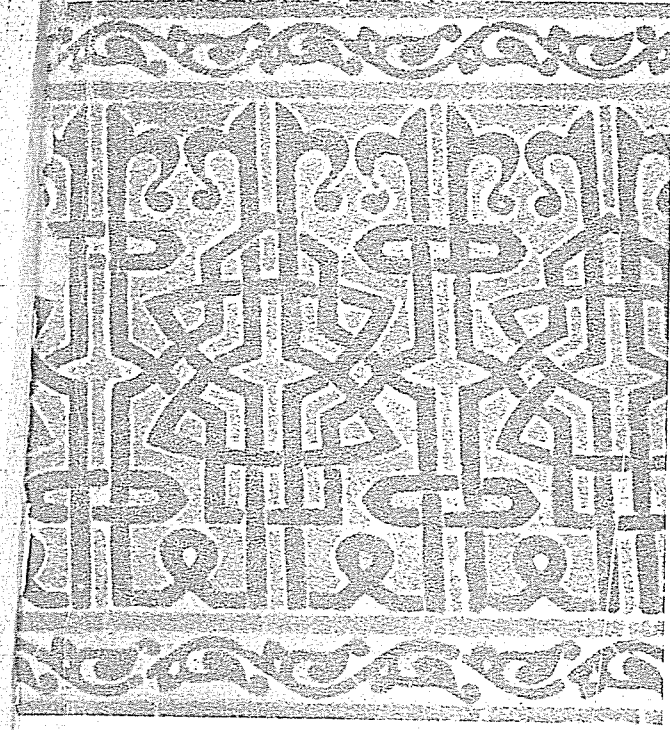
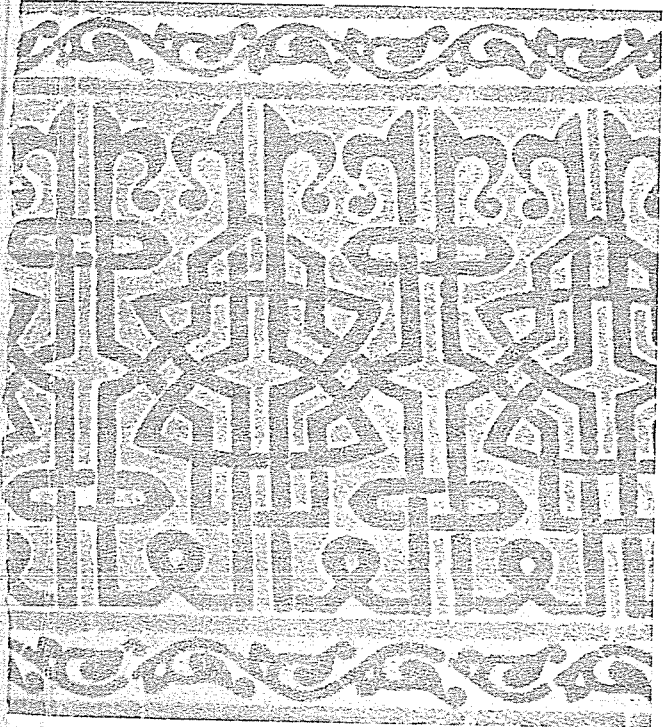


İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ



SANAT TARİHİ



YILLIĞI

SANAT TARİHİ ENSTİTÜSÜ 1964 - 1965

SANAT TARİHİ YILLIĞI

1964 – 1965

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ
SANAT TARİHİ ENSTİTÜSÜ

İÇİNDEKİLER

JOHN CARSWELL A Minor Group of Late Turkish Pottery	1
OKTAY ASLANAPA İznik'te Sultan Orhan İmâret Camii Kazısı	16
Die Ausgrabungen der Sultan Orhan İmâret Moschee von İznik	32
JAN REYCHMAN İstanbul'da Eski Lehistan Devleti Elçiliğinin Yerine Dâir	39
La Question de L'emplacement de L'ancienne Ambassade de Pologne a Istanbul	58
ŞERARE YETKİN Türk Çini Sanatından Bazı Önemli Örnekler ve Teknikleri	60
Some Important Patterns and Techniques of Turkish Tiles	101
NURHAN ATASOY Türk Mînyatüründe Tarihi Gerçekcilik	103
Historischer Realismus in der Turkischen Miniatur Malerei	109
SEMRA ÖGEL Anadolu Ağaç Oymacılığında Mail Kesim	110
Der Schrägschnitt in Anatolischer Holzornamentik	118
HALÛK KARAMAĞARALI Çorum Ulu Camiiindeki Minber	120
METİN SÖZEN Oba Pazarı Çevresi ve Oba Medresesi	143
MÜKERREM PAKER Anadolu Beylikler Devri Keramik Sanatı	155
PONSU KARAHASAN İstanbul Sultan Selim Camii Hakkında	183
BEYHAN YÖRÜKAN Topkapı Sarayı Müzesindeki Albümlerde Bulunan Bazı Rulo Parçaları	188
TEZLER Sanat Tarihi Bölümünde 1947 - 1963 Yılları Arasında Yapılan 94 Lisan Tezinin Adları	202
1962 den Sonra Yapılan 45 Lisans Tezinin Özetleri	204
1960 dan Sonra Verilen 3 Doktora Tezinin Özetleri	211
Hazırlanmakta Olan Lisans Tezlerinin Adları	214

Bu sayıyı hazırlayanlar :

Oktay ASLANAPA

Serare YETKİN — Metin SÖZEN



BAHA MATBAASI
İSTANBUL — 1965

JOHN CARSWELL
(Amerikan University) Beirut

A MINOR GROUP OF LATE TURKISH POTTERY

Any student of later Turkish pottery soon becomes aware of certain types which have been conveniently labelled 'Kütahya', yet which do not appear to have any immediate affinity with the finely decorated wares that were the characteristic product of Kütahya in the early eighteenth century. The purpose of this short note is to examine a small group of these alien types, to discuss whether there is any justification for continuing to attribute them to Kütahya and to suggest a probable date for their manufacture¹.

The group of examples chosen show several distinctive characteristics, both in form and decoration. The most common forms are barrel-shaped mugs with a single handle; there are also bowls and dishes with covers, jugs, coffee-cups, round and rectangularly shaped pilgrim-flasks and incense burners, and undoubtedly there are other forms of similar technique and decoration. The pottery is roughly made, often showing traces of the potter's fingers (nos. 3, 4, 5). The ware is off-white in colour and neither as hard nor as fine as the best Kütahya.

The mugs (nos. 1-5) and bowls with covers (nos. 7,8) illustrate one typical feature: the base has been carved underneath with a double step, producing a raised concave disc. In modified form, this also shows on the small jug (no. 18). Other parts of the pots also appear to have been refined in shape by carving (nos. 1-5, 7-11, 14). Some dishes have a wavy or foliated rim (nos. 9, 10). One bowl (no. 7) has a hole drilled vertically through the carved knob of its cover.

The pottery is decorated by incising lines in the soft clay, carving, stamping with a mould, or the application of small raised dots; it is then painted.

1. The examples are from various collections, and I am indebted to the following individuals for allowing me to study the material in their care: Miss Patricia Telford, *Royal Scottish Museum, Edinburgh*; Mr. Abd el-Ra'uf A. Yousef, *Arab Museum, Cairo*; Mr. Üner Diler, *Kütahya Museum Depot*; Dr. Hamit Koşay, *Ankara Ethnographic Museum*; Mr. R. Pinder Wilson, *British Museum*; and the monks of the *Armenian Convent of San Lazzaro, Venice*.

The underglaze colours include uneven mustard yellow, cobalt blue, blue-black, and in one rare instance, brownish red (no. 17); black is often used, diffusing in the glaze to a dark olive green. The glaze is either clear, with a greenish tinge; or a transparent turquoise green of varying intensity. In both cases the glaze is good and has a bright, metallic lustre. Traces of kiln spurs adhere to some examples (nos. 1, 16, 18); they are terra-cotta in colour and usually have three arms arranged in the pattern of a Y.

A common form of decoration on both mugs and bowls is a circular panel within incised rings (nos. 1, 2, 5, 7) or a ring of raised dots (nos. 3, 4). The panel almost invariably has a raised dot at the centre, surrounded by a ground of incised cross-hatching (nos. 1, 5, 7) or painted decoration (nos. 3, 4). The areas between the circular panels are usually decorated with a combination of raised dots and roughly painted sprays of leaves and flowers. The painted patterns consist either of these loosely painted sprays (nos. 1, 2, 5, 7-11, 14-17), or of tiny, asymmetrical sprigs (nos. 3, 4, 12, 13, 18); there are also bands of hatching (nos. 3, 4, 7, 12-15), chevrons (nos. 1, 2, 5, 9), zig-zags (nos. 7, 8) and meander-curves with hatching (nos. 14, 15, 18). Naturally, many pieces combine several of the different incised and painted patterns. The bowl with cover (no. 8) and the small jug (no. 18) were originally moulded, or carved, with vertical panels which were then filled with painted patterns. The rectangular pilgrim-flask (no. 17) was stamped on both sides with a moulded design of an equestrian figure spearing a dragon².

*

Having noted the salient characteristics of this group of pottery, its relationship to the more generally acknowledged type of Kütahya pottery can be examined. It must be admitted that compared with Kütahya wares of the early eighteenth century, the group is almost barbaric in the crudity of its manufacture. Generally the forms appear to have been heavily potted, and any refinement of profile introduced later by carving down the bulk of the pot whilst leather-hard. As for the forms, the barrel-shaped mugs are unusual and do not derive from a Kütahya prototype. The two bowls with covers (nos. 7,

2. Another example of a similar stamped flask is in the Kurdian Collection; it is illustrated by H. Kurdian, in his article on Kütahya pottery (in Armenian) in PAZMAVEB, KEGUNI (1947); Venice, San Lazzaro; p. 27.

The Saint could be identified either with St. George, or St. Theodore. The dragon bears a striking resemblance to a monster in a picture-tile of St. Theodore, made in Kütahya and dated, 1719, and now in the Armenian Convent of St. James in Jerusalem. See *Proceedings of the Pro-Jerusalem Society*; London, (John Murray) 1921, Plate no. 47.

8) have distant parallels in smaller, more finely made Kütahya pieces. The incense burner (no. 11) with the open stem joined to the dish, has an almost identical parallel in a Kütahya incense-burner of the first quarter of the eighteenth century³. Two of the coffee-cups are too conventional to remark upon, but the third (no. 14) is an unusual shape and not a Kütahya form. Round pilgrim flasks were common at Kütahya, as elsewhere in the Near East. The rectangular flask does not suggest a Kütahya prototype. The small jug again differs from any Kütahya jugs that the writer has seen.

The incised and painted decoration, however, shows a much closer connection between the group and Kütahya pottery. The small bowl illustrated (no. 6) is a typical specimen of Kütahya ware of the early eighteenth century; finely made, it is decorated in a full range of clear colours including a good red, and the painting is spritely and effective. The cross-hatched, incised circular panels which are frequently found on these Kütahya bowls, must surely have been the inspiration for the cruder but similar panels on the group under consideration. This bowl, with its liberal sprinkling of red dots, also suggests a possible origin for the mysterious raised dots; might not these be a substitute for the renowned red dots, performing a similar function in animating the design? Whilst making due allowance for no. 17, red is almost unknown on this group of wares. Further, a comparison between nos. 1-5 and no. 6 surely demonstrates that as far as decoration is concerned, either the mugs represent a garbled version of the bowl, or the bowl is the ultimate stage in the refinement of the mug patterns. It should also be noted here that the zig-zag patterns on the covers of the two bowls (nos. 7, 8) are common on the borders of Kütahya tiles. Also, the spray on the pilgrim flask (no. 16) appears to be simply an expanded version of the spray with flanking curved leaves so commonly found painted in the centre of small bowls like no. 6, although it must be admitted that both might have a common origin in the patterns found on Isnik plates of the late sixteenth and early seventeenth century.

The decorative analogies between this group and Kütahya suggest three possibilities. The first is that this group was the ancestor of Kütahya and belongs to the seventeenth century. This can be dismissed as unlikely; it is unconvincing to suggest that the designs on the mugs were gradually tidied up until the refined designs on the Kütahya bowls were arrived at, when

3. British Museum, no. 78, 12-30, 553. This incense burner has a pierced cover, suggesting nos. 10, 11, may also have had them once. The British Museum example can be dated by a close parallel between its blue-and-white decoration, and similar decoration on the reverse of a plate dated 1719 by an Armenian inscription, in the Victoria and Albert Museum, no. 279-1873.

the reverse process would be so much more logical. Also, it must be remembered that yellow as a colour does not make its re-appearance in Turkish pottery until the eighteenth century, in the products of the revived Iznik factory at Tekfur Saray and in Kütahya pottery.

The second possibility, that the group was contemporary with Kütahya pottery but perhaps made elsewhere, must remain a consideration. The third possibility, that the group is later, is, in the writer's opinion, the most probable. This is amplified by two facts. First, one coffee-cup (no. 12) is painted with an imitation of the Meissen crossed-swords mark and therefore cannot have been made earlier than the second quarter of the eighteenth century. Second, the flowers with flanking serrated leaves on the cover of the dish, no. 9, are cruder versions of flowers found on another group of 'Kütahya' pottery, which can be dated to the middle of the eighteenth century⁴. Pieces of this group are often marked underneath with the word سیواز SIVAZ; and the marks on the bowls (nos. 7, 8) could conceivably be illiterate attempts at duplicating this mark.

In conclusion, the present evidence of a link with Kütahya pottery, coupled with the evidence that the group was presumably made by Christians (no. 17) and that two pieces (nos. 10, 15) are from Kütahya itself, suggests that this group of pottery was also made there. The degenerate patterns, the imitation marks, the crude potting and the poor quality of the colours all point to a date of manufacture during the second half of the eighteenth century, or even later. However, the originality of some of the forms, and the distinctive 'sprig' pattern have yet to be accounted for. Perhaps this group of pottery as a whole represents the arrival of a band of Armenian potters from elsewhere, grafting their native traditions on to the fashions of their country of adoption.

4. This group, which the writer hopes to discuss elsewhere, has significant differences in form and decoration from early eighteenth century Kütahya wares, and also employs an additional colour, purple. A bowl with cover of this type in the Benaki Museum, Athens (no. 634; case 66, no. 4) is decorated with prototypes of the later flowers. A deep bowl with wide rim, of the same group, in the Armenian Convent of San Lazzaro, Venice, is dated by its Armenian inscription 1744.

(1) Mug British Museum, no. 1949, 5-17, 4.
height 8.2 cms; diameter 11.2 cms; unmarked.
Greenish glaze over cream-coloured ware; marks of three kiln spurs on base; base carved. Three circular panels of incised cross-hatching inside incised green ring; at centre of each panel, a single raised green dot. Between the panels, two groups of three similar dots arranged in a triangle. The ground and handle painted with splotchy dark blue leaves; rim painted with band of chevrons.

- (2) Mug Ankara Ethnographic Museum, no. 8049
height 8.3 cms; diameter 10.9 cms; unmarked.
Single handle missing. Base carved. Three circular panels with yellow borders between incised rings; at centre, a raised yellow dot surrounded by five cobalt blue sprays of leaves and a ring of 'comb' pattern. Between the panels, groups of six yellow dots; the ground painted with blue leaves and the rim with a band of chevrons.
- (3) Mug Royal Scottish Museum, Edinburgh, no. 1949. 541
height 7.6 cms. diameter 10.5 cms; unmarked.
Patchy turquoise glaze, off-white ground; glaze carelessly wiped off carved base; inside mug, mark of potter's fingers spiralling to slight point at centre. Three circular panels with two 'vase' shaped panels decorate the outside; circular panels have ring of dots, with single dot at centre surrounded by four greenish-black painted sprays; between panels, ground decorated with smaller greenish-black sprigs; moulded rim has band of diagonal hatching; handle painted with two sprays separated by a dash.
- (4) Mug (in the writer's possession) (Plates 1, 2; left)
height 7.5 cms. diameter 10.5 cms; unmarked.
Turquoise glaze, carelessly wiped off carved base. Biscuit-coloured ware. Mark of potter's fingers inside. Decorated with raised dots and greenish-black painting, with almost identical patterns to no. (3)
- (5) Mug (in the writer's possession) (Plates 1, 2; right)
height 9 cms. diameter 10.5 cms; unmarked.
Greenish tinged glaze over cream-coloured ware. Mark of potter's fingers inside. Base and rim carved. Three circular panels of incised cross-hatching each with an outer mustard yellow ring between two incised circles, and single raised yellow dot at centre. Between the panels, groups of five raised yellow dots on a field of crudely painted flowers and sprays, in dark cobalt blue. Rim decorated with band of chevrons; handle painted with sprays.
- (6) Small bowl Armenian Convent of San Lazzaro, Venice
Height 7.5 cms. diameter 12.7 cms. marked under, in black, with a star.
This finely made early eighteenth century Kütahya bowl is decorated with four circular panels of incised cross-hatching, and painted in yellow, cobalt blue, soft green, and red, with black outlines. Each panel is painted with a vertical yellow branch decorated with red dots, and framed in a green circle. The ground between the panels is painted with leaves, flowers and dots. The inner and outer rims are decorated with bands of semi-circles and dots; inside, is a flower spray within two concentric blue rings.
- (7) Bowl with cover Ankara Ethnographic Museum, no. 7594
bowl : height 9.3 cms; diameter 18 cms; marked under base, in blue, with two strokes and a dot.
cover : height 7.3 cms; diameter 18.2 cms; marked inside, in blue, with a single stroke and four dots; knob pierced vertically at slight angle.
Both bowl and cover are decorated with four circular panels of incised cross-hatching within yellow rings; at centre, each panel has a raised yellow dot. Between the panels are raised yellow dots on a field of cobalt blue sprays. Rim of bowl decorated with broad band of cobalt blue cross-hatching; rim of cover, with a band of zig-zags. Base of knob painted with a ring of diagonal strokes.
- (8) Bowl with cover Ankara Ethnographic Museum, no. 7594
bowl : height 9.1 cms; diameter 18.2 cms; marked under base, in blue, with two strokes and four dots.
cover : height (6.6 cms) (knob missing); diameter 18 cms; marked inside like bowl.
The bowl is divided into 17 convex vertical panels; at rim, notched pattern between blue rings (rim has been ground down). In each panel is painted a branch of blue leaves. The cover is also divided into 17 convex panels, radiating from the missing knob; the rim is notched and decorated with a band of blue zig-zags, and leaves; the panels are painted with blue flower and leaf motifs, possibly representing stylised tulips.

- (9) Dish with cover Ankara Ethnographic Museum, no. 8446
dish: height 5.5 cms; diameter 23 cms.
cover: height 7.7 cms; diameter 20.2 cms.
The dish has a wavy edge, with a yellow border, a circle of dark blue feathery sprays and an inner border of two blue rings (not painted on a wheel) and blue semi-circles. In the centre is an eight-pointed star-shaped motif; underneath, are S-curves with split ends, hatched across with two short lines. The cover has a double raised ring between the knob and the rim, decorated with blue chevrons; the outer border is decorated with three elaborate sprays of flowers with flanking serrated leaves; the inner circle with three smaller sprays.
- (10) Incense burner with handle Kütahya Museum Depot.
height 8.8 cms. diameter of cup, 9.9 cms; and of dish, 14.5 cms.
Reddish ware, decorated in black under turquoise glaze. Cup partially glazed inside, and under base. Dish has a foliated rim.
- (11) Incense burner Armenian Convent of San Lazzaro, Venice
height 10.6 cms; diameter of cup, 8 cms; and of dish, 14 cms.
Greenish tinged glaze; decorated with blotchy blue-black sprays and other motifs.
- (12) Coffee-cup Royal Scottish Museum, Edinburgh, no. 1959. 542
height 4 cms; diameter 6.6 cms; marked under with imitation Meissen crossed-swords, in black. Yellowish-white ground on fine grey ware.
Painted in diffused blue-black and greenish-black dissolving to yellow at edges. Inside: rim, ring of 6 'V's with seven to ten strokes between; spray at centre. Outside: irregular blue ring at rim, double ring at base vertically hatched; between rim and base three circular panels with roughly drawn radiating lines; field between panels decorated with diagonal rows of tiny black sprigs.
- (13) Coffee-cup Royal Scottish Museum, Edinburgh, no. 06-623 (described on label as 'Persian coffee-cup b. [ought] of K. Aharonian')
height 3.9 cms; diameter 6.7 cms roughly marked with two parallel strokes on base, in black. Greenish-black painting under turquoise glaze. Inside: rim, ring of 5 'V's with diagonal strokes between; spray at centre. Outside: band of alternating diagonal hatching at rim, double ring at base; between, three 'tree' motifs alternate with groups of nine tiny sprigs arranged in a triangle surmounted by a wing-like motif.
- (14) Coffee-cup Royal Scottish Museum, Edinburgh, no. 1959-543
height 4.8 cms; diameter 6.6 cms; unmarked.
Greyish ware covered with pale turquoise glaze; base unglazed. Black decoration. Body moulded. Inside: ring of diagonal strokes with two 'V's at rim. spray at centre. Outside, wavy hatched line at rim and below moulding; at base, twelve radiating darts.
- (15) Round flask Kütahya Museum Depot, no. 455
diameter 15 cms; width 5.6 cms; neck missing.
Painted in black under uneven turquoise blue glaze, with a wavy hatched ring and central spray of flowers and leaves. Edge of flask hatched diagonally.
- (16) Round flask (in the writer's possession) (Plate 3)
diameter 15.6 cms; height 19.3 cms; base missing. Rim notched and bridged in four places, to receive cord for carrying flask.
Cream-coloured ware, greenish tinged glaze; painted in speckled mustard yellow and dirty cobalt blue with greenish-black outlines. One face (not illustrated) is decorated with a central spray of flowers and leaves within a triple moulded ring, to which adheres the remains of a three-sided terra-cotta coloured kiln spur. The other face is decorated with a central spray of blue flowers and leaves within a moulded yellow ring; outside, a chain of leaves and other motifs.
- (17) Rectangular flask Arab Museum, Cairo, no. 7909
height 14.2 cms; (neck missing); breadth 9.8 cms; width 4 cms.
Greenish tinged glaze over off-white ware. Decorated in yellow, dark blue, purple and red

with greenish-black outlines. Stamped on both sides with an equestrian figure moulded in low relief, spearing a dragon. Ground behind figure decorated with diagonal crosses, sides of flask with leaf patterns. Figure is either St. George, or St. Theodore.

- (18) Small jug (in the writer's possession) (Plate 1, centre)
height (without spout) 11.5 cms; diameter 9.5 cms. Greenish tinged glaze over off-white ware. Base carved with disc, and has traces of terra-cotta coloured kiln spur adhering to it. Body of jug divided into 9 lobed vertical concave panels each outlined with an incised line, and decorated with rows of tiny black sprigs. Spout decorated with incised and painted hatched lines. Carved neck painted with wavy hatched line. Twisted handle painted with lines of diagonal hatching.

MAKALENİN ÖZETİ

Genç Devir Türk Keramiğinden Küçük Bir Grup

Makalede genel olarak Kütahya'ya maledilen Türk keramikleri grubunun bariz özellikleri resimleriyle detaylı şekilde tasvir edilmektedir. Yazar, onsekizinci yüzyılın ilk yarısına ait umumiyetle kabul edilen Kütahya keramik tipiyle şekil ve dekor bakımından münasebetlerini inceliyerek bazı şekil ve motiflerin yabancı ve Türk prototipleri tespit edilemeyecek durumda görünmesine rağmen bunların, son zikredilenlerin kabataslak bir gelişmesi olduğu sonucunu çıkarmaktadır. Bu grubun tarihi onsekizinci yüzyılın ikinci yarısı veya daha sonrası olup bütün ihtimalleriyle Kütahya'da yapılmış olmalıdır.

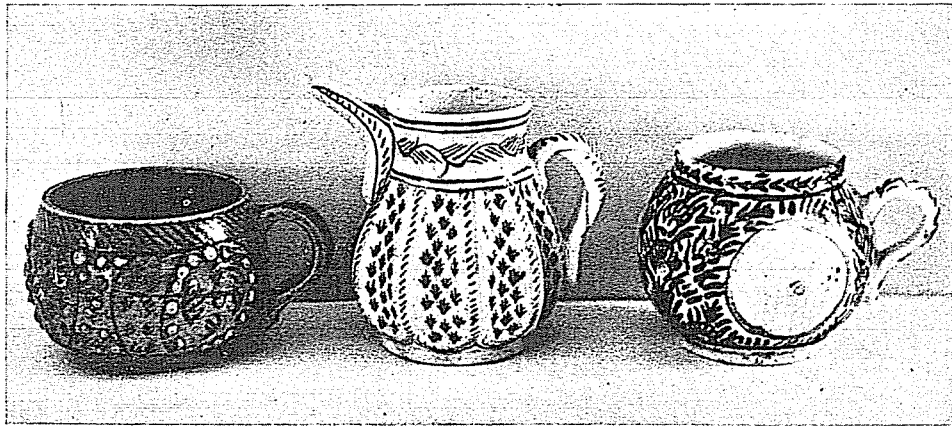


Plate: I. (left) barrel-shaped mug (no. 4); (centre) small jug (no 18); (right) barrel-shaped mug (no. 5)



Plate: II. (left) barrel-shaped mug, showing carved base (no. 4) (right) barrel-shaped mug, showing carved base (no. 5)

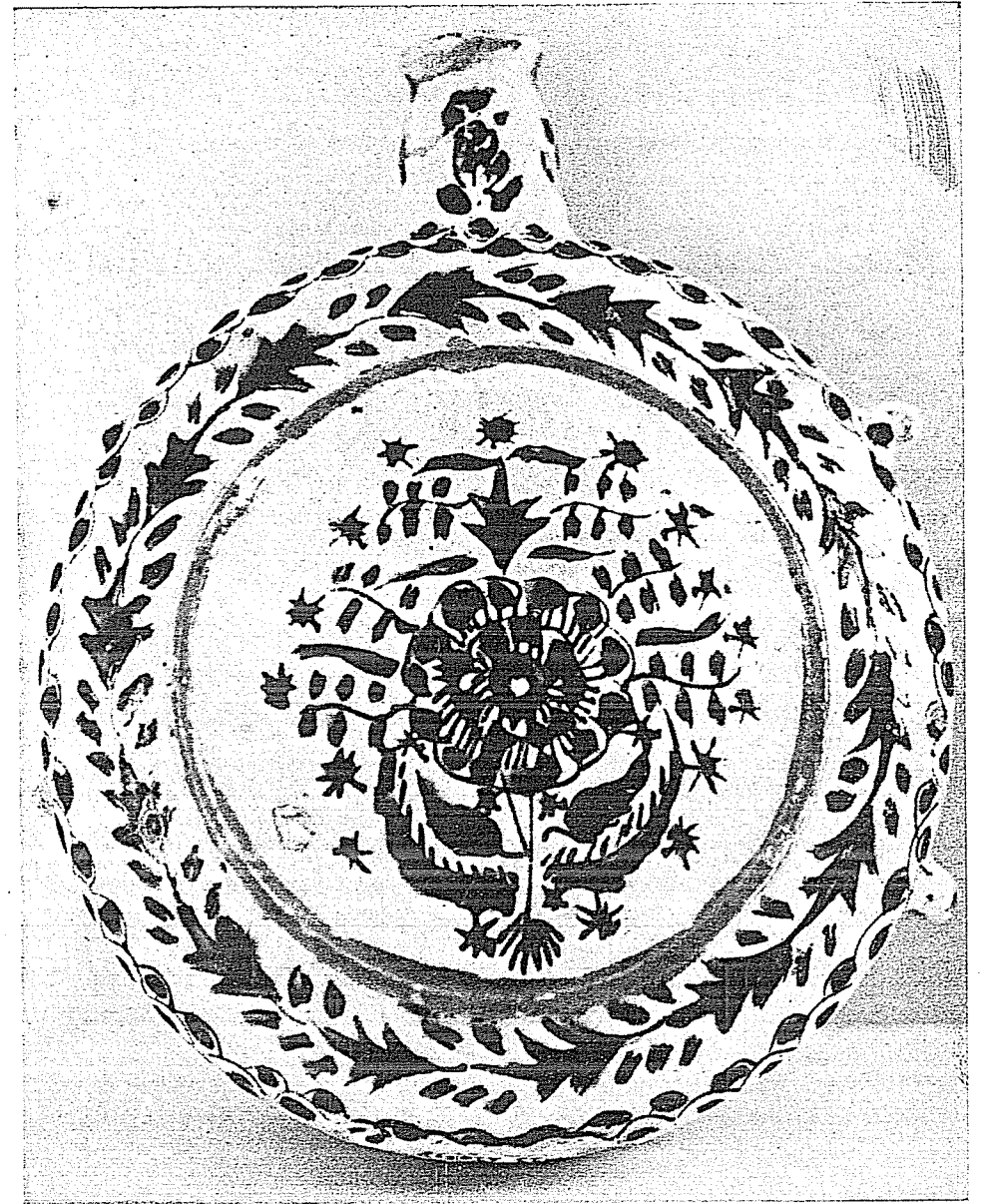


Plate: III. Round pilgrim-flask (No. 16)

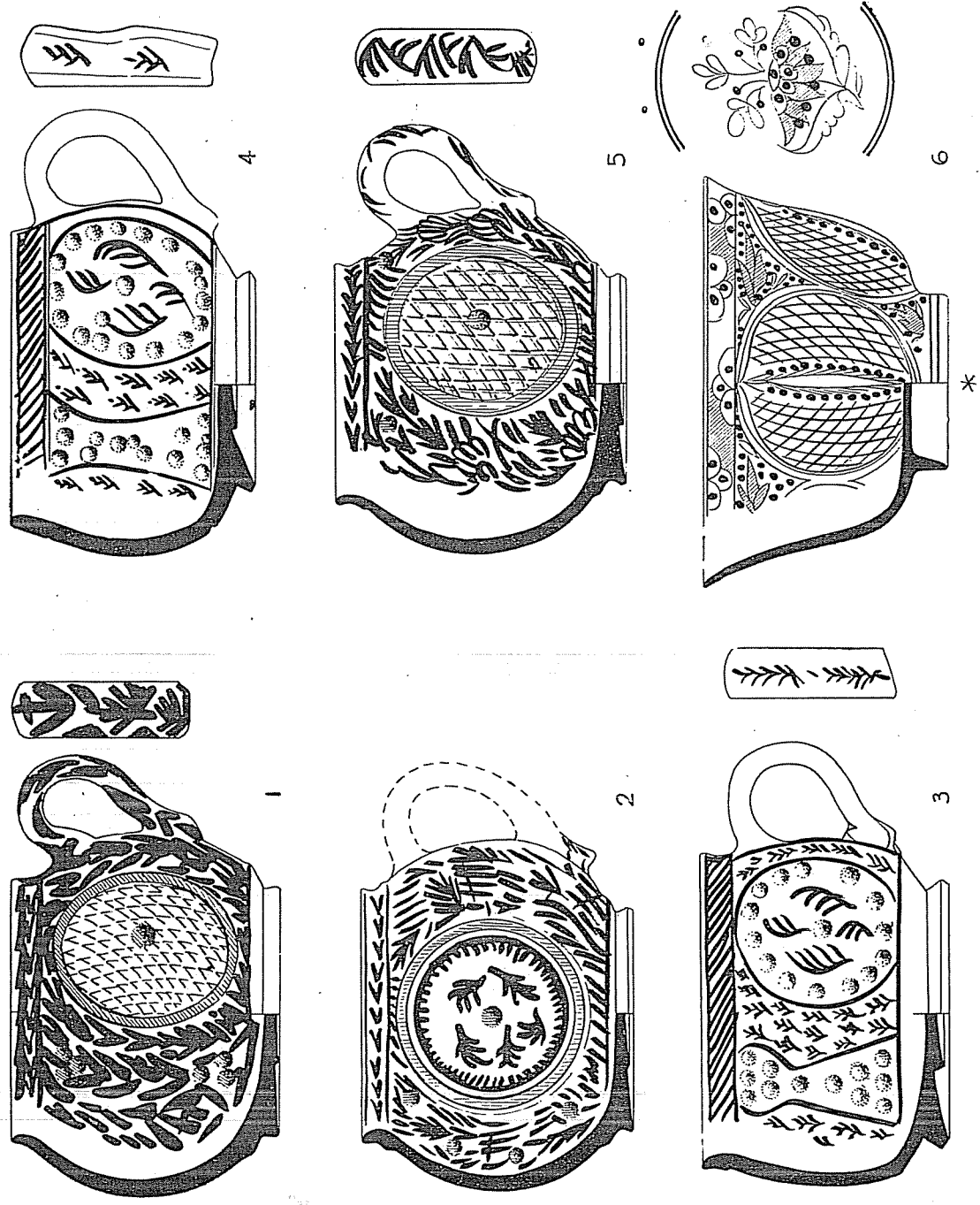


Figure 1. Nos. 1 to 5: barrel-shaped mugs; no. 6: Kútahya small bowl; scale: approx. $\frac{1}{2}$ actual size.

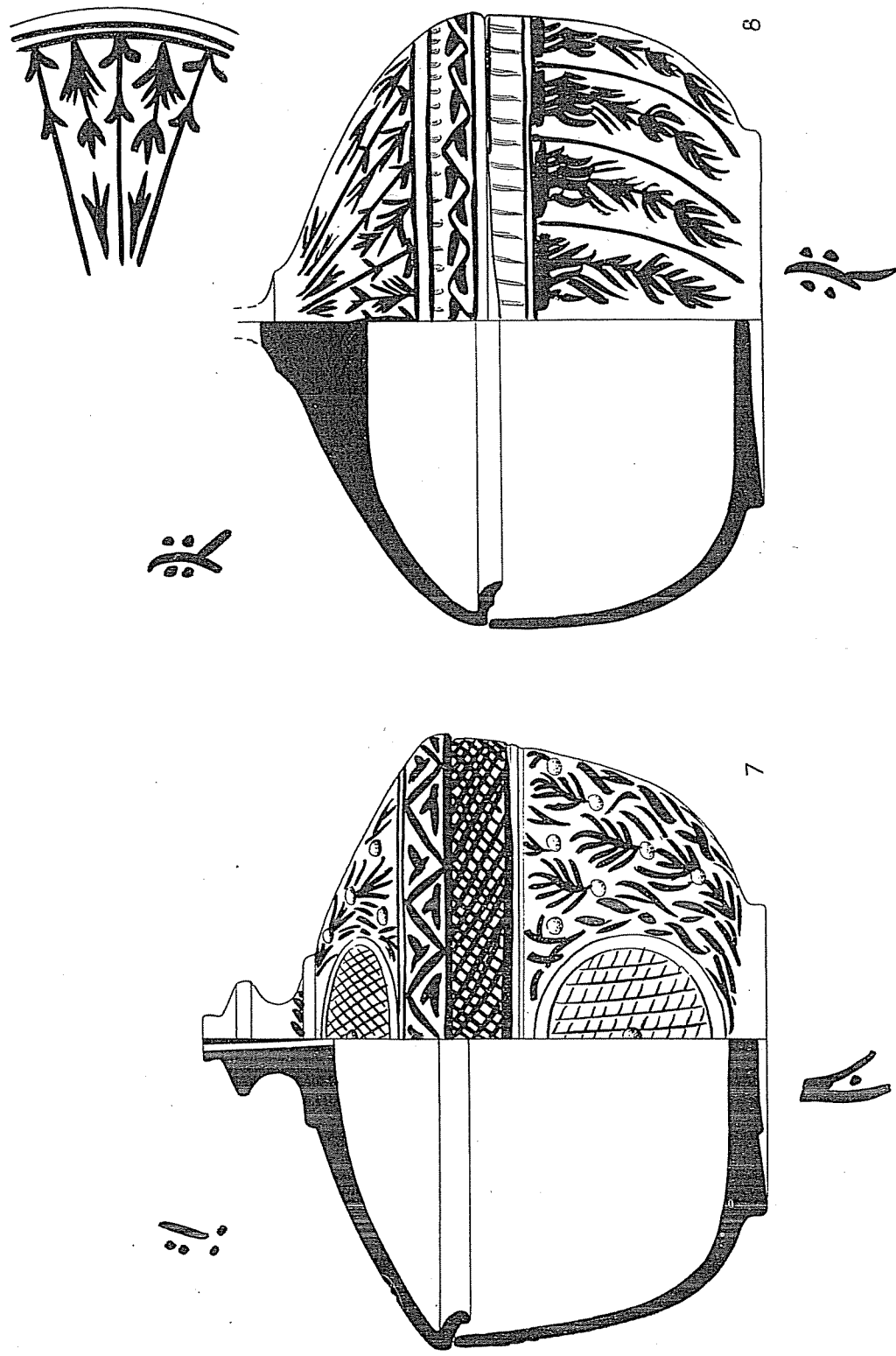


Figure 2. Nos. 7 and 8: bowls with covers. Scale: approx. $\frac{1}{2}$ actual size.

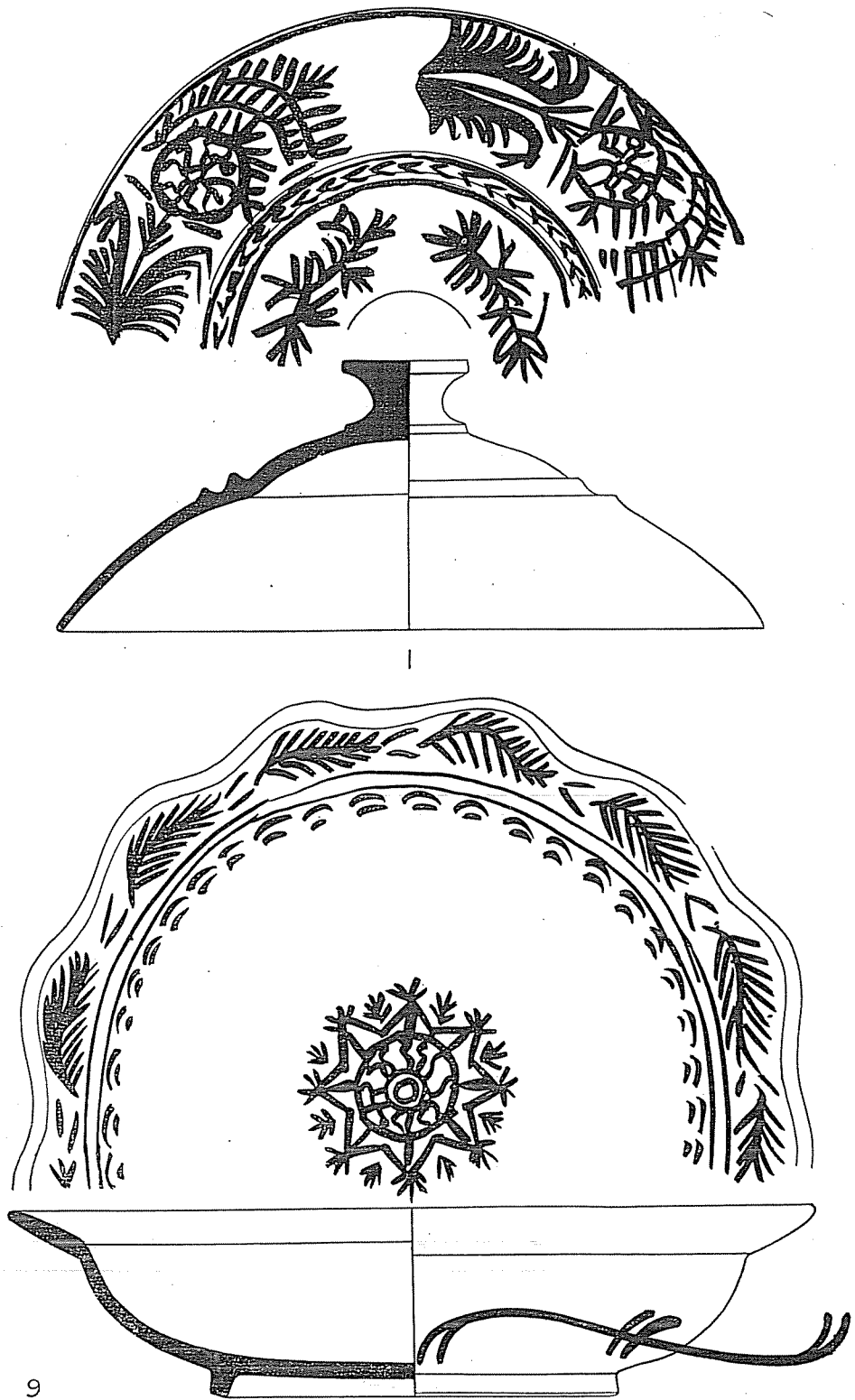


Figure 3. No. 9: dish with cover. Scale: approx. $\frac{1}{2}$ actual size.

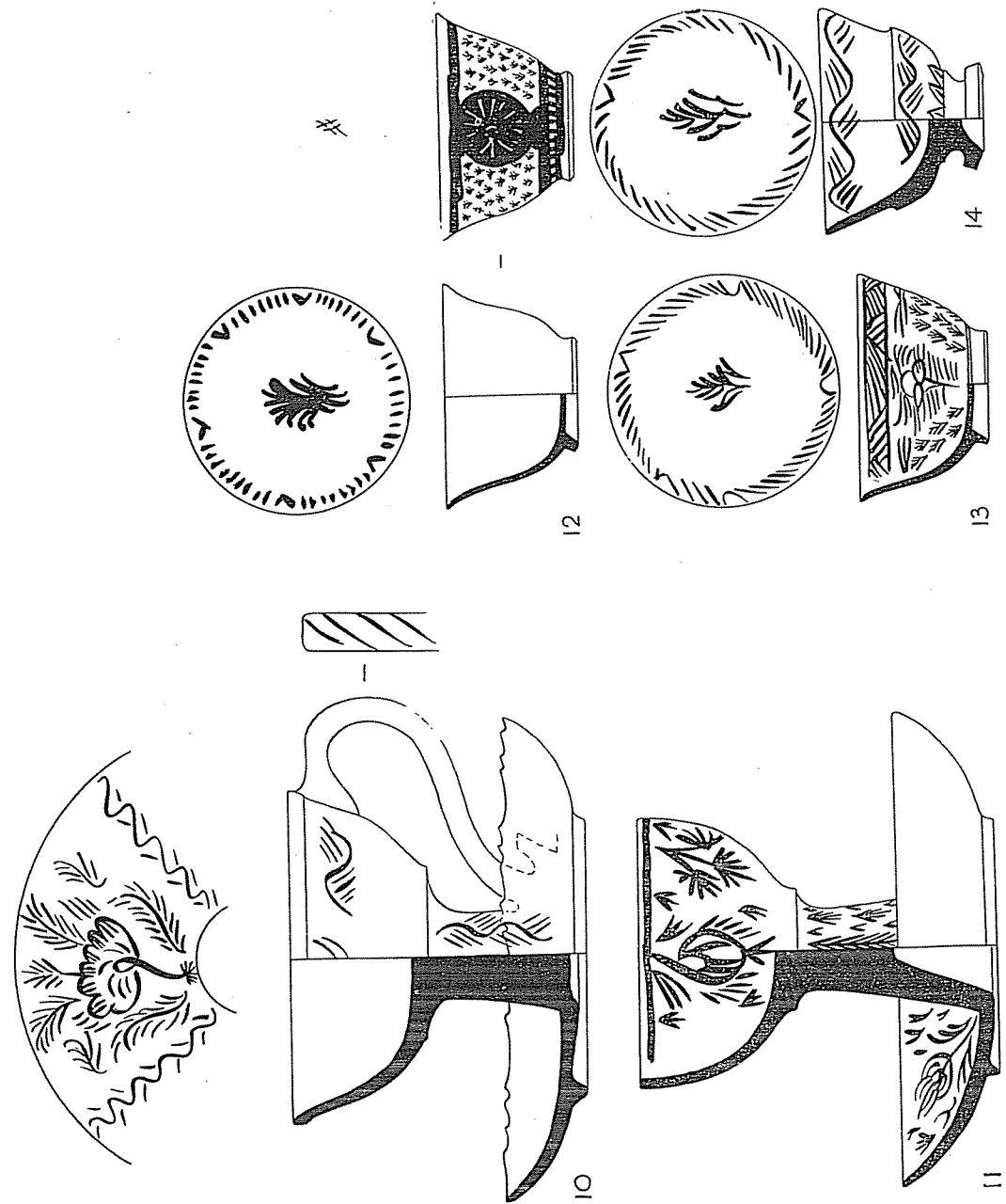
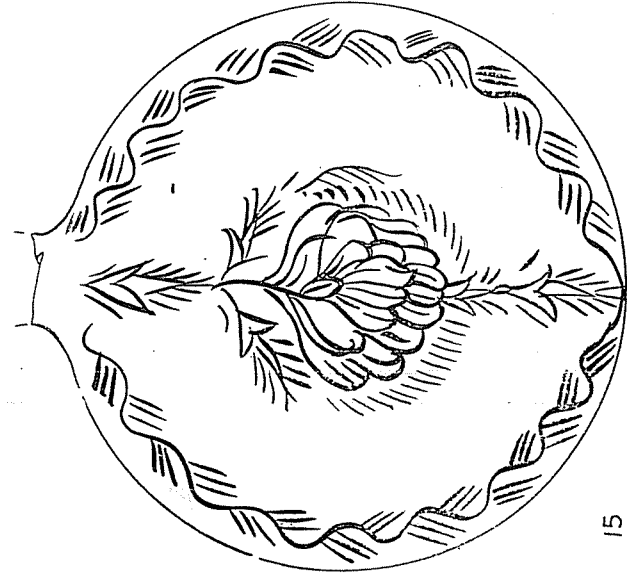
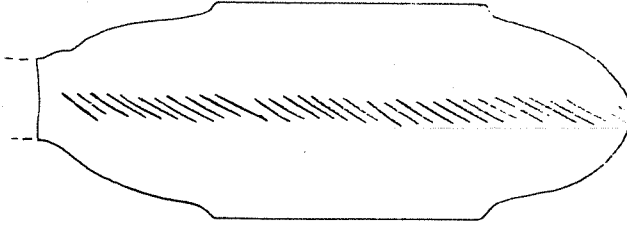


Figure 4. Nos. 10 and 11: incense burners; nos. 12 to 14, coffee-cups: Scale: approx. $\frac{1}{2}$ actual size.



15



17

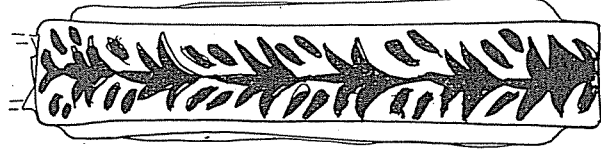
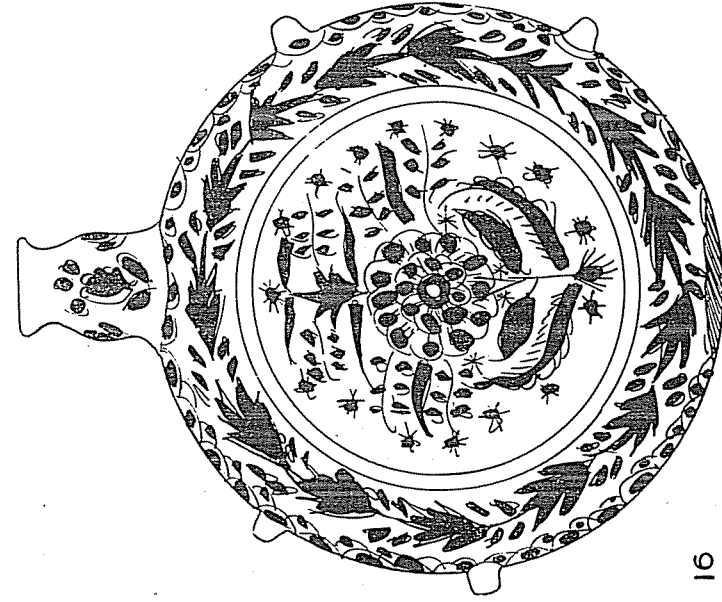
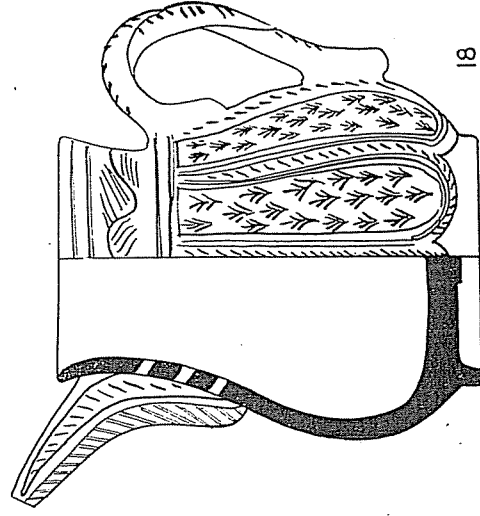
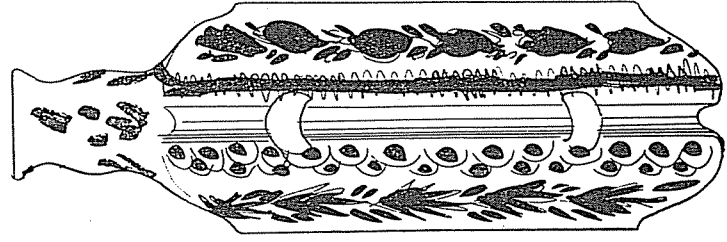


Figure: 5. No. 15: round pilgrim-flask; no. 17: rectangular pilgrim-flask; Scale: approx. $\frac{2}{3}$ actual size.



16



18

Figure: 6. No. 16: round pilgrim-flask; no. 18: small jug; Scale: approx. $\frac{2}{3}$ actual size.

O K T A Y A S L A N A P A

İZNİK'TE SULTAN ORHAN İMÂRET CAMİİ KAZISI

(1963 2-12 tem. — 1964 9-17 tem.)

Çeşitli kaynaklardan Orhan Gazinin uzun süren İznik muhasarası sırasında surların dışında bir külliye meydana getirdiği anlaşılır¹. Bunlardan Evliya Çelebi İznik'in küçük camilerinden bahsederken en eskisinin Yenişehir kapısı dışındaki Orhan mescidi olduğunu zikreder. Ona göre bu yapı cemaât tarafından terkedilmiş kendine mahsus bir camidir². Ondokuzuncu yüzyıl sonunda bunu gören Goltz harabe halinde olduğunu yazar³. Yine Ondokuzuncu yüzyılda Papadopulos bu cami hakkında etraflı bilgi verir: "Surların dışında az bir mesafede Sultan Orhan tarafından yaptırılan cami bulunmaktadır. Yapı Arap sanatının bir eseri olup içinde çeşitli tezyinat gösterir. Cami kapısı ustalıkla işlenmiştir, garip Asya süslerle karışık uzun bir kitabesi vardır. Bu kitabe bacaklı harflerle fazlasıyla karışmış olarak Sultan Orhan adını ve ilk Kur'an sûresinin bir kısmını vermektedir. Pencerelerin ve kapıların etrafı kornişe kadar eşsiz incelikte, yüksek bir zevki gösteren tezyinatla işlenmiştir. Camiin iç duvarları çini veya porselenle süslüdür. Mihrabı da aynı şekildedir. Mihrabda meşhur hattat Eyub Osman tarafından Türkistanda yazılmış ve Sultan Orhan tarafından satın alınmış olan iki sülüs Kuran muhafaza edilmektedir"⁴.

K. Otto-Dorn cami hakkında aşağıdaki bilgiyi veriyor: "Orhan tarafından tesis edilip kendi adını da taşıyan ilk cami surların dışında Yenişehir kapısı yakınında bulunuyordu. Yapı bugün hemen tamamen yer yüzünden kaybolmuştur. Temeller ve kuzey doğu tarafındaki belirsiz duvar kalıntıları binanın ilk şekli hakkında hiçbir fikir vermiyor. Ozamanki cami 25×15 metre ebadında idi. Her halde yakın tarihlerde yenilenmiş olan duvar kırma taşlarla bir veya iki sıra tuğladan değişik tabakalar halindedir"⁵. Kendisi ayrıca Pa-

1. Aşıkpaşazade Tarihi, kısım 33, Neşri Tarihi I, s. 163.

2. Evliya Çelebi Seyahatnamesi III, 7/8.

3. Colmar v.d. Goltz, *Anatolische Ausflüge*, Berlin, 1896? s. 432

4. Papadopulos K.E. Φ.Σ 143. Rumca dergide makale.

5. K. Otto-Dorn, *Das Islamische Iznik*, Berlin, 1941, s. 13-14. Burada camiin ölçüleri 25×15 m. olarak gösterilmiştir. Kazıda meydana çıkarılan kalıntılara göre ölçüler (plân) enine 24,50 m. orta mekânın uzunluğu 21,50 m., yan mekânların uzunluğu ise 14,50 m. olarak tespit edilmiştir. Not 4 için de aynı sayfalardan faydalandım.

padopulos'un yukarıdaki tariflerine dayanarak eski Orhan İmâret camii dekorlarının 1396 da tamamlanan İznik Yeşil camii ile mukayese edilebileceğini ileri sürmekte, çini kaplamalar için de onbeşinci yüzyıl başlarında Bursa ve Edirnedan tanıdığımız Rumî ve Hatayî dekorlu mavi beyaz çinilerin benzerlerini tasavvur etmektedir⁶.

İznik'e yaptığımız birçok inceleme gezilerinde Orhan caminin durumunu iyice belirtmek için yerinde bir kazı yapılmasının gerekli olduğu açıkça görülmüyordu. Nihayet geçen yaz temmuz başında Edebiyat Fakültesinde bu çeşit araştırmalar için mevcut özel bir fondan ayrılan yardımla kazıya başlayabildik.

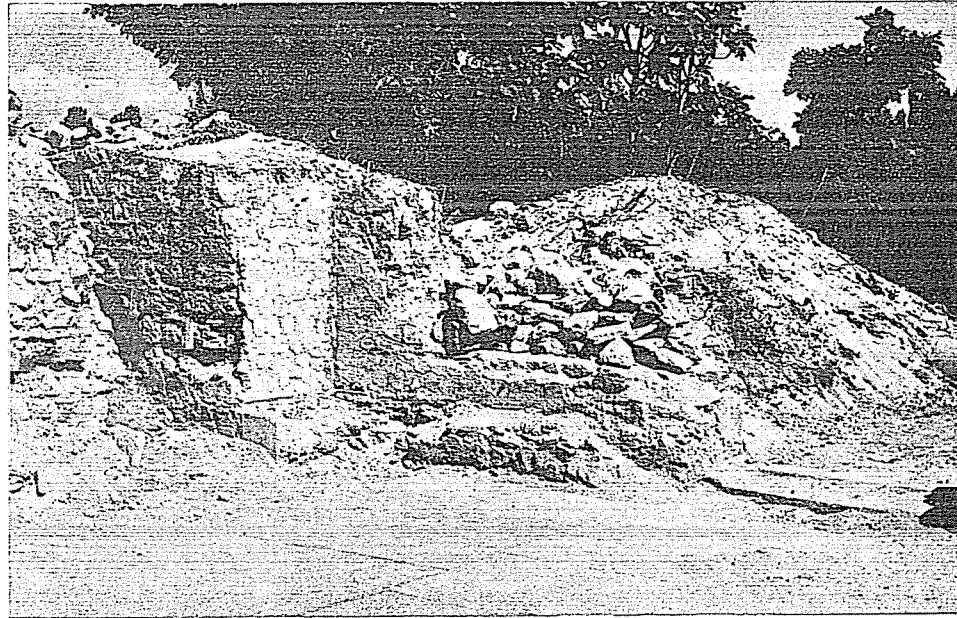
İmâret caminin yeri Yenişehir kapısından 400 metre kadar dışarıda şosenin sol tarafında bulunmaktadır. Burası tarlalar ortasında tamamen yeşillik, funda ve çalılarla örtülü basık bir tepelik şeklinde idi. Bu bitki örtüsü ancak bir günde kaldırılabilmiş, on gün süren kazı sonunda Sultan Orhan İmâret caminin kalan kısımları meydana çıkarılarak temizlenmiştir (Resim 1). Duvar işçiliği ve dekorlardan bunun kötü malzeme ile çok acele olarak yapıldığı anlaşılmaktadır. Kabataşlar ve tuğlalardan ve zayıf bir harçla inatimsız örülmüş olan duvarlar kırmızı sıva ile sıvanmıştır (Resim 2). Tuğlalar tek sıra halinde sıralanmış olup yassı kare biçiminde 30 cm, ebadındadır. Duvarlarda, işlenmemiş kaba taşlar, gayri muntazam yerleştirilmiş kesme taşlar ve spoliler kullanılmıştır. Bazı duvarlarda kalın, birkaç katlı sıva kalıntıları var. Kırmızı renkli aşı boyası ile bir dekor yapılmış olmalı. Molozlar arasında taş ve mermer söve parçaları dekorlu alçı silmeler çıkmıştır. Bu alçı dekorları içinde kabartmalı baklava, geometrik geçmeler ve yuvarlak palmet ve rumîlerin kıvrık dallar üzerinde sıralanmasından ibâret süslemeler görülmektedir (Resim 3). Duvarlarda yer yer yeşil ve firuze renkte altıgen çiniler kalmıştır. Bu çinilerin döküldüğü kısımlarda sıvalar üzerinde altıgen levhaların yerleri belli olmaktadır (Resim 4). Çiniler düşük kaliteli olup bilhassa yeşil sırlı olanlarda, dalgalı renkler ve üzerlerinde üç ayak izleriyle itinasız bir işçilik göze çarpar, kalınlıkları, 1,50 santimdir. Firûze sırlı olanlar 1 santim kalınlığında işçiliği daha temiz ve renkleri daha parlaktır. Bunlar orijinal levhalar olarak kabul edilebilirse de yeşil sırlı olanlar sonradan yapılmış gibi görünüyor. Çini hamurları da farklıdır. Yeşil sırlı levhalarda koyu yeşilden açık yeşile kadar çeşitli bozuk renkler ve fırın hataları göze çarpar (Resim 5).

Plân arka arkaya iki mekânla yan mekânlardan meydana gelmiş olup ilk Osmanlı camilerinin ters T dediğimiz ⊥ şemasına uygundur. Böylece şimdi-

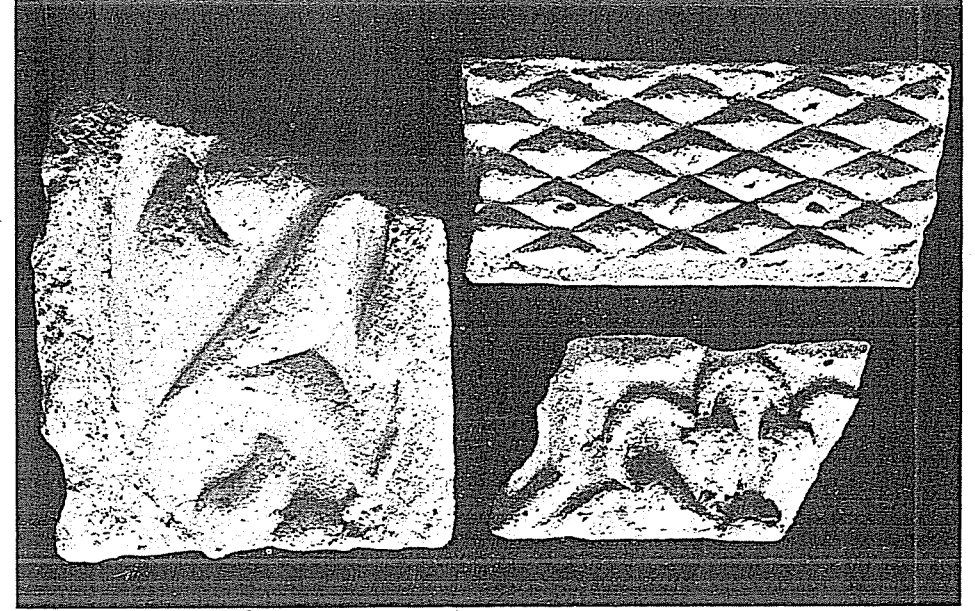
6. K. Otto Dorn, Aynı eser.



Resim 1. İznik Sultan Orhan imâret camii kazısından genel görünüş
Die Grabungsarbeiten der Sultan Orhan Imâret Moschee von İznik



Resim 2. Sağ yan mekâna giriş ve köşe duvarı
Der Eingang zum rechten Nebenraum und die Eckwand



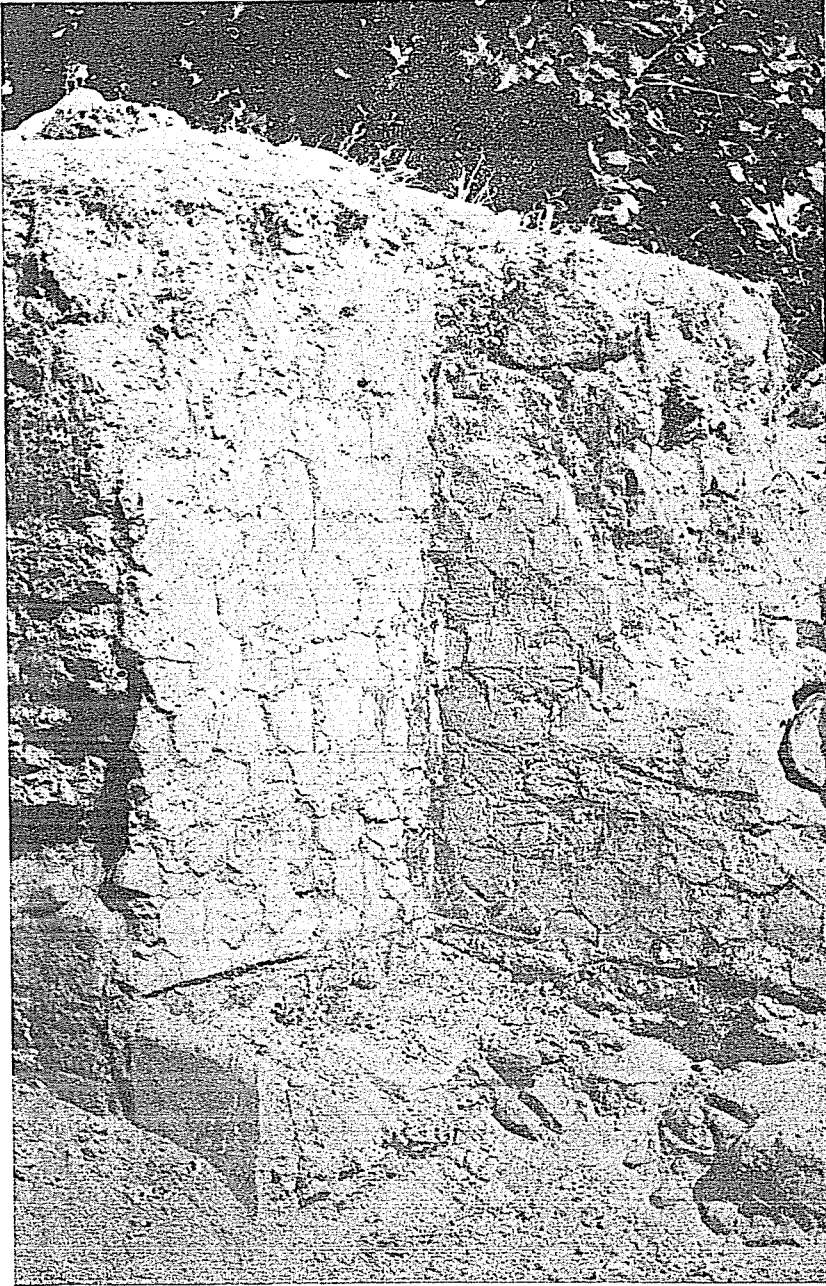
Resim 3. Alçı dekorundan kalan parçalar
Fragmente aus der Gipsdekoration

ye kadar İznik'de 1388 tarihli Nilüfer Hatun imâretile başlatılan bu plân şemasının ilk yapısı Orhan İmâret camiile elli yıldan daha eski bir tarihe ondördüncü yüzyıl başlarına kadar uzanmış oluyor (Plân ve kesit 1). Son zamanlarda bu tip camiler için Zaviyeli cami⁷, çapraz mihrli cami gibi yeni teklifler ortaya atılmıştır⁸. Bu makalede plândan hareketle tek kubbeli ve çok kubbeli camiler yanında üçüncü tip olarak bunları yan mekânlı camiler adı altında göstereceğiz.

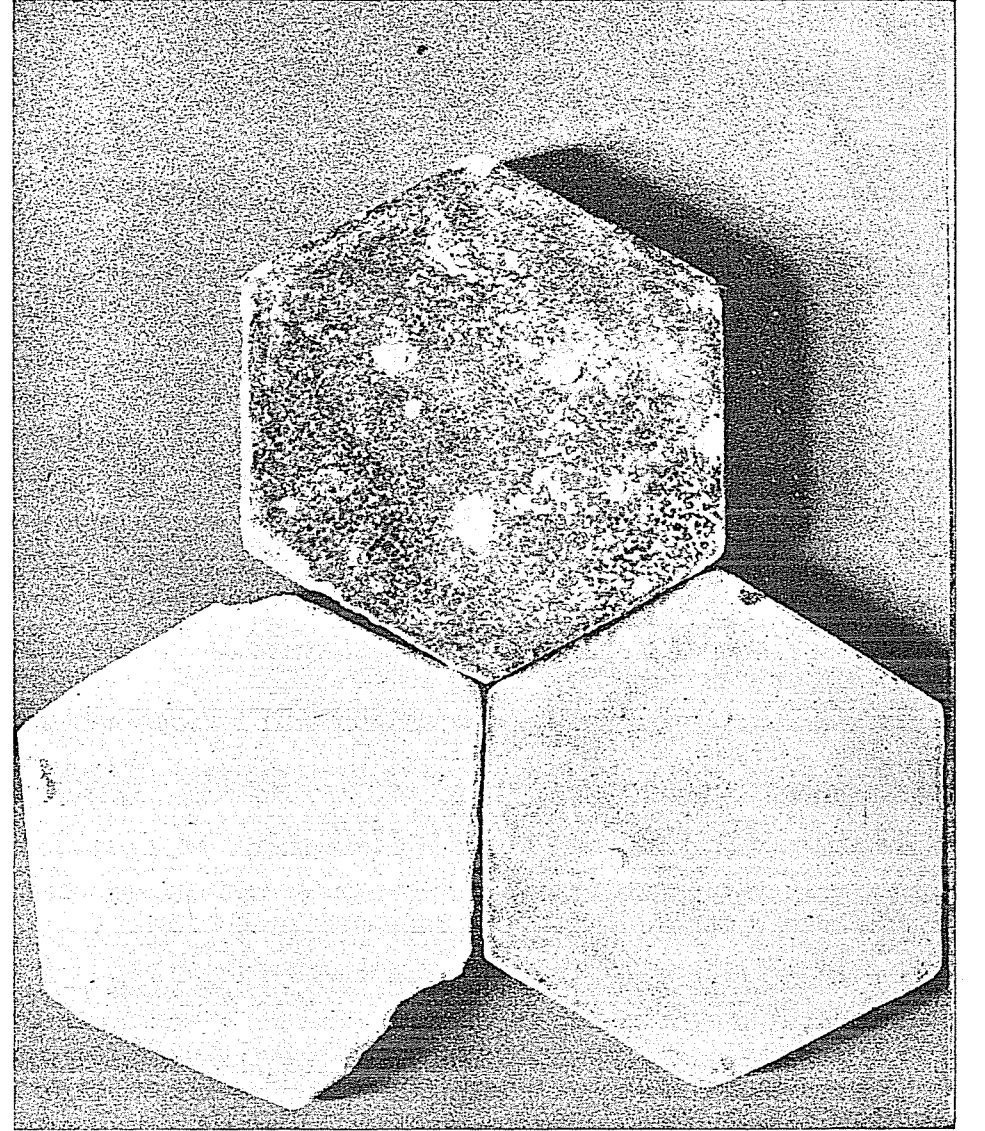
Osmanlıların yan mekânlı camilerinin öncüsü olan İznik Sultan Orhan İmâret camiinde bir kapı ve iki pencere ile dışarı açılan ön mekân arka mekândan 40 sm. daha alçaktır. Buradan iki basamakla arka mekâna çıkılmaktadır. Üstte dikdörtgen bir taş basamak bunun altında yuvarlak bir taş basamak vardır (Resim 6).

7. Semavi Eyice, *Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler*, İstanbul İktisat Fakültesi Mecmuası, cilt 21, no 1-4 den ayrı baskı, s. 1-80 (32) İst. 1963. Bu makalenin 56 ncı sayfasında not 140 da Semavi Eyice Orhan Gazinin İznikte surların dışında Yenişehir kapısı civarında vakfettiği yapı hakkında yazılı kaynakların verdiği bilgileri özetlemiştir. Kendisi zaviye-imâreti olarak vasıflandırdığı bu yapının arsasında bir kazı yapıldığında temellerin ve belki de iç süslemesinin parçalarının bulunmasının mümkün olduğuna da işaret etmiştir.

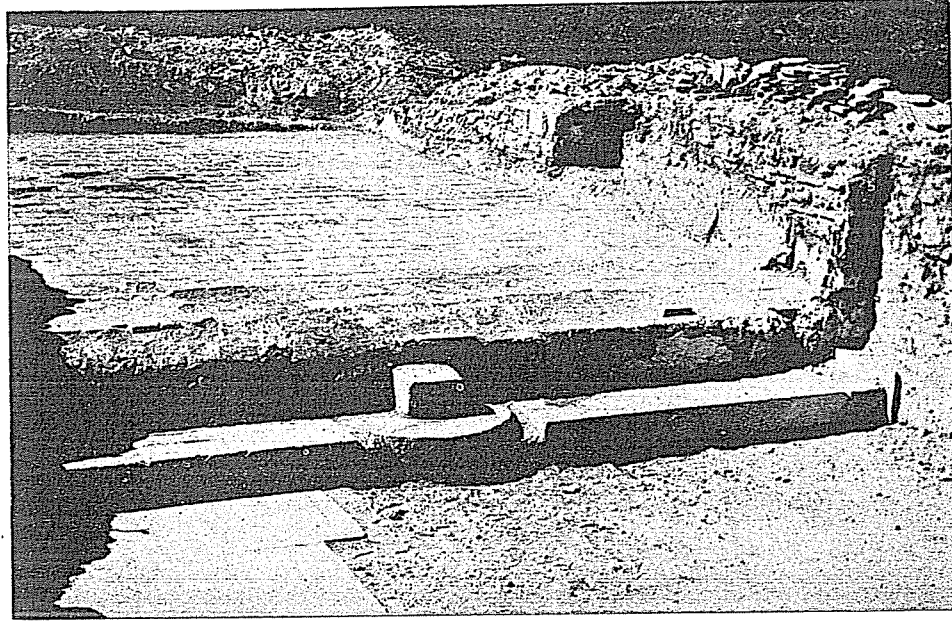
8. Abdullah Kuran, *İlk Devir Osmanlı Mimarisinde Cami*, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, yayın no. 1, Ankara, 1964, s. V, 64.



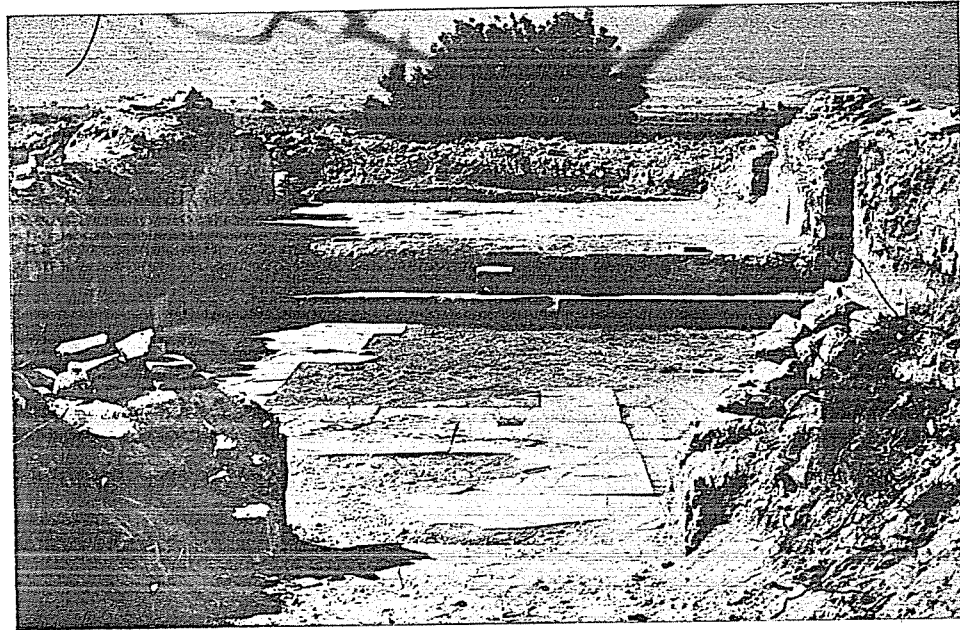
Resim 4. Köşe duvarında altıgen çini levhaların izleri
Die Spuren der sechseckigen Fliesen an der Eckwand



Resim 5. Firuze ve yeşil sırli altıgen çini levhalar
Grün und türkisglasierte Fliesen



Resim 6. Arka mekâna çıkış basamağı ve tuğla döşemeler
Die Stufen zum Hinterraum und Ziegelbelag



Resim 7. Ön ve arka mekânın kuzeyden görünüşü
Die mittleren Räume vom Norden gesehen

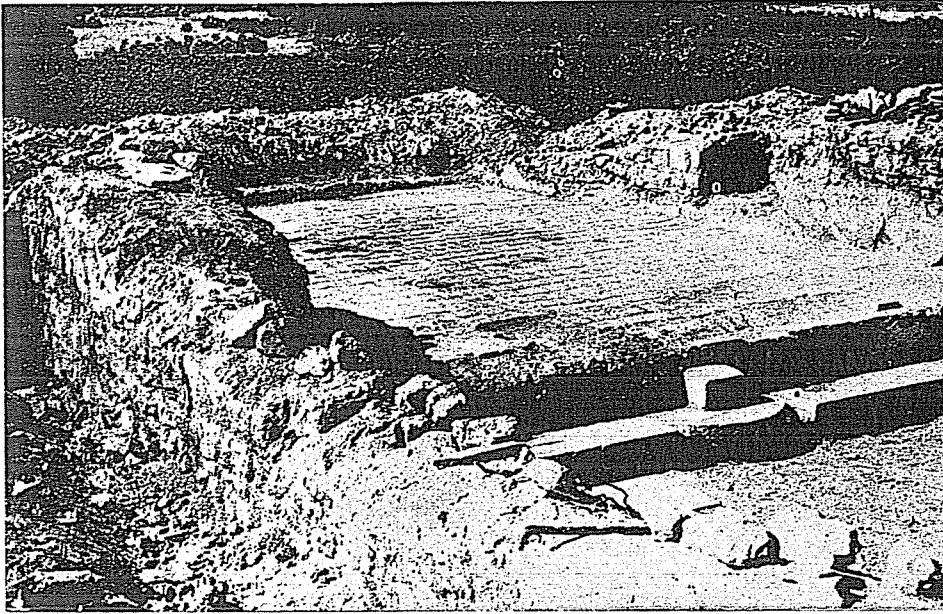
Her iki mekânda zemin muntazam döşemelerle kaplı olup, yüksek kısımda küçük boy dikdörtgen tuğla ön kısımda ise büyük kare taş levhalar kullanılmıştır. Bir kısım levhalar yerinden alınmış olup altından toprak görünmektedir (Resim 7). Kible duvarından ancak 10-15 santim kadarı kalmış, fakat mihrabın yerini belirten hiçbir ize rastlanmamıştır. Bu duvarın sağda köşe yaptığı yere yakın yeşil sırlı altıgen çini levhalar mihrap duvarının çini kaplı olabileceğine işaret ediyor (Resim 8). Yan mekânlara birleşen köşelerde sağda ve solda birer pencere vardır. Yan mekânlar ortaya tamamen kapalı olup yalnız ön mekânın sağ ve solundaki kapılardan buraya geçilebiliyor. Buralarda zemin tuğla döşeli olup orta mekânın taş döşemeli zemininden biraz daha yüksektir.

Son cemaât yerinde yıkılmış olarak beş sütûn, biraz ileride tarla içinde altıncı sütûn bulunarak imâret camiinin altı sütûnlu bir son cemaât yerine sahip olduğu anlaşıldı. Kenarlardaki sütûnların yerleri bellidir, orta kısmı yıkılmıştır. Sütûnlar eski harabelerden gelmedir, çapları eşit değildir. Son cemaât yerinin ortasından geniş bir kapı içeri açılıyor, bunun iki tarafında pencereler vardır. Minarenin yeri ve kalıntıları hakkında araştırmalardan hiçbir fikir edinilememiştir. Her halde minare Bursa Yıldırım Camiinde olduğu gibi çatı hizasından yükseliyordu. Zira burada son cemaât yerinin batı köşesinde 40-50 yıl önce bir minare bulunduğunu hatırlayan kimseler vardır.

Her halde son cemaât yerinde kapı üzerine konulan mermer kitabe mâlelesep parçalanmış ve parçaları yıkıntular arasına ve tarlalara dağılmış halde bulunmuştur. Bunların büyük kısmı toplanarak bir araya getirilmiş, fakat senesini gösteren kısımlarda bazı satırları tamamlanamamıştır (Resim 9). Kitabenin bulunabilen parçalarından senenin son rakkamı olan Hamse (5) ile yapının başladığı ay Rebiül evvel ve tamamladığı ay Şevval okunmaktadır. Buna göre camiin yapılması yedi ay kadar sürmüştür ki böyle bir yapı için oldukça fazladır.

- (1) امر هذه العمارة الشريفة السلطان
(2) اعلى اعلاه الله سلطان اورخان بن عثمان خلدالله
(3) ملكه للخدمة زين الحاج والحرمين حاجي با[شا]
(4) و برسته اجرهما الله اجر المحسن [ين]
(5) ربيع الاول واتمامها في شهر شوال المبارك لسنة خمس

- 1) Emere hâzihi 'l-imârete 'ş-şerifete 's-sultân
2) A'lâ a'lâ 'llâhu Sultân Orhan b. Osman hallede 'llâhu
3) Mülkehu li 'l-hidmeti Zeyni 'l-hâcc ve 'l-Haremeyn Hacı Paşa
4) Ve bereketuhu ecere-humâ 'llâhu ecre 'l-muhsi(nin)
5) Reb'û 'l-evvel ve itmâmuhâ fî şehr Şevvâli 'l-mübâreki li-seneti hams



Resim 8. Doğu duvarı ve arka mekân
Die Ostwand und der Hinterraum



Resim 9. Mermer kitabeden tamamlanabilen kısım
Ein Teil der Marmorinschrift

Kitabede Sultan Orhan bin Osman yazıldığına bakılırsa Orhan Gazinin Sultan ünvanını aldığı bir zamanda camiin yapıldığı anlaşılabilir. İznik'in fethi 2 Mart 1331 ve şehir içinde ilk cami olan önünde son cemaat yerile tek kubbeli Hacı Özbek camiinin tarihi H. 734 (1334) dür. Sultan Orhan İmâret camiinin kitabesinde seneyi gösteren kısmın son rakkamı Hamse'yi buna göre tamamlarsak 735 yılı ortaya çıkıyor ve böylece yapının tarihi Hacı Özbek camiinden bir yıl sonraya rastlıyor. Eğer bunu 725 olarak düşünürsek 1325 yılına kadar giderki Orhan Gazi 1326 da babasının ölümüne hükümdar olduğuna göre bu zamanda Sultan ünvanile bir eser yaptırmış olması ihtimali yoktur. Bu durumda 735 hicrî tarihinin Sultan Orhan İmâret camiinin tamamlanma yılı olması gerekiyor.

İznik'in fethinden dört yıl sonra ve tek kubbeli Hacı Özbek camiinden bir yıl sonra surların dışında duvar iççiliği ve yapısı bakımından pek itinalı olmıyan böyle bir eserin bir sultan tarafından yaptırılmış olması biraz garip görünüyor. İmâret camiinin İznik'in muhasarası esnasında yapıldığı ve Orhan Gazi Sultan ünvanını aldıktan sonra kitabesinin konulduğu düşünülebilirse de bu da zayıf bir ihtimal olarak kalıyor.

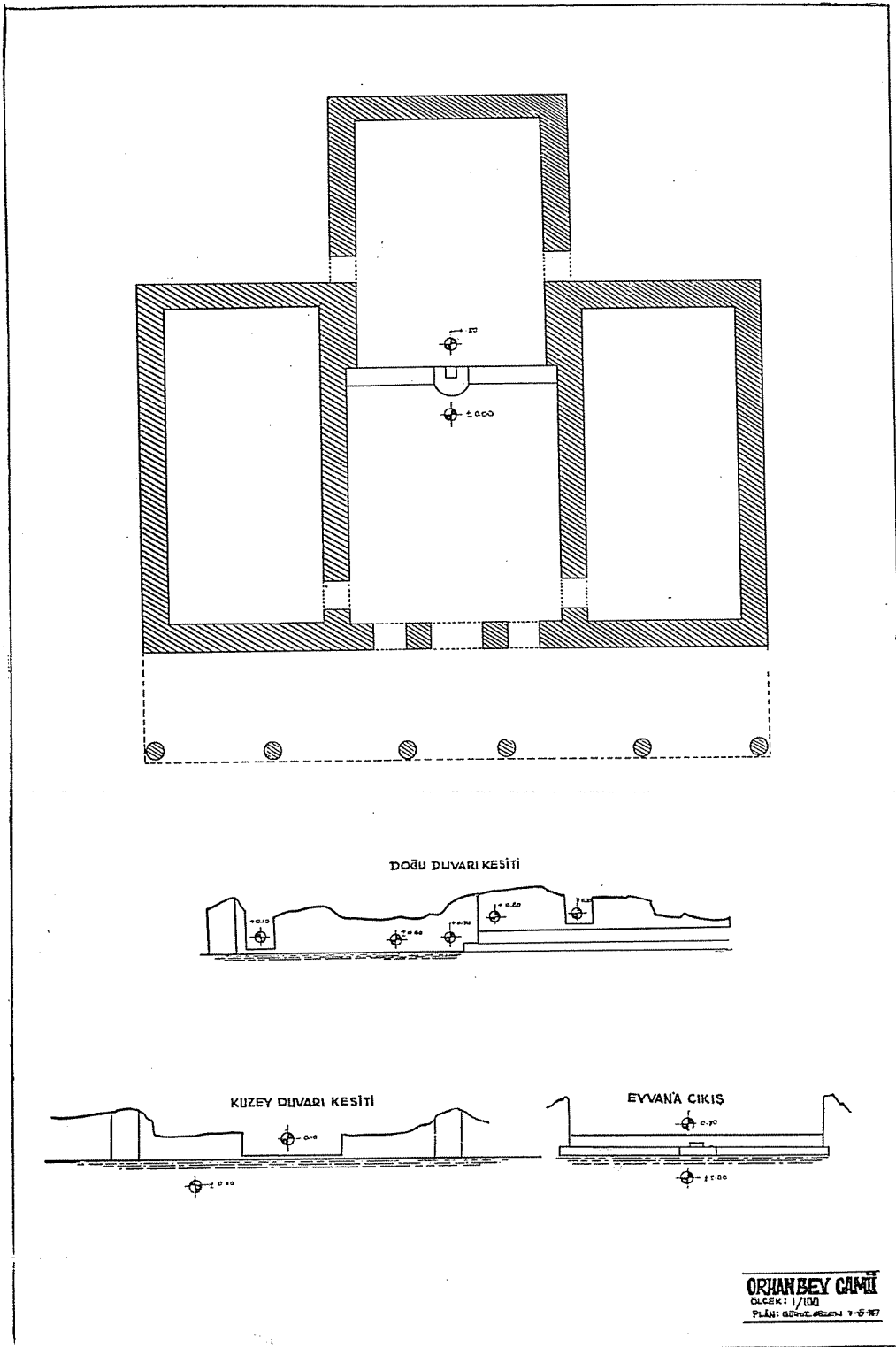
Burada bizim için önemli olan şey önünde son cemaat yerile tek kubbeli Hacı Özbek camii ile birlikte yan mekânlı imâret camii tipinin de aynı zamanda ortaya çıkmış olmasıdır. Halbuki şimdiye kadar bu plân tipinin İznik'de 1388 tarihli Nilüfer Hatun imâretini ile 55 yıl daha sonra başladığı kabul edilmekte idi.

Duvarların dayanıksız yapısına ve malzemesine göre kubbe veya tonoz örtüsüne pek imkân yoktur. Bu sebeple imâret camiinin orta ve yan mekânlarının düz ahşap çatı ile örtülü olduğu anlaşılıyor. Orta mekânın üzeri dik çatı ile örtülü olabilir. Son cemaat yerinde de kubbe veya tonoz izine rastlanmamıştır. Bunun da düz veya meyilli bir çatı ile örtülü olması gerekmektedir.

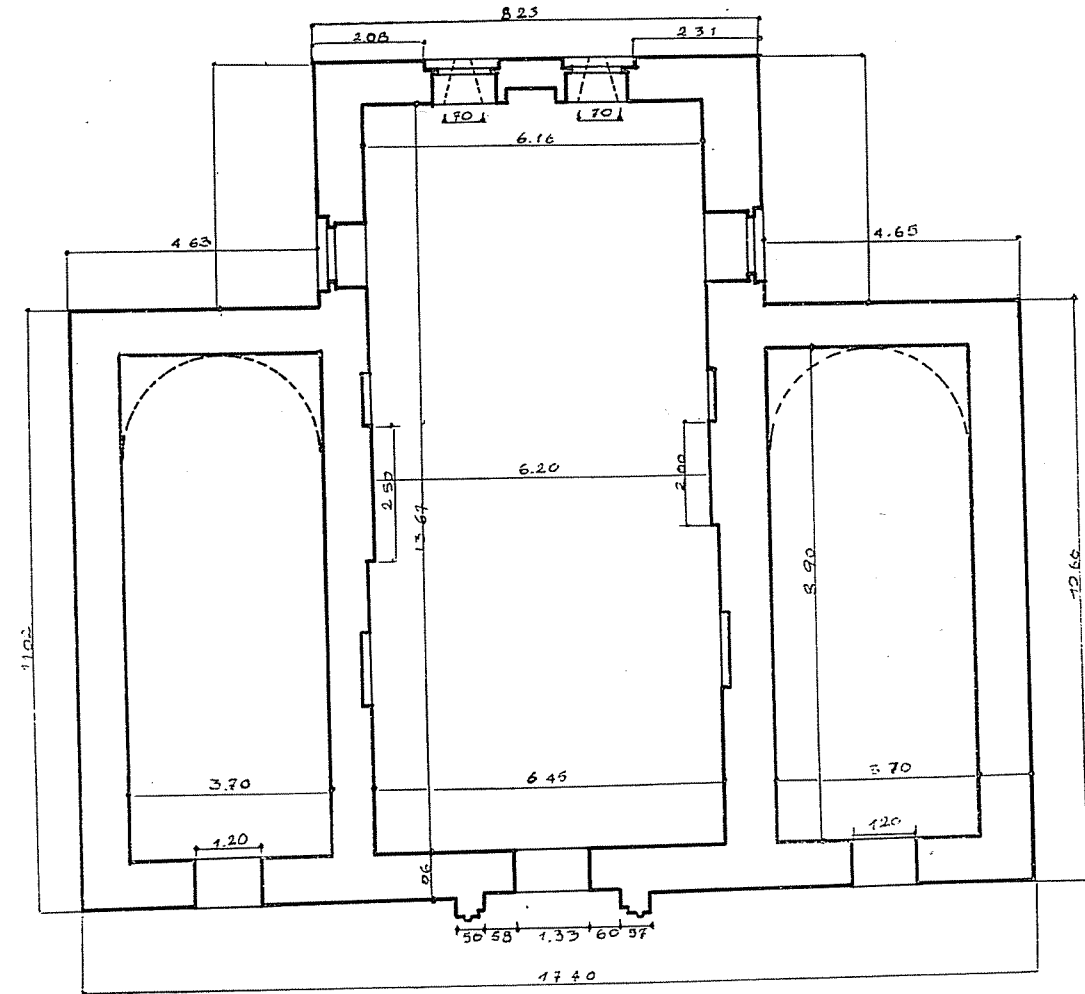
Bu plânın en yakın benzeri Balıkesir Yıldırım imâretinde, yan mekânların tonozla, orta mekânın dik bir çatı ile örtülü olduğu kalıntılardan anlaşılmaktadır (Plân 2). Şimdi bu yapı Belediye gaz deposu olarak kullanılmaktadır, örtü sistemi ve mekân taksimatı koybolmuştur⁹. (Kesit 2).

Orhan Gazi'nin Eski Bilecik'de yaptırdığı diğer bir imâret camii, İznik

9. Semavî Eyice, Aynı eser, s. 36.
Kâmil Su, *Balıkesir Şehri Hayatı*, İstanbul, 1937, s. 13-16.
Hüseyin Orak, *Türkiye Kılavuzu I*, Ankara, 1946, s. 452.



Plân ve kesit 1. İznik Sultan Orhan İmâret Camii plân ve kesiti
 Grundriss und Aufriss der Sultan Orhan Imaret Moschee in İznik



Plân 2. Balıkesir Yıldırım İmâretî plâni
 Der Grundriss des Yıldırım İmâret in Balıkesir

Plân ve kesit için sayın Ekrem Hakkı Ayverdi'ye teşekkür ederim.

Sultan Orhan İmâret camii plânının gelişmiş bir şeklini göstermektedir¹⁰. Burada orta mekân arka arkaya iki eşit kubbe ile örtülmüş ve bunlar geniş bir Bursa kemerile birbirinden ayrılmıştır. Şimdi yıkılmış olan yan mekânların tonozla örtülü olduğu kalan izlerden anlaşılmaktadır. Aynı şekilde yıkılmış olan son cemaât yeri de 6 sütûn üzerine beş kubbeli düzenile İznik Sultan Orhan İmâret camiine uygundur¹¹ (Plân 3). Sultan Orhan 1359 da öldüğüne göre Bilecik İmâret camii plânının ondördüncü yüzyılın ilk yarısında ortaya çıktığı düşünülebilir. Bilecik Sultan Orhan İmâret camiile Balıkesir Yıldırım İmâreti, İznik Sultan Orhan İmâret Camiinden sonra bu plânın normal gelişmesinin ileri basamakları olarak karşımıza çıkıyor. İznikdeki dik veya düz çatı yerine kesme taş ve tuğla sıralarından sağlam duvarlar üzerine kubbe ve tonoz örtüsü geliyor. Fakat bu durumda Bursa'da Sultan Orhan İmâret camii bir problem olarak ortaya çıkmaktadır. Bu camiin Sultan Orhan tarafından 740 (1339) da yaptırıldığı kabul edilirse İznik İmâret camiinden hemen beş yıl sonra kubbeli mekânlarla bu kadar gelişmiş bir plânın gerçekleştirilmiş olması lâzım gelir. Diğer taraftan bu camiin Karamanoğlu Mehmet bey tarafından yakılarak 820 (1417) de Çelebi Sultan Mehmet'in emri ile vezir Bayezit paşa tarafından yeniden yaptırıldığını veya ilk yapının ahşap olup 816 (1414) de yakıldıktan sonra şimdiki şekli ile binanın yeniden kurulduğunu kabul veya tahmin etmek pek mümkün görünmüyor¹². Bursa'da Hûdavendigâr camii, İznik'de Nilüfer Hatun İmâreti ve Yeşil cami, Bursa Yıldırım camii ve Ulu cami gibi âbidelerden sonra Ekrem Hakkı Ayverdi'nin isabetle işaret ettiği gibi plân ve mimarî bakımından tekrar bir gerileme ile 1414 te Bursa Orhan camiinin yeniden yapılmış olması ihtimali pek azdır¹³. Zira bu devir mimarîsi artık 1419 da Bursa Yeşil camiini yaratacak bir olgunluğa varmıştır¹⁴.

Herşeye rağmen Bursa'da Sultan Orhan İmâret camiinin 740 (1339) da yaptırılıp detaylarda bazı tamir ve değişikliklerle esasının zamanımıza kadar olduğu gibi geldiğini kabul etmek durumundayız. Plânda ve mimarîde bu erken devrin birçok aksaklıklarına ve deneme halindeki görüşlerine işaret etmek kabildir. İznik Sultan Orhan İmâret camiinde olduğu gibi burada

10. Semavi Eyice, Ayn. eser, s. 34.

Hüseyin Orak, Ayn. eser, s. 553-554.

K. Erdmann, *Weitere Nachträge*, Arch. Anz. 1957, 363 res. 2, not 3.

11. Bu plân için sayın Ekrem Hakkı Ayverdi'ye teşekkür ederim.

12. Semavi Eyice, Ayn. eser, s. 37.

13. Sedat Çetintaş, *Anıtlar* I. s. 17.

Ekrem Hakkı Ayverdi, *Orhan Gazi Devrinde Mimari*, Ankara, İlahiyat Fakültesi, Yıllık I. 1956, S. 129.

14. Ekrem Hakkı Ayverdi, Ayn. eser, s. 129-131.



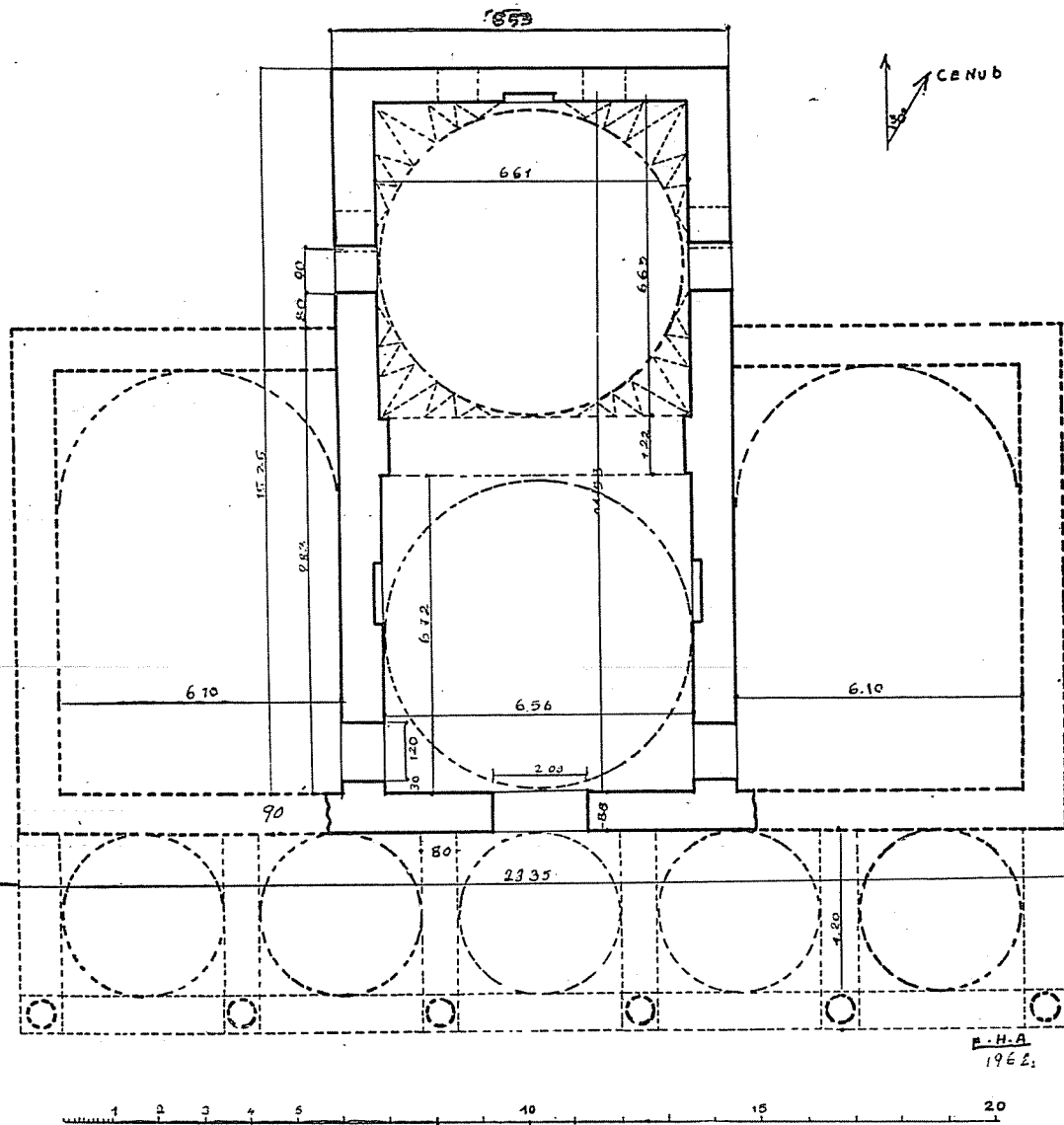
Kesit 2. Balıkesir Yıldırım İmâreti kesiti
Der Aufriss des Yıldırım İmâret in Balıkesir

da yeşil çiniler mihrap duvarının dış yüzünde göze çarpar. Yan taraflarda eski çini dekorlarının yerleri bellidir. Minare burada da, herhalde İznik Sultan Orhan imâret camiinde olduğu gibi, duvar üstünde fakat oradakinin aksine sağda değil solda yer almıştır. Yeni kurulan ve süratle gelişmekte olan devletin merkezinde bütün imkânlar ve yaratıcı kuvvetlerin seferber edilmesiyle Sultan Orhan'ın Bursa'da çok önem verdiği külliyesini ve imâret camiini yaptırdığı anlaşılmaktadır.

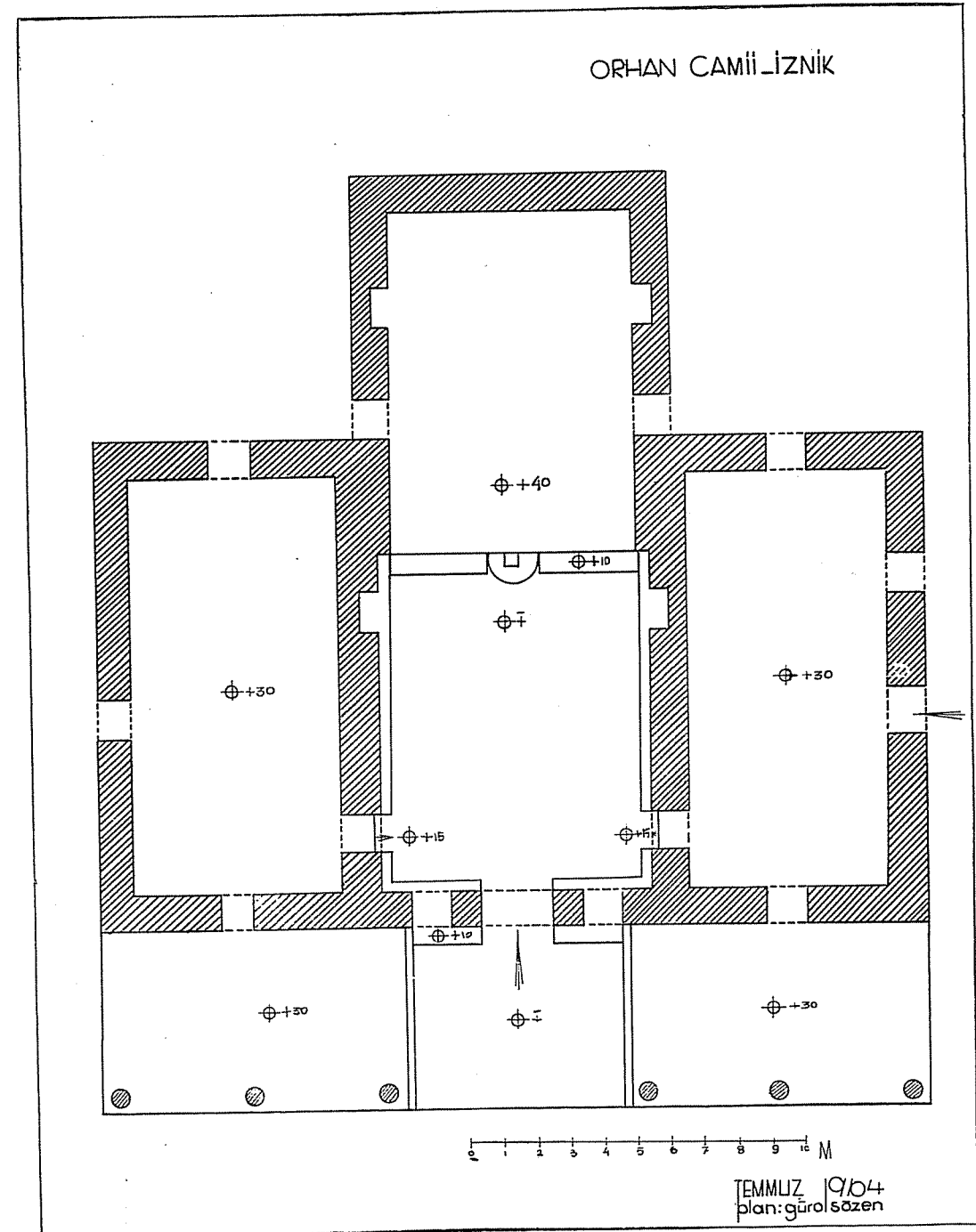
Osmanlı mimarîsinde daha sonraki devirlerde de böyle bir hal vardır. Edirne'de İkinci Sultan Murat tarafından 1438-1447 de yaptırılan Üç Şerefeli cami normal gelişme imkânlarını aşip devrine göre beklenmeyen bir sanat hâdisesi olarak görünür¹⁵. Bursada da durum böyle olmuştur.

1964 yılında 9-17 Temmuz tarihleri arasında yan mekânların ve son cemaât yerinin tamamen açılarak temizlenmesiyle ilk kazıdaki plânın esasları değişmemekle beraber detaylar daha belirli olarak gösterilebilmiştir. (Plân 4). Buna göre ön mekânda sağ ve solda çini kaplamalı olduğu anlaşılan birer niş, arka mekânda da sağ ve solda birer niş bulunduğu meydana çıkmıştır. Yan mekânlarda tuğla zeminin 30 sm. kadar yükseldiği ve dışarıya doğru her kenarda birer pencere açıldığı, sağ yan mekâna ayrıca dıştan bir kapı bulunduğu görülmüştür. Bu kapının giriş kısmında zemin büyük bir taş blokla tuğla zeminden ayrılmıştır. Son cemaât yerinin derinliği normal bir nispete varmış ve yan mekânların önünde zemininin orta kısmından 30 sm. daha yüksek olduğu tespit edilmiştir.

15. Oktay Aslanapa, *Edirne'de Osmanlı devri âbideleri*, İst. 1949, S. 14.



Plân 3. Bilecik: Sultan Orhan İmâret camii plâni
Der Grundriss des Sultan Orhan İmaret Moschee in Bilecik



Plân 4. İznik Sultan Orhan imâret camii plâni 2 ci kazıdan sonra
Grundriss der Sultan Orhan İmaret Moschee in Iznik Nach zweite Ausgrabung

OKTAY ASLANAPA

DIE AUSGRABUNGEN DER SULTAN ORHAN İMARET MOSCHEE
VON İZNIK

(2-12 Juli 1963 — 9-17 Juli 1964)

Aus verschiedenen Quellen ist es zu entnehmen, dass Orhan Gazi während seiner langen Belagerung von İznik, ausserhalb der Stadtmauern ein Baukomplex errichten liess¹. Evliya Çelebi erwähnt bei der Aufzählung der kleinen Moscheen von İznik, dass die älteste von allen, die ausserhalb des Yenışehirtores gelegene, Orhan Mescid ist. Es ist eine von der Gemeinde verlassene eigenartige Moschee². Goltz, der dieses Gebäude am Ende des 19. Jahrhunderts sah, beschrieb es als Ruine³. Auch Papadopoulos gab im 19. Jahrhundert reichliche Auskunft über diese Moschee: "Nahe ausserhalb der Stadtmauern befindet sich die Moschee, die von Sultan Orhan erbaut wurde. Das Gebäude ist ein Werk arabischer Kunst und zeigt innen verschiedene Ornamente. Die Moscheetür ist kunstvoll verarbeitet, sie traegt eine lange kufische Inschrift mit merkwürdigen asiatischen Motiven durchwebt. Diese Inschrift gibt mit beinernen Buchstaben den Namen Sultan Orhan und einen Teil der ersten Sure des Korans wieder. Die Gewände der Fenster und der Türen sind bis zum Gesimse mit einzigartig feinen Ornamenten ausgearbeitet. Die Innenwände der Moschee sind mit Fliesen oder Porzellan verziert. Auch die Gebetnische weist die gleiche Ausarbeitung auf. In dieser befinden sich zwei Tsulus Korane, die in Turkestan vom berühmten Kalligraphen Eyup Osman geschrieben und von Sultan Orhan erworben wurden."⁴

K. Otto-Dorn gibt folgende Auskunft über diese Moschee: "Die erste von Orhan errichtete Moschee, die auch seinen Namen trug, befand sich ausserhalb der Stadtmauern in der Nähe des Yenışehirtores. Der Bau ist heute

1 — *Geschichte von Aşıkpaşazade*, Teil 33, Neşri Tarihi I, s. 63.

2 — *Evliya Çelebi Seyahatnamesi* III. 7/8.

3 — Colmar v.d. Goltz, *Anatolische Ausflüge*, Berlin 1896 s. 432.

4 — Papadopoulos K. E. ΦΣ 143 (Aus einem Artikel in einer griechischen Zeitschrift)

fast völlig vom Erdboden verschwunden. Die Fundamente und die wenigen Reste anstehenden Mauerwerks an der nordöstlichen Seite, ergeben keinen Aufschluss über die ursprüngliche Baugestaltung. Die Ausmasse der ehemaligen Moschee betragen 25×15 m. Die wohl in jüngerer Zeit erneuerte Mauerwerk ist im Wechsel von Bruchsteinreihen und ein bis zwei Ziegelschichten aufgeführt."⁵. Ausserdem weist sie darauf hin, sich an den oben wiedergegebenen Beschreibungen von Papadopoulos anlehnend, dass man die Innendekoration der alten Orhan İmaret Moschee mit der im Jahre 1396 vollendeten Yeşil Cami in İznik vergleichen könnte und in den Fliesenplatten findet sie gemeinsame Merkmale mit den blau-weiss Fliesen mit Rûmîs und Hatayî Motiven, die wir Anfang des 15. Jahrhunderts von Bursa und Edirne her kennen⁶.

Viele Exkursionen, die wir nach İznik unternahmen, wiesen eindeutig auf die Notwendigkeit einer lokalen Ausgrabung hin, um sich über die Lage der Orhan Moschee ein klares Bild zu schaffen. Endlich konnten wir Anfang Juli des vorigen Sommers Dank einer Unterstützung der Fakultät, mit den Ausgrabungen beginnen.

Der Ort der İmaret Moschee befindet sich fast 400 m. ausserhalb des Yenışehirtores, auf der linken Seite der Chaussee. Er hatte die Form eines Hügelchens, das zwischen den Feldern lag und völlig mit Gräser und Sträucher bedeckt war. Die Aussäuberung dieser Pflanzenschicht dauerte einen Tag und nach einer zehn Tage andauernden Ausgrabung kamen die Überreste der Sultan Orhan İmaret Moschee zum Vorschein und wurden gereinigt, (Abb. 1) Aus dem Mauedwerk wieauch aus der Dekoration lässt sich erkennen, dass sie aus schlechtem Material sehr flüchtig erbaut worden sein muss. Die Mauern sind aus groben Steinen und Ziegeln mit einer dürftigen Mörtelschicht erbaut und mit rotem Verputz bedeckt, (Abb. 2.) Die quadratischen Ziegel mit dem Ausmass von 30 cm. bilden eine Reihe. Unbehauene grobe Steine, unregelmässig eingesetzte Quadern und Spolien bilden das Mauerwerk. An manchen Wänden bilden dicke Verputzreste Schichten. Die Dekoration muss mit roter Farbe ausgearbeitet worden sein. Zwischen den Ruinen sind Stein- und Marmorleisten und Gipsfriesen gefunden worden. Die Muster des Gipsdekor bestehen aus rhombischen, geometrischen Reliefbändern und aus runden Palmetten und Rûmîs mit Ranken (Abb. 3). An einigen Stell-

5 — K. Otto-Dorn, *Das Islamische İznik*, Berlin 1941, s. 13-14 (auch für Anm. 4) Da werden die Ausmasse als 25×15 m angegeben. Während der Ausgrabung wurde die Breite als 24,50 m, die Länge der Nebenräume als 14,20 m und der Mittelraum als 24,50 m gemessen.

6 — K. Otto-Dorn, *ibid.*

en der Wände befinden sich grüne und türkisfarbene sechseckige Fliesen. Zum Teil sieht man die Spuren von sechseckigen Platten, (Abb. 4). Diese Fliesen sind aus schlechter Qualität, hauptsächlich bei den grün glasierten fallen Farbschattierungen und Dreifusspuren auf, die auf eine mangelhafte Verarbeitung hinweisen, deren Dicke ist 1,50 cm. Die türkisglasierten sind 1 cm dick, sind sorgfältig ausbearbeitet und haben glänzendere Farben. Wenn man diese auch für Originalplatten halten kann, scheinen doch die grün glasierten später entstanden zu sein. Auch die Tonmassen unterscheiden sich voneinander. Bei den grün glasierten Platten fallen verschiedene Fehlbrände auf, die von dunkelgrün bis hellgrün verlaufen (Abb. 5).

Der Grundriss besteht aus zwei Räumen hintereinander und aus Nebenräumen, dadurch entspricht er dem Schema L der ersten osmanischen Moscheen, dass wir als umgekehrtes T definieren. Auf dieser Weise wird der erste Bau dieses Grundrisschemas, das bisher als mit der 1388 datierten Nilüfer Hatun İmaret in İznik begonnen zu haben schien, nun die Orhan İmaret Moschee. Der Beginn dieses Schemas wurde auf mehr als 50 Jahre zurückverlegt und auf den Beginn des 14. Jahrhunderts ausgedehnt. Plan I. In der letzten Zeit wurde für diese Moscheetypen die Ausdrücke wie "Zawiya-Moschee"⁷ oder "Querachsenmoschee"⁸ vorgeschlagen. In diesem Artikel werden diese Moscheen vom Grundriss ausgehend als dritte Gruppe neben den ein-kuppigen und mehrkuppigen Moscheen, als nebenräumige Moscheen bezeichnet. In der Sultan Orhan İmaret Moschee, die als Vorläufer der osmanischen Moscheen mit Nebenräumen gilt, ist der Vorderraum 40 cm. niedriger als der Hinterraum. Aus dem Vorderraum tritt man über zwei Stufen in den Hinterraum. Die obere Stufe ist rechteckig, darunter ist eine runde Stufe (Abb. 6).

In beiden Räumen ist der Fussboden mit regelmässigen Platten bedeckt, im Hinterraum sind kleine rechteckige Ziegel, im Vorderraum dagegen sind grosse quadratische Steine verwendet. An manchen Stellen, wo die Platten fehlen, sieht man die Erde heraus (Abb. 7.).

Von der Qibla wand sind nur Reste von 10-15 cm vorhanden, Spuren, die auf die Mihrabnische hinweisen, sind aber nicht anzutreffen. An der rechten Ecke, die diese Wand bildet, befinden sich grün glasierte sechseckige Fliesen, die darauf hindeuten, dass die Mauern des Mihrabs damit bedeckt

7 — Semavi Eyice, *Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler*, Istanbul, İktisat Fakültesi Mecmuası, cilt 21, Nr. 1-4 (Sonderdruck), s. 1-80(32) İst. 1963.

8 — Abdullah Kuran, *İlk Devir Osmanlı Mimarisinde Cami*, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, yayın no. I, Ankara 1964, s.v. 64.

sein könnte (Abb.8). An den Ecken, die sich an die Nebenräume anschliessen, sind rechts und links je ein Fenster. Die Nebenräume sind dem Mittelraum völlig verschlossen, nur aus Türen rechts und links neben dem Eingang kann man dahingelangen. In diesen Räume ist der Fussboden mit Ziegeln bedeckt und liegt höher als der steinbedeckte Fussboden des Mittelraumes.

Die fünf eingestürzten Säulen in der Vorhalle und die sechste Säule, die etwas entfernt in den Feldern gefunden wurde, haben es deutlich gemacht, dass die İmaret Moschee eine Vorhalle mit sechs Säulen besessen hat. Die Plätze der Nebensäulen sind noch bemerkbar, der Mittelteil ist zerstört. Die Säulen sind Spolien mit ungleichem Durchmesser. Von der Mitte der Vorhalle öffnet sich eine breite Tür, an beiden Seiten befinden sich Fenster. Die Untersuchungen des Platzes und der Überreste der Minaretts haben zu keinem Ergebnis geführt. Es ist mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass das Minarett wie in der Yıldırım Moschee in Bursa sich aus der Dachhöhe erhob. Denn es bestehen noch ältere Leute, die sich an ein Minarett erinnern, dass vor 40-50 Jahren an der westlichen Ecke der Vorhalle stand.

Eine Marmorinschrift, die wahrscheinlich auf das Tor der Vorhalle aufgestellt war, ist leider zerschlagen und die Bruchstücke wurden zwischen den Ruinen und in den Feldern verteilt aufgefunden. Der grösste Teil davon wurde zusammengebracht, aber die Teile auf denen das Datum und noch einige Zeilen standen, konnten nicht vervollständigt werden, (Abb.9). Aus den gefundenen Teilen der Inschrift lässt sich die letzte Zahl des Jahres,

- (1) امر هذه العمارة الشريفة السلطان
 (2) اعلى اعلاه الله سلطان اورخان بن عثمان خلدالله
 (3) ملكه للخدمة زين الحاج والحرمين حاجي با[شا]
 (4) و برکتہ اجرها الله اجر المحسن [ين]
 (5) ربيع الاول واتمامها في شهر شوال المبارك لسنة خمس

- 1) Emere hâzihi 'l-imârete 'ş-şerifete 's-sultân
 2) A'lâ a'lâ 'llâhu Sultân Orhan b. Osman halledede 'llâhu
 3) Mülkehu li 'l-hidmeti Zeyni 'l-hâcc ve 'l-Haremeyn Hacı Paşa
 4) Ve bereketuhu ecere-humâ 'llâhu ecre 'l-muhsi(nin)
 5) Reb'û 'l-evvel ve itmâmuhâ fî şehr Şevvâli 'l-mübâreki li-seneti hams

Hamse⁹, der Monat, in dem der Bau begonnen wurde, Rabiülevvel, und der Monat, in dem er beendet wurde, als Şavval herausgelesen. Dementsprechend

hat der Bau dieser Moschee fast 7 Monate gedauert, was eine ziemlich lange Zeitspanne für so ein Bau bedeutet.

Da auf der Inschrift Sultan Orhan bin Osman aufgeschrieben wurde, wird es verständlich, dass die Moschee zu der Zeit erbaut werden musste, als Orhan Gazi den Sultanstitel erhalten hatte. Das Datum der Eroberung von İznik ist der 2. März 1331 und die erste Moschee der Stadt, die einkuppelige Hacı Özbek Moschee mit der Vorhalle davor, trägt das Datum H. 734 (1334). Wenn wir die letzte Zahl des Jahresdatums auf der Inschrift der Sultan Orhan Moschee, Hamse⁹, danach vervollständigen, bekommen wir das Jahr 735 und auf diese Weise wird das Datum des Baus auf ein Jahr nach der Erbauung der Hacı Özbek Moschee festgelegt. Im Falle, dass es als 725 angenommen wird, reicht man bis auf das Jahr 1325 zurück was nicht annehmbar ist. Es ist unmöglich, dass Orhan Gazi in diesem Jahr mit dem Sultanstitel eine Moschee erbaut haben könnte, da er ja bekanntlich erst im Jahre 1326 nach dem Tode seines Vaters Herrscher wurde. Aus diesem Gesichtspunkt besteht die Notwendigkeit, das Jahr 735 als das Vollendungsjahr der Sultan Orhan İmarek Moschee festzusetzen.

Es erscheint etwas merkwürdig, dass 4 Jahre nach der Eroberung von İznik und ein Jahr nach der einkuppeligen Hacı Özbek Moschee, ausserhalb der Stadtmauern, von einem Sultan ein solcher Bau erbaut worden ist, dessen Mauerwerk und Bau nicht besonders sorgfältig sind. Wenn man auch daran denken kann, dass die Moschee während der Eroberung von İznik erbaut wurde und die Inschriftplatte hinzugefügt wurde, nachdem Orhan Gazi den Sultanstitel bekam, bleibt das eine schwache Annahme.

Das Wichtigste daran ist es, dass die einkuppelige Hacı Özbek Moschee mit der Vorhalle davor, zur gleichen Zeit mit dem Typ der İmarek Moschee mit Nebenräumen erschien. Bisher wurde es angenommen, dass dieser Moscheentypus in İznik, 55 Jahre später 1388 mit dem Nilüfer Hatun İmarek begonnen hat.

Das schlechte Mauerwerk und das minderwertige Material machen ein Kuppel- oder Tonnengewölbe unmöglich. Aus diesem Grunde wird es verständlich, dass die Mittel- und Nebenräume der İmarek Camii mit einer Holzdecke bedeckt waren. An der Vorhalle konnten auch nicht Spuren von Tonnen oder Kuppeln gefunden werden, notwendigerweise müsste auch dieser Raum mit einem glatten oder schrägen Dach bedeckt sein.

In dem, diesen Grundriss ähnlichsten Bau, dem Yıldırım İmarek in Balıkesir sehen wir auf den Überresten, dass die Nebenräume mit Tonnen, der

Mittelraum mit einem spitzen Dach bedeckt ist. (Plan 2). Dieses Gebäude wird jetzt als Gasdepot der Stadt verwendet, Gewölbesystem und Raumeinteilung sind verschwunden⁹.

Eine andere İmarek Moschee, die Orhan Gazi im alten Bilecik erbauen liess, zeigt einen entwickelteren Typ des Grundrisses der Orhan İmarek Moschee in İznik¹⁰. Hier ist der Mittelraum mit zwei gleichen hintereinander stehenden Kuppeln bedeckt und diese sind mit einem breiten Bursabogen voneinander getrennt. Aus den Resten wird es deutlich, dass die jetzt ruiniereten Nebenräume mit Tonnen bedeckt waren. Auch die Vorhalle, die ebenfalls zerfallen ist, entspricht mit dem 5-Kuppelsystem auf 6 Säulen der Sultan Orhan İmarek Moschee in İznik¹¹, Plan 3. Es ist denkbar, dass der Plan der Bilecik İmarek Moschee in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstand, da Sultan Orhan 1339 starb. Die Sultan Orhan İmarek Camii in Bilecik und der Yıldırım İmarek in Balıkesir bilden weitere Entwicklungsstufen nach dem Plan der Sultan Orhan İmarek Moschee in İznik. An Stelle des spitzen und flachen Daches tritt ein Kuppel- oder Tonnengewölbe, das auf festen Quadersteinen und Ziegelmauern steht. Aber nun bringt die Sultan Orhan İmarek Moschee in Bursa ein Problem mit sich. Wenn wir annehmen, dass diese Moschee im Jahre (740) 1339 von Sultan Orhan erbaut worden ist, müsste also gleich 5 Jahre nach der İznik İmarek Moschee ein dermassen entwickelter Plan mit Kuppelräumen verwirklicht worden sein. Andererseits ist es kaum möglich anzunehmen, dass diese Moschee nachdem sie 820 (1417) von Karamanoğlu Mehmet Bey verbrannt wurde, auf Befehl von Çelebi Sultan Mehmet vom Vezir Beyazit Pascha wieder erbaut wurde oder, dass das erste Gebäude aus Holz war und nachdem es 816 (1414) verbrannt wurde, in der jetzigen Form aufgebaut sein soll¹². Wie Ekrem Hakkı Ayverdi sehr zutreffend darauf hingewiesen hat, besteht eine nur sehr geringe Möglichkeit, dass nach der Hüdavendigâr Moschee in Bursa, dem Nilüfer Hatun İmarek und der Yesil Cami in İznik, der Yıldırım Cami und Ulu Cami in Bursa, mit einem derartigen Herabsinken im Grundriss und in der Architektur die

9 — Semavi Eyice (*ibid*) s. 36.

Für den Plan und den Aufriss danke ich dem verehrten Herrn Ekrem Hakkı Ayverdi. Kâmil Su, *Balıkesir Şehri Hayatı*, İstanbul 1937 s. 13-16.
Hüseyin Orak, *Türkiye Kılavuzu* I, Ankara 1946, s. 452.

10 — Semavi Eyice (*ibid*) s. 34.

Hüseyin Orak (*ibid*) s. 553-554.

K. Erdmann, Weitere Nachträge, Arch. Anz. 1957. 363 res 2. not. 3.

11 — Auch für diesen Plan bedanke ich mich bei dem verehrten Herrn Ekrem Hakkı Ayverdi.

12 — Semavi Eyice (*ibid*) s. 37.

Orhan Camii in Bursa im Jahre 1414 wieder erbaut worden ist¹³. Denn die Architektur dieser Zeit ist nun zu einer Reife gelangt, die 1419 in Bursa die Yeşil Cami entstehen liess¹⁴.

Trotz allem müssen wir wohl annehmen, dass die Sultan Orhan İmaret Moschee in Bursa 740 (1139) erbaut wurde und mit einigen Renovierungen und Veränderungen in den Details bis in unsere Zeit erhalten blieb. Im Plan wie in der Architektur ist es möglich auf einige Mängel und Versuche dieser ersten Periode aufmerksam zu werden. Wie in der Sultan Orhan İmaret Moschee in İznik sehen wir auch hier grüne Fliesen auf der Aussenfassade der Mihrabwand. An den Nebenwänden sind noch die Spuren der alten Fliesendekoration vorhanden. Das Minarett ist auch hier wohl wie in der Sultan Orhan İmaret Moschee in İznik, auf der Wandhöhe, aber links im Gegensatz zu İznik. In der Hauptstadt des neu gegründeten und sich vorwärts entwickelnden Staates wurden alle Möglichkeiten und alle schaffenden Mächte aufgebracht, um in Bursa für Sultan Orhan ein Baukomplex mit einer İmaret Moschee zu erbauen. Auch später in der osmanischen Architektur ist der gleiche Vorgang aufgetreten. Die Üç Şerefeli Cami in Edirne, die 1438-1447 von Sultan Murat II. erbaut worden ist, steht als eine überraschende Erscheinung, die die vorherige Entwicklungsstufen einfach überschritten hat¹⁵. Das Gleiche kann auch in Bursa festgestellt werden.

Die zweite Ausgrabung (9-17 Juli 1964) hat keine wesentliche Änderung im Grundriss gebracht. Aber die Einzelheiten sind, nachdem die Seitenräume und die Vorhalle ganz gereinigt und freigelegt waren, noch deutlicher in Erscheinung getreten (Plan 4). Im Vorraum waren rechts und links je einen mit Fliesen Verkleideten rechteckigen Nischen, im Hinterraum eben solche Nischen jedoch Ohne Spuren von Fliesen Verkleidung zu sehen.

In den Nebenräumen ist der Fussboden 30 cm. höher als der Vorraum. An jeder Seite der Seitenräume je ein Fenster und am rechten Seitenraum eine zweite Tür an der West Wand waren festzustellen. Vor diesem Eingang ist der Fussboden mit einem grossen Steinblock bedeckt und vom übrigen mit Ziegel bedeckten Fussboden getrennt.

Die Vorhalle hat nun normale Tiefe erreicht und es stellte sich heraus dass ihre Fussboden an beiden Seiten 30 cm. höher als der Mittelteil war.

13 — Sedat Çetintaş, *Anıtlar* I. s. 37.

Ekrem Hakkı Ayverdi, *Orhan Gazi Devrinde Mimari*, Ankara İlahiyat Fakültesi, Yıllık I. 1956. S. 129.

14 — Ekrem Hakkı Ayverdi (*ibid*) s. 129-131

15 — Oktay Aslanapa, *Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri*, İst. 1949 s. 14.

JAN REYCHMAN (Varşova)

ISTANBUL'DA ESKİ LEHİSTAN DEVLETİ ELÇİLİĞİNİN YERİNE DAİR

XIX. yüzyılda, Türk-Leh münasebetlerine âit tuhaf bir rivayet ortaya çıkmıştı. Güyâ Türkiye, Lehistanın XVIII. yüzyıldaki taksimlerini hiçbir zaman tanımamıştı ve bu yüzden de Babiâli, bir Leh elçisini bekliyordu. Hatta, Babiâlide verilen ziyafetlerde, bu elçi için ayrılmış daima bir boş yerin bulunduğu söyleniyordu¹. Bu rivayete bağlanan ve bizi bilhassa burada ilgilendiren diğer bir rivayet daha vardır ki o da Lehistan elçiliği binası idi. Bu rivayete göre, XVI-XVIII. yüzyıllarda İstanbul'da Lehistan elçiliğinin kendi mülkü olan bir binası vardı ve Lehistan parçalandıktan sonra, burası Babiâlinin himayesine girmiş, böylece Lehistanın hükümrânlığının sembolü olan bu yegâne hür toprak parçası, hukuken tanınıyordu². Bu rivayet, İlk Dünya harbi sırasında bir defa daha canlandı. Bu hususda Macar, Türk, Alman ve Polonya gazete ve dergilerinde birçok makale çıkmasına rağmen, gene de bu rivayetin mahiyeti ve içindeki hakikat payı belirtilmemişti.

Eski rivayetlere göre, Polonya elçiliğinin binası, bir konak idi. Bu, daha eski bir binanın yerine yapılmıştı. İlk konak, Abdullak Ömer adına yapılmış ve 1600 yılına doğru yanmıştı. Leh prenslerinden Czartoroski'nin isteği üzerine, Held adında bir Alman mimarı, takriben 1720 yılına doğru yeni bir bina yapmış, bu da 1860 a doğru yenilenmişti. Tek katlı bir yapı olan bu elçilik binasının bahçesinde Viyana'da Schönbrunn'daki çeşme gibi bir havuz bulunuyordu. Tanınmış Macar müsteşriki Armin Vambéry bu konağı ziyaret etmiş, ve Moric Jokaia'ya yazdığı bir mektubunda, Polonya'nın bu yegâne hür toprağını tasvir etmişti. Vambéry'nin ifadesine göre, Polonya'nın üçüncü taksiminden sonra, Sadrâzam, yeniden kurulacak hür Polonya'nın

1. T. Gasztowtt, *La Pologne et l'Islam*, Paris 1907; T. Gasztowtt, *Turcya u Polska* (= *Türkiye ve Polonya*), Paris 1913

2. J. Reyçhman, *Zycie polskie w Stambule w XVIII w.* (XVIII. yüzyılda İstanbul'da Leh hayatı) Varşova 1959.

İstanbul'daki temsilcisine sırası geldiğinde teslim edilmek üzere, elçiliğin anahtarlarına elkoymuştu³.

Birinci Dünya harbi sırasında bu mesele tartışma konusu olurken, Halil Ethem, Polonya'nın İstanbul'da bir daimî elçiliğinin bulunmadığını ve Leh elçilerinin de genel olarak yabancı devlet temsilcilerine tahsis olunan Elçi Hanı'na konakladıklarını ileri sürmüştü⁴. Bu hususta daha etraflı bilgiler, Alman F. Schrader tarafından eklendi. Schrader'e göre, Leh temsilcileri son devirlerde Beyoğlunda oturmuşlardı. Bu husus ortaya konulduktan sonra Leh elçiliğinin evvelce Beyoğlunda, yakın zaman öncesine kadar Leh sokağı = Polonya sokağı denilen bugünkü Nuruziya sokağında, Fransa elçiliği binasının komşusu olan bir yere yerleşmiş olduğu iddia edilmisti. Bu hipotezin taraftarlarına göre, Leh elçiliği binası, XIX. yüzyıl başlarında tamamen yanmış, harabesi ortadan kaldırılmış, arsasını da komşusu olan Fransız elçiliği ile İtalya konsolosluğu aralarında paylaşmışlardı⁵. Şu halde eski Lehistan elçiliği binası İstanbul topoğrafyasında üç ayrı problem halinde karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki, Yıldız sarayı dolaylarında, Ortaköy çevresinde olan bir binadır. İkincisi İstanbul içinde Elçi hanı'dır. Üçüncüsü ise, Beyoğlunda Leh sokağındaki mevhum Polonya elçiliği binasıdır. Bu üç konuyu tek tek incelemek yerinde olur :

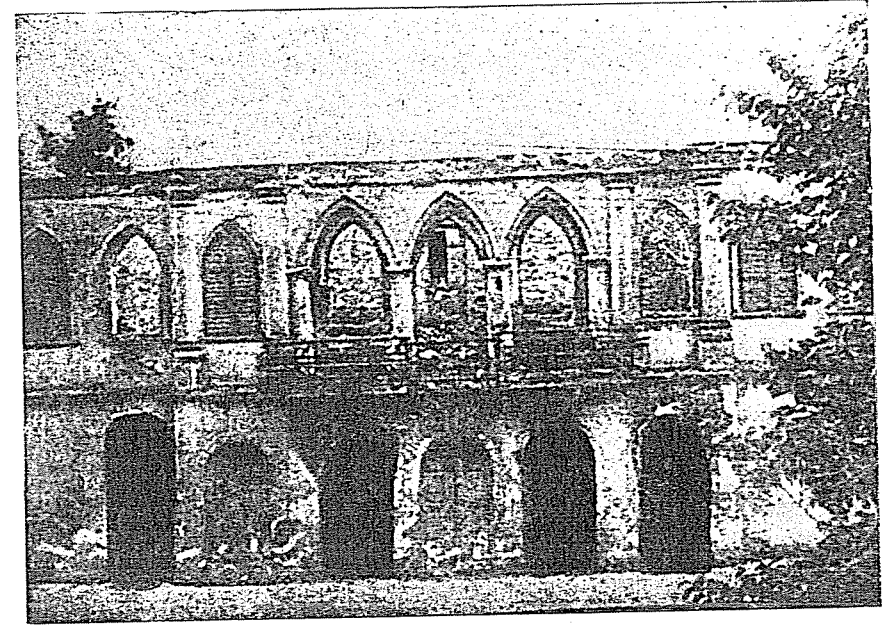
Yıldız sarayı dolaylarındaki muhayyel bina, bunların içinde en fazla çapraşık bir mahiyet gösterendir (Resim 1). Alman mimarlık tarihinde, Held adında bir Alman mimara rastlanmıyor. Çok etraflı Thieme-Becker, *Sanatçılar Ansiklopedisinde* Held adı yoktur⁶. Bu devirde hiçbir Prens Czartoryski bir Leh elçilik binasının kurulmasında rol oynamamıştır. Zaten bu rivayete göre Held'in yaşadığı devir de değişiktir. Kâh XVIII. yüzyılda, kâh XIX. yüzyılda yaşadığı iddia edilmektedir. Böylece bu rivayetin açık ve doğru olamayacağı birçok karanlık ve şüpheli taraflara sahip olduğu anlaşılıyor. Acaba bu rivayet nasıl doğmuştu? Bu, herhalde XIX. yüzyılda İstanbul'da bulunan Leh mültecilerine ait bir bina olmalı idi. Buraya, yanlış olarak elçilik denilmişti. Bu mülteci teşkilâtının başında, Prens Czartoryski bulunuyor-

3. A.H., *Ein polnisches Gesandtschaftspalais in Konstantinopel*, "Bauwelt" (Berlin), 7-XII-1916; *Ein polnisches Gesandtschaftspalais in Konstantinopel*, "Polen" (Viyana) 25-II-1917; F. Schrader, *Das polnische Gesandtschaftsgebäude in Pera*, "Osmanischer Lloyd" (İstanbul?) Nisan 1917; Z. Maciejewski, *Legenda o ambasady polskiej w Stambule (İstanbuldaki eski Leh sefarethanisinin efsanesi)*, "Przegląd Wieczorny" gazetesi, Varşova 27-V-1917; J. Reychman, *Rzekoma siedziba dawnej ambasady polskiej w Stambule (İstanbuldaki eski Leh sefaretinin tahmini yeri)*, "Rocznik Orientalistyczny" XVII (1953).

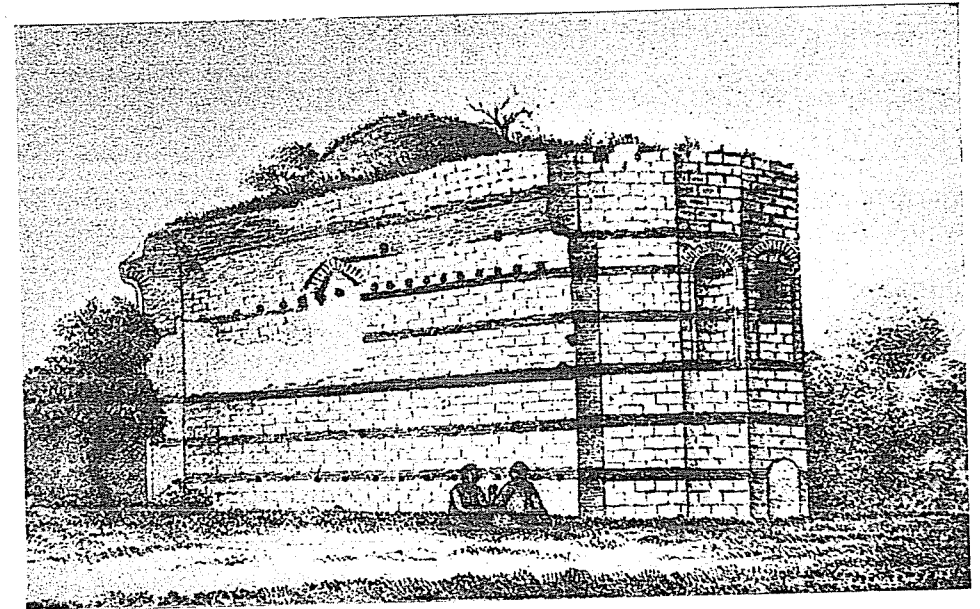
4. Ahmed Eminin bir makalesi, "Sabah" gazetesi. *Enquête sur une légende*, "Le soir" gazetesi (İstanbul), Halil Ethem'in makalesi.

5. F. Schrader, yukarıda zikredilen eserde.

6. Thieme - Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*.



Resim 1. Yıldız sarayı yakınında olduğu iddia edilen ve Lehistan konağı olduğu zannedilen binanın harabesi (1916 - Die Bauwelt dergisinden).



Resim 2. Boğdan sarayı şapelinin yıkıntısının eski hali (Paspatis'den, 1877).

du. Oğlu Vladislas Czartoryski, buradaki büroyu teftiş etmek üzere birçok defa İstanbul'a gelmişti⁷. Fakat bu mülteci ajanlığının binasının nerede olduğunu bilmiyoruz. Ortaköy veya Yıldız Sarayı dolaylarında olduğu hakkında hiçbir müsbet delile sahip değiliz. Fakat Ortaköy adı bizi başka bir ihtimal ile karşı karşıya bırakmaktadır. Eski Leh temsilciliğinin son memuru, Kont Aksak, Polonya parçalandıktan sonra Ortaköy'de yerleşmişti. Orada bir konağı olduğu ve kapanan elçilikten getirdiği, birçok evrak, resim ve mektubu burada muhafaza ettiği biliniyor. Acaba, bu Ortaköy'de olduğu söylenen Leh konağı, Aksak'ın konağı mı idi?

Elçi hanı ve Beyoğlu'ndaki elçilik binası problemine gelince bunları, tarihi kaynakların ışığında incelemek lâzım gelmektedir. Bildiğimiz başlıca kaynaklarda, İstanbul'da daimî bir Leh elçiliği hakkında hiçbir kayda rastlanmıyor. Başka memleketlerden farklı olarak, İstanbul'da Lehistanın devamlı bir temsilciliği yoktu. Ancak Kral Stanislav August (1764-1795) zamanında hernekadar İstanbul'da daimî bir Leh maslahatgüzârlığı ihdas edilmiş ise de, bu tam manası ile diplomatik bir temsilci değildi. Bu maslahatgüzârlığın kendisine âit bir binası yoktu, kira ile tuttıkları ve devamlı olarak değişen binalarda oturuyorlardı⁸. İstanbul'dan bahseden eski kitaplarda da Lehistan sarayı hakkında hiçbir işarete rastlanmıyor. Hayli etraflı bilgiler olan Ermeni Kömürcüyan'ın eseri⁹, Leh elçiliğinin kendisine ait bir binasından bahsetmiyor. Alman seyyahı Murhard, Leh elçisinin İstanbul'a debdebeli bir sarayda konakladığını bildirmekle beraber, burasının kendisinin mülkü olduğunu söylemez¹⁰. Fransız seyyahı Tournefort ise "her yabancı temsilcinin Beyoğlu'nda kendisine mahsus sarayı olduğunu, yalnız Lehistan ve Dubrovnik'in temsilcilerinin İstanbul'da oturduklarını" bildirmektedir¹¹. Başka bir seyyah, Alman Riesedel ise, bütün yabancı diplomatların Beyoğlu'nda oturduklarını iddia etmektedir¹². İlk bakışta tenakuz halinde gibi gözükken bu bilgiler, XVIII. yüzyıldaki Türkiye'yi iyi tanıyan Lüdeke'den daha iyi anlaşılıyor. Ridesel, yalnız devamlı elçileri, Tournefort ise muvakkat bir süre için gelenlerin İstanbul'da oturduklarını kast etmektedir¹³.

7. A. Lewak, *Emigracja polska w Turcji 1831-1878. (= 1831-1878 yıllarında Türkiyedeki leh mültecileri)* Varşova 1935.

8. J. Reychman, yukarıda zikredilen eserde: B. Spuler, *Die europäische Diplomatie in der Türkei*. "Jahrbuch für Geschichte und Kultur der Slawen" 1935.

9. C. Comidas de Carbognano, (Kömürcüyan), *Descrizione topografica dello stato presente di Constantinopoli*, Bassano 1794.

10. F. Murhard, *Gemälde von Konstantinopel*, Petersburg 1805, s. 80-81.

11. M. Tournefort, *Relation d'un voyage de Levant*, Paris 1718, II, s. 8.

12. Riesedel, *Remarques d'un voyageur moderne au Levant*, Amsterdam 1773.

13. Chr. W. Lüdeke, *Beschreibung des Türkischen Reiches*, Leipzig 1780 I, s. 103 ve II, s. 217. 1706.

Polonya arşivi, eski Leh devleti maliyesi kayıtlarında, vekayinamelerde Lehistanın kendi elçileri için İstanbul'da bir binası olduğu hakkında hiçbir kayda rastlanmamaktadır. Bu hususta Türk kaynaklarında da bir bilgiye şimdiki halde rastlanmamıştır. Polonya'nın kendisine âit bir binası olmadığına göre, İstanbul'a gelen temsilciler nerede konaklıyorlardı ve yukarıda işaret edilen efsane ne surette doğmuştu? Üç hipotezden birincisi esrarını muhafaza ederken, diğer ikisi, yâni Elçihanı ile Leh sokağındaki bina üzerinde bir parça durulabilir. Bu iki rivayet arasında bâriz bir aykırılık yoktur. Çünkü bunlar ayrı ayrı devirlere aittir. Zaten İstanbul'da devamlı bir Leh sarayının bulunmamasına karşılık, kaynaklar buraya gelen temsilcilerin zaman zaman kira ile tutulan konakları hakkında etraflı bilgi veriyorlar.

Elçihanı rivayeti, bütün bunların en eskisidir. Bu han Tavukpazarı ve Çemberlitaş yakınında idi. Yabancı elçilerin inmesine mahsus büyük bir kervansaraydı. XVI. yüzyılda burada İmparatorluğun elçileri de ikamet ettiler. Fakat XVI. yüzyıl sonlarından itibaren, başlıca büyük devletler kendi temsilcilerine mahsus olarak İstanbul'da onların devamlı kalabilmeleri için izin aldıklarında, Elçihanı, artık sadece arada sırada İstanbul'a gönderilen Lehistan, Dubrovnik ve Erdel elçilerinin konakladıkları yer halini almıştı¹⁴. Elçihanından başka, diğer han ve kervansaraylarda da, bazı hallerde zuhurat olarak gelen temsilciler misafir ediliyorlardı. Nitekim 1557 de Türkiye'ye elçi olarak gönderilen Andrzej Bzicki'nin kâtibi Otwinowski, sefaretnamesi'nin bir yerinde şunları yazmaktadır: "... iki kervansarayda kaldık. Bunlardan biri karşıda geniş bir sokak üzerinde idi. Bu sokaktan gidildiğinde yeni Süleyman camiine varılıyor"¹⁵. Bu cami Süleymaniye'den başka birşey değildir, cadde de herhalde Divanyolu olmalıdır. Belki burada bahsi geçen kervansaraylardan biri Elçihanı idi. 1621'de Kristof Zbaraski'nin başkanlığında İstanbul'a büyük bir Leh elçilik heyeti geldi. Bu elçiliğin manzum bir tarihi Twardowski tarafından yazılmıştır. Elçilik konağı hakkındaki kaydı kısaca Babiâli'nin Zbaraski'ye "debdebeli bir saray" tahsis ettiğinden hizmetkârları için ise diğer bir saray verdiğinden ibarettir¹⁶. Bu sarayın nerede olduğunu bilmiyoruz. Bu hususta Twardowski herhangi bir ipucu vermemektedir. Fakat aynı sarayda, aynı yüzyılın ortasından sonra, diğer bir Leh elçi-

14. Elçi hanı hakkında: Evliya Çelebi, *Seyahatname*, I, 325; J. H. Mordtmann, *Encyclopédie de l'Islam*, I, 1913, s. 894. J. Hammer, *Geschichte des Osmanischen Reiches*, V, 391; F. Babinger, *Ein schriftgeschichtliches Rätsel*, "Keleti Szemle" (Budapeşte) 1913, s. 127; F. Luttor, *Adaléko az eldazi — Hanhoz*, "Turan" 1918, s. 286-288.

15. J. I. Kraszewski, *Podróz i poselstwa polskie do Turcji (= Türkiyede Leh seyyah ve elçileri)* Kraków 1860, s. 12.

16. S. Twardowski, *Przewazna legacja Krzystofa Zbaraskiego*, (K. Zbaraski'nin elçiliği) Wilno

sinin, Gniski'nin de kaldığını biliyoruz. 1633-1634 de Andrzej Trzebinski İstanbul'da geldi. Bu elçinin oturduğu yer hakkında Nâima şunları yazıyor:¹⁷

اوائل رمضان شريفده له قرالندن معتبر ايلچي آيله هدايا گلوب تكفور
سراينه قوندرديلر گلن ايلچي قرالک وزيری ایدی ديرلر

Tekfur sarayı, Bizans İmparatoru Konstantinos Porphyrogennetos'un sarayı idi. XVII. yüzyılda harap olmuş. XVIII. yüzyılda bir çini fabrikası haline getirilmişti. Fransız seyyahı, Tournafort burasının harap oluşunu görmüştü. Son yıllarda burası geniş ölçüde takviye edilerek korunmuştur.¹⁸

İstanbul'a 1643 yılında gelen Bieganowski'nin yazdığı sefaretnamede işareti olunduğuna göre "Leh elçisi Boğdan sarayında konakladı kendisine ayrıca bir saray daha tahsis edildi"¹⁹. Boğdan sarayı denilen bina, aslında Boğdan voyvodası kapı kâhyaları için tesis edilmiş bir konak idi ve İstanbul'un kuzey-batı köşesinde (Karagümrük civarında) Kefeliler mahallesinde bulunuyordu. XVII. yüzyılın ortalarından itibaren Boğdan kapı kâhyaları artık burada ikamet etmemeğe başlamışlar, böylece sarayın mülkiyeti Osmanlı devletine geçmiştir. Bir süre boyunca Babıâli burasını yabancı diplomatlara, sefarethane olarak tahsis etmiştir. Nitekim 1634 yılında İsveç temsilcisi Paul Strasburg burada oturmuştu. Sonraları Boğdan sarayı harap olarak yıkılmış, 1784 de ise tamamen yanmıştır. Nihayet 1799 da Devlet, konağın arsasını satmış ve ancak özel ibadethanesi (şapeli) ayakta kalabilmiştir. Bugün bu küçük kilisenin çok ufak bir kalıntısı hâlâ durmaktadır²⁰ (Res. 2, 3).

1167 yılında Radziejowski adında bir lehli, elçi olarak Türkiye'ye geldiğinde, kendisine bir paşanın konağı (veya sarayı) tahsis edilmişti. Elçinin buradaki ikameti uzayınca, Babıâli Radziejowski'e başka bir bina, bir kervansaray tahsis etmeği uygun görmüş ise de, elçi bu binanın çok kasvetli, dar ve rahatsız olduğundan şikâyet etmiştir²¹. Ne yazık ki bunun İstanbul'un hangi kervansarayı olduğunu bilemiyoruz. Osmanlı İmparatorluğuna 1677-1678 yıllarında elçi gibi gönderilen Jan Gninski'nin yazılarında, İstan-

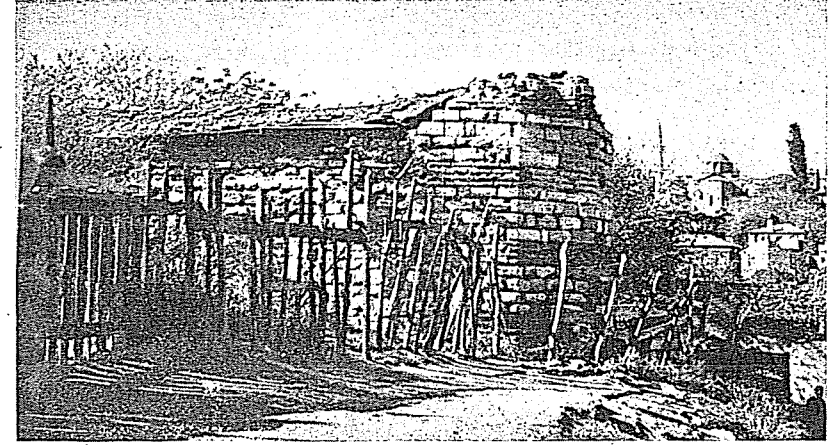
17. *Tarih-i Nâima*, III, İstanbul 1863, s. 133.

18. Tekfur sarayına dair: Mehmed Ziya, *İstanbul Boğaziçi*, İstanbul H. 1337, s. 226-270; C. Gurlitt, *Die Baukunst Konstantinopels*, I, s. 7; J. Hammer, *Constantinople und der Bosphorus*, Pesth 1822, I, s. 196 ve 326; A. M. Schneider - B. Meyer, *Die Landmater von Konstantinopel*, Berlin 1943, II.

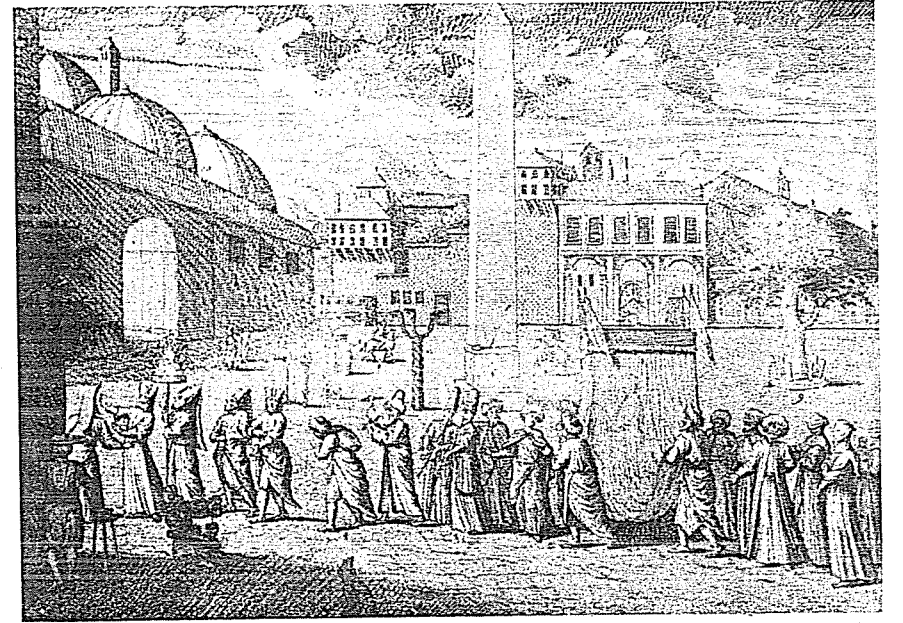
19. *Scriptores rerum polonicarum*, XIX, Krakovia 1907, s. 22.

20. Boğdan sarayına dair: Mehmed Ziya, yukarıda zikredilen eserde; M. Bengescu, *Bogdan Serai in literature și arta romina*, Bükreş 1906; C. Balş, *Bogdan Serai*, Bükreş 1916; A. Golimaş, *Despre capucheala Moldaviei* (= *Boğdan'lı kapukâhyaları'na dair*) Yaşı 1943.

21. Hubert, *Zatargi Polski z Turcja i poselstwo Hieronima Radziejowskiego* (= *Lehistan ile Türkiye arasındaki savaşlar ve Radziejowski'nin elçiliği*) "Biblioteka Warszawska" II (1858) s. 480.



Resim 3. Boğdan sarayı şapelinin yıkıntısı, şimdiki durumu (1959).
(Foto Reyçman).



Resim 4. XVIII. yıl başlarında Atmeydanı (La Mottraye, *Voyage en Europe, Asie et Afrique*, La Haye 1727'den).

bul'daki ikametgâhına dair en etraflı malzemeyi bulmaktayız²². Elçilik heyeti, daha yolda iken, Çatalcaya geldiklerinde, misafir edilecekleri binaya dair haberi alırlar. Bu habere göre kendilerine bir han tahsis edilecekti. Ancak bu hanın çok kasvetli, karanlık ve fena kokulu olduğunu da elçilik heyeti aynı zamanda duymuş bulunuyordu. Bu haberler üzerine Gninski İstanbul'a gönderdiği bir çavuş vasıtasıyla, kendi şanına lâyık bir ikametgâh'ın gösterilmesini rica etmişti. Bunun üzerine Babiâli başka bir hanı, misafirhane olarak göstermiştir. Elçilik Ruznâmesi'nden öğrenildiğine göre: "... burası evvelce seğmenler için kullanılmış bir tüccar hanı olup, yeni sıvanmış ve boyanmıştı. Fakat binanın içinde fena bir koku hâkim olduktan başka kasvetli ve dar idi. Hatta bu darlık yüzünden, başka bir hanı daha kira ile tutmak zarureti doğmuştu". Acaba bu ikinci han, Çemberlitaş yakınındaki Vezirhanı mıdır?²³ Bu takdirde diğer han da, caddenin karşı tarafında bulunan Elçihanı olabilir mi? Fakat herşeye rağmen Gninski memnun edilememişti. Yeni bir müracaatı üzerine, Babiâli Leh temsilcisine başka bir han gösterdi. Heyet 31 ağustos 1679 da bu yeni ikametgâha taşındı. Yeni ikametgâh, Fenerli Rumlardan Panayoti âilesinin konağı idi. Bu konağın Galata'da Haliç kıyısında olduğu bilinmektedir²⁴. Gene de Gninski memnun değildi. Galata'nın başka bir yerine taşınmağı istemekten çekinmedi. Fakat Babiâli artık bu isteğe karşılık vermedi. Bir rivayete göre, XVII. yüzyılın sonlarında Leh elçilerinin Galata'da oturdukları bina, Yeni cami yakınında bulunuyordu ve 1696 da yanmıştır.

Karlofça muahedesinden sonra (1699) esas elçi Leszczynski'den önce Rzewski adında bir vekil gönderilmişti. Fakat bu vekil İstanbul'a gelememişti. Babiâlinin ona Edirne'de Defterdar Ahmed Paşa sarayını tahsis ettiğini Raşid tarihi yazmaktadır²⁵. Karlofça muahedesini tasdik etmek üzere İstanbul'a 1700 yılında, Rafal Leszczynski başkanlığında büyük bir elçilik heyeti gelmişti. Bu heyete şehrin en muhteşem ve en güzel saraylarından birini tahsis olundu. Bu saray beş avlulu, denize manzarası olan büyük bir bina idi ve Sultanahmet camii yakınında idi. Elçilik ruznâmecisinin yazdığına göre: "... karşısındaki meydanın ortasında, saray ile cami arasında kaidesinde grekçe ve lâtince yazılar olan bir dikilitaş bulunuyor ve biraz daha ileride, deniz istikametinde, üç yılan başlı ejder şeklinde bir tunçdirek görülüyor-

22. F. Pulaski, *Zrodla do poselstawa Jana Gninskigo* (= *Jan Gninski'nin elçiliği ile ilgili vesikalar*) Varşova 1907, s. 25-36.

23. Vezir hanına dair: Evliya Çelebi, *Seyahatname*, I, s. 325.

24. Panajoti'nin konağına dair: De la Croix, *Mémoires*, II, 210.

25. *Tarih-i Raşid*, I, s. 250.

du²⁶." Bu satırlardan açıkca anlaşıldığına göre, bahis konusu meydan eski Atmeydanı (şimdiki Sultanahmet parkı), cami, Sultanahmet camii ve niha-yet saray da, şimdiki Tapu dairesi sırasındaki Sadrâzam İbrahim Paşa sarayından başka birşey değildi. Bu büyük bina, şehrin en güzel özel saraylarından biri idi²⁷. Diğer taraftan eski bir rivayete göre, Atmeydanı'ndaki yılanlı direğin, başları, işte bu sırada bu kalabalık mâiyete mensup bir kimse tarafından koparılmıştır (Res. 4).

Polonya kralı II. August, 1713 de Mazovia voyvodası Stanislaw Chometowskiyi, Sultan III. Ahmed'e göndermişti. O devre ait bir kayıttan öğrendiğimize göre Babiâli, Chometowski'ye "Eflâk voyvodasının eski sarayını" tahsis etmişti. Gene aynı kayda göre bu saraya, sahibinin azli ve sürgün edilmesinden sonra, Devlet tarafından elkonulmuştu. Chometowski İstanbul'a geldiği sırada, Eflâk sarayının yapılması henüz bitmemişti²⁸. Bu Eflâk sarayı denilen bina nerede idi? Eflâk voyvodası Demetrios Kantemir XVII. yüzyıl sonlarında hakikaten İstanbul'da Defterdarburnu'nda kendisi için bir yalı yaptırmıştı. Bu yalı, XVIII. yüzyıl başlarında mirî mülkiyete (Devlet'e) geçmişti. 1726 yılında Sadrâzam orada Neşedâbad adında bir saray yaptırmış, sonraları da aynı arsa üzerinde Çiftesaraylar denilen sahilsarayları kurmuştu. Bugün bu yerde sadece bir mahzen yıkıntısı görülür²⁹. Fakat Chometowski'nin misafir kaldığı Eflâk sarayı'nın Kantemir'in Boğaziçi'ndeki yalısı olmadığı muhakkaktır. Nitekim, daha sonraki Leh elçilerinden birinin ruznamecisi, Chometowski başkanlığındaki elçilik heyetinin ikametgâhını şu suretle anlatmaktadır: "Mehmed camii karşısında, evvelce Mazovia voyvodası Polonya'nın kralı August'un elçisinin oturduğu saray bulunur, fakat şimdi çökmüş çatısı ile burası boş bir harabe halindedir". Fakat aynı yazar, bu sarayın Atmeydanı yakınında bulunduğunu kaydetmek suretiyle işleri

26. J. D. Karwicky, *Opisanie wjazdu do Stambulu Rafala Leszczynskiego* (= *Büyük elçi Rafal Leszczynski'nin İstanbul seyahatinin ruznamesi*), "Biblioteka Warszawska" III (1882).

27. İbrahim paşa'nın sarayı hakkında: Sedat Çetintaş, *Kervansaraylarımız arasında İbrahim paşa sarayı*, İstanbul 1939; Zarfî Orgun, *İbrahim paşa sarayı*, İstanbul 1939; A. M. Schneider, *Das Serai des İbrahim pascha am At-Meidan zu Konstantinopel*, "Revue historique du Sud-Est Européen" (Bükreş) 1941, s. 131-136; İsmail Hakki Konyalı, *İstanbul sarayları*, İstanbul 1942.

28. F. Gosciecki, *Poselstwo wielkie Stanisława Chometowskiego*, (= *Stanislaw Chometowski'nin büyük elçiliği*) Lwow 1732.

29. Halûk Y. Şehsuvaroğlu, *La villa que le prince de Moldavie fit construire au Bosphore au XVIIème siècle*. "La République" (İstanbul) 16-IV-1950; Boğdan sarayı yakınında bulunan bir "Eflâk sarayı" hakkında bk. Golimaş, yukarıda zikredilen eser; İstanbul'da bundan başka "Eflâk sarayları" da vardı. Eflâk Voyvoda'sı Seban Kantakuzen Kuruçesmede bir "Eflâk sarayı" yaptırdı, Duka voyvoda ve Maurokordato da birer Eflâk sarayı yaptırmışlardı. Bu husus için bk. N. İorga, *Byzance après Byzance*, Bükreş 1925, s. 187; N. Hurmuzaki, *Documente privitoare la istoria Românilor*, XIV, 261-262, 318-319, 455-456, 493, 495; *Bulletin de la Section Historique de l'Académie Roumaine*, II, s. 252-253, 267-269.

karıştırmaktadır. Belki de Chometowski birbiri peşine iki ayrı yerde oturmuş olabilir. Her ne hal ise, bu çapraşık durum açık surette aydınlanamamaktadır.

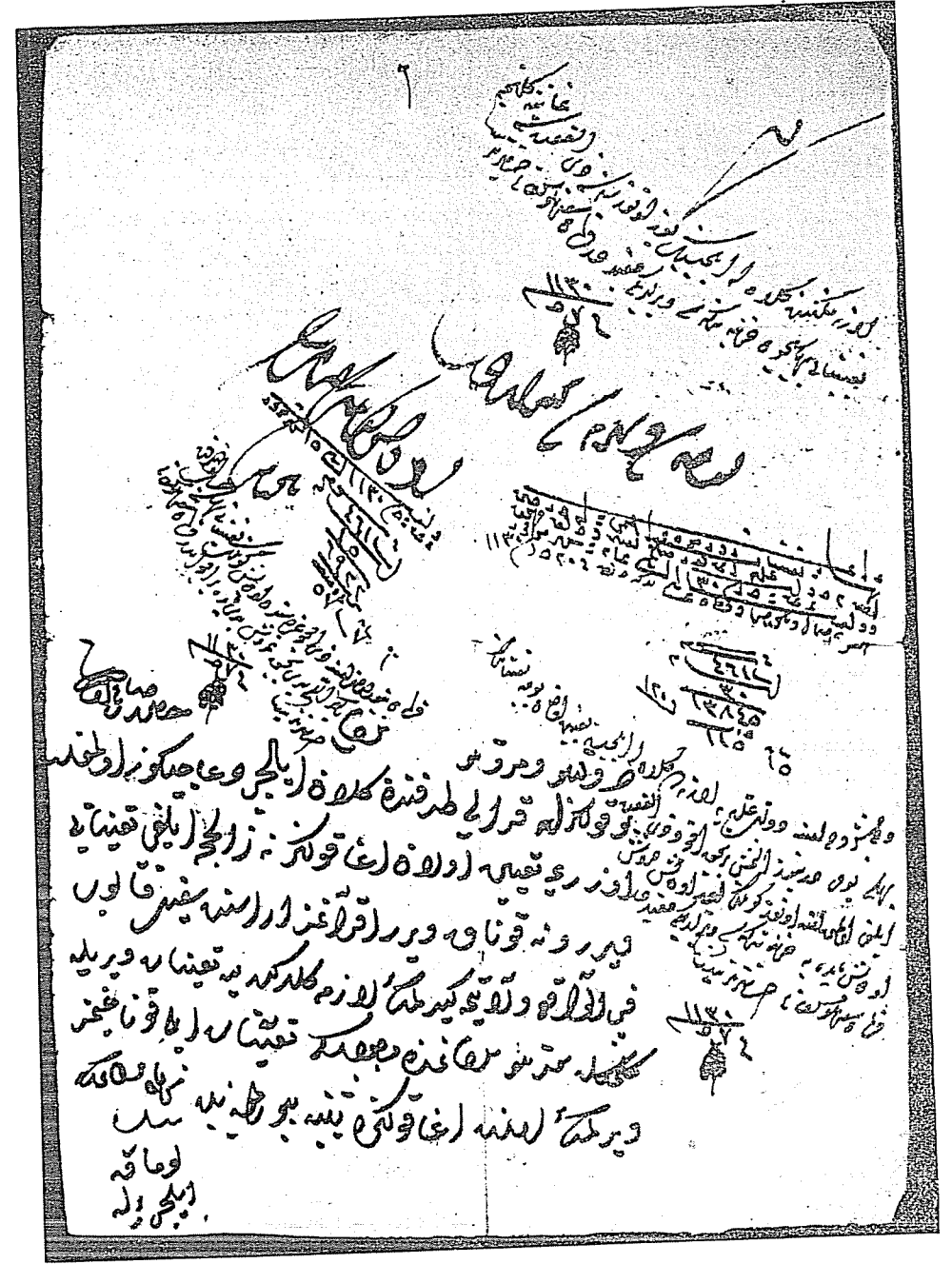
Bütün bu araştırmalarımızdan elde edilen sonuç şudur ki, XVIII. yüzyılın ortalarına kadar İstanbul'a gelen Lehistan elçileri yalnız Babiâli tarafından gösterilen saraylarda yahud gelişigüzel seçilerek kiralanan hanlarda veya kervansaraylarda misafir edilmişlerdi. Bu tarihe kadar başlıbaşına bir sefaret-hanesi yoktu. Bulgaristan Devlet Kütüphanesi'nin Türk vesikaları bölümünde ilgi çekici bir türk vesikası bulunmaktadır. 1717 tarihli olan bu vesikadan öğrenildiğine göre, Lehistan'ın İstanbul'daki temsilcisi (*résident*) Lomaka (لوماق), Babiâliden gelecek Lehistan elçisi için bir konak, tahsisini rica etmektedir (Res. 5). Şu halde, 1717 de bir konak istenildiğine göre, henüz bu tarihte muayyen bir elçilik binasının bulunmadığı açıkça ortaya çıkmaktadır. XVIII. yüzyıl ortalarından itibaren, yabancı diplomatların Çemberlitaş'daki Elçihani'nda da artık misafir edilmedikleri bilinmektedir. Harap olarak yıkılan bu han, 1865 de bu bölgeyi mahveden yangına kadar hiç değilse adını muhafaza edebilmişti. Bugün ise hiçbir izi kalmamıştır. XVIII. yüzyılın ortalarında İstanbul'a gelen Lehistan elçileri Beyoğlu tarafında oturuyorlardı. Bir elçilik ruznâmecisi bu hususu şöylece belirtir: "...şimdi elçiler artık İstanbul'da değil, Haliç'in karşı kıyısında Beyoğlu'nda hıristiyanlar arasında oturmaktadırlar"³⁰. Lehistan elçilerinin XVIII. yüzyılda Beyoğlunda ikametlerine dair kaynaklarda hayli bilgiye rastlanmaktadır. Lehistan temsilciliğine vekâlet eden Stadnicki, Beyoğlunda Fransız elçiliğinin komşusu olarak bir yerde ikamet ediyordu. Bu yerin sonraki adı ile Polonya sokağı dolaylarında olması muhtemeldir³¹. 1736 tarihli bir vesikadan öğrenildiğine göre, bu Lehistan *résident*'i, Beyoğlunda içinde ikamet ettiği konağın kira parasının ödenmesini Babiâliden rica etmektedir. Türkiye'ye 1756 yılında gelen, III. August'un elçisi Jozef Vandalin Mniszech Beyoğlunda yaşıyordu. Krakovia'da Czartoryski koleksiyonundaki türkçe vesikalar arasında bulunan hicrî 1169 tarihli (= 1755/56) bir vesikaya göre ise, elçiliğin kiralandığı bir konak için Defterdar günde altmışbeş kuruş ödemiştir. Elçilik maiyeti ise Beyoğlunda değil, şehir dışında bir çiftlikde ve Domuzderesinde yerleşmişti³².

İstanbul'da Lehistan temsilcisi olarak 1759 da bulunan Jozef Podoski'nin elçiliğinden bir sefaretname kalmıştır. Bu vesikaya göre, elçiye Babiâli altı

30. Gotartowski, *Sefaret tarihi*, yazma (neşredilecek) Ossolineum koleksiyonu, Wrocław'da.

31. "Czas" gazetesi (Krakova) 1858, No. 275.

32. Mniszech, *Elçilik ruznâmesi*, yazma, (Polonya) neşredilecek.



Resim 5. Sofya Devlet Kitaplığında Leh ajanı Lomaka'nın 1717 de Babiâliden bir konak istediğine dair vesika.

ev tahsis etmek istemiş, fakat bundan memnun olmıyan Podoski'nin Yaşı'den yolladığı Çerkes adındaki tercümanının arabuluculuğu ile, dokuz büyük evden başka bir de at ahır tahsisini elde edebilmiştir. Lehistan temsilcisinin İstanbul'da kaldığı süre boyunca, bu evlerin sahipleri başka evlere taşınmışlardı³³. XVIII. yüzyılın ikinci yarısı, Lehistan elçilerinin evlerine dair en fazla bilgilerin bulunabildiği bir devredir. Podoski'nin sefaretnamesine göre, elçi Eyûp yolu üzerinden Beyoğlu'na geçmiş ve burada kendisine gösterilen konağa yerleşmiştir. Aynı surette, 1766 da gönderilen Tomasz Aleksandrowicz de tahsis edilen bir yerde misafir olmuştu³⁴. Aleksandrowicz'in gelişinden evvel İstanbul'daki *résident* Everhardt, Lehistan krallığı kançılaryasına yazdığı bir mektupda, gelecek elçi için Kardinal Balestrelli'nin evini kiralamaya muvaffak olamadığını, fakat Rumen boyarı Karaca'ya ait konağı kiralayabildiğini bildirir. Bu konak, İstanbul'un büyük yangınlarından 26 Eylül 1767 de vuku bulan yangında tamamen yandığından Lehistan temsilcisi, gene Beyoğlu'nda tüccar Louvard'ın evini kiralarak buraya yerleşmiştir³⁵.

Yeni bir elçilik heyeti için 1776 da tekrar hazırlıklara girilmişti. İstanbul'a gönderilecek olan Boskamp, Everhardt'tan dört ev kiralamasını rica etmişti. Bunlardan bir tanesi elçiye, diğeri elçilik kâtibine, üçüncüsü tercümana, dördüncüsü ise maiyete tahsis olunacaktı. Everhardt, Danimarka ajanı, banker Baron Hübsch'ün kızkardeşine ait evin kiralmasını tavsiye etmişti. Raporunda bildirdiğine göre, burası "... yabancı elçilikler istisna edilecek olursa Beyoğlu'nun en iyi evi idi". Everhardt 14 Eylül 1776 da Reisülküttab Efendiyi ziyaret ederek, elçi için kiralanan konak işinin ne durumda olduğunu sorduğumda, kendisine bu işin acele olmadığı ve heyetin İstanbul'a ulaşmasından oniki gün evvel halledilebileceği cevabı verildi³⁶. 1781 de ajan olarak İstanbul'a gönderilmesi kararlaştırılan Dzieduszycki, buradaki Lehistan tercümanı Pichelstein'e yazdığı bir mektupda kendisi için Beyoğlu'nda Timoni ailesinin evini kiralamasını istemişti³⁷. Bu ev Beyoğlu'nun kuzey kısmında İngiliz sefarethanesi ile Büyük mezarlık yakınında bulunuyordu. Nihayet Lehistanın son elçilik heyeti, Kont Piotr Potocki başkanlığında İstanbul'a geldi-

33. Podoski, *Sefaret ruznâmesi*, yazma, Polonyada. Bu konuda bk. J. Reyman, *XVIII. asırda İstanbul'da Leh hayatı*.

34. Aleksandrowicz, *Sefaret tarihi*, yazma, Wrocław'da Ossolineum koleksiyonunda, neşredilecek.

35. Everhardt'ın Boskamp'a Beyoğlundan 28.X.1766 ve 17.IV.1769 tarihli mektupları, Varşova - Devlet arşivi.

36. Boskamp'ın Everhardt'a Varşova'dan 17.VI.1766 tarihli mektubu, Varşova, Devlet arşivi.

37. Dzieduszycki'nin Pichelstein'a Polonyadan 23.III. 1781 tarihli mektubu, Varşova, Devlet arşivi.

ğinde gene Beyoğlu'nda bir konak kiralamıştı³⁸. Elçi, bir konağı satın almayı düşünüyordu. Nitekim *résident* Chrzanowski bir mektubunda, evin simdilik kira ile tasarruf olunabileceğini "... fakat elçinin devamlı ikameti için Cumhuriyet (Lehistan devleti) bir ev satın almağı emrederse..." çaresine bakılabileceğini yazmıştır³⁹. Kiralanan konak, sonraları Leh veya Polonya sokağı adı ile tanınan sokakta bulunuyordu. Arsası, Fransız elçiliğinin bahçesine komşu idi (Res. 6, 7). Piotr Potocki'nin sefaretnamesinden öğre-nildiğine göre "... birgün Fransız elçisi, hizmetkârlarından dolayı Lehistan elçisine şikâyetlerde bulunarak, bunların Fransız devletine ait bu yerde zararlar yaptıklarını..." ileri sürmüştü⁴⁰. Bu Lehistan elçilik heyetinin son tercümanı Chabert, Potocki'nin ikamet ettiği konağın sonraki Polonya sokağında (= *rue de Pologne*) olduğunu kesin ve açık bir surette bildirmektedir⁴¹.

Lehistan devleti temsilcilerinin sanki devamlı olarak burada oturmuş oldukları yolundaki yaygın inanış nereden doğmuştu? Bu sorunun cevabını vermek güç olmasa gerektir. Kont Potocki oldukça uzun süre İstanbul'da kalarak, devamlı bir sefarethane kurmağa çalışmış ve temsilcilik için büyük elçilik ünvanını elde etmişti. Potocki, 1792 de geri dönmüş, fakat elçiliğin kadrosu konakda kalmağa devam etmiştir⁴². Yaşı muahedesinden (1792) sonra, yeni Rus elçilik heyeti daha gelmeden, İngiliz elçisi, Lehistan *résident* ı Chrzanowski'e, bu kirası yüksek ve eski konak yerine, daha ucuz ve mütevazi bir binaya taşınmasını tavsiye etmişti. Zira, Ruslar, gelecek Rus heyeti için, Lehlilerin elindeki Beyoğlu'nun bu bölgedeki en güzel bina olan

38. Sefaret kâtibi kont Stanislaw Malachowski hatıratında "Elçi, maiyeti ile birlikte büyük elçiye tahsis edilen saraya ve legasyon azası ise civardaki dört eve indiler" demektedir. Boskamp'ın oturduğu konağın da aynı yerde bulunmuş olması muhtemeldir. Çünkü Leh Kralının hizmetinde bulunan ve 1776-1777 yıllarında İstanbul'daki Lehistan elçiliğinde ikamet eden Alman ressam Kamsetzer Sarayburnu'nu gösteren bir resmini "*vue prise de Palais de Pologne*" olarak adlandırmıştır. Haçen Nuriziya sokağındaki boş bir arsadan cenuba bakıldığında aynı manzara görülür. Bu konuda bk. J. Reyman, *Sur l'activité de quelques artistes polonais en Turquie au XIII e siècle*, Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi tebliğleri, Ankara 1959. Fakat bu resmi Varşova'ya döndükten sonra tamamlamış ve bu başlığı o zaman koymuş olabilir (Res. 8).

39. Chrzanowski'nin bu mektubu şurada neşredilmiştir: K. Waliszewski, *Ostatni posel Polşki do Porty Otomanskiej*, (= *Lehistanın Osmanlı devletine gönderilen son elçisi*) I. cilt, Paris 1894.

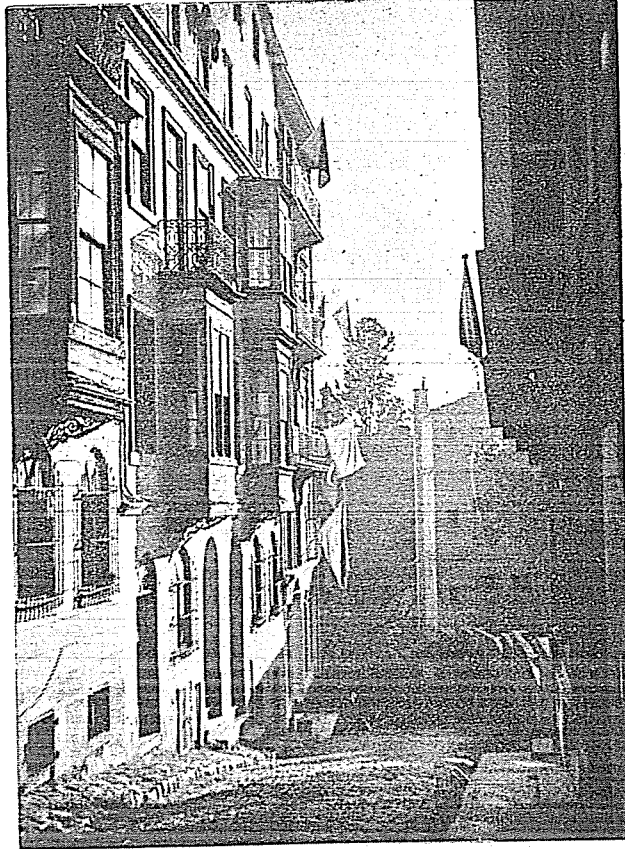
40. Potocki, elçiliğin elyazması haura defteri. Bu defter Varşovada Krasinski kütüphanesinde bulunuyordu. 1944 de bütün kütüphane ile beraber yakılmıştır.

41. *Ostatni dragoman ambasady polşkiej w Stambule* (= *İstanbuldaki Lehistan sefaretinin son tercümanı*) "Wiadomosci Polskie" (Paris) 1856, No. 22 - 23.

42. J. Dutkiewicz, *Polşka a Turcja 1787-1792* (= *1787-1792 yıllarında Lehistan ve Türkiye*), s. 84; Schrader, *Osmanischer Lloyd*'daki makalede Cevdet tarihini zikredip Potocki'nin İstanbulu çok fena durumlarda terkettiğini yazar. Eski bir söylentiye göre sadrazam elçiliğın anahtarlarını rehlin olarak almıştı.

konağı kiralamak isteğini gösteriyorlardı. Fakat herşeye rağmen konak Leh-
lilerin elinde kalmağa devam etti.

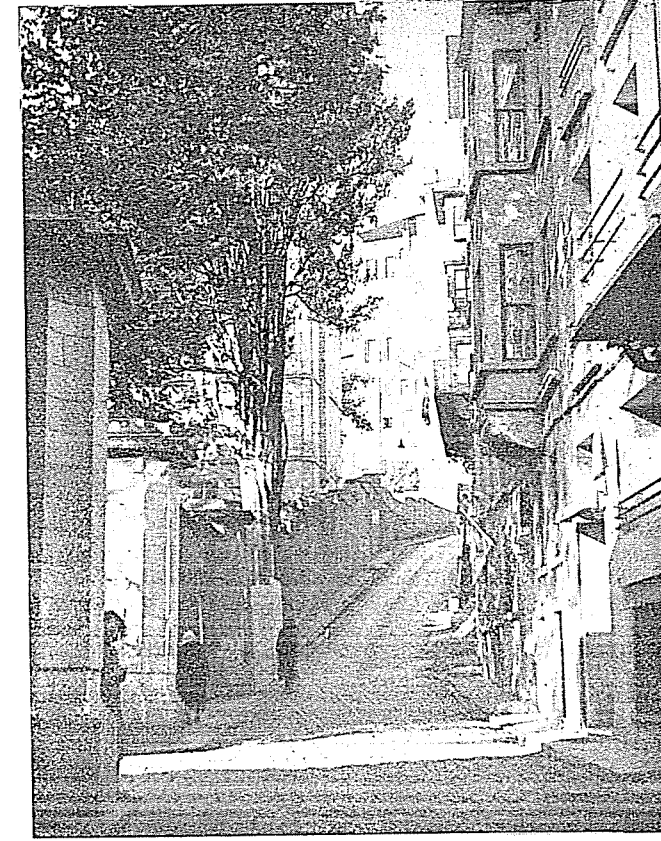
Lehistanın ikinci taksiminden sonra (1793) Rus müdahalesi üzerine Os-
manlı devleti yanındaki Lehistan sefaretı resmen kapanmıştı. Son tercüman
Chabert, arşivi kısmen Rus elçiliğine teslim ettikten sonra kendisi de İngi-
liz elçiliği hizmetine geçmiş fakat "Leh konağı" gene Lehlilerin elinde kal-



Resim 6. Eski Polonya, şimdiki Nuruziya sokağı, sağ tarafta
Lehistan konağının boş arsası (Foto, Reyçman, 1959)

mıştır. Lehistandan gelen ve memleketini kendiliğinden bir ajan gibi tem-
sil eden bir vatanperver, *chambellan* Kayetan Aksak bu konağın idaresini
üzerine almıştı. Binanın cephesini Lehistan devletinin arması süslemeğe de-
vam ediyordu. Bu da tabii idi, zira Devlet-i Osmaniye, Lehistanın taksimle-
rini tanımıyordu. Bu eski konakda Aksak, Lehistan'ın üçüncü taksiminden

sonra da kalmağa devam etmiştir⁴³. Kosciusko tarafından 1794 yılında, İs-
tanbul'daki Fransız elçisi Descorches'a gönderilen tercüman Krutta'nın da
burada Aksak'ın yanında kaldığına da ihtimal verilebilir⁴⁴.



Resim 7. Eski Polonya şimdiki Nuruziya sokağı. Solda Fransız
elçiliğinin kapısı ile Fransız Enstitüsünün yan duvarı görülmektedir.
Daha yukarıda Lehistan konağının boş arsası (Foto, Reyçman, 1959).

Lehistanın üçüncü taksiminden sonra, Leh vatanperverleri yabancı mem-
leketlere sığınmışlardı. Bunların çoğu, Lehistanın düşmanlarına karşı çarpış-
mak üzere Fransa Cumhuriyeti tarafından İtalya'da kurulan Lehistan lejyonu-
na katılıyorlardı. Bu mültecilerin yolları Balkanlardan, İstanbul'dan geçiyor-

43. Etabîli, Aksak'ı misafir gibi muhafaza altında bulundurdu. Buna dair: E. Raczyński, *Dziennik podrozy do Turcji* (= *Türkiye seyahatinin ruznâmesi*) Wrocław 1819, 21; Gasztowtt, *La Pologne et l'Islam*.

44. Krutta hakkında bk. J. Reyçman, *Une famille des drogmans orientaux au service de Pologne*, "Rocznik Orientalistyczny" XXIV, c. 2, (1961).

du. Bu vatanseverlerden biri, sonraları general olan Kazimir Tanski, hatıratında İstanbul'dan şu satırlar ile bahseder: "İstanbul'a vardığımızda, eski Leh elçilik sarayına gittik. Burası ile Aksak Efendi ilgilenmektedir. Bir vakitler debdebeli olan fakat şimdi tamamen boş bir haldeki saray, biz zavallıların sığınağı oldu"⁴⁵. Bu, 1797 tarihli kayıt, Polonya sokağındaki eski Lehistan sefarethanesine dair olan son bilgidir. Sonraları bu konak ne olmuştur? Aksak sonraları, Ortaköy'de bir eve taşınmış ve elçilik arşivinin bir kısmı ile bazı eşyayı götürmüştü. Aksak'ın 1837 de ölümünden sonra bu evraka, Avusturya Büyük elçiliği elkoymuştur⁴⁶. Sahipsiz kalan elçilik konağı ise, bir rivayete göre Avusturya elçiliğinin mülkiyetine geçmiş ve burası Felemenk elçiliğine kiralanmıştır. XIX. yüzyılın başlarında, 1822 veya 1831 de bu bina yanmak suretiyle ortadan kalkmıştır. Bu yangından sonra, eski rivayete göre, arsası komşu Fransa elçiliği ile İtalyan konsolosluğu tarafından benimsenmiştir⁴⁷. Arsanın arta kalan parçası uzun süre boş kaldıktan sonra, XIX. yüzyılın ikinci yarısında Allahverdi adında zengin bir Ermeni, bu arsa üzerinde üç katlı büyük ahşap bir konak yaptırtmış, nihayet bu ahşap konak da, XX. yüzyılın başlarına doğru yıkıcıya verilerek ortadan kaldırılmıştır. Konağın yeri, şimdi Nuruziya sokağı (eski Polonya sokağı) nın sağ tarafında, Fransa elçiliğinin bahçesine bitişik ve onun üst tarafındaki hâlâ boş duran arsadır. Bu yer, bütün XIX. yüzyıl boyunca çok eski tarihlerdenberi Lehistan elçiliğinin yeri gibi kabul edilegelmiş olduğundan, önündeki sokak evvelce Polonya sokağı olarak adlandırılmış ve İstanbul'un bütün eski haritalarında böylece belirtilmiştir.

Eski Lehistan elçiliğine dair bu rivayet, İstanbul'a uğrayan bütün Lehli seyyahları ilgilendiriyordu. XIX. yüzyılın otuzuncu yıllarına doğru, Lehistanlı bir orientalist, Antoni Muchlinski bu hususda şunları yazmıştır: "Saint Antoine de Padoue adına inşa edilmiş olan kilisenin arkasındaki mahalleye şimdi Leh mahallesi denilmektedir, çünkü evvelce elçimizin evi orada bulunuyordu"⁴⁸. Muchlinski'den sonra İstanbul'a uğrayan diğer bir Polonyalı orientalist, Ignacy Pietraszewski'de şunları yazıyordu: "Aksak, Lehistan konağı adı ile eski bir evi muhakkak surette muhafaza etmek istiyordu. Fakat

45. K. Tanski, *Pietnascie lat w Legionach* (= *Lejyonlarda onbeş sene*) Varşova 1905, s. 21.

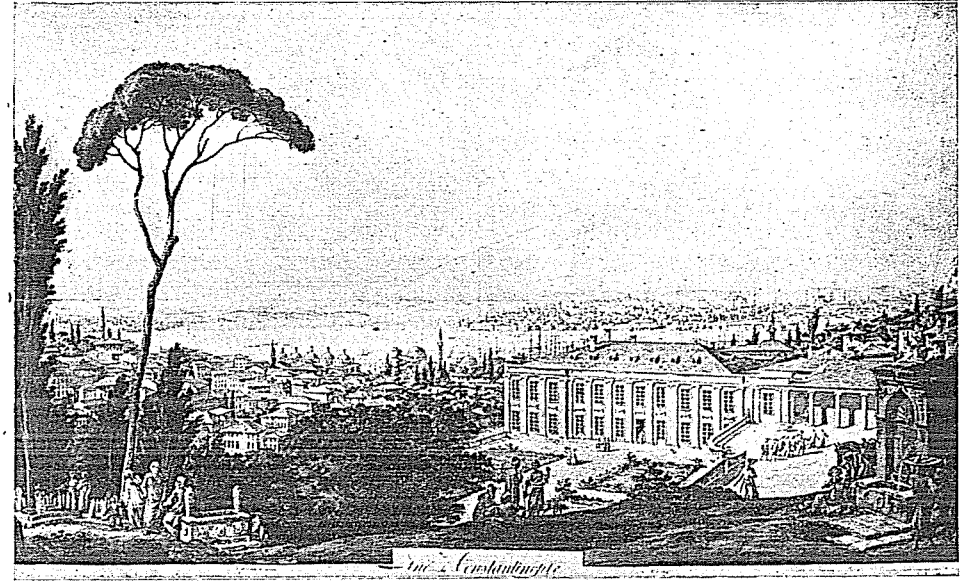
46. Gasztowtt, yukarıda zikredilen eserde. Leh mültecilerinin Pariste bulunan başkanı prens Czertorski, İstanbul ajansından Aksak'ın mirasını sorduğunda "Lehistanın son vekili Aksak'ın evrakına Avusturya büyük elçiliğinin el koyduğu" cevabını aldı. Wereszczynski'nin Czartorski'ye İstanbuldan 17 Eylül 1840 tarihli bu mektubu Krakovya'da Czartorski arşivinde bulunmaktadır.

47. Gasztowtt, aynı eserde, Jan Lepowski'nin hikâyesi, J. Reychman'a 1954 tarihli bir mektubdan.

48. A. Muchlinski, *Materiały do dziejów kościoła polskiego z języków wschodnich* (= *Leh kilisesine dair doğu dillerinde malzeme*) "Pamiętnik Religijno Moralny" 1856.

bunu başaramadı. Burası şimdi Avusturya mülkiyetinde bulunmaktadır ve Felemenk elçiliğine kiralanmıştır. Beyoğlu'nun ana caddesinden hemen hemen Boğaziçi kıyısında Tophaneye kadar uzanan geniş bir arazi içinde büyük bir bina oluşundan dolayı, önündeki sokağa Türkler Polonya sokağı adı ile anıyorlardı. İstanbul'da bulunduğum süre boyunca bu sokaktaki bir evde yaşadım"⁴⁹.

İstanbul'a 1855 de büyük Lehli şair Adam Mickiewicz geldi. Şairin etrafında bulunanlardan bir fransız, Armand Levy, şairin oğlu Mickiewicz Vla-



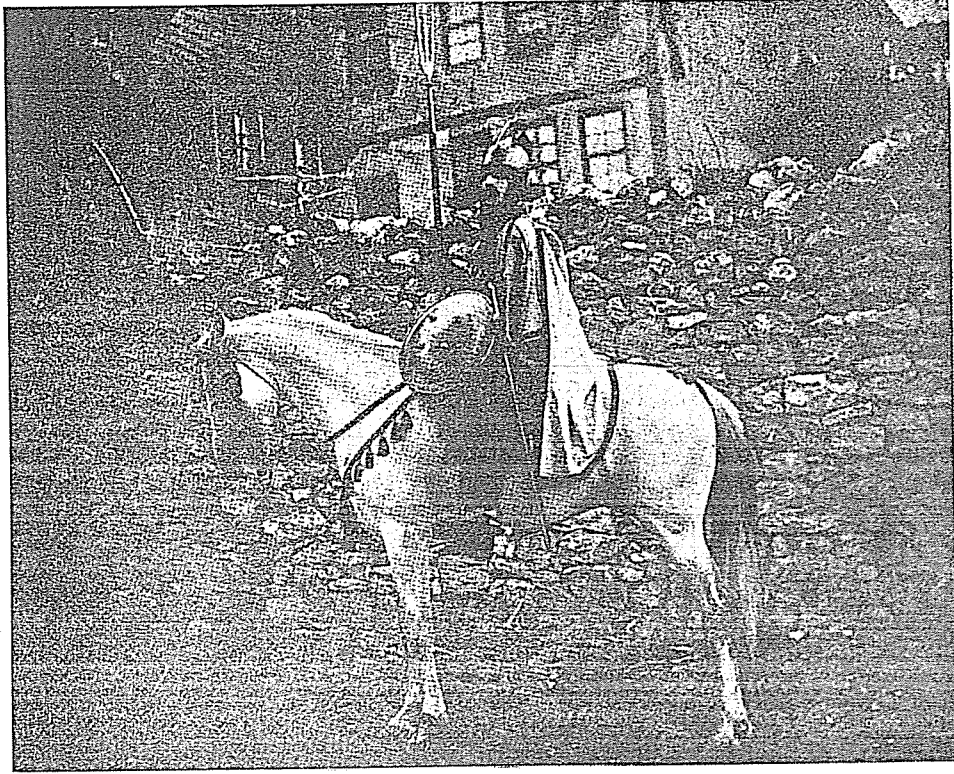
Resim 8. Kamsetzer'in, *Vue de Constantinople prise du Palais de Pologne à Pera* başlıklı, XVIII yy.ın 2. yarısına aid bir resmi.

dislav'a yazdığı bir mektupda "... Rus elçilik binasının -ki Kırım harbi sırasında burada bir Fransız asker hastahanesi yerleşmişti- eski Leh cumhuriyetine ait bir yerde inşa edildiğini, Lehistanın bölünmesinden sonra bu yeri Osmanlı Sultanı hernekadar Rusyaya teslim etmemiş ise de, 1815 de Viyana Kongresinde Çar'ın Polonya kralı ünvanını almasından sonra serbest bıraktığını" bildirmektedir⁵⁰. Geçen yüzyılın sekseninci yılına doğru şöhretli Leh edibi, Henrik Sienkiewicz ile Antoni Zaleski Türkiye'yi ziyaret etmişler

49. I. Pietraszewski, *Wyatek w opisu podróży osmioletniej po Wschodzie* (= *Sekiz yıllık doğu seyahatinden bir bölüm*) "Przyjacieł Ludu" 1846.

50. Bu mektub şu eserde neşredilmiştir: W. Mickiewicz, *Zywoł Adama Mickiewicza* (Adam Mickiewicz'in hayatı) Paris 1876, s. 79.

ve bu eski rivayeti bir defa daha hatırlamışlardır: "Beyoğlu'nda ötedenberi bir *rue de Pologne* (Polonya sokağı) vardır ve bu ad daima muhafaza edilmektedir. Bir vakitler orada Lehistan elçiliği bulunuyordu. Bu elçiliğin son tercümanı Aksak idi... Potocki'nin buradan ayrılmasından sonra da İstanbul'da kalan Aksak, Lehistanın parçalanmasından sonra da bunu hiçbir zaman kabule yanaşmamıştır... Ömrünün sonuna kadar resmen görevinden



Resim 9. Son Lehistan sefaretinin kavası millî kıyafeti ile. Arka planda eski elçiliğin arsası üzerindeki binalar farkedilmektedir.

alınmadığından tercüman sayılmağa devam eden Aksak, hergün muntazam Babıâliye giderek, burada tercümanlara tahsis olunan misafir odasında oturmuştur..."⁵¹

Bu kulaktan kulağa yayılan tradisyon, içinde bulunduğumuz yüzyılın başlarında bile hâlâ yaşamağa devam ediyordu. Bir Polonya dergisinde 1910 da yayınlanan bir fotoğrafta, eski Lehistan elçiliği kavası kıyafeti ile bir

51. A. Zaleski, *Z wycieczki na Wschod* (Doğuya bir seyahatten) Varşova 1887, s. 497-498.

adam görülür. Bu elbise, Lehistan elçiliğinin son kavasının torunları tarafından o güne kadar saklanmıştı. Fotoğrafta arka planda farkedilen binanın eski elçilik konağı olduğu söylenmiş ise de, bu fotoğrafın çekildiği sıralarda artık o binanın durmasına imkân olamayacağına göre, bu belki de Allah-
verdi'nin konağı olabilir"⁵² (Res. 9).

Bu eski ve güzel rivayeti, İstanbul'da yaşayan her Polonyalı şimdiye kadar öğrenmiştir ve yaşamasını sağlamıştır. Tadeusz Gasztowt, Dr. Fruzinski Bey ve Beyoğlu'ndaki eski Lehistana dair hatıraların son muhafızı maalesef bir kaç yıl evvel ölen ihtiyar Jan Lepkowski bu arada sayılabilir. Eski Polonya sokağı bugün Nuruziya sokağı adı ile anılmaktadır, fakat eski efsane, iki millet arasındaki ebedi dostluğun bir şahadeti gibi daima yaşamaktadır.

52. *Z dziejow byleż ambasady polskiej w Konstantynopolu* (İstanbuldaki eski Lehistan sefaretî tarihinden) "Swiat" 11 (1909).

R É S U M É

LA QUESTION DE L'EMPLACEMENT DE L'ANCIENNE
AMBASSADE DE POLOGNE A ISTANBUL

La question de l'emplacement de l'ancienne ambassade de Pologne à Istanbul a été objet de différentes opinions souvent contradictoires. Une tradition vive jusqu'au XX^e siècle a donné naissance à l'opinion que la Pologne possédait à Istanbul un palais à elle comme les ambassades des autres pays. Suivant cette tradition, après la chute de l'ancienne République de Pologne, c'était le sultan qui aurait pris la protection de l'édifice de la légation, situé à Beyoğlu /Péra/. Après l'incendie du palais de l'ambassade, les légations voisines - d'après cette tradition - accaparèrent le sol de la légation et c'est ainsi que disparut le dernier vestige de l'ancienne ambassade de Pologne. Mais encore dans une photographie prise au commencement du XX^e siècle et publiée dans une revue polonaise, on voyait un neveu d'un soi disant dernier "kavas" de la légation polonaise et derrière lui un édifice de bois, qui devait être le reste de la maison de l'ambassade. A côté de cette tradition, d'autres surgirent parmi l'émigration polonaise: on parlait d'une ambassade de Pologne auprès de Yıldız Köşk et aussi d'un édifice situé à İstanbul, bâti par l'architecte Held, d'ailleurs inconnu des historiens d'art.

En s'appuyant sur les données historiques turques et polonaises, l'auteur essaie d'établir la source de toutes ces traditions. Il constate que jamais une légation polonaise permanente n'a séjourné à Constantinople et par conséquent aucun palais polonais, dont la République de Pologne serait le propriétaire, n'a jamais existé au bord de Bosphore. On ne trouve à ce sujet aucune trace dans les sources d'archives. Bien au contraire, on trouve des mentions que les légations qui arrivaient à Istanbul, louèrent des maisons différentes pour le séjour de leur mission.

Au commencement des relations diplomatiques polono-turques, les ambassades polonaises ont résidé-avec les mission des autres états-dans le "Palais des légations" /Elçi han/. C'est la source de la tradition, liant la résidence de l'ambassade avec l'entourage de "Tavuk pazar"/Le marché des poules/ et de Divanyolu. Ensuite on a loué des palais comme le Tekfur Saray, le Boğdan Saray /Palais Moldave/ et le palais de Ibrahim Paşa, près de At Meydan. C'est depuis le commencement de XVIII^e siècle qu'on procéda à louer de

diverses maisons à Péra. On trouve des sources sur diverses résidences: dans la maison de l'évêque latin Balestrelli, dans une maison d'un marchand de Beyoğlu, Louvard et dans une autre maison située près du coin "des quatre chemins" /Dört Yol/. On demeurait aussi à Belgrad et Domuz Dere. Enfin la dernière ambassade avec le comte Pierre Potocki, arrivé en 1790, a loué une maison près de l'ambassade de France. C'était une maison louée aussi, mais après la revocation de l'ambassadeur elle est restée liée avec le reste de l'ambassade: c'est là que résidait le dernier drogman Chabert, c'est là que s'est installé le drogman Crutta envoyé par le gouvernement révolutionnaire de Kosciuszko /1794/, c'est aussi là que qu'on a établi un centre d'accueil des émigrants polonais qui affluaient en Turquie après la chute de la Pologne et la formation de Légions Polonaises d'Italie /1796-1797/. Enfin c'est là que s'installa le comte Aksak, qui après la chute de la Pologne assumait la tâche de la représentation d'un état polonais non existant et était - on disait - reconnu même en cette qualité par la Sublime Porte. Mais le palais ayant été incendié au commencement du XIX^e siècle, le comte Aksak se déplaça à Ortaköy, où il avait une villa de campagne. C'est à son tour la source de la tradition d'une résidence de la légation de Pologne près de Yıldız Köşk. Peut-être, la mission de l'émigration polonaise au milieu du XX^e siècle, qui était reconnue par la Porte Ottomane comme mission diplomatique régulière, y avait aussi une résidence.

Tous les voyageurs polonais au XIX^e siècle, comme le poète Mickiewicz /mort même en Turquie/, les orientalistes Pietraszewski et Muchlinski, le grand écrivain Sienkiewicz visitaient la petite rue située près de l'ancienne ambassade et appelée alors la rue de Pologne /Leh Sokak/ pour recueillir des traditions à ce sujet. On disait que le terrain où s'élevait jadis le palais de Pologne appartenait à un Arménien Allahverdi, qui voulait y construire un "konak". Mais le terrain est resté vide jusqu'aujourd'hui et on dit même que son hypothèque n'est pas tout à fait claire. Mais aucune source ne donne de suggestion qu'il s'y agissait d'une propriété de l'ancienne ambassade. La rue, appelée ensuite Polonya sokağı est appelée maintenant Nuruziya Sokağı.

Toute cette tradition éclairée par l'auteur, forme une contribution précieuse à l'histoire des relations de la Pologne avec la Turquie, le seul état qui n'a jamais reconnu les partages de la Pologne. Et la protection exercée par le gouvernement turc sur ce morceau du territoire polonais inoccupé, à la rue de Pologne, en serait la meilleure preuve.

Jan Reychman
/Varsovie/

ŞERARE YETKİN

TÜRK ÇİNİ SANATINDAN BAZI ÖNEMLİ ÖRNEKLER VE TEKNİKLERİ

Türk Sanatında iç ve dış mimarî süslemenin en önemli unsurlarından biri şüphesiz çinilerdir. Mimariye renk katan çini sanatı, çeşitli teknik ve motiflerle zenginleşen süratli gelişmesini Anadolu'daki Türk mimarisinde göstermiştir. Büyük Selçuklularla gelişmeye başlayan bu sanat, genellikle keramik sahasında çeşitli teknikler ortaya çıkarmıştır. İran'da mimarî eserler üzerinde bu gelişmeyi takip edemiyoruz. Pek yıkıcı olan Moğol istilâsı yüzünden 11-12. yüzyıla ait mimarî eserlerden ancak bir kaç üzerinde bu sanatın izlerini bulmak mümkün olmaktadır¹. Buna karşılık 12-13. yüzyılda Anadolu Selçukluları ile çini sanatı abidevi bir ihtişama ulaşmıştır. İran'da İlhanlılar zamanında, Sultan Olcayto Hüdabende'nin türbesindeki mozaik tekniğindeki çini dekorasyonu, ancak bir yüzyıl gecikmeyle Anadolu Selçuklularının mimarî eserlerini süsleyen çini dekoru ile yarışabilecek duruma gelebilmiştir.

Türk çini sanatı asıl büyük gelişmesini Anadolu'da göstermekle beraber ilk örneklerde İran Selçuklularının çini ve keramik sanatına sadık kalmıştır.

Teknik ve desen bakımından İran Selçuklularının çini ve keramik sanatına en sıkı şekilde bağlanan çiniler Konya Selçuklu sarayı çinileridir. Bugün Alâettin tepesinde Selçuklu sarayına ait ancak yıkık bir duvar halinde kalmış olan köşkün içi ve dışı zengin çinilerle kaplıydı. Bunlar çeşitli eserlerde neşredilmiştir². Bu köşke ait olup (Resim 1) de görülen çiniler

1. D. N. Wilber, *The Development of Mosaic Faience in Islamic Architecture in Iran*. Ars Islamica, VI-1, 1939, s. 16-47.

2. F. Sarre, *Der Kiosk von Konya*, Berlin 1936.

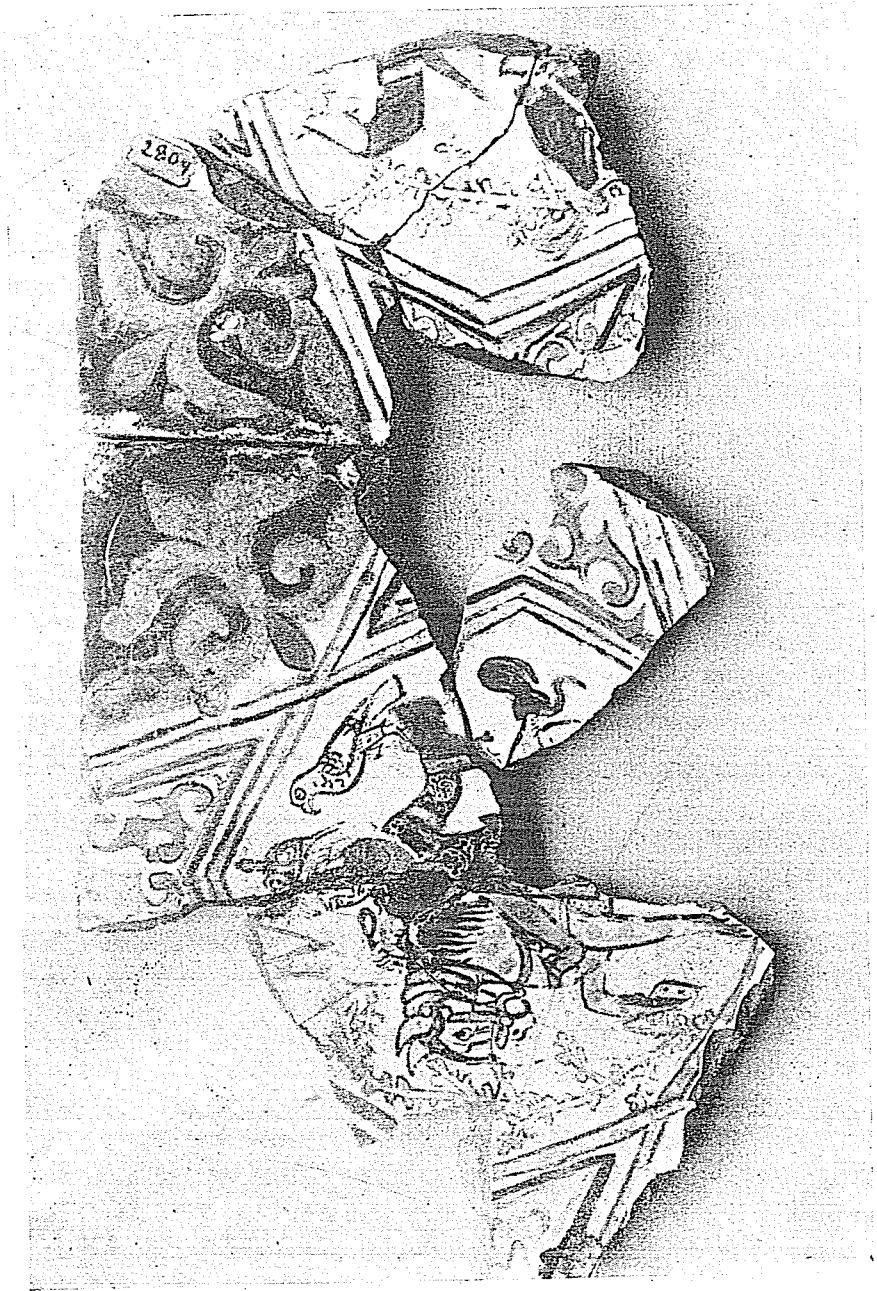
M. Z. Oral, *Kubadabad Çinileri*, Belleten, Cilt XVII, S. 66, Ankara, 1953, s. 221-222, Res. 26-27.

K. O. to-dorn, *Türkische Keramik*, Ankara, 1957, s. 31-36, Abb. 10 a-b, Taf. 4 a, b, c.

T. Ş. Öz, *Turkish Ceramics*. Published by the Turkish Pres., Broadcasting and Tourist Department, Pl. I.

O. Aslanapa, *Turkish Arts*, Istanbul 1962, s. 89, pl. 1-b.

K. Erdmann, *Neue Arbeiten zur Türkischen Keramik*, Ars Orientalis V, 1963, s. 195-196, Abb. 6-7.

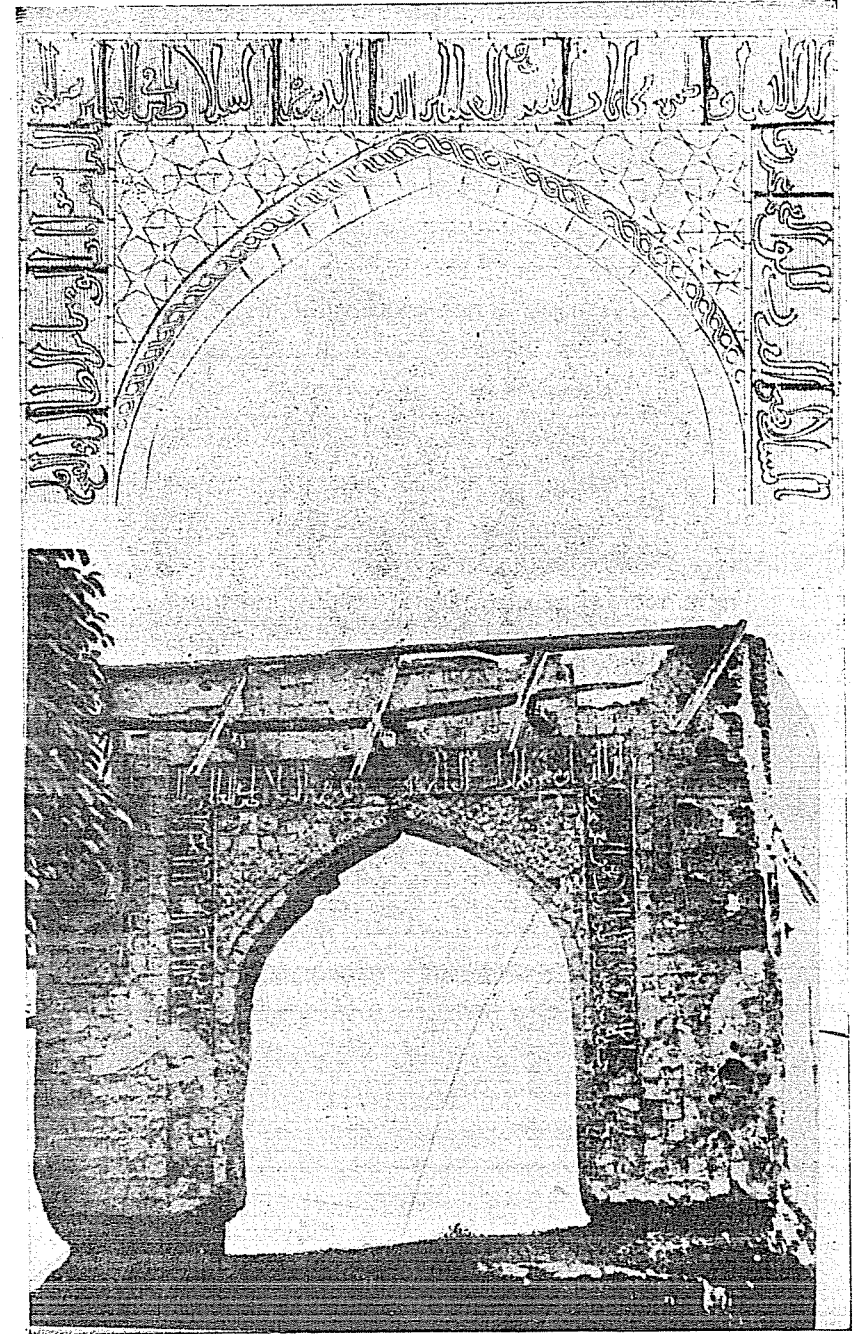


Resim 1. Konya Selçuklu Köşkü, Minaâ tekniğinde çiniler. İstanbul Türk ve İslâm eserleri müzesi.
Foto: I. HATTATOĞLU

İstanbul Türk ve İslâm Eserleri müzesinin yeni açılan çini seksiyonunda teşhir edilmektedirler. Köşkün ikinci katında konsollar üzerinde yükselen balkonlu kısımda sivri kemerli büyük kapının kenarında koyu mavi zemin üzerine beyaz kabartma yazılarla bir kitabe bulunmaktaydı. Bu kitabede okunan Selçuklu sultanı Kılıç Arslan adı sarayın kaçınıcı Kılıç Arslan tarafından yaptırıldığını şüpheli bırakmaktadır. Fakat gerek tarihî durum gerekse inşa tekniği ve çinilerin mükemmeliyeti bu köşkün II. Kılıç Arslan tarafından yaptırılmış olacağı ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Buna göre bu köşkün 1156-1192 tarihleri arasında yaptırılmış olması lâzımdır. Zaten köşkün Sultan I. Alâettin Keykubat (1219-1237) zamanında onarılmış olması ve genişletilmesi, bu yüzden de Alâettin köşkü adını alması bu ihtimali daha da kuvvetlendirmektedir. Bu köşkün çevresinde Türk Tarih Kurumu adına 1942 ve 1958 tarihlerinde bazı kazılar yapılmış olup çıkarılan çini ve stuko parçaları Konya Karatay müzesi ve İnce Minareli medrese müzesinde teşhir edilmektedir. Gene bu köşke aid kitabe çinileri, duvar çinileri ve stukolardan ibaret zengin bir koleksiyon da İstanbul Türk ve İslâm eserleri müzesinde olup, ayrıca Berlin ve Stockholm'da da bir kaç küçük parça bulunmaktadır.

Konumuz olan çiniler köşkün kitabe ile kapı kemeri arasında kalan üçgen dolguları kaplayan kare formlu çinilerin benzerleridir. Bu çinilerin rekonstrüksiyonu J. H. Schmidt tarafından yapılmıştır (Resim 2)³. Bugün küçük parçalar halinde olan bu kare levhalar esasında 24 sm² ebadında olup 2 sm. kalınlığındadır. Çini hamurunun toprağı gri renktedir. Kare panonun tam ortasına bir sekizgen çizilmiştir. Bu sekizgenin dört köşesinde kesişen uçlar uzatılmış, böylece arada kalan sahalar, hemen yanına konulan kare levhanın içindeki aynı taksimatı gösteren tezyinatla birleşerek kenarlarda dört kollu yıldız dolgular, köşelerde ise sekizgenler meydana getirmektedir. Bu şekilde yanyana ve üst üste sıralanan kare levhalar genel görünüşte sekizgen ve dört kollu yıldızların alternatif olarak dizildiği bir süsleme gösterirler. Ancak, içinde figür bulunan sekizgen kare levhanın tam ortasındadır. İçi palmet ve rûmîlerden meydana gelmiş dört dolgu ile doldurulmuş olan sekizgen ise dört ayrı kare levhanın köşelerinin birleşmesinden meydana gelmiştir. Böylece her kare levhanın içine bir tam sekizgen ve dört tane çeyrek sekizgen parçası ile dört yarım yıldız çizilmiş olmaktadır. Karenin tam ortasındaki sekizgende bir süvari figürü bulunmaktadır. Arada kalan yıldızlar beyaz olup, yuvarlak hatlı palmet ve rûmîlerden bir dolgu ile süsüdür. Her karenin köşesine rastlayan sekizgenlerin parçaları ise koyu mavi

3. F. Sarre, Adı geçen eser, Taf. 4-5.



Resim 2. Konya Selçuklu Köşkünden çinili detay ve J. H. Schmidt tarafından çizilmiş rekonstrüksiyonu.

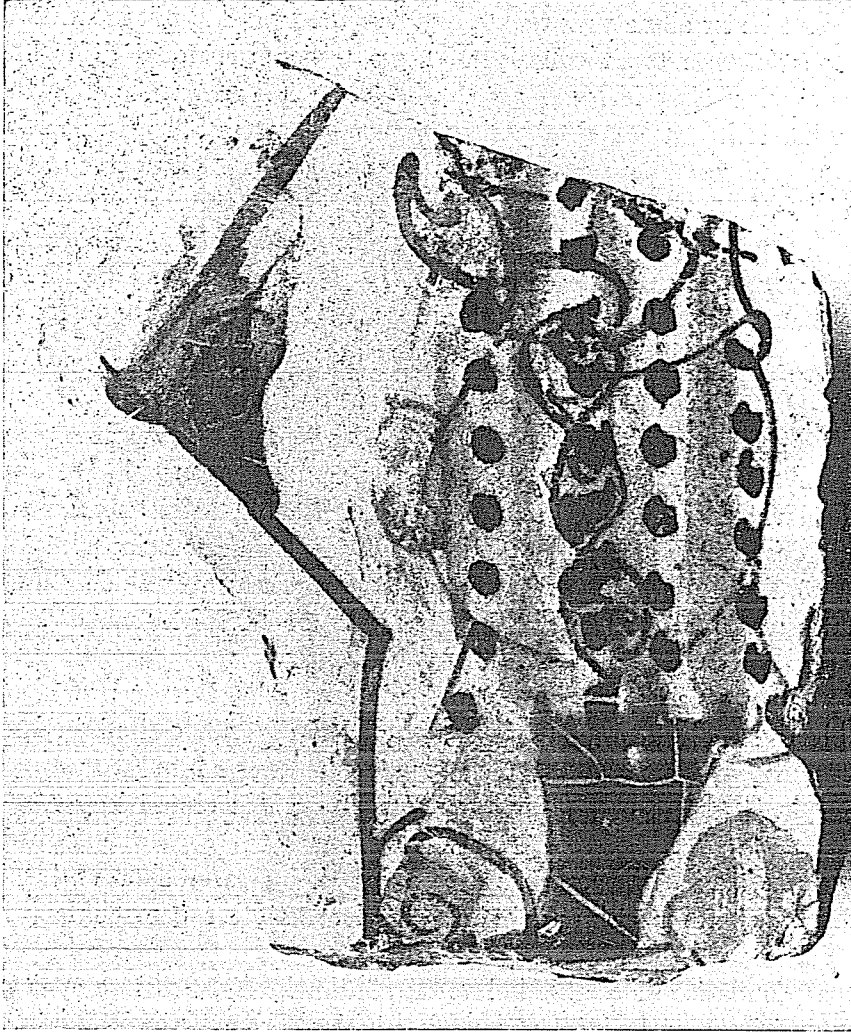
üzerine gene palmet ve rûmîlerden bir dolgu motifine sahiptir. Karenin içindeki bu taksimat ve motifler sır üstü tekniklerinden Minaî dediğimiz teknikle yapılmıştır. Enteresan olan husus kare levha içindeki motiflerin sır altı renklerinin önce yapılması, sonra da karenin içindeki taksimatın kırmızı renkle ve sır üstüne çizilmiş olmasıdır. Bu kırmızı çifte çizgilerin içinde yer yer yıldız kalıntıları da farkedilmektedir. Demekki her kare sırlandıktan sonra minaî tekniğinin imkânlarından faydalanılarak bölümlenmiştir. Yeşil ve mavi renkleri beyaz ve mat bir sır altına, kırmızı ve siyah renkleri sır üstüne tespit edilmiş, ayrıca altın yıldızla da zenginleştirilmiştir. (Resim 1) de bu şekilde desenli iki kare levhadan kalıntılar görülmektedir. Kare levhalar oldukça harap ve parçaları eksik olup biri üç parça halindedir. Her parça yeni envanter numarası olarak kaydedilmiştir. Eski numarası 2809 olup yeni numaraları 2930 - 2931 - 2933 tür. Ebadları 0.14X0.12 sm. — 0.12X0.15 sm. — 0.18X0.07 sm. dir. Yandaki kare panodan sadece iki kırık parça kalmıştır. Eski numarası 2808 olup yeni numarası 2932 ve 2934 tür. 0.10X0.11 ve 0.08X0.09 sm. ebadındadır. Birinci kare panonun ortasındaki sekizgenin içinde bulunan süvari figürünün, atın ve avcı kuşun (Doğan) konturları beyaz zemin ve mat bir sır üzerine siyah renkle tespit edilmiştir. Atlı figürün elbisesi ve başlığı kızıl kahverengi olup gene sır üstüne yapılmıştır. Figürün pantolonu ve avcı kuşu tutan elindeki kalın eldiven sır altına firuze renkte boyanmıştır. Atlı figürün yanakları sır üstüne boyanmış kırmızı bir benekle belirtilmiştir. Sahne elindeki av için kullanılan kuşla (Doğan) ava giden bir süvari figürünü resmetmektedir. Avcının proporsiyonlarındaki aksaklığa rağmen at ve kuş oldukça realist bir şekilde tasvir edilmiştir. Bilhassa atın başı, yeşilleri, kuşun takımları bunu belirtir. Ancak atın kuyruğundaki düğüm kiremit kırmızısı ve sır üstüne boyanmış olmasına rağmen, atın gövdesi açık yeşil renkte olup sır altına boyanmıştır. Üstünde altın yıldızla yapılmış süs ve benekler vardır. Bir taraftaki bitki sır altına açık yeşil renkte olup sır üstüne kiremit kırmızısı ile konturlanmıştır. Kare levhanın kenarlarına isabet eden yıldız parçalarının içinde gene aynı şekilde, sır altına açık yeşille boyanıp, sır üstüne konturları kırmızı ile tespit edilmiş palmet ve rûmîlerden bir dolgu görülmektedir. Köşelere rastlayan sekizgenin parçaları ise sır altına boyanmış koyu mavi zemin üstünde kiremit kırmızısı ile sır üstüne boyanmış palmet ve rûmîlerde köşe dolgularına sahiptir. İkinci kare levhanın ortasındaki sekizgenden çok az bir kısım kalmıştır. Burada da kuyruğu düğümlü bir at üzerinde elini kaldırmış bir figür görülmektedir. Figürün elbisesi sır altına koyu mavi ile boyanmıştır. Saç örgüsü ve vücudun konturları siyahtır. Elbisenin kolunda tiraz denilen şerit boş bırakılmıştır. At kiremit kırmızısı olup sır üstüne, düğüm-

lü kuyruk ise sır altına yeşil renkte boyanmıştır. Bitki kiremit kırmızısı kontur ile sır üstüne tespit edilmiştir. Kare levhanın içindeki diğer bölümlerin dolguları öbür levhanın aynıdır. Bu kare levhalarda önemli olan hususlar, her levhanın Minaî tekniği ile çizilip geometrik bölümlere ayrılması, böylece genel görünüşte Selçuklara has geometrik süsleme esasının tekrarlanmasıdır. İç dolgulardan esas sekizgen de ise Minaî tekniğinin imkânlarından faydalanılarak Selçuk resim sanatının en güzel örnekleri ortaya konulmuştur. Her panonun içindeki figürün farklı durumu buna ayrı bir zenginlik katar. Anadolu'da Türk çini sanatında bilinen bu teknik ve formdaki ilk ve son örnek bu saraydaki çinilerdir. Diğer Selçuk sarayları, Keykubâdiye ve Kubad Âbâd gibi saray topluluklarında Minaî tekniğinde yapılmış çinilere rastlanmamıştır.

Konya sarayında Minaî tekniğinde yapılmış dekorlara sahip başka formda çini levhalar da vardır. Bunlar içinde bilhassa bir tanesi önemlidir. (Resim 3) de sekiz köşeli yıldız şeklinde bir çini levhadan kalmış küçük bir parça görülmektedir. Gene İst. Türk ve İslâm eserleri müzesinde olup 2917 envanter numarası ile teşhir edilmektedir. Ebadı 0.07X0.05 sm. dir. Levha firuze renginde sırla sırlanmıştır. Yıldız şekli ayrıca ince bir konturla çizilmiştir. İç dolgusu olan figür duruşu itibariyle önemlidir. Burada profilden duran bir figür görülüyor. Baş kısmı noksandır. Figürün elbisesinin konturları, üzerindeki benek ve kıvrık dallı süsler, sır üstüne kiremit kırmızısı ile çizilmiştir. Türklere has, yüksek ve yumuşak deriden olması icap eden çizmeler sır altına koyu mavi ile boyanmıştır. Figür bir kolunu öne doğru uzatmış, diğer kolu aşağıya, karnının üzerine doğru sarkmakta ve belki bu elinde yuvarlak bir cisim tutmaktadır. Eller hafif bir pembelikle belirtilmiştir. Aynı müzede buna çok benzeyen diğer bir figürlü çok küçük bir çini parçasında ise sadece bir kol ve eli görülmektedir. Belki de aynı yıldız levhanın içinde böyle iki figür vardı. Bunlar Gaznelilerin Leşkeri Bazar sarayı fresklerindeki figürlerin sıralanışını hatırlatan bir duruşa sahiptirler. Zaten Konya sarayı çinilerinde görülen bütün figürler genel hatlarıyla, Türk Resim Sanatının, Uygarlara kadar uzanan köklerinden izler taşırlar. Fakat Anadolu Selçuklu sanatının, Büyük Selçuklu sanatı ile bağlantısı, (Resim 4) deki kâsenin üzerinde, atlı avcı figürü ve profilden gösterilen figürlerde, gerek Minaî tekniği gerekse desen birliğinde en açık ve kuvvetli şekilde belirir⁴.

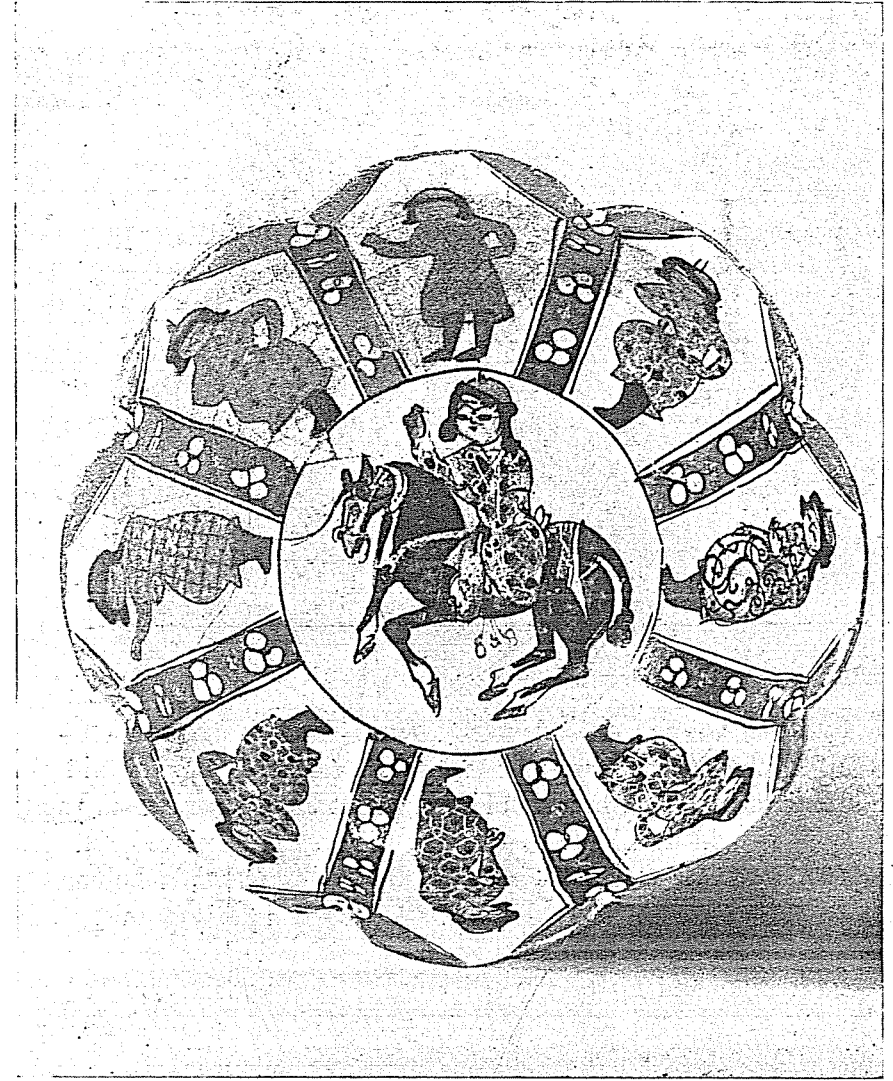
Minaî tekniğinde yapılmış Selçuk çinileri çok azdır. Konya sarayı çinileri bunları toplayan zengin bir koleksiyondur. Konya da Selçuk sarayının

4. A. U. Pope, *Survey of Persian Art* V, Oxford, 1938, s. 668.



Resim 3. Konya sarayından minaî tekniğinde çini parça. İstanbul, Türk ve İslâm Eserleri müzesi.
Foto: I. HATTATOGLU

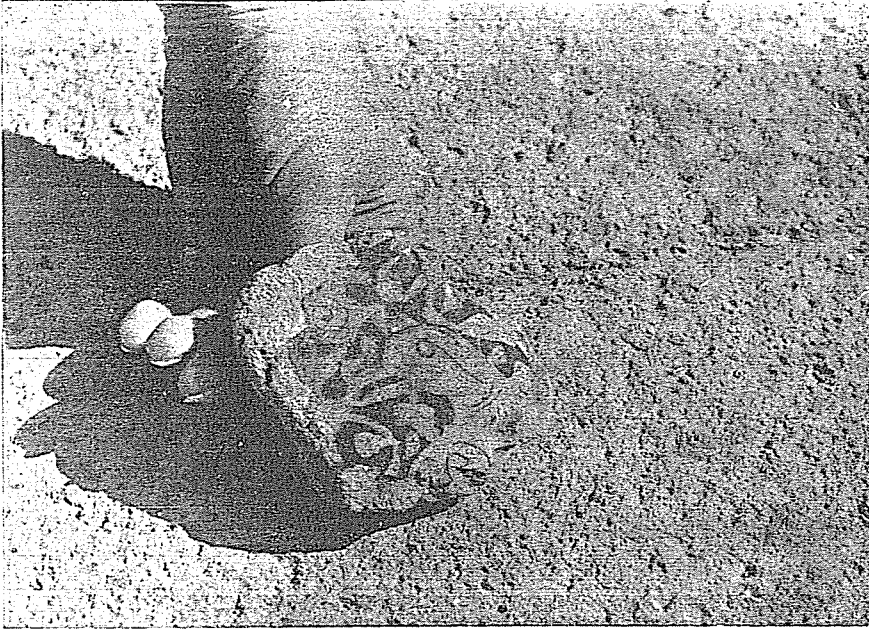
bulunduğu Alâettin tepesinde yapılacak sistemli kazılar belki de bunların daha da zenginleşmesini sağlayacaktır. Konya sarayı çinileri içinde sır üstü tekniklerinden Perdah tekniğinde yapılmış olanlar da vardır. Bunlar içinde kuş figürlü olanlara da rastlanır. Bunlardan firûze rengi sır üstüne parlak gümüşî perdahla yapılmış olan küçük bir parça (Resim 5) de görülmektedir. Konya Karatay müzesinde 649/318 envanter numarası ile teşhir edilmektedir. Ebadı 0.08×0.07 sm. dir. 0.02 sm. kalınlıkta olup altıgen bir levhadan



Resim 4. Minaî tekniğinde keramik, Rey, 13. yüzyıl, Nazara-Aga Kol.

kalıntıdır. Tamamen sır üstüne perdah tekniğinde yapılmış bir kuşun sadece boynu ve başı nebatî bir dekor arasında görülmektedir. Bu parçaya çok benzeyen aynı teknikte yapılmış fakat daha açık renk bir zemin üzerinde kanatlarını açmış bir kuğu kuşu olan levha ise 1961 yılında, Sayın Mehmet Önder tarafından, Gaferyat köyünde Karamanoğlu camiiinin minberi altında bulunmuş ve müzeye hediye edilmiştir⁵. Şimdi Konya Karatay mü-

5. Anıt, *Yeni bulunan eserler (Kuşlu Çini)* Konya, 1964, S. 31, s. 32.



Resim 5. Konya sarayı, Perdah tekniğinde çini parça, Konya, Karatay medresesi, çini müzesi.
Foto: O. ASLANAPA

zesinde 968 envanter numarası ile teşhir edilmektedir. Kuş figürlü çiniler Selçuk sanatında çok sevilmiş ve oldukça realist bir şekilde sık sık yapılmış, hatta daha sonraki devirlerde de devam etmiştir. En güzel ve çeşitli örnekleri Kubadabat ve Antalya bölgesindeki Selçuk saraylarında bulunan çinilerde görülür. Fakat bunların ekserisi sır altı tekniğiyle yapılmıştır⁶. Bunlardan biri Konya'da Hatuniye mescidinin minaresinde, şerefe altında iri mukarnaslı kısındaki niş taksimatı içinde, tuğla dekorlar arasında bulunur (Resim 6).

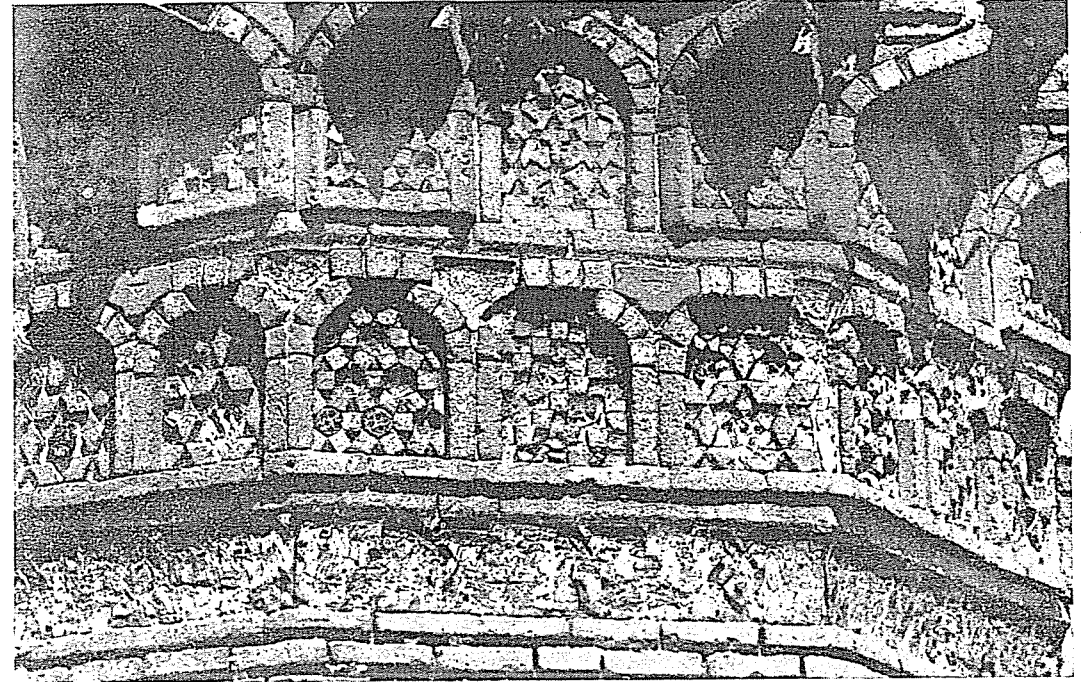
Hatuniye mescidi bugün tamamen yeniden yapılmıştır. Fakat minaresi eskidir. Eskiden iki şerefeli imiş⁷. Bugün halk arasında yarım minaresinden dolayı (Güdük minare) diye tanınır. Mescidin vakfiyesinde H. 610 (M. 1213) tarihinde Selçuklu sultanları soyundan Ahmet el Arusî kızı Devlet Hatun tarafından yaptırıldığı yazılıdır⁸. Minarenin batı tarafında ise etrafı firûze

6. R. M. Riefsthal, *Türkisch Architecture in Southwestern Anatolia*, Cambridge, 1931, Figs. 97-98.
M. Z. Oral, Adı geçen eser, 209-222, Res. 14-19.

K. Otto-Dorn, Adı geçen eser, s. 36-42, Taf. 5 a, 6 a-b.

7. A. S. Ünver, *Konya'da ikinci bir çift şerefeli minare*, Konya Mecmuası, Sayı 105-107. Konya 1947.

8. M. Onder, *Mevlâna Şehri Konya*, Konya, 1962, s. 105-106.



Resim 6. Konya Hatuniye camii minaresinden detay.

Foto: O. ASLANAPA

rengi ince uzun çini levhalarla çevrilmiş bir kitabe vardır. Bu kitabede ise I. Alâeddin Keykubâd'ın saltanatu zamanında Hacı Mahmut oğlu Bedreddin Bermuti (?) tarafından H. 627 de yaptırıldığı yazılıdır. Tuğla dekorlar arasına yerleştirilmiş olan çinilerin mühim bir kısmı dökülmüş olup ancak birkaç örnek kalmıştır⁹. Buradaki çiniler firuze sır altına siyah dekorları ile Kubâd Âbâd çinilerinin benzerleridir. Kubâd Âbâd sarayından artan çiniler burada gelişi güzel kullanılmıştır. Bir nişin içinde tuğladan kesilmiş baklaların ortasında siyah kuş figürlü çini görülmektedir (resimde alt sol nişte). Akşehirdeki Güdük Minareli Mescit de minare kadesine yerleştirilmiş iki kare çini levhada birer kuş figürü vardır (Resim 7). Kitabesine göre H. 624 (M. 1226) de Selçuk sultanı I. Alâeddin Keykubâd'ın hükümdarlığı sırasında Muhtesip Eminüddin Hacı Hasan tarafından yaptırılmıştır¹⁰. Cephesinde tuğladan sivri kemerli bir sıra sathî niş taksimatı vardır. Giriş kapısının üze-

9. H. İzzet, *Anadolu çiniliğinin üzerinde durulmayan bazı teknik ve işçilik özellikleri*, Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi tebliği, İlahiyat Fakültesi, Ankara 1962, s. 251.

10. I. H. Konyalı, *Nasrettin Hoca Şehri Akşehir*, İstanbul, 1945.



Resim 7. Akşehir Gütük Minare'den detay

Foto: O. ASLANAPA



Resim 8. Akşehir Saray altı mevkînde bulunan çini, Akşehir müzesi.

Foto: O. ASLANAPA

rinde sekiz köşeli firûze renkte yıldız ve lâcivert renkte haçvârî çiniler alternatif olarak yerleştirilmiştir. Sırlı tuğla dekorlu olan minaresinin üstü yıkıldığı için Gündük Minare adını almıştır. Bizim için önemli olan minarenin kaidesine sonradan yerleştirilmiş gibi olan iki kare çini levhadır. Aynı sırada bugün kaybolmuş iki levha daha olduğu anlaşılmaktadır. Her iki çini panonun içinde de sır altı tekniğinde yapılmış birer kuş figürü vardır. Birinci kare levhanın içine sekiz köşeli beyaz bir yıldız yerleştirilmiş, bunun içine de kanatlarını iki tarafa açmış, başında hotozu olan bir kuş figürü konmuştur. Kuyruğu bir palmet biçiminde olup ay şeklinde bir düğümünden çıkmaktadır. Bu tip kuyruklara Selçuk taş işlerindeki kuşlarda da rastlamaktayız. Kuşun gövdesi koyu mavi renktedir. Üzerinde beyaz benekler vardır. Baş ve kuyrukta patlıcan moru görülür. Kare levhanın köşelerindeki dolgular firuze rengi olup çifte rûmî ile süslüdür. Diğer kare pano ise daha harap olup aynı formdadır. İçindeki sekizgende sivri gagalı, uzun bacaklı bir su kuşu bulunmaktadır. Bu kuş Kubâd Âbâd çinilerindeki kuş figürlerine daha çok benzemektedir, renkleri de aynıdır. Ancak bunları Kubâd Âbâd çinilerinden ayıran özellik levhaların kare şeklinde olması ve yıldız formunun bunlar içine çizilmiş olmasıdır. Belki bu saraylarda yapılacak kazılarda böyle kare şeklinde levhalar da çıkarmak mümkün olacaktır.

Akşehir müzesinde bulunan bazı parçalar ise bilhassa önemlidir. Yeni Afyon caddesi üzerinde Saray Altı denilen bir yerde yapılan inşaat sırasında temel kazılırken çok enteresan çini ve keramik parçaları bulunmuştur. Sayın müze müdürü Ziya Ceran burada çıkan parçaları toplatmış ve müzeye almıştır. İçlerinde Selçuk çini ve keramik sanatının bugüne kadar hiç tanınmamış çok değişik örnekleri bulunmaktadır. Bunlardan (Resim 8) de görülen çini 429 envanter numarası ile müzeye maledilmiştir. Ebadi 0.13X0.12 dir. Kalınlık 0.02 sm dir. Genel formu ile çift kemerli bir nişe aid olmalıdır. Çok parlak firuze renkli bir sır altına siyah dekorludur. Tam orta kısımda sivri yapraklı bir nebatın iki tarafında gagaları birbirine değen iki kuş figürü vardır. Kuşlar simetrik olup birinin sadece başı görülmektedir. Kuşların gövdesi ters tarafa dönüktür. Sadece başları birbirine çevriktir. Panonun köşe dolgularında sivri yapraklar arasında lâleye benzeyen çiçekler vardır. Etrafı bir ince bir kalın iki konturla çevrilidir. Bu pano Selçuk devrinde çiniden yapılmış, bilinen tek örnektir. Konya sarayının stuko nişlerini hatırlatmaktadır. Bulunduğu yerin Saray Altı mevki olarak adlandırılması, bu bölgede bir sarayın olmasını, dolayısıyla panonun bu sarayın çinili niş kaplamalarına aidiyetini kuvvetle mümkün kılmaktadır.

(Resim 9) da aynı yerde bulunan diğer bir çini levhayı göstermektedir. 416 envanter numarası ile müzeye kaydedilmiştir. Ebadi 0.14X0.10 sm. dir.

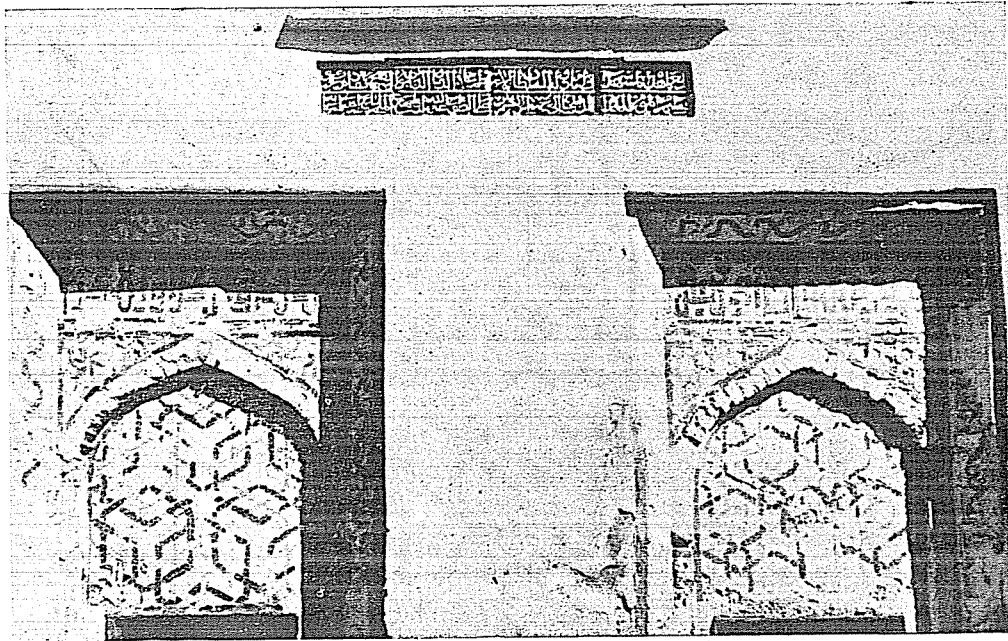


Resim 9. Akşehir Saray altı mevkiinde bulunan çini, Akşehir müzesi.

Foto: O. ASLANAPA

0.02 sm. kalınlıktadır. Altı köşeli bir yıldız şeklindedir ve motifler şeffaf bir sır altına yapılmıştır. Altı köşeli yıldız panonun ortasına bir altıgen yerleştirilmiştir. İçinde açık lâcivert renkte başını arkaya çevirmiş, kuyruğu kıvrık dört ayaklı bir hayvan, belki bir tilki figürü vardır. Zeminde küçük kıvrık yapraklar ve siyah beneklerden bir dolgu vardır. Etrafları ortadaki figürün vücuduna uydurulmuş bir şekilde siyahla konturlanmıştır. Kenarlara rastlayan üçgen köşelerde zemin rengi alternatif olarak siyah ve lâcivert olup, içlerinde beyaz renkte birer palmet dolgu vardır. Bu çini panoda Antalya bölgesindeki Selçuklu figürlü çinileriyle benzerlik daha fazladır¹¹.

Selçuklu mimarisinde genellikle mozaik çini dekoru kullanılmıştır. Tek renkli levhalardan kesilen ve alçı içine kakılarak da yapılan bu teknikten pek muhteşem örnekler vardır. Ancak bunlardan bazıları önemli özelliklere sahiptir. Bunlardan biri Tokat'ta Ebul Kasım el Tusi türbesinin mozaik çini dekorunda görülür¹². (Resim 10). Üzerindeki kitabe H. 631 (M. 1234) tarihini taşımaktadır.



Resim 10. Tokat Ebul Kasım el Tusi Türbesi cephesi

Foto: O. ASLANAPA

11. R. M. Riefsthal, Adı geçen eser. Fig. 98.
K. Otto-Dorn, Adı geçen eser. Taf. 6 a-b.
12. K. Erdmann, Adı geçen eser. s. 195, Abb. 3.

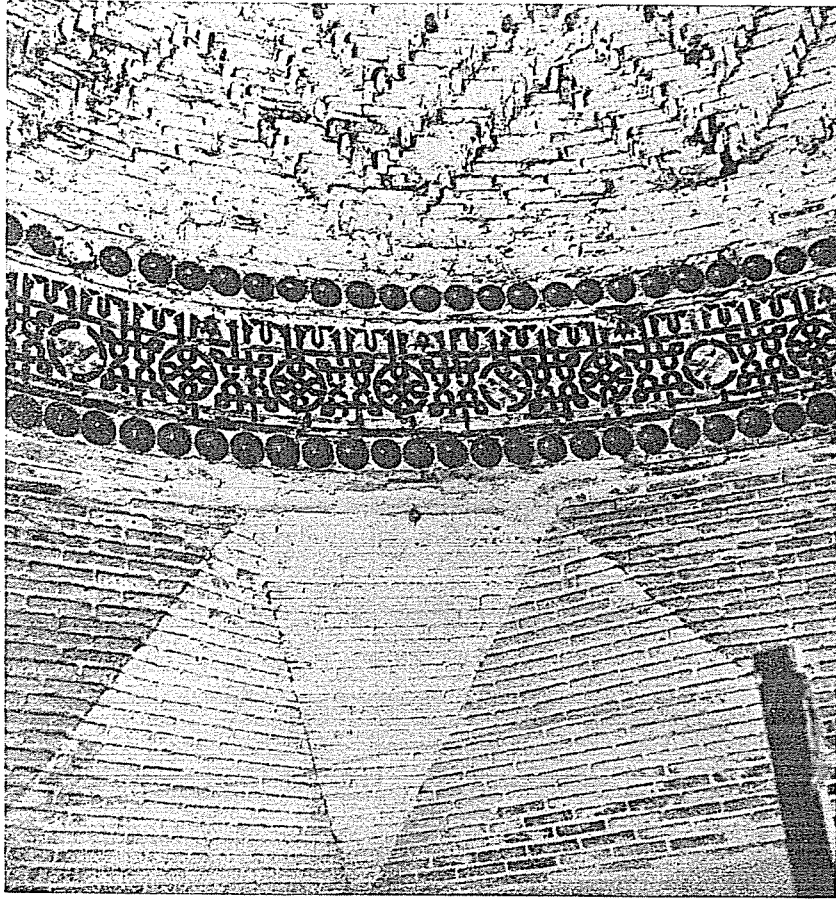
Cephedeki iki pencerenin köşe dolgularında firuze ve lâcivert mozaik tekniğinde çinilerden geçmeli bir dekor vardır. Üstte küfî yazı frizi bulunur. Pencerenin kenarı firuze ve lâcivert renkte mozaik çinilerden kıvrık hatlı bir şeritle çevrelenmiştir. Önemli olan pencere alınlığının iç dolgusudur. Burada birbirini kesen altıgenleri meydana getiren şeritler, sır altına yapılmış geometrik dekorlu büyük çini levhalardan kesilmiştir. Bu dekorlu şeritler burada mozaik tekniğinde yerleştirilerek kullanılmıştır. Aynı sır altına dekorlu çinilerden kesilmiş şeritlere, Tokat Gök medrese eyvanının kemerinin yan kanadında da mozaik tekniğinde kullanılmış olarak görüyoruz. Sır altına geometrik yıldız ve örgülü geçme dekoru, Selçuk çini sanatında levha halinde de kullanılmıştır. Selçuk taş işçiliğindeki geometrik, örgülü geçme tezyinatı ile pek çok benzerlik gösterir. Bu levhalardan en çeşitli örnekler 1964 yılı Haziran ayında Prof. Dr. Oktay Aslanapa'nın başkanlığında, Kayseri yakınında Keykubadiye'de, Selçuk sarayına aid köşklerde yapılan hafriyat sonucu bulunmuştur. Prof. O. Aslanapa yakında çıkacak makalesinde burada bulunan Selçuk çinilerini tanıttacaktır¹³.

Selçuk sanatında mozaik çini dekorunun en değişik ve önemli örneklerinden bir kaçını bu yıl yaptığımız gezide inceleme fırsatını bulduk. Bunlardan en ilginç bir grup Akşehirde bulunmaktadır. Akşehirdeki çinili mesçitler Selçuk çini dekorasyonu bakımından çok önemli özelliklere sahiptir. Bunlardan biri Küçük Ayasofya Mesçiti diye tanılan mesçitin kubbesindeki çini dekorudur. (Resim 11). Kitabesinde H. 633 (M. 1235) yılında Selçuk sultanı I. Alâettin Keykubatın zamanında Ömer zade Şemsaddin Hasan adına yaptırıldığı yazılıdır. Burada kubbeye intikali sağlayan üçgen sahasının üstünde patlıcânî ve firuze rengi çinilerden mozaik tekniğinde yapılmış, örgülü Kufî yazıdan geliştirilmiş dekoratif kalın bir şerit uzanmaktadır. Bu şeritin alt ve üstüne gene firuze rengi küçük çukur çanakçıklar yerleştirilmiştir¹⁴. Avrupa sanatında da Bacini denilen, duvara yerleştirilen keramiklerle yapılan süsleme içinde en olgun kompozisyona sahip örnek budur. Alt sırada bulunan her beş kâseden birinin ortasında küçük bir delik vardır (Resim 11 a). Mesçitin kubbesi zikzak şeklinde yerleştirilmiş sırlı tuğla ile kaplıdır. Göbek kısmında firuze ve patlıcani renkte mozaik çini geometrik yıldız geçme bir dekor vardır. Bu küçük çanakçıklardan meydana gel-

13. M. Z. Oral, *Kayseri'de Kubadiye Sarayları*, Belleten XVII, S. 68 Ankara, 1953, s. 501-517, Res. 5.

Ayrıca Konya'da Şerefeddin camiinin (H. 1046, M. 1636) kesme taşla kaplı dış yüzünde, caminin Selçuklular zamanında ilk yapılaşına aid olduğu anlaşılan, böyle sır altına geometrik geçme dekorlu çinilerden birkaç parça bulunmaktadır. Sivas, Keykâvus şifahanesindeki türbede bulunan lâhitlerde aynı şekilde sır altına dekorlu çini levhalarla kaplıdır.

14. K. Erdmann, Adı geçen eser, s. 200-201.

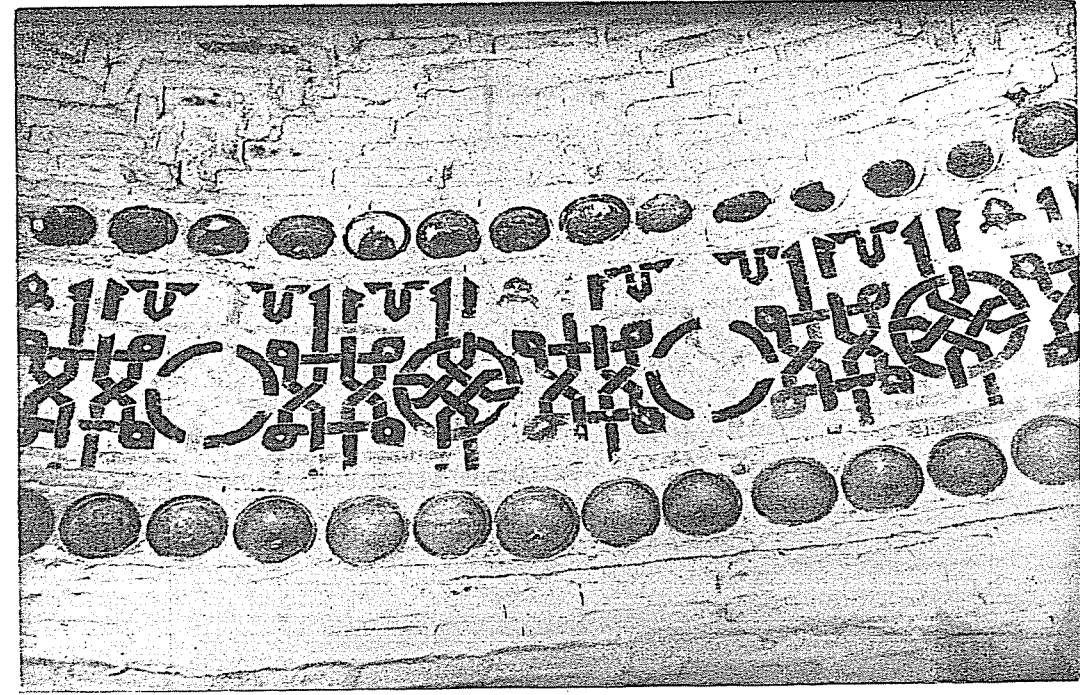


Resim 11. Akşehir. Küçük Ayasofya adlı verile mescidin kubbesi.

Foto: O. ASLANAPA

miş süsleme tarzı gene Akşehir'de Ferruh Şah mescitinin cephesinde görülmektedir (Resim 12). Cephede Roma ve Bizans taşları spoli olarak kullanılmıştır. Kitabesinde H. 621 (M. 1124) yılında I. Alâettin Keykubat'ın saltanatı zamanında Konyalı Kulu zade Ferruh Şah tarafından yaptırıldığı yazılıdır¹⁵. Pencere ve kapının üstündeki tuğla dolgulu alınlıklarda firuze ve lâcivert renkte, sekizköşeli yıldız ve haçvari şeklindeki çinilerin sıralandığı bir dekor görülür. Bugün çoğu dökülmüş olup yerleri bellidir. Üst kısımda beyzî ve yuvarlak tuğladan bir dekor vardır ki bu tezyinat Kemah'ta Mengüceklere aid Melik Gazi kümbetinin tuğla ve çini dekoruna benze-

15. I. H. Konyalı. Adı geçen eser, s. 310-12.



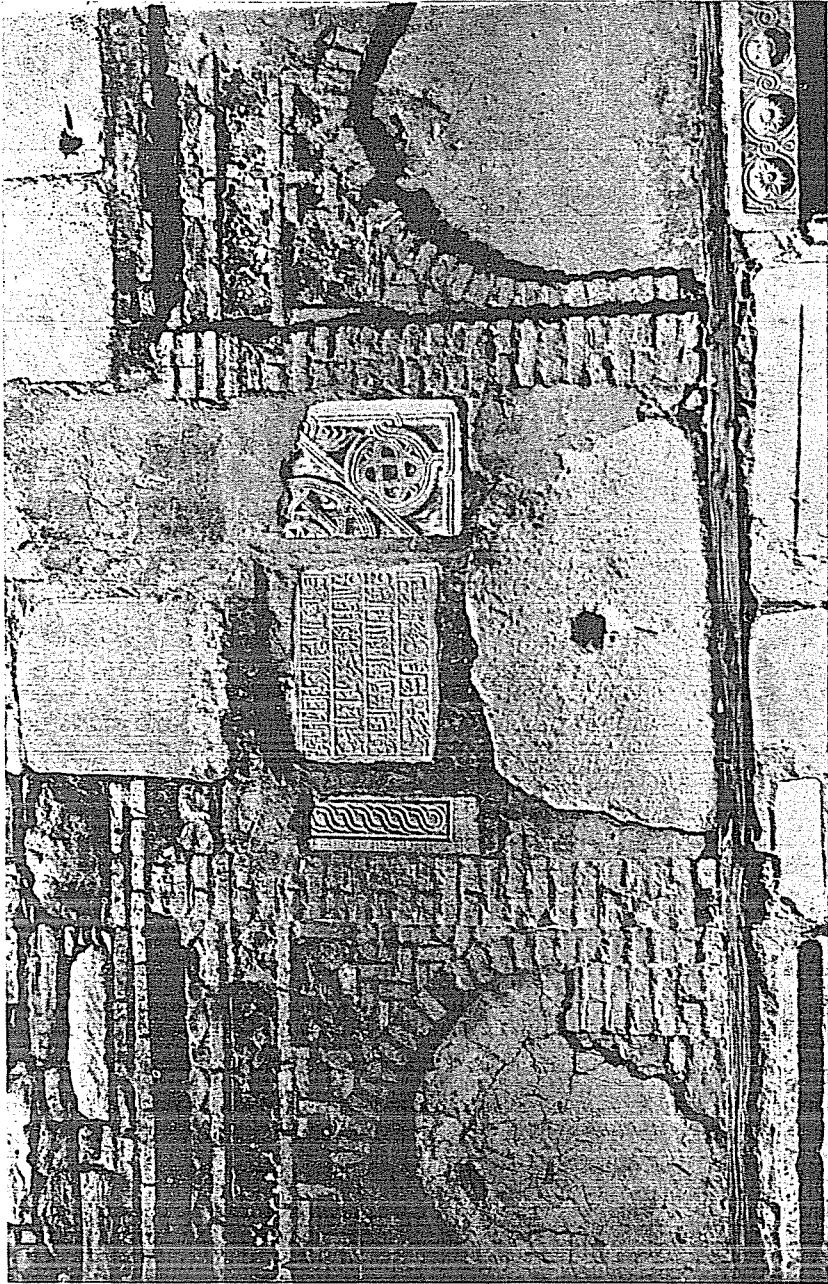
Resim 11 a. Resim 11 den detay.

Foto: Y. ÖZDOĞAN

mektedir¹⁶. Ayrıca alınlıkların sivri kemeri üstüne lâcivert renkte küçük kâseciklerden üçer tane yerleştirilmiştir. Bu küçük çanakcıklarla yapılan dekorasyon şekli bilhassa minarelerde kullanılmıştır. Aksaraydaki Kızıl minarenin şerefesi altında böyle keramik dolgular vardır (Resim 13). Bundan başka Ankara'da Aslanhane camii minaresinde de eskiden böyle bir dekor varmış. Bugün bu minareye aid çiniler ve küçük firuze rengi çanaklar, Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğünde muhafaza edilmektedir. Keza Sivas Ulu camii minaresinde de yeşil renkte çanaklar vardır.

Selçuk mozaik çini dekorasyonu bakımından çok önemli olan bir abide de Çay'daki kubbeli medresedir. Medresenin kitabesinde Selçuk sultanı III. Gıyasettin Keyhüsrev (1262-1283) in saltanatı sırasında Ebul Mücahid Yusuf bin Yakup tarafından H. 677 (M. 1278) tarihinde medrese olarak yaptırıldığı yazılıdır. Kapının üstünde Amel-i Oğulbey bin Mehmet adı yazılıdır ki Oğulbey isimli bir sanatkâra yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Medrese bugün tamir edilip, cami olarak kullanılmakta ve Taş camii adını taşımak-

16. T. Özgüç, *Mengüceklere Aid Bir Türbe*, Milletlerarası I. Türk San'atları Kongresi tebliği İlahiyat Fakültesi, Ankara 1962, s. 325-327, Res. 7.



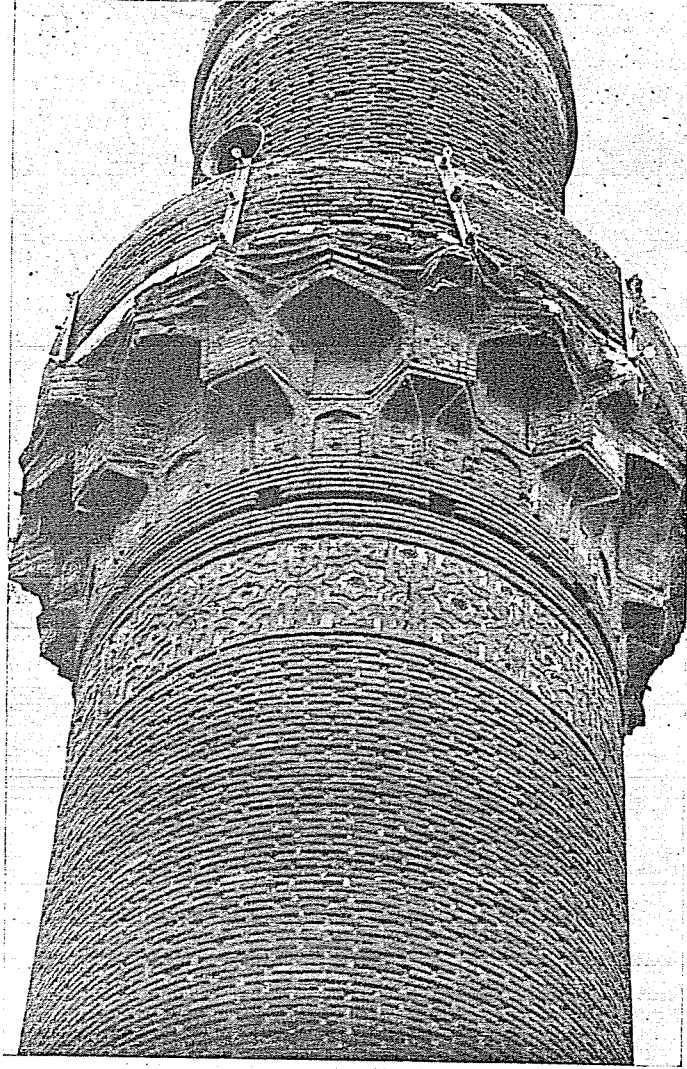
Resim 12. Akşehir Ferruh Şah mescidi cephesi.
Foto: O. ASLANAPA

tadır. Kapının üstünde, portaldaki mukarnas dolgunun tam ortasında, başını arkaya çevirmiş yürüyen bir aslan kabartması vardır. Portali tipik bir Selçuk portalidir. Cephenin sağ köşesinde ikinci katta küçük bir tek odanın pencereleri görülür. Sol tarafta ise bir çeşme bulunmaktadır¹⁷. Medresenin bizim için önemli olan özelliği içindeki mozaik çini ve sırlı tuğla dekorasyonudur. Birçok yerleri dökülmüş ve harap olmakla beraber gene de ihtisamını muhafaza etmektedir. Medresenin kubbesi firuze ve patlıcani mor renkte mozaik çini ve sırlı tuğla dekoru ile süslüdür. Kubbeye intikal beş dilimli ve yelpaze şeklinde pandantiflerle oluyor. Evvelce hepsi mozaik çini ile kaplı olan bu dilimlerden sadece birinde yıldız geçmeli mozaik çini dekoru var (Resim 14). Tambur kısmında yıldızlarla süslü örgülü Kufî yazıdan geliştirilmiş, firuze rengi mozaik çiniden bir firiz dolaşıyor. Araya patlıcan moru renginde küçük palmetler yerleştirilmiş. Bundan sonra uçları rumî şeklinde küçük S lerden meydana gelmiş ince bir şerit bu frizi aşağıdan ve yukarıdan çevreliyor. Kubbe sırlı tuğlaların baklava şeklinde sıralanmasından meydana gelmiş bir dekora sahip olup, araları aşağılı yukarılı olmak üzere gene sırlı tuğla ile zikzakvari birleştirilmiş (Resim 15). Göbekte firuze rengi altıgen çiniler var. Kenarlarına firuze ve patlıcanî renkte çinilerden üçgenler yerleştirilmiştir. Esas eyvanın kemeri geometrik yıldız geçmeli, firuze ve mor renkte mozaik çinilerle kaplıdır. Eyvan cephesi de evvelce böyle kaplı olmalıydı (Resim 14). Giriş eyvanının kemerinde lotus ve palmetlerin alternatif olarak sıralanmasından meydana gelmiş bir firiz sivri kemeri süslüyor (Resim 16). Ancak burada bir özellik vardır. Selçuk sanatında ilk defa rastlanan bir teknik kullanılmıştır. Lotuslar firuze rengi çiniden kesilmiş, fakat palmetler kırmızı tuğladan yapılmıştır¹⁸.

Kemerin köşe dolgularında ise firuze rengi dama şekilli çinilerin yatay ve dikey olarak yerleştirilmesinden ibaret bir dekor görülür. Giriş kemeri içinde lâcivert ve firuze sırlı tuğlalar arasında kırmızı tuğladan baklavalar yapılmıştır. Ayrıca giriş eyvanı dıştan firuze rengi çiniden iki baklava arasında kırmızı tuğla dolgu bir şeritle çevrelenmiştir. Bu kemerli kısımdaki

17. F. Sarre, *Reise in Kleinasien*, Berlin, 1896, s. 18.
K. Erdmann, *Beobachtungen auf Einer Reise in Zentralanatolien im Juli 1953*, *Archäologischer Anzeiger* 1954, s. 196-199 ve 206.
K. Erdmann, *Das Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts* Erster Teil, Berlin 1961, s. 149.

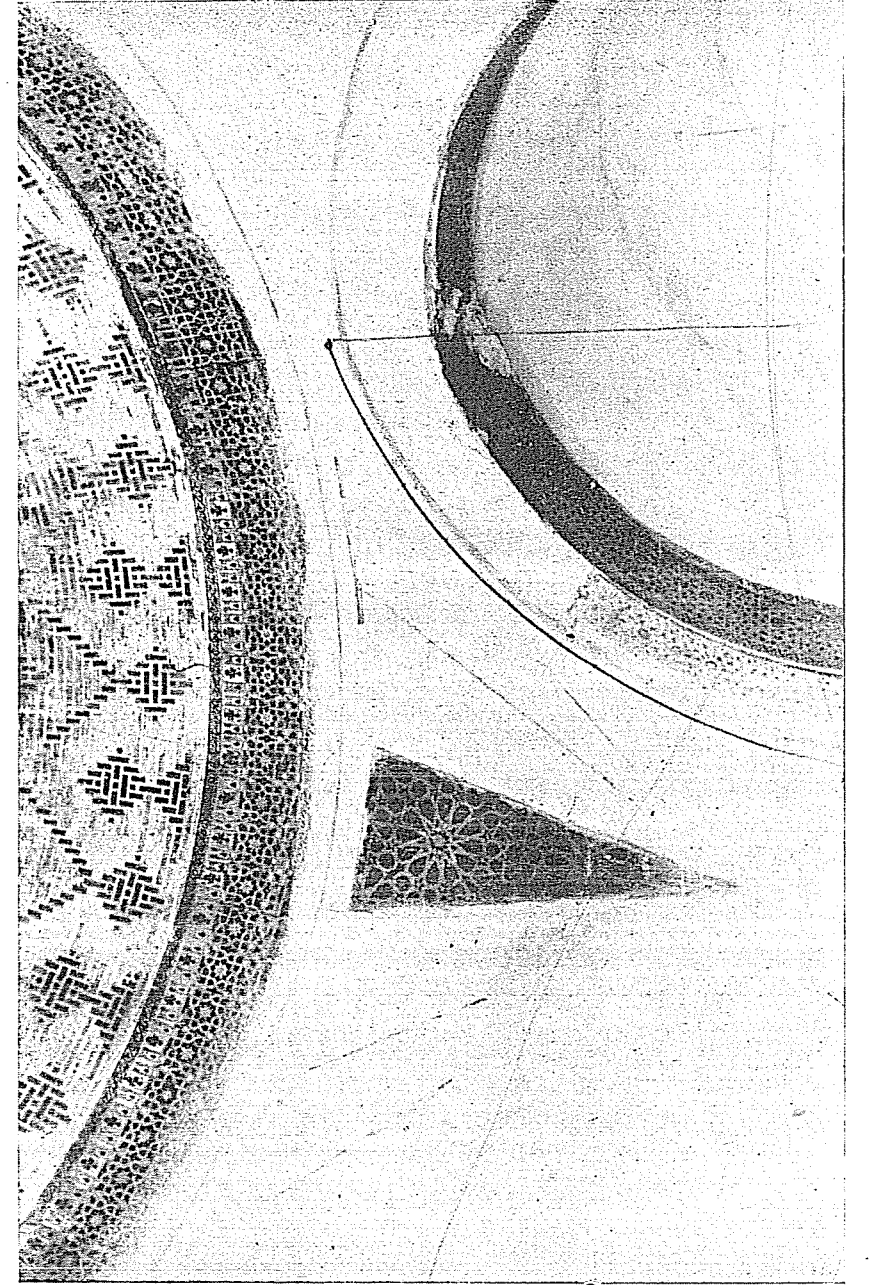
18. K. Erdmann, *Adı geçen eserler*, s. 202 ve s. 199.
Sayın Prof. K. Erdmann bu kısımda kırmızı taş kullanıldığını yazmaktadır. Burada yaptığımız incelemede bunların kırmızı taş değil, fakat tuğla olduğunu gördük. Selçuk sanatında mozaik çini olarak kırmızı renk kullanılmamıştır. Ancak Mînaî tekniğinde sır üstüne tespit edilmiş kiremit kırmızısı rengine rastlanır. Kırmızı rengin çinilerde kullanılmasını, Türk çini sanatının gelişmesinde en önemli faktörlerden biri olarak bu çalışmamızda belirtmeğe çalışacağız.



Resim 13. Aksaray Kızıl minareden detay

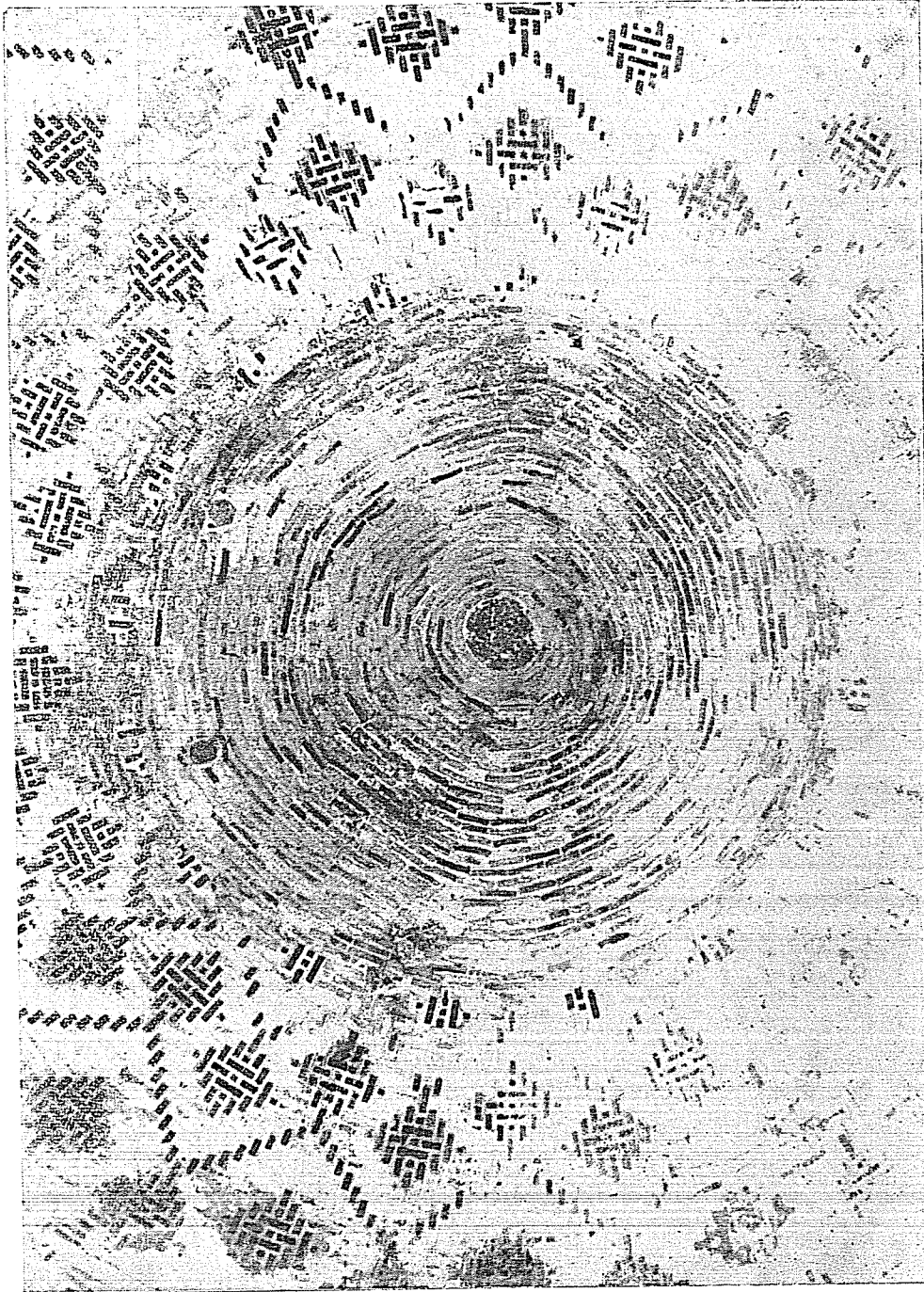
Foto: H. KARAMAGARALI

özellik firuze sırlı çini ile sırsız kırmızı tuğlanın dekoratif olarak birleşmesidir. Medresenin asıl önemli çini dekoru mihrabında bulunmaktadır (Resim 17). Mihrap evvelce tamamen mozaik çini ile süslü olmalıydı. Bugün sadece üst kısımlarda çini kalmış ve çok fena restore edilmiştir. Mihrap nişinin üstünde patlıcanî mor renkte örgülü Küfî yazı vardır. Zeminde firuze rengi çinilerden küçük palmet dolgular var. İç bordürde firuze ve mor renkte



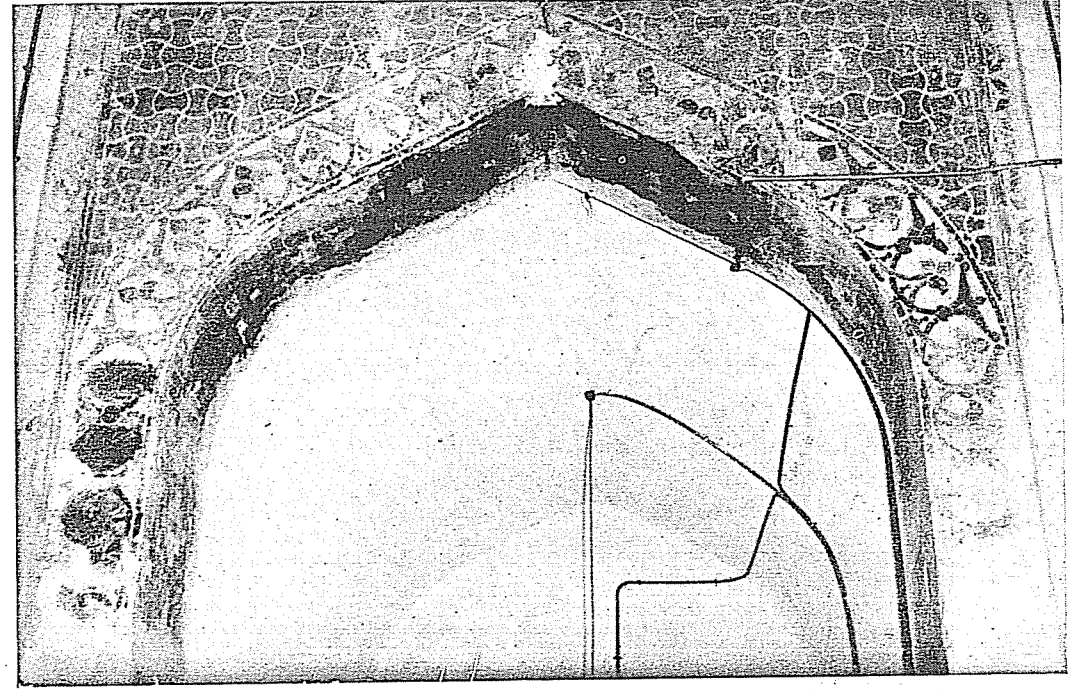
Resim 14. Çay medresesinin içi.

Foto: O. ASLANAPA



Resim 15. Çay medresesinin kubbesi

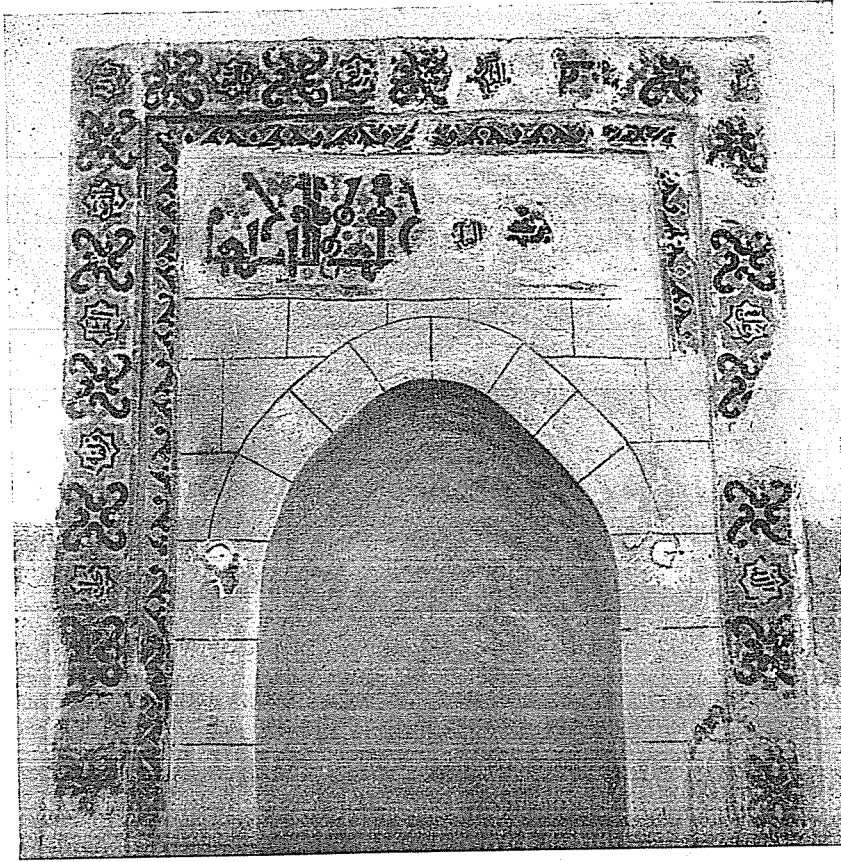
Foto: Y. ÖZDOĞAN



Resim 16. Çay medresesinin giriş eyvanı kemerleri.

Foto: Y. ÖZDOĞAN

çifte rumîlerden bir firiz doluyor. Bizim için asıl önemli olan dışta, geniş bordürdeki dekordur. Burada firuze rengi çini şeritlerden meydana gelmiş bir baklavanın kenarına ilmiklenmiş gibi geçen dört parçalı düğüm motifi var. Patlıcanı mor menkte mozaik çiniden yapılmıştır. Baklavanın alt ve üst iki ucundan, gene firuze rengi sekiz köşeli birer yıldız çıkıyor. İçinde kaştraş tekniği ile yapılmış yazılar var. Bu yazıları tam olarak okumak mümkün değil. Çünkü bazı yerlerde çiniler noksan ve kötü tamir edilmiş. Meselâ bir parçası mihrap nişi üstündeki kûfî yazının arasına yerleştirilmiştir. Kûfî yazının bir parçası da üstteki dış bordüre ters olarak konmuştur. Gene de Allah, Ali Talep, el İlm, Ferage, Ala gibi yazılar okunabiliyor. Herhalde okumak veya ilimle ilgili bir ayet veya hadis, çok dekoratif bir şekilde mihrap çevresine yazılmış olmalıydı. Bu mihrapta bizim için asıl önemli olan enteresan husus şudur: Bir baklavanın içinden geçen bu düğümlü motif Türk sanatına yabancı olan bir motiftir. Türk çini sanatında ilk defa rastladığımız bu motifin orijini Bizans dekorlarına dayanıyor. Medresenin cephesine bitişik olan çeşmenin işlenmiş bir Bizans taşı (spoli) olan ayna taşında aynı motif görülmektedir (Resim 18). Bu bölgedeki yapı-



Resim 17. Çay medresesinin mihrabı

Foto: H. KARAMAGARALI

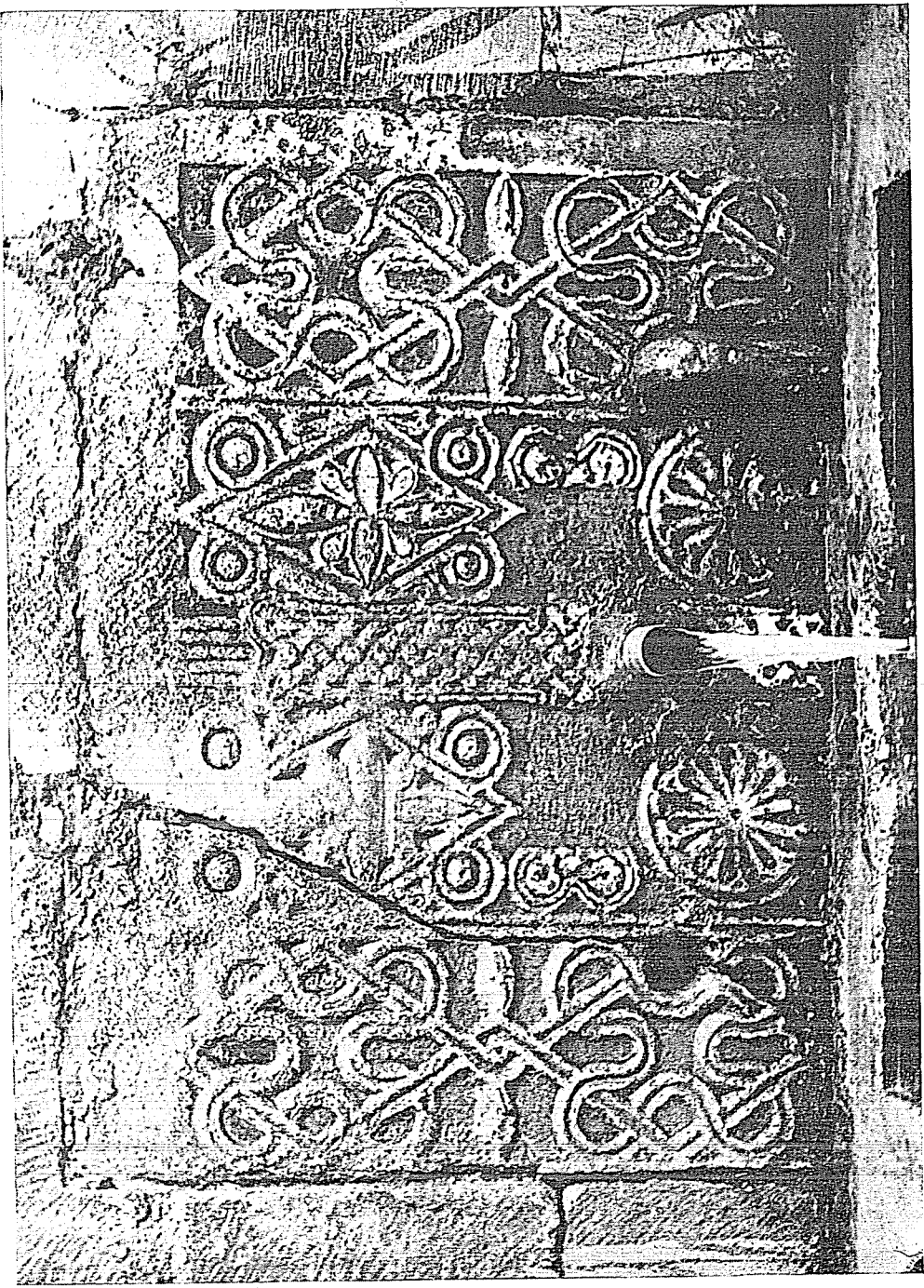
ların pek çoğunda bu taşlar bol miktarda kullanılmıştır. Çay medresesinin mihrabının çinilerini yapan sanatkâr çevresinde çok gördüğü bu motifin dekoratif etkisinden faydalanarak aynı motifi tamamen islâmî bir anlayışla birleştirerek aynen yapmıştır. Aradaki, içinde Allah, Ali yazılı olan sekiz köşeli yıldız şeklindeki bağlantı, bu islâmî tezyinat zevkinin en açık belirtisidir. Bu motifi, Sagmata manastır kilisesinin döşeme mozağında renkli taştan yapılmış olarak da görüyoruz (Resim 19)¹⁹. Çay medresesinde önemli olan, bu Bizans motifine, ilk ve son defa olarak çinilerinde rastlanmış olmasıdır. Çay medresesinin çini dekoru genellikle Konya bölgesinin çinile-

19. A. Orlandos, *Hen Bottia mone tou Sagmata*, Arch.ton.Byz.Mnem. 7, 1951.

Y. Demiriz, *Örgülü Bizans Zemin Mozaikleri*, Res. 212. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi, 1964 (Bastılmamış Lisans tezi).

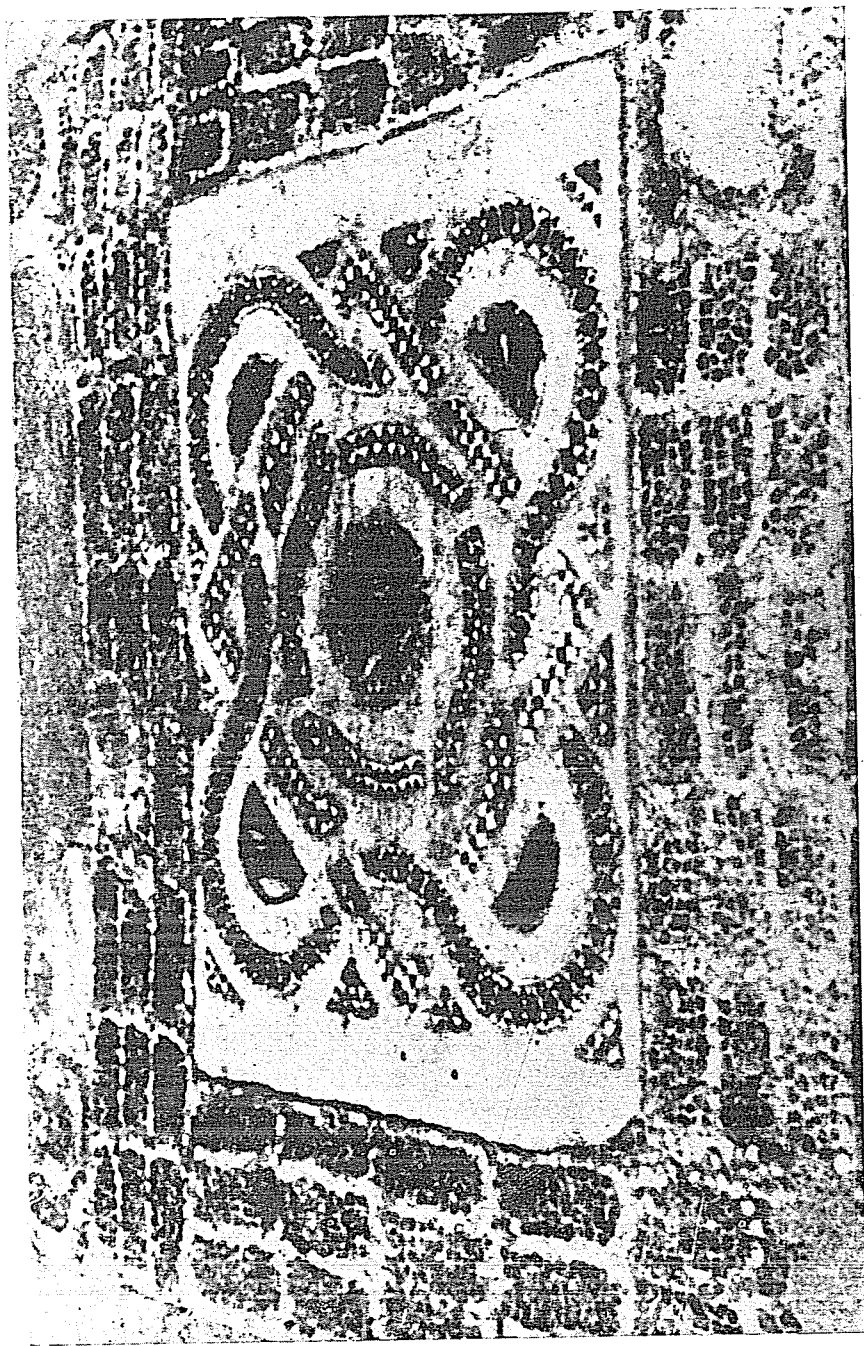
rine bağlanmaktadır. Kubbesi, Konya'da gene bir kubbeli medrese olan İnce Minareli medresenin sırlı tuğla kubbesini hatırlatmaktadır. Keza kubbeye intikali sağlayan mozaik çini kaplı beş dilimli pandantif de, Konya'da diğer bir kubbeli medrese olan Karatay medresesinin mozaik çini kûfî yazı dekorlu yelpaze şeklindeki geçişlerine bağlanabilir. Fakat sırlı tuğla kaplı kubbenin dekoru genel hatlarıyla Beyşehir'de Eşrefoğlu camii'nin mihrap önündeki kubbesine benzer (Resim 20). Eşrefoğlu Seyfettin Süleyman bey tarafından 1297-1299 tarihinde yaptırılmış olup anadolunun en büyük ahşap camilerindendir. Muhteşem mozaik çinili mihrabının önündeki sırlı tuğla kaplı kubbesiyle, cami taş tahta ve çininin en ahenkli şekilde birleştiği bir abidedir. Kubbenin üçkenlerle intikal eden kasağında mozaik çiniden neshî yazı ile bir ayet firizi doluyor. Kubbenin göbeğinde Kûfî yazıdan meydana gelmiş dekoratif bir beş köşeli yıldız dolgu var. Burada Allah, Muhammet ve ilk dört halifenin isimleri yazılıdır. Etrafı lotus ve palmetli ince bir şeritle çevrilidir. Kubbedeki sırlı tuğla dekoru gerek baklava şekilleri gerekse bunların zikzakvari birleşmeleri ile Çay medresesinin kubbesine benziyor. Ancak içleri oradaki gibi dolgulu değildir. Caminin bitişiğinde 1301 yılında yaptırılmış olan kümbetin içindeki kubbe, mozaik çiniden muhteşem bir dekorla kaplıdır (Resim 21). Firuze ve lâcivert renkte rumî ve palmetlerden meydana gelmiş madalyonların radial bir şekilde kubbenin kasağına doğru genişliyerek yayılması görülür. Kubbenin göbeğinde mozaik çini geometrik yıldız geçmeli bir dolgu vardır. Etrafı bir mazgal motifi ile çevrilidir. Bundan sonra uzun beşgen panoların radial bir şekilde sıralanması görülür. İçleri kubbenin merkezine yakın yerlerde daha girift bir rumî tezyinatla doldurulmuş olup ucunda, bir yıldız çevresinde birleşen rumîlerin meydana getirdiği palmetlerden bir madalyon bulunur. Bundan sonra tam altıgen halini alan levhaların içinde gittikçe büyüyen ve genişleyen madalyonlar, tek tek her altıgenin içini doldurarak kubbenin kasağına doğru yayılır. Kubbenin kasağında Kûfî yazıdan geliştirilmiş çok dekoratif bir firiz doluşur. Bu kubbe, Konya Karatay medresesinin kubbesinden sonra tam olarak kalmış en muhteşem mozaik çini ile kaplı kubbedir. Son zamanlarda yapılan restorasyonla kubbenin mühim bir kısmının çinileri, daha harap olmaktan kurtarılmıştır. Karatay medresesi kubbesinin, mozaik çinilerin kaplanmasında yıldızlı bir göğü andıran geometrik düzenli sınırsız, sonsuz görünüşü karşısında, Beyşehirdeki kubbenin, ayrı ayrı panoların sınırları içinden bir birine bağlanan nebati süslemesi asrın sonuna doğru değişen tezyinat zevkinin en güzel ifadesidir.

Mozaik çini tekniği 15. yüzyılda yeni motifler ve renkler ilâvesiyle zenginleşerek devam etmiştir. Sarı beyaz ve tatlı bir yeşil renk katılmıştır. Bu

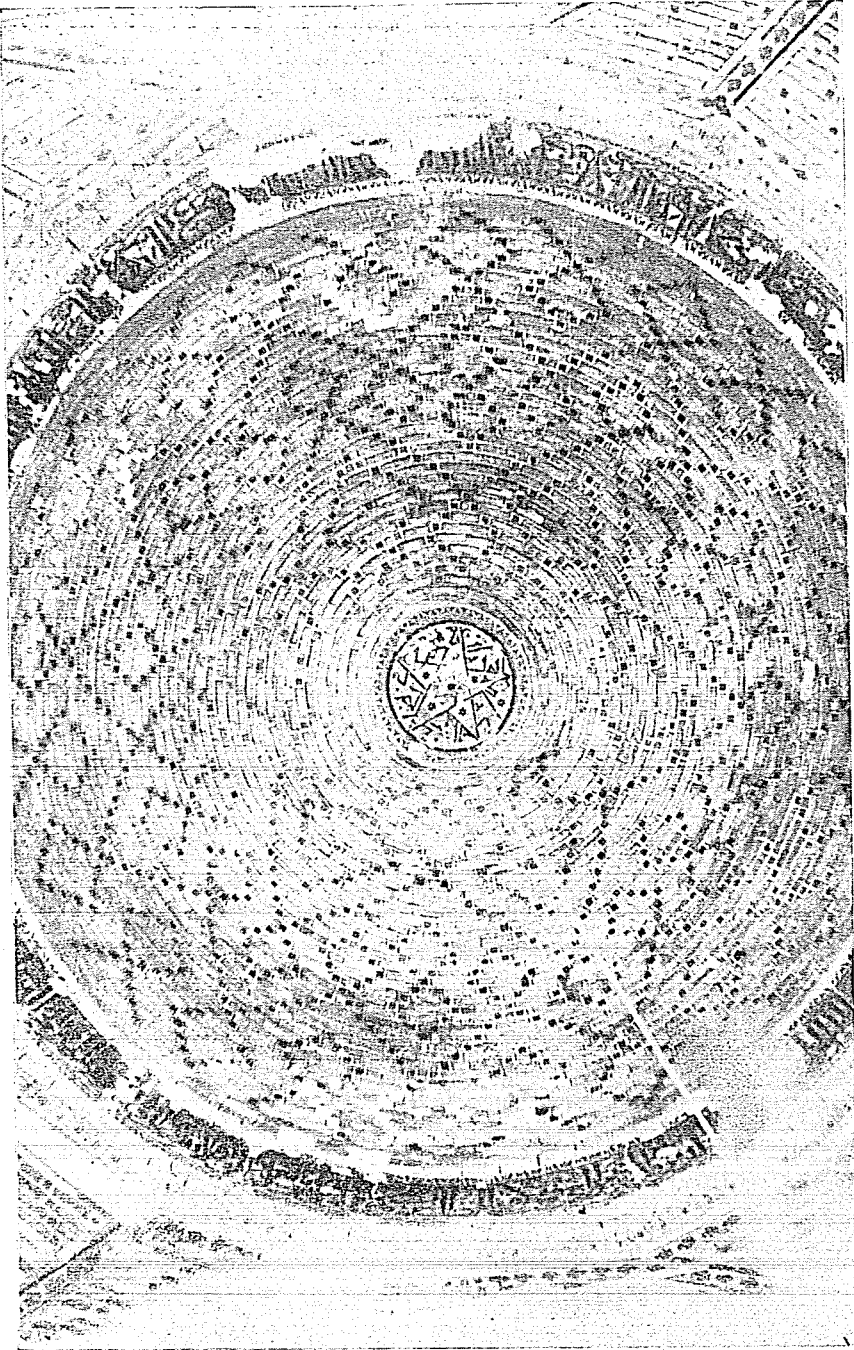


Resim 18. Çay medresesinin bitişindeki çesmenin ayrı taşı

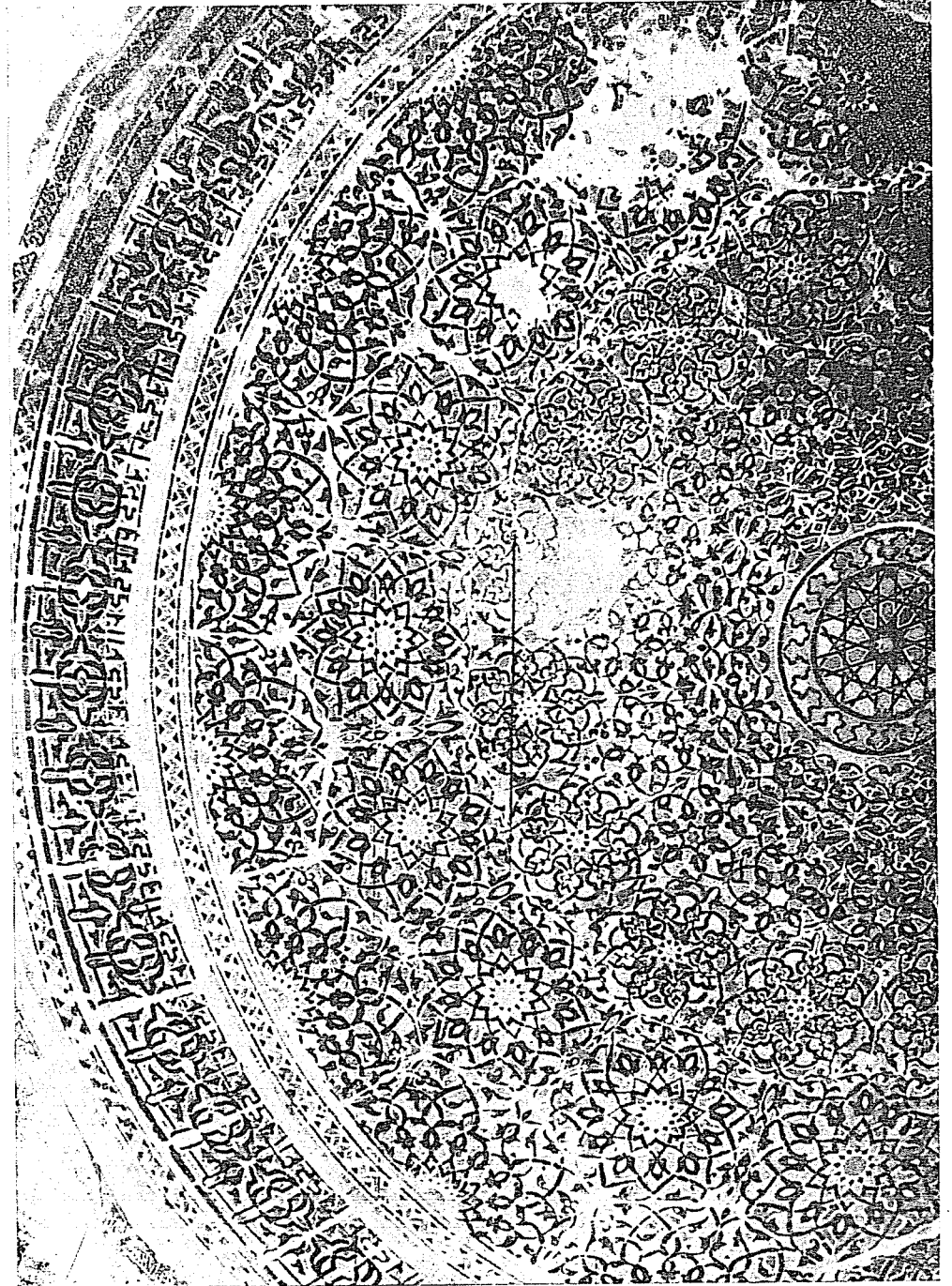
Foto: Y. ÖZDOĞAN



Resim 19. Sagmata manastır kilisesinin zemin mozaiklerinden.



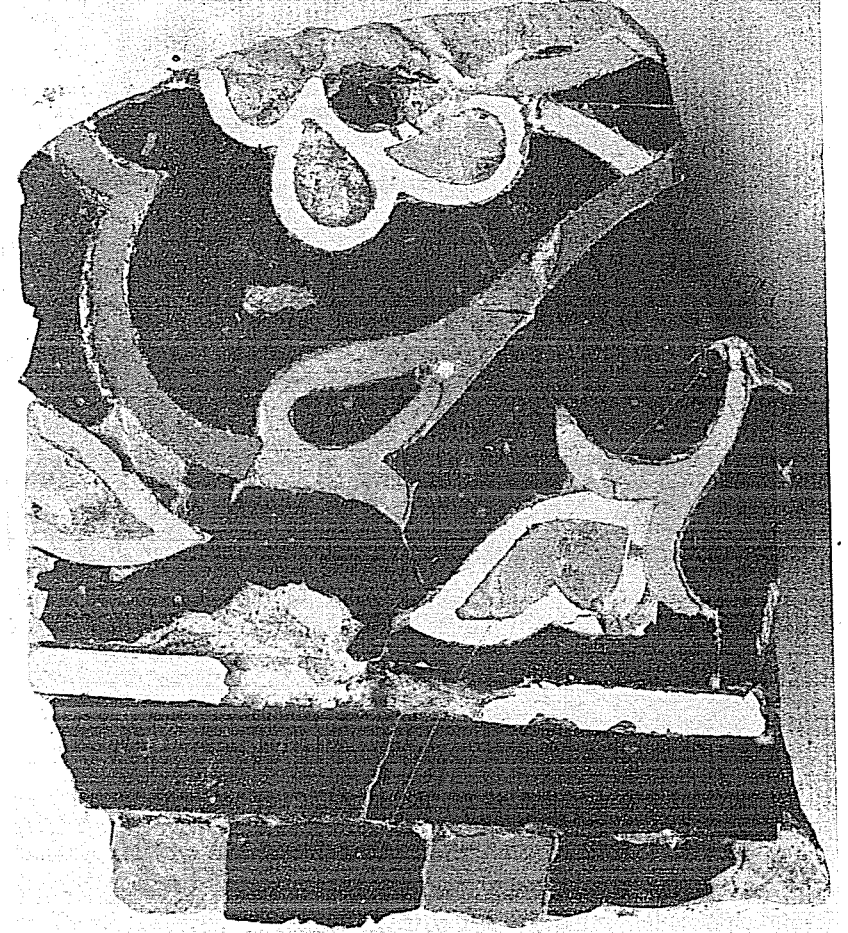
Resim 20. Beyşehir Eşrefoğlu camiinin mihrap önündeki kubbesi
Foto: O. ASLANAPA



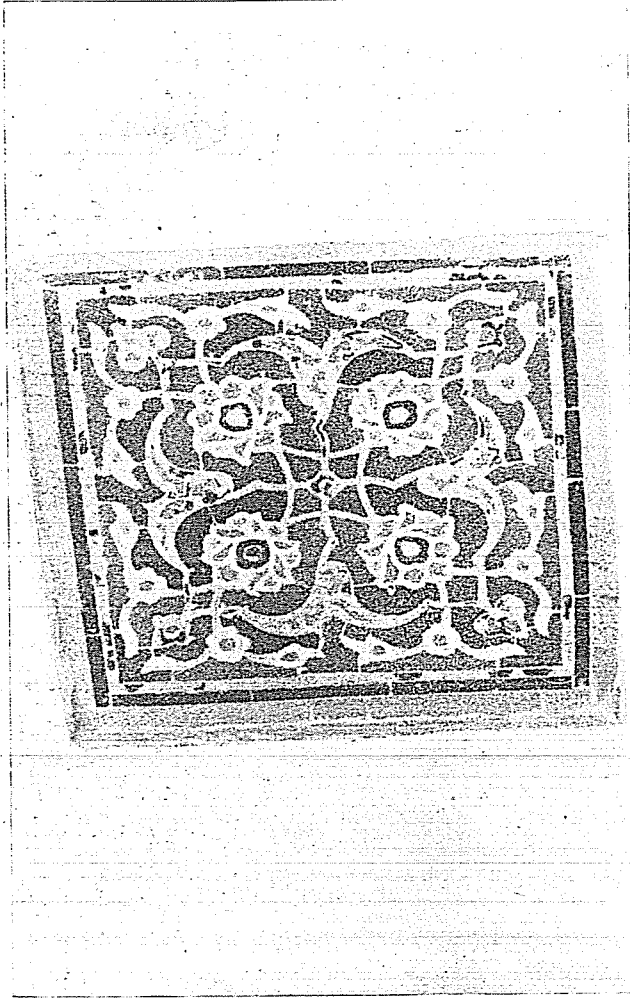
Resim 21. Beyşehir Eşrefoğlu kümbetinin kubbesi.
Foto: O. ASLANAPA

renkler aynı devirde görülmeye başlayan Renkli Sır tekniğine de bir geçişi sağlamıştır. Bu devrin en enteresan örneklerinden biri (Resim 22) deki mozaik çini parçasında görülmektedir. İstanbul Türk ve İslâm eserleri müzesinde 2905 envanter numarası ile teşhir edilmektedir. 0.16×0.15 sm. ebadında olup açık lâcivert zemin üzerine yerleştirilmiş rumî, kıvrık dal ve palmet motifleri vardır. Ortadaki palmetin çevresi beyaz mozaik çini olup yeşil sırlı mozaik çini bir zemine yerleştirilmiştir. Bu panoda bilhassa önemli olan husus beyaz çini çevreli kısmın içindeki boşlukların kırmızı tuğladan kesilmiş parçalarla doldurulmuş olmasıdır. Bu kısımlarda sırsız kırmızı çini hamuru saf olarak kullanılmıştır. Aynı kırmızı tuğla aşağı kısımdaki firuze saplı, beyaz çevreli mozaik çini çiçek koncasının ortasında da görülmektedir. Böylece Osmanlı çini sanatında henüz görülmeyen kırmızı renk, bu kırmızı çini hamurunun, sırsız olarak kullanılmasıyla panoya renk katmıştır. Kırmızı tuğlanın beyaz mozaik çini içine yerleştirilmesi bu tekniğin bilhassa belirtilmesini sağlamıştır. Ortadaki çiçek tatlı yeşil mozaik bir zemine yerleştirilmiştir. Bundan iki tarafa doğru firuze rengi birer sap çıkmakta ve ucunda, ortasında kırmızı tuğla olan bir konca bulunmaktadır. Ayrıca etrafı sarı renkte iki rumînin karşılıklı gelmesinden meydana gelmiş bir çerçeve içine yerleştirilmiş olmalıydı. Sarı rumînin ortasında ise yeşil renkte mozaik çini bir dolgu vardır. Panonun bir tarafında beyaz, patlıcanî mor, mavi, sarı çinilerden meydana gelmiş bir bordür uzanmaktadır. Örnek genel görünüşü ile Bursa'da mozaik tekniği ve renkli sır tekniğinde yapılmış çinilere bağlanmaktadır. Kırmızı tuğlanın kullanılması, bir Selçuk eseri olan Çay medresesinin bu teknikli çini dekorunu hatırlatır.

Bu çiniye benzeyen diğer bir mozaik çini pano, Adana'da Ramazanoğlu camiiinde yan neflerden birinin duvarında bulunmaktadır. (Resim 23) de görülen bu pano 0.42×0.42 sm. ebadında bir karedir. Caminin oldukça loş bir yerinde olduğu için hemen göze çarpmıyor. Desen bakımından genel görünüşü ile sır altı tekniğinde yapılmış çini levhaları hatırlatıyor. Esas deseni birbirine baklava meydana getirecek şekilde bağlanmış dört beyaz palmet ve ortadaki küçük bir rozetten çıkan koyu sarı renkte dört rumî teşkil ediyor. Beyaz palmetlerin içinde, yeşil, sarı, koyu mavi, açık mavi ve kırmızı dolgular var. Hepsi mozaik çini tekniğinde yapılmıştır. Ancak kırmızılar taş veya taş gibi çabuk sertleşen bir nevi macundandır, sırlı çini değildir. Beyaz palmetler açık mavi renkte çiniden çifte saplarla birbirine bağlanmıştır. Ayrıca palmetlerin uçlarından iki tarafa doğru çıkan gene açık mavi saplar, ortasında kırmızı bir benekçi olan bir rozet ve bundan zıt istikametlere doğru çıkan yeşil bir yaprak ve kırmızı benekli bir konca taşır. Sarı rumîlerin uçlarından çıkan ince saplar köşelerde küçük sarı bir palmetle sonuçla-



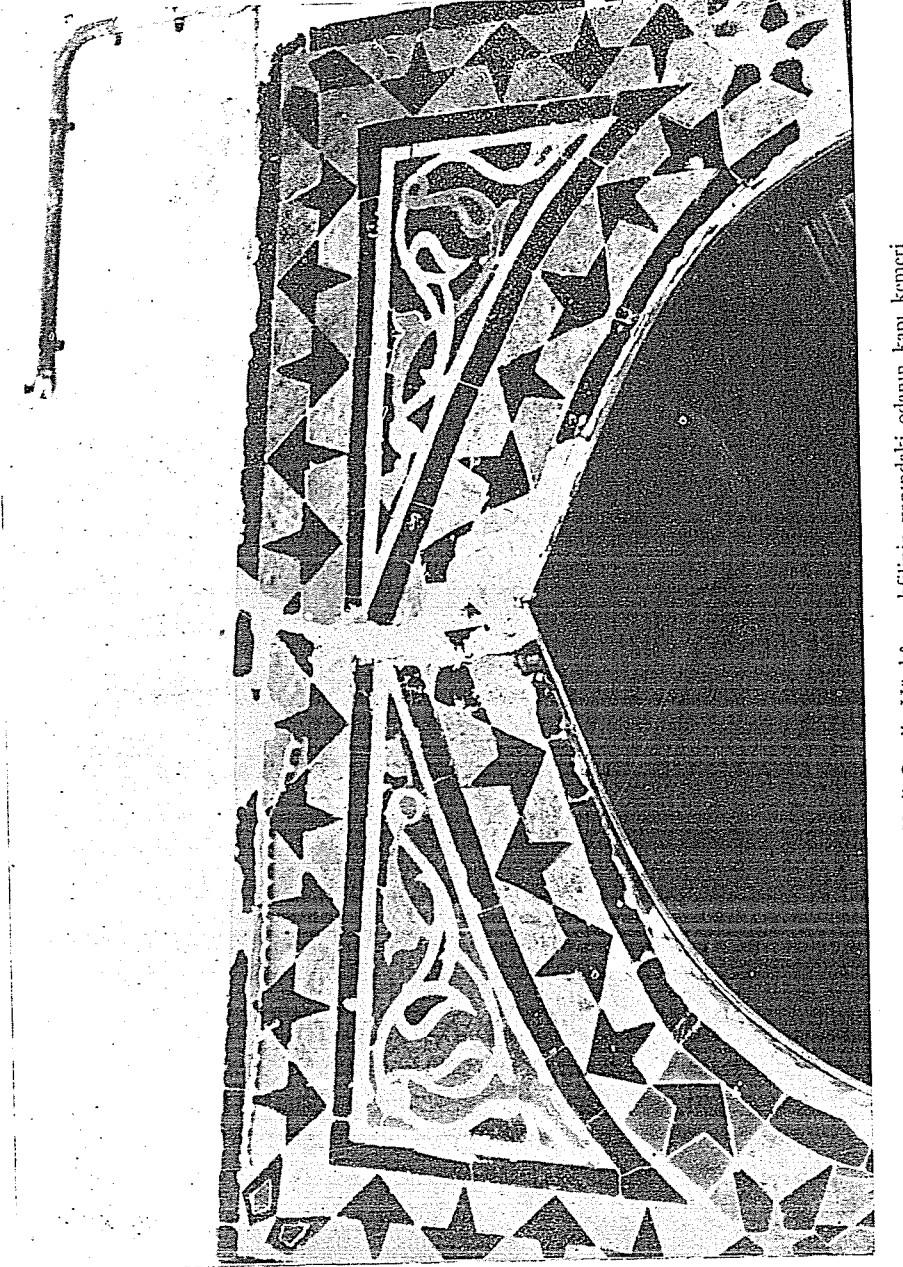
Resim 22. Mozaik çini pano, İstanbul Türk ve İslâm eserleri müzesi
Foto: I. HATTATOĞLU



Resim 23. Adana Ramazanoğlu camii, Mozaik çini pano.

Foto: O. ASLANAPA

nıyor. İçlerinde yeşil dolgular vardır. Bütün panonun etrafı sarı, koyu lacivert renkte birer santim kalınlığında ve en dışta da iki santimetre kalınlığında firuze rengi çinilerden bir şeritle çevrilidir. Sarı çiniler siyah lekeli- dir. Caminin sır altı tekniğinde yapılmış kırmızı renge sahip muhteşem çini mihrabı, türbe kısmında gene sıralı tekniğinde çinilerle kaplı lâhitleri ve duvarları yanında, mozaik tekniğinde yapılmış bu küçük çini pano Selçuk ananesi olan eski tekniğin bir hatırası gibi durmaktadır. (Resim 24) teki mozaik tekniğindeki çiniler de aynı özelliği taşır. Bursa, Yeşil camiin üst ka-



Resim 24. Bursa Yeşil Camii, Hünkâr mahfilinin yanındaki odanın kapı kemeri
Foto : GÜROL SÖZEN

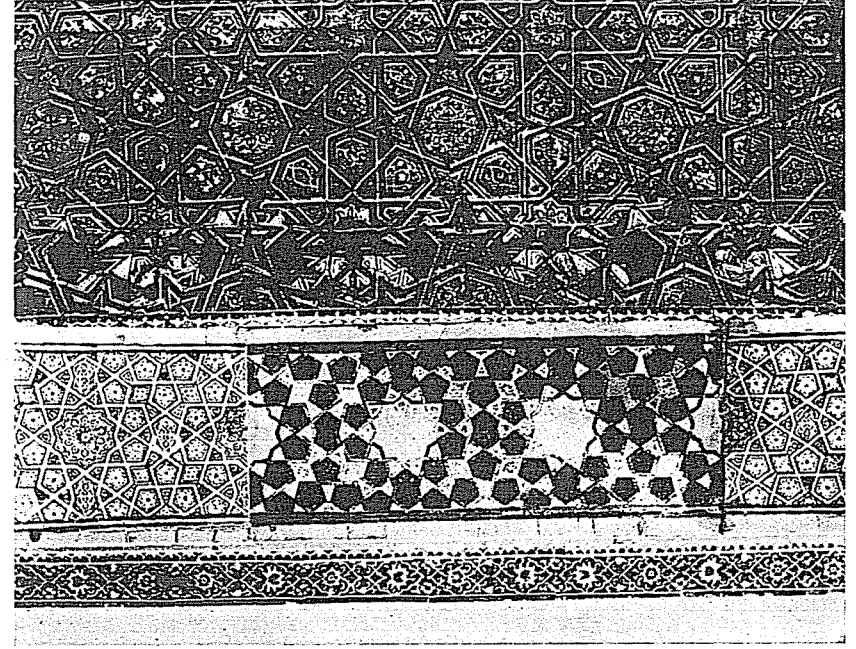
tında Hünkâr mahfilinin yanındaki odanın sivri kapı kemerinin köşe dolgusudur. Burada köşeler lâcivert zemin üstüne mozaik çiniden beyaz ve firuze renkte kıvrık dallı ikişer rumî ile gayet zarif bir şekilde doldurulmuştur. Firuze renkteki rumînin ve hemen çerçevenin kenarından başlayan beyaz rumînin içine kırmızı renkte taş veya buna benzer bir madde kakılmıştır. Çini değildir. Aynı kırmızıyı cami içinde alt kat mahfillerin tavanında ki mozaik tekniği çinilerde ve duvarlarında renkli sır tekniğinde yapılmış yazı firizinin içinde de görmek mümkündür. Çok yüksekte olduğu için bunları inceleyemedim. Fakat bunların maddesini kimyevî bir analizle araştırmak lâzımdır.

Bursa Yeşil caminin Hünkâr mahfilinin camiye açılan Bursa kemerli kısmındaki çiniler bilhassa önemlidir. Kemerin içi renkli sır tekniğinde yapılmış geometrik geçme ve on köşeli yıldızlarla dekorlanmış, kare çini levhalarla kaplıdır. Geometrik şekillerin içi ayrıca lotus, palmet ve rumîlerden meydana gelmiş zarif dolgularla süslenmiştir. Çini levhalar kemere ayrıca yuvarlak başlı çivilerle tespit edilmiştir. Bizim için asıl önemli olan husus Bursa Kemerinin tam ortasındaki mozaik çiniden yapılmış olan kısımdır. Renkli sır tekniğinde yapılmış panolardaki aynı geometrik motifler burada mozaik tekniğinde ayrı ayrı çini parçalarından yapılmıştır. Renkli sır tekniğindeki çinilerde görülen iç dolgular ise altın yaldızla, mozaik çini parçaları üzerine aynen tespit edilmiştir. Osmanlı sanatının bu ilk muhteşem çinili eserinde Selçuk sanatının mozaik çini ananesi bütün ihtişamıyla yaşamakta ve 15. yüzyıl renkli sır tekniği ile gayet olgun ve akıcı bir şekilde birleşmektedir (Resim 25).

Bursa Yeşil türbenin çinileri içinde diğer bir teknik te kendine has bir özelliğe sahiptir. Renkli sır tekniğinin en muhteşem örneklerine sahip türbenin girişinde, yan nişlerin etrafında ve mihraptaki köşe sütuncuklarının çevresinde (Resim 26) bir sıra çini bordür dolaşmaktadır. Kapıda 0.20X0.33 sm. ebadında kırmızı renkte çini hamurundan yapılmış tuğlalar bulunuyor. Bu tuğlalarda örnek zemine çizilmiş ve zemin derin bir şekilde oyulup örnek kabartma olarak meydana çıkarılmıştır. Sonra beyaz sarı ve firuze renkli sırla sırlanmıştır. Burada renkli sır tekniğinin başka bir variantı olan bu oyma tekniği ile karşılaşırız. Bu tekniğin genellikle firuze sırla sırlanmış en güzel örneklerini Türkistanda 14-15 yüzyıl yapılarında görüyoruz²⁰.

(Resim 27) de Yeşil Türbe mihrabından bir detay görüyoruz. Burada aynı teknikte yapılmış iki bordür görülmektedir. Dar bordür 0.18X0.07 sm.

20. *Historical Monuments of Islam in the U.S.S.R.*
Moslem Religious Board of Central Asia and Kazakhstan, Tashkent, 1961-62, Pls. 21, 22, 23, 25, 26, 8, 33, 34.



Resim 25. Bursa Yeşil Camii, Hünkâr mahfilindeki Bursa kemerli.

ebadında panolardan aynı teknikte yapılmış olup, lâcivert firuze ve beyaz renkte rumîlerden meydana gelen geçmeler ayrı ayrı boyanmıştır. Yanında 0.36X0.16 sm. ebadında levhalardan meydana gelen geniş bordürde ise tahta işçiliğini hatırlatan bir üslup görülür. Kaset usulüne benzeyen, yıldızlardan gelişen geçmeler kabartma olarak yapılmış olup lâcivert, sarı ve beyaz renkli sırla boyanmıştır. Arada kalan boş sahaların zemini ayrıca oyularak rumî ve palmetlerden meydana gelmiş dolgular ortaya çıkarılmış ve sarı, lâcivert ve firuze renkli sırla renklendirilmiştir.

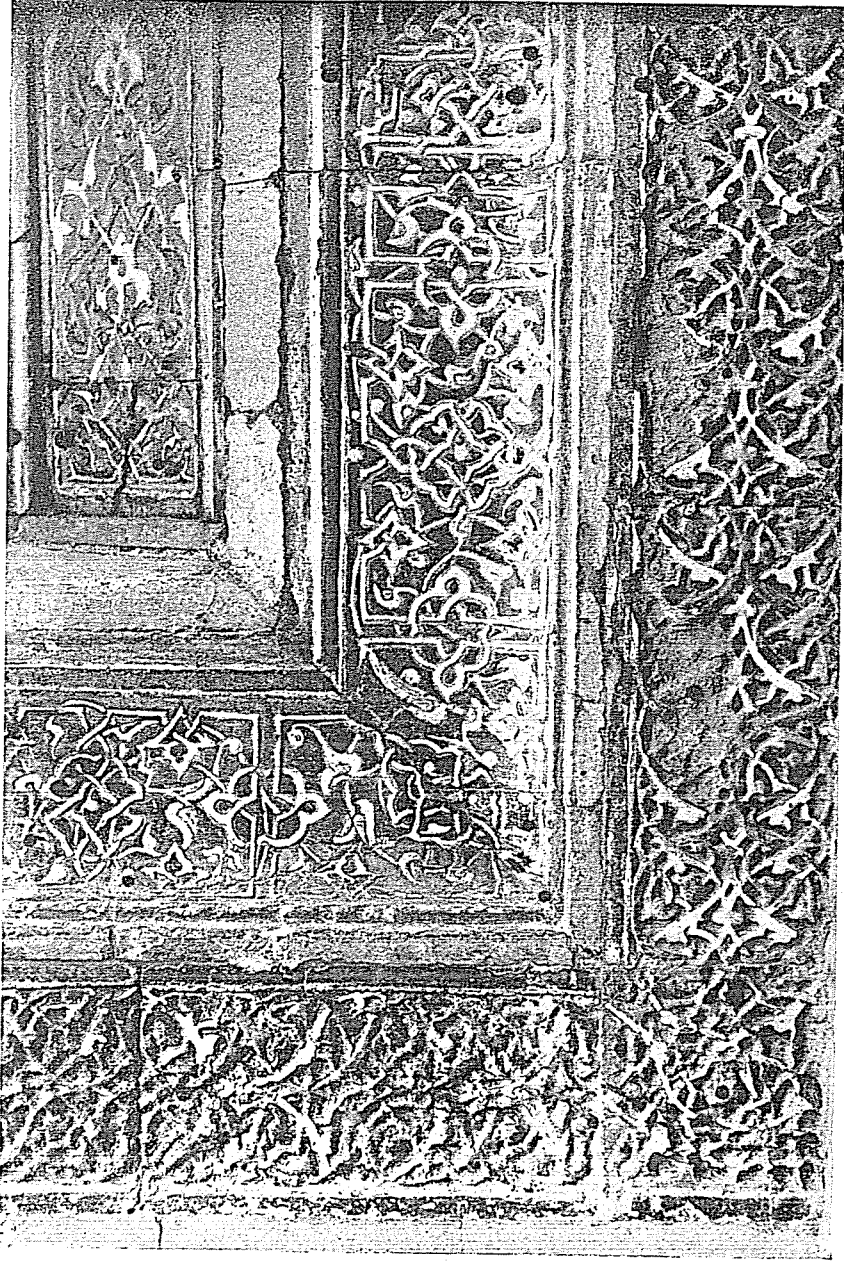
Selçuk sanatında taş ve tahta oyma işçiliğinden izler taşıyan bu çinilerle, desen bakımından Yeşil cami ve türbesinin taş ve tahta işçiliği ile de birçok paralelleri bulmak mümkündür. Böylece, çeşitli teknikler ve desenlerle zenginleşen Türk süsleme sanatının her kolunda bir üslup birliği kuvvetle belirmektedir²¹.

21. Esin Karabel, *Bursa Abidelerindeki Çini Teknikleri*,

Istanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi, 1964 (Basılmamış Lisans tezi).

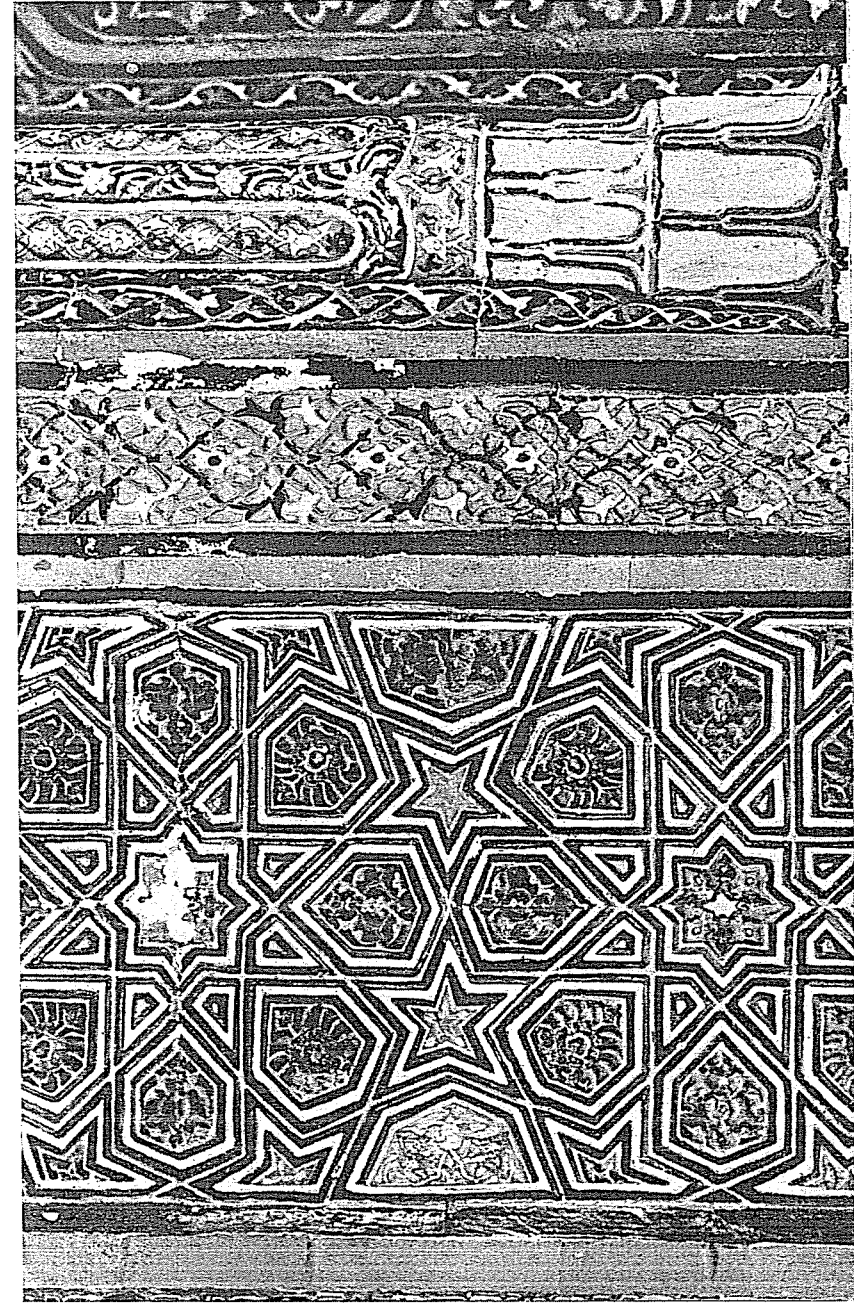
Bursa Yeşil caminin mihrabında da Türbenin mihrabında görülen kabartma çinilere benzeyen, fakat daha farklı bir kompozisyona sahip, renkli sır tekniğinde yapılmış çiniler vardır.

Bu çinilerin yapılmasında başka bir teknik kullanılması da mümkündür. Levhaların yapıldığı kırmızı renkte hamura henüz yumuşakken, derin oyulmuş tahta kalıplarla basılmak suretiyle dekorlanıp kabarık olan kısımlar renkli sırla boyanarak fırınlanmış olabilir. Bu şekilde yapılmış kare ve dikdörtgen levhalar yan yana getirilerek genel kompozisyon ortaya çıkarılıyor.

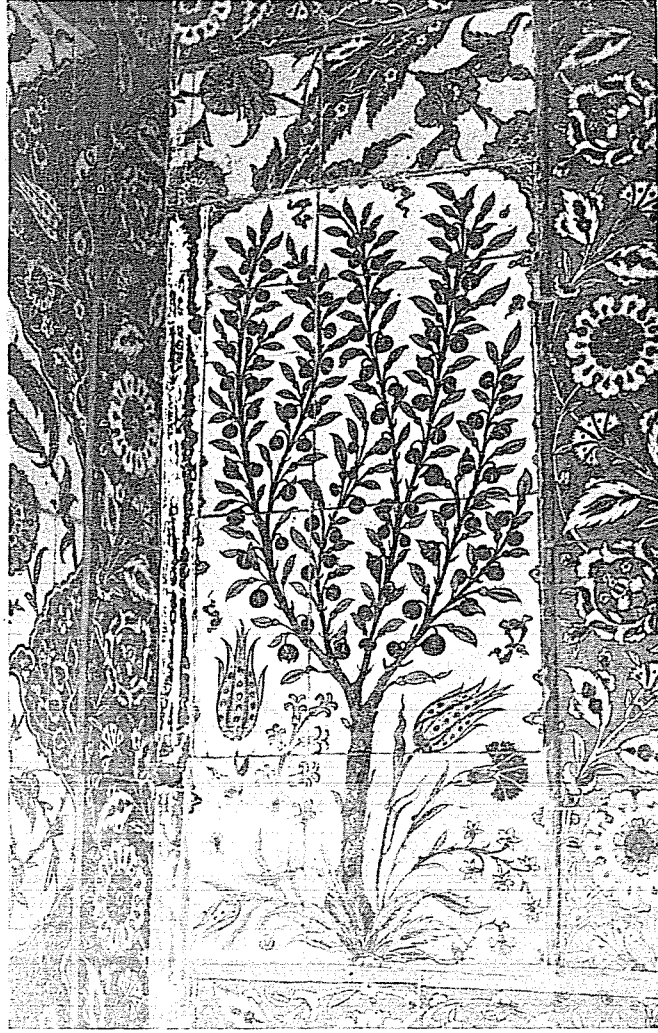


Resim 26. Bursa Yeşil Türbe kapısından detay

Foto : Gürol SÖZEN



Resim 27. Bursa Yeşil Türbe mihrabından detay. Foto : Gürol SÖZEN



Resim 28. Edirne Selimiye camii Hünkâr mahfilinde çini pano

Renkli sır tekniğinin bir varyantı da kırmızı rengin kullanılış şeklidir. Bursa Yeşil cami ve türbesindeki çinilerde altın yıldız da kullanılmıştır. Genellikle altın yıldız beyaz renkli sırla sırlanmış kısımların üzerine fırınlamadan sonra yapılmıştır. Bu yerlerdeki ayırıcı konturlarda kırmızı renk görülür²². Aynı özellik şimdi Topkapı sarayı, Çinili Köşkte bulunan Karahan devrine ait mihrapta da vardır.

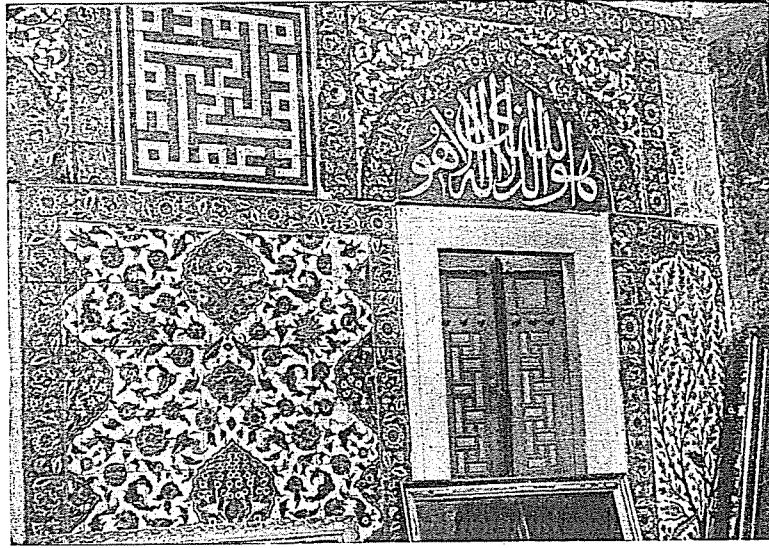
22. K. Erdmann, Adı geçen eser: s. 202 - 203.

Bozüyük Kasım paşa camii (H. 935, M. 1528)'nde ise kırmızı renk boyanmış olarak tespit edilmiştir²³. Aynı tekniğin benzerini İstanbul Sultan Selim camii'nin çinilerinde bulmak mümkündür. Burada renkli sır tekniğinde yapılmış alınlık panolarında ve türbenin kapısının iki yanındaki çinilerde çok açık kırmızı veya pembe renk görülür ki, buralarda sırlanmadan boş bırakılmış yerlere ince bir astar sürülerek sonradan kırmızı renkle boyanmıştır. Bu yüzden de birçok yerlerinde bu kısımlar aşınarak dökülmüş veya renksiz kalmıştır. Aynı özellik, Topkapı sarayı Arz odası ve Sünnet odası cephesindeki çinilerde, ayrıca Bağdat köşkündeki nişlerin içinde bulunan renkli sır tekniğindeki çinilerde de vardır. Mercan kırmızısı denilen tatlı bir kırmızının sır altına ve rölyef olarak tespit edilmesi 16. yüzyılda görülür. Bu tekniğin en muhteşem örnekleri 16. yüzyıl Osmanlı abidelerini süslemektedir. (Resim 28) deki pano sır altı tekniğinde yapılmış ve rölyef halinde kırmızı rengin görüldüğü en nadide örneklerden biridir. Edirne Selimiye camii'nin hünkâr mahfilinde bulunan iki panodan soldakidir. Her pano 0.39×0.83 sm. olup çeşitli ebatta sekiz çini levhadan meydana gelmiştir. 0.10×0.26 - 0.14×0.10 - 0.25×0.21 sm. gibi. Panolardan biri tamdır. Diğeri'nin mühim bir kısmının harp sırasında Ruslar tarafından sökülerek alındığı söylenmektedir. Boş kalan yerler boya ile tamir olunmuştur. (Resim 29). Beyaz zemin üstüne bir elma ağacı yapılmıştır. Elmalar parlak kırmızı renkleri ile kuvvetle belirtilmiştir. Bütün renkler parlak ve şeffaf bir sır altına tespit edilmiştir. Ağacın kökünden, lüle, sümbül, karanfil, nerkiz gibi naturalist çiçeklerden bir demet fışkırmaktadır. Zemine küçük mavi çin bulutçukları tezyinî bir zevkle serpiştirilmiştir. Panonun üst kısmının dilimli bir kemer dolgusu ile hudutlandırıldığı anlaşılmaktadır. Pano buraya adeta sıkıştırılmış gibi yerleştirilmiştir. Altındaki çini panoda görülen, bahar çiçekleri açmış ağaç, burada meyvasını vermiş gibi bir hayal gücüne ulaşır. Osmanlı çini sanatının 16. yüzyılda eriştiği teknik ve desen üstünlüğünün en mükemmel örneklerinden biri olan bu elmalı ağaç, bu motife yapılmış, bilinen tek çini örnektir²⁴.

Buraya kadar birkaç örnekle tanıtmaya çalıştığımız Türk çini sanatı, asırlar boyunca birbirine bağlanan ve aşan yeni teknikler renk ve motiflerle

23. K. Otto-Dorn, Adı geçen eser, s. 65.
K. Erdmann, Adı geçen eser, 204-208.

24. Edirne Selimiye camii'nin duvarlarında kalem işi olarak yapılmış zengin dekorlar vardır. Kemerlerin içinde devrin kumaş desenlerini hatırlatan tekstil motifli örnekler yanında, duvarlarda, lüle, sümbül, karanfil, zambak, nergiz gibi naturalist çiçeklerden demetler ve tıpkı bu elma ağacına benzeyen bir elma fidanı da resmedilmiştir. Camii'nin barok devre aid kalem işleri temizlenirken, restorasyon işlerinde uğraşan sayın M. Batur, bunların devrinden kalmış olduğunu söylemiştir. Genel görüntüleri ile daha geç bir devre işaret etmelerine rağmen, esas sıvanın hemen üstüne yapılmış olmaları bu iddiasını kuvvetlendiriyor.



Resim 29. Edirne Selimiye camii Hünkâr mahfili çinileri.

zenginleşmiş, Türk sanatının her kolunda görülen düzenli ve sürekli gelişmenin en belirli bir örneğini vermiştir. Bu gelişmenin izlerini 18. yüz yıl mimarisine kadar takip edebiliyoruz.

Anadoluda Türk çini sanatının gelişmesi başlangıçtan beri çok muntazam ve süratli olmuştur. Her devir kendinden önceki devrin çini sanatına genellikle bağlı kalmakla beraber yeni teknikler, desen ve renklerle onu aşmıştır. Böylece Türk sanatının bu en renkli süsleme kolu, Anadolu Türk mimarisinde devirlere damgasını vurmuş, mimarî etkiyi arttırmıştır.

S U M M A R Y

SOME IMPORTANT PATTERNS AND TECHNIQUES OF TURKISH TILES

Tiles are undoubtedly one of the most important elements of architectural decoration in Turkish Art. The art of tile-making has shown a rapid development into many techniques and patterns in Turkish architecture in Anatolia. Two of the tiles, decorating the façade of a Kiosk which was a part of the Seljuk palace in Konya are preserved in the museum of Türk ve İslâm Eserleri in Istanbul to-day (Fig. 1).

These square tiles are divided-with the help of Minai techniques-into octogonals and four pointed stars coloured red on the glazing. On the central octogonal we see the figure of a horseman with a falcon. Black, red and the gilt painting have been used over the glazing, whereas green and blue have been used underglaze it.

A popular device in Seljuk art is the use of bird motifs. An interesting example for this is provided by a piece of niche discovered at Sarayaltı, in Akşehir. Here we see under a turquoise glaze a pair of birds and plants in black color. This is the only known specimen in Seljuk art made of tile (Fig 8). Again at Akşehir we see a new system of decoration in the dome of a small mosque (so called) Küçük Ayasofya. Here on the tambour of the dome a row of turquoise coloured small ceramic bowls have been placed under and upper part of a decorative belt made according to mosaic technique and developed from cufic writing (Fig 11 a).

One of the most important specimens of Seljuk mosaic art are the decorations in the Çay Medrese. (Fig 16). On the arch of the entrance ivan lotus flowers cut from turquoise tiles are ranged alternately with palmettes made from red bricks, a decorative fusion of tiles and unglazed red bricks. What is really important about the place are the mosaic tiles found at the Mihrab.

(Fig 17). In the ornaments surrounding the mihrab we see the aubergine coloured motif of a four-piece knot on the edges of a turquoise lozenge. This motif, of Byzantine origin, occurs for the first time in Turkish tiles. A Byzantine stone relief with the same motif has been used in a fountain adjoining the Medrese (Fig. 18). The artist who made the tiles of the Çay medrese has been influenced by this motif and reproduced it in the tiles of the mihrap fusing the motif with an Islamic conception. Eight pointed stars containing the names "Allah" and "Ali" are used to join the rest of the decorations and are an example of this Islamic taste of decoration. The mosaic tiles on the dome of Eşrefoğlu Süleyman Bey's tomb at Beyşehir are a magnificent example of mosaic tile technique of the Emirates period. (Fig. 21).

The art of the mosaic tile technique that has become richer with the addition of new motifs and colours (yellow, white and a soft green) in the 15. century under the Ottomans. These colours, have also provided a transition to the technique of coloured glaze. The tile decorations on the arch of the Sultan's lodge opening to the Green Mosque in Bursa clearly demonstrates this transition (Fig 25). The Green Mosque and the Mausoleum also contain important examples of mosaic tile and coloured glaze technique. A kind of red paste which hardens like a stone later has given these tiles a red colour. (Fig 24). There are also some coloured glaze tiles, made of red clay, which are moulded as relief of decorations (Fig. 26).

In the mosque and Mausoleum of Yavuz Sultan Selim in İstanbul a pale red colour is painted on the slip is seen on the tiles made with the coloured glaze technique. The fixing as relief of the soft coral red under the glaze is seen in the second half of the 16. century. As a unique example may be shown the naturalist portrayal of an apple tree on a panel of tiles in the Sultan's lodge Selimiye mosque in Edirne, proof of the mastery achieved in the 16. century, by Ottoman tile artists in technique and use of colour. (Fig. 28).

The art of Turkish tile making has been enriched through the centuries with a continuous chain of new techniques, colours and patterns. This development had been very regular and uninterrupted and show its influence through the ages and this branch of Turkish decorative art had added to the effect created by architecture. We can see the traces of this development in architecture until the 18th century.

NURHAN ATASOY

TÜRK MİNYATÜRÜNDE TARİHİ GERÇEKÇİLİK

(1579 da Kars)

İslâm ve Türk Sanatı araştırmalarında Minyatür Sanatı diğer sanat kol- ları arasında en az incelenmiş olanıdır. Bu konudaki yayınlarda daha ziyade, tanınmış bir seri yazmalardan bazı örneklerin tekrar tekrar ele alındığı gö- rülür. Halbuki, malzeme fevkalâde boldur ve çeşitli yönlerden faydalanıla- bilecek kadar zengindir. Bu yazıda, 16yy. ın sonunda Kars'ın genel görü- nüşünü bize tanıtan iki minyatürü incelerken, mimarî tarihimiz bakımın- dan faydalı noktaları araştıracağız. Kars'da 16 yy. boyunca yapılmış eserleri tanıtabilmek yönünden bu minyatürlerin özel bir önemi mevcuttur.

İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde Yıldız Sarayı Kütüphanesinden gelmiş olan yazmalar arasında bulunan "Şehinşahname veya Şemailname" F. 1404 envanter numarası ile kayıtlıdır. Farsca nazımla devrin şehnamecisi Seyit Lokman tarafından H. 983/M. 1581 de yazılan eseri hattat Alâaddin Mansurî talikle yazmıştır. 153 varak olan yazma 44 ü tam sayfayı kaplıyan (28×20 cm.), 14 ü ise yarım sayfayı kaplıyan (9×14,4 cm) 58 minyatürü havidir. Minyatür ustası hakkında bir kayıt olmamakla beraber devrin en meşhur nakkaşı olan Osman'ın eserleri ile büyük bir benzerlik göze çarpar. En az ihtimal olarak Nakkaş Osman'ın atölyesinden çıkmış olduğu kabul edilebilir.

Eser Sultan III. Murad için hazırlanmıştır ve Sultan III. Murad'ın yap- tığı işler, bu devrin muharebeleri, fetihleri, önemli olayları anlatılır. Bazı olayların minyatürlerle tasvir edilmesi eseri zenginleştirmiştir.

Bu minyatürler üzerinde, "Nakkaş Osman'ın eserleri" hakkında yazdı- ğımız doktora tezi çalışmasında, üslûp bakımından araştırma yaparken say- fa 127 b deki minyatür, 1580 yıllarında Kars şehrinin genel görünüşünü ak- settirmesi bakımından, dikkatimizi çekmiş idi (Resim: 1). Burada şehir üst kısmında surlarla çevrili olarak görülür. Surların içinde iki cami ve bir çok

Yapılar vardır, sol üst tarafta da iç kale yer alır. Sol taraftan Kars çayı akar, alt kısımda Lala Mustafa Paşa, otağında tasvir edilmiştir.

Kısa bir araştırma bu minyatürün o devirde Kars şehri abidelerini aksettirmesi bakımından gerçekçi bir değer taşıdığını göstermiştir.

1571 de Kıbrıs Fatihi olan ve II. Selim'in şehzadeliğinde lalalığını yapan Lala Mustafa Paşa¹ 1569 da 6. vezirliğe yükselmiş, sadrazamlığı almak için sultan III. Murad'ı doğu seferine razı ederek serdarlık alıp başarılar kazanmıştır. 1578 de İranlıları Çıldır'da yenmiş, Tiflis ve Şirvanı almıştır². Kış Erzuruma çekilerek geçiren Lala Mustafa Paşa, Sultan III. Murad'ın emri ile ertesi yıl, yani H. 987/M. 1579 da 100.000 kişilik ordusu ile Kars şehrini imar etmeğe gelmiştir. Kars bundan önce Kanunî Sultan Süleyman'ın emriyle H. 955/M. 1548 de 5.000 ırgat ve yapı ustası tarafından imar ve tamir edilirken Safavî ordusu tarafından tahrip edilmiştir³. Lala Mustafa Paşanın eliyle yapılan imar daha esaslı olmuştur. 26 Temmuz 1579 da Erzurumdan gelirken ayrıca bu işte çalışmak üzere civardan ustalar gelmiş, aletler ve malzeme gönderilmiştir⁴. Kale kısımlara ayrılarak her kısmın imarı bir paşaya verilmiştir. Böylece bir yarış havası içinde imara başlanmıştır. 73 yaşında bulunan serdar Lala Mustafa Paşa teşvik için sırtında taş taşıyarak temeli atmıştır. 28 günde 150 yıldan beri yıkık ve harap durumda olan surların tamiri ve inşası gayet sağlam bir şekilde yapılarak bitmiş, üzerine beyaz badana çekildikten sonra diğer işlere başlanmıştır. İlk yapılan işler arasında hendek, ark, Kars çayı üzerinde iki köprü, bir Beylerbeyi sarayı, bir büyük medrese, 1.000 yeniçerinin kalabileceği büyüklükte bir koğuş, üç gözcü kulesi, kemerli gizli su yolu, bir su kulesi, bir gizli su kapısı ve bir hamam vardır. Bu arada, bulunan Ebül-Hasan ül-Hırkanî hazretlerinin mezarı üzerine (H.425/M.1033 de ölmüştür) kubbeli bir türbe, 5 cami, 3 demir kale kapısı, beylik kışla, konak, vakıf olarak dükkân, değirmen ve çarşılar yapılmıştır. Câmilerden biri Sultan III. Murad, biri de Lala Mustafa Paşa adına yaptırılmıştır. İmâr 22 Eylül salı günü, 58 gün gibi çok kısa bir zamanda hâyet edilecek kadar başarılı bir şekilde tamamlanmıştır⁵.

İmardan sonra, altı sancaklı bir eyalet haline getirilen Kars, bir sınır şehri olduğundan, rahatı uzun sürmemiştir. 1604 baharında Kars'a bir akıncı

1. Lala Mustafa Paşa için bk. Bekir Kütükoğlu, "Lala Mustafa Paşa" maddesi, İslâm Ansiklopedisi, s. 736; Şerafettin Turan "Lala Mustafa Paşa Hakkında Notlar", Beiletten XXII, s. 556 v.d.

2. Nusretname s. 178 b, Nâruosmaniye Ktp.

3. Fahrettin Kırzioğlu, Kars Tarihi, İst. 1953, s. 522.

4. Bekir Kütükoğlu, Osmanlı-İran Münasebetleri, İst. 1962, s. 71.

5. Fahrettin Kırzioğlu, Kars Tarihi, İst. 1953, s. 526; Kars Lisesinden Yetişenler Derneği, Kars Yaylası, İst. 1946, s. 11.; Sadık Atak, Doğunun Kapısı Kars, İst. 1946, s. 17. Nusretname, s. 187, Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. Hazine 1365.

kolu gönderen Şah Abbas, Kars düştükten sonra kubbeli camilerle birlikte 1579 da yapılanların çoğunu yıktırmiştir⁶. Şehir H. 1025/M. 1616 da Sadrazam Mahmud Paşa tarafından, H. 1045/M. 1645 de de Erivan fethine giden IV. Sultan Murad tarafından devlet eliyle onarılıp şenlendirilmiş ise de H. 1074/M. 1645 de bir hafta süren zelzele ile gene harap olmuş, bir çok bina ve camiler yıkılmış veya çatlamıştır⁷.

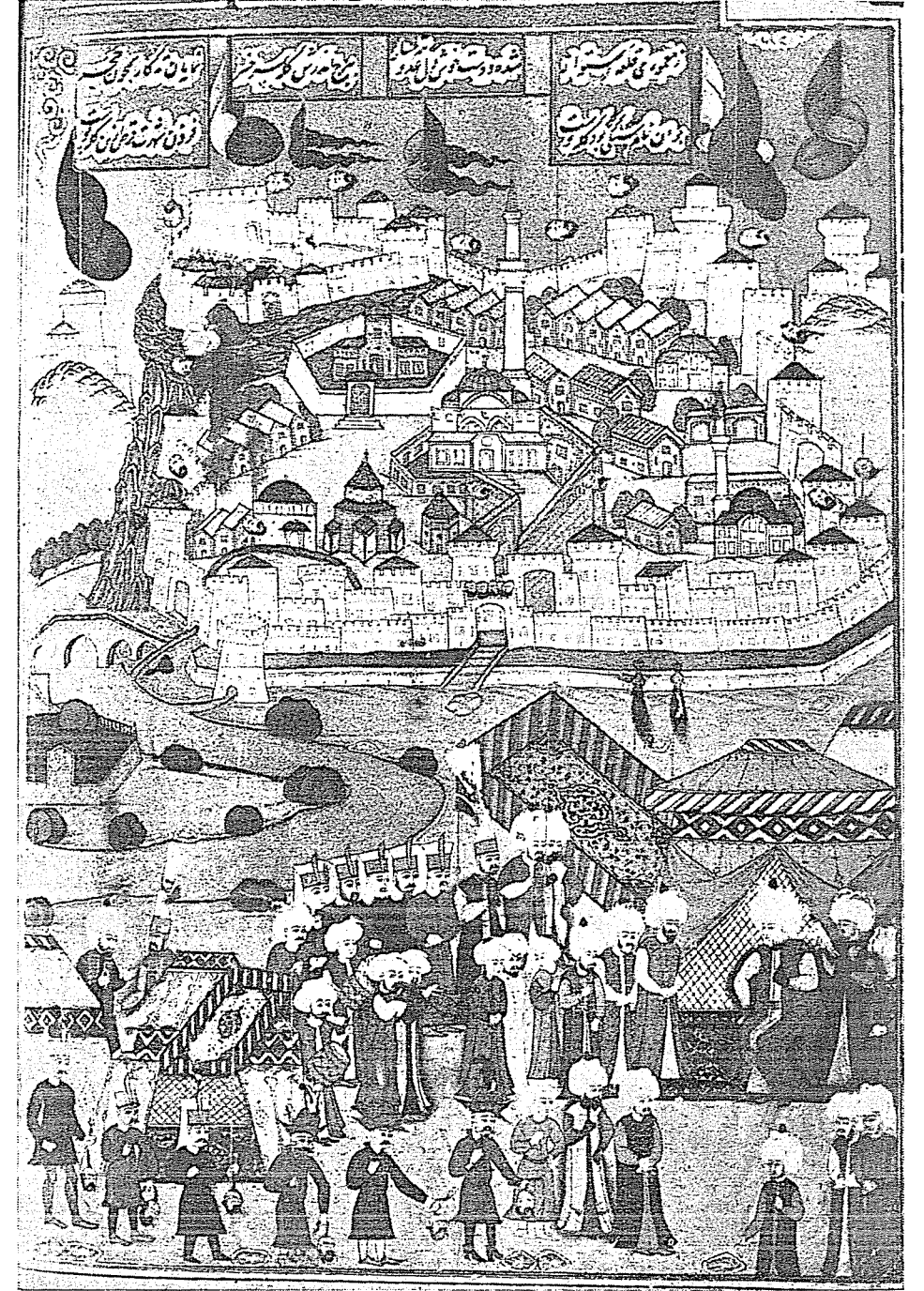
Verilen tarihî bilgiden anlaşılacağı gibi 1580 de yapılan minyatür gayet gerçekçi bir şekilde Kars'ı 1579 da imar edildikten sonraki hali ile aksettirmektedir. Kalenin orta kısmında bir avlu duvarı ile çevrelenen cami 16. yy. Osmanlı cami üslûbundadır. Ortada büyük bir kubbe, iki yanda yarım kubbe şemasını gösteren (mihrap önünde üçüncü bir kubbe de olabilir) caminin soncemaat yeri meyilli bir çatı ile örtülüdür. Surların içinde sol alt köşede bir cami daha görülür, bir tek kubbelidir ve diğerine nazaran çok daha küçüktür. Şehrin genel görünüşünü veren bu sahnede diğer yapılar bir hususiyet göstermezler.

Bu imar faaliyetini aksettiren bir başka minyatüre de Nusretname'nin Topkapı Sarayında bulunan nüshasında rastlanmaktadır. Eser Hazine kütüphanesine 1365 numara ile kayıtlıdır. III. Murad'a takdim edilmek üzere Mustafa Abdül Celil eliyle H. 992/M. 1584 de istinsah edilmiştir. 41 minyatürü havidir. Bu eserde Mustafa Âlî, maiyetinde sefere çıktığı Serdar Lala Mustafa Paşa'nın doğu seferini anlatır. Sayfa 187 deki minyatürde Kars kalesi içinde yapılan imar tasvir edilmiştir (Resim: 2). Bu minyatürde yer yer yapılan binalar ve aralarında paşalar ile inşaatda çalışan asker ve ustalar görülür. Paşaların ve bazı yapıların yanlarında isimleri yazılmıştır. Usta ve askerler harç yapmakta, malzeme tasımakta, kürek ve çekiçle çalışmaktadırlar. Kalenin içinden, Kars çayından kale icine akıtılan bir kol uzanmaktadır. Sahneyi sur duvarları sınırlamaktadır. Kale içi yukarıda bahsedilen minyatürdekinden çok daha teferruatlı olarak ele alınmış olduğu halde ne nisbetler ne de mimarî detaylar bakımından diğeri kadar gerçekçi olamamıştır. Şehinşehnamedeki genel görünüş yerine surların içindeki sahaya yapılar tek tek dağıtılmışlardır. Meselâ sol alt tarafta El-Hırkanî türbesi, sağda biraz yukarıda III. Murad adına yapılmış olan cami yer almıştır. Caminin solunda ise icinde iki kişinin çalıştığı Saray-ı Behran görülür ki caminin iki misli yüksekliğindedir. Bu sahne eserlerin adlandırılmıs olmaları bakımından ilgi çekicidir. Sayfanın kenarları epeyce yırtıktır ve üçte biri eksik vaziyettedir.

6. Kars, C.H.P. Halkevi Yayınlarından, İst. 1943, s. 20.; Fahrettin Kırzioğlu, Kars Tarihi, İst. 1953, s. 530.

7. Kars Lisesinden Yetişenler Derneği, Kars Yaylası, İst. 1946, s. 14.

Üzerinde mimarî tarihi bakımından bir vesika olarak durduğumuz bu sahnelerdeki kompozisyon şemasına minyatür sanatında pek çok rastlanır, ayrıca bir özellik göstermez. Fakat Şehinşahnamede Kars'ın sade görünüşü ile bugün mevcut olmıyan ve gerçekçi bir anlayışla tasvir edilmiş olan iki cami, mimarîsi bakımından oldukça iyi fikir verebilecek mahiyettedir. Bu özellik minyatür hazinelerimizden arşiv vesikası olarak faydalanma yolunda yapılacak çalışmaların bize neler kazandırabileceğini bir kere daha gösterebilmektedir. Türk minyatürlerinde şimdiye kadar yalnız üslûb bakımından söylenen "gerçekçi görüş" tarihî vakıalar bakımından da örneklerle ispatlanmakta, ve hatta tarihî tetkiklere ışık tutabilmektedir.



Resim. 1

1580 yıllarında Kars (İst. Üniv. Ktp. Şehinşahname, F. 1404, S. 1276)



Resim 2.

1579 da Kars'in imari (Topkapı Sa. Mü. Nusretname, Hazine Ktp. 1365, S. 187).

RESUMEE

HISTORISCHER REALISMUS IN DER TURKISCHEN MINIATUR MALEREI

Die Untersuchung und Bewertung von zwei Miniaturen, die den allgemeinen Anblick von der Stadt Kars am Ende des 16. Jahrhunderts darstellen, beweisen, dass die türkischen Miniaturen, neben stilistischem auch historischen Realismus aufweisen.

Eine der Miniaturen, die wir von diesem Standpunkt aus betrachten, ist die Şehinşahname in der Universitätsbibliothek von İstanbul (Nummer F. 1404), die andere ist die Nusretname, in der Hazinebibliothek des Topkapı Serail (Nr. 1365).

Kars hat durch seine geographische Lage von verschiedenen Besetzungen und Erdbeben grosse Zerstörungen erlitten. Es besteht jedoch die Möglichkeit, jetzt nicht mehr existierende Bauten in diesen Miniaturen zu erkennen.

Die erste Miniatur vom Jahre 1579 schildert die Stadt Kars nach ihrer Renovierung im Jahre 1579.

Die Miniaturen der Nusretname von 1584 geben die Renovierungszustände wieder.

Historische Tatsachen und Quellen beweisen, dass die in diesen Miniaturen dargestellten Bauten nicht der Illusionskraft des Miniaturmalers entsprungen sind, sondern zu jener Zeit wahrhaftig existiert haben.

Der Realismus der türkischen Miniaturen, der bisher nur für deren Stil galt, gewinnt nun auch an historischem Wert und zeigt uns, dass die Miniaturen auch die verschiedenartigsten wissenschaftlichen Untersuchungen beleuchten können.

ANADOLU AĞAÇ OYMACILIĞINDA MAIL KESİM

Abbasi halifelerinin 9. asırda kurduğu Samarra şehri stuk tezyinatının büyük bir kısmında görülen ve Orta Asya hayvan üslûbunun tekniği olduğu için Samarra'da önemli bir unsur teşkil eden Türklerle bağlantıya getirilen mail kesim, Samarra'dan sonra da rağbet bulmuştur. Prof. R. Ettinghausen, ilgi çekici ve etraflı bir tetkik yazısında, mail kesimin Irak, Suriye, İran, Mısır, Filistin, Afganistan, Anadolu ve Kuzey Afrika'da 10-14. asra kadar uzanan çeşitli örneklerini göstermiştir¹. Bu üslûbun geçirdiği safha ve değişimleri de izah etmiştir. Prof. Ettinghausen Anadolu'dan misâl olarak, bugün Ankara Etnografya Müzesinde bulunan Malatya Ulu Camii Mimberini vermektedir, (Res. 1, 2).

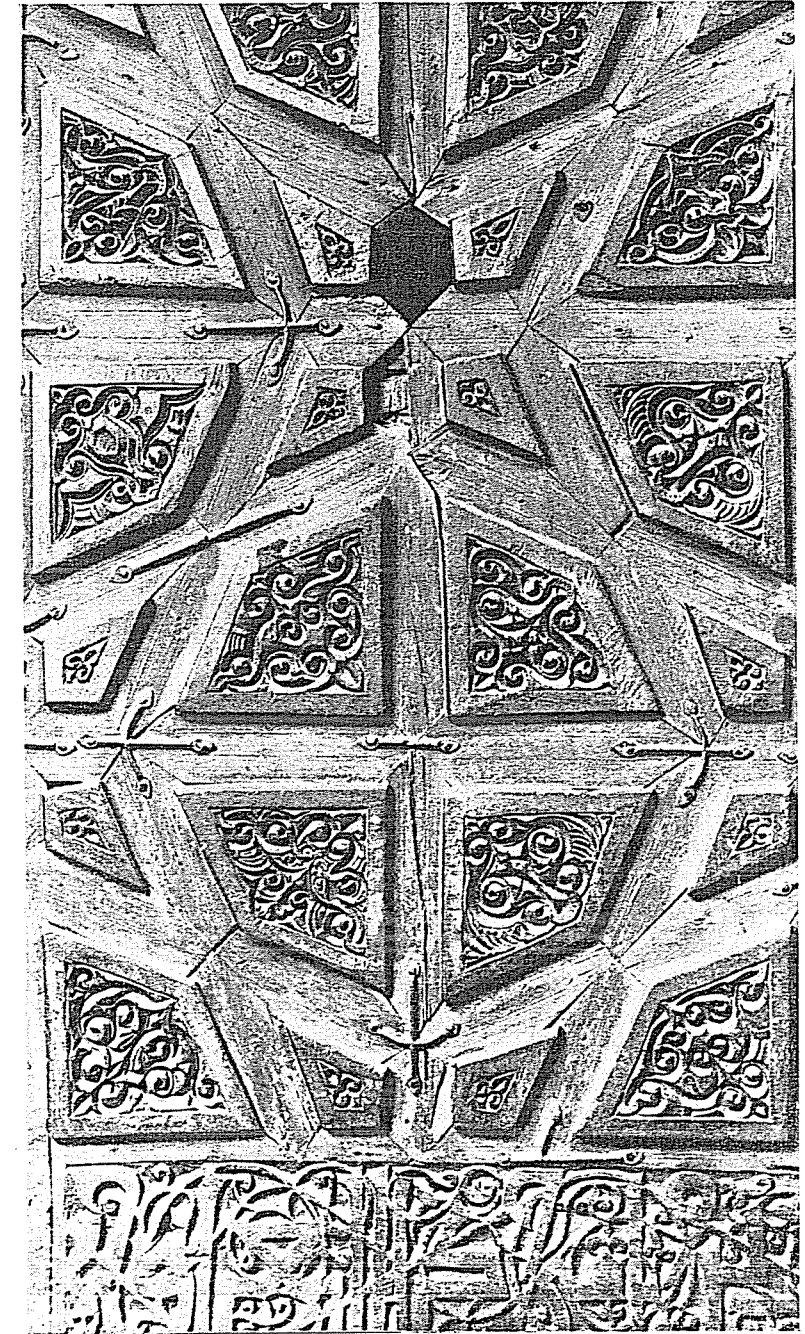
Malatya Ulu Camii mimberine birkaç Anadolu mimberini daha katmak mümkündür². Samarra mail kesim üslûbunu en 'saf' bir şekilde aksettiren ve sathî işleniş, motifler arasında meydana gelen tamamlayıcı şekillerle bu üslûba en yakın örnek ise, şimdilik taş üzerinde tek örnek olarak bildiğimiz³ Konya surunun şöhretli 'melek' figürlerinin başındaki taçtır (Res. 3). Bu desende zemin diye bir şey kalmamıştır, zemin tamamlayıcı şekiller halinde desene katılmıştır.

'Hakiki' Samarra üslûbunun Anadolu'daki bu tek temsilcisi yanında diğer eserler, Samarra üslûbunu değişmiş bir merhalede gösterirler. Mail kesim ile derin kesim adeta ayrı bir ağaç oyma üslûbu yaratarak birleşiyorlar. Kayseri Lalapaşa Camii mimberinden bir bordürde orta eksen üzerindeki palmetler ve onları çerçeveleyerek uzayıp giden Rûmîlerden meydana gelen

1. R. Ettinghausen, "The Beveled Style" in the Post-Samarra Period. Archaeologica Orientalia. In Memoriam Ernst Herzfeld. New York 1952. s. 72-83, Pl. IX-XVI.

2. Bahsi geçen eserlere ait fotoğrafları çekerek bu tekniğe işaret eden ve burada basılmalarına izin veren Dr. Halûk Karamağaralı'ya teşekkür ederim.

3. Divrik'teki 1180/81 tarihli Kale Camii portali nişinin köşe sütunlarının başlık tezyinatı da 'saf' Samarra üslûbunu andırır, fakat burada konturların derin kesilmiş olduğu yakından bakınca anlaşılmaktadır. Bu başlıkların şekil ve tezyinat itibarıyla, Musul'daki Nureddin Camii'ne ait olup E. Herzfeld tarafından neşredilen (F. Sarre - E. Herzfeld, *Archäologische Reise im Euphrat-und Tigris-Gebiet*. Berlin 1911-1920, vol. I S. 217-18, fig. 230-32) ve Samarra mail kesim tezyinatını gösteren başlıklara benzedikleri de belirtilmelidir.



Resim 1 : Malatya Ulu Camii mimberinden detay

(Foto : H. Karamağaralı)



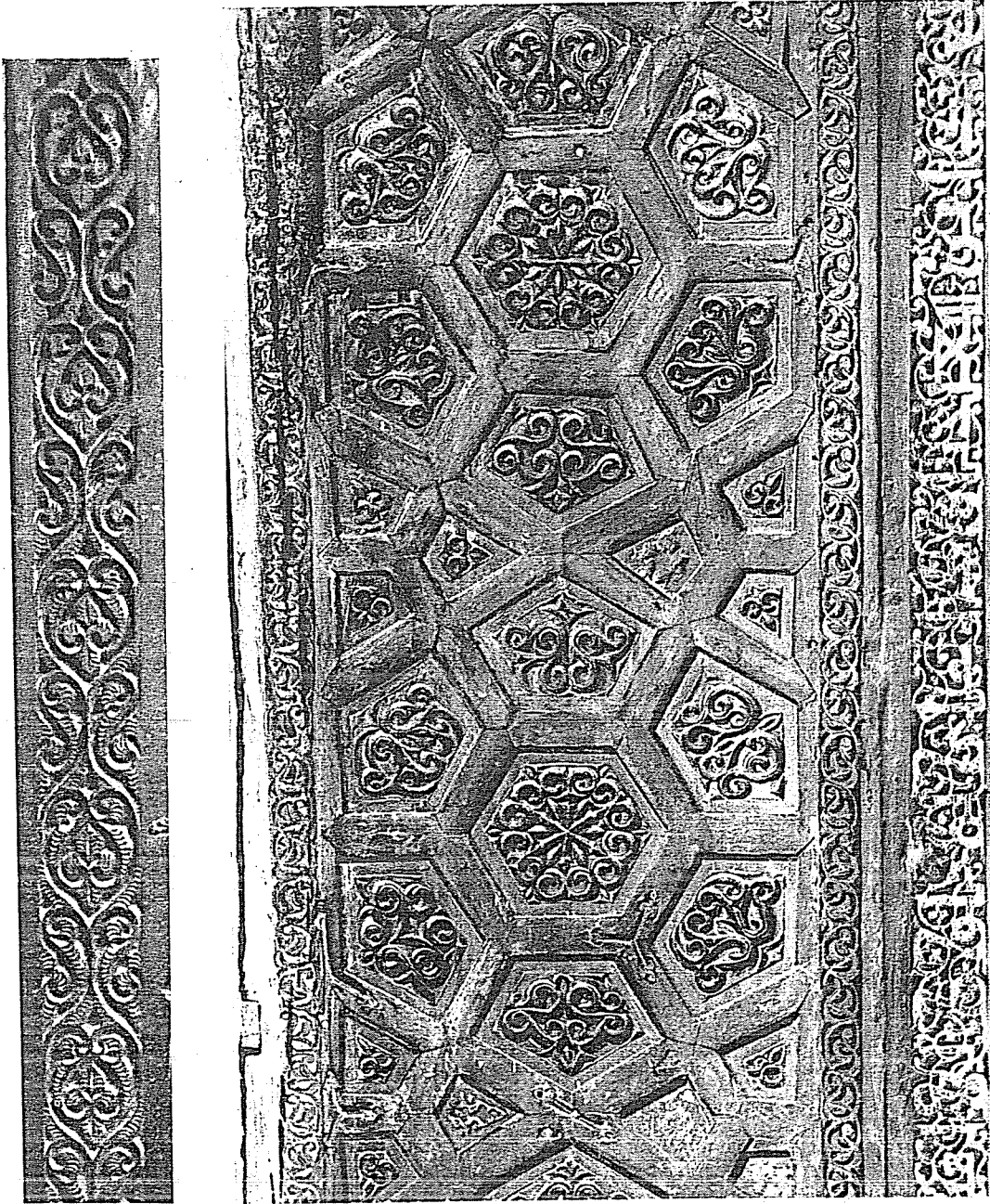
Resim 2 : Malatya Ulu Camii mimberinden detay
(Foto : H. Karamağaralı)

örnekte, konturlar derin olmakla beraber zemin görülmemektedir. Buna karşılık Rumî ve palmetlerin üst satırları tamamen yivlenip dilimlenerek her biri kendi başına plastik değer kazanan bir gövdecik olarak değerlendirilmişlerdir (res. 4).

Harput (Elazığ) daki Sare Hatun Camii mimberinin yan satırları Malatya Ulu Camii mimberininki gibi geniş şeritlerle çeşitli poligonal sahacıklara ayrılmıştır. Malatya mimberinde dörtgen olan satırlara karşılık Sare Hatun mimberinde sahacıklar beşgen ve altıgendir. Malatya mimberinde dört saha birleşip, kendilerini çeviren geniş şeritler etraflarında bir büyük poligon meydana getirirken Sare Hatun mimberinde altı tane beşgen ortadaki daha büyük bir altıgen etrafında birleşerek gruplar teşkil ederler. Her iki mimberde de konturlar oldukça derin kesilmişlerdir. Ancak buna rağmen bir zemin tabakasından bahsedilemez. Her iki mimberde de örneklerin çeşitliliği dikkati çekmektedir. Samarra'dan beri takip edilebilen fakat burada daha plastik bir karakter alan motifler yanında, meselâ Sare Hatun mimberindeki kollu şamdanı andıran örnekler ve ortadaki poligonların dik saptardan çıkıp iki kalın, içine kıvrık yaprak ucu olarak çatallaşan yapraklardan kurulan radial örnekleri kendine mahsus bir tezyinat yaratır.



Resim 3 : Konya suruna ait melek figürü
(Foto : H. Karamağaralı)



Resim 4 :
Kayseri Lala
Camii
mimberinden

Resim 5 : Elâziğ, Sare Hatun Camii mimberinden detay
(Foto : H. Karamağaralı)

Prof. Ettinghausen'in yazısında birçok misâlleri bulunabilen Post - Samarra mail kesim tezyinatının, kompakt formları yerine bu Anadolu tezyinatında şekiller daha hareketli, kıvrak olup uzviyet ve özgürlük kazanmışlardır. Mail kesim sanki sathı daha serbest yoğurmak için yeni bir vasıta olmuştur. Prof. Ettinghausen'in "kidney shaped leaves" dediği ve Mısır'da El Hakim Camii ahşap girişlerinde (11. asır başı) ve Gazneli Mahmud'a ait türbenin kapı kanatlarında (11. asır) işaretlediği bu "Böbrek biçimi yaprak"lara⁴ Anadolu mimberlerinde de rastlanıyor. (res. 6). Dikkati çeken bir husus, Gazne eseri ile Anadolu eserleri arasındaki üslûp benzerliğidir.

Ankara Alaeddin Camii mimberi, aralarında ufak yıldız sahalar kalmak üzere sıralanan sekizgenlerden bir satır taksimatına sahiptir (res. 7). Bu sekizgenleri dolduran örneklerdeki mail kesim tezyinatı diğer iki mimberin enerjik ve vazih örneklerine karşılık daha monoton bir manzara gösterir. Burada artık kesişmeler tesbit edilebiliyor, böylelikle örnek iki tabakalı olarak Samarra mail kesim tezyinatının prensiplerini bu yönde de aşıyor.

Bütün bu eserler 12. asra ve Anadolu Selçuk sanatına aittir⁵. Anadolu'da bu devirde Samarra mail kesim üslûbunu kendine has bir tarzda geliştiren ve oldukça kapalı bir bütün teşkil eden bir ağaç oymacılığı üslubu olduğu tahmin edilebiliyor. Misallerin çoğaltılarak bu üslubun bütün özellikleri ile ortaya çıkıp tanınabilmesi çok arzu edilecek bir çalışma olacaktır.

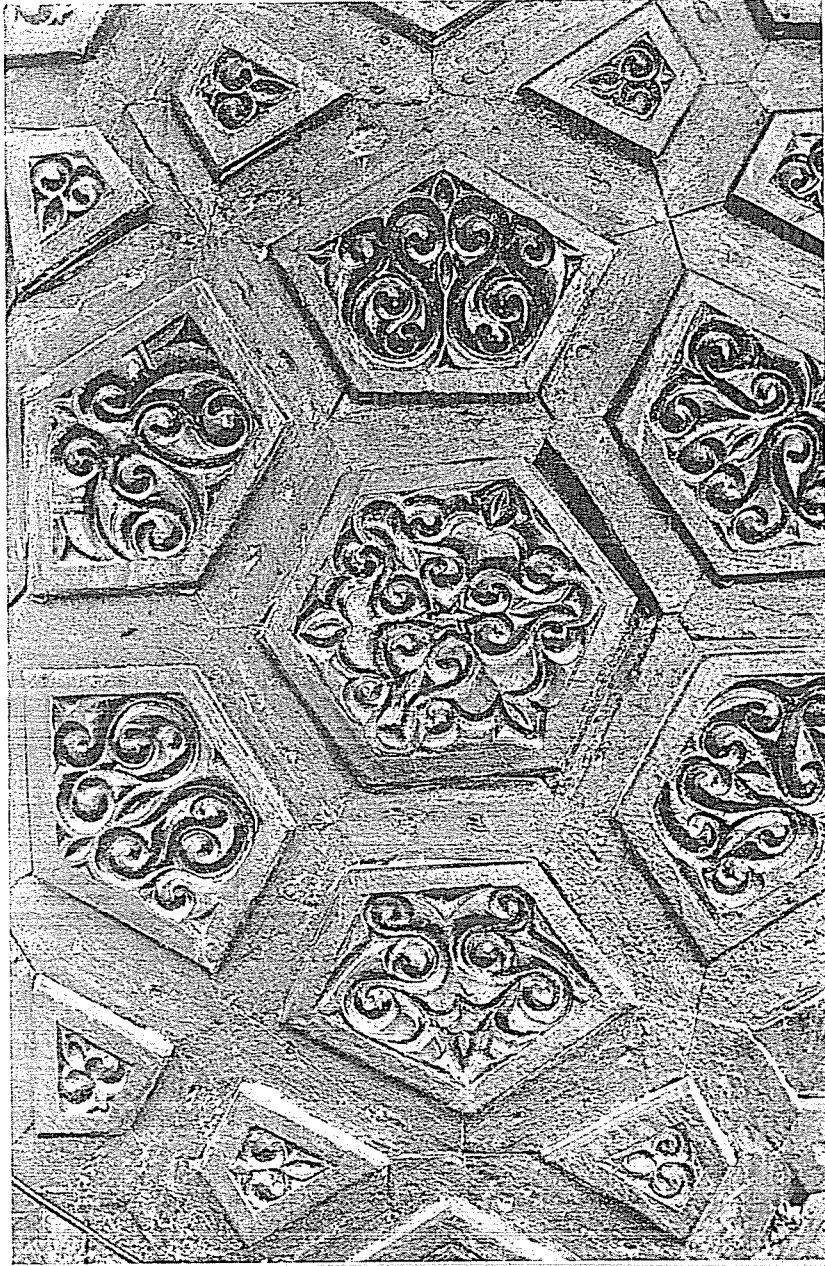
Mahiyeti ve kıyafeti ile İç Asya'ya işaret eden⁶ Konya surlarının melek figüründe ise Samarra mail kesim üslûbuna bu kadar sadık kalınması ayrıca dikkati çekmektedir.

Semra Ögel

4. ad.geç.mak.Pl.X.fig.3. Yazar bu motife Samarra'da rastlanmadığına işaret ederek, Post Samarra tezyinatı için bir tarihlendirme ip ucu verdiğini söylemektedir.

5. M. Zeki Oral, Anadolu'da Sanat değeri olan ahşap mimberler, kitabeleri ve tarihçeleri Vakıflar Dergisi V, s. 23-79. Vakıflar Genel Müdürlüğü Neşriyatı, Ankara 1962. Mimber kitabeleri tam tarihlerini açıklamakla beraber 12. asra ait oldukları kabul edilebilmektedir.

6. Emel Esin, An Angel Figure in the Miscellany Album H. 2152 of Topkapı. Beitrage zur Kunstgeschhichte Asiens. In Memoriam Ernst Diez. s. 264-282. Istanbul 1963.



Resim 6 : Elazığ, Sare Hatun Camii mimberinden detay
(Foto : H. Karamağaralı)



Resim 7 : Ankara Alâeddin Camii mimberinden detay
(Foto : H. Karamağaralı)

SEMRA ÖGEL

DER SCHRÄGSCHNITT IN ANATOLISCHER HOLZORNAMENTIK

Der Schrägschnitt, welcher zum ersten Mal in Samarra, der abbasidischen Kalifenstadt des 9. Jahrhunderts, in-großem Masse verwendet wurde und als die Technik des eurasischen Tierstils, mit den in Samarra eine bedeutende Rolle spielenden Türken in Verbindung gebracht wird, lebte auch lange nach der Samarra Periode weiter. Prof. Richard Ettinghausen zeigt in einem sehr interessanten und aufschlußreichen Aufsatz Beispiele des Schrägschnittes vom 10. bis 14. Jahrhundert im Irak, Syrien, Iran, Ägypten, Palästina, Afghanistan, Anatolien und Nordafrika, und verfolgt seine Entwicklung und Verwandlungen. (s. Anm. 1) Prof. Ettinghausen gibt als anatolisches Beispiel den Mimer der Ulu Cami von Malatya an, der sich im Ethnographischen Museum Ankara befindet. (Abb. 1, 2).

Zu diesen Mimer aus Malatya kann man einige andere anatolische Mimers stellen. (Die Aufnahmen und dadurch der Hinweis auf die Technik dieser Ornamentik stammen von Dr. Halûk Karamağaralı, Ankara, dem ich zum Dank verpflichtet bin). Den Schrägschnitt der Samarra Periode finden wir am "reinsten" an den Kronen der berühmten 'Genien' der Stadtmauern von Konya, dem einzigen Beispiel in Stein. Die Ecksäulchen des Kale Camii Portals in Divrik (1180/81) zeigen am Kapitell täuschend ähnliche Samarra Ornamentik, welche jedoch im Tiefschnitt ausführt ist. Man muss hinzufügen dass diese Kapitelle an jene der Nureddin Camii in Musul erinnern, die von E. Herzfeld publiziert sind (s. Anm. 3). Die Musuler Kapitelle aber sind im Schrägschnitt bearbeitet. Die Motive, der flache Schnitt, die komplementären Formen der Geniekronen stimmen mit dem Samarrastil überein. Der Grund wird zum komplementärem Muster.

Neben dem vorläufig einzigen Vertreter des 'echten' Samarrastils in Anatolien, zeigen andere Beispiele ihn in verschiedenen Entwicklungsstufen. Hier vereinigen sich Chrägschnitt und Tiefschnitt um einen neuen Holzstil zu schaffen. In einer Bordüre des Mimers der Lala Paşa Camii zu Kayseri, sind die Konturen zwar tief, aber im Muster aus von Rumiblättern umrahmten Palmetten auf einer Hauptachse, ist der Grund nicht zu sehen. Dagegen sind die Oberflächen der Rumis und Palmetten moduliert, gerillt

und jede Form als ein kleiner Körper mit eigenem plastischen Wert aufgefasst. (Abb. 4).

Die seitlichen Flächen des Mimers der Sare Hatun Camii zu Harput (Elazığ) sind wie beim Mimer aus Malatya von breiten Bändern in poligonale Felder geteilt, in Sare Hatun fünf und sechseckige Poligone. Die Gruppierung unterscheidet sich auch. Die Konturen sind beiderseits tief geschnitten, doch auch hier ist kein Ornamentsgrund. Der Reichtum der Muster fällt auf. Neben manchen Motiven die man bis nach Samarra zurückführen kann, die aber hier einen plastischen Charakter annehmen, kann man z.B. am Sare Hatun Mimer leuchterartige Gebilde und viele Einfälle an radialen Mustern beobachten. (Abb. 5)

Neben den meist kompakten Formen der Post-Samarra Periode, sind im anatolischen Zweig dieses Schrägschnittstiles die Formen bewegter, gelenkig und aufgelöster. Der Schrägschnitt scheint ein neues Mittel zur freieren Durchstaltung des Ornamentgrundes geworden zu sein. Die von Prof. Ettinghausen als 'kidney shaped leaves' bezeichneten Blätter (Holzleisten der El Hakim Moschee in Ägypten, 11. Jahrhundert und Türflügel des Grabmals von dem Ghaznaviden Mahmud, 11. Jahrhundert) findet man in den anatolischen Mimers wieder. (Abb. 6) Der Autor hebt hervor das man diesem Motiv in Samarra nicht begegnet und sieht in ihm einen Anhaltspunkt zur Datierung der Post-Samarra Ornamentik. (s.op.cit in Anm. I, Pl.X,fig.3) Man könnte auch vielleicht von einer Stilverwandschaft zwischen anatolischen und ghaznavidischen Werken sprechen.

Der Mimer der Alâeddin Camii in Ankara weist eine Oktogonaufteilung mit kleinen sternförmigen Zwischenflächen auf. Im Vergleich zur Ornamentik der beiden obrigen Mimers sind die Muster hier monotoner. Man kann Überschneidungen feststellen, das Muster wird zweischichtig, also eine weitere Überschreitung der Samarra Prinzipien. (Abb. 7)

Alle diese Werke gehören ins 12. Jahrhundert und in den anatolisch-seldschukischen Kunstkreis. (s.Anm.5, wenn auch die Mimerinschriften nicht genaue Daten angeben, geht aus ihnen hervor dass die Werke diesem Jahrhundert angehören) Man kann wohl annehmen dass in Anatolien zu dieser Zeit eine ziemlich geschlossene Gruppe der Holzornamentik den Schrägschnitt in einer ihr eigenen Weise weiterentwickelt. Das Auffinden weiterer Beispiele und eine gründliche Untersuchung dieser Stilgruppe mit allen ihren Eigenschaften wäre sehr wünschenswert.

Die direkte Anlehnung an den Samarrastil bei den 'Genien' von Konya welche in Charakter und Kleidung nach Zentralasien weisen (s.Anm.6) ist auch beachtenswert.

HALÜK KARAMAĞARALI

ÇORUM ULU CÂMIİNDEKİ MİNBER

Türk sanatının en az tanınan kolarından birisi ağaç işçiliğidir. Türkiye'de gerek müzelerde, gerek câmilerde bulunan ahşap eserlerin çoğu, hâlâ ilim âleminin meçhulüdür. Tanınanlar hakkındaki neşriyatta da, ya asıl ağaç işçiliğinden ziyade eserin ihtiva ettiği kitâbelere ehemmiyet verilmiş; ya fotoğraf neşri ile iktifa edilmiş; veya mesnetsiz bir takım hükümler tekrarlanıp durmuştur. Türk ağaç işçiliğinin tekâmül seyrini takip ve hususiyetlerini tesbit edebilmek için, evvelâ, bütün bu eserlerin sanat tarihi bakımından kıymetlendirilerek neşredilmesi lâzımdır.

Çorum Ulu Câmii'nde saklı bulunan ve sadece mahallî bir dergide, hiç bir not ilâve edilmeksizin, kapısının ve tarih kitâbesinin güzel olmayan birer fotoğrafı¹ ile son zamanlarda kitâbeleri² neşredilmiş olan ahşap minber de, Türk ve İslâm sanatı üzerinde çalışanlar tarafından henüz tanınmayan eserlerden birisidir.

Minberin, içinde bulunduğu câmi ile zaman bakımından hiçbir münasebeti yoktur. Eserin şimdiki yerine nereden ve ne zaman nakledildiğini kesin olarak tesbit etmek mümkün olamadı. Halk arasındaki rivayete göre, minber Alaca'nın Kalehisar (Karahisar) köyündeki, yıkılmış bulunan bir câmiden getirilmiştir. Gerek Selçuklular, gerek Beylikler zamanında, Çorum'un sönük bir kasaba olmasına mukabil, Demirli (Demirci) Karahisar'ın mühim bir idarî merkez olduğu bilinmektedir. Nitekim, Çorum'da XIII. ve XIV. yüzyıllara âit bir âbide mevcut olmadığı halde, Karahisar'da günümüze hârebeleri ulaşan dikkate değer yapılar bulunmaktadır³. Bu hususlar nazarı itibara alınır, halk arasındaki rivayete kıymet vermek lâzımgelir.

1) Çorumlu (Çorum Halkevi Dergisi), 2. sayı, 15 Mayıs 1938.

2) M. Zeki Oral, *Anadolu'da San'at değeri olan ahşap minberler, kitâbeleri ve tarihçeleri*, (Vakıflar Dergisi V. sayı, 23-77. s., 24 lev.) adlı makalesinde ele aldığı minberlerin çoğu gibi bu minberi de bizzat görmemiş (59-60. s.), kendisine gösterdiği kitâbe fotoğraflarından faydalanmıştır.

3) K. Bittel, *Funde im Östlichen Galatien* (Istanbul Mitteilungen, Heft 6, İstanbul 1955, 22-41 ve 120-124. s., III-VI. lev.) adlı makalesinin *Karahisar Demirci (Kalehisar)* bölümünde (33-41 ve

Minberin bugünkü durumu ve ölçüleri :

Abanozdan yapılmış olan minber, birçok emsali gibi, sonradan boyanmıştır. Bazı kırık ve noksanlarla, tamir, tadil ve hatta ilâveler göze çarpmakla beraber, eser oldukça iyi muhafaza edilmiştir. Eşikteki ve mihrap tarafındaki nişlerden bazılarının kenar parçaları değiştirilmiştir. Diğer yüzdeki nişlerde de kırıklar görülmektedir. Kapının rokoko üslûbundaki tacı ile köşe topuzları, tahtı bir dolap hâline getiren tahta perdeler, sütuncuklar ve külâh, yakın bir zamanın, minberin bu câmiye nakledildiği günlerin eseri; tahtın mihrap tarafındaki korkuluğuna teşkil eden kafes de, çok kötü bir tamirin hatırasıdır.

Minberin uzunluğu 3.40 m., yüksekliği (kaideden dik atıkların üstüne kadar) 3.84 m., kapısının yüksekliği 2.60 m., eni 1.00 m. dir. Merdiven, eşik ve tahtın zemini dahil olmak üzere, onbir basamaktır. Eşik 0.42 m., basamakların her biri 0.23 m. yüksekliktedir.

Teknik :

Anadolu'daki ahşap minberler iki ayrı teknikte yapılmıştır. Çatma (kündekârî) denilen birinci tarzda, hendesî kompozisyonlar ayrı ayrı kesilen yıldızların ve poligonal parçaların yuvalı çıtalarla birbirine çatılması suretiyle meydana getirilmiştir; ihtiyaç olmadığı için, çivi kullanılmamıştır. Bu tarz, çok emek isteyen, dolayısı ile, pahalı bir işçiliktir. İkinci teknikte ise, kompozisyon yan yana eklenen enli tahta levhaların üzerine çizilerek yıldızların ve poligonal parçaların aralarında kalan kısımlar oyulmuş, buralara çıtalar çakılmıştır. Daha kolay olan bu teknikte yapılmış bir eser de, ilk bakışta, çatma intibasını verir. Böylece, bir görünüş benzerliği ile, çatma tarzı taklit edilmiş olmaktadır. Fakat, büyük tahta levhaların çalışma, yani zamanla küçülme ve eğrilme nisbetleri fazla olduğu için, gittikçe daha çok belli olan ek yerleri boydan boya uzanan çizgiler hâlinde sâhayı bölerek kompozisyonu parçalamakta ve kesiksiz olarak uzayıp giden hendesî ağların telkin ettiği duygu ve düşünceleri dağıtmaktadır. Görünüşü çirkinleştiren ve tesiri bozan bu hâl, hakikî çatma tarzında görülmez.

Moğol istilâsından sonraki devirde, talan ve ağır vergiler sebebiyle bozulan iktisadî durum sanatta da tesirini hissettirmiş; mimarîde olduğu gibi, ahşap eserlerde de yer yer ucuz işçilik tercih edilmiştir. Çorum Ulu Câmii'nde-

120-124. s.) bir medreseden bahsetmektedir. Karahisar'da bulunan çini parçalarını değerlendiren K. Erdmann, buradaki yapıları XIII-XIV. yüzyıllara tarihlemekte (38-40. s.), fakat ilâve ettiği notta XIV. yüzyıla meyiletmektedir (124. s.).

ki minber de çatma taklidi olarak yapılan eserler arasındadır. Çok sert ve kuru bir ağaç kullanılmış olduğu için levhalar birbirinden ayrılmamışsa da, ek yerleri ile çıtaların kayşaklarındaki çiviler, bu tekniği fotoğraflardan dahi farketmek imkânını vermektedir (Res. 10A-B).

Oyma tarzına gelince: Minberin kapısı ile mihrap tarafındaki oyular, diğer yüzdekilere nazaran daha az derin, fakat daha itinalıdır. Bu kısımlarda, keskin kenarlar ve mukaar satırlar meydana getiren bir mâil yontma tarzı ile beraber yuvarlak ve düz satırlı oyma tarzları da görülmektedir. (Res. 3-7, 15). Daha derin oyulmuş olan batı yüzünde plâstik tesir daha kuvvetlidir. Burada, kapıda ve mihrap tarafında görülenlerden başka, zengin ışık - gölge oyunlarına imkân veren oluklu bir oyma tarzı da uygulanmıştır (Res. 12, 16-17). Bu üslûp farkını, daha aşağıda ele alacağımız kitâbeler izah etmektedir.

Bütün bu değişik teknikleri Selçuklu devri ağaç oymacılığında, hatta, bazan bir eser üzerinde görmek mümkündür (Siirt Ulu Câmii, Konya Alâeddin Câmii minberlerinde olduğu gibi). Ancak, Beylikler devrinde oluklu oymaya Ankara atölyelerinin eserleri (Ahi Şerefeddin ve Kızılbaş minberleri, Kastamonu'nun Kasaba köyündeki Candaroğlu Mahmud Bey Câmiinin kapı kanatları ilh...) dışında tesadüf edemedik.

Tezyinat :

Minberin tezyinatı, taşıdığı hususiyetler ve ortaya koyduğu neticeler bakımından ehemmiyet arz etmektedir. Kapı ile mihrap tarafı, batı tarafından teknik bakımından olduğu gibi tezyinat bakımından da farklıdır (Res. 1-2).

Kapı, anahatları ile, Anadolu'da mutad olan tipte yapılmıştır (Res. 3). Fakat, kapının dış çerçevesini teşkil eden pervazların tezyin edilmeyişi ilk defa bu minberde görülmektedir. Burada ayrıca dikkate değer husu, bu pervazların dış kenarlarında meandr tarzında işlenmiş birer silmenin bulunuşudur. Bu tarzda süslenmiş silmelere yalnız Ankara Alâeddin ve Ahi Şerefeddin câmilerindeki minberlerde, minber altı kapılarının iç kenarlarında rastlanmaktadır. Taşkın kapı kemerinin başlangıç kısımlarında, bu minberden başka bir yerde tesadüf etmediğimiz, istilize büyük birer filiz - yaprak yer almaktadır. Kapı boşluğunun yanlarında sütunce yoktur. Kemer, bu yapılarla, kapının rûmî bir su ile süslü olan iç pervazlarına bağlanmaktadır. Kemerin yüzü, kapı boşluğuna yönelen istilize çiçeklerin teşkil ettiği kavisli bir dizi ile süslenmiştir (Res. 4). Çiçeklerin orta yaprakları, kemerin iç kenarından dışarı çıkarak bir dış sırası meydana getirirler. Saplar ise, ikiye ayrılarak iki yana kıvrıldıktan ve komşu çiçeklerin aynı biçimdeki saplarına do-

landıktan sonra yön değiştirip içe doğru uzayarak birleşmek suretiyle, kemerin üst kavsini çizmektedirler. Kapı kanatları, kapı boşluğunun şekline uyularak, bir rûmî su ile çerçevelemiştir. Suyun kuşattığı sâhanın ortasında, iki kanatta tamamlanan ve sivri ucu yukarıya gelen beyzî bir göbek bulunmaktadır (Res. 6). Aynı saptan çıkan ve birbirini takip eden sivri uçlu kıvrık yaprakçıklarla kuşatılan göbeğin içi, biniye göre simetrik olmak üzere, helezonlar çizen istilize filiz kıvrımları ile doldurulmuştur. Göbeğin altında, bu kompozisyonla uyuşmayan, beş köşeli iki yıldız muhtevi küçük bir madyon yer almaktadır. Eşikte, üst pervazı yan ve alt pervazlardan daha enli olan dikdörtgen bir çerçevenin içinde, konturları dilimli ve içleri açık beş köşeli niş bulunmaktadır (Res. 5). Nişlerin arasındaki parçalar rûmîlerle süslüdür. Bu parçaların kenarlarındaki silmeler, niş kemerinin üstünde küçük birer halka teşkil ederek birbirine bağlanmaktadır. Nişleri kuşatan dikdörtgen çerçevenin alt ve yan pervazlarını dolaşan rûmî su, üstteki enli kuşağa kavuştuğu köşelerde, bir silme ile kesilmeksizin şerit kıvrımlarının içindeki rûmîlerle kaynaşır. Üstte yer alan enli pervazdaki tezyinatın esasını ritmik olarak dalgalanan bir şerit teşkil eder. Şeridin çizdiği kampana şeklindeki kıvrımların içi, ihtiva ettikleri istilize çiçeklerin ikiye ayrılıp yanlarına doğru uzayan tüveçleri ve sapları ile birbirine bağlanan ve mütenavip olarak sıralanan iki ayrı rûmî motifi ile doldurulmuştur (Res. 5, 7). Bu suyun ilk örneklerine Gazneli mimarî tezyinatında⁴ rastlamaktayız (Res. 8).

Kapı çerçevesini teşkil eden pervazların yan yüzleri ile merdiven korkulukları ve korkuluk pervazları, bazı küçük farklar dikkate alınmazsa, minberin iki tarafında da aynı rûmî motifleri ve sularla süslenmişlerdir (Res. 11-12). Yalnız, mihrap tarafında hemen hemen bütün pervazların silmeleri yukarda bahsettiğimiz meandr tarzında ince bir su ile süslenmiş olduğu halde, batı tarafındaki silmeler geleneğe uyularak boş bırakılmışlardır.

İstilize filiz kıvrımları ile bezeli pervazların sınırladığı merdiven korkuluklarının dış yüzlerine, iç içe geçen ve korkuluk boyunca aralıksız olarak sürüp giden oniki kenarlı şekiller oyulmuş; bunlardan herbirinin ortasında teşekkül eden altı köşeli yıldız kesilerek çıkarılmıştır (Res. 9). Oniki kenarlı şekillerin birbiri içine girmesinden hasil olan poligonal parçalar, biçimlerine uygun olarak, rûmî motifleriyle süslenmişlerdir. Aynı tezyinat Aksaray Ulu Câmiindeki minberin korkuluklarında da mevcuttur. Çorum minberindeki korkulukların hususiyeti, daha sonraları Osmanlı minberlerinde görüleceği

4) S. Flury, *Le décor épigraphique des monuments de Gazna* (Syria, VI, 1925), pl. X-2, XIII-1; A.U. Pope, *Architectural ornament* (Survey of Persian Art, II, 1939), pp. 1352-1356, fig. 499 a-c (bilhassa 499 b) ve 501 a.

üzere, panolara bölünmeden, kapıdan taht'a kadar yekpâre olarak uzanmalarıdır (Res. 1-2).

Minberin iki yüzündeki diğer kısımlar, başka başka kompozisyon ve motifleri ihtiva etmektedirler (Res. 1-2). Dik açı ile karşılaşan pervaz ve kuşaklardaki sular mihrap tarafında, kapıda olduğu gibi (Res. 5), motifler birbirine uydurulmak suretiyle kaynaştırıldığı ve herbiri kesilmeksizin kendi istikametinde devam ettiği halde (Res. 15), batı tarafında düz silmelerle birbirinden kesin olarak ayrılmakta ve ufkî şeritler bölünerek yalnız amudî şeritler devam etmektedir (Res. 16). Bölünen ufkî pervazların parçalarında bazan tezyinatın da değiştiği görülür.

Tahtın alt kısmını kaplayan dikdörtgen pano, mihrap tarafında, daha eski bir örneğini Divriği Ulu Câmii minberinde gördüğümüz oniki kollu bir yıldız grubunun amudî olarak iki defa tekrarlanması (Res. 1 ve 20); batı tarafında ise, Ankara Alâeddin ve Ahi Şerefeddin Câmileri ile Ayaş Ulu Câmii minberlerindeki gibi, oktogonal şekillerle dört köşeli yıldızların, hem yan yana hem üst üste mütenavip olarak sıralanmaları suretiyle tezyin edilmiştir (Res. 2 ve 21).

Merdiven korkuluklarının altını kaplayan üçgen biçimindeki sâhalar tezyinat bakımından minberin en mühim kısmını teşkil eder. Mihrap tarafındaki kompozisyonun biraz daha eski bir örneği, Sultan Laçın tarafından Tolunoğlu Câmii için 1296 da yaptırılan minberde görülmektedir. Anadolu'da ilk defa bu minberde görülen bu kompozisyon sekiz köşeli bir yıldızın teker-rüründen doğmaktadır (Res. 13). Fakat buradaki tekerrür, meselâ Konya Alâeddin Câmii minberinde olduğu gibi, yıldızların aynı amudî ve ufkî aralıklarla üst üste ve yan yana sıralanmasından ibaret olan basit bir düzene göre cereyan etmemektedir. Burada her yıldız, altında veya üstünde bulunan sıradaki iki yıldızın arasına isabet etmektedir. Bu düzende yıldızların etrafını çevreleyen ve aralarına yerleştirilen poligonal parçaların değişikliği de kompozisyonu daha girift hâle sokmuştur. Bütün sâhada, oktogonal parçalarla çepre çevre kuşatılmış yalnız bir yıldız grubu tam olarak teşekkül etmiştir. Bu grup, kompozisyonun içinde, dikkati üzerinde toplayan bir merkez meydana getirmektedir. Minberin diğer yüzündeki üçgen biçimli sâha, istilize filiz kıvrımları ile süslü iç pervazlarla üç yandan kuşatılarak ikinci bir çerçeve içine alınmıştır. Sekiz ve oniki köşeli yıldızların ufkî ve amudî olarak münavebe ile birbirini takip etmesinden doğan hendesî ağ mihrap tarafındakinden daha girifttir (Res. 14). Bu kompozisyon da Anadolu'da ilk defa bu minberde görülmektedir. Sâha içinde oniki kollu yalnız bir yıldız grubunun tam olarak teşekkül etmesi burada da bir merkezin doğmasına yol açmıştır. Fakat bu-

nunla iktifa etmeyen sanatkâr, bu grupta yer alan poligonal parçalardaki motifleri oluklu olarak işlemek suretiyle merkezi daha belirli hâle getirmiştir.

Minberin her iki yüzünde de, onbeşer tanesi üçgen şeklindeki sâhanın, beşer tanesi de dikdörtgen şeklindeki panonun altında olmak üzere, yirmişer küçük niş bulunmaktadır. Mihrap tarafında iki tezyinat sâhasını birbirinden ayıran dikmenin nişlerin hizasına rastlayan kısmına da sağır bir niş işlenerek, niş sırası aralıksız devam ettirilmek istenmiştir (Res. 15). Nişleri çerçeveleyen parçalar da kapı ile mihrap tarafında aynı, batı tarafında biraz değişik rûmüllerle süslenmişlerdir. Ayrıca, bu parçaların nişlerin üstünde birleşen kısımları arasında da bir fark göze çarpmaktadır. Minberin batı yüzündeki her parça ince silmelerle yekdiğerinden ayrıldığı halde, mihrap tarafında, kapıdaki nişlerde olduğu gibi, silmeler parçaların ek yerlerinde küçük birer daire çizerek birbirine bağlanmaktadır.

Minberin her iki yanında, nişlerin yukarısında yer alan enli kuşakların tezyinatı da başka başkadır. Mihrap tarafındaki kuşak, kapı nişlerinin üzerindeki kuşağın devamıdır (Res. 5, 11, 15, ve 7). Batı tarafında ise, kapıdan dikmeye kadar, en eski örneklerini yine Gazneli mimarî tezyinatında (Res. 19) bulduğumuz,⁵ esasını, bir aşırı olarak yan yana sıralanan ve ikiye ayrılarak iki yana kıvrılan sapları ve bir filiz gibi uzayan tüveyçleri ile birbirine bağlanan iki istilize çiçeğin teşkil ettiği son derece girift bir rûmî (Res. 17-18); dikmeden nihayete kadar da, bu suyun sadeleştirilerek sıra adedi arttırılmış bir varyantı görülmektedir (Res. 22). Batı tarafındaki bu iki suyun da muhtelif varyantları Ankara'daki Alâeddin, Ahi Şerefeddin ve Kızılbey câmilerindeki minberlerde kullanılmıştır.

Minberin kaidesini teşkil eden ufkî atkılar, mihrap tarafında, boydan boya devam eden istilize bir filiz kıvrımı; batı tarafında ise, Ankara'da Kızılbey Câmii minberinde de rastladığımız, biri yukarıya diğeri aşağıya bakmak üzere münavebe ile sıralanıp giden ve ikiye ayrılarak iki yana kıvrılan tüveyç ve sapları ile bir aşırı olarak yekdiğerine bağlanan istilize çiçeklerden müteşekkil bir dizi ile süslenmektedir (Res. 23).

Dikmelerin tezyinatı, minberin her iki yanında da, üst üste dizilen ve diğer sulardaki gibi sap ve tüveyçleri ile bir aşırı olarak birbirine bağlanan istilize çiçeklerden meydana getirilmiştir (Res. 15-16). Fakat Gazneli örneklerine⁶ (Res. 25) çok benzeyen ve hemen hemen tıpkısı Kızılbey minberinde görülen batı tarafındaki su (Res. 24) mihrap tarafındakinden daha sade ve basittir.

5) Pope, *a. e.*, fig. 500 a-c (bilhassa 500 a).

6) Flury, *a. m.*, pl. XVII; Pope *a. e.*, fig. 501 d.

Kitâbeler :

Dinî mâhiyetteki yazılar, kapı kanatlarının üst kısmında bulunan ve iki kanatta tamamlanan Kelime-i Tevhîd ile onun hemen altında yer alan bir hadîsten ibarettir (Res. 4):

الجمعة حج المساكين وعيد المؤمنين

Cum'a miskinlerin hacı ve mü'minlerin bayramıdır.

Bunlardan başka minberde bir bâni, iki sanatkâr ve bir de tarih kitâbesi bulunmaktadır:

1 — Kapının üst kısmında ve 0.08 × 0.82 m. ebadındadır. Selçukî neshi ile tek satır olarak yazılmıştır (Res. 26) :

رسم بعمارة هذا المنبر المبارك العبد الراجي رحمة ربه الغفور احمد ابن داود

Bu kutlu minberin yapılmasını, bağışlayıcı Rabbinin rahmetini dileyen kul Dâvud oğlu Ahmed emretmiştir⁷.

2 — İkiye bölünerek, kemer köşeliklerindeki herbiri 0.11 m. çapında iki madalyonun içine Selçukî neshi ile yazılmıştır (Res. 4, 27 A-B):

عمل داود⁸ التجار
بن عبدالله العنقري

Ankaralı dülger Abdullah oğlu Dâvud yaptı.

3 — Kapı kanatlarının alt kısmında ve herbiri 0.14 × 0.23 m. ebadında iki parça hâlinindedir. Selçukî neshi ile yazılmıştır (Res. 5, 29) :

في التاريخ عاشر صفر المبارك سنة ست و سبع مائة

Yediyüzaltı senesi mubarek saferinin onunda (22 Ağustos 1306).

4 — Minberin batı tarafında, taht korkuluğunun üst pervazı üzerinde ve 0.06 × 0.42 m. ebadındadır. Tek satır hâlinde, Selçukî neshi ve bozuk bir imlâ ile yazılmıştır (Res. 28):

7) Zeki Oral bu kitâbeyi tercüme ederken رسم ! kelimesini atlamış, العدي kelimesini "resmetti, çizdi", عمارة kelimesini de "esaslarını" şeklinde çevirmiştir. Bu yanlış tercüme onu Dâvud oğlu Ahmed'in "minberin mimarı" olduğu hükmüne sevk etmiştir (a. m., 59. s.)

8) Zeki Oral, داود kelimesinin طود şeklinde yazıldığını kaydetmektedir (a. m., 59. s.) Fotoğraflara dikkat edilirse bunun varit olmadığı anlaşılır.

عمل محمد بن ابوبكر الانكري

Ankaralı Ebûbekr oğlu Muhammed yaptı.

Görüldüğü üzere, birinci kitâbe minberi yaptıran hayır sahibinin sadece adını vermektedir. Bu şahsın hüviyetini tesbit etmek maalesef mümkün olamadı.

İki imza kitâbesinin bulunuşu, minberin kapısı ve mihrap tarafı ile batı tarafı arasındaki üslûp farkını izah etmektedir. Kapı ile mihrap tarafını imzası kapıda bulunan Ankaralı Abdullah oğlu Dâvud'un; diğer tarafı ise Ankaralı Ebûbekr oğlu Muhammed'in yapmış olduğu şüphesizdir.

Çorum Ulu Câmiindeki minber bir devir üslûbunu, aynı zamanda, bu devir üslûbu içinde beliren bir bölge karakterini ve ayrıca, bu bölgeyi temsil eden iki sanatkârın hususiyetlerini aksettirmesi bakımından türk ağaç işçiliğinin, bilhassa Selçuklularla Osmanlılar arasındaki intikal devrinin en mühem eserlerinden birini teşkil etmektedir.

Minberde alışılmış şekillerle bir takım yenilikler yan yanadır. Bu, bütün intikal devri eserlerinin bariz vasfıdır. Umumî görünüş Selçuklu geleneğinin havasını taşımakla beraber, tek tek teferruat gibi görünen yenilikler bir arada mütalâa edildiği zaman, eserin yeni bir çıkışın öncüsü olduğu görülür.

Minberin iki tarafının ayrı ayrı işlenmesi yalnız iki sanatkârın mevcut olması ile izah edilemez. Bu, bir görüş ve zevk değişikliğinin neticesidir. Nitekim, tek sanatkârın elinden çıkmış olan bu devre ait diğer bazı minberlerde de iki yüzün değişik kompozisyon ve motiflerle süslediği görülmektedir. XIV. yüzyılın başından ve sonunda birer örnek olarak Çorum'un Hamid Câmiindeki minber (70?/130?) ile Bursa Ulu Câmi minberini (802/1399) zikredebiliriz. Hendesî kompozisyonlar da Selçuklular zamanında görülenlerden daha zengin ve daha girifttir. Bilhassa, kompozisyon içinde bir merkez meydana getirmek tamamen yeni bir temayüldür. Bu minberde başlayan ilk deneme, Osmanlı minberlerinin yan taraflarında bulunan büyük madalyonların ilk örnekleri sayılabilir. Keza, panolara bölünmeden, kapıdan taht'a kadar yekpâre olarak uzanan korkuluklar da Osmanlı minberlerindeki korkulukların başlangıcını teşkil etmektedir. Dik açı ile karşılaşan pervazlardaki suların birbiri ile kaynaşarak kesilmeden devam etmeleri de alışılmış bir tarz değildir. Bu çeşit tezyinatın mâhiyetine çok uygun olarak bir akıcılık ve devamlılık intibarı uyandıran bu buluşun da daha sonraki eserlerde devam ettiğini görüyoruz.

Minberdeki bazı su ve motiflerin Gazneli tezyinatı ile yakın akrabalığı çok ilgi çekicidir. Gaznelilerle sıkı münasebetleri olan Büyük Selçukluların ve onları tâkip eden Moğolların doğudan batıya bir köprü kurmuş oldukları ve Moğolların önünden kaçarak Anadolu'ya gelen Türk boylarının bir takım sanat unsurlarını da beraberlerinde getirdikleri bilinmekle beraber, bu tezyinî şekillerin Gaznelilerle Beylikler devri Türkiyesi arasındaki büyük zaman ve mekân mesafesini nasıl aştığını izaha imkân verecek maddî delillere henüz yeteri kadar sahip bulunmadığımız için, bu dikkate değer alâkaya şimdilik sadece işaret etmekle iktifa ediyoruz.

Selçuklu minberleri dinî mâhiyetteki yazılar bakımından çok yüklüdür. Beylikler devri minberlerinde, değişik nisbetlerde olmak üzere, bu yazıların yerini tezyinat alır. İncelediğimiz minberde ise, sadece, kapıya konulan Kelime-i Tevhîd ve kısa bir hadîs ile iktifa edilmiştir. Mukayese için, emsalleri arasında en fazla tanınmış olan Könyâ ve Divriği minberlerini hatırlamak kâfidir. Bu bakımdan da Çorum Ulu Câmii'ndeki minber klâsik Osmanlı minberlerinin öncüsü olmuştur.

Minberdeki imza kitâbeleri de bize yeni bilgiler kazandırmaktadır. Ankaralı Abdullah oğlu Dâvud, bizim için yeni bir isimdir⁹. Yalnız bu eseriyle tanıdığımız bu sanatkâr orijinal bir üslûp sahibidir.

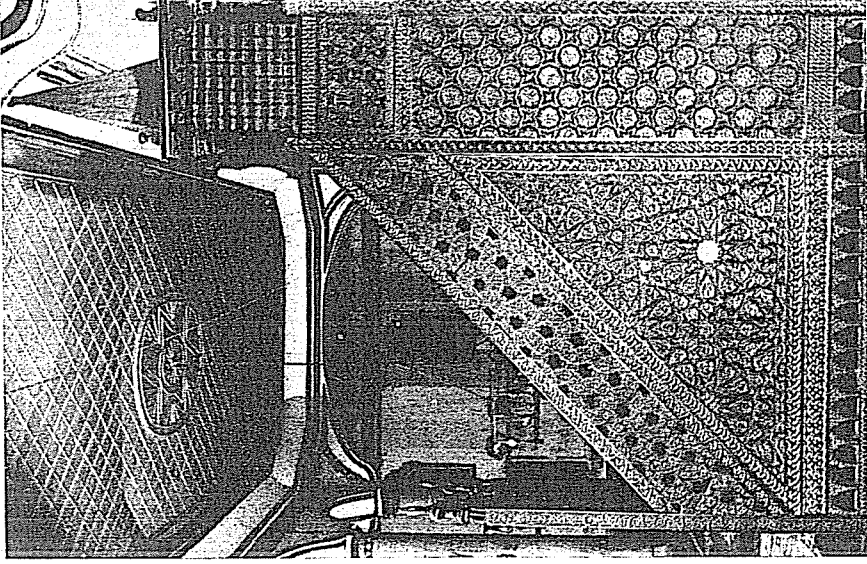
Ankaralı Ebubekr oğlu Muhammed'i, Ankara'daki Ahi Şerefeddin ve Kızılbaş câmii minberlerindeki imzalarından tanıyoruz. Bu minberle, sanatkârın bilinen eserlerine bir yenisi ilâve olunmaktadır. Teknik ve tezyinat bakımından Çorum minberinin batı tarafı ile Ankara eserleri, bilhassa Ahi Şerefeddin ve Kızılbaş minberleri arasındaki bağlara yukarıda yer yer işaret etmiştik. İmzası bulunmasaydı dahi, üslûp hususiyetleri bizi, Çorum minberinin batı tarafı ile Ahi Şerefeddin ve Kızılbaş minberlerini yapan sanatkâr arasında bir münasebet bulunduğunu ileri sürmeye sevkedecekti. Fakat bu sözlerimizle Ebubekr oğlu Muhammed'in kendi kendini tekrarladığını söylemek istemiyoruz. Hatta, aradaki zaman yakınlığına rağmen, sanatkârın bu eserinde, bilhassa merdiven korkuluğu altındaki sâhayı kaplayan kompozisyonda beliren büyük bir hamle ile, önceki eserlerini çok aştığını rahatlıkla ifade edebiliriz.

9) Zeki Oral isim benzerliğine ve menşe birliğine dayanarak "Mahmud oğlu Abdullah oğlu Davud oğlu Ahmed" gibi bir sanatkâr seçerisi kurmaktadır (a. m., 59. s.). Burada bir anakronizm bahis mevzuudur. Çünkü Ankaralı Mahmud oğlu Abdullah'ın bilinen eserleri 751/1350 (Ahi Şerefeddin'in sandukası), 758/1357 (Kastamonu'daki İbni Neccar Câmii kapı kanatları) ve 768/1367 (Kasaba köyündeki Candaroğlu Mahmud Bey Câmii kapı kanatları) tarihidir. Dâvud oğlu Ahmed'in adına ise ilk defa konumuz olan minberde rastlanmaktadır. Şüphesiz, torunun dedesinden yarım asır evvel eser verdiğini kabul etmek mümkün değildir. Esasen Dâvud oğlu Ahmed'in bir sanatkâr olduğu kanaat ve iddiası, bâni kitâbesinin imza kitâbesi sanılmasıyla doğmuştur.

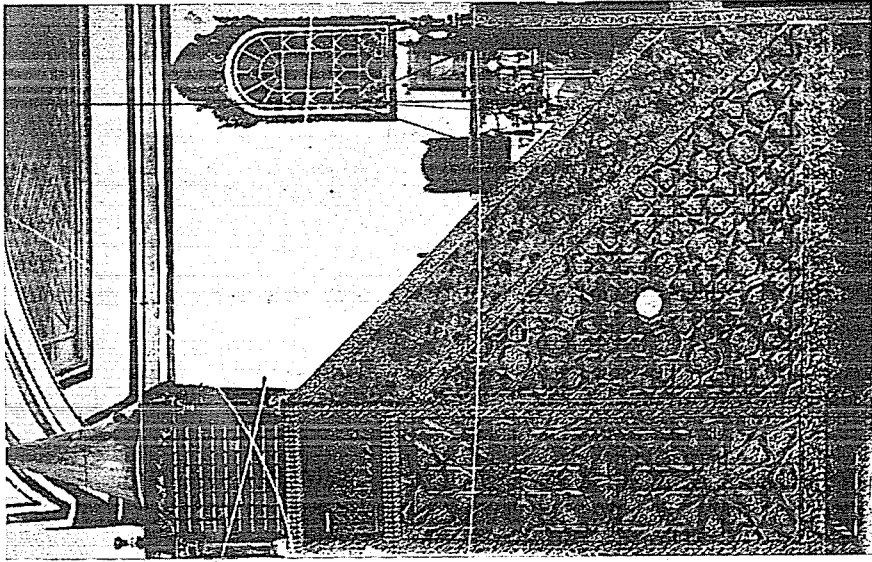
İşi idare eden üstadın bu iki sanatkârdan hangisi olduğunu tayin ve tesbit etmek güçtür. Ölçülerin ve korkulukların biçim ve tezyinatının tayini dışında, her ikisi de müstakil olarak çalışmış görünüyorlar. Bununla beraber, minberin kapısı ile mihrap tarafı gibi en ehemmiyetli kısımlarını yapmış ve adını kapının kemer köşeliklerine, eseri yaptırmanın adının hemen altına yazmış olması; ayrıca, korkulukların Ebubekr oğlu Muhammed'in diğer minberlerindeki korkuluklardan çok başka bir görünüş arzemesi, Abdullah oğlu Dâvud'un rolünün daha mühim olduğuna işaret sayılabilir.

Minberi yapan iki sanatkârın da kendilerini Ankaralı olarak tanıtmaları, Ankara üzerine dikkat çekmektedir. İhtiva ettiği eser miktarının çokluğu ve bu eserlerde görülen üslûp çeşitliliği ile repertuvar zenginliği, bilhassa XIII. yüzyılın sonlarından itibaren, Ankara'da ağaç işçiliğinin çok gelişmiş olduğunu; müteaddit atölyelerin bulunduğunu; Ankara dışında muhtelif yerlerde Ankaralı sanatkârların imzalarına tesadüf edilmesi de, bu atölyelerin şöhret yaptıklarını ve dışardan sipariş aldıklarını; netice itibariyle de, Ankara'nın Beylikler devrinde ağaç işçiliğinin en mühim merkezini teşkil ettiğini ortaya koymaktadır.

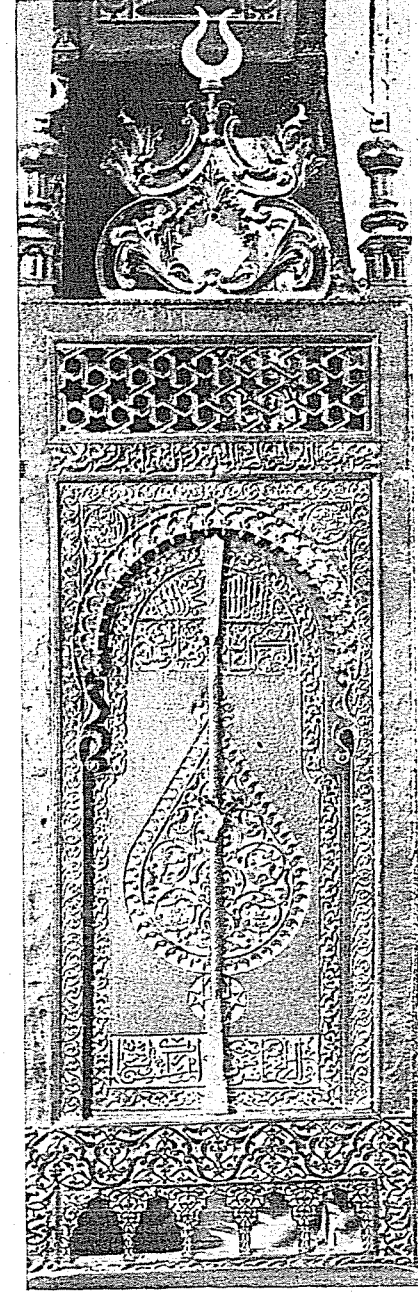
Türk ağaç işçiliği hakkında bildiklerimiz henüz çok azdır. Bu sanatın kökleri, gelişme safhaları, ekolleri, üstadları, repertuarı ve diğer kültür çevreleri ile alış verişleri ancak köşelerinde unutulmuş bir çok eserin incelenmesi ile aydınlığa kavuşacaktır.



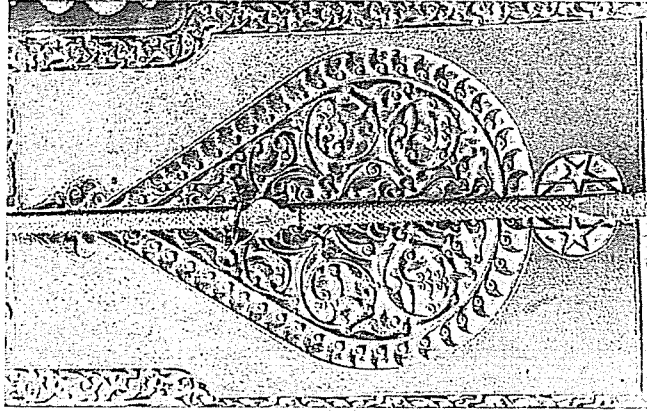
Res. 2 — Çorum Ulu Câmiindeki minberin batı yüzü.



Res. 1 — Çorum Ulu Câmiindeki minberin doğu yüzü.

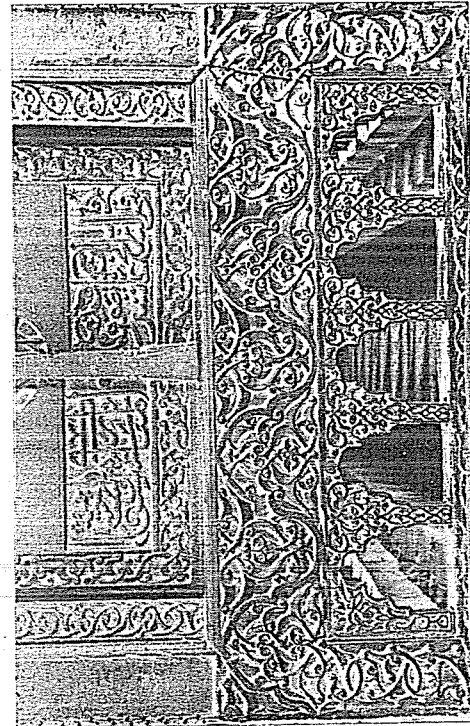
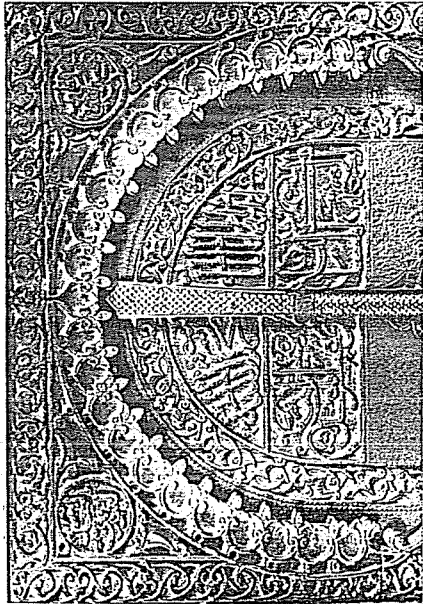


Res. 3 — Minberin kapısı.



Res. 6 — Kapıdan detay

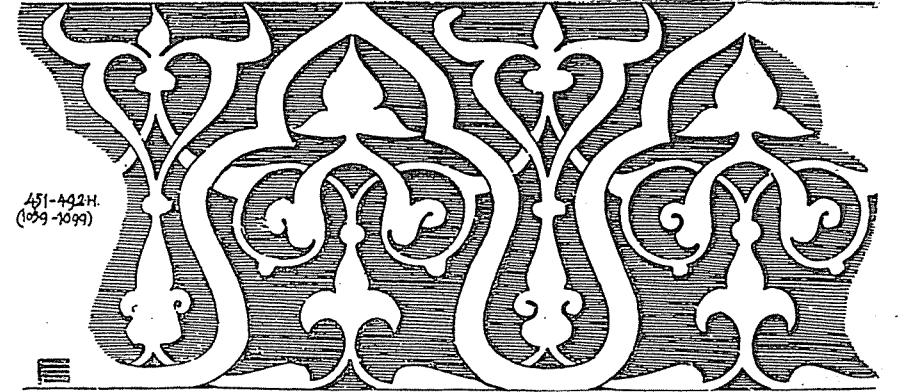
Res. 4 — Kapıdan detay



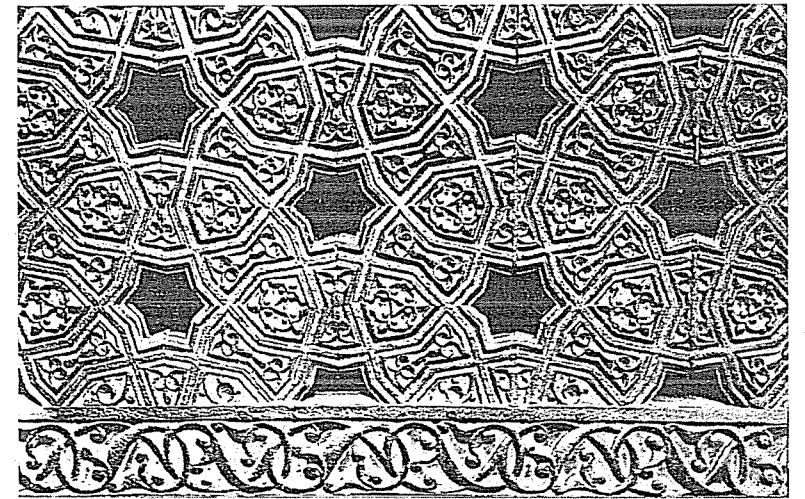
Res. 5 — Kapıdan detay



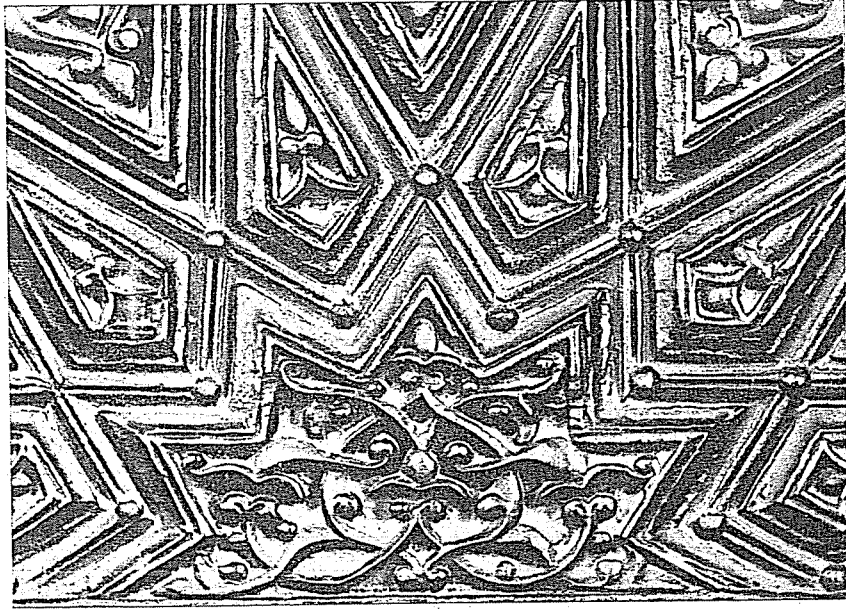
Res. 7 — Kapının eşigindeki rûmî su.



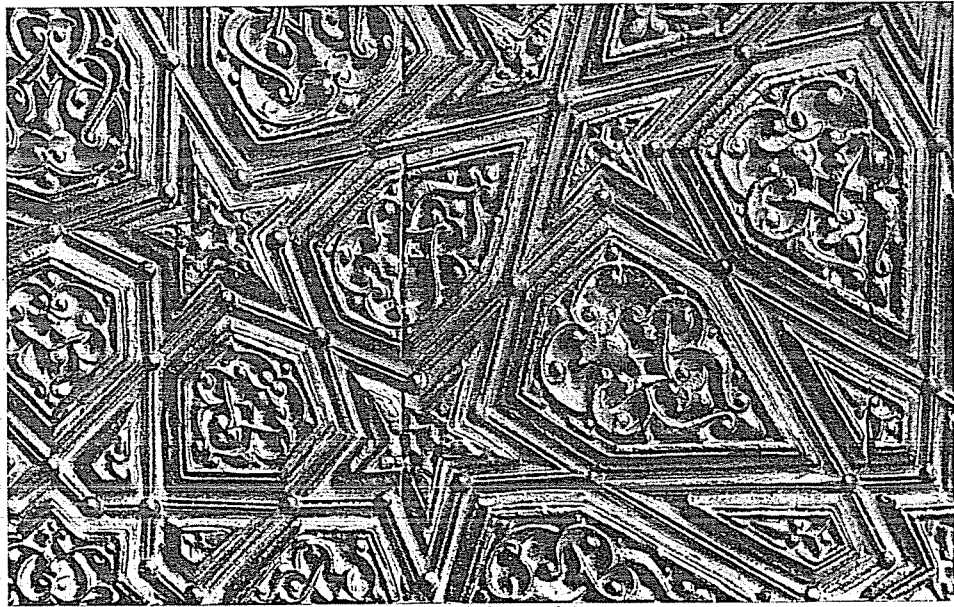
Res. 8 — XI. yüzyıl Gaznelî tezyinatından örnek. (Pope'dan)



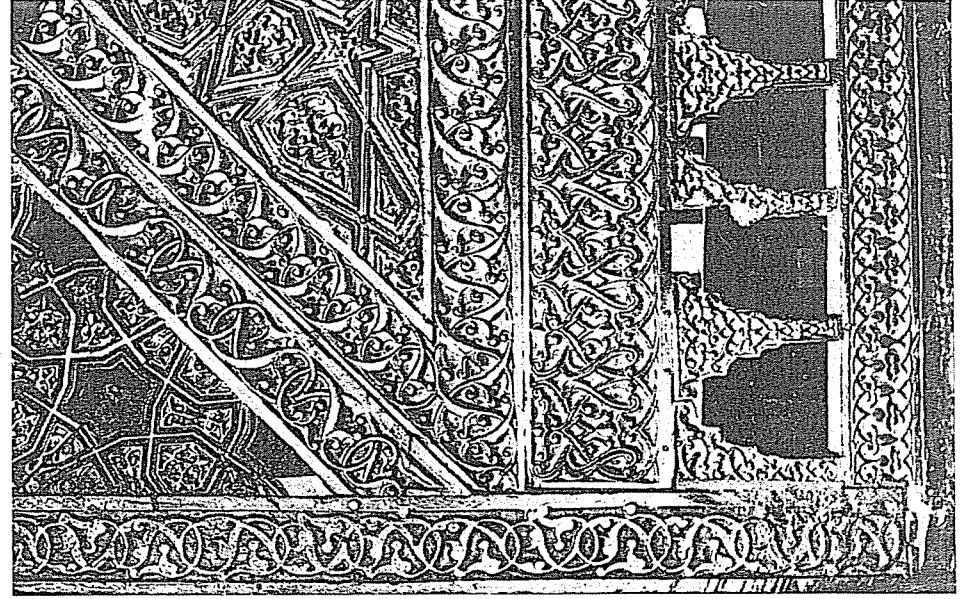
Res. 9 — Minberin korkuluğundan detay.



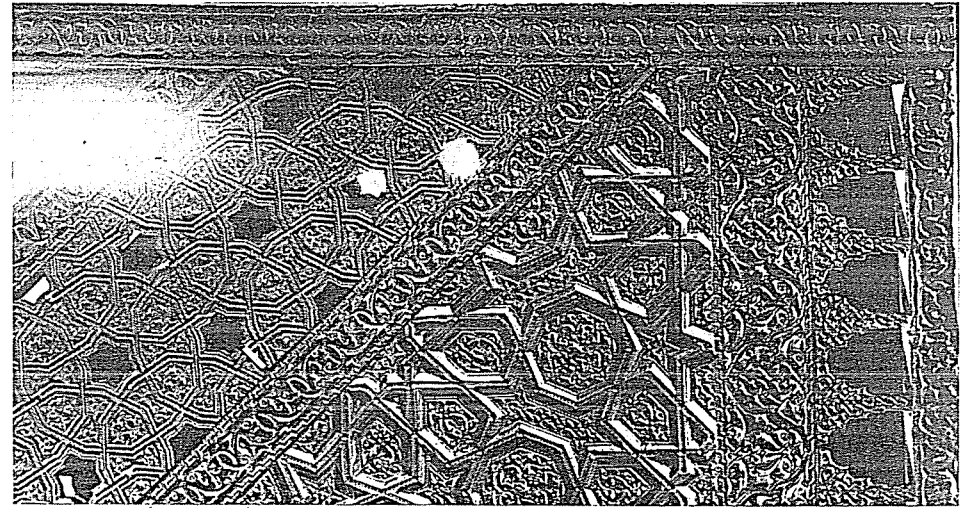
Res. 10 A — Minberin batı yüzünden detay.



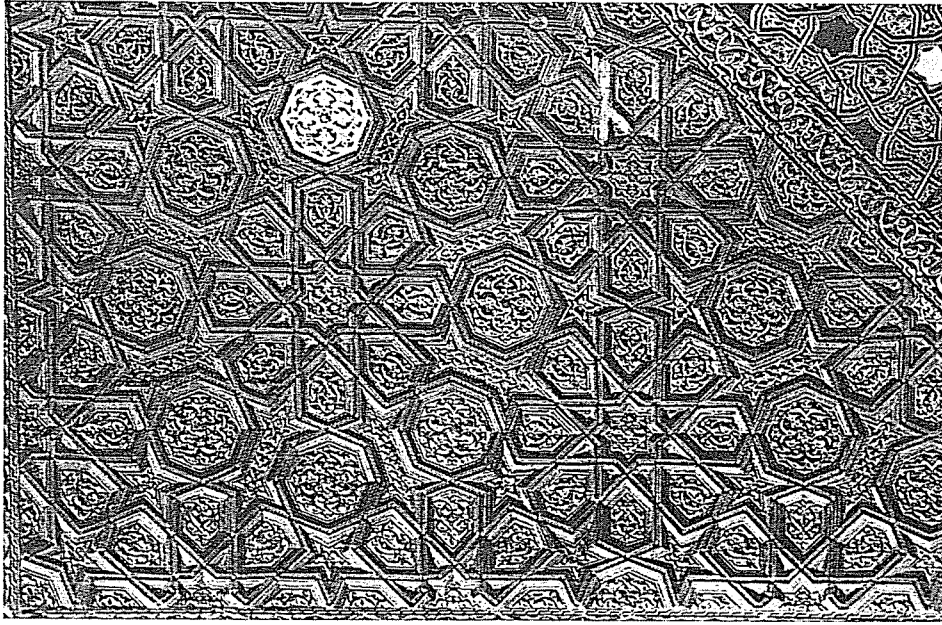
Res. 10 B — Minberin doğu yüzünden detay.



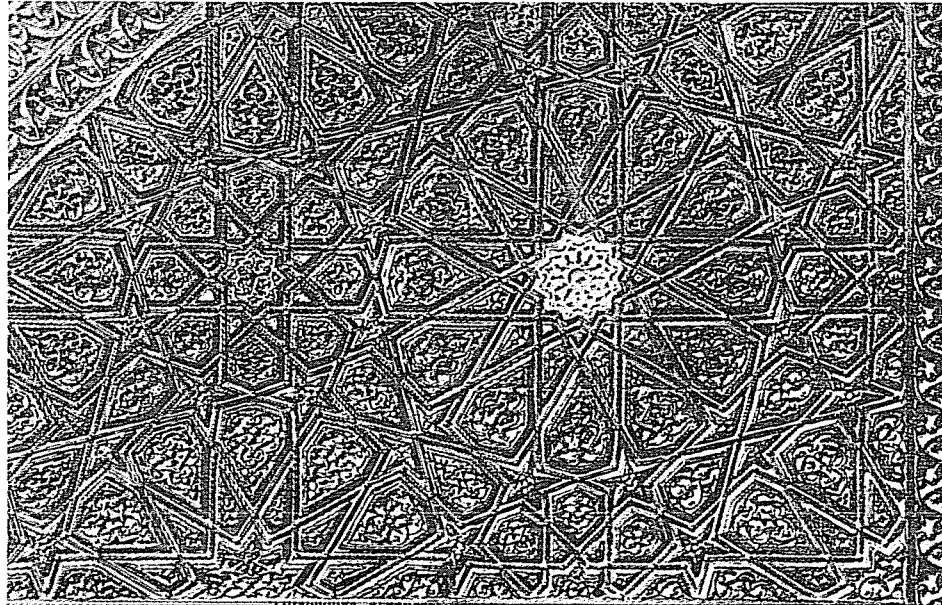
Res. 12 — Minberin batı yüzünden detay.



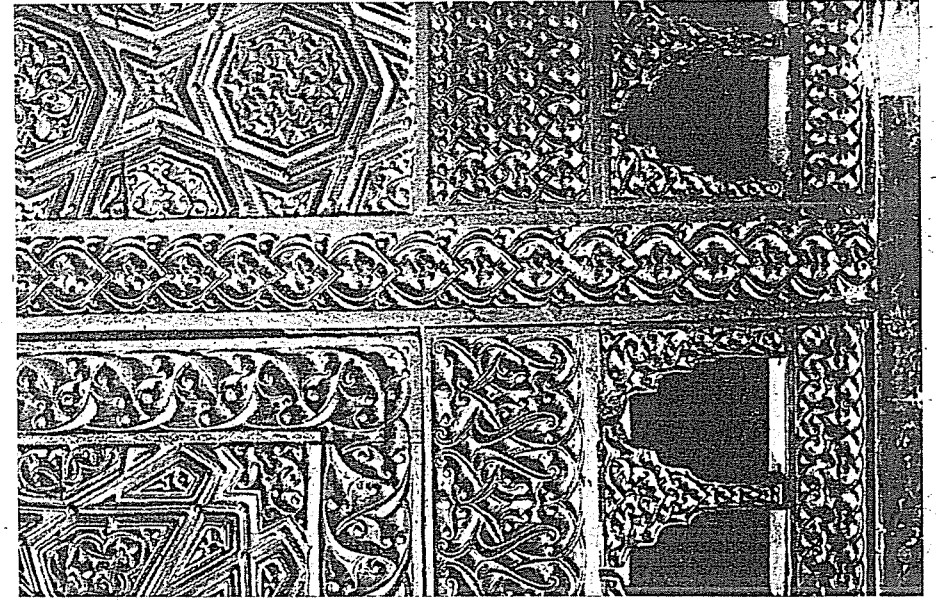
Res. 11 — Minberin doğu yüzünden detay.



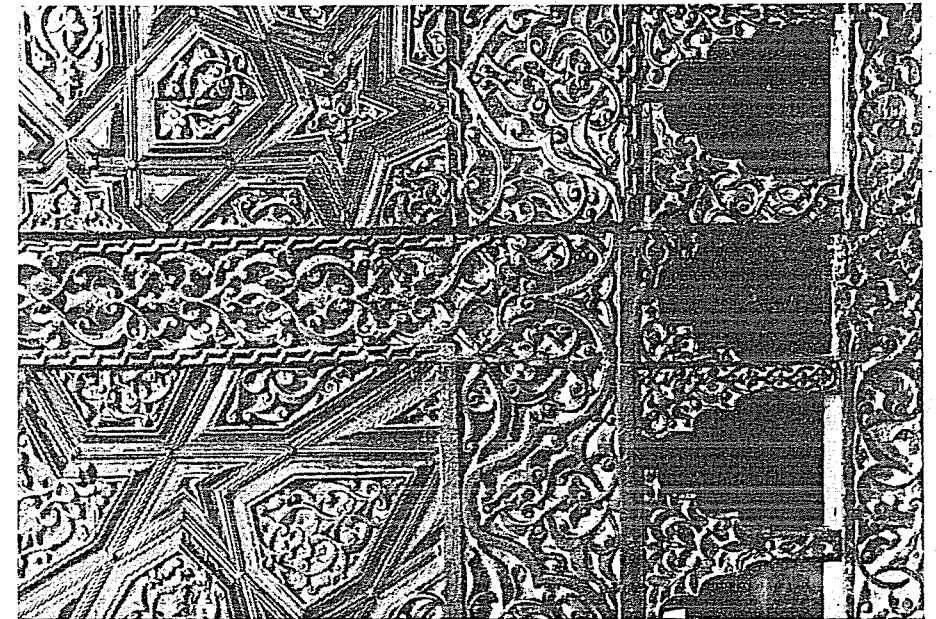
Res. 13 — Minberin doğu yüzündeki üçgen sāhanın kompozisyonu.



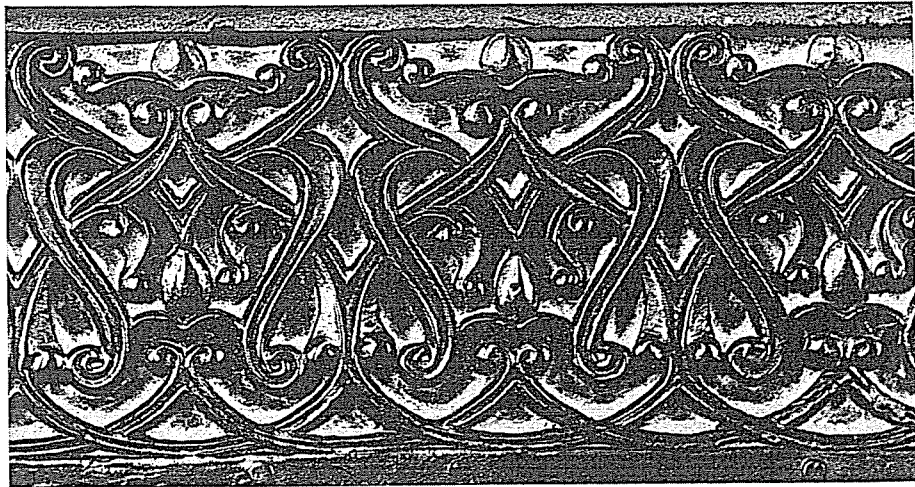
Res. 14 — Minberin batı yüzündeki üçgen sāhanın kompozisyonu.



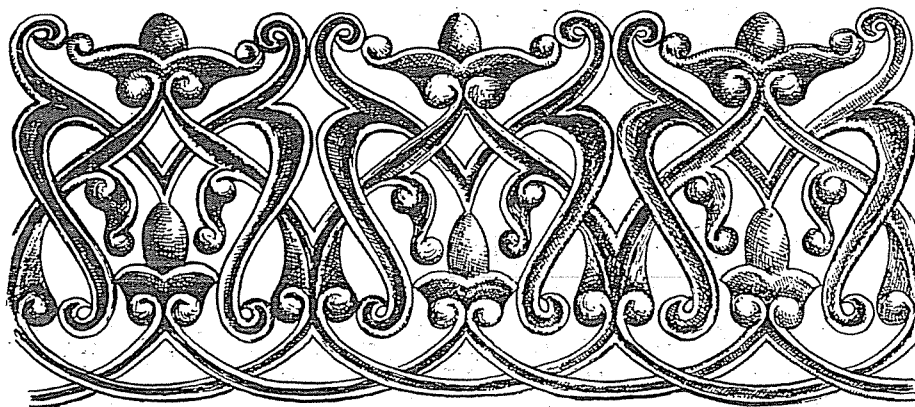
Res. 16 — Minberin batı yüzünden detay.



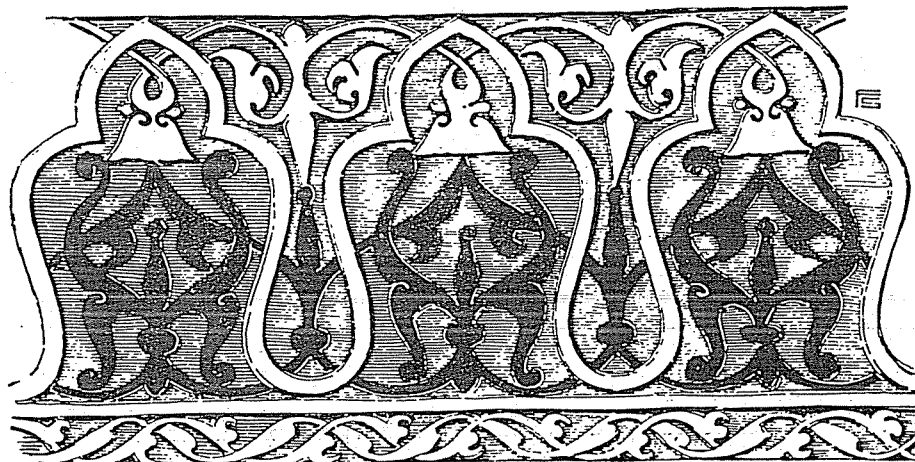
Res. 15 — Minberin doğu yüzünden detay.



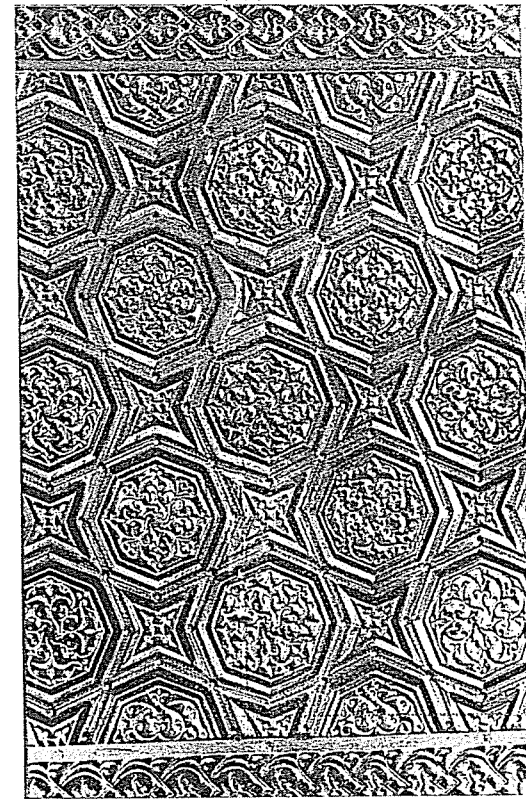
Res. 17 — Minberin batı yüzündeki rûmî su.



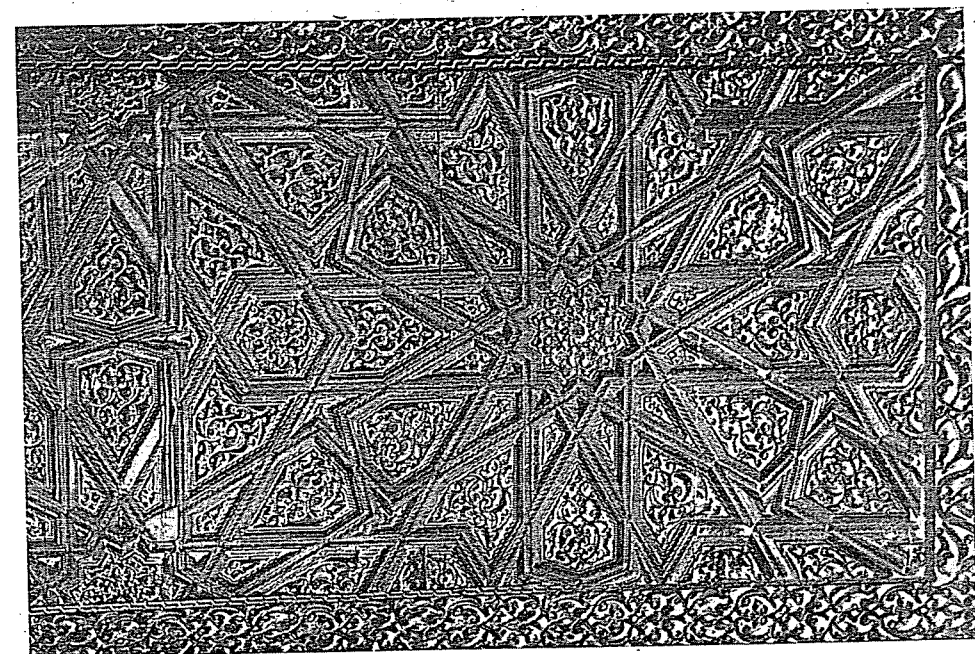
Res. 18 — Minberin batı yüzündeki rûmî su.



Res. 19 — XI. yüzyıl Gazneli tezyinatından örnek. (Pope'dan)



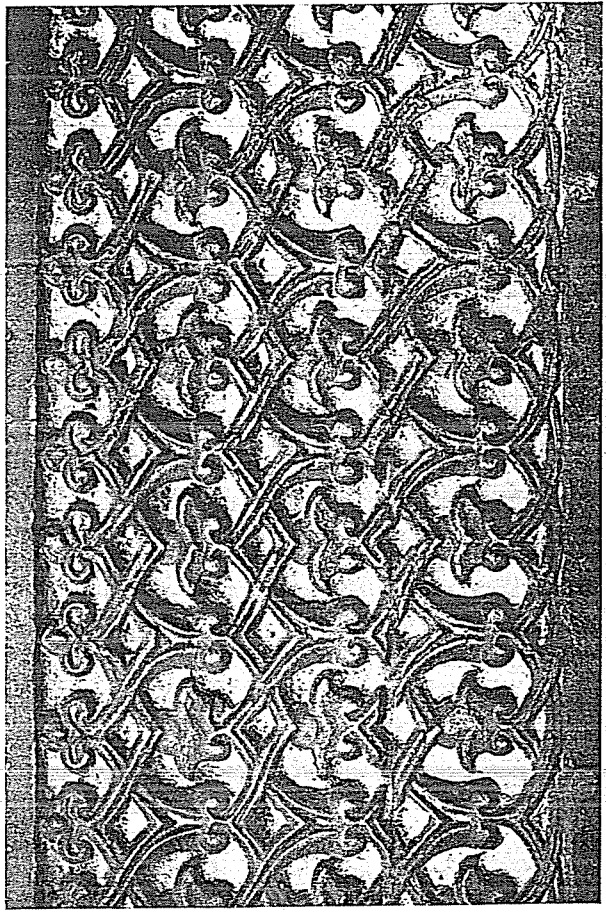
Res. 21 — Minberin batı yüzünde, tahtın altındaki panonun detayı.



Res. 20 — Minberin doğu yüzünde, tahtın altındaki panonun detayı.



Res. 22 — Minberin batı yüzünde, panonun altındaki sü.



Res. 24 — Batıdaki panonun pervaz tezyinatı.

Res. 25 — Gazneli tezyinatından bir örnek (Pope'dan)

Res. 23 — Minberin batı yüzünde, nişlerin alt pervazındaki sü.



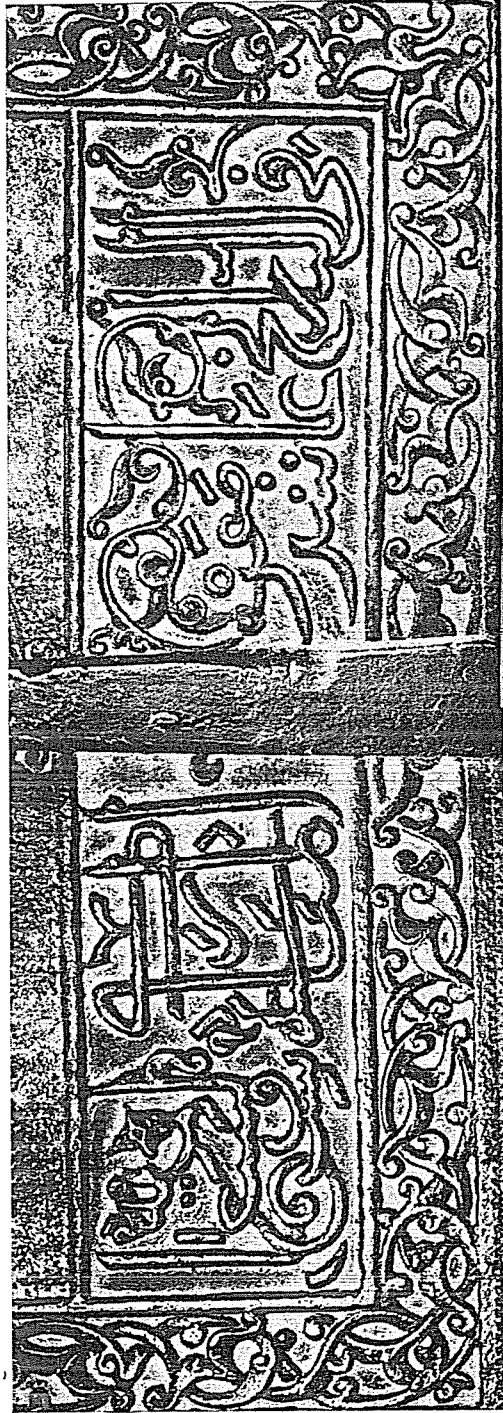
Res. 26 — Kapının üst kısmındaki bîni kitâbesi.



Res. 27 B-A — Kapı kemerinin köşeliklerindeki imza kitâbesi.



Res. 28 — Minberin batı yüzündeki imza kitâbesi.



Res. 29 — Minberin tarih kitabesi.

M E T İ N S Ö Z E N

OBA PAZARI ÇEVRESİ VE OBA MEDRESESİ

Güney-batı Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler devri medreseleri üzerine yaptığımız bir inceleme gezisi sırasında, Alanya ilçesinin *Oba Pazarı* kasabasında, birçok Selçuklu ve Karamanoğulları devri yapılarıyla karşılaştık¹. Bu yöre, XIII ve XIV üncü yüzyıl boyunca önemli bir Türk yerleşme bölgesi olmuştur. Büyük Selçuklu Sultanı Alâeddin Keykubad'ın tarihte Koracesion (Coracesium), Kalonoros, Alâ'iyya diye adlandırılan Alanya'yı 1221 m. (618h.) yılında almasından sonra, *Oba Pazarı*'nın önemi de birdenbire artmıştır². Çünkü Alanya daha çok askerî önemi olan bir yerdi. Havası, suyu, tabiatı çok güzel olan - Gülefsan, Hasbahçe, Şekerhane v.s. diye adlandırılan - *Oba Pazarı*'nın semt ve çevreleri Selçuklu sultanlarına, vezirlerine, kumandan ve emîrlere kışın dinlenmek ve avlanmak için bulunmaz yerlerdi. Bu yüzden buraları kısa zamanda göz alıcı saray ve köşklele bezenmiştir³. Selçuklulardan sonra Karamanoğulları ve Alanya beyleri zamanında da önemini kaybetmemiş ve çok zaman beyleri ziyarete gelenler burada kabul edilmişlerdir.

Tarihî kaynaklarda rastladığımız yapıların bugün bazıları yıkılmış bazıları ise ayakta. *Gülefsan*'da yalnız dört duvarı kalmış olan bir cami var-

1. Bugüne kadar Alanya ve çevresi konusunda bellibaşlı iki eser yayınlanmıştır. Bunlardan biri İbrahim Hakkı Konyalı'nın hazırladığı *Alanya Tarihi - Turistik Kılavuzu*, diğeri de S. Lloyd ve Storm Rice'in beraberce hazırladıkları *Alanya (Alâ'iyya)* kitabıdır. Londra'da 1958 yılında yayınlanan bu kitap, 1964 de Nermin Sinemoğlu tarafından dilimize çevrilerek T.T.Kurumu yayınları arasında çıkmıştır. Bu iki eser de Alanya ve çevresine ait tanıtıcı bilgi verilmesine rağmen, Oba Pazarı çevresi ve bilhassa Oba medresesinin mimarî ve ejder figürlü süslemesi üzerinde yeterince durulmamıştır.

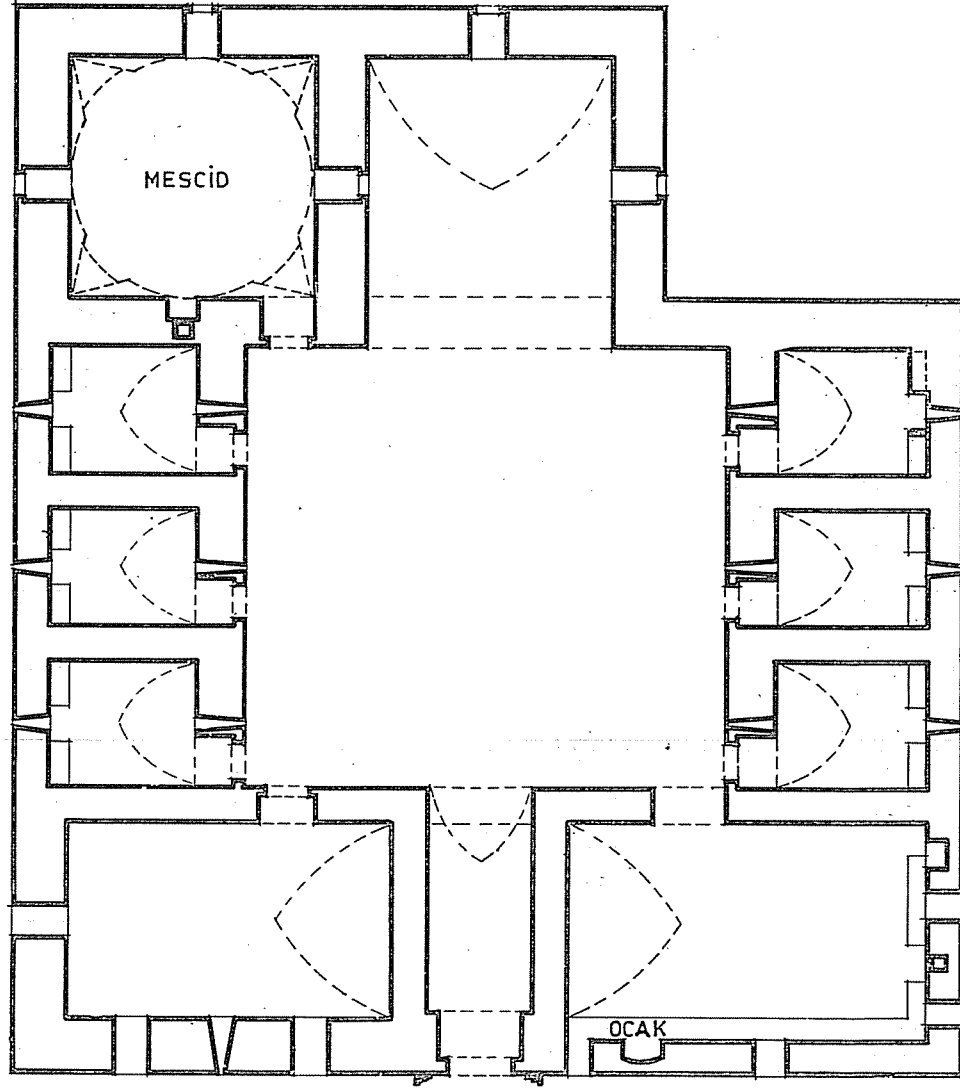
2. M. H. Yınanç, *Alâ'iye*, İslâm Ansiklopedisi, s. 286-289.

I. H. Konyalı, *Alanya*, İst. 1946, s. 66.

S. Lloyd - S. Rice, *Alanya (Alâ'iyya)* çevirisi, Ankara 1964, s. 4.

3. Bu çevrede Selçuklulara, Karamanoğullarına ve Alanya beylerine ait birçok saray ve köşk varmış, bunların bazıları ayakta, bazıları da tamamen kaybolmuştur. Bunlar için bk. I. H. Konyalı, Aynı eser s. 352, 353-356, 361-362.

K. Erdmann, *Saraybauten des 13. und 14. Jahrhunderts in Anatolien*, Ars Orientalis III, Michigan 1959, s. 77-94.



OBAKÖY MEDRESESİ
RÖLEVE: METİN SÖZEN

5 METRE

dır⁴. Biri üzerinde, diğeri de okul bahçesinde bulunan iki kitâbeden de bunun 1373m. (775h.) tarihinde Bedrüddin Mahmut Bey tarafından yaptırıldığını anlıyoruz. Caminin kuzey-batısında, *Bayram Konağı* denen yerin eteğinde, Bedrüddin Mahmut Beyin babası olan ve 1373m. (775h.) yılında ölen Karamanzade Yusuf Beyin oğlu Alâeddin Beyin türbesi görülür⁵. Bunun kitâbesi de bugün okulun bahçesindedir. Kâtip Çelebi'nin bahsettiği *Oba*'nın içindeki üç hamamdan biri yıkılmıştır⁶. *Gülefsan*'ın *Aksaray Beleni* semtinde Alanya beylerinin kullandıkları havuzlu, çift katlı, taştan yapılmış köşkün yıkıntıları bugün ayakta. Çinilerle kaplı olduğu anlaşılan bu köşkün, Bedrüddin Mahmut'un dedesi Yusuf Beyin yaptırdığı sanılmaktadır. Ayrıca *Aşağıoba* köyünde *Saray Beleni* denen denize açık bir tepede, Alâeddin Keykubad'ın bir köşk yaptırdığı söylenirse de, şimdi tamamen ortadan kalkmıştır⁷. Yine kayıtlarda, *Oba*'nın içinde bir mevlevihâne ve medreseden bahsediliyor. Gezimiz sırasında mevlevihânenin izlerine raslayamadık. Fakat bu çevrenin ayakta kalabilmiş en ilgi çekici yapısı olan *Oba* medresesini yakından inceledik.

Bugün, içten ve dıştan ağaç ve bitkilerle kaplanmış olan medresenin büyük bir kısmı ayakta⁸. Antik yapılardan devşirilmiş malzeme ve moloz taşlarıyla küçük ölçüde yapılmıştır⁹ (Plân ve Resim 1). Yapının portalı belirli yüksekliğe kadar taşla örülmüş ve üzerine tuğladan bir sivri kemer oturtulmuştur (Resim 2). Portalin kesme taştan yapılmış alt kısmında silmeler ve köşe sütunları yer alır. Ana girişi basık bir taş kemer örter ve kitâbe yerine ters şekilde iyon sütun başlığı yerleştirilmiştir. Beşik tonozla örülü giriş eyvanından sonra, ağaçlar ve bitkilerle kaplanmış açık bir avluya varılır (Resim 3).

4. Fikri Erten, *Antalya Vilâyeti Tarihi*, İst. 1940, s. 72.

I. H. Konyalı, Aynı eser s. 348-350.

S. Lloyd - S. Rice, Aynı eser s. 48-49 bir plân ve iki kitâbe fotoğrafı.

E. Diez - O. Aslanapa - M. Koman, *Karaman Devri Sanatı*, İst. 1950, s. 33-34.

5. Fikri Erten, Aynı eser s. 72.

I. H. Konyalı, Aynı eser s. 350-351.

E. Diez - O. Aslanapa - M. Koman, Aynı eser s. 33.

S. Lloyd - S. Rice, Aynı eser s. 48.

6. Kâtip Çelebi'de şu satırlara rastlıyoruz "Bu şehrin birkaç nahiyesi vardır. Anlardan birisi Ova (*Oba*) Pazarı. Alâiyye'den on mil kadar bâiddir. Beyi dahi anda oturur. Camii üç hamamı vardır hâlâ haraptır". *Cihannüma* C. I, s. 610.

7. İbn-i Batuta 1332m. (733h.) yılında Alanya'ya geldiğinde Alanya sultanı Karamanoğlu Yusuf Beyi bu sarayda ziyaret etmişti.

I. H. Konyalı, Aynı eser, s. 352-353.

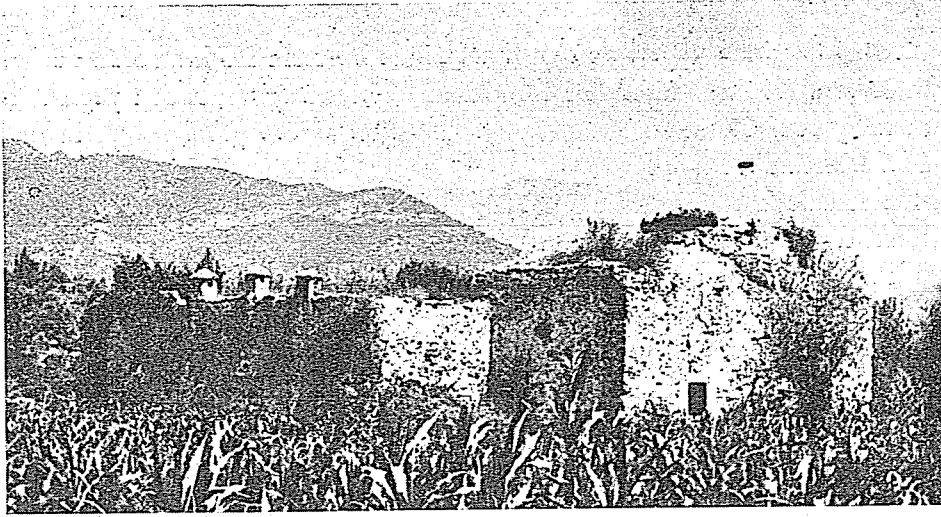
S. Lloyd - S. Rice, Aynı eser, s. 47.

8. *Oba medresesi için bk.*, I. H. Konyalı, Aynı eser s. 356-358 bir fotoğraf.

E. Diez - O. Aslanapa - M. Koman, Aynı eser s. 33 ve bir plân.

S. Lloyd - S. Rice, Aynı eser s. 45-49 plân ile birlikte.

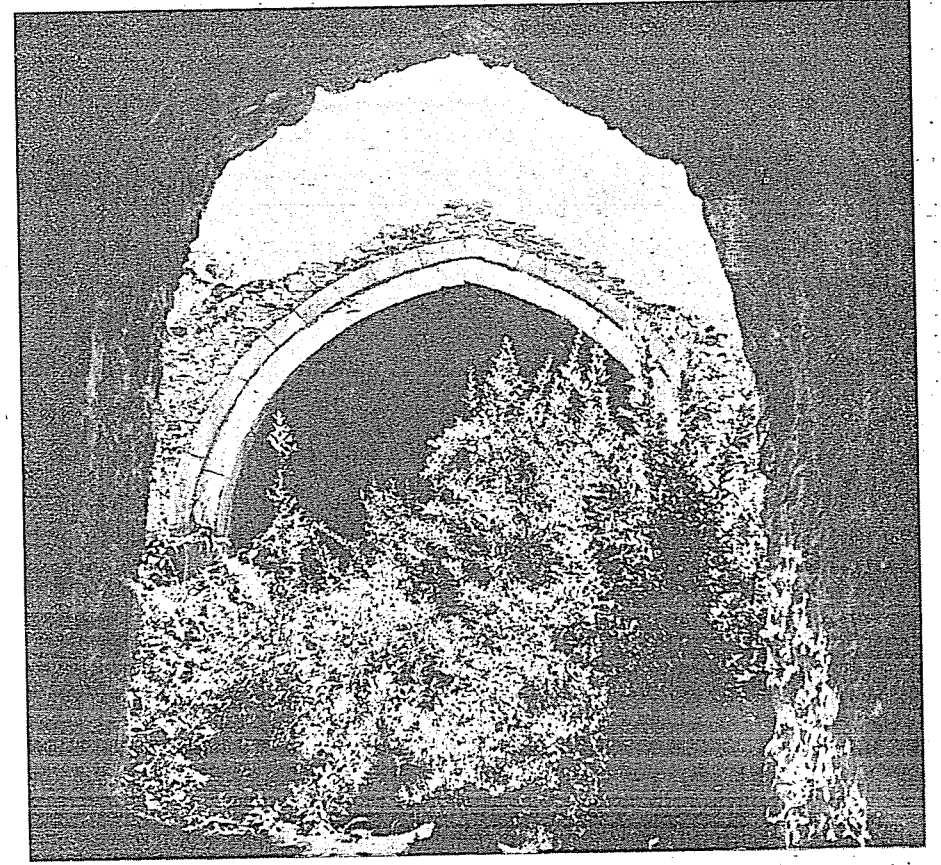
9. Büyük ana eyvanın eksenini üzerindeki pencerenin dış tarafında, başaşağı konmuş Grèce kitâbenin Türkçesi için bk. S. Lloyd - S. Rice, Aynı eser s. 75.



Resim 1. Oba Medresesinin genel görünüşü.



Resim 2. Medresenin portali.



Resim 3. Giriş eyvanından avlu ve büyük eyvanın görünüşü.

Girişin sağında, bugün yıkılmış olan iki katlı mekânın içini otlar bürümüş olmasına rağmen, beşik tonozlu örtü şekli; cephe duvarında iki pencere ve bir ocak, sağ duvarında ise iki pencere iki raf seçilmektedir. Girişin solundaki beşik tonozlu mekâna, yekpâre taştan oyulmuş basık kemerli bir kapıdan girilmektedir. Ortada mazgal yarığı, yanlarda iki pencere olmak üzere cepheye, bir pencere ile de sol yan tarafa açılmaktadır. Avlunun üç sağında ve üç solunda beşik tonozlarla örtülü altı medrese odası yer alır. Sağ ve soldaki ilk odaların girişleri düz taş hatıllı, diğerleri ise basık tek taştan oyulmuş kemerlidir. Medrese odaları ilk yapıldıklarında dışarıya birer mazgalla açılyordu. Fakat daha sonra ki devirlerde eklendiği anlaşılan ocaklarla kapatılmıştır. Şimdi ışık avluya açılan mazgallardan gelmektedir. Bu mazgalların ocaklar yapıldıktan sonra mı açıldığı, yoksa esasında mı var olduğu kesin olarak anlaşılamıyor. Ayrıca ocakların muntazam bacaları fazla bir devir farkı göstermi-

yorlar (Resim 1). Bütün değişiklikler yapıldığından kısa bir süre sonra ele alınmış olabilir.

Ana eksen üzerinde iki sıra kesme taştan yüksek bir kemerle avluya açılan büyük eyvan, yapının en anıtsal bölümlerinden biridir (Resim 3). Dışarıya biri ana eksen üzerinde, diğeri sağ duvarda bulunan pencerelerle açılır. Normal medrese yapılarında eyvanın sağ ve soluna kubbeli mekânların yerleştirilmesi, medrese mimarisi içinde oldukça genel bir kuraldır. Burada ise sağ taraf boş bırakılmıştır. İlk bakışta bunun yıkılmış olabileceği akla gelirse de, yerinde yaptığımız incelemede hiç bir iz raslayamadık. Üstelik bütün duvarlar ilk şeklini muhafaza ediyordu. Bu yan tarafa üstünde sivri bir boşaltma kemeriyle sınırlanmış iki dikdörtgen pencere açılmıştır.

Yüksek ana eyvanın solunda, süslü bir kapısı bulunan kubbeli mekân yer alır. Kubbeye geçiş çift çizgili pandantiflerledir. Duvarlarda üst üste iki sıralı pencereler dışarıya, bir pencere de eyvana açılır. Medrese odasına bitişik duvara da bir ocak yerleştirilmiştir. Kubbeli mekânın mescid olduğu düşünülebilirse de hiç bir mihrap izi yoktur. Bu durumda ana eyvanın yazlık, bu kubbeli kısmın kışlık dersane olarak kullanılmış olması, akla daha yakındır. Yapının yakınlarında ne bir mescid, ne de cami izi vardır. *Gülefsan* camii de buraya oldukça uzaktır. Belki giriş eyvanının sağındaki iki katlı bölümün üst katı mescid olarak kullanılıyordu.

Oba medresesi XIII ve XIV üncü yüzyıl boyunca Anadolu'da gelişen eyvanlı medreselerin küçük ölçüde bir tekrarıdır. Girişte ve ana eksen üzerinde birer eyvan, avlunun sağında solunda medrese odalarıyla, yanlarına yerleştirilen mekânlardan ibâret plân şeması sık sık karşımıza çıkar. Bu yönden Oba medresesinde değişik ve yeni bir plân tipiyle karşılaşmıyoruz. Fakat diğerlerinden ayrılan tek nokta sol yanının boş bırakılmasıdır ki, bu da önemli bir değişiklik sayılamaz. Dekoratif unsurlarda olduğu gibi, mimarî unsurlarda da yarım kalmış yerler vardır. Kubbeli mekânın süslü girişinin sağ tarafında, üstte, revak kemerleri için hazırlanmış kemer ayakları dikkati çekiyor.

Medresede süsleme unsurlarına; bir ana giriş kapısında ve sövesinde, bir de mescid veya dersane dediğimiz kubbeli kısmın girişinde karşılaşıyoruz. Bu kadar az süse rağmen motiflerin gösterdiği çeşitlilik ve canlılık ilgi çekicidir. İlk süsleme alanı olan ana girişin dışında tek sıra halinde lotus ve palmetleri görüyoruz (Resim 4). Lotuslar kendi aralarında, palmetler de kendi aralarında olmak üzere, bir alttan ve bir üstten birbirlerini kesecek şekilde bağlanmışlardır.



Resim 6. Ana giriş kapısının sol sövesindeki süsleme detayı.



Resim 5. Ana giriş kapısının sol gövesindeki süsleme.



Resim 4. Ana giriş kapısının üstündeki süsleme.

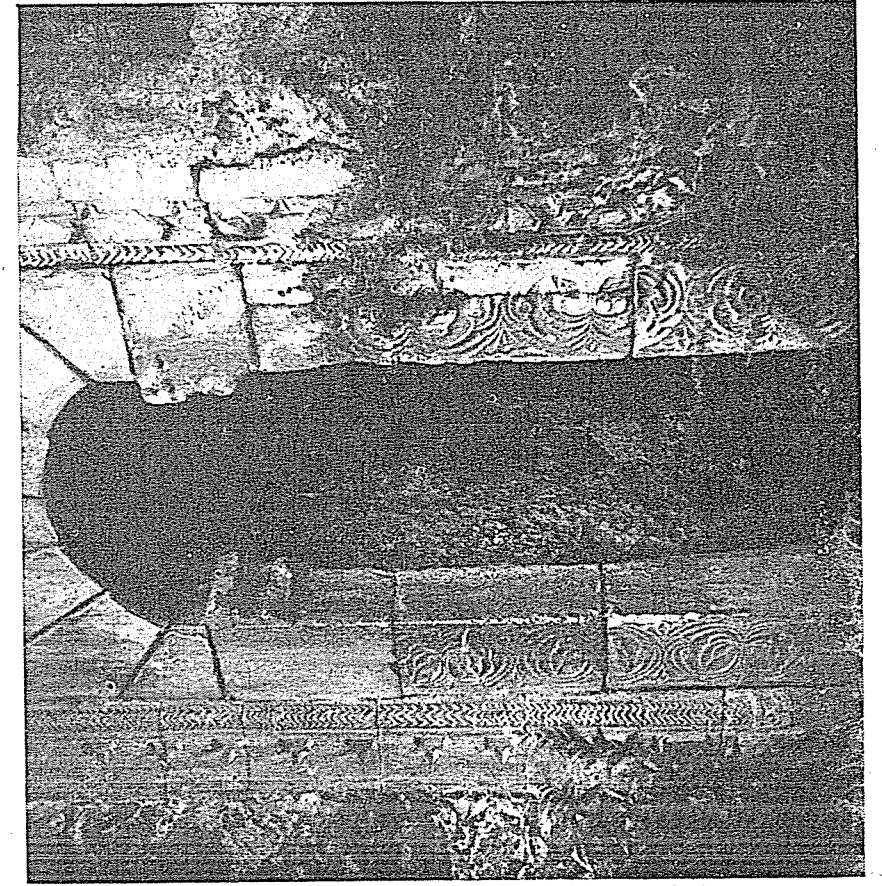
Girişin sol sövesinde, yapının en ilgi çekici ve Türk plastik sanatında az raslanır özellikte bir kompozisyonla karşılaşıyoruz (Resim 5). Eşik taşından başlayarak bir dikdörtgenimsi, bir yuvarlak olmak üzere bir alttan bir üstten kıvrılarak, dekoratif şekilde işlenmiş yılan - ejder figürünün gövdesi, yukarıda karşılıklı iki ejder başı şeklinde sonuçlanıyor (Resim 6). Dikdörtgenimsi alanlar, detaylı işlenmiş balık motifleriyle dolduruluyor (Resim 7). Aşağıdaki ilk alanın içi çok bozulduğundan, balık mı yoksa başka bir figür mü olduğu anlaşılamiyor (Resim 5). Buna karşılık diğer iki alandaki balıklar kesin şekilde seçilmektedir. Aralarındaki yuvarlak iki boşluğun içleri rozetlerle bezenmiş, fakat epeyce bozulmuşlardır. Karşılıklı ağız açık iki ejderin boyunları yivlenmiş ve herbirinin üç sivri dişi dekoratif şekilde belirtilmiştir (Resim 6). Alttaki palmet motifi ise, ejder başlarını birbirine bağlıyor ve dengeli bir dolgu motifi meydana getiriyor. Bütünüyle burada başarılı bir kompozisyon örneğine ulaşılmıştır.

Balık motifini Burdur - Denizli yolu üzerinde Çardak Han'ın içindeki payelerden birinin başlığı üzerinde, Konya - Aksaray Sultan Han'ın iç kapısındaki rozetlerde, Sivrihisar'da Alemşah türbesi portalinde görmek mümkündür. Fakat bir kompozisyon içinde buradaki örneğe yaklaşanı azdır. Bunun yanında Yılan - Ejder motifi de birçok Selçuklu anıtını süsler. Doğu düşünce dünyasında ejderin koruyucu bir özelliği vardır. Kale kapılarında, genellikle şifahânelerin kapılarında sık sık karşımıza çıkması bundandır. Ejder başlı yılan motifi de Erzurum'da Çifte Minareli Medresede - ki bunun bir şifahâne olması muhtemeldir - Çankırı'da Atabey Ferruh Şifahânesinde, Kayseri yakınındaki Sultan Han'ı mescidinin kemerleri üzerinde, Karatay Han'ın giriş cephesinin avluya bakan tarafındaki kemerde, Susuz Han'ın portalinin yan nişinde, Kesikköprü Han'ın ortada öküz başı, iki tarafta birer ejder başıyla sonuçlanan örneklerde görüldüğü gibi, bu motifin sevilerek kullanıldığı anlaşılıyor¹⁰. Örnekler bazan dekoratif hâle getirilmiş, bazan da plastik bir görünüş sağlanmış. Çankırı'daki Atabey Ferruh Şifahânesindeki ile Erzurum Çifte Minareli Medrese'nin portal yan kanatlarındaki örnekler, Oba medresesi kompozisyonuna daha yakın benzerlikler gösteriyorlar. Şunu unutmamak gerekir ki bütün bu karşılaştırmalar ejder başlı kısımlar için geçerlidir. Yoksa bu kompozisyon Türk sanatındaki diğer bütün örneklerden kesinlikle ayrılıyor. Hiçbir yerde balıkların ve ejderlerin bir arada, rahatlıkla

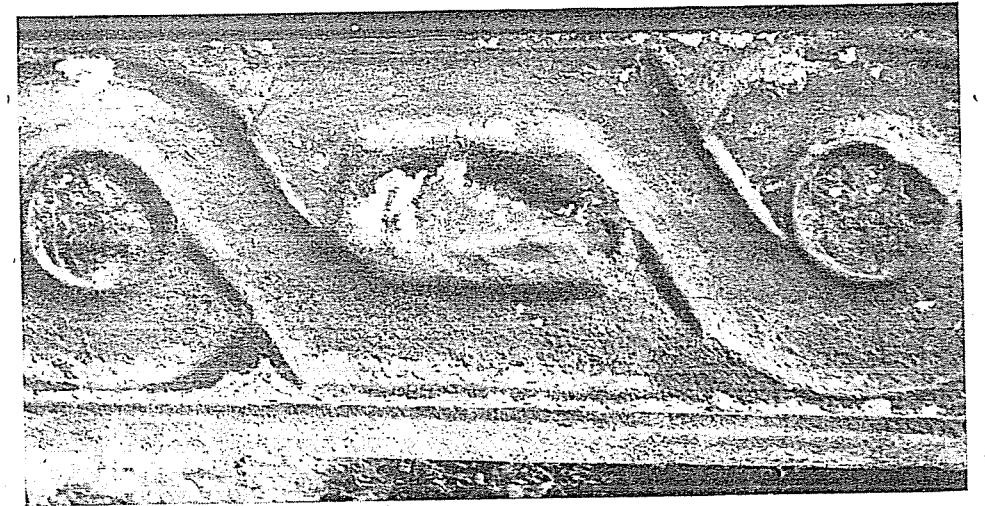
10. S. Ünver, *Selçuklu Tababeti*. Ankara 1940.

E. Diez - O. Aslanapa, *Türk Sanatı*, İst. 1955, s. 200-211.

Şerare Yetkin, *Anadoluda Selçuklu Şifahâneleri*, Türk Kültürü, Ankara 1963, sayı 10, s. 23-31.
Semra Ogel, *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*, Dok. Tez., Ed. Fak. Sanat Tarihi Ktp. nr. 1301. Basılmamış.



Resim 8. Kubbeli dereshane kapısının genel görünüşü.



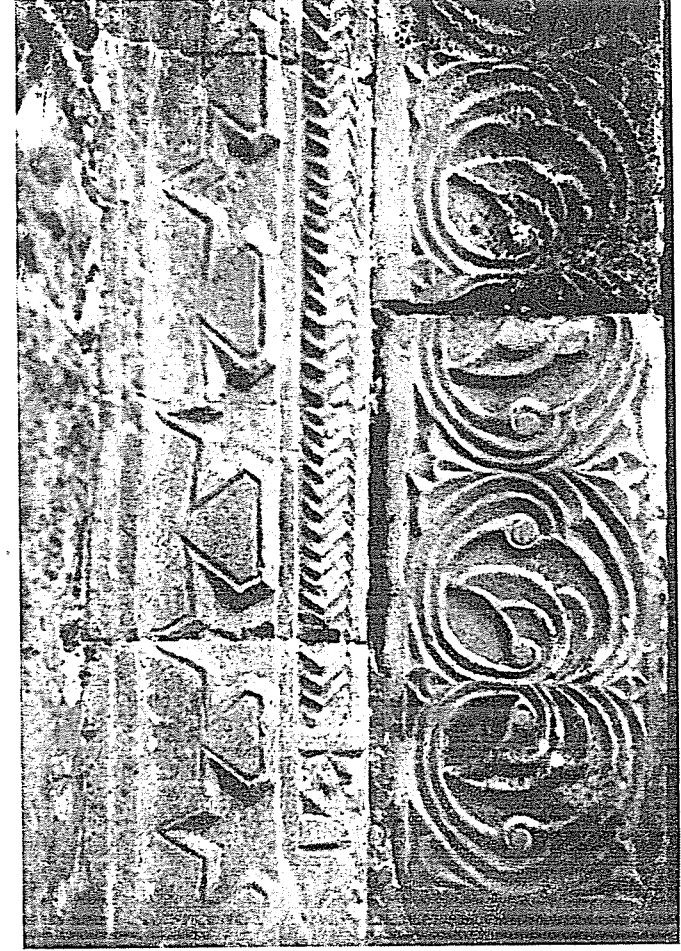
Resim 7. Ana giriş kapısının sol sövesindeki süslemelerden detay.

düzenlendiğini görmüyoruz. Belki böyle iki sembolik motifin bir arada kullanılmasının ayrı ve değişik bir anlamı vardı, bunu bilemiyoruz.

Medresenin üçüncü ve son süslü yeri, kubbeli kısmın giriş kapısıdır (Resim 8). Mermerimsi bir taştan yapılmış portalin üzerini üç sıra süslü friz çevreler (Resim 9). Fakat bunlardan bazıları tamamlanmış, bazıları ise yarım bırakılmıştır. En dışta yıldız şeklinde dişli bir friz, çepeçevre kapıyı dolaşmaktadır. İkinci sırada, aşağıda zar başlığa dayanan köşe sütunu şeklinde bir silme, balık sırtı biçiminde yivlenmiş olup o da üç taraftan kapıyı kuşatmaktadır. Üçüncü ve en iç sırada lotuslar ve palmetler alternatif olarak sıralanmaktadır. Lotuslardan çıkan bir kıvrık dal palmetin sapıyla, diğer ucu da palmetin tepesiyle birleşir. Frizde palmetin yönü aynı olmakla beraber, lotusların bu palmetle olan bağlantılarından dolayı çift yönlü bir görünüşü vardır. Burada değişik bağlantı ve düzenleme sistemine gidilmiş olmasına rağmen, genel kompozisyonun detaylarında bir sertlik ve donuklaşma sezilir. Bu friz belirli yüksekliğe kadar yapılmış ve tamamlanmamıştır.

Medresenin Tarihlendirilmesi :

Mimarî ve süsleme yönünden kısaca üzerinde durmağa çalıştığımız Oba medresesinde herhangi bir kitâbeye rastlayamadık¹¹. İç kapının üst boşluğunda, genellikle kitâbelerin yerleştirildiği yerde, bugün ters şekilde konulmuş bir sütun başlığıyla karşılaşırız. Yakından incelendiğinde, bunun ilk yapıldığı sırada cepheyi süsleyici unsur olarak konduğu açıkça belli olmaktadır. Şimdiye kadar bu yapıya ait tarihî belgelerde de yapının tarihi ve yaptıranın adına ait bir bilgi yoktur¹². Yapının mimarisi ve süslemesinden hareket ederek bir tarihlendirme yapmak gerekirse; elimizde en yakın örnek 1373 tarihli *Güleşan* camiidir. Çünkü yapı malzemesi ve süsleme şekilleri bakımından aralarında çok yakın benzerlikler vardır. İki yapı da moloz taşlarından, islâm öncesi ve islâm devri yapılarından devşirilmiş malzemeyle, aynı teknikte yapılmışlardır. *Güleşan* camiiinin sağ kapısının sağ kanadındaki taş üzerine yapılmış örgü ve yıldız şeklinde dişli motife, Oba medresenin kapı sövesinde



Resim 9. Kubbeli dersane kapısından detay.

11. I. H. Konyalı, S. Lloyd - S. Rice yapıyı kesin olarak tarihlendiremiyor. E. Diez - Ö. Aslanapa - M. Koman ise yapının 1373 tarihinde Bedrüddin Mahmut tarafından yaptırıldığını ileri sürüyorlar. Biz kesin bir belgeye raslayamadık. Fakat mimarî ve süsleme açısından incelediğimizde *Güleşan* camiiini yapan ustaların elinden çıktığı kanısına vardık.

12. İstanbul Başbakanlık arşivinde bulunan 166 numaralı ve 1530 m. (937h.) tarihli *II Yazıcı Defteri*'nde medrese şöyle geçiyor: '*Vakıf medreseyi Oba' Ankara kıyud-u kadime arşivi*'nde bulunan Kanunî devrine ait 172 nolu defterde ise bu medrese: '*Vakıf medresesidir kıriyeyi Oba*' şeklinde geçmektedir. O vakit Turmuş Fakih zade Ali Bey berati humayunla medresenin müderrisi bulunuyordu. Vakfın gelir kaynakları şöyledir: Medrese önünde üç tarla, Kürakir adasında bir değirmen, Nağlı köyünde Sultan Pınarı önünde bir bahçe, Kaya Yakası köyünde zeytin ağacı, Alâiyye'de Ahi Ahmedin vakfettiği bir başhané, Alâiyye'de Taş Pazarı'ndaki hamamın yarısı. Bu konuda bk. I. H. Konyalı, Aynı eser s. 356.

ve kubbeli mekânın girişinde de raslamıştık¹³. Benzerlik okadar açıktır ki aynı elden çıkmış intibamı veriyor. Yalnız birbirine dolanan motif biraz daha basit şekilde işlenmiştir. Çoğu zaman süslemeden hareket ederek bir yapıyı tarihlendirmek insanı yanıltabilir. Bazan bir geç devir yapısında kullanılmasına imkân olmayan bir motifin, hem de en ilkel ve erken örnekleriyle karşılaşmak mümkündür. Fakat *Güleşan* camiiyle Oba medresesi yakından incelenirse; süsleme, yapı malzemesi ve tekniği bakımından sıkı benzerlik ken-

13. Bu motifler için: S. Lloyd - S. Rice, Aynı eser s. 48., Res. 21.

dini göstermektedir. Aynı ustaların Bedrüddin Mahmut zamanında camii ve medreseyi yaptıkları ve kısa aralıklarla tamamladıkları kanısındayız. Böylece Oba medresesi XIV üncü yüzyılın ikinci yarısına girmektedir. Bu devirde Karamanoğlu Alâeddin Ali Bey (1359-1397/8) beyliğin başında bulunuyor ve Alanya'yı yarı bağımsız olarak Karamanlı soyundan Bedrüddin Mahmut idare ediyordu¹⁴.

Yukarıdaki tarihlendirmemize göre, Oba medresesini Ermenak'da Tol medrese, Beyşehir'de yalnız portali kalan Taş medrese, Niğde'de Ak medrese ve Karaman'da Hâtuniye medresesi gibi Selçuklu geleneğini sürdüren Karamanoğullarının eyvanlı medreseleri içinde düşünmek ve değerlendirmek gerekir.

14. M. C. Şehabeddin Tekindağ, *Karamanlılar*, İslâm Ans., s. 316-330 ve aynı yazarın *Karamanlıların Gorigos Seferi (1367)*, Tarih Dergisi İst: 1954, C. VI, sayı 9, s. 164-165.

MUKERREM PAKER

ANADOLU BEYLİKLER DEVRİ KERAMİK SANATI

Son senelerde İznikte yapılan muhtelif kazılar, F. Sarre'nin Milet'teki buluntulara dayanarak "Milet İşi" dediği¹ kırmızı hamurlu keramiklerin nerede yapıldıkları konusundaki tereddütü ve çeşitli tezleri ortadan kaldırmıştır. Zira bu kazılarda binlerce parça, ham madde, üç ayaklar, fırına ait aletler, dereceler sır kümeleri, boyanmış, fırınlanmamış, yanmış, bozulmuş parçalar ve çökmüş vaziyette tam bir fırın yeri meydana çıkarılmıştır². İznikin her yerinde; sürülen tarlalarda, kazılan bahçelerde, bu keramiklerden mutlaka birkaç parça çıkmakta olduğunu da göz önüne alırsak, ileride yapılacak kazılarda birkaç fırın yerinin daha ortaya çıkacağı büyük bir ihtimal dahilindedir. Bugün elde edilen buluntulardan kesin olarak anlaşılmıştır ki, bu keramiklerin önemli bir kısmı İznik'te yapılmıştır³. Önemli bir kısmı diyorum, çünkü bunların sadece İznik'te yapılmış oldukları kanaatine sahip olmak tahminimce yanlış bir görüştür ve bir merkeze bağlamak doğru değildir. Tamamen halkın ihtiyacına cevap verebilmek amacıyla gayet seri ve acele imal edilen bu keramikler mahalli atölyelerde meydana gelen bir halk sanatı olarak karşımıza çıkmaktadır. Devir olarak Selçuk hâkimiyeti ile Osmanlı imparatorluğu arasında hüküm süren Beylikler Devrinde yapıldıklarını kabul etmekteyim. Sadece siyasî bakımdan ayrı olan Anadolu Beyliklerinde halkın sosyal ve ticarî münasebetlerinin serbest olduğu bilinmektedir. Hepsinde de müşterek bir Selçuk tesiri mevcuttur. Bu bakımdan her Beylik içerisindeki sanatçıların meydana getirdikleri mahalli atölyelerde yapılan bu keramiklerin aynı karakteri, müşterek renk ve uslubu taşımaları normaldir. İznik'ten başka Kütahya, Milet, Konya, Antalya, Silifke, Malatya, Bursa ve İstanbul'da çıkarılan parçalardan bu keramiklerin gayet geniş bir saha üzerinde yapıldıkları anlaşılmaktadır. Buluntular mutlaka buldukları yerlerde

1. F. Sarre, *Die Keramische der Islamischen Zeit von Milet*, (Das Islamische Milet von K. Wulzinger P. Wittek, F. Sarre, Berlin 1935).

2. İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü Türk Sanatı kürsüsü başkanı Prof. O. Aslanapa tarafından yapılan 1963-64 İznik kazıları.

3. K. Otto-Dorn, da "Türkische Keramik" adlı eserinde İznikte yapıldıklarını kabul etmektedir.

yapıldığı manasına gelmezse de genel bir deyimle bu keramiklerin Anadolu'nun muhtelif yerlerindeki Beylikler devrinde önem kazanan merkezlerde ve bilhassa Batı Anadolu'da imal edildiklerini kabul etmekteyim. Kanaatimce belli bir tek merkeze bağlanmayan bu keramiklere Milet İşi adı yerine genel bir isim olarak yapıldıkları devrin adını vermek ve "*Anadolu Beylikler Devri keramikleri*" demek daha doğru olacaktır.

Beylikler Devrinde beyaz hamur adeta unutulmuş, onun yerini ancak ihtiyacı karşılayacak şekilde kırmızı hamur almıştır. Kırmızı kil Anadolu'da daha kolay bir şekilde elde edilme imkânına sahiptir... Anadolu'nun Batı kesiminde Antikiteden beri kırmızı hamurlu keramikler yapıyordu. Bizans hakimiyeti sırasında da yine bu bölgede bazı yerlerde Bizans keramikleri imal ediliyordu. Beylikler Devri keramiklerinin hamur bakımından Bizans keramiklerine benzemesi bazı yanlış kanaatlerin doğmasına sebep olmuşsa da Bizans keramikleri ile bu Türk keramikleri arasında sadece hamur rengi benzerliğinden başka benzer bir taraf mevcut değildir. Dekorları, dekor renkleri ve tekniği Bizans keramikleri ile tamamen alâkasız olan Beylikler Devri keramikleri yanında bir Bizans keramik sanatından bile bahsedilemez. O derece yaratıcı ve Bizans keramiklerinden her bakımdan üstün olan bu keramiklerde hamur benzerliği veya aynı oluşu normaldir. Zira kil o bölgeye has topraktır, gerek Bizanslı ve gerekse Türk keramikçiler aynı kili kullanmışlardır. T. Rice neşriyatında⁴ bu keramikleri Adalarda yapıldıkları iddiasıyla "Ada İşi" diye isimlendirmiştir. K. Erdman da bunların⁵ Batı Anadolu'da yapıldıklarını kabul etmekle beraber yine adalarda da yapılmış olabilecekleri tezini ileri sürmektedir. Tamamen Anadolu'da yapılan bu keramiklerin Adalarla alâkasının olmadığı ve Ada İşi tabirinin de hatalı olduğunu kabul etmekteyim.

Milet'te yapılıp yapılmadığı meselesine gelince: F. Sarre ilk defa Milet'te çıkarılan bu keramiklerin Milet'te yapıldıklarını kabul etmektedir. K. Erdman'a göre ise bu cins keramik Milet'te asla yapılmamıştır. Milet Beylikler devrinde önemli bir ihraç limanıdır ve bu keramiklerde ihraç edilmek üzere buraya getirilmiş olabilir. Yalnız şu varki F. Sarre Milet'te bulunan bazı parçalara işaret ederek, bunları kırmızı hamur üzerine Osmanlı keramik dekorlarının taklitleri olan dekorlar gösterdiklerini belirtmektedir⁶. Milet'e gittiğimde tamamen bunların tersi durumunda olan bazı ufak parçalarla karşılaştım. Bu parçalar beyaz dayanıksız bir hamurdan yapılmış keramiklere aitti, fakat

4. T. Rice: *Byzantine Glazed Pottery*. 1930, Oxford. Sayfa: 51,-99-100.

5. K. Erdman, *Neue Arbeiten zur Türkischen Keramik ars Orientalis V*, 1960.

6. F. Sarre; Aynı Eserden.

dekorları renk ve desen bakımından tamamen Beylik devri keramik dekorlarının aynı idi. Bu keramikler Milet'e ithal edilmiş olamazlar. Bu taklitlere dayanarak Milet'te keramik atölyelerinin olduğunu fakat 15. y. yıl başında Milet'in şehir olarak önemini kaybetmesiyle keramik sanatında bir gerilemenin baş gösterdiğini ve çeşitli denemelere girilerek bir dejenerasyon devrinde sonra ortadan kaybolduğunu kabul edebiliriz.

Beylikler Devri keramikleri Konya'da da yapılmış olabilir. Fakat tahminimce bu keramiklerin yapıldığı önemli ve en eski merkezlerden biri muhakkak ki Kütahya'dır. Kütahya'da bulunan parçalar İznik'te bulunanlardan farklıdır. Bu farklar evvela dekor renginde göze çarpar. Beylik devri keramiklerinin iki karakteristik rengi olan kobalt mavisi ve mangan moru Selçuk çinilerindeki tonlarda görülmektedir. Yani patlıcanî renk koyu ve siyahımsı, lâcivert renk ise gayet tatlı hafif morumsu bir tondadır. Astar sarımsı beyaz sır gayet incedir ve çok ufak zerrelere halinde çatlamıştır (Res. 17). Kütahya'da bulunan parçalardaki bütün bu hususlar İznik parçaları üzerinde görülmez, İznik'te yapılmış olanların renkleri daha açıktır, boya daha ince sürülmüş, sır tabakası ise daha kalındır. Bu da gösteriyor ki Kütahya'da yapılanların koyuluğu ve daha ağır bir görünüme sahip olmaları dolayısıyla Selçuk geleneğine daha yakın görünüştedir. Bu keramikler Kütahya'da 1420 ye kadar yapılmış olmalıdır. İznik ise bu tarihten sonra keramik sanatı bakımından önem kazanmıştır. 14. y. yıldaki önemini kaybeden bazı merkezlerdeki sanatçılar muhakkak İznik'in şehir olarak önem kazanmasıyla İznik'e akın etmişlerdir. 15. y. yıl ortalarına kadar tam faaliyet gösteren İznik atölyeleri beyaz hamurlu Çin porselenleri tesirinde kalınarak meydana getirilen kaliteli mavi-beyaz keramikler yanında ikinci plâna düşmüş fakat bulunan bazı parçalardan Beylik devri keramik fırınlarının yüzyılın sonuna kadar devam ettiği anlaşılmaktadır. 15. y. yıl ikinci yarısında keramik sanatında görülen bazı motifler kırmızı keramik üzerine de yapılmış olarak bulunmuştur (Res. 25).

18 - 19.y.yıllar arasında faaliyet gösteren Çanakkale keramik atölyeleri Beylik devri keramiklerinin hamur ve dekor rengi bakımından adeta birer geç örneği olan keramikler meydana getirmişlerdir. Keramik imalatının ham maddenin bulunduğu yerlerde kurulduğu göz önüne alınırsa Çanakkale'de de evvelden beri keramik yapıldığını kabul etmek icap eder. Tahminen Beylikler devrinde Çanakkale'de de keramik atölyeleri faaliyet göstermiş, fakat İznik mavi-beyazları ile rakabet edemiyerek faaliyetine ara vermiştir. Fakat bu bir ihtimâlden ileri değildir, zira Çanakkale'de böyle bir araştırma henüz yapılmamıştır.

Beylik devri keramikleri İstanbul'da bilhassa Sultanahmet civarında bir hayli çıkarılmıştır. Bunlar İstanbul'a İznik'ten ithal edilmiş olabilirler. Yalnız son Sultanahmet kazısında⁷ çıkarılan parçalarda dekor ve dekor rengi İznik'tekilerine benzemekle beraber daha değişik bir havaya sahip oluşları ve kırmızı kilin kirli siyahımsı renkte görülmesi dikkatimi çekti. 1453 den sonra bir fırında İstanbulda faaliyet göstermiş olabilir ama kat'i bir şey söylenemez.

BEYLİK DEVRİ KERAMİKLERİNİN ÖZELLİKLERİ

Bu keramiklerde en fazla görülen form büyük derin kâseler ve tabaklardır. Hepsinde de kısa birer ayak vardır. Ağız çapları 27-32 cm. arasında değişmektedir. Tabakların ağız kısımları 3-4 cm kadar geriye dönmekte olup derinlikleri ve büyüklükleri muhtelifdir. Kâseler iki şekilde yapılmıştır. Yaygın olan şekil orta kısımdan itibaren kâsenin yan cidarları yukarıya doğru iç bükey olarak açılan şekildedir. Bazılarında ise kâsenin orta kısmı düz olup, köşeli bir şekilde başlayan yan kısım dışa doğru kavis yaparak açılmaktadır. Formu bu şekilde olan kaselere önem verilmiş dekorları konturları çizilerek itinalı bir şekilde yapılmıştır. Kapalı formlu kaplara ait buluntular çok azdır. Kapak, sürahi boynu, ibrik kulp tarafından parça ve lüle bulunmuşsa da ait oldukları kaplar hakkında fazla bir fikir vermemektedir. Sadece Topkapı müzesindeki Env. No: 1182 (Res. 18) kavanozun bütünü anlaşılabilir. Bu devirde keramikten oyuncaklar da yapılmıştır. (Res. 19) da görülen Kütahta'da bulunmuş koç bir düdük olup gayet ilgi çekicidir.

Keramiklerin hamuru kırmızı ve kaba olduğundan gerek pürüzleri düzeltmek ve gerekse dekorlayabilmek için kabın içine tamamen arkasına ise yarıya kadar astar çekilmiştir. Astar üzerine yapılan dekor sırlanmış ve fırınlanmıştır. Fırına üç ayaklar üzerinde üst üste kondukları için kaplar içerisinde üç ayak izleri bariz şekilde belli olmaktadır. Dekor rengi genel olarak kobalt mavisidir. Boyanın kıvamına göre açık veya koyu lâcivert görülen bu renk kapların bütün iç yüzeyinde gerek dekor ve gerekse zemin rengi olarak görülmektedir. Mangan moru, firuze, yeşil rengin birkaç tonu ve çok nadir olarak siyah (Res. 16) da kullanılmıştır. Sır altı tekniğiyle yapılan bu keramikler umumiyetle renksiz bir sırla sırlanmıştır. Renksiz sır yanında firuze sır da önemli yer tutar. Yeşil ve mavi sır da kullanılmıştır.

7. İstanbul Alman Arkeoloji Ens. tarafından Prof. Naumann başkanlığında 1963 Sultanahmet'te yapılan kazı.

Dekorlar üç teknikte meydana getirilmişlerdir.

- 1 — Konturlar çizilerek,
- 2 — Konturlar ince bir uçla kazınarak - Sigratifo tekniği.
- 3 — Hiç kontur yok, çizilmeden birer fırça darbesiyle meydana getirilen dekorlar.

Beylik devri keramiklerinin saf ve kendine has uslubu bu üçüncü dekorlama şekli ile kendini gösterir. Bu tarz dekorlama ancak yüksek bir dekorasyon kabiliyeti ile mümkün olabilir.

Halkın ihtiyacına cevap verebilme amacıyla gayet seri ve acele yapılan bu keramiklerin dış dekorasyonuna önem verilmemiş olup gayet sade ve basit şekilde dekorlanmıştır. Verevine resmedilmiş ince söğüt yaprakları, (Res. 5b) birbirini dik kesen çizgilerin meydana getirdiği kafes dekorları, kıvrık dal ve yapraklar arasındaki helozonların meydana getirdiği dekorlar (Res. 20) arka kısımları süslemektedir. Bazıları ise dekorsuz olup düz yaprak yeşili renkle boyalıdır.

Dış kısımla tezat teşkil eden iç dekorasyon gayet zengin olup dekorlar kapların bütün iç yüzeyini kaplamaktadır. İnanılmaz bir yaratma kudretine sahip ustalar elinde hemen hemen her kabın dekoru bir diğerinden farklıdır. Aynı örneği defalarca tekrarlamayan sanatçılar fırça darbeleri ile meydana getirdikleri yüzlerce değişik tip motifleri kaplar içerisine resmetmişlerdir. Orta motif umumiyetle bir rozettir. Mezopotamya'dan gelen bu motif bilhassa döner rozetler halinde sevilen dekor olarak kullanılmıştır. Gayet çeşitli olan bu rozetler yanında bazı kapların ortalarında palmet, dama tahtası dekoru, yıldız, üçgen, zambak goncası, bazı çiçeklerin yandan görünüşleri ve bitki kümeleri de orta motif olarak kullanılmıştır. Orta motifin zengin ve çeşitliliğine karşılık bordür motifleri sade ve mahdut olup, meandırımsı şekiller, es motifleri dalga ve kaya motifleri göze benzer büyük yuvarlaklar, karşılıklı üçgenler, ve birbirini takip eden kıvrımların meydana getirdiği bordürler, karakteristik bordür şekilleridir. Değişik olanlar da vardır fakat çok azdır.

Orta kısımla bordür arasındaki kısmın dekorları genel olarak iki şema üzerine tertiplenmiştir. Ya iç içe bordürler çizilip dekorlar bu bordürlere yapılıyor, veya iki ayrı motif orta motif etrafında alternatif olarak sıralanıyor. Bazılarında ise aynı motif beş - altı defa tekrarlanıyor. Tamamen serbest kompozisyonlar da vardır. Bu dekorlar nebati, radyal hat, ve geometrik dekorlardır. Her üçü de ekserisinde karışık olarak beraber kullanılmıştır (Res. 14). de görülen İznikte bulunmuş büyük tabağın ve İstanbulda bulunmuş olan (Res. 15) deki tabağın dekorları bu duruma birer güzel misâl olarak gösterilebilir. Fakat dekor tipine göre Beylik Devri keramikleri genel olarak üç grupta toplanabilir.

A — Nebatî dekorlular :

Bu keramiklerin en saf ve orjinal grubudur. Nebatî dekorlar çok zengin ve çeşitlidir, bu bakımdan birkaç grupta incelemek icap etmektedir.

1 — Bir merkez etrafında sıralanan yaprak demetlerinin meydana getirdiği dekorlar :

Çok görülen örnek olup, bilhassa büyük kâselerin içine yapılmıştır. Yel-paze şeklinde bir noktadan çıkan palmye veya zambak yaprakları, karanfil yaprakları gibi kıvrılan ve bir noktadan çıkan diğer bir yaprak demeti ile alternatif olarak resmedilmiştir. Bu dekorlar konturları çizilmeden fırça darbeleri ile meydana getirilmişlerdir. Beyaz zemin üzerine boyanın koyuluğuna göre açık ve koyu lacivert renktedir. Lâcivert renkle beraber firuze ve patlı-canî renginde kullanıldığı kâseler vardır. Bu grubun en güzel örnekleri 1964 İznik kazısında çıkarılmıştır⁸. İznik müzesinde de bunlardan birkaç güzel örnek vardır (Res. 1).

2 — Renkli sır altında nebati dekorlar:

Bu grubun dekorları yine çizilmeden doğrudan doğruya fırça ile meydana getirildiği halde çok daha itinalı ve daha yüksek bir dekorasyon zevki gösterir. Renkli sır altına yapılan dekorlar değişik motiflerle meydana gelmişlerdir. Sır renkleri yeşil, firuze, açık ve koyu mavidir ve renkli sır altında dekor rengi siyah olarak görülmektedir. İznik'te bulunmuş (Res. 2) de görülen kâse dibi açık mavi sırlı olup ortada büyük bir rozet ve etrafında rozetten çıkan şua şeklinde sapsapların meydana getirdiği bir dekor göstermektedir. Efeste bulunmuş (Res. 3) deki küçük kâse ise firuze sırlı olup, orta kısım dama tahtası, yan kısımlar ise nebati bir dekor göstermektedir. Yel-paze yapraklar ve onlardan çıkan ince kıvrımlar üçer ince sap üzerinde yükselen kalp şeklinde büyük motifler arasında gayet kıvrak bir görünüşte resmedilmiştir. Arka kısımda gayet değişik olup, kıvrım dal dekoru ile süslüdür.

Sırı yeşil, frûze, ve koyu mavi olan gayet güzel kâse ve tabaklar İznik'ten çıkmış olup henüz neşredilmemiştir⁹.

3 — Zemini lâcivert olan beyaz dekorlular :

Bu grupta dekor rengi beyaz astar rengidir. Astar üzerine konturları çizilerek meydana getirilen dekorun içleri boyanmıyor, boşluklar lacivert renkle dolduruluyor, yani zemin lâcivert dekorlar beyaz olarak meydana geliyor. Bu şekilde yapılan keramikler itinalı parçalar olup dekorları ağır bir görünüşe sahiptir. Ayasofya müzesindeki büyük tabak bu grubun en güzel örneklerindedir (Res. 5 a, b). Ortada zambak goncalarının bir merkez etrafın-

8-9. Prof. Dr. Ö. Aslanapa tarafından yapılan bu kazı neticeleri henüz neşredilmemiştir.

da sapsaplar üzerinde sıralanmasıyla meydana gelen döner rozet ve etrafında karşılıklı rûmîlerin meydana getirdiği örgü dekoru gayet cazip bir görünüştedir. İzmir müzesinde bulunan büyük kâsenin ise¹⁰ orta motifi belli olmayıp, bütün yan kısmı içine alan geniş kıvrım dallar üzerinde zambakların meydana getirdiği dekorlar bu grubun diğer cazip bir örneğini teşkil etmektedir. İstanbul Sultanahmet kazılarında çıkan (Res. 4) deki kâsenin yan dekoru ise yine lâcivert zeminli olup, birbirini takip eden iki dal tarafından çevrelenmiş palmet motiflerinin meydana getirdiği dekor şimdiye kadar çıkanların içinde tek örnektir.

Bu grup zeminin koyu boyanışı ve bazı motifleri bakımından İran dekorasyon özellikleri izlerini taşımaktadır.

4 — Zemini helozonlarla doldurulmuş örnek:

Bu grupta da dekor rengi beyaz astar rengidir. Bu bakımdan bir evvelki gruba benzer yalnız bunların zemini lâcivert boyanmayıp gene beyazdır, kalın lâcivert hatlarla çizilen konturların dışında kalan boşluklar helozonlarla doldurularak zeminle örnek birbirinden ayrılmıştır. Helozonlar umumiyetle ceviz yeşili renktedir, bazılarında ise lâciverttir. Bu tip dekorlamada bütün yüzey sıkı bir şekilde dolduruluyor ince ve oldukça emekli bir dekor şeklidir, hemen hemen hepsinde de rûmî, palmet, lotus, gibi motifler birbirine geçmiş vaziyette, simetrik veya aynı motifin bir merkez etrafında tekrarı şeklinde görülür. Kullanılan motifler bakımından da bir evvelki gruba benzemekte olup bu grupta İran dekorasyon özellikleri etkileri taşımaktadır.

Kalite ve dekor bakımından en güzel parça İznik Müzesinde bulunan (Res. 6) da görülen kâsedir. Birbirini ortada kesen sapsaplar üzerinde karşılıklı rûmîler ve rûmîlerin uçlarından dönen sapsapların meydana getirdiği palmetlerden gayet dekoratif bir kompozisyon görülmektedir. Topkapı Müzesindeki (Res. 7) dip parçada yine bu tip dekorlanmış bir kâseye aittir ve Berlin müzesindeki parça ile yakın benzerlik göstermektedir¹¹.

5 — Sigrafito tekniğinde bitkisel dekorlar :

Sigrafito tekniğinde dekorlananlarda ya zemin beyaz dekor lâciverttir veya dekor beyaz bırakılmış boşluklar lâcivert renkle boyanmıştır. Her iki durumda da lâcivert rengin üzerine sert bir uçla ince helozonlar kazınıp renksiz bir sırla sırlanmıştır. Esas dekorları madalyonlardır. Zeminin koyu olduğu kaplarda madalyonlar iri birer göz gibi görülmektedir ve ortalarında birer küçük çiçek bulunmaktadır. İstanbulda bulunan (Res. 8) deki kâse bu gruba güzel bir misâldir. Bir benzeri de İstanbul Türk ve İslâm Eserleri mü-

10. R. M. Riefstahl: *Güney Batı Anadolu'da Türk Mimarisi*, 1941 İstanbul S. 59.

11. F. Sarre: Aynı eserden.

zesinde bulunmaktadır (Res. 9). Berlinde bulunan bir parçada¹² bu grubun beyaz zemin üzerine lâcivert madalyonlu tipini göstermesi bakımından önemlidir. (Res. 10) daki parçalar da bu tipin diğer örnekleridir. Bu grubun orta motifleri diğerlerine benzemez, gayet tipiktir ve hemen ayrılır. Testere dişli adeta döner bir çarkı andıran rozetler ve eğrelti otu kümeleri orta motif olarak kullanılmıştır.

6 — Serbest kompozisyonlu bitkisel örnekler :

Bunlarda umumiyetle kapların içini serbest olarak dolduran sarmaşıkların meydana getirdiği bir dekor görülür. Hâkim olan dekor rengi mangan morudur, lâcivert renk ikinci plândadır. Ekseri orta kısımda büyük bir rozet, rozetten çıkan saplar üzerinde içleri zikzak ve düz çizgilerle doldurulmuş madalyonlar ve onların arasında üçer ufak benek halinde tohumlarıyla kıvrılan sarmaşık dalları kompozisyonu meydana getirmektedir (Res. 11). Bazılarında ise orta kısım sarmaşık dekoru ile süslenmiş, yan kısımlar yine patlıcanî ve lâcivert renk çizgilerle taramalı bir dekorla doldurulmuştur (Res. 12). Bu tipe giren bir örnekte Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde olup tamamen serbest bir kompozisyona sahiptir. Ortada yelpaze şeklinde büyük bir yaprak demeti ve onun etrafında sarmaşıkların meydana getirdikleri tamamen mor renkli dekor yüzeyi kaplamaktadır.

Bu grupta gayet güzel parçalar olduğu gibi kaba, renkleri canlı, sırları kalın ve parlak parçalar da vardır. Bunlar göze hoş görülmemektedir. Res. 13 b) deki tavuş kuşu kuyruğuna benzeyen dekorlar arasında da sarmaşık dalları görülmektedir fakat kaliteli bir parça değildir.

Bu grubun dekorları Beylik Devri keramik dekorlarınının diğer bir karakteristiği olup, daha sonra İtalya ve İspanya majolikalarında Türk keramik dekorunun Avrupa keramikleri üzerindeki tesirini aksettirecektir.

B — Radyal hat dekorular :

Gayet yaygın olarak görülen bu dekor şekli, orta kısımla ağız bordürü arasında yukardan aşağıya doğru birer fırça darbesiyle sık sık çekilen kalın hatların meydana getirdiği bir dekordur. Orta motif etrafında sıralanan bu hatlar bazan bir sıra olmakla beraber ekseriya üst üste iki kattır. Hatlar koyu lâcivert renkte olup aralarında ince ceviz yeşili çizgiler vardır. Çizgiler üst kısımdan biribiriyile bağlanarak dilimler meydana getirirler (Res. 22).

Bu dekor şekli Antik ve Çin keramik dekorlarında da görülürse de, kuvvetle muhtemeldir ki buradaki görünüşü her iki medeniyetten de gelen bir tesir olmayıp çok daha yakın bir tesiri aksettirmektedir. Selçuk medeniyetinin

12. F. Sarre: Aynı eserden.

hayranlık uyandıran eserlerinden Karatay medresesinin çinileri ve bilhassa gökyüzünü andıran yıldızlı kubbe dekoru muhakkakki onu gören sanatçılar üzerinde derin tesirler yaratmaktaydı. Yapılışları itibariyle hiç bir alâkası olmamakla beraber bu keramiklerin dekorları Karatay medresesindeki yıldızların uzaktan görünüşlerine benzemektedir. Aynı görünüşü her ikisinde de bulmak mümkündür, sanatçı Karatayda hayranlıkla seyrettiği yıldızların tesirinde kalarak keramikler üzerine basit fırça darbeleriyle aynı görünüşü aksettirmiştir (Res. 21).

Devrinde çok sevilen bu dekorlar büyük kâse ve tabaklara itinalı bir şekilde yapılmıştır. Hepsinde de koyu lâcivert renkte olan dekor renksiz bir sırta sırlıdır. Fakat son İznik kazılarında¹³ çıkan çok güzel büyük bir tabak bu kaidenin dışında kalmaktadır, fruze sırlı olan bu tabağın şimdiye kadar bir benzeri daha bulunmamıştır.

C — Geometrik dekorular :

Geometrik dekorları başlıca iki tipe incelemek icabetmektedir.

1 — Kalın hatların meydana getirdiği geometrik geçme dekoru.

Bu grupta bütün yüzeyi bir orta motif etrafında kalın lâcivert hatların meydana getirdiği geometrik geçme dekoru kaplar. Bu dekor bazı örneklerde ağız bordüründe palmetimsi şekilde sona erdiği gibi (Res. 24), ekserisinde bordür tarafından kesilerek devam eden örneğin bir kısmı intibasını bırakmaktadır (Res. 23). Topkapı müzesinde env. No: 463/41 tabakta ise iç dekor ağız bordürünü de içine alarak tabağın kenarı tarafından kesilen sonsuz bir örneğin parçası tesirini yaratmaktadır. Birbirine geçen kalın hatlar arasında meydana gelen yıldız, üçgen, zikzak, helozon ve yazıya benzer birer dolgu şekli gösterirler. Bu grupta esas şema geometrik geçme dekoru olduğu halde ilk bakışta boşlukları dolduran bu şekillerin dekor, zemininde lâcivert olduğu intibasını bırakmaktadır. Ancak dikkat edildiği takdirde bunun böyle olmadığı kolayca anlaşılmaktadır.

Geometrik geçme dekorları Selçuk tahta, taş ve çinilerinde gayet yaygın olarak görülen bir dekor şeklidir. Bu keramiklerde ise aynı geçme dekorlarınının basit şekilde fırça ile meydana getirilmiş birer devamı görülmektedir.

2 — Geometrik şekillerin meydana getirdiği dekorlar :

Bu dekorlar beyaz zemin üzerine lâcivert daire, altıgen, ve üçgenlerin meydana getirdiği tamamen geometrik şekillerden ibarettir. Bu tarz dekorlar umumiyetle mustakil olarak bütün yüzeyi doldurmayıp orta kısmı süslemektedir. İstanbulda bulunan (Res. 15) deki kâse bu duruma tam bir misâldir. Geometrik şekillerin yan kısım dekorlarında kullanıldığı parçalarda vardır.

13 — Prof. O. Aslanapa: aynı eserden.

SELÇUK SANATININ ETKİSİ

Beylik devri keramiklerinin İran ve Mezopotamya halk tipi keramikleri ile olan yakın benzerlikleri bu keramiklerin İranda, Suriyede ve Anadolu'da müşterek bir geleneği devam ettirdiklerini ortaya koymaktadır. Varamin, Kubache, Baalbek ve Rakka keramikleri ile Beylik Devri keramikleri arasında yakın benzerlikler mevcuttur. Fakat bu keramiklerde İran ve Mezopotamya sanatı tesirinden ziyade ancak bütün bu tesirleri içine alan Anadolu Selçuk tesirinden bahsedilebilir. Hamur farkı göz önüne alınmazsa Beylik devri keramiklerinin dekor rengi tamamen Selçuk renkleridir. Kobalt mavisi ve mangan moru Selçuk çinilerinin geleneksel renk karakterini aksettirmektedir. Yeşil ve firuze sıra gelince o da Selçuk çini sanatında karakteristik sır rengidir. Firuze renk Selçuk ve Beylikler Devrinde dekor rengi olarak da kullanılmış, daha sonra Osmanlı keramiklerinde de devam etmiştir.

Dekorlara gelince onlar da Selçuk dekorlarıyla yakın alâkalıdır. Geometrik bantların meydana getirdiği geçme dekoru, radyal hat dekoru Selçuk çini dekorlarından mülhem olduğu gibi, nebatî dekoruların da dekoratif olanları Selçuk dekorlarının izlerini taşır. Palmet, rûmî, lotus motifleri, karşılıklı iki rûmî arasında bir palmet motifinin meydana getirdiği kompozisyon Keykubadiye ve Kubadâbad ve daha birçok Selçuk çinisi üzerinde aynı şekilde görülmektedir. Son İznik kazılarında çıkan 4 dip parçanın orta kısımlarını kuş figürü süslemektedir. Bu kuşlar Selçuk çinilerindeki kuşlara çok benzemektedir ve Selçuk tesirini açıkça belli etmektedir¹⁴.

OSMANLI KERAMİKLERİ ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Beylik Devri keramikleri Osmanlıların en önemli merkezi olan İznikte 15. y. yılın ilk yarısında bol miktarda yapıyordu. Çin porselenlerinin ithali neticesinde onlara hayran olan sanatçılar porselenlerin tesirinde kalarak onlara benzer şekilde keramik imali yoluna gitmişler ve mavi-beyaz keramikleri meydana getirmişlerdir. Mavi-beyaz keramiklere hernekadar Çin porselenlerinin tesiri olmuşsa da, bunun yanısıra daha köklü olan esas tesir eski yerli sanatın yapmış olduğu tesirdir. Osmanlı keramiklerine temel vazifesi gören bu Beylik Devri keramiklerinin dekorları sanatçı muhayyalesinden muhakkakki hemen silinmemiş, yeni bir görüşün hâkim olduğu Osmanlı keramikleri içinde izleri devam etmiştir (Res. 26) da görülen İstanbulda bulunmuş beyaz hamurlu mavi-beyaz parçalara dikkat edilirse Beylik devri keramik dekorlarının devam ettiği açıkça görülür. Üstteki tabak parçasında hele-

14. Prof. O. Aslanapa tarafından yapılan 1964 İznik kazılarında bulunmuştur. Kendileri tarafından neşredilecektir.

zonlarla doldurulmuş zemin ve palmetimsi neticelenen motifler; zemini helezonlarla doldurulmuş grupla yakın alâkalıdır. Ortaları geometrik olan diğer iki dip parçanın dekorları geometrik geçme dekorunun bir devamıdır. Zeminin mavi boyanıp dekorların beyazı bırakıldığı mavi-beyazlarda ise bu tarz yine Beylik Devri keramikleri özelliklerindedir. Selçuk Devrindeki firuze renk de yine Beylik keramikleri vasıtasıyla Osmanlı mavi-beyazlarına geçmiştir. Bütün bunlar gibi daha birçok husus Beylik devri keramiklerinin sonraki Osmanlı keramiklerine olan tesirini aksettirmektedir. Çok renklilerde ise zeminin balıkpulu dekoru ile doldurulmuş ve hernekadar motifler benze-
mezse de naturalist nebati dekor zevki yine Beylik Devri dekorlarındaki zevkin devamıdır.

18 y. yılda Çanakkalede yapılan keramiklerde gerek renk ve gerekse teknik bakımdan Beylik Devri keramiklerinin basit bir devamı olarak karşımıza çıkmaktadır.

15. Y. YIL TOSKANA İMALÂTINA YAPTIĞI ETKİ

H. Wallis, Bode ve daha sonra F. Sarre İslâm keramik sanatının İtalya majolika sanatı üzerinde geniş tesir yaptığını belirtmişlerdir. Sarre makalesinde¹⁵ "Floransalı keramikçiler ilk zamanlarda İslâm keramiklerinin koyu fakat gene de şeffaf ve parlak olan rengini taklide çalıştılar, önceleri muaffak olamadılar, çünkü kobalt mavisini çok kesif sürüyorlardı ve pişme sırasında kabarıklıklar meydana geliyordu. Daha sonraları rengin güzelliği ve sırn inceliğiyle en iyi mavi dekorlu İran keramikleri ile boy ölçüşecek hale geldiler." demektedir. İtalyan keramikleri üzerinde en büyük İslâm keramiği tesiri Anadolu Beylikler devri keramiklerinin yaptığı tesirdir. Toskana ile doğu arasındaki ticarî münasebetler bilhassa 1421 den sonra sıklaşıyor. Yine sarre'ye göre¹⁶ "Anadolu, Mısır ve Suriye'den gelen tüccarlar Floransaya yerleşerek sanat faaliyetlerine çeşitli sahalarda tesir ettiler". 14. y. yılda Milet ve Efes limanları vasıtasıyla Anadolu İtalyaya bol miktarda mal ihraç etmiştir¹⁶. Kuvvetle muhtemeldir ki ithal edilen mallar arasında keramikler de mevcuttu. Önceleri bu keramikleri taklitetmeye çalışan Floransalı sanatçılar muvaffak olamamışlar, daha sonra Anadolu'dan giden tüccarların İtalyaya yerleşmesiyle Anadolu'dan getirilen keramikçiler 15. y. yılda Floransada tıpkı Anadolu'daki gibi faaliyet göstermeye başlamışlardır. Teknik ve desen bakımından erken Floransa majolikaları tamamen Anadolu Beylikler devri keramiğinin yine Anadolu sanatçıları tarafından İtalyada devamından başka bir şey değildir.

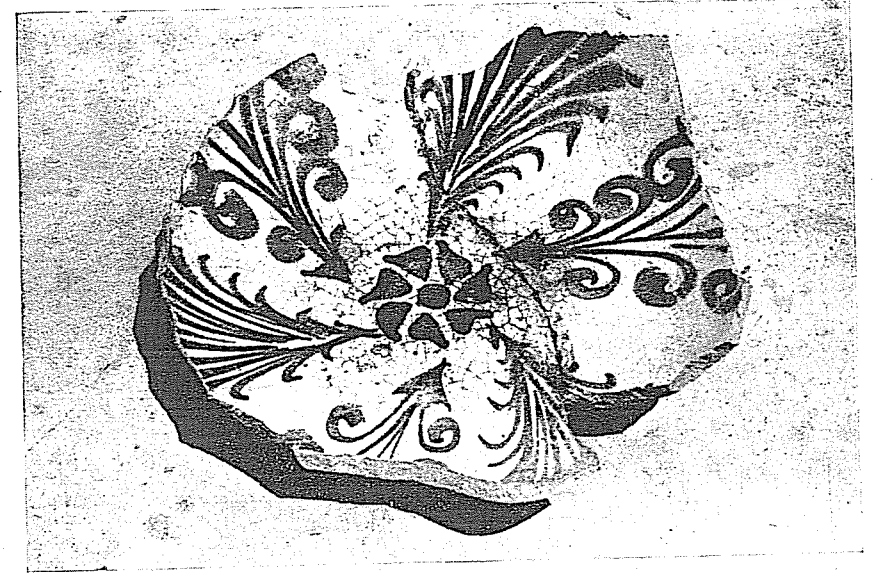
15. F. Sarre; Aynı eserden

16. İ. H. Uzunçarşılıoğlu: *Anadolu Beylikleri*. 1937 Ankara.

14. yılın ikinci yarısından 15. yılın sonuna kadar devam eden "Beylikler Devri Keramikleri" adını verdiğim bu keramikler Selçuk ve Osmanlı keramikleri arasında bir köprü vazifesi görmüş, Osmanlı keramiklerinin temelini teşkil ederek parlak bir şekilde ortaya çıkmasında mühim rol oynamıştır. Osmanlılar devrinde önemli birer keramik merkezi olan İznik ve Kütahta'da keramik sanatının birden bire ortaya çıkmayıp bir tekâmül neticesi meydana geldiği Beylikler Devri keramiklerinin mevcudiyetiyle izah edilebilir.

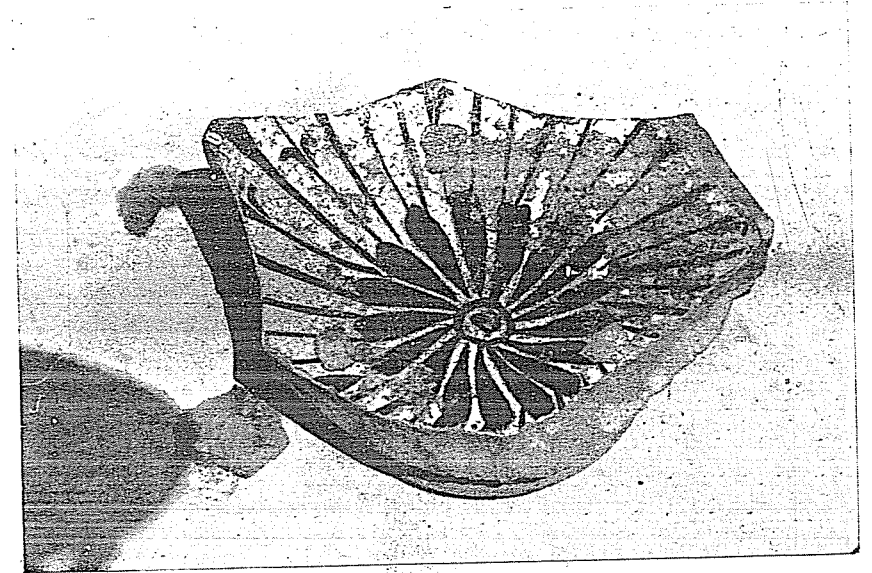
Mahalli atölyelerde yapılan ve tamamen halk sanatını, zevkini ve üslubunu aksettiren bu keramiklerin esas karakterini nebatî dekorlular vermektedir. Bunlar basit şekilde resmedilmiş naturalist dekorlardır. Mahalli bitkilerin, kır çiçeklerinin sap, yaprak, çiçek ve hattâ tohumlarının basit bir şekilde resmedilmesiyle meydana gelmişlerdir. Çeşitli rozetler, kıvrım dallar, yelpaze şeklinde yapraklar, eğrelti otları, zambaklar, salkımlar ve daha birçok nebatî dekorlar tamamen orijinaldir ve bu devre kadar hiç bir keramik üzerinde görülmez. Naturalist bir görüşü sade bir şekilde ifade eden bu keramiklerin dekorları tamamen Anadolu'ya ve Türklere has bir anlayışla yapılmıştır ve bu erken çağda benzeri yoktur.

Not : Burada gayet kısa olarak belirttiğim Anadolu Beylikler Devri keramikleri 1964 Şubatında Edebiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatı kürsüsüne hazırlanan basılmamış lisans tezine dayanmaktadır.



Res: 1. İznik Müzesinden

Fot: O. Aslanapa



Res: 2. İznik Müzesinden

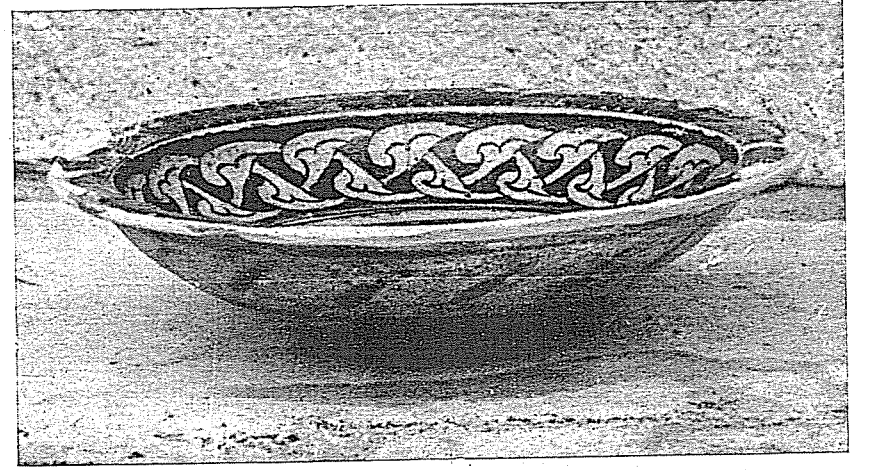
Fot: O. Aslanapa



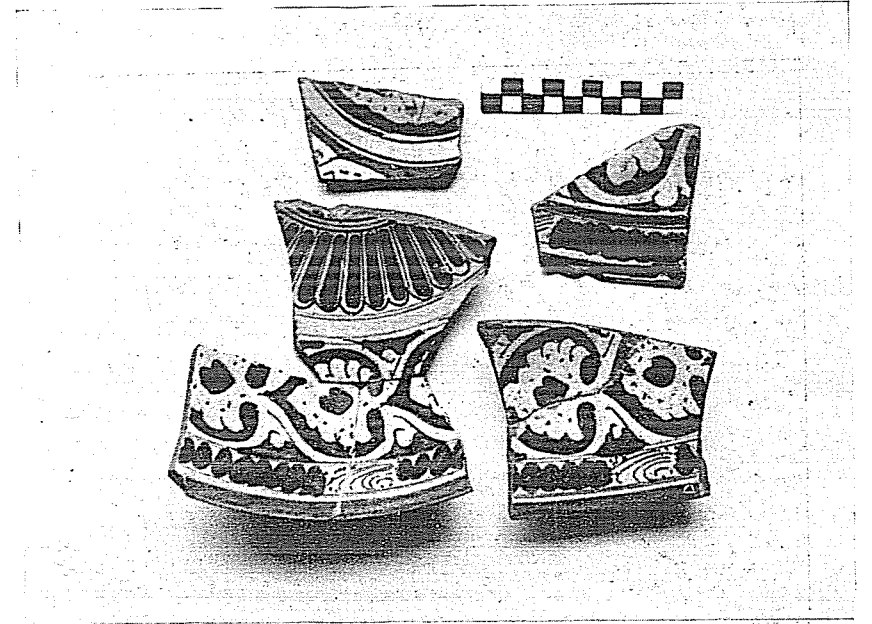
Res: 3 — Efes St. Jean kazılarında Fot : Mim. C. Sezer



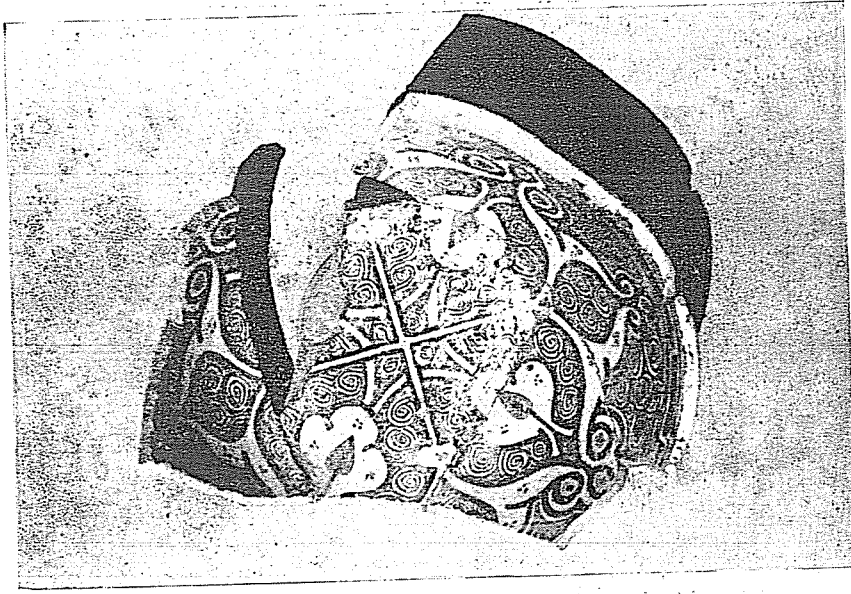
Res: 5 (a). İstanbul Ayasofya Müzesi Fot : Y. Demiriz



Fot : Y. Demiriz
Res: 5 (b). Aynı tabağın yandan görünüşü

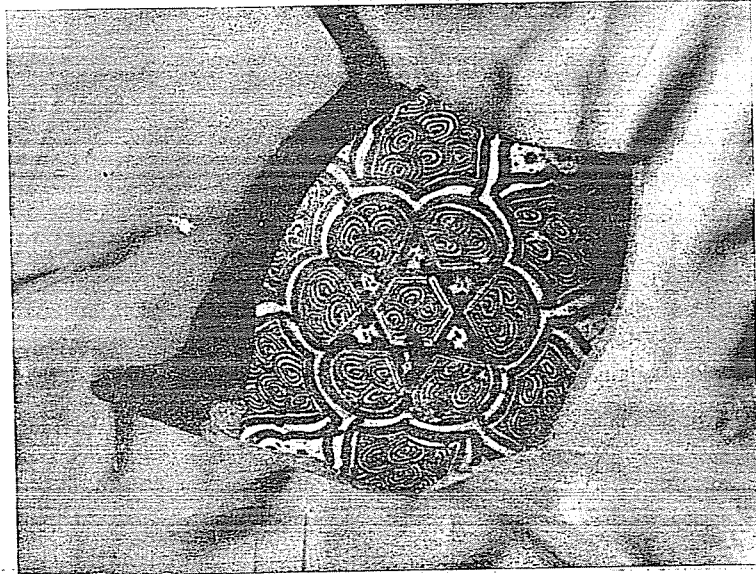


Fot: C. Üstüner
Res: 4. İstanbul Arkeoloji Müzesinden



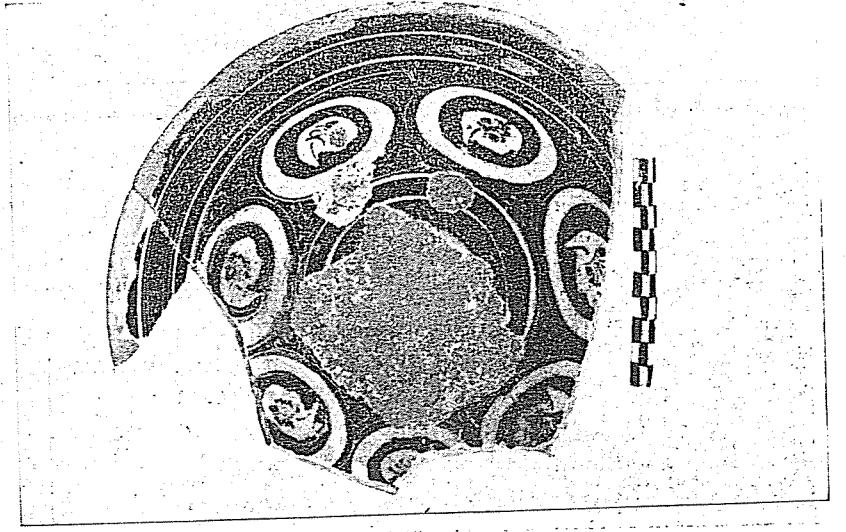
Res: 6. Iznik Müzesinden.

Fot: O. Aslanapa



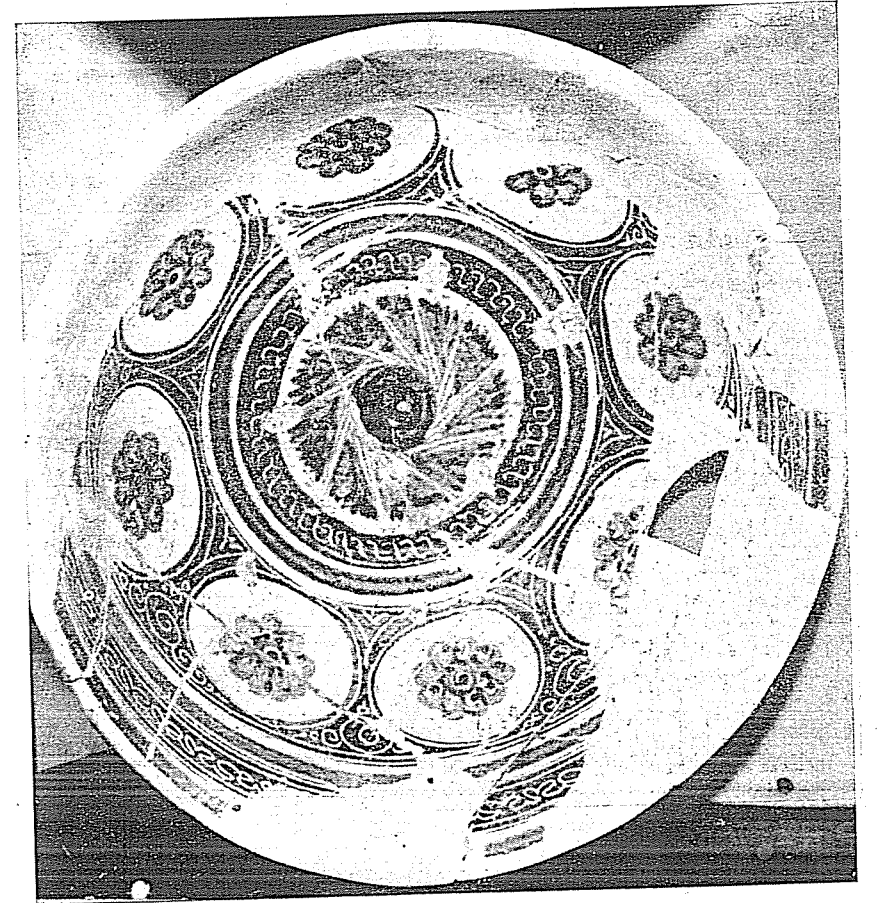
Res: 7. İstanbul Topkapı Müzesi

Fot: Y. Demiriz



Res: 8. İstanbul Arkeoloji Müzesi

Fot: C. Üstüner

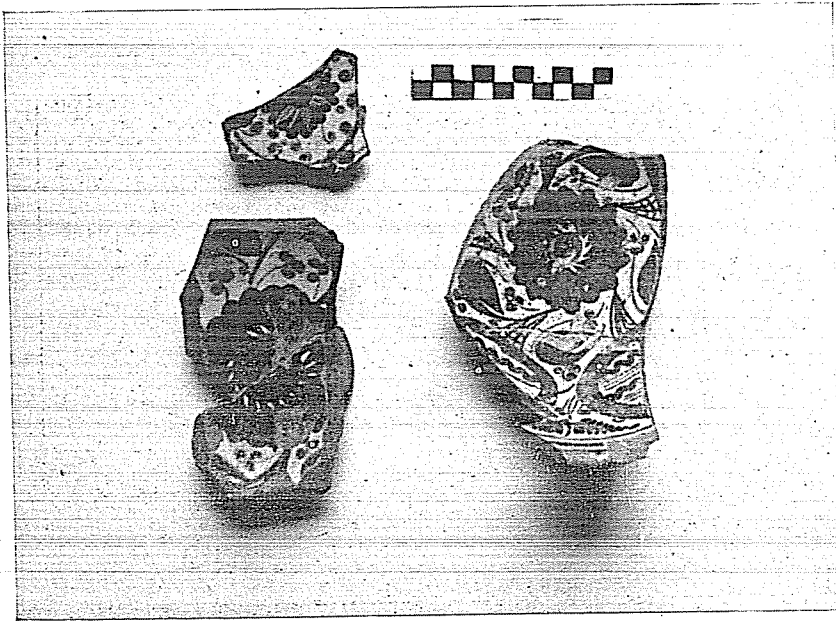


Res: 9. İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi

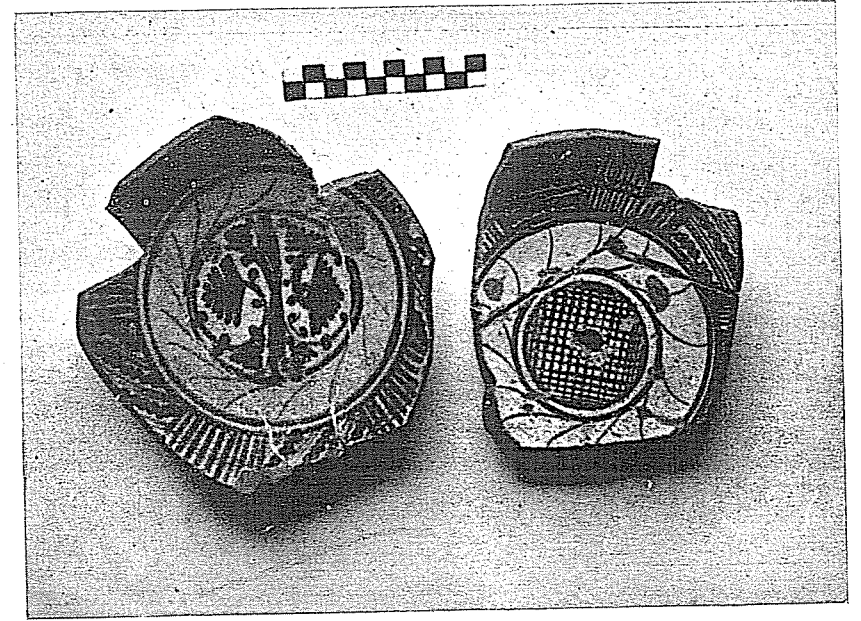
Fot: İ. Hattatoğlu



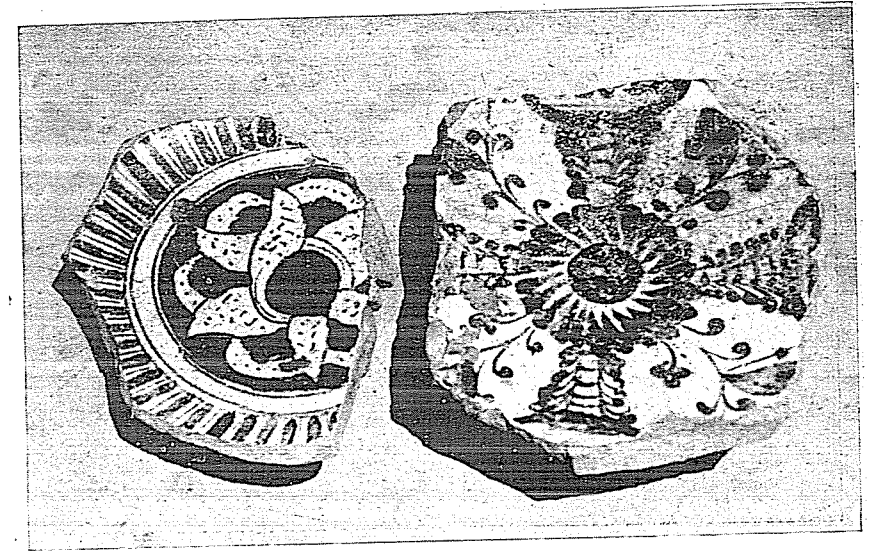
Res: 10. İstanbul Arkeoloji Müzesi. Fot: C. Üstüner



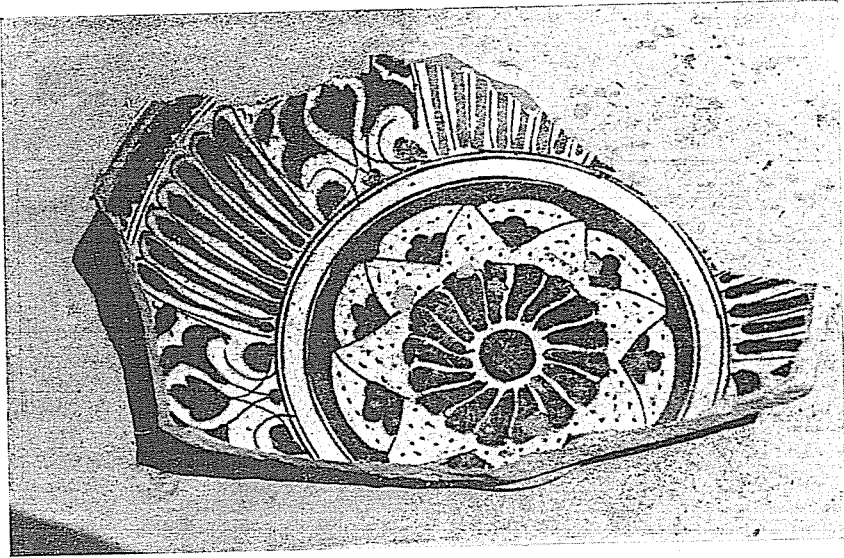
Res: 11. İstanbul Arkeoloji Müzesi Fot: C. Üstüner



Res: 12. İstanbul Arkeoloji Müzesi Fot: C. Üstüner

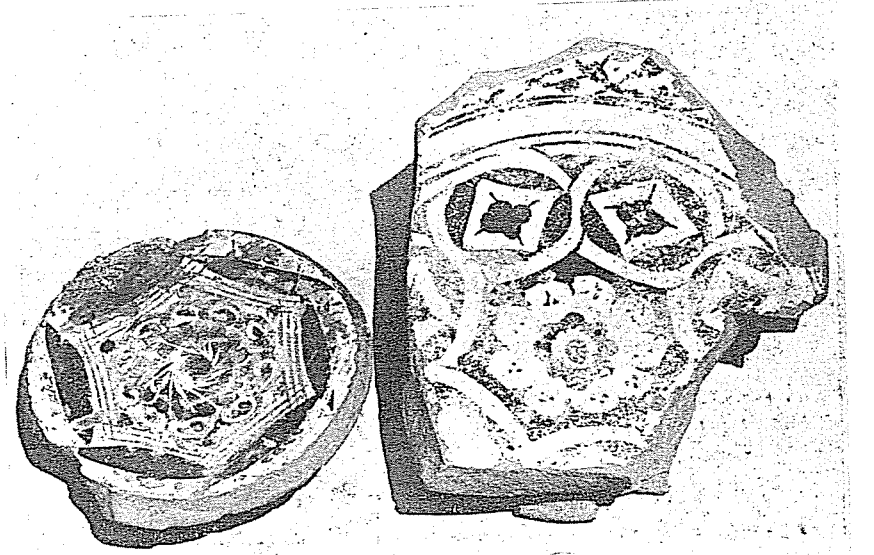


Res: 13. İznik Müzesinden Fot: O. Aslanapa



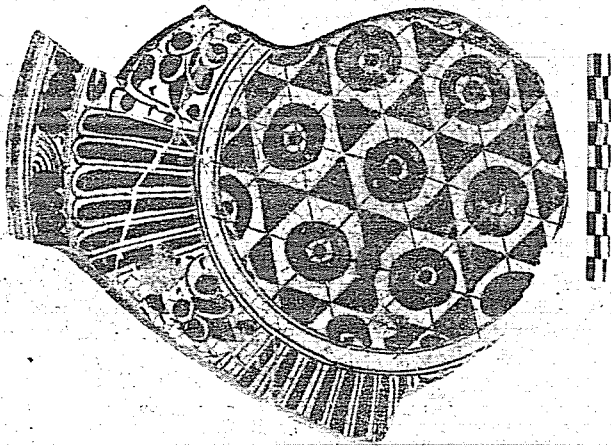
Res: 14. Iznik Müzesinden

Fot: O. Aslanapa



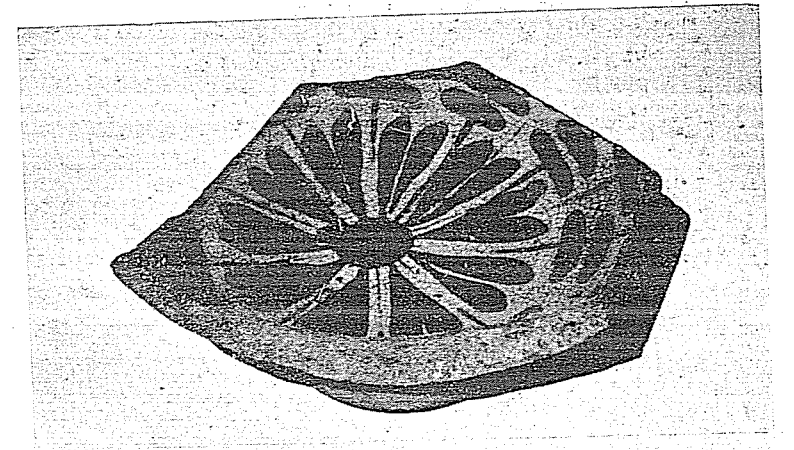
Res: 16. Iznik Müzesinden

Fot: O. Aslanapa



Res: 15. İstanbul Arkeoloji Müzesi.

Fot: C. Üstüner



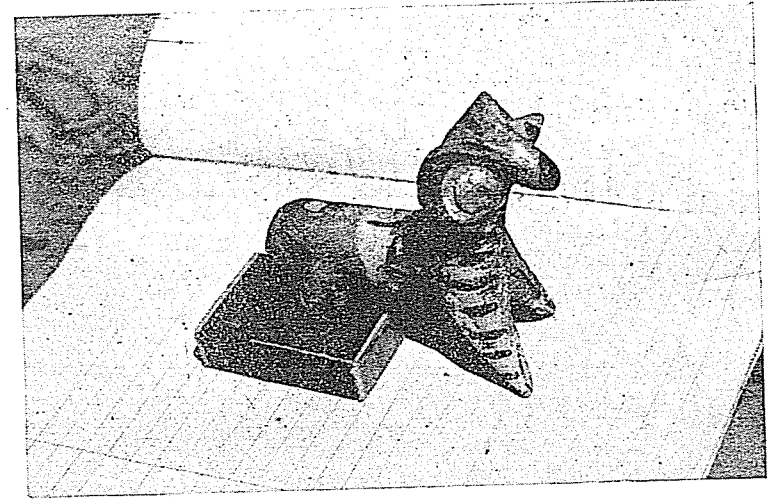
Res: 17. Kütahya Müzesinden

Fot: O. Aslanapa



Res: 18. İstanbul Topkapı Müzesi

Fot: O. Aslanapa



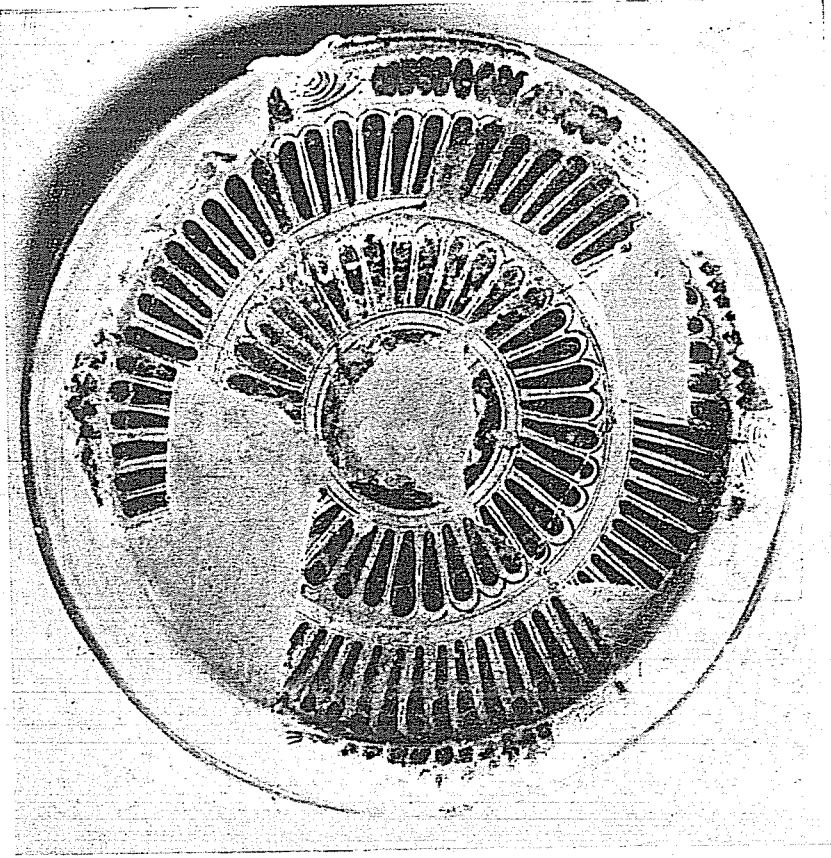
Res: 19. Kütahya "Azım Çini" koleksiyonu

Fot: O. Aslanapa

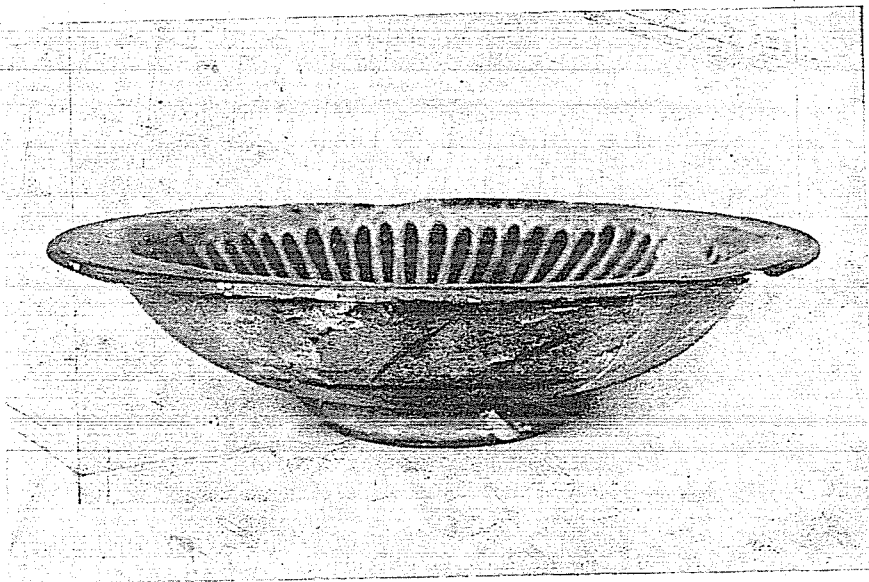


Res: 20. İstanbul Topkapı Müzesi

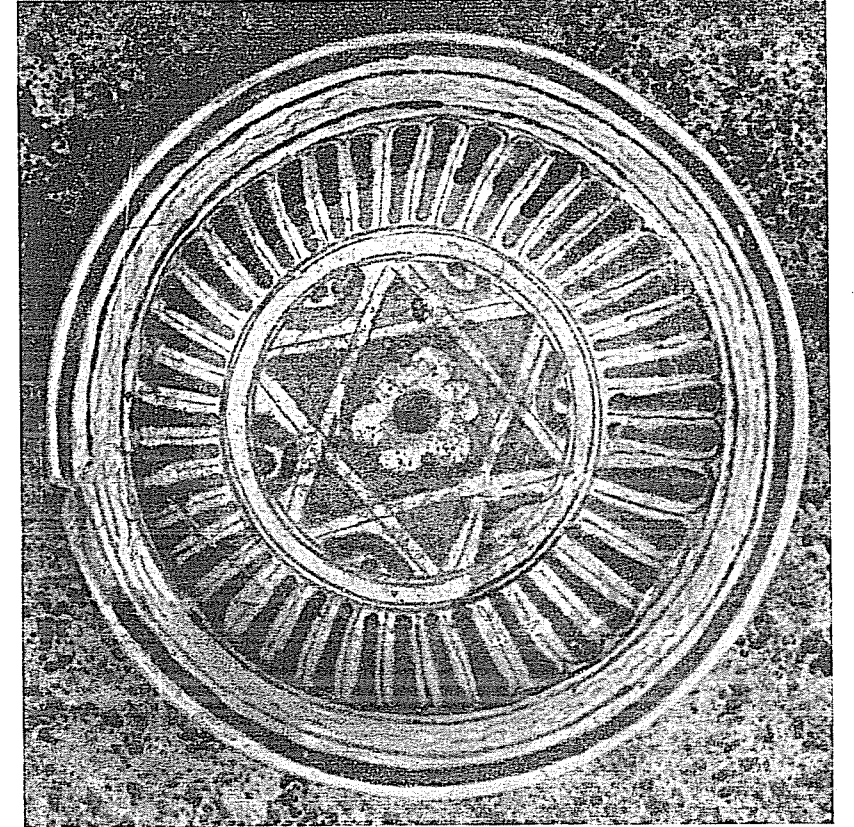
Fot : Y. Demiriz



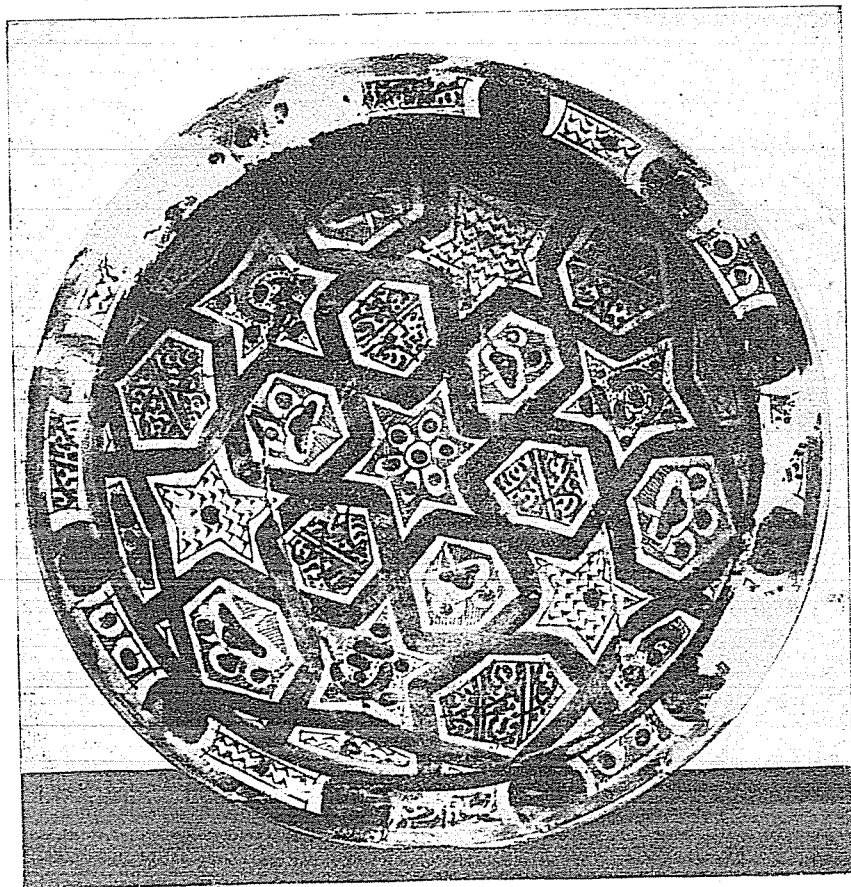
Fot: I. Hattatoğlu
Res: 21 (a). İstanbul Arkeoloji Müzesi



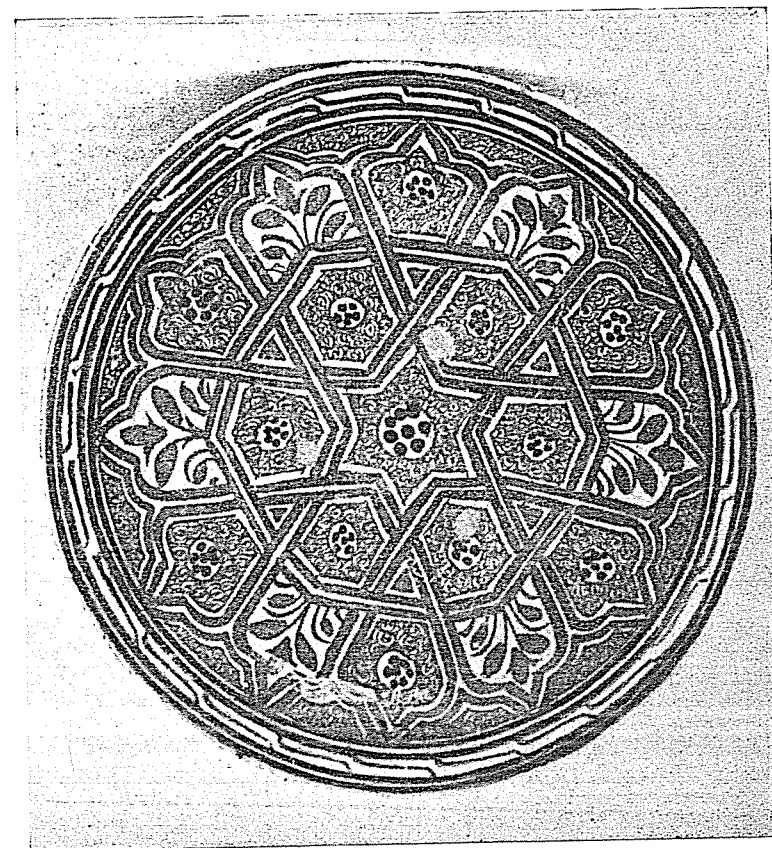
Fot: İ. Hatatoğlu
Res: 21 (b). Aynı tabağın yandan görünüşü.



Fot : Y.-Demiriz
Res: 22. İstanbul Ayasofya Müzesi



Res: 23. Berlin Staatliche Museum.
F. Sarre'nin makalesinden.



Res: 24. Berlin, Staatliche Museum.
F. Sarre'nin makalesinden.



Res: 25. İstanbul Topkapı Müzesi Fot: İ. Hatatoğlu



Res: 26. İstanbul Arkeoloji Müzesi Fot: C. Üstüner

PONSU KARAHASAN

İSTANBUL SULTAN SELİM CAMİİ HAKKINDA

Şimdiye kadar çıkan yazılarda eserin Mimar Sinan tarafından yapılmış olması ihtimalinden az da olsa bahsedenlerin yanısıra "pek genç" olduğu ileri sürülerek bu teze karşı çıkanlar da vardı. Bu düşünceler, eser sahiplerinin kanaatlerine göre hiç bir kaynak gösterilmeden belirtilmişti.

Cami, kendi adı ile anılan ve İstanbul'un yedi tepesinden beşincisi olan Sultan Selim tepesindedir. Halice hâkim bir manzaraya sahip olan yapı; Türbeleri, sübyan mektebi, imaret ve hamamdan müteşekkil külliyesi ile büyük bir site meydana getirir.

Sultan Selim'in emri ile, babası II. Beyazıt'a ithafen inşasına başlanmış olan bu cami 1520 yılında Sultan Selim'in ölümü ile yarım kalmış, Kanunî Sultan Süleyman'ın emri ile 1522 (H. 929) yılında tamamlanmıştır. Bu hususlar cümle kapısındaki kitabede teyid olunmaktadır.

Şimdiye kadar çıkan bazı yazılarda: Gurlitt¹ "Yapının mimarı, Türk Yapı Ustalarının en büyüğü olan Sinan'dır. İlk yapısı olan Selimiye'nin (Sultan Selim) örneği, Edirnedeki muhteşem Beyazıt Camii olup, Selimiye'nin direkt öncüsüdür."

Prof. E. Diez² "26 yaşında olan Sinan'ın böyle bir cami yapmak için, pek genç olduğunu ve fakir bir inşaat şekli olması dolayısıyla Sinan'ın böyle bir formu seçmeyeceğini" belirtmektedir.

Doç. Muzaffer Sudalı³ "İstanbul Beyazıt Camiinin (1505) Hünkâr Mahfili ile Sultan Selim Camii Hünkâr Mahfili benzerliğine dayanarak Mimar Hayrettin'in eseri olduğunu⁴, Prof. Semavi Eyice⁵ İstanbul Beyazıt Camii

1. C. Gurlitt, "Die Baukunst Konstantinopels" s. 66 Berlin, 1912.

2. E. Diez "Türk San'atı" s. 146 İstanbul, 1946.

3. Muzaffer Sudalı, "Hünkâr Mahfilleri" s. 31 İstanbul, 1958.

4. Rifki Melül Meriç: İstanbul Belediye Kütüphanesinde M. Ceydet yazmaları arasında bulunan (0,71) numaralı defterde yaptığı inceleme sonucunda İstanbul Beyazıt Külliyesi mimarının, Mimar Yakup Şah Bin Sultan Şah olduğunu ortaya çıkarmıştır. "İstanbul Beyazıt Camii Mimarı, İkinci Sultan Beyazıt Devri Mimarları ile Bazı Binaları" Milletlerarası Birinci Türk San'atları Kongresi (19-24, Ekim 1959) s. 294 Ankara, 1962.

5. Semavi Eyice "İstanbul Minareleri" Türk San'atı, Tarihi Araştırma ve İncelemeleri s. 41 Güzel San'atlar Akademisi, 1963.

ve Sultan Selim Camii minarelerinde aynı teknikte tezyinatın kullanılmasına ve sadece bu iki camide renkli minare tezyinatına raslanmasına dayanarak, Sultan Selim Camii mimarının ,Beyazıt Camii mimarı olabileceğini ileri sürmektedir.

Topkapı Sarayı arşivinde D. 1461 numara ile kayıtlı "Tuhfetül Mimarîye Risalesi" adlı yazma, Mimar Sinan'ın hayatı ve eserlerine ait olup dört müsvedde ile yirmi üç sayfadır.

Y. 5-a'da kısaca hayatından bahsettiği bölümde (Res. 1) "Karabuğdan seferine varulup andan dahi hayırla geldikte Mimar başlık hizmeti tefviz kılındı. Ve ol zamandan bu anedek üç padişah-ı azüm-ü şan Sultan Süleyman Han Sultan Selim Han-ı sâni ve Sultan Murat Han hazretlerinin eyyam-ı hümayûnlarından temhid olunan ağır binalardan ancak Sultan Süleyman Han aliyettir. Rahman ül gûfran hazretlerinin cülûs-u saâdet menûs-larından sonra babaları padişah cennet mekân Sultan Selim Han evvel Edirne'de bina olan imaret-i şeriften gayri bilcümle bu kullarının mübaşeretini ile vâki olmuştur..."

Yukarıdaki bölümden, Sinan'ın 1539 Karabuğdan seferinden sonra Mimarbaşı olduğunu, Kanunî Sultan Süleyman, II. Selim ve III. Murat devrinde bu görevde bulunduğunu anlıyoruz.

Bu yazmanın Sinan tarafından III. Murat devrinde (1574-1595) dikte ettirilmiş olduğunu, Kanunî'den ve II. Selim'den merhum diye bahsetmesinden anlıyoruz. 1588 yılında ölen Sinan'ın bu yazmayı son yıllarına doğru yazdırmış olduğu kanaatindeyim.

Yazmanın tertibinde Sinan; camilerini, medreselerini, sûbyan mekteplerini v.s. ayrı ayrı sayfalarda listelemiştir. Ancak, kontrol edilmemiş bir müsvedde olduğu için tekrarlar bulunmaktadır. Yazmanın Sultan Selim Külliyesine ait bölümleri:

Y. 7-b'de "Nev-i evvel bina olunan cevamiin adedini ve metanetini beyan eder" başlığı altında "merhum Sultan Selim Han bin sultan Beyazıt Han camii şerifi İstanbul'da".

Y. 14-a'da "Nev'i evvel bina olunan cevami beyan eder." başlığı altında "evvelâ nefsi İstanbul'da Sultan Selim Han Camii ve İmaretini ve Türbesi ve Medresesi ve Mektebi, Sultan Selim Han Türbesi, Türbe-i Haseki (Hafize Sultan) Sultan" (Res: 2).

Y. 20-a'da "Bina olunan medreselerin adedini beyan eder" başlığı altında "medresei Sultan Selim der İstanbul".

Y. 21-b'de "Bina olunan imaretin adedini beyan eder" başlığı altında "İstanbul'da Sultan Selim Han'ın İmaretini".

Y. 25-b'de "Bina olunan hamamları beyan eder" başlığı altında "Sultan Selim Han Hamamı".

Y. 27-a'da "Bina olunan kervansaraylar ve medreseleri beyan eder" başlığı altında "Bir Kervansaray Sultan Süleyman Han İmaretini kurbinde bina olmuştur, ve Sultan Selim Han İmaretinde de kezalik".

Yukarıda sözü edilen külliye binalarından, imaret yıkılmış, yerine bugünkü Sultan Selim Kız Lisesi yapılmıştır. Hiç bir yayında adı geçmeyen Hamamı ve Kervansarayı da yok olmuştur.

1539 Karabuğdan seferinden sonra Sinan, Mimarbaşı olduğuna göre, Sultan Selim Külliyesi, Sinan'ın Mimarbaşı olmadan önce yaptığı ve kayıtlarda rastlanılan ilk camidir. Bu açıdan düşünürsek; Sinan plân ve konstrüksiyon bakımından yeni bir şey ortaya koymamış. Edirne II. Beyazıt Camiini (1484-1488) andıran bir eser yapmıştır diyebiliriz. Ancak, yapı tarzının basit bir şekli olmasına rağmen 24,50 m. çapındaki kubbeyi mekâna emniyetle oturtması büyük bir başarı olup belki de Sinan'ın Mimarbaşılığa geçmesini sağlamış ve daha bu eseri ile mimarîmizi dünyaya tanıtabilecek bir dehaya malik olduğunu isbat etmiştir.

Ayrıca da bu sade mekânı çok ahenkli şekilde çini, kalem işleri, zarif mermer tezyinatı, ince tahta işçiliği ile de süsleyerek, sadeliğini bozmadan şükûn verici bir ifade kazandırmıştır⁶.

6. Ponsu karahasan, *İstanbul Sultan Selim Camii ve külliyesi*, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi 1964 (Basılmamış Lisans tezi).

5
 سوزنده رکاب ما بونده بولوب سبکمانی و نه سنی بلبل
 وزره به فرورده الی حجاب خونین اشوب عجم او غلامی با با
 اولدو و بچه صدر نصل قاپو یا یا بیلغی عکایت بیور لب
 بعد زمان زنجیری ما بیلغی ایلان سوز دار و نه تا که بغوا
 سوزده خاک اولوب و موکب میاویزه سعاد و اقبال
 راهیت قلوب دوزخوز ایولیم سوز ایک هوکنده
 زه بغوا سوز و اربوب انزه و خیره کلک کوره حجاز
 خدمتی توفیق قلندری و اول زمانه بوانه و کل او سوز
 فتح ایشاه افی سلطان سلیمان سوز اسم خان سلطان
 مراد خان قورقین ایلان ما بونورده تمیز اولوب
 ایلان سوز سوز ایلان سوز سوز ایلان سوز
 قورقین سوز سوز سوز سوز سوز سوز سوز
 سلطان اسم خان آدن سوز سوز سوز سوز
 جلم بونورده سوز سوز سوز سوز سوز سوز

تور اولدو
 بن اولدو
 اولدو
 سوزنده رکاب ما بونده بولوب سبکمانی و نه سنی بلبل
 وزره به فرورده الی حجاب خونین اشوب عجم او غلامی با با
 اولدو و بچه صدر نصل قاپو یا یا بیلغی عکایت بیور لب
 بعد زمان زنجیری ما بیلغی ایلان سوز دار و نه تا که بغوا
 سوزده خاک اولوب و موکب میاویزه سعاد و اقبال
 راهیت قلوب دوزخوز ایولیم سوز ایک هوکنده
 زه بغوا سوز و اربوب انزه و خیره کلک کوره حجاز
 خدمتی توفیق قلندری و اول زمانه بوانه و کل او سوز
 فتح ایشاه افی سلطان سلیمان سوز اسم خان سلطان
 مراد خان قورقین ایلان ما بونورده تمیز اولوب
 ایلان سوز سوز ایلان سوز سوز ایلان سوز
 قورقین سوز سوز سوز سوز سوز سوز سوز
 سلطان اسم خان آدن سوز سوز سوز سوز
 جلم بونورده سوز سوز سوز سوز سوز سوز

BEYHAN YÖRÜKAN

TOPKAPI SARAYI MÜZESİNDEKİ ALBÜMLERDE BULUNAN
BAZI RULO PARÇALARI

Topkapı Sarayı Hazine Kitaplığında bulunan 2153 ve 2160 numaralı¹ albümlerin muhtelif sayfalarına gelişigüzel yapıştırılmış dörtyüze yakın minyatür senelerdenberi sanat tarihçilerini meşgul etmektedir. Albümlerin muhtevası, mahiyet ve düzen bakımından karışıktır. Çeşitli üslûplardaki minyatürler, Çin estanpları, Avrupa tarzındaki resim ve gravürlerle bir takım eskiz ve kopyalar, bir çok da hat sayfalara hiç bir esas gözetilmeden, gelişigüzel yerleştirilmişlerdir. Bu arada kesilmiş, hatta üst üste yapıştırılmış parçalara da rastlanmaktadır. Minyatürlerin bir kısmı yıpranmış ve üzerinde oynanarak bozulmuştur. Sayfalar arasında görülen boş yerler, sökülmüş resimlerin izlerini taşırlar. Yabancı müzelerde ve özel koleksiyonlarda bulunan bazı minyatürlerin bu sayfalardan çıkarılmış olmaları çok muhtemeldir.

Bu güne kadar yapılan çalışmalar daha ziyade murakkalardaki minyatürlerin konuları, üslûp tahlilleri, gruplandırılmaları, menşe ve devirlerinin tesbit ve tayini ile ilgili idi. Bunların ne çeşit eserlerden çıkarılıp buraya yapıştırıldığı üzerinde durulmamıştı. Ancak Halil Ekrem Bey ve G. Migeon müşterek makalelerinde bunların eskiden parçalanmış olan kitaplardan arta kalanların bir araya getirilmesinden vücut bulduğunu ve bunlar içinde XIV. yüzyıl İlhanlı Şehnamelerine ait minyatürlerin bulunduğunu söylemişlerdir². I. Stchoukine de bazı Camiu't-Tevarih ve Şehname minyatürlerini isabetle teşhis etmiştir³. R. Ettinghausen ise bir etüdünde 2153 numaralı albümden seçtiği dört minyatürü Çin üslûbunda Camiu't-Tevarih minyatürleri olarak neşretmiştir⁴.

Biz de albümler üzerinde çalışırken bazı minyatürlerin ait oldukları Şehname, Camiu't-Tevarih, Husrev ile Şirin, Acaibu'l-Mahlûkat, Kısas-ı Enbiya

1 — Eski numaraları 37084, 1720 ve 47935, 2494 dür.

2 — Halil Ethem - G. Migeon, Les Collections du Vieux Sérail à Stamboul (Syria, IX, 1930), p. 95.

3 — I. Stchoukine, Notes sur les peintures persanes du Sérail de Stamboul (Journal Asiatique, Vol. 226, 1935), pp. 119-124.

4 — R. Ettinghausen, On some Mongol miniatures (Kunst des Orients, III, 1959) pp. 44-65.

veya Siyer-i Nebi gibi bazı yazmaları tesbit etmiştik⁵. Fakat albümlerdeki diğer birçok minyatürü bilinen herhangi bir yazmaya bağlamak mümkün olamamıştır. İçlerinde kumaş üzerine yapılmış olanlar bilhassa şayanıdikkattir. Bunlar bir yazmaya ait olamazlar, çünkü sayfaları kumaştan bir yazmaya rastlanılmadığı gibi kumaş üzerine yapılmış resimlerin bir yazmanın boş bırakılan minyatür yerlerine yapıştırıldığı da görülmemiştir.

2153 numaralı albümün 3B-4A sayfalarında bulunan kumaş üzerine yapılmış bir resim, bu tarzdaki minyatürlerin mahiyeti hakkında bir fikir vermektedir. Bunun üst ve alt tarafındaki kesikler hesaplandığı zaman takribî olarak yüksekliği 35 cm. yi bulmaktadır. Aynı yükseklikte olan 2160/77B numaralı kumaş minyatür bu parçanın sol tarafından kesilmiştir. Parçalar yan yana getirildiği zaman ikiye bölünmüş bulunan yamaç, ağaç ve çiçeklerin bütünlenmesi bu hususta şüpheye yer bırakmamaktadır. Böylece iki parçanın uzunlukları toplamı 86 cm. ye varmakta ve 35×86 cm. lik bir rulo parçası ortaya çıkmaktadır.

Kâğıt üzerine yapılmış minyatürlerin bazılarında ise ilk bakışta bir nispetsizlik göze çarpar. Meselâ 2160/34A'nın yüksekliği 17 cm; uzunluğu 47.5 cm. dir. Resmin alt ve üst taraflarındaki kesikler 7 mm. içinde tamamı lanabilmektedir. Resim sağ taraftan kesilmiş olduğu için uzunluğu hesaplanamamaktadır. Boyuna hiç bir ilâve yapılmasa bile, 47.5 cm. uzunluğundaki bir resmin kitaba yatay olarak yerleştirilebileceğini düşünmek mümkün değildir. Diğer taraftan 17.7×47.5 cm. ebadındaki bir resmin bütün bir sayfaya uzunlamasına konulması da düşünülemez. Aksi halde yazmanın çok nispetsiz şekilde dar ve uzun olması lâzım gelirdi. Bu durumda resmin bir kitap için yapılmadığını düşünmek icap eder. 2160 numaralı albümde yükseklikleri 15.6 ile 17.7 cm. arasında değişen, 34A ile aynı konu ve üslûp özelliklerini gösteren dört minyatür daha vardır. Bunların kesilmiş olan yan kenarlarındaki yarım ağaç, çiçek ve bulut motifleri, resimler yan yana getirildikleri zaman tamamlanmakta ve böylece parçalar uç uca eklenmektedir. Bu meydana gelen uzun şerit üzerinde, muayyen mesafelerde kat izlerinin bulunuşu da tesadüfî değildir. Bunlar ruloların bastırılması, ezilmesi ile hasıl olmuş kat yerleridir. Burada ele alacağımız altı ruloaya ait parçalardan başka, albümlerde kumaş ve kâğıt üzerine yapılmış daha pek çok rulo parçası bulunmaktadır.

“Üstad Siyah Kalem” ibaresini taşıyan minyatürler konu ve üslûp özelliklerine göre gruplara ayrılmaktadır. Bu gruplar içindeki resimler arasın-

5 — Camiu't-Tevarih: 2153/23B, 53B, 148B, 166A; Şehname: 2153/16B, 22A, 22B, 23A, 29A, 35A, 52B-53A, 54B, 55A, 55B, 65B, 69A, 73B, 82A, 101B, 102A, 103B, 112B, 113A, 113B, 118A, 156B, 157A, 171B; Husrev ile Şirin: 2153/99B, 29B; Kısas-ı Enbiya: 2153/31B, 121A, 119A.

da da bir ölçü münasebeti göze çarpmaktadır. Bazı figürler muhtelif minyatürlerde tekrarlanmaktadır. Bunlar yan yana konuldukları zaman, resimli roman tarzında, bir hikâyenin anlatılmağa çalışıldığı görülür. Yukarıda işaret edildiği gibi bu tasvirlerin bilinen bir yazmaya bağlanamamaları da bir metni açıklayıcı mahiyette olmadıklarını göstermektedir. Konu bakımından birbirleri ile ilgili bulunmaları, bunların bir albüm için de yapılmadıklarını ortaya koymaktadır. Kanaatımızca bu resimler muhtelif rulolardan kesilerek murakkalara yapıştırılmışlardır.

Bu rulolar Türkiistan ve Çin'de popüler olan konular işlenmiştir. Nitekim Sung devri Çin resimleri arasında bunlara bazı paraleller bulmak mümkündür⁶. Eserlerdeki üslûp, etnolojik unsurlar ve konular Doğu, bilhassa Türkiistan hususiyetlerini aksettirmektedir. Bu resimlerin XV. yüzyılın ikinci yarısında yapıldıkları, Max Loehr ve Ettinghausen'ın tarihledikleri diğer bazı minyatürlerle kıyaslanarak tesbit edilmiştir⁷. Bu devirde en mühim merkezler Semerkant ve Herattır. Herat ekolünün bilinen minyatürlerinden farklı bir özellik göstermeleri bu ruloları Herat'a bağlamağa imkân vermez. Doğuda Semerkant Timur'un başkenti olmak dolayısıyla bu devirde bir sanat faaliyetine merkez olmuştur. Topkapı Sarayı Kütüphanesinde bulunan Semerkant'ta yapılmış bazı yazmaların isimleri Zeki Velidî Togan tarafından verilmiştir⁸. Buraya Uygur sanatkârlarının celbedilmiş olmaları ve bunların bir kısmının sanatkârlarla birlikte getirilmiş, bir kısmının da merkezde yapılmış olmaları ve daha sonra el değiştirerek Akkoyunlu, Safevî ve bilahare Osmanlı sarayına intikal etmiş bulunmaları çok muhtemeldir. Parçalara bölünüp albümlere yerleştirilmeleri, dolayısıyla konularının anlaşılır olmaktan çıkmaları, yani yapıldıkları ve neşet ettikleri bölgede bir rulo olarak ifade ettikleri değeri kaybetmeleri bu el değişikliğinin bir neticesidir. Uygur sanatkârlarının ananelerine bağlı olarak yaptıkları bu ruloların parçalara ayrılarak albümlere yapıştırılmaları ancak bir anlayış ve gelenek farkıyla izah olunabilir.

1. Rulo: Orman âlemi.

2160 numaralı murakkamın 34A, 46B, 66A, 75A ve 78A sayfalarına yapıştırılmış olan Siyah Kalem imzalı orman manzaralarının arasında tam bir konu ve üslûp birliği görülmektedir. Resimlerin kesilmiş olan yan kenarlarındaki ağaç-

6 — British Museum'da bulunan Ch'en ch-Chung'un «Tatar avcı» ve «Tatar süvari» si; Hui Tsung'den sonraya ait «beyaz şahin» tasviri; Chao Ch'ang'ın «iki kaz» rulosu gibi.

7 — Max Loehr, *The Chinese elements in the Istanbul miniatures*, p. 89 (*Ars Orientalis*, MCMLIV, Vol. I, pp. 85-89); R. Ettinghausen, *Some paintings in four Istanbul Albums*, pp. 91-103. (*Ars Orientalis*, MCMLIV, Vol. I).

8 — Z. V. Togan, *On the miniatures in Istanbul Libraries*, Istanbul, 1963.

çiçek, bulut motifleri bölünmüştür. Bu yarım şekillerin diğer bir parçada devam etmesi ve tamamlanması, resimlerin birbirlerine eklenmesini gerektirmektedir. Böylece 2160/34A + 66A + 75A + 46B + 78A sırası ile uzunlamasına yan yana dizilen resimler 1.787 m. uzunluğunda bir rulo parçası meydana getirmektedir. Sol kenarındaki motiflerin tamam olması, 2160/34A'nın rulonun baş tarafını teşkil ettiğini; 78A'nın sağ tarafının kesik olması da rulonun bu parça ile tamamlanmadığını göstermektedir.

Resimlerin yükseklikleri 15.6 cm. ile 17.7 cm. arasında değişmektedir. Alt ve üst kenarları kesilmemiş olan 2160/75A'nın yüksekliği 17.7 cm. olduğuna göre rulonun eninin (dar tarafının) ölçüsü de tesbit edilmiştir.

Sakisian koleksiyonunda bulunan ve aynı imzayı taşıyan bir orman tasvirinin de aynı özellikleri göstermesi, bizi, bu resimle elimizdeki rulo parçası arasındaki alâkanın mahiyetini araştırmağa sevketti⁹. Neticede, bu resmin de incelediğimiz rulonun bir parçası olduğunu ve 2160/78A'nın sağ tarafına eklendiğini gördük. Bu parçanın üst ve alt kenarlarından ne kadar kesilmiş olduğunu 78A ve diğerlerine kıyasla hesaplamak suretiyle, mevcut uzunluğunun da 25 cm. olduğunu tesbit ettik. Böylece rulo parçasının uzunluğu 2.037 metreye balığ olmaktadır. Sakisian koleksiyonundaki parçanın da sağ tarafı kesiktir. Eksik olan kısmın da bir veya müteaddid parça halinde başka koleksiyonlara intikal etmiş bulunması muhtemeldir.

Bu ruloda güzelliği ve korkunçluğuyla orman hayatı tasvir edilmiştir. Ejder ve simurg gibi hayalî varlıklar, arslan, kurt, yaban keçisi, geyik, maymun gibi çeşitli hayvanlar; kuşlar, kelekler ve böcekler yer yer grup grup başıboş dolaşmakta, oynaşmakta ve birbirleriyle mücadele etmektedirler. Yalnız 2160/34A numaralı parçada ormandan geçerken ejderle karşılaşan üç atlı görünmektedir. Manzara orman olmakla beraber ağaçlar seyrek. Bu resimlerde bodur ve kavruk, gövdeleri ve dalları eğri büğrü, girintili çıkıntılı, boğumlu ve budaklı ağaçlara rastlanmaktadır ki bu husus bütün Türkiistan minyatürlerinde müşterek olan, coğrafyaya bağlı bir özelliktir¹⁰. Rulodaki salkım yapraklı ağaçlar seyrek görülmekle beraber Maveraünnehr çevresinin karakteristik bitkilerindendir¹¹.

2160/34A numaralı parçadaki siluet atlılar orta boylu, yuvarlak yüzlüdürler. Sakal ve bıyıkları yoktur. Saçları omuzlarına kadar inmektedir. Bu-

9 — A. Sakisian, *La miniature à l'Exposition d'Art Persane de Burlington House* (Syria, XII, 1931), Pl. XXXII; *Persian Art. An illustrated souvenir of the Exhibition of Persian Art at Burlington House, London 1931*, Pl. 40, No. 580; E. Kühnel, *Persische Miniaturmalerei Berlin 1959*, Taf. 10.

10 — A. Woeikof, *Le Turkestan Russe*, pp. 5-7, Pl. IIB, IIIA-B.

11 — A. Woeikof, a.e. pp. 53-55, Pl. III-V.

run ve ağzları küçüktür. Timurlu devri elbiselerini ve Özbek börklerini taşımaktadırlar.

Bu ruloda zemin renklendirilmeden doğrudan doğruya kâğıt üzerine yapılmıştır. Fon ağaçlar, çiçekler, otlar, taşlar, kurumuş ağaç parçaları, hayvanlar ve bulutlarla doldurulmuştur. Arazi, ağaçların diplerindeki toprak öbekleri ve devrilmiş kütüklerin ufki ve mâil uzanışları ile belirtilmiştir (2160/34A). Ağaçların, çiçeklerin ve hareket halindeki hayvanların, kuşların, bulutların birbiri içine girmeleri, gözü yoran bir karışıklık ve kargaşalık meydana getirmektedir. Şüphesiz bu hercümerç içinde bir düzenden ve kompozisyondan bahsedilemez. Burada tamamen dekoratif bir görünüş mevcuttur. Hayvan tasvirleri maharetle işlenmiştir. Çeşitli hayvanlar, türlü duruş ve hareket anlarında canlandırılmışlardır. Bunlarda ifadelerle duruş ve hareketler arasında fevkalâde bir uygunluk görülür. Sanatkâr gerçeğin dışına çıkmamakla beraber en ilgi çekici halleri ve görünüşleri yakalamağa gayret etmiştir. Bu müşahedeye dayanan titiz bir çalışmanın mahsulüdür.

Sanatkâr hayalî ve stilize motiflerle tabîî olanları ustalıklı birbirine karıştırmıştır. Stilize bulutlar, insan ve hayvan başlarına benzetilen kütükler ve kayalar sanatkârın özellikleri arasındadır. İlhanlı ve Timurlu devri minyatürlerinde de stilize bulutlar görülmekle beraber, buradakiler, kurdele gibi dalgalanışları ve diken gibi sivri çıkıntıları ile çok hususî bir stilizasyon gösterirler. Ejderelerin vücutlarından çıkan alevler de aynı tarzdadır. Sanatkârın fırça hâkimiyeti çok kuvvetlidir. Konturlar genel olarak çok kalındır. Bazı şekillerin içi boş bırakılmıştır. Hayvanların tüyleri çok ince çizgilerle taranarak işlenmiş, hayvan ve ağaç gövdeleri, bulutların ve yaprakların iç kısımları ince taramalarla gölgelendirilmiştir. Bu tarz, şekillere mücessem bir görünüş vermektedir. Bu rulonun başta gelen bir özelliği de siyah çizgilerin hâkimiyetidir. İstisnaî olarak kahverengi, pembe ve uçuk mavi ile turuncuya ve küçük madenî parçalarda yaldıza rastlanmaktadır.

Bu üslûbun tarihlenebilen ilk örneğini Celâyirli Ahmed Divanı'nda (1402), metni çerçeveyen kenar resimlerinde buluyoruz¹². Binyon, Divandaki bu resimlerin İran sanatında tek olduğunu, daha eski Çin resimleriyle ilgili bulunduğunu ve bu tek renkli üslûbun İran zevkine uygun düşmediğini belirtmektedir¹³. İncelediğimiz rulonun Sakisian koleksiyonundaki parçası 1931 de Burlington House'daki İran sanatı sergisinde teşhir edilmiş ve

12 — F. R. Martin, Miniatures from the period of Timur in. Ms. of the poems of Sultan Ahmed Jalair, Vienna, 1926.

13 — Binyon-Wilkinson-Gray, Persian miniature, pp. 63-64, Pl. LXXIV.

sergi kataloğunda XV. yüzyıldan sonraya tarihlenmiştir¹⁴. A. Sakisian ise bu resmi XV. yüzyılın başına tarihleyerek "İran sanatkârlarının renk yardımı olmadan da ustalıklı göstermesini bildiklerini" söylemektedir¹⁵. E. Kühnel aynı resmi önce, ihtiyat kaydı ile, Tebriz ekolüne ve XVI. yüzyıla atfederek, sanatkârın uzak-doğu resim unsurları ile İran tabiat anlayışını mezcetmeye çalıştığını¹⁶; sonraki bir eserinde ise, sanatkârın (Muhammed Siyah Kalem) Türk geleneğini, uzak-doğu tekniğini tanıyan İran anlayışı ile birleştirerek orijinal şahsiyetini bulduğunu ileri sürmekte¹⁷; son incelemelerinde de, Muhammed Siyah Kalem'in İran'a oldukça yabancı kalan bir Türk olduğunu kabul etmek gerektiğini ortaya koymaktadır¹⁸.

Herbirinin üzerinde "Muhammed Siyah Kalem" ibaresi bulunan bu altı resimden mürekkep rulo parçasının sanatkârı belli değildir. İmzanın, rulonun parçalanmasından sonra İran'da veya İstanbul'da atılmış olması gerekir. Fakat sanatkârın Uygur geleneklerini devam ettirdiği âşikârdır. Berlin Müzesinde bulunan aynı tarzdaki siyah-beyaz bir tabiat manzarası, sanatkârın Uygur geleneklerine ne kadar bağlı olduğunu göstermektedir¹⁹. Esasen resmin rulo tarzında yapılışı da bu hususta başka bir delil teşkil eder. Ayrıca, Eurasia göçebe sanatını karakterlendiren hayvan tasvirlerinin ve mücadele sahnelerinin Orta Asya'da çok sevildiğini ve İskitlerden beri devam eden köklü bir geleneğe sahip bulunduğunu²⁰ hatırlamak, bu konuda İran ve Çin sanatını kaynak olarak kabule imkân vermez. Bu resimlerde görülen bazı tabiat unsurlarının ve süvarî kıyafetlerinin de batı Türkistan'a has olduğunu yukarıda belirtmiştik.

Hüviyeti meçhul olan bu sanatkâr orijinal bir üslûbun sahibidir. Bu üslûp ile albümlerdeki "Siyah Kalem" imzalı diğer minyatür grupları arasında bir bağ mevcuttur. 2160/75A numaralı parçada maymunun elinde görülen kulplu vazo ile Siyah Kalem imzalı minyatürlerin bir kısmı ile çok büyük bir yakınlık gösteren Claud Anet koleksiyonundaki bir minyatürde²¹

14 — Persian art. An illustrated souvenir of the Exhibition of Persian Art at Burlington House. London 1931. Pl. 40, No. 580.

15 — A. Sakisian, La miniature à l'Exposition d'Art Persan de Burlington House (Syria, XII, 1931), pp. 166, Pl. XXXII.

16 — E. Kühnel, Painting and the art of the book (Survey of Persian Art, Vol. III, pp. 1883; Vol. V, Pl. 914).

17 — E. Kühnel, Persische Miniaturmalerei, S. 11, Taf. 10.

18 — E. Kühnel, XV. ve XVI. yüzyıllarda minyatür sanatında Türk üslûbu (Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi. Ankara 19-24 Ekim 1959, Ankara, 1962), s. 277.

19 — Berlin Staatliche Museen, I.B. 7059.

20 — E. Diez - O. Aslanapa, Türk Sanatı, İstanbul, 1955, 5-23. s.

21 — C. Anet, Exhibition of Persian Miniatures at the Musée des Arts Décoratifs, Paris, I, (Burlington Magazine, vol. 22, 1912), p. 11, fig. E; Marteau - Vever, Miniatures persanes, Paris, 1933, Pl. LIV.

ve mezkûr grupların birinde yer alan 2160/130A da görülen kulplu vazolar²² arasındaki benzerlik de minyatürler arasındaki münasebetin diğer bir örneğini teşkil eder. Bu rulonun Mâverâünnehr çevresinde ve XV. yüzyılın ortalarında yapıldığı kanaatında olduğumuzu söyleyebiliriz.

2. Rulo: Hayvan tasvirleri.

2153 numaralı albümün 18A, 19B, 94B ve 95A sayfalarındaki, kâğıt üzerine yapılmış imzasız meşkler muhtevaları, üslûp ve yükseklik ölçüleri ile birbirlerine bağlanmaktadır²³. Resimlerin hayvan figürlerine zarar vermemek için gayri muntazam olarak kesilen yan kenarlarının birbirine intibak etmesinden ve kesilmeden mütevellit ikiye bölünen stilize çiçek ve kaya motiflerinin bütünlenmesinden faydalanarak 2153/19B, 2153/18A ve 2153/95A numaralı parçaları birleştirmek mümkün olmaktadır. Fakat 2153/94B numaralı olanın kenarlarında böyle bir halin olmayışı bu parçanın ekleneceği tarafı kesinlikle tesbite imkân vermemektedir. Bu parça rulonun daha önceki veya daha sonraki kısımlarından kesilmiş olabilir.

Ruloda çoğu sırtlan olmak üzere muhtelif hayvanlar değişik duruş ve hareket anlarında tasvir edilmişlerdir. En karışık pozisyonlar ve en çevik, en kıvrak hareketler büyük bir ustalıkla çizilmişlerdir. Renk olarak siyah ve gri kullanılmış, adeler ve kemikler gölge ile, tüyler çok ince taramalarla belirtilmiştir.

Her iki ruloda da hayvanların aynı duruş ve hareket anlarında gösterilmesi ve aynı teknikte resmedilmiş olmaları bunların aynı sanatkârın eseri olduğunu düşündürmektedir.

Bu hayvan tasvirlerinin menşeyini Orta Asya Türk sanatında aramak lâzımdır. Aynı tarzda yapılmış hayvan resmi parçaları Turfan kazılarında bulunmuştur. Berlin müzesinde muhafaza edilen II. Turfan'a ait siyah boya ile çizilmiş bir geyik; I.B.6530 numaralı parçada görülen tarama ile yapılmış ceylan başı ve I.B.5000 deki kaplanın kıvrak vücut hareketi bu üslûbun menşeyini işaret etmektedir.

3. Rulo: Gelin alayı.

Yukarıda bahsettiğimiz, ipek üzerine yapılmış olan 2153/3B-4A numaralı resim 66.5 cm.; bunun sol tarafına eklenen 2160/77B numaralı parça ise

22 — Max Loehr, *The Chinese elements in the İstanbul Miniatures*, (Ars Orientalis, I, 1954), p. 89; R. Ettinghausen, *Four Istanbul Albums*, (Ars Orientalis, I, 1954), p. 97.

23 — Bunlardan 2153/19B numaralı parçanın resmi O. Aslanapa tarafından neşredilmiştir. (a.m. S. 79, Abb. 5).

19.5 cm. uzunluğundadır. Her ikisi bir arada dar tarafı 35 cm. olan bir rulonun 86 cm. lik bir kısmını teşkil ederler²⁴. Sakisian tarafından, bu resmin "bir Çin prensesinin bir Samanoğlu prensi ile evlenmeğe gelişini" tasvir ettiği ileri sürülmüştür²⁵. Daha sonra Stochoukine bunun XIV. asrın ortalarına doğru muhtemelen Mâverâünnehr bölgesinde yapılmış olabileceğini söyleyerek, resmin konusunu bir prensesin gece alayı olarak izah etmiştir²⁶. Bu iki parçanın resimlerini ilk defa 1954 yılında O. Aslanapa neşretmiştir. Yazar, 2153/3B-4A'nın "Wên-Chi'nin Moğul prensine esir olarak kaçırılışı"nı, 2160/77B nin de bir "kutsal dans" ı tasvir ettiğini söylemektedir²⁷. R. Ettinghausen da bunların bir bütünün parçaları olduğunu farketmeyerek 2160/77B numaralıyı 1425 tarihi civarına koymuş; 2153/3B-4A yı da aynı ekole dahil etmiştir²⁸.

Bu gün bu parçaların birleşmesiyle konu daha belirli bir hale gelmektedir. Burada bir merasim alayının yolculuğu tasvir edilmiştir. 2160/77B deki iki rakkase alayın önünde dans ederek ilerlemektedirler. Zengin kıyafetlerinden aristokrat oldukları anlaşılan iki kadın atlara binmişlerdir. Elllerinde mum ve meş'aleler taşıyan seyis ve muhafızlar yaya olarak bunlara refakat etmektedirler. 2160/77B de, arka plândaki tepelerin ardından alayı gözleyen büyük bir figür görünmektedir. Mübalâğalı çizilmiş olmasından ve elinde bir balta tutmasından bunun koruyucu bir tanrı olduğu düşünülebilir²⁹. Öndeki rakkaselerin oynayarak yol alışları, mum ve meş'alelerin, aydınlatma vasıtası olmaktan gayri, ifade ettikleri manâ bu rulo parçasının bir düğün alayı tasviri olması ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Bu gün dahi Anadolunun bazı yerlerinde raks edilerek ve çalgı çalınarak at üzerinde gelin götürülmesi adeti yaşamaktadır. Diğer taraftan Su-Yun'a atfedilen ve Çinli bir prensesin bir Türk prensiyle evlenmeğe gidişini tasvir eden bir Sung devri rulosu ile incelediğimiz rulo arasında konu bakımından bir benzerlik mevcuttur³⁰.

Buradaki orta, hatta kısa boylu muhafızlar tıknaz vücutları, sert ifadeli, kemikli yüzleri, çatık gür kaşları ve badem gözleri, kalın ve gür bıyıklarıyla Batı Türkistan tipini temsil etmektedirler. Nitekim bunlarla Penc Kent

24 — Ölçüleri: 2153/3B-4A: 34.5 x 66.4 cm.; 2160/77B: 34 x 19.5 cm. dir.

25 — A. Sakisian, *La miniature persane*, pp. 15, 53.

26 — I. Stchoukine, *Notes sur les peintures persanes du Sérail de Stamboul* (Journal Asiatique, Vol. 226), pp. 117-140.

27 — O. Aslanapa, *Türkische Miniaturmalerei am Hofe Melmed des Eroberers in İstanbul* (Ars Orientalis, 1954, Vol. I), S. 80-81, 82, Taf. 17, 39a-b.

28 — R. Ettinghausen, *Some paintings in four Istanbul Albums*, (Ars Orientalis, 1954, Vol. I) p. 98.

29 — O. Aslanapa, a.m., S. 80.

30 — Dr. Basil Gray, bu rulonun fotokopisini bana göstermek lûtfunda buluparak, aslının Çin müzelerinde olduğunu söylemiştir.

(Beşbalık) duvar resimlerindeki tipler arasında dikkati çeken bir benzerlik mevcuttur. Arka plândaki iri figür de bunların mübalâğalandırılmış şeklidir. Kadın figürlerinde yüzler ifadesizdir. Bunlar ince kalkık kaşları, çekik gözleri ve dolgun yuvarlak soluk yüzleriyle Bezeklik ve Hoço buluntularındaki Doğu Türkistan tiplerini hatırlatmaktadır. Burada her iki tipin bir arada bulunuşu ise bu bölgeler arasındaki siyasî ve sosyal bağlarla ilgilidir. Başlardaki börtükler Türkistan'ın karakteristiğidir. Renk renk ipekli kumaştan yapılmış, üst üste giyilen zengin elbise ve kaftanlar birçok Timurlu minyatüründe de görülmektedir. Binyon, Şahrüh zamanında Çin'le yakın bir temas kurulmuş olmasına ve Çin'e gönderilen bir sefaret heyetinde bulunan Hoca Gıyaseddin adlı bir nakkaşın hatıratına dayanarak, Timurlularda Çin modasının hâkim olduğunu ileri sürmektedir. Bu görüş gerçeklere pek uygun düşmemektedir. Orta Tan'g devrinde Çin kadınlarının Batı modasına uygun olarak giyindiklerine dair bir kayıt mevcuttur³¹. Orta Asya'nın Çin üzerindeki tesirleri çok eski ve kuvvetlidir³². Bu tesirler yalnız resme ve dekoratif sanatlara inhisar etmeyerek müzik, dans gibi kültürün diğer unsurlarını da içine almakta³³ ve Moğullar zamanında da devam etmektedir³⁴. Esasen Binyon'un tezi, Hoca Gıyase'd-Din'in elçiliğinden evvele ait olan Timurlu minyatürlerinde de aynı elbiselerin görünmesini izah etmez³⁵. Kanaatimizce bu kıyafetlerle ancak uygur kıyafetleri arasında bir bağ kurulabilir. Bezeklik ve Hoço duvar resimleriyle yapılan karşılaştırmalar Türkistan'da Uygur geleneğinin devam ettiğini göstermektedir³⁶. Timurlular devrinde Türkistan'da Uygur yazısının kullanılmakta oluşu³⁷ da bunun açık bir delilidir. XV. yüzyıl Çin resimlerinde görülen kıyafetlerle rulodakiler arasında, Çin tesirini düşündürebilecek bir benzerlik tesbit edemediğimizi de ayrıca kaydetmeliyiz.

Ruloda zemin, arka plânda tepelerle, önde çiçeklerle süslenmiştir. Çiçek ve otlar toprağı delerek çıkmakta, yeryüzü böylece belirtilmektedir. Sema tamamen koyu maviye boyanmıştır. Resim renk bakımından son derece zengindir. Figürler umumiyetle bir hareket ânında gösterilmiştir. Bu hâl bilhassa

31 — Oswald Sirén, A history of early Chinese painting, 1933, London, Vol. I, p. 69.

32 — W. Eberhard, Çin tarihi, Ankara, 1947, 222. s.; O. Sirén, Central Asien influences in Chinese painting of the Tang period (Ars Asiaticae, III, 1959) pp. 147-152.

33 — O. Sirén, a.m., p. 4.

34 — J. Strzygowsky, Asiatische Miniaturmalerei, Vienna, 1913, S. 195; R. Grousset, Les Civilisation en Orient, T. III, La Chine, Paris, 1950, pp. 328-334; W. Eberhard, a.e., 221. s.

35 — B. Gray, La Peinture persane, Genève, 1961, Pls. 75, 77.

36 — Von Le Coq, Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien, Teil V, Taf. 22, 23, sibenter/schluss Teil, Taf. C, 14; A. Stein, Wall painting from ancient Shrines in Central Asia, London, 1948, Pls. XVI-XVIII, XI, XX, XXI, XXV, XXVII, VII.

37 — Z. V. Togan, Baysungur (İs. Ans. II. c.): Topkapı sarayında dört cönk, 84. s.

rakkaselerin kıvrak vücutlarında çok kuvvetle belirlemektedir. İfade, muhafızlarda sert, at üzerindeki kadınlarda sâkin ve donuktur. Biz ne eliyle ağzını kapayan, ne de kolunu öne doğru uzatan kadının jest ve mimiklerinde Aslanapa'nın bulduğu acılı ifadeyi³⁸ sezemedik. Renkçi oluşu, tabiatı realist işleyişi ve figürlerin hareketli oluşu, zemini pek fazla doldurmayışı, hatlarının inceliği ve kıvraklığı sanatkârın özellikleridir.

Tipler, kıyafetler ve üslûp bu eseri Türkistan'a ve Timurlular devrine bağlamaktadır. Timurlular devrinde Doğu Türkistan'daki sanat merkezleri ve hareketleri hakkında vesikalara sahip değiliz. Fakat Semerkant'ta yazılmış bazı yazmalar, yukarıda söylediğimiz gibi, bu şehri, bu eserlerin yapılabileceği bir merkez olarak düşündürmektedir. Sanatkârı meçhul olan bu rulo Timurluların idaresi altında geleneklerini devam ettiren ve geliştiren Uygur sanatkârlarının eseri olmalıdır. Resimlerin rulo tarzında yapılmış olması da bu görüşü doğrulayan bir delildir.

4. Rulo:

"Muhammed Siyah Kalem" ibaresini taşıyan, 2153 numaralı albümün 164B-165A sayfalarına bir baştan öbür başa kadar iki sıra halinde yapıştırılmış olan kumaş üzerine yapılmış resimlerin³⁹ kesiklerini hesaplamak suretiyle takribî olarak tesbit edebildiğimiz aslı yükseklikleri 30 cm. dir⁴⁰. Gerek yükseklik ölçülerinin gerek diğer bütün unsurlarının uyuşması bunların bir bütünden kesilmiş iki parça olduklarını göstermektedir. Böylece bir rulonun 125.5 cm. lik bir kısmı tesbit edilmiş olmaktadır.

Burada efsanevî bir konu işlenmiştir. Demonlar tarafından uçurularak götürülen altın işli ve oymalı tahtlarda, zengin, sırma işlemeli elbiseler giymiş insanlar ve melekler oturmaktadır. Tahtı demonların götürüşü bir kaçırma olayı karşısında bulunduğu hata getirebilir. Fakat bazı demonların ayaklarının zincirli oluşu ve sahnede meleklerin de yer alışı bu seyahatin emniyetli bir tarafa doğru yapıldığını anlatmaktadır.

Yuvarlak, dolgun yüzlü, hilâl kaşlı ve badem gözlü kadın ve erkek figürleri evvelki rulodaki tipleri hatırlatırlar. Muhayyel varlıklar olan melekler de tip olarak buradaki kadın figürüne benzerler. Sırtlarındaki kanatlardan başka, kollarının da kuş tüyleri ile örtülmesi karakteristiktir. Çok çirkin mahlûklar olarak yapılmış demonların vücutları tüy ile kaplıdır. İri cüsselidirler. Fakat sert ve dehşet verici bir ifadeleri yoktur.

38 — O. Aslanapa, a.m. S. 82.

39 — M. Ş. İpsirolu - S. Eyüboğlu, Fatih Albümüne bir bakış, İstanbul, Rs. 33-34.

40 — Bugünkü ölçüleri: 2153/164B₁ - 165A₁: 20.2 x 60.5 cm, 2153/164B₂ - 165A₂: 21.7 x 61.1 cm.

Zemin tamamen boş bırakılmıştır. Burada bir kompozisyon bahis konusu değildir. Sanatkâr renkçidir, yıldız da kullanmıştır. Demon tasvirlerinde tarama tarzında çalışmıştır. Bu, ilk iki kâğıt rulodaki hayvan tasvirlerinde görülen tekniğe benzer. Tüyler adeta gözün seçemeyeceği kadar ince ve hafif çizgilerle işlenerek vücut belirtilmiştir. Konturlar şekillerin bir tül arkasından görünüşünde olduğu gibi yumuşak ve gölgelidir. Demonların el ve ayak çizimlerinde detaya önem verilmiştir. Ayakların çeşitli yönlerden gösterilişi Orta Asya tasvir sanatının özelliklerindedir. İnsan ve meleklerin çizilişi bir evvelki bez ruloda görülenlerden farklı değildir.

Bu rulo ile "Gelin alayı" rulosu arasında, yükseklik farkları bir tarafa bırakılırsa, tipler, kıyafetler ve üslûp bakımından dikkati çeken bir benzerlik mevcuttur. Burada zeminin boş oluşu uçuş vaziyeti ile ilgili olabilir. Bu iki rulonun aynı sanatkâr tarafından, hiç değilse aynı atölyede yapılmış olduğunu ileri sürebiliriz.

5. Rulo:

19.4×49 cm. ebadında ipekli kumaş üzerine yapılmış olan ve Muhammed Siyah Kalem imzasını taşıyan 2153/40B numaralı minyatür⁴¹, demonların parçaladıkları bir atı kaşmak için giriştikleri mücadeleyi tasvir etmektedir. Gerek kumaş üzerine yapılmış olması, gerek ölçüleri bu resmin bir rulo parçası olduğundan şüpheye yer bırakmamaktadır.

Resmin arka plânında hafifçe belirtilmiş iki tepe yer almaktadır. Sema ve zemin düz bırakılmıştır. Önde demonlar ikişer ikişer mücadeleye girişmişlerdir. Sanatkâr figürlerin birbirini kapatmamasına dikkat etmiştir. Atın dağılmış parçaları, bu ayrı ayrı mücadeleleri birbirine bağlamakta ve konunun birliği içinde toplamaktadır. Diğer taraftan, arka plânda tepelerin ardından bu manzarayı seyreden figürler de olayı bir bütün olarak kıymetlendirmekte; dehşet ve heyecan ifade eden jest ve mimikleri ile de münferid görünen mücadelelerin dağınık tesirlerini bir merkezde toplayarak kesif bir şekilde aksettirmektedirler. Böylece, açık, hattâ dağınık diyebileceğimiz bir kompozisyon içinde organik bir terkip vücuda getirilmiştir. Arka plândaki figürlerle resme aynı zamanda bir derinlik verilmek istenmiştir. Bu ekole ait bir çok resimlerde görülen bu tarzdaki figürler, kanaatimizce, menşedeki mânasını kaybetmiş ve doğrudan doğruya konunun unsuru olmaktan çok kompozisyonun unsuru olarak sahneye dahil edilmişlerdir.

41 — M. Ş. İpşiroğlu - S. Eyüboğlu, a.e. Res. 78.; M. Ş. İpşiroğlu, Aus dem Album des Eroberers. Ein Beitrag zur türkischen Malerei 15. Jahrhundert (Du, 1959), S. 13-41.

Demonlar çıplak olarak yapılmışlardır. Vücutları kaplayan tüyler, hayvan tasvirlerinde gördüğümüz gibi, tarama halinde ince ince çizilerek belirtilmiştir. Sanatkâr, kırmızı, gri ve gri-kahve renkleri kullanmıştır.

Yine ipekli kumaş üzerine yapılmış olan 19×21 cm. ebadındaki 2153/39B numaralı resimde de birbiri ile konuşan iki demon görülmektedir. Bu iki parça arasında aynı kumaş üzerine yapılmış olmaktan başka yükseklik ölçüsü, ihtiva ettikleri figürlerin tipleri, renk ve teknik bakımından aşikâr bir münasebet vardır. Bunların aynı rulonun parçaları olduğunu düşünebiliriz. Fakat bu hususu kesin olarak ortaya koyacak diğer delillere sahip değiliz. Ancak, bu iki parçanın aynı sanatkârın elinden çıktığından şüphe edilemez. Üslûp mukayeseleri bizi, bu sanatkârın bundan evvelki rulonun sanatkârı ile aynı şahsiyet olduğu neticesine götürmektedir.

6. Rulo:

Muhammed Siyah Kalem imzalı olan 2160/64B numaralı bir bahar dalı resmi, yine aynı imzayı taşıyan ve dallar, çiçekler arasındaki bir figürü gösteren 2160/35B numaralı resmin üst tarafından kesilmiştir⁴². Bu iki parça birbirine eklendiği zaman ikiye bölünmüş olan yaprak, çiçek ve dallar tamamlanmaktadır. Böylece resmin yüksekliği 64.5 cm. yi bulmaktadır. Bulutlardan kesilen kısmın ilâvesiyle bu sahnenin yüksekliği 68 cm. ye varır. Figürün hareketleri ve ağacın vaziyeti resmin yan kenarlarından da bir miktar kesildiğini belli etmektedir. Bu iki parça dikine düzenlenmiş kâğıt bir rulodan kesilmiş olmalıdırlar.

Şekiller iri çizilmiş, konturlar kuvvetle belirtilmiştir. Detaylar ince ince işlenmiş, dalların kabukları, keleklerin kanatları, yaprakların damarları bütün ayrıntıları ile gösterilmiştir. Renkler bol ve caziptir. Yaprak, çiçek, kelek kanadı gibi küçük satırlarda değişik renkler yanyana kullanılmış; aynı rengin muhtelif tonları ile gölge temin edilmiştir. Bu özellikleri ile evvelkilerden farklı bir karakter gösteren bu resmin bir Çin rulosundan kopya edildiği kanaatındayız.

42 — Ölçüleri: 2160/64B: 15×23.2 cm.; 2160/35B: 49.5×23.5 cm.



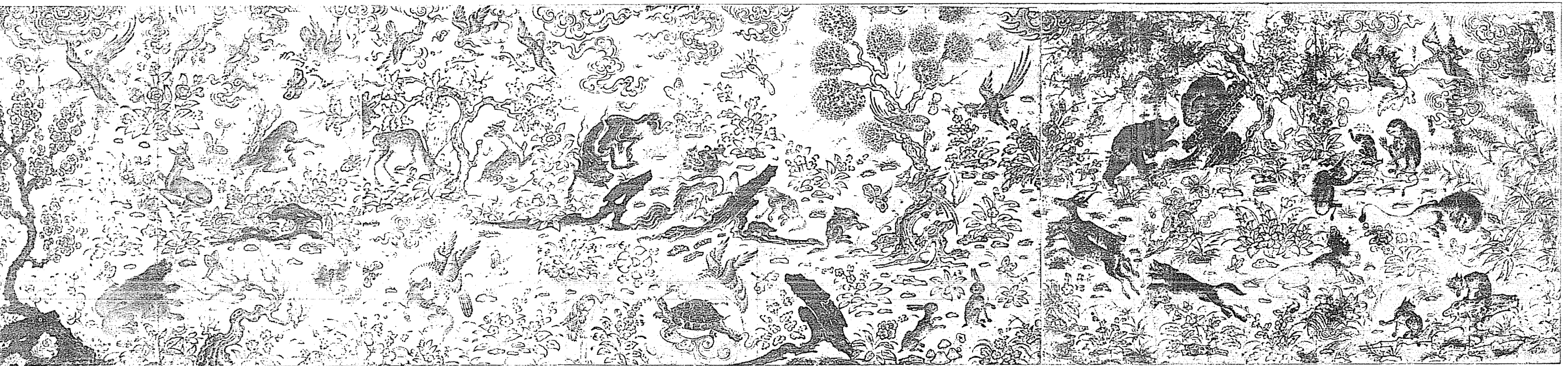
Nu. 2160/34A Ölçü: 17×47.5 cm.



Nu. 2160/66A Ölçü: 15.6×34.5 cm.



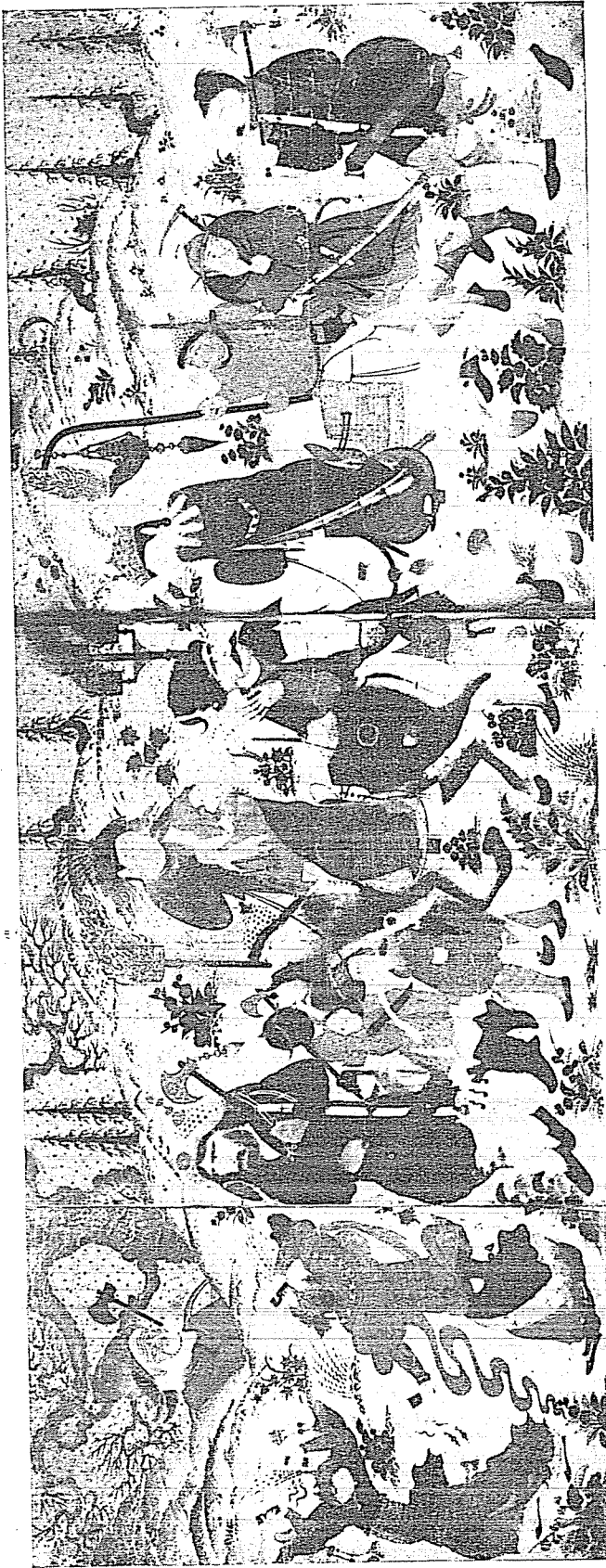
Nu. 2160/75A →



Nu. 2160/46B Ölçü: 17.4×28.2 cm.

Nu. 2160/78A Ölçü: 17.5×32.5 cm.

Sakisian koleksiyonundaki parça.



Nu. 2153/3B-4A Ölçü: 34.5 x 66.4 cm.

3. Rulo: Gelin alayı Nu. 2160/77B Ölçü: 34 x 19.5 cm.



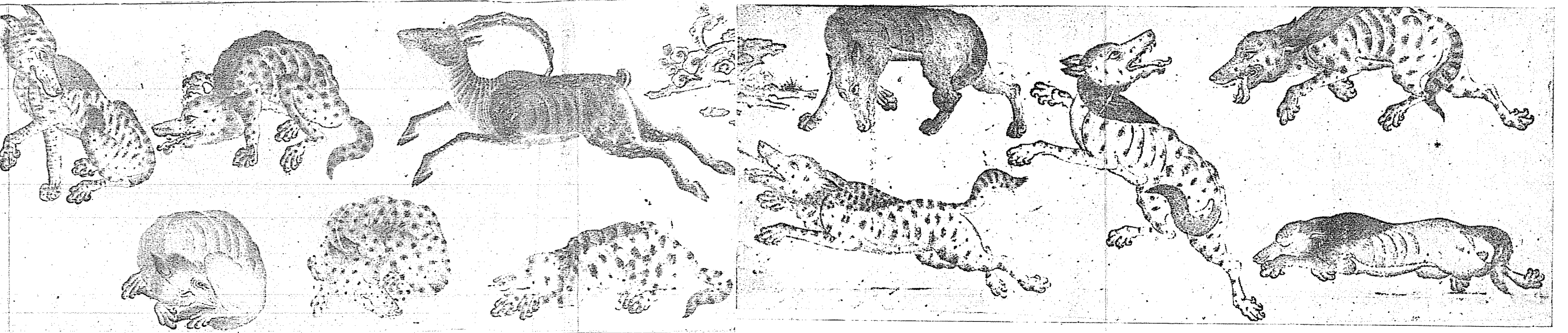
1. Rulo: Orman âlemi.

Nu. 2160/34A Ölçü: 17 x 47.5 cm.



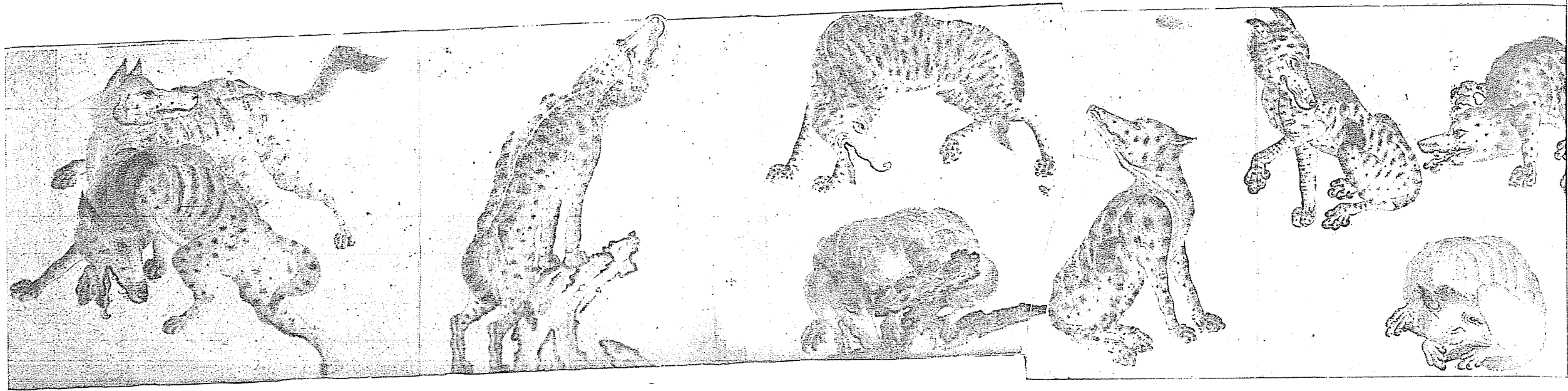
Ölçü: 17.7 x 36 cm.

Nu. 2160/46B Ölçü: 17.4 x 28.2 cm.



Nu. 2153/18A

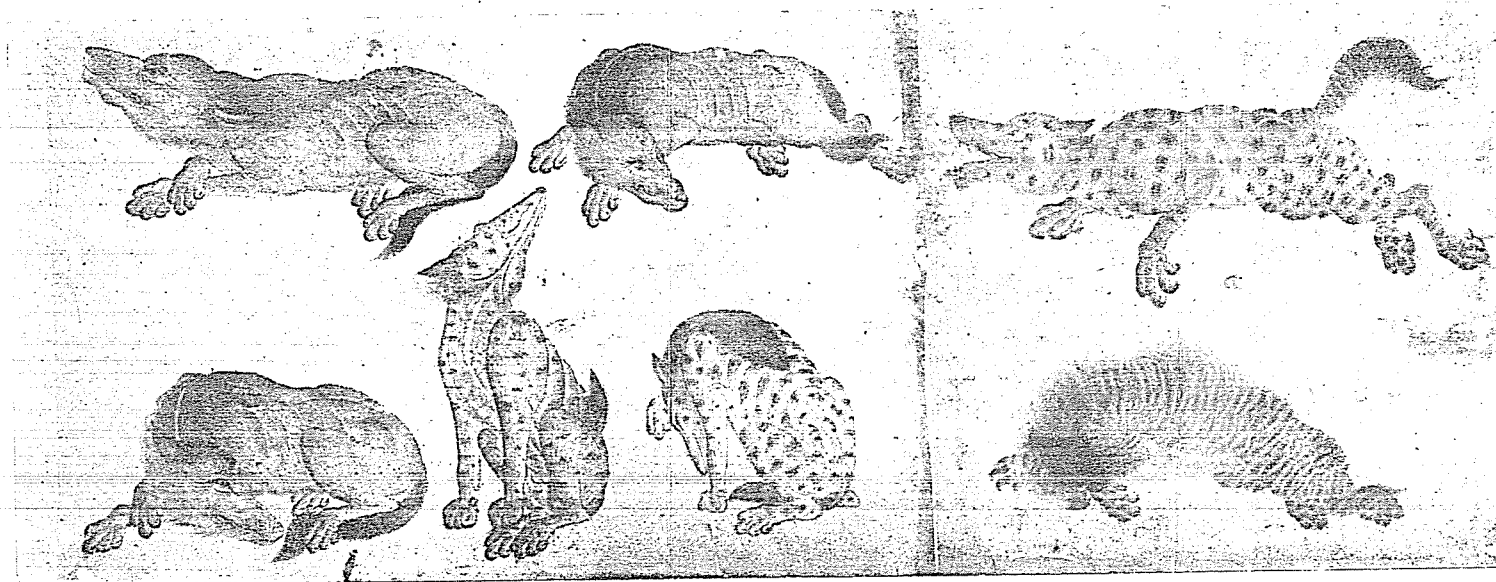
Nu. 2153/95A



2. Rulo: Hayvan tasvirleri.

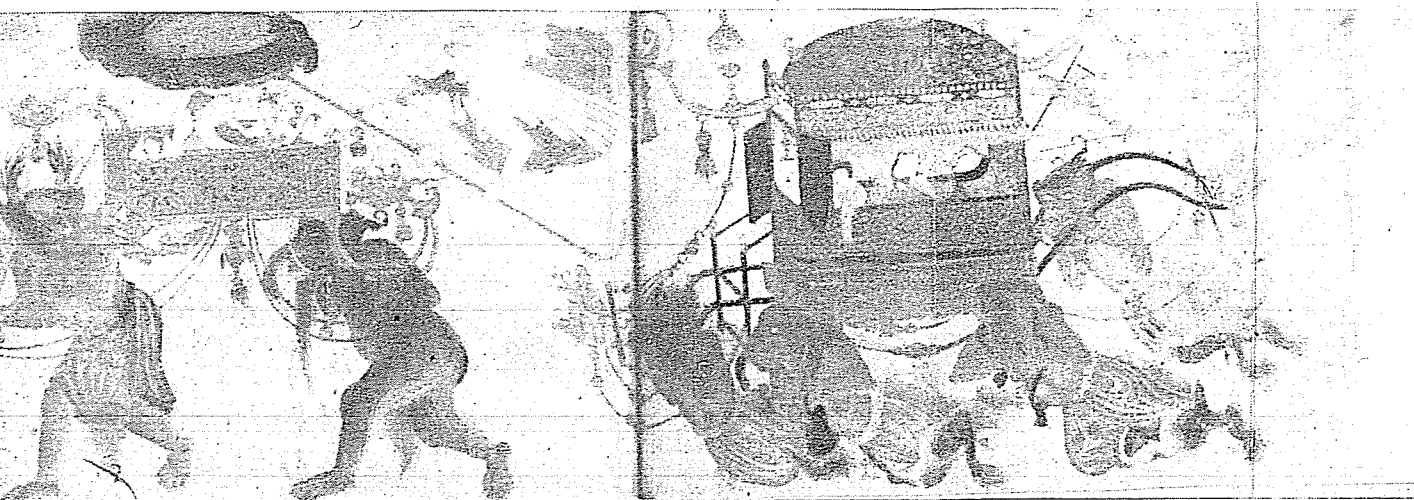
Nu. 2153/19 B

Nu. 2153/18A



2. Rulo: Hayvan tasvirleri.

Nu. 2153/94B



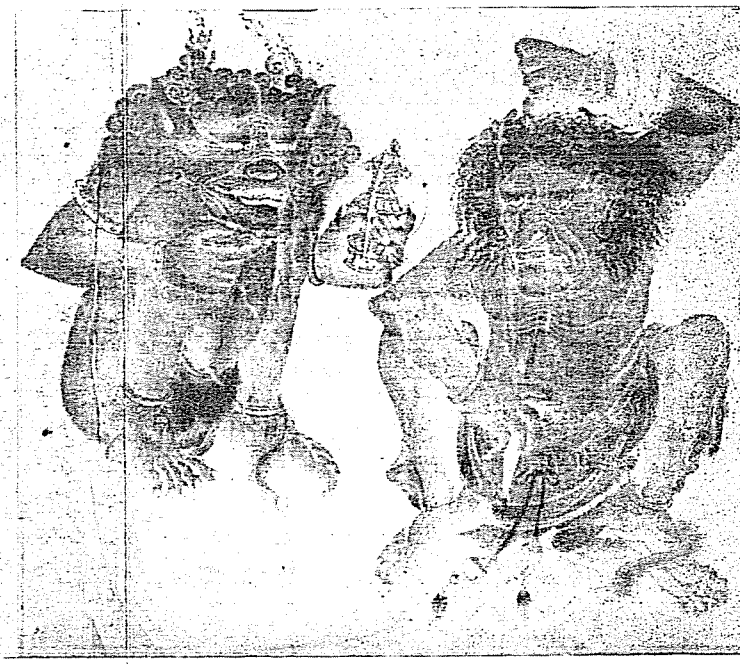
4. Rulo Nu. 2153/164 B-1-165A-1 Ölçü: 20.2×60.5 cm.



Nu. 2153/164 B-2-165-A-2 Ölçü: 21.7×61.1 cm.



5. Rulo: Nu. 2153/40B Ölçü: 19.4×49 cm.



Nu. 2153/39B Ölçü: 19×21 cm.

6. Rulo: Nu. 2160/35B Ölçü: 49.5×23.5 cm.



6. Rulo: Nu. 2160/35B Ölçü: 49.5×23.5 cm.

203

1955

por-

tip-

958

tap

1962 TARİHLİ ENSTİTÜ BROŞÜRÜNDE ÖZETLERİ YAYINLANMIŞ OLAN
LİSANS TEZLERİNİN ADLARI VE TARİHLERİ

1. Panayo Özdemirci, Sergios ve Bakhos kilisesi. 1947
2. Semavi Eyice, İstanbul minareleri. 1948
3. Asuman Batur, Topkapı sarayı çinileri. 1950
4. Hilmi Narmanlı, Anadoludaki Selçuk medreseleri. 1950
5. Hadi Altay, Kayseri, Pınarbaşı kazası civarında Melik Gazi ve Koçcağız türbeleri. 1951.
6. Suzan Argavun, Bursa Yeşil Cami ve Türbe çinileri. 1951
7. Firuzan Belik, Anadolu Selçukları devri figürlü taş plastiği. 1951.
8. Mehmet Fidancı, Türk ve İslâm eserleri müzesindeki halılar 1951
9. Şermin Başkan, Topkapı Sarayı Harem Dairesi çinileri. 1952
10. Mürside Baykal, Süleymaniye külliyesi. 1952
11. Türkân Çağlayan, Bağdat Köşkü. 1952.
12. Mehmet Dinler, Sekiz payeli yapılar. 1952.
13. İhsan Kırgül, Üsküdar camileri. 1952.
14. Çetin Alp Perçin, İstanbuldaki Barok camileri. 1952.
15. Fikret Türgân, Osmanlı Ocakları. 1952
16. Tahsin Tüzün, Ayasofya Haziresi Türbeleri. 1952.
17. Nazan Altay, Ters T plânlı camiler. 1953
19. Cemil Atılgan, İstanbulda Mozaik ve Bölmeli teknikte yapılan çiniler XV. - XVI. yüzyıl ilk yarısı) 1953
19. A. Arthur Beyleryan, İstanbul Şadırvanları. 1953
20. Kâzım Bilgen, XV ve XVI. asırlarda Osmanlı kılıçları. 1953.
21. Muazzez Diker, Kâbe tasvirli çiniler. 1953
22. Nevin Doğançay, Çinili Köşk. 1953.
23. Zühal Esmen, Topkapı Sarayı müzesindeki normal teknik dışında kalan seccade ve nihaliler. 1953
24. Necdet Göze, İstanbul'da Osmanlı devrinde tezyini şebekeler. 1953
25. Can Kerametli, İstanbul Tekfur Sarayı Fabrikası çinileri. 1953.
26. Mukaddes Pazı, Türk Minyatür Sanatı ve XVII. asır Türk minyatürleri. 1953
27. Ayhan Şahin Başkan, Gebze'de Çoban Mustafa Paşa külliyesi. 1953
28. Sezer Tansuğ, İslâm mimarisinde geçmeli kama taşları ve Osmanlılarda gelişmesi. 1953.
29. Zihni Turgut, Konya sarayı ve çinileri. 1953
30. Türkân Aksu, Çini kandiller. 1954.
31. Müzeyyen Akkoyun, XVI. yüzyıl İstanbul çeşmeleri. 1954
32. Zafer Ertas, Anadolu Selçuklarında, Anadolu Beyliklerinde ve erken Osmanlılarda cami tipleri. 1954
33. Ulviye İlgün, Edirne Muradiye camii çinileri. 1954
34. Güner İnal, Biblia Pauperum (No. 52) 1954
35. Vildan Narter, Topkapı Sarayı Müzesi çini seksiyonunda mavi - beyaz tezyinatlı Türk çinileri.
36. Semra Ögel, Anadolu Selçuk kervansaraylarının tezyinatı. 1954.
37. Ayten Öngül, İstanbul camilerinde Kulenin inkişafı. 1954
38. Şerare Yetkin, Selçuk halıları. 1954
39. Suhandan Eltaş, Paris Bibl. Nat. de Suppl. Turc 190 daki minyatürler. 1955
40. Haşim Özonur, Erzurumda çifte minareli Medrese tezyinatı. 1955.
41. Yaşar Şener, Kümbetler. 1955.
42. Sevim Taşkın, Kadırgada Sokullu Mehmet Paşa külliyesi. 1955
43. Kemal Türkeri, Anadolu Selçuk han ve kervansarayları, 1955
44. Perihan Uğur, XVIII. yüzyılın ilk yarısı İstanbul çeşmeleri. 1955.
45. Naci Altan, Bursa Muradiye türbeleri. 1956
46. Cemal Aksay, Topkapı Sarayı Sünnet odası cephesi çinileri. 1956
47. Tezer Arda, 1444 tarihli Hamse. 1956
48. Metin Erksan, İstanbul hanları. 1956
49. Sevinç Görker, Rüstempaşa camii çinileri. 1956
50. Suzan Güran, İstanbul Barok türbeleri. 1956
51. Jale Özbay, Sipariş üzerine islâm memleketleri - Osmanlılar için yapılan Çin por-selenleri. 1956
52. Neclâ Tanca, XVII. nci yüzyıl İstanbul çeşmeleri. 1956.
53. Nuşin Asgari, Varka ve Gülşah mesnevisi minyatürleri. 1957.
54. Vedat Çiftçili, Türk - İslâm sanatı bibliyografyası. 1957.
55. Altan Hakler, Şehname (İst. Üniv. Küt) 1957.
56. Esin Keseroğlu, 1398 tarihli İran şiir Antolojisi. 1957.
57. Türkân Özbingöl, Beykoz cam işleri. 1957
58. Selçuk Özgüner, Ankara'da Aslanhane veya Ali Şerafeddin camisi. 1957
59. Şengül Tümer, İstanbul'da Vefa Kilisesi veya Molla Gürani camii. 1957
60. Ülkü Arıncı, Takkeci İbrahim Ağa camii. 1958
61. Nurhan Atasoy, Bergama halıları. 1958
62. Emel Balcıoğlu, Eyüp Türbesi çinileri. 1958.
63. İstiklâl Bulut, Revan Köşkü. 1958
64. Növber Demirbağ, XIX. yüzyıl Çanakkale Keramik işleri, 1958
65. Zühal Dramalı, Osmanlı Devri Türk işlemleri. 1958.
66. Turgut Erdoğan, Kastamonuda İsmail Bey Külliyesi. 1958.
67. Emel Harunoğlu, XVIII. yüzyıldan bugüne kadar İstanbul'da değişen minare tip-leri. 1958
68. Nazan Kangal, Osmanlı Devri Ağaç İşleri, Sedef Bağa ve Fildişi kakmalar. 1958
69. Selma Yazoğlu, Modern Sanatta İlkelerin etkisi. 1958
70. Ayda Arel, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası. 1959
71. Kâmuran Günel, İstanbul Hamamları. 1959.
72. A. Ülay Tosun, Topkapı Sarayı Oktateuch'u minyatürleri. 1959.
73. Güler Keleşoğlu, Kütahya'da Germiyanogulları devri abideleri. 1959.
74. Belkis Mutlu, İstanbul Müze ve Kütüphanelerindeki Mısır-Arap-İran Cilt ve Kitap kapılarının XIII - XVII asırlar arasındaki gelişimi. 1960.
75. Metin Sözen, Kapadokya Kaya Kiliselerinde ilkel nakışlar. 1960.
76. Hikmet Ülgen, İstanbul Kapalı Çarşısı. 1960.
77. Ünsal Yücel, Camilerde son cemaat yerinin Mimari önemi ve gelişmesi. 1960.
78. Şencan Zırh, Sultan Ak-med Camii çinileri. 1960.
79. Gökşen Cin, Haseki Külliyesi. 1961.
80. Yüksel Ersoylu, Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde Holbein tipi halılar. 1961.
81. Saadet Göncay, Konya Selçuk Devri Mescitleri. 1961.
82. Nazan Köprülü, Konya Mevlâna Müzesinde Türk Kumaşları. 1961.
83. Esin Köseci, Osmanlı Keramik Şekilleri. 1961.

84. Tıncay Öktem, İtalyan Rönesansı Merkezi Yapıları ve bunların Mimar Sinan'ın eserleri ile mukayesesi. 1961.
85. Sevinç Özkutlu, Aydınogulları Devri Mimarisi. 1961.
86. Tülin Uzel, Şehzade Camii Türbeleri. 1961.
87. Ülkü Ülküsal, XII. ve XIV. yüzyıl Minyatürlü Yazmaları. 1961.
88. Ayda Tunalı, İstanbul Üniversite Kütüphanesindeki Türk Minyatürleri. 1961.
89. Günay Vanhoğlu, II. Bayazıt Camii ve Külliyesi. 1961.
90. Çetin Tunca, Trakya'da Osmanlı Devri âbideleri. 1961.
91. Göksel Başiplikçi, Üsküdar Eski Valide Camii, 1962.
92. Selma Bilge, Yeni Cami ve Külliyesi Duvar Çinileri. 1962.
93. Kutlay Çamurdan, Bizans Duvar Çinileri. 1962.
94. Ayten Draman, İstanbul'da Tekfur Sarayı. 1962.

1962 DEN SONRA YAPILAN LİSANS TEZLERİNİN ÖZETLERİ

95. Arcan AKIN. Kılıç Ali Paşa Külliyesi. 47 Sahife, 61 resim, İstanbul 1963
Külliye'nin mimarı, mevkii, tarihçesi ve mimari özellikleri üzerinde durulduktan sonra değerlendirilmesi ve mukayeseler yapılmıştır.
96. Yıldız DURBALI. İstanbul Kütüphaneleri ve Sübyan mektepleri. 113 Sahife, 36 Levha, İstanbul 1963.
Giriş, plân ve resimlerin indeksinden sonra İstanbul'daki kütüphane tipleri hakkında genel bilgi verilmiştir. Dört ve beşinci bölümlerde kütüphane tipleri incelenmiş ve tiplere göre kataloğu yapılmıştır.
97. Reşit ERZİN.
İstanbul Arkeoloji Müzesindeki Kopt Kumaşları.
132 Sahife, 140 Resim, 11 Renkli desen, 24 Renkli diapositif. İstanbul 1963.
Önsözden sonra birinci bölümde Koptlar ve Kopt Kumaşının oluşumu ile ilgili çeşitli bilgi verilmiş, ikinci bölümde kazılar ve buluntulardan bahsedildikten sonra Kopt kumaşlarının maddesi, tekniği ve kullanıldığı yerler üzerinde durulmuştur. Bundan sonra çeşitli müzelerdeki örnekler göz önünde bulundurularak yapılan üslup incelemesinde Yunan-Roma, Bizans, Sasani etkileri ile yerli etkilerinden ve kumaş ikonografyasından bahsedilmiş, bölümün sonunda tarihlendirme problemi ile bu yönde yapılan araştırmalar yer almıştır. Katalog çalışmasına ayrılmış olan üçüncü bölümde her parçanın özellikleri ayrı belirtilmiştir. Dördüncü ve son bölümde Kopt etkisi almış bazı çevre sanatlarından örnekler verilmiştir.
98. Birsen GÖNENLİ.
Düğümlü Halı Tekniğindeki Türk Seccadeleri ve Tipleri.
115 Sahife, 115 Resim, İstanbul 1963.
Teknik ve genel özellikleri, tarihçesi, genel görünüş ve gelişmesi üzerinde durulmuş, Anadolu halı seccadelerinden Konya, Gördes, Kırşehir, Bergama, Kula, Uşak Mucur Ladik ve Milaş tiplerine ait örnekler anlatılmıştır. Diğer bölümlerde tiplerin birbirleriyle mukayeseleri yapılmıştır.
99. Birsen PEKÖZ.
İstanbul Sebilleri.
60 Sahife, 65 Levha, İstanbul 1963.
Giriş bölümünde İstanbul sebilleri hakkında genel bilgi verildikten sonra eserlerin kronolojik sıraya göre tasnif ve mukayeseleri yapılmıştır.

100. Muhsin YAZGAÇ.

Gebze'de Eskişehir Kalesi «Dakibyza»

49 Sahife, 22 Resim, 13 Şekil, İstanbul 1963.

Giriş kısmında kaleler hakkında genel bilgi verildikten sonra ikinci bölümde kalenin coğrafi mevkii ve arazi vaziyeti anlatılmıştır. Üçüncü bölümde kalenin tarihteki yeri, Bizans kaynaklarına, seyahatnamelere ve önceki araştırma ve incelemelere tesbite çalışılmıştır. Dördüncü bölümde kalenin mahiyeti, teknik ve malzeme özellikleri üzerinde durulmuş, beşinci bölümde ise kale Bizans ve diğer bazı ortaçağ kaleleri ile karşılaştırılmış, netice kısmında, kesin olarak bilinmeyen tarihi hakkında tahminler yürütülmüştür.

101. İnci ALAKUT.

Şehzade Camii ve Külliyesi.

57 Sahife, 63 Resim, İstanbul 1964.

Genel olarak şehzade külliyesi hakkında izahat verildikten sonra camii'nin iç ve dış avluları incelenmiştir. Dördüncü bölümde medrese ve diğer binalar ile yarım kubbeli camilerin kronolojik gelişimi ve Şehzade camii'nin bu gelişimdeki yeri incelenmiş, altıncı bölümde ise mukayeseler yapılmıştır.

102. Suna ARIMAN.

Mahmut Paşa Külliyesi.

50 Sahife, 126 Resim, 14 şekil ve plân. İstanbul 1964.

İlk ve ikinci bölümde külliye'nin tarihçesi, yaptırın, mevkii.. hakkında bilgi verilmiş, üçüncü bölümde yapının plân, iç ve dış görünüş ve tezyinat özellikleri belirtilmiştir. Dördüncü bölümde külliye'ye dahil binalar tek tek incelenmiş ve beşinci bölümde mukayeseler yapılmıştır.

103. Bilge ÇAÇUR

Peçin'deki Mimari Eserler ve Üslup Özellikleri.

63 Sahife, 79 Resim, İstanbul 1964.

Giriş bölümünde Peçin'in coğrafi durumu, şehirdeki Türk devri yapıları ve mahiyeti, Mentese heyliği mühim şahsiyetleri, Peşinde mevcut olan yapı grupları hakkında genel bilgi verilmiştir. Diğer bölümlerde Peçin'deki eserlerin kataloğu yapılmıştır.

104. Şükran DANIŞOĞLU.

Edirne'de Bedesten, Rüstem Paşa Hanı ve Ekmekçiöğlü Ahmet.

Paşa Hanı.

80 Sahife, 64 Resim, İstanbul 1964.

Bedestenin kelime manası, ne olduğu, benzeri tesislerden farkı, menşei, umumî vasıfları ve gruplandırılması hakkında genel bilgi verildikten sonra Edirne Bedesteninin bedestenler içindeki yeri belirtilmiş ve mukayeseler yapılmıştır. Bundan sonra Mimar Alaeddin ile Mimar Sinan'ın bedestenlerinin mukayeseleri üzerinde durulmuştur.

105. Yıldız DEMİRİZ

Türkiyede büyük parçalı tekniklerdeki örgülü Bizans zemin mozaikleri.

127 + XVI sahife, 242 Resim, 55 rölöve, 60 Renkli Diapositif, İstanbul 1964.

Giriş kısmında mozaik'in tarihçesi, tekniği ve malzemesi hakkında genel bilgi, ayrıca örgü motifinin tarihçesi ve değişik sanat kollarında örgü motifinin kullanıldığı yerler özet olarak verilmiştir. Katalog kısmında Türkiyedeki bütün örnekler teker teker anlatıldıktan sonra değerlendirme kısmında bunların ve bütün Bizans çevresindeki örneklerin kronolojisi yapılmış, kompozisyonlar, figürler ve motifler mukayeseli şekilde anlatılmış, bina içindeki kullanım yerleri ve döşemelerde sembolizm konuları üzerinde durulmuştur. Mukayese kısmında küçük küplü mozaikler, diğer hristiyan çevreleri ile islâm çevrelerinin

de aynı tarzdaki döşemelerle karşılaştırmalar yapılmış, neticede ise kullanıldıkları çevreler, tarihler ve bunları tarihlenen faydaları üzerinde durulmuştur.

106. Esin KARABEL.

Bursa Abidelerindeki Çini Teknikleri

88 Sahife, 109 Resim, 24 desen, İstanbul 1964.

Bursadaki Çinili abidelerden Yeşil Cami, Yeşil Türbe, Yeşil medrese, Şehzade Ahmed türbesi, Murat II. Cami ve medresesi, Şehzade Mahmud türbesi, Şehzade Cem (Mustafa-i Atik) türbesi ve yeni kaplıcanın çinileri malzeme, sırlama ve teknik bakımından incelenmiştir. Ayrıca abidelerin havi olduğu çiniler birbirleri ile mukayese edilmiştir.

107. Cengiz KÖSEOĞLU.

Piyale Paşa Camii 51 Sahife, 73 Resim, İstanbul 1964.

Girişte Umumi bilgi verildikten sonra, eserin mimarisi, tezyinatı, minaresi, ek yapıları üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde, caminin tarihi ve mimarı, çok kubbeli camilerin gelişim safhaları incelenmiş, kısa bir mukayese yapılmıştır.

108. Nerjman MERİÇ.

Lüleburgaz, Sokullu külliyesi 61 Sahife, 68 Resim, İstanbul 1964.

Lüleburgaz hakkında umumi bir bilgi verildikten sonra külliye mimarı, mevkii, üslubu ve gayesi üzerinde durulmuştur. Diğer bölümlerde külliye mimarı, üslubu ve gayesi üzerinde durulmuştur. Diğer bölümlerde külliye mimarı, üslubu ve gayesi üzerinde durulmuştur. Diğer bölümlerde külliye mimarı, üslubu ve gayesi üzerinde durulmuştur.

109. Filiz ÖGÜTMEN.

Tarih-i Feth-i Yemen'in minyatürleri 72 Sahife, 112 Resim, İstanbul 1964.

16. asır minyatür sanatı ve eser hakkında genel bilgi verildikten sonra üçüncü kısımda eserin durumu, konusu, yazarı, nakkaşı ve minyatürleri üzerinde durulmuştur. Dördüncü kısımda ise 16. asırda diğer Osmanlı minyatürleri ile tarihi Fethi Yemenin minyatürleri mukayese edilmiştir.

110. Mükkerrem PAKER.

Anadolu Beylikler Devri keramikleri, 57 Sahife, 67 Levha, İstanbul 1964.

A. bölümünde Anadolu Beylikler devri keramiklerinin menşei, tarihçesi, kırmızı hamurun menşei, keramiklerin yapıldıkları tahmin edilen yerler ve yapıldıkları yerler üzerinde durulup incelenmiştir. B. bölümünde Beylikler devri keramiklerinin yapıları anlatılmış, C. bölümünde gruplandırma ve mukayeseleri yapılmıştır.

111. Hikmet TAKAS.

Trabzon'daki Türk mimari eserleri ve üslup özellikleri. 74 Sahife, 144 Resim, İstanbul 1964.

Trabzon'un coğrafi ve tarihi durumu ile şehirdeki Türk yapıları ve mahiyetleri hakkında genel bilgi verildikten sonra eserlerin kronolojik sıraya göre katalogu yapılmıştır. Son bölümde toplama, mukayese ve değerlendirme görülür.

112. Alpaslan TULGAR.

Çarşıkapıda Çorlulu Ali Paşa camii ve Külliyesi, 27 Sahife, 40 Resim, İstanbul 1964.

Birinci bölümde külliye mimarı ve mevkii hakkında bilgi verildikten sonra ikinci bölümde külliye mimarisi bakımından incelenmiş, son bölümde ise külliye mimarisi Osmanlı mimarisindeki yeri belirtilmiştir.

113. Tülay YÜCEL

Xv. Yüzyıl İstanbul Camileri. 39 Sahife, 75 Resim, İstanbul 1964.

Xv. Yüzyıl camilerinin plân tiplerine göre kronolojik tasnifi ve izahları yapıldıktan sonra camilerin genel özellikleri üzerinde durulup mukayeseleri yapılmıştır.

114. Tülay REYHANLI.

Konya Medreseleri Çini Dekorasyonu Sayfa: 40 Resim: 62 Şekil: 40 İstanbul 1964.

Girişte, medreseler hakkında kısa bir bilgiden sonra, Konya medreselerinin listesi yapılmış ve saray dekorasyonundan farkı belirtilmiştir. Katalog kısmından sonra Konya Medreseleri için dekorasyonu kendi aralarında bazı benzerleriyle ve Anadolu taş işçiliği ile karşılaştırılmıştır. Dördüncü bölümde, çininin gelişimi incelenmiş ve Konya medreselerinde kullanılan çini teknikleri üzerinde durulmuştur. Selçuk çinçiliği ile Osmanlı çinçiliği karşılaştırılmıştır.

115. Ayaç GÜVEN.

İstanbul camilerinde Renkli camlar. Sayfa: 32, Resim: 86, Renkli levha: 10.

Bu tezde renkli camların sanat yönünden incelenmesi, sınıflanması motiflerin renkleri ve türleri, camların büyük özenle alınmış fotoğrafları, çinileri, kalem işleri ve diğer süsleme unsurları motifleri ile karşılaştırılması bulunmaktadır. Ayrıca renkli camların yapış tekniği ile ilgili bilgi verilmiştir.

116. Yıldız İZ.

Anadolu Konya Selçuklu Sarayı Ştukoları Sayfa: 87, Resim: 98, İstanbul 1964.

Önsöz ve girişten sonra İslamiyetten önce ve İslamiyetten sonraki çevrelerde ştuk işleri anlatılmış. Anadolu Selçuklu Konya Alâeddin Köşkü tarihçesinden sonra, katalog çalışmasında yurt dışı ve içindeki Konya ştuk işleri incelenmiştir. Toplama ve değerlendirme röleflere göre gruplandırma yapılmış, mukayese bölümünde ştukoların diğer Selçuklu sanat kolları ile, bilhassa Gazne figürlü taş işçiliği ile benzerlikleri belirtilmiştir. Neticede Selçuklu ştukolarında Avrasya hayvan üslubundaki özelliklere işaret edilmiştir.

117. Nurhal CÜMBÜŞ.

Nusretiye Camii ve Külliyesi Sayfa: 32, Resim: 61, Plân: 3 İstanbul 1964.

Girişte Barok hususiyetlerin Türkiye'ye nasıl yerleştiği anlatılmış, Nusretiye caminin tarihçesi, yeri üzerinde durularak caminin plânı iç ve dış görünüşleri, süslemeleri incelenmiş, mimar ve hattatlar hakkında bilgi verilmiştir. Nusretiye caminin Osmanlı mimarisindeki yeri anlatılarak sonuca varılmıştır.

118. Ponsu KARAHASAN.

İstanbul, Sultan Selim Camii ve Külliyesi Sayfa: 50, Resim: 18, Plân: 9, Desen: 4 İstanbul 1964.

Önsözde tezin konusu, sınırları ve takip edilen yol açıklandıktan sonra, giriş kısmında Türk mimarisinin kronolojik gelişimi ve bu gelişimde Sultan Selim Külliyesinin yeri belirtilmiştir. Külliye elemanları incelenmiş ve benzerleri ile karşılaştırılmıştır. Netice olarak bu külliye mimarı Sinan'ın ilk eseri olduğu ileri sürülmüştür.

119. Sevil ÜNLÜTÜRK.

Eyyüb Camii ve Türbesi Sayfa: 34 Resim: 69 Renkli resim: 4 Plân: 14 İstanbul 1964.

Girişte camii ve türbenin mahiyeti, tarihçesi, mimari ve tezyinatı Osmanlı mimarisindeki yeri belirtilmiş, ayrıca türbenin mimarisi, tezyinatı, çinileri benzerleri ile karşılaştırılmıştır.

120. Güngör FIRAT.

Amcazade Hüseyin Paşa Külliyesi Sayfa: 30 Resim: 80 İstanbul 1964.

Amcazade Hüseyin Paşa'nın Biyografisi verilip, külliye mimarı ve mahiyeti belirtilen devir ve gayesi belirtildikten sonra, Plân şeması ele alınmış, mescid, medrese, kütüphane, sübyan mektebi, dükkanları sebül ve şadırvan kuruluş ve tezyinatı bakımından incelenmiştir. Sonuç olarak medreseler gruplandırılmış, yakın benzerleriyle karşılaştırılmıştır.

121. Neriman POTUR.

Topkapı ve Türk-İslâm Eserleri müzesindeki Divitler Sayfa: 65 Resim: 47 İstanbul 1964.

Divit kelimesinin anlamı ve tarihçesi anlatıldıktan sonra divittarlar ve divitçiler hakkında bilgi verilmiş, Topkapı Sarayı ve Türk İslâm Eserleri müzesindeki divitlerin katalogları hazırlanmış ve asırlara göre tasnifleri yapılmış, özel koleksiyonlardaki divitler hakkında da bilgi verilmiştir. Sonuç olarak divitin Türk yazı sanatındaki önemi üzerinde durulmuştur.

122. Meral KALENDER.

Topkapı Sarayı Hırka-ı Saâdet Dairesi Çinileri Sayfa: 24 Resim: 66 Renkli levha: 22

Önce bibliyografya verilmiş, Topkapı Sarayı plân ve izahatından sonra Hırka-i-Saadet dairesinin yapı tarihi ve mahiyeti üzerinde durulmuş ve çinilerin kataloguna geçilmiştir. Bu kısımda çiniler teknik, teknik incelik, devir sırasına göre incelenmiş, toplama, değerlendirme, mukayese bölümünde ise genel olarak ele alınmış sonuca varılmıştır.

123. Nurten RAKUNT.

Beşiktaş Sinan Paşa külliyesi Sayfa: 86, Resim: 62 Plân: 14 İstanbul 1964.

Mimar Sinan'ın altıgen şemaya göre inşa ettiği bir klasik devir yapısı olan Sinan Paşa camii'nin yeri ve tarihçesi, külliye'nin durumu üzerinde durulduktan sonra, plânı, inşaa malzemesi, mimari organları ve tezyinatı anlatılmıştır. Bu tipin kaynakları, yapının altıgen şemalı cami gelişimine ne getirdiği gösterilmeğe çalışılmış, ayrıca, Sinan'ın eserleri içinde yapının yeri de belirtilmiştir.

124. Aysen BULAK.

Kara Ahmet Paşa Külliyesi Sayfa: 44 Resim: 70 Plân: 4 İstanbul 1964.

Girişte çalışmada takip edilen metod açıklanmış, Kara Ahmet Paşa külliyesinin tarihçesi üzerinde durulmuş, Kara Ahmet Paşa ve mimarı Sinan'ın hayatı hakkında genel bilgi verilmiştir. Bundan sonra plân, iç ve dış görünüş, süsleme yönünden incelenmiş, cami külliyesine ait yapılar üzerinde durulmuştur. Camii'nin Osmanlı mimarisindeki yeri, plân ve mekan gelişimi anlatılmış ve sonuca bağlanmıştır.

125. Semiray EVREN

Topkapı Sarayı Harem dairesi Çinileri Sayfa: 51 Resim: 100 Renkli Levha: 59 İstanbul 1964.

Girişte 16. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı çini sanatı gelişimi anlatılmış, gelişimde Harem Dairesi tanıtılarak İznik, Kütahya, Tekfur, Viyana, İtalya çinileri katalog çalışmaları ile incelenmiş diğer çinili yapılarla karşılaştırmalar yapılmış, neticede bu kadar çeşitli çinilerin bir arada bulunmasının değeri belirtilmiştir.

126. Neclâ UZ.

Bergama Türk - İslâm Eserleri Sayfa: 74 Resim 75 Plân 16 Ekim 1964.

Bergama'nın tarihi, coğrafi durumu ve şehrin gelişmesi incelenerek mimari eserleri gruplandırılmış, sonra katalog çalışması yapılmıştır. Gruplar içindeki eserler incelendikten sonra benzerleri ile karşılaştırılmış ve Osmanlı Mimarisi içindeki yeri de belirtilmiştir.

127. İnci TÜRKER.

İstanbul'da camie çevrilen Bizans kiliseleri ve Türk devrinde yapılan ilâveler. Sayfa: 54 Resim 102 Plân 28 Kesit 6.

İncelenen eserlerin Bizans devrine ait oldukları düşünülerek başta Bizans imparatorluğu tarihi özeti verilmiş, anıtların ve resimlerin listesi ilâve edilmiş, katalog kısmında anıtların Osmanlı devrinde geçirdiği safhalar ayrıca incelenmiş ve yapılan ekler'de belirtilmiştir. Toplama ve değerlendirme bölümünde ise Türk ilâvelerinin üslupları ve devir özellikleri'de ele alınmıştır.

128. Bürçan OYGEN.

Mehmet Ağa Camii Sayfa 32 Resim 47 Şekil 18 İstanbul 1964.

İlk önce mimarı ve diğer eserleri hakkında bilgi verilmiş, camii'nin mimari özellikleri incelenmiş, diğer sekiz payeli yapılarla karşılaştırılmış, camii'nin külliye binaları hakkında da bilgi verilmiştir. İkinci bölümde çiniler üzerinde durulmuş, XVI. asrın ikinci yarısına ait diğer çinilerle karşılaştırma yapılmış, camii'de bulunan Tekfur sarayına ait bir çini pano'da diğer Tekfur sarayı çinileri ile karşılaştırılmıştır. Sonuçta, camii'nin sekiz payeli camiler arasındaki yeri ve çinilerinin değeri belirtilmiştir.

129. Nurten OĞUZ.

XV, XVI, XVII. Y.Y. Osmanlı minyatürlerinde Halı Desenleri Sayfa: 86 Resim: 96 Desen: 65 İstanbul 1964.

İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Süleymaniye Esad efendi, Türk- İslâm eserleri ile Topkapı sarayı müzesi kütüphanelerindeki yazmalar üzerinde çalışılmıştır. Giriş ve katalogtan sonra değerlendirme bölümünde minyatürlerde görülen halı desenlerinin mevcut halılarla benzerlik derecelerine göre bir tasnifi bölümlere ayrılarak yapılmış, mukayesede'de diğer sanat çevrelerine mensup minyatürler ve başka sanat kolları ile yakınlıkları belirtildikten sonra genel olarak tekrar gözden geçirilip sonuçlandırılmıştır.

130. Tomurcuk KARABEL.

İstanbul Müzelerindeki Türk Ciltleri Sayfa: 160 Resim: 58 Şekil: 14.

Bu tezde, Türk cilt sanatının esas milli karakterini XV. asırda bularak Osmanlı hâkimiyetinin en kudretli devri ile duraklama ve gerileme devirlerine paralel gelişme takip ettiği, her devrin kendine has özelliklerinin görüldüğü motifleri ve kompozisyondaki zevk ayrılıkları ve çeşitli teknikler belirtilerek kronolojik bir tertibe sokulan İstanbul müzelerindeki Türk ciltlerinin katalogu yapılmış, devir hususiyetlerini gösteren Türk ciltleri resim Noları ile toplanıp değerlendirildikten sonra İran ciltleri ile mukayese edilmiş, bazı minyatür ustalarının da eserlerinde görülen ciltlerle aynı geleneğe bağlı kaldıkları belirtilerek bir sonuca varılmıştır.

131. Şener AK.

Damat İbrahim Paşa Külliyesi Sayfa: 22 Resim: 47 Plân: 1 İstanbul 1964.

İlk bölümde Damat İbrahim Paşa'nın şahsiyeti, külliye'nin yeri ve mimari hakkında bilgi verilmiş, daha sonraki bölümde külliye'nin cami, medrese, kütüphane, avlu, şadırvan ve dekorları ayrı bölümler halinde incelenmiş, Külliye, dekor ve mimari bakımından diğer Osmanlı yapıları ile karşılaştırarak sonuca varılmıştır.

132. Tuncay BOZKURT.

Mesih Mehmet Paşa Külliyesi Sayfa: 24 Resim: 38 Plân: 1 İstanbul 1964.

Giriş bölümünde camii'nin yeri ve yaptıranı hakkında bilgi verilmiş, Camii, türbe, çeşme, dükkanlar, tahta ve mermer işçilik, çini ve kalem işleri incelenmiş, aynı tip yapılarla karşılaştırılarak sonuca varılmıştır.

133. Hüseyin Can SUNER.

Bozüyük Kasımpaşa Camii ve Külliyesi Sayfa: 64 Resim: 69 Tablo: 6 Levha: 12 İstanbul 1964.

Birinci bölümde kitabeler, ikinci bölüme Bozüyükün genel durumu, camii'nin mimarı, külliye'nin yeri belirtilmiş, üçüncü bölümde yapının elemanları incelenmiş, diğer bölümlerde camii'nin sonuçta genel bir karşılaştırma yapılmıştır.

134. Ülkü KORLE.

İstanbul Mihrimah Sultan camii ve Külliyesi Sayfa: 33 Resim: 59 Plân: 4 İstanbul 1964.

Girişte mimari genel olarak incelendikten sonra camiin iç ve dış mimarisi, avlu, Süb-yan mektebi, çift hamam incelenmiş ve diğer aynı tip yapılarla mukayese edilmiş, kro-nolojik bir bibliyografya yapılmıştır.

135. Ülkü EKİNCİ.

İzmit Pertev Paşa Külliyesi. Sayfa: 48 Resim 52 Plân: 6.

Girişte külliyenin yeri, Pertev Paşanın kişiliği belirtilerek, caminin yeri, tarihçesi, üslûbu, gayesi ve binaları incelenip, Osmanlı mimarisindeki yeri ve benzerleri ile karşıla-ş tırılıp sonuca varılmıştır.

136. Aysım TÜNEY.

Çinili Cami Külliyesi Sayfa: 50 Resim: 64 Plân: 4 Levha: 10 İstanbul 1964.

Kısa bir tarihten sonra külliyenin yeri ve plânı verilmiş bütün mimari parçalar ayrı bölümler halinde incelenmiş, çini, mermer, akşap, ve vitray süslemeler bir bölüm altında verilmiş ve tez konusu yapı mimari ve dekorasyon bakımından değerlendirilmiştir.

137. Jale KORUTÜRK

Fatih Devri Kaleleri. Sayfa: 64 Resim: 93 Plân: 17.

Kaleler hakkında genel bir bilgidan sonra Rumelihisarı, Çanakkale boğazında Sul-tankale, Kilidbahir, Gelibolu kaleleri, bundan sonra Yedikule Hisarı, İzmir, Trabzon kaleleri, bugün sınırlarımız dışında kalan Semendire, Gabele İbasan, Yenikale üzerinde durulmuş, Fatih devrinde onarım gören Anadoluhisarından da bahsedilerek genel bir toplama ve değerlendirme yapılmıştır.

138. Nuran İZGİ.

Şemsi Paşa Camii ve Külliyesi. Sayfa: 39 Resim 25 Plân: 3.

Giriş bölümünde Şemsi Paşa ve Mimar Sinan'ın biyografileri verilerek külliye ele-manlarının incelenmesine geçilmiş ve karşılaştırmalar yapılarak sonuçta Osmanlı mimari-sindeki yeri belirtilmiştir.

139. Dilek GÜNEŞİN.

İstanbul Cami Portalleri Sayfa: 79 Resim: 336 Levha: 8.

Giriş bölümünden sonra, Osmanlı mimarisi üslûp devirleri, Cami portalleri, kiliseden çevirilen camilerin kapıları, ve portallerin karşılaştırılması ayrı bölümler halinde incelenerek genel bir sonuca bağlanmıştır.

1960 DAN SONRA VERİLEN DOKTORA TEZLERİNİN ÖZETLERİ

KAFKAS HALILARI

Şerare YETKİN

1. Kısım: İst. Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde ve Anadolu Camilerinde bulunan Kafkas Halılarının kronolojik kataloğu. S. 6 - 140.
11. Kısım: Kafkas Halıları. Bu kısımda Kafkas Halıları tiplere ayrılmış ve her tipin ken-di içindeki gelişmesi belirtilmiştir. Kafkas halıları üzerinde İran ve Anadolu halılarının etkisi öncelenmiş ve sonuçta Kafkas Halılarının, bütün Doğu hal-ları içindeki özel yeri ve değeri belirtilmiştir. S. 141 - 206.

Geometrik desenleri ve canlı renkleri ile uzun zaman Ermeni halıları diye tanınan, Kafkas halılarının bütün tipleri bir üslûp beraberliği meydana getirirler. 7 metre uzunlu-ğa kadar varan büyüklükleri, ondan fazla renk çeşitleri ve desenlerinin zenginliği ile bu halılar çok önemli bir grup teşkil ettikleri halde bugüne kadar pek az incelenmişlerdir. Bu yüzden Kafkas halılarının hepsi Gördes Türk düğümü ile yapılmış olduğu halde litera-türde bunların İran düğümü ile yapıldığı yazılmıştır; aynı şekilde bunlar arasında sarı ze-minli halıların bulunmadığı da ileri sürülmüştür. Halbuki yalnız İstanbulda Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde iki adet sarı zeminli Kafkas halısı müzenin koleksiyonları arasın-da yer almıştır. Buna benzer diğer bazı müphem fikirler de ortaya atılmış ve şimdiye ka-dar Kafkas halılarının çeşitli tipleri iyice ayrılıp belirtilmemiştir.

Çalışmalar temel olarak önce, 68 i İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde, 7 si Erzurum Lâla Mustafa Paşa Câmiinde, 6 sı Tokat Ali Paşa Câmiinde, 3 ü Divrik Ulu Câmi-inde bulunan 84 Kafkas halısı teker teker yerinde incelenerek teknik özellikleri, renk kompozisyonlarını ve desenlerini belirten bir katalog hazırlanmıştır. Bu kadar Kafkas ha-lısının birarada incelenmesi ilk defa görülmektedir.

Bundan sonra araştırmalar derinleştirilerek Anadolu ve İran sanatlarından ge-nel etkilerin Kafkas halı üslûbunda nasıl erimiş olduğu gösterilmiştir.

Tezde, Kafkas halılarının tipleri de ilk defa olarak Ejder motifli halılar, Çiçek desenli halılar, Geometrik örnekli halılar ve Madalyonlu halılar şeklinde dörde ayrılmış ve Ejder motifli halılardan Çiçekli halılara geçişi hazırlayan bir ara tip de belirtilmiştir. Bunun yanında, her dört ana tip yeniden kısımlara ayrılark bütün Kafkas halıları belli bir şema-ya sokulmuş bütün tiplerin esas desenlerini belirten 34 şema çizilerek ilk defa ilmî bir analizi yapılmıştır. Tiplerin gelişme safhalarını gösteren halıların resimleri ve mukayese için alınan resimlerle 177 levha halinde zengin bir fotoğraf malzemesi tezi tamamlamakta-dır.

Netice olarak çiçek desenli halılar üzerinde görülen kuvvetli fakat kısa süren bir İran etkisinin sonradan kaybolduğu ve bütün Kafkas halılarında baştan beri Anadolu ha-lılarının geometrik motiflerinin benimsendiği, Türk düğümü ile yapılan bu halıların de-senlerine şekil veren ruh bakımından da sıkı sıkıya Türk halılarına bağlı kaldığı açık-ca gösterilmiştir.

Araştırmalar sonunda Kafkas halılarını İran halılarından ayıran özellikler belirtilerek bunların Anadolu Türk halıları ile yakın akrabalığı ortaya çıkarılmıştır.

NAKKAŞ OSMAN'IN ESERLERİ

ve

OSMANLI MİNYATÜR SANATINA GETİRDİĞİ YENİLİKLER

Nurhan ATASOY

Kanunî Sultan Süleyman, İkinci Sultan Selim ve Üçüncü Sultan Murat devirlerinde yaşamış ve Osmanlı tarihi minyatür sanatının en önemli ustası olan Nakkaş Osman'ın eserlerinden üslubunu ve şahsiyetini ortaya çıkarmağa çalışan bu tez dört sahifelik genel bir girişten sonra on altıncı yüzyıl Osmanlı minyatürleri ve nakkaşları hakkında bilgi vererek, Osman'ın eserlerini sıra ile ele alıp incelemektedir. Kendisine mal edilebilen 9 ayrı eserden biri Paris Millî Kütüphanesinde, biri Dublin Chester Beatty Koleksiyonunda, kaptan koparılmış iki sahife halinde Sultan Murat III ün cenaze merasimini canlandıran iki minyatür de Boston Güzel Sanatlar Müzesi Goloubev Koleksiyonunda bulunmaktadır. Dört büyük kitap halindeki en önemli eserleri Topkapı Sarayı Hazine Kütüphanesinde, iki eseri Üniversite Kütüphanesindedir. Bütün bu eserler tezde birer birer gözden geçirildikten sonra sistemli bir analizle Nakkaş Osman'ın minyatür üslubunun özellikleri belirtilmektedir.

Tezin 68 - 98 sahifelerinde Osman'ın eserleri birbirleri ile ve sonra onaltıncı yüzyılın diğer Osmanlı minyatürleri ile mukayese edildikten başka aynı devrin İran ve Hind minyatürleri ile de karşılaştırmalar yapılarak üslup farkları açıkça gösterilmiştir. Bundan başka Nakkaş Osman'ın Hünername, Sürname ve Şehinşahnâme gibi eserlerde Osmanlı sultanlarının hayatını ve muharebelerini, onaltıncı yüzyılda İstanbulun saray ve şehir hayatını aksettirdiği, yaşadığı devirlerin olaylarını, şehir ve âbidelerini gerçeğe uygun olarak gösterip muharebe sahnelerinde arazi ve orduların düzeni üzerinde dikkatle durması bakımından bunların tarihi araştırmalar için önemi ve faydası belirtilmektedir. Sultan Murat III ün oğlu Şehzade Mehmet için 1582 de yaptırdığı, İstanbulu yerinden oynatan muazzam sünnet düğününü canlandıran Sürname'de Osman'ın, bütün esnaf localarının, âlimlerin, hokkabazların, çalgıcı, asker ve her çeşit halkın katıldığı bu düğünü âdeta bir film gibi seyircinin gözleri önünden geçen sahnelerle ve bütün gerçekliği ile ifadesindeki kuvvet ve ustalık, bu minyatürlerin çeşitli bakımlardan önemleri açıkça gösterilmektedir.

350 den fazla resmi ve 3,5 sahifelik bibliyografyası, ile 272 sahifeden ibarettir.

1962

ANADOLU SELÇUKLULARININ TAŞ TEZYİNATI

Semra ÖGEL

Kısa bir önsözle başlayan tezde 4 sahifelik bir giriş kısmından sonra 62 sahife içinde taş tezyinatının gelişmesini, 1180 tarihli Divrik Kale camii portalinden başlayarak Anadolu'da Selçuklu taş işçiliğinin sonu olan Amasyada 1308 tarihli Bimarhane portaline kadar, eserler üzerinde kronolojik ve sistematik olarak incelenmektedir.

İkinci kısmında (s. 67 - 118) yontma, oyma, kabartma gibi çeşitli tekniklerde yapılmış olan tezyinat nebatî, geometrik ve figürlü olarak üç grupta ele alınmakta ve yazıya da ayrıca yer verilmektedir. Palmet çeşitleri, rumiler, lotüs ve akantüs ve bunların karşımızdan meydana gelen nebatî motiflerle, geçmeler, çeşitli yıldız şekilleri gibi geometrik motifler, yazı ve nihayet insan ve hayvan figürlerinden meydana gelen bu zengin tezyinat bir taraftan öncüsü olabilecek Gazneliler, Büyük Selçuklular ve Artuklu Sanatları, diğer taraftan aynı devir Suriye, Irak, Mısır ve Kafkas sanatlarıyla karşılaştırılarak bunlardan Divrik Ulu camiinde Büyük Selçukluların plâstik ştuk üslubunun devamı gösterilmekte, ayrıca muasır eserlerle karşılıklı etkiler belirtilmektedir.

119 - 128 inci sahifelerde Selçuklu taş tezyinatının karakteri kısmında motiflerin sembolik mânâlarının tefsirine çalışılmaktadır.

Nihayet 129 - 147 nci sahifelerde araştırmaların vardığı sonuçlar bir araya toplanıyor. Burada tezyinatın daima yapıya bağlı, onunla organik bir bütün teşkil eden ve mimarının bazı kısımlarını belirten (meselâ portal gibi) böylece bütün mimariye mânâ veren önemi belirtmektedir. Bu araştırma ile Anadolu Selçuklu sanatının Büyük Selçuklulara bağlanıp onun bir devamı olarak orijinal şekilde geliştiği, Gazneliler sanatı, Özbek'teki eserler, İran'ın geometrik tuğla ve nebatî ştuk üslupları. Şam ve Musul'daki Zengilere ait eserlerin Selçuklu sanatına öncülük ettiği anlatılmaktadır.

Verilen sonuçlara göre Selçuklular aldıkları her unsura yeni bir şekil verip pek çok yenilik katarak tamamen kendilerine has bir sanat yaratmışlardır. Bunun yanında Orta Asya'dan gelen şekillerin de etkisiyle gelişen Selçuklu taş tezyinatı Türk sanatının Anadolu'da ilk büyük kapalı üslup çevresidir. İslâm sanatı içinde ilk defa Türk sanatının bir bütün halinde kendini bulduğu bu tezyinatta belli olmaktadır.

77 desen ve 293 fotoğraf 6 sahifelik notları 3,5 sahifelik bibliyografyası ile 157 sahifedir. 1962

HAZIRLANMAKTA OLAN LİSANS TEZLERİ

Gökşen ÖZÜESEN	Eskişehir ve Sivrihisar'da Türk Eserleri -
Sidal KIRAZLI	İnegöl İslakpaşa Külliyesi
Yüksel ÖZDOĞAN	Konya Mezar Anıtları
Aysel USLU	Çarşamba'da Nişancı Mehmet Paşa Camii
Semra ARDANE	Çemberlitaş'ta Atik Ali Paşa ve Külliyesi
Duran İŞMEN	Silivrikapı'da Hadım İbrahim Paşa Camii
Afif Süreyya DURUÇAY	Davutpaşa Kışlasında Otağı Hümayun
Yıldız GENÇATA	Ramazan Efendi Camii
Dilek HASKÖY	İstanbul'da Çinili Türbeler
Ahmet BALTACI	Yemen Fatihî Sinan Paşa Külliyesi
Emel ETGÜR	Zal Mehmet Paşa Camii ve Külliyesi
Hamiye İNCİOĞLU	Topkapı Müzesi Çini Pavyonu Çini ve Seramikleri
Aytaç GÜVEN	İstanbul Camilerinde Renkli Camlar
Sevim ŞENER	Sultan Ahmet Camii ve Külliyesi
Seval YAĞCIOĞLU	Amasya'da Camii Tipleri
Filiz GÜNERİ	Balıkesir'deki Türk Eserleri
Türkân KÖKSAL	İstanbul Medreseleri
Cansel ÖZERDEM	Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Külliyesi
Ertunç BAŞBUĞ	Yenicami ve Külliyesi
İlhan HATTATOĞLU	Hekimoğlu Ali Paşa Külliyesi
Tülin SALMAN	Lâleli Camii ve Külliyesi
Şükran TEK	Üsküdar'daki Çinili Abideler
Tülin ULU	Topkapı Sarayı Harem Dairesi Dışındaki Çini Panoları Teknikleri ve Üslupları
Tarcan ESNAF	Mehmet Ağa, Ramazan Efendi, Mesih Paşa, Takkeci İbrahim Ağa, İvaz Efendi Camilerindeki Çinilerde Çiçek Motifleri
Güven OCAK	Manisa Muradiye Camii ve Külliyesi
Esin ÖZARSLAN	Rakka Seramikleri.
Özden SÜSLÜ	16. Yüzyıl Minyatürlerindeki Kumaşlar
Zeren ATALAY	Nasuh el Matraki'nin Beyan Menazili Seferi İrakeyn Minyatürleri
Nursen ÇOPUROĞLU	Uşak Hahları ve Tipleri

Nurten MORALI
Sadi DİLAVER

Şükran PEKEL
Ahmet MENZİ

Esen İNAL
Afif ÖZMEN
Nursen BULAK
İnci ÖZKORAY
Tülay ERGİL
Güler BÖREKÇİ
Ümran ÖZDİLEK
Mustafa BEKTAŞ
Sibel ÖZTUNÇ
Kâmil GÜRPINAR
İsmet EKİZ
Tanju KABAKÇIOĞLU
Uzma UNGAN
Gürol SÖZEN

Esin SERTESEN
Nuran TÜZÜN

Sami GÜVENAL

Naciye ÖZER
Ferihan ŞAKLAR
Güneşin İMER
Gülseren ÜNANSAL
Ayla PÜSKÜL
Ayla TOKMAKOĞLU
İlknur DEMİRBÜKEN
Sevda FEDAİ
Tülay ÖZKAR
A. Haydar ÖZYURT
İnci BAKLACI

Ülkân KUYUCU
Günal ERSOY
Osman ÇUHADAROĞLU
Öznur ALTUĞ
Sevinç KOPER
Mahir ALTAN
Lütfü Çetin PEKÜN
Fahrettin MENEMENCİOĞLU
İncitay BERİK
Hasan BAYKAL
Gülten TUNCAY
Hülya GÖL

Hereke Seccadeleri
Fitz Williams Koleksiyonundaki Türk Çini ve Keramik-
leri

Babaeski, Kırklareli ve Trakya'da Osmanlı Mimarisi
Adana'da Ulu Camii ve Külliyesi, Yağ Camii ve Medre-
sesi, Akça Mescid

Danışmentler Devri Mimarisi ve Kayseri Ulu Camii
Harput'ta Türk Mimari Eserleri
İstanbul Camilerinde Minberler
Üsküdar'da Mikrimah Sultan Camii
Tire'de Türk Eserleri
Edirne'de Selimiye Camii

Osmanlı Mimarisinde Pencere Şebekeleri
Konya'da Osmanlı Mimari Eserleri
Adana'da Ramazanoğullarından Sonraki Türk Eserleri
Osmanlı Camilerinde Mekânın Gelişmesi
Antalya'nın İçindeki Selçuklu ve Osmanlı Mimari Eserler
Kayseri Kümbetleri
Çok Kubbeli Camilerin Gelişmesi
Diyarbakır Camilerinin Çeşitli Plân Tipleri Yönünden
Türk Mimarisindeki Önemi

Azapkapı Sokullu Camii ve Sekiz Payeli Camiler
Şam Emeviye Camiinin Türk Mimarisi Bakımından
Önemi

Tezkerelerdeki Yapıların Listelerine göre Mimar Sinan'
ın Eserlerinin Karşılaştırılması

Çemberlitaş'ta Köprülü Külliyesi
Küçükçekmece Abideleri
Manisa'daki Mimari Eserler
Söke ve Akhisar'daki Mimari Eserler
Sultan Ahmet'te İbrahim Paşa Sarayı
Nuruosmaniye Camii ve Külliyesi
Hacıbektaş'taki Türk Eserleri
Saruhanlar Devri Abideleri
Türk Çinilerinde Yaprak Dekorü
İznik'teki Mimari Tiplerin Gelişmesi
Kastamonu Darüşşifası ve Selçuk Darüşşifaları Arasın-
daki Yeri

Boğazdaki Yalılar ve Konaklar
Edirne Bayazıt Camii ve Bayazıt II Devri Külliyesi
Eğirdir'deki Türk Yapıları
Edirne Hamamları
İstanbul Camilerinde Hünkâr Mahfilleri
Edirne Üçşerefeli Camii ve Külliyesi
Bursa'da Yıldırım Bayazıt Devri Anıtları ve İssiz han
Payas Külliyesi, Tarsus ve Ceyhan'da Türk Eserleri
Afyon'daki Osmanlı Eserleri

Seyit Gazi ve çevresindeki Türk Eserleri
İstanbul'da Davut Paşa Külliyesi
İstanbul'da Murat Paşa Külliyesi

Necdet KÖKTEN
Serap ÖZLER
Mübeccel ERGÜNEY
Sevgi ARIKAN
Yalçın YAZICI
Türkân AYDIN
Semra ÜNAL
Nuran TÜZÜN
Güner GÜLNAZ
Adnan ALTAY
A. Koral HANYAL
Şehma YASA

Ziya BAŞAK
Tülay TUNÇER
Sabih ERKAN
Fitnat TANSUĞ

Meral KARAP
Engin YÜCEL
Delma İŞİN
Ayla ALPÖGE
Cengiz SEZER

İstanbul Dışında Dört Yarım Kubbeli Camiler
Gelibolu'da Osmanlı Devri Mimarisi
Edirne'de Çini Dekorasyonu
Selçuklularda Camii Tipleri
Tokat'ta Osmanlı Devri Abideleri
Anadolu'da Selçuklu Öncesi Camii Tipleri
İzmit'te Osmanlı Devri Yapıları
Şam Emeviye Camii Tipinin Anadolu'daki Gelişimi
Karaman'da Türk Eserleri
İstanbul'da Cerrahpaşa Külliyesi
Çankırı'da Türk Mimari Eserleri
Evkaf Müzesindeki Memlük Keramiği ve Diğer Memlük
Keramikleri
Safranbolu'da Türk Mimarisi eserleri
Mimar Sinan'ın İstanbul Türbeleri
Adana Yılan Kalesi
Topkapı Sarayında Mazmurlar El Yazmalarında Minya-
türleri
Karagümrük Çevresindeki Bizans yapıları ve kalıntıları
Bolu civarında Çeltikdere Köyündeki Bizans yapıları
Ankara'da Klemens ve İznik'te Koimesis Kiliseleri
Bizans Sanatında Sanat Alış Verişleri
Konya, Sille'deki Kaya Kiliseleri