tarihi ile İncilci Yahya'nın doğum tarihi aynı güne rastlamaktadır. Her ikisi de aynı adı taşırlar; Lukas'ın anlattıklarına göre İncilci Yahya'nın anne ve babası, Vaftizci Yahya'nın doğumuna şahit olurlar ve oğullarının ismini ona izafeten koyarlar³³. (Luk. I, 65-66)

İncilci Yahya'nın Batı Anadolu'da büyük bir üne sahip olduğunu, Efes'te İncil'in kendine ait bölümünü yazan ve öldükten sonra burada anıtsal bir mezarla ebedileştirilen azizin, bu bölgede çok sevildiğini hatırlatmak gereklidir. Yatağan'daki tasvirde Vaftizci Yahya ile birlikte onun Meryem'in yanbaşımda canlandırılması bu yönden de derin bir anlam taşımaktadır.

İSA VE BANI

Bizans sanatında İsa ve bani tasvirlerinin örneklerini inceleyecek olursak, bani figürünün genellikle İsa'nın sağında yer aldığı tesbit ederiz; Bu tasvirlerin en güzel bir temsilcisi İstanbul'daki Chora manastırı kilisesinde yer alan Theodor Metochites ve İsa

32 İncilci Yahya tasvirinin ikonografisi için bkz. M. Lechner, «Johannes der Evangelist», LCI, VII (1974), s. 108-130, ayrıca İncilci Yahya tasviri ve tipi için kşl. Malerhandbuch des Malermönchs Dionysios vom Berge Athos, ed. Slavisches Institut' München 1960, s. 132; Ikonenmalerhandbuch der Familie Stroganow, ed. Slavisches Inst., München 1965, s. 34.

33 Kşl. M. Lechner, «Johannes der Evangelist und Johannes der Täufer», LCI, VII (1974), s. 191-193; ayrıca iki Yahya'nın arasındaki ilişkinin dini ve sembolik açıdan değerlendirilmesi için kşl. S. der Nersessian, a.g.e., not 29, bil. s. 74.

mozaik panosudur³⁴. Bani figürünün İsa'nın sağında tasvir edilmesi gerek kompozisyon gerekse konu açısından değer taşır; İsa sağında duran bu kişiyi ona doğru uzattığı sağ eli ile belirlemekte ve takdis etmektedir. Yatağan'daki fresko, Bizans ikonografisinde alışlagelmiş bu şemadan ayrılır; Bani İsa'nın sol tarafında yer almıştır. Benzer örnekler aradığımız zaman, şöyle bir sonuca vardık: Bani figürü İsa'nın solunda canlandırılmışsa, bu tasvirlerde daima ikiden fazla figür vardır. Örnekler arasından bir tanesini burada belirteyim: Studenica'da Sv. Bogorodica kilisesindeki vakıf freskosunda, bani Stephan Nemanja, Meryem tarafından İsa'ya takdim edilmektedir³⁵.

Bizans tasvirlerinde genellikle İsa veya Meryem ile birlikte canlandırılan bani figürleri, küçük boyutlara sahiptir, ya diz çökerler, Kıbrıs H. Neophythos (1182-83) kilisesindeki Deesis sahnesinde olduğu gibi, veya 'proskynes duruşunda' (secdeye yatmış şekilde) tasvir edilirler, İstanbul, H. Sophia'sındaki Leon mozaiginde olduğu gibi³⁶. Yatağan'daki bani figürü ise ayakta ve hemen hemen İsa figürüne yakın boyutlarda tasvir edilmiştir. Din adamları veya rahiplerin bani niteliğinde İsa veya Meryem'le görüldüğü resimlerde, meselâ Athos'daki, Dionysiou cod. 65 de, bu figürlerin gayet küçük ve önemsiz bir yer kapladığını, daima dizçökmüş veya secdeye yatmış şekilde olduklarını görmekteyiz³⁷. Şayet, ender de olsa, bani ayakta tasvir edilmişse, yanında Tanrı ile onun aracılığını yüklenmiş bir üçüncü figür bulunmaktadır³⁸.

34 İstanbul, Kariye camii mozaigi için bkz. Volbach, Byzanz, res. 26; İsa ve bânî figürlü tasvirlerin ikonografisi, örnekleri ve gereken bibliyografya için bkz. K. Wessel, «Christusbild», RBK, I (1966), s. 966-1047, bil. s. 1043-1044.

35 Studenica, Sv. Bogorodica için bkz. G. Millet, La peinture du moyen age en Yougoslavie, Fas. 1, Paris 1954, lev. 42, 2.

36 Diz çökmüş bani figürü için bkz., S. Radocic, Icones de Serbie et de Macédoine, Belgrad 1961, lev. 51; proskynes duruşunda bani figürü için bkz. Treasures, a.g.e. not 26, res. 295, Athos, Koutloumousiou, cod. 60.

37 Kşl. Treasures, a.g.e. not. 26, res. 123, Athos, Dionysiou, cod. 65, fol. 12 v.

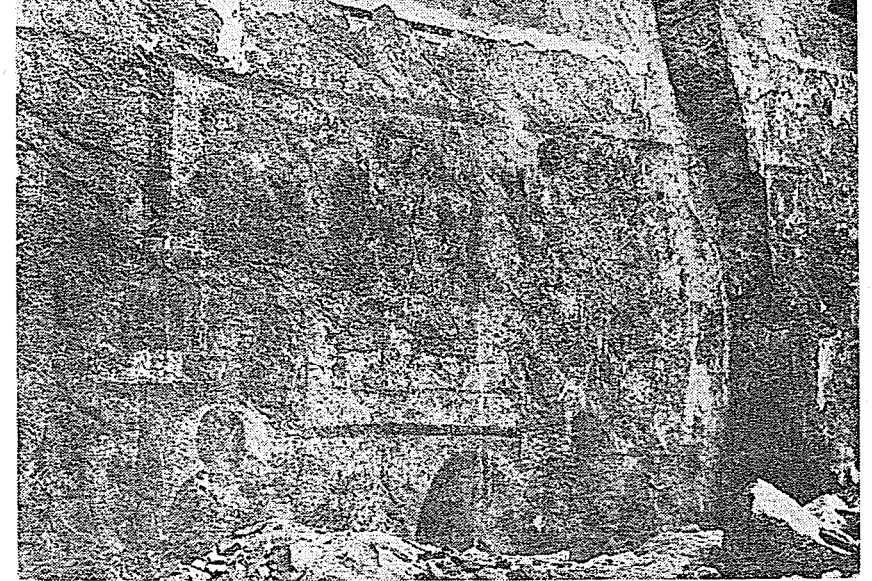
38 Kşl. Soteriou, Icones, res. 155, Sinai İkonu.

KISALTMALAR

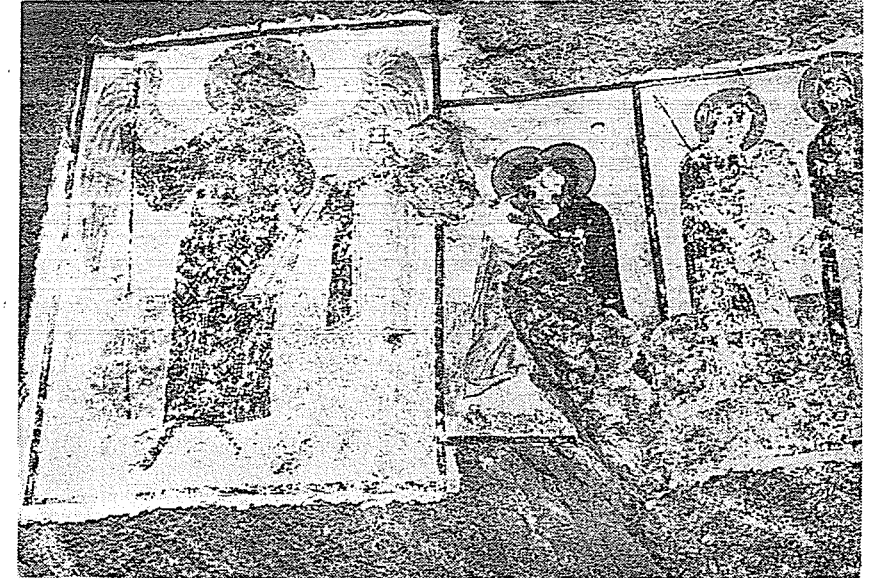
- ABME*: Archeion tou Byzantinon Mnemeion tes Hellados
ByzArt: Byzantine Art. A European Art, Athens 1964
BZ: Byzantinische Zeitschrift
DOP: Dumbarton Oaks Papers
İAMY: İstanbul Arkeoloji Müzeleri Yıllığı
Jerphanion, Cappadoce: G. de Jerphanion, Une nouvelle province de l'art Byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce, 5 cilt, Paris 1925 - 42
Kondakov, İkonografija: N.P. Kondakov, İkonografija bogoromateri, 2 cilt, St. Petersburg 1914 - 15
Lafontaine, Iconographie: J. Lafontaine - Dosogne, Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en occident, 2 cilt, Bruxelles 1964
Lazarev, Storia: V.N. Lazarev, Storia della pittura bizantina, Torino 1967
LCI: Lexikon der Christlichen İkonographie, ed. E. Kirchbaum, 8 cilt, Freiburg in Breisgau 1968 - 76
Mon.Piot: Fondation Eugène Piot, Monument et Mémoires
RBK: Reallexikon zur Byzantinischen Kunst, ed. K. Wessel ve M. Restle Stuttgart 1966 vd.
Rice, Icons: D.T. Rice, The Icons of Cyprus, London 1973
Soteriou, Icones: G. ve M. Soteriou, Icones du Mont Sinai, 2 cilt, Athens 1956 - 58
Thierry, Hasandağ: N. ve M. Thierry, Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, région du Hasan Dağı, Paris 1963
Underwood, Kariye: P.A. Underwood, The Kariye Djami, 4 cilt, New York 1966 - 75
Voibach, Byzanz: W.F. Voibach ve J. Lafontaine - Dosogne, Byzanz und der christliche Osten, Berlin 1968
Wellen, Theotokos: G.A. Wellen, Theotokos, eine ikonographische Abhandlung über das Mutterbild in frühchristlicher Zeit, Utrecht - Antwerpen 1961



Resim 1. Freskoların kaya üzerinde genel görünümü.



Resim 2. Birinci tabaka freskoların genel görünümü.



Resim 3. Melek : Yoakim ve Anna'nın karşılaşması freskoları.



Resim 4. Melek figürünün elindeki küre.



Resim 5. Meryem, Vaftizci Yahya ve İncilci Yahya; İsa Pantokrator ve bâni freskoları.

HASİRİZADE TEKKESİ

M. Baha TANMAN

GİRİŞ :

Hasırizade Tekkesi, İstanbul'da, Haliç'in Kuzey kıyısında yer alan Sütlüce mahallesinde, Elifi Efendi Sokağındadır. 1925'de diğer benzerleri gibi kapatılmış ve mülkiyeti kısmen Vakıflar İdaresi'ne geçmiştir.

Meyilli bir arazide, geniş ve ağaçlıklı bir bahçe içinde, köşk niteliğinde olan meşruta¹ binası ile birlikte bulunmaktadır. Gün geçtikçe sayıları azalan eski İstanbul yaşayışını ve zevkini dile getiren köşelerden birisidir. Halâ tarihî karakterini kaybetmemiş olan Sütlüce Mahallesinde, Mimar Sinan yapısı Mahmud Ağa Camii, bazı eski köşkler ve çeşmelerle birlikte adeta bir külliye teşkil eden bu eserin korunması gerektiği kanaatindeyiz.

Makalemizin konusu olan yapı Sa'diye Tarikatı tekkelerinden biridir. İstanbul'da, XIX. yüzyılın sonlarına doğru sayıları yirmi dördü bulan bu tarikatın tekkelerinin büyük çoğunluğu bugün mevcut değildir. Geriye kalanlar arasında mimarî bütünlük ve iç süsleme bakımından hiçbir özelliğini kaybetmeden günümüze gelebilmiş he-

1 Satılmamak şartıyla mirasçılara, bir kimseye veya bir kuruma bırakılmış gayrimenkul demek olan meşrutalara tekkelerin hemen hepsinde rastlanmaktadır. Tekkenin misafirlerinin ağırlandığı selâmlık ve şeyhin ailesiyle birlikte ikamet ettiği harem bölümlerinden oluşan meşruta binaları bazı tekkelerde semâhaneye aynı çatı altında bulunurlar. Diğer bazılarında ise semâhaneden ayrı bir blok teşkil ederler. Bu yapıda meşruta, Tekke'nin Güney yönünde yer alan müstakil bir yapıdır. Makalemizde inceleme konusu olan yapı, semâhanenin çekirdeğini oluşturduğu esas tekke binası olduğu için, ayrı bir bütün teşkil eden meşrutadan bahis açılmayacaktır.

men yegâne örnektir². Kültür tarihimizde önemli yerleri olan tarikatlar içinde Sa'diye Tarikatı nisbeten az tanınanlar arasındadır. Bundan dolayı, esas konumuz tekkenin tarihçesinden ve binadan bahsetmeden önce, Sa'diye Tarikatı'nın tarihi ve İstanbul'daki gelişmesinden, kısa da olsa, söz etmeği uygun görüyoruz.

SA'DİYE TARİKATI'NIN TARİHÇESİ VE İSTANBUL'DAKİ SA'Dİ TEKKELERİ³ :

Diğer bir adı da «Cibâviye» olan Sa'diye Tarikatı'nın kurucusu Şeyh Sadeddin-i Cibâvî'dir. Havran ile Şam arasında Cibâ kasabasında doğmuş olması «Cibâ'lı» anlamına gelen «el Cibâvî» lakabıyla anılmasına sebep olmuştur. Hayatı hakkında fazla bilgiye sahip değiliz. Ölüm tarihi olarak H. 700 / M. 1300-1301 veya H. 736 / M. 1335-1336 yılları verilmektedir.

El Muhibbî'nin «Hulasat-ül Asar» adlı eserinde babasının Şeyh Yunus'u Şeybâni olduğu zikredilmekte, ayrıca Şeyh Sadeddin'in gençliğinde Havran'da şakilerin başına geçerek babasına isyan ettiği, fakat sonunda onunla uzlaşarak Tasavvuf'a yöneldiği ifade edilmektedir. Yine aynı kaynaktan Şeyh Sadeddin'in bu tarihten itibaren riyazatla vakit geçirdiğini, Mekke ve diğer kutsal yerleri ziyaret ederek sonra memleketine döndüğünü ve Şam'da kendi adını taşıyan Sa'diye Tarikatını kurmağa başladığını öğreniyoruz. Daha sonraları

2 İstanbul tekkelerinin geçmişleri incelendiğinde, pek çoğunun tarih içinde, çeşitli tarikatlar arasında el değiştirmiş ve tadilata uğramış oldukları görülür. Hasırzade Tekkesi ise Sa'diye Tarikatı'na mensup bir aile tarafından kurulmuş ve kapandığı tarihe kadar aynı ailenin riyasetinde ve aynı tarikata bağlı olarak yaşamıştır.

3 «Sa'diye Tarikatı'nın tarihçesi» konusunda faydalandığımız kaynaklar :

- Margoliouth D.S., «Sa'diye» maddesi, İslam Ansiklopedisi, 10. cilt, İstanbul 1967, s. 44-46
 - «Sadiye» maddesi, Meydan Larousse, 10. cilt, İstanbul 1972, s. 815
- «İstanbul'daki Sa'di tekkeleri» konusunda faydalandığımız kaynaklar :
- Üsküdarlı Bandırmalzade Esseyid Ahmed Münib Efendi, Mecmua-i Tekaya, İstanbul 1889-1890
 - Koçu Reşad Ekrem, «Dergâh, dergâhlar» maddesi, İstanbul Ansiklopedisi, 8. cilt, İstanbul 1966, s. 4476-4484
 - Eyice Semavi, «İstanbul-Tarihi eserler» maddesi, «Zâviye, Hankâh ve tekkeler» İslam Ansiklopedisi, 5. cilt, İstanbul 1968, s. 1214/75-1214/80

bu tarikat Abdüsselamiye ve Ebül Vefaiye adlı iki kola ayrılmıştır.

Sa'diye Tarikatı, Şam merkez olmak üzere önce Suriye'nin diğer bölgelerinde yayılmış ve manevi hakimiyetini kurmuştur. Bilhassa Şam'da bu tarikatın mensuplarının çok nüfuzlu oldukları kaynaklarda belirtilmektedir. Hulasat-ül Asar'dan, Sa'dilerin XVII. yüzyılda Şam'da, Emeviye Camii'nde Cuma namazını müteakkip ayinlerini icra ettiklerini, ayrıca Kubaybât mahallesinde de bir zaviyelerinin bulunduğunu öğreniyoruz.

Kuruluşunu takip eden yüzyıllarda Ca'diye Tarikatı Suriye yöresinden taşarak, diğer müslüman ülkelere de yayılmıştır. Bu ülkeler arasında Mısır ve Anadolu başta gelmektedirler. Bu tarihlerde İstanbul'da da birçok Sa'di tekkelerinin açıldığını görüyoruz. Bu olayda İstanbul'un, o sıralarda, Suriye'yi de içine alan geniş bir imparatorluğun başkenti, aynı zamanda Hilafet merkezi ve dolayısıyla İslâm Alemi'nin en önemli şehri olmasının rolü büyüktür.

İstanbul'da XVIII. yüzyıldan başlayarak⁴ tekkelerin kapatıldığı 1925 yılına kadar geçen zaman zarfında, bu tekkelerin sayıları gittikçe artmış ve XIX. yüzyılın sonunda yirmidördü bulmuştur. Aşağıdaki listede bu tekkeler buldukları mahallelerle gösterilmiştir⁵.

ADI	MAHALLESİ
1) Abdüsselâm (Kovacı Dede) ⁶	Koska-Hasan Paşa Karakolu civarı
2) Abid Çelebi	Kadıçesmesi - Yenihamam
3) Balçık	Defterdar
4) Câfer Paşa	Eyüp - Kızılmescit

4 İstanbul'da ilk kurulan Sa'di tekkesi olan Abdüsselam (Kovacı Dede) Tekkesi, XVIII. yüzyılda, Koska'da, bugün Koca Ragıp Paşa Okulu'nun bulunduğu yerde inşa edilmiştir.

5 İstanbul'daki Sa'di tekkelerinin listesi hususunda, Ahmed Münib Efendi'nin 1889-1890 yılında İstanbul'da basılmış olan Mecmua-i Tekaya adlı eserini en doğru olması gereken kaynak olarak kabul ettik. Bu eserde İstanbul'daki bütün tekkelerin adları, yer aldıkları mahalleler, bağlı oldukları tarikatlar, kitabın yazıldığı tarihteki şeyhleri ve ayin günleri belirtilmektedir. Biz bu uzun listeden yalnız Sa'di tekkelerini alarak, adlarını ve mahallelerini belirttik.

6 Bu tekke, XVIII. yüzyılda, Sa'diye Tarikatını yaymak amacıyla İstanbul'a gelen, Şeyh Abdüsselam-ı Şeybâni tarafından kurulmuş olup, İstanbul'un ilk Sa'di tekkesidir. Aynı zamanda, bu tarikatın İstanbul'da en kıdemli tekkesi yani «âsitâne»si idi. bkz : Koçu Reşad Ekrem, «Abdüsselam Tekkesi» maddesi, İstanbul Ansiklopedisi, I. cilt, İstanbul 1958, s. 167.

- | | |
|--|------------------------------------|
| 5) Ciğerim Dede | Kasımpaşa-Tersane civarı |
| 6) Çakır Ağa (Eyüp Efendi) | Edirnekapısı-Çakırağa Mah. |
| 7) Ejder (Mehmed Efendi) | Karagümrük |
| 8) Etyemez (Karabıçak-ı Veli) | Samatya - Davudpaşa İskeleyi |
| 9) Fındıkzade | Yüksekkaldırım-Kalender |
| 10) Gani Efendi (Hallaç Baba) | Üsküdar - Tabutçular |
| 11) Hamidiye | Kadıköy - Kuşdili |
| 12) Hasan Kutsi Efendi | Mevlevihanekapısı |
| 13) Hasırızade | Sütlüce |
| 14) İsa Efendi | Halıçılarköşkü civarı-Kilise camii |
| 15) Kadem-i Şerif (Halil Hamid Paşa) | Samatya-Davudpaşa iskeleyi |
| 16) Kantarcı Baba | Gümüşsuyu |
| 17) Mengene ⁷ | Cağaloğlu |
| 18) Malatyalı İsmail Ağa (Şeyh Fethi Efendi) | Üsküdar - Ahmediye |
| 19) Reşid Efendi | Şehremini - İnadiye civarı |
| 20) Sancaktar Hayreddin | Samatya-Davudpaşa İskeleyi |
| 21) Seyfeddin Efendi | Üsküdar - Çavuşderesi |
| 22) Sır | Otağcılar |
| 23) Şeyh Cevher | Okmeydanı |
| 24) Taşlıburun (Lâgeri) | Eyüp - Taşlıburun |

HASIRİZADE TEKKESİ'NİN TARİHÇESİ⁸ :

Hasırızade Tekkesi, binaya ismini veren Hasırızade ailesi tarafından kurulmuştur. Tekkenin kurucusu Şeyh Mustafa İzzî Efendi'nin babası olan Şeyh Halil Efendi'den, tekkenin son şeyhi Mehmed Elif Efendi'ye kadar posta oturan şeyhlerin hayatlarını ve kişiliklerini kısaca özetlersek, yapının tarihi de aydınlanacaktır.

7 Mecmua-i Tekaya'da, Sa'di tekkeleri arasında adı geçmeyen bu yapının mevcudiyetini haber veren Sayın Ahmed Esat Benim'e teşekkürlerimizi sunarız.

8 «Hasırızade Tekkesi'nin tarihçesi» konusunda faydalandığımız kaynaklar :

- a) Sertoğlu Midhat, «Sütlüce ve Üç Hattat Mezarı», Hayat Tarih Mecmuası, sayı: 3, İstanbul 1977, s. 13-17
- b) Sertoğlu Midhat, «Hacıoğlu'ndan Kasımpaşa'ya», Hayat Tarih Mecmuası, sayı: 4, İstanbul 1977, s. 15-21
- c) Sertoğlu Midhat, «Kasımpaşa», Hayat Tarih Mecmuası, sayı: 5, İstanbul 1977, s. 48-53
- d) İnal Mahmud Kemâl, «Sıdkı» maddesi, Son Asır Türk Şairleri, 3. cilt, İstanbul 1970, s. 1671-1672

Şeyh Halil Efendi (? -1793) : Mısır'ın Delta bölgesinde Demenhur şehrinde, XVIII. yüzyılın birinci yarısında doğmuş olup⁹, daha sonra İstanbul'a gelip yerleşen Şeyh Halil Efendi, Kasımpaşa'nın İbadullah (Badulla) mahallesinde bir ev satın alarak, burada ikamet etmeğe başlamıştır. Oğullarından Emin Ağa Saray Hasırcıbaşısı olduğundan ve Şeyh Halil Efendi daha çok onun dükkânında vaktini geçirdiğinden «Hasırcı Şeyh» diye şöhret bulmuştur. Ve bundan ötürü soyundan gelenlere «Hasırızadeler» denilmiştir. Şeyh Halil Efendi 1793'de ölmüş, Kasımpaşa'daki mezarlığa gömülmüştür. 1908 lere kadar yerinde durmakta olan kabir taşı daha sonraki yıllarda Evkaf idaresince kaldırılmıştır¹⁰.

Şeyh Mustafa İzzî Efendi (? -1823) : (Şeyhlik süresi 1787 veya 1784 - 1823)¹¹. Şeyh Halil Efendi'nin oğlu ve tekkenin kurucu-

- e) İnal Mahmud Kemâl, «Muhtar» maddesi, Son Asır Türk Şairleri, 2. cilt, İstanbul 1969, s. 983-985
 - f) İnal Mahmud Kemâl, «Elif Efendi» maddesi, Son Asır Türk Şairleri, I. cilt, İstanbul 1969, s. 291-293
 - g) İnal Mahmud Kemâl, «Elif Efendi» maddesi, Son Hattatlar, İstanbul 1955, s. 810-812
 - h) Koçu Reşad Ekrem, «Elif Efendi» maddesi, İstanbul Ansiklopedisi, 9. cilt, İstanbul 1968, s. 4518
 - i) Yazarı ve yazıldığı tarih belli olmayan bir mecmuada İstanbul'da bazı tekkelerin, bu arada Hasırızade Tekkesi'nin şeyhlerinin sırayla adları ve ölüm tarihleri belirtilmektedir.
 - j) Şeyh Mehmed Elif Efendi'nin kızı olan Sayın Elife Orbeyi Hanımefendi'ye Tekkenin ve ailesinin tarihi hakkında verdiği kıymetli bilgiler için, teşekkür ederiz.
- 9 Faydalandığımız kaynaklarda Şeyh Halil Efendi'nin doğum tarihi belirtilmemektedir. 1793'te ölmüş olduğuna göre, XVIII. yüzyılın I. yarısında doğmuş olabileceğini tahmin ediyoruz.

10 Midhat Sertoğlu «Kasımpaşa» makalesinde (Hayat Tarih Mecmuası, sayı: 5, İstanbul 1977, s. 48-53) bu konuda şu bilgiyi veriyor: «Şeyh Halil Efendi 1793 yılında vefat etmiş ve Kasımpaşa'daki mezarlığa gömülmüştür. Oğulları Emin ve İsmail Ağalar ile aile efradından başka bazı kimseler de burada gömülüydüler. Bu aile mezarlığı 1908 yılına kadar durmaktaydı. İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra 3, 4 ve 5 inci kabinelerde Evkaf Nazırı olarak bulunan Mısırlı Halil Hammâde Paşa, geceleri taşları kırdırmak ve yapı müteahhitlerine satmak suretiyle bu mezarlığı ortadan kaldırmıştır. Bu yüzden de Şeyh Halil Efendi'nin mezarı kaybolmuştur».

11 8 inci notta adı geçen yazma mecmuada, Hasırızade Tekkesi'nin kuruluş tarihinden bahs ederken «tarih-i bina-i zaviye» olarak H. 1199/M. 1784 yılı verilmektedir. Midhat Sertoğlu'nun «Sütlüce ve Üç Hattat Mezarı» makalesinde (Hayat Tarih Mecmuası, sayı: 3, İstanbul 1977, s. 13-17) ise 1787 yılı verilmektedir.

sudur. Daha evvelce Cağferâbâd Tekkesi'nin¹² bulunduğu yere¹³, 1784 ya da 1787 yılında Hasırizade Tekkesi bina edilmiş ve Mustafa İzzî Efendi tekkenin ilk şeyhi olmuştur. Eyüp'te Sa'diye Tarikatı'ndan Taşlıburun (Lâgeri) Tekkesi şeyhi Süleyman Sıdkı Efendi'nin damadı ve halifesi olan Mustafa İzzî Efendi, 1795 yılında III. Selim'in teşebbüsü ile Halıcioğlu'nda kurulan «Mühendishane-i Berrî-i Hümayûn»un¹⁴ açılış töreninde duada bulunmuş, ve bundan sonra okulun her tamiri veya yeniden inşasında Sütlüce Şeyhleri'nin dua etmeleri adet olmuştur. Yerine oğlu Süleyman Sıdkı Efendi'yi bırakarak, 1823'de ölen Mustafa İzzî Efendi, Tekkenin mihrab duvarına bitişik olan türbeye gömülmüştür.

Kendisinin şiirle ilgilendiğini ve bu konuda eserleri olduğunu biliyoruz¹⁵.

Şeyh Süleyman Sıdkı Efendi (1796 - 1837) : (Şeyhlik süresi 1823 - 1837). Şeyh Mustafa İzzî Efendi'nin oğludur. Annesi Eyüp'te Taşlıburun (Lâgeri) Tekkesi Şeyhi Süleyman Sıdkı Efendi'nin kızı Saliha Hatun'dur. 1796'da doğdu. «Şeyh Sülün Efendi» lâkabıyla tanınırdı. 1823'de babasının ölümünden onun yerine şeyh oldu. Çarşamba'da Nakşibendiye Tarikatı'ndan¹⁶ Murad Molla Tekkesi Şeyhi Mehmed Murad Efendi'den Mesnevi okuyarak bu konuda icazet¹⁷, ayrıca Nakşibendiye Tarikatı'ndan hilafet¹⁸ aldı. Mevleviye Tarika-

12 bkz: a) Koçu Reşad Ekrem, «Caferâbâd Tekkesi» maddesi, İstanbul Ansiklopedisi, 6. cilt, İstanbul 1963, s. 3331

b) Sertoğlu Mîdhât, «Sütlüce ve Üç Hattat Mezarı», Hayat Tarih Mecmuası, sayı: 3, İstanbul 1977, s. 13-17

13 Reşad Ekrem Koçu Caferâbâd Tekkesi'nin Vaka-i Hayriye'den sonra kapatılan diğer Bektâşi tekkeleri gibi, bu tarikatın elinden alınarak Nakşibendiler'e verildiğini ve Mecmua-i Tekaya'da Nakşibendî tekkeleri arasında adı geçen Bademli Tekkesi ismini aldığı iddia ediyor.

14 İstanbul'da, Halıcioğlu'nda, 1795 yılında topçu subayı yetiştirmek amacıyla kurulan okul.

15 Sayın Elife Orbeyi Hasırizade şeyhlerinin şiirlerini havi defterlerde, Mustafa İzzî Efendi'nin de eserlerinin bulunduğu ifade etmiştir.

16 XIV. yüzyılın ortalarında, Buharalı Hoca Mehmed Bahaeddin Nakşibend tarafından kurulan tarikat.

17 Dini ve tasavvufi mahiyetteki bilim dallarında diploma karşılığı olan belge.

18 Şeyhin yerine geçme, görev ve sorumluluğunu sürdürme.

tı'na¹⁹ da girdi ve bizzat kendisi Mevlevî sikkesi giyerek, dervişlerine de aynı sikkeyi giydirmeye mezun oldu.

Genç yaşına rağmen benzerleri arasında bilgi ve ahlâkıyla sıvırdığından, II. Mahmud'un dikkatini çekmiştir. Birkaç kere Tekke'ye gelip şeyhi ziyaret eden hükümdar, binayı yeniden yaptırmaya karar vermiştir. II. Mahmud (1808-1839) devrinde, 1836 yılında yapılan Tekke'den büyük bahçe kapısı kalmıştır. Üzerindeki kitabenin ortasında, sözü geçen padişahın tuğrası yer almaktadır. Ayrıca II. Mahmud, bir fermanla, Süleyman Sıdkı Efendi'yi Rufaiye²⁰, Bedeviye²¹ ve Sa'diye Tarikatlarına münhasır olmak üzere «Şeyhülmeşayih»²² tayin etmiştir.

1837 de öldü ve Tekke'ye bitişik Türbe'de, babasının yanına gömüldü.

Kürsü şeyhi²³ olduğundan çeşitli konularda makaleleri vardır. Ayrıca şair olarak da tanınmıştır²⁴. Şiirlerini topladığı divançesi²⁵ vardı. Tekkesinin son günlerine kadar, âyinlerde okunan ilahilerin başında, sözlerinin Süleyman Sıdkı Efendi'ye ait olduğu cumhur ilahisi²⁶ gelirdi.

Şeyh Ahmed Muhtar Efendi (1820 - 1901) : (Şeyhlik süresi 1837 - 1879). Şeyh Süleyman Sıdkı Efendi'nin en küçük oğlu olarak 1820 de doğdu. Sa'diye Tarikatı'nda hilafeti babasından, hırkası da babasının halifelerinden olan halasının oğlu Şeyh Ataullah Efendi'dendir. «Mesnevihan-ı şehir» diye tanınan Hoca Hüsameddin Efendi'den ders görmüştür. İbrahim Berrâde adlı bir şeyhten Şazeliye

19 XIII. yüzyılda, Mevlânâ Celâleddin Rûmî adına, oğlu Sultan Veled tarafından kurulan tarikat.

20 XII. yüzyılın sonlarına doğru Irak'ın Evasıt şehrine bağlı Ümmi Übeyde köyünde, Ahmed Rıfai tarafından kurulan tarikat.

21 Ebul Abbas Seyyid Ahmed-ül Bedevi'nin (1200-1270) Mısır'ın Tanta şehrinde kurduğu tarikat.

22 Şeyhlerin şeyhi anlamı taşıyan bir pâyeye.

23 Cuma namazından sonra, camide vaaz veren din bilgini.

24 bkz: İnal Mahmud Kemâl, «Sıdkı» maddesi, Son Asır Türk Şairleri, 3. cilt, İstanbul 1970, s. 1671-1672.

25 Küçük divan.

26 Evsat ve nim-evsat usullerinde ölçülenmiş ve tarikat ayinlerinde dervişlerin koro halinde okudukları ilahilere verilen ad. Bu bilgiyi veren Sayın Taşkın Savaş'a teşekkür ederiz.

Tarikatı²⁷ hilafeti almıştır. Ayrıca bir şiirinde Nakşibendiye, Halvetiye²⁸, Kadiriye²⁹ ve Rufaiye gibi diğer birçok tarikatlara da yakınlık duyduğunu ifade ediyor. Sa'diye Tarikatı piri Sadeddin-i Cibavi'nin neslinden Şeyh Yunus-u Şeybânî İstanbul'u ziyaretinde, Hasırzade Tekkesinde misafir olarak kalmış, o sırada Tekke'nin şeyhi olan Ahmed Muhtar Efendi'yi çok takdir etmiş ve yalnız Şeybânî soyundan gelenler arasında âdet olan beyaz sikke giymek ve beyaz destar³⁰ sarmak için Şeyh'e müsaade vermiştir.

En büyük ağabeyi İsmail Necâ Paşa askerlik mesleğini tercih ettiğinden, diğer ağabeyi Hasan Rıza Efendi ile beraber, 1837'de babasının ölümü üzerine, şeyhliğe başladı. 1879'da oğlu Mehmed Elif Efendi'ye yerini bırakarak Hac'ca gitmiş, bu yolculuktan döndükten sonra hayatı boyunca inziva içinde yaşamış, 1901'de ölmüş ve Türbe'ye, ailesinin yanına gömülmüştür.

Kuvvetli bir şair olarak bilinir³¹. Şeyh Sadeddin-i Cibavi'ye yazdığı medhiye, hattât olan oğlu Mehmed Elif Efendi tarafından, onbir tahta levha üzerine altın yaldızla ve talik hatla yazılmıştır. Dinî ve tasavvufî konulu birçok şiirleri, binalarda kitabe olarak kullanılmış manzum tarihleri vardır. Herkes tarafından sevilen, sayılan ilim ve irfan sahibi bir kimse olarak anılır.

Şeyh Hasan Rıza Efendi (? - 1884) : (Şeyhlik süresi 1837-1864). Şeyh Süleyman Sıdkı Efendi'nin oğludur. Babasının ölümü üzerine 1837'de küçük kardeşi Ahmed Muhtar Efendi ile şeyhlik görevini yüklendi. Çok cezbeli bir yaratılışı olan Hasan Rıza Efendi 1864'de şeyhliği bırakarak Üsküdar'da bir evde inzivaya çekilmiş, 1884'de orada ölmüş ve Tekke'deki Türbe'ye gömülmüştür. Bu şeyhin de şair yönü olduğunu biliyoruz.

Şeyh Mehmed Elif Efendi (1850-1927) : (Şeyhlik süresi 1879-

27 XII. yüzyılın sonlarında, Ebul Hasan Ali bin Abdullah Şazili tarafından İskenderiye'de kurulan tarikat.

28 XIV. yüzyılın ortalarında Şeyh Ebu Abdullah Seraceddin ibn Şeyh Ekmellüddin Ehci tarafından genel kuralları ortaya konan, ve Şeyh Ömer Halveti Tarafından düzene konan tarikat.

29 Şeyh Abdülkadir Geylânî tarafından XII. yüzyılda, Bağdad'da kurulan tarikat.

30 Tarikat serpuşlarında sarıgn yerini tutan kısım.

31 bkz.: İnal Mahmud Kemâl, «Muhtar» maddesi, Son Asır Türk Şairleri, 3. cilt, İstanbul 1969, s. 983-985.

1925). Şeyh Ahmed Muhtar Efendi ile Fatma Baise Hanım'ın³² oğlu olarak 1850'de Sütlüce'de doğdu. Babasının arzusuyla Hoca Hüsameddin ilk hocası oldu. Daha sonra ulemadan birçok kimseden ders okudu ve bunlardan Bayezid dersiâm hocası İstanbul'lu Ahmed Nüzhet Efendi kendisine icazet verdi. Zeki Dede ve Rakım Efendi'den talik yazıyı meşk etti. Sa'diye, Şazeliye ve Şeybaniye tarikatlarında hilafet sahibi oldu. Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi Salâhaddin Efendi'den Mesnevi icazeti ve Mevleviye Tarikatı hilafeti aldı. Babası 1879'da Hac'ca giderken yerine oğlu Mehmed Elif Efendi posta oturdu ve 1925 yılında tekkelerin kapatılmasına kadar şeyhlik etti.

Hasırzade Tekkesinin bugün gördüğümüz binası Mehmed Elif Efendi'nin şeyhliği süresinde 1887 yılında inşa edilmiştir. Devrin hükümdarı II. Abdülhamid (1876-1909) Tekke'nin yeniden yapılmasını irade etmiş, inşaatın giderlerini ise Tekke'nin dervişlerinden Tophane müşiri Mehmed Seyyid Paşa³³ karşılamıştır. Burada ilginç olan husus, Tekke'nin mimarının bizzat Mehmed Elif Efendi olmasıdır³⁴. Ne yazık ki bu konuda müsbet vesikalar elimize geçmemiştir. Süsleme işlerinde ise, o tarihlerde Yıldız Sarayı Nakışhanesi'nde bulunan İtalyan nakkaşların çalıştığı bilinmektedir.

1907'de «Meclis-i Meşayih»³⁵ reisliğine tayin edildi ve bu görevi liyakatla yerine getirdi. Tekkeler kapanmadan evvel hüyük oğlu Şeyh Zâhir Efendi'ye³⁶ hilafet vermiş ve yaşlılık demlerinde Mesnevi derslerinden sonra hareme çekilerek âyinin idaresini oğluna terket-

32 Tiryakioğlu Hasan Paşa'nın kızı olan Fatma Baise Hanım 1894'de ölmüş ve türbenin önüne gömülmüştür.

33 Tekke'nin türbesine gömülmüştür.

34 Sayın Elife Orbeyi, Tekke'nin babası tarafından çizilmiş olan projelerinin yakın zamana kadar Semâhane'nin yanındaki Şerbet Odası'nda muhafaza edildiklerini, 1976 sonbaharında kimliği meçhul şahıslarca, diğer birçok kitapla beraber bunların da çaldığını ifade etti. Amatör bir mimarın elinden çıkmış olan bu çizimlerin mimarlık tarihimiz açısından çok kıymetli belgeler oldukları muhakkaktır. Kaybolmuş olmaları üzüntü vericidir.

35 Tekkelerin işleriyle uğraşan ve tarikat şeyhlerinden oluşan kurul.

36 Şeyh Zâhir Efendi, Tekke'nin kapanmasından bir süre evvel, Koska'da bulunan Sa'diye Tarikatı'ndan Abdüsselam Tekkesi'nde şeyh olarak görev almıştı. O tarihlerde «Kovacızadeler» diye anılan ve Tekke'nin idaresinde bazı suistimalleri görülen sülalenin elinden şeyhliği alarak, harab olmuş olan binayı imar etmiş ve buraya eski itibarını kazandırmıştır.

meğe başlamıştır. 1927'de ölünce Tekke'nin haziresine defn edilmiştir³⁷.

Şeyh Mehmed Elif Efendi çok yönlü ve kıymetli bir insandı. Tekkelerin çöküntü devri olan yüzyılımızın başlarında bütün İstanbul'da mevkine liyakati, bilgisi, örnek ahlâkı ve sanatseverliği ile tanınırdı. Şeyhliğinin yanı sıra Mesnevi öğretimi sahasında devrinde rakipsizdi³⁸. Talik yazmada üstat bir hattatı³⁹. Şairliği de vardı⁴⁰. Farsça ve Türkçe kasidelerini ve gazellerini içeren divanı vardır. Ayrıca tasavvufî konulara dair birçok risalesi⁴¹ olduğu malûmdur. Şeyhliği süresinde, Hasırızade Tekkesi parlak bir kültür hayatına sahne olmuştur. Devrinin tanınmış alimleri, sanatkârları, musikîşinasları⁴², tarikat adamları⁴³ ve saray mensupları⁴⁴ Tekke'deki derslere, âyinlere ve sohbetlere devam ederlerdi.

37 Kendisi annesinin yanına gömülmek istemiş, fakat kanunen tekke bahçelerine gömülmek yasaklandığından Tekke ile Mahmud Ağa Camii arasındaki hazireye gömülmüştür. Kabir kitabesi şöyledir: «Hâzâ kabr-i âlim-i rabbanî vel arif-i samedanî şeyh-il tarikat ve maden-i hakikat Mehmed Elif bin eşşeyh Ahmed Muhtar el-şehîr Hasırızade rahimehullah 28 Cemaziyelahir 1345»

Ölümü üzerine birçok kimse manzum tarihler yazmışlardır. Bunlar arasında Yenikapı Mevlevîhanesi şeyhi Abdülbâki Efendi ve Tahir-ül Mevlevî de vardır.

38 Sayın Elife Orbeyî bu konuda şu bilgileri vermiştir: «Tekke'nin âyin günü olan çarşambaları, öğle namazı ile âyin arasında ortalama bir saat süreyle Mesnevî okutur ve serh ederdi. Dersterine devam edenler arasında Dârülfünûn müdârislerinden Mehmed Ali Aynî Bey, bahriyeli operatör Dr. Rasih Bey, Beylerbeyi Bedevî Tekkesi şeyhi ve Meclîs-i Meşayih üyesi Sükûtî Efendi, Uşşakiye Tarikatı şeyhlerinden Ali Efendi gibi devrin tanınmış simaları vardır.»

39 Bazı yazıları şunlardır: Hasırızade Tekkesi'nin semâhane kapısı üzerinde yer alan ve babasının yazmış olduğu manzum kitabe, aynı yerin semâhanesinde, alt ve üst kat mahfillerinin arasına on bir levha üzerine yazdığı babasının bir şiiri, Sütlüce'de Mahmud Ağa Camii'nin kapısında bulunan ve babasının yazmış olduğu manzum kitabe. Bu arada kâğıt üzerine yazılmış olan eserleri aile efradı arasında dağılmıştır. Ayrıca Sayın Elife Orbeyî babasının tırnağıyla kâğıdı çizerek de yazı yazdığını söyledi.

40, 41 bknz: İnal Mahmud Kemâl, «Elif Efendi» maddesi, Son Asır Türk Şairleri, I. cilt, İstanbul 1969, s. 291-293.

42 Sayın Elife Orbeyî bu konuda şu bilgileri vermiştir: «Tekke'nin son yıllarında zâkirbaşısı Kaşımpaşalı Şeyh Cemal Efendi idi. Âyinlere talebeleri olan genç musikîşinaslarla ve bu arada Sadeddin Kaynak ile beraber gelirdi.»

43 Sayın Elife Orbeyî'nin bu meyanda nakl ettiği malumat şudur: «Sultan V. Murad'ın kızı Fatma Sultan'ın kocası Damat Refik Bey babamın dervişi idi ve Sultan'la beraber Tekke'ye sıkça gelirlerdi. Ayrıca Prens Sabahaddin Bey'in de babamla yakınlığı vardı. Sütlice vapur iskelesinin yapılması için, bu sebepten ötürü, çok gayret sarf ettiği söylenirdi.»

44 Sayın Elife Orbeyî'nin bunlar arasında, hatırladıkları Eyüp'te Nakşibendiye Ta-

1925'ten bugüne :

Hasırızade Tekke'sinin dinî hayatı, 1925'de kapatılması, 1927'de de son şeyhinin ölümü ile sona erdi. Mehmed Elif Efendi'nin evlâtları kendilerine ait olan meşrutada oturmağa devam ettiler. Bu yıllarda, herhangi bir şekilde kullanılmayan ve ilgili makamlarca gerekli bakımı ve onarımı yapılmayan Tekke binası harab oldu. Türbenin yıkılması da bu döneme rastlar. Bugün ahşap sandukaların yerinde betondan yapılmış basit kabirler ve başuçlarında gömülü olanların kimliklerini ve ölüm tarihlerini bildiren ufak mermer kitabeler vardır. 1965 yılında Vakıflar'ca tamir edilen Tekke, daha sonra yine kendi haline bırakılmıştır. Tekkede oturanların sonuncusu olan Elif Efendi'nin küçük oğlu Muhtar Hasırcıoğlu ve ailesi 1967'de burayı kiracılara terk ederek taşınmışlardır. Neticede metruk bir vaziyette olan Tekke hızla harab olmaktadır. Çatı birçok yerden akmakta ve bu durum bilhassa Semâhane tavanındaki nakışların bozulmalarına sebep olmaktadır. Son restorasyonda yağmur oluklarının konulmamış olmasının bunda rolü olsa gerektir. Ayrıca yukarı katta, Hünkâr Dairesi'nin Haliç'e bakan cumbalı odasında duvar sıvaları içerden çökmüş durumdadır.

Kültür Bakanlığı'nın ve diğer ilgili makam ve kişilerin bu güzel ve kıymetli eserle ilgilenmelerini, ve kurtarma çabalarını esirgemeselerini yürekten dileriz.

TEKKE'NİN MİMARİSİ VE SÜSLEMELERİ :

Hasırızade Tekkesi Sütlüce'nin Haliç'e bakan sırtlarında, oldukça geniş bir bahçe içinde bulunmaktadır.

Bahçenin Elifi Efendi Sokağı'na açılan abidevi kapısı II. Mahmud devrinde, 1836 yılında yaptırılmıştır (Resim 1). Mermerden olan kitabe kısmı hariç tutulursa, gri renkte köfeki taşından mamuldür. Şekli sepet kulpunu andıran ve çıkıntılı bir kilit taşına sahip olan kemerin yanlarında, taşıyıcı görevi olmayan tamamen tezyinî

rikatı'ndan Kaşgârî Tekkesi şeyhi, Eyüp'te Sümbüliye Tarikatı'ndan Şah Sultan Tekkesi şeyhi, Beylerbeyi Bedevî Tekkesi şeyhi Sükûtî Efendi ve Uşşakiye Tarikatı şeyhlerinden Ali Efendi'dir.

nitelikte dikdörtgen duvar pâyeleri yer almıştır. Bu pâyelerin sonunda kapıyı yatay olarak kuşatan, barok karakterli bir kaval silme mevcuttur. Bu silmenin üstünde kitabe panosu bulunur. Şeyh Süleyman Sıdkı Efendi tarafından söylenilmiş olan on sekiz mısralık manzum tarih kitabesinin⁴⁵ ortasında, ampir karakterde oval bir çelengin içinde II. Mahmud'un tuğrası yer alır. Bize Tekke'nin ikinci inşa tarihi olan H. 1252 / M. 1836 yılını veren bu kitabe güzel bir tâlik yazıyla Arapzade Mehmed⁴⁶ tarafından yazılmıştır. Kitabenin üstünde, dışarı taşkın ikinci bir barok silme kapıyı yatay olarak çevirir. Bundan sonra ince taş plaklardan yapılmış ve halen bir kısmı çökmüş olan bir taş kısmı gelmektedir.

Kapıdan girilince, ağaçlar arasından geçen ve arnavut kaldırımını ile döşeli bir patika bizi Tekke'ye doğru götürür. Biraz ilerleyince, solda selâmlık köşkünün giriş kapısı, sağda ise abdest alma yeri görülür (Resim 5). Burası mermer bir kaidenin üzerine yerleştirilmiş dikdörtgen prizma şeklinde mermer bir hazne ve şimdi mevcut olmayan musluklardan ibarettir. Mermer bir kapağı olan bu

45 Kitabeyi okuyan ve bu konuda bizden yardımını esirgemeyen Sayın Doç. Dr. Ali Alparslan'a teşekkür ederiz.

Kitabenin metni şöyledir :

Nâzım-ı dünya vü din şâhinşeh-ı Hayder-siyem
Şems-i burc-ı ma'rifet zill-i Hüda Mahmûd Hân
Serteser pîrân-ı ehlullahı tevkir eyledi
Sâye-i şevket-penâhîde tarikat buldu şân
Gavs-i a'zam Şeyh Sadeddin Cibâvî.....
Dergehın yaptırdı dervîşanın etti şâdmân
Himmet-i şâh-ı cihan eyleye dergâh-ı cedîd
Oldu bir nev tarh-ı zîbâ gülsitân-ı ârifân
Zikredüp. eshab-ı cedd-u hâl-i işk-u şevk ile
Ruz-u şeb eyler duâ-i devletin vird-i zebân
Mazhar etti izz-ü ikbâle kudüm-i şevketi
Şimdi oldu dergeh-i Sa'dî saâdet-âşiyân
Eylesün Allah tahtında o şâh-ı âlemi
Şevket-u ikbal u ömr u nüsret ile kâmrân
Yüz sürüp hâk-i der-i bâlâsına Sıdkî dedim
Dilgüşâ bir beyt iki tarih-i pür gevher heman
Yaptı Sa'dî hankâhın kıldı ehlullahı şâd
Dâd-ger u vâla-himem kutb-ul vakt Mahmûd Han
Ketebe el fakîr Arabzâde 1252
gufire zünubehu

46 Devrinin tanınmış hattatı ve tarih düşürmede usta şairi.

haznenin iki yüzünde «Aziz»⁴⁷ tarafından oval madalyonlar içine yazılmış manzum tarih kitabesi yer alır⁴⁸. Bu kitabeden haznenin H. 1287 / M. 1870 yılında «Nazif Ağa»nın⁴⁹ vasiyeti üzerine «İsmail Paşa»⁵⁰ tarafından yaptırılmış olduğunu öğreniyoruz.

Nihayet birkaç basamakla Tekke'nin yer aldığı terasa çıkılır. Bina kâgir bir kaide üzerinde, ahşap karkaslı olarak inşa edilmiştir. Boyutları dışardan yaklaşık olarak (15 M. x 18 M.) dir. Arkasını, Doğu yönünde yer alan ve giriş cephesindeki zemin kotuna nazaran yüksekte kalan arka yamaca karşı istinat duvarı vazifesi gören bir taş duvara yaslanmıştır.

Giriş (Batı) cephesinde (Resim 2) açıldığı mekânlara göre ayrı isimler alan esas (semâhane) kapısı, hünkâr kapısı, ve harem kapısı yer almaktadır. Harem bahçesinden, köfeki taşından yapılmış bir merdivenle çıkılan harem kapısı ahşap olup, aynalı olarak imal edilmiş ve süsleyici niteliği olmayan sade bir kapıdır (Resim 10). Hünkâr kapısı da kezâ böyledir. Yalnız bu ikincisinin önünde mermer plaklarla kaplı ve çift kollu bir merdiven yer almaktadır (Resim 6). Esas giriş kapısı ise daha dikkat çekicidir (Resim 3). Köfeki

47 Bu kitabenin hattatının XIX. yüzyılın tâlik hattatlarından Aziz Bey olması muhtemeldir.

bknz: İnal Mahmud Kemâl, «Aziz Bey» maddesi, Son Hattatlar; İstanbul, s. 508-511

48 Bu kitabeyi okuyan Sayın Doç. Dr. Ali Alparslan'a teşekkür ederiz. Kitabenin metni şöyledir :

Geniş yüzde :

Ya Hû
Nazif Ağa ola ya Rab mağfûr
Vasiyet ettiği hayr ile me'cûr
Muvaffak oldu İsmâil Paşa
Karındaşı için etti sây-ı mevfûr
Annın da sâyi meşkûr ola ya Râb
Ola hem neyl-i fi'l meyl-i mesrûr
sene 1287

Dar yüzde :

Ya Hû
İşte hazırdır erenler bında su
Eyle ihlâs ile tecdid-i vuzû
ketebehu Aziz sene 1287

49 Bu zat hakkında herhangi bir bilgi edinemedik.

50 Bu zatın, haznenin yapılış tarihi olan H. 1287/M. 1870 de Tekke'nin şeyhi bulunan Ahmed Muhtar Efendi'nin ağabeyi İsmail Necâ Paşa olması muhtemeldir.

taşından bir merdivenle çıkılan bu kapı camlı olup, taşıyıcı nitelikte kare (18 cm. x 18 cm.) kesitli iki ahşap sütun arasında yer almaktadır. Eklektik küçük başlıkları ve kaideleri olan bu sütunlarla cephe duvarı arasında, kapıyla aynı boyutlara sahip camlı ahşap bölmeler bulunmaktadır. Kapının üzerinde Tekke'nin II. Abdülhamid devrinde üçüncü defa inşasında konmuş olan kitabe bulunur (Resim 4). Mermere oyulmuş olan bu kitabede Ahmed Muhtar Efendi'nin söylediği ve oğlu Mehmed Elif Efendi'nin tâlik hatla yazdığı otuz mısralık tarih manzumesi okunmaktadır⁵¹. Bu kitabenin üzerinde

51 Bu kitabeyi okuyan Sayın Doç. Dr. Ali Alparslan'a teşekkür ederiz.

Kitabenin metni şöyledir:

Şâhinşeh-ı devran'ın ihsânı ile dünyâ
Mâmûr u münevverdir adliyle pes u bâlâ
Hiç görmedi emsâlin Şems u Kamer'in aynı
Sultan Hamîd elhak hâkân-ı cihân-ârâ
Çün cedd-i mecdî Han Mahmûd-u kerek-kârın
Asârını düşmüşken kıldı yeniden ihyâ
Ya Râb bu şehinşâhı mansûr u muzaffer kıl
Mesulini her demde lütfunla..... atâ
Ser-efser-i şâhâ et mülkünde Süleymân et
Tahtında hükümân et oldukça cihan ibkâ
Bir bende-i naçizi ihlâs ile
Sıdk ile kapısında bir çâker-i müstesnâ
Yâni ki Seyyid Paşa hem nâzır-ı Tophâne
Tophâne Müşiri'ne olmuştu vekil-i câ
Arz eyledi Sultân'a bin şerm u hicâb ile
Bu dergeh-i Sa'dî'nin tamirini istidâ
Lutf eyledi Hünkârım is'af-ı ricâ kıldı
Emr eyledi tecdîdin o şâh-ı kerem-fermâ
Ervâh-ı ihlâsı olup sâbit
Bast etti yed-i cûdun mustağfer-i müstevfi
Sultân-ı Cibâvî'nin mensûbu idi zâten
Bu bendesine tafvîz olmuştu bu nev inşâ
İhlâs-ı derûn ile pîrine edip hürmet
Bezl eyledi meçhûdun himem-i vâlâ
Olsun hidemâtında makbûl-i şehinşâhî
Tahsîl-i rızâsında günden güne kâr-efzâ
İhsân-ı şehinşâhî şüküründe dilim âciz
Hâmem ile bir mısra-i târih edeyim inşâ
Bânî-i duvum Muhtâr Sultân Hamîd oldu
Nev tekye-i Sa'diyye uşşâka mutâf-âsâ
Nemekahû Mehmed Elif sene 1305
bin eşşeyh Ahmed Muhtâr
Efendi afâ anhumâ

barok dallarla çevrilmiş oval bir mermer levhaya tâlik hatla bir âyet yazılmıştır⁵². Yazısı yine Mehmed Elif Efendi'ye ait olan bu levhada H. 1318 / M. 1900 tarihi okunmaktadır. Bu da levhamın kitabenin üzerine sonradan eklendiğini göstermektedir. Esas kapının sütunları üzerinde ve harem kapısının yanında, eklektik üslupta fânuslu aplikler yer almaktadır. Burada sözü edilen bu üç kapı da 10 cm. eninde ahşap silmelerle çevrilmişlerdir. Bu cephede alt katta iki, üst katta beş olmak üzere yedi pencere yer almaktadır. Dikdörtgen ve giyotin tipinde olan pencereleri 10 cm. lik ahşap söveler kuşatmaktadır. Alt kattakilerde, devirleri için karakteristik demir parmaklıklar, üst kattakilerde ise ahşap pancurlar bulunmaktadır. Yaklaşık 30 cm. eninde ahşap malzemeyle kaplı olan bu cephe yukarda, pencerelerin hemen üstünden başlayan ahşap silmeler, tezyini mahiyette küçük payandalar ve çok kısa bir saçakla son bulmaktadır. Hemen hiçbir süslemesi olmayan cepheye hünkâr kapısının üstündeki cumba hareket vermektedir. Bu çıkmayı eklektik süslemeli demir payandalar desteklemektedir. Ayrıca meşruta ile Tekke arasında uzanan ve harem bahçesiyle selamlık bahçesini birbirinden ayıran tuğla duvar bu cepheye sapanmaktadır.

Mihrap (Güney) cephesinde kaplama malzemesinin cinsi ve boyutları, pencerelerin boyutları ve karakteri, saçak altı silmeleri ve saçaklar giriş cephesindekilerle aynıdır (Resim 6 ve 7). Yalnız burada alt katta dört, üst katta ise altı olmak üzere on adet pencere görülmektedir. Bu cephenin karakteristik unsurları mihrap çıkıntısı ve türbeye açılan kapı ile yanındaki penceredir. Mihrap cephe yüzeyine nazaran 30 cm. lik bir çıkıntı teşkil etmektedir. Çıkıntının yan yüzleri yaklaşık 25 cm. eninde ahşapla, yedi dilimli olarak kaplanmıştır. Bunlar arasında, ayrıca hepsini alttan ve üstten kesen ahşap çitalar bulunmaktadır. Yarım kubbe şeklinde olan üst bölüm çinko kaplıdır.

Şimdi çatısı mevcut olmayan türbe, binanın bu cephesine bitişiktir (Resim 8). Bahçe kotuna nazaran I. 50 M. yüksekte bulunan türbede Tekke'nin şeyhleri ve yakınlarına ait beş adet kabir bulunmaktadır⁵³. Çatı çöktükten sonra, ahşap sandukaların yerine beton-

52 Kur'an 13 / 28.

53 Türbede gömülü olanlar: Şeyh Mustafa İzzî Efendi, Şeyh Süleyman Sıdkı Efendi, Şeyh Hasan Rıza Efendi, Şeyh Ahmed Muhtar Efendi, Mehmed Seyyid Paşa.

dan sade mezarlar yapılmıştır. Türbe arkasını yüksek bir taş duvara yaslamış olup, semâhaneye camlı ahşap bir kapı ve diğerlerinden daha geniş bir pencereyle açılmaktadır. Bu türbenin önünde köfeki taşıyla çerçeveslenmiş, malta taşıyla kaplı bir platform şeklinde olan ve ortasında mermer bilezikli bir kuyusu olan sarmış yer alır (Resim 9). Sarnıçla türbe arasında da üç adet mezar görülür⁵⁴.

Kuzey cephesi harem bahçesine bakmaktadır. Sade fakat ifadelili olan diğer cephelerin aksine bunun kütleli bir görünüşü vardır. Alt katta üç, üst katta ise iki adet küçük pencere görülmektedir. Planda görülen çarpıklık⁵⁵ yüzünden dışarı taşan kadınlar mahfilinin merdiveninin çıkış hattı cephede farkedilmektedir.

Şimdi de Tekke'nin içindeki mekânları tek tek gözden geçirelim. Tekrarlardan sakınmak için, bu arada şunu da ilave edelim : Mermer döşeli taşlık hariç, bu mekânların hepsi ahşap dösemeye sahiptir. Yine semâhane dışında hepsinin tavanlarında, ahşap kaplama üzerine çakılan çitalarla yapılmış, basit geometrik süslemeler vardır ki bunlar planlarda izdüşümleri çizilerek ifade edilmiştir.

Esas kapıdan (7.89 M. x 4.69 M.) ebadındaki taşlığa girilir (Resim 11). Burası bir dağılım merkezi mahiyetindedir. Esas kapıyla aynı eksen üzerinde semâhanenin masif ahşaptan mamul kapısı bulunur. Sağda, hünkâr merdiveninin altına rastlayan ardiyeye ve çe-

54 Taşı yok olmuş olan biri hariç diğer iki mezarın kimlikleri bellidir. Tekke'ye yakın olanı Şeyh Hasan Rıza Efendi'nin eşi Zeliha Samiye Hanım'a (öl: 1854), diğeri ise Şeyh Ahmed Muhtar Efendi'nin eşi ve Mehmed Elif Efendi'nin annesi olan Fatma Baise Hanım'a (öl: 1894) aittir. Bu kabirlerin kitabelerini okuyan Sayın Doç. Dr. Ali Alparslan'a teşekkür ederiz.

X Zeliha Samiye Hanım'ın kabir taşındaki yazı : «Ya Hû Allah Sübhane ve Tealâ hazretleri Hasırızade Hasan Rıza Efendi'nin halile-i muhteremesi Zeliha Samiye Hanım kuluna ve bilcümle müminin ve müminâta rahmet eyleye bi hürmeti el Fâtîha. sene 1271 5 Recep»

X Fatma Baise Hanım'a ait kabir taşındaki yazı : «Hüvel Bakî Kudemâ-i Bahriye'den Tiryakizade Hasan Paşa kerimesi ve Sütlice Dergâh-ı Şerifi şeyhi Hasırızade Şeyh Ahmed Muhtar Efendi'nin halile-i muhteremesi olup kırk yedi sene bu makamda hüsn-ü hizmetle altmış iki yaşında rihlet eden merhûme Fâtma Baise Hanım. Rahîmetallahu aleyhâ. sene 1312 fi 7 Zilhicce»

Aynı mezarın ayak ucu taşında Elif Efendi'nin hattıyla şu satırlar yazılmıştır : «Ya Hû Fâtma Baise'ye rahmet ide Hazret-i Hak, Rûhu envâr-ı tecellîye ola müstağrak. ketebehû ibnûha Mehmed Elif»

55 Bu durum, inşaatın başında yanlış hesaplanan Kible yönünün sonradan farkedilmesi sonucu ortaya çıkmış olabilir.

şitli eşyanın depo edildiği odaya açılan iki kapı, solda ise şerbet odasına geçit veren bir kapı vardır. Bu bölüm giriş kapısının iki yanındaki camlı ahşap bölmelerden de ışık almaktadır. Bir de semâhaneye açılan demir parmaklıklı bir pencere mevcuttur. Duvarlarında süsleme görülmez.

Taşlığın solunda (2.70 M. x 3.89 M.) ebadında olan şerbet odası bulunur. Bazı kutsal gecelerde okunan mevlûtlarda, şerbetler burada hazırlanır ve dağıtım işlemi buradan hareket ederdi. Harem girişine açılan döner dolap⁵⁶ ve semâhaneye açılan servis penceresi bu amaçla yapılmıştır (Resim 12). Bu odanın giriş cephesine ve taşlığa açılan iki adet penceresi vardır. Burada da duvarlar tezyinatlıdır.

Şerbet odasının kuzeyinde, harem kapısının arkasında (1.40 M. x 3.50 M.) ebadında bir sahanlık mevcuttur. Burası kadınlar için bir giriş holü niteliğindedir. Harem kapısından girenler buradan geçerek merdivene varırlar ve bunun aracılığıyla kadınlar mahfiline çıkarlardı. Bu bölümde de duvar süslemesi yoktur.

Taşlığın sağında, tarikat giysilerinin ve mûsikî aletlerinin saklandığı oda mevcuttur. (2.92 M. x 2.78 M.) ebadındaki bu mahal hem taşlığa, hem de hünkâr girişine birer kapıyla açılmaktadır (Resim 11). Giriş cephesine açılan bir adet penceresi ve duvara gömülü küçük bir dolabı vardır.

Hünkâr kapısından girince, kapıyla merdiven arasında (1.33 M. x 4.31 M.) ebadında bir sahanlık yer alır. Buranın mihrap cephesine açılan, biri aşağıda biri yukarıda olmak üzere iki penceresi vardır. Buradan hareket eden merdiven yukarı kattaki hünkâr dairesine çıkar (Resim 13). Bu mekânda duvarlar, XIX. yüzyılda birçok ahşap eserde görülen eklektik tezyinatla süslüdür. Duvarların alt kesiminde boya ile yapılmış, mermer görünümünde bir kuşak yer alır. Bunun üstünde köşelerinde barok palmeler ve çiçekler bulunan dikdörtgen panolarla duvar renklendirilmiştir.

Üst katta yer alan hünkâr dairesinin çekirdeğini (4.25 M. x 5.25 M.) ebadında bir sofa teşkil eder (Resim 14). Hünkâr girişinden merdivenle çıkılan bu sofadan bir çok başka mekâna geçilmektedir. Büyük bir kapıyla hünkâr mahfiline, diğer iki kapıyla da hünkâmârın ve maiyyetinin ağırlandığı odalara geçit verilmiştir. Giriş

56 Kaç-göçün olduğu devirlerde selamlıkla haremin arasındaki servis boyunca erkeklerle kadınların birbirlerini görmemeleri için icad edilmiş bir nevi servis penceresidir.

cephesine açılan iki adet penceresi mevcuttur. Sofada duvarlar, yerden 75 cm. yükseklikte bulunan ve 10 cm. enindeki bir ahşap hatilla ikiye bölünmüştür. Ve bu durum üst kattaki bütün diğer mekânlarda mevcuttur. Bu hatılın altı renkli mermeri taklid eder şekilde boyanmıştır. Üstü ise, köşelerinde eklektik rûmîlerin ve yaprakların bulunduğu panolarla dolgulanmıştır.

Sofanın kuzeyinde yer alan (3.00 M. x 2.75 M.) ebadındaki küçük oda da, süsleme açısından, sofadan bir farklılık göstermez (Resim 14). Yalnız burada panoların ortasında barok yapraklardan ve çiçeklerden oluşan süsleme grupları bulunmaktadır. Bu odanın giriş cephesine açılan bir penceresi vardır.

Sofanın kuzeyinden hareket eden (1.00 M. x 4.50 M.) boyutlarındaki koridoru takip edersek küçük bir helâyaya varırız. (3.00 M. x 1.50 M.) ölçülerine sahip olan bu mekânın kuzeye açılan iki küçük penceresi vardır.

Sofanın güneyinde yer alan büyük odanın batı duvarı alt kat duvarına nazaran 1 M. kadar çıkıntı yapmaktadır. Bu odada, ikisi güneye, ikisi batıya, biri de kuzeye olmak üzere beş adet pencere mevcuttur. Bu iki oda padişahın ve yakınlarının, âyinden evvel ya da sonra dinlenmeleri ve tekke şeyhiyle sohbet etmeleri için planlanmıştır. Büyük odadaki tezyinat diğerlerinden üslup olarak farklı değildir (Resim 15). Duvardaki panoların içinde, akantus yaprağı ile rumî arası kıvrımlardan oluşan «eklektik şemseler» görülmektedir. Burada pastel renkler kullanılmıştır. Bu odanın çıkıntı yapan kuzey köşesinde, duvar içerden çökmüş durumdadır.

Hünkâr mahfili, ikinci kat mahfillerinin güney-batı köşesini işgal etmektedir, (4.50 M. x 3.25 M.) ebadındadır. Güneye bakan iki pencereye sahiptir. Duvar panolarında barok rumîlerden oluşan köşe dolguları ve ortadaki şemseler diğer mekânlardakilere nisbetle daha özenli ve göz alıcıdır. Semâhaneye bakan tarafta, kadınlar mahfilindekilere nisbetle daha seyrek bir kafes vardır. Üzerinde barok bir alınlığı olan bu kafes icabında bir pencere gibi açılabilir (Resim 16).

Kadınlar mahfili üst katta, Semâhaneyi kısmen kuşatır. Bu mahalle Hünkâr daireleri arasında dar bir kapı vardır (Resim 17). Bu bölümde dışarıya açılan pencere yoktur. Ahşap sütunlar arasında yerden 50 cm. yükseklikte bir korkuluk duvar, bunun da üstünde 1. 45 M. boyunda sıkça kafesler bulunur. Kafeslerin üzerine, Semâ-

haneden bakıldığında gözüken ve hurma ağacını andıran bir tezyinat yapılmıştır⁵⁷ (Resim 19).

Tekke'nin en önemli bölümü olan semâhane ise yapı yüzeyinin büyük kısmını kaplamaktadır. (12.35 M. x 10.69 M.) boyutlarıyla planın ana mekânını oluşturmaktadır. Burası haftanın belirli günlerinde ve kutsal gecelerde âyinlerin⁵⁸ yapıldığı ve derslerin okutulduğu bölümdür⁵⁹. Semâhanenin esas girişi taşlıktan olup ayrıca doğu yönündeki ardiyeye ve güney yönündeki türbeye açılan iki kapısı vardır. Kuzeye üç, taşlığa yani batıya bir, güneye ise üç penceresi açılmaktadır. Kuzeye açılanlar diğerlerinden daha küçük boyutlara sahip olup daha yüksekte yer almaktadırlar. Bunda, harem bahçesine bakmalarının da rolü olsa gerektir. Güneye açılanlardan türbe kapısının yanındaki diğerlerinden daha geniştir. Bunun da türbenin içine baktığı düşünülürse, türbenin ayakta olduğu takdirde dış mimariyi bozmayan bir unsur olduğu meydana çıkar.

Semâhane iki kısımdan oluşmaktadır : (7.69 M. x 7.69 M.) ebadında, köşeleri 45° lik pahlı kare formunda olan ve âyinelere bizzat iştirak edenlerin yer aldığı bölüm ortada yer almaktadır (Resim 18 ve 19). On iki adet (20 cm. x 20 cm.) ebadında ahşap sütun bu bölümü çevreler. Yerden 75 cm. yüksekliğinde ahşap korkuluklarla birbirlerine bağlanan bu sütunlar hem alt kattaki seyirci mahfillerini âyin alanından ayırıcı, hem de üst kat mahfillerini ve çatıyı taşıyıcı niteliktedir. Bu sütunların kare kesitli ve eklektik türde ahşap başlıkları ile kaideleri vardır. Korkuluğun babaları 8 cm. çapında olup, Son Devir Osmanlı Mimarîsi'nin ahşap örneklerinde sık

57 Şeyh Sadeddin-i Cibâvî ile ilgili bazı menkıbelerden dolayı hurmanın Sa'diye Tarikatı'nda özel bir yeri vardır. Sa'dî şeyhleri yeni derviş olan bir kimseye tekbirle hurma yuttururlar ve bu geleneğe «hurma tekbirlemek» tâbir edilir. Süsleme sanatımızda pek az görülen hurma motifinin bir Sa'dî tekkesinde bulunması ilgi çekicidir.

58 Sa'diye Tarikatı âyin açısından «kıyâmî tarikatlar» grubuna girer. Sa'dî âyinlerinde şeyh mihrabın az ilerisindeki postunda oturur. Dervişler ise, yüzleri şeyhlerine dönük olarak halka şeklinde otururlar ve zikretmeye başlarlar. Daha sonra «cumhur ilahîsi» ile ayağa kalkar ve ayakta zikre devam ederler. Ayinin bu safhasında, dervişler mihrap duvarına paralel saflar meydana getirecek şekilde sıralanırlar. Bu âyinlerde, bazen de mazhar, halile, növbe gibi vurgulu sazlar dervişlerin zikirlerine ve vücut hareketlerine eşlik eder. Hasırzade Tekkesi'nde âyinler çarşamba günü öğle namazından sonra yapılmıştır.

59 Mesnevi dersleri, normal olarak semâhanede verilir. Yalnız kışın çok soğuk günlerinde Elif Efendi'nin semâhaneye gitmeyerek, selamlığın güneye bakan ve giriş kapısının üstüne rastlayan odasını dersane olarak kullandığını Sayın Elife Orbeyî ifade etmiştir.

rastlanan türdedir. Giriş kapısının ve mihrabın hizasında kesintiye uğrayan bu korkuluklar, orta bölümün kotundan yaklaşık 20 cm. yüksekte bulunan ve âyin alanını kuşatan seyirci mahfillerinin üstüne yerleştirilmiştir. Bu mahfiller ortalama 1.50 M. enindedirler. Mihrabın önünde, mihrap duvarına dik iki korkulukla seyirci mahfillerinden ayrı ayrı bir bölüm yaratılmıştır ki burası «zâkirler maksûresi» dir⁶⁰. Bir de türbe kapısının önünde, ince uzun bir seki görünümünde olan sahanlık bulunur. Mihrap güney duvarının ortasında yer almakta olup, biri büyük, ikisi küçük üç yarım daireden oluşan planıyla ilgi çekicidir.

Semâhanenin süslemesine diğer mekânlara nisbetle daha çok önem verilmiştir. Pastel tonlarda bir çok renk kullanılarak, hemen bütün satırlar bezemelerle donatılmıştır (Resimler : 18, 19, 20, 21, 22). Seyirci mahfillerinin duvarları dikdörtgenlere ayrılarak, bunların içi yeşil ve sarı renkte mermeri hatırlatır şekilde boyanmıştır. Duvarların alt kısımlarında yatay uzun dikdörtgenler, daha yukarıda ise aynı şeklin daha büyük örnekleri yer almaktadır. Mihrap süslemelerinde kullanılan renkler diğerlerinden daha canlıdır. Büyük yarım dairede kırmızı zemin üstü kûfi yazıdan bozma örgülü motifler yer almaktadır. Sarı renkteki bu örgülerin arasında yer alan biri kartuş, diğeri sekiz köşeli yıldız biçiminde olan ve siyah boyalı kısımlarda ise, sırasıyla «Besmele» ve «el Mâbud» ibareleri kûfi ile yazılı olarak bulunmaktadır. Ayrıca gri-yeşil rûmîler zemini dolgulamaktadır. Küçük yarım dairelerde ise yeşil zemin üzerine açık ve koyu sarı renkleriyle eklektik palmetler resmedilmiştir. Bu yarım dairelerin birbirleriyle kesişme hatlarında, düşey olarak yer alan burmalı ahşap sütunçeler aralarında ahşap kemerlerle bağlanmaktadır. Semâhanenin ahşap direkleri açık yeşil zemin üzerine koyu yeşil ve beyaz lekeli porfiri, başlıkları ve kaideleri ise gri dalgalı beyaz mermeri andıran biçimde boyanmıştır. Mahfiller arasında yer alan ve bütün semâhaneyi çeviren 1 M. enindeki kuşakta da ilgi çekici süslemeler vardır : Burada sütunların hizasında, düşey olarak yer alan, onlarla aynı ende ve aynı şekilde boyanmış dikdörtgenler vardır. Bu gömme sütunlar üst ve alt kat direkleri arasında görünüm

60 : Ayinlerde ilahi, kasîde, mersiye vs. okuyarak dervişlerin zikrine eşlik eden ve bir «zâkirbaşı» tarafından idare edilen «zâkirler» in yer aldığı mahfil. Genellikle mihrabın solunda yer alır.

ve taşıyıcılık açısından bağlantı kurarlar. Bunların arasındaki dikdörtgenlerde, dıştan içe doğru biri beyaz diğeri koyu sarı renkte mermer taklidi olmak üzere iki çerçeve görülmektedir. En içerde (50 cm. x 125 cm.) ebadında, tâlik yazıyla bezeli satırlar vardır. Bu Ahmed Muhtar Efendi'nin söylediği ve Mehmed Elif Efendi'nin siyah zemin üzerine altın yaldızla yazmış olduğu bir şiirdir⁶¹. Yukarı kat sütunları alttakilerle boyut ve renk itibariyle aynıdır. Bunların arasında daha evvel bahsettiğimiz kafesler ve üzerlerinde hurma ağaçları resmedilmiş olarak görülür. Pek az yerde karşımıza çıkan bu motif, mekâna değişik egzotik bir hava katmaktadır (Resim 19). Yukarı kat sütunlarının üstünde, yaklaşık 40 cm. lik yatay bir kuşak bulunur (Resim 20). Buraya başlıkların hizasında kareler ve bunların arasında dikdörtgenler oluşturan çıtalar çakılmıştır. Karelerin içinde örgülü sekiz köşeli yıldızlar, köşeleri rûmîlerle dolgulanmış dikdörtgenlerin içinde ise kûfi «Besmele» leri barındıran kartuşlar göze çarpmaktadır. Bu kuşağın üzerinde eklektik nitelikte bir çok küçük silmelerin meydana getirdiği geçiş bölgesinden sonra tavana ulaşılmaktadır. Tavanda ise, ortada sekiz köşeli büyük bir yıldız, kenarlarda da buna paralel (L) biçiminde ve üçgen uçları

61 Şeyh Sadeddin-i Cibâvî'ye bir medhiye niteliğinde olan bu şiirin metni şöyledir :

Sen kutb u muallâsın yâ Hazret-i Sadeddîn
İsminle müsemâsın yâ Hazret-i Sadeddîn
Ya gavs-i muazzam sen-hurşid-i velayetsin
Himmette süreyyâsın yâ Hazret-i Sadeddîn
Ey bedr-i cihân-ârâ sultân-ı atâ-fermâ
Râi-i reayâsın yâ Hazret-i Sadeddîn
Şarktan nazarın garba ânide müessirdir
Şems ü felek-ârâsın yâ Hazret-i Sadeddîn
Vâdi-i muhabbette ser-haylâsın uşşâkın
Sen dâver-i mânâsın yâ Hazret-i Sadeddîn
Sen bezm-i Peyember'de içtin yed-i Hayder'den
Mest-i mey-i asfâsın yâ Hazret-i Sadeddîn
Biçâreye her demde imdâd erişir sendin
Hâmî-i berayâsın yâ Hazret-i Sadeddîn
Dünya'da ve ukbâ'da nâfiz nefesin elhak.
Sen şâhid-i Mevlâ'sın yâ Hazret-i Sadeddîn
Pîrim bana imdâd et Allah için ihsân et
Zi berrü atayâsın yâ Hazret-i Sadeddîn
Dergâh-i Muhammed'de Muhtâr'a tavassut kıl
Dermandeye mervâsın yâ Hazret-i Sadeddîn

olan dört adet kartuş bulunmaktadır (Resim 22). Bunların sınırlarını belirleyen ve tavan sathına nazaran kabarık duran şeritte ise örgülü motifler yer almaktadır. Kartuşlarla ortadaki büyük yıldız arası beyaz boyalıdır. Kartuşların içinde, yeşil zemin üzerinde beyaz rûmîler ve bunlardan oluşan iki semse ve bir küçük sekizgen yıldız görülmektedir. Bu tâli motiflerin içleri kırmızı ve siyah boyalıdır (Resim 21). Ortadaki büyük yıldızın içinde ise, yeşil zemin üzerinde, kırmızı geçmeli hatların meydana getirdiği ikinci bir sekizgen ve siyah geçmelerden oluşan bir kare yer almaktadır. Zemini hardal rengi olan bu karenin ortasında siyah geçmelerden oluşan ve kırmızı zemini olan bir göbek bulunmaktadır.

Oldukça girift olan bu eklektik süslemelerin, ilerde bahsedeceğimiz bir çok XIX. yüzyıl yapısında benzerleri görülmektedir.

MİMARÎ AÇIDAN DEĞERLENDİRME VE KARŞILAŞTIRMA :

Türkler'in İslâmlığı kabullerinden kısa bir süre sonra Tasavvuf cereyanının geniş ölçüde etkisinde kalmaları, yaşadıkları topraklarda birçok büyük mutasavvıfın yetişmesine ve büyük kitleleri etkileyen tarikatların kurulmasına yol açmıştır. Bunun tabii bir neticesi olarak da, gerek şehirlerde, gerekse de kırsal alanlarda, bu tarikatlara bağlı bulunanların bir araya gelerek sohbet etmeleri ve bir şeyhin başkanlığında âyinlerini icra etmeleri için tekkeler kurulmuştur. Yüzyıllar boyunca, tarikatlar, zaman ve bölge faktörlerine bağlı olarak mahiyet değiştirdikçe, kökü Orta Asya'ya kadar inen Türk tekke mimarîsi de, değişikliğe uğramıştır. Üzerinde yeterli araştırma yapılmamış ve birçok yönleri aydınlatılmamış olan bu konuda herhangi bir varsayım ileri sürmek istemiyoruz. Yalnız şu var ki bütün bu gelişmelere ve farklılaşmalara rağmen, tarikatların değişmeyen bazı temel geleneklerinin icab ettirdiği mekânların varlığını, çeşitli devirlerde ve değişik bölgelerde inşa edilmiş olan tekkelerde görüyoruz. Bunlar dervişlerin, şeyhlerin başkanlığında bağlı oldukları tarikatın âyinini icra edecekleri semâhaneler⁶², âyine bizzat işti-

62 Bazı tarikatlarda bu bölüme «tevhidhane», «meydan» gibi adlar verilmiştir. En yaygın olanı «semâhane»yi kullanmayı tercih ediyoruz.

rak etmeden, seyredenler ve bu arada, bilhassa itibarlı tekkelerde hükümdarlar için mahfiller, âyinden evvel, ya da sonra dervişlerin şeyhleriyle sohbet edecekleri ve misafirlerin ağırlanacağı selâmlıklar, şeyhlerin aileleriyle ikamet ettikleri harem daireleri, tekke sakinlerine ve misafirlere yemek pişirilen mutfaklar ve buna bağlı olarak kilerler, hamamlar, şerbethaneler, kahve ocakları gibi mekânlardır. Hasırîzade Tekkesi'nde bunların çoğunu, geçen yüzyıl tekkelerinde genellikle buldukları şekilde görüyoruz.

Bu makalede, iddialı mukayeselerden kaçınarak, Hasırîzade Tekkesi'ni çağdaşı olduğu ahşap tekke binalarıyla, planlama ve süsleme açısından karşılaştırmayı tercih edeceğiz.

Tekke mimarisinde en önemli unsur olan semâhanelerin planları, XIX. yüzyılda inşa edilen ahşap tekkelerde ve özellikle dairevi karakterdeki semâ âyinlerinin yapıldığı mevlevihanelerde, malzemenin ve genel planın el verdiği ölçüde, daireye yaklaştırılmak istenmiştir. Kasımpaşa Mevlevihanesi'nde⁶³ bu bölüm köşeleri 45° lik açılarla pahlanmış, kare bir mekândır. Bahariye Mevlevihanesi'nde⁶⁴ aynı bölüm köşeleri yuvarlatılmış bir kareden oluşuyor. Galata Mevlevihanesi'nde⁶⁵, Kütahya Ergun Çelebi Mevlevihanesi'nde⁶⁶ ve Yıldız'da Şazeliye tarikatından Şeyh Zâfir (Ertuğrul) Tekkesi'nde⁶⁷ ise semâhanenin sekizgen olduğu görülmüyor. Mevleviye Tarikatı ile yakın ilişkileri olduğunu bildiğimiz Hasırîzade Tekkesi'nde de semâhanenin köşeleri pahlanmış bir kareden oluşması, binanın yapıldığı devir için tipik olan bir özelliğini ortaya koymaktadır. Bütün bu tekkelerde, kare ya da dikdörtgen planlı bir ana mekânın içine yerleştirilen çokgen, ya da çokgene yakın planlı semâhanelerle ana mekânın duvarları arasında, semâhaneyi çepeçevre kuşatan, korkuluklarla sınırlandırılmış ve seyirci mahfili vazifesini gören galeriler mevcuttur. Bu galeriler girişe mani olmamak için semâhanenin giriş kapısı önünde, bir de genellikle post makamı olan mihrabın önünde kesintiye uğramaktadırlar. Bunlara paralel olarak, üst katta semâhaneyi kuşatan kadınlar mahfilinde bu kesinti yalnızca mihrabın hizasında olmaktadır ve genellikle Hünkâr mahfili, mihraba yüzümü-

63, 64, 65, 66 Bütün bu kuruluşlar daha evvelki yüzyıllarda tesis edilmişler, fakat bugün görülen binaları XIX. yüzyılda yapılmışlardır.

67 Sultan II. Abdülhamid tarafından, 1886-87 yıllarında yaptırılmıştır.

zû çevirdiğimizde, mihrabın sağında ve üst katta yer almaktadır. Hasırızade Tekkesi'nde de durum böyledir.

Hasırızade Tekkesi, «türbe-semâhane» ilişkisi açısından da çağdaşı olan birçok tekkeyle benzerlik göstermektedir. Genellikle tekkelerde, kurucuların ve diğer önemli kişilerin sandukalarını barındıran türbeler, birçok yapıda, semâhane ile mekânsal açıdan ilgilidir. Bazılarında, Karagümrük'de Nureddin Cerrahî Tekkesi'nde⁶⁸ olduğu gibi, semâhane ve türbe aynı çatının altındadır. Diğer bazılarında ise türbeye semâhaneden bir kapıyla geçilmektedir. Kütahya Ergun Çelebi Mevlevihanesi'nde ve Eyüp Ümmî Sinan Tekkesi'nde⁶⁹ bu durumu görüyoruz. Hasırızade Tekkesi'nde de mihrap duvarından camlı bir kapıyla türbeye geçilmektedir. Bu yönüyle tekke, yurarda saydığımız gruplardan ikincisiyle yakınlık arz etmektedir.

Değişik ihtiyaçları karşılayan mekânların plan içinde yerleştirilmesi açısından yapıya baktığımız zaman şu durumu görüyoruz : Hasırızade Tekkesi'nde zemin katta semâhane girişinin sağına ve soluna, üst katta da aynı yerlere tekâbül eden yüzeylerde tali mekânlar yer almaktadır. Bunlar Hünkâr dairesi ve giriş bölümü, müzik aletlerinin ve âyin giysilerinin saklandığı oda ve şerbet odasıdır. Hünkâr dairesinin dışarıya açılan müstakil bir merdiveni ve çıkış kapısı vardır. Bu durum Galata Mevlevihanesi'nde ve Eyüp Ümmî Sinan Tekkesi'nde de görülmektedir.

Neticede diyebiliriz ki, çağdaşı olan birçok tekke ile, mimari planlama açısından benzerlikler arzeden Hasırızade Tekkesi, XIX. yüzyıldaki tekke mimarisinin tipik bir örneğidir.

SÜSLEME AÇISINDAN DEĞERLENDİRME VE KARŞILAŞTIRMA :

XVIII. yüzyılın birinci yarısından itibaren, giderek artan bir yoğunlukla, Avrupa zevki ve sanat anlayışı, Osmanlı Türkiyesi'nde kendini hissettirmeye başlamıştır. İki yüzyıl kadar süren bu etkilen-

68 Kuruluşu XVIII. yüzyılın başlarında olan bu tekke, XIX. yüzyılın birinci yarısında, bugünkü şekliyle yeniden inşa edilmiştir.

69 İlk inşası XVI. yüzyılın ikinci yarısında olan bu tekke, bugünkü şeklini II. Mahmud devrindeki (1808-1839) tadilatlar sonunda almıştır.

me devri boyunca, Batı ülkelerinde beliren çeşitli sanat akımları, kısa bir müddet sonra, Türkiye'de, yerli unsurlara karışarak kendilerini kabul ettirmişlerdir. Bu dönemde, özellikle mimarî ve süsleme sahalarında bu etkilenme daha da kuvvetlidir. Bilhassa geçen yüzyılda birçok Batılı mimar ve nakkaş İstanbul'a gelerek burada eserler vermişlerdir. Bir de, bilhassa Tanzimat'dan sonra, Osmanlı tebasından gayrimüslim cemaatlara mensup bir takım gençler, mimarî tahsili yapmaları için Avrupa'ya gönderilmiş ve bu mimarlar yurda döndüklerinde başta saraylar, kasırlar, camiler, resmi binalar olmak üzere birçok sahada çeşitli yapılar gerçekleştirmişlerdir.

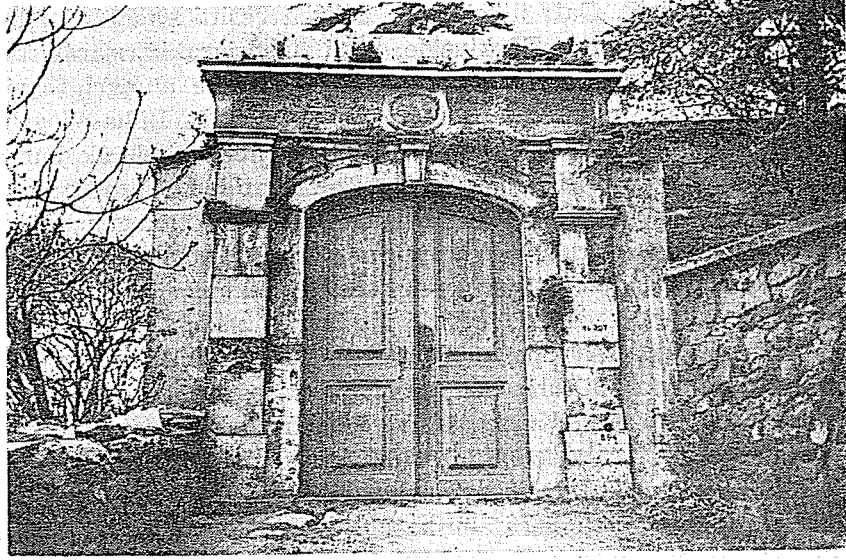
XIX. yüzyılda, Avrupa'da, Romantik sanat akımı süresinde, sanatkârlar yabancı kültürlerden ve bilhassa coğrafi bakımdan kendilerine en yakın olan Kuzey Afrika ülkelerindeki sanat ürünlerinden etkilenerek «arabesk» ve «barok» karışımı bir süsleme zevkini geliştirmişlerdir. Türkiye'de de, bu yüzyıllarda, özellikle Sultan Abdülaziz devrinde (1861-1876) bu karışık üslûbun revaçta olduğu anlaşılıyor. Çırağan Sarayı, Beylerbeyi Sarayı, Kasımpaşa Bahriye Nezareti binası gibi yapılarda, cephe mimarîsi, iç süsleme ve mefruşat alanlarında bu eklektik zevkin izleri sezilmektedir.

Sultan II. Abdülhamid devrinde (1876-1909) ise bu karışık üslûba bir de Türk faktörü eklenmek istenmiştir. Yıldız Sarayı ve Camii'nde, Bab-ı Seraskerî binasında ayrıca İstanbul'un bu dönemde gözde sayfiyeleri olan Büyükkada, Göztepe, Erenköy, Bakırköy gibi yerlerde inşa edilmiş olan çoğunlukla ahşap köşklere bu üslûbun etkileri görülmektedir.

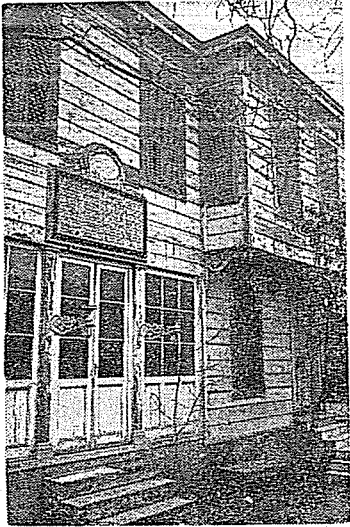
1890 yıllarında inşa edilmiş olan Hasırızade Tekkesi'nin süslemelerini de bu Abdülhamid devri eklektizmi'nin bir ürünü sayabiliriz.

SONUÇ :

Sonuç olarak görüyoruz ki, makalemize konu olan tekke, devrinin mimarî ve süsleme özelliklerini, ayrıca Türk tekke mimarisinin geçen yüzyılda yarattığı yapı tipini aksettiren bir eserdir.
6.V.1977



Resim 1. Bahçe kapısı.



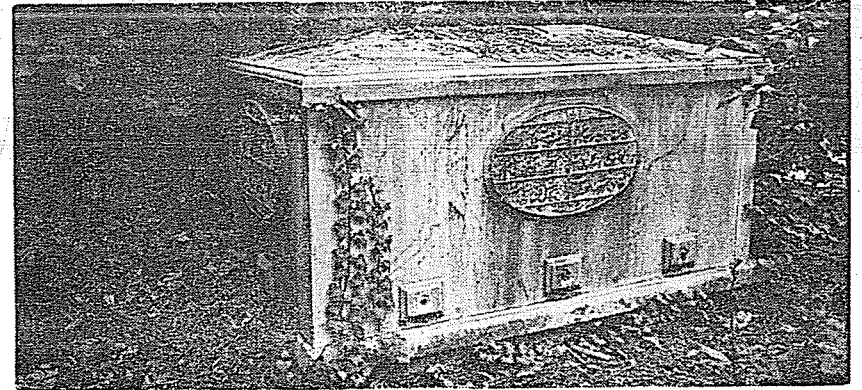
Resim 2. Giriş (Batı) Cephesi.



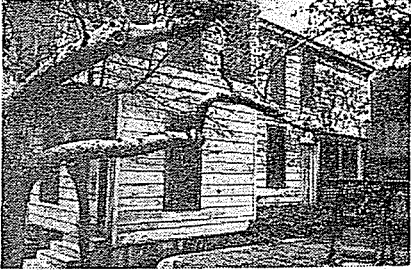
Resim 3. Tekke'nin esas kapısı.



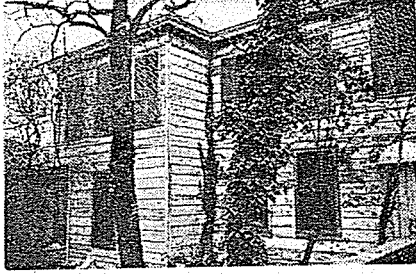
Resim 4. Tekke'nin esas kapısı üzerindeki kitabe.



Resim 5. Abdest muslukları.



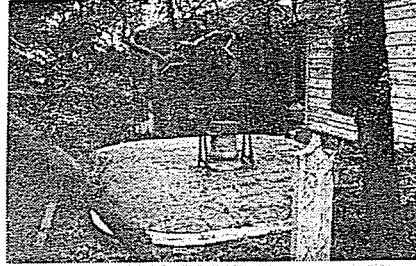
Resim 6. Hünkâr kapısı ve mihrap (Güney) cephesi.



Resim 7. Mihrap (Güney) Cephesi.



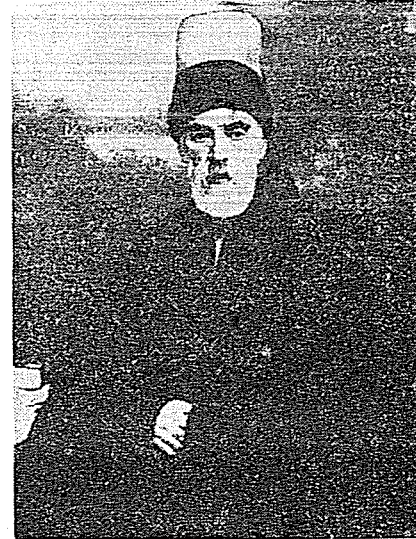
Resim 8. Türbe kapısının ve mihrap çıkıntısının türbeden görünüşü.



Resim 9. Türbeden sarnıca ve selamlık köşküne bakış.



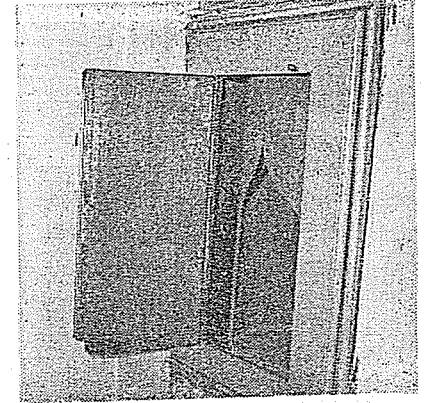
Resim 10. Harem bahçesinden harem kapısının ve Kuzey cephesinin görünüşü.



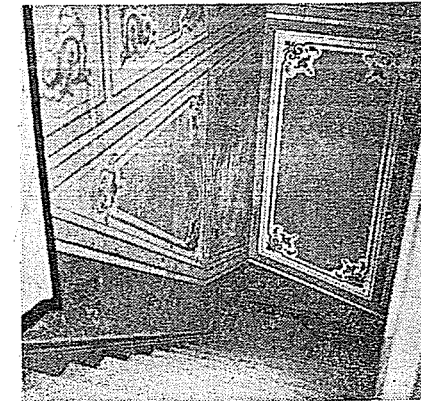
Resim 23. Hasırzade Tekkesi'nin son şeyhi ve mimarı Mehmed Elif Efendi.



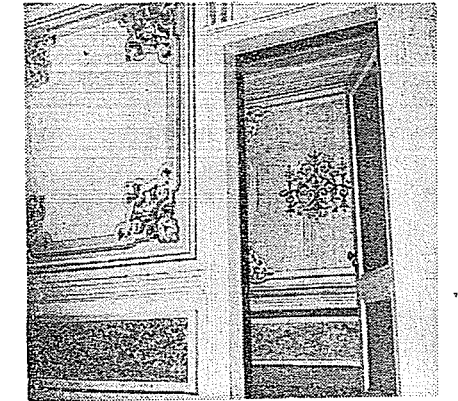
Resim 11. Musiki aletlerinin ve âyin giysilerinin durduğu odadan taşlığa bakış.



Resim 12. Harem girişinde, şerbet odasına açılan döner dolap.



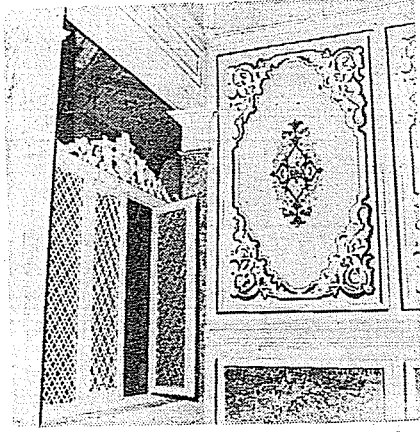
Resim 13. Hünkâr dairesine çıkan merdiven.



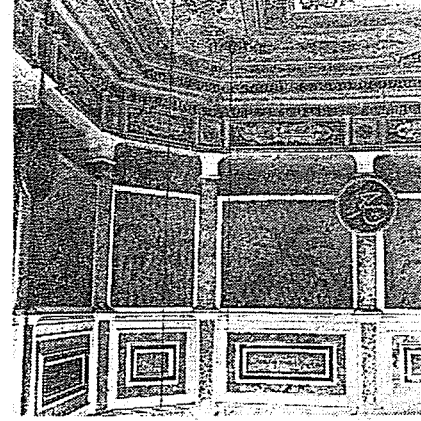
Resim 14. Hünkâr dairesinde, sofadan küçük odaya bakış.



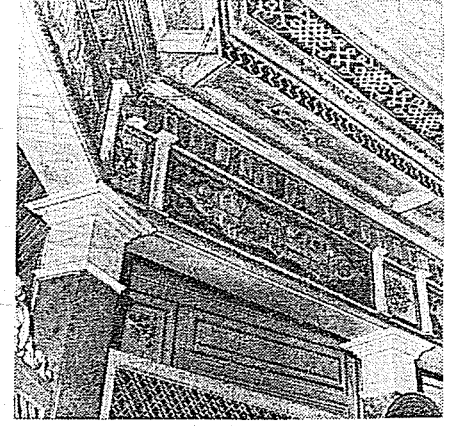
Resim 15. Hünkâr dairesinde, cumbalı büyük odanın çöken köşesi.



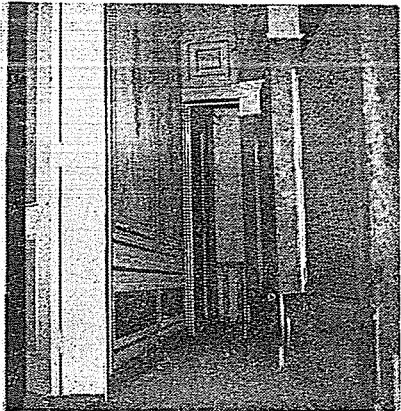
Resim 16. Hünkâr mahfilinden görünüş.



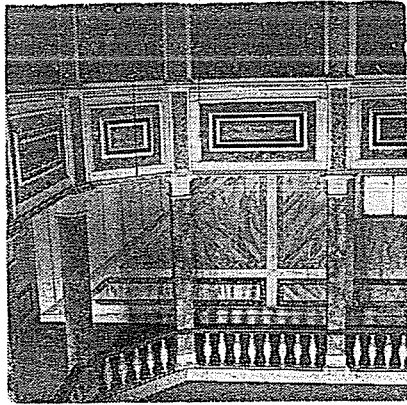
Resim 19. Hünkâr mahfilinden semâhaneye bakış (II).



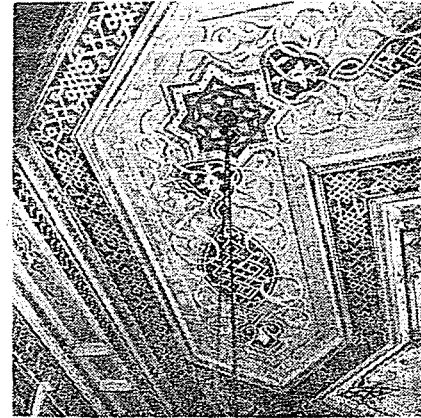
Resim 20. Semâhane tavanı süslemeleri (I).



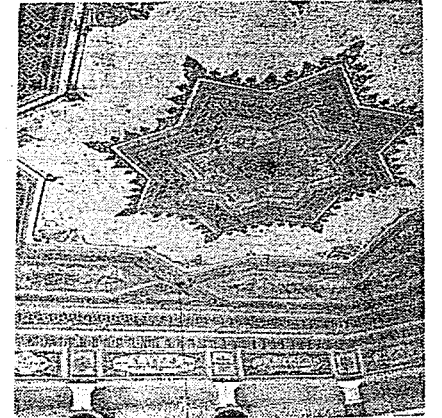
Resim 17. Kadınlar mahfili ile hünkâr dairesi arasındaki kapı.



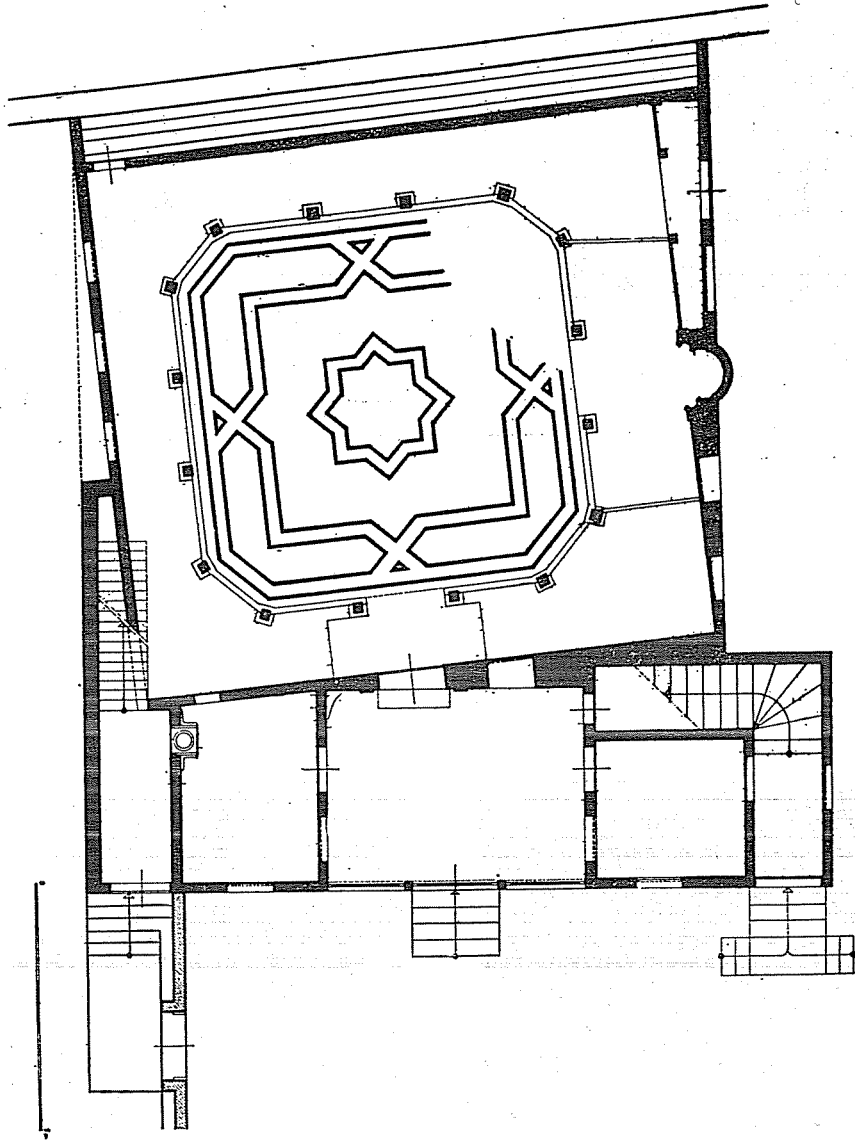
Resim 18. Hünkâr mahfilinden semâhaneye bakış (I).



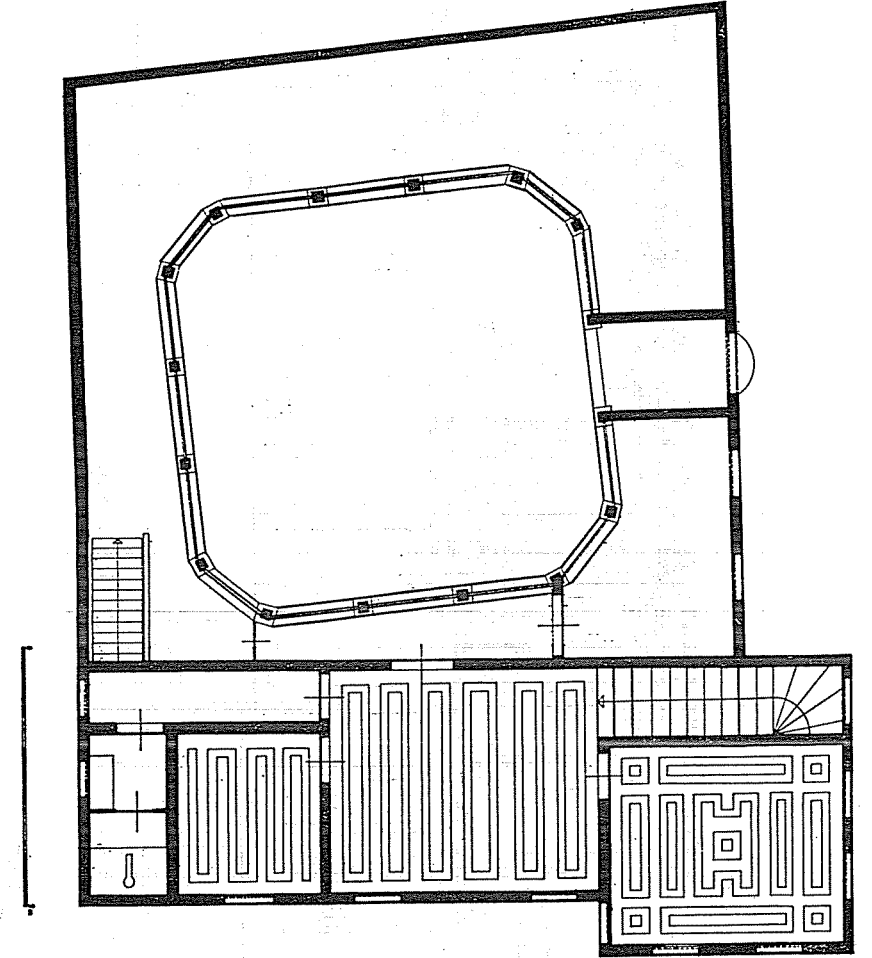
Resim 21. Semâhane tavanı süslemeleri (II).



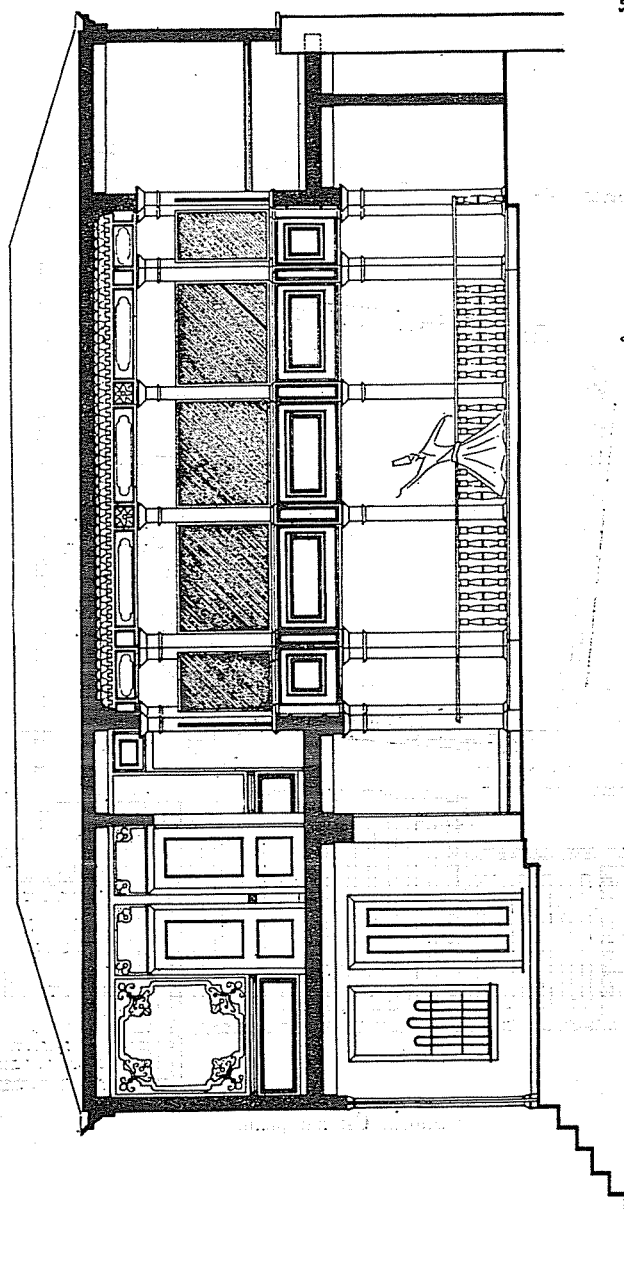
Resim 22. Semâhane tavanı süslemeleri (III).



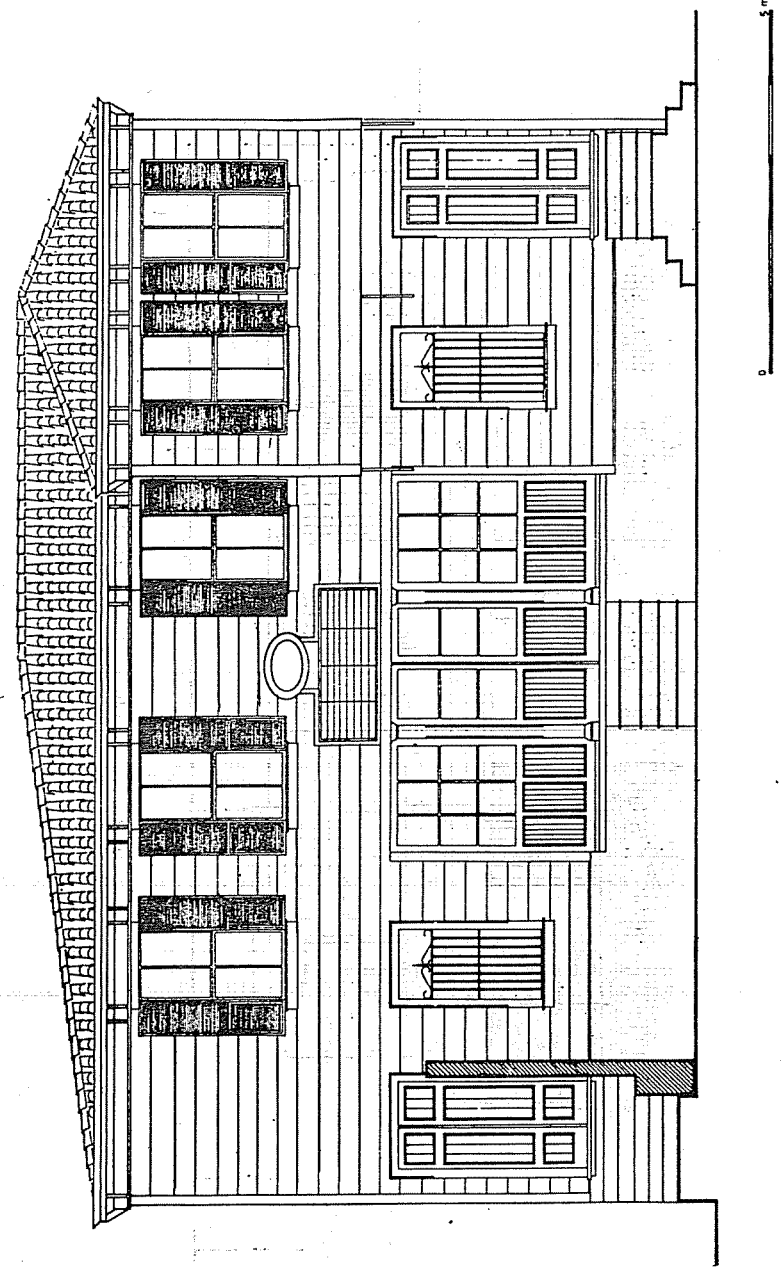
Çizim 1. Alt kat planı.



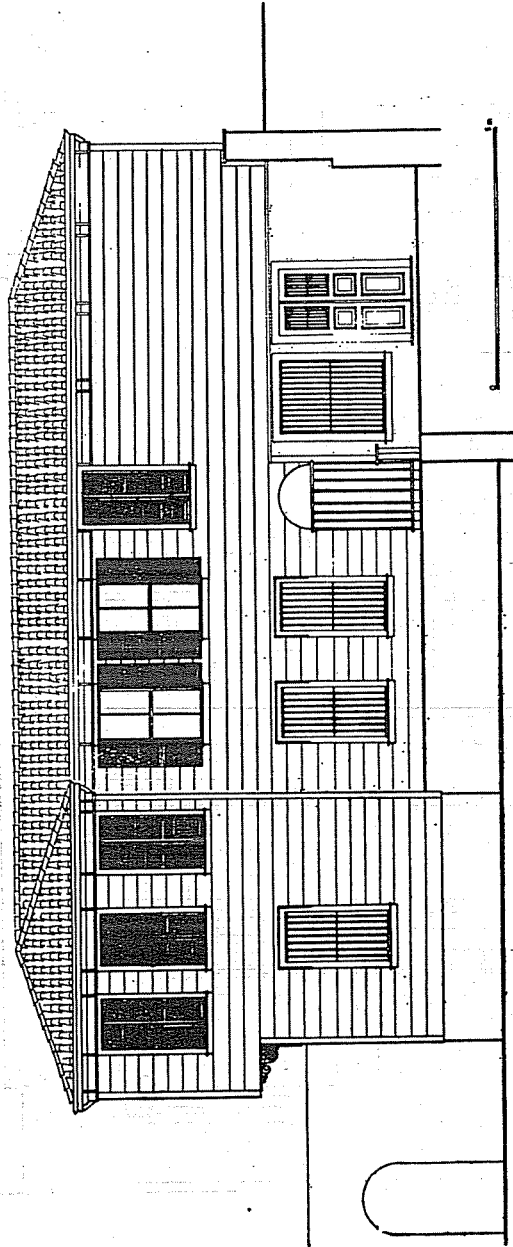
Çizim 2. Üst kat planı.



Çizim 3. Kesit.



Çizim 4. Giriş (Batı) Cephesi.



Çizim 5. Mihrap (Güney) Cephesi.

OSMANLI SARAY HALILARINDAN YENİ ÖRNEKLER

Şerare YETKİN

16. Yüzyıl, Türk Halı Sanatının en parlak devri olarak kabul edilmeye lâyık bir zenginleşme göstermiştir. Halı cinslerinin en çeşitli olduğu bu devirde, bir taraftan 15. yüzyıldaki geometrik örnekli halı tipleri devam ederken, diğer taraftan da madalyon ve bitkisel motiflerin kullanılması ile zenginleşen yeni halı tipleri ortaya çıkmıştır. 1514 de Tebriz'in, 1517 de de Kahire'nin Osmanlılar tarafından alınması, Türk halı sanatında yeni bir teknik ve desen anlayışını sağlamıştır. İmparatorluğa yeni katılan bu bölgelerin, halı sanatından alınan etkiler, Türk halı sanatında özümленerek yeni bir halı tipi oluşturulmuştur. Bu yeni anlayışın şekillendirdiği halılar, Osmanlı saray halıları adı ile tanınmaktadır. Türk halı sanatının birbirine bağlanan halı tipleri dışında kalan tek grup olması ile dikkati çekerler. Osmanlı saray halılarının 15. yüzyılda bir ilk merhaleleri olmamıştır. Bu halılar bir gelişme sonucu değil, birden ortaya çıkmışlardır. 16. yüzyıl İran halı sanatından ilham alınmış, sivri hançer yaprakları, kıvrık dallar üzerine iri palmet çiçekleri ve madalyonlar, tipik bir Türk üslûbunda natüralist lâle, sümbül, karanfil, gül çiçekleri ile birleştirilerek yeni bir halı deseni dünyası yaratılmıştır. Osmanlı saray halılarının desenlerini çizen saray nakkaşları bütün zenginlikleri içinde gayet sağlam kompozisyonlar ortaya koymuşlardır. Bu nakkaşların çizdiği Türk çiçeği adı verilen sümbül, lâle, karanfil ve gülün verilmişindeki natüralizm ile, tabiatın uzak palmet ve rozetlerle birleştirilerek, bazen de madalyonların kullanılması ile meydana getirilen desen zenginliği ve Türk halılarının sonsuzluk prensibine uydurulmuş kompozisyon sağlamlığı, Osmanlı saray üslûbundaki yüksek sanat duygusunu kuvvetle ifade etmektedir. Çok zarif ve ince olan bu desenlerin yapılabilmesine uygun olan

* Halı şemalarını çizen Desinatör Bn. Bingül Erişir ve Asistan Mimar M. Baha Tanman'a teşekkür ederim.

İran düğüm tekniği kullanılmıştır. Türk halı sanatında o zamana kadar kullanılmış olan Türk düğümü bütün sağlamlığına rağmen, bu kıvrık ve çok ince detaylı örneklerin yapılmasına elverişli değildir. Bu yüzden Osmanlı saray halılarının halı yapımında ananevi Türk düğümü tekniğini kullanan Anadolu dışında bir yerde yapmaya başlanmış olması tabiidir. Prof. Dr. Kurt Erdmann tarafından çeşitli kaynakların incelenmesi ile ortaya atılan bir fikre göre Osmanlı saray halıları, İstanbul'da saray nakkaşları tarafından çizilip gönderilen örnekler göre Kahire'de yapılmaya başlanmıştır¹. Osmanlı saray halılarının tekniği, renk özelliği, yün cinsi ve bilhassa bazı halılarda görülen motif benzerlikleri, ilk Osmanlı saray halılarının Kahire'de Memlûk tezgâhlarında yapılmaya başladığını açıklamaktadır. Böylece karışık bir stil ortaya çıkmıştır. Fakat kısa bir müddet sonra, tamamen Osmanlı saray üslûbunda bitkisel, natüralist motifler benimsenmiştir. Memlûk halılarının kompozisyonuna hâkim olan gruplaşma prensibi yerine, Türk halılarının sonsuzluk prensibi hâkim olmuştur. İran halılarından alınan madalyon düzeni ise, sonsuzluk prensibine uygun olarak kullanılmıştır. Prof. Dr. Kühnel ise, ilk halıların Kahire'de yapılmış olduğu fikrini benimsemekle beraber, teknik özellik gösteren bazılarının İstanbul'da veya ipek dokumaları ile meşhur olan Bursa'da yapılmış olabileceğini ileri sürmüştür². Bu fikir çok önemli bir kaynakla da sağlamlaşmaktadır³ 1585 tarihli bir fermanla Sultan III. Murat, onbir halı ustasının gerekli yün malzeme ile birlikte Kahire'den İstanbul'a gönderilmesini istemiştir. Bunların faaliyetleri hakkında birşey bilinmemektedir, belki bunlar belli bir görevle bir müddet için çağırılmışlardır. Belki İstanbul'da saraya bağlı bir atölye tesis etmişler veya 1474 den beri halılarından bahsedilen Bursa'da yerleşmişlerdir. Boyanmış yün malzemeyi de birlikte getirmelerinin istenmesi, bazı Osmanlı saray halı ve seccadelerinde görülen teknik ve malzeme farkını açıklamaktadır. Çünkü Osmanlı saray halıları ipek gibi ince ve yumuşak bir yünden yapılmıştır. Bu kalitede yün Mısır'da

1 K. Erdmann, «Neuere Untersuchungen zur Frage der Kairener Teppiche» *Ars Orientalis IV*, 1961, s. 65-105.

2 E. Kühnel, — L. Bellinger, *Cairene Rugs and Other Technically Related, 15th Century - 17th Century*, The Textile Museum, Catalogue Raisonné, Washington, D.C. 1957.

3 G. Jacob, «Deutsche Übersetzungen türkischer Urkunden...», *Oriental Seminar zu Kiel*, Hft. 4 (1920), Document Nr. 50, s. 6.

elde ediliyordu. Ayrıca renklendirmeye de daha elverişli idi. Çünkü ilk Osmanlı saray halılarında tatlı bir kırmızı, sıcak bir sarı, koyu mavi ve çimen rengi yeşil kullanılmıştır ki bu renkler Memlûk halılarında da görülen renklerdir. Ayrıca argaç ve arışlar da tabii renkte beyaz yündür. Arışlarda bazen kırmızı renkte yün kullanılmıştır. İstanbul veya Bursa'da yapılmış olduğu ileri sürülen daha geç halılarda ise, malzeme farkı görülür. Argaçlar ve arışlar ipekten yapılmıştır. Argaçlar sarımsak yeşil renkte üç tane ipek iplikten bükülüdür. Arışlar kırmızı renkte boyanmış ipektendir. Havi veren yünler ise Mısır'da olduğu gibi S şeklinde bükülmüştür. Ancak beyaz ve açık mavi kısımlarda pamuk kullanılmıştır. Pamuk iplikler Anadolu'ya has olan Z şeklinde bükülüdür. Boyanmış yünlerin ustalarla birlikte getirilmesinin istenmesi bu halılarda görülen yeşil rengin, parlak beyaz renkte olan Anadolu yününün boyanarak elde edilmeye elverişli olmadığı ileri sürülmektedir. Malzeme farkına rağmen ilk halıların örneklerini geç devir halıları tekrarlamaktadırlar.

Dimand ise bütün Osmanlı halılarının Kahire'de değil İstanbul'da veya Bursa'da yapılmış olacağını ileri sürmektedir. Hatta daha da ileri giderek Memlûk halısı denilen halıların Osmanlı devrinde yapılmış olduğunu kabul etmektedir⁴.

Osmanlı saray halıları, Türk halı sanatında henüz halledilmemiş bazı soruları saklamaktadır. Bu makalemizde tanıtacağımız halılar, bu soruların cevabını kısmen açıklayacaktır kanaatindeyiz. Türk halı sanatının bu en zarif örnekli halılarından bildiğimiz kadarıyla, maalesef yurdumuzda Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan ve burada tanıtacağımız iki büyük halı ile, biri gene aynı müzede, diğeri Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan iki seccade kalmıştır. Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nin deposunda Osmanlı saray halıları grubuna bağlanan birkaç geç örneğin bulunabileceğini tahmin ediyoruz. İleride yapacağımız araştırmalarda bunları tanıtacağız. Buna karşılık Osmanlı saray halılarının ve seccadelerinin en zengin ve muhteşem örnekleri dünyanın belli başlı büyük müzeleri ve özel koleksiyonlarında bulunmaktadır. Bu makalede tanıtacağımız halılar ise diğer Osmanlı saray halıları içinde dikkati çeken bazı özellikleri ile değer kazanmaktadırlar.

4 M.S. Dimand — Jean Mailey, *Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1973, s. 196-205.

İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan iki Osmanlı Saray halısının tanımı :

1) Osmanlı Saray Halısı No. 153 (Resim 1-4) (Şema 1)

Ebadı : 4.28 x 4.80 M.

Argaç : Çok ince sarı renkte dört yün iplikten bükülü.

Arış : Kırmızı renkte çok ince dört yün iplikten bükülü, her düğüm sırasından sonra iki tane geçirilmiş.

Düğüm : İran düğümü, 10 cm² de Y 45 x D 40 düğüm var.

Zemin : Kırmızı renkte olup tam ortada yeşil renkte, iri bir madalyon var. Etrafı beyaz olup ortasında kırmızı dilimli daha küçük bir madalyon var. İç dolgusu olarak yeşil bir rozet etrafında radial şekilde sarı rumilerden meydana gelmiş mavi palmetler çıkıyor. İki taraflarında kıvrık rumiler dolguluyor. İçteki bu dilimli madalyonun etrafında, alternatif olarak, bir çift yapraklı iri bir gül ve koncaları ile bir gül dalı, bir de iri bir gül koncası sıralanmış. İçlerinde kırmızı, mavi, sarı dolgular var. Koncalı gül dalları arasındaki kısımda, sarı ve kırmızı renkte çifte bulut veya kaplan postu çizgileri uzanıyor. Bunlardan da sarı karanfil, kırmızı bir rozet, mavi, beyaz, sarı dolgulu bir lâlenin iki tarafında sıralanmış olarak çıkıyor. Ortadaki iri madalyonun benzerleri, tam köşelerde çeyrek madalyon olarak yer almış. Koyu mavi renkte olup etrafı beyaz şeritle çevrilidir. Ortasında yeşil dolgulu, kırmızı daha küçük dilimli bir madalyon yer almış. Dolgulayan motifler aynı, sadece renkler farklı. Bu madalyonların yerleştirildiği asıl zeminde bir orta rozet etrafında radial şekilde yerleştirilmiş, sekiz palmetli çelenge göre simetrik bir kompozisyon var. Sarı, mavi, kırmızı dolgulu iri nar çiçeği biçiminde palmetlerden çıkan kıvrık hançer yapraklı dalların taşıdığı saplar üzerinde mavi ve beyaz bahar çiçekleri zemini ritmik kıvrımlar yaparak dolgulamaktadır. Ortadaki ve köşelerdeki madalyonlar sonsuza uzanan bu zemin dolgusu üzerine yaptırılmış gibi durmakta, esas zemin madalyonların altında hissedilmektedir.

Bordür : Üç kısımdır. Esas bordür 30 cm. dir. Kırmızı renkte olup, sarı, mavi, kırmızı dolgulu iri palmetler, sarı saplar üzerinde bir aşağı bir yukarı gelecek şekilde sıralanmıştır. Ayrıca tepelerinden sarı, yeşil, mavi dolgulu kıvrık hançer yaprakları çıkmakta ve daha küçük palmetleri kesmektedir. Arada mavi rozetler hançer yapraklarını birleştirmektedir. Dar bordürler aynı olup üç şerit halindedir. Ortadaki 5 cm. dir. Sarı zemin üstüne mavi rozetler arasında yeşil, kırmızı benekli çizgiler taşır. İki taraftan 3 cm. lik şeritle çevrilidir. İçlerinde üç sarı benek ve beyaz konturlu bulutçuklar sıralanmıştır. Bordürlerde köşe dönüşleri gayet iyi halledilmiştir.

Durumu : Halı çok harap bir haldedir. Gerek zemin gerekse bordürde büyük delik ve yırtıklar vardır. Birçok yeri aşınmıştır. Fakat sağlam kısımlarda renkler parlak ve canlıdır.

Geldiği yer : Eskişehir Seyyid Battal Gazi Türbesi'nden getirilmiş olup, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde 153 numara ile kayıtlıdır. Müze kaydı 10 Kânunusani 1329 dur. Eski numarası 604 tür.

Bibl. : Ş. Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, İstanbul, 1974, s. 123-126, Levha 73.

2) Osmanlı Saray Halısı No. 768 (Resim 5-7) (Şema 2)

Ebadı : 8.80 x 4.65 M.

Argaç : Sarı renkte dört yün iplikten bükülmüştür.

Arış : Kırmızı renkte çok ince dört yün iplikten bükülü. Her düğüm sırasından sonra iki tane geçirilmiş.

Düğüm : İran düğümü. 10 cm² de Y 45 x 42 düğüm var.

Zemin : Kırmızı zemin üstüne sarı ve beyaz dolgulu kanath rumilerin meydana getirdiği baklavalar, kaydırılmış eksenler üstünde sıralanmıştır. Enine bir sıradaki baklavanın içi yeşil, bir sıradaki baklavanın içi ise koyu mavi renktedir. Mavi baklavalar bir tam, iki yarım, yeşil baklavalar ise iki tam haldedir. Halı boyunca beş sıralı olarak sıralanmışlardır. Her baklavanın içinde dört iri palmet vardır. Tam ortada sarı dolgulu küçük bir baklavanın içine yerleştirilmiş bir rozetten çıkan kanath rumiler baklava biçiminde birleş-

mişlerdir. Tam ortalarındaki rozetten çıkan dört iri palmet büyük baklavayı dolgulamaktadır. Palmetlerin içi mavi, sarı dolguludur. Bütün motifler kırmızı renk ile konturlanmıştır. Dolgu yapan palmetlerin uçlarından iki tarafa doğru kıvrılan birer hançer yaprağı çıkıyor. Bu yaprakları taşıyan ince beyaz dal ise, mavi, sarı dolgulu bir rozetle birleşerek uzuyor ve bir alt sıradaki baklavanın palmeti ile birleşiyor, böylece baklavalarda arasında rozetli dallarla birleşerek teşkil edilmiş daha sıkı bir baklava şeması ortaya çıkıyor. Ortalarında iri palmetlerin uçlarından çıkan daha küçük tomurcuk palmetlerin kırmızı dallarla rozetlere bağlanmasından meydana gelen bir dolgu var. Yeşil, koyu mavi ve sarı renkler kullanılmıştır. Ayrıca büyük rumili baklavalarda uçlarındaki palmetler de sarı bir dal ile birleşerek daha küçük bir baklava yapıyor. Bu baklavalarda her sıradaki büyük rumili baklavalarda arasında yer alıyor. İçlerinde açık mavi renkte küçük dilimli baklava biçiminde bir dolgu var.

Bordür : Üç kısımdır. Esas bordür 45 cm. genişlikte olup, kırmızı zemin üstüne bir mavi, bir yeşil palmet biçiminde kartuşlar alternatif olarak sıralanmıştır : İçlerine sarı, kırmızı dolgulu bir lâle ve bunun iki yanında sarı ve beyaz dolgulu bir gül ve koncaşı ile meydana getirilmiş bir buket yerleştirilmiştir. Kartuşların etrafı beyaz bir şerit ile çevrilidir. Hepsi dik istikamette yerleştirilmiştir. Tam köşeye gelen kartuş meyilli bir şekilde konularak, köşe dönüşü başarılı bir şekilde halledilmiştir. Aralardaki boşluklarda yine dik istikamette çıkan gül, karanfil, sümbül ve lâleli buketler vardır. Kartuşları iki taraftan çerçeveleyecek şekilde yer almışlardır. Dar bordürler ise üç şerit halindedir. Ortadaki 6 cm. olup, sarı zemin üstüne mavi kırmızı rozetler sıralanmıştır. İki yan şerit ise 3 cm. olup, kızıl kahverengi zemin üstüne sarı üç benek ve kırmızı bulutçuklar alternatif olarak yerleştirilmiştir. Çok büyük olan halının bazı yerleri aşınmış ve delinmiş olmakla beraber tam olarak kalmıştır, renkler canlıdır.

Geldiği yer : Eskişehir'de Seyyid Battal Gazi Türbesi'nden getirilmiştir. 10 Kânunusani 1329 tarihinde müzeye kaydedilmiştir. Eski numarası 601 dir.

Bibl. : Ş. Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, İstanbul, 1974, s. 123-126, Levha 72.

II

Bu halıların, Osmanlı Saray Halıları içindeki yeri :

Halılar, Osmanlı Saray Halıları'nın çok sevilen ve tekrarlanan birer kompozisyonuna sahip olmakla beraber, ayırıcı özelliklere sahiptirler. Birinci halı bir rozet etrafında sekiz palmetin radial bir şekilde sıralanmasını veren klasikleşmiş bir zemin örneğine sahiptir. Ancak bu kompozisyona yeni motifler ilâve edilerek zenginlik kazandırılmıştır. Aşağı ve yukarı doğru yönelmiş iri nar çiçeği gibi palmetler ve bunlardan iki tarafa doğru ritmik kıvrılışlarla çıkan bahar çiçekleri açmış dallar, ve hançer yapraklar simetrik bir düzende bütün zemini sonsuza doğru kaplar. Bu zemin üstüne tam ortada bir büyük madalyon, köşelerde de çeyrek madalyonlar yerleştirilmiştir. Madalyonların içinde çifte kaplan çizgisi veya çin bulutlarından çıkan lâle, gül, karanfil çiçekleri dairevi bir dolgu yapar. Ortada iri palmet ve gül koncaları ile çevrili, palmet ve rumi dolgulu bir madalyon vardır. Madalyonlar çiçekli zemin üstünde âdeta yapılandırılmış gibi durmaktadır. Madalyonların kenarında görüldüğü gibi, iri palmetli nar çiçeği ve bahar dallı zemin, madalyonun altında kesintisiz uzanmaktadır. Bu halının zemin ve madalyon dolgusuna çok benzeyen küçük bir halı New York Metropolitan Museum'da bulunmaktadır. Halının argaçları ipektendir. Arış yünden yapılmıştır, beyaz kısımlarda pamuk kullanılmıştır⁵. Gene bu halının zemin dolgusuna benzeyen iki küçük parça Washington Textile Museum'da bulunmaktadır. Arış ve argaçlarda tamamen ipek kullanılmıştır. Beyaz renkteki kısımlarda ise pamuk kullanılmıştır. Bu özellikleri halıların 17. yüzyılda İstanbul veya Bursa'da yapılmış olduğunu belirtmektedir. Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan halının tamamen yünden yapılmış olması ve kareye yakın bir ebatta bulunması bu halının arkaik bir tipin örneğine sahip başka bir halıyla benzerliğini ortaya koyar. Münih'te Bernheimer koleksiyonunda bulunan bu biçimde bir halıda, aynı rozet etrafında palmetlerin radial çevrelendiği bir zemin kompozisyonu görülür. Halının tam ortasında ve köşelerinde, aynı motif bir madalyon dolgusu olarak kullanılmıştır. Bordürü ise Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ndeki halının bordürü

⁵ Aynı eser, s. 232-233, fig. 185.

gibidir, ancak zemin dolgusu farklıdır. İstanbul'daki halıda gayet iri nar çiçeği biçiminde palmetler ve bunlardan çıkan bahar çiçekleri açmış kıvrık dallar ve kıvrak hâncer yapraklarının, bu arkaik kompozisyona katılması ile bir zenginleşme görülür. Madalyon dolgusu ise natüralist çiçeklerden meydana gelmektedir. New York Metropolitan Museum of Art'ta bulunan büyük bir halıda ise, ebadına uygun olarak aynı kompozisyon şeması daha çok sayıda tekrarlanmıştır (Resim 8). Madalyonların iç dolgusu ise, İstanbul'daki halı ile aynıdır. Sadece bordüründe, gene Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan ikinci büyük halının aynı kompozisyonu görülür. New York'taki diğer bir halı ise, tamamen yünden yapılmıştır⁶. Fakat nar çiçekleri ve bahar dalları yoktur. Berlin'de evvelce özel bir koleksiyonda bulunan halıda da benzer zemin örneği görülür. Halının tamamen yünden yapılmış olmasından dolayı, bu halı Kahire'de yapılmış olarak kabul edilmektedir. Ancak Osmanlı saray üslûbunda, bu kadar çok natüralist motiflerin kullanılması 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişmeye başlamıştır. Bahar açmış dallar, gül, lüle, karanfil, sümbül çiçekleri devrin bütün sanat eserlerinde 17. yüzyıl sonuna kadar büyük bir zenginleşme ile kullanılmış ve devrin üslûp bütünlüğünü sağlamıştır. Araya katılan Çin bulutu veya kaplan çizgileri ise gene bu devir eserlerinde süsleyici unsur olarak kullanılmıştır⁷. Bütün bu özelliklerinden dolayı Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ndeki halının, New York'taki büyük halı ile birlikte, Kahire'den İstanbul'a çağrılan ustalar tarafından İstanbul veya Bursa'da yapılmış olabileceğini kabul ediyoruz. Her iki halının da tamamen yünden yapılmış olması, ustaların birlikte getirdikleri boyalı yün malzeme ile yapılmış olmalarını gösterir. Washington Textile Museum'da bulunan ve muhtemelen aynı halıya ait olan parçalar ise, ipek ve pamuk kullanılarak aynı kompozisyonda yapılmış olmalarıyla dikkati çekerler. Ustaların getirdiği kısıtlı malzeme bittikten sonraki bir devrede yapılmış olmalıdırlar.

6 Aynı eser, 233, fig 190.

7 Bu motif, çeşitli isimlerle adlandırılmaktadır, Çin bulutunun stilize edilmiş bir şekli olarak görülür, Buda'nın dudakları diyenler vardır, şimşek kabul edenler vardır, fakat Osmanlı sanatı içinde bu motif bir kudret sembolü olarak, kaplan postundaki çizgilere benzetilmektedir. Fakat kanaatimizce bu motif Osmanlı saray halılarında çok sık kullanılmakla beraber sembolik manasını kaybetmiş, sadece süsleyici bir unsur olarak kullanılmıştır. Lüle, sümbül, karanfil motifleriyle birlikte verilmiş olması da bunu kanıtlamaktadır.

Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan ikinci halı ise, gene Osmanlı Saray halılarında çok tekrarlanan ve barok bir form almış kanatlı rumilerin oluşturduğu baklavah kompozisyona sahiptir. Böyle bir halı Londra Victoria and Albert Museum'da bulunmaktadır (Resim 9). Bazen de sonsuza doğru uzanan bu zemin kompozisyonu üzerine madalyonlar eklenmiştir. Evvelce Berlin Staatliche Museen'de bulunan, fakat son harpte yanmış olan bir halıda olduğu gibi⁸. New York Hispanic Society'de de böyle bir halı vardır. Bordürü Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ndeki halının bordürüne benzer. Farklı olarak madalyonların iç dolgusunda da aynı natüralist çiçekli kartuşlar yer almıştır. Washington Textile Museum'da bulunan böyle bir halının orta madalyonunda ise, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan I. halıdaki madalyon dolgusu görülür. Köşe madalyonlarında ise, Hispanic Society'deki halının madalyon dolgusu vardır. Zemin dolguları aynı olmakla beraber, bordür ve madalyonların dolgusunda benzer motiflerin serbest kullanılışı görülür. Burada birkaç örnekle tanıttığımız halıların hepsinde sonsuza doğru uzanan zemin kompozisyonu, kanatlı rumilerin meydana getirdiği baklavaların kaydırılmış eksenler üzerinde sıralanmasını verir. Baklava şemasına göre düzenlenmişlerdir. Aralarında küçük rozet çiçekli bir dal köşeli zikzak kıvrımlar yaparak, yatay olarak uzanır. Konumuz olan II. halıda ise aynı kompozisyon olmakla beraber, bu halı bildiğimiz kadarıyla ilk defa rastladığımız bir özelliğe sahiptir. Kanatlı rumilerin meydana getirdiği baklavaların rengi, bir yatay sırada koyu yeşil, diğer yatay sırada ise koyu mavi olarak değişmektedir. Böylece kırmızı zemin üstünde, kaydırılmış eksenler üzerinde sıralanan sahte bir madalyon görünümü elde edilmiştir. Ayrıca bunların orta dolgusu olan bir rozet etrafında sıralanmış dört iri palmetin uçlarından iki tarafa doğru çıkan ince ikişer sapla, diğer kaydırılmış eksenlerdeki baklavaların iç dolgusu olan palmetlerle bağlanmışlardır. Saplar tam ortalarında iri bir rozet taşır. Böylece sahte madalyon düzeni veren baklavalar arasında, çift sıralı sapsız daha sıkı bir bağlantı sağlanmıştır (Şema 2). Bu halının şemasına benzeyen ve 1750 ye tarihlendirilen geç bir İran halısı vardır⁹. Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan ve özellikleri ile benzer gruplarından

8 K. Erdmann, Oriental Carpets, London 1962, s. 50, fig 129.

9 F.R. Martin, A History of Oriental Carpets before 1800, Wien, 1906, Part I.

farklı olan bu iki halının, Kahire'den çağrılan ustalar tarafından İstanbul'da yapılmış olacağını ileri sürüyoruz. Gerek malzeme ve teknik, gerekse kompozisyon bakımından Kahire'de yapılmış olduğu kabul edilen halılara benzerliklerine rağmen, diğerlerinde olmayan bazı özelliklere sahip olmaları, bizi böyle bir fikre yaklaştırmıştır¹⁰.

Bu fikri kuvvetlendiren diğer bir halı da Paris Musée des Arts Décoratifs'de bulunmaktadır. Bu halı da bildiğimiz kadarıyla tek örnektir¹¹. Halının özelliği, madalyon düzeninin değişik bir uygulamasını vermesidir (Resim 10). Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ndeki II. halıdaki, kanatlı rumilerden meydana gelmiş koyu mavi renkteki baklavalar bu halıda, tam köşelerde çeyrek madalyon yerine kullanılmıştır. Halının tam ortasında ise, gene iri kanatlı rumilerin meydana getirdiği yassı alınlıklı kartuş biçiminde bir madalyon yer alır (Şema 3). Kartuşun rengi koyu yeşil olup, içinde lâle, sümbül, karanfil, gül ve koncası, nar çiçeklerinden meydana gelmiş, simetrik düzenli, zarif bir dolgu vardır. Çiçekler kartuşun biçimine uygun bir biçimde yerleştirilmişlerdir. Kartuşun alt ve üstündeki sivri uçları, iri bir palmet biçiminde kartuşlar taçlandırmaktadır. Halının zemini kırmızı renktedir. Köşe dolgusu olan palmetlerden çıkan çifte saplardan biri alınlıklı kartuşa bağlanır, diğer kartuşun yanında kıvrılarak zemini dolgular. Bordürü, Osmanlı Saray halılarının karakteristik, hançer yapraklı, palmetli, kıvrık dallı bordür örneğindedir. Halı tamamen yün malzeme ile yapılmıştır¹². Bu halıya benzeyen ve tamamen yünden yapılmış bir halı parçası da Berlin Müzesi'nde bulunmaktadır¹³. Kırmızı zemin üstüne alınlıklı kartuşlar ve dört rumili iri baklavalar sonsuza doğru sıralanmıştır (Resim 11). Halı, sadece bir köşe kısmını veren parça halinde kalmış olmasına rağmen, sonsuzluk fikrinin başarılı bir uygulaması olan kompozisyonu belli olmaktadır. Bordürü ise, Londra Victoria and Albert Museum'daki büyük saray halısının bordürünün benzeridir. Yeni bir kompozisyon özelliği gösteren, içi natüralist Türk çiçekleri ile dol-

gulanmış bu kartuşlu halıların da, 17. yüzyıl başlarında ve Kahire'den çağrılmış ustalardan sonra İstanbul'da yapılmış olabileceğini ileri sürüyoruz. Çünkü bu yeni gruba giren halıların tamamen İstanbul veya Bursa'da yapıldığını belirten, arış ve argaçları ipek, özellikle beyaz kısımları pamuk ipliğinden yapılmış benzerleri bulunmaktadır. Viyana Museum für Angewandte Kunst'ta bulunan 4.36 M. genişlik ve 2.48 M. uzunlukta bir halı bunların en tanınmışıdır (Resim 12). Halı baklava biçiminde madalyonlarla, kartuş biçiminde madalyonların sonsuza sıralanışını verir¹⁴. Halının bordürü 17. yüzyıl Osmanlı Saray halılarında çok sevilerek kullanılmış olan iri nar çiçeği biçimli palmetli ve zarif Çin bulutlu bordür şeklindedir. Ancak halının durumuna göre bu bordürler eklenmiştir. Halının üçte ikisi noksanıdır. Bu halının asıl ebadının çok daha büyük olduğunu, sonradan bulunan aynı teknik ve kompozisyonda olan halı parçaları kanıtlamaktadır (Şema 4). Bunlardan iki tanesi Berlin - Dahlem Müzesi'nde bulunmaktadır (Resim 13-14). Biri zeminden 1.04 x 1.30 M. lik, diğeri bordürü de veren 3 x 1.20 M. lik bir köşe parçasıdır, envanter no. 89, 150 ve 97, 58 dir¹⁵. Parçalar 1889 da İstanbul'da bir antikacıdan alınmıştır. Viyana'daki büyük halının da 19. yüzyılda aynı yerden alınmış olması kuvvetle mümkündür. Çünkü buna benzer bir parça da Hannover Kestner Museum'da bulunmaktadır (Resim 15)¹⁶, envanter no. 5424, ebadı 1.05 x 1.42 M. dir. Ayrıca bunlara benzer başka iki küçük parça da Washington Textile Museum'da bulunmaktadır (Resim 16-17)¹⁷.

Bu teknik ve kompozisyonda bugüne kadar bildiğimiz parçalar bundan ibarettir. Çok muhtemeldir ki Viyana'daki büyük halı, bir zamanlar çok büyük olan, fakat sonra harap olmuş halıdan alınan en büyük parçadır. İstanbul'daki antikacı tarafından ele geçirilen halının sağlam kısımlarına bordürler dikilerek tamamlanmıştır. Ge-

14 F. Sarre — H. Trenkwald, *Altorientalische Teppiche*, Wien - Leipzig Bd. I - 1926, taf. 58-59.

15 Bu resimleri neşretmeme, musaade eden Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz-Museum für Islamische Kunst, Berlin yetkililerine teşekkür ederim.

16 K. Erdmann — H. Erdmann, *Orientteppiche 16.-19. Jahrhundert*, Hannover, 1966, s. 16-17, Abb. 2.

17 E. Kühnel — L. Bellinger, *Cairene Rugs...*, adı geçen eser, s. 63, Pl. XXXVIII-XXXIX.

10 Şerare Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, İstanbul, 1974, s. 123-126, lev 73-74.

11 Bu halıyı neşretmek müsaadesini veren, Paris Musée des Arts Décoratifs Müdürüsi Bayan Yvonne Brunhammer'e teşekkür ederim.

12 Bu bilgi için Paris Musée des Arts Décoratifs'teki Türk halı ve seccadeleri üzerine bir lisans tezi hazırlanmış olan öğrencim Sevgi Özer'e teşekkür ederim.

13 K. Erdmann, *Teppicher werbungen der islamische Abteilungen* •Berliner Museen 64 (1949) s. 11, Abb. 6.

ri kalan parçalar da, gene aynı yoldan buldukları müzelere satılmıştır.

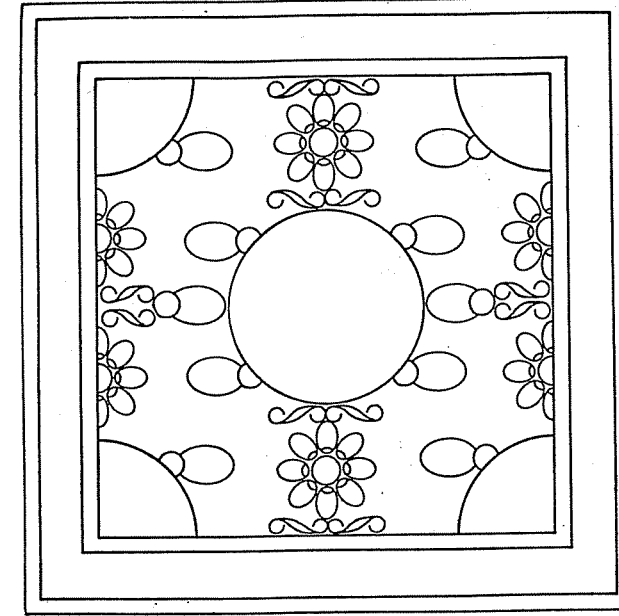
Halı parçalarının böyle eklemelerle sonradan birleştirilmesi, diğer Osmanlı Saray halılarında da görülmektedir. Özellikle kaydırılmış eksenler üzerinde sonsuza sıralanan madalyonlu halılarda bunun uygulanması, daha başarılı olmaktadır. Eskimiş olan büyük halılardan uygun kesitler alınarak birleştirilmekte ve bordürler dikiyerek çevrenmektedir. Böylece daha küçük ebatta, ortası tek tam madalyonlu halılar elde edilmektedir¹⁸. Londra Victoria and Albert Museum, Paris Musée des Arts Décoratifs ve New York Metropolitan Museum of Art'ta bulunan halılarda bu husus belli olmaktadır. Kezâ Victoria and Albert Museum ve Stockholm National Museum'da da iki küçük, aynı tip halı parçası daha bulunmaktadır. Hannover Kestner Museum'da bulunan küçük bir halı parçası da böyle, başka büyük bir halıya ait olmalıdır¹⁹. Türk halı sanatına yabancı olan madalyon düzeni, Osmanlı halılarında, sonsuzluk prensibi ile uzlaştırılarak başarılı kompozisyonlar ortaya konmuştur. Motiflerde fazla değişiklikler olmadan, çeşitli kompozisyonların sağlanması, Osmanlı Saray halılarındaki üslûp birliğinin kuvvetini gösterir.

Burada birkaç örnekle tanıttığımız Osmanlı Saray halıları, en parlak devrini 16. yüzyılın ikinci yarısından, 17. yüzyıl sonuna kadar sürdürmüştür. Bu gruba bağlanan pekçok da seccade yapılmıştır²⁰. Bu halılar, 17. yüzyıl sonuna doğru gittikçe zenginliklerini kaybetmişler, kısırlaşan örnekleri, kabalaşan teknikleri ile 19. yüzyıla kadar varlıklarını, Smyrna halıları adı altında yaşatmışlardır (Resim 18). Bu grup halıların asıl merkezi ise, başta Uşak olmak üzere Batı Anadolu bölgesi olmuştur. İzmir limanından ihraç edildikleri için, halı literatüründe İzmir'in eski ismi olan Smyrna halısı adı ile tanınmışlardır. Osmanlı Saray üslûbundaki seccadelerin etkisi ise, 18. yüzyılda Gördes, Kula, Lâdik, Uşak seccadelerinde çeşitlenerek yaşatılmıştır. Böylece Osmanlı Saray halılarının Türk halı sanatı içindeki yeri sağlamlaştırılmış, Türk halı sanatının bütünlüğü sağlanmıştır.

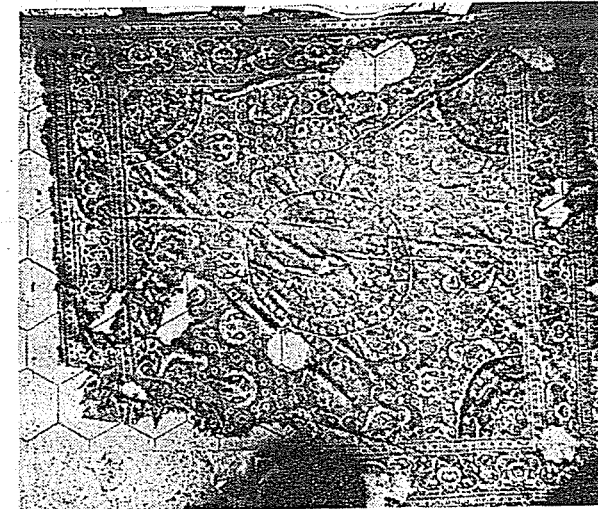
18 Charles G. Ellis, «Gifts from Kashan to Cairo», *The Textile Museum Journal*, Vol. I, Nov. 1962, Washington, s. 33-46.

19 K. Erdmann — H. Erdmann, *Orientteppiche...*, adı geçen eser, s. 15-16, Abb. 1.; Charles G. Ellis, aynı eser, s. 42 fig. 19-20.

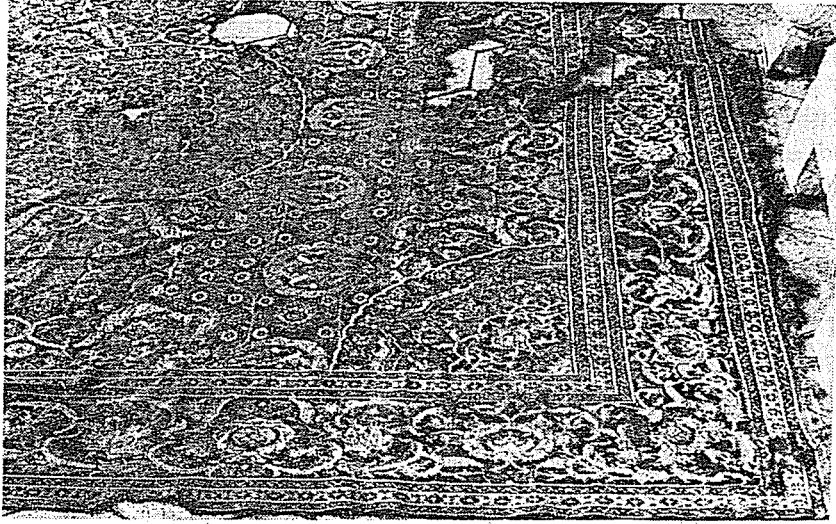
20 Charles G. Ellis, «The Ottoman prayer rugs», *The Textile Museum Journal*, II/4, December 1969, s. 5-22.



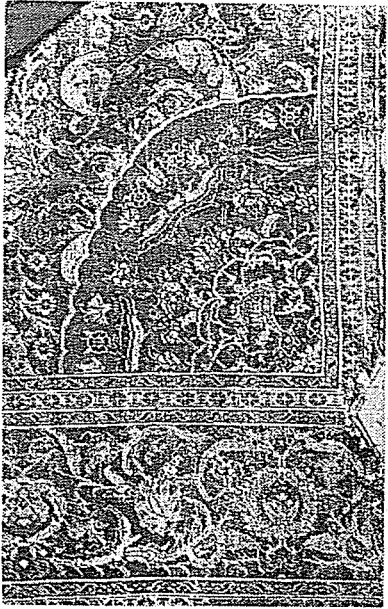
Şema 1. Osmanlı Saray Halısı, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi env. no. 153.



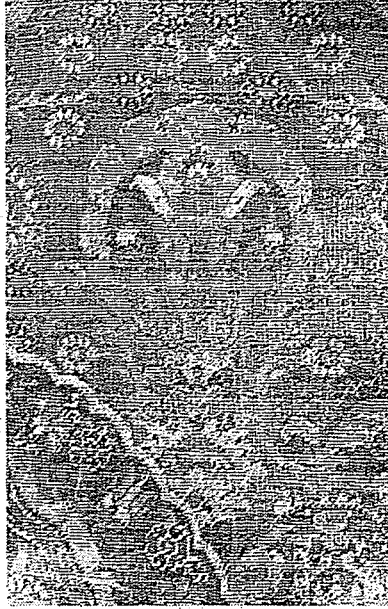
Resim 1. Osmanlı Saray Halısı, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, env. no. 153.



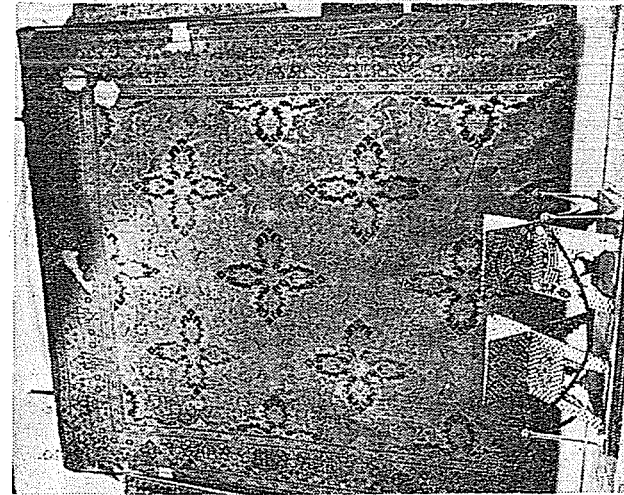
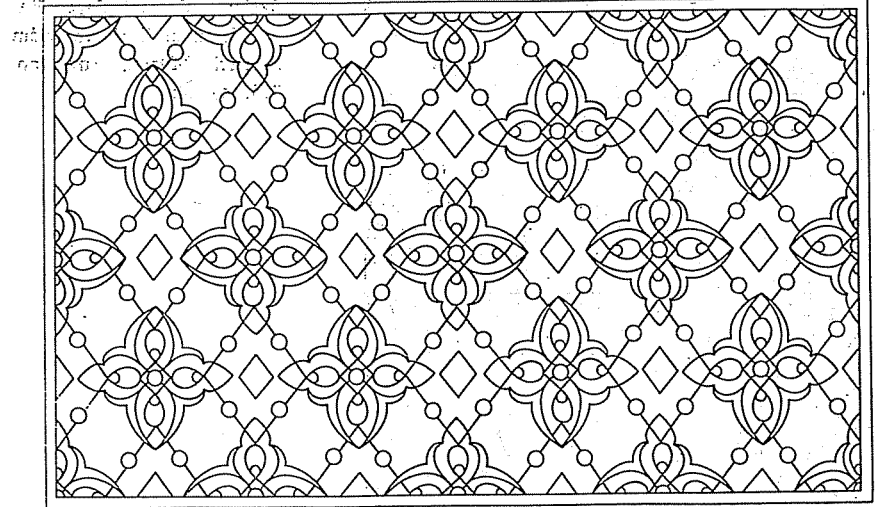
Resim 2. Osmanlı Saray Halısı, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, env. no. 153, ayrıntı.



Resim 3. Osmanlı Saray Halısı, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, env. no. 153, ayrıntı.

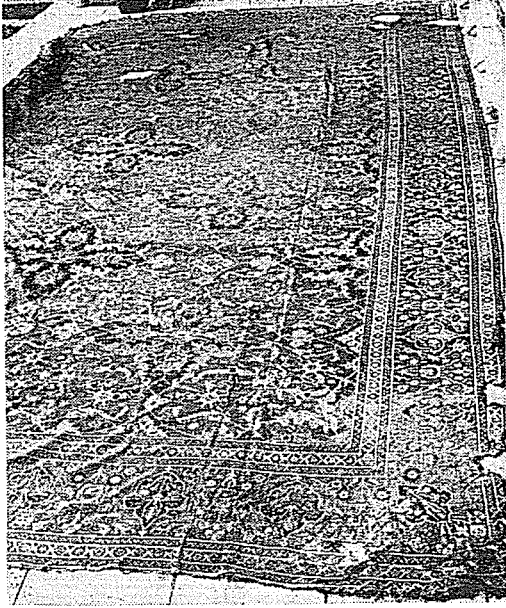


Resim 4. Osmanlı Saray Halısı, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, env. no. 153, ayrıntı.



Resim 5. Osmanlı Saray Halısı, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, env. no. 768.

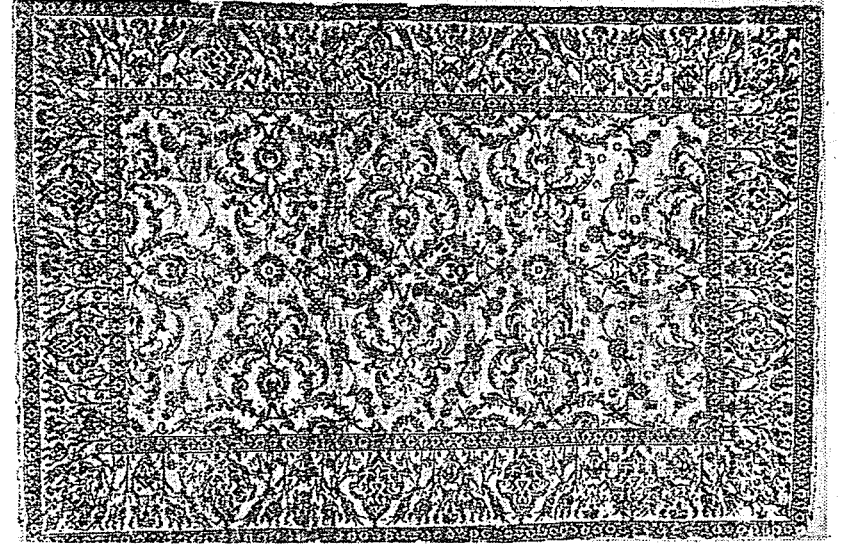
Şema 2. Osmanlı Saray Halısı, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi env. no. 768.



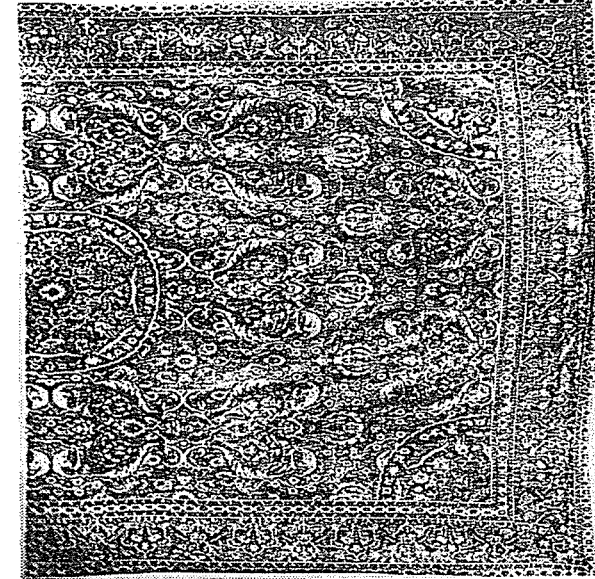
Resim 6. Osmanlı Saray Halısı, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, env. no. 768, ayrıntı.



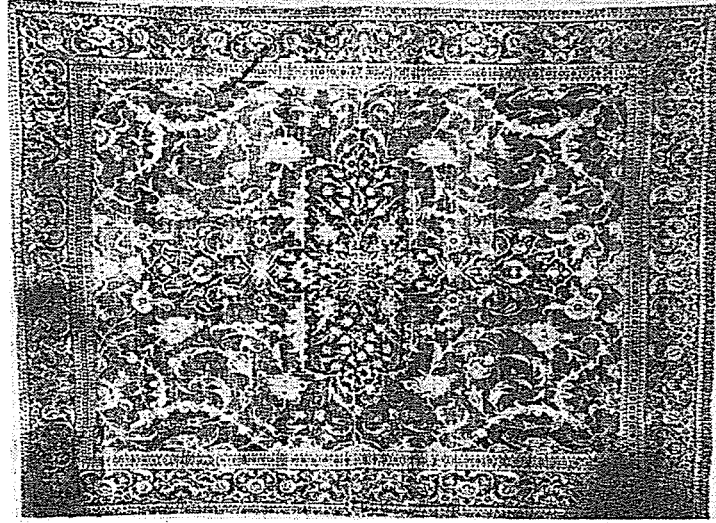
Resim 7. Osmanlı Saray Halısı, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, env. no. 768, ayrıntı.



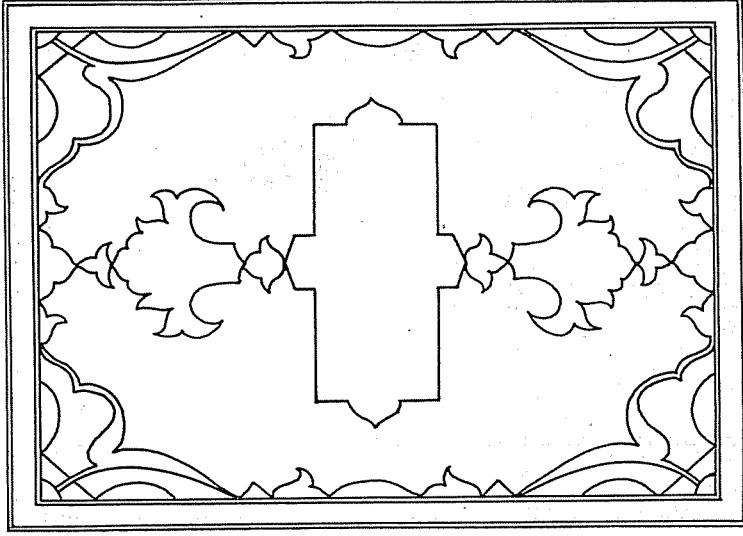
Resim 8. Osmanlı Saray Halısı, New York Metropolitan Museum of Art.



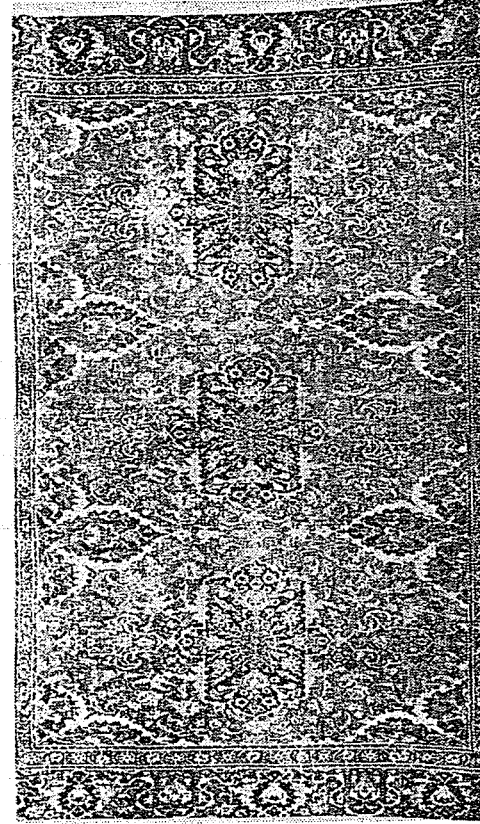
Resim 9. Osmanlı Saray Halısı, Londra Victoria and Albert Museum.



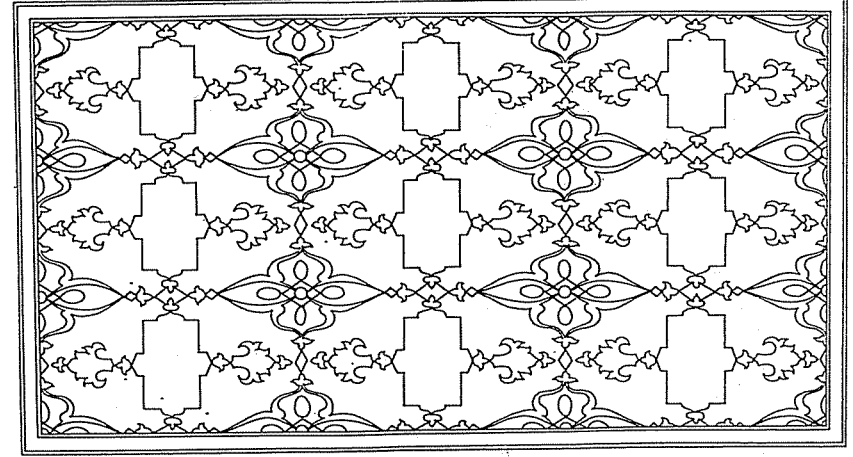
Resim 10. Osmanlı Saray Halısı, Paris Musée des Arts
Décoratifs.



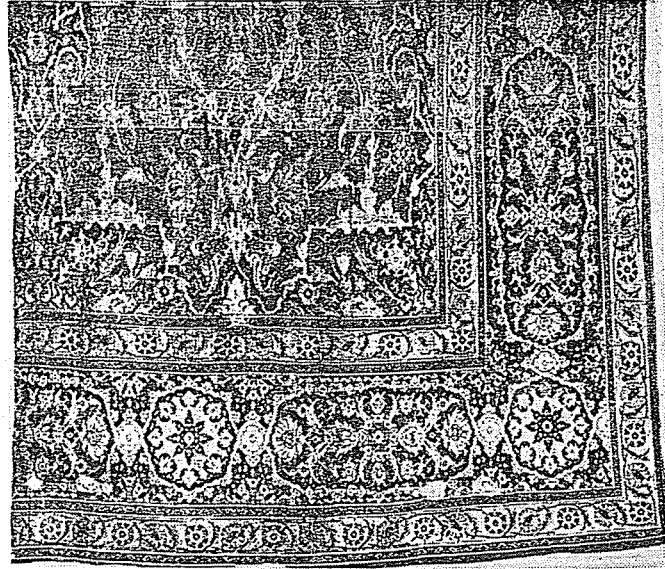
Sema 3. Osmanlı Saray Halısı, Paris Musée des Arts
Décoratifs.



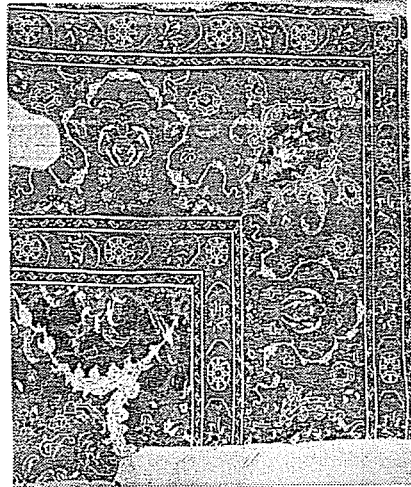
Resim 12. Osmanlı Saray Halısı, Viyana Museum für Angewandte Kunst.



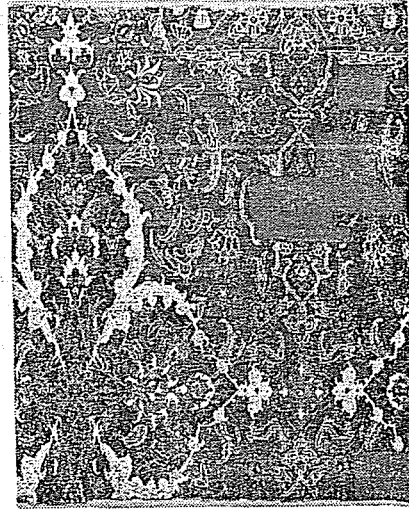
Sema 4. Osmanlı Saray Halısı, Viyana Museum für Angewandte Kunst.



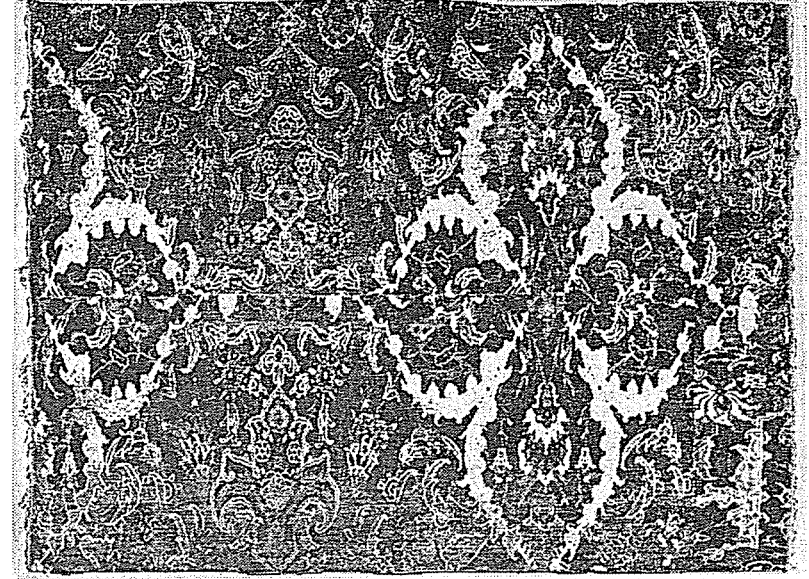
Resim 11. Osmanlı Saray Halısı, Berlin Müzesi.



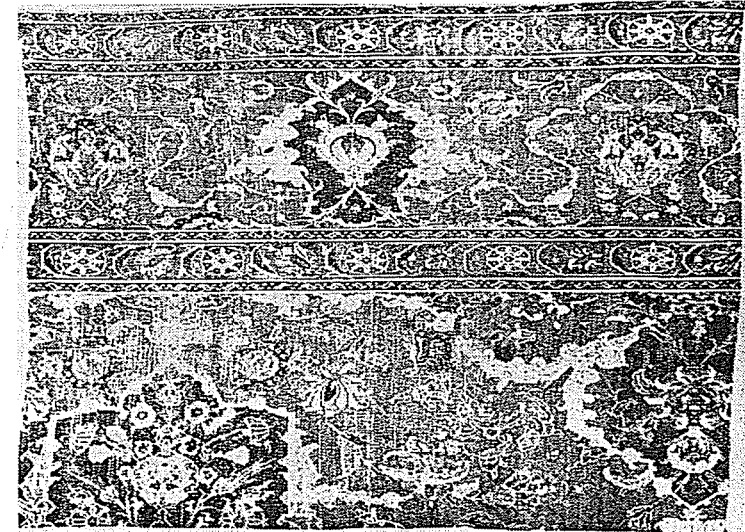
Resim 13. Osmanlı Saray Halısı, Berlin Museum für Islamische Kunst.



Resim 14. Osmanlı Saray Halısı, Berlin Museum für Islamische Kunst.



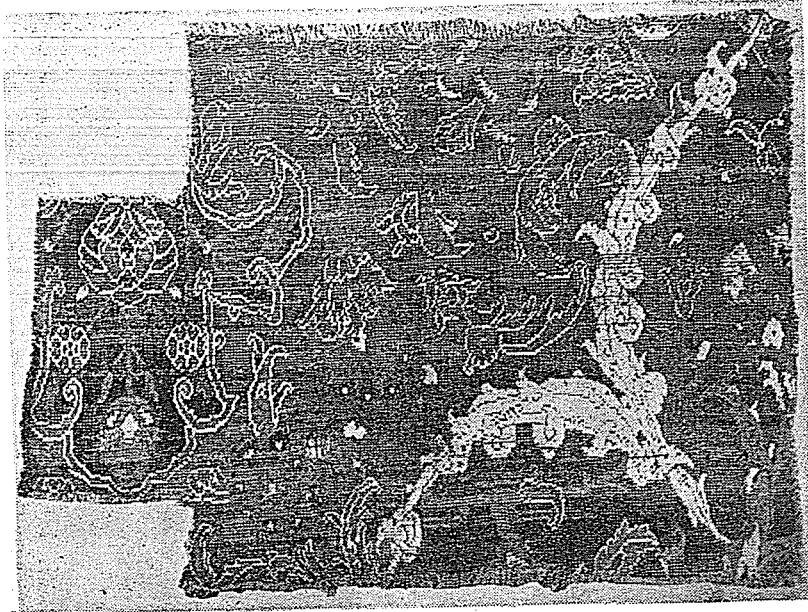
Resim 16. Osmanlı Saray Halısı, Washington Textile Museum.



Resim 15. Osmanlı Saray Halısı, Hannover Kestner Museum.



Resim 18. «Smyrna» Halısı, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi.



Resim 17. Osmanlı Saray Halısı, Washington Textile Museum.

AHİ ELVAN CAMİİ PENCERE KAPAKLARI

Erdem YÜCEL

Türk sanatında ağaç işleri üzerinde, yakın tarihlerde başlayan araştırmalar son yıllarda yoğunlaşmıştır. Genel kapsamlı yazıları¹, ağaç işi tekniklerinden söz eden incelemeler² ve monografiler izlenmiştir³. Bu arada bazı ansiklopedi maddeleri, Türk ve İslâm sanat tarihi eserleri ve müze rehberlerinde de kısa da olsa ağaç işleri tanıltılmaya çalışılmıştır⁴. Bununla beraber Türk sanatında ağaç işçiliği-

1 Bahaeddin Ögel, Selçuklu devri Anadolu ağaç işçiliği hakkında notlar «Yıllık Araştırmalar Dergisi» Ankara 1956, I, s. 199-236; Can Kerametli, Osmanlı devri ağaç işleri, tahta oyma, sedef, bağa ve fildişi kakmalar, «Türk Etnografya Dergisi» Ankara 1962, S. IV, s. 5-13; Erdem Yücel, Türk Mimarisinde ağaç işleri «Arkitekt» İstanbul 1966, S. 329, s. 21-26; Erdem Yücel, Selçuklu ağaç işçiliği «Sanat Dünyamız» İstanbul 1975, S. 4, s. 2-10; Cevdet Çulpan, Türk-İslâm tahta oymacılık sanatından: Rahleler, İstanbul 1968; Mehmet Ağaoğlu, Unpublished wooden doors of the Seljuk period, Parnassos 1938.

2 Gönül Öney, Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler devri ahşap teknikleri «Sanat Tarihi Yıllığı» İstanbul 1970, III, s. 135-150; Semra Ögel, Anadolu ağaç oymacılığında mail kesim «Sanat Tarihi Yıllığı» İstanbul 1965, I, s. 110-117.

3 Haluk Karamağaralı, Çorum Ulu Camiiindeki minber «Türk Sanat Tarihi Yıllığı» İstanbul 1965, I, s. 120-142; M. Zeki Oral, Anadolu'da sanat değeri olan ahşap minberler, kitâbeler ve tarihçeleri «Vakıflar Dergisi» Ankara 1962, V. s. 23-78; Muzaffer Batur, Beyşehirde Eşrefoğullarına ait ağaç oyma pencere kapakları hakkında «Arkitekt», İstanbul 1949, S. 7-10, s. 199-201; Cevdet Çulpan, Selçuklu devri bir Kur'an rahlesi; Rudolf Riefstahl, A Seljuk Koran stand with Lacquer painted decoration in the Museum of Konya «The Art Bulletin» 1933, C. 15, S. 4, s. 361-373.

4 Oktay Aslanapa, Anadolu'da Türk minberleri mad. «İslâm Ansiklopedisi» İstanbul 1958, C. 8, s. 337-339; Celâl Esad Arseven, Türk Sanatı Tarihi, C. II, s. 107-108; Oktay Aslanapa - Ernst Diez, Türk Sanatı, s. 293-295; Zahir Güvemli - Can Kerametli, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, İstanbul 1974, s. 40-44; Mehmet Önder, Mevlâna ve Türbesi, İstanbul 1957, s. 40-42.

ni tanıtan araştırmalarda son söz henüz söylenmemiştir. Türk mimarisinde detaylarıyla oluşmuş, birbirinden güzel sütunlar, stalaktitli başlıklar, kapı, pencere kanatları, dolap kapakları, tavanlar, kirişler ve konsollar umulmadık yerlerde karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca kaynak eserlerin, monografilerin yok olduğunu ileri sürdüğü ağaç işlerini araştırmacı bir gün bulmaktadır.

Ankara Ahi Elvan Camii pencere kapakları bu konuda gösterilen en iyi örnektir. Ahi Elvan Camiini inceleyen araştırmacılar bu kapakların günümüze gelemediğine değinmişlerdir. Ekrem Hakkı Ayverdi, Ahi Elvan Camii pencere kanatlarının pek müzeyyen olduğunu, müezzin efendi ile Mübarek Galip Bey'in bildirdiğini kaydettikten sonra şimdi bunlardan eser yoktur demektedir⁵. Oysa günümüze geldiği bilinmeyen Ahi Elvan Camii pencere kapakları, Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün 1966 yılında kurduğu «Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesi»nde ortaya çıkmıştır⁶. Yok olduğu sanılan Ahi Elvan Camii pencere kapaklarının bulunuşu, sanat tarihi yönünden sevindiricidir. Bununla beraber pencere kapaklarının bulunuşu biraz da rastlantıdır. Günümüzden onbeş yıla yakın bir süre önce Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün bilgisi dışındaki hayır derneği, Ahi Elvan Camiini onarmak ister. Yetkililere danışma zorunluluğunu duymadan kendi bildiğince işe girer, önce cami ahşap sütunlarını mermer taklidine çevrir, ardından pencere içlerine karo mozaik döşer. Bu arada mahfelin ahşap parmaklıkları ile pencere kapakları cami dışındaki moloz yığınları arasına atılır. Ne varki, sanat değeri olan bu ahşap kapaklar yığınlar arasında görülür. İlgililer duruma el koyar, Ahi Elvan Camii pencere kapakları Ankara Vakıf inşaat anbarında bir süre korunduktan sonra İstanbul'a Amcazade Hüseyin Paşa külliyesine gönderilir.

Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesindeki Ahi Elvan Camii pencere kapaklarını o sıralarda yayınlama olanağı bulduğum bir der-

5 Ekrem Hakkı Ayverdi, Osmanlı Mi'marisinin İlk Devri, İstanbul 1967, s. 222.

6 Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesi'nin kurulmasına 1966 yılında başlanmış, 1967 yılında da ziyarete açılmıştır. Ancak müze gelişim gösteremiyerek ziyarete kapatılmıştır. Bkz. E. Yücel, Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesi, «Arkitekt» İstanbul 1970, S. 327, s. 114-117; E. Yücel, Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesi «Vakıflar Bülteni» İstanbul 1970, I, s. 57-62; E. Yücel, Kapanan Vakıf Müzeleri «Hergün Gazetesi» (2 Mayıs 1976).

gide tanıtmıya çalıştım⁷. Bunun ardından Ahi Elvan Camii pencere kapaklarının fotoğrafları Meydan Larousse ile bazı yazılarda yayımlanmıştır⁸. Ancak bunlar araştırmacıların gözünden kaçmıştır. Sayın Gönül Öney, Ankara yapılarından söz eden eserinde Ahi Elvan Camii pencere kanatlarına değinerek, «bugün mevcut olmayan pencere kanatları güzel bir ahşap işçiliğine sahipti» der⁹. Bu nedenle yok olduğu sanılan, aslında moloz yığınları arasından kurtarılarak Vakıflar Müzesinde korunan Ahi Elvan Camii pencere kanatlarının yeniden ele alınarak tanıtılması zorunlu olmuştur.

Ahi Elvan Camii pencere kanatlarını tarihlendirmek için öncelikle camii yapıldığı yıllar ve geçirdiği değişiklikler üzerine eğilmelidir. Ankara kitâbelerini inceleyen Mübarek Galip, Ahi Elvan Camiinin Sultan Mehmed bin Bâyezid bin Murad Han devrinde Ankara ahilerinden Hacı Elvan Mehmed bin Elhac Nizameddin tarafından yaptırıldığına işaret eder. Mübarek Galip devrinin sanatından doğma minberi ile mihrabının Alâeddin ve Ahi Şerefeddin camilerindekiler gibi enfes eserlerden olduğunu, aynı zamanda kapı ve pencere kapaklarının da dikkate şayan bulunduğunu belirtir¹⁰.

Camiin yapım tarihine birbirini tamamlayan minber üzerindeki kitâbeler bir noktaya kadar ışık tutar. Buradan camii h. 816 (1413) yılında yenilediği, bânisinin Elvan Mehmed Bey bin Bayezid olduğu öğrenilir¹¹. Ahi Elvan Camiinin yapım tarihi Elvan Mehmed beyin mezar taşı kitâbeleriyle de yakından ilgilidir. Kesin bir tarih söylememekle beraber Elvan Mehmed Beyin h. 784 (1286) da öldüğü dikkate alınacak olursa camii yapımıyla ilgili problem bir dereceye kadar çözümlenir.

XIII. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Ahi Elvan Camiinin, pencere kapakları da büyük bir rastlantıyla aynı yıllarda yapılmıştır. Ahi Elvan Camii minberi üzerinde görülen rûmi ve palmetli veya yalnızca rûmi desenler her ikisinin aynı zamanda yapıldığını kanıt-

7 E. Yücel, Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesinde Ahi Elvan Camii pencere kanatları «Türk Yurdu», İstanbul 1967, S. 10 (340), s. 19-25.

8 Ahi Elvan Camii mad. «Meydan Larousse» I, s. 159-160; Ayrıca ansiklopedi de şu kısa not vardır: Tahta oymacılığın en güzel örneklerinden olan bu kapılar şimdi İstanbul'da Amca Hüseyin Paşa medresesinde saklanmaktadır.

9 Gönül Öney, Ankara'da Türk Devri Yapıları, Ankara 1971, s. 28.

10 Mübarek Galip, Ankara Kitâbeleri, İstanbul 1928, s. 49.

11 Ekrem Hakkı Ayverdi, a.g.e., s. 223.

lar. Öte yandan Ahi Elvan Camii minberinde dikkati çeken lâle motifleri XIII. yüzyılın sonlarında çoğalmaya başlamış, benzerleri Ahi Şerafeddin Camii minberinde karşımıza çıkmıştır.

Ahi Elvan Camii pencere kanatları Anadolu Beylikler çağında yapılmış olmalarına rağmen bütünüyle Selçuklu üslûbunu yansıtır. Anadolu Selçuklularının geliştirip yaygınlaştırdığı oyma tekniğinde yapılmış olmalarına karşılık bazılarında künde-kârî tekniği (geçme) uygulanmıştır. Oyma tekniğinde ağaç yüzeyi keskin uçlu bir kalemle oyulmuş, oldukça girift stilize palmet ve kıvrık dallardan oluşan bir bezeme meydana getirilmiştir. İkel kakma tekniğinin izleri görülen diğer pencere kanatlarında ise kalın ağaç parçaları birbirlerinin yuvaları içerisine yerleştirilmiştir.

Ahi Elvan Camiinin oyma tekniğinde yapılmış ceviz minberi Harputlu Bayezid oğlu Mehmed'in eseridir¹². Pencere kapakları üzerinde ise herhangi bir ustanın imzasına rastlanmamaktadır. Beş köşeli yıldızların oluşturduğu minber ile pencere kapakları arasındaki benzerlik dikkate alınacak olursa her ikisinin de aynı sanatkâr elinden çıktığını düşünebiliriz.

K A T A L O G

Env : 383-384

Ankara Ahi Elvan Camiinin Env. 383-384 nolu pencere kapakları bezeme yönünden diğerlerinden ilk bakışta ayrılır. Oyma tekniği ile sert ağaç üzerine işlenen bu örnek 1.60 X 0.50 M. ölçüsünde olup itinalı bir işçilik gösterir. Kapaklar üzerindeki çalışmalarda kalem çok fazla derinliğe inmemiş, buna rağmen gölge ve ışık oyunları en iyi biçimde sağlanmıştır.

Kapakların 0.25 X 0.18 M. ölçüsündeki kitâbelikleri üzerine de kûfi yazı ile «Allah hû ekber» yazılmıştır. Ortası noktalı küçük yuvarlaklarla bezeli ince bir bordür kitâbelikleri çevrelemiştir. Kitâbeliklerin boşlukları ise çiçeklerle süslenmiştir. Kapak yüzlerinin

tümü oyma tekniğiyle bezenmiştir. Yukarıdan aşağıya doğru inen küçük kartuşlarla birbirine bağlanmış oniki köşeli beş rozet dikkat çekicidir. Bunların içerisinden çıkan ve her kenardaki beşer yarım rozet, dış bordür ile kesilmekle beraber kompozisyonu tamamlar. Böylece birbirini keskin hatlarla kesen rozetler arasındaki geometrik yüzeyde boş bir yer bırakılmamaya çalışılmış, küçük ölçüde yaprak ve dallarla süslenmiştir.

Pencere kapaklarının bordürü alternatif olarak sıralanmış stilize palmet motifleriyle bezenmiştir. Kapak binilerinin bezemesiz oluşu bunların daha geç devirlerde eklendiğini düşündürmektedir.

Env : 382-388

Ahi Elvan Camiinin Env. 382-388 nola- ra kayıtlı pencere kapakları Env. 383-384'e göre çok daha değişik tekniktir.

Sert ağaçtan 1.64 X 0.50 M. ölçüsündeki bu kapaklarda mail kesim tekniği uygulanmıştır. Kapakların tüm yüzeyi herbirinin içerisine ahşap parçalar bulunan yedi dikdörtgene ayrılmış, üç yatay parçanın arasına ikişer dikey parça yerleştirilmiştir.

Kapakların üst kısımlarına oyma tekniğinde, Selçuklu nesihî ile yazılmış kitâbelikler yerleştirilmiştir. Env. 382 nolu kitâbelikte «Ehlül kur'ân-ı ehlullâhi ve hassa-tuhû»¹³ Env. 388 de ise «Hayrüküm min taallümül kurane ve meahn allemehür» yazılıdır¹⁴.

Bu kitâbeliklerin altındaki yatay parçalarda ise oyma tekniğinde, rûmilerin birbirini izlediği bir su dikkati çeker. Böylece kapakların tüm yüzeyinde akıcı bir kompozisyon meydana getirilmiştir. Bu üslûptaki rûmili kompozisyon Selçuklu ve Erken Osmanlı çağı ağaç işçiliğinin hiç de yabancı değil- dir. Haluk Karamağaralı rûmili su motifinin Gazneli tezyinatı ile yakınlığına işaret eder : «Gaznelilerle sıkı münasebetleri olan Büyük Selçukluların ve onları takip eden Moğolların doğudan batıya bir köprü kurmuş oldukları ve Moğolların önünden kaçarak Anadolu'ya gelen Türk boylarının bir takım sanat unsurlarını da beraberinde getirdikleri bilinmekle beraber bu tezyini şekillerin Gaznelilerle Beylikler devri Türkiyesi arasındaki büyük zaman ve mekân mesafesini nasıl aştığını izaha imkân verecek maddi delillere henüz yeteri kadar sahip bulunmuyoruz»¹⁵.

13 Bu sözcüğün mealen anlamı şöyledir : Kur'an ehli Allahın aslı yakınıdır.

14 Bu sözcük mealen «Sizin hayrınız Kur'anı bilen ve nâse öğretendir» anlamındadır.

15 H. Karamağaralı, a.g.e., s. 128.

Gerçekten kapakların dikey parçaları üzerinde yataylara göre daha değişik bir rûmili su vardır. Burada üst üste sıralanmış, sap ve tepe noktaları birer atlayarak birbirine bağlanan stilize palmetler ile rûmiler şekil olarak XI. yüzyıl Gazne ağaç işlerini hatırlatmaktadır¹⁶.

Env. 382 nolu kapağın binisi balık sırtı bezeli yuvarlak bir merkezle ikiye ayrılmıştır. İki ucun üzerine de oyma suretiyle stilize palmet, rûmi ve kıvrık dallar işlenmiştir. Bunun benzeri olarak balık sırtı motifli kapı binileri ise XII. yüzyıl Konya Selçuklu örneklerinde sık sık karşımıza çıkmaktadır.

Env : 387-883

Ahi Elvan Camiinin Env : 387-883 nolu pencere kapakları Env. 382-388 noların eşidir. Yalnızca kitâbeliklerin sözcükleri değişik olup Env. 387 de «Estakul hadis-i kitâbullâhi taalâ»¹⁷, Env. 883 de ise «Fazl-ül ameli ael abid-i kefadli aleyküm»¹⁸ yazılıdır.

Env : 385-386

Bu pencere kapakları da diğerlerinden kompozisyon ve arka yüzlerinin işlenmiş oluşuyla ayrılır. Diğer örneklerde olduğu gibi bu kapaklarda sert ağaçtan, 1.64 X 0.50 M. ölçüsünde yapılmıştır. Kündekâri tekniğindeki ön ve arka yüzlerin bezemesi birbirinin eşidir. Bunların üzerinde de 0.26 X 0.11 M. ölçüsünde Selçuklu nesihî ile yazılmış kitâbelikler vardır. Env. 385'in ön yüzünde «İnnallâhe yuhübbül meâliyel umurü»¹⁹, arka yüzünde de «İnne kalilül ameli meal ilmi kebirün» yazılıdır²⁰.

Env. 386 nolu kapağın ön yüzünde «İnnallâhe yuhib-bün rifkî fi küllil emri»²¹, arka yüzünde ise «Ve inne kesirül ameli mâl cehli kalilün» yazılıdır²².

16 A.U. Pope, Architectural Ornament «Survey of Persian Art» Oxford 1939, C. 2, fig. 501 d.

17 Bu sözcük mealen «sözlerin en güzeli Allah kelâmıdır» anlamındadır.

18 Bu sözcük mealen «Peygamber bize karşı ne kadar yüksekse âlim de âbid üzerine o kadar faziletlidir» anlamındadır.

19 Bu sözcük mealen «İşlerinde himmeti yüksek olanları Allah sever» anlamındadır.

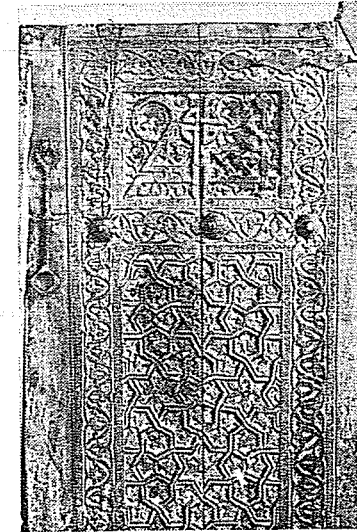
20 Bu sözcük mealen «Ameli az, bilgisi var olanın sevabı daha çoktur» anlamındadır.

21 Bu sözcük mealen «Bütün işlerinde mülayim davrananları muhakkak Allah sever» anlamındadır.

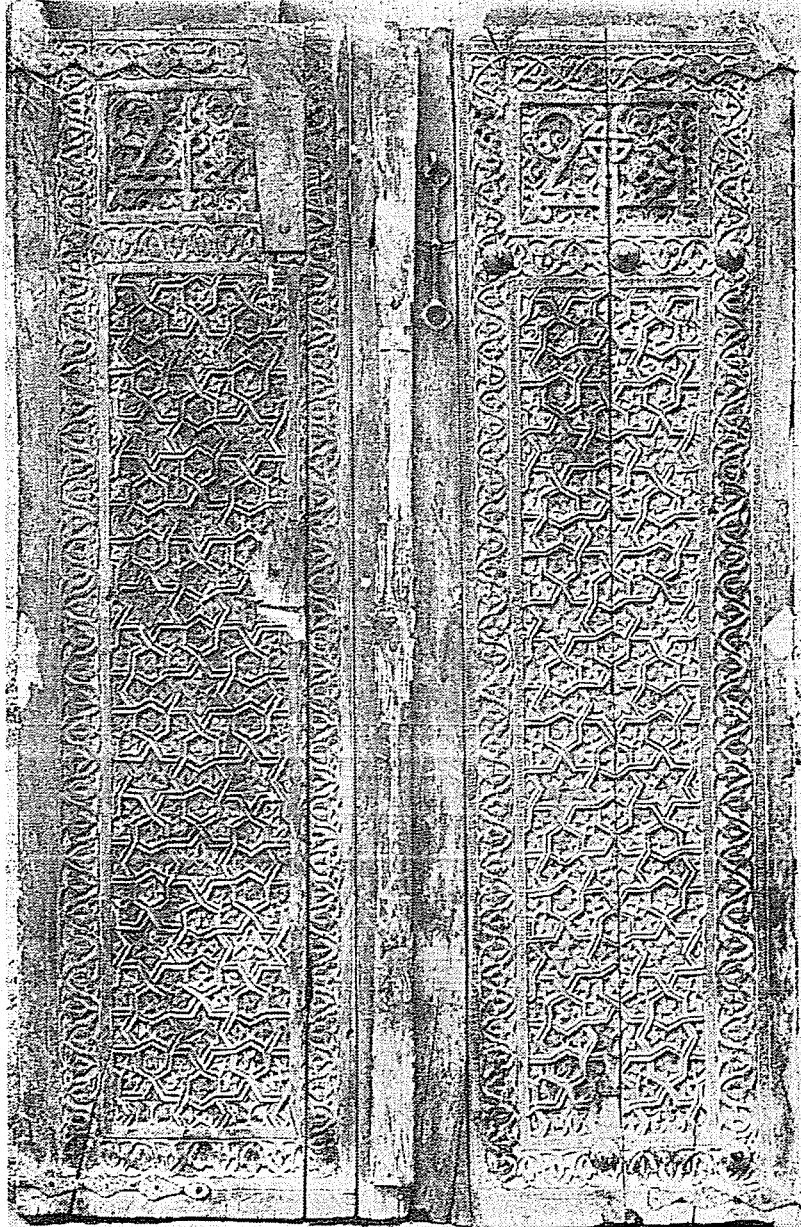
22 Bu sözcük mealen «Ameli çok, fakat bilgisi olmayan insanın sevabı daha azdır» anlamındadır.

Kitâbelikler altındaki tüm yüzeyin kenarları oyma silmeli, 0.20 X 0.10 M. ölçüsünde dikdörtgen parçalarla bölümlere ayrılmıştır. Yüzeyi kaphyan dikdörtgen parçalar biri dik, ikisi de üst üste olmak üzere üç parçadan meydana gelmiştir. Yalnızca bunlardan birisi oyma olarak balık sırtı tezyinatlıdır; İki uç rûmili kıvrık dallı şekilleri kapsar. Ortasına da Mührü Süleyman motifi yerleştirilmiştir.

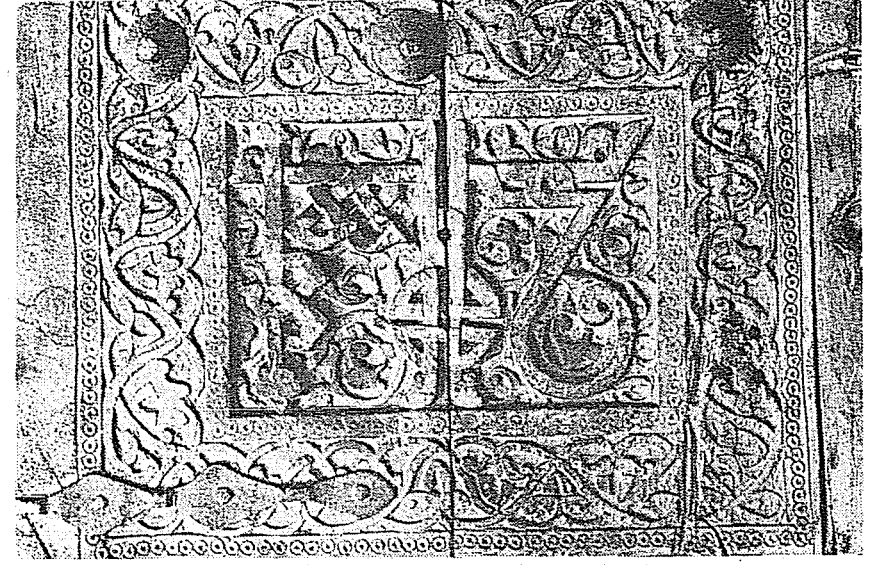
Env. 385 ve 386 nolu pencere kapakları Beyşehir Eşrefoğlu Camiindekilerle büyük benzerlik gösterir. Eşrefoğlu Camii örnekleri yatay ve dikey dikdörtgen parçalar içerisine oyma suretiyle rûmili su dekoru yapılmış olmasına karşılık Ahi Elvan Camii kapaklarında yer yer boşluklar görülür.



Resim 2. Env. 384 no.lu pencere kapağundan detay (E. Emiroğlu).



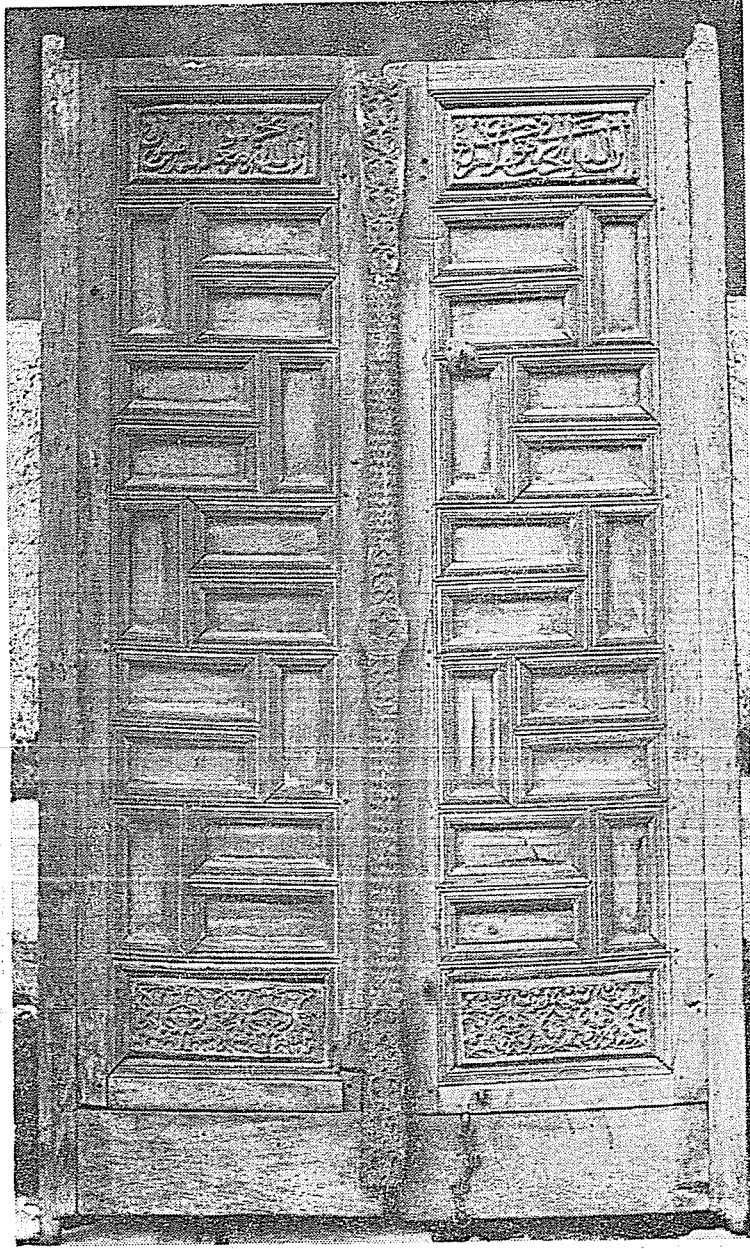
Resim 1. Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesinde Env. 383-384 no.lu Ahi Elvan Camii pencere kapakları (E. Emiroğlu).



Resim 3. Env. 384 no.lu Ahi Elvan Camii kapağının kitâbelik kısmı (E. Emiroğlu).

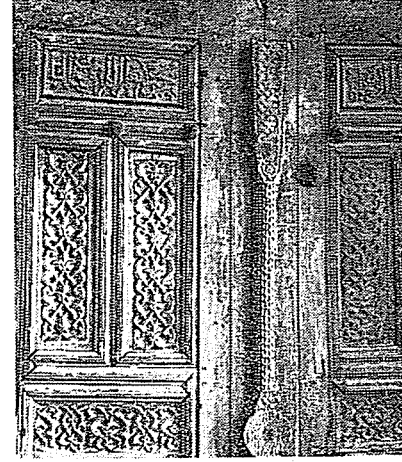


Resim 4. Env. 384 no.lu Ahi Elvan pencere kapağından detay (E. Emiroğlu).



Resim 5. Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesinde Env. 382-388 no.lu Ahi Elvan Camii pencere kapakları (E. Emiroğlu).

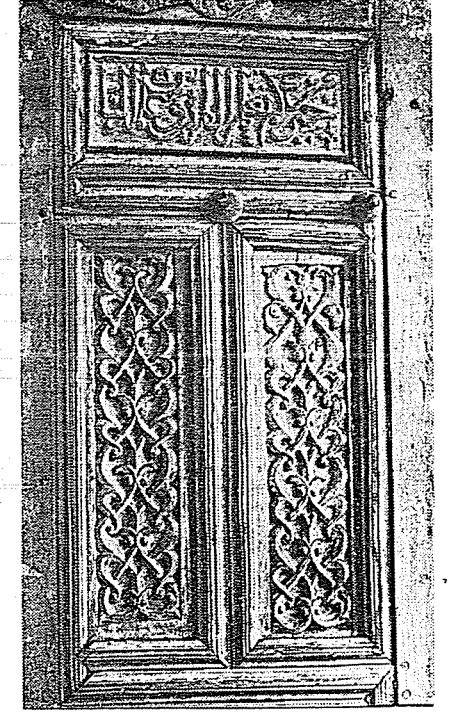
Yukardaki resmi, sayfa 176'daki ile yer değiştirmiştir. Düzeltiriz.



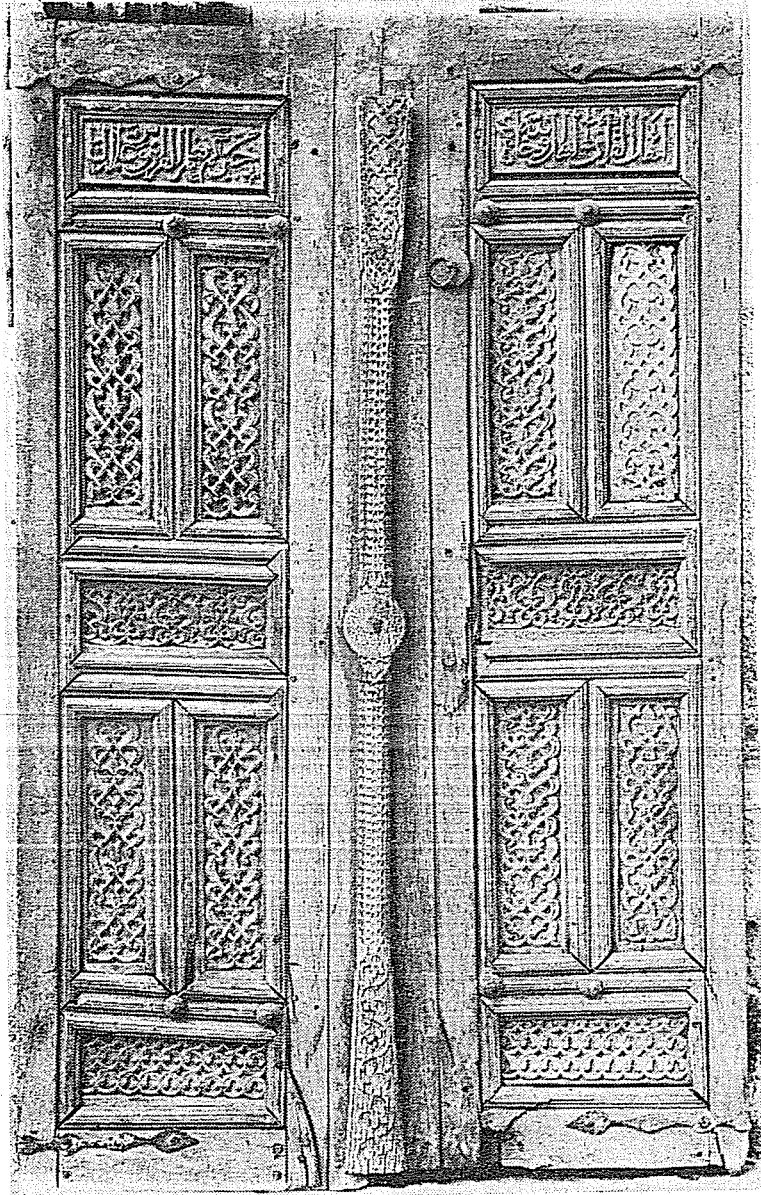
Resim 6. Env. 382-388 no.lu pencere kapaklarından detay (E. Emiroğlu).



Resim 7. Env. 382 no.lu Ahi Elvan Camii pencere kapağının kitâbelik kısmı.



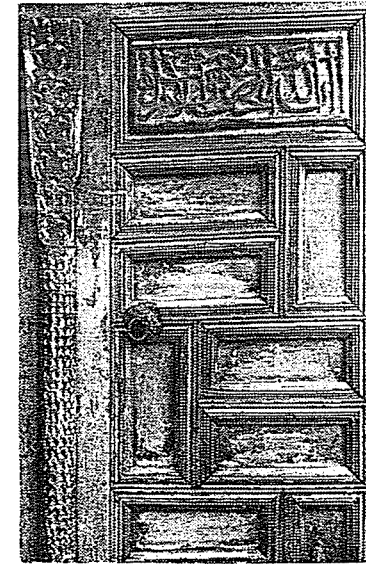
Resim 8. Env. 382 no.lu Ahi Elvan Camii pencere kapağından detay (E. Emiroğlu).



Resim 9. Türk İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesinde Env. 385-386 no.lu pencere kapakları (E. Yücel).



Resim 10. Env. 386 no.lu pencere kapağının kitâbeliği (E. Emiroğlu).



Resim 11. Env. 386 no.lu pencere kapağından detay (E. Emiroğlu).

YILLIĞIN VI. SAYISINDAN SONRAKİ DOÇENTLİK,
DOKTORA ve LİSANS TEZLERİNİN
ÖZETLERİ

(Yer darlığından Lisans Tezlerinin sadece bibliyografya notu
verilmiştir)

**«TOPKAPI SARAYI MÜZESİNDEKİ ŞEHNAME YAZMALARININ
MİNYATÜRLERİ ÜZERİNDE ANALİTİK ÇALIŞMA»**

**Dr. Güner İnal
(Doçentlik Tezi)**

517 sayfa, 410 resim, İstanbul 1972.

I. Katalog :

Tezin bu ilk bölümünde, Topkapı Sarayı Müzesindeki 53 şehname yazmasının minyatürleri aşağıdaki gruplara ayrılarak incelenmiş ve tanıtılmıştır.

Ondördüncü Yüzyıl Şehnameleri.

Onbeşinci Yüzyıl Şehnameleri.

Onaltıncı Yüzyılın ilk yarısından gelen Erken Safevi ve Özbek Şehnameleri.

Tahmasp Devri (1524-1576) Safevî Şehnameleri ve aynı devrin Özbek eserleri.

Onaltıncı Yüzyılın sonundan ve onyedinci yüzyılın ilk yarısından gelen geç Safevî ve Özbek şehnameleri.

Osmanlı ve Memlük devrinden gelen Türkçe şehnameler.

II. Minyatürler üzerinde analitik çalışma :

Şehname hakkında genel bilgi verildikten sonra ilk şehname tasvirleri ile ilgili açıklamalar yapılmış ve islâm minyatürlerinin genel bir çerçevesi çizilmiştir. Bundan sonra katalogdaki bölümlere uygun bir düzen içinde Topkapı Sarayı Müzesindeki şehnamelerin analizine geçilmiştir. Her grupta tarihi bilgi yanısıra, devir üslubunun

özellikleri hakkında açıklamalar ve değerlendirmeler yapılmıştır. Devri belli olmayan sehnamelerin de üslup özelliklerine göre belli gruplara yerleştirilmelerine özen gösterilmiş, yapıldıkları yerler hakkında yeterli bilgi olmayan eserlerin de aynı yolla belli merkezlere bağlanmaları yoluna gidilmiştir.

III. İkonografya :

İkonografyanın anlamı ve mahiyeti üzerindeki açıklamalardan ve sehname'lerde sık sık geçen sahnelerin sıralanmasından sonra en çok tekrarlanan Siyavuş'un ateşten geçmesi, Rüstem'in Akvan dev ile mücadelesi, Bijen'in kuyudan kurtarılması konuları ikonografya açısından incelenmiştir.

Sonuç bölümünde, sehname minyatürlerinde konuların belli kalıp ve formlere dayandığı, bunların okuldan okula geçirdiği değişikliklerin izlenmesi yoluyla devir ve çevre hakkında yorumlar yapılabileceği belirtilmiştir. Kompozisyon özellikleri ve tek motifler üzerinde geniş açıklamalardan sonra sehname minyatürleri familyalara ayrılarak gruplandırılmıştır.

Topkapı Sarayı Müzesindeki sehname'ler çeşitli merkezlerden geldiklerinden, bunların üslup ve ikonografya anlayışlarını aksettirmekte ve islâm kitap ressamlığı ve sehname tasvirlerinin geleneği hususunda bir çok önemli noktayı aydınlatmaktadır. Diğer koleksiyonlardaki örneklerin de incelenmesi yayınlanması, sehname ressamlığı hakkında tamamlayıcı bilgi verebilecek ve bu tezdeki sınıflandırmayı zenginleştirebilecektir.

«ANADOLU'DA OSMANLI DEVRİ KERVANSARAYLARININ GELİŞMESİ»

Gönül Güreşsever
(Doktora Tezi)

306 sayfa metin, 24 sayfa Bibliyografya, 111 plan, 19 kesit, cephe ve perspektif, 1 harita, plân tiplerine göre 19 şema, 747 resim. İstanbul 1975.

Üç sayfalık bir önsözle başlayan tezin giriş bölümünde Türk mimârisinde kervansarayların meydana gelmesi ve gelişmesi hakkında mevcut kaynak ve yayınlar üzerinde durulup çeşitli görüşler belirtilmiş, Anadolu'da Selçuklu ve Osmanlı kervansarayları ile çok sık bir kervan yolları şebekesinin, ana yolları kadar, ikinci derece kervan yollarını da kavradığı gösterilmiştir. Kronolojik sıraya göre Osmanlı devri kervansaraylarının ayakta kalmış, harap durumda veya yıkılmış olanların ayrı ayrı listeleri verildikten sonra kitabeli olan 17 kervansarayla kaynaklardan tarihi bilinen 25 kervansaray ve tarihi bilinmeyen diğer 20 kervansaray, mimarî özelliklerine göre tahmini tarihleriyle ayrı gruplar halinde gösterilmiştir. Böylece Osmanlı kervansaraylarının genel tablosu, yerleri ve yaptırımları ortaya konulduktan sonra, III'cü bölümde plânları ve mimarî özelliklerine göre bir değerlendirmesi yapılarak arkasından bunların malzeme ve teknik bakımından durumları ele alınmıştır. Kervansarayların diğer yapılarla bağlantısı ve külliye binaları içerisindeki durumu da aynı bölüm içinde incelendikten sonra IV'cü bölüm karşılaştırmaya ayrılmıştır. Gazneli, Karahanlı ve Büyük Selçuklu eserleri Anadolu Selçukluları ve Beylikler devriyle genel bir mukayeseden sonra Osmanlı kervansarayları ilk devri, klâsik devri, son devri olarak kendi aralarında da plân ve mimarî detaylar, özellikler bakımından ayrıca mukayese edilmektedir. 60-70. sayfalarda ise araştırmaların vardığı sonuçlar sistemli şekilde bir araya getirilmiştir. 73-306 sayfaları içine alan yukarıdaki listelere göre sıralanmış kronolojik katalog tezin en geniş ve önemli bölümü halinde bütün araştırmalara temel olmuştur. Her kervansarayın plân ve resim numaraları ile yeri belirtilerek tarihlendirmeyi sağlayan kitabe veya kaynak değerlendirilmiş,

teknik özellikler, cephe düzeni ve perspektif görünüşler de plânla birlikte ayrı ayrı ele alınmıştır. Külliye topluluğu içindeki kervansaraylarda diğer yapılara da yer verilmiş, her kervansaraya ait bibliyografya da buna eklenmiştir.

Tezin belki de en önemli kısımları plân ve mimarî tiplere göre değerlendirme, örtü sistemleri ve cephe düzeni ile madde ve teknik özelliklerinin incelendiği III cü bölüm ile Osmanlı kervansaraylarını kendi aralarında plân ve mekân anlayışı, cephe mimarîsi, aydınlatma, mimarî organlar bakımından mukayesesinin ele alındığı IV. bölüm olup, bol sayıda çizimlerle de zenginleştirilmiştir. Burada daha önceki kervansaraylarda hemen müşterek olan revaklı avlu sisteminin avlu plânı esas olmakla beraber Osmanlılarda sosyal ve ekonomik ihtiyaçları karşılayan mekânların ön plâna alınması fikrinin hakim olduğu gösterilmiştir. Revaklı kare avlu şeması daha da geliştirilerek iki veya çok katlı düşünülmüş ve katlar çeşitli işlere ayrılmıştır. Ayrıca kale görünüşlü yapılar yerine dışa bağlantılı, cephelerde dükkanların bulunduğu ve bütün dış cephelerin değerlendirildiği bir mimarî olmuştur. Bundan başka dikdörtgen plânda çift meyilli ahşap çatılı bir veya iki salondan ibaret kervansarayların da ortaya çıktığı görülmektedir. Plânlar aynı elden çıkmış gibi görünse bile uygulamada ve cephelerde mahallî zevkler ve şartlar hakim olmuş, en önemli özellik olarak da cephe nizamı ve tezyinat doğrudan doğruya yapının malzemesi ile meydana getirilmiştir. Daha önce ayrı yapılar olan kervansaraylarda mescid sınırlı bir bölüm iken Osmanlı kervansaraylarında hemen daima bir ibadet yeri bazan küçük bir mekân olarak bazan da külliye içinde ayrı bir yapı biçiminde yer almaktadır. Bütün bu özellikler Türk tarihi boyunca çeşitli devirlerin kervansaraylarıyla karşılaştırılıp aradaki bağlantılar, gelişme zinciri içerisindeki yerleri, getirdikleri yenilikler bakımından vardığı sonuçlar belirtilmeğe çalışılmıştır.

«İSTANBUL HANLARI MİMARİSİ»

Seyfettin Ceyhan Güran
(Doktora Tezi)

427 sayfa, 89 plan, cephe, perspektif, 54 hana ait fotoğraflar.
İstanbul 1976.

Tezin ilk iki bölümü önsöz, giriş, han ve kervansaray adlarının etimolojik açıklanmasına ayrılmıştır.

Bundan sonra Türklerde han mimarîsi Gazneliler ve Karahanlılardan başlayarak Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları ve İstanbul dışındaki Osmanlı devri hanlarına genel bir bakış şeklinde toparlanmıştır.

Bu genel tablodan sonra İstanbul hanlarının gelişmesi, ilk iskân ve ticaret bölgeleri hanların alfabetik ve kronolojik listesile başlayarak toplama ve değerlendirmeye geçiliyor. Burada, madde ve teknik özellikleri, taşıyıcı ve örtü sistemleri ile plan ve mekân anlayışı incelenip cephe mimarîsi, avlu ve revakların durumu, odalar ve süsleme bakımından hanların bir değerlendirilmesi yapılmıştır.

İstanbul hanlarının gelişmesi ve han mimarîsindeki yeri bundan sonra ayrı bir bölüm halinde olup mukayese de bunun içinde ele alınıyor.

Buraya kadar gösterilen inceleme ve araştırmalarda varılan sonuçlar VI. bölümde 16 sayfa içinde bir araya toplanmıştır.

Tez sistematik bir katalog çalışmasına dayanmaktadır. Hanların bugünkü durumları, içinde araştırma ve inceleme yapmağa pek elverişli değildir. Buna rağmen bunlar teker teker ele alınarak gerekli bilgiler yerinde yapılan çalışmalarla bir araya getirilmiştir.

Buna hazırlık olarak Türk mimarîsinin en eski örnekleri ile Anadolu'da İstanbul'un fethine kadar gerek Selçuklu gerek erken Osmanlı hanlarının durumu ve özellikleri üzerinde durularak İstanbul hanlarının ne gibi yenilikler getirdiği hangi unsurları devam ettirdiği daha iyi belirtilip göz önüne serilmeğe çalışılmıştır.

İstanbul hanlarının özellikle şehircilik ve ticaret hayatının gelişmesi bakımından yeni tipler halinde gelişmesi üzerinde durulmuştur. Yolcu hanları, ticaret, iş ve misafir hanları gibi kullanılış ve

mekân anlayışı bakımından farklı görünümlere işaret edilmiştir. Külliye binaları içinde yer alan hanlar da ayrıca özelliklerine göre gruplandırılmıştır. Plân ve mekân anlayışı, avlular, bazan iki veya üç avlu etrafında çok katlı hanların ortaya çıkmasıyla İstanbul hanlarına yeni imkânlar sağlanmıştır.

Ayrıca hanlarda ışık ve havalandırma problemleri ile Osmanlılardan önceki gelişmesiyle, onlar zamanındaki durum, cephenin tam olarak değerlendirilmesi, örtü şekilleri ve taşıyıcı sistemler bakımından getirilen yenilikler üzerinde durulmuştur.

Madde ve teknik bakımından da Osmanlılara kadar olan durum gözden geçirilerek Osmanlı devri hanları ve İstanbul hanlarında taş ve tuğlanın hem yapı hem süsleme malzemesi olarak değerlendirildiği gösterilmiştir.

Sonunda anlaşılıyor ki, genel plân bakımından İstanbul hanlarında avlu etrafına sıralanan birkaç katlı revaklar ve arkalarında mekânların sıralanması prensibi, Bursa'daki ilk hanlardan beri esas değişmeden yalnız büyüklük, kullanılan malzeme, süslemeler ve cephenin bütününe değerlendirmek gibi bazı gelişmelerden ibaret kalmıştır. Yalnız arsa durumu ve yer darlığı yüzünden planların intizamı bozulmuş, çarpık sokakların ve arsaların şekline uydurulmak zorunluğu doğmuştur.

«İRAN'DA BÜYÜK SELÇUKLU MEZAR ANITLARININ GELİŞMESİ»

Ahad Paressayeh Godssi
(Doktora Tezi)

256 sayfa metin, 19 desen, 52 plan ve 201 resim. İstanbul 1976.

Teze İngilizce bir özet ilâve edilmiştir. Tezin esas kısmı yedi bölümde oluşmaktadır. Birinci, Giriş bölümünde İran tarihine kısa bir bakışla başlanmakta, mezar anıtlarının menşei ele alınmaktadır. Kümbet ve türbelerin özellikleri açıklanmaktadır. Yine bu bölümde Selçuklular'dan önceki İran mezar anıtları tanıtılmaktadır. Asıl büyük gelişmesini Büyük Selçuklular zamanında göstermiş olan mezar anıtlarının İran'daki coğrafi dağılışı belirtilmektedir.

İkinci kısım katalog bölümüdür. Bu bölümde 17 kümbet ve 6 türbe kronolojik ve sistematik bir metotla çalışılarak hazırlanmıştır. Katalog, ayrıca bu konudaki bibliyografyanın da taranmasıyla değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölümde Selçuklu mezar anıtlarının özellikleri toplu olarak verilmiştir. Bunlar malzeme ve teknikler, kubbeye intikal şekilleri, kümbetlerde ve türbelerde görülen plan çeşitliliği, tezyinat unsurları ayrı ayrı değerlendirilerek toplu bir şekilde tanıtılmıştır. Ayrıca bu kısma gerek kaynaklarda, gerekse kümbetlerin üzerinde görülen usta ve mimar adları ilâve edilmiştir. Özellikle bu isimlerin tespiti, hem ustaların yetiştiği merkezleri tanıtmak bakımından, hem de usta adlarının çok az olduğu bilinen bu devir için ayrı bir değer katmaktadır.

Dördüncü bölümde İran'daki Büyük Selçuklu kümbet ve türbelerinin, İran dışındaki öncü ve çağdaş mezar anıtları ile karşılaştırmasını vermektedir. Bu kısımda malzeme ve teknik, plan ve form ile tezyinat bakımından detaylı bir karşılaştırma verilmektedir. Bu karşılaştırmada, ta Uygurlar zamanından beri Türkler'deki mezar anıtı fikrinin, sürekli ve gittikçe gelişerek ve zenginleşerek yaşatılışı ile Selçuklu sanatındaki üstün gelişmesi köklendirilmiştir.

Beşinci bölüm İran'daki Büyük Selçuklular'a ait mezar anıtlarının, Anadolu mezar anıtları üzerindeki etkisini ortaya koymak-

tadır. Böylece Anadolu'daki Selçuklu devri mezar anıtlarının özellikleri, İran'daki Büyük Selçuklu devri mezar anıtları ile karşılaştırılarak, aynı kökten gelmenin sağladığı benzerlikler belirtilmiştir. Özellikle tezin bu bölümü Türk mezar mimarisinin form ve muhteva bakımından bütünlüğünü, farklı bölgelere rağmen belirtmesi bakımından değer kazanmaktadır.

Altıncı bölümde Büyük Selçuklu mezar anıtlarının İran'da İlhanlı devri eserleri üzerindeki etkilerini belirtmektedir. Üslûptaki bazı detay farklılığına rağmen bu devir eserlerinin de tamamen Büyük Selçuklu devri mezar anıtlarının bir devamı olduğu açıktır.

Yedinci bölüm tezin ana hatlarını toplu bir şekilde veren sonuç kısmıdır. Bu kısımda İran dışında kalan Selçuklu devri kümbetleri de verilerek, bütün Selçuklu devri kümbetlerinin genel bir tanıtımı yapılmıştır.

İran'daki Selçuklu devri mezar anıtları üzerinde ilk defa yapılmış toplu bir çalışmayı ortaya koyan bu tez, özellikle Anadolu Selçuklu devri mezar anıtlarının kaynağına da işaret etmesi bakımından değer kazanmaktadır.

ESTETİK VE SANAT TARİHİ KÜRSÜSÜNDE YAPILAN LİSANS TEZLERİ

(Yılığın altıncı sayısından sonrakiler)

- 10 — Gülnar ERKMAN
Kadıköy, Göztepe arasında günümüze gelen ahşap konutlar,
157 sayfa, 172 resim, 8 desen, İstanbul 1975.
- 11 — Hüseyin SEZER
Yedikule ve Samatya semtlerindeki ahşap evler,
74 sayfa, 81 resim, 47 plan ve desen, İstanbul 1975.
- 12 — Zeynep İNANKUR
Art Nouveau sanatı ve İstanbul'da Beyoğlu-Şişli eksenini üzerindeki Art Nouveau stili yapılar,
69 sayfa, 112 resim, İstanbul 1976.
- 13 — Bingül ATAY
Koşuyolu, Altunizade, Kısıklı, Çamlıca, Acıbadem'de sivil mimarlık yapıları,
65 sayfa, 244 resim, İstanbul 1977.

**TÜRK VE İSLÂM SANATI KÜRSÜSÜNDE YAPILAN
LİSANS TEZLERİ**

(Yıllığın altıncı sayısından sonrakiler)

- 497 — Berra BÜKE
Topkapı Sarayı Müzesindeki kolluklar ve dizlikler, 1974
80 sayfa, 24 resim, 9 desen.
- 498 — Yaşar ÜLKER
Türk İslâm Eserleri Müzesindeki ağaç işleri, 1973
42 sayfa, 69 resim, 16 desen.
- 499 — Havva KATRANCI
Edirne camilerindeki kapı ve pencere kanatları, 1973
64 sayfa, 38 resim, 27 desen, 2 plân.
- 500 — Berrin BAŞAR
Topkapı Sarayındaki bohçalar, 1973
75 sayfa, 36 resim, 15 desen.
- 501 — Talât BOZKURT
Kayseri'de sivil (Profan) mimari (Selçuklu ve Osmanlı devri), 1974
109 sayfa, 172 resim, 22 plân.
- 502 — Ayzer UYSAL
İzmit Müzesi'ndeki eserler hakkında genel bir inceleme. (Madenî eserler, kitâbeler, porselen eserler), 1974
62 sayfa, 28 resim.
- 503 — Semiha YILDIZ
İstanbul Üniversitesi kitaplığında bulunan Kıssa-î Şehri-Şatran'ın minyatürleri, 1974
107 sayfa, 78 resim.
- 504 — Reyhan ÇAM
Topkapı Sarayı Müzesindeki çekmeceler, 1974
90 sayfa, 98 resim, 8 desen.
- 505 — Yurdagül EREN
Topkapı Sarayı'ndaki 17. yüzyıl çini motifleri, 1974
75 sayfa, 50 resim, 4 desen.
- 506 — Mustafa AKGÜN
18. yy. ikinci yarısı İstanbul çeşmeleri, 1974
104 sayfa, 130 resim.
- 507 — Nurcan SÖNMEZ
Anadolu'da Memlûk tarzı renkli taş mozaik süslemeler, 1975
71 sayfa, 110 resim, 15 desen.
- 508 — Müjdat KEMER
Osmancık, İskilip ve Elvan Çelebi'deki Türk mimari eserleri, 1975
44 sayfa, 59 resim, 3 plân.
- 509 — Mahinur ÇETİN
Topkapı sarayındaki işlemeli kavuk örtüleri, 1974
57 sayfa, 24 resim, 10 desen.
- 510 — Emin ERGÜN
On yedinci yüzyıl Osmanlı kıyafetleri, 1974
171 sayfa, 98 resim.
- 511 — Ahmet BAYRAM
Konya'daki Karaman devri mimarisi eserleri, 1975
58 sayfa, 17 resim, 13 plân.
- 512 — Faruk ŞAHİN
Osmanlı devri çok renkli sır tekniğindeki çinili abideler, 1975
147 sayfa, 241 resim, X desen.
- 513 — Burhaneddin DUMAN
17. yüzyıl sonundan itibaren İstanbul Camilerinin minareleri, 1975
45 sayfa, 42 resim, 5 desen.
- 514 — Ümit KURDAKUL
Türk Süsleme sanatında müzik aletleri, 1975
171 sayfa, 75 resim.

- 515 — Nursel HANAYLI
Edirne minareleri, 1973
55 sayfa, 86 resim.
- 516 — Gülây BÜYÜKDEĞİRMENCI
Mimar Davud Ağanın eserleri, 1973
55 sayfa, 85 resim, 12 plân.
- 517 — Ayşe ÖLMEZ
Destan-ı Ferruh ve Hûmâ, 1973
72 sayfa, 46 resim.
- 518 — Sevin AKÇAL
Topkapı Sarayı Müzesindeki Türk yay ve okları, 1974
55 sayfa, 63 resim, 7 desen.
- 519 — Esin KİREMİTÇİ
Topkapı Sarayı Tak kapıları (Portaller), 1975
64 sayfa, 71 resim, 13 şekil, 12 desen.
- 520 — Metin BOYLU
Topkapı sarayında XV. yüzyıl mimarisi, 1975
46 sayfa, 73 resim, 20 plân.
- 521 — Ceyda AKTUNA
Bursa Yeşil Külliye, 1974
98 sayfa, 88 resim.
- 522 — Ali ÇAKIR
Edirne Mihrapları, 1975
43 sayfa, 49 resim, 6 desen.
- 523 — Mustafa YETER
Konya Mihrapları, 1975
72 sayfa, 78 resim, 10 desen.
- 524 — Mahmut BAĞIRAN
Payas ve Reyhanlı'da Türk İslâm eserleri, 1974
56 sayfa, 103 resim, 2 plân.
- 525 — Halime NEŞE
Saltanat kayıkları, 1975
49 sayfa, 38 resim, 3 desen.

- 526 — Gülây EREN
Asafi Paşa'nın Şecaatname'si (İst. Üni. Ktp. T. 6043), 1975
98 sayfa, 93 resim.
- 527 — Fatma DEMİR
Duvar çinilerimizdeki vazo motifi (İstanbul Devri), 1974
34 sayfa, 95 resim, 17 desen.
- 528 — Mübeccel ERGÜNEY
İstanbul Camilerinde orijinal klâsik alçı pencereleler, 1975
51 sayfa, 80 resim.
- 529 — Osman ÇAKIR
Anadolu'da Kayseri - Sivas - Çankırı - Kastamonu - Amasyâ
şifahaneleri, 1975
32 resim, 5 plân, 5 desen.
- 530 — Emine GÜRGEN
Topkapı Sarayı tavan süslemeleri, 1975
57 sayfa, 54 resim, 7 desen.
- 531 — Hülya AYKAÇA
Antalya müzesindeki halılar ve duvar çinileri, 1975
101 sayfa, 63 resim, 22 desen.
- 532 — İzzet ÜNLÜ
Şiirt'te Türk mimari eserleri, 1975
43 sayfa, 64 resim, 4 desen, 3 plân.
- 533 — Mebrure ERTEKİN
Edirne Minareleri, 1975
49 sayfa, 81 resim, 2 desen.
- 534 — Ruhi DURUKTUNA
İstanbul havuzları ve fiskiyeli havuzları, 1975
78 sayfa, 131 resim, 12 plân ve şema.
- 535 — Jülide SİMSOY
İstanbul Topkapı Sarayı Müzesindeki Memlûk devri bakır
eserleri, 1975
64 sayfa, 52 resim, 12 desen.
- 536 — Aydan HAMAMCIOĞLU

- Konya, Kayseri, Niğde - Aksaray, Sivas - Divriği minberleri, 1974
79 sayfa, 116 resim, 10 desen.
- 537 — Güleç OĞUZ
Kayseri civarındaki Anadolu Selçuklu kervansarayları taş tezyinatı, 1973
30 sayfa, 76 resim, 11 desen.
- 538 — Zehra GÖRESİNE
Adana Ulu Camii ve Külliyesi, 1975
81 sayfa, 72 resim, 7 desen, 3 plân.
- 539 — Ali Osman ÖZDEMİR
Karaköy-Ortaköy arası güzergâhında yıktırılan yapılar, 1976
30 sayfa, 45 resim, 5 plân.
- 540 — Hüseyin YELMİ
Hasankeyf'deki Türk Mimari Eserleri, 1975
58 sayfa, 113 resim, 8 plân.
- 541 — Cebbar ÖZDEMİR
Topkapı Müzesindeki Tahtlar, 1975
58 sayfa, 39 resim, 11 desen.
- 542 — Yücel YAZICIOĞLU
Eğridir - Isparta ve Sütçüler'deki Türk mimari eserleri, 1975
56 sayfa, 54 resim, 5 desen, 5 plân.
- 543 — N. Engin ÖZKAN
Gemi motifli keramikler, 1975
51 sayfa, 39 resim, 3 desen.
- 544 — İclâl ÜNLÜER
Şemalname I. (Şehinşahname I.), 1975
48 sayfa, 51 resim.
- 545 — Ahmet BOSTANCI
Manisa Türbeleri, 1975
53 sayfa, 51 resim, 8 plân.
- 546 — Mustafa DEMİRCİOĞLU
Konya abidelerinde sütun başlıkları ve kemerler, 1975
47 sayfa, 104 resim.

- 547 — Arife DİNÇER
Ankara Etnoğrafya Müzesi teşhirindeki alemler ve şamdanlar, 1975
39 sayfa, 28 resim, 4 desen.
- 548 — Fezâ ÇAKMUT
«Hûban-nâme - Zenân-nâme»nin minyatürleri. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, 1975
194 sayfa, 100 resim.
- 549 — Fehmi KONAL
Topkapı Sarayındaki Buhurdanlıklar, 1975
51 sayfa, 22 resim.
- 550 — İsmail Hakkı SEZER
Denizli ve civarındaki Türk devri eserleri, 1975
85 sayfa, 163 resim, 6 plân.
- 551 — Hülya DEMİRAY
Kıyafet al-insaniye fi Şemal el Osmaniye, 1976
82 sayfa, 62 resim.
- 552 — Emine BİRSEN
Anadolu Selçuklu mimarisinde sütun ve sütun başlıkları, 1976
50 sayfa, 49 resim, 5 desen.
- 553 — Saliha ARK
Aksaray-Şişhane arasında çeşitli imar faaliyetleri sırasında ortadan kaldırılmış mimari eski eserler, 1976
82 sayfa, 67 resim.
- 554 — Habib AKGÜL
İstanbul camilerinde taş şebekeler, 1976
141 sayfa, 149 resim, 11 desen.
- 555 — Tanju CANTAY
Danışmentli mimari eserleri, 1976
178 sayfa, 249 resim, 8 desen, 32 plân.
- 556 — Esin TOKSÖZ
İstanbul kütüphane ve müzelerindeki Fatih devri tezhip sanatı, 1975
85 sayfa, 86 resim, 9 desen.

- 557 — Mustafa ARSLAN
Osmanlı Padişahlarının yattığı türbeler, 1976
50 sayfa, 42 resim, 20 plân.
- 558 — Latif ÖZALP
Üsküdar ve Anadolu yakasında kaybolmuş cami, mescit ve yahılar, 1975
54 sayfa, 46 resim, 16 kroki.
- 559 — Sühendan KUMCU
Fatih Millet Kütüphanesindeki 1307 No.lu Şukufename ve Edirnekâri süsleme içindeki yeri, 1975
111 sayfa, 155 resim, 49 desen, 20 renkli desen, 68 dia.
- 560 — Merâl ALNIAK
Topkapı Sarayı Müzesi Kitabeleri, 1976
73 sayfa, 83 resim, 8 desen.
- 561 — Canan ÖZPOLAT
Bayazıt-Edirnekâri arasında yıkılmış Türk eserleri, 1976
74 sayfa, 73 resim.
- 562 — Nedime PAMAK
Topkapı-Beyazıt güzergâhındaki yıkılmış eserler, 1976
97 sayfa, 50 resim, 9 plân.
- 563 — Serap İSFENDİYAR
Topkapı Sarayı Kütüphanesi'ndeki Türkmen kitap kapları, 1975
47 sayfa, 59 resim.
- 564 — Durdu SERBEST
Diyarbakır abidelerinde ve müzesindeki çiniler, 1975
49 sayfa, 66 resim ve renkli desen.
- 565 — Sevgi ÖZER
Paris «Musée des Arts Décoratifs» deki Türk halı ve Seccadeleri, 1975
183 sayfa, 24 levha, 19 resim, 8 desen.
- 566 — Duygu TUNCAY
Tavşanlı'daki Türk eserleri, 1975
30 sayfa, 51 resim, 6 plân.

- 567 — Yavuz KUŞÇU
Edirne'de kemer çeşitleri, 1976
35 sayfa, 128 resim, 10 desen.
- 568 — Şükran GÖNÜLHAN
İstanbul muvakkithaneleri, 1976
53 sayfa, 75 resim, 28 plân.
- 569 — İlknur ERGUN
Topkapı Sarayı Kütüphanesi'ndeki İran lâke cildleri, 1976
84 sayfa, 101 resim, 1 desen.

**BİZANS SANATI TARİHİ KÜRSÜSÜNDE YAPILAN
LİSANS TEZLERİ**

(Yıllığın altıncı sayısından sonrakiler)

- 76 — Varcan BARIŞ
İstanbul surları içindeki sekiz Ermeni kilisesi, 1975
241 sayfa, 227 resim.
- 77 — Oya AKİDİL
Antalya'da bir Bizans kilisesi-Kesik Minare camii (Korkud camii), 1974
98 sayfa, 99 resim, 13 plân ve 7 desen.
- 78 — Rümeyza FIRAT
Bizans gümüş tepsileri, 1975
79 sayfa, 61 resim.
- 79 — Hale URAZ
Bizans devri kütüphaneleri, 1975
58 sayfa, 39 resim.
- 80 — Zuhâl AKKARTAL
Bizans sanatında efsane hayvanları, 1975
151 sayfa, 161 resim.
- 81 — Nevin KÖYLÜ
Plâstik sanatta İyi Çoban tasvirleri, 1975
133 sayfa, 65 resim.
- 82 — Nursevim AKTOĞU
Kiborion ve kiborion parçaları, 1975
75 sayfa, 49 resim.
- 83 — Şükran YÜKSEL
Ayasofya açık hava müzesi ve dışnarteksindeki (Ayasofya'-ya ait olmayan) Bizans mimari parçaları, 1975
129 sayfa, 107 resim, 1 kroki.
- 84 — Şule YUM
Texier'in Bizans devri yapıları, desenleri, 1975
56 sayfa, 66 resim.
- 85 — Duygu AYTAÇ
Sinan Paşa mescidi ve Aya kapı şapeli, 1976
81 sayfa, 83 resim ve 11 plân.
- 86 — Hülya DEMİREL
Niğde-Aksaray'ın Sivrihisar köyündeki Kızıl kilise, 1976
61 sayfa, 30 resim ve 11 plân.
- 87 — Ayşegül DEMİRSEL
Kırşehir civarı Bizans eserleri ve Sadagoltina şehri, 1975
123 sayfa, 192 resim ve 10 plân.
- 88 — Aysin ATASOY
Konya'daki Bizans devri eserleri, 1975
156 sayfa, 95 resim.
- 89 — Ezher ÖZKARDEŞLER
İstanbul'un Bizans devrine ait abidevi anıtları, 1976
264 sayfa, 198 resim.
- 90 — Yuliana LIAKOF
Madrid Milli Kütüphanesinde bulunan Ioannes Skylitzes'in Vakayinamesinin minyatürleri, 1976
173 sayfa, 82 resim.
- 91 — Muallâ TUTKUN
Sergios-Bakhos kilisesi, Küçük Ayasofya camii, 1977
107 sayfa, 116 resim ve 34 plân.
- 92 — Nilgün YILDIRIM
İstanbul'daki basit merkezi plânlı yapılar, 1977
171 sayfa, 143 resim ve 8 plân.