



ISSN 1300-5707  
e-ISSN 2636-8064

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları



# SANAT TARİHİ DERGİSİ

*JOURNAL OF ART HISTORY*

Cilt | *Volume: XXVIII*

Sayı | *Issue: 1*

Nisan | *April*

2019

İZMİR



Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

**SANAT TARİHİ**  
**DERGİSİ**

*JOURNAL OF ART HISTORY*

*Cilt / Volume*

**XXVIII**

*Sayı / Issue*

**1**

*Nisan / April*

**2019**

**İZMİR**

**Sanat Tarihi Dergisi** | *Journal of Art History*  
Cilt: XXVIII, Sayı: 1 Nisan 2019 | *Volume: XXVIII, Issue: 1 April 2019*

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

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

ISSN 1300-5707  
e-ISSN 2636-8064

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

Grafik Tasarım - Redaksiyon - Teknik İşler | Graphic Desing - Redaction - Technical works

Ender ÖZBAY (Tel: 0 232 311 5084 ■ E-mail: ozbayender@gmail.com)

Elektronik Yayınlanma Tarihi (DergiPark) | Date of Electronic Publication (on DergiPark)

03.05.2019

Basım Tarihi | Date of Printing

17.05.2019

Baskı Adedi | Print Run

50

Basım Yeri | Place of Publication

Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.

# SANAT TARİHİ DERGİSİ

## JOURNAL OF ART HISTORY

ISSN 1300-5707  
e-ISSN 2636-8064

### Sahibi | Owner

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi adına | *On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters*  
Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ (Dekan | *Dean*)

### Editörler | Editors

Prof. Dr. Semra DAŞCI - Arş. Gör. Ender ÖZBAY

### Yayın Kurulu | Editorial Board

Prof. Dr. Bozkurt ERSOY,  
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Prof. Dr. Zeynep MERCANGÖZ

### Yazı İşleri Müdürü | Managing Director

Dr. Öğr. Üy. Hasan UÇAR

### Yazışma Adresi | Correspondence Adress

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

Tel: 0090 232 311 5084 ■ Faks: 0090 232 388 1102

Web: <http://www.sanattarihi.ege.edu.tr/index.php>

E-Mail: [sanattarihi.dergisi@gmail.com](mailto:sanattarihi.dergisi@gmail.com) & [ender.ozbay@ege.edu.tr](mailto:ender.ozbay@ege.edu.tr)

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

**DergiPark**  
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

### Dizinler & Platformlar | Indexes & Platforms



**Akademik Danışma Kurulu | Academic Advisory Board**

Doç. Dr. Mikail ACIPINAR (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)  
Doç. Dr. Leyla ALPAGUT (Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu)  
Prof. Dr. Ara ALTUN (İstanbul)  
Prof. Dr. Ayşe AYDIN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)  
Doç. Dr. Gökben AYHAN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)  
Prof. Dr. Serpil BAĞCI (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)  
Prof. Dr. Ali BAŞ (Selçuk Üniversitesi, Konya)  
Dr. Öğr. Üy. Seyfi BAŞKAN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Sedat BAYRAKAL (Uşak Üniversitesi)  
Prof. Dr. Fahriye BAYRAM (Pamukkale Üniversitesi)  
Sadı BAYRAM (Vakıflar Genel Müdürlüğü, Ankara) (Emekli)  
Dr. Klaus BELKE (Avusturya Bilimler Akademisi, Vienna)  
Prof. Dr. Svitlana BILYAYEVA (Ulusal Bilimler Akademisi, Kiev)  
Prof. Dr. Z. Kenan BİLİCİ (Ankara Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üy. Rüstem BOZER (Ankara Üniversitesi)  
Doç. Dr. Tolga BOZKURT (Ankara Üniversitesi)  
Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Prof. Dr. Halit ÇAL (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ayşe ÇAYLAK TÜRKER (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Nilay ÇORAĞAN (Erciyes Üniversitesi, Kayseri)  
Prof. Dr. Yaşar ÇORUHLU (Mimar Sinan G. S. Üniv. İstanbul, Emekli)  
Dr. Öğr. Üy. Ertan DAŞ (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Prof. Dr. Semra DAŞÇI (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Prof. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP (Anadolu Üniv., Eskişehir)  
Doç. Dr. V. Belgin DEMİRSAR ARLI (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mustafa DENKTAŞ (Akdeniz Üniversitesi, Antalya)  
Doç. Dr. Lale DOĞER (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Prof. Dr. Remzi DURAN (Selçuk Üniversitesi, Konya)  
Dr. Sükrü DURSUN (Selçuk Üniversitesi, Konya)  
Dr. Öğr. Üy. Birsen ERAT (Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın)  
Prof. Dr. Osman ERAVŞAR (Akdeniz Üniversitesi, Antalya)  
Doç. Dr. Gül ERBAY ASLITÜRK (Adnan Menderes Üniv., Aydın)  
Doç. Dr. Nina (ERGIN) MACARAIG (Univ. of California, Riverside)  
Öğr. Gör. Ferhat ERÖZ (Atılım Üniversitesi, Ankara)  
Prof. Dr. Bozkurt ERSOY (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Dr. Joachim GIERLICH (Qatar National Library)  
Prof. Dr. Kymet GİRAY (Ankara Üniversitesi, Emekli)  
Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU (İstanbul Aydın Üniversitesi)  
Prof. Dr. Kasım İNCE (Pamukkale Üniversitesi, Denizli)  
Doç. Dr. Bülent İŞLER (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Gül İREPOĞLU (İstanbul Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üy. Mehmet KAHYAOĞLU (Yaşar Üniversitesi, İzmir)  
Dr. Öğr. Üy. Başak KATRANCI KASALI (Manisa Celal Bayar Üniv.)

Prof. Dr. Machiel KIEL (NIT, İstanbul)  
Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv. İstanbul)  
Dr. Öğr. Üy. Zerrin KÖŞKÜLÜ (Atatürk Üniversitesi, Erzurum)  
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Prof. Dr. Andreas KÜTZER (Avusturya Bilimler Akademisi, Vienna)  
Prof. Dr. Zeynep MERCANGÖZ (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM (Marmara Üniversitesi, İstanbul, Emekli)  
Prof. Dr. A. Tarkan OKÇUOĞLU (İstanbul Üniversitesi)  
Prof. Dr. B. Yelda OLCAY UÇKAN (Anadolu Üniversitesi, Eskişehir)  
Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv. İstanbul)  
Prof. Dr. Gönül ÖNEY (Ege Üniversitesi, İzmir, Emekli)  
Prof. Dr. Yıldırım ÖZBEK (Akdeniz Üniversitesi, Antalya)  
Prof. Dr. Mustafa ÖZER (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)  
Doç. Dr. Şenay ÖZGÜR YILDIZ (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)  
Prof. Dr. Nurşen ÖZKUL FINDIK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Doç. Dr. Kemal ÖZKURT (On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun)  
Doç. Dr. Deniz ÖZKUT (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üy. Şebnem PARLADIR (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)  
Prof. Dr. M. Sacit PEKAK (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)  
Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)  
Doç. Dr. Alessandra RICCI (Koç Üniversitesi, İstanbul)  
Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Zeren TANINDI (Uludağ Üniversitesi, Bursa, Emekli)  
Prof. Dr. Oğuz TEKİN (Koç Üniversitesi & AKMED)  
Dr. Hans THEUNISSEN (Leiden Üniversitesi, Leiden)  
Doç. Dr. Emine TOK (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Doç. Dr. Elvan TOPALLI (Uludağ Üniversitesi, Bursa)  
Prof. Dr. Gül TUNÇEL (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mehmet TUNÇEL (Erciyes Üniversitesi, Emekli. / Ankara)  
Prof. Dr. Uşun TÜKEL (İstanbul Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üy. Aygül UÇAR (Türk Dünyası Araş. Enstitüsü / Ege Üniv.)  
Dr. Öğr. Üy. Hasan UÇAR (Ege Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üy. Çilem UYGUN (Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay)  
Prof. Dr. Ali Osman UYSAL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Doç. Dr. Zekiye UYSAL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Doç. Dr. Ceren ÜNAL (Manisa Celal Bayar Üniversitesi)  
Prof. Dr. Rahmi Hüseyin ÜNAL (Ege Üniversitesi, İzmir, Emekli)  
Doç. Dr. H. Sibel (ÜNALAN) ÖZDEMİR (Adnan Menderes Üniv., Aydın)  
Prof. Dr. Harun ÜNER (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)  
Doç. Dr. Zeynep YASA YAMAN (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)  
Prof. Dr. Nurcan YAZICI METİN (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)  
Doç. Dr. Gülgün YILMAZ (Trakya Üniversitesi, Edirne)  
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ (Atatürk Üniversitesi, Erzurum)  
Doç. Dr. Serap YÜZGÜLLER (İstanbul Üniversitesi)



**Cilt 28 - Sayı 1'nin Hakemleri | Reviewers of the Volume 28 - Issue 1**

Doç. Dr. Mikail ACIPINAR  
Doç. Dr. Leyla ALPAGUT  
Doç. Dr. Tolga BOZKURT  
Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK  
Dr. Öğr. Üy. Ertan DAŞ  
Prof. Dr. Semra DAŞÇI  
Prof. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP  
Doç. Dr. V. Belgin DEMİRSAR ARLI  
Dr. Öğr. Üy. Birsen ERAT  
Doç. Dr. Gül ERBAY ASLITÜRK  
Dr. Öğr. Üy. Mehmet KAHYAOĞLU  
Dr. Öğr. Üy. Başak KATRANCI KASALI  
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY  
Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM

Prof. Dr. A. Tarkan OKÇUOĞLU  
Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN  
Doç. Dr. Kemal ÖZKURT  
Dr. Öğr. Üy. Şebnem PARLADIR  
Prof. Dr. M. Sacit PEKAK  
Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER  
Dr. Öğr. Üy. Aygül UÇAR  
Dr. Öğr. Üy. Hasan UÇAR  
Prof. Dr. Ali Osman UYSAL  
Prof. Dr. Rahmi Hüseyin ÜNAL  
Prof. Dr. Harun ÜNER  
Doç. Dr. Gülgün YILMAZ  
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ

## İÇİNDEKİLER | CONTENTS

### ARAŞTIRMA MAKALELERİ

### RESEARCH ARTICLES

- Tire Yalınayak Hamamı Restorasyonu ve Yapıya İlişkin Yeni Bulgular  
*The Restoration of Tire Yalınayak Bath and New Findings Concerning the Building*  
**Şakir ÇAKMAK** ..... 1-21
- Belgeler Işığında Hınıs Ulu Camii'nin Tarihlendirilmesi  
*Dating Hınıs Grand Mosque in Consideration of Documents*  
**Korkmaz ŞEN** ..... 23-37
- Türkiye'de Anıtsal Yapıların Korunmasında Uygulama Boyutunda Yaşanan Sorunlar: Ayasofya Müzesi ve Fatih Camii Örnekleri  
*Conservation Issues Of Monumental Buildings in Turkey in Practice, Case Study: Hagia Sophia Museum and Fatih Mosque in Istanbul*  
**Burcu Selcen COŞKUN** ..... 39-65
- Venedik Denizcilik Tarihi Müzesi'nde Sergilenen Osmanlı Eserlerine Dair Değerlendirme  
*Evaluation on Ottoman Works of Arts Exhibited in Museo Storico Navale di Venezia*  
**Mustafa Gürbüz BEYDİZ** ..... 67-91
- Marmaray Projesi Kazıları (Yenikapı, Üsküdar, Sirkeci) Osmanlı Dönemi Sırsız Seramikleri  
*Ottoman Period Unglazed Ceramics in Marmaray Project Excavations (Yenikapı, Üsküdar, Sirkeci)*  
**Turgay POLAT** ..... 93-117



Terkedilmekte Olan Kırsal Mimari Miras:  
Ödemiş - Karadoğan Köyü

*Abandoned Rural Architectural Heritage: Ödemiş - Karadoğan Village*

**Ayşen BOĞAZIÇI YAKUT** ..... 119-137

Geleneksel Düzce-Konuralp Evlerinin Yapı Elemanları

*Structure Elements of Düzce-Konuralp's Traditional Houses*

**Funda NALDAN** ..... 139-163

Batı Anadolu'dan Adalara Duvar Resmi Bağlamında  
Midilli'de Resimli İki Konut

*Two Houses With Wall Paintings in Mytilene  
in the Context of Wall Paintings from Western Anatolia to the Islands*

**İnci KUYULU ERSOY** ..... 165-191

Banksy'nin Sotheby's Galerisi'nde Gerçekleştirdiği Performansın  
Bir Olgu Olarak Sanat Tarihi Sürecindeki Yeri

*Place of Banksy's Performance in Sotheby's Gallery  
As a Case in Art History Process*

**Bülent ORAL** ..... 193-205

DERLEME MAKALELERİ

REVIEW ARTICLES

A Theme of Counter-Reformation in Western Art: Mary of Loreto

*Batı Sanatında Bir Karşı-Reformasyon Teması: Loreto Meryem'i*

**Tüles ÜRESİN** ..... 207-225





**KİTAP ELEŞTİRİSİ** (Hakemsiz) | **BOOK CRITIQUE** (Not Peer Reviewed)

“Çankırı’nın Tarihi Ve Kültürel Mirası (XI-XX. Yüzyıl)”  
Adlı Kitabın Eleştirisi

**Halit ÇAL** ..... 227-234

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

“Mimarsız Mimarlık  
Kapadokya Bölgesi Kaya Oyma Camileri” / Ayşe Budak

**Lokman TAY** ..... 237-241



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



## TİRE YALINAYAK HAMAMI RESTORASYONU VE YAPIYA İLİŞKİN YENİ BULGULAR\*



### THE RESTORATION OF TİRE YALINAYAK BATH AND NEW FINDINGS CONCERNING THE BUILDING\*\*

Şakir ÇAKMAK\*\*\*

#### Öz

Antik çağlardan günümüze Batı Anadolu'nun en gözde yerleşimlerinden biri olan Tire, Aydınoğulları Beyliği ve Osmanlı dönemlerine ait çok sayıda anıtsal mimarlık örneği ve iyi korunmuş dokusuyla adeta bir müze-kent niteliğindedir. Aydınoğulları Beyliği döneminde bir süre başkentlik yapan Tire, erken Osmanlı döneminde de önemini korumuştur. Kentte bu dönemlerden günümüze ulaşan çok sayıda cami, han, hamam, medrese, türbe vb. anıtsal yapı bulunmaktadır. Yalınayak Hamamı, günümüze ulaşabilen hamamların en görkemlilerinden biridir. Yapının 2015-2017 yılları arasında, onaylı rölöve, restitüsyon ve restorasyon projeleri doğrultusunda restorasyonu gerçekleştirilmiştir. Restorasyon çalışmaları sırasında, hamamın Tire'deki Yahudi cemaati tarafından kullanılmış olabileceğini düşündüren bazı verilere ulaşılmıştır. Erkekler kısmı sıcaklığında yer alan arınma havuzu (mikve) ile kadınlar ve erkekler kısmı soyunmalıkları arasındaki giriş açıklığı bu veriler arasındadır. Ayrıca yapının kentteki konumu da bu düşüncüyü destekler niteliktedir. Restorasyon çalışmaları, yapının tüm özgün unsurlarını korumayı hedefleyen bir yaklaşımla gerçekleştirilmiştir. Erkekler kısmına oranla daha fazla tahrip olan kadınlar kısmında yapılan sıva raspaları ve zemin araştırmaları sonucunda, soyunmalık mekânında bir fiskiyeli havuz izine, ılık mekânında ise günümüze ulaşamayan tuvaletin giriş açıklığı izlerine rastlanmıştır. Onaylı proje doğrultusunda, yapıya kuzeyden bitişik durumda olan yakın tarihli konutun kaldırılması sonucunda, bu cepheye bitişik beş adet dükkân temeline ulaşılmıştır. Dükkân temelleri, konservasyonları yapılarak korunmuştur.

*Anahtar Kelimeler:* Tire, Yalınayak, hamam, restorasyon, arınma havuzu,

#### Abstract

As being one of the most attractive settlements of West Anatolia since was antiquity, Tire is a kind of museum-town with its monumental architecture samples and well preserved urban fabric belonging to the period of Aydınoğulları Emirate and Ottoman

\* Yapının restorasyonu yazar tarafından, *21. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*'nda (25-27 Ekim 2017, Antalya) "Tire Yalınayak Hamamı Restorasyonu" başlıklı bir bildiri kapsamında tanıtılmıştır. Tam metin olarak yayınlanmamıştır.

\*\* The restoration of the building was presented by the author in *21<sup>st</sup> International Symposium of the Middle Ages and Turkish Period Excavations and History of Art Researches* held in Antalya (25-27 October 2017), within a paper related the topic. The full text hasn't been published before.

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

ORCID ID: 0000-0001-7317-3023 ♦ E-mail: sakir.cakmak@ege.edu.tr

Empire. After being the capital of Aydınöğulları Emirate for some time, the city also kept its importance in the early Ottoman Period. In the town, there are many extant monumental structures such as mosques, inns, baths, madrasas and tombs belonging to those periods. Yalınayak Bath is one of the most magnificent baths that survive until today. Especially the section for men attracts the attention with its eight iwan temperature. The restoration implementation of the building was made between 2015 and 2017 in accordance with the approved building survey and projects of restitution and restoration. During the restoration implementation, new findings such as the pool (*mikveh*) situated in the section of men, and the inlet opening between dressing rooms of men and women have pointed out that bath could have been used by Jewish community of Tire. Besides, the location of the building in the town supports this idea. The restoration was done with an approach aiming to preserve all unique factors of the building. As a result of the parget dreadlocks and on the ground surface of the section of women which is more damaged compared to the section of men, traces of a fountain pool in the dressing room and the inlet opening of a toilet that does not exist today, were encountered. In accordance with the approved restoration project, the house adjacent to the north facade of the bath was removed and the foundations of five stores were revealed. The foundations of these stores were strengthened and conserved.

**Keywords:** *Tire, Yalınayak, bath, restoration, mikveh,*

## GİRİŞ

Tire, Aydınöğulları Beyliği ve Osmanlı İmparatorluğu dönemlerinde ticari ve sosyal açılardan Batı Anadolu'nun en önemli kentlerinden biri idi. Aydınöğulları Beyliği Dönemi'nde bir süre başkentlik yapan kent, Osmanlı Dönemi'nde de önemini korumuş ve yoğun imar faaliyetlerine sahne olmuştur. Kentte halen bu dönemlere ait cami, medrese, han, hamam, türbe gibi çok sayıda anıtsal yapı mevcuttur.<sup>1</sup> Son yıllarda Tire Belediyesi, İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü ve İzmir Valiliği'nin girişimleriyle bu yapıların büyük bir kısmının rölöve, restitüsyon ve restorasyon projeleri hazırlanmış, bazılarının restorasyonları tamamlanmıştır. Kentte bulunan çok sayıda hamam arasında, gerek plan şeması gerekse boyutları bakımından en dikkat çekici örneklerden biri olan Yalınayak Hamamı'nın rölöve, restitüsyon ve restorasyon projeleri İzmir II Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 08.06.2012 tarih ve 998 sayılı kararı ile onaylanmış, restorasyon uygulaması 2015-2017 yılları arasında gerçekleştirilmiştir.<sup>2</sup> Uygulama sırasında elde edilen veriler ve literatür araştırmaları, restorasyon projesini de etkileyecek nitelikte bulgulara ve yapının adı, tarihlendirilmesi ve kullanımına ilişkin yeni, ilginç bilgilere ulaşmamızı sağlamıştır.

1 *Bk. Aslanoğlu, 1978; Gürboğa, 1985; Önkall, 1991; Kalfazade, 1995; Çakmak, 2002; Çakmak, 2008, 279-299; Caner, 2014.*

2 Yapının rölöve, restitüsyon ve restorasyon projeleri Promim Mimarlık tarafından hazırlanmıştır. Restorasyon uygulaması İzmir Valiliği'nin maddi desteği ile Tire Belediyesi ve İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü denetiminde, bilimsel danışmanlığında Umart Mimarlık tarafından gerçekleştirilmiştir. Çalışmada emeği geçen tüm kurum ve kişilere teşekkürü borç bilirim. Ayrıca fotoğraflarını kullanmama izin veren fotoğraf sanatçısı Mehmet Yasa'ya da teşekkür ederim.

## YAPININ GENEL MİMARİ ÖZELLİKLERİ

Kentin güneyinde, Ertuğrul Mahallesi'nde, 415 ada / parsel 3'te kayıtlı bulunan Yalınayak Hamamı, İzmir I Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 12.12.1991 tarih ve 3360 sayılı kararı ile "korunması gerekli birinci grup yapı" olarak tescillenmiştir. Erkekler ve kadınlar kısmı olmak üzere iki bölümden meydana gelen bir *çifte hamam*dır.<sup>3</sup> (*Fot. 1; Şek. 1*) Duvarlar kaba yonu taş ve moloz taşla, kubbe ve tonozlar ise tuğlayla inşa edilmiştir. Zemin kaplamalarında devşirme mermer levhalar kullanılmıştır. Erkekler kısmı, S. Eyice'nin Osmanlı hamamlarının sıcaklık mekânlarını dikkate alarak yaptığı tipolojiye göre "haçvari dört eyvanlı ve köşe hücreli tip" in varyasyonlarından biridir.<sup>4</sup> Kadınlar kısmı ise "ortası kubbeli, enine sıcaklıklı ve çifte halvetli tip" e uygun bir plan şemasına sahiptir.<sup>5</sup>



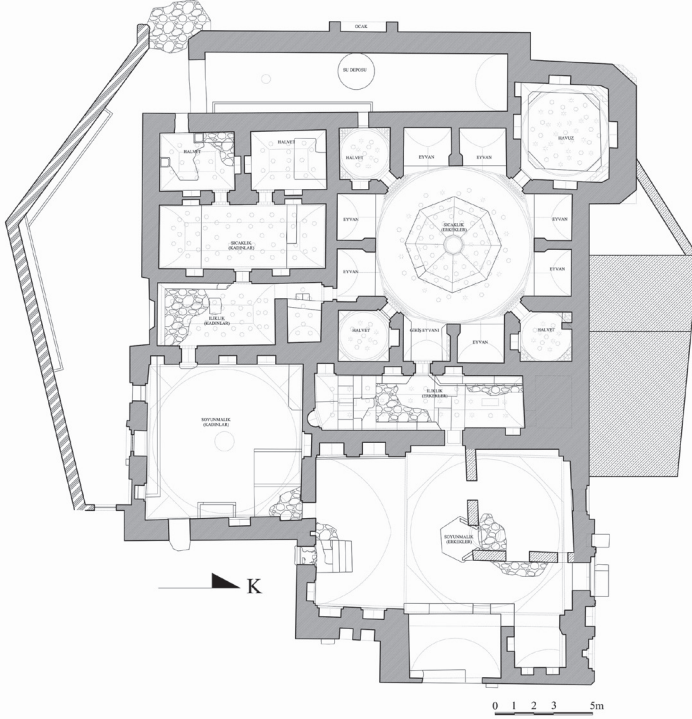
**Fot. 1:** Restorasyon öncesi güneydoğudan genel görünüş. (Fot.: M. Yasa)

Kuzeyde yer alan erkekler kısmı, kadınlar kısmına oranla hayli anıtsaldır. Erkekler kısmı soyunmalığına giriş, kuzey cephesindeki sivri kemerli açıklıktan sağlanmaktadır. (*Fot. 2*) Cephenin doğu köşesinde bir çeşmeye yer verilmiştir. Kubbeyle örtülü kare planlı soyunmalık, güneyde beşik tonozlu bir hacimle genişletilmiştir. Soyunmalığın ortasında altıgen planlı bir fiskiyeli havuz (*Fot. 3*), doğusunda havlu kurutmalık ve kahve ocağı

3 Çakmak, 2002, 75-80.

4 Eyice, 1960, 108-110.

5 Eyice, 1960, 112-114.



Şek. 1: Restorasyon öncesi rölöve. (Promim Mimarlık)

olarak ayrılmış beşik tonozlu birer bölüm bulunmaktadır. Enine dikdörtgen planlı ılıklik mekânı, beşik tonozla örtülüdür. (Fot. 4) İlıkliğin güneyinde, önünde geniş seki bulunan bir mihrap mevcuttur.<sup>6</sup> Kuzeyinde ise beşik tonozla örtülü tuvalet-tıraşlık mekânı yer almaktadır. Sıcaklık, ortadaki kubbeye örtülü büyük hacmin çevresine yerleştirilmiş beşik tonoz örtülü sekiz eyvan, köşelerde ise kubbeye örtülü üç halvet ve kuzeybatı köşede havuz içeren mekândan oluşmaktadır. (Fot. 5) Sıcaklığın ortasında çokgen planlı bir göbek taşı vardır. Gerek ılıkliğı örten tonoz gerekse sıcaklık kubbeleri, çok sayıda ışık gözü içermektedir. Sıcaklığın merkezindeki kubbeye, yıldız ve çokgen formlu ışık gözleriyle çark-ı felek kompozisyonu oluşturulmuştur.

6 Tire’de *Yalınayak Hamamı*’nın yanı sıra *Tahtakale Hamamı* ve *Eski-Yeni Hamam*’ın erkekler kısmı ılıkliklarında da birer mihrap nişi vardır. Önlerinde birer seki bulunan ve tam olarak kibleye konumlandırılmış olan bu nişlerin süsleme ya da eşya koyma amaçlı olmadıkları kesindir. Özellikle *Yalınayak Hamamı*’ndaki mihrap nişinin kibleye konumlandırılabilmesi için ılıklik güney duvarının doğu köşesinin pahlanmış olması bu görüşü destekler niteliktedir. C. Çakmak “*gusül abdesti alınırken kibleye dönülmemesi gerektiği*” şeklindeki bazı hadislerden yola çıkarak, bu mihrap nişlerinin hamama giren kişilerin kible yönünü tayin edebilmelerini sağlamak amacıyla inşa edilmiş olabileceklerini düşünmektedir. (Çakmak, 2002, 89; Çakmak, 2008, 284.)



**Fot. 2:** Restorasyon sonrası erkekler kısmı soyunmalığı. (Fot.: M. Yasa)



**Fot. 3:** Restorasyon öncesi erkekler kısmı soyunmalığı. (Fot.: M. Yasa)

**Fot. 4:**

Restorasyon sonrası erkekler kısmı ılıklığı.

(Fot.: M. Yasa)



Kadınlar kısmı soyunmalığına, güney cephesinin ortasındaki basık kemerli açıklıktan girilmektedir. Kubbeyle örtülü kare planlı mekân, olumsuz müdahalelere maruz kalmış, zemin kaplaması ve soyunma kabinlerine ait sekiler günümüze ulaşamamıştır. (Fot. 6) Yapılan temizlik çalışmaları sonucunda, soyunma kabinlerinin oturduğu sekilerin bir kısmı ile mekânın ortasında, günümüze ulaşamayan bir fiskiyeli havuza ait temellere ulaşılmıştır. Ilıklık, aynalı manastır tonozuyla örtülü enine dikdörtgen planlı bir mekândır. Oturma sekileriyle çevrili mekânın kuzeyinde beşik tonozla örtülü traşlık mekânı vardır. Güney duvarında yapılan çalışmalar sonucunda günümüze ulaşamayan kadınlar kısmı tuvaletinin giriş açıklığı ortaya çıkarılmıştır. Enine dikdörtgen planlı sıcaklık, aynalı manastır tonozuyla örtülüdür. (Fot. 7) Batısında yine aynalı manastır tonozuyla örtülü iki halvet bulunmaktadır.



**Fot. 5:** Restorasyon sonrası erkekler kısmı sıcaklığı. (Fot.: M. Yasa)

Yapının batısında, güney-kuzey yönde uzanan, beşik tonozla örtülü bir su deposu ve ocak içeren külhan kısmı vardır. (Fot. 8) Külhan her iki kısma da hizmet vermektedir.





**Fot. 6:**  
Restorasyon öncesi  
kadınlar kısmı  
soyunmalığı.  
(Fot.: M. Yasa)



**Fot. 7:**  
Restorasyon  
sonrası kadınlar  
kısmı sıcaklığı.  
(Fot.: M. Yasa)



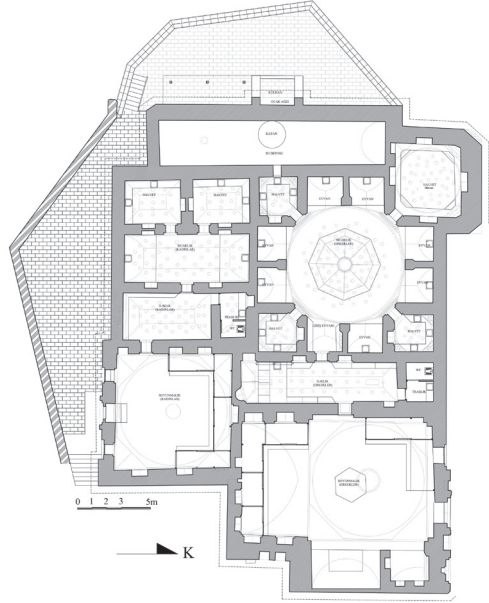
**Fot. 8:**  
Restorasyon öncesi  
batı cephesi.  
(Fot.: M. Yasa)

## PROJE ve UYGULAMA SÜRECİ

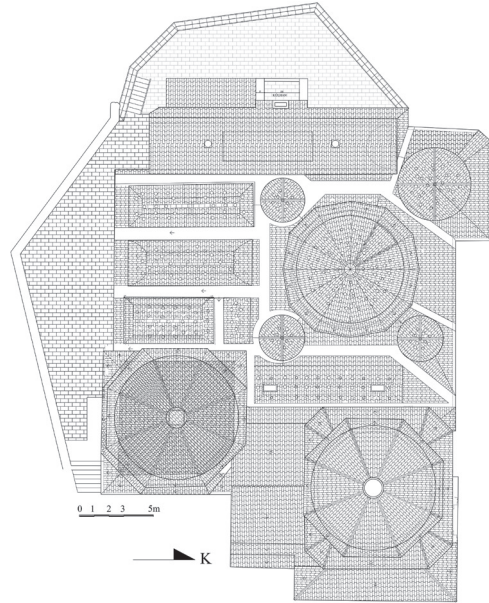
Yalınayak Hamamı'nın İzmir II Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 08.06.2012 tarih ve 998 sayılı kararı ile onaylanan rölöve, restitüsyon ve restorasyon projelerinde öngörülen bazı müdahale biçimlerinin, gerek yapıdan gelen izler, gerek temizlik ve raspa çalışmalarıyla elde edilen yeni bulgular ve gerekse hamamların mimari özellikleri ve çalışma sistemleri hakkındaki bilgiler dikkate alınarak değiştirilmesine ihtiyaç duyulmuş ve bir revize restorasyon projesi hazırlanmıştır. Revize proje İzmir I Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 30.07.2015 tarih ve 3461 sayılı kararı ile onaylanmıştır. Revize proje ile önerilen ve uygulamaya geçirilen değişiklikler şunlardır:

### Kubbe-Tonoz Kaplamaları ve Fenerler

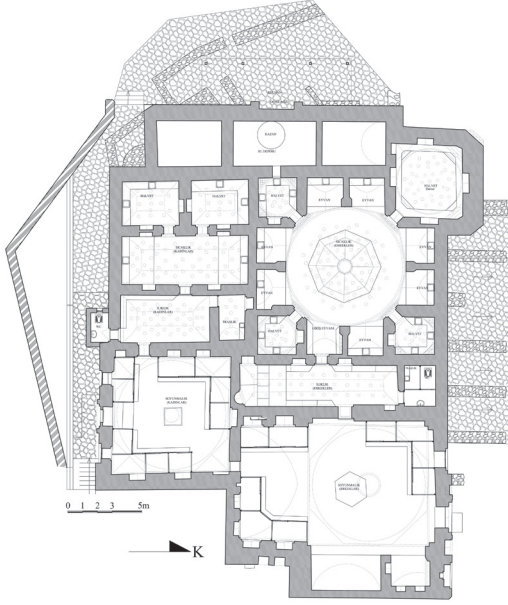
08.06.2012 tarih ve 998 sayılı karar ile onaylı restorasyon projesinde hamamın tüm mekânlarının kubbe ve tonozları kiremit kaplı olarak önerilmiştir. (Şek. 2, 3) Ancak yapıda soyunmalıklar dışındaki mekânlarının kubbe ve tonozları, çokgen ve yıldız şekilli çok sayıda ışık gözüne sahiptir. Işık gözlerinin çok sayıda olduğu uygulamalarda, üzerlerine cam fil gözlerinin oturtulduğu da dikkate alındığında, örtüyü kiremitle kaplamak son derece güçtür. Nitekim yaptığımız temizlik çalışmalarında soyunmalıklar dışındaki mekânların kubbe ve tonozlarında kiremit izine rastlanmamıştır. Işık gözleri yerine ortalarında sadece birer fener bulunan soyunmalık kubbelelerinin ise özgünde kiremit kaplı oldukları



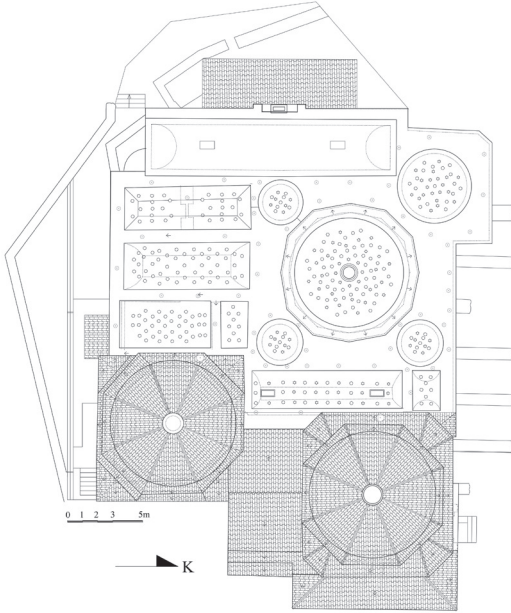
Şek. 2: Onaylı restorasyon planı.  
(Promim Mimarlık)



Şek. 3: Onaylı çatı restorasyon planı.  
(Promim Mimarlık)



Şek. 4: Revize restorasyon planı.  
(Promim Mimarlık)



Şek. 5: Revize çatı restorasyon planı.  
(Promim Mimarlık)

açıktır. Erkekler kısmı soyunmalı-  
ğı kubbesinde uygulama öncesinde  
de mevcut olan kiremitlerin altında  
basma izleri de net bir şekilde görül-  
müştür. Kadınlar kısmı soyunmalığın-  
daki kiremitlerin sonradan sökülerek  
kubbenin çimento esaslı sıva ile kap-  
landığı anlaşılmıştır. Bu nedenlerle  
onaylanan revize proje doğrultusunda,  
soyunmalık kubbeleri kiremitle  
kaplanmış, diğer mekânların kubbe ve  
tonozları özgünde olduğu gibi sıvalı  
bırakılmıştır. (Şek. 4, 5; Fot. 9)

Onaylı restorasyon projesin-  
de soyunmalık mekânlarını örten kub-  
belerde, geleneksel fener tipolojisiyle  
uyuşmayan metal unsurlar önerilmiş-  
tir. Hamamlarda fenerin oturduğu  
yuvanın formuna göre, çokgen ya da  
dairesel kesitli ve genellikle tuğla ile  
inşa edilmiş, yanlarında kemer dizile-  
ri bulunan, üzeri küçük birer kubbe-  
cikle örtülü fenerler kullanılmaktadır.  
Uygulama sırasında yapılan temizlik  
çalışmaları sonucunda, soyunmalık  
kubbelerinde sekizgen fener yuvaları  
ortaya çıkarılmış ve revize proje ile  
geleneksel formda fener önerisi getiri-  
lmiş ve uygulanmıştır. (Fot. 9)

### Dükkânlar

Uygulama öncesinde, yapı-  
nın kuzey cephesine bitişik durumda  
yakın tarihli bir konut bulunmaktay-  
dı. (Fot. 10) Tire Belediyesi tarafın-  
dan kamulaştırılan konut, uygulama  
sırasında kaldırılmış; kuzey duvarı  
üzerinde beş adet dükkâna ait izlere  
ulaşmıştır. (Fot. 11) Bu alanda Tire  
Müze Müdürlüğü denetiminde ger-  
çekleştirilen temizlik çalışmaları so-  
nucunda dükkânların temelleri de or-



Fot. 9: Restorasyon sonrası güneydoğudan genel görünüş. (Fot.: M. Yasa)

taya çıkarılmıştır. Yaklaşık 3,90 x 2,30 m boyutlarında dikdörtgen hacimlerden oluşan bu dükkânların örtülerine ilişkin herhangi bir iz mevcut değildir. İz bulunmaması örtülerinin ahşap tavan olduğunu düşündürmektedir. Yapının doğu cephesinde, erkekler kısmı soyunmalığının güney kesiminde mevcut iki nişin bulunduğu alanda da temizlik çalışması yapılmış, burada da 2,20 x 2,10 boyutlarında bir dükkân bulunduğu saptanmıştır. Sonuç olarak yapının, kuzey ve doğu cephelerine bitişik altı adet dükkânı bulunduğu anlaşılmıştır. 1520’li yıllara ait Kanuni Sultan Süleyman Devri Aydın İli Evkaf Defteri’ndeki bir kayıttan, Mısırlı Mescidi Vakfi’nin Yalınayak Hamamı nezdinde bir dükkânının bulunduğu öğrenilmektedir.<sup>7</sup> Dolayısıyla temizlik çalışmalarıyla ortaya çıkan dükkânlardan birinin bu vakfa ait olduğunu söylemek mümkündür. Ortaya çıkan temel ve duvarlar restitüsyon (Şek. 6) ve restorasyon projelerine işlenmiş, yükseklik ve örtülerine ilişkin yeterli veri bulunmadığından konservasyonları yapılarak korunmalarına karar verilmiştir.

### Odunluk

Hamamlarda, depodaki suyun ve yapının ısıtılmasını sağlayan külhanın gerisinde, *odunluk* adını verdiğimiz, bu alanın yağmurdan korunmasını sağlayan,

7 Erdoğan, 2016, 160.



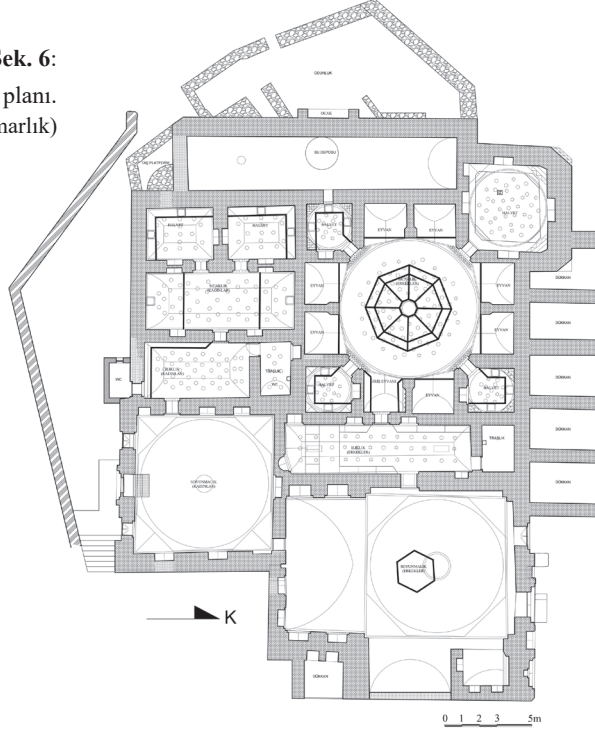
**Fot. 10:** Restorasyon öncesi kuzey cephesine bitişik konut. (Fot.: M. Yasa)



**Fot. 11:** Restorasyon sonrası kuzey cephesi. (Fot.: M. Yasa)

sundurmayla örtülü bir bölüm bulunmaktadır. Yalınayak Hamamı'nın odunluğu günümüze gelememiştir. (Bk. Fot. 8) Yapılan temizlik çalışmalarında da odunluğun sınırlarına ait net bir veriye ulaşılamamıştır. 08.06.2012 tarih ve 998 sayılı karar ile onaylı restorasyon projesinde, su deposunun güney kesiminde hamamın ocak kısmını kapsamayan, sundurmayla örtülü bir odunluk önerilmiştir. Bu nedenle revize proje ile mülkiyet sınırlarını dikkate alan, ocağı da kapsayacak nitelikte, sundurmayla örtülü bir odunluk önerisi getirilmiş ve uygulama bu doğrultuda gerçekleştirilmiştir. (Fot. 12)

Şek. 6:  
Restitüsyon planı.  
(Promim Mimarlık)



### Mermer Kaplama

Onaylı restorasyon projesinde, soyunmalıklar ve su deposu dışındaki tüm mekân duvarlarının zeminden yaklaşık 1,30 m yüksekliğe kadar mermerle kaplanması önerilmiştir. Yapının özgününde duvarlarda mermer kaplama yoktur. Hamamların çoğunda duvarların suyun çarpmasına maruz kalan alt kesimi, belirli bir yüksekliğe kadar ince perdahlı ve daha sağlam bir sıvayla kaplanarak yalıtım sağlanmaktadır. Korumacılık ilkeleri açısından, yapının özgününde bulunmayan mermer kaplama yerine, tüm duvarlarda hali hazırda mevcut ve önemli bir kısmı da sağlam durumda olan ince perdahlı sıvaların onarımı ve eksik kısımlarının tamamlanmasının daha sağlıklı olacağı öngörülmüş, revize projeye özgün sıvalar korunmuştur.

### Soyunma Kabinleri ve Kadınlar Kısmı Soyunmalığındaki Fıskiyeli Havuz

Onaylı restorasyon projesindeki soyunma kabinleri, duvarlarda yer alan eşya koyma nişleri, kadınlar kısmı soyunmalığında ortaya çıkan özgün sekiler ile erkekler ve kadınlar kısmı arasındaki giriş açıklığı dikkate alınmadan hazırlanmıştır. Kabinler, raspa çalışmaları ve temel araştırmaları ile elde edilen yeni verilere uygun bir şekilde yeniden düzenlenmiş, uygulama bu doğrultuda gerçekleştirilmiştir. (Fot. 13, 14)

**Fot. 12:**  
Restorasyon sonrası  
batı cephesi.  
(Fot.: M. Yasa)



**Fot. 13:**  
Restorasyon sonrası  
erkekler kısmı  
soyunmalığı.  
(Fot.: M. Yasa)



**Fot. 14:**  
Restorasyon sonrası  
kadınlar kısmı  
soyunmalığı.  
(Fot.: M. Yasa)





**Fot. 15:** Kadınlar kısmı soyunmalığında fiskiyeli havuz temeli.



**Fot. 16:** Soyunmalıklar arası geçiş.

Kadınlar kısmı soyunmalığının ortasında, çimento esaslı zemin kaplamasının kaldırılması sonucunda, bir fiskiyeli havuzun temellerine ve havuza su sağlayan pişmiş toprak künklere ulaşılmıştır. (Fot. 15) Sadece temel seviyesinde korunabilmiş olan havuzun formu bilinmediği için tamamlanması yoluna gidilmemiş, konservasyonu yapılarak temperli camla teşhir edilmesine karar verilmiştir.

### Soyunmalıklar Arası Geçiş

Restorasyon çalışmaları sırasında gerçekleştirilen sıva raspaları sonucunda, erkekler kısmı soyunmalığının güney duvarı üzerinde yer alan nişin, özgünde basık kemerli bir giriş açıklığı olduğu saptanmıştır. (Fot. 16) Kadınlar kısmı soyunmalığı ile bağlantılı olan bu açıklık son derece ilginçtir. Olağan koşullarda Türk hamamlarında, erkekler ve kadınlar kısmı soyunmalıkları arasında böyle bir giriş açıklığının bulunması, örneğine rastlanan ve de beklenebilecek bir durum değildir. Bu açıklığın işlevi makalenin sonunda tartışılacaktır. Rölöve verilerinden hareketle restitüsyon ve restorasyon projelerinde niş



olarak bırakılan bu açıklık, revize proje ile düzeltilmiş ve uygulamada özgün şeklinde bırakılmıştır.

### **Erkekler Kısmı Tuvalet ve Tıraşlık Mekânı**

Proje çalışmaları sırasında, kapısı örtülü olduğu için erkekler kısmı ılıklığının kuzeyinde yer alan tuvalet ve tıraşlık mekânına girilememiş, bu nedenle restitüsyon ve restorasyon projelerinde mekân kurgusu sağlıklı bir şekilde yapılamamıştır. (Bk. Şek.2) Uygulama sırasında, girişin açılmasıyla birlikte, güney duvarında mevcut ayna taşından hareketle mekânın doğu kesiminin bir dağılım hacmi, batı kesiminin ise tıraşlık ve tuvalet olarak değerlendirildiği anlaşılmıştır. Güney duvarında mevcut ayna taşı, tıraşlığın bu kesimde, tuvaletin ise kuzeyde yer aldığını göstermektedir. Zemini tamamen tahrip olmuş durumdaki mekânda, doğal olarak ayırıcı duvar da kalmamıştır. Revize proje ile mekân kurgusu düzeltilmiş, tuvalet ve tıraşlığın ince bir duvarla ayrılması, ayna taşının alt kesimine bir mermer kurna yerleştirilmesi, kurnanın gerisine bir oturma sekisi yapılması, tuvalet olarak ayrılan bölüme de alaturka bir hela taşı konulması önerilmiş; uygulama bu doğrultuda gerçekleştirilmiştir. (Bk. Şek.4)

### **Kadınlar Kısmı Tuvaleti**

Onaylı restorasyon projesinde kadınlar kısmı tuvaleti, tıraşlık ile birlikte ılıklığın kuzeyindeki beşik tonozla örtülü mekânda önerilmiştir. (Bk. Şek. 2) Hamamlarda tuvaletin fosseptik sorunu nedeniyle mutlaka dışa yakın bir köşede, cehennemlik dışında çözümlendiği bilinmektedir. Dolayısıyla tuvaletin projede önerildiği gibi, ılıklığın kuzeyindeki tıraşlık mekânı içinde çözümlenmiş olması imkan dahilinde değildir. Nitekim ılıklığın yıkılıp yeniden inşa edildiği net bir şekilde görülebilen güney duvarı dışında yaptığımız temizlik çalışmaları sonucunda, güneydoğu köşede sonradan kapatılmış bir açıklığın izlerine ulaşılmıştır. (Fot. 17) 60 cm genişliğindeki açıklığın tuğla ile örülmüş silmeleri, hamamın diğer mekânlarındakilerle aynıdır. Ve özgün olduğu açıktır. Bu açıklık, kadınlar kısmına ait özgün tuvaletin yerinin saptanmasını sağlamakla birlikte, bu kesimde yaptığımız temizlik çalışmalarında mekânın boyutları hakkında fikir verecek herhangi bir bulguya ulaşılamamıştır. Revize projede ılıklığın güneydoğu köşesinde ortaya çıkan giriş açıklığı izinden hareketle 2,00 x 1,50 m boyutlarında, yapıyla yarışmayacak ve dönem yanlıgısı yaratmayacak bir tuvalet önerisi getirilmiş ve uygulanmıştır. (Bk. Şek. 4)



**Fot. 17:** Kadınlar kısmı tuvaletine ait giriş açıklığı.

## YAPININ TARİHLENDİRİLMESİ, KULLANIMI ve ADINA İLİŞKİN YENİ BULGU ve ÖNERİLER

Yukarıda tanımladığımız projeye ilişkin bulguların yanı sıra restorasyon sürecinde elde ettiğimiz bazı veriler ve yaptığımız literatür taramaları, yapının inşa tarihi ve kullanımına ilişkin yeni ve ilginç verilere ulaşmamızı da sağlamıştır. Yapının inşa kitabesi yoktur. Çalışmalarda yapı, güneydoğusundaki Yalınayak (Hasan Çavuş) Camii ve günümüze ulaşamayan medrese ile birlikte Hasan Çavuş Vakfı'na ait bir yapı olarak kabul edilmekte ve 16. yüzyıla tarihlendirilmektedir.<sup>8</sup> Ancak 1462-1468 yılları arasında Sultan II. Mehmed döneminde hazırlanmış bir defterde yer alan “An-hamam-ı Vakf-ı Yalınayak” şeklindeki kayıt,<sup>9</sup> yapının 15. yüzyılda da var olduğunu ve sadece bu yapıya ait bir vakfın bulunduğunu kanıtlamaktadır. Bu durumda yapıyı söz konusu belge ve mimari özelliklerinden hareketle 15. yüzyıla tarihlendirmek daha doğru olacaktır.

Bir başka ilginç bulgu, yapının kullanımına ilişkindir. Erkekler kısmı sıcaklığının kuzeybatı köşesinde yer alan mekân, içerdiği havuz ile halvetlerden ayrılmaktadır. Sıcaklıktaki üç halvet 2,60 x 2,60 m boyutlarında birer kare planlı mekândır. Kuzeybatı köşedeki mekân ise 4,90 x 4,50 m boyutlarında, halvetlere oranla hayli büyük bir mekân niteliğindedir. (Fot. 18) Bir basamakla inilen, 1,30 m derinlikteki havuzun duvarlarında su tesisatı bulunmaması, suyun güney duvarının kubbeye yakın kesimindeki çörtenden yağmur aracılığıyla sağlanması oldukça dikkat çekicidir. (Fot. 19) Yalınayak Hamamı ve içerdiği havuz, Evliya Çelebi'nin yapıya ilişkin vermiş olduğu bilgilerle farklı bir anlam kazanmaktadır. Tire'yi 1672 yılında gören Evliya Çelebi, kentteki hamamlardan ayrıntılı bir şekilde söz eder. Seyyahın *Piri Hamamı* (Eski-Yeni Hamam) ve *Yalınayak Hamamı*'na ilişkin verdiği bilgiler son derece çarpıcıdır. Bu iki hamamı “*suyu ve havası güzel, büyük birer havuzu bulunan, aşıkların toplandığı, bütün tellaklarının güneş ve ay yüzü dilberler olduğu*” yapılar olarak tanımlar. Bu hamamlarda “*dilberlerin aşıkları ile vasitasız ve peştemalsiz birbirlerini kucaklayıp sonra yıkandıklarını*” söyler ve “*kimse buna engel olamazdı*” şeklinde devam eder.<sup>10</sup> Evliya Çelebi'nin verdiği bilgilerin abartılı olduğu kesindir. İslam hukuku açısından kabul edilmesi mümkün görünmeyen bu ifadeler ve halk arasında “Günah Hamamı” adıyla anılagelmesi<sup>11</sup> yapının kullanımından kaynaklanıyor olmalıdır.

Bu abartılı ifadelerin yanı sıra; erkekler kısmı sıcaklığının kuzeybatı köşesinde yer alan ve yağmur suyuyla beslenen *havuz* ile erkekler ve kadınlar kısmı soyunmalıkları arasındaki *giriş açıklığı* da Türk hamamlarında karşımıza çıkmayan ayrıntılardır. Bu veriler, hamamın aşağıda açıklayacağımız gerekçelerle gayrimüslimler tarafından kullanılmış olabileceğini akla getirmektedir.

8 Aslanoğlu, 1978, 71; Armağan, 2003, 305; Çakmak, 2002, 80.

9 Erdoğan & Bıyık, 2015, 254.

10 Kahraman, 2011, 184.

11 Armağan, 2003, 305.



**Fot. 18:** Erkekler kısmı sıcaklığında mikve.  
(Fot.: M. Yasa)

Dönemin demografik yapısı incelendiğinde Tire’de yaşayan gayrimüslim topluluklar arasında Yahudilerin önemli bir yer tuttuğu görülür.<sup>12</sup> Yahudilerin ruhsal ve bedensel temizlik amacıyla *mikve* adı verilen havuzları kullandıkları bilinmektedir.<sup>13</sup> Yalınayak Hamamı’nda yer alan yağmur suyuyla beslenen havuzun da Yahudi Cemaati tarafından kullanılan bir *mikve* (arınma havuzu) olması güçlü bir olasılıktır. Erkekler ve kadınlar kısmı soyunmalıkları arasında ortaya çıkan, olağan koşullarda Türk hamamlarında rastlanmayan özgün giriş açıklığı da bu olasılığı destekler niteliktedir. Bu açıklık, kadınlar kısmında *mikve* bulunmaması nedeniyle cemaate mensup kadınların da kullanabilmesine yönelik olarak açılmış olmalıdır. Ancak bu durum, Evliya Çelebi’nin sözünü ettiği gibi erkek ve kadınların bir arada yıkandıkları anlamını taşımamaktadır. Kadınlar olasılıkla

12 Bora, 2016, 211-212; Sanus & Adanalı, 2015, 6.

13 Besasel, 2001, 406-408.



Fot. 19: Mikveye yağmur suyu sağlayan çörtlen.

mikvenin kendilerine tahsis edildiği ve erkeklerin bulunmadığı günlerde, mahremiyet nedeniyle erkekler soyunmalığı girişini değil, iki soyunmalık arasındaki geçişi kullanıyorlardı. Özetle, Evliya Çelebi'nin yapının kullanımına ilişkin abartılı ifadelerinin ve halk arasında yine abartılı bir şekilde “günah hamamı” adıyla anılmasının -*Yalınayak Hamamı Vakfı* tarafından Yahudi Cemaati için yaptırıldığı anlaşılan- hamamın erkekler kısmındaki mikvesinin kadınlar tarafından da kullanılmasından kaynaklandığını kabul etmek mümkün görünmektedir.

Tartışılması gereken bir başka konu, yapının adının nereden geldiğidir. A. M. Armağan, 1531 kayıtlarında Alaşehir’de de rastlanan “Yalınayak” adının, bir aşirete özgü olabileceğini düşünmektedir.<sup>14</sup> Tire’de 15. yüzyılda hem bir mahalleye<sup>15</sup> hem de bir hamama adını veren bu sözcüğün, yukarıda tartışığımız mimari kurgu ve kullanım özellikleri nedeniyle bir aşiretten ziyade, kentte yaşayan Yahudi Cemaati ile ilişkili olması daha güçlü bir olasılıktır. N. Arslantaş, Yahudilerin erken dönemlerde namazlarını yalın ayak kıldıklarını, bu durumun Allah’ın Hz. Musa ile ilk kez konuştuğu Tuvâ Vadisi’nde pabuçlarını çıkarmasını istemesinden kaynaklanmış olabileceğini, bir hadiste Müslümanlara ayakta mest veya terlikle namaz kılınarak Yahudilere muhalefet edilmesinin istendiğini belirtmektedir. Arslantaş, genelde terk edilmiş olmakla birlikte, Yahudiliğin otantik halini kısmen koruyan Samiriler’in, sinagoglarına hala ayakkabısız

14 Armağan, 2003, 90.

15 Armağan, 1983, 43; Armağan, 2003, 90.

girdiklerini de vurgulamaktadır.<sup>16</sup> Bu bilgiler ve yapının mimari özellikleri “Yalınayak” adının Müslümanlarca Yahudi Cemaati’ne mensup kişileri tanımlayan bir sıfat olabileceğini akla getirmektedir. Yani “Yalınayak Mahallesi” ve “Yalınayak Hamamı” adlarının “Yahudi Mahallesi” ve “Yahudi Hamamı” anlamlarında kullanılmış olması mümkün görünmektedir.

Yapının kullanımı ve adına ilişkin bu öneriler, hamamın hemen güneydoğusunda yer alan ve bugüne kadar aynı külliye yapılırdı kabul edilen Hasan Çavuş (Yalınayak) Camii ve günümüze ulaşamayan medresesine ilişkin bazı değerlendirmeleri de zorunlu kılmaktadır: Sultan II. Mehmed’in, İstanbul’un fethi sonrasında Tire de dahil olmak üzere İzmir ve çevresinde yaşayan Yahudi Cemaati’ne mensup çok sayıda kişiyi İstanbul’a götürdüğü bilinmektedir.<sup>17</sup> Bu konuda 1462-1468 yılları arasında hazırlandığı kabul edilen bir defterde yer alan “*Resm-i küb-i kefer-i şehri Tire ve Yahudiler gitdüğü sebebden az olur, hassa-i Subaşı-i Tire hasıl-ı minhâ 5.000*” şeklindeki kayıt çok çarpıcıdır.<sup>18</sup> Tire’de yaşayan Yahudilerin kentten ayrılmaları nedeniyle “resm-i küb” adı verilen verginin yeterince toplanamadığının belirtildiği bu kayıttan hareketle, 1460’lı yıllardan sonra Yalınayak Mahallesi’nin demografik yapısının değiştiğini düşünmek yanlış olmayacaktır. 1460’lardan -1492’de başlayan Sefarad göçleri sonrasında- Yahudi Cemaati’nin kente tekrar gelişine kadar geçen süre içerisinde mahalleye Müslüman nüfus yerleştirilmiş olmalıdır. Hasan Çavuş (Yalınayak) Camii ve günümüze ulaşamayan medresesinin bu dönemin ürünü olmaları muhtemeldir. Evliya Çelebi’nin verdiği bilgiler, Yahudi Cemaati’nin kente tekrar gelişiyile birlikte hamamı kullanmaya devam ettiğini düşündürmektedir.

## SONUÇ

Tire’nin en görkemli yapılarından biri olan Yalınayak Hamamı, Tire Belediyesi, İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü ve İzmir Valiliği işbirliği ile özgün işlevinde kullanılmak üzere korumacı bir yaklaşımla ayağa kaldırılmıştır. Restorasyon çalışmalarında ilk aşamayı, rölöve, restitüsyon ve restorasyon projelerinin hazırlanması oluşturmaktadır. Bu çalışmada, proje sürecinde raspa, temizlik, kazı ve en az bunlar kadar gerekli literatür çalışmalarının birlikte yürütülmesinin ne kadar önemli olduğu ortaya çıkmıştır. Nitekim Yalınayak Hamamı’nda uygulama sırasında gerçekleştirilen kazı, temizlik, raspa ve literatür çalışmalarıyla elde edilen veriler, yapının onaylı projesinde yukarıda ayrıntılarıyla vurguladığımız önemli değişiklikleri zorunlu kılmıştır. Bu çalışmalarda elde edilen veriler sadece projenin mimari ayrıntıları ile sınırlı kalmamış, yapının adı, kullanımı, tarihlendirilmesi ve hatta kentin sosyal yapısının aydınlatılmasına da katkılar sağlamıştır. Sonuç olarak Yalınayak Hamamı’nın proje ve uygulama süreci, koruma çalışmalarında multi-disipliner ve titiz yaklaşımın önemini bir kez daha gözler önüne sermiştir.

16 Arslantaş, 2008, 69.

17 Bora, 2017, 137; Goffmann, 2017, 119.

18 Erdoğan & Bıyık, 2015, 225.

## KAYNAKÇA

- Armağan, A. M. (1983). *Belgelerle Beylikler Devrinde Tire*. İzmir.
- Armağan, A. M. (2003). *Devlet Arşivlerinde Tire*. İzmir.
- Aslanoğlu, İ. (1978). *Tire'de Camiler ve Üç Mescit*. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Arslandaş, N. (2008). Hz. Peygamber'in Çağdaş Yahudilerin İnanç-İbadet ve Dini Hayatları ile İlgili Bazı Tespitler. *M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi* (34), 55-92.
- Besasel, Y. (2001). *Yahudilik Ansiklopedisi*. C. II. İstanbul: Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın A.Ş.
- Bora, S. (2016). Tire Yahudi Mezarlığı, *Tire Araştırmaları Sempozyumu - Bildiriler C.1*, 211-234, İstanbul: Tire Belediyesi Kültür Yayınları
- Bora, S. (2017). *Anadolu Yahudileri Ege'de Yahudi İzleri*. İstanbul: Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın A.Ş.
- Caner, Ç. (2014). Aydınöğulları'ndan Osmanlı'ya Bir Batı Anadolu Kenti: Tire'nin Mekânsal Dönüşümü. *Vakıflar Dergisi* (42): 19-33.
- Çakmak, C. (2002). *Tire Hamamları*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çakmak, C. (2008). Tire Hamamlarının Mimari Özellikleri ve Korunma Durumları Hakkında Gözlemler. *Türk Kültüründe Tire II* (Ed.: M. Şeker ve A. Taşcan), 279-299, İzmir.
- Erdoğru, M. A. & Bıyık, Ö. (2015). *T.T.001/1 M. Numaralı Fatih Mehmed Devri Aydın İli Mufassal Defteri (Metin ve İnceleme)*, İzmir: Ege Üniversitesi İzmir Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları.
- Erdoğru, M. A. (2016). *Kanuni Sultan Süleyman Devri Aydın İli Evkaf Defteri (Metin ve İnceleme)*. İzmir: Ege Üniversitesi İzmir Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları.
- Ertuğrul Kalfazade, S. (1995). *Anadolu'da Aydınöğulları Dönemi Mimarisi*. İstanbul: Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eyice, S. (1960). İznik'de Büyük Hamam ve Osmanlı Devri Hamamları Hakkında Bir Deneme. *Tarih Dergisi II*, 99-120.

- Goffmann, D. (2017). İzmir: Köyden Kolonyal Liman Kentine, *Doğu İle Batı Arasında Osmanlı Kenti, Halep, İzmir ve İstanbul*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gürboğa, F. (1985). *Tire'de Türk-İslam Anıtları (Hanlar ve Türbeler)*. İzmir: Lisans Tezi, E.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Kahraman, S. A. (Haz.), (2011). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: Kütahya, Manisa, İzmir, Antalya, Karaman, Adana, Halep, Şam, Kudüs, Mekke, Medine*. 9. Kitap / C.1. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Önkal, H. (1991). *Tire Türbeleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sanus, M. & Adanalı, E. (2015). *Tire Yahudileri, Resmi Evlilik Kayıtları, Dini Evlilik Kayıtları, Defin Kayıtları, Okul Kayıtları*. İstanbul: Tire Belediyesi Kültür Yayınları.





## BELGELER İŞİĞİNDA HINIS ULU CAMİİ'NİN TARİHLENDİRİLMESİ



### DATING HINIS GRAND MOSQUE IN CONSIDERATION OF DOCUMENTS

Korkmaz ŞEN\*

#### Öz

Hınıs Ulu Camii, Erzurum ili, Hınıs ilçesi, Eski Hınıs, Dere Mahallesi'nde, tarihî Hınıs Kale'sinin eteğinde yer almaktadır. Bitlis ili, Güroymak ilçesinde tesadüfen bulunan Mirza Paşa'nın oğlu Abdurrahman Paşa'ya ait mezar taşı üzerinde yer alan bilgilerin irdelenmesi sonucu Hınıs Ulu Camii'nin yeniden değerlendirilmesi gerektiği anlaşılmıştır. Hınıs Ulu Camii birçok bilimsel yayına konu olmuştur. Ancak şimdiye kadar bu caminin Muş beylerinden Alaaddin Bey tarafından 1734 yılında medreseyle birlikte inşa edildiği ve bir vakıf eseri olduğu belirtilmiştir. Arşiv belgeleri ışığında mezar taşında yer alan tarihi şahsiyetlerin önemi ortaya konmaya çalışılırken aslında bu caminin Osmanlı merkezî hükümeti tarafından atanan Murat Paşa Oğlu Mirza Paşa tarafından yaptırıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca bu belgelerden Alaaddin Bey'in 1734 yılında Muş beyi olmadığı ve Hınıs'ın 1800'lü yılların başında Muş beyleri tarafından idare edildiği anlaşılmıştır. Arşiv belgelerinden bu caminin mescit olarak yapıldığı, cemaatin Cuma namazında, ramazan ve Kurban Bayramlarında namaz kılacak yer bulamaması ve başka bir ibadet mekânının olmaması nedeniyle sonradan camiye çevrildiği anlaşılmıştır. Bu makalede, yaklaşık altmış yıldır yanlış tarihlenen ve banisi yanlış bilinen Hınıs Ulu Camii'nin doğru bir şekilde tanıtılması amaçlanmaktadır.

*Anahtar Kelimeler:* Muş, Alaadin Bey, Mirza Paşa, Hınıs, Osmanlı mimarisi,

#### Abstract

The Hınıs Great Mosque is located on the outskirts of Hınıs Fortress in Dere Quarter of Hınıs, Erzurum. An accidental discovery of a gravestone, which appears to belong to Abdurrahman Pasha, the son of Mirza Pasha, in Güroymak district of Bitlis necessitates the revaluation of the Hınıs Great Mosque. The mosque has been a prominent topic in numerous publications and is thought to be a Vakıf monument built in 1734 together with its Madrasa by the order of Aleaddin Bey, one the chiefs of Muş. However, examination on the gravestone and a related archive works have revealed that the mosque was actually built by Mirza Pasha, the son of Murat Pasha, who was assigned the task by the Ottoman

\* Dr. Öğr. Üyesi. Bitlis Eren Üniv., Fen-Edebiyat Fak., Arkeoloji Böl., Türk-İslam Arkeolojisi Ab.D.  
ORCID ID: 0000-0003-4332-7567 ♦ E-mail: ksen@beu.edu.tr

Government. Also, archives reveal that Aleaddin Bey was not the chief of Muş in 1734 and Hınıs was under the control of Muş Chiefdom in early 1800. Furthermore, the mosque was built as a mescit at first and later converted into a mosque for worshippers who could not find a place for Friday prayers and Eids. The aim of this article is to clear up the sixty years of misinterpretation of the Great Mosque of Hınıs by correctly establishing the founder and the year it was built.

**Keywords:** *Muş, Alaadin Bey, Mirza Pasha, Hınıs, Ottoman architecture,*

### Yapının Mimari Özellikleri

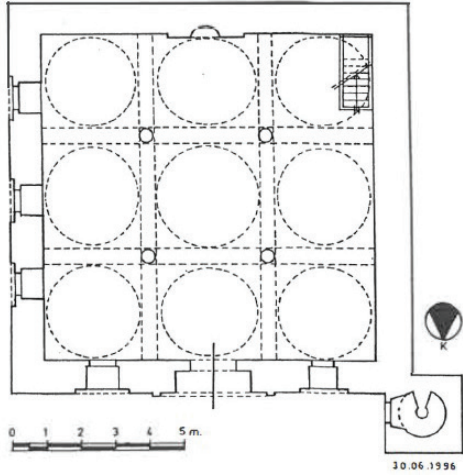
Hınıs Ulu Camii, *Eski Hınıs*'ta, Dere Mahallesi'nde, bir derenin batı kıyısında yer almaktadır. Kitabesi günümüze ulaşamamıştır. (Fot. 1)

Cami, dıştan dışı 11,7 x 11,00 m ölçülerinde kareye yakın bir plan arz etmektedir. Tamamen düzgün kesme taşlarla kaplanmış olan yapının son cemaat yeri yoktur. Harime giriş kuzey cephede yer alan kademeli iki silmeden oluşan sivri kemerli bir kapı açıklığı ile sağlanmaktadır. (Fot. 2)

Harim, 9,60 x 9,60 m boyutlarında olup dokuz küçük kubbe ile örtülüdür. Dört sütun üzerine oturan merkezdeki kubbe yanlarda duvarlardan taşını yapan gömme ayaklara oturan sivri kemerler ile dokuz bölüme ayrılmıştır.<sup>1</sup> (Plan 1)

Merkezdeki kubbe, dıştan yüksek kasnaklı piramidal bir külah ile son bulmaktadır. Diğer sekiz kubbe ise dıştan beton ile düz dam şeklinde kapatılmıştır. Çok kubbeli ulu camiler plan tipinde yapılmıştır. Harim kuzey duvarı üzerinde iki, doğuda üç ve güney duvarında da sivri kemerli alınlıklara sahip iki adet dikdörtgen pencere ile aydınlatılmaktadır. Ancak içte sivri kemerli olan bu alınlıklar, dışta yuvarlak kemerdir. (Fot. 3)

Kible duvarının ortasında, sivri kemerli bir alınlığa sahip mihrap yer almaktadır. Mihrap dikdörtgen çerçevelidir. Yarım daire kesitli mihrap nişini üç sıra kaval silme çevrelemektedir. (Fot. 4)



**Plan 1:** Hınıs Ulu (Mirza Paşa) Camii planı. (Boran, 2000, 65.)

1 Gündoğdu vd., 2005, 42.



**Fot. 1:** Hınıs Ulu Camii, güney cephesi ve taçkapısı.

**Fot. 2:** Hınıs Ulu Camii'nin kuzeyden görünüşü.



**Fot. 3:** Hınıs Ulu Camii doğu cephesi görünüşü.





**Fot. 4:**

Hınıs Ulu Camii mihrabı.  
(Erzurum Vakıflar Bölge  
Müdürlüğü'nden alınmıştır.)

Silindirik gövdeli minare, caminin kuzeybatı köşesinde yer almaktadır. Kare planlı minare kürsüsünün doğu kenarında yer alan basık kemerli bir kapı ile giriş sağlanmaktadır. Kürsünün köşeleri pahlanarak pabuç kısmına geçiş sağlanmıştır. Kürsü ile pabuç arasında yatay iki kaval silme yer almaktadır. Kademeli yatay silmeler şerefe altında da devam etmektedir. Minare, dönüşümlü olarak yerleştirilmiş iki farklı renkte düzgün kesme taşlarla inşa edilmiştir. (Fot. 5)

Minare şerefesinin alt kesiminde, minare gövdesi üzerinde, yer alan, kazıma tekniğiyle işlenmiş bir kitabe dikkat çekmektedir. Bu kitabede “*s,n,ket Yakub bu Ahmed 26*” kelimeleri seçilebilmektedir. (Fot. 6)

### **Yeni Bulgular, Belgeler, Bilgiler**

Bitlis ve Yöresi Tarih ve Kültür Uygulama ve Araştırma Merkezi (BİTAM)'nin arazi çalışmaları kapsamında tespit edilen bir mezar taşının üzerinde yer alan bilgilerin irdelenmesi sonucu Hınıs Ulu Camii'nin yeniden değerlendirilmesi ihtiyacı doğmuştur.

1 Kasım 2018 tarihinde Bitlis ilinin Güroymak ilçesinde yapılan arazi araştırması esnasında *Erentepe Mahallesi*'nde, ana yolun güney tarafında, etrafı bir duvar ile çevirilmiş bir mezarlık dikkatleri çekmiştir. Mezar taşlarının neredeyse tamamının kahve

**Fot. 5:**  
Hınıs Ulu Camii;  
minare genel görünüşü.



**Fot. 6:** Minare kitabesi.

renkli Ahlat taşından yapılmış olduğu görülmüştür. Ancak diğer mezar taşlarından farklı, beyaz mermer bir mezar taşı dikkat çekmiş ve özel olarak incelenmiştir. Bu incelemenin neticesi özlü olarak *Tablo 1* ve *Tablo 2*'de sunulmaktadır:

▼ **Tablo 1:** Abdurrahman Paşa'nın Mezar Baş Taşının Özellikleri, Metni ve Türkçeye Çevirisi

**Özellikleri:** Dikdörtgen formlu mezar baş taşıdır. Katibi bir başlık ile son bulmaktadır. Gövde üzerindeki yazılar celi-sülüs hatla yazılmış, iki kısa kenarı bir yay parçası şeklinde kartuşlar içine alınmış beş Arapça satırdan oluşmaktadır. Yazılar alçak kabartma tekniğiyle işlenmiştir. Başlık ve gövde kırılmış olup üç parça halinde yan yana durmaktadır. (*Fot. 7*)

**Kitabe Metni ve Türkçe'ye Çevirisi:**

<p>هذا مرقد السعيد الشهيد المرحوم المغفور صاحب الفضل و الاحسان مفخر الاعيان فايق الاقران قصير العمر ك... مير (ميران ؟) عبد الرحمن پاشا بن امير ال... ميرزه پاشا اعطى له فى الاخرة مايشا توفى تاريخ ثلاث و اربعين و مائين و الف سنة ٣٤٢١</p>	<p>Bu, mutlu şehit merhum mağfur, iyilik ve fazilet sahibi, dönemin mümtaz şahsiyeti, kısa ömürlü, çok işler başarmış, emirlerin emiri, Emir Mirza Paşa oğlu Abdurrahman Paşa'nın kabridir. Ahirette talep edilen şeyler ona verilsin, bin ikiyüz kırk üç tarihinde vefat etti. Sene 1243.</p>
---	--

▼ **Tablo 2:** Abdurrahman Paşa'nın Mezar Ayak Taşının Özellikleri, Metni ve Transkripsiyonu

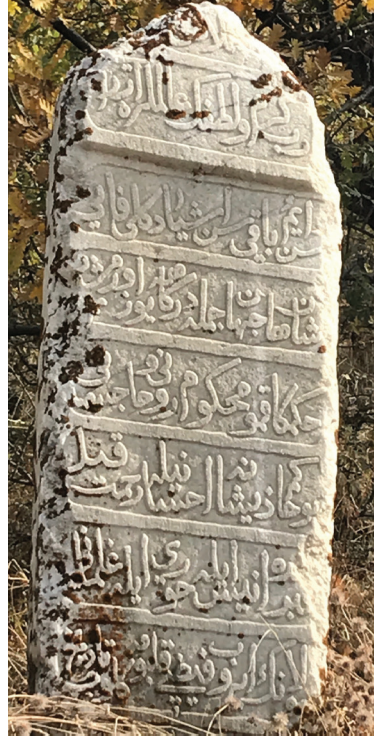
**Özellikleri:** Ayak taşı dikdörtgen prizma şeklindedir. Tepelik kısmı hafif bir çıkıntı ile son bulmaktadır. Yazılar Celi-sülüs hatla alçak kabartma tekniğiyle işlenmiştir. Yatay iki kısa kenarı bir yay şeklinde, kartuşlar içine alınmıştır. Sekiz satırdan oluşmaktadır. (*Fot. 8*)

**Kitabe Metni ve Transkripsiyonu:**

<p>خلاص رب كرم و لطفك عالمه اررا سن دايم باقى سن اشياده كلى فاني شاهان جهان جمله دركاهه يوز اورمشدم حكما قمو محكوم روحاني و جسماني بو حاكم ديشانه احسانيله رحمت قيل قيرنده انيس ايله حوري ايله غلmani مولانك ايروب فيضي قلبومه كلوب تاريخ</p>	<p>Halâs Rabbi kerem ve lutfun 'alemlere..... Sen daim, sen baki, eşya da külli fâni Şâhân-ı cihân cümle dergâha yüz urmuşdum Hükmüne kamu mahkûm ruhânî ve cismanî Bu hakim-i zî-şana ihsanıyla rahmet kıl Kabrinde enis eyle huri ile gılmanı Mevlâ'nın e(i)rüb feyzi, kalbüme gelüb tarih</p>
---	--



Fot. 7: Abdurrahman Paşa'nın mezar baş taşı.



Fot. 8: Abdurrahman Paşa'nın mezar ayak taşı.

Söz konusu kitabe metinlerinden anlaşıldığı üzere mezar, *Mirzazâde (oğlu) Abdurrahman Paşa*'ya aittir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde (BOA) bazı belgelerde mezar taşının ait olduğu Abdurrahman Paşa'nın kimliğine ve faaliyetlerine ilişkin önemli bilgilere rastlanmaktadır: Bir belgede 2 Mart 1827 tarihinde *Muş*, *Hınıs* ve *Malazgirt* sancaklarına yönetici olarak atandığı belirtilmektedir.<sup>2</sup> Abdurrahman Paşa atandıktan hemen sonra amcası olan ve merkezi hükümete isyan eden *Selim Paşa* ile mücadele etmek zorunda kalmıştır. Birlikleriyle *Muş*'ta düzeni sağladıktan sonra amcasının sığınmış olduğu Bitlis üzerine yürümüştür. Bitlis'i ele geçirmiş, Selim Paşa tarafından zincire vurulan Bitlis hanı *İbrahim Han oğlu Mehmet Han*'ı ve Bitlis kethüdası *Yusufopaşazade Ahmet Bey*'i kurtarmıştır.<sup>3</sup> Bölgede düzeni sağladıktan bir müddet sonra, 30 Nisan 1828 tarihinde *Çukur Nahiyesi*, *Norşin Karyesi* yakınında akrabalarından *Yusufopaşazade Emin Bey*'in düzenlediği bir suikast sonucu hayatını kaybetmiş olduğu anlaşılmaktadır.<sup>4</sup>

2 BOA, HAT 1229/47949, 25.Ş.1242 (24 Mart 1827).

3 BOA, HAT, 1229/47949-F, 17.Ş.1242 (16 Mart 1827).

4 BOA, HAT, 1088/44264-G, 15.L.1243, (30 Nisan 1828).

Mezar taşında geçen ikinci isim ise Abdurrahman Paşa'nın babası *Mirza Paşa*'dır. Arşiv belgelerinden elde edilen bilgilere göre Mirza Paşa, *Murat Paşa'nın*<sup>5</sup> oğlu olup *Muş mütesellimidir*. Erzurum'un Hınıs ilçesinde de bir cami yaptırmıştır. Belgelerde şu bilgiler yer almaktadır:

“Medine-i Erzurum muzafatından Hınıs kasabası ahalileri ba cemhum meclis-i şer'e gelub şöyle takrir-i kelim iderler ki kasaba-i mezburda vaki ashab-ı hayrattan Mirza Paşa bina eylediği mescid-i şerif cami olub eyyam Cum'a ve a'yadde salat-ı cum'a ve 'ideyn eda olunmağičun tarafi saltanat-ı aliyeden izn ve icazeti mutazammını camii şerifi mezkurde bervechi hasbi imamet ve hitabete ledelimtihan istihkakı zahir ve nümayan olan Hasan halife ve dailerinin yedine müceddeden bir kıt'a beratı alişan sadaka ve ihsan buyrulmasını niyaz ve iltimas itmeleriyle vaki hal .....? el müteal paye serir a'laya arz ve i'lam olundu baki ila emrül hazreti men lehül ahir .....fi el yevm es-salis vel işrin men zilhicce eş-şerife sene sebea' ve işriyn ve mieteyn ve elf (1227 yılının, Zilhicce ayının 13. günü” (*Ek. 1*)

“İzni hümayunum olmuştur. Padişahım.

Erzurum muzafatından Hınıs kazasında vaki' eshabı hayrattan Mirza Paşa'nın bina eylediği mescid-i şerifin kurb ve civarında edayı salat-ı cum'a ve 'ideyn olunur cami'i şerif olmadığundan ahalisi eyyam-ı şitada usret çekmeleriyle mescid-i mezburun cami' olmağa selahiyeti olduğundan müceddeden minber vaz ikamet-i salat cum'a ve 'ideynin izni hümayunları erzanı ve hitabeti dahi erbab-ı istihkakdan Hasan Halife'ye sadaka buyrulmak Erzurum naibi arz etmekle balası izni hümayunum olmuştur. Hattı hümayun şevket makrumlarıyla tezyin buyrulmak babında emrü ferman .....padişahımındır” (*Ek. 2*)<sup>6</sup>

28 Aralık 1812 tarihli belgelerden de anlaşılacağı üzere Erzurum'un Hınıs ilçesinde Mirza Paşa bir mescit inşa etmiştir. Mescit'in cuma ve bayram namazlarına yetmediği özellikle kış aylarında insanların zorluk çektiği, başka da yakınlarda namaz kılınacak caminin bulunmadığı belirtilmiştir. Bu nedenle, mescidin camiye çevrilmesi istenmiş olup gerekli izinlerin daha önce alındığı ve camiye çevrildiği anlaşılmaktadır.

Eski Hınıs'ın yeni yerine taşınmasından sonra cami terk edilmiş ve bakımsız kalmıştır. 1970 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından restore edilmiştir.<sup>7</sup>

Yayınlarda, İ. Hakkı Konyalı'nın “*Ulu Cami MUŞ beylerinden ALA-ED-DİN tarafından 1734 yılında yapıldığı bize gönderilen kayıt suretlerinden anlaşılmaktadır.*

5 Yapılan araştırmada Muş İlinde Mirza Paşa'nın babası Murat Paşa'nın yaptırmış olduğu bir caminin var olduğu anlaşılmıştır. Yerinde yapılan incelemede caminin harap olduğu, sadece temellerinin günümüze ulaştığı, restore edilmek üzere Vakıflar Genel Md.ünce arkeolojik kazı yapıldığı ve bazı mezar taşlarının ortaya çıktığı belirtmektedir. (H.1257/M. 1841) tarihli bir mezar taşının Mirza Paşa'nın kızı Naile Hanım'a ait olduğu görülmüştür.

6 BOA, HAT, 1531/36 (H.1228)

7 Boran & Kulağuz, 2000, 54.



*Bu hayır sever bey aynı tarihte MUŞ'ta da aynı planda bir cami yaptırmıştır. Camilerin yanlarında medreseleri de vardı. ALA-ED-DİN bey HINIS'ta yaptırdığı cami ve medreseler için gelir olarak 20 dükkanla bir değirmen vakfetmişti. Bugün bunlardan yalnız değirmen vardır. Diğerleri yok olmuştur.*<sup>8</sup> şeklinde ifade ettiği bilgilere dayandırmak suretiyle, Hınıs Ulu Camii'nin Muş beylerinden Alaaddin Bey tarafından 1734 yılında bir külliye şeklinde yapıldığı belirtilmiştir. Yine aynı yayınlarda Konyalı'nın bahsetmiş olduğu belgeleri nerede ve nasıl temin ettiği yönünde herhangi bir bilginin olmadığı belirtilmekle birlikte bu bilgiler tekrar edilmiştir.<sup>9</sup>

Ancak, Arşiv belgeleri incelendiğinde 1738 tarihli bir belgede Alaaddin Bey'in Bitlis'de Bitlis Hanı Süleyman Bey'in kethüdası olarak görev yaptığı ve o tarihte Hınıs'ta yağma faaliyetlerine karıştığı anlaşılmaktadır.<sup>10</sup> Bu nedenle Alaaddin Bey'in bu tarihte Muş mütesellimi olması mümkün görünmemektedir. Ayrıca Hınıs bu dönemde Hınıs Beyleri olarak adlandırılan ailenin yurtluk/ocaklığıdır. 1800'lerin başına kadar da bu aile tarafından yönetildiği belgelerde açıkça görülmektedir.<sup>11</sup> Hınıs'ın Muş beylerine verildiğine dair ilk kayıt 1804 tarihli'dir. Bu belgede Hınıs ve Tekman'ın yurtluk ve ocaklık olarak Alaaddin Bey'in torunu olan Murat Paşa'ya verildiği ifade edilmiştir. Aynı tarihte Osmanlı yönetimi, Murat Paşa'nın oğlu Mirza Bey'e, hizmetlerine karşılık olarak *mirmiranlık* rütbesi ihsan etmiştir.<sup>12</sup> Bu bilgiler ışığında, Mirza Bey'in "paşa" unvanını 1804'te aldığını, dolayısıyla Hınıs'ın yönetimini de en erken bu tarihte üstlendiğini söyleyebiliriz. Alaaddin bey, Alaaddin bey oğlu Maksud Paşa, Maksud Paşa oğlu Murat Paşa, Murat Paşa oğlu Mirza Paşa ve Mirza Paşa oğlu Abdurrahman Paşa şeklinde soy ağacının devam ettiği görülmektedir.

Belgelerden Hınıs Ulu Camii'nin Muş mütesellimi *Mirza Paşa* tarafından yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Ancak yapım tarihi tam yıl olarak bilinmemekle birlikte 1804-1808 tarihleri arasında yapıldığını söylemek mümkündür. Çünkü Mirza Paşa'nın mütesellim olarak 1804 yılında atandığı anlaşılmaktadır. H. 29.12.1222 (M. 27 Şubat 1808) tarihli belgede ise "*Erzurum'a tabi Hınıs kariyesinde vaki camii şerifin hitabeti mahlul olmakla görevin Osman halifeye verilmesi*" yönünde padişahın izni alınmıştır.<sup>13</sup> Bu tarihte caminin var olduğu ve imam talebinde bulunulduğu anlaşılmaktadır.

Diğer bir husus ise Mirza Paşa Camii vakfının Hınıs'ta olduğuna dair vakfiye belgesidir.<sup>14</sup> İ. H. Konyalı'nın bahsetmiş olduğu, günümüze ulaşan cami vakfına ait değirmenin de aslında bu vakfa gelir getirmek için yapıldığı anlaşılmaktadır.<sup>15</sup>

8 Konyalı, 1960, 501.

9 Ünal, 1973, 84.; Boran & Kulağuz, 2000, 53-75; Gündoğdu vd., 2005, 21-52.

10 BOA, HAT, 187-9349, 4.Ş. 1151, 17 KASIM 1738.

11 BOA,A. DVNS. NŞT. d. 16, sayfa 130.

12 BOA, HAT, 96/3885, 1218 (1804).

13 BOA, HAT, 1500/27, (H-29-12-1222)

14 BOA Evkaf Evrakı Defter No: 14720, s.9.

15 Yılmaz, 2009, 70.

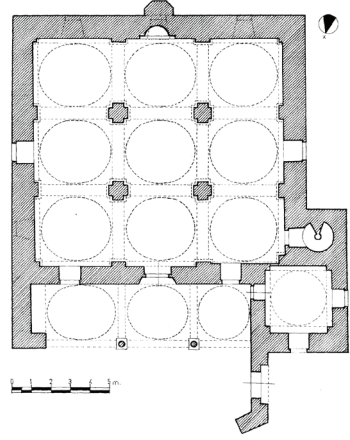
## Değerlendirme

Türk-İslam mimarisi içerisinde çok kubbeli cami planı tipi *Muğak Attari* (12. yy.) ile Karahanlılar Dönemine uzanmaktadır. Bölgede plan ve mimari açıdan benzerlik gösteren camilerin başında *Muş Alaaddin Bey Camii* (1746) gelmektedir. Plan tasarımı neredeyse aynıdır.<sup>16</sup> Sadece boyut ve süslemelerde farklılıklar görülmektedir. *Muş Alaaddin Camii* de dokuz kubbeli olup ortadaki kubbe yüksek bir kasağa oturtulmuştur ve dıştan konik bir külah ile son bulmaktadır. Alaaddin Camii orta kubbesi payeler üzerine otururken, *Hınıs Ulu Camii* dört sütun üzerine oturmaktadır. Her iki caminin de minaresi dönüşümlü olarak yerleştirilmiş iki farklı renkte kesme taşlarla inşa edilmiştir. (Plan. 2, Fot. 9)

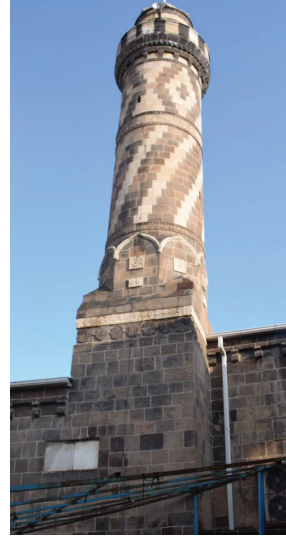
Diğer araştırmacıların da belirttiği gibi yörede *Adilceviz Zal Paşa Camii* (16. yy.) de dokuz kubbeli örtüsüyle *Hınıs Ulu Camii* ile benzerlik göstermektedir. Ancak *Adilceviz Zal Paşa Camii* kubbelerinin üzeri dıştan düz bir dam ile kapatılmamıştır. Benzer diğer çok kubbeli yapılar *Muş Hacı Şerif Camii* ve *Bitlis Kızıl Mescit*'tir.<sup>17</sup>

*Hınıs Ulu Camii*'nde merkezdeki kubbenin yüksek bir kasağa oturtulması ve dıştan piramidal bir külah ile son bulması Doğu Anadolu Bölgesi'nde Selçuklulardan beri sıkça tercih edilmiş bir uygulamadır. Yakın bölgedeki benzer en eski yapı *Bitlis Ulu Camii*'dir.<sup>18</sup> *Erzurum Kale Mescidi* (12. yy.), *İspir Kale Mescidi* (12. yy.), *Divriği Ulu Camii* (1226) ve *Ahlat Kadı Mahmud Camii* de (1584) örnek olarak sayılabilir.

Diğer bir husus ise *Hınıs Ulu Camii* minaresinin, iki farklı renkteki taşların dönüşümlü dizilimiyle yapılmış olmasıdır. Bu uygulama yörede sevilerek kullanılmıştır. Bölgedeki benzer örnekler *Van Hüsrev Paşa Camii* (1568), *Van Kaya Çelebi Camii* (17. yy.), *Doğubeyazıt İshak Paşa Camii*'dir (18. yy.).<sup>19</sup>



Plan 2: Muş Alaaddin Bey Camii planı. (V.G.M. Arşivi)



Fot. 9: Muş Alaaddin Bey Camii minaresi

16 Ayrıntılı bilgi için bk. Kulağuz, 1997, 36-45.

17 Boran & Kulağuz, 2000, 64; Gündoğdu vd., 2005, 43.

18 Bitlis Ulu Camii yapım tarihiyle ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Şen, 2018, 147-156.

19 Boran & Kulağuz, 2000, 64.

## **Sonuç**

Muş ve havalisindeki vakıf muhasebe kayıtları tutulan arşiv belgeleri incelendiğinde, Alaaddin Bey'in Hınıs'ta var olan herhangi bir vakıf kaydına rastlanılmamıştır.<sup>20</sup> Buna karşın 14720 numaralı Evkaf Defteri sayfa 9'da Hınıs'taki caminin Mirza Paşa Camii olduğu tekrar belirtilmiştir. (Bk. Ek 3)<sup>21</sup> Birbiriyle ilintili onlarca arşiv belgesinin ayrıntılı incelenmesi sonucunda, Hınıs Ulu Camii'nin Muş beyi Alaaddin Bey tarafından yaptırılmadığı, Muş Mütesellimi Mirza Paşa tarafından 1804-1808 tarihleri arasında yaptırıldığı anlaşılmaktadır.

Tesadüfen bulunan bir mezar taşı bu sonuca ulaşmamızı sağlamıştır. Mezar taşları üzerindeki bilgilerin arşiv belgeleriyle birlikte değerlendirilmesinin çok daha farklı sonuçlar doğurduğu ve doğuracağı açık bir şekilde görülmüştür.

Yapılmış bilimsel çalışmaların neredeyse tamamında tarihi mezar taşlarının tarihi belge değeri taşıdıkları belirtilmiştir. Ancak mezar taşlarının tarihi arka planının tam olarak doldurulduğunu söylemek pek mümkün değildir. Bunun birçok sebebi olmakla birlikte daha çok disiplinler arası bir çalışmanın yürütülmemesi veya araştırmacıların bunları değerlendirebilecek yeterli zamanı ayırmamaları gibi nedenler gösterilebilir. Mezar taşları daha çok, Sanat Tarihi bilim alanının konusunu oluşturmakla birlikte Tarih, Edebiyat, Etnoğrafya, Arkeoloji, Hüsn-ü Hat gibi dalları da ilgilendirmektedir. Her bilim dalı mezar taşlarını kendi penceresinden değerlendirmektedir. Bu durumun ise bir eksikliğe sebebiyet verdiğini söylemek mümkündür. Tarihî yapılar Sanat Tarihi bilimi açısından incelenirken, diğer bilim dallarının olası katkıları, özellikle de arşiv belgelerinin önemi dikkate alınmalıdır.

Arşiv belgelerine dayanan bu çalışmayla birlikte Muş ve çevresinin Osmanlı Dönemi'ndeki yerel idarecileri hakkında da bilgiler elde edilmiş ve sunulmuş olmaktadır.

20 BOA, EV.D, 13829, H-29-12-1266 (M-5 Kasım 1850).

21 BOA, EV. D, 14720, S.9, H-01-06-1269 (M-12 Mart 1853).

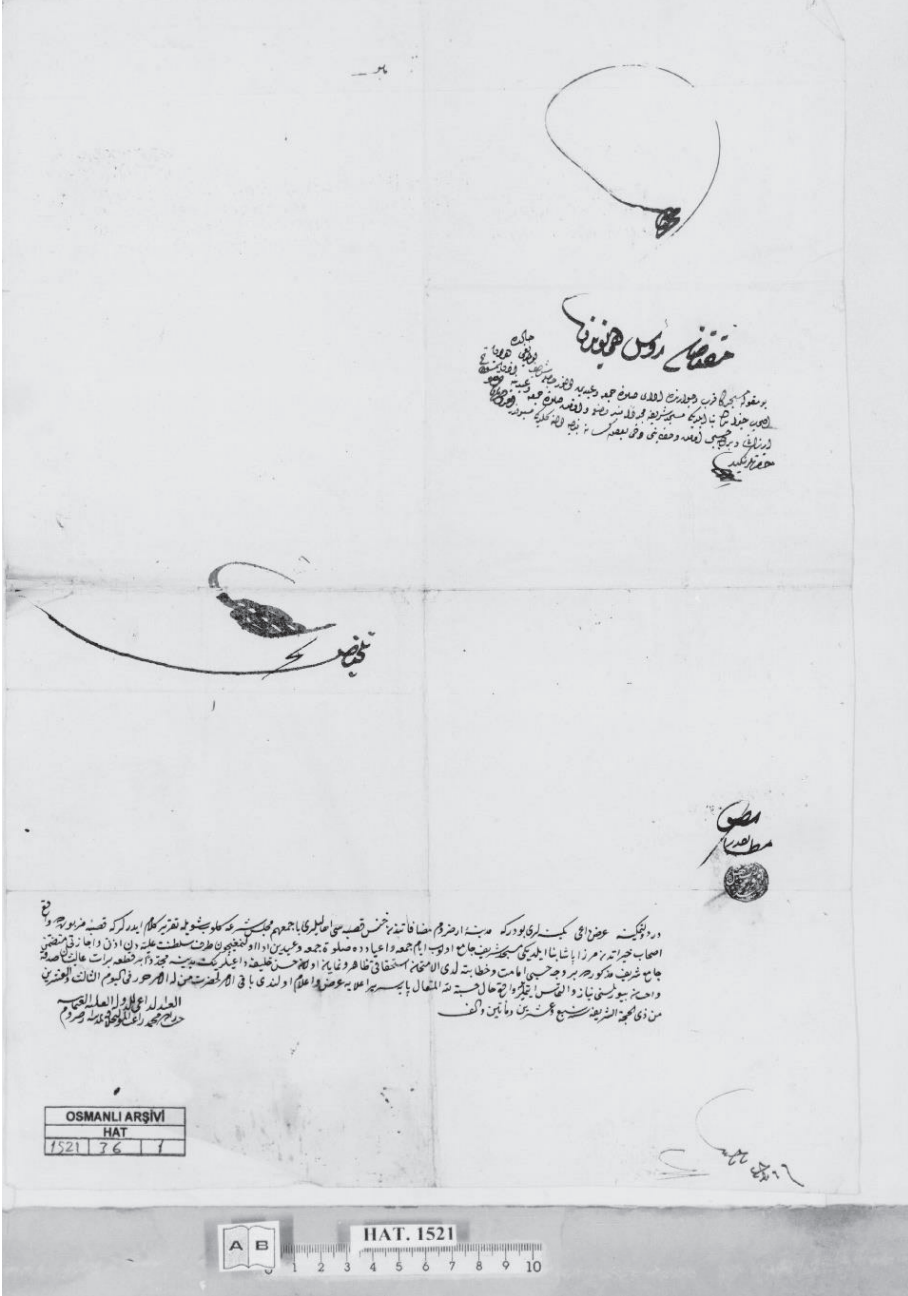
## KAYNAKÇA

- Boran, A. & Kulağuz, B. N. (2000). Doğu Anadolu Yerel Beylerinden Alaaddin Bey'in Yaptırdığı Camiler. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1*: 53-75.
- Yılmaz, B. (2009). *Muş Vakıfları*. Van: Van Yüzüncüyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Gündoğdu, H. vd. (2005). Hınıs, Tekman ve Çevrelerindeki Kültür Varlıklarına İlişkin Bir Yüzey Araştırması. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 15*: 21-52.
- Konyalı, İ. H. (1960). *Abideleri ve Kitabeleri İle Erzurum Tarihi*, İstanbul: Erzurum Tarihini Araştırma ve Tanıtma Derneği Yayınları.
- Kulağuz, B. N. (1997). *Muş ve Çevresindeki Türk Mimari Eserleri*. Van: Van Yüzüncüyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Şen, K. (2018). Bitlis Ulu Camii ve Bitlis Kalesine ait İki Önemli Kitabe. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*,5/10: 147-156.
- Ünal, R. H. (1973). Erzurum İli Dahilindeki İslami Devir Anıtları Üzerine Bir İnceleme. *Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi, 6*: 49-144.

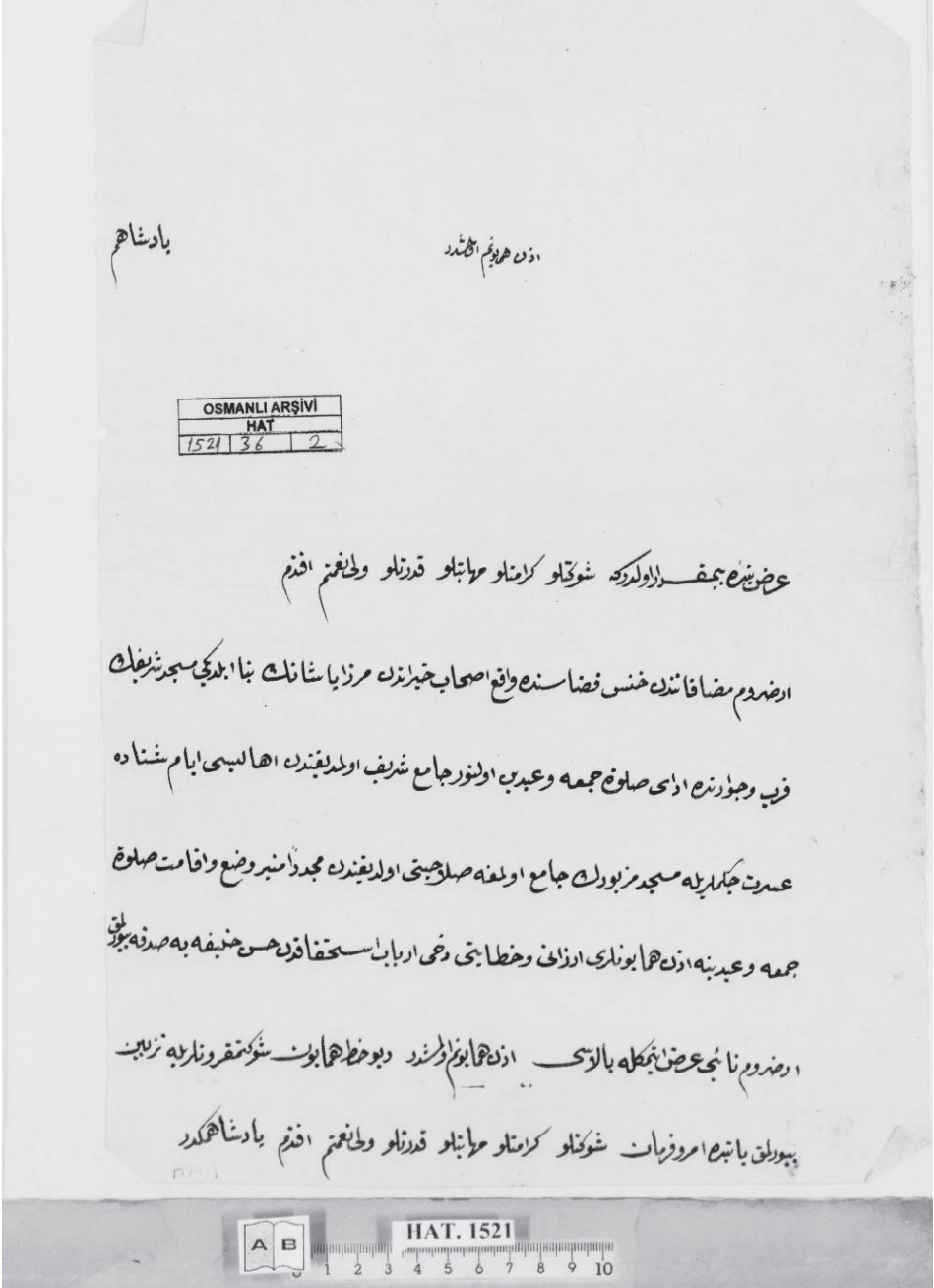
## Arsiv Belgeleri:

- BOA, EV. D, 14720, S.9, H-01-06-1269 (M-12 Mart 1853).
- BOA, EV. D, 13829, H-29-12-1266 (M-5 Kasım 1850)
- BOA, HAT, 1229/47949, H-25.Ş.1242 (M-24 Mart 1827).
- BOA, HAT, 1088/44264-G, H-15.L.1243, (M-30 Nisan 1828).
- BOA, HAT, 1229/47949-F, H-17.Ş.1242 (M-16 Mart 1827).
- BOA, HAT, 1500/27, H-29-12-1222, (M-27 Şubat 1808).
- BOA, HAT, 1531/36 ,H-1228, (M-1813).
- BOA, HAT, 187-9349, H-4.Ş. 1151, (M-17 KASIM 1738).
- BOA, HAT, 96/3885, H-1218 (M-1804).
- BOA, A. DVNS. NŞT. d. 16: 130.

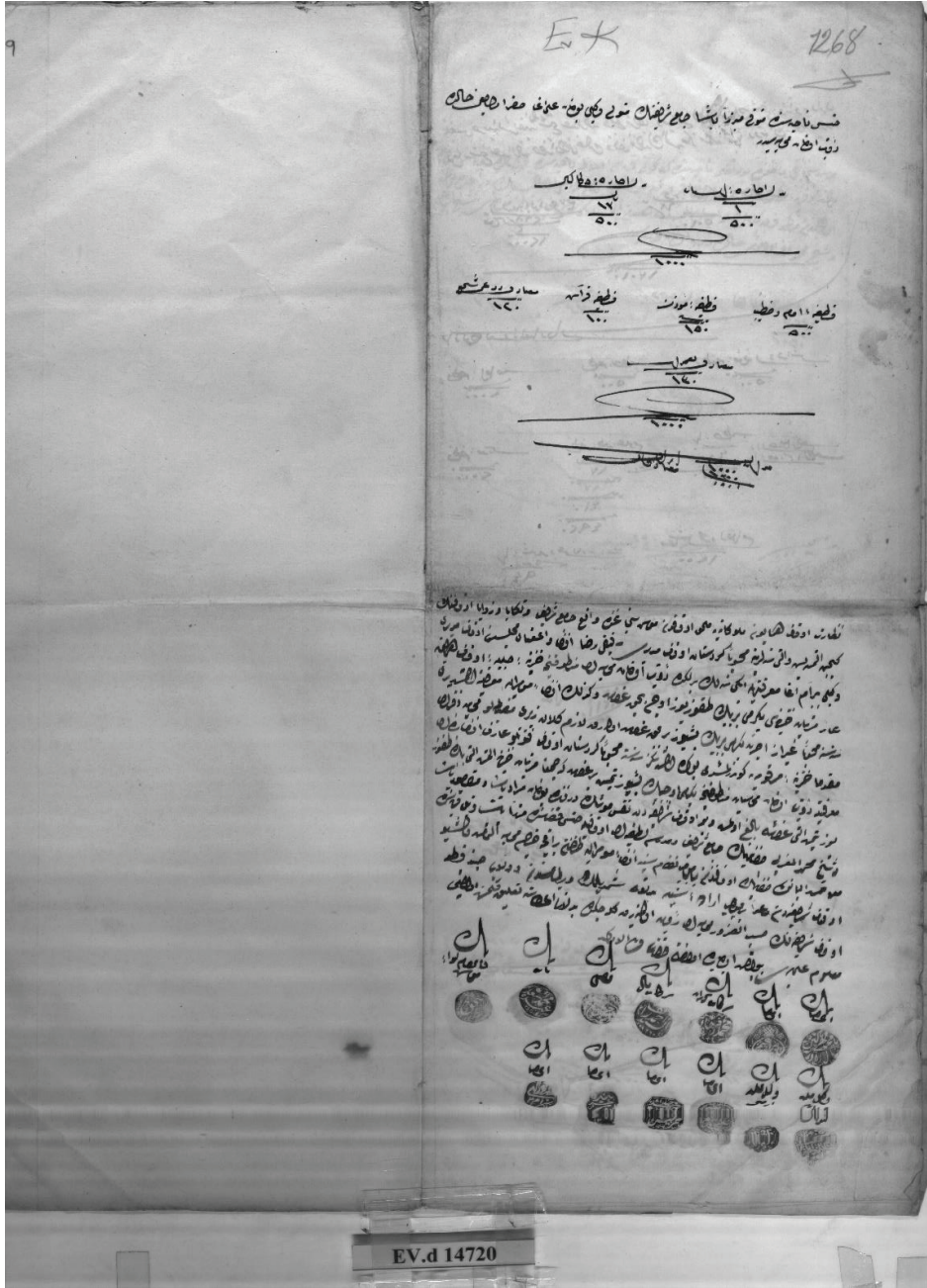
Ek 1:



Ek 2:



Ek 3:



EV.d 14720





## TÜRKİYE’DE ANITSAL YAPILARIN KORUNMASINDA UYGULAMA BOYUTUNDA YAŞANAN SORUNLAR: AYASOFYA MÜZESİ VE FATİH CAMİİ ÖRNEKLERİ



### CONSERVATION ISSUES OF MONUMENTAL BUILDINGS IN TURKEY IN PRACTICE, CASE STUDY: HAGIA SOPHIA MUSEUM AND FATİH MOSQUE IN ISTANBUL

Burcu Selcen COŞKUN\*

#### Öz

Türkiye'nin zengin mimari mirasının küçük bir bölümünü oluşturan anıtsal yapılar, sahip oldukları değerler ve geçmişe tanıklıklarıyla özenle korunmayı hak etmektedirler. Oysa, Cumhuriyet'in ilanından günümüze, koruma faaliyetleri dikkate alındığında Türkiye'de karar alma ve uygulama mekanizmaları arasında var olan bir takım uyumsuzlukların, bu yapıların özgün değerlerine olumsuz etkisi olduğu görülür. Bu makalede söz konusu uyumsuzlukların ve kaynaklarının araştırılması hedeflenmiştir. Bunu yaparken, makalede öncelikle 1923'ten günümüze kronolojik olarak mimari koruma alanının gelişimi ve değişimi irdelenmektedir. Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında kısıtlı olanaklarla sürdürülen koruma faaliyetleri, Anıtlar Yüksek Kurulu'nun örgütlenmesi ve 1950'lerin sonuna denk gelen İstanbul'daki imar faaliyetleri gibi farklı dönemlerde yaşanan önemli gelişmelerin koruma alanını nasıl dönüştürdüğü tartışılmakta, farklı dönemlerde koruma uygulamalarını etkileyen sebepler ve bu uygulamalardaki eğilimler tespit edilmeye çalışılmaktadır. Makalede çalışmanın sonuçlarını desteklemesi amacıyla İstanbul'da bulunan iki simgesel yapının Cumhuriyet Dönemi onarımları seçilmiş ve bu onarımlarda öne çıkan bazı sorunlu noktalar örnek olarak ele alınmıştır. 1930'lardan günümüze arşiv belgeleri ışığında Ayasofya Müzesi ve Fatih Camii'nin onarımlarında uygulama boyutunda yaşanan bu sorunlu süreçlerin sebepleri irdelenmiştir. Çalışmanın sonuç bölümünde ise, Türkiye'de anıtsal yapıların korunması alanında aktarılan süreçte tespit edilen temel problemler başlıklar altında irdelenmiş ve sebepleri yorumlanmıştır.

*Anahtar kelimeler:* Mimari koruma, anıtsal yapı, kültürel miras, Fatih Camii, Ayasofya Müzesi,

#### Abstract

Monumental historic buildings are a small portion of Turkey's built heritage and deserve to be protected with care. However, when examined through a chronological view starting from 1923, it is observed that the conservation activities in Turkey have often failed

\* Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fak., Mimarlık Bölümü, İstanbul.

ORCID ID: 0000-0002-9490-6393 ♦ E-mail: selcen.coskun@msgsu.edu.tr

to succeed in preserving their authentic features. One of the fundamental problems lies in the fact that there is discordance between state institutions responsible of the decision making process for cultural heritage and the ones responsible of controlling the practice on site. This article aims to investigate the reasons of this discordance and while doing this, it first sheds a light on the development of architectural conservation in the republican period briefly, focuses on the different shifts and tendencies in time and highlight the events and institutions which have been influential in triggering these changes. The limited conservation activities in the founding years of the republic took a rise in 1930s with the first national listing and documentation studies and in 1950s after the establishment of the High Council for the Protection of Historical Monuments the legislation became the primary step in conservation. While the urban development projects had a destructive impact on İstanbul's historic fabric in late 1950's, many monuments were restored for the celebrations of 500<sup>th</sup> year of the conquest of the city. The rise of the population of big cities; rapid urbanization and new legislative decisions for the protection of cultural heritage have each had impacts on the conservation field during 1960's extending to 2000's. The restoration processes of two symbolic buildings, chosen as case studies, Hagia Sophia Museum and Fatih Mosque, introduce the controversy between the decision making process and the restoration practice. In the article, the reasons behind these problematic restorations are highlighted and discussed. Finally, this essay classifies some of the issues related with cultural heritage in Turkey, in regard of decision making process and restoration practice and evaluates the main reasons behind these problems.

**Keywords:** *Architectural conservation, monument, İstanbul, Fatih Mosque, Hagia Sophia,*

## GİRİŞ

Türkiye'de anıtsal yapılar, yasada belirtilene göre, korunması gerekli kültür varlıkları içinde 1. grupta yer alırlar. 1. grup yapılar<sup>1</sup> ise, Türkiye'nin korunması gerekli kültür varlıklarının yaklaşık % 6-7'sini kapsamaktadır.<sup>2</sup> Titizlikle korunarak geleceğe aktarılması gereken az sayıdaki bu yapılar, ulusal öneme sahiptirler ve korunmaları çeşitli yasa ve düzenlemelerle güvence altına alınmıştır.

Ancak, Cumhuriyet'in ilanından günümüze geçen süre içindeki koruma faaliyetleri mercek altına alındığında Türkiye'de anıt eser korunmasında kimi zaman alınmış kararların ve mevcut mevzuatın uygulama sırasında karşılıklarını bulamadığı; birbirini desteklemesi gereken karar alma ve uygulama mekanizmalarında uyumsuzlukların anıtsal yapıların özgün değerlerine zarar vermekte olduğu görülür.

---

1 1999 yılında kabul edilen 660 No.'lu ilke kararına göre 1. Grup yapılar “*Toplumun maddi tarihini oluşturan kültür varlıkları içinde tarihsel, simgesel, anı ve estetik nitelikleriyle korunması zorunlu yapılardır.*” (Karar metni için bk. K.T.V.K.Y.K., 1999.)

2 Ceylan, 2000, 129.

Bu çalışma, İstanbul'da bulunan iki simgesel yapının restorasyon süreçlerinde yaşananlardan faydalanarak bu uyumsuzlukların neler olduğu araştırmayı hedeflemektedir. Makalede öncelikle Türkiye'de mimari koruma alanında Cumhuriyet'in ilanından günümüze yaşanan değişim ve gelişmeler uygulama alanına vurgu yapılarak kısaca aktarılacak ve böylece, Türkiye'de kültür varlıklarını koruma konusunun hayata geçirilme biçimleri farklı dönemlerdeki temel değişimlerle birlikte ortaya konulacaktır. 1923'ten günümüze anıtsal yapıların korunmasında uygulama boyutunda yaşanan sorunlar tarihsel bir doğrultuda aktarılarak var olan sorunlar İstanbul'dan seçilen söz konusu iki dini yapı üzerinden somutlaştırılmaya çalışılacaktır. Ayrıca, koruma kurullarının bu süreçte koruma alanında üstlendikleri görevler irdelenirken, Türkiye'deki koruma uygulamalarında gözlemlenen kurumsallaşma ve uygulama sorunları, bu iki yapının farklı dönemlerdeki restorasyon süreçleri üzerinden tartışmaya açılacaktır.

### **1923'TEN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE'DE ANIT ESER KORUMANIN KISA TARİHÇESİ**

Osmanlı İmparatorluğu'nda Tanzimat Dönemi'yle başlayan devlet eksenli tek yapı koruma anlayışının 1923'ten 1950'lere dek süregeldiği görülür. Bu dönemde mimari koruma alanında gözlemlenen genel eğilime anıtsal ölçekli tarihi yapıların korunması ve bunların işlevlendirilerek hayata yeniden katılması anlayışı hakimdir. 1923-1951 arası dönem, Cumhuriyet ülküsü çerçevesinde yeni ulusun inşasına denk gelen aralıktır. Dolayısıyla dönemin ruhunu da yansıtacak şekilde başkent'in imarı ve kamu yapılarının inşası ön planda tutulmuştur.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Osmanlı'dan miras alınan yasal mevzuat ve kurumlar devam etmiş, ulus-devlet kurgusu kapsamında anıt eserlere seçmeci bir yaklaşımla sahip çıkmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında İstanbul'da Sultanahmet Camii, Azapkapı ve Kadirga Sokollu Camileri, Gazanfer Ağa Medresesi, Mısır Çarşısı vd. anıtsal ölçekli yapıların onarımlarının yanı sıra Ayasofya'nın korunması ve onarılmasına yönelik bazı çalışmalar yürütülmüştür. 1925'te Bakanlar Kurulu kararıyla, Ayasofya'nın yapısal sorunlarının incelenmesi ve çözüm bulunması amacıyla bir komisyon görevlendirilmiştir. Atatürk, Ayasofya'nın 1935'te tamamlanan onarım çalışmalarını bizzat yerinde incelemiştir. Yine 1924'te Topkapı Sarayı müze olarak kabul edilmiş ve saray yapılarının onarım çalışmalarına başlanmıştır.

1930'larla birlikte İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde işlevsiz kalan Manisa Muradiye Medresesi, Süleymaniye İmareti gibi yapıların yanı sıra, Ayasofya, Fethiye ve Kariye Camileri gibi Bizans mozaik sanatının ender örneklerini barındıran dini yapılar da müze işlevi verilerek koruma altına alınmıştır.<sup>3</sup>

3 Osmanlı döneminde camiye dönüşmüş Bizans dini yapılarının bu işlevlerini devam ettirmeleri durumunda, özgün sanatsal ayrıntıları yeterince sergilenemeyecektir. Bu ibadet mekânlarının müzeye dönüştürülmesi konusu, 1930'larda politik tartışmalara da zemin oluşturmuştur. Bu yapıların estetik değerlerinin korunarak yaşatılması ve yapıların yeniden işlevlendirilmesi için

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında büyük ölçüde maddi yetersizlik ve personel eksikliğinden ötürü mimari koruma ve onarım çalışmalarına yeterince önem verilememiştir. Osmanlı'dan teslim alınan mevcut yönetsel çerçeve devam ettirilmiş, koruma uygulamalarında rehber olarak Asar-ı Atika ve Muhafaza-i Abidat Nizamnameleri kullanılmıştır. Kültür varlıklarının korunması alanında denetleyici ve tavsiye verici az sayıdaki kurumdan biri olan Eski Eserleri Koruma Encümeni (*Muhafaza-i Asar-ı Atika Encümen-i Daimisi*) değişikliğe uğramadan sadece İstanbul'daki tarihi yapılarla ilgilenme görevini sürdürmüştür. 1935-1945 yılları arasında etkin olan Encümen, gerek bulunduğu konularda kendisi de karar üretme yetkisine sahiptir.<sup>4</sup>

Atatürk'ün 1931 yılında Konya'dan yollanmış olduğu telgraf, Türkiye'de koruma tarihi için büyük önem taşır. Telgrafta anıtsal yapıların ihmal edilmiş olduğu belirtilerek acilen bu durumun önüne geçilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Telgrafın etkisiyle 1933 yılında örgütlenen ve ülke çapında görev yapan *Asar-ı Atika Komisyonu* restorasyonlarda *tahkim etmek* (sağlamlaştırma), *muhafaza etmek* (koruma), *anıtların hüviyetini* (özgün karakterini) bozmadan onlara *yaşam imkânı vermek*, bu hususta o günün tekniğini kullanarak özgün ve aslına uygun malzemeyi birleştirmek yöntemlerini savunmaktadır. Bu görüşler, dönemi için olduğu kadar günümüz koruma ilkeleri bağlamında da oldukça çağdaştır. Ancak, Komisyon'un görüşlerinin aynı dönemde gerçekleştirilen uygulamalara tam olarak yansıtılmadığı düşünülebilir. Özellikle, Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne bağlı cami, medrese ve benzeri anıtsal ölçekli yapı restorasyonlarında bazı sorunlar görülmüş olmalıdır ki; bunların düzeltilmesi adına 1936'da "*Camilerin ve Bunlara Şumulu olan Binaların Tamir ve İnşaatlarına Ait Fenni Şartname*" hazırlanmıştır.<sup>5</sup> Tek yapı restorasyonları için yol gösterici içeriğe sahip olan bu şartnamenin mevcut karışıklığa bir düzen getirmesi hedeflenmiştir. Şartname kuramsal açıdan oldukça ilkel bir koruma yaklaşımına sahiptir. Bazı belirsiz tanımları içeren şartnamede restorasyon yöntemleri tercihi, onarımı yürütecek koruma uzmanı-mimarın kişisel kararına bırakılmaktadır. Yok olan kısımlar için yeterli belgeye sahip olma koşulu dayatılmaksızın bütünlükler önerilmekte ve bunun için analogi yöntemi; sağlamlaştırmalar içinse, dönemin tercih edilen tekniği olan betonarme önerilmektedir. Dönemin uluslararası kabul görmüş koruma ilkeleriyle bir karşılaştırma yapılması gerekirse, şartnameye çok yakın tarihte kabul edilmiş olan Atina Tüzüğü'nde de (1931) betonarme, çağdaş malzeme ve teknoloji olarak restorasyonlarda kabul görmektedir. Atina Tüzüğü, yok olmuş bölümlerin yeniden yapımında, yeni malzeme kullanımını tam bir sadelik felsefesiyle teşvik eder ve müdahalelerin fark edilebilir olmasını önerir. 1936 tarihli şartnamede bu tür bir öneriye rastlanmaz.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin etkin gazeteci ve milletvekillerinden Falih Rıfki Atay, bu dönemde şöyle bir saptamada bulunmuştur:

---

bazı kararlar alınmış olduğu görülür. Daha detaylı bilgi için bk. Kayın, 2008, 99.

4 Madran, 2010, 75, 98.

5 Çetintaş, 2007.

“İstanbul’da dört yüz kadar Osmanlı anıtı olduğu söylenmektedir. Çoğu ayakta. (...) Birçoklarını durmadan tamir ediyoruz.

Uzun, çok uzun bir zevksizlik devri geçirdik. Badana ve çimento birçok güzelliklerimizi tahrip etti. Şimdi de bir eksik anlayış, bir kültürsüzlük devri geçiriyoruz. Bu devri süratle kapıyalım. Kapamak Millî Eğitim Bakanlığı’nın elindedir. Kapamak, bir mevsimlik iştir.”<sup>6</sup>

Türkiye’de 1940’larla beraber çok partili siyasi yapılanmaya geçilmiştir. Bu noktada, Cumhuriyet Dönemi’nde ülkeyi ve kenti yöneten iktidarların, şehirlerin mimari mirasını tahrip edici çeşitli imar faaliyetlerinden söz edilmesi gerekir. Kentlerin merkezi alanları üzerinde yıkıcı ve yozlaştırıcı etkileri olan bu faaliyetler, çoğu zaman mevcut anıtsal ölçekli yapı stoğunda geri döndürülemez kayıplara yol açmıştır. Her ne kadar Türkiye’de 1950’li ve 1960’lı yıllarda “tarihi çevre” ve “kent dokusu” terimleri kullanılmamakta ve korunmaya layık görülen eserler temelde anıtsal yapılar olmakta idiyse de<sup>7</sup> Lütfi Kırdar’ın belediye başkanı olduğu dönemle başlayarak İstanbul’da anıtsal yapıları tehdit eden kapsamlı imar faaliyetleri hız kazanmıştır. Bu dönemde İstanbul imar planı çalışmalarında etkin olan kişi Fransız mimar-şehir plancısı Henri Prost (1874-1959)’tur. 1936’da Yalova’da yapılması istenen Kaplıca Oteli ve çevresinin yerleşiminin planlanması için davet edilen Prost, daha sonra İstanbul’un imarı için görevlendirilmiş ve 1937’den başlayarak 1950’ye kadar İstanbul için kurulmuş imar bürosunu yönetmiştir.<sup>8</sup> Prost’un planındaki ana kararlar, İstanbul’a iki büyük parkın yapımını ve Tarihi Yarımada’da yolların genişletilerek bazı ana arterler açılmasını öngörmektedir. Aralık 1943 - Ocak 1944 tarihli Eminönü düzenlemesi planına bakıldığında yalnızca Yeni Cami, Mısır Çarşısı, Rüstem Paşa Camii ve yanındaki hanın korunması önerilmiş; geri kalan tarihi doku yıkılarak geniş yollarla yeni büyük binaları içeren sözde “ferah” bir doku yaratılmıştır. Yerasimos’a göre, bu uygulama, *anıt uğruna kent dokusu yok edilmesidir*.<sup>9</sup>

Prost, toplamda üç farklı belediye başkanı ile çalışarak planladığı imar etkinliklerinin kısmen hayata geçirildiğini görmüş ve 1951 yılında sözleşmesi yenilenmediği için görevinden ayrılarak ülkeyi terk etmiştir. Bu arada Türkiye çok partili döneme geçmiş, 1950’de Demokrat Parti iktidara gelmiştir. Adnan Menderes’in başbakan olarak imza attığı pek çok iddialı işten biri de İstanbul’un imarı olmuştur. Prost’un planı, bıraktığı noktadan bir Türk plancı grup tarafından uygulanmak üzere güncellenerek yeniden ele alınmıştır. 1956-1959 seneleri arasında planın yabancı şehircilerin yürütücülüğünde uygulamaya geçtiği dönemde bazı ana yollar ve bulvarlar açmak arzusuyla kentin tarihi dokusunda yer alan yüzlerce eski eser yıktırılmış veya başka yere nakledilmiştir.<sup>10</sup> Tanman, mimari miras üzerinde devlet eliyle gerçekleştirilen

6 Atay, 1951.

7 Tanman, 2006.

8 Akpınar, 2014, 78.

9 Yerasimos, 2005, 52.

10 1940’larda Lütfi Kırdar’ın belediye başkanı; 1950’lerin sonunda Adnan Menderes’in

bu yok edişin asıl nedenini, ülkeyi ve kenti yöneten kadroların yaşadıkları çevrede “neyin korunmaya layık olduğu” ve “nasıl korunması gerektiği” gibi hususlardaki bilinçsizlikleri ve duyarsızlıklarıyla ilişkilendirir.<sup>11</sup>

Türkiye’de mimarlık tarihi alanında kapsamlı çalışmaları olmuş ve Vakıflar Umum (Genel) Müdürlüğü tarafından o dönem ikinci kez danışman olması için davet edilmiş olan mimar, arkeolog Prof. Albert Gabriel’in bu imar etkinliklerini yürüten farklı isimlere yönelik 1958 yılındaki yorumu ilginçtir:

“Tavsiyelerden istifade edilmek üzere davet edilmiş artistik zevkleri de malum ecnebi ürbaniistlerin de modernize etmekle vazifelendirildikleri bu şehrin planlarını çizerken tarihi abidelerin tebaruz ettirilmesini; kıymetlendirilmesini can-ı gönülden istediklerinden şüphe edilmelidir.”<sup>12</sup>

Koruma alanında uygulamaya yönelik saptanabilecek sıkıntılardan biri de çevre algısının eksikliğidir. Orhan Alsaç, Anıtlar Yüksek Kurulu üyeliği ve başkanlığı zamanındaki deneyimlerine dayanarak, korunacak yapıların çevrelerinden soyutlanmış olarak işlendikleri için Kültür Bakanlığı’nın imar planları hazırlarken kullanılan topoğrafik haritalardaki tespitlerin yetersiz kaldığını belirtir.<sup>13</sup> Alsaç, GEEAYK’ndaki hizmetleri sırasında Kültür Bakanlığı uzmanlarının haritalarda sadece anıtsal yapıları saptayıp işaretlediklerini ve kimi zaman bazı değerli yapıları bilgisizlikten harap veya fonksiyonunu kaybetmiş olarak düşünüp planda göstermediklerini belirtir. Alsaç, bu gözleminin yanı sıra bu dönemde Vakıflar Genel Müdürlüğü ile Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü tarafından başarılı onarımlar yapıldığı gibi, pek çok kültür varlığının da onarım adı altında tahrip edildiğini vurgular.

Ülke çapında görev yapacak bir otoriteye duyulan ihtiyaç sonucu 1951’de oluşturulan *Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu (GEEAYK)*’nın temel görevleri arasında *ülke ölçeğindeki proje ve uygulamaları denetlemek, uygulamaya yönelik kararlar almak ve koruma alanında ihtiyaç duyulan ilkeleri saptamak* bulunur. 1983 yılına dek görevini sürdüren kurum, 2863 sayılı yasa ile iptal olmuş ve yerine *Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu* getirilmiştir. Kurulun yapısında oluşturulacak bir düzenleme ile işleyişte görülen aksaklıkların çözümlenmesi mümkün iken, merkezi sistemden daha farklı bir yapıya sahip, bölgesel sisteme geçilmiştir. Bu

---

başbakan; 1980’lerde ise, Bedrettin Dalan’ın belediye başkanı olduğu dönemlerde yürütülen imar etkinlikleri çerçevesinde gerçekleşen bu yıkımların bir benzeri İstanbul’da 2000’lerde yine yerel yönetimin teşvikiyle bu defa sivil mimarlık örneklerine yönelik tekrarlanmıştır. Bir örneği, Tarihi Yarımada’da Süleymaniye Yenileme Alanı’nda görülmektedir. Detaylı bilgi için bk. Coşkun, 2012, 144.

11 Tanman, 2006, 21.

12 Şener Özler’in İstanbul’a dair 1934-1995 aralığında yazılmış planlama raporlarını derlediği 2007 tarihli yayınında Gabriel’in “İstanbul ve Bursa’nın Tarihi Abidelerindeki Restorasyon Çalışmalarına Dair Rapordur” (Gabriel, 2007) başlıklı raporunun tam metnine ulaşılabilir.

13 Alsaç, 1984, 201.

geçiş sürecinde GEEAYK üyelerinin deneyimleri ve Türk koruma tarihine tanıklık eden pek çok belgenin yeni örgütlenen kurullara aktarımı yeterince sağlıklı yapılmamıştır. 1980’de GEEAYK’nun iptali ve yeni yasayla Koruma Bölge Kurullarına geçiş süreci gerektiği gibi yönetilemediği için, Türkiye’deki koruma pratiğinin sürekliliği bu süreçte zarar görmüştür.<sup>14</sup>

Bugün de ülkede anıtsal yapı restorasyonları hakkında karar verici organ Kültür Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu ve Yüksek Kurul’a bağlı görev yapan Bölge Kurulları’dır. Maalesef, Bölge Kurulları arasında görülen ilke farklılıkları, zaman zaman koruma alanında temel otorite olan Yüksek Kurulun saygınlığının sorgulanmasına neden olmaktadır. Buna ek olarak, 2005’te kabul edilen 5366 sayılı “Yıpranan Tarihi ve Kültürel Taşınmaz Varlıkların Yenilenerek Korunması ve Yaşatılarak Kullanılması Hakkında Kanun”u ile kurulan Yenileme Kurullarının belirlenen yenileme bölgelerindeki konular hakkında, aynı bölgeden sorumlu Bölge Kurulunun görüşünü almadan kendi alanlarındaki parseller için karar üretmeleri de çelişkili durumlar ortaya koymaktadır.

Koruma alanında söz sahibi bir diğer önemli kurum ise, Osmanlı İmparatorluğu’ndan Türkiye’ye devrolan Vakıflar Genel Müdürlüğü’dür. Genel Müdürlük, “...idaresinde ya da denetiminde bulunan mazbut veya mülhak vakıflara ait taşınmaz kültür ve tabiat varlıkları ile..”, “...özel ve tüzel kişilerin elinde bulunan cami, türbe, kervansaray, medrese, han, hamam, mescit, zaviye, Mevlevihane, çeşme ve benzeri...” kültür varlıklarının korunması ve değerlendirilmesinden sorumludur.<sup>15</sup>

1956 senesinde Vakıflar Umum Müdürlüğü Vazife ve Teşkilatı Hakkındaki Kanun yürürlüğe girmiş; 1957 yılında çıkarılan (7044 sayılı) kanunla, aslı vakıf olan eserlerin Milli Eğitim Bakanlığı, ya da Belediye ve özel idarelerin mülkiyetinden alınarak Vakıflar Genel Müdürlüğü’ne bağlanması konusu yürürlüğe konulmuştur.<sup>16</sup> 1956’da şekillenen Vakıf mevzuatı ve 1957’deki kararı takiben, Vakıflar Genel Müdürlüğü kendi bünyesinde, yoğun bir program çerçevesinde sorumluluğunda olan yapıların restorasyon çalışmalarına başlamıştır.<sup>17</sup> 1956-1957 yılları özelinde olmak üzere 1950-1960 arası Türkiye’deki koruma tarihinde önemli bir kırılma noktasıdır. Bu yıllar, yeni örgütlenmiş olan GEEAYK’nın da etkisiyle uygulamalar öncesi bilimsel kararların alınmaya başlandığı ve özellikle anıtsal ölçekli yapıların restorasyonlarındaki artışın sonucu mimarların koruma pratiğine dahil olarak yoğun deneyim kazandıkları bir dönemdir. Koruma alanından sorumlu devlet kurumlarında bu deneyimlerin yöneticilerden alt ekiplere aktararak bir geleneğe dönüştürülmeye çalışıldığı ve bazı isimlerin öne çıktığı görülür.<sup>18</sup>

14 Coşkun, 2012.

15 Madran, 2010, 22.

16 Önder, 1998, 6.

17 Bu dönemde aynı zamanda İstanbul’daki pek çok tarihi yapının Adnan Menderes’in yönlendirdiği imar etkinlikleri yüzünden tahrip olduğunu hatırlamak gerekir. Bu yıkımlar sürerken Demokrat Parti Hükümeti şehrin Osmanlı hakimiyetine girişinin 500. yılı olması sebebiyle hummalı bir onarım ve restorasyon kampanyası başlatmıştır. Detaylar için, *bk.* Altınyıldız, 1997.

18 Yücel, 1998, 231.

Anıtlar Yüksek Kurulu'nun kuruluşuna (1951) kadar geçen sürede gerçekleşen restorasyonlar, uygulamayı yürüten mimarların kişisel eğilimleri tarafından yönlendirilmiştir. Söz konusu dönemde koruma alanında bugün için normal kabul edilen disiplinler arası bir çalışma pratiği veya gerektiği noktalarda alınması uygun bulunan uzman desteği bulunmamaktadır. Cumhuriyet'in ilanından sonraki ilk 30 yıl içinde mimari koruma alanında etkinlik gösteren Sedat Çetintaş, Macit Kural, Mustafa Ayaşlıoğlu, Cahide Tamer, Mualla Eyüboğlu, Süreyya Yücel, Ali Saim Ülgen, Selma Emler gibi isimler hem Vakıflar Genel (Umum) Müdürlüğü ve hem de Kültür Bakanlığı (Maarif Vekaleti)'nda görev yapmışlardır. Tarihi yapıların korunması konusunda özverili çalışmalar yapmış olan bu mimarların -Ali Saim Ülgen gibi- bir kısmı güncel koruma kuramından haberdar ve uluslararası çalışmalarda yer almış olmalıdırlar. Her birinin mimari restorasyon alanında belli eğilimleri olduğu görülür ve gerçekleştirdikleri onarımlardan bu eğilimler rahatlıkla okunabilir. Bu koruma uzmanlarının tümü devlet kurumlarında çalışmış ve uygulamalarda inisiyatif kullanmış olmakla birlikte genel olarak kurumun kararları doğrultusunda restorasyon yapmak durumunda kalmışlardır. Dolayısıyla, unutulmamalıdır ki, verilmiş kararların tümü kendilerine ait olmayabilir.

Bu dönemi takip eden 1973-1983 arasının, yasal mevzuattaki düzenlemelerle bir döneme işaret ettiği görülür. 1973-1983 yılları arasında Türkiye'de şehirler iç göçe bağlı olarak büyümeye devam etmiştir. Kentlerde gecekondu kuşakları oluşmaya başlamış ve yeni inşaatlara yer açmak için gerçekleştirilen denetimsiz yık-yap faaliyetleri, tarihi dokunun tahrip edilmesine sebep olmuştur.<sup>19</sup> Artan nüfus yoğunluğuyla birlikte, mevcut mimari mirası yok edici etkiye sahip bir kentleşme anlayışı İstanbul'a hâkim olmuştur.

Türkiye'de mimari koruma ilkelerinin saptanması ve ilgili mevzuatın oluşturulması uzun bir sürece yayılmıştır. Osmanlı Dönemi'nde 1906 yılında kabul edilmiş olan *IV. Asar-ı Atika Nizamnamesi*, 1973 yılına kadar yaklaşık 70 yıl yürürlükte kalmıştır. Cumhuriyetin koruma alanındaki ilk yasal düzenlemesi olan *1710 sayılı Eski Eserler Kanunu* 1973'te kabul edilmiş ve Kanunun kabulüyle kısa sürede çok sayıda tespit ve tescil çalışması ve bir takım koruma uygulamaları gerçekleştirilmiştir. Kanun, 1983'te terk edilerek yerine bugün de geçerliliğini koruyan *2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu* yürürlüğe girmiştir.

2863 sayılı Koruma Kanunu, 2000'lerden sonra özünde çok farklılaşmasa da, kanun ekleri olarak kabul edilen çeşitli ilke kararlarıyla değişikliğe uğratılır. Bu dönemde, özellikle Avrupa Birliği'ne dahil olma çabalarının da bir sonucu olarak görülebilecek yeni yasa ve bu yasalar çerçevesinde örgütlenen kurumlar dikkat çekicidir. 2004'te kabul edilen *5226 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu* ile Çeşitli Kanunlarda Değişiklik Yapılması Hakkında Kanunla birlikte, yerel yönetimler restorasyon alanında daha fazla söz sahibi olmaya başlamış ve artan işgücüne cevap vermek amacıyla kendi bünyelerinde ilgili müdürlükler kurmuşlardır.<sup>20</sup> İstanbul Büyükşehir Belediyesi artan yoğunlukla tarihi

19 Tekeli, 1998, 15.

20 Şahin Güçhan ve Kurul, 2009, 33.



yapıların onarımları için çeşitli çalışmalar yürütmeye başlamıştır. İstanbul İl Özel İdaresi desteğiyle pek çok anıtsal yapının restorasyonu için bütçe oluşturulmuş; kimilerine ise onarımları sonrası müze, kütüphane gibi kamunun kullanımına yönelik işlevler verilmiştir. Koruma alanında lisansüstü eğitim alarak uzmanlaşan mimarlar, plancılar vd., bu yeni örgütlenen kurumların bünyelerinde, özellikle uygulamaların denetlenmesi sürecine dahil olmuşlardır.

Bu olumlu gelişmelere rağmen, mevcut koruma mevzuatının uygulama alanına yansıtılmasında halen bazı sorunlar vardır. Öncelikle artık koruma, 1950'lilerdeki gibi devlet tekelinde değildir, pek çok özel kişi veya kurum restorasyon alanına katkı vermektedir. Günümüzde farklı ölçekte koruma çalışmaları koruma kurullarının gündeminde yoğun yer tutmaktadır. Bunların karar verici mekanizması, projelerini hazırlayan ekip ve (varsa) danışmanlarıdır. Ancak kimi zaman projelerde alınmış ve koruma kurulu onayı almış olumlu kararların uygulama sürecinde hayata geçirilmediğine rastlanmaktadır. Bir diğer sorunlu konu ise, Türkiye'nin imzaladığı uluslararası anlaşmalarda yer alan sorumlulukların uygulamalara yansıtılmamasıdır. Bu durum, İstanbul'daki evrensel değere sahip anıtsal ölçekli kültür varlıkları için de geçerlidir. Neo-liberal politikaların şekillendirdiği büyük ölçekli projeler, kentin anıtsal yapı mirasını tehdit etmektedir. Haliç için projelendirilmiş ve uygulaması gerçekleşen Metro Köprüsü, Tarihi Yarımada'nın silüetine olumsuz anlamda önemli bir müdahaledir. Dünya Miras Listesi'nde yer alan Süleymaniye'nin 5366 sayılı Yenileme Kanunu çerçevesinde aynı zamanda Yenileme Bölgesi ilan edilmiş olması, bütüncül bir anlayışla korunması gerekli kültürel miras üzerinde tehdit yaratmaktadır.<sup>21</sup>

Bir başka konu ise, toplumda kültürel miras algısına zarar veren bir müdahale türü olan "rekonstrüksiyon" uygulamalarının sayıca artışıdır. Yeniden yapımlar, özgünlük değeri taşımayan yapıların ortaya çıkmasına yol açar ve koruma alanında uzmanlar tarafından benimsenmeyen bir yöntemdir. Oysa, 2000'lerden itibaren artan bir hızla yok olmuş anıtsal ölçekli yapıların replikaları üretilmektedir.

Son dönemlerde yeniden yapım uygulamalarına verilecek örneklerden ilk akla gelenler yerel yönetimlerin yürüttüğü yok olmuş tekke, mevlevihane veya cami gibi dini yapıların veya özel şahıslarca yürütülen Boğaziçi'nde izi kalmamış sahil saraylarının rekonstrüksiyon çalışmalarıdır. Dünyada da kuramsal sakıncaları nedeniyle tartışmalı bir konu olan *rekonstrüksiyonun* bu denli sıklıkla ve sorgusuzca tercih edilmesi, uzun vadede özgünlük bağlamında sıkıntı yaratacaktır. Ayrıca bu projelerin yerel yönetimler tarafından şeffaf olmayan süreçler içinde geliştirilmesi sakıncalı sonuçlar doğurabilir. Özgünlük değeri taşımayan uygulamalar ise şüphesiz toplumun yeterince olgunlaşmamış *koruma bilincinde* hasara yol açacaktır. Güncel gelişmelerden de görülmektedir ki, bugün de Türkiye'deki mimari koruma alanı, hukuksal düzenlemelerin politik gelişmelere bağlı olarak değişebilirliği gerçeğinden payını almaktadır.

21 Kösebay Erkan & Alioğlu, 2011, 119.

2002 yılında “taşınır ve taşınmaz kültür varlıklarının rölöve, restorasyon, restitüsyon ve konservasyon projeleri ve bunların uygulamalarıyla” ilgili açılacak olan ihalelerin 4734 sayılı Kamu İhale Kanunu’na dahil olmadığı, kanunun 3. maddesinde belirtilmiştir. 25849 sayılı 18 Haziran 2005 tarihli Resmi Gazete’de yayınlanan “*Kültür Varlıklarının Rölöve, Restorasyon, Restitüsyon Projeleri, Sokak Sağlıklaştırma, Çevre Düzenleme Projeleri ve Bunların Uygulamaları ile Değerlendirme, Muhafaza, Nakil İşleri ve Kazı Çalışmalarına İlişkin Mal ve Hizmet Alımlarına Dair Yönetmelik*” ile anıtsal yapıların ihale süreçleri konusuna bir netlik getirilmiştir.<sup>22</sup> Buna göre, ihalelere katılım için firmalardan belirli yeterlilikler istenmektedir. Bakanlığın uzmanlaşmış firmalardan oluşan bir yeterlilik listesi mevcuttur. 2005 itibarıyla, bu listeye dahil olabilen firmaların onarımları üstlenmesi uygulamalara da belli bir kalite getirmiştir.

Günümüzde Yüksek Kurul’a bağlı çalışan Koruma Bölge Kurulları, *tespit edilen korunması gerekli kültür varlıkları ve sit alanlarının tespit ve tescilini yapmak, koruma amaçlı imar planları ile bunların her türlü değişikliklerini inceleyip onamak ve korunması gerekli taşınmaz kültür varlıkları ve koruma alanlarıyla ilgili uygulamaya yönelik kararlar almakla* yükümlüdür. Kurullar, şikâyet üzerine rapor hazırlayabilseler de, koruma uygulamalarını takip etme ve bunlara müdahale etme yetkileri bulunmamaktadır.

Koruma Kurulları, çoğu zaman koruma amaçlı imar planlarının zamanında üretilmemesi sonucu *sit* kararı alınan alandaki yapılaşmayla ilgili talepler için parsel bazında karar üretmek zorunda kalmaktadır. Bu durum da Bölge Kurullarının gündemini yoğunlaştırmaktadır. İstanbul için görev yapan toplam 6 Bölge Kurulu ve 2 Yenileme Kurulu bulunmaktadır.<sup>23</sup> Buna rağmen, sahip olduğu tarihi yapı sayısı, Türkiye’deki kültürel mirasın önemli bir bölümünü oluşturan İstanbul’da hizmet veren bölge kurullarının kadroları da mevcut iş yükünü karşılamakta yetersiz kalmaktadır.

## **İSTANBUL’DAN İKİ ANITSAL YAPININ KORUNMASI KONUSUNDA CUMHURİYET DÖNEMİ’NDE YAŞANAN SORUNLAR**

Görüldüğü gibi, Türkiye koruma tarihine kısa bir bakış yapıldığında Anıtlar Yüksek Kurulu’nun örgütlendiği 1951’den başlayarak Koruma Yüksek Kurulu ve Bölge Koruma Kurullarının karar verme sürecinde etkin rol oynadıkları görülür. Buna rağmen, koruma uygulamalarında söz sahibi kurumların yönetimlerinde yaşanan kargaşa, kadrolardaki süreksizlik ve kurumlar arası eşgüdümsüzlükler bugün de tek yapı ölçeğinde gerçekleşen koruma eylemini olumsuz yönde etkilemektedir. Cumhuriyetin ilanından günümüze restorasyon uygulamaları incelendiğinde, tanımlanan bu çelişkili duruma dair ipuçlarına rastlanmaktadır. Koruma alanında görülen bu gibi aksaklıkların tarihsel olarak izi sürüldüğünde aslında son derece titizlikle korunması ve geleceğe devredilmesi gereken anıtsal yapıların onarımlarında bile benzer sorunların yaşanmış olduğu gözlemlenebilir. Konuya açıklık getirmek amacıyla, örnek olarak belirlenen farklı inançlara ait iki simgesel

22 Bk. T.C. Resmi Gazete, 2005.

23 Koruma Bölge Kurulları ile ilgili güncel bilgi için bk. K.V.K.B.K.M., 2018.



**Fot. 1:** Çevresindeki yapılarla Ayasofya. (2009, B. S. Coşkun)

yapı ve bu yapılarla ilgili Cumhuriyet'in ilanından günümüze ön plana çıkan bazı koruma uygulamalarından bahsedilecektir. Günümüzde toplumsal hafızada yer etmiş önemli iki farklı kurum (*Kültür ve Turizm Bakanlığı* ve *Vakıflar Genel Müdürlüğü*) tarafından sahiplenilen bu yapıların geçirmiş oldukları kapsamlı restorasyonlar, aynı zamanda Türkiye'de koruma alanında var olan eğilim ve sorunlara ayna tutmaktadır.

### **Ayasofya Müzesi**

Bizans sanatının en büyük mimari eserlerinden ve bugün halen İstanbul'daki en önemli tarihi anıtlardan biri olan Ayasofya'nın (*Fot. 1*) bugünkü yerinde, MS 360'da İmparator Constantinus tarafından inşa ettirilen ve İsa'ya adanan "Büyük Kilise"nin (Megale Ekklesia) bulunduğu sanılır.<sup>24</sup> III. Ayasofya, beş nefli ve galerileri ile bazilikal planlı, bugünkü yapının genişliğinde; ön kısmında *narteks* ve *atriumu* yer alan; üstü ahşap çatı ile örtülü bir yapı şeklindedir.<sup>25</sup> 404'te gerçekleşen bir ayaklanma sonucunda yapı kısmen yanmıştır. II. Theodosius Dönemi'nde onarılarak 415'te tekrar ibadete açılan yapı, öncülü gibi, ahşap çatılı ve bazilikal planlı bir kilisedir. Yapı, 532'de tarihte Nika

24 Kilise, 5. yüzyılda sadece *Sopfia* olarak anılmaya başlanmıştır. Bilgi için bk. Eyice, 1993, 446.

25 Bu ilk yapıdan günümüze yalnızca yapının hazine bölümü (skevophylakion) kalmıştır.

Ayaklanması olarak bilinen isyan sırasında çıkan bir yangın sonucunda ikinci defa yanmış ve yıkılmıştır.<sup>26</sup> 532 yılının Ocak ayında İmparator Iustinianos, Anadolu’lu iki mimar olan Anthemios ve İsidoros’a ilk kilisenin sınırları dahilinde yeni bir kilise tasarlatmıştır. Bazilika ve merkezî planın bir birleşimi olarak tasarlanmış bu yapının inşası sırasında eski yapının yıkıntılarından ayakta kalanlar yeni yapıya dahil edilmiştir.<sup>27</sup>

557’nin Aralık ayındaki depremin ardından 558’de kilisenin ana kubbesi doğudaki yarım kubbe ile birlikte çökmüştür. Genç İsidoros’un onarımı sonrası, 562’de tekrar açılışı yapılan kilisenin kubbesi dış payandalar ile desteklenmiş ve yeni kubbe öncekinden 7 m daha yüksek olacak şekilde inşa edilmiştir. Böylece, Ayasofya’nın saray kilisesi olma özelliği artmıştır.<sup>28</sup>

İkonoklast Dönem’de (730-843) Ayasofya’nın iç mekânını süsleyen her türlü öykü anlatan sahne tasviri örtülmüş veya kazınmıştır. 9 ve 10. yüzyıllarda yapının duvarları Hıristiyanlığı simgeleyen figürlerle yeniden donatılmıştır.<sup>29</sup>

Ayasofya, Osmanlı Dönemi’nde de büyük öneme sahiptir. Fetih’ten sonra camiye çevrilerek kentin ana camisi ilan edilmiştir. Yapı, Osmanlı İmparatorluğu’nun farklı dönemlerinde aldığı eklerle (hünkâr mahfili, kitaplık, sebil, şadırvan, türbeler, imaret gibi) bir saltanat külliyesine dönüşmüştür. Bizans Dönemi’nde paganlık üzerinde Hıristiyanlığın zaferinin göstergesi olarak görülen Ayasofya, uzun bir süreç sonrasında Hıristiyanlığın üzerinde İslam’ın zaferi olarak görülerek sembolik bir anlam da yüklenir.<sup>30</sup> Osmanlı Dönemi’nde onarım çalışmaları adı altında yapılan bazı müdahalelere rağmen, genel olarak, yapının anıtsal iç mekânı çok az değişikliğe uğramış; hacmi ilk görünümünü korumuştur.<sup>31</sup>

Ayasofya’nın iç mekânı, Iustinianos Dönemi’nden beri, mermer levhalar, sütun başlıkları ve duvar mozaikleriyle bezelidir. Yapının mimarisinin yanı sıra, 9-12. yüzyıllarda yapılmış mozaikleri de sanat tarihinde büyük önem taşır ve bunların bir kısmının Osmanlı Dönemi’nde açık olarak tutulduğu, bir kısmının ise sıvayla kapatıldığı bilinmektedir.<sup>32</sup>

Ayasofya ile ilgili Cumhuriyet Dönemi’ne tarihlenen ilk onarımlar 1926 yılına aittir. Bunlar, Atatürk’ün emriyle gerçekleştirilmiş; yapının acil onarım gerektiren, kubbe kurşunları ve alçı pencerelerinin tamirati gibi basit onarım çalışmalarıdır. Bu koruma uygulaması, 26 Kasım 1926 tarihli Fransız *L’Illustration* dergisinde de yer

26 Eyice, 1993, 446.

27 Müller-Wiener, 2001, 85.

28 Eyice, 1993, 447.

29 Doğan, 2011, 43.

30 Necipoğlu, 1992, 202.

31 Madran & Özgönül, 2005, 64; Doğan, 2011, 48.

32 Madran & Özgönül, 2005, 64.

almıştır. Daha sonra, 1930-1935 arası halkın kullanımına kapatılan ve onarıma alınan yapı, 1935 yılı başında müze olarak ziyarete açılmıştır. Bakanlar Kurulu'nun 24.11.1934 tarihli kararıyla *Müze*ye dönüştürülen yapı, cami işlevini kaybettiğinden Vakıflar Genel Müdürlüğü'nden (o dönemde Evkaf Nezareti) Kültür Bakanlığı'na (o dönemde Maarif Vekaleti) devrolmuştur.<sup>33</sup>

Ayasofya, Bizans Dönemi dahil olmak üzere, sembolik bir yapı olarak görülmüştür. Zaman içinde anıtlamıştır. Koruma-politika ilişkisine iyi bir örnek olarak verilebilecek yapı, 1934 sonrasında Cumhuriyet Dönemi'nde de sık sık “yeniden müzeden camiye çevrilmesi” konusunda siyasetçiler tarafından gündeme taşınmış, ancak bu fikir hayata geçirilmemiştir. Bu konudaki temel motivasyonlardan başlıcasının ihtişamlı Osmanlı geçmişine duyulan özlem olduğu düşünülebilir ve bu hissin özellikle daha önce de bahsi geçen 1953 yılındaki İstanbul'un Fethi'nin 500. Yılı Kutlamaları'nda doruğa çıktığı söylenebilir.<sup>34</sup>

Ayasofya, 1985'te İstanbul'un tarihi miras alanlarının bir parçası olarak *Dünya Miras Listesi* içinde değerlendirilmeye başlanmış ve resmi olarak evrensel miras statüsüne kavuşmuştur.<sup>35</sup>

Yapı, Cumhuriyet Dönemi'nde farklı aralıklarla onarılmıştır. Yapının geçirmiş olduğu önemli onarımlarda Türkiye'nin önemli koruma uzmanları ve uluslararası ekiplerin isimleri ön plana çıkmaktadır.<sup>36</sup>

### **Cumhuriyet Dönemi'nde Ayasofya'nın Korunması Konusuna Yaklaşımlar**

Cumhuriyet Dönemi'nde Ayasofya'nın koruma ve onarım çalışmaları, yapının sadece iç mekânı, üst örtüsü ve beden duvarlarına uygulanan restorasyonları değil, aynı zamanda, Osmanlı Dönemi ekleri olan dört minaresi, yapının içine yapılan I. Mahmud Kütüphanesi, sebilleri, abdest muslukları ve şadırvanı gibi külliye'nin diğer öğeleriyle ilgili yürütülen onarımları ve bunun da ötesinde, Cumhuriyet'in erken yıllarında yıkılan Ayasofya Medresesi ile ilgili yürütülen kararları kapsar.

Ayasofya'nın müze ilan edildiği yıllarda yapıyla ilgili alınan kararların bir kısmı, bu dönem uygulamada yaşanan aksaklıklara da işaret eden örneklerdendir. Bunlardan biri, yapının cami olarak kullanıldığı döneme ait sekiz büyük hat levhanın teşhiri konusundadır. Kendileri de birer kültür varlığı olan bu hat levhalar, 1934 yılında dönemin siyasi erkinin tercihiyle uzun yıllardır asılı oldukları noktalardan indirilerek Hünkâr Mahfili yakınında zemin kotta sergilenmeye başlanmıştır. Aziz Ogan başkanlığında toplanan, aralarında Arif M. Mansel, Sedat Hakkı Eldem, Efdalrettin Tekiner ve

33 Akan, 2008, 32-41.

34 Eldem, 2015, 85.

35 Ahunbay, 2012.

36 Bu isimler ve Ayasofya onarımlarındaki katkıları konusunda, bk. Coşkun, 2012, 205-221.

Feridun Dirimtekin gibi isimlerin bulunduğu Eski Eserleri Koruma Encümeni üyeleri<sup>37</sup> sekiz defa toplanarak hat levhaların müze iç mekânında nasıl sergileneceği konusunu tartışmışlardır. Toplantı kayıtlarında levhaların indirilmesinin Atatürk'ün müzeyi ziyareti sırasında verdiği bir emirle gerçekleştiği ve Maarif Vekâleti Abidin Özmen tarafından yazılı bir emirle tebliğ edildiği öğrenilmektedir. Tutanaklardan, Encümen üyelerinden hemen hiçbirinin -binanın mimari özelliklerini kapatacağı sebebiyle- levhaların yerine konmasını istemediği anlaşılmaktadır. Öte yandan, tutanaklarda, Encümen'e yerlerine konulup konulmaması danışılan levhaların, toplantının karara bağlandığı 28.1.1949 tarihinden yaklaşık 2 ay evvel ihalesi yapılarak, eski yerlerine asıldıkları ifadesine yer verilmiştir.<sup>38</sup> (Fot. 2) Bu durum, karar alma mekanizmalarındaki ataletle olduğu kadar, Türkiye'de uygulamanın zaman zaman yetkili otoritenin verdiği kararlar doğrultusunda gerçekleşmediğine, uygulama sürecinin karar olmadan da işletilebildiğine; dolayısıyla, daha genellenecek olursa, restorasyon kararları/mevzuatı ile uygulamalar arasındaki uyumsuzluğa verilebilecek bir örnektir. Görüldüğü gibi, Ayasofya fiziksel varlığının ötesinde sosyal olarak pek çok anlamı içeren bir anıttır ve siyasi erkin istekleri uygulama sırasında var olan koruma kararlarının önüne geçebilmektedir.

Uzun süre kapsamlı onarım gerçekleştirilmeyen Ayasofya'da 1955-1956 yıllarında Y.Mimar-Koruma Uzmanı Cahide Tamer yürütücülüğünde bazı bakım çalışmalarının gerçekleştirildiği görülür.<sup>39</sup> Bu yıllarda araştırması yapıldıktan sonra çörtlenler yenilenmiş; tuğla minarenin onarımına başlanmıştır; dış cephe siva onarımları gerçekleştirilmiştir. Bu noktada GEEAYK'nun 14.10.1955 ve 15.10.1955 tarihlerinde Ayasofya'nın sıvaları hakkında aldığı 432 ve 440 sayılı kararlar ve bu kararların eki olan rapor hatırlanmalıdır. Kurul üyesi Y. Mimar Orhan Alsaç, kendisinin de imzaladığı 1955 tarihli karar ile ilişkili olarak Kurul Başkanlığı'na çekincelerini belirten bir dilekçe sunmuştur. Bu dilekçede mimarın konuyla ilgili eleştirel duruşu görülmektedir. Alsaç, dilekçesinde Bakanlık'ın Ayasofya gibi bir anıtın onarımında keyfi bir politika izleyerek onarımları gereken titizlikte ve hassaslıkta ele almadığını ve ödeneklerin gereksiz yere israf edildiğini dile getirmektedir. Dilekçede restorasyonların uzman kadro ve yeterli mali kaynak çerçevesinde, bilimsel araştırmalar eşliğinde yapılması gerektiğinin üzerinde durulmaktadır.<sup>40</sup>

Ayasofya'nın daha geç tarihli onarımlarına ait kayıtlarda uygulamaya yönelik bazı aksaklıkların da yapının korunması önünde engel olduğu görülmektedir. 1975-1976 onarımları kapsamında tuğla minarenin külahının sökülerek yenilenmesi uygun görülmüştür. Ancak, İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü, 9 Haziran 1977 tarihli raporunda işi yüklenen firmanın külahın kurşun kaplaması sökülmüş halde işini bitirmeden ayrıldığı ve süre uzatma isteğinin bir dayanağı olmadığı bilgisini Ayasofya

37 Sedat Hakkı Eldem'in Eski Eserler Encümeni'nde 1941-1945 yılları arasında görev yapmış olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla, toplantılar, bu zaman aralığında gerçekleşmiş olmalıdır.

38 Diker, 2010, 122.

39 Tamer, 2003.

40 Diker, 2010, 128.



**Fot 2:** 1935'ten günümüze müze olarak ziyarete açık olan Ayasofya'nın iç mekânı. (2011, B. S. Coşkun)

Müzesi Müdürlüğü'ne iletmektedir.<sup>41</sup> Yapının önemli dış elemanlarından olan minaresinin onarımında alınan karar uygulamaya geçirilmiş, ancak gecikmeler yaşanmıştır.

41 Kûlahın yeni örtüsü daha sonraki bir tarihte tamamlanmış olmalıdır. (Diker, 2010.)

Cumhuriyet Dönemi'nin erken yıllarında, yapı müzeye dönüştürülürken kurulan komisyonun, binanın doğusunda minareler altında bulunan dükkânların (Fot. 3-4) kamulaştırılmasının gerekliliği üzerinde durmuş olduğu görülür. Bu sorun, ilerleyen senelerde de gündeme taşınmış, fakat karar hiçbir zaman uygulamaya geçirilememiştir.<sup>42</sup> Ziyaretçi sayısı ile ülke turizmine katkı sağlayan en önemli anıtlardan biri olan Ayasofya'nın bünyesinde hediye eşya satışı yapan bu dükkânların çağdaş bir tasarımla yeniden planlanarak başka bir yere taşınması uygun olacaktır. Sıklıkla tekrarlanan ve halen çözüme ulaşmamış olan bu sorun Türkiye'de kurumlar tarafından alınan kararların uygulamaya geçirilememesine bir diğer örnek olarak verilebilir.

Türkiye'de anıtsal ölçekli yapılar için var olan bilim kurulları genel olarak bu yapının koruma uygulaması süresince danışılan, sadece bu dönemde aktif rol oynayan kurumlardır. Arşiv belgelerinden Ayasofya gibi karmaşık sorunları olan, evrensel öneme sahip bir anıtın bakım ve onarımı söz konusu olduğunda konuyla ilgili bir heyet görüşünün gerekliliği konusunda her dönem hemfikir olduğu görülebilir. Temelleri 1986'da atılan ve resmi olarak 1993'te işlerlik kazanan, Ayasofya Bilim Kurulu'nun devreye girmesi, şüphesiz Türkiye'de mimari koruma alanında gerçekleşen son derece olumlu bir gelişmedir. Kurulun görev yapmaya başladığı 1990'lardan itibaren yapıda gerçekleştirilen koruma ve onarım çalışmalarında kullanılan yöntemlerin çağdaş



▲ Fot. 3-4: Ayasofya Müzesi'ne hizmet eden dükkânlar. (2011, B. S. Coşkun)  
▼



42 Ahunbay, 2012.



restorasyon kriterlerine en uygun biçimde uygulandığı gözlemlenmiştir. Ancak söz konusu kurul, bağlı olduğu Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından “işlevsiz” bulunarak 2013 yılı başında iptal edilmiştir. Bilim kurulunun iptal edildiği bu dönemde kararları ilgili Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü ile uygulamalara maddi destek veren Valilik Yatırım İzleme ve Koordinasyon Başkanlığı almıştır. Bilim kurulu olmadan geçen yaklaşık bir sene sonunda, 11.02.2014’de Bakanlık Kurulu’nun 28985 sayılı kararı ile “Ayasofya Müzesi ve Bağlı Birimlerinin Bilimsel Danışma Heyeti” olarak anılan ikinci bir kurul oluşturulmuştur. Heyet, bugün de görevini sürdürmektedir.<sup>43</sup>

Bir diğer önemli nokta ise anıtsal yapıların ait oldukları bağlam içinde korunmaları gerekliliğidir. Ayasofya Müzesi ve içinde bulunduğu külliye ekleri günümüzde farklı kurumların kullanımına tahsis edilmiş durumdadır. Bu kompleksin bütünlüğünün sağlanması için külliye yapılarının tümünün müze yönetiminin kullanımına devredilmesi ve hepsinin belirlenen tek bir amaç çerçevesinde planlanmış bir yönetimle değerlendirilmesi gereklidir.<sup>44</sup>

### **Fatih Camii**

İstanbul’da bulunan Fatih Külliyesi’nin merkezinde yer alan Fatih Camii’nin (Fot. 5) yerinde Fetih’ten önce Bizans Dönemi’nde de önemli bir anıt olan Kutsal Havariler (Havariyyun) Kilisesi yükselmekteydi. Fetih’ten sonra, alan Ortodoks Patrikliği’ne tahsis edilmişse de, Kilise kullanılmayacak derecede harap olduğundan Patriklik kilisesini 1455’te başka bir yere taşımak istemiştir.<sup>45</sup> Fatih Sultan Mehmed de, başka bir kiliseye taşınan patriklikten boşalan bu yere 1463-1470 arasında kendi adına bir cami ve külliyesini inşa ettirmiştir.<sup>46</sup>

Mimari programının zenginliği ve araziyi iyi değerlendiren yerleşim düzeniyle Türk-İslam mimarisinde özel bir yere sahip olan külliye camisinin 1557 ve 1754 depremlerinden hasar gördüğü ve onarılarak kullanımını sürdürdüğü bilinmektedir. Cami, İstanbul’da büyük yıkımlarla sonuçlanan Mayıs 1766 depreminden de ayrıca hasar almıştır. Bu depremde, kubbesi tamamen çökmüş, duvarları ise onarılamayacak ölçüde yıkılmıştır.<sup>47</sup>

Sultan III. Mustafa Dönemi’nde önce külliye türbesi ve diğer binaları inşa edilmiştir. Daha sonra, dönemin Hassa Başmimarı Mehmed Tahir Ağa bugünkü Fatih

43 Heyetin üyeleri ile ilgili bilgi için bk. Ayasofya Müzesi, 2019.

44 Örneğin kompleksin imareti olarak inşa edilmiş Osmalı Dönemi yapısı 2013’den bu yana tematik olarak Ayasofya Müzesi ile ilişki kurmayan bir işlevle değerlendirilerek Halı Müzesi olarak kullanılmaktadır ve mülkiyeti Vakıflar Genel Müdürlüğü’ndedir. (Müzeyle ilgili bilgi için bk. <http://halimuzesi.com/>) Ayrıca, konuyla ilgili kapsamlı görüşleri için bk. Ahunbay, 2012.

45 Eyice, Tanman ve Tunay, 1988.

46 Eyice, 1995, 244.

47 Eyice, 1995, 244.



Fot. 5: Fatih Camii Doğu cephesi. (2013, B. S. Coşkun)

Camii'ni inşa etmiştir. 1767-1771 arasında gerçekleşen bu inşaat sırasında caminin güneydoğu köşesine rampalı bir hünkâr mahfili eklenmiştir.<sup>48</sup> Günümüzde Fatih Camii'nin harim mekânı, ilk camiden kalan kible duvarı ileri alındığından, ilkinde oranla daha büyüktür.

Caminin minarelerinin 19. yüzyıla kadar tek şerefeli olduğu bilinmektedir. 19. yüzyıl içinde minarelere birer şerife daha eklenmiş ve boyları yükseltilmiştir. Muhtemelen 1894 depreminden sonra ise, minare külahları dönemin üslubunun etkileriyle bezeli olarak taştan yapılarak yenilenmiştir.<sup>49</sup>

Fatih Camii, bir İslam yapısı olma özelliğinden ötürü Bizans anıtı Ayasofya'nın tersine özgün işlevini koruyabilmiştir. Bugün de Fatih Dönemi'ni hatırlatan bir milli anıt olarak kabul görmesi nedeniyle İstanbul'un en ön planda olan camilerindedir.

### **Fatih Camii'nin Korunmasında Cumhuriyet Dönemi'nde Takılan Tutumlar**

Her ne kadar bugüne değin -1966-1967 ve 2008-2011 yıllarında olmak üzere toplam iki kapsamlı onarım geçirdiği bilinse de, arşiv belgelerinde Fatih Camii'nin Cumhuriyet Dönemi restorasyonları ile ilgili ilk kayıt 1953 tarihine uzanır.<sup>50</sup>

48 Eyice & Tanman & Tunay, 1988, 244.

49 Kuran, 1986; Eyice, 1995, 244.

50 Araştırmamızda bu tarihten önceki yıllara ait birincil kaynak niteliğinde bir kayda ulaşılamamıştır.

Türkiye’de mimari koruma alanının en etkin kurumlardan Vakıflar Umum Müdürlüğü’nün, Vakıf malı olan yapıların farklı kurumlara dağıtılmasıyla doğan dağınıklaktan ötürü, Cumhuriyet’in ilk yıllarında fazla rolü olmadığı bilinmektedir. 05.05.1936 tarih ve 2762 sayılı Vakıflar Kanunu’nun yürürlüğe girmesiyle 1926 yılından evvel oluşmuş tüm vakıfların yönetimi ile mülhak vakıfların denetimi Vakıflar Umum Müdürlüğü’ne bırakılmıştır. Böylelikle, vakıf kökenli yapılar tek elde toplanabilmiştir.<sup>51</sup> 1936’dan öncesine ait bir onarıma ilişkin kaydın bulunmaması, bu tarihten önce muhtemelen camiyle ilgili, kapsamlı bir onarımın gerçekleştirilmediğine işaret olabilir.

Bu saptamayla birlikte, 1936’dan 1953’e kadar geçen zaman içinde, cami derneklerinin bazı onarımlar gerçekleştirmiş olabileceği düşünülebilir. Vakıflar Genel Müdürlüğü, Cumhuriyet’in bu ilk çeyreğinde tüm taleplere karşılık verebilecek örgütlenmeye sahip olmadığından, cami cemaatlerinin kaynağıyla gerçekleştirilen plansız onarımlara<sup>52</sup> engel olmamıştır. Cumhuriyet Dönemi’nde pek çok anıtsal ölçekli dini yapıda görüldüğü gibi, cami cemaati ve dernekler Fatih Camii’nin korunması üzerine verilen kararlarda etkili olmuşlardır. Basit onarım ve bakım çalışmaları yürütülmüş olsa bile, derneklerin yürüttükleri bu onarımların arşivlere aktarılmamış projersiz ve izinsiz uygulamalar olması ihtimali güçlüdür. GEEAYK’nin muhtemelen söz konusu duruma tepki olarak düzenlediği 10.08.1953 tarih 155 sayılı kararında: “*Bir eser tamir veya restore edilirken hangi işleve hizmete tahsis ve hangi değişikliklere maruz kalacağı bilindiği takdirde, bu iş için hazırlanacak projesinin yetkili makamlardan izin alması gerektiği, tamir veya restore edildikten sonra değiştirilmek istenirse, bu iş için hazırlanacak projesi ile müracaat ederek izin alınması gerektiği*”<sup>53</sup> bir erken dönem kararı olarak belirtilmişse de, istenmeyen bu durumun önüne geçilememiştir.

GEEAYK, daha sonra 11.01.1959’da cami dernekleri tarafından yürütülen onarımlar hakkında 1065 sayılı bir karar almıştır. Benzer temalı bir diğer karar 10.07.1965 tarihinde 2864 sayılı tekrarlanmıştır. Bundan kısa süre sonra, 1968’de 4240 sayılı “... *derneklerin camileri onarıırken tahrip ettikleri hakkında karar*”ın kabul edilmiş olduğu görülür. Bu kararlara Koruma Kurulu arşivinde bulunan, Koruma Kurulu’nun Vakıflar Bölge Müdürlüğü’ne yazdığı 1989 tarihli “*cami derneklerinin izinsiz uygulamaları*” konusundaki uyarıcı yazısı da hatırlanabilir. Bu kararlar ve yazışmalar, anıtsal yapılara uygulanan projersiz ve onaysız koruma uygulamaları sorununun 1980’li yılların sonuna kadar Türkiye’nin mimari koruma gündemini işgal etmiş olduğunun göstergeleridir.

Türkiye’de koruma uygulamalarından sorumlu kurumlar arasında var olan anlaşmazlıklar, fikir ayrılıkları (birbirleriyle çelişen amaçlar ve stratejiler) ve

51 Madran, 2002, 110.

52 Halit Çal, Cumhuriyet’in ilk yıllarında koruma alanında eleman ve ödeneğin az olmasına rağmen çok fazla eserin birden tamir edilmeye çalışıldığını ve bunun beraberinde bir takım problemler getirmiş olduğunu belirtir. Özellikle 1950’li yıllara kadar önemli bazı eserlerin rölovesi ve restorasyon projesi olmaksızın onarıldığını aktarır. (Çal, 1990, 369.)

53 Durukan, 2004, 172.

koordinasyon eksiklikleri, Fatih Camii onarımlarında da etkin olmuştur. Vakıflar Bölge Müdürlüğü adına İ. Ahmet Arslanoğlu'nun 1986'da Fatih Camii restorasyonu ile ilgili yazmış olduğu raporda görüleceği üzere,<sup>54</sup> dönemin Koruma Bölge Kurulu tarafından avlu kaplamasının değiştirilmesi önerilmiş, Vakıflar Bölge Müdürlüğü ise, bu uygulama önerisini reddetmiştir. Müdürlük, reddetme gerekçesini bir rapor halinde sunmuştur ve kuramsal ve pratik nedenlerle bu döşemenin değiştirilemeyeceğini belirtmiştir. Sonuç olarak, talep edilen uygulama hayata geçirilmemiştir. Bu uygulama, daha sonra 2007-2011 onarımında kısmen gerçekleştirilmiş ve caminin revaklı avlusuna ait kaplaması yeniden yapılarak özgün detaylarına kavuşmuştur.<sup>55</sup> Böylece, avludaki su sorunu da çözülmüştür. Bugün değerlendirildiğinde, Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nün Koruma Bölge Kurulu'ndan gelen teklifi reddetmesinin, yerinde bir karar olmadığı söylenebilir.



Fot. 6: Fatih Camii Güney cephesi. (2014, B. S. Coşkun)

Fatih Camii'nin -Osmanlı Dönemi'ndeki fotoğraflarıyla karşılaştırıldığında, yapının bugün detayda olmasa da- genelde estetik bütünlüğünün korunduğu bir gerçektir. (Fot. 6) Ancak, İstanbul 4 No'lu Koruma Bölge Kurulu Arşivi'ndeki yazışmalar ve bu

54 Vakıflar Bölge Md., 24 Ocak 1986'da İstanbul 1 No'lu Koruma Bölge Kurulu'nun 11.10.1985 tarihli yazısına cevaben kaleme aldığı raporda 1950'li yıllardan itibaren yapılmış restorasyon çalışmalarının ürünü olan söz konusu döşeme kaplamasının tenkidi için "*modern manada kesin bir kuramsal gerekçe bulunması mümkün görülmemektedir*" ifadesi yer almaktadır. İ. Ahmet Arslanoğlu'nun raporunda ayrıca teklif edilen bu ayıklama işlemi "pratik yönden de çok sakıncalı" bulunmuştur. (İstanbul 4 No'lu Koruma Bölge Kurulu Arşivi)

55 Coşkun, 2012.

yazışmalardaki uyarılar dikkate alındığında, özellikle caminin erken dönem onarımlarının büyük kısmının yapının malzeme, tasarım ve işçilik detaylarının özgünlüğüne dikkat edilmeden, cami dernekleri tarafından yürütülen uygulamalar olduğu sonucu çıkmaktadır.<sup>56</sup> 2004 yılındaki 5226 sayılı yasanın kabulünden sonra, 2008-2011 yılları arasında gerçekleştirilen restorasyon çalışmalarında önceki yıllara oranla daha sistemli ve bilimsel bir koruma anlayışı izlenmiş olduğu söylenebilir. Bu kapsamlı onarımda bazı sağlama müdahaleleri hayata geçirilmiş ve caminin iç mekanındaki bezeme programı kapsamlı olarak ele alınmıştır. 1949-1953 arasında Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından Ekrem Hakkı Ayverdi'nin de içinde bulunduğu bir uygulama ekibi tarafından üstü sıvanarak kapatılan ve yerine klasik üslupta taklitleri yapılan özgün barok 19. yüzyıl kalemlişlerinin üstü açılmış, onarımları yapılmış ve teşhir edilmesi amacıyla bir kısmı açığa çıkarılmıştır. Böylece camiye ait bir dönem eki ortaya çıkarılmıştır. Bu yaklaşım, bilimsel koruma ilkelerine uygundur ve şüphesiz, bu kararlarda Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından görevlendirilen, yüklenici firmanın çalışmalarını izleyen ve yönlendiren Bilim Kurulu'nun katkıları büyüktür.

## **DEĞERLENDİRME ve SONUÇLAR**

Özetle, Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi'nde anıt eser olarak kabul edilen yapıların korunmalarında uygulama boyutunda bazı sorunlar yaşanmış ve yaşanmakta olduğu tespit edilebilir. Bu sorunlardan bazıları şu şekilde sınıflandırılabilir:

### **1. Koruma Uygulamalarının Denetimi Sorunu**

Bu çalışmayla Cumhuriyet Dönemi'nde koruma alanının en önemli otoritesi olan Anıtlar Yüksek Kurulu ve Koruma Bölge Kurulları'nın pek çok kritik onarımda yeterince etkin olamadıkları; almış oldukları kararlarda istikrarlı davranmadıkları ve yasanın çizdiği çerçevede uygulamaları denetleyemedikleri, dolayısıyla, verilen proje kararları korumaya yönelik olsa da, uygulamalardaki yanlışların önüne geçilemediği gözlemlenmiştir.

GEEAYK'nın 1951'deki kuruluşundan sonraki 32 yıllık çalışmalarının ve almış olduğu kararların ülkenin koruma gündemini oluşturduğu, bir başka deyişle, taşınmaz kültür mirasının korunmasına ilişkin ülkenin genel eğilimi ve düzeyini yansıttığı söylenebilir. Öte yandan, GEEAYK, 1950-1957 yılları arasında, *Menderes yıkımları* olarak da geçen İstanbul'un tarihi bölgesindeki kapsamlı imar çalışmalarında yeterince söz sahibi olamamıştır. Belediyelerin kimi zaman milletvekilleri yardımıyla, kimi zaman fen memurlarının mail-i inhidam raporlarıyla dönemin koruma alanında sorumlu otoritesinin kararlarına uymayarak tarihî yapıları tahrip ettikleri veya zaman zaman yıktıkları görülmüştür. Koruma kararlarında söz sahibi kurum olarak GEEAYK, Kemali Söylemezoğlu gibi bireysel olarak yıkımlara karşı duran üyelerin varlığına rağmen, uygulamalara müdahale yetkisi olmaması dolayısıyla etkisiz kalmıştır.

56 Coşkun, 2012, 239.

GEEAYK sonrası süreçte, 1983 tarihli 2863 sayılı yasayla oluşan Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu'nun ilke koyucu olarak görev yaptığı; bölgesel olarak oluşturulan Koruma Bölge Kurullarının ise, karar veren ve onayan kuruluşlar olarak yürütme görevini üstlendikleri görülür. Bu çalışmada ele alınan anıtsal yapılar ve yapı gruplarına uygulanan restorasyonlar incelendiğinde, Koruma Bölge Kurulları'nın da uygulamaların denetimine dahil olamadıkları; uygulamaların tamamen yerel yönetimlerin onayıyla yürütüldüğü görülmektedir. 2000'lerden sonra, 5226 sayılı yasanın çerçevesinde örgütlenen Bilim Kurulları'nın oluşumuyla bu karmaşık duruma bir düzen getirilmeye çalışılmaktadır. Bilim veya danışma kurullarının sağladığı uzman görüşleri doğrultusunda, uygulamalarda yaşanan çıkmazlara daha kolay çözüm üretilmektedir.

Değnilmesi gerekli bir diğer nokta ise, Koruma Bölge Kurulları ve Yüksek Kurulun, kararlarını bugün sadece Türkiye'de yasa olarak kabul edilmiş koruma mevzuatına göre vermekte olduklarıdır. Oysa, Türkiye, başta Venedik Tüzüğü olmak üzere, uluslararası pek çok anlaşmaya imza atmıştır. Bu antlaşmalardaki maddelerin de Türkiye'de kültürel mirası koruma sürecinde etkili olması beklenmektedir.

## 2. Projesiz Uygulamalar Sorunu

Türkiye'de anıtsal yapıların koruma uygulamalarının proje hazırlanmadan veya proje için onay alınmadan gerçekleştirilmesi sorunu 1980'li yılların sonuna kadar gündemi işgal etmiştir. Bu durum üstte tartışılan uygulamalarda da görülmektedir.

Restorasyon uygulamaları öncesinde, yapının sorun ve olanaklarını ve yapıyla ilgili her tür bilgiyi içeren ön araştırmalar gerçekleştirilmelidir. Arşivlerde bulunan belgeler, belli bir dönemin mimari ve teknolojik tercihleri, yapının bulunduğu bölgenin mimari doku özellikleri ve yapı ölçeğindeki müdahalelere ilişkin (malzeme, işçilik, fiyat gibi) önemli bilgiler içerebilirler. Tek yapı ölçeğinde gerçekleştirilecek koruma ve onarım etkinliklerinde bu bilgilerin titizlikle değerlendirilmesi ve uygulamalara yansıtılması büyük önem taşır.

Buna rağmen, Cumhuriyet'in ilanından itibaren özellikle, 1940-1950 arası yoğunlaşan ve 1980'lerin sonuna kadar tam olarak önüne geçilememiş olduğu çalışılan örnekler üzerinden tespit edilebilen projersiz ve (cemaat veya derneklerin girişimleriyle) onay alınmadan gerçekleştirilmiş uygulamalar bulunmaktadır. Koruma ve onarım alanında ihtiyaca yeterince karşılık veremeyen devlet kurumları, halk tarafından desteklenen derneklerin, yarattıkları maddi kaynaklarla gerçekleştirdikleri onarımlara engel olamamışlardır. Bu amaçla, GEEAYK'nin 1959, 1965 ve 1968 tarihlerinde cami dernekleri tarafından yürütülen tahrir edici onarımları engellemek yönünde bazı kararlar almış olduğu görülmektedir.

Çalışma kapsamında ele alınan örneklerde görüldüğü gibi, Cumhuriyet'in ilanından itibaren oldukça uzun bir süre Koruma Bölge Kurulları'na uygulanacak restorasyonla ilgili yasada belirtilen projeler sunulmadan ve Kurul'dan gerekli onaylar alınmadan "basit onarım" adı altında kapsamlı (esaslı) onarım uygulamaları

gerçekleştirilmiştir. Restorasyonun ilk şartı olan proje hazırlama ve yapıyı mevcut kaynaklar ışığında analiz ederek sorunlarını ortaya koyma süreçleri ihmal edilmiştir.

1970'lerden sonra koruma eğitiminin yaygınlaşmasıyla projelendirme süreçlerinin niteliği de artmıştır. 1999 senesi (660 No.'lu ilke kararının kabulü) itibarıyla, proje hazırlama koşulları mevzuatta da detaylı olarak tanımlanmıştır. Dolayısıyla, yaklaşık son on beş yıldır projelendirme sürecinde yaşanan olumsuzluklar, Koruma Bölge Kurullarının denetiminde ve 2004 sonrasında ise bilimsel kurullar aracılığıyla giderilmeye çalışılmaktadır.

### **3. Koruma ve Onarım Uygulamalarında Kurumsallaşma ve Eşgüdüm**

Koruma alanında yaşanan sorunlardan bir diğeri ise, kurumlararası iletişimsizlik ve eşgüdüm eksikliğidir. Cumhuriyet'in ilkyıllarına oranla günümüzde devlet kurumlarında görev alan koruma uzmanlarının sayılarında; eğitim ve bilgi birikimlerindeki artış memnuniyet vericidir. Ancak, bugün de kurumlar arasında kopukluklar devam etmektedir. Uzun yıllara dayanan bilgi ve deneyim, henüz ortak bir platformda paylaşılammaktadır.

Restorasyonlardan sorumlu olan devlet kurumlarının -çeşitli dönemlerde koruma konusunda kısmen birbirlerinden farklı eğilimler göstermekle birlikte- birbirlerine tamamen aykırı düşecek bir yaklaşıma sahip olmadıkları görülür. Özellikle, 1955-1970 arasında ön planda olan koruma uzmanı mimarların kurumlararası geçişlerle farklı kurumların bünyesinde görev yaptıkları göz önüne alındığında, farklı koruma kararlarının kurumun kimliğinden değil, şahısların kişisel kabul ve eğilimlerinden kaynaklandığı düşünülebilir.

Osmanlı Dönemi'nde İstanbul'da yüksek mevkilerde yer alan bürokratlar tarafından uygulanan koruma karşıtı, cesur imar etkinliklerinin benzerleri, Cumhuriyet'in yerel yönetimleri tarafından sürdürülmüştür ve sürdürülmektedir. Halen, kentin önemli bölgeleri ve bu bölgelerde bulunan anıtsal yapılar için yıkıcı tehditler söz konusudur. Ne yazık ki, koruma ve onarım alanının aktörleri olan koruma uzmanları, bu tehditler karşısında yeterince müdahil olamamaktadırlar. Sorunun aşılabilmesi için, öncelikle restorasyon eyleminin her aşamasında yer alan bireylerin kendilerine düşen sorumluluğa uygun hareket etmeleri şarttır.

## KAYNAKÇA

- Ahunbay Z. (2012) Ayasofya'yı Nasıl Korumalıyız?, *Kültür Mirasına Yaklaşımlar-1*, 22 Şubat 2012. Europa Nostra Türkiye (konferansı düz.), İstanbul.
- Akan, E. (2008). *Cumhuriyet Döneminde Ayasofya*. Çanakkale: Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Akpınar, İ. (2014). The Rebuilding of Istanbul: The Role of Foreign Experts in the Urban Modernisation in the Early Republican Years, *New Perspectives on Turkey* (Spring 2014), 59-92.
- Alsaç, O. (1984). Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Kanunu Üzerine, *Mimarlık*, 201, 8-14.
- Altınıydız, N. (1997). *Tarihsel Çevreyi Korumanın Türkiye'ye Özgü Koşulları (İstanbul 1923-1973)*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Restorasyon Programı Doktora Tezi.
- Atay, F. R. (1951, Kasım). Tamir, *TTOKB Belleteni*.
- Ayasofya Müzesi. (2019). Ayasofya Müzesi. *T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı - Ayasofya Müzesi ve Bağlı Birimlerinin Bilimsel Danışma Heyeti*: <https://ayasofyamuzesi.gov.tr/tr/ayasofya-m%C3%BCzesi-ve-ba%C4%9Fl%C4%B1-birimlerinin-bilimsel-dan%C4%B1%C5%9Fma-heyeti>
- Ceylan, O. (2000). Koruma Grupları Üzerine Gözlem ve Düşünceler, Mahir, B. (ed.), *Celal Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri, 7-10 Mart 1994*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 127-131.
- Coşkun, B. S. (2012). *İstanbul'daki Anıtsal Yapıların Cumhuriyet Dönemindeki Koruma ve Onarım Süreçleri Üzerine Bir Araştırma*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Restorasyon Programı Doktora Tezi.
- Çal, H. (1990). Türkiye'de Cumhuriyet Devri Taşınmaz Eski Eser Tahribatı ve Sebepleri, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 34 (1.2), 353-380.
- Çetintaş, B. (2007, yaz) Pardon!..Eski eser mi dediniz?, *Sanat Dünyamız*, 103.
- Diker, H. F. (2010) *Belgeler Işığında Ayasofya'nın Geçirdiği Onarımlar*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Programı Doktora Tezi.



- Doğan, S. (2011). *Ayasofya ve Fossati Kardeşler (1847-1858)*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Durukan, İ. (2004). *Türkiye’de Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu Sonrası Kültür Mirası Korumasının Gelişimi ve Uygulama Sorunları*. İstanbul: İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Restorasyon Programı Doktora Tezi.
- Eldem, E. (2015, Şubat). Ayasofya: Kilise, Cami, Abide, Müze, Simge, *Toplumsal Tarih*, 254, 76-85.
- Eyice, S. & Tanman, B. & Tunay, M. (1988). *Fotoğraflarla Fatih [Senti] Anıtları*, İstanbul: Fatih Belediyesi Yayını.
- Eyice, S. (1993). Ayasofya. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, C. 1*, (446-457), İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Eyice, S. (1995). Fatih Camii ve Külliyesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. 12*, 244, Türkiye Diyanet Vakfı.
- Kayın, E. (2008). Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı, Türkiye Koruma Tarihindeki Kırılmalar, *Mimarlık*, 343, 98-105.
- Gabriel, A. (2007). İstanbul ve Bursa’nın Tarihi Abidelerindeki Restorasyon Çalışmalarına Dair Rapordur, 1958. *Cumhuriyet Dönemi İstanbul Planlama Raporları 1934-1995* (Der. ve Haz.: Ş. Özler), İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi.
- Kösebay Erkan, Y. & Alioğlu, F. (2011). Urban regeneration projects in Istanbul and documentary value, *ITÜ A|Z*, 8 (1), 117-128.
- Kuran, A. (1986). *Mimar Sinan*, İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- K.T.V.K.Y.K. (1999, 11 05). *Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu İlke Kararı- Karar No: 660 / Karar Tarihi: 05.11.1999*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü: <http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR-44311/ilke-karari--karar-no-660--karar-tarihi-05111999.html>
- K.V.K.B.K.M. (2018). *Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlükleri*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü: <http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR-43078/kultur-varliklarini-koruma-bolge-kurulu-mudurlukleri.html> (Erişim tarihi: 21.12.2018)

- Madran, E. (2002). *Tanzimat'tan Günümüze Cumhuriyet'e Kültür Varlıklarının Korunmasına İlişkin Tutumlar ve Düzenlemeler: 1800-1950*. Ankara: Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayını.
- Madran, E. & Özgönül, N. (2005). *Kültürel ve Doğal Değerlerin Korunması*, Ankara: TMMOB Mimarlar Odası.
- Madran, E. (2010). Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Hukuku ve Kurumsal Yapı, Özaslan N. ve Özkut, D. (ed.), *Korumada Güncel Yaklaşımlar*, s. 18-39, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Mimarlık Fakültesi yayını.
- Müller-Wiener, W. (2001). İstanbul'un Tarihsel Topoğrafyası, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Necipoglu, G. (1992). The Life of an Imperial Monument: Hagia Sophia after Byzantium. *Hagia Sophia From the Age of Justinian to the Present*, (Ed.: R. Mark & A. Çakmak), 195-225, Cambridge University Press.
- Önder, M. (1998) Vakıf Eserlerinin Onarımında Atatürk'ün Emirleri, *Vakıf ve Kültür Dergisi*, (1) 1, 6.
- Şahin Güçhan, N. & Kurul, E. (2009). A History of the Development of Conservation Measures in Turkey: From the mid 19<sup>th</sup> Century until 2004, *METU JFA* (2), 19-44.
- Tamer, C. (2003). İstanbul Bizans Anıtları ve Onarımları. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu yayını.
- Tanman, B. (2006). İstanbul'da Tarihi Eser Kaybı, *Mimarist* (20), 17-22.
- Tanyeli, U. (2007). *Mimarlığın Aktörleri Türkiye 1900-2000*. İstanbul: Garanti Galeri.
- Tekeli, İ. (1998). Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Kentsel Gelişme ve Kent Planlaması. *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık*, (Ed.: Sey Y.), 1-24, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- T.C. Resmi Gazete. (2005, 06 18). *Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu Kapsamındaki Kültür Varlıklarının Rölöve, Restorasyon, Restitüsyon Projeleri, Sokak Sağlıklaştırma, Çevre Düzenleme Projeleri ve Bunların Uygulamaları ile Değerlendirme, Muhafaza, Nakil İşleri ve Kazı Çalışmalarına İlişkin Mal ve Hizmet Alımlarına Dair Yönetmelik*. T.C. Resmi Gazete: <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2005/06/20050618-4.htm> (Erişim tarihi: 21.12.2018)

- Yerasimos, S. (2005). Tanzimat'tan Günümüze Türkiye'de Kültürel Mirası Koruma Söylemi, İstanbul (54), 41-55.
- Yücel, E. (1998). Vakıflarda Onarım Çalışmalarını Yürüten Mimarlar, *Vakıflar Dergisi*, (XXVII), 231.



## VENEDİK DENİZCİLİK TARİHİ MÜZESİ'NDE SERGİLENEN OSMANLI ESERLERİNE DAİR DEĞERLENDİRME\*



### EVALUATION ON OTTOMAN WORKS OF ARTS EXHIBITED IN MUSEO STORICO NAVALE DI VENEZIA\*\*

Mustafa Gürbüz BEYDİZ\*\*\*

#### Öz

Museo Storico Navale di Venezia (Venedik Denizcilik Tarihi Müzesi), İtalya'da faaliyet gösteren köklü bir denizcilik müzesidir. Barındırdığı ünik eserler denizcilik tarihini ve kültürünü aydınlatmaktadır. Bu eserler arasında Osmanlılar dönemine ait bazı örnekler de bulunmaktadır. Denizcilik alanında bir döneme damgasını vuran Venedikli gemi ustalarının özellikle 16. yüzyılda inşa ettikleri kadırgalar Akdeniz başta olmak üzere çeşitli denizlerde boy göstermiştir. Osmanlıların da aynı çağda denizcilikte ileri bir devlet olması Venedik ile münasebetlerin oldukça yoğun geçmesine neden olmuştur. Her iki devlet arasındaki askeri, siyasi, ticari ve kültürel ilişkiler iki devletin arşiv kayıtlarında belgelendiği gibi müzelerinde de somut eserlerle sergilenmektedir. Museo Storico Navale di Venezia'da sergilenen Osmanlılara ait en erken tarihli eser 1571 İnebahtı Deniz Savaşı'nda Haçlı Donanması tarafından ele geçirilen sancaktır. En geç tarihli eserler ise Birinci Dünya Savaşı'nda İtalyanlar tarafından batırılan Osmanlı gemilerine ait isim levhalarıdır. Bunun yanında İstanbul'da görevli olan Venedik elçisinin yaptırdığı kayık müzede Osmanlı deniz kültürünün zarafetini yansıtmaktadır. Tipolojik açıdan İstanbul Deniz Müzesi'nde sergilenen örneklerle benzerlik göstermesi kayığı özel kılmaktadır. Ayrıca, yine İstanbul yapımı olan kayık aynalıklarında, İstanbul'da sergilenen benzerlerinden farklı olarak, yapan ustanın ismi yazılıdır.

*Anahtar Kelimeler: Osmanlı Mirası, İtalya, Venedik, müze, denizcilik tarihi,*

\* Bu araştırma, 2219-TÜBİTAK Doktora Sonrası Araştırma Burs Programı çerçevesinde Museo Storico Navale di Venezia'da Osmanlılara ait eserlerin incelenerek, müze arşivindeki belgelerin taranmasıyla gerçekleştirilmiştir. Araştırma sırasında desteklerini esirgemeyen başta danışmanım Prof. Dr. Maria Pia Pedani olmak üzere Museo Storico Navale di Venezia'da görev yapan Müze Komutanı Fedrigo Agostino ile Müze Görevlisi Alvisse Rossi'ye teşekkür ederim.

\*\* This research has taken shape by the examination of the work of arts in Venice Naval Museum that are belong to Ottoman and collection of archive document of the museum, within the frame of 2219- TÜBİTAK Post-Doctoral Research Scholarship program. My profound thanks firstly to my supervisor Prof. Dr. Maria Pia Pedani who provided her full support to me, to Fedrigo Agostino, commander of the Museo Storico Navale di Venezia and to Alvisse Rossi, the museum officer.

\*\*\* Dr. Öğr. Üyesi. Çankırı Karatekin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fak., Temel Sanat Bilimleri Bölümü.  
ORCID ID: 0000-0002-8196-4105 ♦ E-mail: beydiz@gmail.com

### **Abstract**

Museo Storico Navale di Venezia is an essential navigation museum that is active in Italy. Unique work of arts inside it brightens the history and culture of maritime. Among these work of arts, there are some examples belong to the Ottoman era. Galleys that are built by the Venetian shipmasters who left their marks in a period in the field of navigation on 16<sup>th</sup> century, showed its flag in The Mediterranean sea being in the first place, various seas. Ottomans being a leading nation on navigation caused them to have intense relationships with Venice. Martial, political, commercial and cultural relationships are both documented in archival records and exhibited in concrete work of arts in museums of two states. The oldest work of art belongs to the Ottoman in Museo Storico Navale di Venezia, is a flag which is captured by Crusader fleet on 1571 at the Battle of Leponto and Newest work of arts are nameplates of our ships sunk by Italians at World War I. Besides those, caique that had been made by Venice ambassador who is entrusted at Istanbul, represents Ottoman of sea culture. What makes this caique special by both its style and typology is its similarities between it and the examples exhibited in Istanbul Naval Museum. Also, in contrast to the caique stern-boards of the examples that are made in Istanbul, on this caiques stern-boards, name of the craftsmen who constructed it is written.

**Keywords:** *Ottoman Heritage, Italy, Venice, museum, maritime history,*

## **GİRİŞ**

### **Venedik Denizcilik Tarihi Müzesi ve Konuyla İlgili Bazı Tarihî Bağlamlar**

Venedik, denizcilik ve gemi inşa alanında ön plana çıkmış önemli bir merkezdir. Venedik'in gelişmesinde tersane büyük rol oynamıştır. Bir tür Bizans stilinde olan tersane ve askeri karargâhın, MÖ 8. yüzyıl gibi erken bir tarihte ortaya çıktığı ifade edilir.<sup>1</sup> Venedik tersanesi Akdeniz'de kadirga ve kalyon inşasında da önemli bir pozisyonadadır. Bu nedenle ürettikleri Venedik tipi kadirgalar ve 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren<sup>2</sup> inşa edilen kalyonlar sayesinde uzak denizlere açılmış ve özellikle Osmanlılar ile yakın askerî, siyasi ve ticarî ilişkiler geliştirmişlerdir.

Araştırmanın amacı, Venedik/İtalya ile Osmanlı arasında tarihi süreç içerisinde tesis olan derin ve yakın münasebetlere, Museo Storico Navale di Venezia'da sergilenen Osmanlı denizcilik kültürüne ilişkin sanatsal eserlerin incelenmesiyle, gemicilik alanındaki somut bulgular üzerinden ışık tutmaktır.

Özellikle Venedik ile Osmanlı tersaneleri 15 ve 16. yüzyıllarda büyük rekabet içinde, teknolojik anlamda birbirlerine benzer nitelikteki gemilerle yarışmışlardır.

---

1 Nicolle, 1989, 3.

2 Bostan, 2005, 105.

15. yüzyıldan itibaren Akdeniz savaşlarında büyük bir önem kazanan kadirga, standartlaşarak tersanelerde kolayca inşa edilmiş ve kullanımı yaygınlaşmıştır. 1500'li yıllarda Venedik tersanesinde hızlı üretim standart hale getirilmiştir.<sup>3</sup> Osmanlı Donanması, II. Bayezid döneminde, Akdeniz'in sayıca en güçlü donanmasına sahip olan Venedik donanmasını geçmiştir ancak henüz yeterince üstünlüğe ve denizcilere sahip değildir.<sup>4</sup> Tersâne-i Âmire'nin II. Selim Devri'nde gelişimini sürdürmesi, Barbaros Hayreddin Paşa'nın ve onun yetiştirdiği ünlü denizcilerin faaliyetleri Akdeniz'de Osmanlı hâkimiyetinin kurulmasını sağlamıştır ve 16. yüzyılda İstanbul Tersanesi, Venedik Tersanesi gibi dünyanın en ünlü tersanelerinden biri haline gelmiştir.<sup>5</sup> Osmanlılar kendi gemilerinin çeşit ve sayısını 16. yüzyılın ilk yarısında arttırarak Akdeniz'de hâkimiyet kurmuşlardır.<sup>6</sup>

Venedikli ustaların geçmişten beri gelen bu maharetleri, San Marco Kilisesi'nin portalindeki ince-likli süslemelerde betimlenmiştir. (Fot. 1) Osmanlılar bu konuda, özellikle kadirga inşasında Venediklileri örnek alışlar, Venedikli ustalar da gemi yapımı konusundaki ustalıkları nedeniyle Osmanlılara hizmet etmişlerdir. 15. yüzyılda Osmanlılarda tersane ve gemi teknolojisinin geliştirilmesinde Akdeniz dünyasının en ünlü deniz imparatorluğu olan Venedik'in tesiri görülmektedir.<sup>7</sup> Bunlara, 1574 yılında Venedikli tersane marangozu Alvise Sara ile Pargalı İbrahim Paşa'nın başardasının kıç süslemesini 1588 yılında yıldızlayan Antonio Paronda örnek verilebilir.<sup>8</sup> II. Viyana Kuşatması'nda Avusturya Ordusu'nda mühendis olarak çalışan ve bir misyonla İstanbul'a gelerek burada bir süre kalan Marsigli, Osmanlı Donanması'nın kalyona geçiş döneminde Livornolu mühtedi Mehmed Ağa'nın önemli rol oynadığı ve onun maharetiyle yeni model kalyonların yapıldığını söylemiştir. 1692'de İstanbul'da bulunduğu sürede tersane faaliyetlerini gözlemleyen Marsigli, Mehmed Ağa'nın Sadrazam Köprülüzâde Fazıl Mustafa Paşa'ya olan yakınlığı sebebiyle ön plana çıktığını ve mükemmel gemiler yaptırıldığını anlatmıştır. Marsigli'nin bahsettiği bu kişi Osmanlı kaynaklarında ismi mîrî kalyonların inşasında nâzır olarak geçen Frenk Mustafa Efendi



**Fot. 1:** Venedik San Marco Kilisesi portalinde bugün dahi görülen gemi inşa ustalarının gösteren mermer rölyef

3 Faroqhi, 2011, 97-98.

4 Bostan, 2005, 38.

5 Bostan, 2005, 56.

6 Bostan, 2005, 169.

7 Bostan, 2005, 25.

8 Pedani, 2014, 461.

olmalıdır.<sup>9</sup> 18. yüzyılda da Osmanlı tersanelerinde inşa edilen gemilerde Venedikli mimarların çalıştığı, kayıtlarda bulunmaktadır. Örneğin, Venedikli Yüzüp<sup>10</sup> ismi verilebilir ve ayrıca 1793 yılında Kale-i Sultani’de mimar Venedikli Josephe tarafından inşa edilen Seyyad-i Bahrî (Deniz Avcısı) adlı gemi bulunmaktadır.<sup>11</sup> Ayrıca 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başlarında gerek İstanbul tersanesinde gerekse Rodos’ta kalyonların inşasında Cenevizli demirci Yakomi ile Venedikli Marangoz Yozop görev yapmıştır.<sup>12</sup> Osmanlılar her ne kadar gemi teknolojisi ve gemicilik alanında Batı devletlerinden özellikle Venedik’in denizciliğinden etkilenmiş olsalar da yüzyıllar içinde kendilerine özgü bir Bahriye Teşkilâtı kurmuş, müessesesini geliştirmişlerdir.<sup>13</sup>

Venedikliler her ne kadar gemi yapımında çok usta olsalar da, 19. yüzyılda İstanbul’da görev yapan Venedik elçisi, görevi sırasında kullandığı piyade kayığını çok sevmiş ve bunu İstanbul’dan Venedik’e götürmüştür. Bu açıdan bakıldığında 19. yüzyıldaki Osmanlı kayık ustalarının ve nakkaşlarının kayıkları süslemedeki yeteneklerinin somut göstergeleri bugün Museo Storico Navale di Venezia’da görülebilmektedir.

Museo Storico Navale di Venezia binası, günümüze kadar varlığını koruyan Venedik tersane alanı içinde yer almaktadır. Venedik tersanesi, şehrin yaklaşık altıda biri kadardır ve 45 hektarlık bir alanı kapsamaktadır. Venedik’in kuzeydoğu köşesinde yer almaktadır ve etrafı beş kilometrelik tuğla sur duvarıyla çevrilidir. Üç adet yaya girişi vardır; kuzeydeki tek giriş çekek alanına açılır, güneydeki iki giriş anıtsal *Aslanlı Kapı* ve *Campo della Tana* girişi olarak adlandırılmıştır. Üç adet de kanal girişi vardır. İlk kanal San Marco bölgesine bağlanır, ikinci giriş doğrudan kuzey lagününe çıkmaktadır. Üçüncü giriş ise güneydoğu yönünde Lido adasının ağzına doğru açılır ve denize bağlanır. Tersanenin etrafı sur duvarıyla çevrilmiş olmasına rağmen bu duvarlara şehrin etrafında rastlanmamaktadır; çevresindeki lagünler doğal koruma sağlamaktadır. Tersane dünyanın en eski endüstriyel miraslarından biridir. Venediklilerin eşsiz denizcilik bilgilerinin kökleri tersaneden yayılmıştır. Tersanede inşa edilen gemiler için ağaçlar Serenissima/Venedik Cumhuriyeti sınırlarından ve yakın Alp Dağları eteklerinden sağlanmıştır. Keresteler nehirler vasıtasıyla tersaneye taşınmıştır.<sup>14</sup>

Museo Storico Navale di Venezia, tersane alanında yer almaktadır. Tersanenin anıtsal Aslanlı Kapı’sının çıkış noktasında ise *Ship Pavillion* Müzesi bulunmaktadır. Museo Storico Navale di Venezia’ya “*Piazzale Roma*”dan hareket eden küçük motorlu teknelerle “*Arsenale*” iskelesinde inerek ulaşmak mümkündür. San Marco meydanının doğusunda, denize yakın konumdadır. Bina dört katlıdır ve her katta farklı dönemlere ait denizcilik objeleri yer almaktadır. (Fot. 2-5)

9 Bostan, 2006, 196.

10 Gencer, 2001, 52.

11 Dümen, 1993, 123.

12 Bostan, 2006, 212.

13 Bostan, 2005, 97.

14 Calzolaio, 2003, 17-19.





**Fot. 6:**

Andrea Michieli detto  
Vicentino'nun İnebahtı Deniz  
Savaşı konulu tablosundan  
detay



**Fot. 7:**

Pisa Cavalieri di Santo Stefano  
Kilisesi'nde sergilenen  
Osmanlı sancağı



Stefano<sup>17</sup> Kilisesi'nde sergilenmektedir. Sancağın, Kılıç Ali Paşa'nın gemisine ait olduğu, İnebahtı Savaşı sırasında Santo Stefano (St. Stephen) Tarikat Şövalyeleri tarafından ele geçirildiği düşünülmektedir.<sup>18</sup> Bu örnek üçgen formdadır ve kenarları dama motiflidir. Üzerinde çeşitli geometrik, bitkisel, rozet, hilal, yıldız, alem motifleri ile karşılıklı iki adet Zülfikar kılıcı bulunmaktadır.(Fot.7) Türklerin sancaklarında ok, yay, yıldız,

17 Santo Stefano (St. Stephen) Şövalyeleri Tarikatı, Toskana kıyılarındaki ticari faaliyetleri Osmanlı ve Kuzey Afrika korsanlarına karşı korumak amacıyla 15 Mart 1562 yılında Medici hanedanından Toskana Grandukası I. Cosimo tarafından kurulmuştur ve Pisa şehri birliğin merkezi kabul edilmiştir. (Acıpınar, 2014, 165.) Tarikat, “*Il Sacro Militare Ordine dic Santo Stefano Papa e Martire*” [Kutsal Askeri (Deniz) Tarikatı] orijinal adındadır. Livorno şehri de tarikatın merkezleri arasındadır. (Acıpınar, 2010, 17.) II. Selim zamanında fethedilen Kıbrıs Adası'nın tekrar almak amacıyla oluşturulan Venedik, İspanya ve Papalık kuvvetlerinden müteşekkil müttefik donanmasına, Osmanlı vesikalarında “*Duka*” adı verilen Toskana Grandukası ve Santa Stefano Tarikatı da 12 gemiyle katılarak birliğe destek vermiştir. Ancak, savaşa katılan bu gemilerden sadece üç tanesi Toskana limanlarına dönebilmiştir. (Acıpınar, 2016, 175.)

18 Acıpınar, 2016, 180.

güneş, tuğ, kılıç, kama gibi bir takım motifler kullanmaları hükümlerlik alâmeti olarak yorumlanmıştır.<sup>19</sup>

Museo Storico Navale di Venezia'da da aynı savaşta ele geçmiş bir başka Osmanlı sancağı bulunmaktadır ve müzede sergilenen Osmanlılara ait en erken tarihli eserdir. Müze envanter kayıtlarına göre, sergilenen Osmanlı sancağının 7 Ekim 1571 İnebahtı Deniz Savaşı'nda Papalık Donanması tarafından ele geçirildiği yazmaktadır. Müze kayıtlarına göre envanter numarası 1508'dir. Sancak yaklaşık kare formludur ve ölçüleri 170x183 cm'dir. 10.09.1925 tarihinde müze envanterine kaydolmuştur. (Bk. Fot. 13) Zemini yeşil renklidir ve sarı renkteki motif ve yazılarla bezenmiştir. Köşelerde bitkisel süslemeler yer almaktadır. Yeniçeri bayraklarında ağaç dalları ve yapraklarının hayat ağacını temsil ettiği söylenmiştir.<sup>20</sup> Sancağın merkezinde anfor biçiminde palmet motifi bulunur ve bu merkezden çıkan sekiz adet tepelikli rumünün arası bitkisel desenlerle donatılmıştır ve yazıtların ortasında baklava dilimine benzer bir alan oluşmuştur. Sekiz adet tepelikli rumünün coğrafi yönleri temsil ettiği ifade edilebilir. Baklava dilimli merkez süslemenin dört kenarında yazıtlar dikkat çekmektedir. Yazıtların arasında "S" motifine benzer desenler yer almaktadır. Yazıtların üçü (1, 3 ve 4) kartuş içinde, biri ise (2) çerçevesizdir.<sup>21</sup> İçerikleri iyi temenni, dua niteliğindedir. Yazıtlar, tarafımca numaralandırılmıştır. (Bk. Fot. 8-12)

19 Soysal, 2010, 247.

20 Ağaç & Sakarya, 2015, 10.

21 Yazıtlar, Mısır'ın Fayoum Üniv. Arkeoloji Fak. İslam Arkeolojisi Böl. Öğretim Görevlisi Dr. İbrahim Hassanein tarafından okunmuştur. (13.04.2018). Dr. Hassanein, metinlerin Arapça-Farsça karışımı olduğunu belirtmiştir.



**Fot 8:** 7 Ekim 1571 İnebahtı Deniz Savaşı'nda Papalık Donanması tarafından ele geçirilen Osmanlı Sancağı. (Museo Storico Navale di Venezia arşivi)



**Fot 9:** 1 Numaralı Yazıt: *Hay'r Ona* (gemiye) gelecek. (والخير اليها مقبل)



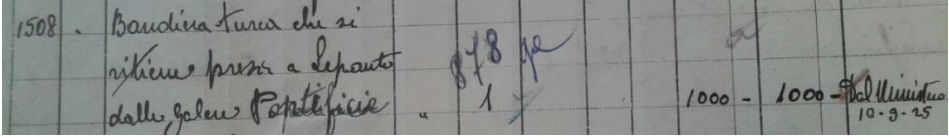
**Fot. 10:** 2 Numaralı Yazıt: *Rabbim onu düşmanlardan korusun.* (رب اكفها سر العدا)



**Fot. 11:** 3 Numaralı Yazıt: *Yolu saadet olsun.* (در بها السعد)



**Fot. 12:** 4 Numaralı Yazıt: *Gemide onların hayr'ı vardır.* (ولهم عنها حيرد)



**Fot. 13:** 1508 Envanter numaralı sancağın müze envanter defterindeki kayıt notları. (Museo Storico Navale di Venezia Arşivi)



**Fot. 14:** Barbaros Hayreddin Paşa'nın *İstanbul Deniz Müzesi*'nde sergilenen, 2964 AA envanter numaralı sancağı. (Kılıçkaya, 2007, 114.)

İstanbul Deniz Müzesi'nde sergilenen 2964 AA envanter numaralı Barbaros Hayreddin Paşa'nın sancağında da Pisa Cavalieri di Santo Stefano Kilisesi'nde sergilenen sancağın üzerinde olduğu gibi Zülfikar kılıcı yer almaktadır. Museo Storico Navale di Venezia'da sergilenen sancak gibi zemin rengi yeşildir. Barbaros Hayreddin Paşa'nın sancağının boyutları 287 x 200 cm'dir. Sancağın zemininde iri bitkisel motifler yer almaktadır. Uçkurluğa paralel yerleştirilmiş kartuş içinde ayet, hilaller içine yerleştirilmiş peygamber isimleri, ortada Zülfikar, sol tarafta ise Pençe-i Âl-i Abâ ve alt kısımda Mühr-i Süleyman bulunmaktadır. Sancağın kumaşı Avrupa damaskıdır.<sup>22</sup> (Fot. 14) *Damasko*, Şam'da dokunan, Ortaçağ'ın sonlarına doğru da İtalya'nın Venedik, Lucques ve Cenova şehirlerinde taklit edilerek dokunan ipek ve keten karışımı, genellikle döşemelik olarak kullanılan bir kumaş türüdür ve buna Şam kumaşı da denilmiştir. Bu türdeki kumaşların bezeme ve çiçekleri kabartmadır ve ön yüzdeki şekiller kumaşın tersinde de vardır. Avrupa'dan gelen iki yüzlü ipek veya yün ve keten karışık döşemelik kumaşlara "*damasko*" adı verilmiştir.<sup>23</sup>

Osmanlı teması içeren, bir Venedik baştardasının kıç bölümünü süsleyen figür, incelediğimiz eserler arasında Osmanlı yapımı olmayıp Türk eserlerini<sup>24</sup> konu alması açısından makaleye eklenmiştir. Objeye, 17. yüzyılda yaşamış olan Capitano Generale da Mar Francesco Morosini baştardasına aittir ve müzede 1238 envanter numarasıyla kayıtlıdır. Sağ ve sol iki parçadan oluşan ve iki Türk esirin betimlendiği ağaç oyma eser

22 Kılıçkaya, 2007, 114.

23 Arseven, 1943, 428.

24 "*Türk*" adı, 17. yüzyılda İtalya'da ve diğer Avrupa ülkelerinde Müslümanları tanımlamak için yaygın olarak kullanılmıştır. Etnik anlamı dışında Müslüman olan bütün toplumlara ifade etmektedir ve ele geçirilen köleler resmi kayıtlara bu sıfatla yazılmıştır. Ele geçirilen esirler arasında Osmanlı tebaasından Hıristiyan ve Yahudiler de "*Türk*" ismi altında değerlendirilmiştir. (Acıpinar, 2010, 19.)

Fot. 15:

Capitano Generale da Mar Francesco Morosini baştardasına ait kıç süslemesinin sol bölümü.

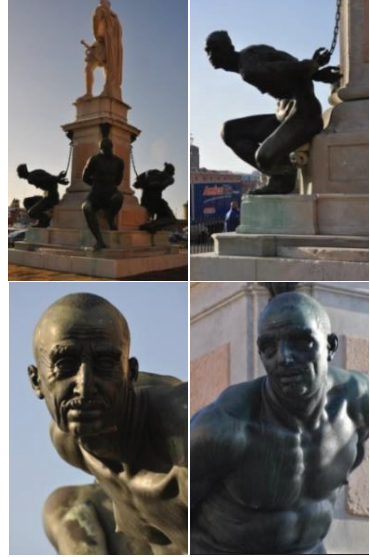


Fot. 16:

Capitano Generale da Mar Francesco Morosini baştardasına ait kıç süslemesinin sağ bölümü.



heykel sanatı açısından değerlendirilebilecek nadide eserlerinden biridir. İki adet yarı çıplak ve dazlak tasvir edilen Türk esirlerinin kolları zincire vurulmuştur. Yanlarında üç hilalli sancaklar ve batan kadirgalarına ait bazı parçalar ile kılıç, ok ve mızrak gibi silahlar betimlenmiştir. Anatomik anlamda kashı oldukları görülmektedir. (Fot. 15, 16) Bu kıç süslemesinde görülen esirler, İtalya'nın Livorno<sup>25</sup> kentinde bulunan "Quattro Mori" anıtındaki insan figürlerine anatomi, form, yüz ve saç stilleri açısından oldukça benzerlik göstermektedir. (Fot. 17) Anıtın, yanında bulunan açıklama tabelasında, 1623-1626 yılları arasında heykeltıraş Pietro Tacca tarafından bronz olarak yapıldığı ve daha önce deniz kıyısında bulunduğu ama 1888 yılında denizden 20 m kadar geriye taşındığı, II. Dünya Savaşı sırasında koruma altına alındığı ve savaş sonrasında tekrar yerine dikildiği, devamında Cesare Bartolena'nın 1874-1875 yılları arasında yaptığı "Askere Alınış" adlı tablosuna



Fot. 17: Livorno kentinde "Quattro Mori" anıtı.

25 Livorno kenti, 17. yüzyılda küreğe konulacak olan Türk esirlerin ilk toplanma yeri veya son durağıdır ve Grandukalığın denize açılan en önemli kapısıdır. Ayrıca Akdeniz'in en büyük hapisanelerinden birine sahip olması açısından önemlidir. (Acıpınar, 2010, 19.)



**Fot. 18:** Metropolitan Museum arşivinde bulunan 1654-55 yılına tarihlendirilen bir gravür ve “Quattro Mori” anıtı. [[https://archive.org/details/mma\\_loading\\_a\\_galley\\_377677](https://archive.org/details/mma_loading_a_galley_377677) (Erişim:16.01.2019) ]



**Fot. 19:** Pisa Cavalieri di Santo Stefano Kilisesi’nde bulunan Türk esir tasvirleri



**Fot. 20:** Milano Arte Liberata Müzesi çatı alınlığında bulunan Türk tasvirleri

konu olduğu belirtilmektedir. Metropolitan Museum arşivinde bulunan 1654-1655’e tarihlendirilen bir gravürde Livorno Limanı tasvir edilmiştir. Kadırgaya ticari malların yüklenmesini konu alan gravürde, kıyıda bulunan “*Quattro Mori*” anıtı da görülmektedir. (Fot. 18) Benzer *Türk esirleri*, ayrıca Pisa Cavalieri di Santo Stefano Kilisesi’nde bulunan ağaç rölyef süslemesinde (Fot. 19), Milano Arte Liberata Müzesi çatı alınlığında (Fot. 20) ve Cenova Galata Museo Del Mare’de kürek esiri veya köle olarak temsili balmumu heykellerle canlandırılmıştır. (Fot. 21)

Müze de özellikle 19 ve 20. yüzyıllara ait Osmanlı eserleri de bulunmaktadır. Bu eserler içinde, İstanbul’da yapılmış olan ve 1917 envanter numarasıyla müze de sergilenen, pruva bordasında “*FERT*” yazan piyade kayığı önemlidir. (Fot. 22) Gövdesinden bir parçası eksik olan kayık oldukça iyi durumdadır. İnceleme sırasındaki ölçümde boyunun 12,50 m olduğu tespit edilmiştir. Kayığın hem baş hem de kış kasara bölümünde yer alan metal plakada

Fot. 21:

Cenova Galata Museo Del Mare’de temsili canlandırılan Türk esir ve köleler



Fot. 22:

“FERT” yazılı İstanbul yapımı piyade kayığının pruva süslemeleri



“Caicco Di Gala Della R. Ambasciata A Costantinopoli Transportato A Venezia Nei 1926 Da Pirascopo Del Iloyd Treistino” yazmaktadır. (Bk. Fot. 30) Plakada, Kraliyet Elçiliğinin resmi kayığının, 1926 yılında Trieste Lloyd gemisi (vapur) ile Venedik’e getirildiğine dair bir ifade söz konusudur. Ancak kayığın İstanbul Deniz Müzesi’nde sergilenen benzer piyade kayıklarındaki süsleme özellikleri göz önüne alındığında 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın ilk çeyreğine yapıldığı söylenebilir.

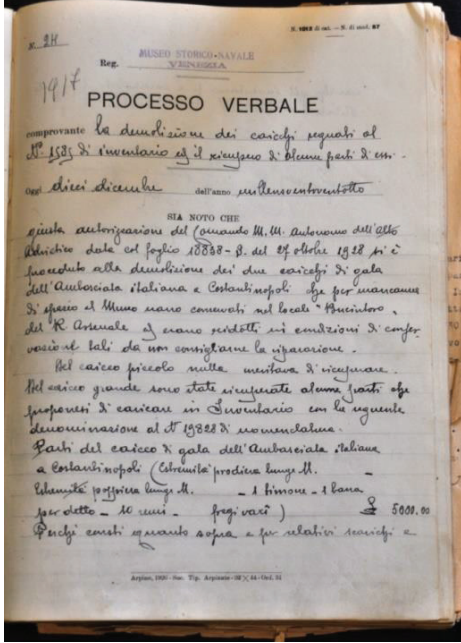
İstanbul kayıkları dönemin hem seyahatçıları hem de görevli sefirlerini etkilemiştir. Piyade kayığının İstanbul’dan Venedik’e taşınması da buna örnektir. Öyle ki, 19. yüzyılda İstanbul’da bulunmuş olan Amerikan elçisi İstanbul kayıklarına hayran kalarak, İstanbul’daki saltanat kayıklarıyla Venedik doçlarının saltanat kayıklarını ve Kleopatra’yı Nil Nehri üzerinde gezdiren kıvrık burunlu süslü kayığını karşılaştırmış, üstünlüğü İstanbul’daki saltanat kayıklarına vermiştir.<sup>26</sup>

Kayığın tarihi ile ilgili olarak müze arşivinde bulunan envanter defterinin çevirisinde; İstanbul’dan Venedik’e iki adet kayık getirildiği, korunamaması nedeniyle 18838-S envanter numaralı küçük kayığın oldukça kötü bir durumda olduğu ve kurtarılamadığı, 19828 envanter numaralı büyük kayığın da kurtarılan parçalarına dair ifadeler yer almaktadır.<sup>27</sup> (Fot. 23) Bugün müzede sergilenen kayık ve diğer parçalar kurtarılan büyük kayığa aittir.

26 Şehsuvaroğlu, 1953, 2499.

27 Metnin tercümesi şöyledir: “Museo Navale Venezia / Yazılı Prosedür / Beyan: 1989 numaralı envanterdeki iki kayığın parçalanması ve bazı parçaların kurtarılması / Tarih: 10 Aralık 1928 / Beyandır: / 18838-S numaralı ve 27 Ekim 1928 tarihli evrak özerk Adriyatik hareketinin verdiği yetki ile İstanbul’daki İtalyan Büyükelçiliğine ait iki resmi tören kayığının müzede yer kalmaması sebebiyle tersanedeki tören kayığı (Bucintoro) alanında muhafaza edilmiş ve tamiri önerilmediği için parçalara ayrılmıştır. / Küçük kayıktan kurtarılmaya degecek bir şey yoktu. / Büyük kayıktan 19828 numara ile envantere kaydedilmek üzere bazı parçalar kurtarılmış.

İstanbul İtalya Büyükelçiliği tören kayığının parçaları: / (estremita’ prodiera lunga M.) (uzun pruva ucu) / Estremita’ poppiera lunga M. (uzun pupa ucu)-1 timone (bir dümen) / -1 barra(dümen yekesi) / per detto- 10 remi (10 kürek) -fregi vari (çeşitli kabartma süslemeler) L. 5000.00”



**Fot. 23:** 1917 envanter numaralı İstanbul yapımı kayığın müzeye geliş hikayesinin bulunduğu Museo Storico Navale di Venezia arşivindeki envanter defteri.

**Fot. 24:** Kayığın ikinci müze binasına taşındıktan sonra tutulmuş olan diğer envanter defteri ve yeni envanter numarası.

Bu belgeye göre büyük kayığın ilk getirildiği müzede envanter numarasının 19828 olduğu görülmektedir. (Fot. 23) Kayık günümüzdeki müze binasına taşındığında yeni bir kayıt açılmış ve 1917 envanter numarası verilmiştir. (Fot. 24) Ayrıca her iki belge incelendiğinde şu bilgi de tespit edilmektedir. İlk tutulan kayıta (Fot. 23) kürek sayısı 10 olarak belirtilmiştir. Sonra tutulan 1917 envanter numaralı yeni envanter bilgisinde ise bu sayı 9 olarak düzeltilmiştir. (Fot. 24) Araştırma sırasında ise kayık üzerinde 8 adet kürek bulunduğu tespit edilmiştir. (Fot. 25)

**Fot. 25:** Piyade kayığın günümüzde müzede sergi durumu ve üzerinde bulunan 8 adet küreği.

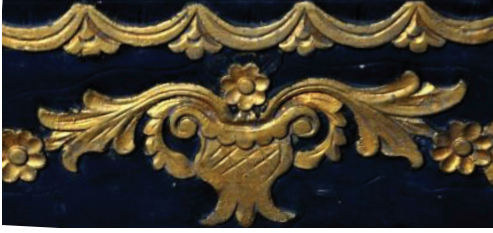




Pruvası, pupa bölümüne kadar devam eden bitkisel süslemelerin başladığı bölümdür. “*FERT*” yazısı burada bulunmaktadır ve Savoy Kraliyet ailesinin simgesidir. “*FERT*” simgesi ilk 1362 yılında Savoy Kontu VI. Amadeo tarafından kullanılmıştır. 1434 yılında da Savoy Dükü olan VIII. Amadeo (Papa olduktan sonraki ismi V. Felice) kurduğu bunu “*Anunziata Şövalyeler Tarikati*”nın simgesi yapmıştır. “*FERT*” kelimesinin bir kısaltma olduğu, ancak anlamı konusunda çok net bir bilgi bulunmadığı yönünde farklı görüşler sunulmuştur. Örneğin, “*Fortitudo Ejus Rhodum Tenuit*” cümlesinin kısaltılmış hali olduğu belirtilmiştir. İfade, 1310 yılında Rodos’u Müslümanların (Sarazen/Saracens) kuşatmasından kurtaran Kont Büyük V. Amadeo’ya kinayeli bir biçimde atıfta bulunmak için kullanılmıştır. Çünkü Savoy hanedanlığından kimse bu savaşa katılmamıştır. Bir diğer tanımlama ise “*Foedere Et Religione Tenemur*” olduğudur ki I. Vittorio Amadeo’nun krallığında altın paranın (doppione) bir yüzünde kullanılmıştır. Ayrıca, Carlo Padiglione ise “*FERT*” kelimesini “*Ferte*” kelimesinin (antik Fransızcadan) kırılmış hali olduğunu söylemiştir. Kont Massimino di Ceva ise, bu simgeyi “*Virgilius’un Fertque Refertque*”nin ilk mısrası gibi düşünmüştür ki (Aeneis, XII. Kitap, 866. satır) I. Carlo Emanuele’nin 1590 yılına ait madalyonunda da bu simgenin yer aldığını ve Savoy Hanedanının bir simgesi olarak bilindiğini söylemiştir. En muhtemel görüş ise, Cognasso’ya ait olan “*FERT*” simgesinin “*Yeşil Kont*” olarak bilinen VI. Amadeo’ya ait olduğudur. VI. Amadeo, Nisan 1364’te Chambery’de şövalyeleriyle bulunduğu bir turnuvada “*tazı avı için kullanılan giysi yakalığının (kolye/boyunluk) bir parçasında altın harflerle yazılan “FERT” kelimesi ile efsaneye gönderme yapmış, bunun da, yüreğin bir kadına karşı duyduğu tatlı köleliği, üç sevgi bağı ile de aşkın koparılamaz bağını*” ifade ettiği söylenmiştir.<sup>28</sup> Bordada görülen vazo içinden çıkan stilize çiçekler bu bölümde de yer almaktadır. Vazo geniş karınlıdır, ağız kısmında İyon sütun başlıklarını anımsatan volütlü kulpları vardır. Dip kısmı ise stilize edilmiş ters lale veya üç ayak şeklinde betimlenmiştir. (Fot. 26) Benzer vazo süslemesi kayığın hem baş (Fot. 29) ve kış kasarası (Fot. 31) üstünde hem de bu kayığa ait olduğu düşünülen aynalık üzerinde (Fot. 43) bulunmaktadır. Vazonun içinden çıkan çiçek tasvirlerinin bir kadırğa üzerinde kalemişi tekniğinde yapılmış benzeri İstanbul Deniz Müzesi’nde sergilenen 221 envanter numaralı “*Tarihi Kadırğa*”da bulunmaktadır. “*Tarihi Kadırğa*”nın tarihlendirilmesiyle ilgili birkaç görüş ortaya atılmıştır. Bunlardan biri, Erkut Arcak tarafından alıntılandığı şekilde bazı bilim insanlarınca II. Mehmed (saltanat 1444-1446 ve 1451-1481) dönemine ait olduğudur. Ayrıca Arcak, Lucien Basch’tan, kadırğanın Bizans’ın son kralı IX. Konstantin Dragazes dönemine ait olduğu ve İstanbul’un fethinden sonra da II. Mehmed tarafından ele geçirildiğini aktarmıştır. Makalenin devamında ise, bazı bilim insanlarınca kış bölümünde bulunan köşkten dolayı IV. Mehmed (Avcı) dönemine (1648-1687) ait olduğunu belirtmiştir.<sup>29</sup> İstanbul Deniz Müzesi’nin 1898’de tutulmaya başlanan envanter kayıtlarında, Deniz Müzesi Asar-ı Atika Demirbaş Defteri’nde (Db. 4604, 87. Sayfa, 17.sıra), “*Avcı Sultan Mehmet Rabi* (saltanat 1648-1687) *hazretlerine mahsus kadırğa, Yalı Köşkü’nden alınmıştır*”; 1960’larda açılan 1 numaralı Müze Eser Demirbaş Defteri’nde ise (Db. 2595/1, 63-64. Sayfa, Db.221),

28 Fumagalli, 1995, 390.

29 Arcak, 2003, 241.



Fot. 26: “FERT” yazılı piyade kayığının pruvasında görülen vazo süslemesi.



Fot. 27: İstanbul Deniz Müzesi’nde sergilenen “Tarihi Kadırğa” üzerinde görülen vazo içinde çiçek motifini.

Fot. 28: “FERT” yazılı piyade kayığının borda süslemesi.



“Kadırğa, Yalı Köşkü’nden alınmıştır; Avcı Sultan Mehmed’e mahsustur” şeklinde yazılmıştır.<sup>30</sup> Vazo içinden çıkan çiçek motiflerinin Osmanlıda Topkapı Sarayı’ndaki III. Ahmed’in Yemiş Odası’nda çiçekli vazo örnekleri üzerinden ilk Lale Devri’nde görülmeye başladığı<sup>31</sup> düşünüldüğünde kadirğa üzerindeki bu süslemenin (Fot. 27) çağdaş özellik gösterdiği ifade edilebilir. Lale Devri’nde yapılan Türk rokoko tarzındaki hayali bahçe tasvirleri ile vazolar içinden çıkan çiçek motifleri cennetin ürünlerini sembolize etmiştir.<sup>32</sup> Benzer motiflere 19. yüzyılda Osmanlı mimarisinde iç mekân süslemelerinde kalemşi tekniğiyle kartuşlar içinde yapılmış barok ve rokoko üsluplu örneklerde de görmek mümkündür. Ancak Kuban’ın ifade ettiği gibi, Osmanlı Klasik Dönem çini sanatında da benzer tasvirler bulunmaktadır. Özellikle Rüstem Paşa Camisi buna en güzel örnektir.<sup>33</sup>

Kayığın borda süslemelerinde bitkisel motifler kullanılmıştır. Üstten dalga motifleriyle sınırlandırılmıştır ve dalga motifinin aralarında stilize bitkisel bezemeler görülmektedir. Ayrıca rozet şeklinde çiçek sırası ve bu sıranın ortalarında dalıyla birlikte betimlenmiş bitkisel tasvirler vardır. İstanbul Deniz Müzesi’nde görülen karakteristik piyade kayıklarındaki süslemelere benzerlik göstermektedir. (Fot. 26, 28)

30 Yakarçelik, 2018, 170.

31 Arık, 1988, 23.

32 Ölmez, 2008, 84-85.

33 Kuban, 2007, 443.

Baş kasara bölümünde yine rokoko üslubunda yapılmış altta kurdele motifıyla çelenk oluşturularak sınırlandırılmış bir alan bulunmaktadır. Çelenk tasvirinin ortasında ise yine kayığın pruvası ile parçası olduğu varsayılan aynalık üzerinde görülen vazo motifine benzer, içinden çıkan stilize çiçek desenleriyle birlikte üzeri ağ bezemeli bir vazo görülmektedir. Baş kasaranın uç bölümünde ise bitkisel frizler devam etmektedir. Yine ortada stilize çiçek rozeti yapılmıştır. (Fot. 29)

Kıç kasara süslemesi, kayığın baş kasarasında görülen süslemelerle benzerlik göstermektedir. Bitkisel frizler ilk bölümde yay şeklinde oyulmuştur. Frizlerin başlangıç noktalarında stilize çiçek rozeti yer alır. Ortada rokoko üsluplu, içinde çiçek demetlerinin bulunduğu vazo yer almaktadır. Vazonun üzeri ağ bezemeyle süslenmiştir. Vazonun etrafında yine akant yapraklarından oluşan “C” kıvrımlı çelenk bulunmaktadır. Kasaranın uç bölümünde kayığın formuna uygun olarak üçgen şeklinde bitkisel süslemeyle frizlenmiş alan içinde, “C” kıvrımlı akant dallarından çelenk şeklinde stilize çiçekler yapılmıştır. Kayığın baş kasarasında bulunan yazılı metal levhanın benzeri buraya da konulmuştur (Fot. 31). Çelenk şeklinde tasarlanmış rokoko üsluplu bitkisel motiflere İstanbul Deniz Müzesi’nde sergilenen, 19. yüzyıla tarihlendirilen çeşitli piyade kayıklarına ait aynalıklarda görmek mümkündür. (Fot. 32)

Müze sergilenen aynalıklar, Osmanlı kayık süsleme geleneğini yansıtmaktadır. İstanbul Deniz Müzesi’nde bulunan piyade kayıklarına ait örneklerle benzerlik göstermektedir. Baş kasarada yer alan ve ajur tekniğinde yapılmış olan aynalıkta “C” kıvrımlı motifler görülmektedir. Ayrıca bitkisel kıvrımlar alt kısımda sınırlandırılmış alanda uzanmaktadır. Ortasında “C” kıvrımlı bir kartuş ve içinde de stilize edilmiş bir lotus motifi bulunmaktadır. Yanlarında yine ters “C” kıvrımlı işlemleri görmek mümkündür. Altında ise küçük bir kaidesi mevcuttur. (Fot. 33) İstanbul Deniz Müzesi’ndeki piyade kayıklarına ait ajur tekniğinde yapılmış aynalıklarda tepe noktasında yine çeşitli stilize çiçek motiflerine rastlanmaktadır.<sup>34</sup> (Fot. 34)

Kayığın 2. aynalığı yine ajur tekniğinde yapılmıştır. Barok üslupta rastladığımız “C” kıvrımlı sarmal dallarla bitkisel süslemeler ön plana çıkartılmaya çalışılmıştır. Ortada, tepesinde kraliyet tacı olan haç şeklinde Savoy Kraliyet ailesinin arması betimlenmiştir. Ancak krallık tacının üst tarafı kısmen deforme olmuştur. Üst kısımda her iki yanda iki adet çiçek rozeti yer almaktadır. Gövdesinin sağ tarafının da deforme olduğu görülmektedir. (Fot. 35)

Baş kasara 3. aynalığı yine ajur tekniğinde yapılmıştır. Deforme olduğundan dolayı muhtemelen yine bitkisel süslemelerle bezenmiş olmalıdır. (Fot. 36)

34 Lotus motifini ayrıca, örneğin, Osmanlı geç dönem mimarlık sanatında ampir üslupta yapılmış Nusretiye Camii (1823-1826) minber yan aynalıklarında da görmek mümkündür. (Patacı, 2017, 179.) Bir su bitkisinin üsluplaştırılmış hali olan lotus çiçeğinin kökeninin Mısır olduğu, lotus-palmet-rumî motiflerinin İslamiyetle birlikte Türk sanatına girdiği ifade edilmiştir. (Cantay, 2008, 33.)



**Fot. 29:** “FERT” yazılı piyade kayığının baş kasara süslemesi.



**Fot. 30:** “FERT” yazılı piyade kayığının baş ve kış kasara bölümünde yer alan metal plaka.



**Fot. 31:** “FERT” yazılı piyade kayığının kış kasara süslemesi.



**Fot. 32:** İstanbul Deniz Müzesi’nde sergilenen piyade kayığına ait aynalık.



**Fot. 33:** “FERT” yazılı piyade kayığına ait baş kasara 1. aynalık süslemesi.



**Fot. 34:** İstanbul Deniz Müzesi’nde piyade kayıklarına ait ajur tekniğiyle yapılmış aynalıklardan biri.



**Fot. 35:** “FERT” yazılı piyade kayığına ait baş kasara 2. aynalık süslemesi.



**Fot. 36:** “FERT” yazılı piyade kayığına ait baş kasara 3. aynalık süslemesi.

Kış kasara bölümündeki aynalıklarda da benzer teknikler görülmektedir. Bitkisel sarmal dallar ile benzenmiş olan aynalık ajur tekniğinde yapılmıştır. Merkezde “C” kıvrımlar yine göze çarpmaktadır. Alt taraftaki kaidede ise hem üstte hem de altta olmak üzere iki adet ince friz vardır ve bu frizler içinde stilize bitkisel motifler yer alır. Frizlerin sınırlandırdığı alana ise yatay çizgiler yapılmıştır. (Fot. 37) Kayığın küpeşte iç süslemelerine benzerlik göstermektedir. (Fot. 39)



**Fot. 37:** “FERT” yazılı piyade kayığına ait kış kasara 1. aynalık süslemesi.

Kış kasara 2. aynalık süslemesinde, kıvrımlı bitkisel motifler yapılmıştır. Merkezde iki adet ters “C” kıvrımlar yer alır ve bunlardan kenarlara doğru bitkisel sarmal dallar uzanmaktadır. Ajur tekniği bu örnekte de kullanılmıştır. Üst tarafta ise hem sağda hem de solda olmak üzere iki adet stilize çiçek deseni yapılmıştır. (Fot. 38)

Kayığın küpeşte iç süslemeleri, hem alttan hem de üstten iki frizle sınırlandırılmıştır. Bu frizlerde stilize rozetler ve yaprak motifleri yer almaktadır. Oldukça sadedir ve kayığın aynalık kaidesinde de benzeri bulunmaktadır. Ortadaki bölümde yatay ince çizgiler vardır. (Fot. 39) İstanbul Deniz Müzesi’nde sergilenen 19. yüzyıla tarihlendirilen 1769 envanter numaralı iki çifte piyade kayığının küpeşte iç süslemesinin basit geometrik geçmeler ile yapıldığı, hemen altına paralel ince yatay çizgilerin oyulduğu, en altta kasara tabanında ise stilize bitkisel motiflerin yer aldığı görülmektedir. İşleme tekniği açısından benzerlik gösterdiği söylenebilir. (Fot. 40) Aynı zamanda İstanbul Deniz Müzesi’nde bulunan Sadrazam Sait Halim Paşa’ya ait piyade kayığının (yapım tarihi 1913-1917) küpeşte iç süslemesi de benzer niteliktedir. (Fot. 41)



**Fot. 38:** “FERT” yazılı piyade kayığına ait kış kasara 2. aynalık süslemesi.



**Fot. 39:** “FERT” yazılı piyade kayığının küpeşte iç süslemesi.



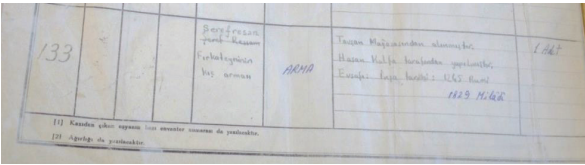
**Fot. 40:** İstanbul Deniz Müzesi’nde sergilenen 1769 envanter numaralı iki çifte piyade kayığının küpeşte iç süslemesi.

Müzedeki sergilenen eser grubu arasında yine İstanbul yapımı olan aynalıklar yer almaktadır. Bu aynalıklarda bulunan süslemeler Osmanlı ustalarının izlerini taşımaktadır. Aynalıklar, 1917 envanter numaralı İstanbul yapımı piyade kayığının parçaları olduğu düşüncesiyle aynı envanter numarası üzerinden envanter defterine kaydedilmiştir.



**Fot. 41:** Sadrazam Sait Halim Paşa'ya ait piyade kayığına ait küpeşte iç süslemesi.

Ancak bir örnek vardır ki oldukça üniktir, çünkü İstanbul Deniz Müzesi'nde bulunan örneklerin hiç birinde yapan ustanın ismi eser üzerinde yazmazken, burada sergilenen örnekte ustanın ismi ve yapım tarihi hem Osmanlıca hem de Latin harfleriyle yazılmıştır. İstanbul Deniz Müzesi'nde sergilenen kayık ve aynalıklar üzerinde ustanın adı yazılmaktadır. Ancak, İstanbul Deniz Müzesi'nde sergilenen 1439 envanter numaralı dolabın Tersane-i Âmire'de “*Tavşan Atölyesi*”nde yapıldığı belirtilmiştir.<sup>35</sup> Ayrıca yine İstanbul Deniz Müzesi'nde sergilenen 133 envanter numaralı Şeref Resan Firkateyni'ne ait kış armasının “*Tavşan Mağazası*”ndan alındığı, ustasının isminin ise “*Hasan Kalfa*” olduğu, Deniz Müzesi Komutanlığı, Asar-ı Atıka Ana Envanter Defteri 1, sayfa 37-38'de bulunan kayıtlarında belirtilmiştir. (Fot. 42) Vazonun her iki yanında, yazılar ile tarihler arasında çiçek rozetleri vardır. Vazonun gövdesi ağ bezeme ile bezenmiştir. Aynalığın sağ tarafında Osmanlıca “*Hacı Mehmed Efendi*” ve onun altında ise hicri “*1325*” tarihi yazılmıştır. Sol tarafta ise bu kez Latin harfleriyle “*Hadzi. Memed*” yazısı ve altında ise miladi “*1909*” tarihi yer almaktadır. Aynalığın merkezinde ise, üstü ağ bezemeli İyon sütun başlıklarını anımsatan kulpları bulunan bir vazo ve içinde stilize çiçek ile kıvrımlı bitkisel süslemeler yer almaktadır. (Fot. 43) Benzer vazo motifi 1907 envanter numaralı kayığın pruva süslemesinde de görülmektedir. (Bk. Fot. 26) Ancak, vazonun kaide kısmı burada farklı yapılmıştır. Dolayısıyla bu aynalık büyük olasılıkla kayığın şu an mevcut bulunmayan orta bölümüne ait parça olmalıdır.



**Fot. 42:** İstanbul Deniz Müzesi 133 envanter numaralı Şeref Resan Firkateyni kış armasına ait müze envanter defteri kaydı.

Aynalıklar içinde süsleme açısından diğer örneğe benzeyen, orta bölümünde vazonun içinden çıkan stilize bitkisel motifler bulunan başka bir aynalık daha vardır. Üst kenarında da bitkisel süslemeler devam etmektedir. Merkezde rokoko üsluplu vazo motifinin gövdesi yine ağ şeklinde bezenmiştir. Aynalığın neredeyse bütün yüzeyi paralel yatay çizgilerle oyulmuştur. Altta her iki kenarda stilize çiçek rozetleri yer almaktadır. Bu aynalık da müzede sergilenen “*FERT*” kayığına ait olmalıdır. (Fot. 44)

35 Barışta, 2009, 89.

**Fot. 43:**  
İstanbul yapımı olup  
üzerinde “Hadzi.  
Memed” yazılı  
aynalık.



**Fot. 44:**  
Vazo bezemeli  
aynalık örneği.



İstanbul yapımı bir başka kayığa ait olan, üzeri yatay çizgilerle bezenmiş bir başka aynalık örneğinde, merkezde kıvrımlı bir rozet çerçeve içinde, stilize edilmiş lotus çiçeğine benzer bitkisel süsleme yer almaktadır. İstanbul’da yapılmış olan 1917 envanter numaralı kayığın 1. aynalık süslemesinde de benzer şekilde “C” kıvrımlı bir kartuş içinde aynı tipte yapılmış bitkisel betimleme yer almaktadır. (Bk. Fot. 33) Bu açıdan bu aynalığın da “FERT” kayığının yarım parçasına ait olduğu varsayılmaktadır. (Fot. 45)

Bir diğer örnek de, merkezde çevrelenmiş alan içinde lotus motifine benzer bitkisel süslemesi olan, yanlarda ise ajur tekniğiyle yapılmış aynalıktır. Kıvrımlı akant dalları gövde boyunca ilerleyerek kenarlarda kıvrılmaktadır. (Fot. 46) Ajur tekniğinde yapılmış ışın demetli bir diğer aynalık üzerinde, alt bölümde yatay çizgilerle oluşturulmuş gövdeyi sınırlayan altta ve üstte geometrik geçme motifleri görülmektedir. (Fot. 47) İstanbul Deniz Müzesi’nde 1769 envanter numaralı kayığın 1.- 2. baş (Fot. 49) ve 1. - 2. kış kasara ile 1861 envanter numaralı Sadrazam Sait Halim Paşa’ya ait piyade kayığının 1. ve 2. baş, 2. ve 3. kış kasara aynalıklarının benzeridir. (Fot. 50)

**Fot. 45:**  
Sergilenen bir diğer  
aynalık.



**Fot. 46:** Sergilenen bir diğer aynalık.



**Fot. 47:**  
Piyade kayığına ait ışın demet  
motifli aynalık.



**Fot. 48:**  
Piyade kayığına ait ışın demet  
motifli aynalık.



**Fot. 49:** İstanbul Deniz Müzesi'nde 1769 envanter numaralı kayığın 1.- 2. baş kasara aynalıkları.



**Fot. 50:** İstanbul Deniz Müzesi'nde 1861 envanter numaralı Sadrazam Sait Halim Paşa'ya ait piyade kayığının baş 1 ile kış 2 kasara aynalıkları.

İstanbul Deniz Müzesi'nde örnekleri bulunan, ışın demetli olarak ajur tekniğinde yapılmış aynalık bir diğer örnektir. Baş veya kış kasara üzerinde kullanılmıştır. Bir önceki aynalık gibi muhtemelen aynı kayığa ait olmalıdır. (Bk. Fot. 48)

Bu tarz ışın demet şeklindeki aynalıkları İstanbul'da 19. yüzyılda hizmet veren piyade kayıklarının çoğunda görmek mümkündür. (Fot. 51)



**Fot. 51:** Işın demet süslemeli aynalığa sahip piyade kayığı fotoğrafı. (Sonman, 2003, 105.)



Museo Storico Navale di Venezia’da, I. Dünya Savaşı sırasında İtalyanlar tarafından batırılan Osmanlı gemilerine ait isim levhaları da sergilenmektedir. İsim levhaları “*Ayıntab*”, “*Ordu*”, “*Bafra*” ve “*Refahiye*” gemilerine aittir. 1907 yılında II. Abdülhamid’in emirleriyle Bahriye Nazırı Hasan Rami Paşa zamanında sipariş edilen “*Taşköprü*”, “*Nevşehir*”, “*Gökçedağ*”, “*Refahiye*”, “*Ayıntab*”, “*Malatya*”, “*Seddülbahir*”, “*Ordu*” ve “*Bafra*” isimleri verilen dokuz adet gambot Fransa’da Schneider & Cie Chalonsur-Saone tersanesinde inşa edilmiştir. 17 Aralık 1907’de teslim alınan “*Malatya*” gambotu dışında “*Ayıntab*”, “*Seddülbahir*” ve “*Ordu*” gambotları Ocak 1908 yılında, diğerleri ise takip eden aylarda teslim alınmıştır. Gambotların ömürleri 1912-1915 yılları arasında batırılmaları ve mayına çarparak batmaları ile sone ermiştir. “*Gökçedağ*”, “*Refahiye*”, “*Ayıntab*”, “*Bafra*” ve “*Ordu*” gambotları 7 Ocak 1912 tarihinde İtalyan kruvazörü “*Piemonte*”, “*Artigliere*” ve “*Garibaldino*” isimli gemiler tarafından Kızıldeniz’de Konfide Limanı’nda istasyon görev yaptıkları sırada top atışıyla batırılmıştır.<sup>36</sup> İsim levhaları, bronz döküm tekniğiyle yapılmıştır ve İtalyanlar tarafından denizden çıkarılarak müzeye getirilmiştir. İsim levhalarının üzerinde II. Abdülhamid’e ait tuğra yer almaktadır. (Fot. 52-55)

İstanbul Deniz Müzesi’nde Sultan II. Abdülhamid Dönemi’ne ait, 1346 envanter numaralı “*Fethiye Kalyonu*”, 1359 envanter numaralı “*Sultaniye (Fez-i Cihad) Vapurı*”, 1367 envanter numaralı “*Ejder Torbido Botu*”, 6434 envanter numaralı “*Haleb Vapurı*” isim levhaları sergilenmektedir. Bu örneklerde tuğra yer almamaktadır. Ancak bitkisel ve geometrik süslemeler kullanılmıştır.<sup>37</sup> (Fot. 56-59)



Fot. 52: 142-1 envanter numaralı “*Ayıntab*” yazılı gemi isim levhası



Fot. 53: 142-2 envanter numaralı “*Ordu*” gemisine ait isim levhası



Fot. 54: 142-3 envanter numaralı “*Bafra*” gambotuna ait isim levhası



Fot. 55: 142-4 envanter numaralı “*Refahiye*” gambotunun isim levhası

36 Öndeş, 2013, 100.

37 Beydiz, 2015, 75-76.



**Fot. 56:** İstanbul Deniz Müzesi'nde II. Abdülhamid dönemine ait 1346 envanter numaralı "Fethiye Kalyonu" isim levhası.



**Fot. 57:** İstanbul Deniz Müzesi'nde II. Abdülhamid dönemine ait 1359 envanter numaralı "Sultaniye (Feyz-i Cihad) Vapuru" isim levhası.



**Fot. 58:** İstanbul Deniz Müzesi'nde II. Abdülhamid dönemine ait 1367 envanter numaralı "Ejder Torbido Botu" isim levhası.



**Fot. 59:** İstanbul Deniz Müzesi'nde II. Abdülhamid dönemine ait 6434 envanter numaralı "Haleb Vapuru" isim levhası.

## **Sonuç**

Museo Storico Navale di Venezia’da sergilenen söz konusu eserler, Osmanlıların denizlerdeki izlerinin takibinin bir parçasıdır. İncelenen örneklerden 1238 envanter numaralı Türk esirlerinin konu edildiği kıç süslemesi hariç, diğerleri Osmanlı eseridir. 1917 envanter numaralı piyade kayığında “*FERT*” simgesinin kullanması nedeniyle kayığın Savoy Hanedanlık üyesine ait İstanbul’da elçilik görevinde bulunmuş bir kişiye ait olduğu tahmin edilebilir. Üzerinde yer alan metal plakada 1926 yılında İstanbul’dan Venedik’e getirildiği yazsa da kayığın süsleme tekniği ve motiflerin rokoko üslubundaki yapısı açısından 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın ilk çeyreğinde yapıldığı düşünülebilir. İstanbul Deniz Müzesi’nde sergilenen benzer süslemelere sahip piyade kayıklarının çoğu 19. yüzyılın sonlarına aittir. “*FERT*” kayığı örneği ile İstanbul’da yapılan piyade kayıklarının Avrupalı sefirler tarafından çok sevildiği ve İstanbul’da görev yaptıkları sırada kendileri için yaptırdıkları ve sonrasında da ülkelerine götürdükleri anlaşılmaktadır. 1917 envanter numaralı “*FERT*” kayığının yanındaki duvarda asılı olarak sergilenen aynalıklardan en az üç örneğin bu kayığa ait olma olasılığı yüksektir. Özellikle “*Hadzi Memed*” yazılı aynalığın hem işleme tekniği hem de üzerindeki motiflerin kayıкта bulunan motiflerle benzerlik gösterdiği görülmüştür. Kayığın eksik bölümüne ait parçalar olduğu düşünülmektedir. Eğer ki bu teoriyle göre aynalığın kayığa ait bir parça olduğu düşünülürse, aynalığın üzerinde yazan “1909” tarihi, “*FERT*” kayığının da inşa tarihi olabilir. İstanbul Deniz Müzesi’nde sergilenen piyade kayıklarının herhangi bir yerinde inşa eden ustanın ismi veya inşa tarihi yazmamaktadır. Bu anlamda Museo Storico Navale di Venezia’daki aynalık örneği, ustasının ismini taşıması açısından farklılık göstermektedir ve üniktir. O halde kayık 20. yüzyılın başlarında inşa edilmiş olmalıdır. Aynalıklar üzerinde genelde bitkisel süslemeler ile “S” ve “C” kıvrımları göze çarpmaktadır. 1508 envanter numaralı sancak ise müzede sergilenen en eski Osmanlı eseridir. Sancağın üzerindeki yazıtlar genel dua niteliğindedir. Yeşil bir zemin rengi ve zeminde ise büyük bitkisel motifler kullanılmıştır. Pisa Cavalieri di Santo Stefano Kilisesi’nde sergilenen sancakta bitkisel motifler yerine genel olarak geometrik motifler görülmektedir. Ayrıca üzerinde iki adet Zülfikar kılıç bulunmaktadır. Her iki örnekte görülen motifler ve kullanılan renkler, İstanbul Deniz Müzesi’nde sergilenen Barbaros Hayreddin Paşa’nın sancağı ile benzerlik göstermektedir. 1238 envanter numaralı Türk esirlerinin konu olduğu gemi kıç süslemesindeki figürlerin benzerleri, ifade edildiği gibi İtalya’da birçok yerde görülebilmektedir. Bu tarihî bulgularla İtalya’daki Türk esirlerinin imgesi somutlaştırılmıştır. Museo Storico Navale di Venezia’da bulunan gemi isim levhaları bronzdan, İstanbul Deniz Müzesi’nde sergilenen çağdaş gemi isim levhaları ise ağaçtan yapılmıştır. İstanbul Deniz Müzesi’ndeki örneklerde tuğra bulunmamasına rağmen hem bitkisel hem de geometrik süslemelerle bezenmiştir. Her iki müzede bulunan isim levhaları yaklaşık olarak dairesel formdadır ve levhaların çerçevesi bir çizgi hat veya çeşitli süslemelerle sınırlandırılmıştır.

## KAYNAKÇA

- Acıpinar, M. (2010, Temmuz). XVII. Yüzyılın İlk Yarısında Toskana Grandukalığında Türk Esirler, *Tarih İncelemeleri Dergisi*, C.XXV, S.1, 15-38
- Acıpinar, M. (2014). Anti-Ottoman Activities Of The Order Of The Knights Of The St. Stephen During The Second Half Of The 16th Century, *Seapower, Technology and Trade Studies in Turkish Maritime History*, (Ed. Dejanirah Couto, Feza Günergün, (Maria Pia Pedani), İstanbul, 165-172
- Acıpinar, M. (2016). *Osmanlı İmparatorluğu ve Floransa, Akdeniz'de Diplomasi, Ticaret ve Korsanlık, 1453-1599*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ağaç, S. & Sakarya, M. (2015). Hayat Ağacı Sembolizmi, *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi UKSAD*, 2015/1, 1-14.
- Arcak, E. (2003). Kadırğa, A Technical Analysis of The Sultan's Galley, *Boats, Ships and Shipyards*, (Ed. Carlo Beltrame), Oxford, 241-248
- Arık, R. (1988). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara
- Arseven, C. E. (1943). Damasko, *Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Maarif Matbaası.
- Barıştan, H. Ö. (2009). *Osmanlı İmparatorluğu Dönemi İstanbul Cami ve Türbelerinden Ağaç İşleri*, Ankara
- Beydiz, M. G. (2015). *İstanbul Deniz Müzesi'ndeki Kayıklar ve Gemilerde Kullanılan Ağaç Süslemeler (1828-1918)*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilimdalı Doktora Tezi.
- Bostan, İ. (2005). *Kürekli ve Yelkenli Osmanlı Gemileri*, İstanbul: Bilge Yayınevi.
- Bostan, İ. (2006). *Beylikten İmparatorluğa Osmanlı Denizciliği*, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Cantay, G. (Güz 2008). Türk Süsleme Sanatında Meyve, *Turkish Studies*, Volume 3/5, 32-64.
- Calzolaio, F. (2003). *Una Piramide Rovesciata Per l'Arsenale di Venezia, An Overturned Pyramid For The Arsenale of Venice*, Santa Marina.
- Dümen, E. (1993). *Denizde Yıllar Boyu Anadolu Türkleri, 1081-1922 (Onsekizinci Yüzyıl)*, İstanbul: Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Basımevi.

- Faroqhi, S. (2001). *Osmanlı Zanaatkarları*, (Çev. Zülal Kılıç), İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Fumagalli, G. (1995). *Chi L'Ha Detto?*, Milano.
- Gencer, A.İ. (2001). *Bahriye 'de Yapılan Islâhât Hareketleri ve Bahriye Nezâreti 'nin Kuruluşu (1789-1867)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay.
- Kılıçkaya, M. (2007). İstanbul Deniz Müzesi'ndeki Osmanlı Dönemi Sancakları, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Kuban, D. (2007). *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul.
- Nicolle, D. (1989). *The Venetian Empire 1200-1670*, London.
- Öndeş, O. (2013). *II. Abdülhamid Devri Son Bahriye Nazırı Hasan Rami Paşa ve Hatıratı*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Ölmez, F. N. (2008 Güz). Meyve ve Türk Sanatları Bağlamında Elma, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E*, S.10, 77-102
- Patacı, O. Ö. (2017 Ocak-Şubat). Ampir Üslûbu'nda Bir Sultan Cami: Nusretiye, *Akademik Bakış Dergisi*, S.59, 169-207
- Pedani, M. P. (2014). Ottoman Ships and Venetian Craftsmen in the 16<sup>th</sup> Century, *Seapower, Technology and Trade, Studies in Turkish Maritime History*, (Ed. Dejanirah Couto, Feza Günergün, Maria Pia Pedani), İstanbul.
- Peressutti, S. (2014-2015). Il Museo Storico Navale di Venezia: Storia Delle Collezioni, *Università Ca' Foscari, Tesi di Laurera*, Venezia.
- Sonman, T. (2003). *Princesses of the Waterway*, İstanbul.
- Soysal, M. E. (2010). Tarihsel Süreçte Bayrak ve Sancaklarımız, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi TAED*, S.42, 209-239.
- Yakarçelik, N. D. (2018 Haziran), Deniz Müzesi'nde Sergilenen Tarihi Kadırğa, *Vakıflar Dergisi*, S.49, 169-185.



## MARMARAY PROJESİ KAZILARI (YENİKAPI, ÜSKÜDAR, SİRKECİ) OSMANLI DÖNEMİ SIRSIZ SERAMİKLERİ



### OTTOMAN PERIOD UNGLAZED CERAMICS IN MARMARAY PROJECT EXCAVATIONS (YENİKAPI, ÜSKÜDAR, SİRKECİ)

Turgay POLAT\*

#### Öz

Marmaray projesi kapsamında İstanbul'un Üsküdar, Sirkeci ve Yenikapı bölgelerinde yapılan kazılar, kent arkeolojisi açısından oldukça önemli bulgulara ulaşmamızı sağlamıştır. Kazılar sırasında ele geçirilen buluntular sayesinde İstanbul'un 8500 yıllık tarihi içerisinde yaşadığı jeolojik değişimlerin yanında sosyal, kültürel ve sanatsal gelişimi de aydınlatılmıştır. Bunun yanı sıra özellikle Yenikapı'da ortaya çıkarılan Bizans dönemine ait 37 adet gemi ve tekne batığı ile kentin bu dönemdeki yeme içme alışkanlıklarının yanında ticari hayatı hakkında da birçok yeni bilgiye ulaşılmıştır. Kazılar sırasında ele geçirilen Osmanlı Dönemi'ne ait seramikler şehrin fethinden, Cumhuriyet Dönemi'ne kadar uzanan süreçte sahip olduğu sosyal hayatın ortaya koyulmasına yardımcı olmuştur. İstanbul ve Anadolu'nun farklı bölgelerinde yapılan kazılar sayesinde Osmanlı Dönemi sırsız seramikleri hakkında bilgilerimiz her geçen gün artmaktadır. Marmaray projesi kapsamında yapılan kazılar ile bu bilgiler daha da artırılmıştır. İstanbul'da daha önce gerçekleştirilen kazılar sırasında elde edilen Osmanlı Dönemi sırsız seramikleri ile çalışmamızda değerlendirdiğimiz seramiklerin form, hamur ve bezeme anlayışı açısından örtüşmesi şehrin günlük kullanım eşyalarında belki de o günün modasına uygun olarak benzer seramiklerin kullanıldığını düşündürmektedir. Çalışmamız kapsamında incelediğimiz seramikler formlarına göre başlıklara ayrılmış, bu başlıklar altında malzeme ve süsleme özellikleri hakkında da bilgiler verilerek İstanbul ve dışında yapılan diğer kazılar sırasında ele geçirilen seramikler ile karşılaştırılarak tarihlendirme yapılmaya çalışılmıştır. Bunu yanı sıra özellikle 18-20. yüzyıllar arasında kentin günlük kullanım eşyası ihtiyacını karşılayan üretim noktalarından birinin de Üsküdar civarı olması gerektiği konusunda bilgiler sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Sırsız seramik, Osmanlı, Kumbara, Sürahi, Marmaray Projesi,

\* Arş. Gör. Dr., Adıyaman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

ORCID ID: 0000-0003-0883-9153 ♦ E-mail: polatturgay87@gmail.com

Bu makale, Ege Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda, 2018 yılında Doç. Dr. Sevinç Gök danışmanlığında tamamlanan "Marmaray Projesi Kazılarında Ortaya Çıkarılan Osmanlı Seramikleri (Üsküdar, Sirkeci, Yenikapı, Marmaray İstasyonları ve Haliç Metro Ayakları)" başlıklı doktora tezinden türetilmiştir.

### **Abstract**

The excavations in the areas of Üsküdar, Sirkeci and Yenikapı of Istanbul within the scope of the Marmaray project enabled us to reach very important findings in terms of urban archeology. The finds discovered during the excavations reveal the social, cultural and artistic development of Istanbul as well as the geological changes that it has experienced in its 8500-year history. In addition, 37 shipwrecks of the Byzantine period, especially in Yenikapı, have also provided many new information about the commercial life as well as eating habits of the city during this period. The ceramics belonging to the Ottoman period seized during the excavations helped to reveal the social life of the city from the conquest to the period of the Republic era. Thanks to the excavations carried out in different regions of Istanbul and Anatolia, our knowledge about the unglazed pottery of the Ottoman Period is increasing day by day. With the excavations made within the scope of the Marmaray project, this information has been further increased. The overlap of the ceramics we evaluated in our study with the Ottoman Period unglazed ceramics obtained during the excavations carried out in Istanbul beforehand in terms of form, dough and embellishment suggests that similar ceramics are used in the daily use of the city, perhaps in accordance with the fashion of that day. The ceramics which we examined in our study were separated according to their forms and under these headings, information about the material and decoration features were given and the dates were tried to be compared with the ceramics seized during the other excavations made in and outside Istanbul. Besides, especially between 18th-20th. centuries, information about the fact that one of the production points meeting the needs of the daily use goods of the city should be Üsküdar neighborhood.

**Keywords:** *Unglazed ceramics, Ottoman, Jug, Moneybox, Marmaray Project,*

**İ**stanbul'un Anadolu ve Avrupa yakasını, boğazın altından birbirine bağlayan Marmaray projesi kapsamında İstanbul'da Üsküdar, Sirkeci ve Yenikapı bölgelerinde arkeolojik kazılar yapılmıştır. Bunlar içinde **Üsküdar** istasyonu arkeolojik kurtarma kazılarına, 2004 yılının Nisan-Mayıs aylarında ön incelemeler yapılarak başlanmıştır<sup>1</sup>. Üsküdar kazı alanı üzerindeki açmalar üç farklı hat ismiyle oluşturulmuştur<sup>2</sup>. Bunlardan *Ana İstasyon Alanı Açmaları – Orta Alanında* yapılan kazılarda genelde yakın dönem yerleşim kalıntılarına ulaşılmıştır<sup>3</sup>. Yaklaşık 0,35-0,45 m.<sup>4</sup> dolgu toprakta Bizans ve Osmanlı dönemine ait seramikler ve Avrupa'dan ithal porselenler ele geçirilmiştir<sup>5</sup>. *Kara Deplase Hattı (KDH) ve Sahil Deplase Hattı (SDH)* olarak isimlendirilen<sup>6</sup> kazı alanında

---

1 Karagöz, 2007a, 2; Karagöz, 2008, 1.

2 Karagöz, 2007b, 32.

3 Karagöz, 2014, 177.

4 Karagöz, 2007a, 3; Karagöz, 2007c, 137.

5 Ş. Karagöz, 2014, 177.

6 Karagöz, 2007a, 6.



20. yüzyıla ait oldukları düşünülen sivil mimari örnekleri ortaya çıkarılmıştır. *Deplase Hattındaki* kazı açmalarında, üst kotlarda Osmanlı Dönemine ait mimari yapıların temel kalıntıları ortaya çıkarılmıştır<sup>8</sup>. Üsküdar İstasyonu kazılarında ortaya çıkarılan Antik Khrysopolis kenti ve Üsküdar Meydanı'nın olduğu yerde varlığı anlaşılan antik liman<sup>9</sup> ile bölgenin tarihi hakkında M.Ö. 7. yüzyıla kadar inen bulgulara ulaşılmıştır. Bizans ve Osmanlı dönemlerine ait mimari buluntuların yanında ortaya çıkarılan çok sayıda seramik ile bölgenin bu dönemlerdeki durumu ve günlük yaşamı hakkında yeni bilgiler elde edilmiştir.

Kazı alanlarından bir diğeri *Sirkeci*'dir. Bu alanlardaki kazılar 2005 yılında başlamıştır<sup>10</sup>. Sirkeci kazıları, Kuzey Giriş, Güney Giriş, Batı Şaft, Doğu Şaft olarak isimlendirilen 4 farklı alanda yapılmıştır<sup>11</sup>. *Kuzey Girişte (Sirkeci Gar içi)* yapılan kazılarda Bizans dönemine ait mimari tabakalarda<sup>12</sup> ve dolgunun içinde rastlanan Bizans Dönemine ait çanak çömleklerin analizi, bulunan üçayaklar, astarlı ve ilk pişimleri yapıp sırlanmamış seramikler, atölye artıkları ve cürufklar bu alanda 13-14. yüzyıla ait seramik atölyesinin olduğunu düşündürmüştür<sup>13</sup>. *Güney Giriş (Cağaloğlu)* civarı kazılarında 20. yüzyıla ait olduğu sanılan bir duvar ortaya çıkarılmıştır<sup>14</sup>. *Doğu Şaft (Sirkeci Garı'nın Güneyinde Yer Alan Havalandırma Bacası)* alanın da yapılan kazılardan elde edilen buluntuların çoğunluğu çeşitli dönemlere ait günlük kullanım kaplarıdır<sup>15</sup>. Doğu Şaftta yapılan kazılarda, kentin en eski limanlarından biri olan "Prospforion" veya "Bosporion" isimleri ile bilinen limana ait olduğu düşünülen tesisat bulunmuştur<sup>16</sup>. *Batı Şaftta (Hocapaşa'da Yer Alan Havalandırma Bacası)* sürdürülen kazılarda, 19. ve 20. yüzyıl yapılarının temelleri kaldırıldıktan sonra ortaya çıkarılan dolgu tabakasında, 16. yüzyıl mavi-beyaz İznik seramikleri ile 17.- 19. yüzyıllar arasına tarihlenen çeşitli teknik ve formlarda seramikler bulunmuştur<sup>17</sup>. Marmaray Projesi kapsamında Sirkeci İstasyonu kazıları, Bizans Dönemi'ne ait seramik üretiminin yapımına dair yeni buluntular açısından oldukça önemlidir<sup>18</sup>.

7 Karagöz, 2014, 178.

8 Karagöz, 2014, 178.

9 Karagöz, 2010, 71.

10 Waksman-Erhan-Eskalen, 2009,457.

11 Girgin, 2007, 98.

12 Girgin, 2007, 99.

13 Kızıltan, 2014a, 70; Söz konusu seramikler ve üretimi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Waksman-Erhan-Eskalen, 2009,457-467; Waksman, 2009, 147-152.

14 Kızıltan, 2014a, 71; Girgin, 2007, 100.

15 Kızıltan, 2014a, 72.

16 Magdalino, 2013, 13.

17 Kızıltan, 2014a, s. 72; Girgin, 2007, 102.

18 Girgin, 2007, 104.

*Yenikapı*'da yapılan kazılar, ortaya çıkardığı sonuçlar açısından oldukça önem arz etmektedir. Proje kapsamında yaklaşık 58.000 metrekairelik alanda sürdürülen kazılarda İstanbul'un M.Ö. 6500 yılından itibaren iskânı ve kültürel alt yapısı hakkında yeni bilgiler ortaya çıkarılmıştır<sup>19</sup>. İstanbul Arkeoloji Müzeleri tarafından yürütülen kazıların en önemli buluntuları kuşkusuz Theodosios Limanı ve gün yüzüne çıkarılan 37 adet Bizans Dönemine ait gemi ve tekne batıklarıdır<sup>20</sup>.Yenikapı Marmaray kazıları 4 farklı bölgede yapılmıştır. Kazı alanlarında Cumhuriyet ve Osmanlı Dönemlerine ait tabakaların altında Theodosios Limanı'nın büyük bir bölümü, 4. ve 5. yüzyıllara ait ticaret gemileri ile 20. yüzyıla ait olduğu düşünülen bir sarnıç gün yüzüne çıkarılmıştır<sup>21</sup>. Yenikapı'da 100 ada adı verilen alanların kazılarında limanın kazıklı alanları, iskeleler ve tekne batıkları ile 100 Ada kazı alanın güneybatısında 13. yüzyıla tarihlenen kilise bulunmuştur. Konumuz kapsamındaki Osmanlı Dönemi Yenikapı buluntusu olan seramikler birinci bölge olarak adlandırılan alanda ortaya çıkarılmıştır. 20. yüzyıla ait sarnıcın altındaki alanlarda 18. yüzyıla ait iki bostan kuyusu ve birçok su kuyusu tespit edilmiştir. Bu bölge de ortaya çıkarılan buluntular göz önüne alınarak bölgede Osmanlı döneminde iskân olmadığı ve Bostan olarak kullanıldığı düşünülmektedir<sup>22</sup>. Yenikapı'da ortaya çıkarılan seramiklerin bir kısmı daha önce yapılan çalışmalar ile tanıtılmıştır. Konumuz dahilinde değerlendirdiğimiz seramiklerden farklı olan bu örnekler Ayşe Kenar tarafından bir yüksek lisans tezi ve makale olarak yayınlanmıştır<sup>23</sup>.

Çalışmamızda, Marmaray projesi kapsamında Üsküdar, Sirkeci ve Yenikapı kazı alanlarında ortaya çıkarılıp İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ne taşınan ve envanterlik eser olarak Çinili Köşk Müzesi deposunda yer alan sırsız seramikler incelenmiştir. Bu örnekler arasında bardak ve kadehler, kapaklar, kahve ibrikleri, kumbaralar, sürahiler, testiler, potalar ile işlevleri tam olarak belirlenememiş küçük kaplar yer almaktadır. Marmaray kazılarında elde edilen seramikler arasında sırsız seramikler, en yoğun gruptan biridir. İznik Çini Fırınları, İznik Roma Tiyatrosu, Smyrna Agorası, Tekfur Sarayı ve Eyüp Çömlekçiler, Edirne, Çanakkale Akköy kazı ve yüzey araştırmaları gibi birçok kazı ve araştırma sayesinde Osmanlı Dönemi sırsız seramikleri hakkındaki bilgilerimiz her geçen gün artmaktadır<sup>24</sup>. Bu kazı ve araştırmaların yanında Marmaray projesi kapsamında yapılan Yenikapı, Üsküdar ve Sirkeci kazıları, Osmanlı başkentindeki seramik kullanımı,

19 Kızıltan, 2016, 338.

20 Yenikapıda ortaya çıkarılan Liman ve gemiler için bk: Kızıltan 2016, 340; Gökçay, 2007,166-179; Asal, 2007, 180-189; Başaran-Kocabaş-Kocabaş-Yılmaz, 2007, 190-201; Pulak, 2007, 202-215;Kızıltan, 2010, 1-16; Başaran, 2010, 17-22; Kocabaş, 2010, 23-32; Asal, 2010, 153-160; Kocabaş, 2012, 23-176; Asal, 2013, 5-10;Magdalino, 2013, 11-15; Pulak-Ingram-Jones, Matthews, 2013, 22-34; Kızıltan, 2014, 8-13.

21 Kızıltan 2016, 338.

22 Kızıltan, 2016, 339.

23 Detaylı bilgi ve örnekler için bk: Kenar, 2013; Kenar, 2015, 115-154.

24 Aslanapa, Yetkin, Altun, 1989; Altun-Demirsar Arlı, 2007, 91-104; Özkul Fındık, 2001; Gök, 2015b; Ersoy, 2015, Uçar, 2014, Yılmaz, 2012, Çalışlar Yenişehirlioğlu, 2012, Yenişehirlioğlu, 2007, 349-361.

ticareti ve üretimi konularında yeni fikirler ortaya koyması ve bilinen örneklere sayısal anlamda katkı yapması ile önemli bir yer tutmaktadır.

Sırsız seramiklerde şekil verilen hamura herhangi bir teknikle astar ya da sır uygulanmadan pişirme yapılır<sup>25</sup>. Bunun yanında sırsız seramiklerde bezeme oluşturmak maksadı ile kazıma, baskı veya barbutin teknikleri de kullanılmıştır. Baskı tekniğinde, yaş olan seramik hamuruna, var olan kalıplarla şekiller basılarak veya hamura şeklini veren kalıba baskı yapılarak süsleme elde edilir<sup>26</sup>. Sırsız seramiklerde kullanılan diğer bir teknik olan barbutin tekniğinde ise seramik hamurundan, elle veya ince boru gibi bir alet yardımı ile parçalar ya da motifler oluşturularak henüz yaş olan hamurun üzerine yapıştırılır<sup>27</sup>. Sırsız seramiklerde kullanılan diğer bir teknik de ince bir alet yardımıyla, henüz kurumamış hamura motiflerin kazınmasıyla oluşturulmuş kazıma tekniğidir.

Marmaray projesi kapsamında yapılan kazılarda elde edilen 37 adet sırsız seramik müze envanterine geçirilmiştir. Bunlardan, 29adedi kırmızı hamurlu iken 8 adedi beyaz hamurludur. Sınıflandırma örneklerin formlarına göre yapılmış, hamur, teknik ve süsleme özellikleri hakkında da bilgiler verilip, üretim yerleri veya tarihleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Kazıların tamamlanmış olması ve kazı alanlarının aç-kapa istasyonları olmasından dolayı stratigrafisi hakkında bilgi sahibi olamadığımız seramiklerin tarihlendirmesi, İstanbul ve dışında ortaya çıkarılan benzer örneklerle karşılaştırılarak yapılmıştır. Marmaray kazılarında ortaya çıkarılan sırsız seramiklerde Bardak, Kadeh, Kapak, Kumbara, Sürahi, Testi, İbrik gibi 7 farklı form tipi saptanmıştır;

## 1. Bardaklar

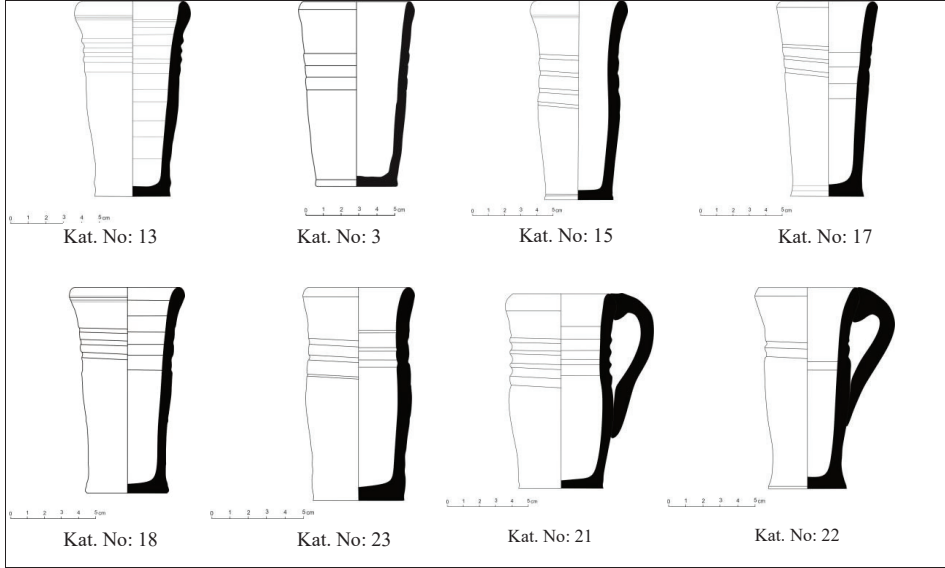
Marmaray kazılarında ortaya çıkarılan seramikler arasında 10 adet bardak form özelliklerine göre farklı özellikler göstermektedir. *Konik gövdeli, dışa çekik ağızlı ve kalın dudaklı, düz dipli bardaklar* form tipinde 8 adet örnek bulunmaktadır (*Tablo. 1/Kat. No: 3, 13, 15, 17, 18, 21, 22, 23*). Bu bardaklarda dip kısmından sonra konik olarak yükselen gövde, dışa çekik bir ağızla yükselir. Ağız kısmı kalın bir dudakla son bulur. Tüm bardakların gövdelerinde üç adet içbükey profilli, verev şekilli hat yer almaktadır. Tüm bardaklar düz diplidir. İki adet örneğin aynı gövde ve dip şekline sahip olmasının yanında tek kulpludurlar (*Tablo.1/Kat. No: 21, 22*). Bardakların cidarları 0,6 cm ile 0,9 cm arasında değişiklik göstermektedir.

Bardaklar içinde yer alan diğer bir grup *silindirik gövdeli, düz dipli bardaklardır*. (*Tablo.2/Kat. No: 14, 16*). Bu bardaklarda düz olan dipten sonra silindirik şekilli yükselen gövde, yuvarlak ve kalın bir dudakla son bulur. Bu bardakların gövdelerinde de üç adet içbükey profilli, verev şekilli hat bulunmaktadır. Bardakların boyutları ile de bağlantılı olarak cidarlarının 0,6 cm ile 0,8 cm arasında değiştiği saptanmıştır.

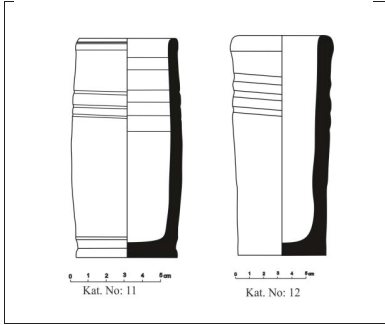
25 Tunçel, 2006, s. 525.

26 Tunçel, 2002a, s.549; Gök 2007, 62.

27 Gök 2007, 62; Öney, 1976, 9; Tunçel, 1992, 400; Bulut, 1994, 4.



**Tablo 1:** Konik gövdeli, dışa çekik ağızlı ve kalın dudaklı, düz dipli bardaklar.



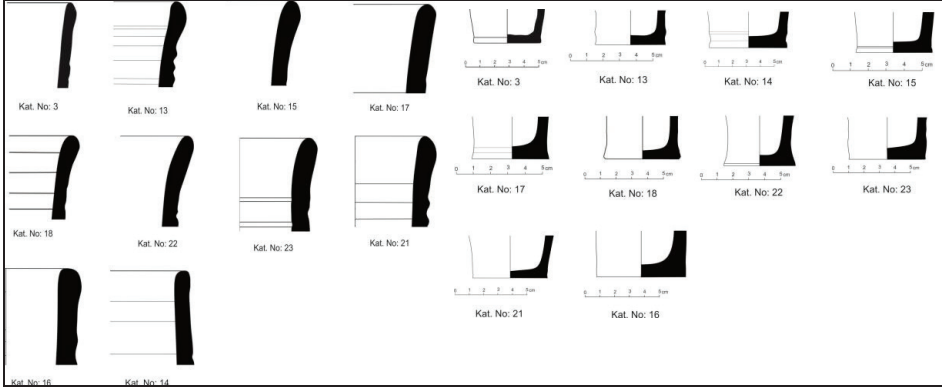
**Tablo 2:** Silindirik gövdeli, düz dipli bardaklar.

Bardak formlarında içe çekik (*Tablo. 3/ Kat. No: 21*), dışa çekik (*Tablo. 3/ Kat. No: 3, 13, 15, 17, 18, 22, 23*) ve basit yuvarlak bir dudak ile (*Tablo. 3/ Kat. No: 14, 16*) sonlanan ağızlı örnekler bulunmaktadır. Tüm örnekler düz dipli olarak karşımıza çıkmaktadır. Dipler, çaplarına göre sınıflandırma yapılırken dip çapları 5 cm'e kadar olanlar küçük, 5 cm ile 8 cm arasında olanlar orta ve 8 cm'den fazla olanlar ise büyük çaplı olarak isimlendirilmiştir<sup>28</sup>. Bu isimlendirmeye göre bardakların 9 tanesi küçük çaplı diplidir (*Tablo. 3/Kat. No: 3, 13, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23*). Küçük çaplı dipleri ölçüleri 4,5 cm ile 4,8 cm arasında değişmektedir. Bardaklarda 5,5 cm dip çapı ile orta çaplı dipler grubunda bir örnek bulunmaktadır (*Tablo. 3/ Kat. No: 14*).

Gövde tipi ve kulup biçimi bakımından küçük farklılıklar dışında genel form ve hamur özellikleri ile birbirlerine çok benzeyen bardakların aynı atölye üretimi olmaları yüksek bir ihtimaldir. Bardakların tümünün aynı kazı alanı içinde bir arada bulunması da bu ihtimali güçlendirmektedir. Marmaray kazılarında ortaya çıkarılan bardaklar gevşek

<sup>28</sup> Karamağaralı, 1991, 11-12; Gök-Gürhan, 2007, 30-31; Ökse, 2012, 119-120.

dokulu, gözenekli pembemsi kırmızı hamurludur. Bu hamur tipi iri gözenekli olup, kumtaşçık katkısı çıplak gözle seçilebilmektedir. Bu tipteki bardakların benzer örneklerine İzmir Smyrna Agorası kazılarında rastlanılmıştır<sup>29</sup>.Saraçhane kazılarında ortaya çıkarılan bir bardak örneği, tanıttığımız bardaklara yakın benzerlikte olup, 18. yüzyıl ortasından sonrasına tarihlenmiştir<sup>30</sup>. Benzer örnekler ve kazılarda ortaya çıkarılan diğer malzemeler dikkate alındığında, bu örneklerin de 18.-19. yüzyıl üretimi oldukları düşünülebilir.



Tablo 3: Bardaklarda kullanılan ağız ve dip şekilleri.

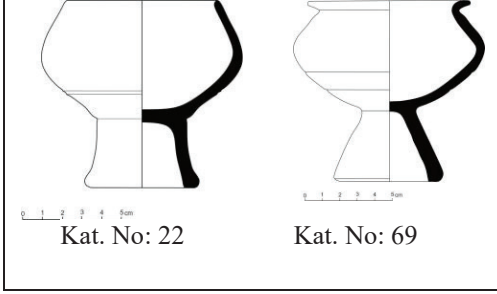
## 2.Kadehler

Marmaray kazılarında yoğun olarak ortaya çıkarılan diğer bir grupta kadehlerdir. Fakat çalışmayı yaptığımız sırada örneklerin müze envanterine geçişleri henüz tamamlanmadığı için envantere geçen 2 örnek değerlendirilebilmiştir (Tablo.4/Kat. No: 4, 10).Basık küresel gövdeli, yüksek halka kaideli olan kadehlerde kaideden sonra geniş kavis yapan gövde, içe çekik (Tablo.4/Kat. No: 4), ya da dışa çekik geniş ağız kenarı (Tablo.4/Kat. No: 10) ile sonlanır. Örnekler yüksek halka kaidelidir<sup>31</sup>. Kaide yükseklikleri 3,9 cm ile 4,1 cm arasında cidarları 0,5 cm (Tablo.4/Kat. No: 4), 0,8 cm (Tablo.4/Kat. No: 10) arasında değişmektedir. Örneklerden birinin kaidesi dışa açılımlı ve profili olup (Tablo.4/Kat. No: 4), diğer örneğin kaidesi içe eğimlidir (Tablo.4/Kat. No: 10). Kaide çapları 5,2 cm (Tablo.4/Kat. No: 4) ve 5,4 cm olarak saptanmıştır (Tablo.4/Kat. No: 10). Bu ölçüleri ile iki örnek de çaplarına göre orta çaplı kaidelere sahiptir. Benzer formulu kadehler Saraçhane kazılarında ortaya çıkarılmış ve günlük kullanım eşyası olarak tanımlanmıştır. Kadehlerde yumuşak dokulu, gözenekli pembemsi kırmızı hamurun kullanıldığı görülmektedir. Yoğun gözenekli olan

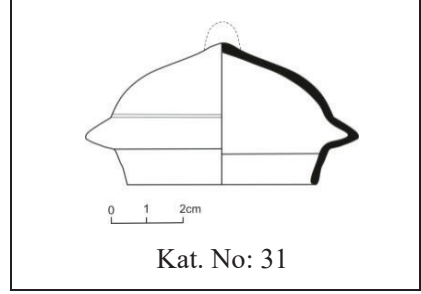
29 İzmir Smyrna Agorası kazılarında ele geçirilen bardakları görmemize imkân sağlayan Doç. Dr. Sevinç Gök İpekçioğlu'na teşekkür ederiz.

30 Hayes, 1992, 358/e 6.1.

31 Kaidelerin yüksekliklerine göre isimlendirmeleri için bk: Karamağaralı, 1991, 11-12; Gök-Gürhan, 2007, 30-31.



**Tablo 4:** Basık küresel gövdeli, yüksek halka kaideli kadehler.



**Tablo 5:** Yarı küresel, dışa bombeli gövdeli, tutamaklı içi boş kapak.

hamur tipinde siyah renkli kum-taşçık katkıları gözle görülebilecek iriliktedir. Herhangi bir bezeme unsuruna sahip olmayan kadeh tiplerinin Saraçhane kazılarında çok yakın benzerlikte örneklerine rastlanmıştır<sup>32</sup>. Saraçhane örnekleri dikkate alındığında Marmaray kazılarındaki kadeh buluntularının da 18. yüzyıl üretimleri oldukları söylenebilir.

### 3.Kapak

Marmaray projesi kapsamında yapılan kazılarda 1 adet sırsız kapak örneğine rastlanılmıştır. Bu örnek *yarı küresel, dışa bombeli gövdeli, tutamaklı içi boş kapak* formundadır.

Örneğin oturtmalık kısmı içe çekik eğik duruşlu ve yuvarlak kenarlıdır (*Tablo. 5/Kat. No: 31*). Yarı küresel dışa bombeli gövde üzerinde tepe kısmında yer alan tutamak kırıktır. Benzer formdaki örneklere farklı tekniklerde olmak üzere Osmanlı dönemi içinde İznik ve Kütahya üretimi olan kapaklarda da rastlamak mümkündür<sup>33</sup>. Gözenekli, orta taneli, beyaz hamurlu olan kapağın gövdesi üzerinde kazıma tekniğiyle lale ve kasımpatı çiçeğini anımsatan özensiz ve kaba çiçeklerin arasına delik işi tekniğinde oluşturulmuş düzensiz küçük daireler yerleştirilmiştir. Lale motifinin kazıma ile verildiği İznik, Çanakkale, Tire Kutu Han kazılarında ortaya çıkarılan Erken Osmanlı dönemi (15. yüzyıl) seramikleri bilinmektedir. Lalenin verilmiş şekli ve kıvrımlarının eğimi ile klasik dönem seramiklerindeki 3 soğanlı lale formundan çok uzak olmayan görünüme sahiptir. Kapak, Çanakkale, İznik ve Tire Kutu Han kazılarında elde edilen lale motifine sahip seramiklerle birlikte düşünüldüğünde 18.yüzyıl üretimi olmalıdır<sup>34</sup>.

32 Hayes, 1992, 356/fig:114-c.6.1.

33 Gök-Gürhan, 2015, 55; Uçar, 2014, 36/şek.5; Özkul Fındık, 2001, 209; Hayes, 1992, 253/fig.96-63,68, 371; Uçar & Uçar, 2018, 12.

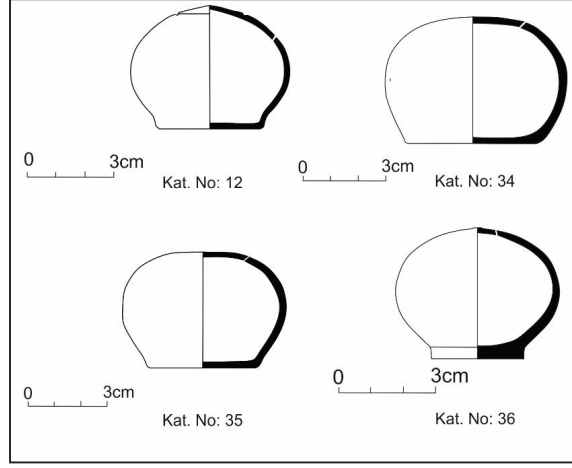
34 Benzer şekilde lale motiflerinin kullanımı için bk: Özkul Fındık 2001, 91/res. 78-80; Uçar & Uçar, 2018, 21/Tab.6; Akarca, 1979, 292/res. 8; Uysal, 2013, 839/fig.10.

#### 4.Kumbaralar

Marmaray projesi kapsamında yapılan Üsküdar kazılarında elde edilen 7 kumbara örneği bu bölümde değerlendirilmiştir. Kumbaraların gövde şekillerindeki farklılıklardan dolayı iki farklı form tipi olarak sınıflandırılmıştır.

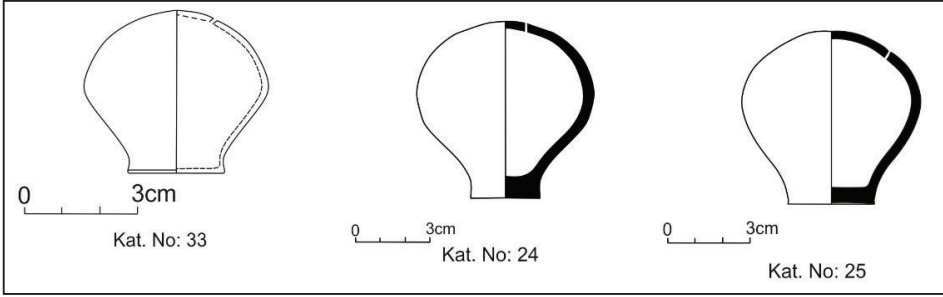
Şişkin küresel gövdeli düz dipli kumbaralar (*Tablo. 6/No: 12, 34, 35, 36*) dip kısmından sonra geniş kavis yaparak yükselen şişkin küresel gövdeye sahiptir. Tüm örnekler düz dipli olup, bir örneğin konik şekilli kütesel(içi dolu) dip kısmı dışa açılıp, keskin kavis yaparak dönmektedir (*Tablo. 6/Kat. No: 36*). Kumbaraların cidarları 0,2 cm ile 0,3 cm arasında değişmektedir. Örneklerin dip çapları 2,5 cm ile 4,6 cm arasındadır. Para atma deliklerinin ölçülerinde yakınlık göze çarpmaktadır. Örneklerin para atma kısımlarının genişlikleri cidarları ile orantılı olarak 0,2 cm ile 0,4 cm arasında değişmektedir. Ölçülerdeki bu yakınlık kumbaraların bu kısımlarının aynı genişliğe sahip bir alet tarafından açıldığını düşündürmektedir. Bu kısımların boyları ise 1,8cm ile 2,1 cm arasında değişen ölçülere sahiptir. İki örneğin tepe kısımları hafif sivriltilmiştir (*Tablo. 6/Kat. No: 12, 36*). Bir örneğin tepe kısmında içbükey profilli bir hat ile daire şekli oluşturulmuştur (*Tablo. 6/Kat. No: 12*). Bu tipteki kumbaraların tümü beyaz hamurludur.

*Armut gövdeli, düz dipli* formdaki kumbaralarda (*Tablo. 7/Kat. No: 24, 25, 33*) dip kısmından sonra dik yükselen ve gövde ortasında kavis yapan armut biçimli gövdeye sahiptir. Örnekler düz diplidir ve konik şekilli kütesel(içi dolu) dip kısmı dışa açılıp, keskin kavis yaparak dönmektedir. Bir örneğin dip kısmı içe eğilidir (*Tablo. 7/Kat. No: 25*). Cidarlar kumbaraların boyutları ile orantılı olarak 0,3 cm ile 0,4 cm arasında değişmektedir. Örneklerin dip çapları 2,5 cm ile 4,6 cm arasında değişmektedir. Para atma deliklerinin 1,8cm ile 2,1 cm arasında değişen ölçülere sahiptir. Bu grupta yer alan kumbaraların 1 tanesi (*Tablo. 7/Kat. No: 33*) beyaz hamurlu iken 2 tanesi (*Tablo. 7/Kat. No: 24, 25*) kırmızı hamurlu olarak karşımıza çıkmaktadır. Roma döneminde de örnekleri bilinen kumbaraların benzer formlu Osmanlı dönemi örneklerine Smyrna Agorası, Saraçhane, Edirne Zindanaltı ve Tire Kutu Han kazılarında rastlanılmıştır<sup>35</sup>. Farklı kazı alanlarında



**Tablo 6:** Şişkin küresel gövdeli, düz dipli kumbaralar.

35 Smyrna Agorası benzer formlu Roma ve Osmanlı dönemi kumbaraları için bk; Ersoy 2015, 94/ Res.30;Diğer Osmanlı dönemi örnekleri için bk; Hayes, 1992, 371/fig.129; Yılmaz 2012, 171; Gök, 2017, 147; Uçar & Uçar, 2018, 14, Tab.5.



**Tablo 7:** Armut gövdeli, düz dipli kumbaralar.

bulunan kumbaralar ve Marmaray kazılarında bulunan diğer örnekler dikkate alındığında, kumbaralar 19. yüzyıl üretimleri olmalıdır.

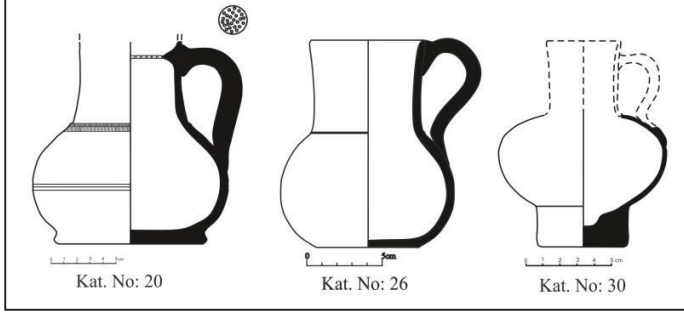
### 5. Sürahiler

Marmaray kazılarında yoğun olarak ortaya çıkarılan diğer bir form tipi de sürahilerdir. Sırsız olarak üretilmiş farklı formlarda 8 adet örnek değerlendirilmiştir. Bu sürahilerin 7 tanesi sağlam olarak günümüze ulaşmış, 1 adet örnek kırık olup tam form vermemesi açısından herhangi bir form başlığı altında değerlendirilememiştir. Sürahilerde, form özelliklerine göre 4 farklı form tipi görülmektedir. *Basık küresel gövdeli, silindirik boyunlu, tek kulplu sürahilerde* (Tablo. 8 / Kat. No: 20, 26, 30) dip kısmından sonra dışa doğru basık şekilde genişleyen küresel gövde, silindirik boyunla devam edip ince, yuvarlak bir dudakla son bulur. Üç örnek de düz dipli olup, bir örnek silindirik kütleli (içi dolu), (Tablo. 8 / Kat. No: 30) bir örnek de konik kütleli (Tablo. 8 / Kat. No: 20) dibesahiptir. Üç örnek de tek kulplu olup, kulplar yuvarlak ve yassı şekilde elle biçimlendirilip ağız kenarı ve gövde ortasından sürahilere kaynaştırılmıştır. Örneklerden birinin ağız kısmında küçük ve sık açılmış deliklerden oluşan süzgeç yer alır. (Tablo. 8 / Kat. No: 20) Bu form tipindeki sürahi örneklerine Osmanlı döneminde geniş zaman aralığında üretilen seramiklerde rastlamak mümkündür<sup>36</sup>. Sırsız, basık küresel gövdeli, silindirik boyunlu, tek kulplu sürahilerin bezemeleri genel olarak gövde veya boyun kısımlarında 2 ya da 3 tane içbükey profilli hatlar ile oluşturulmuştur (Tablo. 8 / Kat. No: 26). Süzgeçli olan diğer sürahi örneğinin boyun başlangıcında rulet baskı tekniği ile üç sıra halinde düzensiz, kısa ve dik şekilli şeritler yer almaktadır. Ayrıca bu örneğin de gövde ortasına denk gelecek şekilde içbükey profilli hatlar ile bezeme oluşturulmuştur. (Tablo. 8 / Kat. No: 20) Bir diğer örneğin sadece gövde kısmı günümüze ulaşmıştır ve üzerinde herhangi bir bezeme unsuru bulunmamaktadır. Belgrad'da form ve bezeme açısından bu sürahilere form ve bezeme açısından yakın benzerlikte örnekler ortaya çıkarılmıştır. Belgrad örnekleri, kazıların stratigrafisi ile birlikte 16. ve 17. yüzyıl Osmanlı seramikleri olarak tarihlendirilmiştir<sup>37</sup>.

36 Benzer formlu Osmanlı dönemi örnekleri için bk: Bkic, 2005, 519; Carswell-Dowsett, 1972, C. I, Pl.37b; Özkul Fındık, 2001, 137.

37 Bkic, 2003, 129, 148



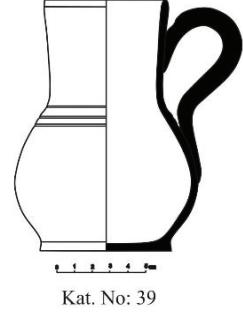


**Tablo 8:**

Basık küresel gövdeli, silindirik boyunlu, tek kulplu sürahiler.

Bu bağlamda bu seramiklerin Saraçhane, Edirne Zindanaltı, Tekfur Sarayı ve Eyüp'te bulunan grimsi kırmızı hamurlu benzer örneklerini<sup>38</sup>de göz önüne alarak sürahilerin 19. yüzyıl üretimleri olabilecekleri kanaatindeyiz.

Bir adet sürahi *küresel gövdeli, silindirik boyunlu, düz dipli* forma sahiptir. (Tablo. 9 / Kat. No: 39) Bu örnekte, dip kısmından sonra dışa doğru küresel şekilli genişleyen gövde, silindirik şekilli bir boyunla devam edip ince bir dudakla son bulur. Tek kulplu örneğin dip kısmı dışa kavis yaparak açılmakta ve keskin bir hatla dönmektedir. Sürahinin sert dokulu, az gözenekli, orta katkılı pembemsi beyaz hamurlu olduğu saptanmıştır. Örneğin gövdesi üzerinde ve boyun kısmına geçişte içbükey profilli üç adet profil yer almaktadır. Bezeme açısından sade bir düzenlemeye sahip olduğunu söyleyebileceğimiz sürahi örneğinin hamur özellikleri ve bezeme açısından benzerlerine Smyrna Agorası kazılarında rastlanmış ve 18.-19.yüzyıllara tarihlenmiştir<sup>39</sup>. Benzer örnekler ile ele geçen diğer sırsız seramikler dikkate alındığında bu sürahi de 19. yüzyıl üretimi olabilir.



**Tablo 9:** Küresel gövdeli, silindirik boyunlu, düz dipli sürahiler.

Tanıttığımız örneklerden biri *küresel gövdeli, konik boyunlu, tek kulplu* formdadır (Tablo. 10/Kat. No: 37). Sürahide dip kısmından sonra dışa doğru küresel şekilli genişleyen gövde, konik şekilli bir boyunla devam edip ince bir dudakla son bulur. Cidar, 0,5 cm olarak saptanmıştır. Örnek düz dipli ve tek kulpludur. Sert dokulu, az gözenekli, orta katkılı pembemsi beyaz hamurludur. Sürahinin bezemelerinde kazıma ve taraklama tekniklerinin uygulandığı görülmektedir. Boyun kısmında kazıma ile oluşturulmuş dalgalı bir hat yer alır. Dalgalı hat, taraklama yöntemiyle oluşturulmuş iki dışbükey profilli hat ile sınırlanmıştır.

38 Hayes, 1992, 363/h12.1, h11.1, 364/h4.3; Çalışlar Yenişehirlioğlu, 2012, 78-82; Yılmaz, 2012, 155-159.

39 Gök, 2015b, 70-71; Bıkic, 2005, 519.

*Armut biçimli gövdeli, konik boyunlu, tek kulplu sürahi* formuna sahip bir örnek çalışmamız kapsamında incelenmiştir. (Tablo 11 / Kat. No: 1) Dip kısmından sonra dışa geniş açılı olarak genişleyen gövde, konik şekilli bir boyunla devam edip ince bir dudakla son bulmaktadır. Sürahinin cidarı 0,4 cm olarak saptanmıştır. Yumuşak dokulu, gözenekli pembemsi kırmızı hamurlu olan sürahinin gövde ortasında iki sıra halinde rulet baskı tekniğinde oluşturulmuş eğik, kısa hatlarla şerit oluşturmuştur.

Marmaray kazılarında elde edilen sürahiler arasında tam form vermeyen fakat kalan kısmından sürahi olması gerektiğini düşündüğümüz 1 örnek yer alır. Örnek, kademeli armut biçimli gövdelidir. (Tablo 12 / Kat. No: 27) Gövde kısmındaki kırılmalardan (kalan kısımlardan) hareketle sürahinin silindirik boyunlu olması gerektiğini düşünmekteyiz. Örneğin kulpu kırıktır. Düz olan dip, altta içe çekiktir. Konik kütleli şekilli olan dip dışa kavis yaparak açılmakta ve profilli yuvarlak bir hatla dönmektedir. Perdahlı olan örnek grimsi kırmızı hamurludur. Sürahinin gövdesinde kazıma ve delik işi teknikleri birlikte kullanılmıştır. Gövdede kazıma ile elde edilmiş yatay zincir motifleri bulunur ve bu motifler içbükey profilli hatlar ile oluşturulan bir şerit ile çevrelenmiştir. Zincirlerin alt ve üst kısımlarına serbest şekilde serpiştirilen küçük delikler ile süsleme tamamlanmıştır. Hamur ve form açısından Tekfur Sarayı, Eyüp, Saraçhane, Tophane ve Belgrad kazılarında benzer örneklerine<sup>40</sup> rastladığımız bu sürahi tiplerinin 18.-20. yüzyıl üretimleri olduklarını düşünmekteyiz.

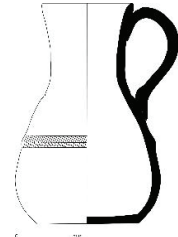
## 6. Testiler

Sırsız seramikler arasında değerlendirdiğimiz diğer bir form tipi testilerdir. Gövde, ağız ve kulp şekillerine göre iki farklı tipte oldukları saptanmıştır. İlk tip *armut biçimli gövdeli, silindirik boyunlu, tek kulplu, düz dipli testiler*dir. (Tablo Kat. No: 2, 8, 28) Bu örneklerin gövdeleri dipten itibaren genişleyerek yükselmekte, üst kısımda şişkin bir görünüm kazanmaktadır. 3 örnek de düz diplidir. Testilerden biri emzikli olarak üretilmiştir. (Tablo 13 / Kat. No: 28) Kırık olan bu emziğin silindirik bir forma sahip olduğu ve dışa doğru daraldığı anlaşılmaktadır. Emzikler genellikle tek kulplu örneklerde bulunur ve kulbun tam karşısına gelecek şekilde yerleştirilirler.<sup>41</sup> Testiler, gövde ve boyun



Kat. No: 37

**Tablo 10:** Küresel gövdeli, konik boyunlu, tek kulplu sürahi.



Kat. No: 05

**Tablo 11:** Armut biçimli gövdeli, konik boyunlu, tek kulplu sürahi.

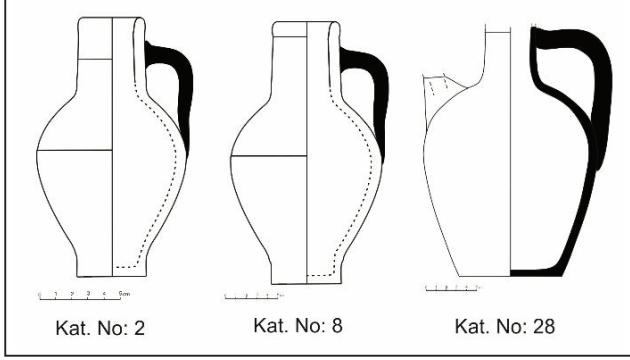


Kat. No: 27 13 /

**Tablo 12:** Tam form vermeyen sürahi örneği.

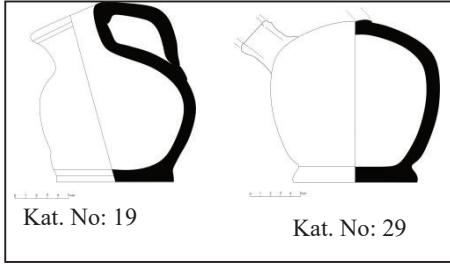
40 Bıkic, 2013, 148; Çalışlar Yenişehirlioğlu, 2012, 77-99; Bayraktar, 1990, 20.

41 Gök 2007, 36.



**Tablo 13:** Armut biçimli gövdeli, silindirik boyunlu, tek kulplu, düz dipli testiler.

kısımlarından kaynaştırılmış tek kulpa sahiptir. Bir örneğin ağız kısmı kırıktır (**Tablo. 13/Kat. No: 28**). Diğer iki testi basit yuvarlak bir dudakla son bulan ağza sahiptir (**Tablo. 13/Kat. No: 2, 8**). Cidarlar 0,5 cm ile 0,7 cm arasındadır. Anadolu'da yapılan birçok Selçuklu ve Osmanlı Dönemini kapsayan kazıda armut biçimli gövdeli, silindirik boyunlu, tek kulplu, düz dipli testi formlarına rastlanılmıştır<sup>42</sup>. Hamur yapıları ve formları Osmanlı dönemi örnekleri olduğu anlaşılan bu testilerin benzerleri çeşitli kazı alanlarında bulunan örnekleri ile birlikte düşünüldüğünde 15. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar geniş bir tarih aralığında üretildikleri anlaşılmaktadır.



**Tablo 14:** Küresel gövdeli, eğik silindirik boyunlu, dışa çekik geniş ağız kenarlı, tek kulplu, düz dipli testiler.

İkinci tip ise küresel gövdeli, eğik silindirik boyunlu, dışa çekik geniş ağız kenarlı, tek kulplu, düz dipli testilerdir (**Tablo. 14/Kat. No: 19, 29**). Dip kısmından sonra geniş açıyla yükselen küresel gövde, silindirik ve eğik duruşlu bir boyunla devam edip dışa çekik ağız kenarı ile sonlanmaktadır. Örnekler tek kulpludur. Bir örneğin kulpu kırıktır (**Tablo. 14/Kat. No: 29**). Diğer örnek de tek kulplu olup, yassı şekilli elle biçimlendirilmiş kulp sonradan eklenmiştir. Her iki örnek de düz diplidir. Konik şekilde dışa açılan

dipler yuvarlak veya keskin bir hatla dönmektedir. Örneklerin cidarları 1 cm ile 1,2 cm arasında değişmektedir. Benzer formlu testi örneklerine Osmanlı dönemi içinde Smyrna Agorası kazılarında rastlanılmış fakat bu örnekler henüz yayınlanmamıştır. Smyrna Agorası buluntuları ile birlikte düşünüldüğünde bu testilerin 19. yüzyıl üretimleri oldukları düşünülmektedir.

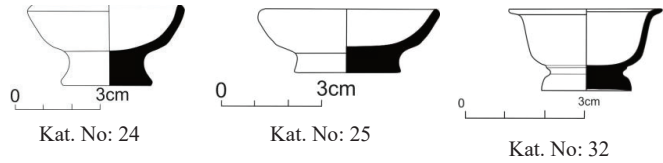
42 Benzer formda ve teknikteki örnekler için bk: Tunçel, 2002a, 545-553; Gök 2007, 62; Tunçel, 1992, 400; Bulut, 1994, s.4; Hayes, 1992, 365/25.1-26.1; Uçar, 2014, 88; Bıkcı, 2005, 519; Aslanapa-Yetkin-Altun, 1989, 183; Gök, 2007, 35; Tunçel, 2002b, 114-125; Uysal, 2009, 412; Doğer, 2008, 51; Gök, 2015b, 70.

## 7. İbrik

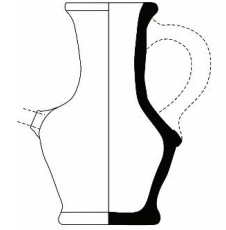
Marmaray Kazıları'nda ele geçirilen seramikler arasında 1 adet *şişkin küresel gövdeli, silindirik boyunlu, dışa çekik geniş ağız kenarlı, emzikli, tek kulplu, düz dipli* forma sahip ibrik örneği yer almaktadır. (Tablo. 15/Kat. No: 11). İbriğin dip kısmından sonra dar açılı ile yükselen gövdesi silindirik boyunla devam edip, dışa çekik geniş ağız kenarı ile sonlanmaktadır. Düz dipli alan örneğin dip kısmı konik şekilde dışa açılır ve yuvarlak bir kavis yaparak döner. Örneğin kulp ve emzik kısmı kırık olup, kalan izlerden silindirik şekilli emziğe sahip olduğu anlaşılmaktadır. Kulbun ise ağız kenarı ve gövdenin ortasından ibriğe kaynaştırıldığı izlerden anlaşılmaktadır. Cıdarı 0,5 cm olarak saptanmıştır. Kahve ibriklerinin, 16. yüzyılda kahvenin Osmanlı toplumunda yer etmeye başladığından sonra kahvelerin yanında su tüketilmek amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir<sup>43</sup>. Kütahya üretimi<sup>44</sup> olan sıralı teknikli örnekler birlikte düşünüldüğünde Marmaray kazılarında elde edilen ibriğin de 18. yüzyıl üretimi oldukları düşünülebilir.

## 8. İşlevleri belirlenememiş küçük kaplar

Çalışmamız kapsamında değerlendirilen ve işlevleri tam olarak bilinmeyen 3 adet küçük kap örneği bulunur (Tablo.16/Kat. No: 6, 7, 32). Bu kapların baharatlar, soslar veya ilaçlar gibi ürünlerin kullanılmasında ya da bu ürünlerin satılmasında ölçü kabı işlevine sahip oldukları düşünülebilir. Örneklerin yükseklikleri de 2 cm ile 3,2 cm arasında değişmektedir. İki örnek *konik gövdeli, profilli içe çekik ağız kenarlı, konik kütsel düz dipli* formdadır (Tablo.16/Kat. No: 6, 7). Her üç örnek de düz diplidir. Dip çapları 2,7 cm ile 2,9 cm arasında değişmekte olup çaplarına göre sınıflandırma içerisinde küçük çaplı dipler grubunda değerlendirilebilir<sup>45</sup>. Diğer örnek ise *konik gövdeli, dışa çekik geniş ağız kenarlı, kütsel düz dipli* forma sahip olan küçük kaptır (Tablo.16/Kat. No. 32). Bu örnek 2,3 cm yüksekliğe sahiptir. Dip çapı 2,2 cm dir ve çaplarına göre dipler sınıflandırması içinde küçük çaplı dipler olarak değerlendirilebilir. Kırmızı ve beyaz hamurlu olarak karşımıza çıkan bu kapların benzerlerine şuan için rastlayamadık. Eserlerin hamur ve form özellikleri itibariyle 19.-20. yüzyıl üretimleri olmaları gerektiğini düşünmekteyiz.



Tablo 16: İşlevleri belirlenememiş küçük kaplar.



Kat. No: 11

Tablo 15: Şişkin küresel gövdeli, silindirik boyunlu, dışa çekik geniş ağız kenarlı, emzikli, tek kulplu, düz dipli ibrik.

43 Yenişehirlioğlu 2012, 94-95; Gök 2015, 15.

44 Carswell, 1972, 18; Gök, 2015, 74.

45 Kaide ve diplerin çaplarına göre sınıflandırılması için bk. Gök-Gürhan, 2007, 30-31; Karamağaralı, 1991, 11-12.

## Sonuç

Marmaray projesi kapsamında İstanbul'un Yenikapı, Üsküdar ve Sirkeci bölgelerinde yapılan kazılar sonunda elde edilen seramikler, Osmanlı Dönemi sırsız seramikleri hakkındaki bilgilerimizi geliştirmesi açısından önemli katkılar sağlamaktadır. Genel form ve bezeme özellikleri bakımından benzer örneklerine İstanbul Saraçhane, İzmir Smyrna Agorası, Edirne Zindanaltı ve Yeni Saray, Belgrad, Çanakkale ve İznik kazı alanlarında rastlanan sırsız seramikler, bilinen örneklerle niceliksel anlamda katkı yapmaktadır. Bunun dışında özellikle Üsküdar kazı alanında ortaya çıkarılan bardaklar ve kumbaraların hamur ve form özellikleri açısından benzer özellikte ve yoğun olarak ortaya çıkarılması, Üsküdar da 18.ve 19. yüzyıllarda günlük kullanım eşyası üreten küçük atölyelerin varlığına işaret edebilir. Bu atölyelerin varlığına delil olarak gösterilebilecek diğer buluntular da potalardır. Bizans ve Osmanlı Dönemlerine ait kazı alanlarında (Corinth, Thessaloniki, Sirkeci, Tekfur Sarayı) potalar elde edilmiş ve bunların seramiklerin son rötuşlarının yapılması için çeşitli maden oksitlerin eritilmesinde kullanıldığı belirtilmiştir<sup>46</sup>. Maden oksitlerin eritilmesi ve seramiklerin son bezemesinde kullanılması için yüksek ısıya sahip fırınların ve atölyelerin varlığı gerekmektedir. Potaların bulunduğu bu alanların tümünün seramik üretim merkezi olduğu düşünüldüğünde, Üsküdar'da da seramik fırınlarının ve atölyelerin bulunması şaşırtıcı olmayacaktır. Üsküdar kazılarını yürüten İstanbul Arkeoloji Müzeleri görevlileri ile yaptığımız görüşmeler sırasında herhangi bir seramik fırını veya üretime dair mekânların bulunmadığı bildirilse de kazı alanının belirli bir bölge de sınırlı kalması ve aç-kapa istasyonları olması sebebiyle Üsküdar'ın farklı bölgelerinde yapılacak kazılarla bu konuda yeni bilgiler elde edilebileceği kanaatindeyiz. Filiz Yenişehirlioğlu'nun yaptığı çalışma<sup>47</sup> ile Üsküdar-Göksu civarında geleneksel olarak seramik yapılan mekanların tespit edildiği ve Üsküdar kazılarından az da olsa üçayakların bulunduğu göz önüne alındığında Üsküdar'da 19. yüzyılda lokal üretimlerin varlığı ihtimal dahilindedir. Ayrıca, Üsküdar buluntuları arasındaki kumbaraların kendi içindeki form ve hamur açısından benzerlikleri bu ürünlerin aynı bölgede üretilmiş olduklarını düşündürmektedir. Üsküdar'ın konumu ile birlikte düşünüldüğünde kumbaraların Üsküdar'da üretilme ihtimalinin yanında toplu olarak sipariş edilmiş veya satın alınmış olma ihtimalleri de göz ardı edilmemelidir. Yenikapı kazılarında elde edilen kumbaraların Üsküdar örnekleri ile hamur ve form bakımından farklılıklar göstermesi, bu kumbaraların da başkentteki farklı atölyelerden ya da şehir dışından gelmiş olma ihtimallerini doğurmaktadır. Konumuz dahilinde incelediğimiz sırsız testi ve sürahi örneklerinin geç dönem Osmanlı (18.-19. yüzyıl) örnekleri ile paralel özellikler gösterdikleri anlaşılmaktadır. Kazılar sırasında ortaya çıkarılmış farklı örnekler *küresel gövdeli, eğik silindirik boyunlu, dışa çekik geniş ağız kenarlı, tek kulplu, düz dipli testi* formlarıdır. Osmanlı dönemlerini kapsayan kazılarda benzerlerine fazla rastlayamadığımız bu testilerin benzer formulu örneklerine yoğun olmamakla birlikte 18.-19. yüzyıl İzmir Smyrna Agorası buluntuları arasında rastlanmaktadır. Kazı buluntuları arasında nadir olarak görülebilecek örnekler de yer almaktadır. İşlevleri tam olarak belirlenemeyen bu küçük boyutlu kaplar kırmızı ve

46 Morgan II, 1942, 22, 25; Nikolaidon, 2002, 101; Yenişehirlioğlu, 2007, 359.

47 Yenişehirlioğlu, 2012, 77-99.

beyaz hamurlu olarak karşımıza çıkmaktadır. 2 cm ile 2,9 cm arasında değişen yükseklikler ve 4 ile 5 cm arasında değişen ağız çapları ile bu örneklerin çeşitli baharat, sos ya da ilaçların kullanılması için üretildikleri düşünülebilir.

İstanbul'un ulaşım sorununu çözmek amacıyla başlanmış olan Marmaray Projesi kazıları ile kentin tarihi hakkında oldukça fazla arkeolojik veri gün yüzüne çıkmıştır. Şehrin tarih öncesi dönemlerinden başlayarak Cumhuriyet dönemine kadar uzanan süreç içerisinde, özellikle Bizans ve Osmanlı dönemleri hakkında oldukça fazla yeni bilgi ve bulguya rastlanılmıştır. İstanbul'da daha önce gerçekleştirilen Saraçhane kazılarında ortaya çıkarılan ve J. W. Hayes tarafından değerlendirilen seramiklerin, incelediğimiz örnekler ile form, bezeme ve hamur yapıları açısından gösterdiği benzerlikler, 18.-20. yüzyıl İstanbul'unun günlük yaşamı, beğenileri ve zevklerindeki tutarlılığı konusunda bilgiler vermektedir.

## Katalog

**Kat. No. 1:** Yumuşak dokulu, gözenekli pembemsi kırmızı hamurlu sürahi.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 18,8 cm *Ağız Çapı:* 7,8 cm *Dip Çapı:* 9,2 cm

**Buluntu Yeri:** Yenikapı

**Kat. No. 2:** Orta sert dokulu, gözenekli, kırmızı hamurlu testi.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 27,2 cm *Ağız Çapı:* 5 cm *Dip Çapı:* 7,8 cm

**Buluntu Yeri:** Yenikapı

**Kat. No. 3:** Gevşek dokulu, gözenekli, pembemsi kırmızı hamurlu bardak.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 11,6 cm *Ağız Çapı:* 6 cm *Dip Çapı:* 4,5 cm

**Buluntu Yeri:** Yenikapı

**Kat. No. 4:** Gevşek dokulu, gözenekli, iri kum-taşçık katkılı, pembemsi kırmızı hamurlu kadeh.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 10, 5 cm *Ağız Çapı:* 7, 5 cm *Dip Çapı:* 5,2 cm

**Buluntu Yeri:** Yenikapı

**Kat. No. 6:** Gevşek dokulu, orta katkılı, gözenekli, pembemsi kırmızı hamurlu kap

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 2 cm *Ağız Çapı:* 5,1 cm *Dip Çapı:* 2,9 cm

**Buluntu Yeri:** Yenikapı

**Kat. No. 7:** Gevşek dokulu, orta katkılı, gözenekli, pembemsi kırmızı hamurlu kap.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 2 cm *Ağız Çapı:* 5 cm *Dip Çapı:* 2,7 cm

**Buluntu Yeri:** Yenikapı

**Kat. No. 8:** Gevşek dokulu, gözenekli, kırmızı hamurlu testi.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 32,6 cm *Ağız Çapı:* 7,2 cm *Dip Çapı:* 9,2 cm

**Buluntu Yeri:** Yenikapı

**Kat. No. 9:** Sert dokulu, az gözenekli, grimsi kırmızı hamurlu sürahi

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 14 cm *Ağız Çapı:* 7 cm *Dip Çapı:* 9,1 cm

**Buluntu Yeri:** Yenikapı

**Kat. No. 10:** Orta sert dokulu, gözenekli, kuvars katkılı, pembemsi kırmızı hamurlu kadeh.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 10,4 cm *Ağız Çapı:* 8,6 cm *Dip Çapı:* 5,6 cm

**Buluntu Yeri:** Sirkeci

**Kat. No. 11:** Orta sert dokulu, iri gözenekli, yoğun katkılı, kırmızı hamurlu ibrik.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 11,5 cm *Ağız Çapı:* 4,4 cm *Dip Çapı:* 4,6 cm

**Buluntu Yeri:** Üsküdar

**Kat. No. 12:** Orta sert dokulu, gözenekli, iri kum-taşçık katkılı, pembemsi kırmızı hamurlu kumbara.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 4,3 cm *Gövde Çapı:* 5,1 cm *Dip Çapı:* 3,5 cm

**Buluntu Yeri:** Üsküdar

**Kat. No. 13:** Gevşek dokulu, iri gözenekli, yoğun katkılı pembemsi kırmızı hamurlu bardak.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 10,9 cm *Ağız Çapı:* 5,7 cm *Dip Çapı:* 4,2 cm

**Buluntu Yeri:** Üsküdar

**Kat. No. 14:** Gevşek dokulu, iri gözenekli, yoğun mika-kireç katkılı kırmızı hamurlu bardak

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 12,1 cm *Ağız Çapı:* 5,3 cm *Dip Çapı:* 5,5 cm

**Buluntu Yeri:** Üsküdar

**Kat. No. 15:** Gevşek dokulu, gözenekli pembemsi kırmızı hamurlu bardak.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 12,5 cm *Ağız Çapı:* 5,1 cm *Dip Çapı:* 4,6 cm

**Buluntu Yeri:** Üsküdar

**Kat. No. 16:** Gevşek dokulu, gözenekli, kum-taşçık katkılı kırmızı hamurlu bardak.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 11,9 cm *Ağız Çapı:* 4,6 cm *Dip Çapı:* 4,8 cm

**Buluntu Yeri:** Üsküdar

**Kat. No. 17:** Gevşek dokulu, gözenekli, kum-taşçık katkılı kırmızı hamurlu bardak.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 11,8 cm *Ağız Çapı:* 5,5 cm *Dip Çapı:* 4,4 cm

**Buluntu Yeri:** Üsküdar

**Kat. No. 18:** Gevşek dokulu, iri kum-taşçık katkılı gözenekli kırmızı hamurlu bardak.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 12,2 cm *Ağız Çapı:* 6 cm *Dip Çapı:* 4,8 cm

**Buluntu Yeri:** Üsküdar

**Kat. No. 19:** Orta sert dokulu, yoğun gözenekli, iri kum-taşçık katkılı, kırmızı hamurlu testi.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 16,9 cm *Ağız Çapı:* 7,4 cm *Dip Çapı:* 11 cm

**Buluntu Yeri:** Üsküdar

**Kat. No. 20:** Sert dokulu, gözenekli, kum katkılı, kırmızımsı gri hamurlu sürahi.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 15,5 cm *Ağız Çapı:*-- *Dip Çapı:* 11 cm

**Buluntu Yeri:** Sirkeci

**Kat. No. 21:** Gevşek dokulu, iri kum-taşçık katkılı gözenekli kırmızı hamurlu bardak.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 10,9 cm *Ağız Çapı:* 5,4 cm *Dip Çapı:* 4,4 cm

**Buluntu Yeri:** Üsküdar

**Kat. No. 22:** Gevşek dokulu, iri kum-taşçık katkılı gözenekli kırmızı hamurlu bardak.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 11,5 cm *Ağız Çapı:* 5,6 cm *Dip Çapı:* 4,5 cm

**Buluntu Yeri:** Üsküdar

**Kat. No. 23:** Gevşek dokulu, iri kum-taşçık katkılı gözenekli kırmızı hamurlu bardak.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 11,5 cm *Ağız Çapı:* 5,5 cm *Dip Çapı:* 4,7 cm

**Buluntu Yeri:** Üsküdar

**Kat. No. 24:** Gevşek dokulu, gözenekli, iri kum-taşçık katkılı, pembemsi kırmızı hamurlu kumbara.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 7,1 cm *Gövde Çapı:* 6,9 cm *Dip Çapı:* 2,8 cm

**Buluntu Yeri:** Üsküdar

**Kat. No. 25:** Gevşek dokulu, gözenekli, iri kum-taşçık katkılı, pembemsi kırmızı hamurlu kumbara.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 6,4 cm *Gövde Çapı:* 6,8 cm *Dip Çapı:* 3,2 cm

**Buluntu Yeri:** Üsküdar

**Kat. No. 26:** Orta sert dokulu, gözenekli, kireç katkılı, kırmızı hamurlu sürahi.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 13,8 cm *Ağız Çapı:* 7,4 cm *Dip Çapı:* 6,8 cm

**Buluntu Yeri:** Sirkeci

**Kat. No. 27:** Sert dokulu, az gözenekli, kireç katkılı, grimsi kırmızı hamurlu sürahi.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 7 cm *Ağız Çapı:*-- *Dip Çapı:* 3,9 cm

**Buluntu Yeri:** Sirkeci

**Kat. No. 28:** Orta sert dokulu, gözenekli, kum-taşçık katkılı, kırmızı hamurlu testi.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 24,4 cm *Ağız Çapı:* -- *Dip Çapı:* 10,2 cm

**Buluntu Yeri:** Yenikapı

**Kat. No. 29:** Gevşek dokulu, gözenekli, kum-taşçık katkılı, kırmızı hamurlu testi.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 15,6 cm *Ağız Çapı:* -- *Dip Çapı:* 12,2 cm

**Buluntu Yeri:** Yenikapı

**Kat. No. 30:** Orta sert dokulu, gözenekli, kırmızı hamurlu sürahi.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 7,7 cm *Ağız Çapı:*-- *Dip Çapı:* 4,8 cm

**Buluntu Yeri:** Yenikapı

**Kat. No. 31:** Gözenekli, orta taneli, beyaz hamurlu kapak.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 2 cm *Ağız Çapı:*--*Dip Çapı:* 2,6 cm *Gövde Çapı:* 3,9 cm

**Buluntu Yeri:** Yenikapı

**Kat. No. 32:** Gevşek dokulu, gözenekli, pembemsi beyaz hamurlu küçük kap.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 2,3cm *Ağız Çapı:* 3,4 cm *Dip Çapı:* 2,2 cm

**Buluntu Yeri:** Yenikapı

**Kat. No. 33:** Orta sert dokulu, gözenekli, kum-taşçık katkılı, beyaz hamurlu kumbara.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 4,1 cm *Gövde Çapı:* 4,7 cm *Dip Çapı:* 2,5 cm

**Buluntu Yeri:** Üsküdar

**Kat. No. 34:** Orta sert dokulu, gözenekli, kum-taşçık katkılı, beyaz hamurlu kumbara.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 4,6cm *Gövde Çapı:* 6 cm *Dip Çapı:* 4,6 cm

**Buluntu Yeri:** Üsküdar

**Kat. No. 35:** Orta sert dokulu, gözenekli, kum-taşçık katkılı, beyaz hamurlu kumbara.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 4,4cm *Gövde Çapı:* 6,2 cm *Dip Çapı:* 4,2 cm

**Buluntu Yeri:** Üsküdar

**Kat. No. 36:** Sert dokulu, gözenekli, yoğun katkılı, pembemsi beyaz hamurlu kumbara.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 4,3 cm *Gövde Çapı:* 5,1 cm *Dip Çapı:* 3,5 cm

**Buluntu Yeri:** Üsküdar

**Kat. No. 37:** Sert dokulu, az gözenekli, orta katkılı pembemsi beyaz hamurlu sürahi.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 14,3 cm *Ağız Çapı:* 7 cm *Dip Çapı:* 6,2 cm

**Buluntu Yeri:** Sirkeci

**Kat. No. 39:** Sert dokulu, gözenekli, kum-taşçık katkılı, pembemsi beyaz hamurlu sürahi.

**ÖLÇÜLERİ:** *Yükseklik:* 14,1 cm *Ağız Çapı:* 6,7 cm *Dip Çapı:* 7,6 cm

**Buluntu Yeri:** Sirkeci





Tablo 17: Marmaray Kazılarında ortaya çıkarılmış kırmızı hamurlu sırsız seramik çeşitleri



Kat. No: 34



Kat. No: 35



Kat. No: 33



Kat. No: 36



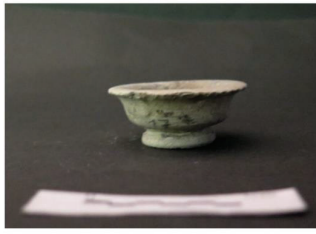
Kat. No: 37



Kat. No: 39



Kat. No: 31



Kat. No: 32

**Tablo 18:** Marmaray Kazılarında ortaya çıkarılmış beyaz hamurlu sırsız seramik çeşitleri.

## KAYNAKÇA

- Akarca, A. (1979), “Çanakale’de Yeni Bir Çanak Çömlek Merkezi.” VIII. Türk Tarih Kongresi (Ankara, 11-15 Ekim 1976), Kongreye Sunulan Bildiriler I, Ankara, 501-506.
- Altun, A.-Demirsar Arlı, V. B. (2007), “İznik Çini Fırınları Kazısı 2005 Yılı Çalışmalar”, 28. Kazı Sonuçları Toplantısı 1. Cilt, Kültür Ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 91-104.
- Asal, R. (2007), ”İstanbul’un Ticareti ve Theodosius Limanı”, Gün Işığında İstanbul’un Sekiz Bin Yılı Marmaray, Metro, Sultanahmet Kazıları, Vehbi Koç Vakfı Yayınları, İstanbul, 180-189.
- Asal, R. (2010), “Theodosius Limanı ve İstanbul’un Bizans Dönemi Deniz Ticareti”, 1. Marmaray-Metro Kurtarma Kazıları Sempozyumu Bildiriler Kitabı, İstanbul, 153-160.
- Asal, R. (2013), “Yenikapı Kazıları ve İstanbul’un Antikçağ Ticareti”, Saklı Limandan Hikayeler Yenikapı’nın Batıkları, Vehbi Koç Vakfı Yayınları, İstanbul, 5-10.
- Aslanapa, O.–Yetkin, Ş.- Altun, A. (1989), İznik Çini Fırınları Kazısı II. Dönem 1981-1988, İstanbul Araştırma Merkezi, İstanbul.
- Başaran, S. (2010), “İstanbul Üniversitesi Yenikapı Batıkları Projesi 2006-2008 Yılı Çalışmaları: Genel Değerlendirme”, 1. Marmaray-Metro Kurtarma Kazıları Sempozyumu Bildiriler Kitabı, İstanbul, 17-22.
- Başaran, S.-Kocabaş, U.-Kocabaş, I.-Yılmaz, R. (2007), ”İstanbul Üniversitesi Yenikapı Bizans Batıkları Projesi: Belgeleme, Yerinden Kaldırma, Koruma-Onarım ve Rekonsrüksiyon Çalışmaları”, Gün Işığında İstanbul’un Sekiz Bin Yılı Marmaray, Metro, Sultanahmet Kazıları, Vehbi Koç Vakfı Yayınları, İstanbul, 190-194.
- Bayraktar, N. (1990), “Tophane işi Eserler”, Türkiyemiz, İstanbul, 16-26.
- Bıkcı, V. (2003), Gradska Keramika Beograda (16.-17. vek), Arheoloski Institut No:39, Belgrad.
- Bıkcı, V. (2005), “The Early Turkish Stratum on the Belgrade Fortress”, Çanak 7, Late Antique and Medieval Pottery and Tiles in Mediterranean Archaeological Context, (Ed. B. Bohlendorf Arslan-A.O. Uysal-J. Witte-Orr), Ege Yayınları, İstanbul, 501-514.
- Bulut, L. (1994), “Kabartma Desenli Ortaçağ Seramikleri”, Sanat Tarihi Dergisi, S.VII, İzmir, 1-18.

- Carswell, J.-Dowsett, C.J.F. (1972), *Kütahya Tile and Pottery from the Armenian Cathedral of St. James, Jerusalem*, Oxford, At the Clarendon Press, London.
- Çalışlar Yenişehirlioğlu, F. (2012), “İstanbul Arkeolojisi ve Çini/Seramik Üretim Merkezleri”, *İstanbul Araştırmaları Yıllığı*, No:1, İstanbul, 77-99.
- Doğer, L. (2008), “İzmir Agorası Kazılarında 17.-19. Yüzyıl Seramik Buluntuları Üzerine Bazı Gözlemler”, *Sanat Tarihi Dergisi S. XVII/I*, İzmir, 23-54.
- Ersoy, A. (2015), *Büyük İskender Sonrasında Antik Smyrna (İzmir)*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İzmir.
- Girgin, Ç. (2007), “Sirkeci’de Sürdürülen Kazı Çalışmalarından Elde Edilen Sonuçlar”, *Gün Işığında İstanbul’un Sekiz Bin Yılı Marmaray, Metro, Sultanahmet Kazıları*, Vehbi Koç Vakfı Yayınları, İstanbul, 96-105.
- Gök, S. (2015a), *Smyrna (İzmir) Agora’sında Osmanlı İzleri Kütahya Seramikleri (2007-2014 Kazı Dönemi)*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İzmir.
- Gök, S. (2015b), “İzmir’in Ticari Yaşamında Osmanlı ve Avrupa seramiklerinin Yeri”, *Smyrna/İzmir Kazı ve Araştırmaları I. Çalıştay Bildirileri*, İzmir, 61-78.
- Gök, S. (2015c), *Kütahya Çini ve Seramikleri 2*, Pera Müzesi Yayını, İstanbul.
- Gök, S. (2017), “Osmanlı ve Avrupa Seramikleri Üzerinden Bir Okuma: Smyrna (İzmir) Agorası’ndaki Osmanlı Yerleşiminden Mutfak Kapları ile Günlük Yaşam Objeleri”, *Smyrna/İzmir Kazı ve Araştırmaları II*, (Ed. B. Yolaçan-G. Şakar-A. Ersoy), Ege Yayınları, İzmir, 119-152.
- Gökçay, M.M. (2007), “Yenikapı Kazılarında Ortaya Çıkarılan Mimari Buluntular”, *Gün Işığında İstanbul’un Sekiz Bin Yılı Marmaray, Metro, Sultanahmet Kazıları*, Vehbi Koç Vakfı Yayınları, İstanbul, 166-179.
- Hayes, J.W. (1992), *Excavations at Saraçhane in İstanbul, Vol.II (the Pottery)*, Princeton University Press, Washington.
- Karagöz, Ş. (2007a), “Marmaray Projesi Üsküdar İstasyonu Arkeolojik Kurtarma Kazıları”, *İDOL Arkeologlar Derneği Dergisi*, S. 34, Ankara, 2-15.
- Karagöz, Ş. (2007b), “Khrysopolis’in Koloni Kent Olarak Tarihte Yeri”, *Gün Işığında İstanbul’un 8000 Yılı Marmaray, Metro, Sultanahmet Kazıları*, Vehbi Koç Vakfı Yayınları, İstanbul, 34-53.
- Karagöz, Ş. (2007c), “Marmaray Projesi Üsküdar Meydanı Aç-Kapa İstasyonu Arkeolojik Kurtarma Kazıları”, *XV. Müze Çalışmaları ve Kurtarma Kazıları Sempozyumu*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2007c, s. 137. s. 137-166.

- Karagöz Ş. (2007d), “Marmaray-Üsküdar Kazılarında Ortaya Çıkarılan On ikinci ve On üçüncü Yüzyıl Yapısı”, I. Uluslararası Sevgi Gönül Bizans Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler, Vehbi Koç Vakfı, İstanbul, 413-423.
- Karagöz, Ş. (2008), “Marmaray Kazılarının Armağanı Bir Antik Kent: Khrysopolis-Scutari (Üsküdar)”, Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Haberler, S: 26 (Mayıs 2008), İstanbul, 1-6.
- Karagöz, Ş. (2010), “Marmaray-Üsküdar Arkeolojik Kazıları”, Mimar.ist, S.38, İstanbul, 64-73.
- Karagöz, Ş. (2014), “Marmaray-Üsküdar İstasyonu Arkeolojik Kazıları”, Hayalden Gerçeğe Bir İstanbul Öyküsü Marmaray, Kesişim Yayıncılık, 172-187.
- Karamağaralı, N. (1991), Ahlat Kazılarında Ortaya Çıkarılan Seramikler, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Kenar, A. (2013), Marmaray Projesi Kapsamında Yenikapı Kazılarında Ortaya Çıkarılan Osmanlı Keramikleri (15-17. Yüzyıl), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Kenar, A. (2015), “Marmaray Projesi Kapsamında Yenikapı Kazılarında Ortaya Çıkarılan Osmanlı Keramikleri (15.-17. Yüzyıl),Medeniyet Sanat İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi, S. 1, İstanbul, 115-154.
- Kızıltan, Z. (2010), “Marmaray-Metro Projeleri Kapsamında Yapılan Yenikapı, Sirkeci ve Üsküdar Kazıları”, 1. Marmaray-Metro Kurtarma Kazıları Sempozyumu Bildiriler Kitabı, İstanbul, 1-16.
- Kızıltan, Z. (2014a), “Marmaray-Metro Projesi Kurtarma Kazıları: Yenikapı-Sirkeci Ve Üsküdar İstasyonları Arkeoloji Çalışmaları Ve İstanbul’un 8 Bin Yılı”, Hayalden Gerçeğe Bir İstanbul Öyküsü Marmaray, Kesişim Yayıncılık, Ankara, 54-79.
- Kızıltan, Z. (2014b), “Marmaray-Metro Projeleri; Yenikapı, Sirkeci ve Üsküdar Kurtarma Kazıları”, Fotoğraflarla Kazı Günlüğü İstanbul Marmaray-Metro Ulaşım Projesi Arkeolojik Kazıları, İstanbul, 8-13.
- Kızıltan, Z. (2016), “İstanbul Kazıları Marmaray-Metro Projeleri ve Arkeolojik Kurtarma Kazılarının Şehir Tarihine Katkısı”, Antikçağ’dan 21. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi, İBB Yayınları, İstanbul, 338-373.
- Kocabaş, U. (2010), “İstanbul Üniversitesi Yenikapı Batıkları Projesi: Gemiler”, 1. Marmaray-Metro Kurtarma Kazıları Sempozyumu Bildiriler Kitabı, İstanbul, 23-34.

- Kocabaş, U. (2012), *Yenikapı'nın Eski Gemileri*, Ege Yayınları, İstanbul.
- Magdalino, P. (2013), "Bizans Dönemi Konstantinopolis Limanları", *Saklı Limandan Hikâyeler Yenikapı'nın Batıkları*, Vehbi Koç Vakfı Yayınları, İstanbul, 11-15.
- Morgan, H. C. (1942), *The Byzantine Pottery*, (Corinth, Vol. 11), Harvard University Press, Cambridge.
- Nikolaidou, K. (2002), "Town and Country Life", *Everyday Life in Byzantium*, (Ed. D. Papanikola Bakırtzi), Athens, 58-121.
- Ökse, A.T. (2012), *Ön Asya Arkeolojisinde Çanak Çömlek*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Öney, G. (1976), *Türk Çini Sanatı*, Yapı ve Kredi Bankası Yayınları, İstanbul.
- Özkul Fındık, N. (2001), *İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları Arasındaki Osmanlı Seramikleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları Ankara.
- Pulak, C. (2007), "Yenikapı Bizans Batıkları", *Gün Işığında İstanbul'un Sekiz Bin Yılı* Marmaray, Metro, Sultanahmet Kazıları, Vehbi Koç Vakfı Yayınları, İstanbul, 202-215.
- Pulak, C-İngram, R-Jones, M- Matthews, S. (2013), "Yenikapı Batıkları ve Batıkların Gemi Yapımı Araştırmalarına Katkısı", *Saklı Limandan Hikâyeler Yenikapı'nın Batıkları*, Vehbi Koç Vakfı Yayınları, İstanbul, 22-34.
- Tunçel, G. (1992), *Anadolu'da Türk Devri Prese Süslemeli Sırsız Seramikler (XIII. Yüzyıl Sonuna Kadar)*, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Tunçel G. (2002a), "İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki Testiler, Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan, 10-13 Ekim 2001, Bildiriler, İzmir, 545-553.
- Tunçel, G. (2002b), "XII-XIV. Yüzyıl Artuklu Kabartma Desenli Sırsız Seramikleri", *Türkler*, C.8, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 114-125.
- Tunçel, G. (2006), "Sırsız Seramik Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat)*, (Ed. A. U. Peker-K. Bilici), Ankara, 525-531.
- Uçar, H. (2014), *Edirne Yeni Saray Kazısı Seramikleri*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.
- Uçar, H. & Uçar, A. (2018), *Tire Kutu Han Kazısı, Beylikler Ve Osmanlı Dönemi Seramikleri*, *Sanat Tarihi Dergisi*, XXVII/1, 1-33, İzmir.

- Uysal, A.O. (2009), “Akköy: Tarih ve Seramik”, XI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu 17-19 Ekim 2007, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 401-412.
- Uysal, A.O. (2013), “(Çanakkale) Akköy: Un Centre de CeramiquepeuConnu de L’epoquedesBeylicats”, 14th. International Congress of Turkish Art, College de France, Paris, 831-840.
- Yenişehirlioğlu, F. (2007), “Tekfur Sarayı Çinileri ve Eyüp Çömlekçiliği”, Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, (Ed. Z. Çobanlı-G.Öney), İstanbul, 349-361.
- Yenişehirlioğlu, F. (2012), “Fincanınızda ne var? Osmanlı Döneminde Günlük Yaşam, Sosyal Değişimler ve Fincan tipleri”, Yemekte Tarih var: Yemek Kültürü ve Tarihçiliği, Tarih Vakfı Kanunu Yayını, İstanbul, 91-124.
- Yılmaz, G. (2012), Edirne Müzesi Osmanlı Seramikleri: Zindanaltı Buluntuları, Edirne Taşınır Kültür Varlıkları Envanteri I, Edirne.
- Waksman, S. Y- Erhan, N-Eskalen, S. (2009), “LesAteliers De Ceramiques De Sırkeci (Istanbul) Resultats De La Campagne 2008”, AnatoliaAntiqua XVII (2009),457-467.
- Waksman, Y. (2009), “The First Workshop of ByzantineCeramicsDiscovered in Constantinople /Istanbul: ChemicalCharacterizationand Preliminary TypologicalStudy”, Atti Del IX. CongressoInternazionaleSullaCeramicaMedievaleNelMediterraneo, Vanezia, 147-152.





## TERK EDİLMEKTE OLAN KIRSAL MİMARİ MİRAS: ÖDEMİŞ - KARADOĞAN KÖYÜ



### ABANDONED RURAL ARCHITECTURAL HERITAGE: ÖDEMİŞ - KARADOĞAN VILLAGE

Aysen BOĞAZİÇİ YAKUT\*

#### Öz

Kırsal yerleşimler buldukları bölgenin özelliklerini yansıtan ve kendine özgü mimarisi bulunan bölgelerdir. Birçok mimari mirası içerisinde bulunduran kırsal yerleşimler zamanla değişen yaşam koşulları sebebiyle terkedilmektedirler. Yenilenemez bir değer olan ve verdiği güçlerle yok olma tehlikesi taşıyan kırsal mimari mirasımıza hakettiği değerin verilmesi ve yok olmasının önlenmesi gerekmektedir. Bu çalışmada, geleneksel konut ve köy dokusunun görüldüğü, aynı zamanda göç veren ve doğa şartları karşısında yok olma tehlikesi taşıyan İzmir ili Ödemiş ilçesinde bulunan Karadoğan Köyü (yeni adıyla Karadoğan Mahallesi) örneklem olarak ele alınmıştır. Çalışmada genel olarak köyün tarihsel gelişimi, geleneksel mimarisi, geleneksel yapı türleri ve yapım teknikleri, plan ve cephe özellikleri incelenmiştir. Ayrıca, iki sivil mimari örneği detaylı olarak analiz edilmiştir. Bu çalışma ile Karadoğan köyünün belgelenmesi ve terkedilmekte olan kırsal yerleşimlerdeki mimari mirasın korunması konusundaki farkındalığın artırılması amaçlanmaktadır.

*Anahtar kelimeler:* göç, Karadoğan, kırsal mimari, köy, mimari koruma,

#### Abstract

Rural settlements are regions that have unique architecture and reflect the characteristics of the region in which they are located. The rural settlements including many architectural heritages are abandoned due to the changing living conditions. It is necessary to value and to prevent the destruction of our rural architectural heritage which is an unrenewable value and endangered by the immigration. In this study, Karadoğan Village (Now, it is named as Karadoğan Neighborhood) which has traditional house and village texture, at the same time gives immigrate and is in danger due to nature conditions, is taken as a sample. Its historical development, traditional architecture, traditional building types and construction techniques, features of plan and facade are examined in the study. In addition, two examples of civil architecture have been analyzed in detail. The scope of the study is to document the Karadoğan village and raise awareness of the preservation of architectural heritage in abandoned rural settlements.

*Keywords:* migration, Karadoğan, rural architecture, village, architectural conservation,

\* Arş.Gör., Gaziantep Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü.

ORCID ID: 0000-0001-6573-4345 ♦ E-mail: aysenbogazici@gmail.com

## 1. GİRİŞ

Kırsal yerleşimler buldukları bölgenin fiziksel özelliklerini, yaşayanların somut ve soyut kültürel değerlerini yansıtır. Kendine has özellikleri olan bu yerleşimler zaman içinde değişen yaşam standartları, hızla gelişen teknoloji, büyük aileden çekirdek aileye dönüşen yapı, sanayileşme, istihdam ve eğitim olanakları gibi nedenlere bağlı olarak şehirlere göç vererek nüfus kaybetmiştir ve kaybetmeye de devam etmektedir. Özellikle 1950'lerle birlikte hızlanan toplumsal ve ekonomik dönüşüm kırsaldan kopuş sürecini hızlandırmıştır. Türkiye'de 1950'de nüfusun sadece %25'i kentlerde yaşarken bu rakamlar zamanla değişmiş, 1970'de %38.5'e, 1990'da %59'a, 2010'da %76.3'e ulaşmıştır. Büyükşehir Yasası ile köylerin mahalle statüsüne geçmesiyle yüzdelik oranlarda bazı değişiklikler olmasıyla beraber Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK)'nin son verilerine göre 2016 yılında nüfusun yüzde 92.3'ü kentlerde yaşarken nüfusun sadece yüzde 7.7'sinin köy ve beldelerde yaşadığı saptanmıştır.<sup>1</sup>

Günümüzde kent mimarisi ve korunması için çalışmalar yapılırken geleneksel kırsal yerleşimler ya da daha diğer adıyla "tarihi köyler" ise son yıllarda korumanın konuları arasına girmiştir. Türkiye'de hızla yok olmakta olan geleneksel kırsal mimarinin de ülkenin arkeolojisi, anıt eserleri, kent mimarisi kadar zengin olduğu aşıkardır. Bu nedenle tarihi köy ve mimari eserlerin belgelenmesi, bilgilerin kullanılabilir hale dönüştürülmesi ve aynı zamanda mimarlık kültürünü yansıtan eserlerin korunmasının sağlanmaya çalışılması gereklidir.<sup>2</sup>

Bu çalışmada, göç vererek nüfusunun çok büyük çoğunluğunu kaybeden Karadoğan Köyü ve köy dokusu incelenmiştir. Bu köy, geleneksel konut ve köy dokusunun görüldüğü, özgünlüğünü büyük oranda koruyan Ege köylerinden biridir. Terkedilmeye devam eden köyün doğal yaşam koşulları karşısında birçok yapısı yok olmaya başlamıştır. Bu çalışma ile Karadoğan'ın köy dokusunun, sivil ve kamusal mimarisinin belgelenmesi sağlanmıştır. Ayrıca, bu çalışmanın diğer köylerin araştırılması ve belgelenmesi için örnek oluşturması umulmaktadır.

## 2. ÖDEMİŞ VE KARADOĞAN KÖYÜ

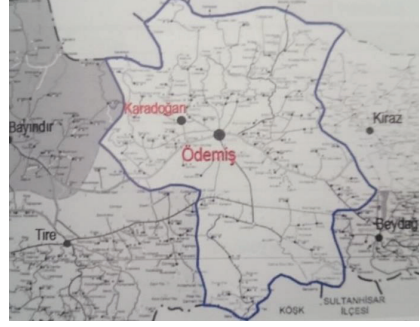
Ödemiş, Batı Anadolu'da, Küçük Menderes Havzası'nda, İzmir ili sınırları içerisinde yer almaktadır. Ödemiş ilçesinin adı bazı eski tarihi belgelerde Otamış olarak geçmektedir. Tarih boyunca bu yörenin kültür merkezi Birgi olmuştur. Önceleri büyükçe bir köy durumundaki Ödemiş'te, havzada özellikle Ödemiş oymağı olarak bilinen ve göçebe yaşantıları ile tanınan Türkmenlerin 1684'den başlayarak bugünkü Ödemiş ilçesinin olduğu yerde yerleşik yaşama geçmeleriyle nüfusun artması sonucu, 19. yy.'da Birgi, kültür merkezi özelliğini Ödemiş'e bırakmıştır. Ayrıca, 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı (93 Harbi) sonunda Balkanlar'dan göç eden Türk ailelerin bir kısmı ve Kırım'dan

1 Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK), 2017.

2 Eres, 2016, 8.

gelen Türk ailelerin bir kısmı da Ödemiş'e yerleşmiştir.<sup>3</sup> Ödemiş'te ilk Belediye teşkilatı 1868, kaymakamlık ise 1869'da kurulmuştur. Osmanlı Dönemi'nde Aydın Vilayeti'ne bağlı olan Ödemiş, Cumhuriyet Dönemi'nde İzmir'e bağlı bir ilçe haline gelmiştir.<sup>4</sup>

2014 yılında hayata geçirilen Büyükşehir Yasasıyla beraber Ödemiş'e bağlı 74 köy "mahalle" statüsüne geçirilmiştir. Böylece Ödemiş'in toplam mahalle sayısı 99 olmuştur.<sup>5</sup> Köy statüsünden mahalle statüsüne geçirilen köylerden biri olan Karadoğan, çalışmamızda eski statüsü olan Karadoğan Köyü olarak anılacaktır. Karadoğan, ilçenin kuzeybatısında ve ilçe merkezine yaklaşık 6 km uzaklıktadır. (Şek. 1) Karadoğan köyü topografik açıdan yamaç bir arazi üzerine kurulmuştur. Çevresinde ise seyrek ağaçlık ve tarım arazileri yer alır. Köyde Akdeniz iklimi görülmektedir. (Fot. 1)



**Şek. 1:** Ödemiş ve Karadoğan köyü konumları. (İzmir İl Özel İdaresi ve İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, 2012, 631.)



**Fot. 1:**

Karadoğan köyü genel görünüşü.

Karadoğan köyünün adına ilk olarak 1583 tarihli ve 571 numaralı Aydın Vakıf Defteri'nde rastlanır.<sup>6</sup> 1684 yılından itibaren göçer Türkmenlerin Ödemiş'e yerleştiği bilinmektedir. Bu bilgiye bağlı olarak Ödemiş'e bağlı Karadoğan köyünün de yörük köyü olduğu söylenmektedir. Kurtuluş Savaşı döneminde ise 1919 yılında Yunanlılar tarafından saldırıya uğrayan köy zarar görmüş, yakılıp yıkılmıştır.<sup>7</sup>

3 Yavuz, 1998, 60-69.

4 Dural, 2004, 52, 126, 145.

5 Ödemiş Belediyesi, 2017.

6 Yavuz, 1998, 52.

7 Yavuz, 1998, 113.

Zamanla konfor standartlarının, ulaşım şeklinin, iş koşullarının değişimine, şehirleşmeye ve tarımla uğraşan köylünün daha büyük arazi ihtiyacına bağlı olarak köylüler köyü terk etmeye başlamıştır. Göç edenlerin çoğunluğu İzmir yolu üzerinde açılan petrol istasyonunun yer aldığı Benzinlik mevkiine taşınmış, bir kısmı ise Ödemiş'e göç etmiştir.

Karadoğan köyü nüfusu 160 olup köyde 75 hane bulunmaktadır. Köyün başlıca geçim kaynakları büyükbaş ve küçükbaş hayvancılık, patates, karpuz, salatalık ve zeytin tarımıdır. Mülkiyet durumunun köylüye ait olduğu Karadoğan'da su, elektrik, kanalizasyon ve telefon sistemi bulunmaktadır. Evlerde güneş enerjisi kullanılmakta, ısınma ise odun sobası ile sağlanmaktadır. Köyde artezyen suyu vardır.<sup>8</sup>

### 2.1. Karadoğan Köyü Yerleşim ve Sokak Dokusu

Karadoğan geleneksel dokusu bölgenin arazi yapısı, iklimsel özellikleri, yakın çevrede ulaşılabilen malzeme kaynakları ve geleneksel yapı teknikleri doğrultusunda şekillenmiştir. Organik planlı sokak dokusunun görüldüğü Karadoğan köyünde sokakların özgün kaplaması toprak, (Fot. 2a) kimi yerlerde ise taş-topraktır. (Fot. 2b) Günümüzde başta köy meydanı olmak üzere sokakların bir kısmı taş parke kaplanmış ve özgünlüğünü yitirmiştir.(Fot. 2c)



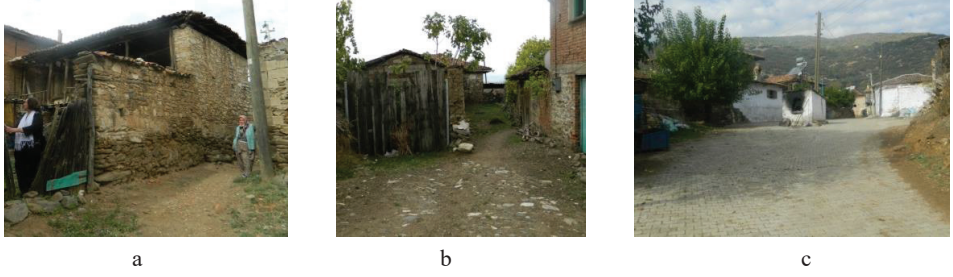
Şek. 2: Köyün uydudan görünümü. (GoogleEarth, 2017)

### 2.2. Karadoğan Köyü ve Çevresel Yapı Elemanları

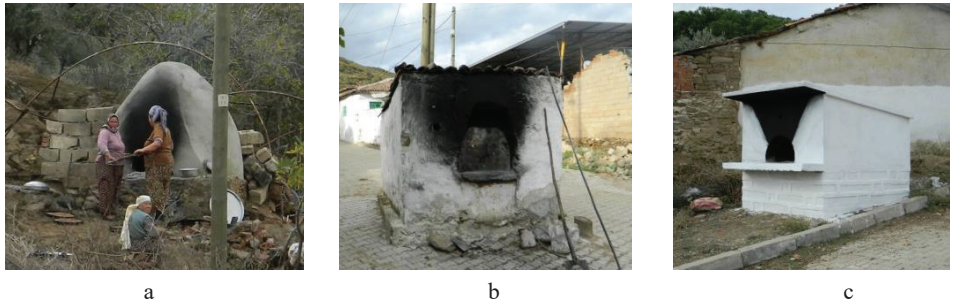
Köyde en dikkat çeken yapı elemanları sokaklardaki fırınlardır. Köyün farklı sokaklarında geleneksel malzeme olan taş ve topraktan yapılmış fırınlar bulunmaktadır. (Fot. 3a-b) Bunların dışında yeni malzeme tuğla ile yapılmış fırınlar da mevcuttur. (Fot. 3c) Sokak fırınları işlevini günümüzde de sürdürmektedir.

Köydeki diğer çevresel yapı elemanlarından biri de çeşmelerdir. Biri köyün meydanında yer almak üzere, kimi sokaklarda çeşmeler bulunmaktadır. Köyde inşasında devşirme malzemenin kullanıldığı bir çeşme de bulunmaktadır. (Fot. 4a) Meydanda bulunan kırmızı boyalı çeşme hariç diğer çeşmeler günümüzde kullanılmamaktadır.(Fot. 4b-c) Fırın ve çeşmeler dışında köyün girişinde tüm köyün kullanımına açık dibek taşı (Fot. 5a) ve dövme taşları (Fot. 5b) bulunmaktadır; ancak bu elemanlar günümüzde işlevsizdir.

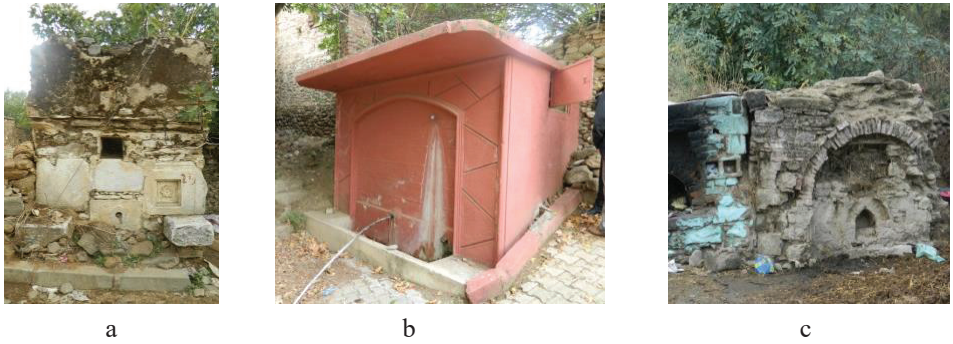
8 İzmir İl Özel İdaresi ve İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü (İYTE), 2012, 630.



**Fot. 2:** Karadoğan köyü sokak kaplamaları.

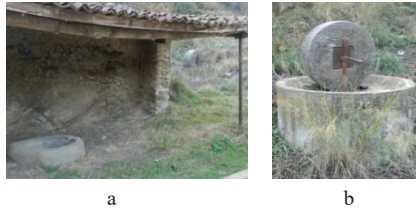


**Fot. 3:** Karadoğan köyünde fırınlar



**Fot. 4:** Karadoğan köyünde çeşme örnekleri.

**Fot. 5:**  
Karadoğan köyünde  
ürün ezme/dövme  
aletleri.



### 2.3. Karadoğan Köyündeki Dini ve Sosyal Yapılar

Karadoğan köyünde dini yapı Karadoğan Köy Camii; sosyal yapılar, iki binadan oluşan köy okulu, köy meydanındaki muhtarlık, dört kahvehane yapısı ve Savran Zeytinyağı İşliğı (Fabrikası) olarak sıralanabilir. Bunlardan sadece cami işlevini günümüzde sürdürmektedir. Bu yapılar dışında köyün girişinde, günümüzde de kullanılmaya devam edilen bir mezarlığı bulunmaktadır.

Karadoğan Köy Camii, üzerindeki kitabeye göre 1910 yılında, minaresi ise 1959 yılında inşa edilmiştir. Köy meydanında konumlanan caminin ana bölümleri sütunlu son cemaat yeri, ibadet mekanı ve ahşaptan yapılan kadınlar mahfilidir. (Fot. 6, 7a,b) Caminin tavanı ve zemini ahşap olup çatısı kırma çatı şeklindedir. Caminin bahçesinde sonradan eklenen bir şadırvanı bulunmaktadır. Ayrıca cami bahçesinin kuzeydoğusunda caminin imamına ait bir ev/lojman bulunmaktadır.

Fot. 6:

Karadoğan köy camisi genel görünümü (a) ve son cemaat yeri (b).



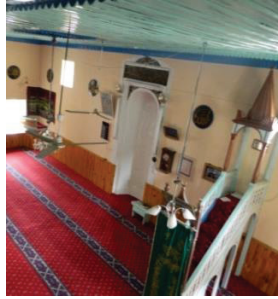
a



b

Fot. 7:

Karadoğan köy camisi ibadet mekanı (a) ve kadınlar mahfili (b).



a



b

Köy yollarının keşiştiğı bir noktada köy meydanı bulunmaktadır. (Fot. 8a) Meydanda muhtarlık, kahvehaneler ve bir anıt yer almaktadır. (Fot. 8b) Çift taraflı merdiveniyle meydanda etkili olan yapının zemin katında muhtarlık bölümü bulunmakta ve üst katında ise kahvehane yer almaktadır. (Fot. 8 c) Ancak bu bina günümüzde kullanılmamaktadır. Muhtarlık kısmı sembolik bir mekan olarak gösterilmektedir. Meydanda yer alan diğer üç kahvehane de terkedilmiş durumdadır. (Fot. 9 a, b, c)



▲ Fot. 8: Karadoğan köy meydanı, anıt, muhtarlık binası.

► Fot. 9:

Köy meydanındaki kahvehaneler.



a



b



c

► Fot. 10:

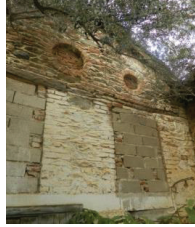
Karadoğan köy okulu binaları.



a

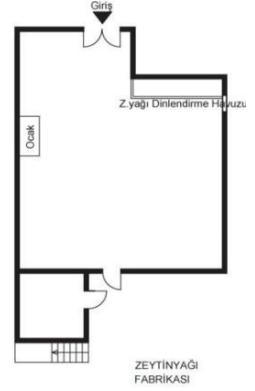


b



c

▲ Fot. 11: Savran Zeytinyağı İşliği



▲ Şek. 3: Savran Zeytinyağı İşliği krokisi.

Köydeki diğer bir yapı ise köyün girişinde yer alan köy okuludur. İki binadan oluşan okul yapılarından büyük olanı 1979 yılında yapılmıştır, diğeri ise daha eski tarihlidir. Büyük yapı yığma yapı tekniğinde yapılmış ve beton döşemelidir. Diğer yapı ise tuğla yığma yapı tekniğinde yapılmış olup döşemesi ve tavanı ahşaptır. Günümüzde bu yapılar işlevsiz ve harap haldedir. (Fot. 10)

Savran Zeytinyağı İşliği ise küçük çaplı bir tesis olup köylünün geçim kaynağı zeytinden yağ üretmek için çalıştırılmıştır. Günümüzde harap haldedir. (Fot. 11 a, b, c)

## 2.4. Karadoğan Köyü Geleneksel Konut Dokusu

Geleneksel dokuyu oluşturan en önemli yapılar, köy halkının günlük hayatının geçtiği ve barınma ihtiyacını karşılamaya yönelik inşa ettiği konutlardır. Organik sokak düzeni üzerine konumlanan geleneksel konutların çatılarının kırma ve beşik çatı olduğu görülür. Çatılar ahşap konstrüksiyon olup üzerileri alaturka kiremit ile kaplıdır. Zamanla bu kiremitler tadilatlar sonrası Marsilya tipi kiremit ile değiştirilmiştir.

## 2.5. Geleneksel Konut Plan Tipleri

Karadoğan köyünde konutlar, arsanın sokakla olan bağlantısına göre arsanın kısa olan kenarı üzerine konumlanır. Köydeki geleneksel konutlara giriş çoğunlukla bahçeden sağlanmaktadır. Konutlardaki kat ve odaların sayısı, büyüklüğü ev sahibinin sosyo-ekonomik durumu ve ihtiyaçları doğrultusunda şekillenir. Büyük çoğunluğu iki katlı olan konutların zemin katları ahır ya da depo olarak kullanılırken üst katlar asıl yaşamın geçtiği sofa ve odalardan oluşmaktadır. Sofa ve odalardan oluşan iki katlı konutların asıl yaşam katına bahçeden bir merdivenlerle ulaşılır. İki katlı evlerde üst kat oda sayısı genellikle ikidir. Ayrıca, tek katlı evlerde de oda sayısının çoğunlukla iki olduğu görülür. Hem iki katlı hem tek katlı evlerdeki odaların içerisinde mimari eleman olarak ocak, içerisinde gusülhanenin yer aldığı yüklükler ve raflar yer almaktadır.

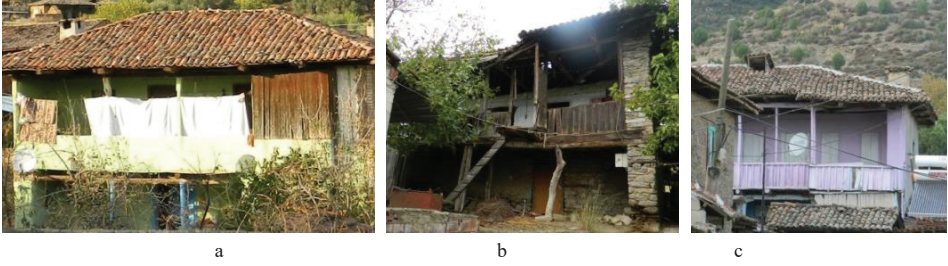
**Tablo 1:** Karadoğan köyündeki evlerin plan tipleri.

İki Katlı Evler		Tek Katlı Evler
Üst Kat Planları	Zemin Kat Planları	Kat Planları



## 2.6. Karadoğan Köyü Evlerinin Cepheleri ve Sofa

Karadoğan evlerinin tümünde dış sofalı plan tipi görülür. (Fot. 12 a, b, c) Nadiren de olsa ev sahibinin yaptığı tadilatlar ile açık sofanın tuğla ya da ahşapla kapatıldığı örneklerle rastlanmaktadır. Sofada yer alan mimari elemanlar çanaklık, lavabo, niş ve ocaktır. (Fot. 13 a, b) Bahçe tarafında ahşap korkuluklara sahip olan açık sofanın kimi zaman tek kenarı kimi zaman da iki kısa kenarı kapalı tasarlanmıştır. Bu kapalılık taş duvar, ahşap karkas duvar ya da ahşap çakılarak sağlanmıştır. Sofaları destekleyen ahşap dikmelerde ise ağaçların gövdeleri yontulmadan doğal haliyle kullanılmıştır.



**Fot. 12:** Dış sofalı ev örnekleri.



**Fot. 13:** Dış sofada bulunan çanaklık (a) ve lavabo, niş, ocak (b) öğeleri.

## 2.7. Geleneksel Konut Yapım Sistemleri

Geleneksel Karadoğan evleri genel olarak iki katlı, temel ve beden duvarları yığma sistem ve kayrak taş malzeme ile inşa edilmiştir. Üst katların duvarlarında ise taş duvar ve ahşap karkas sistem görülür. Konutların cephesinde herhangi bir çıkma ya da cumbaya rastlanmaz.

Karadoğan evlerinde zemin katın döşemesi toprak, tavanı ise ahşap kirişlidir. Tavanın altı kapatılmamış olup alttan kirişlemeler görülür. Üst katta ise zemin ahşap kaplamalı, tavan ise ahşap çıtalıdır. Tavanlarda herhangi bir göbek ya da işleme unsuruna rastlanmamıştır.

Karadoğan evlerinin çoğunlukla 2 ya da 3 beden duvarı taş yığma olarak inşa edilmiştir ve taş duvarların arasında belirli aralıklarla ahşap hatıllar kullanılmıştır. Konutlardaki taş duvarların dışında zemin ve üst kat bölücü duvarlarının, kimi zaman da üst kat cephe duvarının ahşap karkas sistem ile yapıldığı görülür. Ahşap karkas duvarların arası taş, tuğla ya da kerpiç malzemeyle doldurulmuştur. (Fot. 14 a-b) Dolgu malzemesi olarak kiremit kırıkları da çokça kullanılmıştır. Ahşap karkas duvarların çoğu kerpiç sıvalıdır. Bölücü duvarların yığma kerpiç ya da yığma tuğla ile yapıldığı örneklere de rastlanmaktadır. Kapı ve pencere boşlukları için ahşap atkılar kullanılmıştır.

### 2.8. Karadoğan Köyü Evlerinde Merdivenler

Geleneksel Karadoğan evlerinde üst kata ulaşım çoğunlukla ahşap merdivenler ile sağlanır. (Fot. 15 a-b) Ayrıca taş merdivenlere de rastlanmaktadır. (Fot. 15 c) Taş malzeme daha ziyade tek katlı evlerin eve giriş basamaklarında görülür. (Fot. 15 d)



Fot. 14: Karadoğan evleri; tuğla dolgulı duvar (a) ve kerpiç dolgulı duvar (b).



a



b



c



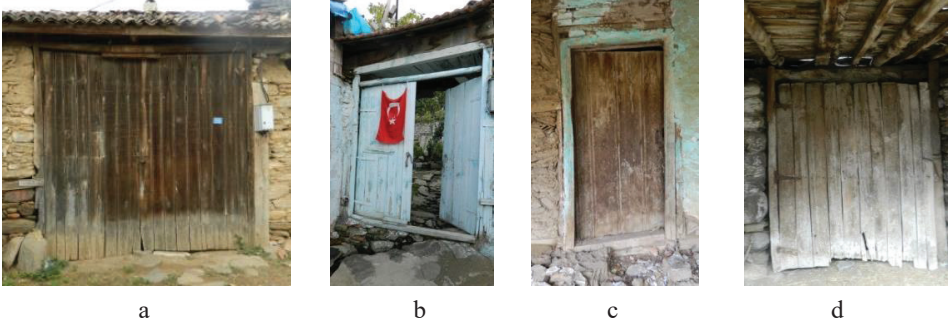
d

Fot. 15: Karadoğan evlerinde merdivenler ve basamaklar.

### 2.9. Karadoğan Köyü Evlerinde Kapı ve Pencere

Karadoğan evlerinde bahçe kapılarının hepsi çift kanatlı ve ahşaptır. (Fot. 16 a-b) Tadilat sonrası ahşap kapıların metal kapılar ile değiştirildiği örnekler de vardır. Bahçe giriş kapılarının üstü örtülü ve saçaklıdır. Ev içerisindeki kapıların ise hepsi tek kanatlı ve ahşaptır. (Fot. 16 c) Ayrıca, geniş ölçülü tek kanatlı ahşap ahır kapıları da bulunmaktadır. (Fot. 16 d) Tüm kapılar ahşapların düşeyde çakılmasıyla yapılmıştır.

Karadoğan evlerinde pencereler dikdörtgen formda ve ahşap malzemeden yapılmıştır. Pencereler ahşap korkuluklara ve çift kanatlı kapaklara sahiptir. Evlerde giyotin ve kanatlı pencere tipleri görülür. (Fot. 17)



Fot. 16: Karadoğan evlerinde kapı örnekleri.



Fot. 17: Karadoğan evlerinde pencere korkulukları (a-b) ve ahşap kapaklı pencereler (c).

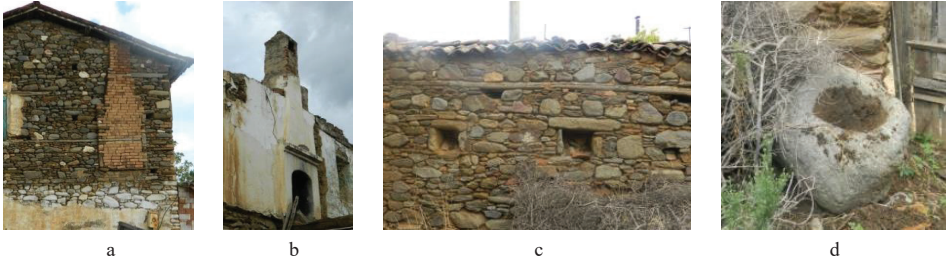
## 2.10. Karadoğan Köyü Evlerinde Mimari Elemanlar

Karadoğan geleneksel evlerinde odalarda ahşap-işlemesiz yüklükler bulunur. (Fot. 18 a-b) Her yüklüğün kendi içerisinde gusulhanesi vardır. Odalar ve sofada bulunan ocaklar evlerin önemli ve işlevsel mimari elemanlarından biridir. (Fot. 18 c-d) Ev içerisindeki diğer bir mimari eleman ise pencere üst seviyesindeki ahşap sergenlerdir.

Karadoğan geleneksel evlerinin bahçesinde ve dış cephesinde görülen diğer elemanlar bacalar, folluklar ve dibek taşları olarak sıralanabilir. Ocakların bacaları cephede dışarı doğru çıkıntı yapmaktadır. (Fot. 19 a) Taş ya da tuğla malzeme ile yapılan ocaklar çatıda tuğla baca ile tamamlanmaktadır. (Fot. 19 b) 50 cm kalınlığındaki bahçe duvarlarında dörtgen kesitli nişler görülür. Köyde buralara folluk denilmektedir ve evlerde beslenen tavukların yumurtlaması için yapılmışlardır. (Fot. 19 c) Ayrıca evlerin çoğunda bahçe içerisinde dibek taşlarına rastlanır. (Fot. 19 d) Karadoğan geleneksel evlerinde tuvalet ve banyolar bahçede konumlanmaktadır. Tuvaletler binadan ayrı şekilde bahçenin bir köşesine yığma olarak inşa edilmişlerdir.



Fot. 18: Karadoğan evlerinde ocaklar ve dolaplar.



Fot. 19: Evlerdeki ocak ve bacalar (a, b), bahçe duvarındaki folluklar (c), dibek taşı (d).

### 2.11. Karadoğan Köyü Evlerinden Örnek 1

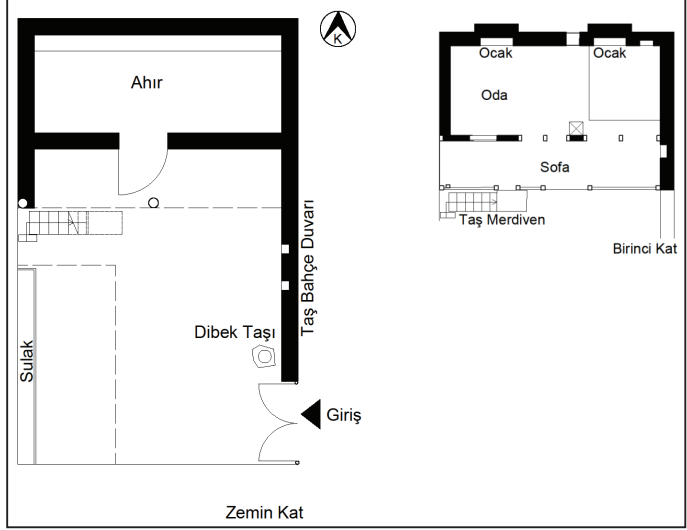
Bu çalışmada detaylı olarak iki ev incelenmektedir. Birincisi 24 pafta 679 parselde yer almaktadır ve yapı günümüzde kullanılmamaktadır.<sup>9</sup> Sokaktan çift kanatlı bir ahşap kapıyla bahçeye geçilmekte ve yapıya bahçeden girilmektedir. Bahçe kapısının yanında bir dibek taşı ve bahçede sonradan yapılmış üstü örtülü hayvan barnağı vardır. Sokağa bakan taş bahçe duvarında folluk boşlukları yer almaktadır. İki katlı olan yapının zemin katı ahır, üst katı ise asıl yaşam katından oluşmaktadır. Zemin katın dört cephesi yığma taş ile yapılmış olup üst katın ise üç cephesinde taş duvarlar devam etmektedir. Taş bir merdiven ile ulaşılan üst katta iki oda ve bir açık sofa bulunmaktadır. Odalardaki döşemenin bir kısmı ve bölme duvarı yıkılmıştır. Üst katta açık sofa ile odalar arasındaki bölme duvarı ahşap karkas sistemde yapılmış olup araları taş dolguludur. Duvar kerpiç sıvalı ve kireç boyalıdır. Yapının çatısı ahşap konstrüksiyon ve üstü alaturka kiremit ile kaplıdır. (Bk. Şek. 5, Fot. 20)



Şek. 4: Örnek 1'in konumu. (Google Earth, 2019)

9 Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü, 2019

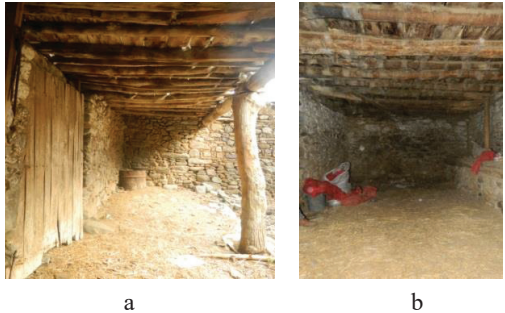
Şek. 5:  
Karadoğan köyü,  
Örnek 1'in zemin ve üst  
kat krokisi.



Fot. 20: Evin bahçe cephesi (a), giriş cephesi (b), sokak cephesi (c).

Evin zemin katı ahır olarak kullanılmıştır. Ahır kısmına girişteki kapı tek kanatlı ve 160 cm genişliğindedir. (Fot. 21 a) Zemin katın döşemesi toprak, tavanı ise ahşap kirişlidir. Zemin katta dış sofayı destekleyen dikme doğal haliyle kullanılmıştır.

Konutun üst katı asıl yaşam alanıdır. Odalar ve sofadan oluşan üst katın döşemesi ahşap kaplamalı olup tavanında ise ahşap konstrüksiyon çatı görülmektedir. (Fot. 22 a) Dış sofanın



Fot. 21: Zemin kattan görüntümler.



Fot. 22: Evin üst kat odaları (a), sofası (b) ve odasındaki ocak (c).

kısa olan bir yüzü taş duvar ile örtülüdür. Taş duvar içinde bir niş yer almaktadır. (Fot. 22b) Özgün durumunda iki odalı olan yapının her odasında bir ocak bulunmaktadır. (Fot. 22c) Üst kattaki diğer mimari elemanlar ise ahşaptan yapılan niş, pencereler ve ocak üstünde devam eden ahşap sergendir.

## 2.12. Karadoğan Köyü Evlerinden Örnek 2

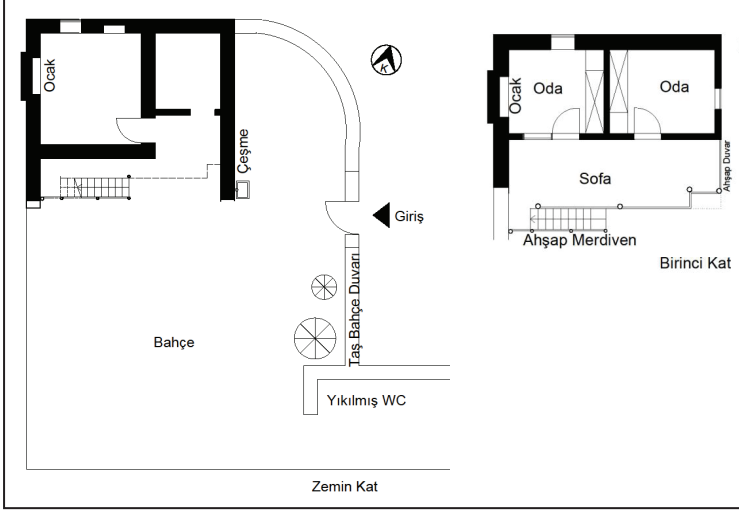
Karadoğan geleneksel evlerinden detaylı incelenen ikinci ev 24 pafta 691 parselde yer almaktadır.<sup>10</sup> Bu ev de günümüzde kullanılmamaktadır. Sokaktan öncelikle tek kanatlı ahşap bir kapıyla bahçeye girilmekte ve sonrasında bahçeden yapıya ulaşılmaktadır. Bahçe içerisinde bir çeşme ve yıkılmış tuvaletin duvarları bulunmaktadır. (Şek. 7) İki katlı olan yapının zemin katı depo, üst katı ise asıl yaşama katı olarak kullanılmıştır. Zemin katın neredeyse tüm duvarları taş yığma olup sadece bir bölücü duvarı yığma kerpiç olarak inşa edilmiştir. Ahşap bir merdiven ile ulaşılan üst kat iki oda ve bir açık sofadan oluşmaktadır. Üst katın iki cephe duvarı taş yığma olup bir cephesi, ara bölücü duvarı ve dış sofaya bakan duvarları ahşap karkas sistemde yapılmış ve kerpiç dolguludur. Sofa ile ortak olan duvar kerpiç sıvalı ve kireç boyalıdır. Yapının çatısı ahşap konstrüksiyon olup üzeri alaturka kiremit ile örtülüdür.



Şek. 6: Örnek 2'in konumu. (Google Earth, 2019)

İncelenen yapının zemin katı iki odadan oluşmaktadır. Bahçe ile odalardan biri arasında kalan duvar kerpiç yığma olarak yapılmıştır. (Fot. 24 a) Alt katın zemini toprak, tavanı ise ahşap kirişlidir. (Fot. 24 b) Zemin katta tek kanatlı ahşap bir kapıyla girilen odada ocak ve biri kapatılmış iki pencere yer alır. Depo olarak kullanılan zemin katta

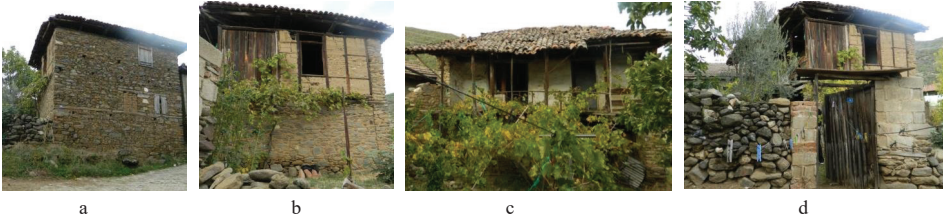
10 Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü, 2019



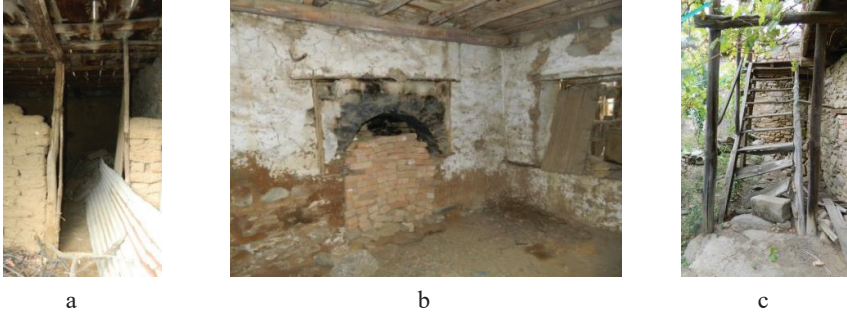
Şek. 7: Karadoğan köyü, Örnek 2'in zemin ve üst kat krokisi.

tütün işleme aletleri bulunmaktadır. Bu aletler burada oturan ailenin geçim kaynağının tütüncülük olabileceği yönünde yorumlanmaktadır. Üst kat sofasını destekleyen dikme doğal haliyle kullanılmıştır.

Ahşap bir merdivenle ulaşılan üst kat, iki oda ve açık sofadan oluşmaktadır. Üst katın zemini ahşap kaplamalıdır. Dış sofanın kenarları ahşap korkulukludur. Sofanın komşu ev ile bitişik olan kısa kenarı taş duvar ile sokağa bakan kısmı ise ahşap ile kapatılmıştır. (Fot. 25 a-b) Sofanın sokak ve bahçeye bakan köşesinde bir lavabonun olduğuna dair izler bulunmaktadır. Üst kattaki odalara tek kanatlı ahşap kapılar ile girilmektedir. (Fot. 25 c) Kapıların kolu, bereket getirdiğine inanılan nar şeklindedir. (Fot. 25 d) Üst kattaki odanın bir tanesinde ocak bulunmaktadır. Her iki odada da gusülhanesi olan fakat kapaksız dolaplar yer alır. (Fot. 25 e). Ocağın bulunduğu odanın tavanı ahşap, diğer odanın ise tavanı suntalem kaplıdır.



Fot. 23: Sokak cephesi (a), bahçe cephesi (b), bahçeye bakan dış sofası (c) ve giriş cephesi (d).



Fot. 24: Evin zemin kat odaları; kerpiç duvar (a), odadaki ocak (b) ve üst kata çıkan merdiven (c).



Fot. 25: Evin üst kat sofası (a-b), odaya giriş kapısı (c), odaları ve detaylar.

### 3. DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Kırsal yerleşimler buldukları bölgenin özelliklerini yansıtan ve doğasıyla barışık mimarisi ile yaşamın gerçekleştiği bölgelerdir. Zaman içindeki konfor standartları, istihdam olanakları, eğitim, sanayileşme gibi pek çok alandaki değişimin karşısında yenik düşen kırsal yerleşimler hızla nüfus kaybetmiş ve göç sonucu geride kalan kırsal mimari ise kaderine terk edilmiştir.

Kırsal yerleşimlerin korunması gerekliliği son yıllarda koruma konusu kapsamında ele alınmaya başlanmıştır. Kırsal mirasın korunması konusunda da önemli bir belge olma niteliği taşıyan Venedik Tüzüğü'nde, tarihi anıt kavramının kırsal yerleşimleri de kapsadığı vurgulamakta ve bu bölgelerin de korunması gerekliliğinden söz edilmektedir.<sup>11</sup> Türkiye'de kırsal mimari miras ile ilgili koruma çalışmalarının ise

<sup>11</sup> ICOMOS,1964.



daha yakın tarihlere dayandığı görülmektedir. Bu konudaki çalışmalar, çoğunlukla Cumalıkızık, Safranbolu Yörük Köyü, Birgi gibi turizmin aktif rol oynadığı ve sit alanı ilan edilmiş yerleri kapsamaktadır. Özellikle, çoğunluğu tescillenmemiş olan kırsal yerleşimlerle ilgili yazılı kaynakların olmaması ve bu yerleşimlerdeki geleneksel doku ve yapıların zaman içinde farkına varılmadan kaybolup gitmesi korumanın önemli problemleridir.

İçinde bulunduğu çevreye uygun özgün ve zengin çeşitliliğe sahip olan kırsal yerleşimlerin her biri kendine has değerlere sahiptir. Bu nedenle her bir kırsal yerleşimin korunması sürecinde kendi içinde değerlendirilmesi ve analiz edilmesi gerekir. Kırsal yerleşimlerin korunmasında birçok sorunla da karşı karşıya kalınmaktadır. Bu sorunlar, toplumsal beğenin değişmesi gibi toplumsal sorunlar, genç işgücünün göç etmesi ve değişen tarım politikalarından kaynaklanan ekonomik sorunlar, yollar ve atık su sistemleri gibi mimari çevreye ilişkin sorunlar olarak sıralanmaktadır.<sup>12</sup> Bu sorunların çözülmesi için akademik camia, kamu kurumları ve en önemlisi yerli halk ile işbirliği içinde olunması gereklidir.

Son yıllarda İzmir ili, Ödemiş ilçesi sınırları içerisinde yer alan kırsal mimariyle ilgili çeşitli çalışmalar yapılmaktadır. Bu çalışmalar incelendiğinde Dünya Mirası Geçici Listesi'ne 2012 yılında giren Birgi<sup>13</sup> ve hayalet köyü olarak da bilinen Lübbey Köyü<sup>14</sup> öne çıkmaktadır. Bu yerleşimlerin dışında geleneksel dokunun görüldüğü, tescillenmeyen çokça köy bulunmaktadır ve bu yerleşimlerin yok olmadan belgelenmesi gerekmektedir.

Geleneksel köy dokusunun korunarak günümüze kadar ulaştığı örneklerden biri Karadoğan Köyü'dür. Köyde yer alan cami, kahvehane, okul, çeşme, konut, işlik/tesis işlevli yapılar ve bahçeler döneminin kırsal yaşamı, mimari yaklaşımı, yapı teknolojisi, yapım teknikleri, peyzaj özellikleri ve geleneksel yapı ustalıkları hakkında detaylı bilgiler vermektedir. 19. yy. ve 20. yy. dönemlerinin ihtiyaçları doğrultusunda inşa edilen Karadoğan'daki geleneksel yapıların birçoğu günümüzde terkedilmiştir. Meydandaki sosyal yapılar ve köy dokusunun çoğunluğunu oluşturan geleneksel evler kullanılmamaya bağlı olarak doğa şartları karşısında eskimeye, yıpranmaya, harap olmaya ve hatta yıkılmaya başlamışlardır. Bu geleneksel dokunun yok olmaması için yapıların hem ekonomik hem de sosyal ve kültürel açıdan topluma tekrar kazandırılması gerekir. Karadoğan köyünün Ödemiş ilçesine sadece 6 km uzaklıkta olması köyün tekrar canlandırılması için avantaj sağlamaktadır. İlçe ile ulaşımın kolay olduğu Karadoğan Köyü için ya eski nüfusun köye geri dönmesi için teşvikler yapılmalı ya da eko-köyler ve turizm projeleriyle Karadoğan Köyü tekrar canlandırılıp kültür mirasımız yaşatılmalıdır. Bu projeler idari birimler, köylüler, mimarlar ve farklı disiplinlerden kişi ve kuruluşlarca görüşülmeli ve köyün tekrar yaşatılarak korunması sağlanmalıdır.

12 Eres, 2016, 10-11.

13 UNESCO, 2012.

14 Güler, 2016.

Bu çalışmada terkedilmekte olan kırsal yerleşimlerin karşılaştığı yok olma tehlikesi tartışılmış ve yenilenemez bir değer olan ve verdiği göçlerle yok olma tehlikesi taşıyan Karadoğan Köyü geniş kapsamda incelenmiştir. Köyün tarihsel gelişimi, geleneksel mimarisi, geleneksel yapı türleri ve yapım teknikleri, plan ve cephe özellikleri incelenerek tescilli olmayan bu köyün belgelenmesi sağlanmıştır. Bu çalışma ile belgelemenin önemi vurgulanmış ve günden güne nüfus kaybederek kaderine terkedilen kırsal yerleşimlerin korunması ile ilgili sorunlara değinilerek kırsal mimari mirasın korunması konusunda farkındalık yaratılmaya çalışılmıştır.

## **KAYNAKÇA**

- Dural, H. (2004). *Ödemiş Tarihi*, İzmir: Ödemiş Belediyesi Kültür Yayınları.
- Eres, Z. (2006). Türkiye’de Geleneksel Köy Mimarisini Koruma Olasılıkları, *Ege Mimarlık*, (92), 8-13.
- Güler, K. (2016). *Türkiye’de Nüfusunu Yitiren Kırsal Yerleşimlerin Korunması İçin Bir Yöntem Önerisi: Ödemiş-Lübbey Köyü Örneği*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi.
- İzmir İl Özel İdaresi Ve İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü (İYTE). (2012), *İzmir Kırsal Alan Yerleşim ve Konut Envanteri- Kırsal Yerleşimler*. İzmir.
- Yavuz, B. G. (1998). *Ödemiş’in Tarihi*. İzmir: Ödemiş Belediyesi Yayını.

## **İnternet Kaynakları**

- Google Earth, Karadoğan Köyü, Erişim adresi: <https://earth.google.com/web/> (Erişim Tarihi: Aralık 2017)
- ICOMOS, (1964), Venedik Tüzüğü, Erişim adresi: [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0243603001536681730.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0243603001536681730.pdf) (Erişim Tarihi: Mart 2019)
- Ödemiş Belediyesi, Mahallelerimiz, Erişim adresi: <https://www.odemis.bel.tr/odemis/mahallelerimiz.html> (Erişim Tarihi: Aralık 2017)
- Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü, Parsel Sorgulama, Erişim adresi: <https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/> (Erişim Tarihi: Mart 2019)
- Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK), Nüfus ve Demografi, Yıllara ve cinsiyete göre il/ilçe merkezleri ve belde/köyler nüfusu, 1927-2017, Erişim adresi: <http://www.tuik.gov.tr/UstMenu.do?metod=temelist> (Erişim Tarihi: Aralık 2017)
- UNESCO, (2012), Erişim adresi:  
<http://www.unesco.org.tr/Pages/125/122/UNESCO-D%C3%BCnya-Miras%C4%B1-Listesi> (Erişim Tarihi: Mart 2019)



## GELENEKSEL DÜZCE-KONURALP EVLERİNİN YAPI ELEMANLARI



### STRUCTURE ELEMENTS OF DÜZCE-KONURALP'S TRADITIONAL HOUSES

Funda NALDAN\*

#### Öz

Düzce iline bağlı Konuralp yerleşimi, Düzce - Akçakoca yolu üzerinde bulunmaktadır. Düzce ve çevresi konut mimarisi bakımından zengin bir yöre olmasına rağmen bu yörenin eserleri yeterince incelenmemiştir. Tarihte önemli bir yerleşim ve kültür merkezi olan Konuralp'in, farklı yönlerden araştırılmış olmasına karşın geleneksel evlerine değinilmediği görülmüştür. İl kültür envanterinde yapıların birkaçı tescil edilmiştir. Ev mimarisi bakımından pek çok yöre ile benzer özellik gösteren Konuralp yerleşiminde geleneksel Türk ev mimarisinin özelliklerini görmek mümkündür. Çalışmamızda yapı elemanları bakımından değerlendirilen Konuralp evleri 20. yy. başlarına tarihlendirilmiştir. Evler, taşıyıcı sistem, cephe ve örtü düzenleri, malzeme ve teknik bakımından incelenmiştir. Süslemeden uzak, sade bırakılan cephelerde duvar örgüsünü görmek mümkündür. Bu çalışma yöredeki yapı elemanları ile ilgili genel bir fikir vermesi ve bazı yapıların ilk kez belgelenmesi açısından önem arz etmektedir.

*Anahtar kelimeler:* Konuralp, ev, yapı elemanı, konut mimarisi, cephe düzenlemesi,

#### Abstract

Konuralp settlement of Düzce province is located on the road between Düzce-Akçakoca. Although Düzce and its surroundings are rich in terms of residential architecture, the artifacts of this region have not been studied sufficiently. In the settlement, which is an important settlement and cultural center in history, it was observed that the traditional houses of the settlement which were investigated in different ways were not mentioned. Some of the buildings have been registered in the provincial culture inventory and other houses should be registered and protected as soon as possible. In terms of home architecture, it is possible to see the characteristics of traditional Turkish house architecture in Konuralp settlement which has similar features with many regions. Konuralp houses, which are evaluated in terms of building elements, are dated to the 20<sup>th</sup> century. Structural system, facade designs, materials and technical aspects of those houses were examined. It is possible to see the masonry on the facades which are undecorated. The study provides general idea about the region's structural elements which are being published first time.

*Keywords:* Düzce, traditional house, building element, house architecture, facade,

\* Dr. Öğr. Üyesi. Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Eğitim Fak., Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü.  
ORCID ID: 0000-0003-2722-4269 ♦ E-mail: fnaldan@gmail.com

## 1. Giriş

Düzce iline bağlı Konuralp, Düzce-Akçakoca yolu üzerinde il merkezine yaklaşık 5 km uzaklıkta bulunan bir tepe üzerine kurulmuştur. Düzce ovasına hakim olan bu tepe, Antik Dönem’de Hypios olarak anılan sıra dağların bir uzantısı şeklindedir.<sup>1</sup> Yerleşim Antik Dönem’de Bithynia olarak adlandırılan bölgede Hypium kenarında kurulmuştur<sup>2</sup>. Yerleşim, Kocaeli Kocaeli Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu’nun 20.03.2013 tarih ve 894 sayılı kararı ile I, II ve III. derece Arkeolojik Sit Alanlarına ayrılarak, I.derece sit alanları içerisinde tiyatro, su kemeri, Roma köprüsü, sur ve evler tescil edilmiştir.

**Harita 1:**  
Konuralp’in Konumu.  
(Google Maps)



MÖ 3. yy.’a tarihlendirilen<sup>3</sup> yerleşim, Prusias ve Hypium olarak adlandırılmıştır.<sup>4</sup> Konuralp, Roma Dönemi’nde önemli yapılaşma görülen yerlerdendir.<sup>5</sup> Daha sonra Bizans egemenliği altına giren yerleşim Konur Alp tarafından fethedilmiş, bölge Türk egemenliğine girmiştir. Bu nedenle yerleşimin adı Konur Alp olarak değiştirilmiştir.<sup>6</sup> Osmanlı egemenliği altında (1324-1692) Bolu Sancağı’na bağlanmıştır.<sup>7</sup> Osmanlı Dönemi’nde gerçekleştirilen imar faaliyetlerine karşılık tiyatronun güneyine yeni yerleşim alanlarının açıldığı bilinmektedir.<sup>8</sup> Günümüzde yerleşim Terzialiler, Çiftepınarlar, Şehit Hüseyin Kıl, Şehit Murat Demir, Şehit Kemal Işıldak, Şehit Bayram Gökmen, Orhangazi mahalleleri olmak üzere yedi mahalleden oluşur.

Konuralp’te Hellenistik Dönem’den kalma antik tiyatro, antik kent surları, su kemerleri ve 20. yy. başlarına tarihlenen evlerinden oluşan kent merkezi görülmektedir. Yerleşimin tiyatronun çevresindeki alanlarda oluştuğu görülmektedir. Sit alanı içinde kalan Çiftepınarlar, Terzialiler ve Şehit Hüseyin Kıl mahalleleri çeşitli yapı türlerinin bir

1 Dikmen, Toruk, 2017, 177.

2 Strabon, 1993, 42-43.

3 Texier, 2002, 94; Zeyrek & Çelik, 2005, 15.

4 Konukçu, 1984,12; Akurgal,1989, 82; Zeyrek & Çelik, 2005, 13-15.

5 Zeyrek & Çelik, 2005, 30-33.

6 Konukçu, 1984, 15-16.

7 Bolu’nun tarihi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Uzunçarşılı, 1994, 573; Güler, 1998.

8 Dikmen, Toruk, 2017, 183

arada olması, topografyaya uygun yerleşimi ile Konuralp'in merkezini oluşturmaktadır. Mahalle isimlerinin burada yaşayan ailelerden veya buraya bir katkısı olmuş kişilerden alındığı anlaşılmaktadır. Geneline baktığımızda, Konuralp tarihi kent dokusunun büyük ölçüde korunduğu gözlenmiştir. Sokak dokusu, yerleşimi ve yaşam anlayışı ile özgünlüğünün yok olmaması için korunması zorunlu bir yerleşimdir. Topografyaya uyum sağlayan cami, dükkan, evlerin bir bütün oluşturarak birbirine bağlandığı sokakları ile dikkat çekmektedir. Yerleşim, deprem ve insan tahribatı ile gerçekleşen müdahalelere rağmen yine de çarpık ve betonarme yapılaşmaya çok fazla maruz kalmadan geleneksel görünümünü muhafaza etmektedir. Evlerde kat yüksekliği çok olmadığından çatılardaki kiremit rengi mahalle dokusuna renk katar. Mahallelerde oturanlar Konuralp'in yerlileridir. Yörede sosyo-ekonomik durumu orta veya üst derece gelire sahip bir nüfus vardır.

Kültür varlıkları konusunda Konuralp ile ilgili çalışmalar oldukça sınırlıdır.<sup>9</sup> Antik Dönem'e ilişkin çalışmalar sayısal olarak oldukça fazla iken Türk dönemine ait çalışmalar azdır. Türk evinin genel özellikleri, plan tipleri ve bu evin nerelerden geldiği, bazı çalışmalarda ayrıntılı olarak ortaya konulmuştur.<sup>10</sup> Konuralp evleri ile ilgili herhangi bir çalışma yapılmamıştır. Çalışmamızda Konuralp yerleşiminde bulunan, henüz kültür envanteri (sadece 7 ev) dışında herhangi bir yayında yer almayan, tespiti tarafımızdan yapılmış, 20. yy. başlarına tarihlendirilen 20 ev, yapı elemanları açısından kapsamlı bir şekilde incelenmiştir.

Bu çerçevede incelenen söz konusu evlerin yapı elemanları *taşıyıcılar* (duvarlar), *örtü düzeni*, *malzeme ve teknik*, *merdiven*, *çıkma*, *pencere ve kapı* şeklinde ayrı başlıklar altında karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda özellikle yerleşimde yer alan evlerin tamamına yakınının tip olarak birbirinin tekrarı olduğu anlaşılmış, bu nedenle yapılar katalog şeklinde anlatım yerine tablolar ile açıklanmıştır.

## 2. KONURALP EVLERİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ

Karadeniz Bölgesi - Batı Bölümü'nün önemli merkezlerinden olan Konuralp, coğrafi konumu, iklimi ve yörede bulunan malzemeden dolayı kendine özgü bir sivil mimariye sahiptir. Evlerin kat sayısı ve kademelenmesinde, bölgenin arazi yapısı ve coğrafi özellikleri son derece etkili olup evlerin genellikle güneğe yöneldiği görülmektedir.

**Plan:** Evlerde planı belirleyen en önemli unsur sofadır. İç sofalı plan tipinin uygulandığı evlerin mekân düzenlemesi, odaların günlük yaşamın ihtiyaçlarına cevap verebilecek şekilde tasarlanmıştır.

**İç Mekan:** Geleneksel Türk evlerinde görülen başoda uygulamasının Konuralp

9 Arşiv kaynakları ışığında Konuralp kültürel mirasını tanıtmayı amaçlayan çalışma için bk. Özlü, 2008; Düzce ili geneli taşınmaz kültür varlıkları envanteri için bk. Düzce Kültür Varlıkları Envanteri, 2014; Konuralp'in mekânsal yerleşiminde ele alınan üç mahallenin kimliği ile ilgili yapılmış çalışma için bk. Tanrıverdi Kaya & Demir & Ayengin, 2014.

10 Eldem, 1963; Kuban, 1975.

evlerinde örneği yoktur. Sokağa bakan odaların hepsi aynı düzendedir. Bu odaların çok sayıda pencere ile dışa açıldıkları görülür. Odalarda kapalı cephe duvarında ocak ve her iki yanda dolap vardır. Çiçeklik kullanılan diğer bir elemandır.

**Cepheler:** Zemin kat üzerine iki katlı evlerin tek veya iki cephesinden giriş sağlanmakta, cephe çıkmaları daha çok cepheye paralel uzanmaktadır. Çıkmalar cephelere hareketlilik katmıştır. Girişlerini topografya belirlemiştir. Giriş cepheleri genellikle doğrudan sokağa bakar. Evlerin cepheleri genel olarak sıvanmamış, duvar örgüsünü olduğu gibi yansıtmaktadır. Giriş kapıları, tek veya çift kanatlı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ana giriş kapıları üzerinde aydınlatma penceresi olanlar da vardır. Pencereleer, giyotin ve kanatlı tipte, bu elemanların çoğu sade düzenlemeye sahip bazılarında demir parmaklık veya kafes uygulaması görülmektedir. Formuna göre dikdörtgen, kemerli şekillerdedir.

**Malzeme ve Teknik:** Evlerin zemin katı yığma duvar sistemindedir. Üst katlar ahşap çatki sistemde (yarı kagir), duvar yüzeyleri ahşap elemanlarla bölmelere ayrılmış ve bu boşlukların içi tuğla ya da kerpiç malzeme ile doldurulmuştur. Çatılarda kiremit veya sac kullanılmıştır. İç ve dış yapı elemanlarında en çok kullanılan malzeme ahşaptır.

**Süsleme:** Konuralp evleri süsleme açısından sade tutulmuştur.

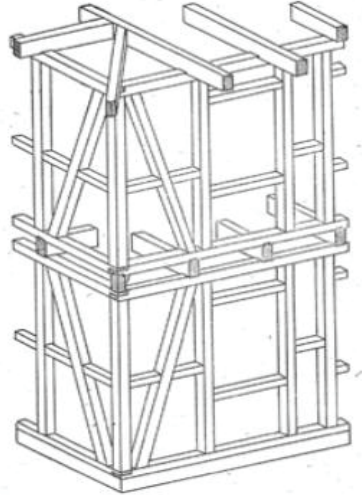
### 3. KONURALP EVLERİNİN YAPI ELEMANLARI

#### 3. 1. Dış Yapı Elemanları

##### 3. 1.2. Duvarlar

Yapıların en önemli taşıyıcı öğeleri duvarlardır. Duvarlar taşıyıcı işlevi görmekte olup, kerpiç, tuğla, moloz taş ve ahşap malzemenin kullanıldığı görülür. Duvar kalınlıkları 48 ile 60 cm arasında değişmektedir.

Evlerde genel olarak temeller taş duvarla oluşturulur. Eğimin az olduğu yerlerde kısmi bodrum oluşturacak şekilde taş duvar yükseltilir. Bu duvarın üzerine kalın ağaçlar yerleştirilir, buna taban kirişi denir. Genellikle zemin kat moloz taşla örülerek evlerde subasman katı oluşturulmuştur. Moloz taş üzerine kurulu evler, duvar üzerine yatırılmış kalın ahşap kirişlere oturtulan ana dikmeler, ara dikmeler, kenar çaprazları ile ahşap iskelet şeklindedir. (Şek. 1) Diğer katlar da aynı biçimde devam etmiştir. Tuğla ve ahşap dolma duvarlar olarak iki farklı duvar örgüsü kullanılmıştır. Toplam 44 cephede ve Fikret Özdemir Evi'nin doğu cephesinde çıkma yapan duvarda ahşap çatki tuğla dolgu, 32 cephede ahşap çatki ahşap dolma tekniği görülmektedir. Fikret



Şek. 1: Ahşap iskelet yapı sistemi. (Yaman, 2007, 34.)



Özdemir Evi'nde, zemin kat ahşap çatkı arası tuğla dolgu, üst kat ahşap dolma duvarlar şeklinde görülür.

Geleneksel konutlar başta olmak üzere yapı sistem ve elemanları üzerine kaleme alınmış kapsamlı bir yayında, duvarlar, kagir ve ahşap duvarlar şeklinde iki gruba ayrılmış, bunlar kendi içinde sınıflandırılarak bir tipoloji ortaya konmuştur<sup>11</sup>. Konuralp geleneksel evlerinde, bu tipolojiden yola çıkarak iki tip duvar tekniği vardır. Her iki tipte sevilerek uygulanmıştır. Bu inşa tekniğine Anadolu'nun kuzey ve batısında daha çok rastlanmaktadır.<sup>12</sup>

**Tuğla dolgulu ahşap iskelet duvarlar:** Ahşap çatkının arasına yatay, düşey ve balıksırtı şeklinde tuğlalar yerleştirilmiştir.<sup>13</sup> (bk. *Tablo 1*)

**Ahşap dolma duvarlar:** Çatki arasına uygun şekilde yatay ve düşey olarak ahşap dolgu malzemesi yerleştirilmiştir.<sup>14</sup> (bk. *Tablo 1*) Dikme araları genellikle 1 m kadardır.

### **3.1.3. Dikmeler:**

Ahşap iskelet yapıda duvar içinde yer alarak taşıyıcı düzeni oluşturan düşey doğrultudaki yapı elemanlarıdır. Ana, ara ve kapı-pencere dikmesi olmak üzere üç tür dikme evlerin hepsinde görülür.

### **3.1.4. Çıkmalar**

Geleneksel Anadolu konutlarının en karakteristik unsuru olan cepheleri hareketlendiren ve aynı zamanda sokağa da görünüm katan öğelerinden biri çıkmadır. Yol aksına yaslanan evlerde düz cephe çıkmaları ile gönye çıkmalar yaygın grubu oluşturur. (bk. *Tablo 2*) Cephe çıkmalarında görülen uygulama, ahşap döşeme hatıllarının zemin katın tavanından yol aksına doğru uzatılmasıyla olmuştur. Çıkmaların altında herhangi bir kaplama olmayıp olduğu gibi bırakılmıştır.

**Cephe Ortasında Tek ve Düz Çıkmalı Cephe Düzeni:** Cephenin tam ortasında yer alan çıkmadır.<sup>15</sup>

**Tek Gönyeli Çıkma Cephe Düzeni:** Çıkma tipi olarak köşede bulunan gönyeli çıkmadır.<sup>16</sup>

11 Tayla, 2007,185.

12 Ürer, 2013, 225

13 Örnekler: Ahmet Arslan, Ali Cemil Oral, Dikiciler, Necati Esen, Anonim, Yaşar Sevindik, İbrahim Özcanım, Topçular, Hüseyin Aksöz, Salim Hunç, Topçuoğlu evleri.

14 Örnekler: Hakkı Odabaş, Bülent Kıyıcı, Eroğlu, Nuri Baş, Cavidan Sönmezoğlu, Vildan Eroğlu, Hilmi Başol, Yaşar Sevindik, Ahmet Tok evleri.

15 Örnekler: Topçuoğlu, Cavidan Sönmezoğlu, Salim Hunç evleri.

16 Örnekler: Cavidan Sönmezoğlu Evi, Necati Esen Evi.

**Tablo 1:** Konuralp Evleri Duvar Tipi Örnekleri.

Tuğla dolgulu ahşap iskelet duvarlılar	Ahşap dolma duvarlılar
 <p>Fotoğraf 1: Salim Hunç Evi</p>	 <p>Fotoğraf 2: Yaşar Sevindik Evi</p>
 <p>Fotoğraf 3: Topçuoğlu Evi</p>	 <p>Fotoğraf 4: Ahmet Tok Evi</p>


**Düz Kat Çıkıntılı Çıkma Cephe Düzeni:** Cephede çıkma olmayıp üst kat tamamen kat çıkıntısı yapan çıkmadır.

**Çıkmasız Cephe Düzeni:** Cephenin düz bırakıldığı düzendir.<sup>17</sup>

Çıkmalar, alttan desteksiz bırakılmıştır. Vildan Eroğlu Evi'nin çıkması ahşap direklerle desteklenmiştir. Ahmet Arslan ve Dikiciler Evleri'nde balkon düzenlemesi olup balkonlar, alttan ahşap direklerle desteklenmiştir.

17 Örnekler: Yaşar Sevindik, Bülent Kıyıcı, Ahmet Arslan, Ahmet Tok, Ali Cemil Oral, Anonim, Hilmi Başol, Hüseyin Aksöz, Topçular, İbrahim Özcanım, Fikret Özdemir, Nuri Baş, Hakkın Odabaş evleri.

**Tablo 2:** Konuralp Evleri Çıkma Düzen Örnekleri

Cephe Ortasında Tek ve Düz Çıkmalı cephe düzeni	Tek Gönyeli Çıkma cephe düzeni	Düz kat çıkıntılı çıkma cephe düzeni	Çıkmasız cephe düzeni
 <p>Salim Hunç Evi</p>	 <p>Necati Esen Evi</p>	 <p>Vildan Eroğlu Evi</p>	 <p>Hakkı Odabaş Evi</p>

### 3.1.5. Çıkma Altı Destekleri

Konuralp evlerinde çıkmalar çoğu zaman konsollarla (destek) desteklenmiştir. Alttan desteksiz bırakılan örnekler de vardır. Bu destekler şu şekilde gruplandırılmıştır. Ahşap direk<sup>18</sup> ve ahşap kirişle<sup>19</sup> desteklenenler olmak üzere iki ayrı tip görülür.

### 3.1.6. Örtü Düzeni

#### 3.1.6.1. Çatı Biçimi

Konuralp evlerinde, eğimli ahşap çatılar görülür. Çatılar, kırma çatı tipinde olup hepsi dört yöne eğilimlidir. 20 evin hepsinde bu çatı tipi görülür. Evlerde çatı örtüsü olarak, alaturka kiremit kullanılmıştır. Bazı evlerin çatıları yağışlardan korunması amaçlı sonradan sac malzeme ile kaplanmıştır.

#### 3.1.6.2. Saçaklar

Cepheleleri tamamlayan unsurlardan biri de saçaklardır. Saçaklar çıkmanın meydana getirdiği girinti çıkıntılara göre kademe yaparken bazı evlerde tüm cepheyi düz bir şekilde dolanmaktadır. Saçak, evin cephe düzenlenişine göre biçimlenmiştir. Bu elemanın en karakteristik özelliği geniş tutulmasıdır. Konuralp evlerinde iki tip saçak kullanılmıştır. 20 ev içinde 8 evin cephesi saçak altı kaplamalı, 12 evin cephesi ise saçak altı kaplamasız olarak yapılmıştır. (Bk. Tablo 3)

**Altı Düz Ahşap Kaplamalı Saçak:** Saçak altı kaplaması olarak ahşap malzeme kullanılmıştır. Düz tahtalarla saçak altı kaplanmıştır. 8 evde bu tip saçak görülmüştür.<sup>20</sup>

18 Çıkması Ahşap Direkli Evler; Anonim Ev, Topçular Evi, Cavidan Sönmezoğlu Evi.

19 Çıkması Ahşap Kirişli Evler; Topçuoğlu Konağı, Vildan Eroğlu Evi, Ahmet Arslan Evi.

20 Örnekler: Ahmet Arslan, Ali Cemil Oral, Dikiciler, Nuri Baş, Anonim, Salim Hunç, Cavidan Sönmezoğlu, Topçuoğlu evleri.

**Tablo 3:** Konuralp Evleri Saçak Tipi Örnekleri.

Altı düz ahşap kaplamalı saçak	Altı kaplamasız saçak
 <p data-bbox="170 655 346 682">Topçuoğlu Konağı</p>	 <p data-bbox="623 691 800 718">Bülent Kıyıcı Evi</p>

**Altı Kaplamasız Saçak:** Çatı çıkıntısının altı boş bırakılmış, herhangi bir malzeme ile kaplanmamıştır. Diğer saçak tipine göre daha geniştir. 13 evde görülmüştür.<sup>21</sup>

### 3.1.6.3. Dış Kapılar

Evlerin doğrudan sokakla bağlantılı olması dışarı ile ana yola açılan bol pencere, çıkma veya balkon düzenlemeleriyle dış dünya ile bağlantılı olduğunu göstermektedir. Bu uygulamanın dışında bazı evlerde bahçeden ulaşılan kapı girişleri de vardır.

Kapılar kullanım yerlerine göre, bahçe kapıları ve eve esas girişi sağlayan kapılardır. Kapıların ölçüleri birbirine yakındır. Tek kanatlılarda 90 cm arasında değişen ölçüler, çift kanatlı kapılarda her iki kanadın ölçüsü de 70-80 cm arasındadır.

Bazı evlerde birden fazla giriş kapısı bulunur.<sup>22</sup> Ana giriş kapıları tek ve çift kanatlı olmak üzere iki gruba ayrılır. Toplam 29 adet esas giriş kapısı bulunur. 20 evde tek kanatlı, 9 evde çift kanatlı kapı tipi görülür.

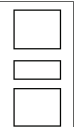

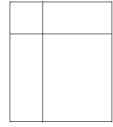
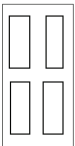
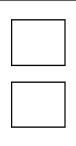
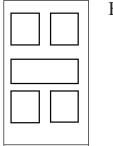
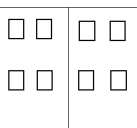
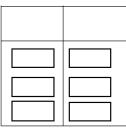
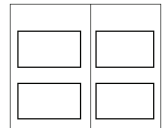

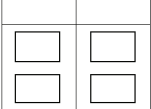
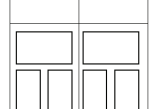
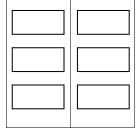
Tabloların diziliş şekillerine göre sınıflandırılan kapılar 13 farklı düzenlemeye sahiptir. (bk. **Tablo 4**)<sup>23</sup> Giriş kapılarının cephe ortasında veya kenarda bir tarafında olduğu

21 Örnekler: Hakkı Odabaş, Yaşar Sevindik, Vildan Eroğlu, İbrahim Özcanım, Eroğlu, Ahmet Tok, Fikret Özdemir, Necati Esen, Hilmi Başol, Hüseyin Aksöz, Topçular, Bülent Kıyıcı evleri.

22 Vildan Eroğlu, İbrahim Özcanım, Bülent Kıyıcı, Ahmet Arslan, Ali Cemil Oral, Hilmi Başol Evleri'nde ve Anonim Ev'de 2 ana giriş kapısı, Nuri Baş Evi'nde ise 3 ana giriş kapısı vardır.

23 Tabloda yer almayan İbrahim Özcanım Evi hem Tek Kanatlı Kapı hem Çift Kanatlı Kapı örneklemekte; Anonim Ev, Çift Kanatlı Kapı örneklemektedir.

Tablo 4: Konuralp Evlerinin Kapı Tip ve Düzenlemeleri

Tek kanath kapılar	 A	 B	 C
	Yaşar Sevidik Evi Bülent Kıyıcı Evi Ahmet Arslan Evi Nuri Baş Evi Anonim Ev Hilmi Başol Evi Hüseyin Aksöz Evi Topçular Evi	Vildan Eroğlu Evi Eroğlu Evi Hilmi Başol Evi Cavidan Sönmezoğlu Evi	Ahmet Arslan Evi
Çift kanath kapılar	 D	 E	 F
	Ali Cemil Oral Evi	Ali Cemil Oral Evi Dikiciler Evi	Salim Hunç Evi
	 H	 I	 İ
	Hakkı Odabaş Evi	Topçuoğlu Konağı	Necati Esen Evi
	 J	 K	 L
Vildan Eroğlu Evi	Ahmet Tok Evi	Fikret Özdemir Evi	
 M			
Nuri Baş Evi			

tespit edilmiştir. 9 evin esas giriş kapısı üzerinde evin içini aydınlatmak için ışıklık penceresi açılmıştır. Kapılar, düz atkılı kapı tipinde olup kemerli örneğe rastlanmaz. Pervazlar sade görünümlüdür. Kapı açılışları daima mekânın içine doğrudur. Evlerin girişlerinde karakteristik bir özellik bulunmaz.

### 3.1.6.4. Pencereleler

Cephe düzenlemesinde en önemli görsel etkilerden biri pencerelelerdir. Büyüklük ve genişlikleri evin cephesine göre değişen pencereleler, alt katlarda az, üst katlarda çok sayıdadır., Evlerde normal pencere tipi ½ oranında dikine konulmuş dikdörtgendir. Genişlik ve yükseklik oranı dikdörtgen formu bozmamak için farklı boyutlarda yapılmıştır. Düz atkı tipte ahşap pervazlı pencereleler, sade görünümüne sahiptir. Giyotin ve kanatlı tipte ahşap doğramalı pencerelelerin tercih edildiği görülmektedir.

Ancak bir örnekte mekânı vurgulama amaçlı yuvarlak kemerli pencere de kullanılmıştır. Konuralp evlerinde görülen pencereleleri, tür, düzen ve form özelliklerine göre şöyle sıralayabiliriz: Düşey sürme (giyotin) pencereleler ve düşeyde ikiye bölünüp çift kanatlı olarak (düşey menteşe yardımıyla) açılan pencereleler.

**Düşey Sürme (Giyotin) Pencereleler:** Genellikle üst kanat sabittir. Alt kanat yukarı çıkar. Dikdörtgen formdadırlar. 7 evde<sup>24</sup> sadece giyotin pencere görülür. Doğramaları ahşap kesitli olan 16 evde bu pencereden vardır. Giyotin pencereleler iç düzene göre 8 ayrı tiptedir. (bk. *Tablo 5*)

**Çift Kanatlı Açılan Pencere Tipi:** 13 evde bu pencere tipi görülür. Menteşe yardımıyla açılırlar. Kanatlar kapatıldığı zaman üstte ve altta mandallar tutar. Çift kanatlı açılan pencere tipleri 9 ayrı tipte görülür. (bk. *Tablo 5*) Pencere formuna göre dikdörtgen ve kemerli pencere olarak ikiye ayrılır. 4 evde<sup>25</sup> sadece çift kanatlı olarak görülür.

**Dikdörtgen Biçimli Pencere:** Evlerin tamamında bu pencere biçimi görülür.

**Kemerli Pencere:** Sadece Topçuoğlu Konağı'nda görülen pencere tipidir ve bu pencere yuvarlak kemerlidir.

Bu pencere tiplerinden 9 evde<sup>26</sup> her iki pencere tipi birlikte görülür.

## 3.2. İç Yapı Elemanları

### 3.2.1. İç Duvarlar


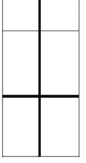
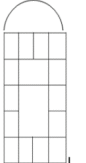
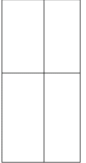

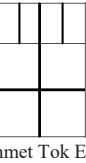
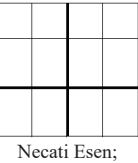
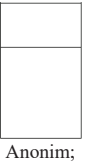

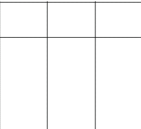
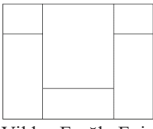

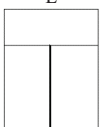
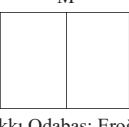
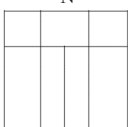
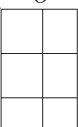
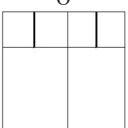
Ahşap çatki tekniğindeki evlerin iç duvarları, kerpiç ile sıvanmıştır. Evlerde kerpiç sıva üzerine kum sıva yapılmış, üzeri de kireç ile badanalanmıştır. Odalarda çiçek koymak için yapılan alanlardan olan çiçeklikler genelde kaldırılrsa da, ikamet amaçlı kullanılan odalarda bu çiçekliklere rastlanır.

24 Topçuoğlu Konağı, İbrahim Özcanım Evi, Ali Cemil Oral Evi, Fikret Özdemir Evi, Dikiciler Evi, Salim Hunç Evi, Cavidan Sönmezoğlu Evi.

25 Ahmet Arslan Evi, Nuri Baş Evi, Hüseyin Aksöz Evi, Topçular Evi.

26 Hakkı Odabaş Evi, Yaşar Sevindik Evi, Vildan Eroğlu Evi, Bülent Kıyıcı Evi, Eroğlu Evi, Ahmet Tok Evi, Necati Esen Evi, Anonim Ev, Hilmi Başol Evi.

**Tablo 5:** Konuralp Evlerinin Pencere Tip ve Düzenleri

Düşey sürme (giyotin) pencereler	<p>A</p>  <p>Topçuoğlu Konağı; Salim Hunç Evi</p>	<p>B</p>  <p>Hakkı Odabaş; Yaşar Sevindik; Vildan Eroğlu; İbrahim Özcanım; Bülent Kıyıcı; Ahmet Tok; Ali Cemil Oral; Necati Esen; Fikret Özdemir; Dikiciler; Hilmi Başol; Cavidan Sönmezoğlu evleri</p>	<p>C</p>  <p>Topçuoğlu Konağı</p>	<p>D</p>  <p>Hakkı Odabaş; Yaşar Sevindik; Eroğlu; Ahmet Tok; Cavidan Sönmezoğlu evleri</p>	
	<p>E</p>  <p>Hakkı Odabaş, Yaşar Sevindik; Vildan Eroğlu; İbrahim Özcanım; Bülent Kıyıcı; Eroğlu; Ahmet Tok; Ali Cemil Oral; Fikret Özdemir; Dikiciler; Necati Esen; Hilmi Başol; Cavidan Sönmezoğlu evleri</p>	<p>F</p>  <p>Ahmet Tok Evi</p>	<p>G</p>  <p>Necati Esen; Anonim; Salim Hunç evleri</p>	<p>H</p>  <p>Anonim; Cavidan Sönmezoğlu evleri</p>	
	Çift kanatlı açılan pencere tipi	<p>I</p>  <p>Hakkı Odabaş; Bülent Kıyıcı; Hüseyin Aksöz evleri</p>	<p>İ</p>  <p>Anonim; Topçular; Yaşar Sevindik evleri</p>	<p>J</p>  <p>Vildan Eroğlu Evi Ahmet Arslan Evi</p>	<p>K</p>  <p>Nuri Baş Evi</p>
		<p>L</p>  <p>Hakkı Odabaş Evi</p>	<p>M</p>  <p>Hakkı Odabaş; Eroğlu; Ahmet Tok; Hilmi Başol; Hüseyin Aksöz evleri</p>	<p>N</p>  <p>Ali Cemil Oral; Ahmet Arslan evleri</p>	<p>O</p>  <p>Nuri Baş Evi</p>
<p>Ö</p>  <p>Nuri Baş Evi</p>					

### 3.2.2. Merdivenler

Sofanın içinde veya uygun bir yerine bulunan katlar arası ilişkiyi sağlayan merdivenler dar tutulmuştur. Merdiven ve korkulukları ahşaptan yapılmıştır. İçine girilemeyen evler de bulunduğu için değerlendirme, girebildiğimiz evler ile sınırlı kalmıştır. Katlar arası ilişkiyi sağlayan merdivenler, dönel ve düz kollu olmak üzere iki farklı tiptedir. (bk. *Tablo 6*) Merdiven alt boşlukları bir kapı ile kapatılarak kiler olarak kullanılmıştır. Bu tür kiler düzenlemesi 9 evde görülür. Düz kollu merdiven 2 evde, döner merdiven 15 evde kullanılmıştır. Hüseyin Aksöz Evi'nde katlara ayrı kapılardan geçiş sağlandığından iç merdiven yoktur. Evlerde kat sayısına göre merdivenler tek ve iki adet olmak üzere iki çeşittir.

**Düz Kollu Merdivenler:** Bir kenarı duvara gelen düz merdivenlerdir.

**Döner Merdivenler:** Bir kenarı duvara gelen merdivenin diğer yanında ahşap perde vardır. Bu tipte olan merdivenlerde korkuluk genellikle kullanılmamıştır.

### 3.2.3. Tavanlar

Tavanlar döşemeler ile birlikte mekânı tamamlayan elemandır. Tavanlar, ters, düz ve çıtalı tipte ahşap malzeme ile yapılmış tavan örnekleri görülür. (bk. *Tablo 7*) Konuralp yerleşiminde göbekli tavan örneklerine rastlanmamıştır. Tavanlar, ev sahibinin sosyal ve ekonomik durumuna göre yapılmış olmalıdır. Odanın boyutu da tavan kaplaması için önemli bir unsurdur.

**Kaplamasız Tavan:** Tavan kirişlerinin alt yüzeyine herhangi bir uygulamanın yapılmadığı tiptir. Taşyıcı sistem açıkta kalır.

**Düz Kaplamalı Tavan:** Anadolu evlerinde yaygın bir tipi oluşturan bu tavan tipi küçük boyutlardaki düz ahşap tahtalar ile kaplanmıştır. Döşeme kirişinin altına düz tahtaların sade şekilde kapladığı tavadır.

**Çıtalı Tavanlar:** Döşeme kirişlerinin altına tahtalar çakılır. Üzerine de çıtalarla istenilen düzenleme verilir. Örneklerde, sade bir şekilde çıtalar yatay olarak çakılmıştır.

Anadolu konut mimarisinde yaygın olarak görülen tavan kapamalarının oyma, kakma, kalem işi gibi farklı tekniklerle süslenmesine Konuralp evlerinde rastlanmamıştır. Bu tavan süslemeleri hem yapımı zor hem de maliyetli olduğundan yapılmamış olmalıdır.



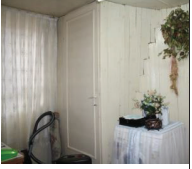
### 3.2.4. Dolaplar

Dolaplar, odaların vazgeçilmez elemanlarından. Ev halkının eşya koyduğu dolaplar, ahşaptan yapılmıştır. Ahşap kapaklı dolapların yanında aynı işlevi gören nişler de vardır. Ocak ve dolap düzenlemesi, evlerin oturma odalarında kullanılmıştır. Dolap, 11 evde ocağın her iki yanında bulunur.<sup>27</sup> Sade düzenlemeye sahiplerdir. (bk. *Tablo 8*)

<sup>27</sup> Ocak sayısı evlerde değişkenlik göstermektedir. Bk. Eroğlu Evi'nde 8, İbrahim Özcanım Evi'nde 6, Cavidan Sönmezoğlu, Hakkı Odabaş, Ahmet Tok Evleri'nde 4, Topçuoğlu Konağı, Bülent Kıyıcı, Ahmet Arslan, Hüseyin Aksöz, Salim Hunç, Hilmi Başol Evleri'nde 2 olmak üzere incelenen evlerde toplam 36 adet dolap bulunmaktadır.

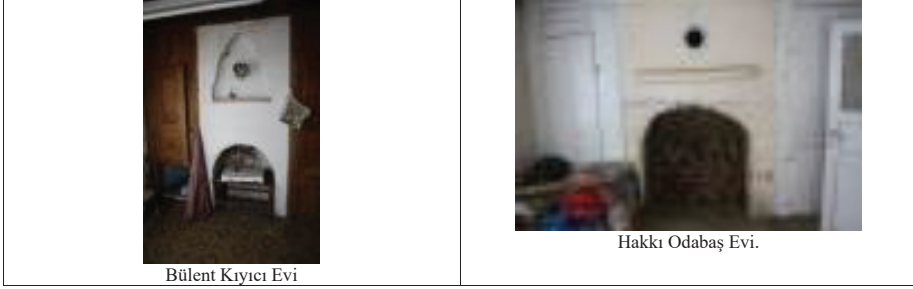


**Tablo 6:** Konuralp Evlerinin Merdiven Tipleri

Düz Kollu merdivenler		Döner merdivenler		Merdiven sahanlığı altı kilerli olanlar
Tek merdivenliler	İki merdivenliler	Tek merdivenliler	İki merdivenliler	
 <p>Hilmi Başol Evi</p>	<p>Bülent Kıyıcı Evi</p>	 <p>Topçuoğlu Yaşar Sevindik Evi Eroğlu Evi Ahmet Arslan Evi Ahmet Tok Evi Fikret Özdemir Evi Dikiciler Evi Nuri Baş Evi Necati Esen Evi Salim Hunç Evi Topçular Evi</p>	<p>Hakkı Odabaş Evi İbrahim Özcanım Evi Ali Cemil Oral Evi Cavidan Sönmezoğlu</p>	 <p>Hakkı Odabaş Evi, Topçuoğlu Konağı, Yaşar Sevindik Evi, İbrahim Özcanım Evi Eroğlu Evi Nuri Baş Evi Necati Esen Evi Topçular Evi Cavidan Sönmezoğlu</p>

**Tablo 7:** Konuralp Evlerinin Tavan Tipleri

Kaplamasız tavan	Düz kaplamalı tavan	Çıtalı tavanlar
 <p>Necati Esen Evi</p> <p>(Bu tavan tipindeki diğer evler; Yaşar Sevindik Evi, Topçular Evi, Dikiciler Evi, Vildan Eroğlu Evi, Eroğlu Evi, Hakkı Odabaş Evi)</p>	 <p>Topçuoğlu Konağı</p>  <p>Salim Hunç Evi</p> <p>(Bu tavan tipindeki diğer evler; Bülent Kıyıcı Evi, Ahmet Tok Evi, Fikret Özdemir Evi, Nuri Baş Evi, Cavidan Sönmezoğlu Evi.)</p>	 <p>Ali Cemil Oral Evi</p> <p>(Bu tavan tipindeki diğer evler; İbrahim Özcanım Evi, Ahmet Arslan Evi)</p>

**Tablo 8:** Konuralp Evleri Dolap Örnekleri**Tablo 9:** Konuralp Evlerinin Ocak Kemer Tipleri

Kaş Kemerli	Beşik kemerli	Bursa tipi kemerli	Sivri kemerli	Basık kemerli	Yuvarlak kemerli
					
Hakkı Odabaş Evi	İbrahim Özcanım Evi	Bülent Kıyıcı Evi	Eroğlu Evi	Hüseyin Aksöz Evi	Ahmet Tok Evi Fikret Özdemir Evi Hilmi Başol Evi Salim Hunç Evi

### 3.2.5. Ocaklar

Geleneksel Türk evinde, odaların kuruluşunda, diğer yapı öğelerinin tersine, mekân içinde çıkıntı yapan tek öğe ocaktır. Ocaklar, evlerin karakteristik öğelerinden biridir. Oda giriş kapılarının bulunduğu duvar dışındaki herhangi bir duvar üzerinde bulunmaktadır. Evlerde benzer özelliklerde olan ocakların her iki yanı dekoratif raflarla hareketlendirilmiş nişlere sahiptir. Bu elemanların çoğunlukla kerpiç malzemeden yapıldığı gözlemlenmiştir. Konuralp evlerinde ocak bulunan odalarda dolap elemanına da yer verilmiştir. Konuralp geleneksel evlerinde saptanabilen toplam ocak sayısı 18'dir.<sup>28</sup> Geçmişte yemek yapmak ve ısınmak için yapılmış bu ocaklar günümüzde kullanılmamaktadır. Ocaklarda 6 farklı kemer tipi gözlemlenmiştir. (bk. *Tablo 9*)

28 Eroğlu Evi'nde 4, İbrahim Özcanım Evi'nde 3, Hakkı Odabaş, Ahmet Tok ve Cavidan Sönmezoğlu Evlerinde 2, Bülent Kıyıcı, Ahmet Arslan, Hilmi Başol, Hüseyin Aksöz, Salim Hunç Evleri'nin 1'er odasında ocak elemanı vardır.

#### 4. KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

Tarihi kentler, kültürel, fiziki, sosyo-ekonomisiyle kültürel mirasımızdır. Bu doku içinde barındırdığı sivil mimarileri ile yerleşimlerin yaşam biçimleri hakkında çıkarımlar yapmak mümkündür. Konuralp'te tarihi kent dokusunun büyük ölçüde korunarak günümüze geldiği gözlenmiştir. Mimari oluşumda en başta iklim, gelenek ve görenekler gibi çok fazla faktör etkili olmuştur. Evlerde, geleneksel Türk evlerinin özellikleri dikkat çekmektedir. Türk evlerinde planı oluşturan elemanların ihtiyaca göre şekillendiği görülmektedir. Planın oluşmasında iklim, topografya, coğrafya gibi doğal şartların yanı sıra İslam inancının da önemli bir rolü olduğu yadsınamaz. Bu durum Anadolu'da iklim, bölge neresi olursa olsun Türk evlerinin birbirine benzeyen yakın plan tiplerini meydana getirmiştir. Diğer geleneksel Türk evlerinde olduğu gibi Konuralp evlerinde de birbirinin görüş açısını veya güneşini kesmeyecek şekilde uygulandığı görülmektedir. Plan tipi, kat sayısı ve süslemesinin evi yaptıranın ekonomik durumu veya arazinin uygunluğu doğrultusunda gerçekleştiği söylenebilir. Ancak büyük pencere ve bahçeleri ile de modern konutun dışa dönük bir mekan anlayışına yakınlaştığını söyleyebiliriz.<sup>29</sup> Zemin kat üzerine iki katlı olan konuta sokaktan veya bahçeden açılan kapısından ulaşılır. Zemin katlarda oturma odası, mutfak, tuvalet veya çeşitli hizmet alanları, üst katlarda oturma odaları, yatak odaları bulunmaktadır. Yaşama katı esasen giriş katıdır. Geleneksel evler, günümüzde halen kullanılmaktadır.

Konuralp'in sahip olduğu tarihi ve kültürel doku sosyo-ekonomik durumun gelişmesi için de önemlidir. Ülkelerin tarihi kültürel dokusuna sahip çıkması aynı zamanda ülkelerine verdiği değer ve gelişmişlik düzeyinin de en önemli göstergesidir. Genel olarak Anadolu kenti özelliği taşıyan Konuralp, döneminin sosyal, ekonomik, kültürel özelliklerini yansıtan mimarisiyle belli bir görsel bütünlüğü yakalamış kültürel mirasımız içinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu önemli tarihi mirasımızın yaşatılması için halkın bilinçlendirilmesi son derece önemlidir. Konuralp evleri, değişen aile yapısı ve günlük ihtiyaçlara göre şekillenen değişikliklere haliyle maruz kalmıştır. Bazı evlerde kat aralarının kesilerek aradaki bağlantının koparılması bunlardan biridir.

Konuralp evleri, esasen yapı elemanları bakımından değerlendirilmiştir. İncelenen evler, 20. yy. başları özellikleri gösterir. Tepe pencerelerinin ortadan kalkması, sıvalı alçı iri silmeler, çıkmaların bazı evlerde kullanılmaması, pencere sayısı ve boyutlarının artması, dolap, ocak elemanlarının azalması, başodanın olmaması ve girişlerin cephe ortasından olması, dolapların sadeleşmesi gibi özellikler bu evleri 20. yüzyıl başlarına tarihlemeye yardımcı olmaktadır.

<sup>29</sup> Geleneksel konut mimarisi uygulamalarının yakın çevreden Bolu'da 1940'lara kadar devam ettiği, mimari plan, malzeme ve tekniğin geleneksele bağlı olarak şekillendiği görülmektedir. Evleri yapan ustaların hem ihtiyaca cevap vererek hem de yapılara yeni yorumlar katarak geleneksel ve modern mimariyi bir arada tuttuğu dikkat çekmektedir. *Bk. Alpogut, 2018, 121. Ayrıca Bolu evlerini koruma önerileri konusundaki çalışma için bk. Güler, 1998.*

#### 4. 1. Cephe Düzenlemesi

Konuralp evlerinin dış cepheleri sade, gösterişten uzak bir görünüme sahiptir. Dış cepheler, çıkma, pencere ve kapı ile hareketlendirilmiştir. Evler, zemin üzerine tek ve iki katlı olarak yapılmıştır. Konuralp evlerinin yakın çevreden Göynük<sup>30</sup> ve Bolu<sup>31</sup> evlerinde de olduğu gibi, giriş cephelerinin parsel durumu ile doğrudan bağlantılı olarak şekillendiği görülmektedir. Cephe düzenlemesinde ön plana çıkan kat sayısı, çıkma tipleri, pencere ve kapı formları, saçakları, çatı tipi gibi özelliklerinin Göynük ve Bolu evleri ile oldukça benzer olduğu dikkat çekmektedir.

Zemin üzeri tek katlı ev geleneğinin Erzurum<sup>32</sup>, Kayseri<sup>33</sup>, Sandıklı<sup>34</sup>, Sivas<sup>35</sup>, Tokat<sup>36</sup>, Gümüşhane<sup>37</sup>, Trabzon<sup>38</sup>, İstanbul<sup>39</sup> evlerinde örneklerinin çok olduğu bilinir. Zemin üzerine iki katlı olan örneklere, Isparta<sup>40</sup>, Erzurum<sup>41</sup>, Kütahya<sup>42</sup>, Safranbolu<sup>43</sup> evlerinde bu düzenleme ile karşılaşmak mümkündür.

Cephelelerdeki çıkmalar, evlerin en çok vurgulanan yeridir. Konuralp evlerinde 4 tip çıkma görülür. Cephe ortasında tek ve düz çıkmalı tip Topçuoğlu Konağı, Salim Hunç Evi ve Cavidan Sönmezoğlu Evleri'nde görülür. Bu çıkma tipinin örneklerine Isparta<sup>44</sup>, Eskişehir<sup>45</sup>, Safranbolu<sup>46</sup>, Tokat<sup>47</sup>, Uşak<sup>48</sup>, Yozgat (Bozhöyük)<sup>49</sup>, Sivas<sup>50</sup> ve Gümüşhane'de<sup>51</sup> karşılaşmak mümkündür. Vildan Eroğlu Evi'nde görülen kat çıkması

30 Dikmen, Toruk, 2014, 113-114.

31 Eroğlu, 2009, 284-285.

32 Hotan, 1947, 27-29, Karpuz, 1993, 59, Gündoğdu, 1997, 30.

33 Tali, 2008, 61.

34 Uçar, 2012, 248

35 Bilget, 1993, 48.

36 Çal, 1988, 366.

37 Karpuz, 1991a, 156.

38 Karpuz, 1991b, 121.

39 Sözen, 2001, 156.

40 Demirci, 2010, 297.

41 Hotan, 1947, 28-30, Karpuz, 1993, 59, Gündoğdu, 1997, 30.

42 Bektaş, 1996, 66.

43 Günay, 1989, 112-114

44 Demirci, 2010, 302.

45 Ertuğrul, Özüdoğru ve Manaz, 2005, 25.

46 Günay, 1989, 38-45

47 Çal, 1988, 33-34.

48 Sayan, 1997, 118.

49 İlgün, 2007, 34.

50 Bilget, 1993, 53.

51 Karpuz, 1991a, 169.

Avanos evlerinde<sup>52</sup> de kullanılmıştır. Gönyeli çıkma tipinin görüldüğü evlerden Necati Esen ve Cavidan Sönmezoğlu evlerinin benzer örnekleri Tokat<sup>53</sup>, Sivas<sup>54</sup> gibi merkezlerde karşımıza çıkar. Konuralp evlerindeki çıkma tiplerinin Türkiye'nin diğer bölgelerinde de kullanıldığını söyleyebiliriz.

Ana giriş kapıları tek ve çift kanatlı olarak iki gruba ayrılır. Hem tek kanatlı hem de çift kanatlı kapı örneklerine Anadolu'nun hemen hemen çoğu yerinde rastlanmaktadır. Konuralp evleri girişlerinin biçim, malzeme olarak en yakın benzerlerini yine Göynük ve Bolu evlerinde bulabilmek mümkündür.

Pencereler, türüne göre, giyotin tipli ve çift kanatlıdır. Giyotin tipteki pencereler, yakın çevreden Göynük ve Bolu başta olmak üzere Isparta<sup>55</sup>, Malatya<sup>56</sup> gibi yerlerde ve daha çoğu yerde görülmektedir. Formuna göre boyuna dikdörtgen pencereler kullanılmıştır. Avanos<sup>57</sup>, Malatya<sup>58</sup> ve Taraklı<sup>59</sup> evlerinde dikdörtgen pencerelere çok sık rastlanmıştır. Bitlis evlerinde farklı olarak dikdörtgen pencereler kemerlerle hareketlendirilmiştir.<sup>60</sup> Konuralp evlerinin pencere türüne, tipine ve düzenlemesine Türkiye'nin her yerinde karşılaşmak mümkündür.

Konuralp evlerinde görülen kırma çatı, yaygın kullanıma sahiptir. Safranbolu<sup>61</sup>, Sivas<sup>62</sup>, Isparta<sup>63</sup>, Malatya<sup>64</sup> evlerinde bu çatı tipi ile karşılaşmak mümkündür.

Dışarıya taşkın olarak yapılmış saçaklar, cephenin diğer elemanlarındanır. Saçak altları genellikle kaplamasız olarak bırakılmıştır. Ev sahibinin sosyo-ekonomik durumuyla bağlantılı olarak saçak altlarının kaplanmadığı söylenebilir. Tokat<sup>65</sup> evlerinde her iki saçak tipi de görülür. Malatya<sup>66</sup> ve Trabzon<sup>67</sup> evlerinde de saçak altı kaplanmıştır.

52 Esmer, 1992, 30.

53 Çal, 1988, 33-34.

54 Bilget, 1993, 53.

55 Demirci, 2010, 438.

56 Durgun, 2006, 45.

57 Esmer, 1992, 41.

58 Durgun, 2006, 45.

59 Seymen, 2008, 41.

60 Sayan, Öztürk, 2001, 33.

61 Günay, 1989, 9.

62 Bilget, 1993, 59.

63 Demirci, 2010, 463.

64 Durgun, 2006, 50.

65 Çal, 1988, 33.

66 Durgun, 2006, 50.

67 Karpuz, 1991b, 117.

## 4. 2. Malzeme ve Teknik

Konuralp evlerinde taş temel üzerine zemin kat taş yığma, üst kat ahşap çatıklı tuğla veya kerpiç dolgu malzemenin yapılmıştır. Ahşabın inşa malzemesi olarak tercih edilme sebebi, bölgede bu malzemenin rahatlıkla bulunması ve aynı zamanda maliyetinin de düşük olması ile açıklanabilir. Ahşap, tuğla, kerpiç, kiremit, sac, cam ve moloz taş olmak üzere evlerde 7 malzeme kullanılmıştır.

Her bölgenin kendine özgü iklimi ve kendi içerisinde bulundurduğu özellikler malzeme kullanımında değişikliğe neden olmuştur. Malzeme ve teknik bakımından yakın çevreden Göynük<sup>68</sup>, Bolu<sup>69</sup>, Yörük Köyü<sup>70</sup> evleri ile büyük benzerlik göstermektedir. Anadolu'da Erzurum<sup>71</sup>, Kayseri<sup>72</sup>, Sivrihisar<sup>73</sup>, Elazığ<sup>74</sup>, Malatya<sup>75</sup>, Antalya<sup>76</sup>, Karaman<sup>77</sup>, Konya<sup>78</sup>, Tokat<sup>79</sup>, Çankırı<sup>80</sup>, ve Sivas<sup>81</sup> gibi şehirlerde malzeme taş, ahşap ve kerpiç olmuştur. Doğu Karadeniz evlerinde taş ve ahşap malzeme kullanılmıştır<sup>82</sup>.

Ahşap ve kerpiç malzemeye Trabzon<sup>83</sup>, Uşak<sup>84</sup>, Safranbolu<sup>85</sup>, Amasya<sup>86</sup> evlerinde, taş, tuğla, ahşaba Sivrihisar<sup>87</sup> ve Kastamonu<sup>88</sup> da, taş, kerpiç ve ahşaba ise Gümüşhane<sup>89</sup>,

68 Dikmen, Toruk, 2014, 121.

69 Eroğlu, 2009, 349.

70 Hersek, Meraki, 2001, 79.

71 Hotan, 1947, 27-30; Karpuz, 1993, 59; Gündoğdu, 1997, 29- 30.

72 Tali, 2008, 61.

73 Sayan, 2009, 180.

74 Yüncül, 2005, 85.

75 Durgun, 2006, 50.

76 Deniz, 1992, 37.

77 Karpuz, 1992, 57.

78 Berk, 1951, 125.

79 Çal, 1988, 368; Yavi, 1994, 44.

80 Akok, 1953, 142.

81 Bilget, 1993, 51,52.

82 Sümerkan, 1991, 176.

83 Akok, 1951, 108.

84 Sayan, 1997, 118.

85 Günay, 1989, 9

86 Doğanbaş, 1996, 21.

87 Sayan, 2009, 180.

88 Eyüpgiller, 2001, 396.

89 Karpuz, 1991a, 156.

Bayburt<sup>90</sup>, Uşak<sup>91</sup> ve Bolu<sup>92</sup> evlerinde rastlamak mümkündür.

Ahşap çatkı arası tuğla veya ahşap dolgulu evlerde duvarlarda bağlayıcı malzeme kerpiçtir. Ahşap çatkı arası tuğlalı ev örneğini, Sivrihisar<sup>93</sup>, Bursa<sup>94</sup>, Balıkesir<sup>95</sup>, Sinop<sup>96</sup> evlerinde benzer yapım tekniği görülür. Ahşap çatkı arası ahşap dolma tekniği örneklerine Taraklı<sup>97</sup>, Yörük Köyü evlerini<sup>98</sup> gösterebiliriz.

Konuralp yöresinde görülmeyen yapım tekniklerinden ahşap çatkı arası taş örneklere Safranbolu<sup>99</sup>, Trabzon<sup>100</sup>, ahşap çatkı arası kerpiç örneklere Safranbolu<sup>101</sup>, Gümüşhane<sup>102</sup>, Niksar<sup>103</sup>, Amasya<sup>104</sup>, Tokat<sup>105</sup> evlerinde bu tekniğe rastlarız. Kastamonu evlerinde ahşap çatkı arası tuğla ve kerpiç görülür<sup>106</sup>.

Ahşap malzeme Konuralp evlerinde hem inşa malzemesi hem de iç mekânda yoğun olarak kullanılmıştır. Tavanlarda, kapılarda, dolaplarda, çiçekliklerde, ana giriş kapılarında, pencere sövelerinde, döşemelerde, saçak altı kaplamalarda ahşap malzeme ile karşılaşılır. Türkiye'nin birçok bölgesinde ahşap malzemeye rastlamak mümkündür.

Sac, yapılarda rüzgar veya yağış gibi durumlardan etkilenmemesi için çatı yüzeyinin kaplama malzemesi olarak kullanılmıştır. Bu durum daha sonra bir gelenek olarak yerleşimde devam etmiştir. Bu malzemenin benzer şekilde kullanımı Sandıklı<sup>107</sup> evlerinde de görülmektedir.

---

90 Öymen, 2000, 177.

91 Sayan, 1997, 124.

92 Eroğlu, 2009, 339.

93 Sayan, 2009, 180.

94 Kuban, 1995, 165, 241.

95 Kuban, 1995, 169.

96 Kuban, 1995, 65.

97 Seymen, 2008, 43.

98 Hersek- Meraki, 2001, 79.

99 Günay, 1989, 9

100 Akok, 1951, 103.

101 Kaya, Uysal ve Sümerkan, 2001, 60.

102 Karpuz, 1991a, 156.

103 Kukaracı, Aktemur, 2006, 347.

104 Doğanbaş ,1996, 21.

105 Çal, 1988, 32.

106 Eyüpgiller, 2001, 396.

107 Uçar, 2012, 249.

### 4. 3. İç Düzenleme

Evlerde giriş katları hizmet alanı olarak kullanılmakta gündelik yaşam daha çok bu katta geçmektedir. Bu kattaki merdivenler ile doğrudan sofaya ulaşılmaktadır. Sofaya çıkan merdiven boşlukları ahşap bir paravanla kapatılmıştır. Bu bölüm kiler olarak kullanılmaktadır. Bu özelliklere yakın çevreden Göynük evlerinde de<sup>108</sup> rastlanılmaktadır.

Ters ve düz olmak üzere iki tavan çeşidi görülür. Tavanların sade bırakıldığı örnekler çoğunluktadır. Ahşap çıtalarla sade bir şekilde biçimlendirilen tavanlar da mevcuttur. Göynük evlerinde tavanların ahşap işçiliğinin iyi durumda olduğunu söyleyebiliriz. Bu durumu, ev sahibinin ekonomik durumuna bağlayabiliriz. İkamet amaçlı olan odaların duvarlarında ahşaptan yapılmış çiçekliklerin Bolu evlerinde de<sup>109</sup> örnekleri bulunur.

Oda biçimlenişinde önemli rol oynayan elemanlardan biri de ocak yanı dolaplarıdır. Göynük<sup>110</sup>, Bolu<sup>111</sup>, Malatya<sup>112</sup>, Isparta<sup>113</sup>, Sandıklı<sup>114</sup>, Sivrihisar<sup>115</sup>, Uşak<sup>116</sup> gibi merkezlerde ve daha birçok yerde bu düzenlemeye rastlamak mümkündür. Ocak yanında genellikle bulunan dolaplardan biri gusülhane olarak kullanılır. Ancak Konuralp evlerinde bu düzenleme bulunmaz. Kayseri<sup>117</sup>, Sivrihisar<sup>118</sup>, Uşak<sup>119</sup> ve birçok yörede bu düzenleme ile karşılaşmak mümkündür.

## SONUÇ

Tarihi öneme sahip Konuralp yerleşimi kentsel dokusu ve geleneksel evleri ile de geleneksel Anadolu kenti özelliğini koruması ile ön plana çıkmaktadır. Konuralp yerleşiminde I. II. ve III. derece arkeolojik sit alanı olarak Çiftepınarlar, Şehit Hüseyin Kıl ve Terzialiler mahalle sınırları içinde kalır. Bu alan içinde tiyatro, Bizans Dönemi Hamamı, evler ve sokakları ile tarihi merkez oluşmaktadır. Sokak ve mahalle isimlerinin bölgede yaşayan aile veya tarihte bu bölgede yaşamış kişilerden almış olduğu gözlenmiştir.

108 Dikmen, Toruk, 2014, 110-112.

109 Eroğlu, 2009, 330.

110 Dikmen, Toruk, 2014, 111

111 Eroğlu, 2009, 329.

112 Durgun, 2006, 29.

113 Demirci, 2010, 386-390.

114 Uçar, 2012, 253

115 Sayan, 2009, 177.

116 Sayan, 1997, 117.

117 Tali, 2008, 67.

118 Sayan, 2009, 178.

119 Sayan,1997, 117.



Evler topografyadan dolayı birbirinin manzarasını kesmeyecek şekilde sıralanmıştır. Konuralp genelinde kendine özgü bir yapı tipi ortaya çıktığı görülmektedir. Yerleşimde başta belirlenen yapı tipi benimsenmiş, başka tipte yapı arayışına girilmemiştir. Evlerde plan olarak iç sofalı plan tipi uygulanmıştır. İnşa malzemesi geleneksel olarak Anadolu'nun pek çok yöresinde kullanılan ahşap ve taştır.

Tek ve çift kanatlı dış kapıların bazılarının üzerinde aydınlatma penceresi bulunur. Pencere türüne göre giyotin ve içe açılan kanat türündedir. Sade düzenlemeye sahip olan pencereler, düz atkılı, ahşap söveli, kare, enine ve boyuna dikdörtgen şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Çıkma, Konuralp evlerinde 3 tip olmak üzere 6 evde görülmektedir. Çıkmlar ahşap destek ve kirişle desteklenmiştir. Evlerin hepsinde kırma çatı görülür. Çatılar alaturka kiremit ile örtülmüştür. Saçaklarda ahşap kaplamalı ve kaplamasız olmak üzere iki ayrı tip görülür. Evlerin içinde ocak, dolap, yüklük, çiçeklik yer almaktadır. Ocaklı odaların bazıları hem oturma hem de mutfak olarak kullanılmaktadır. Ocak düzenlemelerinde kaş, beşik, Bursa tipi, sivri, basık, yuvarlak kemerli olmak üzere 6 farklı ocak kemeri uygulanmıştır.

Sivil mimarlık örnekleri içinde ayrı bir konum ve öneme sahip Konuralp evlerinin yanlış müdahalelerle her geçen gün yok olduğu, yıkılmaya yüz tuttuğu görülmektedir. Betonarme olarak inşa edilen yapılara giren demir, çelik malzemenin birlikte kullanımı ile evlerde plan ve cephelere farklılıklar getirdiği söylenebilir. Bununla birlikte kat sayılarında da artış olmuştur. Bu yapılar üzerine yeterince çalışma yapılmadığından yanlış uygulamaların olması kaçınılmazdır. Bu çalışmada ele alınan kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarımının sağlanabilmesi için geleneksel konutların doğru bir şekilde restore edilerek koruma altına alınması, koruma amaçlı imar planı oluşturulması, başta mahalle sakinleri olmak üzere il genelinde koruma bilinci oluşturulması gerekmektedir.



## KAYNAKÇA

- Akok, M. (1951). Trabzon'un Eski Evleri, *Arkitekt*, C.20, S.323-325, 103-114.
- Akok, M. (1953). Çankırı'nın Eski Evleri, *Arkitekt*, S.22/7,8, İstanbul,142-153.
- Aksulu, I. (2001). Beypazarı'nın Ahşap Evleri, *Ahşap Kültürü- Anadolu'nun Ahşap Evleri*, Ankara, 91-112.
- Alpagut, L. (2018). Bolu'da Erken Cumhuriyet Dönemi Sonrası Konut: Kopuşlar ve Süreklilikler, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.24, S.1, 109-122.
- Akurgal, E. (1989).*Anadolu Uygarlıkları*. İstanbul.
- Aladağ, E. (1991). *Muğla Evi*. Muğla.
- Alioğlu, F. (1991). *Geleneksel Yapı Elemanları*.(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Bektaş, C. (1996). *Türk Evi*. İstanbul. 1996.
- Berk,C. (1951). *Konya Evleri*. İstanbul.
- Bilget, N.B. (1993). *Sivas Evleri*. Ankara.
- Çal, H. (1988). *Tokat Evleri*. Ankara.
- Demirci, D. (2010). *Isparta Evleri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü. Isparta.
- Deniz, B. (1992). Manisa yöresi köy ev mimarisi, *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi*, VI, İzmir, 17-46.
- Dikmen,Ç.B.,Toruk,F. (2014). Geleneksel Göynük Evlerinin Mekânsal Yapısı ve Koruma Önerileri, *AKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 17/1, 99-128.
- Dikmen,Ç.B.,Toruk,F. (2017).Prusias ad Hyium Kenti Üzerinde Bir Yerleşim: Konuralp, *Researcher: Social Science Studies*,5/4,176-210.
- Doğanbaş, M. (1996). *Amasya Evleri*. Ankara.
- Durgun, Y. (2006). *Geleneksel Malatya Evleri Üzerine Bir İnceleme*. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi ). Ankara.
- Düzce Kültür Varlıkları Envanteri*. (2014). Düzce Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Eldem, S.H. (1963).*Türk Evi Plan Tipleri*. İstanbul.
- Erdem, A. (2001). Geleneksel Göynük Evleri ve Koruma Sorunları, *Ahşap Kültürü- Anadolu'nun Ahşap Evleri*, Ankara, 129-144.
- Eroğlu, E. (2009). *Bolu İl Merkezinde Bulunan Eski Evler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

- Esmer, M. A. (1992). *Avanos'un Eski Türk Evleri*. Ankara.
- Eyüpgiller, K.K. (2001). Kastamonu'nun Mimari Mirası ve Koruma Sorunları, *I.Kastamonu Kültür Sempozyumu Bildirileri*, 21-23 Mayıs 2000, Ankara, 389-400.
- Güler, N. (1998). *Bolu İli Geleneksel Konut Mimarisi Üzerine Bir Araştırma ve Koruma Önerileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Günay, R. (1989). *Geleneksel Safranbolu Evleri ve Oluşumu*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gündoğdu, H. (1997). Genel Özellikleriyle Erzurum Evleri, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 3, 27-37.
- Hersek, C.,Meraki, Ş. (2001). *Yörük Köyünün geleneksel konutları, Ahşap Kültürü-Anadolu'nun Ahşap Evleri*, Ankara, 75-90.
- Hotan, H. (1947). Erzurum Evleri, *Arkitekt*, C.16, 27-30.
- İlgün, Ş. (2007). *Geleneksel Yozgat Evleri*.(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. Konya.
- İmamoğlu, V. (1992).*Geleneksel Kayseri Evleri*. Ankara.
- K. Ertuğrul, Zeynep, Özüdoğru, Ş.,Manaz, S. (2005). *Eskişehir Odunpazarı ve Sivrihisar Evlerinin Cephe Örnekleri*, Eskişehir.
- K. Türker, S. (2007). *Geçmişin Aralığından Geleceğe Süzülen Işık Gelinler ve Takıları*. İstanbul.
- Karpuz, H. (1991a). Gümüşhane evlerinin mimari özellikleri, *Geçmişte ve Günümüzde Gümüşhane Sempozyumu*, 13-17 Haziran 1990, Ankara, 155-183.
- Karpuz, H. (1991b). Trabzon Evlerinin Mimari Özellikleri, *Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri*, Ankara, 115-123.
- Karpuz, H. (1992). Karaman'da Eski Türk Evleri, *Türk Halk Kültürü Araştırmaları*, Ankara.
- Karpuz, H. (1993). *Türk İslam Mesken Mimarisinde Erzurum Evleri*. Ankara.
- Kaya, Ş, Uysal, B.,Sümerkan, R. (2001). *Tarihi Safranbolu Evlerinin İskelet Yapısı, Ahşap Kültürü- Anadolu'nun Ahşap Evleri*, Ankara, 59-70.
- Konukçu, E. (1984). Konuralp, *Gelişim Dergisi*,1,Düzce,12-19.
- Kuban, D. (1975). *Sanat Tarihimizin Sorunları*. İstanbul.
- Kuban, D. (1995). *The Turkish Hayat House*. İstanbul.
- Kukaracı, İ.U.,Aktemur, A.M. (2006).Niksar Konakları, *IX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat tarihi Araştırmaları Sempozyumu*, Erzurum.

- Küçükerman, Ö, Güner, Ş. (1995). *Anadolu Mirasında Türk Evleri*. İstanbul.
- Kültür Bakanlığı tanıtım eseri. (1995). *Mersin Evleri*. Ankara.
- Öymen,Ş. (2000). *Doğu Karadeniz Konutu. Doğu Karadeniz’de Kırsal Mimari*. İstanbul.
- Özlu, Z. (2008). *Batı Karadeniz’de Antik Bir Osmanlı Kenti: Prusias Ad Hypium, Üskübü (Konuralp)*, İstanbul.
- Sayan, Y. (1997). *Uşak Evleri*. Ankara.
- Sayan, Y. (2009). *Sivrihisar Evleri*. İzmir.
- Sayan, Y. , Öztürk, Ş. (2001). *Bitlis Evleri*. Ankara.
- Seymen, F. (2008). *Taraklı’da Geleneksel Sivil Mimaride Kullanılan Yapım Teknikleri ve Sadık Özen Evi Restorasyon Önerisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Sözen, M. (2001). *Türklerde Ev Kültürü*. İstanbul.
- Strabon. (1993). *Geographika*, XIII-XI. Arkeoloji ve Sanat Yayınları. İstanbul.
- Sümerkan, R. (1991). Doğu Karadeniz’de kırsal kesim geleneksel ev plan tiplerinin yöresel dağılımı, *Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri*, Ankara, 173-183.
- Tali, Ş. (2008). Geleneksel Kayseri Evlerinde Süsleme, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 21, Erzurum.
- Tanrıverdi Kaya, A. & Demir, Z. & Ayengin, N. (2014). Konuralp Beldesinin Mekânsal Kimlik Değişimi, *Ormancılık Dergisi*, 10/1, 72-83.
- Tayla, H. (2007). *Geleneksel Türk Mimarisinde Yapı Sistem ve Elamanları I*. İstanbul.
- Texier, C. (2002). *Küçük Asya*. C. 3. İstanbul.
- Uçar, A. (2012). Sandıklı’da Konut Mimarisi, *Sandıklı Araştırmaları Sempozyumu*, Bildiriler 19-22 Ekim 2011, İzmir.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1994). *Osmanlı Tarihi*. C.1. Ankara: TTK Yayınları.
- Ürer, H. (2013). Geleneksel Türk Evi Ölçeğinde Eskigediz Evlerinin Cephe Düzenlemeleri, *Sanat Tarihi Dergisi*, XXII/2, 189-230.
- Yavi, E. (1994). Mahya Kiremitli, Süslü Tavanlı Tokat Evleri, *Antik Dekor*, 26
- Yünkül, A. (2005). *Elazığ Evleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü. Elazığ.
- Zeyrek, T. & Çelik, G. (2005). *Prusias Ad Hypium (Kieros) Anadolu’nun Kuzeybatısında Antik Bir Kent (Konuralp Üskübü)*. İstanbul: Ege Yayınları.



## BATI ANADOLU'DAN ADALARA DUVAR RESMİ BAĞLAMINDA MİDİLLİ'DE RESİMLİ İKİ KONUT



### TWO HOUSES WITH WALL PAINTINGS IN MYTILENE IN THE CONTEXT OF WALL PAINTINGS FROM WESTERN ANATOLIA TO THE ISLANDS

İnci KUYULU ERSOY\*

#### Öz

Bu makalenin konusunu, Yunanistan'ın Midilli Adası'nda bulunan iki konutu bezeyen resimler oluşturmaktadır. Söz konusu resimler, 19. yüzyılın ilk yarısında, Batı Anadolu'da görülen bir grup duvar resmiyle konu ve üslup açısından büyük benzerlikler taşımaktadır. Resimler, Petra'daki Varelztidenas Evi ile Molova'daki Giannakos Evi'nde bulunmaktadır. Her iki evde de, birbirine benzer görünümlere sahip dörder deniz manzarası ile birer hayali İstanbul panoraması resimlenmiştir. Yapılardaki kalıplaşmış bina formlarının yanı sıra; renk tonlamalarıyla verilmiş deniz ve gökyüzü, denizde dolaşan gemiler ve gökyüzünde uçan kuşlar, yine bu yapılardaki manzara kompozisyonlarını andıracak kadar ortak özellikler taşır. Her iki yapıda görülen İstanbul panoramaları da, Batı Anadolu'da üç kara parçasıyla gösterilmiş anıtsal İstanbul panoramasıyla benzer karakterdedir. Petra Varelztidenas Evi'nde bu resimlerden başka, deniz kenarında tek yapı betimlemeleri, çeşitli natüremortlar, çiçekler, perde ve sütun motifleri ile figürlü temalara da yer verilmiştir. Bu tür resimlerin Anadolu'daki örneklerinin ortak özelliklerinden biri de figürsüz olarak yapılmış olmalarıdır. Her bir kompozisyon, farklı bir masal ya da olay anlatıyor izlenimi verir. Bu iki evde ulunan resimler, 19. yüzyılın başlarından itibaren, İzmir, Manisa ve çevresinde rastlanan ve özellikle II. Mahmut Dönemi resim programında görülen bazı karakteristik özellikleri bünyesinde toplayan resim örneklerinin Ege Adaları'ndaki temsilcileri olarak dikkat çeker. Hızlı çalışılmış ve profesyonel sanatçıların elinden çıktığı izlenimini veren resimlerin benzeşen özellikleri, Ege kıyılarında, hinterlandında ve adalarda, aynı atölyeye bağlı, yüzer-gezer bir sanatçı grubunun varlığının da kanıtıdır.

*Anahtar Kelimeler:* Midilli, adalar, Batı Anadolu, Ege Bölgesi, duvar resmi,

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

ORCID ID: 0000-0001-5344-2353 ♦ E-mail: mail inci.kuyulu.ersoy@ege.edu.tr

Bu makale, 25-27 Ekim 2017 tarihlerinde Antalya'da düzenlenen 21. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nda sunduğumuz Midilli Yapılarında Duvar Resmi başlıklı bildirimini genişletilmiş halidir. (Konuyla ilgili Yunanca kaynaklardan bazılarının Türkçeye çevirisinde yardımlarını gördüğüm öğrencim Despoina Markella Bakouri'ye teşekkür ederim.)

**Abstract**

The subject of this article is the wall paintings decorating the two houses on the island of Mytilene in Greece. These aforementioned wall paintings have a great similarity in terms of subject and style with a group of wall paintings seen in Western Anatolia in the first half of 19th century. In addition to the similarities, it is also important to point out where and how a particular style developed within itself transported within the Ottoman boundaries in the date of its establishment. The paintings are located at the House of Varelzidenas in Petra and the House of Giannakos in Molova. In both houses, four sea landscapes with similar views and an imaginary Istanbul panorama are depicted. A building is placed at the center of uninterrupted sea views. The structures are two-storied and two-sided buildings surrounded by trees on a wide platform. Various buildings such as towered or towerish structures/buildings, houses, mosques and passage structures were painted. The paintings of the buildings such as Zeytinliova Kara Osmanoğlu Mosque, Manisa Sultan Mosque, Urla Kapan Mosque, BirgiÇakırAğa Mansion, BirgiSandikeminoğulları House, İzmir Şadırvanaltı Mosque in Western Anatolia serve as examples of this painting group. In addition to the stereotyped forms in the buildings; the sea and sky given by their color tones, the ships traveling in the sea and the birds flying in the sky have the common features that resemble the landscape compositions in these structures. The panoramas of Istanbul, seen in both houses, have similar characters with the monumental Istanbul panoramas, which are shown in three land pieces in Western Anatolia. The Istanbul paintings, which were portrayed with great passion within the borders of the Empire, are generally considered to be the symbol of longing for the capital city or the symbol of Ottoman-style life. However, the most interesting attitude exhibited in the imaginary Istanbul panorama in the Petra Varelzidenas House is that the city is illustrated as deprived of mosques that define and characterize the city. This situation can be considered as an ideological message. In several other structures in Greece, it is known that Istanbul views are illustrated without mosques, which are the religious symbols of the city. Although the Istanbul panorama depicted in the MolovaGiannokos House is considered realistic than the Istanbul panorama in the Petra Varelzidenas House, buildings, which are not possible to take place in the same painting, are united together, which suggests that the artist may have used the existing prototypes. Apart from these paintings, there are also single building descriptions at the seacoast, various still-life paintings, flowers, curtain and columns motifs and paintings with figures in the Petra Varelzidenas House. One of the common features of such paintings in Anatolia is that they were generally made without figures. However, the presence of a large number of figures in the paintings in the Petra Varelzidenas House can be linked to the fact that the owner is non-Muslim. Each composition gives the impression of telling a different tale or event. As a conclusion, the paintings in the Varelzidenas House in Petra and the Giannakos House in Molova, attract attention as the representatives of the painting samples of some characteristics of the painting program of Sultan Mahmoud II which are found in Izmir, Manisa and its surroundings from the beginning of the 19th century, in the Aegean Islands. The similarities of the paintings, which create the impression of being worked out quickly and by the professional artists, are also the evidence of the existence of a group of floating and traveling artists on the Aegean coast, hinterlands and the islands.

**Keywords:** *Mytilene, islands, Western Anatolia, Aegean region, wall painting,*



## **Giriş**

Bu makalenin konusunu, Midilli Adası'nda bulunan iki konutu bezeyen resimler oluşturmaktadır. Söz konusu resimler, Batı Anadolu'da İzmir ve çevresinde görülen bir grup duvar resmiyle konu ve üslup açısından büyük benzerlikler taşımaktadır. Aslında benzerliklerin yanı sıra, kendi içinde de gelişen belirli bir üslubun, yapım tarihindeki Osmanlı sınırları içinde nereden nereye ve nasıl taşındığına işaret etmesi açısından da önemlidir.

Midilli, Yunanistan'ın Ege Denizi'nde bulunan önemli adalarından biridir. Bazı kaynaklarda Lesvos, Mitylene, Metelin olarak da adlandırılan ada, günümüzde Lesbos adı ile anılmaktadır. Ege Denizi'nin kuzeyinde, Anadolu sahillerine daha yakın olan Midilli'nin Türklerle olan ilişkisi Çaka Bey'e kadar gitmektedir. Ancak, Osmanlı egemenliğine kesin olarak geçişi Fatih Sultan Mehmet Dönemi'nde, 1462 yılında olmuştur. 1821-1828 yılları arasında yaşanan Yunan isyanında yer almayan Midilli, 1912 yılında Osmanlı İmparatorluğu sınırlarından ayrılarak Yunanistan topraklarına katılmıştır.<sup>1</sup> Ada nüfusunun çoğunluğunu Rumlar, ardından da Türkler oluşturmaktaydı. Az sayıda da olsa, Avrupalılar ile Yahudilerin yaşadığı da bilinmektedir.<sup>2</sup>

## **Petra Varelzidenas Evi**

Bir sahil kasabası olan Petra'da bulunan *Varelzidenas Evi*'nin (*Fot. 1*) 1790-1800 yıllarında inşa edilmiş olduğu ifade edilmektedir.<sup>3</sup> 19. yüzyıl başlarına ait olduğu da söylenen yapıda, Kültür Bakanlığı tarafından 1964 yılında restorasyonların başlatıldığı<sup>4</sup> ve bu çalışmalar sırasında evdeki duvar resimlerinin temizlenerek korunduğu anlaşılmaktadır.<sup>5</sup> 1999-2000 yılları arasında yapılan restorasyon çalışmalarında ise, nem almış tavanların konservasyonunun yapıldığı belirtilmektedir. Bu çalışmaların tamamlanmasından sonra, yapı, müze olarak hizmete açılmıştır.<sup>6</sup>

Varelzidenas Evi'nin iç mekanlarını bezeyen resimler, iki katlı yapının üst katında bulunmakta, evin başodasında duvarların üst kesimi ile tavanında yer almaktadır. (*Fot. 2*)

Tavanı kademelendiren içbükey kavisli kuşak yüzeyine, her bir kenarda kesintisiz devam eden manzara resimleri işlenmiştir. Köşelerde birer perde motifiyle kesilen ve sıralı bir kuşak halinde resimlenen bu manzaralarda, doğa görünümleri ve yerleşkeler betimlenmiştir. Üst kesiminde iki taraftan birer fyonk ile tutturulmuş ve kıvrımlarıyla

1 Ada ve tarihi hakkında bilgi için bk. Darkot, 1979; Kiel, 2005.

2 Payzın, 2008, 50.

3 Garidis, 1996, 98.

4 Restorasyon öncesi fotoğraf ve bilgi için: Kronik, 1967, 399; Kronik, 1968, 488-489; Kronik, 1969, 372.

5 Kronik, 1977, 520.

6 Müzede yapının konservasyon öncesi ve sonrası fotoğrafları sergilenmekte ve konuyla ilgili bilgi verilmektedir.



▲ Fot. 1: Petra Vareltzidenas Evi, Genel Görünümü

▼ Fot. 2: Petra Vareltzidenas Evi, İç Mekan Genel Görünümü

verilmiş sarı renkli perdelerin volanlı etekleri su motifiyle çevrenmiştir. Manzaralara sınır oluşturan birer ağaç motifi de, büyük birer çiçek kompozisyonuyla desenlendirilmiş perdelerin iki yanında yumuşak bir geçişi sağlamaktadır.

Duvarın üst kısmını saran manzara panoları olarak düzenlenen şeritlerin, dördünde de birbirine benzer görünlümlere sahip birer deniz manzarası resimlenmiştir. (Fot. 3-6) Kompozisyon merkezlerine sularla çevrilmiş kara parçasının ön bölümünde, arkalarından ağaçlar yükselen görkemli birer bina yerleştirilmiştir. Bu binalardan ikisi, düzgün olmayan hatlara sahip geometrik bahçe formları olan platformlar üzerinde yükselmektedir. Merdivenlerle ulaşılan platformların düzgün döşeme taşları çizgilerle belirtilmiştir. Diğer iki yüzde yer alan panodaise, binalar, geometrik platformlar olarak biçimlendirilmiş ve üzerinde iri bitkiler olan arazilere yerleştirilmiştir.



Derinlemesine bir perspektifle resimlenen binalar iki katlı ya da üzerlerine daha küçük ikinci bir kat oturtulmuş şekilde tasvir edilmiştir. Çift cepheli betimlenmiş ince uzun kütleli bu binalara yanlarından daha küçük binalar bitişmiş, böylece, ön planda resimlenen yapının bir yeşleşkenin önemli elemanı olarak sahilde yer aldığı vurgulanmıştır. Binaların kırmızı kiremitli çatıları, yuvarlak kemerli girişleri, minik pencereleri ayrıntılarıyla verilmiştir. Kimi kompozisyonlarda da, arka planda, adeta birer adaymış izlenimi veren arkalarından ağaçlar yükselen yan yana farklı yükseklikte kule gibi ince uzun yapılar kümelenmiştir. Kimileriye, kubbe izlenimi veren örtü sistemleriyle dikkati çekmektedir. Benzer özellikler gösteren manzaralarda, karalarla bölünen engin denizlerde çeşitli deniz araçları seyretmektedir. Kalyonlar, yelkenliler ve tekneler, bir sıralama olarak tasarlanmalarına karşın, simetriyi bozan bir düzende yol almaktadırlar. Armonilerin uyumlu lekeler oluşturduğu, gökyüzü ve uçuşan kuşlar, kompozisyonları zenginleştiren, canlandırır ve hareket katan unsurlar olmuşlardır.

Hepsi aynı elden çıkmış izlenimi veren kompozisyonlarda binaların sağına ve soluna, insan ve hayvan figürleri yerleştirilmiştir. Benzer özellikler taşımalarına karşın, dört ayrı kenarda yer alan panoların her biri, adeta, yaşanan farklı hayatları betimleyen birer resim izlenimi uyandırmaktadır.

Dört manzara kompozisyonu içinde yer alan figüratif anlatıma sırasıyla göz gezdirirsek: ilkinde binanın solunda oturan bir kadın ile kompozisyonun sağ tarafında bir kuş figürü dikkat çekmektedir. (Fot. 3) İkincisinde binanın solunda balık tutan figür ile ağzında dal tutan kuş yer alırken, binanın sağında, bir kumaş parçasını ellerinde tutan bir kadın ve erkek figürü ilginç bir kompozisyon oluşturmaktadır. (Fot. 4) Bir diğerinde resmin solunda bir köpek ile binanın sağında elinde dal tutan ayakta erkek figürü yaşamın akışı içinden alınan sahnelerin resimlendiğini vurgulamaktadır. (Fot. 5) Son resimde ise binanın sağında ve solunda, birinde oturan diğerinde ayakta duran birer kadın ve erkek figürünün kompozisyonu zenginleştirmekte olduğunu görürüz. (Fot. 6)

Tekli ya da ikili figürler, gri ve kahverenginin hakim olduğu tonlarda kıyafetler içinde işlenmiştir. Kadınlar etekli, erkekler diz altına kadar inen şalvar benzeri giysiler içindedir ve son derece naif bir üslupla resimlenmişlerdir. Kahverengi kuşlar adeta havada boşlukta tünemiş, zamanı ve yer çekimini durduran vaziyette, köpek ise bir karikatür gibi, basit çizgilerle ironik olarak verilmiştir.

Odada, duvarların üst kesimi; kompozit benzeri başlıklara sahip sütun motifleriyle panolara ayrılmıştır. (Fot. 2, 7) Bu sütunlara oturan profilli kornişlerin üzerinde kıvrım dal çiçekli süsleme kuşağı uzanır. İçten süsleme şeridiyle dört yönden çerçevelenmiş beyaz zemin üzerinde panolara; meyveli ve çiçek buketleri ile yapılan ve antik kap formlarını anımsatan çeşitli vazolara, dallarıyla yerleştirilmiş natürmort düzenlemeleri işlenmiştir. Kompozisyonlar arasında üç ayaklı bir sehpa üstünde kesilerek üzerine bıçak saplanmış karpuz ile tek kulplu bir kabın ağzında istiflenmiş kirazlar dikkati çeker. Çiçek buketleri dışındaki kompozisyonların hepsi yeşil bir zemin üzerine oturtulmuştur. Duvarın alt kesiminde, iki değişik resmin varlığı fark edilmektedir. Kare çerçeve içinde son derece silik durumda olan resimlerde, birer çiçekli vazo ile birer kadın figürü dikkati çekmektedir.



Fot. 3: Petra Vareltzidenas Evi - Mimari Tasvirli Manzara



Fot. 4: Petra Vareltzidenas Evi - Mimari Tasvirli Manzara



Fot. 5: Petra Vareltzidenas Evi - Mimari Tasvirli Manzara



Fot. 6: Petra Vareltzidenas Evi - Mimari Tasvirli Manzara



**Fot. 7:** Petra Vareltzidenas Evi, Genel Görünümü

Aynı odada, üstte Bursa kemeri ile ayrılmış girintili kısmında diğerlerinden daha büyük tutulmuş enine dikdörtgen formlu iki manzara panosubulunmaktadır. (Fot. 8). Sol bölümde yer alan panoda; deniz kıyısında platformlu bir bina, daha büyük olan ve sağ bölümde yer alan panoda ise hayali İstanbul panoraması resimlenmiştir.

Sol panoda; sol üst köşede çiçek desenli Barok perde motifiyle sınırlandırılmış kompozisyonda, üç bölümlü izlenimi veren kırmızı kiremit çatılı görkemli bir köşk resimlenmiştir. (Fot. 9) İki katlı ve çift cepheli verilmiş yapının iki tarafında, alt bölümleri geçit olarak tasarlanmış iki katlı birer bina yer almaktadır. İkinci katlar kubbelerle örtülüdür ve aralarından yükselen bir cihannüma çıkması dikkati çeker. Arkadan ağaçlarla çevrelenmiş kompozisyonda hem binalar hem de havuzlu platform ayrıntılarıyla işlenmiştir. İlginç olan, deniz kıyısında yükselen bu görkemli köşkün boyutlarıyla yarışan kalyonun binaya doğru süzülerek gelmesidir. Sanatçı bu yorumuyla köşk ve kalyonun zenginlik vurgusu olarak resme yerleştirildiğini belirlemektedir. Manzara resimlerinde hiyerarşinin simgelerle belirlendiğini açıklaması nedeniyle bu resim ilgi çekicidir.

Sağda yer alan hayali İstanbul panoraması da, köşkün, zengin ve söz sahibi olan bir şahsın evi olduğu izlenimini vermektedir. (Fot. 10) Bir erk göstergesi olarak konut yapılarında karşımıza çıkan İstanbul görünümünün resimlenmesine daha çok özenilmiştir. Adeta duvara asılı bir yağlıboya tabloymuş izlenimi yaratılarak betimlenen



**Fot. 8:** Petra Varelzidenas Evi - İki Pano



**Fot. 9:** Petra Varelzidenas Evi - Mimari Tasvirli Pano



**Fot. 10:** Petra Varelzidenas Evi - İstanbul Panoraması

görünüm, üstten bir fiyonk kurdeleyle tutturulmuştur. Marmara Denizi'nden kuzeye doğru bakılarak tasarlanmış panoramada denizin ayırdığı üç kara parçası solda, sağda ve karşıda konumlandırılarak gösterilmiştir. Kentin üç ana kara parçasının üzerine, üst üste istiflenmiş yapılar resimlenmiştir. Sol tarafta Kent Surları ve Galata Kulesi tasvir edilmiştir. Sağ tarafta surlarla çevrelenmiş Sarayburnu resimlenmiş ve solunda birkaç binayla ele alınmış Topkapı Sarayı'nda Adalet Kulesi olabilecek yüksekçe bir bina ve beyaz bir avlu belirtilmiştir. Kompozisyonun sol tarafında, arka planda, üzerlerinde ince uzun kütleli binalar bulunan küçük kara parçalarıyla adalar betimlenmiştir.

Sağ tarafta konik külahları ve gri-beyaz renkleriyle yan yana sıralanmış bir dizi yapı ile Osmanlı İmparatorluğunun altın boynuzu, Haliç ve kent surları gösterilmiştir. Bu iki kara parçasının arasında Kız Kulesi üç bölümlü bir yapı olarak tasvir edilmiştir. Karşı taraftaki kara parçasında ise, ayırt edici özelliğine işaret edilmiş herhangi bir yapıya yer verilmemiştir. Üç kara parçasında da, üst üste istiflenmiş binalar arasında ne oldukları tam anlaşılmayan üst örtüleri mavi renkli olan yapılar dikkati çeker. İlk bakışta “acaba cami mi?” denilebilecek bu yapılara ait minarelerin bulunmaması bu görüşü geçersiz kılar. Son derece naif olan resimde, her unsur için aynı özen gösterilmemiş, bazı yapılar taş taş ayrıntılarıyla verilmiş bazıları ise son derece yüzeysel ele alınmıştır. Üç kara parçasını arkadan sınırlayan ağaçlar ile binaların pencereleri, birer ince uzun çizgi şeklinde gösterildikleri için farklı bir görünüme sahiptir.

Denizde küçüklü büyüklü kalyon, kadirge, saltanat kayığı, kayık gibi çoğu kırmızı bayraklı çeşitli deniz araçları betimlenmiştir. Gerek Sarayburnu tarafından gerekse Kız Kulesi'nden yapılan top atışlarıyla, ön planda yer alan iki saltanat kayığının da eşlik ettiği bir bayram, bir şenlik gösteriminin havası resme yansıtılmıştır. Deniz ve kuşların uçuştuğu gökyüzü son derece başarılı armonilerle verilmiştir. Ancak, sadece kara ve su ilişkisi ile, bir İstanbul yapılanmasından söz edilebilecek olan bu resimde, kentin İstanbul'u tanımlayan ve olmazsa olmazları olan anıtsal camilerinden tamamen ayıklanmış olması ilginçtir. İstanbul'u hiç görmemiş, anlatımlardan ve görsel kaynaklardan bilen bir ustanın elinden çıkmış izlenimi veren resim, tam bir kavram resmi niteliğindedir. İstanbul'a benzeyen, ancak kenti tanımlayıcı bazı ayrıntıların yok edildiği, adresleri tam belirlenemeyen, sanatçısı tarafından görülmemiş bir kentin aktarılan basit, naif bir görünümüdür.

Bir başka odada da birisi dolap üzerindeki duvara, diğer ikisi de kemer köşeliklerine yapılmış üç resim bulunmaktadır. (*Fot. 11*) Dolap üstünde yarım daire formu bir çerçeve içine alınmış kompozisyonda, gemilerin dolaştığı denizin kıyısında, bir platform üzerinde birbirine bitişik şekilde ince uzun kütleli, kule gibi yapılar yerleştirilmiştir. (*Fot. 12*) Merdivenle ulaşılan ve fiskiyeli bir havuzu olan girintili çıkıntılı yapılmış platformun döşeme taşları çizgilerle gösterilmiştir. Başodadaki tasvirlerle benzer özellikler taşıyan bu resimde işlenen yapı sayısı fazladır. Kompozisyonun sağ tarafında ise bir çoban ile bir eşek, bir köpek ve çimlere yayılmış inek ve koyunlardan oluşan hayvanlarla pastoral bir ortam resimlenmiştir.

**Fot. 11:**

Petra Vareltzidenas Evi  
- Genel Görünümü



**Fot. 12:**

Petra Vareltzidenas Evi - Mimari Tasvirli  
Manzara



Kemer köşeliklerinde ise birer deniz manzarası canlandırılmıştır. (Fot. 11) Arka planda gemiler, gökyüzünde uçan kuşlar dikkati çekmekle birlikte, kompozisyonların ana temasını öndeki iki figür oluşturmaktadır. (Fot. 13-14) Yandan yükselen bir ağacın yanında, yeşillik alan üzerinde iki sevgili gösterilmiştir. Kolunda sepeti olan önlüklü bir kadın ve ona sevgiyle bakan şapkalı ve pelerinli bir erkek figürü resimlenmiştir. Figürlerin kıyafetleri kahverengi ve gridir. Diğer kemer köşeliğinde de benzer bir kompozisyon tekrarlanmakla birlikte, belki de simetriyi sağlamak için sadece kadın ve erkeğin yeri değişmiştir.

Bir başka odada, iki kemer köşeliğinde de benzer deniz manzaralarının ön planına adeta tüm manzarayı kapatacak şekilde figürlü birer kompozisyon yapılmıştır. (Fot. 15) Sol tarafta yer alan panoda; kucak kucağa oturmuş elleri ve ayakları anormal biçimli bir kadın ve erkek figürü resimlenmiştir. (Fot. 16) Bu figürlerin sağ tarafına da bir arıyı yakalamaya çalışan çok iri bir kuş figürü işlenmiştir. Diğer kompozisyonda ise, sağdaki iki kadından aristokrat kıyafetli olanı, solda sırtında çocuk bulunan basit giyimli, el falı bakan(?) kadına yardımcıda bulunur gibi elini uzatmış şekilde resimlenmiştir. (Fot. 17) Bu kompozisyonlardaki figürler, daha önce sözünü ettiğimiz sevgili resimlerinden daha kaba işleniş tarzlarıyla ayrılırlar. Ancak renk kullanımı açısından benzerlik





**Fot. 13:**  
Petra Varelzidenas  
Evi - Figürlü  
Manzara



**Fot. 14:**  
Petra Varelzidenas  
Evi - Figürlü  
Manzara

gösterirler. Bu figürlü resimlerle izleyene sanki bu evde yaşayan insanların birbirlerine olan sevgi ve saygısını yansıtan iyi anılar, olaylar anlatılmak istenmiş gibidir. Kemerlerin duvarlara bağlandığı dış köşelerdeki yarım köşeliklerde birer kuş motifi vardır. (Fot. 15) Bu odada, duvarların üst kesimini perde motifleri dolanmaktadır. Kıvrımları belirtilmiş ve üstten fiyonklarla tutturulmuş perdelerden bazıları günümüzde yok olmuştur. (Fot. 15) Merkezine çiçekli birer kompozisyon yerleştirilmiş sarı renkli perdelerin eteklerinde su motifi uzanır.

Girişin karşısındaki eyvanın yan duvarlarında, üst kesimde diğerleriyle benzer özellikler taşıyan iki resim daha vardır. (Fot. 18-19) Birer oval çerçeve içinde verilmiş resimlerde ise, birer deniz manzarası canlandırılmıştır. Gemilerle verilmiş deniz ile gökyüzünün işlenişi diğer deniz manzaralarıyla benzer özellikler taşır. Bu resimlerde gökyüzünde uçan kuşların yanı sıra soldakinde denizde karaltılar oluşturan sürü halinde yüzen balıklar, sağdakinde ise bir kuğu motifi verilmiştir. (Fot. 18-19) Kompozisyonların yan taraflarına ise, cephelerine girland motifleri işlenmiş ince uzun kütleli ve iki katlı binalar yerleştirilmiştir. Sol bölümde yer alan panoda, bina sayısı daha fazladır. Binalar, karo taşları çizgilerle belirtilmiş ve merdivenle ulaşılan düzgün olmayan bir platform üzerinde yükselmektedir. Sağda ise, yan yana iki bina doğal arazi üzerine oturtulmuştur.



**Fot. 15:**

Petra Vareltsidenas Evi  
- Genel Görünümü



**Fot. 16:**

Petra Vareltsidenas Evi  
- Figürlü Manzara



**Fot. 17:**

Petra Vareltsidenas Evi  
- Figürlü Manzara



Fot. 18:

Petra Vareltzidenas Evi - Figürlü  
Manzara



Fot. 19:

Petra Vareltzidenas Evi - Figürlü  
Manzara

Bu resimlerin ön planında da yine çeşitli figürler dikkati çeker. Soldaki kompozisyonda ayı oynatan genç bir erkek figürü ilginçtir. (Fot. 18) Ağzında bir çomak ile arka ayakları üzerinde duran ayının burnuna geçirilmiş zincirin diğer ucu, ayı oynatıcı genç erkeğin elindedir. Diğer elinde çomak tutan figür, kahverengi-kırmızı renkli diz altı pantolonu, poşusu ve ayı ile aynı renk olan gri kazağı ile resimlenmiştir. Benzer renklerin hakim olduğu sağdaki resimde ise, biri aristokrat havalı iki kadın dikkati çeker. (Fot. 19) Diğer kadının ise arkadaş mı hizmetli mi olduğu tam anlayılamamaktadır. Kadınların sağında üçlü gruplar halinde arka arkaya sıralanmış kadınlar ise adeta denizden ağ çekmektedirler. Ufak figürlü resimlerin her birinde sanki izleyene bir olay anlatılmak istenmiştir.

## Molova Giannakos Evi

*Giannakos Evi*, bir sahil kasabası olan Molova’da yer almaktadır. (Fot. 20) Bir Müslüman Türk ağaya ait olduğu belirtilen ve 1820-1830’lu<sup>7</sup> yıllara tarihlendirilen evin başodası yoğun süslemelere sahiptir. Odanın tavanı ile bir duvarında bulunan resimler, yapıyla yaklaşık aynı tarihlerde yapılmış olmalıdır. (Fot. 21, 22)

Duvarın üst kesiminde bulunan büyük bir manzara kompozisyonu çok tahrip olmakla birlikte, mevcut kalıntılardan denizle bölünmüş üç kara parçasıyla klasik bir İstanbul panoramasının resimlenmiş olduğunu gösterir. (Fot. 23) Ancak, bu resimde, *Petra Varelzidenas Evi*’ndeki İstanbul panoramasından daha tanımlı bir panorama ile karşılaşılmaktadır. Kent güneyden, Marmara Denizi’nden bakılarak resimlenmiştir. Ön planda denizin ortasında bir yelkenli ve hemen arkasında da Kız Kulesi seçilebilmektedir.



Fot. 20: Molova Giannakos Evi - Genel Görünümü

Gerçek görünümünden soyutlanarak resimlenmiş olan Kız Kulesi’nin sağ tarafında Kadıköy, Moda, Kalamış sahilleri gösterilmiştir. Sol tarafı ise deniz surları nedeniyle Suriçi yani Tarihi Yarımada’ya işaret etmektedir. (Fot. 23a) Ön planda merdivenle girilen bir bina dikkati çekmektedir. Ancak binanın hangi yapı olduğu tanımlanamamaktadır. İstiflenmiş binaların arka tarafına doğru minareleri yükselen birkaç anıtsal camiye de yer verilmiştir. Daha geride ise Haliç uzanmaktadır.

Tam karşı tarafta Galata, Pera gösterilmiştir. (Fot. 23b) Beyaz alanın solunda Galata Surları işlenmiştir. Galata Surları’nın kara tarafındaki cephesi Tophane Surları olmalıdır. Beyaz alanın olduğu kesim Tophane ve burada büyükçe tutulmuş bina muhtemelen top dökümlerinin yapıldığı Tophane binasıdır. Çok değişiklik geçirmiş olan Tophane binasının ilk yapıldığında kubbeli olmadığı bilinmektedir. Bu alanın sağında Kabataş, Dolmabahçe, Beşiktaş boğaz sahili devam etmektedir. O kesimde sağda ev yığınlarının üstünde gösterilmiş kubbeli bir yapı vardır ki bu yapının Cihangir Camii olması muhtemeldir.

Bu İstanbul panoraması, *Petra Varelzidenas Evi*’ndeki İstanbul panoramasından daha gerçeğe yakın olarak ele alınmış bir panorama olmakla birlikte, bütünüyle

7 Kronik, 1968, 488-489; Garidis, 1996, 98.

realist diyebileceğimiz bir görünümde değildir. Bu resimleri duvar yüzeylerine yapan sanatçıların kaynakları arasında gravürler, kitaplar ve anlatımların bulunduğu, yapılan resimlerin gezgin sanatçılar tarafından dolaşarak betimlendiği düşünülmektedir. *Molova Giannakos Evi*'ndeki İstanbul görünümü, adeta puslu gören bir gözle çalışılmış İstanbul panoraması gibidir. Galata surları yıkılmadan önce 19. yüzyıla ait bir model esas alınmış olmalıdır.

Kare formlu tavanın etrafını çevreleyen içbükey kuşak da, *Petra Varelzidenas Evi*'nde olduğu gibi, kesintisiz devam eden deniz manzaralarıyla bezenmiştir. (Fot. 22) Yine köşelere yerleştirilmiş iki tarafından ağaçlar yükselen birer perde motifi hem tavan köşelerini bağlamış hem de manzara kompozisyonlarını iki taraflarından sınırlandırmıştır. Çiçek desenli kumaştan yapılmış perdeler, üstte, iki tarafından birer fiyonkla tutturulmuştur. Kıvrımlarıyla betimlenmiş perdelerin etekleri su motifiyle çevrelenmiştir.

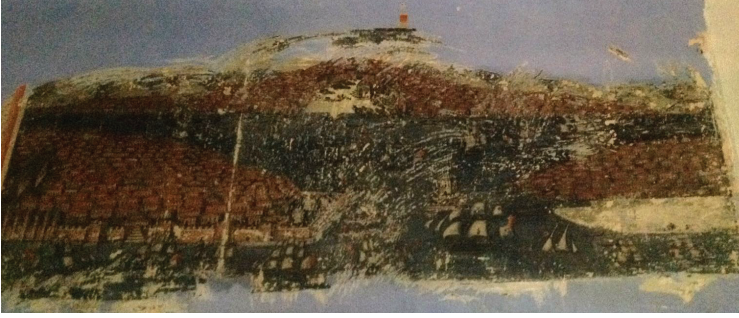
Duvarı saran kuşağın dört kenarındaki resimler, bir kıyıdan karşı tarafa bakılarak yapılmıştır. (Fot. 24-27) Alçak ufuk çizgisi ile



**Fot. 21:** Molova Giannakos Evi - Genel Görünümü



**Fot. 22:** Molova Giannakos Evi - Genel Görünümü



**Fot. 23:**  
Molova Giannakos  
Evi - İstanbul  
Panoraması



**Fot. 23a:**  
Molova Giannakos  
Evi - İstanbul  
Panoraması Ayrıntı



**Fot. 23b:**  
Molova Giannakos  
Evi - İstanbul  
Panoraması Ayrıntı

planlanmış atmosfer resimleridir. Pembe ve mavi armonilerinin hakim olduğu başarılı gökyüzü betimlemelerine sahip resimlerde denizde seyir halinde ilerleyen gemiler dikkat çeker. Merkezine yine birer mimari tasvir yerleştirilmiş kompozisyonların arka planlarında, sağda ve solda çeşitli binalar seçilebilmektedir. Ancak bu binaların çeşitli adaları, kaleler mi ya da köy, kent görünümüleri mi oldukları anlaşılamamaktadır. Merkezde yer alan ve arkalarından ağaçlar yükselen binalar, hemen hemen aynı özellikleri taşıyan birer platform üzerine oturtulmuştur. Sağ taraflarında birer havuzları bulunan platformlardan ikisi parmaklıklarla, ikisi ise alçak duvarlarla çevrelenmiştir. Birer merdivenle ulaşılan platformlardan ikisinin sağ taraflarından birer ağaç yükselmektedir.

Kompozisyonlardan birinde ortada revaklı bir bina ile bu yapıya solundan bitişen daha küçük ikinci bir bina resimlenmiştir. (Fot. 24) İki cepheli gösterilmiş küçük bina, beşik çatılı, üçgen alınlıklıdır. Sağında küçük bir havuzu bulunan platformu çift renkli karo taşlarıyla kaplanmıştır. Solda arka planda ağaçlıklı bir alanda ne olduğu tam anlaşılamayan yapılar ve bu yapılardan oran olarak daha büyük yapılmış bir gemi gösterilmiştir. Sağda ise uçsuz bucaksız denizin ortasında kocaman bir gemi, solunda tahrip olmuş kesimde ise yine ne olduğu belirlenemeyen yapılar resimlenmiştir.



**Fot. 24:** Molova Giannakos Evi - Mimari Tasvirli Manzara

Odada, sadece, bu resmin alt kesimine ince bir bordür içinde mimari tasvirli ikinci bir deniz manzarası işlenmiştir. Orta bölümde, adeta bir adanın üzerinde konumlandırılmış kule gibi ince-uzun kütleli bir bina ile bu yapının arkasında daha küçük tutulmuş yatay kütleli veyuvarlak kemerli açıklığıyla köprüye benzeyen bir yapı resimlenmiştir. Binaların arkasında ağaçlar yükselir. Adanın sol tarafında yan yana dizilmiş iki grup selvi ağacı ile minyatürlerdeki gibi yer yer serpiştirilmiş kocaman bitkiler görülmektedir. Esas dikkati çeken unsur, son derece simetrik kurgulu ve sade görümlü kule formunu çağrıştıran yapının solunda, büyük bir fener işlevi görecektir şekilde, deniz kenarına yüksek bir kaide üzerinde duran ve alevler ve dumanlarla yanan bir meşalenin resimlenmiş olmasıdır. Kompozisyonun sağ tarafında da bir başka ada ya da ana kara olabilecek ağaçlıklı bir alanda küçük bir yapı betimlenmiştir. İki cepheli üçgen alınlıklı yapı, konsollarla taşınan

kiremit kaplı beşik çatıyla örtülüdür. Yapı bu kuruluşuyla, *Giannakos Evi*'ndeki diğer bina betimlemelerine benzememektedir. Işık-gölge değerlerinin hissedilebildiği ağaçların verilışı de diğer örneklerden daha başarılıdır. Kompozisyonun sol kesimine dikkatlice bakıldığında, arka planda, hayal meyal tepeler ya da ev kümeleri olabilecek karaltılar;ön planda ise yine kule gibi ince uzun bir bina seçilebilmektedir. Bu kesimde tavanın köşe bağlantıları perde motifi yerine barok madalyon içine alınmış meyveli natürmortla sağlanmışır.

Diğer bir resimde, tam ortada, dar cephelive üzerinden dışa taşan ikinci katı olan bir bina dikkati çeker. (Fot. 25) Sağ tarafında bugün tülle kapatılmış olan bölümde, bu yapının yanındandevam eden vekösesi iki katlı yatay kütleli bir başka yapı seçilebilmektedir. Bu yapının solunda da daha küçük bir yapı vardır. Kompozisyonun solunda kayık ve gemilerin dolaştığı deniz, arka planda ise ağaçlıklı bir coğrafya uzanır. Ağaçlıklı alanın önünde cihannüma benzeri bir kuleyle taçlandırılmış saray benzeri bir mimari kuruluş dikkati çeker. Bu bina, işleniş tarzıyla diğerlerinden farklıdır.

Bir başka kompozisyonda, ortada merkezi kubbeli izlenimi veren çift şerefesi olan iki minarelibir cami resimlenmiştir. (Fot. 26) Cami, çift renkli karo taşları belirtilmiş ve duvarları girland motifleriyle süslenmiş bir platform üzerine oturtulmuştur. Platform üzerinde solda şadırvan, sağda ise bir havuz bulunmaktadır. Üç kemer gözlü son cemaat yeri ve son cemaat yerinde bulunan dört açıklık ayrıntılarıyla işlenmiştir. Sağda arka planda yüksekçe bir tepe ve tepenin sağında kırmızı bayrağı dalgalanan bir kale solunda ise yine kale benzeri bir mimari kuruluş resimlenmiştir. Sol tarafta büyük gemiler adeta yana devrilmiş gibi verilmiştir. Arka planda bir tepe ve bu tepenin solunda,büyükçe bir yel değirmeni, sağında ise kale vebina topluluğu gibi ne olduğu tam anlaşılabilen çeşitli yapılar görülmektedir.

Dördüncü kompozisyonda, ortada diğer resimlerdeki örneklerle benzer özellikler taşıyan bir platform üzerine bir geçit yapısı oturtulmuştur. (Fot. 27) Hatalı perspektif uygulamasıyla dikkati çeken yapı üç bölümlüdür. Her biri birer tonozla örtülmüş bölümlerden ortadaki daha geniş ve yüksek, iki yanlardakiler dar ve alçak betimlenmiştir. Zafer taklarını anımsatan yapı; açıklıkları, saçak konsolları, üstte kuş köşkü gibi minicik iki unsuru, orta bölümün tabanını kaplayan çift renkli karolarına kadar, ayrıntılarıyla işlenmiştir. Merdivenlerle ulaşılan platformunda; geçit binasının solunda, suyu akan bir çeşme, önünde ise fiskiyeli bir havuz mevcuttur. Yapının sağında arka planda önünde bir gemi bulunan binalarıyla bir kara parçası/adafark edilmektedir. Sol kesimde de yine çeşitli binalarla bir kara parçası/ada seçilebilmektedir.

Evde bir başka odanın ahşap tavanı da yoğun kalem işi bezemelere sahiptir. (Fot. 28) Kare tavanın etrafı bir süsleme bordürüyle çevrelenmiş ve bu bordüre teğet konumlandırılmış dairesel alan oluşturulmuştur. Bordür, bölümlenmiş dairesel alan ve köşede kalan üçgensel boşluklar, madalyon veya kartuş içinde ya da serbest şekilde çeşitli çiçek ve meyve kompozisyonlarıyla bezenmiştir.





▲ Fot. 25: Molova Giannakos Evi -Mimari Tasvirli Manzara



▲ Fot. 26: Molova Giannakos Evi - Mimari Tasvirli Manzara



▲ Fot. 27: Molova Giannakos Evi - Mimari Tasvirli Manzara



Fot. 28: Molova Giannakos Evi - Tavan Genel Görünüm

### Değerlendirme ve Sonuç

Yazımızın başında da belirttiğimiz gibi, Midilli'deki bu iki evi bezeyen resimler, 19. yüzyılın ilk yarısında, Ege Bölgesi'nde, İzmir ve çevresinde görülen bir grup duvar resmiyle konu ve üslup açısından büyük benzerlikler göstermektedir.<sup>8</sup>

Her iki yapının, günümüze ulaşan resimleri yapıların iç mekanlarını bezemektedir. Her ikisinde de, birer İstanbul manzarası ile dörder adet kesintisiz devam eden deniz manzarası işlenmiştir. *Petra Vareltzidenas Evi*'nde bu resimlerden başka, deniz kenarında tek yapı betimlemeleri, çeşitli natürmortlar, çiçekler, perde ve sütun motifleri ile figürlü resimlere de yer verilmiştir.

Her ikisinde de tavana geçiş kuşağının dört kenarında kesintisiz devam eden deniz manzaralarının merkezine birer yapı resimlenmiştir. Yapılar, *Petra Vareltzidenas Evi* resimlerinde arkasından ağaçlarla çevrelenmiş, geniş birer platform üzerine oturtulmuş çift cephelidir. İki katlı, üzerine kule gibi ikinci bir bina eklenmiş ya da yanlarından ikinci bir bina bitişmiş ince uzun kütleli bölümleri olan binalar, 19. yüzyılın mimari süslemelerinde özel manzara resimlerine sahip olan Ege Bölgesinin ortak duyarlılığını ve stilini izlemektedir. 19. yüzyılın ilk yarısında Zeytinliova Kara Osman-oğlu Camii

<sup>8</sup> Söz konusu resimler hakkında bilgi için bk. Kuyulu, 1992, 187-189. Daha geniş bilgi için ayrıca bk. Kuyulu, 1998.

(1810-1820'li yıllar)<sup>9</sup>, Manisa Sultan Camii (1810-1820'li yıllar)<sup>10</sup>, Urla Kapan Camii Şadırvanı (1824-1825)<sup>11</sup>, Birgi Çakırağa Konağı (1830'lar)<sup>12</sup>, Bornova Hüseyin Baba Evi (1830'lar)<sup>13</sup>, Birgi Sandıkeminoğlu Evi (19. yüzyıl ilk yarısı)<sup>14</sup>, İzmir Şadırvanaltı Camii (1834-1835)<sup>15</sup> gibi İzmir, Manisa ve çevresindeki yapılarda görülen resimlerdeki bina formlarıyla benzer özellikler taşır. Yakın çevreden bir örnek olarak Adatepe Hacı Mehmet Ağa Konağı'nın (1828'lerden sonra)<sup>16</sup> günümüze ulaşamamış resimleri de<sup>17</sup> yine bu grup içinde değerlendirilebilecek örnekler olarak dikkat çekmektedir. Ancak bu yapılardaki resimlerde, arkalarından ağaçlar yükselen ve yeşil bir zemin üzerinde verilmiş bu binalar, birer kartuş ya da çerçeve içine alınmış ya da birer perde motifi üzerine işlenmiş tek yapı tasvirleridir. Bu tek yapı tasvirleri arasında cami ve geçit yapılarına da yer verilmiştir. Bazıları da birer platform üzerine oturtulmuştur.

*Molova'daki Giannakos Evi*'ndeki deniz panoramalarının merkezinde de kule gibi ince uzun kütleli bir bina, dar cepheli çift katlı bir binanın yanı sıra çift minareli bir cami ile zafer taklarını anımsatan bir geçit yapısı da dikkat çeker. Bu manzaraların arka planlarında da çeşitli bina görünümüne yer verilmiştir.

*Petra'daki Varelzidenas Evi*'nde, günümüze ulaşan dört bina tasviri bulunmaktadır. İki birer platform üzerinde verilmiş bu bina tasvirleri, *Zeytinliova Karaosmanoğlu Camii*, *Manisa Sultan Camii* resimlerinde bulunan yapı tasvirlerinden farklı olarak, kara yerine, kentin denizle bağlantısı nedeniyle olsa gerek, deniz kenarında konumlandırılmışlardır. Bu gruptaki resimler arasında, İzmir Şadırvanaltı Camii resimlerinde de, hem karada hem deniz kenarında konumlandırılmış tek yapı betimlemelerinin yanı sıra deniz kenarında konumlandırılmış tek yapı tasvirlerine yer verilmiştir.

9 Kuyulu, 1992, 31-35.

10 Kuyulu, 1998, 60.

11 Şadırvan kitabesine göre 1834 yılına tarihlendirilmiştir. Bk. Arık, 1976, 47; Renda, 1977, 144. Ancak şadırvanın kitabesi ebced değerlerine göre 1240'tır. Bu tarih, Miladi 1824/25 yılına tekabül etmektedir. Bilgi için bk. Erim, 1995, 30-31. Ayrıca bk. Kuyulu, 1998, 62.

12 Arık, 1976, 86-89; Renda, 1977, 148-149; Kuyulu, 2001a, 141-152.

13 Bugün ayakta olmayan yapıda bulunan resim ve bilgi için bk. Renda, 1977, 147, Res. 113, 270.

14 Renda, 1977, 149-150; Kuyulu, 2001b.

15 Caminin altındaki tonozlu geçitteki resimler için bk. Arık, 1976, 49-51; Renda, 1977, 144-145. Harim kubbesindeki resimler için bk. Kuyulu Ersoy, 2015, 67-68.

16 Yapının süslemeleri L. Ş. Meray tarafından 1818-20 yılına, Ö. Süslü tarafından ise 19. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlendirilmiştir. Bk. Meray, 1977, 65; Süslü, 1978, 99-100. Ancak, resimler arasında bulunan bir buharlı gemi, resimlerin tarihlendirilmesini, üç-beş yıl da olsa, biraz daha geç bir tarihe atmamıza neden olmaktadır. 1827'de İngiltere'den satın alınan ilk buharlı geminin 1828 yılında İstanbul'a getirildiği bilinmektedir. Bu nedenle, konaktaki resimler de, buharlı geminin ülkeye getirildiği 1828 yılından sonra yapılmış olmalıdır. Buharlı gemi konusunda bilgi için bk. Bal, 2010, 11.

17 Günümüzde, yapının resimlerinin tamamen yok olduğu bilgisini veren Prof. Dr. Ali Osman Uysal'a teşekkür ederim.

Petra'daki *Vareltzidenas Evi*'ndeki bu bina tasvirlerinden ikisi, *Manisa Sultan Camii*, *Adatepe Hacı Mehmet Ağa Konağı* resimlerindeki gibi platformların karo taşları yüzeysel çizgilerle belirtilmiştir. *Molova'daki Giannakos Evi*'ndeki manzara kompozisyonlarındaki çift renkli karo taşlarıyla kaplanmış<sup>18</sup> daha gelişmiş platformlar ise *Urla Kapan Camii* ve *Bornova Hüseyin Baba Evi*'ndekiler ile benzer özellikler taşır.

Petra'daki *Vareltzidenas Evi*'nin en önemli özelliklerinden biri de tüm resimlerin denizle bağlantılı olmasıdır. Küçük boyutlu da olsa hiçbir mimari unsura yer verilmeden işlenmiş birer deniz manzarası da iki kemer köşeliğine sığdırılmıştır.

Petra'daki *Vareltzidenas Evi*'ndeki resimlerden bir grubu, yine, Anadolu örneklerle çok büyük benzerlikler göstermektedir. Bu dönemde yaygın olan duvarların süslenmesinde panolara bölme sistemi uygulanmış ve pano içlerine çiçekli, meyveli bezemeler, mimari tasvirler ya da manzaralar içeren kompozisyonlar resimlenmiştir. *Petra'daki Vareltzidenas Evi*'ndeki resimler arasında yer alan bu bezemelerde, duvar bölünmesi korint başlıklı sütun motifleriyle yapılmış ve içlerine meyveli, çiçekli kompozisyonlar işlenmiştir. (Bk. Fot. 7) *Adatepe Hacı Mehmet Ağa Konağı*<sup>19</sup>, *Birgi Sandikeminoğulları Evi*<sup>20</sup> gibi yapılarda da, neoklasik bir özellik olarak, bu tarz uygulamalar görülür. *Birgi Çakırağa Konağı* resimleri arasında da benzer süslemeler yapılmıştır<sup>21</sup>. Öyle ki *Birgi Çakırağa Konağı* resimlerindeki tek kulplu, çift kulplu ya da kulpsuz antik vazoları anımsatan kaplar ve bu kaplardaki çiçek düzenlemeleri, *Petra'daki Vareltzidenas Evi*'ndeki örneklerle o kadar aynıdır ki, aynı sanatçının elinden çıkmış olduğu izlenimi uyandırır. Ampir bezeme öğeleri olarak kullanılan bu tarz örneklerin *Adatepe Hacı Mehmet Ağa Konağı*'nda da bulunduğu anlaşılmaktadır.

Petra'daki *Vareltzidenas Evi*'ndeki süsleme unsurlarından biri de perdelerdir. (Bk. Fot. 15) Biteviye tekrarlanarak bir odada duvarların üst kesimini süsleyen perdeler, perdenin bir fon aracı olmaktan çıkıp başlı başına bir konu olduğunu göstermesi açısından ilgi çekicidir. II. Mahmud Dönemi'nin Ampir üslubuna uygun bir anlayışın ürünü olan ve asal süsleme öğesi olarak yapılmış perdeli kompozisyonlar *Birgi Çakırağa Konağı*<sup>22</sup>, *Adatepe Hacı Mehmet Ağa Konağı*<sup>23</sup> gibi yapılarda da dikkati çeker. Ayrıca manzara resimleri arasında köşeleri bağlayıcı bir öğe olarak kullanılmış perde motifi Petra'daki *Vareltzidenas Evi*'nin yanı sıra Molova'daki *Giannakos Evi*'nde de görülür.

*Birgi Çakırağa Konağı*'ndaymış hissi uyandıran resimler sadece, bunlarla sınırlı değildir. Korint başlıklı bir boyama sütunla ikiye bölünmüş duvar yüzeyinin solunda tek yapı tasvirlerine benzer işlenmiş bir kompozisyon ile sağındaki İstanbul panoraması

18 Antik dönemin çift renkli karo taşlarından karosimanlara uzanan yer döşemelerinin İzmir'deki örnekleri için bk. Uçar, 2015.

19 Resim için bk. Süslü, 1978, 108-109, Res. 8-10.

20 Resim için bk. Kuyulu, 2001b, 309, Res. 149,150.

21 Resim için bk. Kuyulu, 2001a, 298, 299 - Res. 128, 130.

22 Resim için bk. Kuyulu, 2001a, 306, Res. 144.

23 Resim için bk. Süslü, 1978, 110, Res. 12.

dikkat çeker. (Bk. Fot. 8) Soldaki tek yapı tasviri, bu evdeki diğer tek yapı tasvirleriyle benzemekle birlikte bir platform üzerindeki yapı enine dikdörtgen çerçevenin soluna alınmış ve soldan Barok bir perde motifiyle sınırlandırılmıştır. (Bk. Fot. 9) Adeta pence-reten dışarıya bakıyormuş izlenimi veren bu kompozisyonun benzer bir örneğinin *Birgi Çakırağa Konağı*'nda bulunması şaşırtıcıdır.<sup>24</sup> *Birgi Çakırağa Konağı*'nda kaleli bir kent manzarasının canlandırıldığı manzaranın sol tarafında anıtsal bir köşk, karşı kıyıda ise üst üste istiflenmiş binalar görülmektedir. *Petra Vareltzidenas Evi*'nde manzaranın sağındaki kent yapılmayarak sadece soldaki köşklü kesim resimlenmiştir. Soldan yine bir perde motifiyle sınırlandırılmış kompozisyon tasarımı benzer özellikler göstermekle birlikte, *Birgi Çakırağa Konağı*'ndaki kompozisyon, kuruluşu ve perspektif kurgusuyla, daha başarılı bir örnektir. Çift renkli karo taşlarıyla kaplanmış bir platform ve platformun geri planında bu resimlerin ortak paydalarından biri olan yatay kütleli ve kuleli küçük binalar resimlenmiştir. Sade ve ağırbaşlı görünüme sahip kat ayırımlarını belirleyen yatay çizgilerle oluşturulmuş silmeleri ve girland motifli bezemeleriyle Osmanlı Ampir üslup özellikleri taşır. Platformun döşeme taşlarına gelince, *Petra Vareltzidenas Evi*'nde, erken tarihli örneklerden *Manisa Sultan Camii*'nin<sup>25</sup> resimlerinde olduğu gibi çizgilerle belirtilmiştir.

Bu panonun sağında yer alan anıtsal İstanbul panoraması (Bk. Fot. 10) *Birgi Çakırağa Konağı*<sup>26</sup> ve *Sandıkeminoğulları Konağı*<sup>27</sup> ile Adatepe *Hacı Mehmet Ağa Konağı*'nin<sup>28</sup> resimleri arasında görülen üç kara parçasıyla gösterilmiş anıtsal İstanbul panoramalarıyla benzer karakterdedir. Ancak, bu yapılardaki İstanbul panoramalarında, pek de görmeye alışkın olmadığımız adaların, *Petra Vareltzidenas Evi*'nde sol arka planda kompozisyona katıldığı dikkati çeker. Hatta, bu adalar üzerinde, bu türün gelişim örneklerinde görülen küçük köşk tasvirleri de işlenmiştir. Aynı panoramasındaki bayrağı dalgalanan kale betimlemeleri de, *Manisa Sultan Camii*<sup>29</sup> resimleri arasında bulunan iki kale ile *Birgi Çakırağa Konağı*'ndaki<sup>30</sup> İzmir panoramasını taçlandıran kale tasvirlerini çağrıştırır.

*Petra Vareltzidenas Evi*'ndeki hayali İstanbul panoramasında sergilenen en ilgi çekici tutum, kenti tanımlayan, karakterize eden camilerinden yoksun olarak resimlenmiş olmasıdır. O gün için imparatorluk sınırları içinde büyük bir tutkuyla canlandırılan İstanbul resimlerinin<sup>31</sup> genellikle başkente duyulan özlem<sup>32</sup> ya da Osmanlı tarzı yaşamın

24 Resim için bk. Kuyulu, 2001a, 300, Res. 132.

25 Resim için bk. Kuyulu, 1998, 70-71, Res. 6-8.

26 Resim için bk. Kuyulu, 2001a, 302, Res. 136.

27 Resim için bk. Kuyulu, 2001b, 308, Res. 148.

28 Resim için bk. Süslü, 1978, 111, Res. 13.

29 Resim için bk. Kuyulu, 1998, 72, Res. 9-10.

30 Resim için bk. Kuyulu, 2001a, 304-305, Res. 140-141.

31 Doğrudan İstanbul resimlerini konu alan çalışmalar için bk. Gürçağlar, 2005; Akalın, 2009; Okçuoğlu, 2017.

32 Arık, 1976, 121.

sembolü<sup>33</sup> olduğu kabul edilir. Avrupa’da da, Müslüman dünyanın başşehri<sup>34</sup> olarak duvar resimlerine konu olmuştur. Petra’daki *Vareltzidenas Evi*’nde İstanbul’un dinsel simgesi olan camiler olmadan resimlenmiş olması ideolojik havalı, üstü örtülü bir mesaj olmalıdır.

*Vareltzidenas Evi*’ndeki İstanbul panoramasında olduğu gibi, yine Yunanistan’da bulunan bazı yapılardaki İstanbul manzaralarında da, kentın camisiz resimlendiği dikkat çeker. Bu tür camisiz tasvir edilmiş İstanbul resimlerinin görüldüğü yapılara örnek olarak Midilli Adası, Molivos’daki *Krallis Evi*<sup>35</sup>, Ambelakia’daki<sup>36</sup> *Georgios Schwartz Evi*<sup>37</sup> ile *Eftimyadis Evi*<sup>38</sup> ve Kastorya’daki (*Kesriye*) *Nanzi Evi*<sup>39</sup> verilebilir. Bu yapılardan *Ambelakia*’daki *Eftimyadis Evi*’ni süsleyen İstanbul görünümünden birinde ise kent camileriyle resimlenmiştir.

Ambelakia’daki Georgios Schwartz Evi’nde ise *Vareltzidenas Evi*’nde olduğu gibi, İstanbul panoraması, Osmanlı dinsel yapılarından arındırılırken, Topkapı Sarayı gibi, Osmanlı payitahtının olmazsa olmaz bir sembol yapısının resimlenmesinden kaçınılmamıştır. Araştırmacılar dinsel yapıları olmadan resimlenmiş hayali İstanbul görünümünün post-bizanten bir duyumla ve kentın Bizans kimliğiyle<sup>40</sup> ya da ideolojik boyutu<sup>41</sup> ve Balkanlar’daki milliyetçilik akımlarıyla<sup>42</sup> bağlantılı olarak resimlenmiş olabileceği fikrindedirler.

*Molova Giannakos Evi*’nde de, aynı geleneğe ait bir İstanbul panoraması vardır. (Bk. Fot. 21) Fakat, bayrakları ve camileriyle betimlenen İstanbul görünümü, sanatçının Ege Bölgesi geleneğini sürdürmesinin yanı sıra kendisinin ve ev sahiplerinin Osmanlı tebaası olduğunu, evlerinin duvarına imparatorluğun payitahtı İstanbul’u yaptıklarını da belirlemektedir. *Molova Giannakos Evi*’ndeki İstanbul panoramasının *Petra Vareltzidenas Evi*’ndeki İstanbul panoramasından daha gerçeğe yakın ele alınmasına rağmen, bu panoramada da, tarihsel açıdan aynı resimde yer alması mümkün olmayan Galata surları<sup>43</sup> ile kubbesiz Tophane binası<sup>44</sup> birlikte gösterilmiştir. Bu durum, sanatçının elindeki mevcut prototiplerden yararlanmış olabileceğini akla getirir.

33 Weber, 2002.

34 Berkant, 2017, 175.

35 Garidis, 1996, 100.

36 Ambelakia’daki İstanbul manzaraları için bk. Gören, 1994.

37 Garidis, 1996, 78-87; Gürçağlar, 2005, 349-353.

38 Gürçağlar, 2005, 355-356; Okçuoğlu, 2017, 106-108.

39 Okçuoğlu, 2017, 105.

40 Gürçağlar, 2005, 350, 353.

41 Garidis, 1996, 83.

42 Okçuoğlu, 2017, 108, 191.

43 Şehmaneti 6. Daire’si tarafından başlatılan ve günümüze kadar belli aralıklarla sürdürülen Galata Surları’nın yıkımı konusunda geniş bilgi için bk. Okur Coşkunçay, 2018.

44 Bugünkü görünümüne III. Selim Dönemi’nde kavuşan ve inşası 1798 yılında tamamlanan Tophane-i Amire binası konusunda bk. Yetişkin Kubilay, 1994.

Bu resim grubunun örneklerinde hemen fark edilebilen en önemli ortaklık, genellikle benzer kuruluş özelliklerine sahip binaların betimlenmiş olmasıdır. Dar ve yüksek cepheleri ile bu yapılar, ilk bakışta, biçim olarak kulemsi görünüşleriyle Ege Bölgesi ayanlarının savunmaya yönelik konutlarını anımsatırlar. Bu bağlamda Aydın ve çevresindeki Cihanoğulları'nın savunmaya yönelik kule tipi konutları<sup>45</sup> ile İzmir, Manisa ve çevresinde güçlü olan Karaosmanoğulları'nın Zeytinliova'da *Karaosmanoğlu Kuleleri*<sup>46</sup> olarak günümüze kadar yaşayan bir ismin varlığı burada hatırlanmaya değerdir. İnce-uzun kütleleriyle biçimsel açıdan kule tipi konutlarla bağlantı kurabilecek bu yapıların yüksek tutulmuş zemin katları, cepheleri korunmaya yönelik olmaktan çok dışarıyla irtibatını güçlendiren ve cephe boyunca yükselen açıklıkları ve tonozlu geçitleriyle dikkat çeker. Bu tip aristokrat ya da zengin ailelere ait olan ve Ege kıyı ve hinterlandlarından adalara ve Balkanlar'a kadar geniş bir coğrafyada görülebilen bu binalar, yapıldıkları dönemde, deniz kenarı ya da büyük araziler içinde konumlandırılmışlardı. Bu nedenle, her ne kadar bu tür yapıların cephelerinde açıklıklar bulunuyorsa da bu tip binaların hem ikamete hem de savunmaya elverişli olarak tasarlandıkları düşünülmelidir.<sup>47</sup>

Bu tür resimlerin Anadolu'daki örneklerinin ortak özelliklerinden biri de figürsüz olarak yapılmış olmalarıdır. Ancak, Midilli Adası'ndaki iki konuttan birinde figürlü resimler dikkati çeker. *Petra Vareltzidenas Evi*'ndeki resimlerde çok sayıda figürlü kompozisyonun bulunması sahibinin gayrimüslim olmasıyla bağlantılı olmalıdır. Her bir kompozisyon, farklı bir masal ya da olay anlatıyor izlenimi verir. Fakat mimari ayrıntılarda görülen keskin hatlar, figürlerde pek görülmemektedir. Figürler, mimari, ağaç kümeleri, yelkenliler, kuşlar, herhangi bir belgeleme gayretinin gösterilmediği, adeta bir rüya atmosferini zenginleştirmek üzere bir araya getirilerek zengin bir dekor-resim ortamı yaratılmıştır.

Midilli Adası'nda, Petra'daki *Vareltzidenas Evi* ile Molova'daki *Giannakos Evi* ahşap kaplamalı cepheleri, eli böğründelerle desteklenmiş çıkmaları, ahşap kepenkleri ve bezemeleriyle Türk evi özellikli konut mimarisinin genel niteliklerini taşıyan yapılardır. Yukarıda ayrıntılı olarak tanıttığımız yapıları bezeyen resimler, 19. yüzyılın başlarından itibaren, İzmir, Manisa ve çevresinde rastlanan ve bilhassa II. Mahmut Dönemi resim programında görülen bazı karakteristik özellikleri bünyesinde toplayan resim örneklerinin Ege Adaları'ndaki temsilcileri olarak dikkati çeker. Hızlı çalışılmış ve profesyonel sanatçıların elinden çıkmış olduğu izlenimi uyandıran resimlerin benzeşen özellikleri, Ege kıyılarında, hinterlandında ve adalarda, aynı atölyeye bağlı, yüzer-gezer bir sanatçı grubunun varlığının da kanıtıdır.

45 Arel, 1986.

46 Kuyulu, 1992, 129.

47 Bu tür yapıların Ege kıyı ve hinterlandları ve adalardaki dağılımı ve kökenleri için bk. Arel, 1986; Arel, 1993; Arel, 1994.

## KAYNAKÇA

- Akalın, E. (2009). *Les Représentations d'Istanbul dans la peinture murale ottomane au dernier quart du XVIIIème siècle et XIXème siècle*. Paris: Université de la Sorbonne Yayınlanmamış Tez.
- Arel, A. (1986). Ege Bölgesi Ayanlık Dönemi Mimarisi Hakkında Bir Ön Araştırma. *IV. Araştırma Sonuçları Toplantısı (Ankara 26-30 Mayıs 1986)* (s. 39-79). içinde Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü.
- Arel, A. (1993). Foça Bağ Evleri ve Kule-Ev Geleneği. *Ege Mimarlık*(3), 37-40.
- Arel, A. (1994). Osmanlı Mimarisi'nde İkamet Kuleleri. *X. Türk Tarih Kongresi, (Ankara 22-26 Eylül 1986) Kongreye Sunulan Bildiriler* (Cilt V, s. 2323-2335). içinde Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Arık, R. (1976). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yay.
- Bal, N. (2010). *XIX. Yüzyılda Osmanlı Bahriyesi'nde Gemi İnşa Teknolojisinde Değişim: Buharlı Gemiler Dönemi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Berkant, C. (2017). İtalya'nın Amelia Kentinde Bir Rönesans Sarayı ve Bu Sarayın Resim Programı Dâhilindeki Kuşbakışı Bir İstanbul Haritası. *ART-SANAT*(7), 171-181.
- Darkot, B. (1979). Midilli. *MEB İslam Ansiklopedisi* (Cilt 8, s. 282-284). içinde İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Erim, F. (1995). *Urla'da Türk Devri Yapıları I (Camiler ve Mescitler)*. İzmir: Ege Üniversitesi Türk İslam Sanatları Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Lisans Tezi.
- Garidis, M. (1996). *Diakosmitiki Zografiki*. Atina: [Yunanca].
- Gören, A. (1994, Aralık ). Ambelakia'da Hayali İstanbul Betimlemeleri. *Antik-Dekor*(27), 76-81.
- Gürçağlar, A. (2005). *Hayali İstanbul Manzaraları*. İstanbul.
- Kiel, M. (2005). Midilli. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 30, s. 11-14). içinde İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Kronik. (1967). *Arkeologikon Deltion 19 (1964) B3* (Cilt 19). içinde Atina [Yunanca].
- Kronik. (1968). *Arkeologikon Deltion 20 (1965) B3*. içinde Atina [Yunanca].
- Kronik. (1969). *Arkeologikon Deltion 23 (1968) B3*. içinde Atina [Yunanca].
- Kronik. (1977). *Arkeologikon Deltion 28(1973), B3*. içinde Atina [Yunanca].



- Kuyulu Ersoy, İ. (2015). İzmir Yerel ve Levanten Kültürünün Duvar ve Tavan Resimlerine Yansımaları. A. Doğanay (Dü.) içinde, *Prof. Dr. Selçuk Mülayim Armağanı Sanat Tarihi Araştırmaları* (s. 59-81). İstanbul.
- Kuyulu, İ. (1992). *Kara Osman-Oğlu Ailesine Ait Mimari Eserler*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kuyulu, İ. (1998). İzmir ve Çevresinde Bir Grup Duvar Resminin Düşündürdükleri. *II. Uluslararası İzmir Sempozyumu (İzmir 15-17 Mayıs 1995)* (s. 58-78). içinde İzmir.
- Kuyulu, İ. (2001a). Çakırağa Konağı. R. H. Ünal (Dü.) içinde, *Birgi - Tarihi, Tarihî Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları* (s. X-X?). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kuyulu, İ. (2001b). Sandıkeminoğlu Evi. R. H. Ünal (Dü.) içinde, *Birgi - Tarihi, Tarihî Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları* (s. 153-155). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Merey, L. Ş. (1977). Adatepe Köyünde Hacı Mehmet Ağa Konağı. *İstanbul Devlet Mühendislik ve Mimarlık Akademisi Dergisi*(1), 65-86.
- Okçuoğlu, T. (2017). *Hayalle Gerçek Arasında Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi (XVIII-XIX. Yüzyıllar)*. İstanbul.
- Okur Coşkunçay, E. (2018, Mayıs). Galata Surları'nın Yıkım Süreci. *tasarım+kuram*, 14(25), 33-58. Ocak 13, 2018 tarihinde <http://www.tasarimkuram.msgsu.edu.tr/index.php/tasarimkuram/article/view/599/328> adresinden alındı
- Payzın, L. (2008). *XVIII. Yüzyılda Midilli Adası*. Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*. Ankara.
- Süslü, Ö. (1978). Adatepe'de Hacı Mehmet Ağa Konağı'nın Süslemeleri. *İstanbul Devlet Mühendislik ve Mimarlık Akademisi Dergisi*(2), 99-114.
- Uçar, A. (2015). *Karosiman - İzmir Konutlarında Döşeme Karoları*. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı.
- Weber, S. (2002). Images of Imagined Worlds Self-image and Worldview in Late Ottoman Wall Paintings of Damascus. J. Hanssen, T. Philip, & S. Weber (Dü) içinde, *The Empire in the City: Arap Provincial Capitals in the Late Ottoman Empire* (s. 145-171). Beyrut: Ergon Verlag.
- Yetişkin Kubılay, A. (1994). Tophane-i Amire - Mimari. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (Cilt 3, s. 279-280). içinde İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.



## BANKSY’NİN SOTHEBY’S GALERİSİ’NDE GERÇEKLEŞTİRDİĞİ PERFORMANSIN BİR OLGU OLARAK SANAT TARİHİ SÜRECİNDEKİ YERİ



### PLACE OF BANKSY’S PERFORMENCE IN SOTHEBY’S GALLERY AS A CASE IN ART HISTORY PROCESS

Bülent ORAL\*

#### Öz

Bu makalede sanat tarihi süreci içinde gerçekleşen gelişmelerde belirleyici olan kimi sanatçıların ortaya koydukları sanat yaklaşımları ile elde ettikleri konum Banksy’nin konu olan performansını konumlandırmamıza temel oluşturacak şekilde kısaca irdelenmiş; Banksy’nin dayandığı düşünsel zemin, bazı düşünürlerin sanata ilişkin fikirleriyle desteklenmiştir. Makale Banksy’nin tanınan bir tablosu üzerinden gerçekleştirdiği performansıyla süreç içinde gerçekleşen gelişmeler, tepkiler ve sanat yapıtının ele alınış biçiminin ortaya çıkardığı sürecin kuramsal bir değerlendirmesini içermektedir. Böylece sanat yapıtının oluşma süreci, yapıtın sanatçı, sanat eleştirmeni ve izleyici açısından değişkenliği ile yapıtla birlikte ortaya konan performansın sanat tarihi süreci içindeki yeri belirlenmeye çalışılmaktadır. Banksy, yapıtlarında genellikle dünyada gerçekleşen siyasal ve sosyal olayların ortaya çıkardığı sonuçları eleştirel bir dil ile ele alan, protest kimliğe sahip bir sanatçıdır. Başlangıçta seçkin sanat çevrelerinde dikkate değer bulunmasa da halkın önemli bir kesiminde adeta modern *Robin Hood*’a dönüşen tavrı ile sempati kazanmıştır. Sanatçı bir müzayedede satışa sunduğu *Balonlu Kız* yapıtıyla gerçekleştirdiği performansla ilgi odağı olmuş, sanat çevrelerinde geniş yankı uyandırmıştır. Banksy’nin bu performansı postmodern dönemin sanat anlayışındaki kırılmalık, değişkenlik ve süreklilik nedeniyle sanat eleştirmenleri, izleyiciler ve medyanın yanı sıra bizatihi sanatçının dahil olduğu bakış ile düşünce zeminini yaratmıştır. Banksy’nin *Balonlu Kız* adlı ilk grafiti çalışması bir köprünün ayağını oluşturan duvara şablonla çizilen bir yapıt iken onu bir tabloya, ardından müzayedenin gözde bir nesnesine, oradan da seçkin sanat çevrelerindeki tartışmanın merkezine götüren şey bu performansın bir olgu olarak sanat sürecindeki yerini ve önemini sorgulatmıştır. Gerçekleştirdiği performansın ortaya çıkardığı süreç bir düşüncüyü yeni bir perspektifle ifade etmeyi amaçlamış olsa da sanatçının umduğundan farklı gelişmeler, amaçladığının ötesinde yeni bir durum ortaya çıkarmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *Banksy, Balonlu Kız, sokak sanatı, performans sanatı, protest,*

\* Dr. Öğr. Üyesi. Karabük Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

ORCID ID: 0000-0003-1247-4679 ♦ E-mail: bulentoral7@gmail.com

**Abstract**

Banksy is a protesting artist whose works' themes are usually about the results of political and social incidents in the world and his way of expressing them in his works is through a critical evaluation of these incidents' results. In the beginning, he was not considered as a remarkable artist, however, for a large part of the society, he was perceived as 'Robin Hood' and he earned public affinity. He was the center of attraction with his performance and his work named 'Girl with baloon' in an auction and with the debates about it, he was heard widely by arts society. "The Girl with baloon" expresses an innocent girl with her lovely looking eyes, her hope spreading by the wind, and her dreams despite of citizens' lost innocence, peoples' lone identity and their distant relations in lost, air polluted and skyscraper invaded cities in a simple way. This expressions' highlighted emotions are not things a citizen can ignore. The work touched any citizens' emotions even just for a second. Banksy's this performance- although not everything happened as planned- created a ground of thought which includes the audience, the media, the critics and the artist himself due to changes of the new era art understanding, fragility, variability and continuity. This article is about Banksy's emergence of performance over a known paint, developments, reactions and finally an institutional evaluation of this new situation. Banksy's first graffiti work 'Girl with baloon' was painted by getting help from a stencil on a bridge pier wall. It turned out to be a paint first, then a popular subject of the auction and later on, it became the center of discussions in conceptual art societies. Thus, these phases led one to analyse his performance's place in art process and its importance. By this evaluation, it may be seen that Banksy's performance is within the framework of specific measurements of describing the previous art eras. The process that Banksy's performance created, is because of the aim to express a new idea through a new perspective. However, the developments occurred different than the artist expected caused a new situation beyond the artist's aim. Therefore, this is the proof that artists cannot be independent from society, art's measure of worthiness can only be conducted by the society, and artists created identities will always be ahead of their names. Banksy is an artist who increases his influence in change, transformation and development occur in society. This is because Banksy is a good observer and he performs social emotions in a simple, unconcerned and critical way. His works are products of deep thoughts and this causes him to create a synthesis without being in articulation. Also, Banksy's effort to transform idea into production takes precedence over the concrete presence of work. This is the approach that keeps Banksy different than many other artists who try to find echo and retribution whilst exhibiting extraordinary works without having convoluted ideas.

***Keywords:*** Banksy, Girl with baloon, Street art, Performance art, Protest,

## Giriş

Sanatta yeni bir perspektif, biçim, içerik vb. ortaya çıktığında bu yeni durumla ilişkili olarak sanat tarihi sınıflandırmasında kullandığımız ölçüler ile tarih aralıklarına getirdiğimiz kavramlar yeniden tanımlanır. Bu sınıflandırmalar günümüz yaklaşımında salt bir sanat tanımına uygun olmak zorunda değildir. Önemli olan biçime sahip olmak ve köklü bir değişimi ifade edebilmektir. Sanat tarihi sınıflandırması, tarih öncesi ve tarihi çağlar boyunca insanın yaşamında ortaya çıkan gelişmelerin yeni bir perspektif, bakış ve değişimi içermesine bağlı olarak yapılmıştır.

Tarih öncesi dönemlerde çeşitli amaçlar için kullanılan taş formlar, ister birer sanat nesnesi olarak ele alınsınlar isterse de sanat nesnesi dışında bir tanım içersinler, her iki durumda da bir biçimsel gelişim göstererek tarihi sınıflandırmada temel alınan nesnelere olmuştur. Nesnelere bir sanat kaygısı içinde ele alınmaya ihtiyaç duyulmadan kendi içlerinde gösterdikleri gelişimle sanat tarihi sınıflandırmasında belirleyici de olabilmektedirler. İşlevsel öğelere bağlı olarak Orta Çağ'a kadar etkisini devam ettiren bu belirleyici unsurlar Rönesans ve sonrası gelişmelerle düşüncenin sanat türlerindeki form ve biçimlerde her geçen gün daha fazla yer bulmasıyla değişmiştir.

Rönesans sonrasında görülen değişim, önceki sınıflandırmaları da aşacak dönüşümler içermektedir. Bireysel düşünüş Rönesans ile başlamıştır ama bireysel düşünüşün en güçlü ifadesi Barok Dönem'de ortaya çıkmıştır. M. Merisi Caravaggio eserlerinin konusunu çoğunlukla dini içerikten almakla birlikte ele aldığı dini kimliğe sahip figürleri soyut imgelerden arındırarak yalnızca somut imgelere yer vermiş, böylece kendisinden önceki dönemin yaklaşımlarından ayrılmıştır. Caravaggio'nun dini konuları işlediği bazı eserlerinde betimlenen figürlerin gerçek görünüşleri hakkında bir fikre sahip olmayan kişilerin tablodaki kimlikleri tanınması oldukça zordur. Caravaggio'nun bireysel düşünüşün ifadesi olarak tanımlayabileceğimiz bu ve benzeri yaklaşımları coşku, güçlü ifade, ışık-gölge kontrastı ve oval çizgiler gibi sanatçıların anlatımlara getirdikleri biçimsel yorumlarla büyük dönüşüm yaratmıştır. Bu dönüşüm benzer şekilde farklılaşarak Realizm'e değin sürmüştür.

Realizm'in yerini Empresyonizm'e bırakması ise yeni ve köklü bir dönüşümü ortaya çıkarmıştır. Empresyonizm'e geçişle, biçimde oluşan köklü değişim yerleşik kuralların yeniden ele alınacağı bir dönem yaratmıştır. Bu kez sanatçıların anlık izlenimlerinin tuvalere taşınması söz konusu olmuştur. Monet'in *Gün Doğumu* (1872) adlı tablosunda tüm anlatım somut bir gerçeğe dayanır: Deniz, liman, balıkçı teknesi, kent dokusu ve gün doğumu... Ancak, alışılmışın dışında, biçimlerin konturlarının ortadan kaldırılması suretiyle anlık izlenimlerin tuvale taşındığı yeni bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. Empresyonizm'de belli belirsiz görünen biçimler, Jackson Pollock'un anlık duygularıyla ilk bakışta anlamını kavrayamayabileceğimiz tamamen soyut şekle evrilmiş eserleri ile Marcel Duchamp'ın ortaya çıktığı dönemde anlaşılmayan ve hakettiği değeri başlangıçta bulamayan *Çeşme* (1917) adlı yapıtı ve Kurt Schwitters'in *Merz* işleriyle, sanat yeni bir sürece girmiştir.

Marcel Duchamp, ticari amaçla satışa sunulan bir ürün olan pisuvarı, bir sanat çevresini belirleyen mekânda ters çevirmek suretiyle yeniden anlamlandırmıştır.<sup>1</sup> Duchamp'ın dönüştürücü ve devrimci yaklaşımı, sanatın tarihsel sürecindeki devamlılığın bir sonucudur. Bu da yapıta verilen önemin zamanla artmasını anlamlı kılmaktadır. Duchamp var olan nesneye yeni bir yaklaşım biçimi geliştirerek; nesneyi icat eden değil, biçimde ifadesini bulan düşünceyi keşfeden kişi olarak öne çıkmıştır. Kavramsal Sanat'ın temel aldığı şey düşünceyi güçlü şekilde ortaya koyan perspektifi yakalamaktır. Bunun nasıl sağlanacağı ve hangi nesneyle ortaya konacağından ziyade, düşünceyi ortaya koyacak ifadenin verilmesi önemlidir. Bu çalışmaya konu olan Banksy'nin performansında da düşüncenin güçlü şekilde ortaya konduğu perspektif yakalanmış ve böylece performans, güncel sanat tartışmalarının merkezine oturmak suretiyle dikkat çekmiştir.

### **Banksy'nin *Balonlu Kız* Performansı**

Kamuya açık birçok yerde gerçekleştirdiği çalışmalarıyla bir sokak sanatçısı olarak ortaya çıkan Banksy,<sup>2</sup> yapıtlarından bazılarını seçkin sanat çevrelerinin müzayede salonlarında sergileyebilmesinin yanı sıra protest tavrı ve gerçek ismini saklı tutmasıyla gizem kazanan bir sanatçı kimliğine sahiptir.

*Banksy* ismini yapıtlarında kullandığı imzasından alır. Sanatçının bir müzayedede satışa sunduğu yapıtıyla birlikte gerçekleştirdiği performans, sanat çevrelerinde geniş yankı uyandırmıştır. Banksy, müzayedede yaklaşık 1,5 milyon dolara alıcı bulan *Balonlu Kız* (2006) tablosunun içine önceden kurduğu mekanizma yardımıyla satış olduktan hemen sonra tabloyu parçalayarak bir performans gerçekleştirmiştir.

Tartışmanın temelinde, Banksy'nin yapıtına biçilen değerden ziyade ortaya koyduğu performans öne çıkar. Çünkü sanat müzayedelerinde Banksy'nin yapıtından daha yüksek değere satılan yapıtlar mevcut olmasına rağmen *Balonlu Kız* (2006) tablosunun ortaya çıkardığı tartışma çok daha etkilidir. (Fot. 1)



**Fot. 1:** Banksy, *Balonlu Kız*, 2006, Sotheby's. (Banksy, 2018a)

1 Shiner, 2013, 384, 385.

2 Banksy, 2005; Koca, 2016, 281-284; Baranseli, 2017, 272.



**Fot. 2:** Banksy'nin South Bank'ta köprü ayağına yaptığı *Kırmızı Balonlu Kız*, 2002. (Banksy, 2018b)

Banksy *Balonlu Kız* konulu çalışmasını ilk kez 2002 yılında Londra'daki bir köprü'nün ayağına yapmıştır.<sup>3</sup> (Fot. 2) Köprü'nün ayağını oluşturan duvara konulmuş şablondan yararlanılarak çizilen bir yapıt iken, onu önce bir tabloya, ardından müzayedenin gözde bir ürününe, oradan da sanat çevrelerinde tartışmanın merkezine taşıyan şey, bu performansın bir olgu olarak sanat sürecindeki yerini ve önemini sorgulatmıştır.

Banksy, 2006 yılında taşınabilir bir tablo haline getirdiği *Balonlu Kız* yapıtında rüzgârın esintisi ile saçları ve kıyafetleri havada dalgalanan, elinden kaçırdığı kalp şeklindeki balonuyla bir kız çocuğunu betimlediği yapıtı aynı içerikle özellikle 2012 yılından sonra Ortadoğu'da patlak veren iç savaş sonrasında ülkelerini terk etmek zorunda kalan insanların yaşadıkları drama atfen toplumsal mesajlara konu etmişti.

Kuspit, "hiç kuşkusuz sanat artık kutsal mekânlarda sergilenmiyor, sokaklarda sergileniyor ve sokaktaki halk yığınları için yapıldığından, kutsal bir yanı da yok. Elbette ki postsanat müzelerde de sergilenebilir, ama müze de zaten bir eğlence merkezi haline gelmiştir; dolayısıyla onun da eleştirel bakış açısına göre kutsal bir yanı kalmamıştır. En iyi olasılıkla postsanat, içinde gezilmesi için yapılmış şık bir bulvardır, bu nedenle birçok kentte yüksek sanat, postsanata dönüştürülerek, zaten daima kalabalıklara

3 Banksy, 2005, 66.

ait olduğu inancıyla sokaklara konmuştur. Sokak gidilecek son müzedir; bu da postmodernlikte dünyevi olanla kutsal olanın ne kadar kolay birbirine karıştırıldığını gösterir.”<sup>4</sup> der. Banksy herkesin en doğal haliyle dahil olduğu sokağı adeta bir sanat galerisine dönüştürerek seçkin bir kitleye özgü müze veya sanat galerisinden ayrı bir alan yaratmıştır. Banksy’nin yorumuyla sokak; zengin, yoksul, genç, yaşlı, sanat duyarlılığı olan ya da olmayan tüm kesimlerin dikkatini çeken ve böylece bu kesimleri bir araya getiren bir sanat alanına dönüşmüştür. Böylece, Kuspit’in bu yaklaşımını doğrulamakla kalmamış müze ya da sanat galerisine alternatif olabilecek yeni bir alan da yaratmıştır. Banksy, duvar resimleriyle özellikle kentlilerin duygularına dokunmuştur.<sup>5</sup> Bu, kent yaşamının ortaya koyduğu yeni durumu tersine çeviren bir hayalin adeta dışavurumudur. Böylece bu sokaklar kentin en derin noktalarına doğru uzanmak suretiyle adeta hikayeleri de birbirine bağlamıştır.

Banksy’nin özellikle protest yaklaşımlarıyla sokak kültürünün asiliğini yansıtmaması modern bir *Robin Hood* kimliğine doğru yol almasını sağlamış böylece *Balonlu Kız* yapıtı sade, yalın anlatımına rağmen geniş çerçevede sürdürülen postsanat tartışmalarına konu olmuştur.

*Balonlu Kız* gökdelenler arasında hava kirliliğine ve gürültüye maruz kalan kentlerin kaybolan masumiyetinin, insanların yalnızlaşan kimliğinin ve soğuyan ilişkilerinin aksine rüzgârın esintisine kapılmış umudu, hayalleri ve sevgi dolu bakışlarıyla dikkat çeken masum bir kız çocuğunu yalın bir şekilde ifade etmektedir. Bu anlatımın öne çıkardığı duygular herhangi bir kentlinin görmezden gelebileceği şeyler değildir. Yapıt, betimlendiği duvarın önünden hızla geçen herhangi bir kentlinin duygularına -bir anlık da olsa- dokunmuştur. Kent kurallarını zararsız bir şekilde delen bu sokak tasviri, betimlendiği duvar aracılığıyla ulaştığı birçok kentlide heyecan yaratmıştır. Banksy kentlilerin unutulmaya yüz tutmuş bu türden duygularına dokunarak resmin tüm detaylarıyla ortaya çıkan imgesel anlatımını bir tabloda ortaya koymaktadır. Böylece küçük bir kız çocuğu, rüzgârda uçuşan saçlar ve elbise, imgesel olarak kalp şeklinde ifade edilmiş balon ile özgürlük bir perspektifte buluşmuştur.

Banksy, içine daha önceden yerleştirdiği bir düzenek yardımıyla satış gerçekleştirildikten hemen sonra uzaktan kumandayla yapıtı parçalara ayırarak<sup>6</sup> seçkin kentlinin nesnelere değer biçme yöntemine de eleştirel bir bakış sergilemeyi amaçlamıştır. (*Fot. 3*)



**Fot. 3:** Parçalanmış *Balonlu Kız* tablosu; yeni adıyla *Çöpteki Aşk* (2018). (Banksy, 2018a.)

4 Kuspit, 2014, 155.

5 Banksy, 2005.

6 Sepherd & Stolworthy, 2019.



Banksy sosyal medya hesabından daha önce planladığı performansı nasıl gerçekleştirdiğini ortaya koymakla beraber performansının istediği gibi sonlanmadığını da belirtmiştir. Müzayedede milyon doları aşan bir fiyata değer bulan yapıtın, küçük çöp parçacıklarına çevrilerek parçalanmak suretiyle tuvalin yerlere saçılması sanatçının yaratmak istediği etkiyi anlamlı kılacaktı. Ancak süreç Banksy'nin eserinin kimi sanat çevrelerince çöp olarak değerlendirilmesine yönelik eleştirel atıfa uygun gerçekleşmediği gibi, yapıtın sanatsal değerlilik ölçüsüne yönelik eleştiriyi de doğrulamamıştır. Üstelik performansın evrildiği süreç seçkin kentlinin bir sanat yapıtına değer biçme yönteminin sonuçsuz kaldığı durumu da ortaya çıkarmıştır.

Hegel, “Sanat, kendi en yüksek belirlenimi yönünden bizim için geçmiş bir şeydir. Sanat yapıtlarının artık bizde uyandırdığı, salt dolaysız haz değil aynı zamanda yargı yeteneğidir... Sanat bizi entelektüel irdelemeye davet eder; bunu yaparkenki amacı ise yeniden sanat eseri yaratmak değil sanatın ne olduğunu felsefi açıdan bilmektir.”<sup>7</sup> demektedir. Banksy, Hegel'in bu görüşünü doğrulayacak bir yaklaşımla yeni bir yapıt ortaya koyma amacından ziyade var olan yapıta felsefi bir bakış getirmiştir. Eğer performans Banksy'nin istediği gibi gerçekleşseydi, yapıtlarına yönelik kimi sanat çevrelerince getirilen “çöp” kavramıyla ifade edilen değersizlik ölçüsü tanımını da biçimsel olarak ortaya koyarken düşünsel olarak ortadan kaldırmış olacaktı. Kaldı ki yapıtın bu şekilde kısmen parçalanmış olması bile insanlar üzerinde yeterince şok etkisi yaratmıştır. Buna rağmen yapıtı satın alan kişi bu haliyle de almayı kabul etmiş, böylece yapıtın sanatçı tarafından ortaya konulan performanstan sonraki değerliliği de alıcı tarafından ön görülmüştür.

Banksy, halkın büyük bir kısmında sempati uyandırır da seçkin sanat çevreleri için sıradanlığı temsil etmekteydi. Banksy'ye yöneltilen eleştirilerin önemli bir bölümü, kentlinin yaşamını biçimlendirme çabası ve geride bıraktığını düşündüğü duyguları hatırlatıcı *ukala* tavrına yöneliktir. Ancak sanat, gücünü bir noktaya kadar aristokrasiden alıyor olmasına rağmen<sup>8</sup> kaynağını sanatçının düşüncesi ve duygularına dayandırmaktadır ve düşüncenin biçime dönüşmesi de kavramsal sanat perspektifinde çoğu zaman ciddi bir ekonomik külfet doğurmamaktadır. Bu durum Banksy'i popüler sanat kültürünün gizemli kişisi haline getirmiş ve yapıtlarında ifade bulan kimliğe dönüştürmüştür. Böylece süreç her iki yaklaşımı da sorgulamakla birlikte sanatın bir şekilde kendini tek başına ifade etme gücüyle sonlanmıştır.

Kant ve romantik ressam Francisco Goya sanata dair yaklaşımlarını belirlerken “Sanatta kural yoktur.”, “Sanatta en önemli mesele ruhtur yani dehanın mevcudiyetidir.”

7 Hegel'den aktaran: Danto, 2014, 55.

8 Özellikle 15. ile 18. yüzyıl aralığındaki tarihi süreçte Avrupa'daki sarayların ve kiliselerin sanatçılara verdikleri siparişlerin yanı sıra ekonomik olarak seçkin kesimlerin (Aristokratların) dönemin meşhur sanatçılarının yapıtlarında yer edinmek için ödedikleri ücretler de sanatçılar için yaşamsal bir kaynak oluşturmuştur.

demişlerdir.<sup>9</sup> Kant, *ruh* kavramını *beğeniden* ayırır: “Herhangi bir sanatçı yaptığı bir yapıtta *beğeni toplayabilir. Ama sanatçının yaratıcı gücünden yoksunluk onu ruhsuz kılar.*”<sup>10</sup> demiştir. Banksy, ortaya koyduğu performans, ulaştığı izleyici kitlesi ve sanat çevrelerinde yarattığı tartışmanın yanı sıra protest sokak sanatçısı kimliği ile de yaratıcı gücünü ortaya koymuştur. Bu nedenledir ki, Sotheby’s galerisindeki performansı ve bu performansın dönüştüğü son durum sanatçının yaratıcı gücünün ortaya çıkardığı bir beğeni ile ilgi çekmiştir.

Banksy sosyal medya hesabından performansına atfen yaptığı ilk paylaşımında “*gidiyor, gidiyor, gitti...*” ifadesini, ikincisinde ise -Picasso’ya atfedilen “*Yok etme dürtüsü de yaratıcı bir dürtüdür.*” sözü eşliğinde- tüm bu olup bitenleri aşama aşama nasıl gerçekleştiğini ortaya koyan bir videoyu yayınlamıştır.<sup>11</sup> Yok etme dürtüsü ile ifade edilmek istenen başka bir yaratımdır ve Banksy bu duruma aşınadır. Çünkü sanatçının yapıtları pek çok kez, kamusal alanı tuval olarak kullanmasından ötürü, ya doğanın aşındırmasıyla ya izinli reklam afişlerinin arkasında kaybolarak ya da görevliler tarafından üzeri boyanarak yok edilmiştir.

**Fot. 4:**

Banksy’nin silinen grafitisi.

(Yazılar:

“Göçmenler dışarı”,  
“Afrika’ya dön”,  
“Solucanlarımızdan uzak dur”

(Banksy 2018b.)



Banksy’nin yapıtlarının zarar görmesine “2012 senesinde Melbourne’de, inşaat işçilerinin bir Banksy şablonunu yanlışlık sonucu bir matkapla delmeleri” de örnektir.<sup>12</sup> Bir diğer örnek ise siyasi bir tartışma üzerinden gelişmiştir. Banksy’nin Essex eyaletindeki Clancton-on-Sea kasabasında yaptığı bir duvar resmi, yerel yönetim tarafından “ırkçı” ve “saldırgan” olduğu gerekçesiyle silinmiştir.<sup>13</sup> (Fot. 4) Benzer bir durumda ise Westminster Şehir Konseyi, grafiti yapan şahıs ne kadar ünlü olursa olsun, yapılan her grafitiyi

9 Kant ve Goya’dan aktaran: Danto, 2015, 120.

10 Kant’tan aktaran Danto, 2015, 117.

11 Banksy, 2018a.

12 Skopbülten, 2015.

13 Skopbülten, 2014; Hughes, 2017, 2,3.

temizleyeceklerini duyurmuştur.<sup>14</sup> İşte sıklıkla karşılaştığı *yok olan yapıtları gerçeğini* bu kez kendi eliyle gerçekleştirebileceği ihtimali performansına konu olan düşüncenin de bir başka ilham kaynağıdır.

Danto, Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi* adlı yazısına atıfta bulunurken “Kant eleştirilerini derlediği metinlerde o güne değin şahit olduğu ya da takip ettiği sanat yaklaşımlarını doğal olarak baz aldığını belirtir. Haliyle Kant o dönem soyut resim olsaydı, hiç şüphesiz soyut resmin bazı örneklerini de bağımsız güzeller kategorisine yerleştirirdi.” der.<sup>15</sup> Freeland da “*Duchamp ve Warhol'un çığır açıcı eserlerinden sonra her şey sanat olarak kabul edilebilir oldu, bu da sanatı güzellik, biçim vs. terimleriyle tanımlayan daha önceki düşünürlerin bakışlarını sığ ve dar gibi gösterdi.*”<sup>16</sup> demektedir. Bu ifadelerden yola çıkılarak Banksy'nin yarattığı yeni durumu anlamının en iyi yolu performansın gerçekleştiği zaman diliminde yaşamak veya performanstan haberdar olmaktır. Böylece sanatın kazandığı yeni biçimin tanımlanması mümkün olacaktır. Banksy'nin performansı, baştan sona planladığı gibi gerçekleşmese de, Warhol, Duchamp veya Pollock'un yaptığı gibi, sanata yeni bir perspektif kazandırmıştır.

Planlanan öznel sanat yaratımı nesnel rastlantı ile sanatçıdan kopmadan tasarlandığı fikrin dışında cisimleşmiştir. Duchamp “*sanat eserinin yaratım öyküsünün sonu sanatçı değildir. (...) izleyici eserin içsel niteliklerini ortaya çıkarıp yorumlayarak eserin dış dünyayla bağlantısını sağlar; böylece yaratma edimine katkıda bulunmuş olur.*”<sup>17</sup> demiştir. Banksy, Duchamp'ın “*Sanat eserinin yaratım öyküsünün sonu sanatçı değildir.*” önermesini “nesnel rastlantı” ile doğrulamış olur. Jacques Ranciere, “*Sanatın varolması için ressamların, müzisyenlerin, dansçıların ve oyuncuların olması yeterli değildir. Onları görmekten ya da duymaktan haz alıyor olmamız, estetik duygunun var olması için yeterli değildir. Sanatın var olması için, onu sanat diye tanımlayan bir bakış ve bir düşünce olması gerekir.*”<sup>18</sup> der. Banksy'nin sergilediği performansta da Ranciere'nin belirttiği tanımlamayı sanat eleştirmenleriyle birlikte izleyici de yapmıştır. Hem izleyiciler hem de eleştirmenler, eserin içerdiği anlamı yorumlayıp ortaya çıkararak dış dünya ile bağlantısını sağlamış, haliyle yaratma edimine katkıda bulunmuşlardır.

20. yüzyılın ilk yarısından itibaren daha önce güzel sanatlar kategorisine girmeyen nesnelere resmin yerini almasıyla kalınmamış, resmin kendisi de görsel alanda kurulmuş olduğu tahttan indirilmiş, başka biçimler içinde eritilmiştir.<sup>19</sup> Banksy'nin, resmi yeniden var etme kaygısında olduğunu iddia etmek, her şeyden önce sanatçının protest kimliğine aykırıdır. Buna rağmen Banksy düşüncelerini, seçtiği mekân ve mekâna uygun

14 Saka, 2012.

15 Danto, 2015, 116.

16 Freeland, 2008, 64, 65.

17 Kuspit, 2014, 34.

18 Ranciere, 2016, 12.

19 Anderson, 2011, 136.



Fot. 5: Banksy, *Moronlar*, 2006. (Banksy, 2018b.)

zeminde, resimle ifade etmeyi çoğunlukla tercih etmiştir. Banksy'nin yapıtı üzerinden gerçekleştirdiği performans, yeri geldiğinde resmin de kavramsal sanatın önemli bir parçası olduğunu göstermiştir.

Banksy gibi protest bir sokak sanatçısının ilk etapta Sotheby's gibi ekonomik olarak güçlü olan sanat çevrelerine hitap eden bir sanat müzayedesinde eserini satışa sunması beklenen bir durum değildir. Buna rağmen sanatçının düşüncesinde ifade bulan yapıtı ancak bu mekânda gerçek anlamıyla bir kimlik kazanabilirdi. Eserlerini kimi zaman sokak satıcılarına cüzi fiyatlarla satmaları şartıyla hibe etmesi kimi zaman da ekonomik durumu iyi kişilere eseri belirli bir süre sonra yok etmesi şartıyla satması Banksy'nin, eserlerinde ekonomik getiriden ziyade topluma iletmek istediği mesajları öncelikle ortaya koyar. Böylece sanatçının eserini hiçbir şart koşmadan müzayede salonundaki alıcılara sunmasının altında yatan farklı bir fikrin varlığı anlaşılabilir. Öyle ki *Moronlar* (2006) adlı çalışmasında sanat galerilerine yönelik eleştirel bakışını açıkça ortaya koymuştur. (Fot. 5)

## Sonuç

Banksy toplum içinde gerçekleşen değişim, dönüşüm ve gelişim içinde etkisini sürekli arttıran bir sanatçıdır. Bu, Banksy'nin iyi bir gözlemci olmasının yanı sıra toplumsal duyguları yalın ve kaygısızca, eleştirel bir dille ifade etmesinden kaynaklanır. Yapıtlarındaki çizgisellik güçlü bir düşüncenin etkili bir şekilde ortaya çıkmasını sağlayacak biçimlerdir. Bunlar, gerçek varlıkları temsil eden figür ve nesnelere aracılığıyla ifade edilmiştir. Dolayısıyla yapıtlarının derinlikli bir düşüncenin ürünü olması sanatçının ekleme içinde olmadan bir sentez yaratmasına imkân sağlamıştır. Ayrıca Banksy'nin düşüncüyü üretime dönüştürme çabası da yapıtın somut varlığının önüne geçmiştir. Bir

düşünce sarmalına sahip olmadan sıra dışı eserler ortaya koyarak karşılık bulma veya ses getirme çabasındaki pek çok sanatçıdan Banksy'yi farklı kılan yaklaşım da budur. Caravaggio'nun yeni yaklaşımlar getirdiği dini konulu tabloları, Duchamp'ın *Çeşme* isimli yapıtı ile Erdem Gündüz'ün *Duran Adam* performansında ortaya konulan yaklaşımı gibi Banksy'nin bu performansı da sanat tarihi süreci içinde yeni bir olgu olarak yerini alacaktır.

Sanat eleştirmenleri ya da izleyiciler bir sanat yapıtına bakarken ilk anda sanatçısının ismine veya çehresine odaklanmazlar. Eleştirmenler ve izleyiciler için önemli olan yapıtın biçimsel düzeni ve anlatım gücüdür. Dolayısıyla sanatçının ismi ya da görüntüsü bir sanat düşüncesinin belirleyicisi olmamıştır. Banksy bir gün gerçek kimliği ile sanat çevrelerinin önüne çıksa bile, muhtemelen *Balonlu Kız* (2006) adlı tablosuyla ortaya koyduğu performansının önüne geçecek etkiyi yaratamayacaktır.

Aslında Banksy'nin bu performansındaki ilk hedefi de yeniden bir sanat eseri yaratmak değildir. Ancak süreç sanat yapıtı amacı gütmeyen performansın, yeni bir sanat yapıtına dönüşmesiyle sonlanmıştır. Böylece Banksy'nin ilk yapımında *Balonlu Kız* (2006) adıyla bilinen tablosu bir performans sanatı ürününün süreç sonucunda uğradığı tahribata yüklenen yeni anlamla kavramsal bir boyut kazanarak, sanat eleştirmenlerinin tezelden *Çöpteki Aşk* (2018) olarak adlandırdıkları yeni bir yapıta dönüşmüştür. Banksy, elindeki ekonomik güçle birçok şeyi elde edebileceğine inanan kentlinin, yorucu bir günün sonunda duvarına asacağı *Balonlu Kız* tablosuna bakmak suretiyle içeriğindeki duyguya sahip olabileceği yanılgısını yapıtı bizzat parçalamak suretiyle sona erdirmeyi amaçlamıştır. Temel gerekçesi kentlinin duygularına dokunma isteği olsa da alelade sokak dokusundan çağdaş bir sanat salonuna (Sotheby's) taşınan Banksy'nin performansının yarattığı etkinin bir nedeni de seçkin kentlinin satın alma iştahına ve çözüm mantığına itirazı içeren mesajı verebilmesidir. Sanat tarihi süreci için yeni bir başlangıç olan bu durum sadece sergilenen performansın sonudur. Banksy'nin yapıtı olan bu sokak sanatı ürünü önce geleneksel bir çerçevenin içine sığdırılmış resim sanatı örneğine, ardından bir performans sanatının parçasına ve nihayetinde yine sanatçının elinde biçim kazanmış kavramsal sanat yapıtına evrilmiştir. Böylelikle şahsen tanınmayan Banksy, gizemli bir sokak sanatçısı kimliğinden postmodern mekânlarda tartışılan bir sanatçı kimliğine dönüşmüştür.

## KAYNAKÇA

- Anderson, P. (2011). *Postmodernitenin Kökenleri*, (Çev: Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Banksy. (2005). *Wall of Piece*. United Kingdom: Century Publish.
- Banksy. (2018). *Works by Banksy at Sotheby's*. (<https://www.sothebys.com/en/artists/banksy>) Erişim tarihi: 1.01.2019
- Banksy. (2018a). Kişisel sosyal medya hesabı: [https://www.instagram.com/p/BomXijJhArX/?utm\\_source=ig\\_share\\_sheet&igshid=1b93quyodsw49](https://www.instagram.com/p/BomXijJhArX/?utm_source=ig_share_sheet&igshid=1b93quyodsw49) Erişim Tarihi: 08/10/2018
- Banksy. (2018b). *Outside graffiti*: <http://www.banksy.co.uk/out.asp> erişim tarihi: 10.10.2018
- Baranseli, S. E. Bir Protesto Aracı Olarak Sanat, Yeni Medya Etkisi ve Banksy Örneği, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7/16, 264-280.
- Danto, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra*, (Çev: Zeynep Demirsü), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. C. (2015). *Sanat Nedir?*, (Çev: Zeynep Baransel), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Freeland, C. (2008). *Sanat Kuramı*, (Çev: Fisun Demir), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Hegel, G. W. F. (1998). *Aesthetics: Lectures on Fine Arts (Vol.2)*, (Trans.: T. M. Knox), New York: Oxford University Press.
- Hughes, M, (2017). Banksy Was Here: State Strategy Versus Individuiul Tactics in the Form of Urban Art, *The Journal of Historical Studies*, Vol. 1, No. 1, 1-10.
- Kant, I. (2005). *Critique of Judgement*. Trans.: J. H. Bernard. New York: Barnes and Noble Books.
- Kuspit, D, (2014). *Sanatın Sonu*, (Çev: Yasemin Tezgiden), İstanbul: Metis Yayınları.
- Ranciere, J, (2016). *Estetiğin Huzursuzluğu*, (Çev: Aziz Ufuk Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları.

- Saka, Y, (2012). Politik Sanatın Uzlaşmacı Yüzü, *Skopbülten*. (<http://www.e-skop.com/skopbulten/banksy-politik-sanatin-uzlasmaci-yuzu/994>), Erişim Tarihi: 19/11/2018.
- Selvi, Y., Koca, B. (2016). Banksy'yi Anlamak, *SDÜ Art-E*, 9/18, 278-306.
- Shiner, L, (2013). *Sanatın İcadı*, (Çev: İsmail Türkmen), İstanbul: Saat ve Kuram.
- Shepherd, J. & Stolworthy, J. (2019). Banksy: The best artworks from the mysterious guerrilla artist, (Haber Videosu), *INDEPENDENT*, (<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/banksy-art-work-street-artist-who-is-gallery-graffiti-a8593666.html>) Erişim Tarihi: 18/01/2019
- Skopbülten, (2014). Banksy Muraline Sansür. (<http://www.e-skop.com/skopbulten/banksy-muraline-sansur/2138>) (Erişim Tarihi: 10/01/2019)
- Skopbülten, (2015). Grafitinin Tarihsel Gelişimi: Protesto Aracından Yatırım Aracına. (<http://www.e-skop.com/skopbulten/graffitinin-tarihsel-gelisimi-protesto-aracindan-yatirim-aracina/2301>) (Erişim Tarihi: 10/01/2019)
- Thompson, A, (2013). Romantizmin Yankısı: Eylemci Sanat ve Burjuva Hayat Deneyiminin Sınırları, (Çev.: Elçin Gen), *Skopdergi*, S.5. (<http://www.e-skop.com/skopdergi/romantizmin-yankisi-eylemci-sanat-ve-burjuva-hayat-deneyiminin-sinirlari/1588>) (Erişim Tarihi: 10/01/2019)





## A THEME OF COUNTER-REFORMATION IN WESTERN ART: MARY OF LORETO



### BATI SANATINDA BİR KARŞI-REFORMASYON TEMASI: LORETO MERYEM'İ

Tüles ÜRESİN\*

#### Abstract

This article is an attempt to examine the depictions of Mary of Loreto, as a theme that mainly found in Italian art, its emergence and relation to the religious environment of the period in which it emerged, as well as its transformations within the context of the Counter-Reformation principles. The first examples of its appearing in the period of Counter-Reformation, the theme of Mary of Loreto increased its effect throughout the same period by introducing Loreto as a Catholic center of pilgrimage. Several approaches to the Marian cult, such as the one that postulated by the Catholic Church in accordance with decisions of the Council of Trent and the approaches of the Jesuits and Franciscans are also the subjects to be discussed here, due to their important roles in the development of the cult. Following a short explanation on the legend of the Holy House (Santa Casa) in the Holy Land and the protection of Santa Casa during the Crusades, the article dwells on the architecture and the architectural decoration of Sanctuary of the Holy House (Basilica della Santa Casa) which moved from Nazareth to Loreto. Starting from the earliest examples of Mary of Loreto, the main part of the study defines the forms of the scene in terms of presentation by focusing on the development of the Marian cult within the framework of the Counter-Reformation principles. The conclusion evaluates the iconographic development of the depictions of Mary of Loreto in Italian art with regard to the same principles.

**Keywords:** Loreto, Madonna and Child, Italian Art, Iconography, Counter-Reformation,

#### Öz

Bu makalenin konusu, İtalyan sanatına özgü bir tema olarak seçkinleşen Loreto Meryem'i betimleri ve bu betim tipinin ortaya çıkışı, dönemin dinsel ortamıyla ilişkisi, ele alınan sahne şemasının gelişimi oluşturmaktadır. Loreto Meryem'i, ilk örnekleri bu

\* Ph.D. Student. İstanbul University, Institute of Social Sciences, Department of Art History.  
Doktora Öğrencisi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.  
ORCID ID: 0000-0002-6096-7753 ♦ E-mail: tulesuresin@gmail.com

This article has been derived from the master thesis titled "The Iconography of Depictions of Mary of Loreto in Art History" which had been fulfilled in 2016 under supervision of Assoc. Prof. Dr. Serap Yüzcüoğlu.

Bu çalışma 2016'da Doç. Dr. Serap Yüzcüoğlu danışmanlığında tamamlanmış olan "Sanat Tarihinde Loreto Meryem'i Betimlerinin İkonografisi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

dönemde verilen, Loreto'nun Katolik Kilisesi'nin hac merkezlerine katılmasıyla İtalyan ikonografisine özgü bir temaya dönüşen ve etkisini Karşı-Reformasyon süreciyle artıran bir betim tipidir. Bunun yanı sıra Karşı-Reformasyon döneminde Trento Konsili kararları gereğince Katolik inancının öne sürdüğü Meryem kültü ve bu kültün gelişiminde önemli rol üstlenen Fransisken ve Cizvit tarikatlarının yaklaşımları ele alınan konular arasındadır. Kutsal Ev'in efsanesine ilişkin incelemenin ardından Nasıra'dan Loreto'ya taşınan Ev için inşa edilen Basilica della Santa Casa'nın (Kutsal Ev Bazilikası) mimarisine değinilmiştir. En erken örneklerinden başlayarak İtalyan sanatındaki Loreto Meryem'i betimleri ele alınmış ve gösterim biçimi açısından sahne kalıpları saptanmıştır. Karşı-Reformasyon ilkeleri bağlamında Meryem kültürünün yükselişi ve Loreto Meryem'i temasının etkili olduğu dönem üzerine odaklanılarak bu temayailişkin örnekler yer verilmiştir. Sonuç bölümünde ise, Loreto Meryem'i betimlerinin İtalyan sanatındaki ikonografik gelişimi ve Karşı-Reformasyon ilkeleri bağlamında temanın ele alınışı üzerine bir değerlendirme yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Loreto, Meryem ve Çocuk İsa, İtalyan sanatı, ikonografi, karşı-reformasyon,

### Introduction

Mary of Loreto, being theme specific to Italian art, was born in the late Middle Ages borrowing many components from the iconography of Mary. The legend, which does not have a place in biblical narratives, is about the translation of the Holy House from Nazareth to the land of Italy, dates back to the late 13<sup>th</sup> century, while its iconographic depictions emerged during the 15<sup>th</sup> century. It became widespread as a propaganda element during the Counter-Reformation period and was depicted from this period until the 18<sup>th</sup> century. In 1597, the legend of Santa Casa (Holy House) was first written by the historian Father Orazio Torsellini (1545-1599) in Latin, under the name of *the History of Loreto*. According to Torsellini's text, the earliest record of the Basilica of Santa Casa in Loreto is a papal document which referred to translation of the Holy House, signed by the Pope Paul II on 1 November 1464. In addition, in the 15<sup>th</sup> century narratives of Pietro di Giorgio Tolomei (Il Teramano), who served as the director of the Santa Casa Basilica, and Carmelite priest Baptista Mantuanus (1447-1516) who visited Loreto, are other written sources of the legend. On the other hand, William Garratt's *Loreto the New Nazareth and Its Centenary Jubilee* (1895) and Godfrey E. Phillips's *Loreto and the Holy House: Its History Drawn from Authentic Sources* are the most recent sources which explain the legend of Santa Casa in detail.

The first depictions of the Marian cult of were encountered in the Roman catacombs of the 2<sup>nd</sup> century, while the cult was started to be used more frequently during the attempts of remodeling the catacombs<sup>1</sup> in the Late Middle Ages and also

---

1 Parlby, 2007, 110.

in the Counter-Reformation period. Some of the main reasons of the relative popularity of the cult is the use of *Golden Legend* (*Legenda Aurea* - 1275) as an important iconographic resource, a legend that has detailed description of Mary's life, and the prevalence of the Apocryphal New Testament in the Western geography with its French and German manuscripts. The Dominican, Franciscan and Jesuit orders, commissioned by the Catholic Church were also influential in the spread of Marian cult in this period. As a result, during the plagues and epidemics of the Late Middle Ages, the most well-known of them being "Black Death", and during the troubles of wars, the people asked for the help Mary, who was regarded as "the most blessed" of the saints.

The development of the depictions of Mary of Loreto is similar to the other depictions of Mary. In the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> centuries, Mary appeared as "Maria Ecclesia", usually seen sitting on the throne, symbolizing the Church as the theocratic power, the Papacy as its center and the Pope as its representative with this type of representation.<sup>2</sup> (Fig. 1) In the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries, this theme becomes the coronation ceremony of Mary. The rising influence of aristocratic and chivalry culture in painting and literature had also an important role in such illustrations of Mary on the throne. Besides the role of Mary in Christian theology, some of the motifs that were found in themes such as "Coronation of Mary", "The Majesty", "The Immaculate Conception" and "Misericordia" were also transferred to the depictions of Mary of Loreto.

"Seven Sorrows of Mary" and "Misericordia" which are pointing to the protection of Mary, are embraced by the faithful who take shelter in the sacred people in order to alleviate their suffering and to demand healing in such disasters of war and disease. In these depictions called Misericordia; Mary, in a large and wide cloak, opens her arms to



**Fig. 1:** Cimabue, *Maesta*, 1285-1286, Galleria degli Uffizi, Florence. (Web Gallery of Art)

2 Visscher, 2007, 180.

**Fig. 2:**  
Piero della Francesca,  
*Misericordia*,  
1460-1462, Museo Civico di  
Sansepolcro.  
(Web Gallery of Art)



the sides and protects the people who take shelter in her. One of the people who ask for her shelter is the donor of the painting and is presented to Mary by the patron saint. (*Fig. 2*) The Immaculate Conception is a type of depiction

which is frequently used in both the Middle Ages and the Counter-Reformation period, and it means that Mary's conception was spotless and sinless. This type of depiction that emerged during the Counter-Reformation period turns into a celestial scene with the depiction of the angels descending through the clouds and with the scene of the Birth of Mary. In addition, among the more recently produced themes are the Madonna of Humility, which is a theme that emerged in Florence and Siena in the first half of the 14<sup>th</sup> century, following the scheme where Mary leans on a low pillow on the ground and showing Child Jesus looking at audience while being breast-fed him on her lap.<sup>3</sup> This depiction, unlike *Maria Ecclesia* (or the Majesty) in which Maria sits on the throne, is more ordinary and closer to the people (or people's way of life), and takes the principle of modesty which was emphasized by the Franciscans more into account.<sup>4</sup>

3 Meiss, 1978, 132-133.

4 Hall, 1983, 223.

### **The Legend of Santa Casa (The Holy House)**

The legend of Santa Casa which narrates the translation of the Holy House in Nazareth to the town of Loreto,<sup>5</sup> has its origins in the time of the Crusades. In this period, the Christians built a basilica on the Holy House in Nazareth and this basilica was destroyed twice. In the first destruction in 1090, the house was not damaged and the Crusaders rebuilt the basilica. In the second destruction in 1263, the Crusaders tried to protect the Holy House, but this time they were not be able to rebuild the basilica and thus the Holy House was undefended. Historically, the period when the Holy Land is under Muslim domination is concurrent with the date on which the legend of Loreto was based. Indeed, according to the legend, when the Crusaders lost control of the Holy Land in 1291, Jesus sent the angels to the Holy House and asked them to carry the house away from the enemies at his birthland.<sup>6</sup> On 12 May 1291, the angels carried the Holy House to a small town called Trsat in Dalmatia (located in the territory of Croatia), under the leadership of the archangel Michael. The town's people were surprised to see the house on a very early morning. When they entered the house, they saw the altar which was made of rock with an icon of Mary holding Child Jesus. Child Jesus, who blesses with his right hand, holds a golden globe with across in his left hand representing the world and both have crowns.<sup>7</sup> A few days later, Mary appeared to a priest in this town, by explaining that the house came from Nazareth, and through the intercession of Mary, the priest, who has been ill for a long time suddenly healed and publicly revealed this miracle. Thus the Holy House became a pilgrimage site. The inhabitants of this small town also protected it by building a small structure on the Holy House. But according to the legend, the Holy House did not stay in Trsat for a long time, and it disappeared on 10 December 1294, exactly in a 3-year-and-7-months period. The people of Trsat built a replica on the same place after the disappearing of Holy House.<sup>8</sup> The Holy House, after being seen in several places in the same region on 10 December of 1294, moved for the third and last time to the middle of a forest full of laurel trees before the end of 1295 and gave its name to a town in Italy. This place is Loreto, which is believed to be the place where Santa Casa (the Holy House) is located today. Loreto, the last stop of the house, is the subject of St. Francis of Assisi's prophecy, who visited the Holy House in Nazareth in 1220. Coming to Loreto after the visit to Nazareth, St. Francis of Assisi predicted that "Loreto would be one of the world's most sacred places one day". According to the legend, after the prophecy of the saint,

---

5 Loreto, whose origin from the Latin word "Lauretana" means the laurel tree. In the apocryphal gospel, Anna, the mother of Mary prays to God to have a child under a laurel tree (Sarıkoğlu, 2005, 50). In addition, the laurel leaves are used as victory crown in ancient times; infinity because the leaves are not spilled; and virginity for the dedication of Vestal (Ferguson, 1955, 40).

6 Phillips, 2012, 30.

7 The details of this scene (crowns, the golden globe with cross) are seen in many depictions of the Mary of Loreto, which will take place later in this work.

8 This replica church named "Lady of Trsat" continues to serve as a Franciscan church in Croatia since 1453.

seventy-four years later the Holy House moved from Nazareth to Loreto. Because of his prophecy, it is assumed that Mary had seen and had already announced Loreto to him.<sup>9</sup> Based on this story, the Franciscans continue their duties there, preserving both Loreto and the basilica for centuries.

### **The Basilica of Santa Casa (The Holy House)**

The Basilica of Santa Casa that was built in a small Ancona town of Loreto, is believed to be the protection of the Holy House. It is officially approved as a holy place with the papal certificate signed by the Pope Sixtus IV in 1491 and is considered one of the most sacred places on the pilgrimage routes of Christianity today. This building was constructed in 1468 by the bishop of Recanati Niccolo dell'Aste (? -1470) and was designed as a late Gothic church in 1469. The architects of the rectangular basilica are Giuliano da Maiano (1432-1490), Giuliano da Sangallo (1443-1516) and Donato Bramante (1444-1514). The basilica as a whole is a common product of the famous architects and painters of the period. The facade of the church, which was completed in 1587, was transformed into a Renaissance structure with the design of Antonio da Sangallo the Young (1484-1546). The bell tower, richly decorated was built by Luigi Vanvitelli (1700-1773) between 1750-54 and was a tall tower weighing eleven tons. The octagonal dome of which the construction started by Giuliano da Maiano, was completed in eight months by Giuliano da Sangallo. Its pillars strengthened by Bramante and designed under the influence of Brunelleschi, the dome carries the traces of the Cathedral of Florence. Inside the dome, the frescoes of Maccari include scenes from Litany of Loreto and the theme of Immaculate Conception. At the same time, Bramante designed and built the cross-sectioned side chapels connected to the naos. There are twelve chapels in the structure, six of which are on each side.<sup>10</sup> Cardinal Basso della Rovere (1434-1507), during his tenure at the Basilica of Santa Casa in the 1480s, wanted to enrich the interior decoration to attract attention to the importance of the pilgrimage. According to him, the basilica had to look aesthetic as a propaganda element. He also commissioned Melozzo da Forli (1438-1494) and Luca Signorelli (1445-1523) for the decoration of these chapels between 1479 and 1489. Melozzo da Forli depicted every facade of the Chapel of St. Mark in detail with architectural details and panoramic views. On these depictions, along with the Old Testament prophets, there are angels bearing the objects associated with Jesus' passion. The main fresco in the chapel is the "Entry into Jerusalem" scene, and other depictions are elements of preparation for this main fresco. This panoramic fresco cycle complements the Holy House, which symbolizes Jesus' Incarnation doctrine. While the chapel of St. Mark represents the Holy Land, the St. John Chapel, in which Luca Signorelli worked, reaffirms the authority of the Catholic Church in the history of Christianity.<sup>11</sup> Especially the frescoes of Luca Signorelli emphasize the power of the

---

9 Phillips, 2012, 23.

10 Murray & Murray, 2004, 304-305.

11 Hamilton, 2008, 44.

Catholic Church by drawing attention to the defense of the church and to the period after the resurrection of Jesus. A chorus of angels is listed in the vault of the chapel, while just under the four Gospel writers; Saint Jerome, Saint Augustine, Saint Gregory and Saint Ambrose, together with the Church Fathers. These two chapels take attention to the history of Christianity (the Holy Land in the East) and the period in which the frescoes were made (the Catholic Church in the West), gathering the sacred people and doctrines under one roof, and such synthesis embodied in this place functions as a reinforcement of the faith in the cult of the Holy House. Santa Casa (Holy House) is located in the middle of the basilica as a marble structure with a square plan just below the dome. It was designed by Bramante and the reliefs covering all the facades of the structure were made by many successful sculptors of the 16<sup>th</sup> century, among are Andrea Sansovino (1467-1529), Girolamo Lombardo, Baccio Bandinelli (1493-1560), Guglielmo della Porta (1500-1577). The rich, fine reliefs on the four sides depict scenes from the Old Testament, as well as the Birth of Mary, the Annunciation, the Nativity, the Translation of the Holy House to Loreto.<sup>12</sup> The western wall of the Holy House is set to face the apse and the Annunciation scene which is depicted on this face. The relief of Bramante thus also refers to the knowledge that Gabriel entered the house of Mary from the window of the western wall.<sup>13</sup> Thus, the architecture of the Holy House and the scenes depicted on its relief has become a design that reflects all the elements of the legend that the House in Nazareth was moved to Loreto. In addition to this, the scenes of “the Adoration of Shepherds” and “the Adoration of Magi”, touching on to the first persons who worshiped to Child Jesus, referred to the journey of the pilgrimage and the purpose of it. In a sense, the first pilgrimage center Nazareth (Holy Land) and Loreto as the new pilgrimage center of Christianity (Italy, the center of the Papacy) are brought together. Pilgrims visiting the site witness the canonical narratives and the combined legend while looking at these marble reliefs. As in how the Assumption of Mary reminds us of Mary’s victory against the death, the Translation of the Holy House emphasizes Mary’s power to show a miracle. The prophets of the Old Testament surrounding these descriptions which take the place as the foretellers telling the coming of Jesus has the role of attracting attention to the theological connection between the Old Testament and the New Testament.

In the niche equipped with the rich jewels inside the structure, there is the icon of the Black Madonna enrobed with clothes from the Dalmatian region.<sup>14</sup> As this original icon and iconostasis were destroyed by fire in 1921, the Black Madonna exhibited today was made after the fire and crowned in 1922 by the Pope Pius XI (1857-1939).

The most well-known replica of the Basilica of Santa Casa, whose other examples were built in Europe from the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries onwards, is located in Prague named the Loreta Church. The Loreta Church was built by the commission

---

12 Garratt, 1895, 160.

13 Grimaldi, 1993, 147.

14 Some of the paintings of the Mary of Loreto are depicted with this icon.

of Katharina von Lobkowicz in 1626. During the government of Ferdinand II (1578-1637), the Church was commissioned in the hope to convert Protestant Bohemians to the Catholic faith again after the White Mountain War in 1620 which took place in the period of the Counter Reformation. The replica in Prague has the same marble arrangement and dimensions as the Holy House in Loreto, and is found in the courtyard of the church. After the commission, architects were sent to Loreto and a replica was asked to be constructed in the same way as in the Holy House, which takes place in the Basilica of Santa Casa. In the 17<sup>th</sup> century, the Loreto Church was one of the symbolic structures of the Counter-Reformation period by the Jesuits in order to spread the cult of Mary as a powerful propaganda element and to influence Protestant Bohemians. In their own biblical education, the Jesuits give importance to Mary of Loreto, which they see as a proof of the genuineness of the Bible.<sup>15</sup>

### **The Form Of Scene In The Depictions Of Mary Of Loreto**

Dating back to the 13<sup>th</sup> century, the legend of the Santa Casa was reflected in Italian visual art during the 15<sup>th</sup> century. The earliest examples of these depictions called Mary of Loreto, were made as frescoes mostly by local fresco masters and this local theme is therefore depicted in the Umbria and Marche regions, which is in close proximity to Loreto. The theme, along with the Counter-Reformation movement, were preserved by the Franciscans, Jesuits and Carmelites who worked in these regions, in accordance with the decisions of the Council of Trento. The first examples of Mary of Loreto depictions, which were seen in the 15<sup>th</sup> century and became widespread during the Counter-Reformation period, can be classified as below with regard to the scene layouts and the figures they contain.

In the early examples of Mary of Loreto found in the frescoes in the churches of Perugia, the Holy House in Nazareth is represented as a kiborion-shaped<sup>16</sup> structure. This structure, surrounded by columns, is the simplest representation of the Holy House when the later depictions of Mary of Loreto are observed. This form, which is commonly found in the frescoes of the churches in Perugia, does not include the motif of moving the house or raising it to the sky; however, the representation of the angels holding the columns of the kiborion refers to the translation. In these fresco cycles, there are usually depictions of Mary and Child Jesus on the Throne (Maesta or The Majesty) alongside Mary of Loreto. Such form, while reminding us the examples of Mary carrying Child Jesus in her arms, the depiction of standing Mary<sup>17</sup> and the angels holding the columns on either side of the kiborion structure are the distinguishing features that define the scene as Mary of Loreto. The fresco in the Church of San Giovanni di Panaria, dating to 1400-1449, is an

---

15 Bulgarelli, 1990, 87.

16 Kiborion is a small baldachin overlaying the altar in the church or the cover similar to the bower (Sözen & Tanyeli, 2007, 53).

17 The other types of Mary, in which she is portrayed as standing, are The Immaculate Conception, Misericordia and Mater Dolorosa.



example of this form. (Fig. 3) In the fresco in the Church of San Giovanni Battista, where the perspective is used more profoundly, the four columns of the kiborion, in which Mary and Child Jesus are located, seem to be held tightly by the angels, while two other angels beneath the structure help the translation by supporting the structure from the bottom with their hands. This representation indicates that the house is moved towards the sky. (Fig. 4)

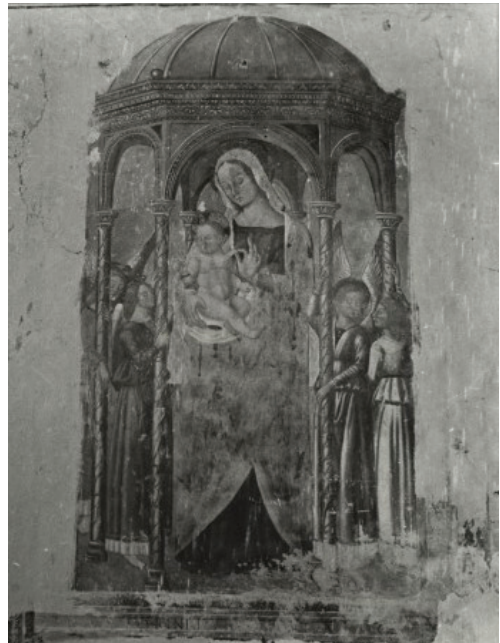
The Holy House is depicted as other architectural forms as well as the structure with kiborion in the early examples. The most common and well-known form of its representation is with a basilical church. In this schematic form, Mary and Child Jesus are depicted above the Holy House which is in the form of a basilica church and carried by the angels. An example of a 16<sup>th</sup> century local artist in the Galleria Regionale di Palazzo Bellomo in Sicily, depicts Mary and Child Jesus sitting on the Holy House and the angels carrying the house. (Fig. 5) The Holy House is a two-storey basilical structure, with a rose window and a bell tower, which is carried by three angels on the sides and by a putto from below, and this time Child Jesus is not on the lap of his mother but on the roof of the church.

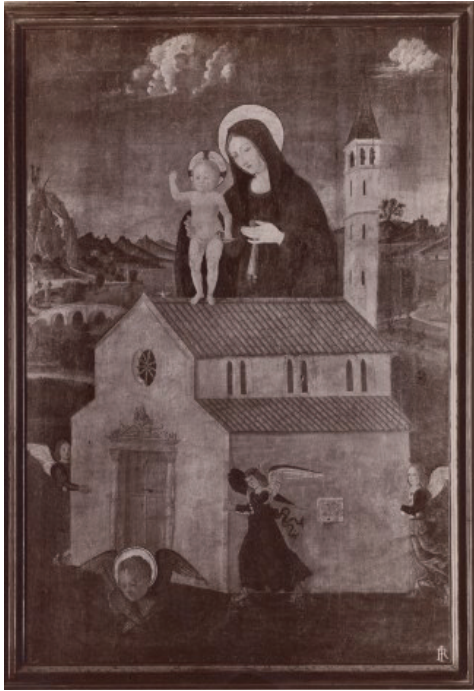
One of the most remarkable example of this form is the painting of Saturnino Gatti (1463-1518) which is in the Metropolitan Museum, New York. In this painting, two angels and a cherubin carry the structure above



▲ Fig. 3: *Madonna di Loreto*, 1400-1449, Church of San Giovanni di Panaria, Perugia. (Fondazione Federico Zeri)

▼ Fig. 4: *Madonna di Loreto*, 1400-1499, Church of San Giovanni Battista, Perugia. (Fondazione Federico Zeri)





**Fig. 5:** *Madonna di Loreto*, 1507, Galleria Regionale di Palazzo Bellomo, Sicily. (Fondazione Federico Zeri)



**Fig. 6:** Saturnino Gatti, *The Translation of The Holy House of Loreto*, 1510, Metropolitan Museum, New York. (The Metropolitan Museum of Art)

the sea, while two other angels are crowning Mary. (*Fig. 6*) The scenes of The Coronation of Virgin, as a depiction of the coronation by Jesus or directly by God after her death and assumption while not being based on a canonical or apocryphal text, is a form of representation that became widespread in 15<sup>th</sup> century Italian painting.<sup>18</sup> The angels, Church Fathers and the saints are also included in these scenes where the Holy Trinity is shown together from the Counter-Reformation period onwards. Unlike the first examples, Mary and Child Jesus on the Holy House and the upper angels on the clouds, displays that the translation of the Holy House is underway. Child Jesus holds a globe with cross (globus cruciger) in his hand.<sup>19</sup> This globe with cross is a common symbol of Christianity

<sup>18</sup> Tükel & Yüzgüller Arsal, 2014, 95.

<sup>19</sup> According to the legend, when the Santa Casa is found on Croatian territory, the Child Jesus icon holds a globe with cross (globus cruciger) in his hand. The artist was probably informed of Il Teramano's account of the legend.

from the Middle Ages and symbolizes Jesus' (the cross) dominion over the world.<sup>20</sup> "The globus cruciger" is a symbol which is visually based in Rome and is connected with the role of Jesus as Savior (Salvator Mundi) in Western iconography, when it is held by Jesus. The work of Gatti is significant in that it includes the coronation motif.

Annibale Carracci (1560-1609), born in Bologna in 1595, was commissioned to paint "The Translation of the Holy House" by Cardinal Ludovico Madruzzo of the Council of Trento for the altar panel of the chapel which was dedicated to Mary of Loreto of the Church of Sant'Onofrio in Rome. In the picture, Mary sits above the Holy House, a flat-roofed wooden house instead of a basilical church, while the three angels carry the house, both of them - as in Gatti's painting - crown Mary. (Fig. 7) Child Jesus sitting on Mary's knee, is pouring water to those below. In the lower part of the composition, where purgatory was depicted, there is a crowd burning in flames and the pouring water is for them.<sup>21</sup> The purgatory is the place that will purify the souls with more innocent sins until they encounter God, and the believers must help them by praying to those souls in Purgatory, according to the Catholic Church. Saint Peter Damian tells that on the day of the Assumption of the Virgin (August 15), many souls are released from Purgatory, while the only way the souls shorten their time in Purgatory is worshipping, and Mary helps and saves them on that day. Between 17<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century, the theme of Purgatory, which is frequently seen in Italy, France, Spain and South America and which became widespread after the Council of Trento, is seen in the depictions of "Madonna and Child". While Protestantism rejected the existence of Purgatory, the Catholic Church, with the support of the Dominican, Franciscan, Jesuit and Carmelite orders, fostered belief in Purgatory and the souls there. By the commissions of these orders, the artists worked on purgatory-themed altar paintings.<sup>22</sup> At the end of the 16<sup>th</sup> century, the depictions of Mary of Loreto accompanied by saints and often as visions of saints, began to be seen



**Fig. 7:** Annibale Carracci, *Translation of The Holy House*, 1605, Church of Sant'Onofrio, Rome. (CARAVAGGISTA)

<sup>20</sup> Brubaker, 1987, 564.

<sup>21</sup> Vasquez, 1990, 37.

<sup>22</sup> Vasquez, 1990, 11-13.

and with the addition of the saints the form of Mary of Loreto's scenes has changed. One of the earliest examples of this form, which is shown with the Saints, is the painting by Bernardino Campi for the San Sigismondo Monastery in Cremona, from the Lombardy Atelier. (Fig. 8) In the painting, the Holy House carried by the angels was described as a small model of the Church of San Sigismondo Monastery. While Mary and Child Jesus are inside in *the mandorla*, a city view is given with bell towers at the back, and at the bottom, Saint Dominic with the bishop hat and scepter with lily presents Mary a donor looking upwards to her, who is kneeling and whose hands are folded. On the right, there is Saint Peter of Verona, a Dominican martyr who lived in the 13<sup>th</sup> century. He was martyred with an axe. The saint offered his blood to God when he was dying, and he wrote the words "Credo in Unum Deum" (I believe in a God) on the floor with his own blood, which is also depicted with a gesture.



◀ **Fig. 8:**  
Bernardino Campi,  
*Madonna di Loreto with  
Bishop and Martyr Saint  
Peter*, 1575-99, Musei  
Civici di Como, Lombardy.  
(Lombardia Beni Culturali)



▶ **Fig. 9:**  
*Madonna di Loreto*, 1654-  
1721, Church of San  
Caterina, Comunanza,  
Marche. (Fondazione Federico  
Zeri)

In a 17<sup>th</sup>-century fresco in the Church of San Caterina, Mary and Child Jesus are depicted as the icon of the Black Madonna in the Basilica of Santa Casa in Loreto, while the lower part of the scene shows the souls in Purgatory, waiting for forgiveness from Mary. (Fig. 9) There is Joseph holding a stick on the right side of Mary and on the left side is the archangel Michael in armor showing the spirits in Purgatory to Mary by pointing his finger at them. It is significant that Joseph and the archangel Michael joined the theme of purgatory. Mary's being a healer also had an effect on the depictions with saints.<sup>23</sup> In the painting of the Italian painter Antonio Liozzi (1730-1807) for the Church of San Michele in Fermo in 1753, Mary and Child Jesus sitting on the Holy House are depicted

<sup>23</sup> Michel de Montaigne, informs in his book *Journal de Voyage* about sick passengers (or pilgrims) who were cured miraculously at the Basilica of Santa Casa during his journey in 1580, where he described his impressions throughout his journey in Europe (Montaigne, 2012, 207-208).



**Fig. 10:** Antonio Liozzi, *Madonna di Loreto with Saint Nicholas*, 1753, Church of San Michele, Fermo. (Wikimedia)

with Saint Nicholas of Tolentino (1246-1305). (*Fig. 10*) Saint Nicholas of Tolentino, who lived in the 13<sup>th</sup> century, was an Augustinian Friar and a monk at the monasteries at Recanati and Ancona near Loreto. In the paintings he wears, the black Augustinian habit, radiating golden light, holding a lily in his left hand, and the star on his chest is the star that appears in his birth. He suffered from severe illnesses throughout his life, at this time he saw a vision of Mary in his sickbed. He was the patron of the souls in Purgatory and was considered to be protective against the plague like Saint Sebastian. In this painting, Saint Nicholas of Tolentino, who is observed to be pale and ill from his

expression wants healing from Mary by opening his arms towards her. In the work, the scenes of the Translation of the Holy House and the saint's request for healing from Mary were combined.

It is also possible to see the theme of Mary of Loreto in the ceiling frescoes. Giambattista Tiepolo, one of the most important artists of the Italian Baroque, carried out two works on the theme of the Translation of the Holy House, one of which is a fresco and the other one is an oil painting. The oil painting, which is located today in the J. Paul Getty Museum, is the ceiling fresco's study for the Church of Santa Maria di Nazareth in Venice. (*Fig. 11*) The original fresco was destroyed in October 1915, as a result of the bombing of Santa Maria di Nazareth in an airstrike during World War I. (*Fig. 12*) The church, belonging to the Carmelites who attached to the cult of the Holy House, is also dedicated to Mary of Loreto because of its name. The date of 10 December 1744 was the 450<sup>th</sup> anniversary of the Translation of the Holy House to Italy and the fresco was commissioned to celebrate this important day.<sup>24</sup> In a large-scale composition, the subject is the miracle of the Translation of the Holy House, which appears in the sky. In the center

24 Barcham, 1979, 440-447.



**Fig. 11:** Giambattista Tiepolo, *Transportation of the Holy House of Nazareth to Loreto*, 1743-45, The J. Paul Getty Museum. (Barcham, 1979, 441.)

scene in the fresco, Mary and Child Jesus sit on a modest house, and on their side, Joseph kneels on a cloud and accompanies them. He put his stick aside, raised his hands over his head as if to pray, and he thanks God. A group of angels and putti carrying the Holy House is met by the angels playing the trumpet on the right. The God (Father), surrounded by a triangular rain cloud between these concert groups, opening his arms, meets the Holy House, and thereby the Holy Family. A more complex composition appears at the bottom of the scene. The figures swinging down from the sky and the Oriental group with turbans on their heads and spears in their hands stands out. The dark figures depicted as swinging in

the space symbolizes the heretics, and the ensemble in the Oriental clothes who follow them represent the Muslims who want to harm the Holy House in Nazareth.<sup>25</sup> All these figures form a framework for the composition. The reason why Joseph takes part in the fresco was to reflect the devotion of Saint Teresa of Avila (1515-1582) to him, one of the founders of the Carmelites, and Joseph was one of the patron saints of this order. At the same time, the existence of the Holy Family aims as a similarity to the Holy Trinity. On the top of the work, the Holy Spirit, which is represented as the white dove, God and Resurrected Jesus holding his cross in his hand have been united as the Holy Trinity. In this period, that maintains the spirit of Counter-Reformation, the relation between the sacred figures is prioritized. In the fresco, the big moon looking like a halo behind the house is interpreted as a motif pointing that the miracle happened at night.<sup>26</sup>

25 Barcham, 1979, 443.

26 According to the legend, the Holy House moved to both Trsat and Loreto at night.



**Fig. 12:** Giambattista Tiepolo, *Transportation of The Holy House of Nazareth to Loreto*, 1743-1745, Church of Santa Maria di Nazareth, Venice. (before 1915) (Piovene, 1967, 109.)



**Fig. 13:** Caravaggio, *Madonna di Loreto*, 1603-1605, Church of Sant'Agostino, Rome. (Web Gallery of Art)

The Oriental figures representing the Muslims in the work, also refer to the relationship between the historical events and the fresco. Around 1650, the Venetian Republic asked for the help of the Carmelites in the face of the threat of the Ottoman and in the struggle with them. The Carmelites' defense and their deep devotion to the Christian faith were proved effective against the Ottomans. Therefore, the order both won new disciples and intimidated heretics. In this fresco, the representation of Muslims in Nazareth makes them a witness to this miracle. This work of Giambattista Tiepolo presents a multi-component design that brings together the legend, the theology and the historical events.

The painting *Madonna di Loreto* of Caravaggio (also known as *Madonna dei Pellegrini*, *Madonna of Pilgrims*) presents a completely different and unique scene compared to the typical depictions of the Mary of Loreto showing the Translation of the Holy House. (Fig. 13) In the work of Caravaggio, Mary of Loreto's face is illuminated from a place of unknown origin and she is portrayed as a peasant woman in front of a

typical Roman house door with Child Jesus in her arms. Only the entrance of the house and the steps is seen and with the cracked walls the poverty highlighted. In the step under the part of Mary, there is one male and one female figure kneeling, they pray to her and they carry sticks; this indicates that they are pilgrims. The female pilgrim wears a dirty and worn cap, while the male one has dirty feet after a long pilgrimage and their untidy aspect while kneeling emphasizes their need for and devotion to Mary.

Caravaggio's unique style which is distant from idealization is observable especially on the dirty and callous feet of pilgrims. Mary, as barefooted, has no sacred appearance except for her halo, and her posture is attributed to the concept of depiction in classical sculptures. On the other hand, the cause of the disturbance related to the work at that time is the pose of the model and model used by Caravaggio for Mary. His model was Maddelena Antognetti, well-known as Lena in Rome. She had affairs with many men and had been in trouble with the law many times as a gold digger. Lena, was one of the "Women of Caravaggio" and in the painting she holds her illegitimate son Paolo, born in 1602, presented as Child Jesus. The opposition of the ordinary people, who were represented as the pilgrims in this painting, was because they deem it unacceptable to be praying and worshipping in front of such an immoral figure, rather than philosophical and religious questions.<sup>27</sup> From the perspective of our subject, the most striking feature that makes the work an original interpretation is that the Holy House is represented only by the door of a house and Mary and Child Jesus are shown in front of the house, not on the house. In addition, it does not include the motif of the translation, the most typical characteristic motif of the depictions of Mary of Loreto. For this reason, as in many of Caravaggio's works, *Madonna di Loreto* can be regarded as an original interpretation in the context of the depictions of Mary of Loreto.

### Conclusion

As discussed above, the theme of Mary of Loreto came from a legend originated in the 13<sup>th</sup> century but was written in the 15<sup>th</sup> century. It is the source of the emergence of a pilgrimage center in the town of Loreto near Ancona in Italy. This theme, which is seen only in Italian art, is the visual equivalent of the legend of Santa Casa, supported by St. Francis of Assisi and has been one of the propaganda element of the Counter-Reformation movement used by the Franciscans and the Jesuits at the end of the 16<sup>th</sup> century.

In the 16<sup>th</sup> century, Mary of Loreto was described by the High Renaissance and then Baroque artists with commissions of noble families and orders connected to Catholic Church. Although Mary of Loreto emerged as a theme on local scale, it was interpreted by the most famous painters of its period such as Annibale Carracci, Caravaggio and Giambattista Tiepolo. Mary of Loreto, is a theme which could be classified in several iconographic groups and the reason for this is that these descriptions were made for

---

<sup>27</sup> Marini, 2006, 136.



different purposes. Some depictions focus only on the legend, while others represent a scene of vision with saints and take attention to details such as the healing of Mary of Loreto. The earliest examples in 15<sup>th</sup> century are the representations of the Holy House in a kiborion form, in later years it became a flat-roofed house and even turned into a church form. The Late Medieval period in which Mary of Loreto emerged was a period when the new themes of Mary was started to be seen in Western iconography. In this period, the theme of Mary of Loreto with the effective power of the Counter-Reformation was painted along with depictions such as Sacre Conversazione (Holy Conversation), the Coronation of Mary and the Purgatory, all of which were also the effective themes of that period. With the combination of all these themes, both Mary of Loreto and the most influential doctrines of the Council of Trento allowed Catholicism to become more stronger.

Thus the legend of Santa Casa has become an extension of the Canonical Bible stories both visually and literarily. During this period when resources other than canonical or apocryphal texts were also significant in Western iconography, this legend about the translation of the Holy House from Nazareth to Loreto expressed with Teramano's local and Ricci's universal depictions, reveals the power of the religious and political attachment that the Papacy lost in the Holy Land. These expressions about the translation from Holy Land to Italy, which are dear to Catholic Church, recovered the once lost connection about the origin of Christianity.

## BIBLIOGRAPHY

- Barcham, W. (1979). Giambattista Tiepolo's Ceiling for S.Maria di Nazareth in Venice: Legend, Traditions, and Devotions, *The Art Bulletin*, 61 (3), New York: College Art Association, 440-447.
- Brubaker, L. (1987). The Holy Hand Grenade of Antioch (satire of Globus Cruciger), *Dictionary of the Middle Ages*, 5, New York: Charles Scribner's Sons, 564.
- Bulgarelli, M. (1990). La Santa Casa di Loreto: l'edificio sacro e le sue copie, *Lotus International Magazine of Architecture*, 65, Milano: Editoriale Lotus, 87.
- Ferguson, G. (1955). *Signs and Symbols in Christian Art*, New York: Oxford University Press.
- Garratt, W. (1895). *Loreto the New Nazareth and Its Centenary Jubilee*, New York: Art and Book Company.
- Grimaldi, F. (1993). *La Historia della Chiesa di Santa Maria di Loreto*, Loreto: Tecnostampa di Loreto.
- Hall, J. (1983). *A History of Ideas and Images in Italian Art*, London: John Murray Publishers.
- Hamilton, A. (2008). *Translating The Sacred: Piety, Politics and The Changing Image of The Holy House of Loreto*, (Master Thesis), The University of Oregon / The Department of Art History, Oregon USA.
- Marini, F. (2006). *Art Classics: Caravaggio*, New York: Rizzoli International Publications.
- Meiss, M. (1978). *Painting in Florence and Siena after the Black Death: The Arts, Religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century*, New Jersey: Princeton University Press.
- Montaigne, M. (2012). *Yol Günlüğü*, Ömer Bozkurt (Trans.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Murray, P. & Murray, L. (2004). *A Dictionary of Christian Art*, New York: Oxford University Press.
- Parlby, G. (Ed.). (2007). The Origins of Marian Art: The Evolution of Marian Imagery in the Western Church Until AD 431, *Mary: The Complete Resource*, London: Oxford University Press, 110.
- Phillips, G. E. (2012). *Loreto and the Holy House: Its History Drawn from Authentic Sources*, UK: HardPress Publishing.
- Piovene, G. (1967). *L'Opera Completa Del Tiepolo: Classici dell'Arte*. Milano: Rizzoli Editore.

- Sarıçioğlu, E. (2005). *Diğer İnciller (Apokrif İnciller)*, Isparta: Fakülte Kitabevi.
- Seydl, J. L. (2005). *Giambattista Tiepolo: Fifteen Oil Sketches*, Los Angeles: The J. Paul Getty Publications.
- Sözen, M. & Tanyeli, U. (2007). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tükel, U. & Yüzgüller Arsal, S. (2014). *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Vasquez, R. A. (1990). *The Representation of Purgatory in a Colonial Painting From Latin America*, (Master Thesis), The University of Maryland / Department of Art History, Maryland USA.
- Visscher, E. (Ed.) (2007). *Marian Devotion in the Latin West in the Later Middle Ages, Mary: The Complete Resource*, London: Oxford University Press, 180.

#### **Sources of The Visual Materials**

- Fig. 1: *Web Gallery of Art*: <http://www.wga.hu/index1.html> (Accessed in 20.05.2014)
- Fig. 2: *Web Gallery of Art*: <http://www.wga.hu/index1.html> (Accessed in 20.05.2014)
- Fig. 3: *Fondazione Federico Zeri |Universita Di Bologna| Catalogo Fototeca*: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/> (Accessed in 10.05.2016)
- Fig. 4: *Fondazione Federico Zeri |Universita Di Bologna| Catalogo Fototeca*: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/> (Accessed in 10.05.2016)
- Fig. 5: *Fondazione Federico Zeri |Universita Di Bologna| Catalogo Fototeca*: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/> (Accessed in 10.05.2016)
- Fig. 6: *The Metropolitan Museum of Art*: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/436445> (Accessed in 14.10.2015)
- Fig. 7: *Caravaggista*: <http://caravaggista.com/2013/08/a-quiet-holiness-caravaggios-madonna-di-loreto/madonna-di-loreto-carracci-1604-5/> (Accessed in 14.10.2015)
- Fig. 8: *Lombardia Beni Culturali*: <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/1m020-00045/> (Accessed in 15.11.2015)
- Fig. 9: *Fondazione Federico Zeri |Universita Di Bologna| Catalogo Fototeca*: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/> (Accessed in 10.05.2016)
- Fig. 10: *Wikimedia*: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madonna\\_di\\_Loreto\\_e\\_San\\_Nicola.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madonna_di_Loreto_e_San_Nicola.jpg) (Accessed in 10.12.2015)
- Fig. 11: Barcham, 1979, 441.
- Fig. 12: Piovene, 1967, 109.
- Fig. 13: *Web Gallery of Art*: <http://www.wga.hu/index1.html> (Accessed in 15.12.2014)



## ÇANKIRI'NIN TARİHİ VE KÜLTÜREL MİRASI (XI-XX. YÜZYIL) ADLI KİTABIN ELEŞTİRİSİ

Halit ÇAL\*

### 1. Tanıtımı

Demirbağ, Uğur. (2016). *Çankırı'da Türk Mimarisi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk İslam Sanatları Programı Yüksek Lisans Tezi.

Demirbağ, Uğur. (2018). *Çankırı'nın Tarihi Ve Kültürel Mirası (XI-XX. Yüzyıl)*. İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık

Yukarıda kimlik bilgisi verilen kitap, önce yüksek lisans tezi olarak hazırlanmış, sonra "...güncellenmiş ve gözden geçirilmiş şekli..." ifadesiyle adı değiştirilip kitap olarak yayımlanmıştır. Tez ve kitabın "İçindekiler" bölümü bir küçük ayrıntı dışında aynıdır.

Kitap, **1- Giriş** (17-18.s.) (çalışmanın amacı, yöntemi, kapsamı), **2- Çankırı'nın Coğrafi Konumu ve Tarihçesi** (19-40.s.) (Çankırı'nın Coğrafi Konumu, Çankırı'nın Adı Meselesi, Çankırı'nın Tarihçesi ve Tarihsel Topoğrafya), **3- Çankırı'da Bulunan Mimari Yapılar** (41-522.s.) (Çankırı Merkez, Atkaracalar, Bayramören, Çerkeş, Eldivan, Ilgaz, Kızılırmak, Korgun, Kurşunlu, Orta, Şabanözü, Yapraklı, Kataloğa Girmeyen Yapılar), **4- Kaynaklarda Olup Günümüze Gelmeyen Yapılar** (523-526.s.) (Merkez, Yapraklı), **5- Değerlendirme** (527-535.s.) (Coğrafi Ve Tarihsel Duruma Göre Değerlendirme, Külliye Bütünlüğünde Bulunan Yapıların Mimari Özelliklerine Göre Değerlendirilmesi, Malzeme Ve Tekniğe Göre Değerlendirme, Süsleme Programına Göre Değerlendirme), **Sonuç** (539-540.s.), **Genel Kaynakça** (541- 552.s.) olmak üzere 5 bölümde incelenmiş olup 552 sayfadır.

Her bölümün sonunda bölümle ilgili kaynakça verilmiş, kitabın özünü oluşturan katalog, kimlik bilgileri (eserin adı, inşa tarihi, inceleme yılı, eseri yaptıran, mimarı, yeri), mimari ve bezeme özellikleri (tarihlendirme, mimari, süsleme tasarımları) olmak üzere iki ana bölüm halinde düzenlenmiştir.

Türk döneminde de kullanılmakla birlikte eski uygarlıklara kadar inen kale dışında Türk dönemi yapıları ele alınmıştır. Katalogta kısaca plan ve örtü düzeni anlatıldıktan sonra yapının dış yüzleri anlatılarak süslemeye geçilmiştir. İç mekan, süslemeye bağlı olarak tanıtılmıştır. Her yapının tanımından sonra plan, çizim ve fotoğrafların verilmesi okuyucu açısından kolaylık sağlamaktadır. Kitabın en önemli bölümü olması gereken değerlendirme yapı türlerine göre ele alınmıştır.

### 2. Eleştirisi

Tezden, makalemden alınan çizim dolayısıyla öğrencilerim yoluyla haberim oldu. Bana gösterilen tezdeki çizimlere bakınca, bir yanlışlık olması gerektiğini, belki YÖK'e istemeden müsveddesinin teslim edilmiş olabileceğini söyledim. Ancak

\* Prof. Dr., Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ankara.

ORCID ID: 0000-0001-9541-4350 ♦ E-mail: halitcal@gazi.edu.tr

daha sonra, nerdeyse hiç değişiklik yapılmadan kitap olarak yayınlanması, bu eleştiri makalesini gerektirdi. Çünkü tezin danışmanı, tezi kabul eden jüri üyeleri ve tezde çizimi kullanılanlardan biri olarak bana dolaylı bir suçlama yöneltildiğini düşünüyorum. Kitabın metni ve yer verilen çizimleri hakkındaki görüşlerim ve eleştirilerim aşağıda sunulmuştur.

## 2.A. Kitabın Adı ve Kapsamı

Tezin “Çankırı’da Türk Mimarisi” olan adının kitapta neden “Çankırı’nın Tarihi Ve Kültürel Mirası (XI-XX. Yüzyıl)” olarak değiştirildiği anlaşılamamıştır. Tez ve kitabın içindekiler kısmında esaslı bir değişiklik yoktur. Tez ve kitabın konusu, Çankırı ilindeki mimaridir. Bu açıdan tezin adı daha tutarlıdır. Tarihi ve kültürel miras daha geniş kapsamlıdır, mimari dışındaki maddi kültür verileri, sözlü kültür, müzik gibi alanları da içine alır. Kitapta mimari dışındaki alanlara yer verilmediğine göre kitabın adı ile içindekiler uyumsuzdur.

Diğer yandan, bir ildeki mimarinin bütününün bir yüksek lisans tezi olarak seçilmesinde de kapsam sorunu vardır. Yapı sayısının çokluğu, bir tezi kaçınılmaz olarak katalog/envanter ağırlıklı kılar. Katalog, bilimsel çalışmalarda önemlidir, ancak daha da önemli olanı bunlara dayalı olarak yapılacak yorumlardır. Bir bilimsel çalışmanın ilk amacı envanter değildir. Yine de eğer ilk defa yapılıyor olsa, hoş görülebilir bir yönü olurdu. Ancak kitabın bütününde katalogta genellikle iki eser kaynak gösterilmiştir:

Ayhan, B. ( 2007 ). *Çankırı (tarih – kültür – turizm yazı dizisi 1)*. Ankara: Çanfed Yayınları.

Can, A. ve Akçel, A. ( 2014 ). *Çankırı Kültür Envanteri*. Çankırı: Çankırı Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Müze Müdürlüğü Yayını.

Kaynakça dışında 540 sayfa olan kitapta değerlendirmenin yalnızca 10 sayfa tutması, tez/kitabın envanter ağırlıklı olduğunu göstermektedir. Bu durumda da, il geneli için zaten bir envanter kitabı varken bu tezin neden yapıldığı sorusu ortaya çıkıyor. Oysa konu sınırlaması doğru yapılırsa ve bağlı olarak ayrıntılı bir değerlendirme ile bilime katkısı olan bir tez/kitap elde edilebilirdi.

İl genelinde çok sayıdaki basit çeşmeler ve camiler teze alınmışken, sayısı sınırlı olan kervansaray ve zaviyelerin kapsam dışı bırakılmasına getirilen açıklama (18. s.) doyurucu değildir.

## 2.B. Yöntem

İçindekiler bölümünde “*Külliyeye Bütünlüğünde Bulunan Yapıların Mimari Özelliklerine Göre Değerlendirilmesi*” başlığı sorunludur. Bir külliye içinde olmayan yapıların değerlendirilmeyeceğini düşündürmektedir, fakat ilgili bölümde külliye içinde olan – olmayan bütün yapılar ele alınmıştır. Yine bu bölümün alt başlığı olan Sivil Mimari ile Kamu Yapıları ayrımı açık değildir. Su yapılarına Sivil Mimari başlığı, köprülere ise Kamu Yapıları altında yer verilmesi iyi bir tercih değildir. Malzeme ve tekniğe göre

değerlendirme bölümünde alçı, çini gibi başlıklar alfabetik sırada verilmeliydi. Yine bu başlık altındaki *taş oyma* malzeme değil bir tekniktir. Süsleme programına göre değerlendirme ana başlığının alt başlıkları olsaydı konu daha iyi anlaşılabilirdi.

*Çalışmanın Amacı* başlığı altında, yüksek lisans tezlerinde birkaç yapının dikkate alındığı ve eserlerin yerinde incelenmediği eleştirisi (17.s.), kaynak göstermeyi gerektirir. Yine amaç olarak gösterilen “... mimari ve süsleme fonksiyonlarını ayrıntılı bir şekilde değerlendirmek” (18.s.) ifadesinde sıkıntı vardır. Çok özel durumlar dışında özellikle mimaride süsleme doğrudan işlevle ilgili değildir.

Salnamelerdeki Çankırı’da bulunan yapıların listesi (35.s.) tarihtede değil, değerlendirme içinde verilmeliydi.

Katalogta, her yapıdan sonra bir kaynakça verilmesi buradaki uygulaması ile amacını aşmıştır. Kaynakçada verilen eserlerin çoğu, ilgili katalog yapısında kaynak olarak kullanılmamıştır. Bu da gereksiz bir tekrara yol açmıştır. Örneğin Kale anlatılırken kaynakçadaki 8 esere karşılık metinde yalnızca iki esere yer verilmiştir. Bu durum eserin bütününde görüldüğü için her örnek tek tek gösterilmemiştir. Kayabaşı Çeşmesi ve Buğdaypazarı Çeşmesi’nde kaynakçada verilen eserlerden hiç birisine atfı yapılmamıştır.

Kale tanıtımında yayınlardaki bilgilerin tekrarından çok, böyle bir tezde, harç, derz, taş boyutları vs bakımından ele alınarak kaledeki Türk devri eklerinin belirlenmeye çalışılması beklenirdi.

Taş Mescit bölümünde de mevcut bilgiler doğru bir şekilde aktarılmamıştır (45-64. s.). Taş Mescit’in darüşşifa ve türbe ile birlikte bir külliye oluşturduğu, günümüze Taş Mescit ile Türbe’nin ulaşabildiği ifadesi önemli yanlış anlamalara açıktır. 1235 yılında yapılan Darüşşifa’nın kuzey duvarının 1242 yılında yaptırılan Darülhadis ile ortak olması ve bir penceresinin kapatılması, Darülhadis yapıldığında Darüşşifa’nın artık kullanılmadığı, belki de kuzey duvarı dışında yıkıldığına işaret eder. Ayrıca türbe ayrı bir bina değil, Darülhadis’in alt katıdır. Dolayısıyla üç yapının bir külliye olduğu ifadesi gerçek durumu tam ifade etmemektedir. Kitapta bir parça düzeltilmesine karşılık tezdeki “*Taş Mescit, Selçuklu hükümdarı I. Aladdin Keykubad’ın isteğiyle saray nazırı olan Cemaleddin Ferruh tarafından H. 633, M. 1235’de Şifahane olarak yaptırılmıştır.*” cümlesi bütünüyle yanlıştır. Taş Mescit adı, 1242 yılında yaptırılan Darülhadis’e sonradan verilmiştir. Cemalettin Ferruh’un Mevlevi olduğu ve binanın bitişiğine (Darüşşifa’nın mı yoksa Darülhadis’in mi kastedildiği anlaşılıyor) bir Mevlevihane eklediği görüşü de bütünüyle yanlıştır, eski yayınlardaki çelişkili bilgilerin tekrarından ibarettir. 1893 yılı öncesinde burada bir Mevlevihane olduğuna ait kesin belge yoktur. Mevlevihane konusundaki makalemizden yalnızca çizimler alınarak yararlanıldığı, makalenin metin kısmının okunmadığı anlaşılıyor. Selçuklu atabeyi olan Cemaleddin Ferruh 1242, Mevlana ise 1273 yılında ölmüştür. (Çal, 2015, 158) Onarımı öncesinde Taş Mescit’in yalnızca türbe bölümünün ayakta kaldığı bilgisi de abartılıdır. Harap olmakla birlikte yapı bütünlüğünü korumakta idi. Türbedeki mezarlardan birinin Cemaleddin Ferruh’a ait

olduğunun kesin bilgi gibi verilmesi de doğru değildir. Mezarlarda orijinal kitabe yoktur. *Yıkılan Darüşşifa'nın alt kısmının mumyalık olarak tasarlandığı* cümlesi yine yazarın Darüşşifa ile Darülhadis'i karıştırmasından kaynaklanmaktadır. Mezar odaları Taş Mescit denilen Darülhadis'in alt katındadır. Darüşşifa ana kayaya oturmaktadır. *Nerede olduğu bilinmiyor* denilen Darüşşifa kitabesi de (45. s.), Ankara Vakıf Eserleri Özel Müzesi'ndedir. (Çal, 2015, 150) Taş Mescit, Mevlevihane'nin yıkılmış olan semahane, ahır ve şeyh evi binalarını gösterir çizim için (52. s.) makalemiz kaynak gösterilmiştir. Ancak makalemizdeki çizim (Çal, 2015, 165) Barihuda Tanrıkorur'un tezinden alınmıştır. Kaynak olarak bu makalenin gösterilmesi okuyuculara çizimin tarafımdan yaptığını düşündürülebilir. Doğru olan, ilk kaynağı belirtmektir.

Kaynaklardaki bilgilerin bilimsel bir çalışmada nasıl kullanılacağı konusunda da sıkıntılar vardır. Çankırı adı ile ilgili bölümde bazı cümlelerin kaynaklardan olduğu gibi alınması, kaynak gösterilmesi durumunda bile artık etik ihlal olarak görülmektedir:

<b><u>Kitaptaki metin (22.s.):</u></b>	<b><u>Bahattin Ayhan (<a href="https://bahattin-ayhan.weebly.com/">https://bahattin-ayhan.weebly.com/</a> erişim tarihi 1-1-2019).</u></b>
<p>Çankırı Bölgesi, Antikçağ'da Paflagonya olarak geçmekte, etrafında Pontos, Frig, Galatya, Bitinya bölgeleri bulunmaktadır. Gangra adı Paflagonya dilinde tiftik veya keçi anlamına gelmektedir. Bölgede çok sayıda tiftik keçisi olması sebebiyle bu adın verildiğini düşünülmektedir. Galatlar döneminde bölgeye Gangrea adı verilmiş, daha sonraları Cancari ve Cancaris şeklinde belirtilmiştir.<sup>9</sup> Çankırı adının tarihsel gelişimini özetleyecek olursak Paflagonlar döneminde Gangra, Romalılar döneminde Germanikapolis, Bizanslılar döneminde Germanicopolis, Kangıra, Gangıra, İslam kaynaklarında Demir Kale anlamına gelen Hısn el Hadid olarak geçmektedir.<sup>10</sup> Arap kaynaklarında Kangari, Kangen, Kangarı, Kangar, klasik batı kaynaklarında Kangra, Kankora, Kankıra, Kengiri, Kengürü, Gankaris, Gangora, Gangares,<sup>11</sup> Selçuklular döneminde Kenkir, Gangrakale olarak geçmiştir. Osmanlılar döneminde Gangra, Kengiri, Kanglı, Kangırı, Kengari, Kangn, halk arasında ise Kangın, Çengürü, Çengiri, Çangın, Çankır, Çungara, Ganpara, Cangra, Cancara ve Hancara şeklinde söylenmiştir.</p>	<p>Çankırı bölgesi Paphlagonia (Paflagonya) olarak geçmekte, çevresinde Pontos, Phrygia (Firig), Galatia (Galatya), Bithynia (Bitinya) bulunmaktadır. Gangra adı İÖ 1. bin yılın yerel dili olan Paphlagonia dilinde tiftik veya keçi anlamına gelmektedir. Bölgede fazla sayıda tiftik keçisi bulunması nedeniyle bu ad verilmiştir.</p> <p>Çankırı adının tarihi gelişimini özetleyecek olursak Galatlar Döneminde, Gangre, Gangres, Gangra, Gangrea, Gagaris ve Cancari. Paflagonlar döneminde Gangra. Romalılar döneminde Germanikapolis. Bizanslılar döneminde Germanicopolis, Kangıra, Gangıra. İslam kaynaklarında "Demir Kale" anlamına gelen Hısn el Hadid. Arap kaynaklarında Mahrusei Kenkeri, Kangari, Kangen, Kangarı, Kangar. Klasik batı kaynaklarında Kangra, Kankora, Kankıra, Kengiri, Kengürü, Gankaris, Gangora, Güngıra, Gangares, Germanikopolis. Selçuklular Döneminde Kenkir, Gangrakale, Mogollar Döneminde Hısn el Hadid, Osmanlı Döneminde Gangra, Kengiri, Kanglı, Kangırı, Kengari, Kangrı, halk arasında Kangırı, Çengürü, Çengiri, Çangırı, Çankır, Çungara, Ganpara, Cangra, Cancara, Hancara şeklinde söylenmiştir</p>



Katalogta süsleme başlığı altında, Hatipler Köyü Camisi'nde olduğu gibi (445.s.) bazen hiç bezemeden söz etmeden mimari tanımlara gidilmektedir.

Değerlendirme bölümü son derece yetersizdir. Türk – İslam Dönemi yapılarının ele alındığı bir eserde bölgedeki fosiller ile Türk Dönemi öncesi yerleşimlerinden kısaca söz edilmesinin amacı anlaşılammaktadır.

Değerlendirme bölümündeki “Külliyeye Bütünlüğünde Bulunan Yapıların Mimari Özelliklerine Göre Değerlendirilmesi” alt başlığı sorunludur. Külliye oluşturmeyen yapıların değerlendirilmeyeceğini düşündürmektedir.

Çizimler alınmasına karşılık makaleme (Çal, 2015) kaynakçada yer verilmemiştir. Bilimsel çalışmalarda en çok değerlendirme – karşılaştırma bölümünde kaynak göstermek gerektiği halde kitaptaki değerlendirmede birkaç eser dışında kaynak kullanılmamıştır. Kaynakçada verilen eserlerin çoğu metin içinde kaynak olarak gösterilmemiş, kaynaklara katalog sonunda ve genel kaynakçada yer verilmiştir.

**Tarihleme:** Katalogta tarihleme, ilgili yapının kimlik bilgilerinden hemen sonra yapılmıştır. Tarihleme, yazılı bilgilerin yanı sıra mimari ve bezemeler yorumlanarak yapılır. Bu yüzden katalog düzeninde tarihlenen en sonda yapılması daha doğrudur. Sıralamadaki yeri bize göre yanlış olmakla birlikte bu durum tarihlenen özünü değiştirecek nitelikte değildir.

Tarihlemedeki ana sorun, kitapta tarihlenen nasıl yapıldığıdır. Öncelikle tarihlenen hayli güç bir iş olduğunu, bir ilin ele alındığı bu gibi kitaplarda, özellikle örneklerin çoğu basit köy camileri ise, tarihlenen ciddi bir derde dönüşebileceğini belirtmek gerekir. Bu yüzden tarihlemedeki eksikler bir ölçüde hoş görülebilir. Ancak kitapta tarihlenenlerdeki sorun, kabul edilebilir ölçülerden çoktur. 11 yapının<sup>1</sup> tarihlenmesi, yalnızca “... tarihi ile ilgili net bilgilere ulaşlamamıştır” benzeri ifadelerle yapılmıştır. Yüksek lisans tezi olarak hazırlanmış bir eserde tarihlenen bu tip ifadelerle yapılmasının kabul edilebilir bir yönü yoktur. Yeniden yapılmadığı sürece, yapılarda ait oldukları dönemin bir özelliği bulunabilir. Mimari ve bezemeye ait bu özelliklere göre tarihlenmeye gidilmeliydi.

Yapıların tarihi ve tarihleme konusunda genellikle Bahattin Ayhan'ın eserleri ile Çankırı Kültür Envanteri kitabı (2014) kaynak gösterilmiştir. Bahattin Ayhan sanat tarihçisi değildir. Kültür Envanteri kitabından ise ayrıntılı bir tarihleme beklenmez. Sanat tarihi yüksek lisans tezinde bu kaynaklarda verilen bilgiler, bir belgeye dayanıp dayanmadığı vb. bakımlardan sorgulanarak kullanılması gerekirken, bilgilerin tekrarıyla yetinilmiştir. Bu kaynaklarda muhtemelen kitabede yazı veya rakamla tarih verilmeden

1 Toprak Baba Türbesi, Buğday Pazarı Çeşmesi, Tabakhane Çeşmesi, Demircişeyh Camisi, Çerkeş Haydar Camisi, Yalakçukürören Köyü Camisi, Kuzdere Köyü Camisi, Taşpınar Çeşmesi, Kızılırmak Yukarıalagöz Köyü Camisi, Orta ilçesi Kanlıca Köprüsü, Şabanözü Gürpınar Köyü Camisi,

yalnız ebced ile tarih düşürülenlere göre tarih yazılmışken, ilgili tezde bu rakamın ebced hesabına göre yapılıp yapılmadığına değinilmeksizin yalnız verilen tarih tekrarlanmıştır: Kitabelerinde ebcedle tarih düşürülmüş iken kaynak gösterilmeden Çankırı merkez Ali Bey Camisi'nde (65-66.s.) 1297 yılı, Sultan Süleyman Camisi'nde (81-82.s.) 1522 yılı, Yeni Cami'de (105-107.s.) 1723 yılı, Pir-i Sani Türbesi'nde (270-271.s.) 1794 yılı belirtilmiştir. Bir açıklama yapılmadığı için de verilen tarihler kuşku ile karşılanmaktadır. Çivitçioğlu Medresesi'ndeki (156.s.) 1267 yılı eğer çeşmesindeki ebced ile verilen kitabeye göre hesaplandı ise bu durum da açıklanmalıydı. Tabakhane Çeşmesi (186.s.) ile Çamaşırhane'nin (197-198.s.) tarihleri bilinmiyor denilmiş ve kitabelerinde ebced ile düşürülen tarih dikkate alınmamıştır. Yine İncili Çeşme'de (174.s.) ikinci kitabedeki ebced ile verilen tarih hesaplanmamıştır. İmaret Camisi'nin 1397 yılında yapıldığı bilgisine (72.s.) kaynak göstermek yetmemektedir. İlgili kaynağın 1397 yılı gibi kesin bir rakamı bir belgeye dayandırıp dayandırmadığı sorgulanmalı idi. İmaret Camisi'nin önce 1952 yılında tamamen yenilendiği, sonra da onarılarak değiştirildiği gibi iki çelişkili bilgi verilmiştir (72, 76.s.). Sultan Süleyman Camisi'nin 1522 tarihli olduğu belirtilen kitabesi yazı tipi ve dil olarak 16. yüzyıl ile uyumlu görünmemektedir. Bu konu tartışılmalıydı. Yapı dikdörtgen olmasına karşılık kare denilmiştir.

Yeni Cami'de kapının üstünde olması gereken kitabenin kuzey duvarında olduğu belirtilmişken, yapının tarihi bu kitabeye göre verilmiştir (105-106. s.). Bu durumun yapıda bir onarımı gösterdiği konusu tartışılmalıydı.

Hacı Şeyhoğlu Camisi, 1829 tarihli mezar taşına göre tarihlendiğine göre (120.s.) mezar taşı kitabesinin okunuşu verilmeliydi.

Kayı Köyü Camisi'nde onarım kitabesi okunmuş iken 1310 tarihli yapım kitabesi verilmemiştir (311.s.).

Sakarca Köyü Camisi'nin özgün ve dikkate değer bir mihrabı olmasına karşılık değerlendirilmeye alınmamıştır (344.s.).

Kurşunlu Pazar Camisi'nde olduğu gibi, yapım tarihi konusunda farklı görüşler var ise, sanat tarihçisi, bunlardan hangisinin doğru olabileceği konusunda yorum yapmalı idi (377.s.).

Dumanlı Köyü Camisi'nde iki kitabeden söz edilmesine karşılık (382-383.s.) ikisinin de okunuşları verilmemiştir.

Tarihlemedeki bir diğer sorun, kitabesiyle tarihi bilinen yapılarda da *tarihleme* başlığının kullanılmasıdır. Tarihleme bir yorumdur. Tarihi kitabesi ile bilinen bir yapıda *tarihleme* yapılamaz.

“Özellikle yapıların mimari ve süsleme unsurlarını yerinde inceleyerek yeni bir bakış açısı ortaya çıkarmaya çalışılmıştır.” cümlesindeki yeni bakış açısı ifadesi *yöntemi* çağrıştırıyor. Böyle ise eserleri yerinde incelemek yeni bir yöntem değildir. Kastedilen yeni yorumlar ise, yerinde inceleme bunun vazgeçilmez ön şartı değildir.

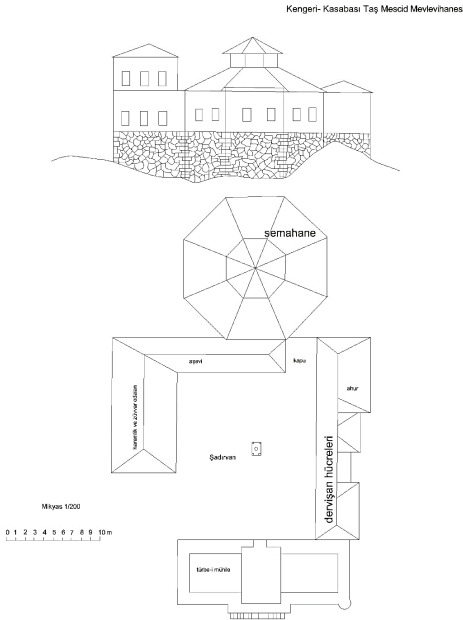
**Çizimler:** Tez ve kitaptaki ciddi bir diğer sorun, çizimlerdir. Bir yüksek lisans tezi olarak yapılmasına karşılık, yazar hiç çizim yapmamıştır. Bütün çizimler kaynaklardan alınmıştır. Kaynaklarda yoksa, ilgili yapıya çizim eklenmemiştir. Dolayısıyla katalogtaki 113 yapıdan 86 tanesinin çizimi yoktur. Alınan çizimlerde de, bilimsel çalışmalarda gerekli olan yöntemlere de uyulmamıştır. Kaynak eserdeki temiz ve iyi bir çizim ise fotokopisi veya fotoğrafı konulabilir. Bundan görsel olarak iyi bir sonuç elde edilemiyor ise bu durumda bilgisayar ortamında yeniden çizilerek kullanılmalıdır.

Burada ise çizimlerdeki açı farklarına bakarak, yazarın ilgili kaynaklardaki çizimlerin fotoğraf çekimlerine hiç özen göstermediği, çıktı aldıktan sonra keçe kalem kullanarak serbest elle çizimleri yeniden çizdiği anlaşılmaktadır. Diğer kaynaklarla beraber makalemde alınan çizimin üstünden keçe kalemle ve serbest elle gidilerek teze ve kitaba konulması bir yönüyle itibarımızla oynamaktır. Makalemizi okumayan bir kişi bu kitaptaki çizimin altında kaynak olarak makalemizi gördüğünde, çizimin bu haliyle makalemizde de yer aldığı düşünülecektir.

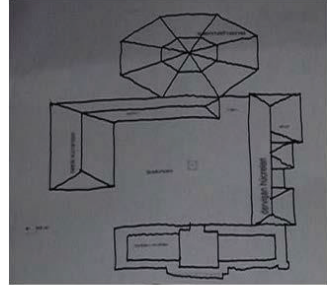
Örnek olarak, makalemizde hangi kaynaktan alındığı gösterilerek kullanılan bir çizimin makalemiz ile kitaptaki (kitap ile tezdeki çizimler aynıdır, kitapta kaldırılmasına karşılık tezde bir de düzeltilerek ifadesiyle verildiği için tezdeki çizim alınmıştır) durumunu veriyoruz:

▼ Çal, 2015, 165.

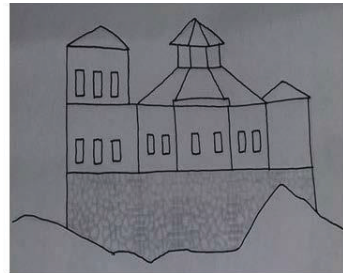
ÇANKIRI MEVLEVİHANESİ - Tamir Keşif Kroki  
(MMA no. 69/10 ve 69 / 1 , 23 Kanun-ı evvel / 25 Aralık 1328 R. (1912 M) tarihli)  
(H) cihazında görülen cephadir



▼ Demirbaş, 2016, 395, 396.



Çizim 3. Çankırı – Merkez Taş Mescit (Halit Çal Makalesinden İşlenerek)



Çizim 5. Çankırı – Merkez Taş Mescit Kesiti (Halit Çal makalesinden işlenerek)

Çizimlerin bu genel durumuna, en hafifinden kara mizah denilebilir. Hele tezin gözden geçirilerek kitaba dönüştürüldüğü ifadesi, yazarın çizimlerin bu durumundan hiç rahatsız olmadığını düşündürmektedir. Bir yüksek lisans tezinde ve ondan üretilen bir kitapta böyle bir durum, sanat tarihi bilimsel çalışmalarının geldiği durumu göstermesi bakımından çok üzücüdür.

## SONUÇ

Yüksek lisans tezi olarak hazırlanıp sonra küçük değişikliklerle kitap olarak yayımlanan bu eser, adı, konu sınırlaması, kaynak gösterme, tarihleme, mevcut bilgileri sorgulama ve elde edilen bilgileri değerlendirme bakımından ciddi kusurları barındırmaktadır. Mevcut bilgilere katkısı son derece sınırlıdır. Sanki bir çalışmanın bilimin ölçülerine nasıl uymayacağını göstermek için hazırlanmış gibidir. Özellikle çizimlerin durumunu mantıkla açıklamak zor görünmektedir.

## KAYNAKÇA

- Ayhan, B. ( 2007 ). Çankırı (tarih – kültür – turizm yazı dizisi 1). Ankara: Çanfed Yayınları.
- Can, A. Ve Akçel, A. ( 2014 ). Çankırı Kültür Envanteri. Çankırı: Çankırı Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Müze Müdürlüğü Yayını.
- Çal, H. (2015), Çankırı Mevlevihanesi, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları, 23, 149-176.





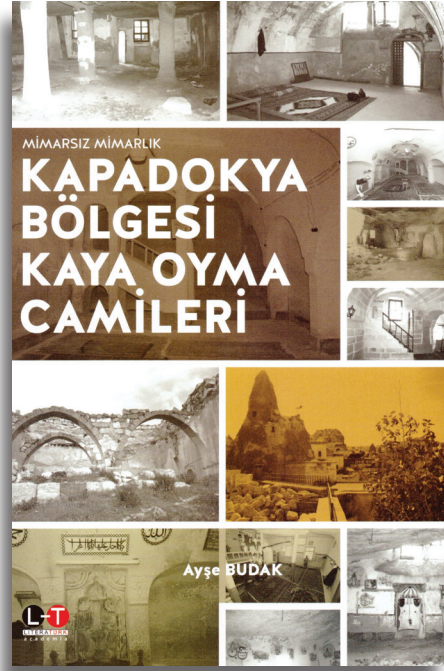
## MİMARSIZ MİMARLIK KAPADOKYA BÖLGESİ KAYA OYMA CAMİLERİ / AYŞE BUDAK

Lokman TAY\*

Kitap, *Giriş* (s.13-14), *Kapadokya Bölgesi'nin Sınırları ve Tarihi, Mimarisi ve Kaya Oyma Geleneği* (s.15-19), *Mağara Motifi ve Çilehaneler* (s.20-28), *Kapadokya Bölgesinde Kayaya Oyulmuş Camiler* (s.29-324), *Değerlendirme* (s.325-361) ve *Sonuç* (s.363-364) olmak üzere altı bölümden oluşmaktadır. *Değerlendirme* (s.325-361) bölümü alt başlıklarla genişletilmiştir.

İnsanın ilk barınağını oluşturan mağaralarla başlayan *Giriş* (s.13-14) bölümünde Kapadokya Bölgesi'nin en eski mimari geleneği olan kaya oyma yapılarına kısaca değinilmiştir. Ardından konunun belirlenmesi ile coğrafi sınırların nasıl çizildiği ve yapıların tespitinde kullanılan yöntemler ifade edilmiştir. Yapılan arazi çalışması sonucunda toplam 55 yapının tespit edildiği ancak birinin içerisinin doldurulduğundan dolayı kataloğa dâhil edilmediği belirtilmiştir. Son olarak tespit edilen 55 yapının illere göre dağılımı verilmiş ve tarihlendirme problemi olduğu için katalogta alfabetik sıranın esas alındığı vurgulanmıştır.

*Kapadokya Bölgesi'nin Sınırları ve Tarihi, Mimarisi ve Kaya Oyma Geleneği* (s.15-19) başlıklı bölüm, Kapadokya Bölgesi'nin 1985 yılında Unesco tarafından Dünya Doğal ve Kültürel Miras listesine alınması ve 1986 yılında da Ulusal Park olarak korunma altına alınması bilgileri ile başlamaktadır. Ardından Eskiçağdaki ve günümüzdeki Kapadokya Bölgesi'nin coğrafi sınırları karşılaştırılmıştır. M.Ö. 255 yılında Kapadokya Krallığı'yla başlayan tarihi süreç, Roma, Sasani ve ardından Arap saldırılarıyla devam etmiştir. 11. yüzyılda Türklerin eline geçen bölge, Selçuklu, Beylikler (Eretna, Karamanoğlu ve Dulkadiroğulları) ve Osmanlı hâkimiyetine



Ayşe Budak, *Mimarsız Mimarlık Kapadokya Bölgesi Kaya Oyma Camileri*, L-T Academia Yayınları, Konya, 2018.

ISBN: 978-605-337-186-1

(368 Sayfa, 57 Çizim, 346 Siyah-Beyaz Fotoğraf, 1 Kroki ve 14 tablo ile birlikte)

\* Dr. Öğretim Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Antalya.

ORCID ID: 0000-0003-4799-7357 ♦ E-mail: lokmantay@gmail.com

girmiştir. 18. yüzyılın başlarında Osmanlı Sadrazamı Damat İbrahim Paşa'nın Nevşehir'i kurmasına ise ayrı bir paragraf açılmıştır.

Tarihçenin ardından, Kapadokya Bölgesi'nin coğrafi özelliklerinin mimariye olan etkisi üzerinde durulmuştur. Çevredeki volkanik dağların etkisiyle kolay şekil alabilen kayaların, bölgede kaya oymacılığının gelişmesine sağladığı katkılara değinilmiştir. İnsan elinde kolayca şekillendirilebilen bu kayalar oyularak, yaşam alanları, dini ve askeri yapılar, zirai depolar, şarap ışıkları ve sığınaklar oluşturulmuştur. Kayaların kolay işlenebilmesi kaya oyma yapıları meydana getirdiği gibi kâgir yapıları da etkilemiştir. Bazen ikisinin bir arada kullanıldığı uygulamalarda görülmüştür. Selçuklular Anadolu'ya geldikten sonra İran'da kullandıkları tuğla ve kerpicin yerine düzgün kesme taş malzemeyi tercih etmişlerdir. Osmanlı Döneminde de bölgeye has sarı renkli düzgün kesme taş en çok tercih edilen inşa malzemesi olmuştur. Bölüm sonunda bölgede kayadan oyulmuş çamaşırhanelerin bulunduğu belirtilmiştir.

*Mağara Motifi ve Çilehaneler* (s.20-28) başlıklı üçüncü bölüm, kaya oyma mekân ile mağaranın farkıyla başlamaktadır. İlkel toplumların yaşam alanı olan mağaraların tarih boyunca birçok kültür tarafından benimsendiği hatta mite dönüştürüldüğü ifade edilmiştir. Orta Asya'daki Türklerinin yaşamlarında da mağaranın önemli bir yere sahip olduğu vurgulanmıştır. İslam dininde ise mağaralar tefekkür için tercih edilen yerler arasında gösterilmiştir. Benzer şekilde çilehaneler de tarikat ehli kişilerin dünyevi zevklerden uzaklaşarak kendilerini yalnızca Allah'ı düşünmeye adanmış yerler olarak belirtilmiştir. Çilehanelerin doğal kaya oluşumu olabileceği gibi kayaya oyularak da yapılabilecekleri söylenmiştir. Kapadokya Bölgesi'ndeki bazı kâgir camilerin hariminde görülen, kayaya oyulmuş küçük mekânların çilehane olabileceği ifade edilmiştir.

*Kapadokya Bölgesinde Kayaya Oyulmuş Camiler* (s.29-324) başlığını taşıyan katalog bölümünde 54 adet yapı tanıtılmıştır. Yapıların inşa tarihleri kesin olarak bilinmediği için anlatım sırasında öncelikle alfabetik olarak iller (Aksaray, Kayseri, Nevşehir, Niğde), ardından da yine alfabetik olarak yapılar sıralanmıştır. Kataloğa dâhil edilen Aksaray'dan 6, Kayseri'den 11, Nevşehir'den 35 ve Niğde'den 2 cami alfabetik sıraya göre ayrıntılı olarak tanıtılmıştır. Yapıların önce adresleri verilmiş, ardından tarihi bilinen yapıların tarihi verilerek, dışarıdan içeriye doğru bir anlatım sırası izlenmiştir. İnşa tarihi bilinmeyen camiler ise her bir yapının sonunda tarihlendirilmiştir. Katalogta yapıların her birinden bir plan ve yeterli sayıda fotoğrafa metin içinde yer verilmiştir.

*Değerlendirme* (s.325-361) bölümü *Halk Yapı Sanatı Ürünleri Olarak Kaya Oyma Camiler* (328-331), *Mimarsız Mimarlık* (331-334), *Plan* (334-340), *Cepheler* (340-342), *Taşıyıcılar* (342-345), *Üst Örtü* (345-347), *Mahfiller* (347), *Mihrap ve Minberler* (347-352), *Nişler* (352-354), *Ayakkabılıklar* (354-355), *Süsleme* (355-359) ve *Minareler* (359-361) olmak üzere 12 alt başlıkta incelenmiştir.

*Değerlendirme* (s.325-361) bölümünün başlangıcında toplam kaç yapının tespit edildiği ve bunların illere göre dağılımı verilmiştir. Ardından tespit edilen bu yapıların



cami mi yoksa mescit mi olduğu sorunsalı üzerinde durulmuş ve terminoloji bütünlüğü olması açısından tamamının kaya camisi olarak adlandırıldığı ifade edilmiştir. Tespit edilen yapıların tamamının kasaba ve köylerde bulunmasından dolayı, kırsal mimarlık ürünleri olduğu kabul edilmişlerdir. Tespit edilen 55 yapıdan üçü başka bir işleve sahipken sonradan camiye çevrilmiş, diğer 52 örnek ise cami olarak inşa edilmiştir. Kaya oyma camilerin Anadolu ve İran'da bulunan az sayıdaki örneği de burada sıralanmıştır.

*Halk Yapı Sanatı Ürünleri Olarak Kaya Oyma Camiler* (328-331) alt başlığında konut mimarisi için yapılan *Halk Yapı Sanatı* tanımından hareketle kaya oyma camilerin de bu guruba dâhil edilebileceği vurgulanmıştır. Bu bağlamda ihtiyaç-malzeme ilişkisinden hareketle Kapadokya Bölgesi'nde 4. yüzyıldan günümüze kadar devam eden kaya oyma geleneği irdelenmiştir. Bizans Döneminde bölgede yoğun bir kaya oymacılığının olduğu bilinmektedir. Muhtemelen Selçukluların bölgeye hâkim olmasıyla birlikte Bizanslı bu ustalar yeni yöneticileri için çalışmış olmalıdırlar. Kaya oyma camilerin ekonomik olması ve inşası için herhangi bir vakfa ihtiyaç duyulmaması tercih sebebi olarak düşünülmüştür. Yine Türk Evinin karakteristik özellikleri kaya oyma camilere de uyarlanmıştır. Özellikle insan ölçülerine uygunluk ile doğaya ve çevreye uyum konusunda son derece başarılı örnekler olduğu vurgulanmıştır. Kaya oyma camilerinin plan bakımından genellikle kare, çoğunlukla ise dikdörtgen planlı oldukları ifade edilmiştir. Ayrıca yapıların iç düzenlemesi, taşıyıcı sistem ve örtü düzenleri hakkında bilgi verilmiştir. İncelenen örneklerin 21 tanesinde herhangi bir taşıyıcıya yer verilmezken, 34 tanesinde taşıyıcı ayaklar kullanılmıştır. Bu yapılar kayalara oyularak yapıldıkları için cephe tasarımında en önemli unsuru köşk minareler oluşturmaktadır.

*Mimarsız Mimarlık* (331-334) başlığını taşıyan bu bölümde kaya oyma camilerinin sanatçıları üzerinde durulmuştur. İncelenen yapılardan çok azında yazıt bulunması tarih, sanatçı ve banilerin tespiti konusunda en önemli sorunu oluşturmuştur. 55 yapıdan yalnızca üçü şahıs ismiyle anılmakla birlikte bu kişilerin de sanatçı mı yoksa bani mi hatta cami görevlisi mi oldukları tespit edilememiştir. Yapıların sanatçılarına yönelik tespit ise planlamayı ve ameliyeyi yapanların aynı kişiler olduğu yönündedir. Bu bağlamda isimleri bilinmese de Bizans'tan Selçukluya, Osmanlıdan Cumhuriyete intikal eden köklü bir geleneğin temsilcileri olarak tarih huzurundaki hakları teslim edilmeye çalışılmıştır. Günümüzde de bu geleneğin temsilcileri tarihi sorumluluklarını günümüz teknolojisiyle sürdürmektedirler. Diğer taraftan kaya oyma camilerin yanına veya üzerine 1955-1970 yılları arasında yoğun şekilde yeni cami yapma anlayışının hâkim olduğu tespit edilmiştir. Özellikle 1950 ve 1960'lı yıllardaki yoğun cami inşasının Adnan Menderes ve Adalet Partisi'nin modernleşmeci yaklaşımı olarak yorumlanmıştır. Son olarak bu camileri iklimsel şartlara bağlı olarak yazlık ve kışlık cami şeklinde adlandırmanın yanlış olduğu ifade edilmiştir.

Tespit edilen camiler *Plan* (334-340) alt başlığında üç grupta incelenmiştir. Bunlar, *bütünüyle kayadan oyulanlar*, *bileşik yapılar* ve *kaya cami-kâgir camiden oluşanlar*. İlk grup tamamen kaya oyma yapılardan oluşmaktadır. İkinci gruptaki yapılar,

kayadan oyulmuş mekâna kâgir kısmın eklenmesiyle meydana getirilmiştir. Üçüncü gruba giren yapılarda ise iki farklı teknikte inşa edilmiş camiler bir ya da daha fazla kapıyla birbirine bağlanmıştır. Tespit edilen yapılardan 33'ü ilk gruba, 15'i ikinci gruba, altısı da üçüncü gruba girmektedir. Bu plan tiplerine giren camilerin planları tablolar halinde sunulmuştur. Ancak yapıların gruplandırılışında plan şemasının değil inşa tekniğinin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Burada *Halk Yapı Sanatı Ürünleri Olarak Kaya Oyma Camiler* (328-331) başlığında ifade edilen kare, dikdörtgen ya da asimetrik planlı şekilde bir gruplandırma yapılsaydı daha sistematik olacağı kanaatindeyiz.

*Cepheler* (340-342) alt başlığında kayaya oyulmak suretiyle inşa edilen yapıların cephe tasarımı incelenmiştir. Büyük çoğunluğunun tamamıyla kayaya oyulmuş örnekler olması cephelerin kaya kütesine göre şekillenmesi sonucunu doğurmuştur. Bu yapılarda, kaya bloğunun yola bakan cephelerine girişler açılmıştır. Bazı yapıların giriş cepheleri ise kâgir duvarla yenilenmiştir. Yapıların yine çoğunluğunda cephede herhangi bir düzeltme işlemi yapılmadığı, kapıların da doğrudan harime açıldığı gözlenmiştir.

Kayaya oyularak inşa edilen bu yapıların taşıyıcı (342-345) sistemi de yine kaya kütesinin kendisidir. İncelenen yapılardan 24 tanesinin hariminde kayadan oyulmuş ayak ya da sütun bulunurken, diğer 21 caminin hariminde herhangi bir taşıyıcı ayak ve sütun yer almaz. Yazar yapılar içerisindeki ayakların taşıyıcı özelliğinin olmadığını, mekâna dini mimari görünümü kazandırmak için sembolik anlamlarla kullanıldığını savunmaktadır.

*Üst Örtü* (345-347) alt başlığında incelenen yapılardan 31'inin hariminin, doğal inşa malzemesi olan kayadan düz dam şeklinde olduğu ifade edilmiştir. Tek örnekte harimin kubbeyle örtülü olduğu tespit edilmiştir. Bunların dışında kemerlerden oluşan tonoz örtü sistemi ile sembolik kubbenin kullanıldığı yapılar da bulunmaktadır.

Kayadan oyulmuş harimlerin bir cephesi boyunca uzanan ve kimi zaman ayaklarla harimden ayrılan *Mahfillerin* (347) kadınlar için düzenlendiği kabul edilmektedir. *Mihrap ve Minberler* (347-352) alt başlığında kataloğa dâhil edilen camilerden 54'ünde mihrap, 27'sinde ise minber tespit edildiği ifade edilmiştir. Camilerden ikisinde iki mihrap bulunurken, bir caminin mihrabı ise günümüze ulaşmamıştır. Tespit edilen 56 mihraptan 44'ü kayaya oyulmuş, 12'si ise taştan inşa edilmiştir. Mihraplardan beşi ise orijinallliğini yitirmiştir. 27 Minberden 10'u taş malzemedi, sekizi kaya oyma, altısı ise ahşaptır. Bir örnekte kaya ve ahşap birlikte kullanılmış, birinde ise metal malzemeye yer verilmiştir. *Nişler* (352-354) başlığı altında 40 camide ayakkabılıklar dışında niş tespit edildiği belirtilmiştir. Bu nişler kullanım açısından üçe ayrılmıştır. İlk grup, Kur'an-ı Kerim ve dini içerikli kitapların konulduğu, ikinci grup taşınabilir aydınlatma gereçlerinin konulduğu, üçüncü grup ise depolama alanı olarak kullanılanlardan oluşmaktadır. 54 Caminin 16'sında kayaya oyulmuş *ayakkabılıklar* (354-355) bulunmaktadır. Genellikle yalın örnekler olan kaya camilerinden 29'unda az da olsa *süslemeye* (355-359) yer verilmiştir. Süslemeler genellikle kayaya oyma tekniği ile yapılmış olmakla birlikte, kalem işi örnekler de tespit edilmiştir. Ayrıca süsleme repertuarında bitkisel, geometrik, nesnel ve mimari tasvirlerin yanı sıra perde motifi de dikkati çekmektedir. Yapılar

üzerinde süslemenin en yoğun uygulandığı alan mihraplardır. Kayaya oyularak inşa edilen yapıların *minareleri* (359-361) genellikle köşk minare şeklindedir. 21 yapıda köşk minare olduğu, beş yapıda da köşk minarenin olduğu ancak günümüze ulaşmadığı tespit edilmiştir. 24 yapıda da minare bulunmamaktadır.

*Sonuç* (s.363-364) bölümünde çalışmadan elde edilen bilgilerin genel bir yorumlaması yapılmıştır. Bu bağlamda kaya oyma camiler halk yapı sanatı ürünleri olarak değerlendirilmiştir. Kapadokya Bölgesinde yüzyıllardır devam eden kaya oymacılığının kültürel aktarım sayesinde günümüze kadar devam ettiği vurgulanmıştır. Diğer bölgelerdeki kaya oyma camilerin de yayınlanmasıyla birlikte konunun daha iyi anlaşılacağı ifade edilmiştir.

Kitabın sonunda yer alan *Kaynakçada* (s.365-368) metin içinde atıfta bulunulan yayınların tamamı genel eğilimin aksine yazar isimlerine göre alfabetik olarak listelenmiştir. Basılı yayınların devamına elektronik kaynaklar eklenmiş ve en sonda da Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nden temin edilen bir adet belgeye yer verilmiştir.

*Sonuç* olarak; Kapadokya Bölgesi'ndeki kaya oyma geleneğinin az bilinen bir kolunu oluşturan camilerin ilk defa bir çalışma kapsamında araştırılmış olması son derece önemlidir. Kaya oyma yapıların ağırlıklı olarak Bizans ürünleri olarak bilinmesine karşın bu çalışmayla birlikte Türk Döneminde de bu geleneğin sürdüğü ortaya konulmuştur. Kitap bugüne kadar çok azı kaynaklara geçmiş olan kaya oyma camilerin belgelenmesi ve bilim dünyasının dikkatine sunulması bakımından oldukça önemlidir. Çalışmaya dâhil edilen camilerin büyük çoğunluğunun tescilinin bile yapılmamış olması kitabın önemini ayrıca ortaya koymaktadır. Bu anlamda eser, alandaki büyük bir boşluğu da dolduracak niteliktedir. Tescili yapılmamış ve kaynaklarda yer almayan yapıların tespiti için uzun soluklu ve zorlu bir arazi çalışmasının gerekliliği ortadadır. 1950'lerden sonra kaya oyma camilerin yanına veya üzerine kâgir camilerin inşa edilmesi söz konusu yapıların kullanım dışı kalmasına ve tahrip olmasına sebep olmuştur. Bu çalışmayla en azından mevcut yapıların belgelenmesi sağlanmıştır. Son olarak, kitabın teşekkür kısmından anladığımız kadarıyla herhangi bir kurum tarafından desteklenmeyen bu çalışma, yazarın kendi imkânlarıyla ortaya koyulmuştur. Bunun sonucunda da kitap siyah-beyaz basılmıştır. İnşa tekniğinden dolayı zaten basık ve karanlık olan bu camilerin içerisi maalesef yeterince anlaşılmamaktadır. Umut ederiz ki kitabın sonraki baskıları bölgedeki kurumlar tarafından finanse edilir ve yazarın emekleriyle birlikte kültürümüzün bu eşsiz örnekleri de hak ettiği değerinde insanlarla buluşur.



## SANAT TARİHİ DERGİSİ

**TARİHÇE; KAPSAM;  
YAYIN İLKELERİ; YAZIM  
KURALLARI**

### TARİHÇE

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları arasında bulunan Sanat Tarihi Dergisi, 1982'de Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü'nün yayın organı olarak Prof. Dr. Gönül Öney, Prof. Dr. Mükerrerem (Usman) Anabolu, Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal'dan oluşan yayın kurulunca Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi adıyla yayınlanmaya başlamış, 1992 yılında yayımlanan VI'ncı sayısına kadar bu isimle devam etmiş, 1994'te yayımlanan VII'nci sayısından itibaren yayın hayatına ISSN olarak *Sanat Tarihi Dergisi* adıyla devam etmiştir. 2003 yılına kadar yılda bir kez yayımlanan dergi, 2004 yılından (XIII'üncü sayıdan) itibaren hakemli dergi olarak yılda iki kez yayımlanmaya başlamıştır.

*Editör / yayın kurulu üyesi, yayına hazırlayan ve teknik tasarım gibi görevlerdeki değerli emekleriyle Sanat Tarihi Dergisi'ni kuruluşundan bugüne getirmiş olan öğretim üyesi / akademisyenler; Gönül Öney, Mükerrerem (Usman) Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar ve Ender Özbay'dır.*

## JOURNAL OF ART HISTORY

**HISTORY; SCOPE;  
PUBLISHING PRINCIPLES;  
SPELLING RULES**

### HISTORY

Journal Of Art History, existing amongst the publications of Faculty of Letters of Ege University, started to be published under the name of Archaeology and Art History Journal in 1982 by the publication board consisting of Prof. Dr. Gönül Öney, Prof. Dr. Mükerrerem (Usman) Anabolu, and Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal; the journal continued to be published with the same name until the VI<sup>th</sup> printing in 1992; and has been continuing to be published under the name of the *Sanat Tarihi Dergisi / Journal Of Art History* after getting ISSN as of the VII<sup>th</sup> printing in 1994. The journal, published once in a year until 2003, has started to be published twice a year as peer-reviewed journal as of 2004 (XIII<sup>th</sup> printing).

The faculty members / academicians, who carried the Journal of Art History from its start till its current position with their valuable endeavors with such functions as editor / publication board membership, preparation to printing and technical design are Gönül Öney, Mükerrerem (Usman) Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar and Ender Özbay.

## **AMAÇ, KAPSAM ve YAYIN İLKELERİ**

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

Sanat Tarihi Dergisi, temel olarak Sanat Tarihi bilim dalında, yanı sıra sanat, kültürel miras, mimarlık gibi ilişkili alanlarda bilimsel düzeyde bilgi üretimine ve birikimine katkıda bulunmak; yeni bulguların ve söz konusu alanlarla ilgili çeşitli hususların değerlendirilip tartışılmasına; araştırmacıların, çalışmalarını başka araştırmacılara ve topluma ulaştırmasına olanak sağlamak gayesindedir.

Derginin kapsamı, Sanat Tarihi bilim dalının Türk ve İslam Sanatları, Ortaçağ Sanatı, Bizans Sanatı, Avrupa Sanatı, Çağdaş Sanat gibi branşlarının yanı sıra dünyanın diğer tüm coğrafyalarını ve kültürlerini de içine alabilecek bir kapsamda sanat (edebî sanatlar, müzik, sahne-gösteri sanatları hariç), mimarlık, kültürel miras gibi ilişkili alanlardır. Derginin içeriğini, söz konusu alanlarla ilgili konularda yazılmış araştırma makaleleri, kazı raporları, inceleme, belgeleme, değerlendirme ve çevirilerin yanı sıra bilimsel yayınları ele alan tanıtım, tartışma, eleştiri yazıları oluşturmaktadır.

Yukarıda belirtilen amaç ve kapsam çerçevesinde hazırlanan ve mutlaka özgün olması gereken makaleler Türkçe ve İngilizce dillerinde kaleme alınabilir. Yazarlar gönderdikleri makalenin daha önce başka bir yerde

## **PURPOSE, SCOPE AND PUBLISHING PRINCIPLES**

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

Journal Of Art History has the purposes of contributing to the information generation and knowledge accumulation on a scientific level in the field of Art History as well as the related fields such as art, cultural heritage and architecture; providing opportunities to discuss and debate on new findings and various aspects of the related fields; and it intends to be a platform enabling the researchers to present their studies to other researchers and the community.

The scope of the Journal is mainly the field of art history including Turkish & Islamic Arts, Byzantine Arts, Art of Europe and Contemporary Art branches and also fields of art (except for the literary arts, music, stage and performance arts) involving all other geographies and cultures of the world, architecture, cultural heritage. The content of the journal includes the research papers written on the related subjects about the fields in question, excavation reports, examinations, documentations, evaluation and translation as well as the promotion, discussion and critical reviews addressing the scientific papers.

The articles, which must certainly be unique and which are prepared within the framework of the above-mentioned scope and purpose, can be indited in Turkish and English lan-

yayımlanmadığını ve aynı anda başka bir yerde yayımlanmak üzere gönderilmediğini, “intihal” açısından temiz olduğunu ve makale içeriğinde bulunan fotoğraf, çizim, resim, belge gibi görsel-grafik materyallerin herhangi bir telif problemi olmadığını taahhüt etmiş sayılırlar.

(Yazar tarafından bu hususlar kabul edilerek yayına sunulmuş ve sonuçta dergide yayımlanmış yazıların hukuki ve etik sorumluluğu yazarına aittir.)

Sanat Tarihi Dergisi, makale başvurusu ve yayını için yazardan herhangi bir ücret talep etmez.

Ayrıca, yazarlar,

- Sanat Tarihi Dergisi'nin ticari bir niteliği bulunmadığını; bu bakımdan, kendilerine herhangi bir ücret ödenmeyeceğini;

- makalelerini içeren yayınlanmış/basılmış sayıdan, kendilerine posta ile 1 adet gönderileceğini

- Dergide yer alan kendilerine ait makalenin, Sanat Tarihi Dergisi'nin diğer tüm makaleleri gibi, TÜBİTAK ULAKBİM bünyesindeki DergiPark üzerinden ve/yahut çeşitli ulusal-uluslararası indexler üzerinden tüm internet kullanıcılarının görüntüleyebileceği ve pdf olarak indirebileceği “açık erişim modeli”nde de yayınlanacağını

kabul etmiş ve bu bağlamda, Sanat Tarihi Dergisi'ne makalenin yayın haklarını devretmiş sayılırlar.

(Not: Yazarın makale ile ilgili temel hukuki hakları kendisinde saklı kalır. Yazar sonraki yıllarda, bütün etik sorumluluklar kendisine ait olmak

guages. The writers are acknowledged to undertake that the mentioned article is not published or sent to be published anywhere else, the article is clean in terms of ‘plagiarism’ and the visual-graphical materials such as photograph, drawing, picture, and document within the article content do not have any copyright issue.

(The legal and ethical responsibility of the articles, presented to printing and finally published in the journal upon accepting these conditions, belong the writer.)

Journal of Art History does not charge any fee for article submission and publication.

Furthermore, the writers are considered to acknowledge that;

- The Journal of Art History do not carry a commercial quality; and therefore, the writers shall not be made any payment;

- They will be sent one copy of the published/printed edition containing their articles via post;

- Their article in the journal is also published at the “open access model,” where all of the internet users can view and download the document in pdf format through Dergipark, within the body of TÜBİTAK ULAKBİM and/or various national-international indexes;

and, in this respect, are considered to dispose of the copyrights to the Journal of Art History.

(Note: The author retains fundamental legal rights related to the article. In case of the author wishes to use

kaydıyla, makalenin tamamını ya da bir bölümünü yeniden düzenleyerek, işleyerek ya da geliştirerek farklı biçimlerde kullanmak/yayınlamak isterse, Sanat Tarihi Dergisi buna herhangi bir hukuki engel koymaz.)

(Not: Güncel olarak, 50 adet basılan dergi, basılmış olan sayının yazar ve hakemlerine, bazı kurum ve üniversite kütüphanelerine posta ile birer adet gönderilmektedir.)

### **İNTİHAL POLİTİKASI, DEĞERLENDİRME SÜREÇ ve İLKELERİ\***

Yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin, derginin yazım kurallarına; yanı sıra, yazıldıkları dilin imla, noktalama ve genel kurallarına uygun olmaları beklenmektedir. Dergiye gönderilen makaleler öncelikle editör ve yayın kurulu tarafından söz konusu kriterler çerçevesinde incelenip uygun bulduktan sonra, çeşitli tarama yazılımları [güncel olarak iThenticate programı] yardımıyla “intihal” taramasından geçirilir. Bibliyografya ve referanslar hariç tutularak, makalenin ana metni için yapılan tarama neticesinde, kaynak göstermeksizin başka metinlerle benzerlik %15 oranını geçmemelidir. %15 ile %30 arasındaki oranlarda yazarla iletişim kurularak durumun düzeltilmesi rica edilebilir. Ancak %30 oranını aşan kaynak gösterimsiz benzerliklerde, makale ret edilir. Bu “ön değerlendirme” sürecinin olumlu tamamlanması durumunda; makale, “kör hakemlik” ilkesine uygun olarak iki hakeme gönderilir. İki hakemden birbirine tezat görüşler bildirilmesi durumunda üçüncü bir hakeme görüş sorulur. (Hakemler, derginin Akademik Danışma Kurulu başlığı altında belirtilen isimler arasından, uzmanlık

/ publish the article in different forms in the following years by re-arranging, processing or developing the whole or part of it, all the ethical responsibilities belong to him. Journal of Art History doesn't set any legal obstacle.)

(Note: Currently, one copy of the printed edition of the journal, which is printed in 50 copies, is sent to the writers and the reviewers, some institutions and university libraries.)

### **PLAGIARISM POLICY & EVALUATION PROCESS AND PRINCIPLES\***

The articles sent to be published are expected to comply with the spelling, punctuational and general rules of the language they're written in, as well as the spelling rules of the journal. The articles sent to the journal are first analyzed and approved by the editor and the publication board, within the framework of the relevant criteria, and then scanned for “plagiarism” by means of some softwares such as the iThenticate which is currently being used. In consequence of the scanning of the main text in the article, the ratio of similiarity with the other texts without providing references shall not pass 15%, with the exclusion of the bibliography and the references. It could be asked the writer to improve the situation for the ratios between 15% and 30%. However, the article is rejected in case of similarities over 30% with unprovided references. In case of the positive result of this “pre-review” phase; the article is sent to two reviewers in compliance with the “Double blind peer review” principle. In case of the contrast views of the two reviewers, a third reviewer is asked for opinion. (The reviewers are designated in

\* Kural ve İlkelerimizin en güncel ve geçerli durumu internet sayfasından görülebilir.

\* The current (possibly updated) versions of the Rules & the Principles are visible on the website.



alanlarına göre belirlenmektedir. Listede ismi bulunan bilim insanlarının uzmanlık alanına girmeyen spesifik konulu bir makale gelmesi durumunda, konuyla ilgili bilim insanlarına başvurulmakta, bu yeni hakemlerin isimleri de kurul listesine eklenerek liste güncellenmektedir.) Makalelerin yayın programına alınması, belirlenen bilimsel danışman/hakemlerden gelecek en az iki “olumlu rapor” ile mümkündür. Söz konusu değerlendirme sürecinde, yazardan, makalede gerekli görülen değişiklik ve düzeltmeleri yapması istenebilir.

## **YAZIM KURALLARI ve TEKNİK HUSUSLAR\***

1. Sanat Tarihi Dergisi'nin orijinal sayfa boyutu 16,5 x 24 cm'dir. Ancak, dergiye gönderilecek makalelerin A4 boyutlarında MS Word dokümanı olarak hazırlanması; sayfada, üstten ve alttan 3'er cm; sağ ve soldan 2'er cm boşluk bırakılması önerilir. Metin, Times New Roman yazı tipinde, 12 punto ve 1,2 satır aralığında olmalı; ana başlıklar 13 punto ve kalın, metin içindeki alt başlıklar 12,5 punto ve kalın olarak ayarlanmalıdır. Metnin paragraf düzeni “iki yana dayalı” olmalı ve ilk satır girintisi 1,25 cm olarak ayarlanmalıdır. (Gönderilecek makaleler için kesin bir sayfa ve görsel materyal sınırlaması yoktur, fakat, yukarıda belirtilen ölçülerde hazırlanacak dokümanın toplamda 30 sayfayı geçmemesine özen gösterilmesi rica olunur.)

accordance with the area of specialization, among the names listed under the title of Academic Advisory Board of the journal. In case of having an article with a specific subject out of the specialty of the scientists on the list, the relevant scientists are consulted, and the list is updated by adding the names of these reviewers to the board list.) Accepting the articles to the publication programme is possible with at least two “positive reports” from the related scientific advisors/reviewers. During the mentioned assessment process, the writer could be asked to make the necessary alterations and corrections.

## **SPELLING RULES and TECHNICAL POINTS\***

1. The original paper size of the Journal of Art History is 16,5 x 24 cm. However, it is suggested to prepare the articles in A4 size as MS Word document; leave 3 cm blank upside and bottom and 2 cm blank from right and left. The text must be written in 12 point Times New Roman font size with 1,2 pitch; the main headings must be arranged in bold and 13 point and the sub-headings of the text must be arranged in bold and 12,5 point. The paragraph style of the text must be set as “justified” and the first indent must be set as 1,25 cm. (There isn't a certain limitation for page and visual material for the articles; however, it is requested that the document, which must be prepared in accordance with the beforementioned standards, does not exceed 30 pages in total.)

\* Kural ve İlkelerimizin en güncel ve geçerli durumu internet sayfasından görülebilir.

\* The current (possibly updated) versions of the Rules & the Principles are visible on the website.

2. Yazar ismi/isimleri, unvan ve kurum bilgileri, ORCID ID numarası, adres, e-mail adresi ve telefon numarası makalenin önüne iliş-tirilecek bir kapak sayfasında yer almalıdır. [“Kör Hakemlik” ilkesi uyarınca, makale hakemlere yazar ismi olmadan gönderilmektedir. Sürecin olumlu sonuçlanması durumunda, yazar ismi ve bilgiler, yayına uygun düzenlenen makalenin ilk sayfasına tarafımızdan eklenmektedir.]
3. Makalenin başlığı, aralarında bir satır boşluk bırakılarak Türkçe ve İngilizce olarak verilmelidir. Ardından, Türkçe ve İngilizce olarak öz / abstract bulunmalıdır. Öz/abstract, makalenin giriş, yöntem, bulgular, değerlendirme, sonuç, tartışma ve öneriler gibi ana kısımlarının her birinin kısa özetlerini içeren bir düzende olmalı; okuyucunun, makalenin içeriğini belirlemesine, kendi ilgi alanlarıyla ilişkisini saptamasına olanak vermelidir. Öz, en az 150, en fazla 250 sözcük olmalıdır. Öz’de dipnot, tablo, fotoğraf vb kullanılmamalıdır ve makale sayfalarına gönderme yapılmamalıdır. “Öz” ve Abstract” birbirleriyle tutarlı olmalıdırlar. “Öz” ve “Abstract” bölümlerinin hemen altında beşer adet anahtar kelime yer almalıdır. Anahtar kelimeler çok genel ifade/kavramlar olmamalıdır.
4. Dipnotlar MS Word’ün “dipnot ekle” özelliği ile eklenmiş otomatik ve kendi içinde tutarlı bir
2. The name of the writer/writers, title and corporation information, Orcid ID, postal address, e-mail address and phone number must be available on the cover page attached to the article. [In accordance with the “blind reviewing” principle, the article is sent to the reviewers anonymously. In case the process results favorably, the name of the writer and the related information are added to the first page of the article prepared appropriately for the publication.]
3. The title of the manuscript must be given in both Turkish & English on the top. The titles should be followed by abstracts in both Turkish and English. The abstract should be in order that contains summaries of the main parts of the article (such as introduction, method, findings, evaluation, conclusion, discussion and suggestions...) to allow the reader able to understand the content of the article and to determine its relation to his / her interests. The length of the abstract should be minimum 150 and maximum 250 words. In the abstract, footnotes, tables, photographs etc. should not be used and should not be any reference to any page of the article. The abstracts in Turkish and English should be coherent with each other. Each abstract (Turkish & English) must have five keywords beneath.
4. The footnotes must have an automatic and coherent numbering added with the “add footnote”

numaralandırmaya sahip olmalı; sayfa altında verilmeli, “son not” şeklinde düzenlenmemelidir. (Times New Roman ve 10 punto olmalıdır.)

5. Daha önce bir sempozyum ya da kongrede bildiri olarak sunulmuş fakat yayınlanmamış olan çalışmalarda, sempozyum/kongrenin adı, yeri ve tarihi belirtilmelidir. Makale, bir kurum tarafından desteklenen bir araştırma ya da projenin ürünü ise, desteği sağlayan kuruluşun adı, varsa proje numarası verilmelidir. Çalışma, doktora veya yüksek lisans tezinden üretilen bir derleme çalışması ise, belirtilmelidir.
6. Makale içeriğinde Latin alfabesi dışında bir alfabe ile yazılmış metinler yer alıyorsa, örneğin Kiril, Arap, Grek harflerini destekleyen özel bir yazı fontu kullanılmışsa, söz konusu fontun editöre belirtilmesi ve mümkünse font dosyasının ayrıca gönderiye eklenmesi önem arz etmektedir.
7. Makale metninin sonunda “kaynakça” bulunmalıdır. Yazıda kaynaklara yapılacak göndermeler (atıf) metin içinde değil, dipnot şeklinde verilmelidir. (Önemli not: Kaynakça kısmında, makalede hiçbir şekilde bahsi geçmeyen kaynakların listelenmemesine, verilmiş olan kaynakların makalede gerçekten değerlendirilmiş olmasına özen gösterilmelidir.) Bir kaynaktan yapılan doğrudan alıntılar (doğrudan aktarılan tüm ifadeler, cümleler, paragraflar) mutlaka tırnak içine alınmalı, so-

feature of MS Word; they must be presented under the page; must not be arranged in the form of “endnote.” (footnotes must be typed in Times New Roman fonts & 10 pt)

5. For the studies previously presented at a symposium or a congress but not published yet, the name, place and date of the symposium/congress must be indicated. If the article is the product of a research or a project supported by an institution, the project number must be stated. If the study is a compilation product of a doctorate or master thesis, it must be indicated.
6. If the article contains texts written in an alphabet aside from the Latin alphabet, for example if a special text font supporting Cyrillic, Arabic or Greek letters is used, it is important to specify the related font to the editor and add the font file to the delivery.
7. There must be a “bibliography” section at the end of the article. References to the sources must be given as footnotes; not within the text. (Note: Sources in the Bibliography should be really used / referred within the text of the article.) Direct quotations e.g. expressions, sentences or paragraphs taken from a source must be enclosed in quotation marks. At the end of the quoted text, the source should be referred by a footnote. [Writing principles of the Bibliography and footnote

nuna da dipnot verilerek kaynak belirtilmelidir. Kaynakça ve dipnot (gönderme/atıf) yazımı için örnekler bu metnin en sonunda verilmiştir.

8. Hazırlanan makale dokümanında, yazıda yer alacak görsel materyaller (fotoğraf, resim, şekil, çizim vb) metin içerisine ya da metnin sonuna yerleştirilebilir. Tüm görsel materyallerin adı/açıklama bilgisi bulunmalıdır. Fakat yayın aşamasında makalenin nihai mizanpağı tarafımızdan yapılacaktır. Görsel materyallerin tümü, metni içeren Word dosyasından ayrı olarak, jpeg, png, tiff formatlarında ve basıma uygun kalitede (tercihen 300 dpi) ayrı dosyalar olarak yüklenip gönderilmelidir. Bu dosyaların, metindeki göndermelerle tutarlı şekilde isimlendirilmiş olmasına dikkat edilmelidir.
9. Makalede kullanılan kısaltmaların yazımında (Örneğin MÖ, M, H, ö.l., cm), makalenin yazıldığı dilin (Türkçe veya İngilizce) genel-geçer, resmi kısaltma dizinlerine uyulmalıdır. (Bunun dışında, metin içinde resim, fotoğraf, şekil, çizim gibi unsurlara gönderme yapıldığında Res., Fot., Şek., Çiz. kısaltmaları kullanılabilir.) Klavuz ve dizinlerde bulunmayan özel/kişisel kısaltmalar ise makale sonunda belirtilmelidir.
10. Makale metni, Dergi Park sistemi üzerinden yüklenerek gönderilmelidir. [Bunun için yazarların Dergi Park sistemine üyelik kaydı

(reference/attribution) are exemplified at the end of this section.]

8. The visual materials (photograph, picture, figure, drawing etc.) can be placed either within or at the end of the text. All the visual materials must have their own names/explanatory information. However, during the publishing process, the last makeup of the article shall be made by the editor. All of the visual materials must be uploaded in one of the jpeg, png, tiff formats and in an appropriate quality to publish (300 dpi, preferably), and then sent separate from the Word file containing the text. It should be paid attention that these files must be named in a consistent way with the reference within the text.
9. *While writing the abbreviations used at the article, (for example, BC, AD, cm, Ph.D.) official abbreviation indexes of the language the article is written in (Turkish or English) must be adapted. (Besides this, when a reference is made to a component such as picture, photograph, figure, drawing within the text, the abbreviations pic., photo, fig., dwg. can be used.) Special/personal abbreviations which do not exist at the guide and indexes must be defined at the end of the article.*
10. The article text must be submitted through uploading to the system of DergiPark. [In order to perform this, the writers should check in for membership to sys-

yapmaları, ardından sistem üzerindeki Sanat Tarihi Dergisi'ne (<https://dergipark.org.tr/std>) "kullanıcı" olarak katılmaları ve dergi sayfasındaki "makale gönder" butonuna basarak yükleme adımlarını takip etmeleri gerekir.

Yüklemenin DergiPark üzerinden yapılamadığı extrem durumlarda [sanattarihi.dergisi@gmail.com](mailto:sanattarihi.dergisi@gmail.com) adresi üzerinden editörle iletişim kurularak çözüm önerisi alınabilir. (Makale gönderiminden sonra 3 gün içinde herhangi bir geri bildirim alınmaması durumunda, olası bir teknik aksamaya önlem olarak dergi editörlüğü ile e-mail ya da telefon iletişimi kurulması önerilir.)

Gönderilecek olan makaleler [özellikle tablo, italik/bold vb yazılmış kısımlar, Arapça, Osmanlıca, Grekçe, Çince gibi özel fontlar içeriyorlarsa] ayrıca bir PDF kopyasının oluşturulması ve gönderiye eklenmesi, Word belgesindeki olası uyumsuzluklara karşı bir önlem olarak önerilir.

tem of DergiPark, join the Journal of Art History (<https://dergipark.org.tr/std>) on the system as the "user" and follow the uploading steps pressing the "submit a manuscript" button at the journal page.

Suggestion for solution can be asked for by keeping in contact with the editor over the address [sanattarihi.dergisi@gmail.com](mailto:sanattarihi.dergisi@gmail.com), during the extreme situations when the upload cannot be practiced over DergiPark. (In the case of not receiving any feedback within 3 days after sending the article, it is suggested to make contact with the journal editorship via e-mail or phone as a precaution against a possible technical failure.)

If the articles (especially table, italic/bold parts) contain such special fonts as Arabic, Ottoman Turkish, Greek, Chinese, creating a pdf copy of the document and adding to the post is proposed as a precaution against possible incompatibilities at the Word file.

## KAYNAKÇA ve DİPNOT YAZIM ÖRNEKLERİ

### EXAMPLES FOR WRITING PRINCIPLES OF BIBLIOGRAPHY & REFERENCE/ATTRIBUTION

#### a- Metin içinde genel bir referans söz konusuysa:

If a general reference is aforementioned within the text:

**Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):** Çakmak, 2001

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Çakmak, Ş. (2001), *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Taçkapılar*, Ankara: Kültür Bakanlığı

#### b- Bir yazarın aynı tarihli eserlerinin yazımı:

The indication of a writer's works of the same date:

**Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):**

Daşçı, 2013a, 26 ve Daşçı, 2013b, 12

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Daşçı, S. (2013a), İzmir' Gelen Kadın Gezinler, *Sanat Tarihi Dergisi XX /1*, 1-37

Daşçı, S. (2013b). 19. Yüzyılda İzmir'de Dünyaya Gelen Bazı Gayrimüslim Ressamlar ve Sanatsal Etkinlikleri Hakkında Bir Değerlendirme, *Sanat Tarihi Dergisi, XX /2*, 1-18.

#### c- İki yazarlı bir çalışma / The work of two writers :

**Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):** Bayrakal ve Daş, 2010, 27.

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Bayrakal, S., Daş, E. (2010), Yelki (İzmir-Güzelbahçe) Mezarlığı, *Sanat Tarihi Dergisi, XVII/2*, 25-41.

#### d- Yazar sayısı üç ile beş arasında değişen çalışma:

The work of writers ranging from three to five:

**Dipnottaki Gönderme (İlk göndermede tüm isimler):**

**Reference at the footnote (All names at the first reference):**

Altun, Carswell ve Öney, 1991, 86.

**Sonraki göndermelerde ise ilk yazarı belirtmek yeterlidir:** Altun vd., 1991,87.

It's enough to identify the first writer for the subsequent references: Altun *et.all.*, 1991, 87.

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Altun, A., Carswell, J. ve Öney, G. (1991), *Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı

#### e- Aynı soyada sahip iki yazarlı çalışma:

The work of the two writers with the same surname:

**Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):** H. Çal ve Ö. Çal, 2008, 125.

H. Çal and Ö. Çal, 2008, 125.

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Çal, H., Çal, Ö. (2008), *Trakya Bölgesi Kapı Tokmakları ve Çekekleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

**f- Yazar sayısı 6 ve üzeri olan çalışma:** ilk göndermede sadece ilk isim ve diğerleri şeklinde kısaltma yapılır. Kaynakçada ise ilk altı isim verildikten sonra “ve diğerleri” ibaresi kullanılır.

**The work with 6 and more writers:** At the first reference, only an abbreviation is made in the form of only the first name and et. al. However at the bibliography, “et al” expression is used after presenting six names.

**g- İkincil kaynak üzerinden alıntılanan** birincil kaynak makale yazarı tarafından görülmemiş ise gerçekte yararlanılan ikinci kaynağa göndermede bulunulur. Kaynakçada ise ikinci kaynağın künyesi verilir. **Dipnottaki Gönderme:** Ünal’dan aktaran Uçar, 2012, 1

**The quotation over the second source;** If the first source is unknown to the article writer, the reference is made to the second source. At the bibliography, the personal record of the second source is presented. **Reference at the footnote: Transmitted from Ünal by Uçar, 2012, 1.**

**h- Yazarı olmayan fakat bir kurum tarafından yayınlanan kitaplar:**

**Anonymous books published by an institution:**

İlk gönderimde kurumun adı, kısaltması ve tarih verilir. Daha sonraki göndermelerde ise sadece kısaltma ve tarih verilir:

The name of the institution, abbreviation and date are presented at the first reference. At the subsequent references, only the abbreviation and date are presented.

**İlk gönderme / First reference :** Türk Dil Kurumu (TDK), 1999.

**Sonraki göndermeler / Subsequent references :** TDK, 1999.

**Kaynakçadaki yazımı / Indication at the bibliography:** Türk Dil Kurumu. (2005), *Türkçe Sözlük* (10.bs.), Ankara: Türk Dil Kurumu.

**ı- Çeviri Kitap / Translated Book :**

Gombrich, E.H. (2011), *Sanatın Öyküsü*, E.Erduran, Ö. Erduran (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.

**i- Editörlü Kitap / Book with an editor :**

Cahoone, L. (Ed.). (1996), *From Modernism to Postmodernism*, Cambridge: Blackwell

**j- Ansiklopedi Maddesi / Encyclopedia entry :**

Ersoy, O. (1973), Kağıt ve Kağıtçılık, *Türk Ansiklopedisi*, 21, 112-115. Ankara:Milli Eğitim Bakanlığı.

**k- Bilimsel dergi makalesi / Scholarly journal articles :**

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Çakın, İ. (2004), Müteferrika Matbaası'nın Düşündürdükleri ve Avrupa'da Basımcılığın Etkileri. *Bilgi Dünyası*, 5 (2), 153-167

**l- Magazin Makalesi / Magazine Article :**

Uslu, M. (Şubat 2013), Arjantinli Osmanlılar, *Skylife*, 14-25.

**m- Gazete Makalesi / Newspaper Article :**

Dündar, C. (15 Kasım 2011), Bir Canlı Tarih Kitabı Göçtü, *Milliyet*, 5.

**n- Elektronik kaynak- Basılı Makale / Electronic source- Printed Article :**

Yazıcı, N. (2010), Amasya'daki Hükümet Konağı Binaları [Elektronik Sürüm], *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 18, 91-105.

**o- Elektronik Veri tabanında Makale / Article from Electronic Database :**

Rogers, M. (1985), A Group of Ottoman Pottery in the Godman Bequest, *The Burlington Magazine*, 127, 134-145, Erişim (accessed): 25.01.2012, *Jstor*.

**ö- Tez (Yayımlanmamış) / Thesis (Unpublished) :**

Gök, S. (2000), *Bursa'daki Türk Yapılarında Yer Alan Çini Süslemeli Örnekler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

**p- Bildiri (yayımlanmış) / Declaration (Published) :**

Kuyulu Ersoy, İ. (2007), Bornova Yerleşiminde Farklı Bir Üslup: Levanten Köşkleri. H. Karpuz ve O. Eravşar (Ed.), *Konya Kitabı X*, 353-359, Konya: Konya Ticaret Odası

**r- Bildiri (Yayımlanmamış) / Declaration - Unpublished:**

Ersoy, B. (Nisan 2012), *2007-2011 Kale-i Tavas Kazı Çalışmaları Hakkında Düşünceler*[Bildiri], Kaledavaz Sempozyumu. Kale

**s- Poster Bildiri / Poster Declaration :**

Kürüm, M., Doger, F. (Mayıs 2010), *Tıp Tarihi Müzeleri* [Poster], VI. Ulusal Tıp Eğitimi Kongresi, ADÜ Atatürk Kongre Merkezi

**ş- Rapor / Report: Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı (2010), Türkiye Turizm Sektörü Raporu**, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı.

**t- Yasa ve Yönetmelikler / Laws and regulations :** Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, (1983), *T.C. Resmi Gazete*, 18113, 23 Temmuz 1983

**u- Görüşmeler / Interviews :**

Yalnızca metin içinde gönderme yapılır. / are only made reference within the context.





## İÇİNDEKİLER | CONTENTS

Tire Yalınayak Hamamı Restorasyonu ve Yapıya İlişkin Yeni Bulgular <i>The Restoration of Tire Yalınayak Bath and New Findings Concerning the Building</i> <b>Şakir ÇAKMAK</b> .....	1-21
Belgeler Işığında Hıms Ulu Camii'nin Tarihlendirilmesi <i>Dating Hıms Grand Mosque in Consideration of Documents</i> <b>Korkmaz ŞEN</b> .....	23-37
Türkiye'de Anıtsal Yapıların Korunmasında Uygulama Boyutunda Yaşanan Sorunlar: Ayasofya Müzesi ve Fatih Camii Örnekleri <i>Conservation Issues Of Monumental Buildings in Turkey in Practice, Case Study: Hagia Sophia Museum and Fatih Mosque in Istanbul</i> <b>Burcu Selcen COŞKUN</b> .....	39-65
Venedik Denizcilik Tarihi Müzesi'nde Sergilenen Osmanlı Eserlerine Dair Değerlendirme <i>Evaluation on Ottoman Works of Arts Exhibited in Museo Storico Navale di Venezia</i> <b>Mustafa Gürbüz BEYDİZ</b> .....	67-91
Marmaray Projesi Kazıları (Yenikapı, Üsküdar, Sirkeci) Osmanlı Dönemi Sırsız Seramikleri <i>Ottoman Period Unglazed Ceramics in Marmaray Project Excavations (Yenikapı, Üsküdar, Sirkeci)</i> <b>Turgay POLAT</b> .....	93-117
Terkedilmekte Olan Kırsal Mimari Miras: Ödemiş - Karadoğan Köyü <i>Abandoned Rural Architectural Heritage: Ödemiş - Karadoğan Village</i> <b>Ayşen BOĞAZIÇI YAKUT</b> .....	119-137
Geleneksel Düzce-Konuralp Evlerinin Yapı Elemanları <i>Structure Elements of Düzce-Konuralp's Traditional Houses</i> <b>Funda NALDAN</b> .....	139-163
Batı Anadolu'dan Adalara Duvar Resmi Bağlamında Midilli'de Resimli İki Konut <i>Two Houses With Wall Paintings in Mytilene in the Context of Wall Paintings from Western Anatolia to the Islands</i> <b>İnci KUYULU ERSOY</b> .....	165-191
Banksy'nin Sotheby's Galerisi'nde Gerçekleştirdiği Performansın Bir Olgu Olarak Sanat Tarihi Sürecindeki Yeri <i>Place of Banksy's Performance in Sotheby's Gallery As a Case in Art History Process</i> <b>Bülent ORAL</b> .....	193-205
A Theme of Counter-Reformation in Western Art: Mary of Loreto <i>Batı Sanatında Bir Karşı-Reformasyon Teması: Loreto Meryem'i</i> <b>Tüles ÜRESİN</b> .....	207-225
"Çankırı'nın Tarihi Ve Kültürel Mirası (XI-XX. Yüzyıl)" Adlı Kitabın Eleştirisi <b>Halit ÇAL</b> .....	227-234
"Mimarsız Mimarlık Kapadokya Bölgesi Kaya Oyma Camileri" / Ayşe Budak <b>Lokman TAY</b> .....	237-241

