



ISSN 1300-5707
e-ISSN 2636-8064

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları



Cilt | *Volume: XXVIII*

Sayı | *Issue: 2*

Ekim | *October*

2019

İZMİR

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

SANAT TARİHİ
DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

Cilt / Volume

XXVIII

Sayı / Issue

2

Ekim / October

2019

İZMİR

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 - Teknik İşler | Graphic Desing - Technical works
Ender ÖZBAY (Tel: 0 232 311 5084 ■ E-mail: ozbayender@gmail.com)

Elektronik Yayınlanma Tarihi (DergiPark) | Date of Electronic Publication (on DergiPark)
06.11.2019

Basım Tarihi | Date of Printing
29.11.2019

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 Address : 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. **E-Mail:** sanattarihi.dergisi@gmail.com & ender.ozbay@ege.edu.tr
Web: http://www.sanattarihi.ege.edu.tr/index.php

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

DergiPark
AKADEMİK

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

Dizinler & Platformlar | Indexes & Platforms



ESCI kapsamına giren sayılar 2017'de yayınlanan C. 26 / S. 1 ve sonraki sayılardır. TR Dizin kapsamına giren sayılarımız 2016'da yayınlanan C. 25 / S. 1 ve sonraki sayılardır. DOAJ'da olan sayı ve makaleler tarama yapılarak görülebilmektedir. EBSCO ise, hazırlanmakta olan yeni projesi "Art & Architecture Ultimate" için C. 26 / S. 2 ve sonrası sayılarımızı database'ine yüklemektedir.

Volumes that under coverage in Clarivate Analytics products and services (currently ESCI) are Vol. 26 - Iss.1 (2017) and the following volumes. Volumes that under coverage in TR Dizin (TUBITAK) are Vol. 25 / Iss. 1 (2016) and the following volumes. Volumes in DOAJ are could be viewed by searching on that site. As for EBSCO, the journal has been selected to be included in EBSCO's Art & Architecture Ultimate, which is currently in development. Vol. 26 / Iss. 2 and the following volumes are uploaded to its database.

Akademik Danışma Kurulu | Academic Advisory Board

Prof. Dr. Hümeyra AKKURT BİROL (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Dr. Mikail ACIPINAR (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. Leyla ALPAGUT (Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu)
Prof. Dr. Mehmet Erol ALTINSAPAN (Anadolu Üniversitesi)
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)
Doç. Dr. Mehmet Sami BAYRAKTAR (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Fahriye BAYRAM (Pamukkale Üniversitesi)
Sadi 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 (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa DENKTAŞ (Akdeniz Üniversitesi, Antalya)
Doç. Dr. Lale DOĞER (Ege Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Gülnur DURAN (Marmara University, İstanbul)
Prof. Dr. Remzi DURAN (Selçuk Üniversitesi, Konya)
Dr. Öğr. Üy. Şükri DURSUN (Selçuk Üniversitesi, Konya)
Dr. Öğr. Üy. Birsan ERAT (Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın)
Doç. Dr. Gül ERBAY ASLITÜRK (Adnan Menderes Üniv., Aydın)
Doç. Dr. Nina (ERGİN) 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. Kıymet 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 KAHYAĞLU (Yaşar Üniversitesi, İzmir)
Dr. Öğr. Üy. Başak KATRANCI KASALI (Manisa Celal Bayar Üniv.)

Prof. Dr. Machiel KIEL (NIT, İstanbul)
Dr. 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 KÜLZER (Avusturya Bilimler Akademisi, Vienna)
Prof. Dr. Fatma Banu MAHİR (Mimar Sinan Güz. San. Üniv., İstanbul)
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. Yıldray 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)
Prof. Dr. Deniz ÖZKUT (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Dr. Uzm. Adil ÖZME (Kültür Ve Turizm Bakanlığı, Ankara)
Dr. Öğr. Üy. Şebnem PARLADIR (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Sacit PEKAK (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)
Prof. Dr. Burcu PELVANÖĞLU (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)
Doç. Dr. Alessandra RICCI (Koç Üniversitesi, İstanbul)
Öğr. Gör. Elif SARAÇ (Ankara Üniversitesi)
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)
Prof. 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)
Doç. Dr. Alptekin YAVAŞ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
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 2'nin Hakemleri | Reviewers of the Volume 28 - Issue 2

Hümeyra AKKURT BİROL
Leyla ALPAGUT
Mehmet Erol ALTINSAPAN
Ayşe AYDIN
Seyfi BAŞKAN
Sedat BAYRAKAL
Mehmet Sami BAYRAKTAR
Tolga BOZKURT
Şakir ÇAKMAK
Halit ÇAL
Ayşe ÇAYLAK TÜRKER
Muharrem ÇEKEN
Nilay ÇORAĞAN
Ertan DAŞ
Semra DAŞÇI

Mustafa DENKTAŞ
Lale DOĞER
Gülnur DURAN
Remzi DURAN
Gül ERBAY ASLITÜRK
Bozkurt ERSOY
Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU
Başak KATRANCI KASALI
İnci KUYULU ERSOY
Fatma Banu MAHİR
Zeynep MERCANGÖZ
Selçuk MÜLAYİM
B. Yelda OLCAY UÇKAN
Yıldray ÖZBEK
Mustafa ÖZER

Nurşen ÖZKUL FINDIK
Kemal ÖZKURT
M. Sacit PEKAK
Alessandra RICCI
Emine TOK
Elvan TOPALLI
Mehmet TUNÇEL
Uşun TÜKEL
Hasan UÇAR
Ali Osman UYSAL
Rahmi Hüseyin ÜNAL
H. Sibel ÜNALAN-ÖZDEMİR
Gülgün YILMAZ
Hüseyin YURTTAŞ

İÇİNDEKİLER | CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ

RESEARCH ARTICLES

Türk Döneminde Revan Kent Dokusu Ve Mekansal Yapıdaki Değişimin
Mimari Mirasa Yansımaları

*The Reflection of Revan Urban Texture and Spatial Structure During Turkish
Period in Architectural Heritage*

Anar AZİZSOY 243-281

Oryantalist Resmin Öncülerinden Martinus Rørbye'nin Tablosu: "Tophane
Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhacı"

*The Painting of One of the Pioneer Orientalist Artists, Martinus Rørbye: "A Turkish
Notary Drawing up a Marriage Contract in Front Of The Kılıç Ali Pasha Mosque,
Tophane, Constantinople"*

Elif BARAN - Elvan TOPALLI 283-311

An Unfamiliar Early Byzantine Ceramic Object From Olympos:
Bird-Feeder

*Olympos'tan Erken Bizans Dönemine Ait Bilinmeyen Bir Seramik Eser:
Kuş Yemliği*

Muradiye ÖZTAŞKIN 313-323

Ankara-Çamlıdere Peçenek Camisi

Ankara-Çamlıdere Peçenek Mosque

Murat ÇERKEZ 325-355

Sultan I. Alaeddin Keykubad'ın İnşa Ettirdiği Kervansaraylardaki
Figürlü Süslemeler

*Figured Ornamentation in Caravansaries Built by Sultan
Sultan Alaeddin Keykubad I*

Şükrü DURSUN 357-385

Keykubadiye Sarayı Figürlü Çinileri (2014-2017)

Figural Tiles of Keykubadiye Palace (2014-2017)

Ali BAŞ - Remzi DURAN - Şükrü DURSUN 387-405



Tarihi Konut Yapılarında İşlevsel Sistemler; Konya - Ilgın'da
Tarihi Bir Konut Örneği

Functional Systems in Historic Houses; a Historic House Case in Konya - Ilgın

Gülşen DİŞLİ - Ş. Büşra ORHAN - Aynur DUYSAK 407-435

Rodos'ta 1455 Tarihli Bir Mushafın Tezhipleri ve Bulut Motifi

Illumination and Cloud Motif of a Mushaf Dated 1455 in Rhodes

Naciye DETSELİ - Ali Fuat BAYSAL 437-453

Osmanlı'da Art Nouveau Üslubu ve Mobilya Örnekleri ile Emile Gallé

Art Nouveau Style in The Ottoman and Furniture Examples of Emile Gallé

İlona BAYTAR 455-471

Ankara Karacabey İmaretı Mimarı Dımaşklı Ebu Bekir Oğlu Ahmed
Üzerine Bir Deneme

*A Study on the Architect of The Karacabey Imaret in Ankara: Ahmad Ibn Abu
Bakr Al-Dımashqı*

Mustafa Çağhan KESKİN 473-481

Fetihten 19. Yüzyılın Sonuna Kadar Yol-Köprü Hizmeti Veren Doğu
Karadeniz Zaviye ve Derbendleri İle Günümüze Ulaşan Tek Açıklıklı
Kemer Köprüler

*Zawiyahs, Derbends and Single-Span Arched Bridges Which Are Standing Today
and Provided Road & Bridge Service in The Region of Eastern Black Sea From the
Conquest Till End of 19th Century*

Seyfi BAŞKAN 483-519

Dağlık Kilikia'daki Geç Antik Dönem Kırsal Yerleşimlerinde Kiliselerin
Rolü: Seyranlık-Bağlıalan Örneği

*The Role of The Churches in Late Antiquity in Mountanious Cilicia: A Case of
Seyranlık-Bağlıalan*

Ayşe AYDIN 521-547



Özel Bir Koleksiyonun Düşündürdükleri: Koray Selçik Koleksiyonu Cam Eserlerinden Örnekler

What a Collection Makes Think: Glass Artifacts of Koray Selçik's Collection

Tümay HAZİNEDAR COŞKUN 549-569

A Group of İznik Ceramics from the Excavation at Edirne Palace (Sarây-ı Cedîd-i Âmire)

Edirne Sarayı (Sarây-ı Cedîd-i Âmire) Kazısı'ndan Bir Grup İznik Seramiği

Hasan UÇAR 571-593

Sinirli Köyü Camii Duvar Resimleri

The Mural Paintings of Sinirli Village Mosque

Başak KATRANCI KASALI 595-615

Silifke Müzesi'ndeki Kanuni Sultan Süleyman Dönemi Sikkeleri

Suleiman the Magnificent Period Coins in the Silifke Museum

H. Sibel ÜNALAN ÖZDEMİR 617-629

DERLEME MAKALELERİ

REVIEW ARTICLES

Mudanya'nın 19. Yüzyıl Rum Kiliseleri

19th Century Greek Churches of Mudanya

Ersin AYDIN - Aysım ÖZÜGÜL 631-673

KİTAP TANITIMI (Hakemsiz)

BOOK REVIEWS (Not Peer Reviewed)

“Divriği Yapı Topluluğu:

Bir 13. Yüzyıl Anadolu Aşk Hikâyesi” / Erdal Eser

Mehmet KUTLU 675-681



Sanat Tarihi Dergisi Tarihçe; Kapsam; Yayın İlkeleri; Yazım Kuralları

History; Scope; Publishing Principles; Spelling Rules of Journal of Art History 683

TÜRK DÖNEMİNDE REVAN KENT DOKUSU VE MEKANSAL YAPIDAKİ DEĞİŞİMİN MİMARİ MİRASA YANSIMALARI



THE REFLECTION OF REVAN URBAN TEXTURE AND SPATIAL STRUCTURE DURING TURKISH PERIOD IN ARCHITECTURAL HERITAGE

Anar AZİZSOY*

Öz

Çalışmada, Revan Kalesi'nin yapımı sonrası kent hüviyetini kazanmış olan kale içi tarihi kent dokusunun mimari gelişim evreleri incelenerek, Türk dönemi mirasının tarihsel ve siyasi süreçte geçirdiği değişim ve bunun kentsel çevreye yansımaları üzerinde durulacaktır. Azerbaycan/Türk hanlıklarının kurdukları merkezlerin oluşumundaki fiziki özelliklere değinilerek, kent yapısı ve mimarideki ortak karakterin tespiti üzerinden yorumlar geliştirilirken, özellikle sanatsal değer taşıyan anıtsal eserlerin büyük oranda yok olduğuna dikkat çekilmiştir. Azerbaycan'ın mimarlık tarihi bütününde önemli yer teşkil eden söz konusu yapıların Ortaçağ Türk mimari geleneği içerisindeki yeri de vurgulanarak, Büyük Selçuklu mirasıyla etkileşim boyutları, örneklerle ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Türk kentine özgü fiziki yapılanmanın Çarlık Rusyası dönemindeki müdahalelerle bilinçli bozulmasının sonuçlarına günümüz durumuyla mukayeseli eleştiri getirildiği çalışmada ayrıca büyük çoğunluğu günümüze ulaşamayan çok sayıda nitelikli yapının arşiv kaynakları ve yayınlardan tespiti yapılarak görselleri yayınlanmıştır. Bu bağlamda kimi örneklerin evrensel niteliği gözlemlenmeden uğradıkları saldırı ve tahribatların koruma kanunu çerçevesinde yasal durumları ve Rus döneminden günümüze değin konuya yaklaşım sorunları tartışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Azerbaycan, Türk mimarisi, Revan, tarihsel çevre, kent dokusu,

Abstract

After the construction of Revan Castle, the city gained its identity. In this study, the architectural development phases of the inner city of the fortress were examined and the changes in the historical and political process of the Turkish heritage and the reflections of this change on the urban environment were investigated. The physical characteristics of the centers of Azerbaijan / Turkish Khanates were discussed, comments were made on the determination of the common character of the city structure and architecture, also it has been pointed out that monuments with artistic value are largely destroyed. The importance

* Doç. Dr., Karabük Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

ORCID ID: 0000-0001-2345-6789 ♦ E-mail: an.azizsoy@gmail.com

of these structures, which constitute an important place in the architectural history of Azerbaijan, in the medieval Turkish architectural tradition, was emphasized and the dimensions of interaction with the Great Seljuk heritage were discussed in relation to the examples. In the study, comparative criticism was brought to the results of the deliberate deterioration of the physical structure of the Turkish city with the interventions in the Tsarist Russia period. In addition, a large number of qualified structures, which could not reach the present day, were identified from archive sources and publications and their visuals were published. In this context, the legal status of the attacks and destruction, which are taken into consideration in accordance with the universal nature of some examples, and the problems of approaching the subject from the Russian period to the present are discussed.

Keywords: *Azerbaijan, Turkish architecture, Revan, historical environment, urban texture,*

Giriş

Ortaçağdaki fetihlerle birlikte Türk idaresine geçen Azerbaycan'ın bu dönemde kurulan çok sayıda kentleri, belirli alanlara konumlanan ulu cami ve çevresinde gelişen ticaret odaklı nüve dokular ile dar parselli karmaşık sokak ağlarından meydana gelen mekansal örüntülerini, Rusya'nın, Azerbaycan Hanlıklarına son verdiği XIX. yüzyıla kadar sürdürmüşlerdir. Bu şehirlerden birisi olarak kentsel imge ve kimliğinde yaklaşık dört asırlık bir Türk geleneği saklı olan Revan, Safevi Hükümdarı I. Şah İsmail'in kumandanının yetkisinde kurulmuştur. Topoğrafyanın da belirleyici olduğu kentin belirli bir disiplin içinde oluşan kurgusunda, Türk-İslam şehirlerinin temel prensibine uygun yapısal özelliklerle karşılaşırlarken; kaya kütlesi üzerinde inşa edilen Revan Kalesinden sur dışına taşarak serbest planda gelişen kapalı kent modeli uygulanmıştır¹.

Revan Türk Hanlığının (1747-1828) merkezi olduğu dönemde daha da büyüyen kentin cadde ve sokaklarının meydana getirdiği yapı adalarında inşa edilen çok sayıda anıtsal ve sivil yapıların mimari yönden de kültürel ortaklığa işaret eden karakteri, Türk Sanatı tarihine ışık tutan verilerin Kafkas coğrafyasındaki az bilinen safhasını teşkil etmektedir. Ne var ki bu mirasın günümüze kadar kasıtlı tahrip edilegelen süreci yaşayarak büyük çoğunluğunun yok edilmeleri dolayısıyla haklarında sadece arşiv ve yayınlardan bilgiler edinilmektedir. İşte kentsel mekanın tarihsel süreç içerisinde geçirmiş olduğu değişim ve bunun anıtsal mimariye değin olumsuz yansımaları, çalışmamızın amacını da belirleyen temel hareket noktası olmuştur.

Revan'ın Çarlık Rusya'sına bağlandıktan sonraki ortamda şekillenen kent dokusu ve mimari oluşumlarda, Türk geleneklerine dayalı fiziksel yapı değişime uğratılarak, topoğrafyayla kurulan ilişkilerde yeni tip uygulamalara gidilmiştir. Yeni mahalle/sokakların tarihi dokuları sardığı karmaşık perspektif içinde Türk kültürüne ait başlıca

1 Türk şehirlerinde kapalı kent modellerinin fiziksel-morfolojik yapılarına ilişkin ayrıntılı bilgi için bk.: Tanyeli, 1987, 41-58; Özcan, 2006, 161-184.

aksların izleri ile oluşturulan kentin ana iskeleti yitirilirken, Revan Hanlığının sembolü ve saltanat imgesi saray kompleksi başta olmak üzere çok sayıda mimari eserin yıkım ve tahribatlarla sonuçlandığı bu evrenin başlangıcından itibaren kentin tarihi çevresi ve dolayısıyla tarihi kimliği de yok edilmiştir. V. Potto, Rus kuşatma artillerisinin kentteki dört günlük yıkım ve tahribatının, geçmişteki dört yüzyıllık süreçte yaşanmadığına dikkat çekerek zararın boyutunu ortaya koyarken², bu dönem yürütülen büyük göç siyasetinin parçası olarak kentin demografik yapısındaki değişim ile sosyo-kültürel dokuya da müdahaleler gerçekleştirilmiştir. Etnik yapıdaki değişimin mimariye ilk yansımaları yine Recep Paşa Camisinin (1725) Rus Ortodoks Kilisesine dönüştürülmesiyle önce dinsel mimaride başlamıştır³. Şehir planı Mimar Mehrabov'un haritaları temelinde yeniden tasarlanırken, İmparatorluğun idari taksimatında yaklaşık bir asır eyalet merkezi olan kentin yeni kurgusu, siyasal iktidarın fiziki mekandaki gücünün yansımından bir hayli etkilenmiştir (Şek. 1).

Kültürel yozlaştırmanın bilahare sürdürüldüğü Sovyetler döneminde ise kentsel mekânın fiziksel dokusu üzerinde, bugünkü kentin omurgasını da oluşturan meydan ve kamusal yapıların ağırlıklı olduğu Mimar Tamanyan'ın projesi uygulanmakla, yeni bir kademelenme yaşanmış; parça parça ve dağınık seyri izlenen yerleşim birimlerinin söz konusu yapıların merkezi belirlediği nüve etrafında bütün bir ağ oluşturulmuştur.

XX. yüzyıl sonlarına doğru Ermenistan'ın Sovyetler Birliği'nden ayrılmasıyla birlikte Revan'ın kent morfolojisindeki değişime, sürecin ilke ve anlayışı doğrultusunda yeni bir örgütlenme tesir göstermiş ve katmanlaşan kent formu üzerinde yaşanan fiziksel yansımalar sonucu Türk devri mirasının yerüstü izlerinin neredeyse tamamı silinmiştir. Bu Revan'ın tarihsel- kentsel dokusunda yaşanan büyük zararın da son evresidir.

Yönelimini bu çerçevede açıklayan çalışma, genellikle Revan'ın siyasi tarihi konusundaki araştırmalar ile Çarlık Rusya'sına bağlı olduğu dönemin askeri yazışmaları/ arşiv kayıtları ve yine konu kapsamı itibarıyla Türk dönemindeki bayındırlık faaliyetlerini konu alan sosyal tarih araştırmalarından faydalanmak suretiyle oluşturulmuştur.

Sur içi tarihsel alanda mekansal kuruluşu etki gösteren siyasi ve toplumsal oluşumlar analitik görüş ve görsel belgelerden hareketle çözümlenirken, fiziki yapıdaki değişim tespitinde, aynı zamanda arkeolojik buluntu ve mimari kalıntıların sayısal karşılaştırma yöntemi izlenmiştir. Kentsel morfolojinin konu edindiği kartografik okumalara yansıyan biçim/form tartışmasına girilmeden; yaşanan siyasi süreç evreleri üzerinden mimari ölçekte, mekansal karakteristik değerler ve tarihsel topoğrafya ele alınarak, sur içi ve temel bileşenleri olan Türk dönemi yapılarının yitirilmesi ile kent belleğinde bir dönem oluşturulan ortak bir hafızanın da yıkımına dikkat çekilmiştir.

2 Potto, 2006, 354-358.

3 Zelinskiy, 1881, 8.

1. Tarihsel Süreç ve Fiziksel Çevre

1.1. Türk Hanlıkları Döneminde Revan

Kaçarların bölgesel hakimiyet sağladığı Erivan'da⁴ XVIII. yüzyıl ortalarında kurulan Revan Hanlığının bağımsızlığı (Serdar-ı İrevani), Çarlık Rusya'sının Azerbaycan'ı işgal ederek hanlıklara son verdiği 1828 tarihli Türkmençay (İran) antlaşmasına kadar sürmüştür⁵.

Ortaçağ dönemine ilişkin bilgilerin sınırlı olduğu kent hakkındaki klasik İslam tarih ve coğrafya kaynaklarının VII. yüzyıl ortalarından fetihlere sahne olduğu bilgileri dışında süreklilik gösteren yerleşimin XII.-XIII. yüzyıllarda gerçekleşmiş olması ihtimalinden bahsedilirken⁶, Timur zamanında az nüfuslu köy yerleşimi olup, Karakoyunlu Emiri Süüd (Sa'ad) yönetiminde Orta Asya'dan göçürülen Türk boyları ile sınırları genişletilmeğe çalışıldığı coğrafi bölge olarak Sa'adçukuru veya Çukur Sa'ad ismi verilmiştir⁷.

Osmanlı kaynaklarında adının ilk geçtiği "Çaldıran Ruznamesi'nde"; Çaldıran Zaferi sonrasında Yavuz Sultan Selim'in Revan surları önünde konakladığı bilgisine yer verilmektedir⁸. Surların yapımı ile kent hüviyetini kazandığı dönem ise Safevi Hükümdarı Şah İsmail'in yönetiminde iken 1509-10 tarihi itibarıyla yapımına başlanan ve stratejik konumu da düşünülerek yakınındaki Zengi Çayından⁹ faydalanılmak üzere yüksek bir kaya üzerine kurulu Revan Kalesinin tamamlanması ile yaşanacaktır. İlerleyen devirlerde hudut boyunca yer almanın verdiği avantajı değerlendirmek isteyen Osmanlı ve İran Türk devletleri arasında sıkça el değiştiren kentin savaşıardan zarar gören kalesi, XVIII. yüzyıla kadar birkaç kez onarım görmüştür¹⁰. Hanlığın kurulduğu söz konusu yüzyılın sonlarına doğru, silindirik burçlara sahip çift surla teşkilatlandırılarak, hendeklerle kuşatılmış savunma sisteminin, nehir yönünden yükseltilen beden duvarlarıyla daha da müstahkem kılındığı anlatılmaktadır¹¹ (Şek. 2). Kuzeyde Şirvan ve güneyde Tebriz kapıları bulunan kale, en kapsamlı onarımı padişah III. Murat döneminde, Ferhat Paşa komutasındaki ordu ile 1583 yılındaki fetih sonrasında görmüş ve şehir bundan sonraki

4 Bugünkü kent adının kökenine dair farklı görüşler için Bk.: Zelinskiy, 1881, 3-6; Bournoutian, 1992, 2.

5 Kaynaklarda Nadir Şah Avşar'ın ölümü sonrasında Azerbaycan'da kurulan bağımsız beyliklerden birisi olarak Revan Hanlığının kuruluşunun 1747 yılında gerçekleştiğinden söz edilmektedir; Bk.: Memmedov, 1993, 22-27; Petrushevskiy, 1949, 46.

6 Aydın, 2008, 26; Cabbarlı, 2001, 1; Neceffi, 2014, 4.

7 Andreasyan, 1974, 56; Bakışov, 2014, 204-205.

8 Kürkçüoğlu, 2014, 2641.

9 Günümüz adıyla Hrazdan Nehri; Türk döneminde Zengi Çayı olarak isimlendirilmiştir. Karakoyunlu ve Akkoyunlu dönemlerinde ayrıca Karasu adıyla da anılmaktadır; Konukçu, 2014, 2673-2674.

10 Kaynaklarda kentin Osmanlı-İran (Safevi ve Kaçar) Türk devletleri arasında 386 yılda toplam 14 kez el değiştirdiği ifade edilmektedir; Bk.: Zelinskiy, 1881, s. 3-6.

11 Najafi, 2016, 10-11.

20 yıl Osmanlı idaresinde kalmıştır¹². 850 m uzununda ve 790 m genişliğinde, kareye yakın formlu kalenin çift surlu beden duvarlarının yüksekliği 10.5-12 m olup, 17 burçla tahkim edilen iç surun dış surla arasının 50-70 m olduğu ileri sürülmektedir¹³.

IV. Murat tarafından Topkapı Sarayı, Sofa-i Hümayûn'da zaferin sembolü köşkü yaptırılan Revan'ın Osmanlılar tarafından yeniden fethi 1635 yılında gerçekleşmiştir¹⁴. İlerleyen yıllarda yapılan Kasrı Şirin Antlaşması sonucu tamamen İran'a bırakılan Revan'ın mevcut kent dokusunun şekillenmeğe başladığı ve bu bağlamda gelişen imar ve inşaa faaliyetlerinin de hız kazandığı devir, Kaçarların bir kolu olan İrevan Serdarlarının hanlık yönetimine atanması ile yaşınmıştır.

XVII.-XVIII. yüzyıl kent sınırlarının şimdiki Erivan merkezi dışında kırsal yerleşimleri, İğdır sınırına kadar günümüz Nahçıvan ilçelerinden Sederek ve Şerur'u da içine alan büyüme göstermiştir¹⁵. Aynı zamanda Karabağ Hanlığı ile de doğudan sınırı bulunan Revan Hanlığının sözü edilen dönemde sur içi ve çevre köyler dışında Eski Şehir¹⁶, Tepebaşı¹⁷ ve Demirbulak¹⁸ beldeleri, Müslüman Türk nüfusun yaşadıkları yerleşim birimleri olarak kent dokusundaki sosyal çevreyi belirleyen etnik mensubiyet bakımından da öneme haizdir (Şek. 3). Kentin büyük çarşısının (Kantar) da Eski Şehir ve Tepebaşı arasında yer aldığı ifade edilirken¹⁹, aynı yönde ve Zengi Çayı üzerinde bulunan 1679 tarihli köprünün²⁰ ulaşımında oynadığı rol sayesinde, mahalleler arasında ağ oluşturan ve İslam kültürüne özgü perspektifler sunan sokak dokuları ortaya çıkmıştır.

12 Kürçüoğlu, 2014, 2641.

13 Mahmudov, vd., 2010, 191.

14 Şah Abbas'ın 1604 yılında Safevi topraklarına kattığı kaleyi Osmanlılar yeniden IV. Murat zamanında ve 1635 yılında ele geçirmişlerdir. Bunun sonrasında kale, 1636 yılında yeniden İranlılar/Safeviler tarafından kuşatılmış ve 1639 yılında Kasrı Şirin Antlaşması sonucu İran'a bırakılmıştır; Aydın, 2008, 27.

15 Osmanlı dönemindeki kent sınırları ve Revan Livasına ait yerleşim birimlerine ilişkin daha ayrıntılı bilgi için bk.: İvecan, 2007, 175-189.

16 Şahar ya da şehir (Farsça)- Erivan'ın kuzeydoğusunda bulunan mahalle; günümüzde Amiryan Sk. ve Khorenatsi Sk. arasındaki alanı ihtiva eder; <http://www.wikiwand.com/tr/Erivan>

17 Kond İlçesi; zamanla çoklu etnik yapıya bürünen mahalle, Kaçar yönetimi altındayken, yüksek bir alana kurulduğu için bölge Türkleri tarafından Tepebaşı olarak adlandırmıştır. Kentin merkez ilçesi konumunda olup, Erivan'ın batı yakasını oluşturmaktadır ve bugün batıdan Hrazdan Nehrine dayanırken, kent merkezinden güney ve güneydoğuya doğru da büyüme sağlamıştır; İvanov, 2011, 90-94.

18 Kentron İlçesi, K'arahan'k Mahallesi; kent nüvesinin önemli yerleşim birimlerinden olup, kentin doğu sınırlarını çizmektedir. Bazalt ve tuf taşı ocakları/madenlerinden bugünkü ismini alan mahalle, Türk nüfusun yoğun yaşadığı yerleşim birimlerinden olmuştur; İvanov, 2011, 93.

19 Yayınlarda Kantar adıyla bahsi geçen bu çarşı, 1938 yılı Sovyetler Birliği döneminde yıktırılarak yerine Kirov Parkı/şimdiki çocuk parkı yaptırılmıştır; <http://www.wikiwand.com/tr/Erivan>

20 Kentin yaşadığı 1679 tarihli deprem sonrasında Zal Han tarafından yeniden inşa edilmiştir. Yapımında kullanılan tuf taşından ismini alan köprü kaynaklarda Kırmızı Köprü/Kızıl Köprü olarak geçmektedir; Zelinskiy, 1881, 8.

Kentin bu yönüyle İslam-Türk şehirlerinin üç elemanlı (kuhendiz-şehristan-rabaz) bölümlerine uygun gelişen planlama prensibi²¹ ayrıca dikkat çekicidir. Kale surlarının önünde yer alan Pazar yerine ait ticarethaneler ve bitişiğindeki kervansaray kalıntıları, XX. yüzyıl başlarına ait görsellerde hala daha büyük bir kısmıyla ayaktaadır (Fot. 1-2).

1880 yılı ve sonrası kayıtlarda yerleşim birimleri arasında Çahartag, Demirbulak ve Kond beldelerine bağlı Çömlekçi, Hanlıkbey/Hanbağı, Hüseyinali Han, Fehlebazar, Ticaretçi ve Zal Han sokaklarından söz edilmektedir²² (Şek. 4).

Revan'daki mimari dokunun Türk döneminden erken evrenin temsili yapısı 1413 yılından ulaşan mezar anıtıdır. Günümüzde Erivan-Eçmiadzin yolu üzerinde bulunan eser, kentin Karakoyunlu Emiri Suüd yönetimindeki Beylerbeyliği döneminde, oğlu Pir Hüseyin adına Çukur Sâ'ad Vilayetine bağlı Caferabad (Argavand) nahiyesinde yaptırılmıştır²³ (Fot. 3).

Ongen planlı yapı, tuğla ve bölgeye karakteristik düzgün kesme taş malzeme ile inşa edilmiş olup, kısmen ulaşan gövde yüzeylerinde; Selçuklu mimari süsleme geleneğinin yaşatıldığı bitki ve sülüs yazı şeritleri ile mavi tonlarında (turkuaz ve kobalt) sırlı tuğla kuşaklar seçilebilmektedir.

Mimarlık tarihinde kümbet olarak isimlendirilen ve menşei Türk çadırları, hatta kurgan kültürüne değin dayandırılan bu yapı türlerinin ilk örnekleri Orta Asya coğrafyasında kurulan Türk devletlerinde ortaya çıksa da, İç Asya'da özellikle Büyük Selçuklu mimarisinde muhtelif plan tipleri ile uygulama sahası bulduğu bilinmektedir²⁴.

İslami dönem anıtsal mimarinin başlıca yapı türlerinden olan camilerin günümüze ulaşan tek örneği durumunda Gök Camii (Hüseyin Ali Han Camisi), müderris odası ve talebe hücrelerinden müteşekkil birimleri ile şimdiki Mesrop Maşots Caddesi üzerinde, büyük bir alana kurulmuş külliye yapısının merkezini oluşturmaktadır.

1765 yılında Revan Valisi Hüseyin Ali Han Kaçar tarafından yaptırılan birimlerden 442 m²'lik alanı ihtiva eden caminin 97.2x66 m ölçülerindeki harimi; merkezde 20 m çapında bir kubbe ve yanlarda merkezi kubbeyi destekleyen küçük birer yan kubbe ile örtülmüştür (Şek. 5). Soğanvari kubbesi ve yapıya açılan yüksek sivri kemerli mukarnas kavsaralı eyvan nişli taçkapısı, Tim'de Arap Ata Türbesi (977/78) ve diğer Karahanlı yapılarıyla başlayan ve zamanla gelişerek Büyük Selçukluların Zevvare Mescidi Cuma'sı (1135) gibi anıtsal cami mimarisinde, harimle bütünleşen merkezi kubbe-eyvan ilişkisine işaret eden geleneksel kompozisyonu devam ettirir niteliktedir. Yine Türk

21 Bk.: Cezar, 1977, 21-31, 90; Can, 2014, 16,113,123; Barthold, 2011, 23-31.

22 Zelinskiy, 1881, 10; Şopen, 1852, 877-878; Arutyunyan, vd., 1968, 71.

23 Arutyunyan, vd., 1968, 27, 33.

24 Bk.: Arık, 1969, 57-65; Çoruhlu, 2016, 25, 67-69.

mimarisinde Orta Asya'dan Anadolu'ya izlenebilen tasarımdaki ortak karakterini; dört eyvanlı-havuzlu orta avlu çevresinde dizili sivri kemerli revaklı kuruluş²⁵ ile de sürdüren yapının renkli sırlı tuğla ve mozaik teknikli çini dekorasyonu, mimari bezemenin İslam coğrafyasında ve özellikle İran/Azerbaycan yapılarına karakteristik yansımalarıdır. Türk dokuma sanatının desen kurgusuna yakınlığı gözden kaçmayan bezeme unsurlarında; başlıca geometrik motiflerin yanı sıra, bitki motifleri ve ma'kûlî yazılardan müteşekkil kompozisyonların mavi (turkuaz ve kobalt), sarı ve yeşil tonları ile beyaz ve patlıcan moru renklerle sentezi/tercihinde de yine Selçuklu-Türk geleneğine gönderme yapan üslubun sürdürüldüğü aşikardır (Fot. 4-6).

Timur devri mimarisinin büyük çaplı kubbe yüzeylerinde, dıştan çok renkli sırla kaplanan sivri (miğfer) kubbe modeli, Ortaçağ dönemi İslam coğrafyasında Anadolu dışında yayılım sahasını Hindistan'a kadar götürecektir²⁶. Adını gök mavisinden alan gök kubbe sembolü örtünün karakteri, bu yönüyle başta Timur yapıları olmak üzere ve sık ilişki içerisinde bulunduğu çoğunluğu İran merkezli Azerbaycanlı yapı sanatçılarının üslubunu kuvvetli biçimde hissettirmektedir.

XIII. yüzyıl Türk mimarisinde özellikle Anadolu'yu etkisi altına alacak olan ön cephe kuruluşlarına hâkim çifte minarelerin, silindirik gövdeli tuğla yüzeylerini renkli sır ve mozaik teknikli çinilerle süsleme anlayışı, özellikle tuğlayı ana malzeme olarak tercih edecek olan Müslüman toplumların ileriki uzun yıllar mimari estetiğinde klasikleşen beğenin ürünü olarak uzun süre uygulama alanı bulurken, Revan Hanlarının da mimari mirasında, kütle biçimlenişinin etkin elemanlarından olmuştur²⁷.

Gök Caminin daha önce 1583 yılında, Ferhat Paşa komutanlığındaki Osmanlı fethi sırasında yaptırılan ve 1679 tarihindeki büyük deprem sonrasında yıkılmış olan Devsultan Camisinin (Mescidi) yerinde inşa edildiği öğrenilmektedir²⁸ (Fot. 7).

Kuzeyden eklenen son cemaat mekanı ile birlikte kütüphane de dahil revak dizilerinin bu yönden ek mekanlarla kuşatıldığı avlu kurgusunda; doğu uçtan 24 metre yükselen tek minarenin cephe kompozisyonuna kazandırdığı estetik değeri özellikle vurgulanmalıdır (Fot. 8).

25 Altun, 1988, 21-59,275.

26 Hattstein-Delius, 2007, 406,452.

27 Türk Mimarisinde, ön cephe kuruluşlarının mimari estetiğinde özel yeri bulunan minarelerin genelde çift sayıda ve taçkapı veya ön cephe sınırlarında benimsenmiş kompozisyon ürünü olarak Ortaçağda anıtsal öncüllerinin var olduğu bilinmektedir. Azerbaycan Hanlıkları döneminde inşa edilen Berde ve Gence İmamzade türbeleri (XVIII. yy.) ile Ağdam Camisi (1868-1870), Gence Cuma Camisi (1606/1776), Kazah, Eyüp Ağa Camisi (1899), Revan Serdar Camisi (XVIII. yy.) ve Şuşa, Gevher Ağa camileri (XIX. yy.), aynı geleneğin mimari sürekliliği bağlamında ortak özellikler izleyebileceğimiz geç dönem örnekleridir. Selçuklu döneminin ilk uygulaması Nahçıvan Mümine Hatun Türbesinde (1186) görülen çifte minareli yapılarla ilgili daha ayrıntılı bilgi için Bk.: Denkhalbant, 2010.

28 Chardin, 2014, 78, 82-84.

Avlusunda yer alan fiskiyeli havuzu geç dönem özelliği gösteren caminin birçok defa elden geçtiği öğrenilirken, çinileri de son onarımda yenilenerek özgününü önemli ölçüde yitirmiştir²⁹.

Arşiv kaynaklarının yanı sıra resim ve gravürlerden Revan'da cami ve mescitlerin yeteri sayıda ve büyüklükte olduğu anlaşılmaktadır. Gök Camii dışında hiçbirisi günümüze gelemeyen bu yapılardan ikisi kale içinde olmak üzere toplam yedi adet olup³⁰, arşiv ve yayınlardan isimleri tespit edilen eserlerden bir kısmının görsellerine de ulaşılmıştır (Fot. 9-12).

Engelibeli topoğrafyaya sahip olan kentin tepelerini başarılı kullanan ustaların yapıtları olarak camilerin yükselen minareleri, Revan'ın uzun süre Müslüman Türk kimliği kazanmış olan çehresinin birer simgesi olmuşlardır. Çarlık Rusya'sının kenti işgali sonrasında gerek kartografik belgeler gerekse de gravür, çizim ve fotoğraflardan, yapıların XIX. yüzyıl sonları-XX. yüzyıl başlarına kadarki durumlarına ilişkin fikir edinilmektedir. Bu bağlamda kentin başyapıtlarından Serdar Sarayı, 1918 yılı yıkım tarihine kadar hakkında yazılı ve görsel materyallere en çok erişilen önemi dolayısıyla kaydedilmelidir.

Hüseyin Ali Han Kaçar (1784-1805) döneminde kalenin en müstahkem noktasına Hoylu sanatçı Mirza Cafer tarafından inşa edilen saraya, 1791 yılında Muhammed Han Kaçar tarafından aynalı salon ve sayfiye bölümü eklenmiş; yapılardan müteşekkil kompleks saraya birim ilavelerine 1810 yılında, Hüseyin Kulu Han döneminde de devam edilmiştir³¹ (Şek. 6). Plan elemanlarını oluşturan fiziksel bileşenleri ve tasarıma yansıyan

29 Günümüze değin birçok kez onarım geçiren yapı, Sovyetler döneminde uzun süre Erivan, Tarih ve Zooloji Müzesi olarak faaliyet göstermiş ve 1996-1999 yılları arasında İran Cumhuriyeti desteği ile onarılarak asli işlevine kavuşturulmuştur. Yapının 1918, 1955 ve 1990 yıllarında büyük ölçüde zarar gördüğünü ileri süren yayınlar için Bk.: Mustafa, 2015, 225-226.

30 Sur içinde bulunan Serdar Camisi (Han Camisi/Kale Camisi/Abbas Mirza Camisi) ve Recep Paşa Camisi dışında, Tepebaşı Camisi, Şehir Camisi (Zal Han Camisi), Hacı Nevruz Ali Camisi, Demirbulak Camisi, Hacı Cafer Bey Camisi olarak saptanan dinsel yapılar, dönem içerisinde geçirdikleri değişimler neticesinde tahrip edilerek günümüze gelememişlerdir. Dönemlere göre birden farklı isimlerle anılan söz konusu yapılardan Serdar Camisi, Çarlık Rusya'sının işgal dönemindeki yazışmalarda Abbas Mirza/Şah Abbas Mescidi olarak isimlendirilmektedir. 1870'li yıllara kadar şadırvanının da ayakta olduğu kompleks yapının Nikolay Marr tarafından 1912 yılında sarayı incelemesi sırasında iyi durumda olduğu, ancak kubbesindeki çatlamalara dikkat çekerek korunmasının gerekliliğinden söz ettiği raporlarından anlaşılmaktadır. 1928 yılında araştırmacı İ. Azimbeyov'un kitabelerle ilgili çalışmasına konu edilen yapının o dönem avlusunda birkaç ailenin meskun edildiği yarı yıkık durumuna değinilmiştir. Caminin Rus döneminde silah deposu olarak da kullanıldığından bahsedilmektedir. Osmanlıların fethi sonrasında inşa edilen 1724 tarihli Recep Paşa Camisi, 1827 yılında önce Rus Ortodoks Kilisesine çevrilmiş, 1930 yılında ise yıktırılarak ortadan kaldırılmıştır. Kale dışındaki camilerden Şehir Camisi, Gök Caminin de bulunduğu "Eski Şehir/Şahar" İlçesinde yer alırken, Tepebaşı Camisi, Kond/Tepebaşı İlçesinde, Hacı Nevruz Ali Camisi, Demirbulak Camisi ve Hacı Cafer Bey Camisi ise Demirbulak İlçesinde bulunmakta idi; Bk.: Ritter, 2009, 239-279; Gasparyan, 1983, 46-48,141-153; Şopen, 1852, 441-446,468.

31 Vagabova, 2015, 42.

özellikleri yönünden Türk Saray mimarisinde bulunan ortaklıkları içeren sarayın Rus işgalinden sonraki rölövelerinin bir kısmı günümüzde Erivan Tarih Müzesi Arşivi'nde saklanmaktadır. 1837 tarihli ilk detaylı belgelemede, Revan Kalesi'nde yaklaşık bir dönümlük alanın kuzeybatı kesiminde konumlandığı öğrenilen saray girişinin kaleye açılan bir avlu kapısıyla sağlandığından söz edilmektedir³². Divanhanenin de bulunduğu iki katlı yapısının (36x35x31x25 m) orta ekseninde yer alan eyvanı, resmîkabullerin ve törenlerin yapıldığı kutlama alanı iken, odaların iki sıra halindeki niş sıralı tasarımı ve Zengi Çayı'na açılan pencerelerin şebekeli vitray düzeni, hanlıkların saray mimarisinde tasarıma yansıttıkları ortaklıklardandır³³ (Fot. 13-15).

Orta avlu çevresinde dizili birimler arasında aynı zamanda Sarayın resmi daireleri ile küçük bir dehliz vasıtasıyla ayrılan dikdörtgen planlı harem ile yakınında mermer kaplı ve mozaik bezemeli hamamın olduğu ifade edilmektedir³⁴.

Daha İrevan Hanlığı'nın işgalinden çok önce Fransız seyyahlar J. Baptiste Tavernier 1655 yılında, Jean Chardin ise 1673 yılında kenti ziyaret etmiş ve gözlemlerini seyahatnamelerinde tasvir etmişlerdir³⁵. Yabancı araştırmacıların hanlık merkezi Revan'ı ziyaretleri sonraki yüzyıllarda da devam etmiştir³⁶.

Yine Alman asıllı Moritz von Kotzebue 1817 yılında Serdar Sarayı, Serdar Bahçesi ve Sayfiye Köşkü'nü tanıtmıştır;

Sarayın salonundan bahsederken; oda içerisinde çeşitli biçimde aynalar, rengarenk çiçekler ve duvarlarda; girişin karşısında Fethali Şah ve oğlu Abbas Mirza'nın portre resimleri ile av sahneleri ve kadın resimlerinin varlığına dikkat çekmektedir.

Salonun karşısındaki pavilyonun beyaz mermerden fiskiyeli havuzunda, çingıraklı zillerle düzenlenmiş sesli estetik kurgusuna hayranlığını ifade ederken, Zengi Çayı yönüne bakan penceresinin tam altından akan çayın sahili boyunca sıralı koca ağaçlar ve bitiminde çok gözlü köprü ile sonlanan manzaranın Ağrı/Ararat Dağına dayanmış görüntüsünün de pitoresk özelliğine vurgu yapmaktadır³⁷.

32 Mustafa, 2015, 205-206.

33 Bu konuda daha geniş bilgi için bk.: Azizsoy, 2015, 157-184.

34 Vagabova, 2015, 44.

35 Tavernier, 2010; Chardin, 2014; Uygur, 2017, 854-884.

36 Kente gerçekleştirdikleri ziyaretlerini çoğunlukla ciltler halinde ve seyahatnameler olarak yayımlayan batılı araştırmacıların kronolojik listesi Dr. Marouti'nin tez çalışmasında, katalog başlığında toplanmıştır. Bu araştırmacıların listesi John-Baptiste Tavernier (1605-1689), Jean Chardin (1643-1713), Robert Ker Porter (1777-1842), Frédéric Dubois de Montpéroux (1798-1850), Félix Marie Charles Texier (1802-1871), William John Hamilton (1805-1867), Richard Wilbraham (1811-1900), Marie-Félicité Brosset (1802-1880), Austen Henry Layard (1817-1894), John Ussher, Max Von Thielmann (1846-1929), Henry Finnis Blossé Lynch (1862-1913) şeklinde olup, daha ayrıntılı bilgi için ayrıca Bk.: Marouti, 2018, 38-81; Morier, 2018; Schillinger, 1937.

37 Kotzebue, 1890, 103-105,124.

XIX. yüzyılın ilk çeyreğinde Robert Ker Porter doğuya yapmış olduğu seyahatleri sırasında Erivan kenti ve Revan Sarayını da gezmiş ve seyahatnamesine konu etmiştir³⁸.

Rus yazar ve diplomat Aleksandr Sergeyeviç Griboyedov, daha kale ele geçirilmeden önce Hüseyinkulu Han tarafından 1819'da ağırlandığı “Aynalı Salon’un” tasvirini yaparken “...duvarların iki sıra halinde nişler içerisinde büyük boy portre resimlerle bezendiğini, tavan nakışlarının çok değerli olup, aynakârî/ayna işi ile tezyin edilen odanın giriş ekseninde duvar ocağı ve karşısında boydan boya ahşap şebekeli vitray pencereleri...” anlatmaktadır³⁹.

Bu kurgusuyla adeta aynı sanatçının elinden çıkmış hissi uyandıran ortaklıkları bugün ayakta ulaşan çağdaşı yapılardan Şeki Hanlarının Sarayı (XVIII. yy.ın ortaları) ve yine Şeki’de bulunan Şekihanovlar Evi’nde (XVIII. yy. sonu-XIX. yy. başları) de görebiliriz⁴⁰. Bu durum araştırmacı N. Mustafa’nın da isabetle belirttiği gibi Şeki Han Sarayının sanatçı kitabeleri arasında imzasına rastlanan Mirza Cafer’in, Revan Sarayının yapı sanatçısı Hoily Mirza Cafer’le isim benzerliğinden öte yakınlığı akla getirirken⁴¹, kitabesi ulaşmayan Şekihanovlar Evi’nin de çok sayıda ortaklıklar içeren yönüyle yine aynı sanatçının eserlerinden olduğu ihtimalini güçlendirmektedir⁴².

Yapıların Safevi üslubunu kuvvetle hissettiren cephe ve iç mekan estetiğinin sunduğu kültürel birliktelikte, aynı zamanda Osmanlı Batılılaşma dünyasının mimaride özellikle iç mekan dekorasyonundaki duvar resimlerinde bezeme unsurları ve aynalı tezyinat anlayışı doğrultusunda sürdürülen dönem modasının yansımalarını da bulabiliriz⁴³.

Bununla birlikte Serdar Sarayının duvarlarına Ressam Mirza Kadim (1825-1875)⁴⁴ tarafından keten üzerine yapılan yağlı boya resimler, doğulu geleneklerden uzak, büyük boy portre niteliği açısından önem arz etmektedir.

38 Porter, 1821.

39 Griboyedov, 1995, 277; Jelikhovskoy, 1885, 15,29.

40 Azizsoy, 2013, 3.

41 Mustafa, 2015, 205-208.

42 Azizsoy, 2013, 4.

43 Azizsoy, 2015, 159-181.

44 1867-74 yılı Tiflis Gymnasiumu mezunu Ressam Mirza Kadim, Azerbaycan şövale resminin kurucusu, minyatür ve duvar resimleri ustası olup, 1825 yılında Erivan’da ünlü ahşap oymacısı olan Hacı Muhammed Hüseyin’in ailesinde dünyaya gelmiştir. XIX. yüzyılın 50’li yıllarında, Serdar Sarayının duvar resimlerinin onarımında çalışmıştır; ilk yapımdan secco/tempera resimlerin yerine daha küçültülmüş ölçülerde (2x1) tuval resimlerle yenilediği “Fethali/Feth Ali Şah” ve “Süvari” tabloları günümüzde Gürcistan Devlet Müzesi’nde teşhir edilmektedir. Sanatçının, Azerbaycan ressamlığının ilk şövale eserleri olarak kabul edilen ve Bakü Devlet İncenanat Müzesinde saklanan “Abbas Mirza”, “Meculla Mirza”, “Kadın”, “Derviş”, “Rakkas” gibi tabloları da bu anlamda oldukça önemlidir. Mirza Kadim’in General Karvilin’e hediye ettiği Sankt-Petersburg Ermitaj Müzesindeki eserinde ise portre resimlerini sadece keten üzerine yapmadığı anlaşılmaktadır; Efendi, 2007, 203-205.

Araştırmacı Dr. Kerimov Aynalı Salon ve Sayfiye Köşkünü incelediği makalesinde⁴⁵; natüralist ve realist tasvirlerin konu edildiği ilk resimlerin sanatçısının bilinmediğini ifade ederken, bu resimlerde kompozisyon arasındaki kuş figürlerine yer verilmiş olduğuna vurgu yapmaktadır. Araştırmacı sarayın Firdevsi'nin Şehnamesinden konular içeren portre resimlerinin ise XIX. yüzyılın ikinci yarısında yürütülen onarımlar sırasında yapıldığını belirterek önceki görüşlere katılmaktadır. Resimler arasında ayrıca Kaçar şahlarının portrelerinden de söz etmektedir⁴⁶.

Sarayın gerek duvar resimlerinin bulunduğu Divanhane'si, gerekse de diğer birimleri, 1827 yılında yaşanan Rus tahakkümü ile birlikte değişime uğramış; içerisinde büyük bir havuz bulunan Harem, kısa bir süre hastane olarak kullanıldıktan sonra 1830 yılında yıktırılarak ortadan kaldırılırken⁴⁷, Sarayın diğer birimleri de bu dönemde zarar görerek zaman içerisinde tamamen yok edilmiştir.

Türk döneminin saray yapısı ve cami örnekleri dışında, Erivan'da Azerbaycan Hanlıklarının diğer merkezleri ile yakın mukayesesi yapılacak nitelikte, aynı mimari üslubun temsilcisi olarak saptanan medrese, han, hamam ve diğer ticaret yapılarının XX. yüzyılın başlarına kadarki durumlarına ilişkin bilgiler de yine görsellerden edinilmektedir (Fot. 16, Res. 1).

Anıtsal yapıların yanı sıra başta Penah Han Makinski Evi (XIX. yy.) olmak üzere Revan'da Türk dönemine ait çok sayıda sivil yapının da yok edildiği, cüzi bir kısmının ise asli durumlarını önemli ölçüde yitirerek ulaştıklarının ayrıca kaydedilmesi gerekmektedir⁴⁸ (Fot. 17).

1.2. Kent Dokusu ve Mimarinin Çarlık İmparatorluğu Dönemindeki Değişimi

XIX. yüzyılın başları, Güney Kafkasya için zorlu bir dönemin de başlangıcı idi. Azerbaycan Hanlıklarına 1804 yılı itibariyle yapılan antlaşmalar gereği teker teker son verildiği dönemde, diğerlerinden farklı olarak Çarlık İmparatorluğunun Revan Kalesini ele geçirmesi hiç de kolay olmamıştır⁴⁹.

Osmanlı, İran ve Gürcistan'la sınır komşusu olup, Tiflis-Tebriz transit yolu üzerindeki konumu itibariyle Çarlık Rusya'sının öncelikli hedeflerinden olduğu anlaşılan

45 Kerimov, 1995, 3.

46 Kerimov, 1995, 3.

47 Haxthauzen, 1855, 230-231.

48 Arutyunyan vd., 1968, 89.

49 1743 yılında ilk bağımsızlığını ilan eden Şeki Hanlığının ardından ülkenin diğer bölgelerinde de bağımsız küçük devletler halinde boy gösteren Azerbaycan Hanlıklarının 1804-1813 yıllarında yapılan antlaşmalar gereği Çarlık Rusya'sına ilhak edilişleri gerçekleşirken, Revan Hanlığının bağımsızlık mücadelesi 1804, 1808 ve 1827 yıllarında sürdürülen büyük savaşlarla devam ettirilerek, kalenin işgaline geçit verilmemiştir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için Bk.: Memmedov, 1994, 513-522; Neceffii, 2016, 16-35; Sadıgov, 2018, 199-219.

Revan Kalesinin işgali planı, daha XVIII. yüzyılın başlarında Çar Petro'nun Kafkas-Hazar limanını ele geçirme projesinin de yürüyen bir parçası olarak Ruslar tarafından cazip bulunmuş ve işgal planının önemli sebepleri arasında gösterilmektedir⁵⁰. Bu amaca ulaşmak için seferber ettikleri orduların birkaç kez kuşatma ve saldırısına rağmen Revan Hanlığının Rus İmparatorluğuna karşı olan direnişi, 1827 yılına kadar kırılmamıştır. Art arda büyük savaşların yaşandığı Revan'da kültürel varlıklar üzerinde gerçekleştirilen yıkımlar da büyük olmuştur.

Ressam Franz Roubaud'un (1856-1928) yağlıboya tablosunda, kent dokusunun hala daha Türk-İslam karakterini koruduğu aynı türden yapılarla donanmış çehresinden anlaşılmaktadır (Res. 2). Rus araştırmacıların kalenin işgalini konu alan çalışmalarının dışında, batılı toplumlarda oryantalist merakla başlayan ve endüstri çağıının ulaşımında yakaladığı kolaylığın da sayesinde sıkça ziyaret etme fırsatı buldukları kentlerden birisi olarak Revan'ın mimarlık mirası ve daha yoğun ilgi gördüğü İrevan Sarayı/Serdar Sarayı, özel olarak ele alınmıştır. Araştırmacıların notlarından kartpostallara değin bilim insanlarının hayranlıkla kaleme aldıkları sarayın yıkılacak olan XX. yüzyılın başlarına kadarki Rus dönemi hakkında dolgun bilgiler mevcuttur. Bu bağlamda Harry Finnis B. Lynch, Dyuba de'Monpere (Frederic Dubois de Montpereux), Vladimir Moşkov, Grigoriy Gagarin, Praskovya Uvarova, Dimitri Yermakov, Nikolay Marr, Natalya Miklaşevskaya, Vera Jelikhovskaya vd. gibi yapıyı ayrıntılı inceleyen ve belgeleyen araştırmacıların rapor ve notları ile bir takım görsel materyaller (gravür/şekil, fotoğraflar vb.), günümüzde de başvuru kaynağı niteliğini korumaktadır.

Rus döneminde yapılan ve ilk bilimsel veriler olması bakımından önem arz eden 1837 tarihli ölçekli çizimler, günümüze ulaşmayan sarayın ayrıntılarına ilişkin sunduğu bilgi bakımından önemli olup, halihazırda Erivan Tarih Müzesinde bulunmaktadır⁵¹.

Bütün bir mimari kompozisyon oluşturan saray birimlerinin yukarıda da anlatılan tasvire uygun olarak Revan Hanlarının eklemelerle oluşan yapı topluluğu karakteri, Türk Saray yapılarına karakteristik ortaklığı yönünden de önem arz etmektedir⁵².

Aynalı Salon, Serdar Bahçesi ve Sayfiye İmareti ile Harem ve büyük bir eyvanın, saraya bağlı birimlerden olduğu kaynaklardan öğrenilirken, Türk Saray tasarımlarının mekan estetiğinde sıkça gözetilen su mimarisinin Aynalı Salonda bulunan akik taşından yapılmış on iki köşeli havuz örneği günümüzde Erivan Tarih Müzesinde korunmaktadır⁵³ (Fot. 18).

50 Çar I. Petro'nun Osmanlı İmparatorluğu'na karşı 1711 yılında kaybettiği Prut savaşından sonra Azak Kalesi'ni Osmanlı İmparatorluğu'na bırakmak zorunda kalmasının üzerine Karadeniz vasıtasıyla sıcak denizlere inemeyeceğini anlayan Çar I. Petro bu sefer rotayı Hazar Denizi'ne çevirmiştir; Bk.: Budak, 1999, 595.

51 Mustafa, 2015, 205-206.

52 Sözen, 1990, 12.

53 Arutyunyan, vd., 1968, 27, 33.

Girişleri dehlizler vasıtasıyla sağlanan Harem'in dikdörtgen şemalı binasının 1827 yılında Rus askeri hastanesine dönüştürüldüğü öğrenilmektedir⁵⁴. Haremde ayrıca mermer kaplamalı mozaik süslemelere sahip bir hamam ve hareme ait büyük bir havuzun (32x8.5x2.1) da yine 1830 yılına kadar ayakta olduğundan bahsedilmektedir⁵⁵.

Fransız seyyah Fredrik Dyuba de Monpere 1833/34 yılında yaptığı Kafkasya seyahatini, 1839-1843 yıllarında Paris'te yayınladığı altı ciltlik "Kafkas Çevresine Seyahat" atlasının 3. cildinde harita, gravür ve çizimlerle anlatmıştır⁵⁶.

Rus işgalinden sonra eyaletin idari merkezi olan Revan'ı (Erivan Guberniya'si⁵⁷) Çar I. Nikolay'ın ziyareti 1837 yılında gerçekleşmiştir. Serdar Sarayı'na özel ilgi duyan Çar'ın konakladığı resmi kabul mahiyetli Aynalı Salon'un duvarında; yapının yıkıldığı döneme kadar, duvarda bir çerçeve içinde korunan Çar Nikolay'ın imzasının bulunduğu bilgilerinden⁵⁸, saraya duyduğu beğenin ne denli kuvvetli olduğu açıkça görülmektedir.

XIX. yüzyılın ortalarında kenti ziyaret eden August Haxthausen, kalenin işgal hatlarını tasvir ederek, yapıların harap halde olduğunu ve ayrıca kale içerisinde bulunan bir caminin Rus-Yunan Kilisesine, diğerinin ise silah deposuna çevrildiğinden söz etmektedir. Daha iyi durumda olan Serdar Sarayının harem dairesinin ise askeri hastane olarak kullanıldığı bilgisine burada yer verilmektedir. Sarayda su yapılarının da bulunduğunu ve özellikle cepheleri süsleyen göz okşayıcı vitraylar ve niş sıralı duvar bezemeleri ile dekoratif kemerlerin estetik ayrıntısında İslam Mimarisinin şaheserlerinden olan Elhamra Sarayı (1232) ile boy ölçüşebilecek anıtsallığını mukayese etmektedir⁵⁹.

1880 yılı Ekim ayında Rus Arkeolog Praskovya Uvarova Revan Kalesini incelerken yıkık haldeki Han Sarayını da raporuna konu etmiştir⁶⁰;

"...Surların arkasında kalan Serdar Sarayının fiskiyeli bahçeleri ile hamam ve hareminden söz eden araştırmacı Zengi Çayı yönünden yeraltı geçidin bulunduğu dikkat çekmektedir. Oryantalist üslubun kuvvetli temsilcisi olarak değerlendirdiği sarayın mimari tezyinatında aynalı bezemenin yanı sıra, resimlerin de üslubuna değinerek, saraydan bir tek Divanhanenin/Aynalı Salonun iyi durumda ulaştığını anlatmaktadır.

54 Haxthausen, 1855, 230-231.

55 Kotzebue, 1890, 120.

56 Monpere, 1937.

57 Çar İmparatorluğunun Güney Kafkasya'da oluşturduğu guberniya idari taksimatına dahil edilen üç yönetim biriminden/guberniyadan birisi olarak Yerevan Guberniyası, Güney Kafkasya'nın 1/7'sini kapsamakta idi. Erivan kent merkezli yönetim sisteminin 1847 yılı itibarıyla yüzölçümünün 573.52 mil2 olduğu ve batıdan Arpaçay'a uzanan sınırlarının Türkiye'ye değin genişlediği öğrenilmektedir; Voronova, 1869, 32-33.

58 AKAK, 1878, 581-584.

59 Haxthausen, 1855, 22-23.

60 Uvarova, 1904, 36-39.

Araştırmacı ayrıca salonun ortasında yer alan mermerden fiskiyeli havuzun estetiğini vurgulayarak, Ağrı/Ararat Dağı yönüne açılan pencereden Zengi Çayı ile bütünleşen manzarasını hayranlıkla izlediğini tasvir etmektedir. Salon perdelerine ait sadece kuzey penceredeki korniş izlerine rastlandığını anlatarak, salonun bodrumunda ayrıca buzhanelerin bulunduğunu ve ayrıca Zengi Çayı ile birleşen yeraltı geçidinin yakın zamanda yıkıldığını bildirmektedir...”.

İngiliz coğrafyacı ve seyyah Harry Finnis B. Lynch’in 1893-1894 yılları ve 1898 yılındaki Güney Kafkasya gezisi, “Ermenistan Gezi Notları” başlıklı kitapta toplanarak 1901 yılında Londra’da yayınlamıştır⁶¹. Kentin tarihsel topoğrafyasının anlatıldığı kitabın birinci cildinde, Han Sarayının oda duvarlarındaki resimlerden keten üzerine yapılanların XIX. yüzyılın ikinci yarısında yürütülen restorasyon sonrasında yapıldığından söz edilmektedir. Sarayı kalenin kalbi olarak adlandıran Lynch, ayrıca yapının cephe estetiğinde ahşap şebekeli vitray pencereler ile aynalı tezyinatın doğal kurgusundaki rengarenk mekan düzenini ilgiyle anlatmaktadır⁶².

Revan’ı bir Tatar (Türk) kenti olarak tanımlayan Jelikhovskaya, sarayın mimari süslemeleri arasında yer alan duvar resimlerinin; kuşlar, çiçekler ve Hanların portrelerinden oluşan konularına vurgu yaparken, kent meydanındaki pazar yeri ve merkezi cami/ulu cami ile medrese ve diğer müstemilatını da kısaca tanıtmaktadır⁶³.

XX. yüzyılın başlarında yıkılan sarayda son incelemelerde bulunan bilim insanı Profesör Nikolay Marr olmuştur. Araştırmacı Temmuz 1911 yılında yaptığı ilk inceleme raporunda, kentin yaşadığı depremin etkisinin saraya verdiği zararın yanı sıra, başıboş kalmanın sonucu harap haline dikkat çekerek duvarları süsleyen keten üzerindeki portre resimlerin barbarca koparıldığını; korniş yerlerini süsleyen aynaların kırıldığını ve yapı içerisinde girişi engelleyecek kadar çok sayıda cam kırıklarının olduğunu ifade etmektedir⁶⁴. Bunun yanı sıra odalardan ikisinin tuvalet olarak kullanıldığını ve sarayın kuzeybatı yönden kaçak kazıldığını vurgulamaktadır. Profesör, sökülün portre resimlerden dördünün dönemin başmühendisinin evinde ele geçirildiğini anlatırken, konular arasında yer verilen iki pehlivan portresinin ise çalındığını ve bulunamadığını bildirmektedir⁶⁵.

Sanat Tarihiçisi Natalya Miklaşevskaya XIX. yüzyılın ikinci yarısındaki onarım evresine ait 2x1 m. ölçülerindeki portre resimlerin duvardan sökülerek Tiflis Askeri Müzesine kaldırıldığından bahsettiği yazısında, 1914 yılı için sarayın harabelik durumuna da dikkat çekmektedir⁶⁶.

61 Lynch, 1901, 44.

62 Lynch, 1901, 57-63.

63 Jelikhovskaya, 1885, 28-29.

64 AKAK, 1912, 29-32.

65 AKAK, 1912, 29-32.

66 Sovyetler Birliği kurulduktan sonra Gürcistan Devlet Müzesine çevrilmiş ve resimler daha

Bu tarihten çok kısa bir süre sonra yıkıldığı anlaşılan sarayla ilgili daha fazla bilgiye rastlanmamakla birlikte bir kısmı fotoğraf sanatçısı Dimitriy Yermakov'a ait olan XIX. yüzyılın son çeyreğinde çekilmiş Revan Kalesi ve Serdar Sarayı'nın görselleri mevcuttur (Fot. 5,19-20). Bu durum sarayın kimi kaynaklarda 1918 yılı olarak da belirttiği tarih itibarıyla ortadan kaldırıldığını göstermektedir⁶⁷.

Marr'ın son inceleme raporunda, sarayın Sayfiye Köşkü hakkında acil koruma çağrısı yapılırken, Revan Kalesi içindeki diğer yapıların da ivedilikle kurtarılması gerektiği vurgulanmakta ve harap durumlarına dikkat çekilmektedir (Fot. 21). Yapıların ivedilik arz eden onarımı sonrası ise sürekli bakımının yapılması ve görevlendirilecek olan güvenlik sayesinde denetiminin sağlanması gerektiğine de raporda yer verilmiştir⁶⁸. Ayrıca Rusya İmparatorluk Arkeoloji Komisyonu sorumluluğuna havale edilen ve komisyon toplantılarında kimi uzmanların önemine vurgu yaparak gündeme getirdiği sarayın onarımı konusu her şeye rağmen ne yazık ki gerçekleşemedi.

Erivan'ın, Çarlık Rusya'sına bağlandıktan sonra göçlerle büyüyen nüfusun ihtiyacına cevap verecek doğrultuda sur dışında çevre köylerle birleşerek genişletilen kent dokusunun XIX. yüzyıl ortalarında altı mahalleden oluştuğu; 1906-1911 yıllarında Mimar Boris Mehrabov tarafından hazırlanan kent planında ise yeni sokakların eklenmesi ile ilave dokular kazandırılarak idari yapılanmanın daha da büyüdüğü anlaşılmaktadır (Şek. 1). Bu dönemde ilçelere resmen geçerli olmak üzere Rusça isimler verilirken, Sovyetler döneminde Erivan'daki ilk idari ilçe bölünmesi, 1936 yılında iki ilçenin kurulmasıyla başlamıştır⁶⁹.

XX. yüzyıl başlarına ait yukarıda sözü edilen master planda, anıtlar arasında konumları saptanan sekiz caminin 1924 yılından itibaren kent planlarında yürütülen değişikliklere paralel olarak etkilendiği ve günümüze kadar birisi haricinde yıkılarak ortadan kaldırıldıkları anlaşılmaktadır.

Mimari yıkımlarla Türk kültürünün izleri yok edilmeğe çalışılarak, kente bir yandan modern çehre kazandırılırken, 1960'lı yıllara ilişkin görsellerde hala daha yerüstü kalıntıları ile kısmen ayakta kalabilen Türk dönemi örnekleri, söz konusu yapıların nicel anlamda da küçümsenmeyecek durumunu haber vermektedir. Rus döneminde kentin maruz kaldığı tahakkümlerden birisi de kent toponimlerinin değişimi, yeni kitlesel göçlerin organize edilmesi ve somut olmayan kültürel mirasın yozlaştırılması yönünde olmuştur.

sonra Gürcistan Güzelsanatlar Müzesine verilmiştir; Miklaşevskaya, 1954, 57-61.

67 Bu konuda bk.: Vagabova, 2015, 45-46; Mustafa, 2015, 218-219.

68 AKAK, 1912, 75-81; AKAK, 1912, 75-81.

69 Kirov ve Stalin rayonlarına ayrılan ilçelere 1940 yılında iki adet daha eklenmiş ve 1953, 1958, 1961 yıllarında bölünme ve yeni dokuların oluşumlarına devam edilmiştir. 1971 yılında kent sınırları biraz daha büyütülerek ilçe/rayon sayıları altıya çıkarılmış ve ilçe sayılarının giderek çoğaldığı büyümeler 1972, 1989 yıllarında da devam ederken, günümüzde 12 adete ulaşmıştır; Sarkisyan, 2002, 149-151.

2. Tarihi Çevre Kavramı ve Kültür Varlıklarının Uluslararası Düzeyde Korunmasında Yasal Çerçeve

Geçmiş uygarlıkların dini-sosyal, ekonomik, geleneksel yapıları ve yaşamsal deneyleri, düşünce tarzları, estetik duyarlılıkları gibi birçok ayrıntıyı ihtiva eden kendine özgü görsel değerler olarak tarihi çevreler, insan ölçeğinde düzenlenmiş mekanlar olup, arkeolojik, tarihsel, mimari özellikleri ile bütünlük arz eden dokulardır ve geçmişle gelecek arasında kurdukları bağlantı mekanları olma özellikleri yönüyle de mutlak korunmaya tabi tutulmuşlardır.

Tarihi çevre ve korumanın başlangıçta daha çok anıt niteliğindeki yapıları korumaya yönelik yaklaşımı dolayısıyla, yasalar ve tüzüklerde tarihi anıt kavramının tanımı yapılırken, yerleşme dokusunu oluşturan öğelerin biçimsel ve tarihi değerlerinin anlaşılmasıyla birlikte, zaman içerisinde kent ölçeğinde, dokusal korumaya geçiş gerçekleşmiş ve uluslararası düzeyde 1931 yılı Atina Konferansında⁷⁰ buna dikkat çekilmiştir. 1964 yılında kabul edilen Venedik Tüzüğü'nde ise anıt kavramı da değişerek mimari eserin yanı sıra belli bir uygarlığın, önemli bir gelişmenin, tarihi bir olayın tanıklığını yapan kentsel ya da kırsal yerleşmeyi de kapsayan geniş bir tanım yüklenmiştir⁷¹. Kültür Varlıklarının silahlı çatışma halinde korunması ilkesi ile 1954 yılında yeni bir sözleşme imzalanırken (UNESCO 1946), 1965 yılında kültür varlıklarına ilişkin araştırma, dokümantasyon ve teknik yardımla ilgili olarak ICOMOS Vakfı kurulmuştur. UNESCO tarafından 1972 yılında düzenlenen konferansta ise "Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunmasına Dair Sözleşme" imzalanmıştır. Amsterdam Bildirgesinde (1975)⁷² hedefin bütünlük koruma olduğu belirtilmiş, "Arkeolojik Mirasın Korunması Avrupa Sözleşmesi" (1992) ile daha önce yapılan sözleşme⁷³ ilkeleri korunmakla birlikte, Arkeolojik mirasın uygarlıkların geçmişinin tanınması için temel bir öge olduğu üzerinde durulmuş; Avrupa Konseyi ve diğer uluslararası etkin kuruluşların desteği ve koruma alanında çıkarılan yasalar ile "Dünya Mirası" bilincinin gelişmesi sağlanmıştır. Kültürel ve doğal mirasın korunması konusunda uzmanlık alanları ortaya çıkarken, konu ile ilgili ölçütler belirlenerek hukuki ve idari düzenlemeler uygulanmıştır.

70 Atina Konferansı'nın ilgili maddeleri için Bk.: Ahunbay, 2007, 116.

71 Venedik Tüzüğü, 1964.

72 Mimarlık mirasının korunması, kentsel ve bölgesel planlamanın bütüncül bir parçası olmalıdır; Kuban, 1975, 21-23.

73 Bu bağlamda 1954'te Paris'te imzalanan Avrupa Kültür Sözleşmesi ve özellikle 1. ve 5. maddeleri ile 3 Ekim 1985'te Granada'da imzalanan Avrupa Mimarî Mirasının Korunmasına ilişkin sözleşme ile 23 Haziran 1985'te Delfi sözleşmelerini hatırlatmak yerinde olacaktır; Avrupa Mimarî Mirasının Korunması Sözleşmesinin Onaylanmasının Uygun Bulunduğu Hakkında Kanun (Resmî Gazete ile yayımı: 20.4.1989 Sayı: 20145) Kanun No. Kabul Tarihi 3534 13.4.1989; Kültürel Mirasın Kanuna Aykırı Eylemlere Karşı Korunması Hakkındaki Tavsiye Kararı No. R (96) 6, (COE, 1996).

Her uygar ülkede kentsel dokunun niteliğine önemli katkıda bulunan özel alanlar olarak çevre, bir kültürün yüzyıllar boyu edinmiş olduğu maddi ve manevi birikiminin ifadesidir.

Bu ifade mimarinin fiziksel görüntü, yaşam değeri ve simge anlatılarıyla çevreye birtakım değerler kazandırır. Prof. Kuban, mimari miras sorununu ve bu mirasın korunmasını, boyutlarına göre değişik niteliklere ayırmakta ve konuya değişik yaklaşımlarla bakmak gerektiğini ifade etmektedir; ancak, her yaklaşımın başında, tarih mirasının maddi verilerinin toplumun kendisi hakkında bilinçlenmesinin araçları olup, insanoğlunun yaratıcı potansiyelinin evrensel görüntüleri olduğunun altını çizmektedir.⁷⁴

Kentlerin sahip oldukları kültürel değerler, her birinin kendine özgü kimliklerini oluşturan toplumsal hafızaya yerleşmiş imgelerle ayrıcalıklar/farklılıklar sunmaktadır. Bu bağlamda toplumun yaşanmış tarihine tanıklık eden kent kimlikleri, sunduğu kaynaklarla özgün bir değer oluşturmaktadır.

Çok bileşenli ve çok boyutlu olan kent kimliklerinin, zaman içerisinde değişim ve müdahale neticesindeki bozulmalara rağmen, birikimlerini farklı biçimlerde kent mekanı ve yaşantısına yansıttıkları görüşü özelinde⁷⁵, konumuz kapsamında incelediğimiz kentin bugünkü Kond İlçesine bağlı mahallelerinde hala yaşatılan Türk-İslam izlerinde de rastlanabileceği gibi, kentsel dokunun belli bir evresine yönelik olumsuz herhangi bir müdahalenin de kentin kültürel ve tarihi kimliği açısından geri dönüşü olmayan zararlara sebep olduğu ortadadır.

Kent fizyonomisinde estetik yoğunlaşma açısından aynı tip- çağdaşı yapılardan oluşan fiziksel çevre yerine farklı çağlara ait yapıları ihtiva eden çevrenin savunucusu olarak farklı evrelerin anılarla bağlanmış bir ortam sıcaklığına dikkat çekilirken⁷⁶, kentsel dokunun savaş şartlarında bile korunması durumu Avrupa'da 19. yüzyıl sonları itibariyle gündeme getirilmiş ve Giovannoni, 20. yüzyıl başında eski eserin çevresindeki tarihi dokuyla birlikte bütünlüğünün ve mimari düzeninin bozulmadan korunması kuramının öncüsü olmuştur⁷⁷. Aynı zamanda çağdaş korumanın kuramsal temellerinin atıldığı bu dönemde, yapının kimliğine saygılı, geleneğe sadık malzemeye yapılan uygulama yasaları geliştirilerek, özellikle 1946 yılında kurulan UNESCO ile somut bir çözüm yoluna gidildiği bilinmektedir.

İnsanlığın tarih boyunca yarattığı kültürel değerlerin fiziksel çevreye yansımış görüntüleri olarak da nitelendirebileceğimiz tarihi-kültürel çevrenin korunmasında⁷⁸, bütün bir kentin ya da kentler sisteminin korunmasından başlayarak, bir yapının

74 Kuban, 1975, 24.

75 Kuban, 1975, 24.

76 Kuban, 2000, 52.

77 Dedehayır, 2010, 18-20.

78 Keleş, vd., 1997, 120.

korunmaya değer nitelikli elemanına değin kapsamış olduğu esasların uygulanmağa konduğu XX. yüzyıl başları Avrupası'ndan farklı olarak⁷⁹, yaşadığı siyasi-askeri savaşların sonucu Kafkas coğrafyasının çok sayıda yerleşmelerinde ne yazık ki mimari ve arkeolojik yıkımlar yaşanmıştır. Bu durum yukarıda ana çizgileriyle kısaca sözünü ettiğimiz evrensel koruma anlayışına aykırılık teşkil ettiği gibi siyasi güç ve prestijin izlerinin silinmek istenmesiyle, Revan'ın kent kalesi ve içinde yer alan çok sayıda mirası hedef alınarak, bir toplumun mimarlık kültürünü yok edecek ölçüde tahribatına sebep olunduğunu açıkça göstermektedir.

Sonuç

Bir toplumun maddi ve manevi değerleri dikkate alınmadan çok evreli tarihsel bir çevre oluşturmak mümkün olmadığı gibi bir dönemin tarihini temsil eden kültür varlıklarının yok sayılmasıyla o kesimin kültürel belleğinde olumsuz bir iz bırakılmış olduğu da tartışma götürmez bir gerçektir.

Farklı kültürlerin mirasını aynı dikkat ve saygınlık içinde korumak, uygarlık düzeyi yüksek toplumlarda görülen kişilikli ve erdemli davranışın göstergesi olup, geçmiş birikim ve farklı kültürel kimliklerin yaşam çevrelerine entegre edilerek oluşturulduğu yeni hayat düzeni, söz konusu toplumlar için yaşamsal bir zorunluluktur.

Irkı ve inancı ne olursa olsun, insan ruhunun ürünü olup, insanlığın ortak mal varlığı kapsamına giren kültürel varlıklar, uluslararası topluluğun ortak sorumluluğu altında sayılmaktadırlar.

Çalışma kapsamında ele aldığımız Revan'ın son yüzyılın büyük tahribatlarından birine tanıklık eden tarihi dokusu, bugün yer altındaki katmanlarında Türk sanatı araştırmalarına kaynak sunacak veriler barındırırken, mevcut çehresi, XX. yüzyıl başları ile tamamen değişen tarihi kimliğini modern mimari ile yenilemiştir. Bu kent morfolojisinde Türk kültürünün izlerinin tarihsel dönemlere ilişkin sondajlar yapılarak ulaşılabilecek kadar derin olduğu ve yeni katmanlar içerisinde eriyen durumu dolayısıyla fiziksel yapılanmadaki yerinin yok olduğunu göstermektedir.

Dünyada koruma bilincinin yayılmağa başladığı bir dönemde, araştırmacıların defalarca incelemeye tabi tutarak anıtsal değeri dolayısıyla korunmasını gerekli kıldığı Revan Sarayı ve müstemilatı ile çok sayıda diğer dinsel ve sivil mimarlık örnekleri yıktırılmaları dolayısıyla günümüze gelememişlerdir. Revan Kalesi'nin 1960'lı yıllara kadar ulaşan sur kalıntıları da halihazırda yerüstünde yok iken, yine Türk Döneminden kalma tarihi sokak dokuları zaman içerisinde değişime uğramış ve önemli ölçüde yenilenecek, yeni merkezlere bağlanan sokaklar içerisinde özelliğini yitirmiştir. Bu yitirme ile kentin kültürel, sosyal ve teknolojik gelişiminin tipik tanıklığını ortaya koyan bütün halde özgün veriler de yok edilerek uluslararası yasalar ihlal edilmiştir.

79 Fitch, 1990, 41.

Bozulan kent dokusu ve azımsanmayacak sayıdaki maddi varlıkların geri getirilmesi kuşkusuz mümkün değildir; ancak duruma ülkelerin etik problemi kontekstinden bakıldığında, insanlığın ortak mirası olarak evrensel bir kayıp olduğu aşikardır.

Bugün Erivan'ın Kond ve Kentron ilçelerinin bazı sokaklarında⁸⁰ hala kalıntıları izlenebilen Türk dönemine ait sivil mimarinin, yakın dönemlerde sık sık gündeme getirilen Kadim Yerevan (Old Yerevan) projesi kapsamında yeniden değerlendirilmesi ihtimali sorgulandığında; ana karakterini taş yapıların belirlediği kentin mimari dokusu içerisinde, tuğla mimarinin Büyük Selçuklu geleneğine gönderme yapan teknik ve estetik yorumuyla Kaçar dönemi ve belki de daha önceki Türk dönemlerine ait kültürel zenginlik oluşturacak olan çok evreli bütünsel bir doku kazandırılmış olur (Fot. 22-24). Zira günümüze kadar Türk döneminin anıtsal yapılarından Gök Cami ve Emir Suûd Kümbeti dışındakiler, makalede genel hatlarıyla bahsettiğimiz sebep ve sorunlar dolayısıyla ulaşılmadıkları gibi, tarihsel kentsel alanın- sur içinin yok edilmesiyle birlikte, kent belleğinin temel kaynak alanı da yerüstünden silinmiştir.

80 Şimdiki Arami Sokak, Byuzand Sokak, Yeznik Koghbatsi Sokak, Teryan Sokaktaki tarihi kültürel varlıkların korunması projesine ilişkin Bk.: "Old Yerevan Program Should be Implemented Without Destroying Any Historical-Cultural Monument", <http://www.primeminister.am/en/press> (erişim tarihi Mart 2019).

KAYNAKÇA

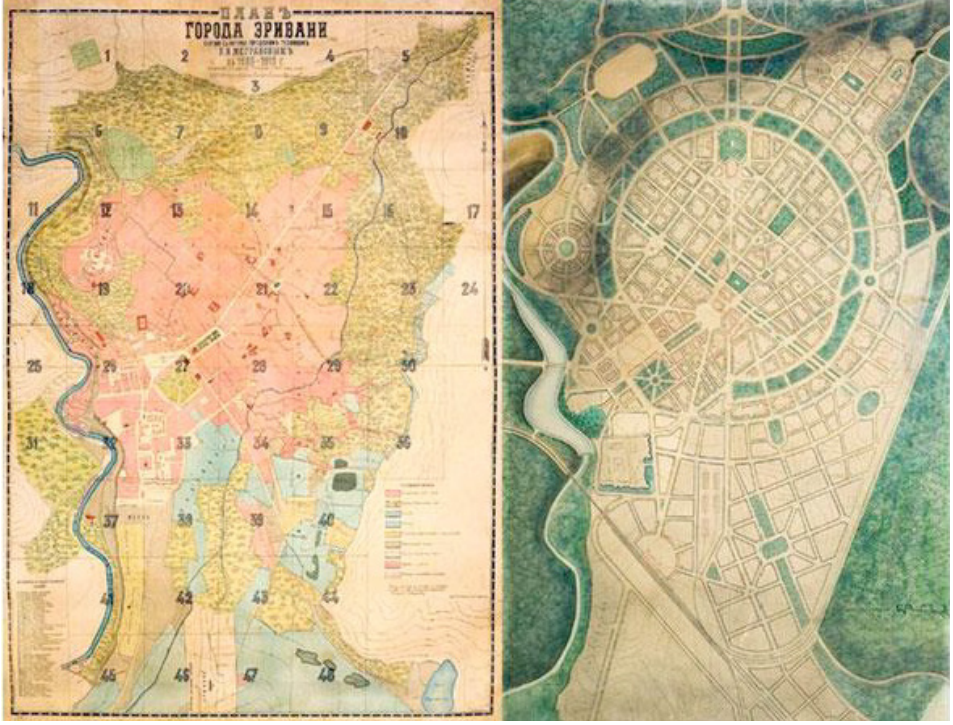
- Ahunbay, Z. (2007). *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*. 4. bsk., İstanbul: YEM Yayınları.
- AKAK. (1878). *İzvestiya İmperatorskoy Arkheologicheskoy Komissii*, dok. 523, Tom VII, Tiflis: <http://pskoviana.ru/elektronnaya-biblioteka/kolleksii/arkheologiya/izvestiya-imperatorskoj-arkheologicheskoy-komissii>
- AKAK. (1911). *İzvestiya İmperatorkoy Arkheologicheskoy Komissii*, Vıpusk 39, Sankt-Petersburg: <http://pskoviana.ru/elektronnaya-biblioteka/kolleksii/arkheologiya/izvestiya-imperatorskoj-arkheologicheskoy-komissii>
- AKAK. (1912). *İzvestiya İmperatorkoy Arkheologicheskoy Komissii*, Vıpusk 46, Sankt-Petersburg: <http://pskoviana.ru/elektronnaya-biblioteka/kolleksii/arkheologiya/izvestiya-imperatorskoj-arkheologicheskoy-komissii>
- Altun, A. (1988). *Ortaçağ Türk Mimarisinin Anahatları İçin Bir Özet*. İstanbul: Arkeoloji Sanat Yayınları. Andreasyan, H. (1974). *Osmanlı-İran-Rus İlişkilerine Ait İki Kaynak*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Arık, M. O. (1969). Erken Devir Anadolu Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri, *Anadolu (XI)*, 57-101.
- Arutyunyan, V., Asratyan, M. ve Melikyan, A. (1968). *Yerevan*. Moskva: Stroyizdat.
- Aydın, M. (2008). Revan. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (C.35, 26)* İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Azizsoy, A. (2013), Sivil Mimarinin Azerbaycan Hanlıkları Devrinden Önemli Örneği: Şekihanovlar Evi (Mimari ve Resim Üslubu Üzerine Görüşler). *Sanatsal Göstergeler*, 1-16, Ankara: Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi.
- Azizsoy, A. (2015), Batılılaşma Devri Tasvir Sanatının Azerbaycan Cami Mimarisinde Görülen Duvar Resimlerinden Örnekler. *Uludağ Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi (29/2)*, 157-184.
- Bakışov, V. (2014), XV.-XVI. Yüzyıllarda Çukur-Saad Bölgesinde Ermeni Feodal Zümresinin Varlığı Konusunda İddialar ve Tarihi Gerçekler. *Yeni Türkiye Dergisi (60)*, 201-211.
- Barthold, V. (2011). *Orta Asya Türk Tarihi (Dersleri)* çev. H. Dağ, İstanbul: Akademik Tarih.
- Bournoutian, G. (1992). *The Khanate Of Erevan Under Qajar Rule 1795-1828*. New York: Mazda Publishersin Association with Bibliotheca Persica, Costa Mesa.

- Budak, M. (1999). Kafkasya ve Osmanlı Devleti (XV.-XX. yüzyıllar), *Osmanlı (C I, 595)* Ankara.
- Cabbarlı, H. (2001), Geçmişten Günümüze Ermenistan'da Azerbaycan Türkleri. *Ermeni Araştırmaları Enstitüsü*, Sayı 4, Aralık, 1-12.
- Can, Y. (2014). *İslam Şehirlerinin Fiziki Yapısı*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Cezar, M. (1977). *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Chardin, J. (2014). *Chardin Seyahatnamesi İstanbul, Osmanlı Toprakları, Gürcistan, Ermenistan, İran (1671-1673)*, çev.: A. Meral, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Çoruhlu, Y. (2016). *Eski Türklerin Kutsal Mezarları: Kurganlar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Dedehayır, H. (2010), Korumanın Yüzylerce Yıllık Tarihi: İtalya Örneği. *Yerelden Ulusala Ulusaldan Evrensel Koruma Bilincinin Gelişim Süreci*. İstanbul: Çekül Vakfı Yayınları.
- Denkhalbant, A. (2010), *Osmanlı Öncesi Türk Mimarisinde Çifte Minareli Cephe Gelişimi (Anadolu, İran, Azerbaycan, Hindistan)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dubrovina, N. (1871). *İstoriya Voynı i Vladichestva Russkikh Na Kavkaz, Ocherk Kavkaza i Narodov Ego Naselyayushikh*, C: I, Sankt Peterburg.
- Efendi, R. (2007). *Azerbaycan İncisanatı*, Bakı: Şerg-Gerb.
- Erivan'ın İdari Yapılanması. (2018.06.09). "Erivan'ın İdari Yapılanması", <http://www.wikiwand.com/tr/Erivan>, (erişim tarihi, 09.06.2018).
- Fitch, J. M. (1990). *Historic Preservation Curatorial Management of The Built World*, Virginia:University of Virginia Press.
- Gasparyan, M. (1983). *Arkhitektura Jilikh Domov Yerevana XIX-nachala XX vv.* Moskva.
- Griboyedov, A. (1995). *Polnoye Sobraniye Sochineniy v III Topmakh, Gore Ot Uma*, İzdatelstvo Notabene: Sankt Peterburg.
- Haxthausen B. August. (1855). *Transcaucasia and The Tribes of The Caucasus*, London.
- Hattstein & Delius (2007). *İslam Sanatı ve Mimarisi (Islam Art & Architecture)*, İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- İvanov, A. (2011), Yerevan: Kond Kak Resurs Naslediya Etyudi o Dukhe Mesta. *Epokha Tresh*, 90-99.

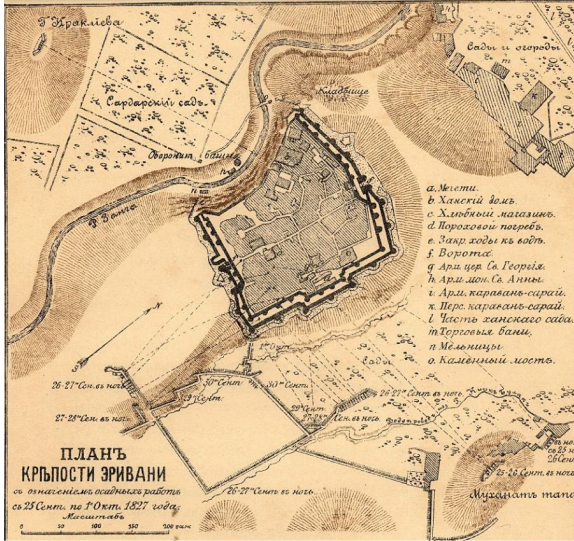
- İvecan, R. (2007), *Osmanlı Hâkimiyetinde Revan (1724-1746)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi/Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Jelikhovskaya, V. (1885). *Kavkaz i Zakavkazye*, Sankt Peterburg.
- James Forsyth (tarih yok). *The Caucasus: A History*, Western travellers to the Caucasus. Cambridge University Press.
- Keleş, R. ve Hamamcı, C. (1997). *Çevrebilim*, Ankara: İmge Yayınevi.
- Kerimov, K. (18 Ekim 1995), İrevan Serdarının Sarayı, *Yeni Fikir*, 3.
- Konukçu, E. (2014), XVII. Asırda Revan ve Çevresinde Bir Fransız Gezgin: Jean Chardin, *Yeni Türkiye (60)*, 2672-2677.
- Kotzebue, M. (1890). *Narrative of A Journey into Persia in The Suite of The Imperial Russian Embassy in the year 1817*, London: translated from the German by Plates.
- Kuban, D. (1975), Kültürel Gelişmeler ve Tarihi Çevrenin Korunması, *Mimarlık Dergisi (13/5)*, 21-23.
- Kuban, D. (2000). *Tarihi Çevre Korumanın Mimarlık Boyutu*. İstanbul: YEM Yayınları.
- Kültürel Mirasın Kanuna Aykırı Eylemlere Karşı Korunması Hakkındaki Tavsiye Kararı. (2019.02.09). No. R (96) 6, (COE, 1996), <http://kumid.net/euproject/admin/userfiles/dokumanlar/R-96-6.pdf>, (erişim tarihi: 09.02.2019).
- Kürkçüoğlu, E. (2014), Revan'dan Erivan'a Bir Şehrin Kimliği, *Yeni Türkiye Dergisi (60)*, 2640-2652.
- Lynch, H. F.B. (1901). *Armenia, Travels and Studies 1862-1913, (Volume 2)*, London: University of California Libraries.
- Mahmudov, Y. (2010). *The Iravan Khanate (The Russian Occupation and the Relocation of Armenians to the Lands of North Azerbaijan)*, Baku: Azerbaijan.
- Marouti, A. (2018), Preservation of the Architectural Heritage of Armenia, PhD Program Faculty of Preservation of Architectural Heritage Department of DASTU Politecnico di Milano, Italy
- Memmedov, S. (1993). *Azerbaydjan Po İstoricheskam XV-pervoy polovini XVIII. v.*, Baku.
- Memmedov, S. (1994), Azerbaycan XVIII. Asrın Birinci Yarısında. *Azerbaycan Tarihi (En Kadim Zamanlardan XX. Asra Kadar)*, Redaksiyon: Ziya Bünyadov-Yusif Yusifov, Bakı.

- Miklaşevskaya, N. (1954), Khudojniki XIX. v. Mirza Kadım Erivani i Mir Mokhsun Navvab. *İskusstvo Azerbaydjana*, 57-61, Baku.
- Mustafa, N. (2015). *İrevan Şehri, Türk-İslam Varlığı Nasıl Yok Edildi*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Monpere, F. Dyuba. (1937). *Puteshestviye Vokrug Kavkaza*, prevod İ. Dankeevich Pushinoy, Akademiya Nauk SSR, Gruzinskoy Filial, Sukhumi.
- Morier, J. Justinian. (1812). *Journey Through Persia, Armenia and Asia Minor, to Constantinople, in the Years 1808 and 1809*, London.
- Najaffi, G. (2016). *Iravan Fortress-The Fortress of Heroism*. Baku: A.A. Bakikhanov Institute of History.
- Necefli, G. (2014), XVIII. Asırda Çarlık Rusya'sının Azerbaycan Topraklarında Ermeni Devletleri Kurma Politikası, *Yeni Türkiye (60)*, 1-12.
- Necefli, G. (2016). *İrevan Galası, Kahramanlık Galası*, Baki.
- Özcan, K. (2006), Anadolu-Türk Kent Tarihinden Bir Kesit: Selçuklu Döneminde Anadolu-Türk Kent Modelleri", *Bilig 38*, 161-184.
- Petrushevskiy, İ. (1949). *Ocherki Po İstorii Feodalnikh Otnosheniy v Azerbaydjane i Armenii v XVI-nachale XIX vv*. Leningrad.
- Porter, K. Robert. (1821. *Ker Travels in Georgia, Persia, Armenia, ancient Babylonia (1817, 1818, 1819, 1820)*, Vol. 1, London: <https://archive.org/details/travelsingorgia01port/page/n31>. Potto, V. (2006). *Erivanskiy Pokhod Kavkazskya Voyna (1826-1828 gg., T.1)*, Moskva: Tsentrpoligraf.
- Ritter, M. (2009), The Lost Mosque(s) in the Citadel of Qajar Yerevan: Architecture and Identity, Iranian and Local Traditions in the Early 19th Century. *Iran and the Caucasus 13*, 239-279.
- Schillinger F. Caspar, (1937). *Persianiche Und Ost-Indianische Reis: Welche Random House*.
- Şopen, İ. (1852). *İstoricheskiy Pamyatnik Sostoyaniya Armyanskoy Oblasti v Epokhu Prisoyedineniya k Rossiyykoy İmperii*, Sanktpeterburg.
- Sadıgov, R. (2018), Karabağ Hanlığının Çarlık Rusya'sına İlhakı. *History Studies International Journal of History (10/7)*, 199-219.
- Sarkisyan, G. (2002). *Naseleniye Vostochnoy Armenii v XIX-Nachale XX v., Etnodemograficheskoye İssledovanie*. Yerevan: İzd. Gututyun.
- Sözen, M. (1990). *Devletin Evi Saray*. İstanbul: Sandoz Kültür Yayınları.
- Tanyeli, U. (1987), *Anadolu Türk Kentinde Fiziksel Yapının Evrim Süreci (11.-15. yy.)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi/ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

- Tavernier, J. B. (2010). *Tavernier Seyahatnamesi*, Haz.: Ali Berktay, Çev.: Teoman Tunçdoğan, İstanbul: Kitap Yayınları.
- T. C. Resmî Gazete. (1989.04.20). Avrupa Mimarî Mirasının Korunması Sözleşmesinin Onaylanmasının Uygun Bulunduğu Hakkında Kanun (Resmî Gazete ile yayımı: 20.4.1989 Sayı: 20145) Kanun No. Kabul Tarihi 3534 13.4.1989.
- Uvarova, P. (1904). *Kavkaz, Puteviye Zametki I*, A. Mamontova 1887-1904, Moskva.
- Uygur, E. (2017), Fransız Seyyahların Gözüyle Kafkasya. *DTCF Dergisi* 57/2, 854-884.
- Vagabova, E. (2015), Khanskiy Dvorets, Dvorets Sardara v İrevani. *Arhitektura* (73), 42.
- Venedik Tüzüğü. (2018.11.20). *Venedik Tüzüğü*, http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0243603001536681730.pdf (erişim tarihi, 20.11.2018).
- Voronova, N. (1869). *Sbornik Statisticheskikh Svedeniy o Kavkaz*, C: I, Tiflis: İmperatorskoye Russkoye Geograficheskoye Obshestvo, Kavkazskiy Otdel.
- Zelinskiy, S. (1881). *Sbornik Materialov Dlya Opisaniye Mestnosyey i Plemen Kavkaza*, vıpusk I, Tiflis.



Şek. 1: Erivan'ın 1908-11 tarihli B. Mehrabov'a ait kent planı (solda); A. Tamanyan'ın 1924 tarihli yeni kent planı (sağda) (<https://www.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.presidentsmedals.com/>)



Şek. 2: Erivan/Revan Kalesi, 1827 tarihli plan (Chopin, 1852: 656)



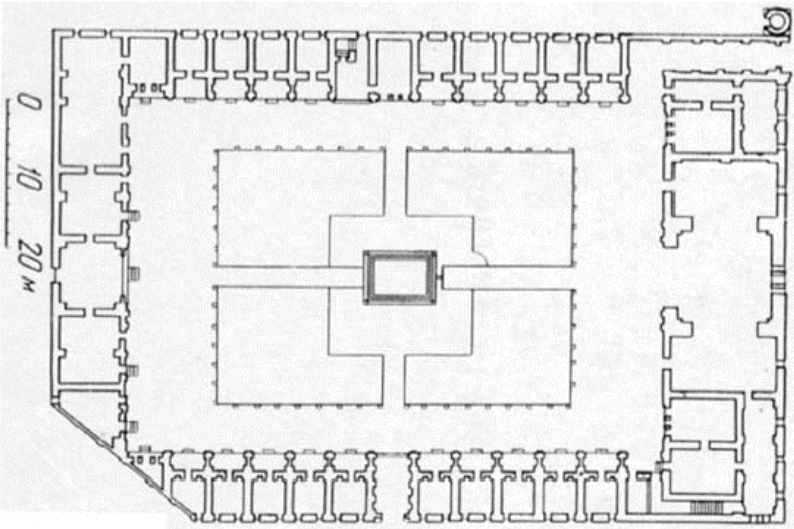
Fot. 1: Erivan Pazar Meydanı, 1900-1903 yılları
(<https://www.imgrumweb.com/post/BwaT6y3nRck>)



Fot. 2: Gök Cami (1765) ve çevresindeki ticari yapı kalıntıları, 1918 yılı.
(<https://www.amazon.com/HistoricalFindings-Photo-Persian-invasion/dp/B0083VKWAQ>)



Fot. 3:
Erivan, Emir Süt Kumbeti (1413)
(http://gundogar-news.com/index.php?category_id=5&news_id=9321)



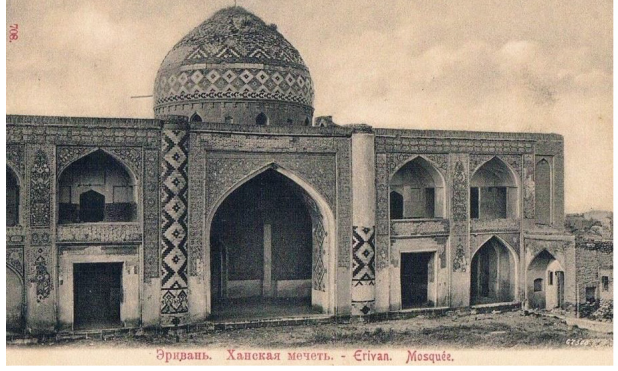
Şek. 5: Gök Cami planı (Arutunyan vd., 1968: 64).



Fot. 4: Ardistan Mescidi (1158) ve Kazvin Mescidi (XI. yy.) cumalarında portal kurgusu (<https://tr.pinterest.com/pin/415105290634433045/?lp=true>)



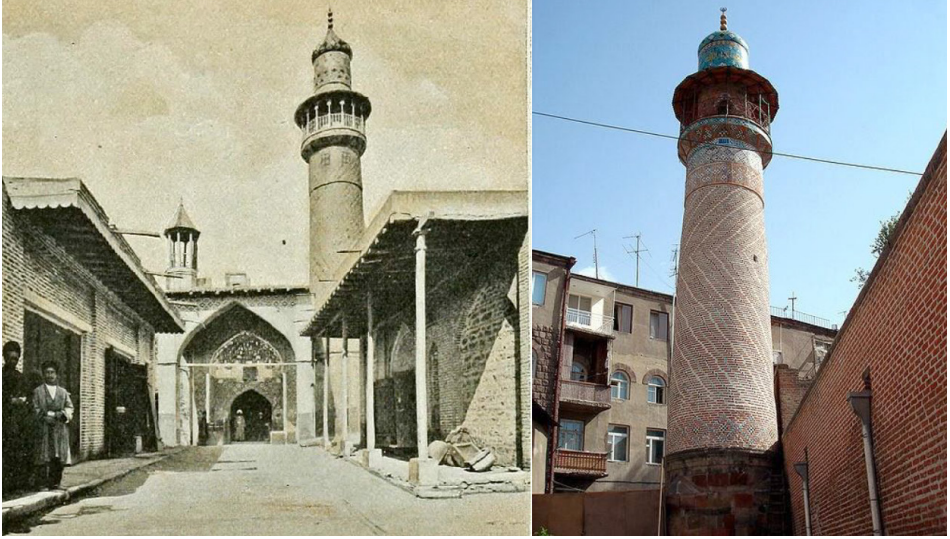
Fot. 5: Erivan, Gök Camii (1765) 1880 yılı. (foto D. Yermakov), (Sarre, 1897)



Fot. 6: Erivan, Serdar Camisi (XVIII. yy.), 1895/96. (<https://www.imgrumweb.com/post/BwaTy2xHibk>)



Fot. 7: Gök Mescid, 1905-10 yılları ve günümüzdeki görünümü (www.pictame.com/tag/Arménie)



Fot. 8: Gök Mescid, giriş portalı ve minare, 1893/94 yılları ve günümüzdeki görünüm
(<https://www.alamy.com/stock-photo-08-chardin-old-yerevan-tower-142546865.html>)



Fot. 9: Zal Han Mescidi (1687), 1925/26 yılı görüntüsü
(<https://charkhchyan.wordpress.com/2013/10/12/>)



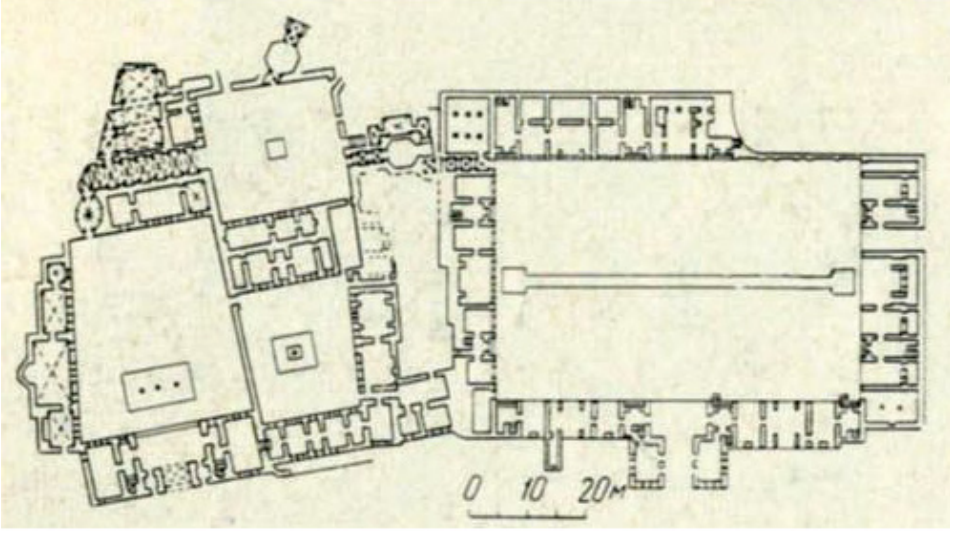
Fot. 10: Kond, Tepebaşı Mescidi (XVIII. yy.), 1920 yılı
(<http://www.forumancientcoins.com/armeniannumismatics/Erivan.html>)



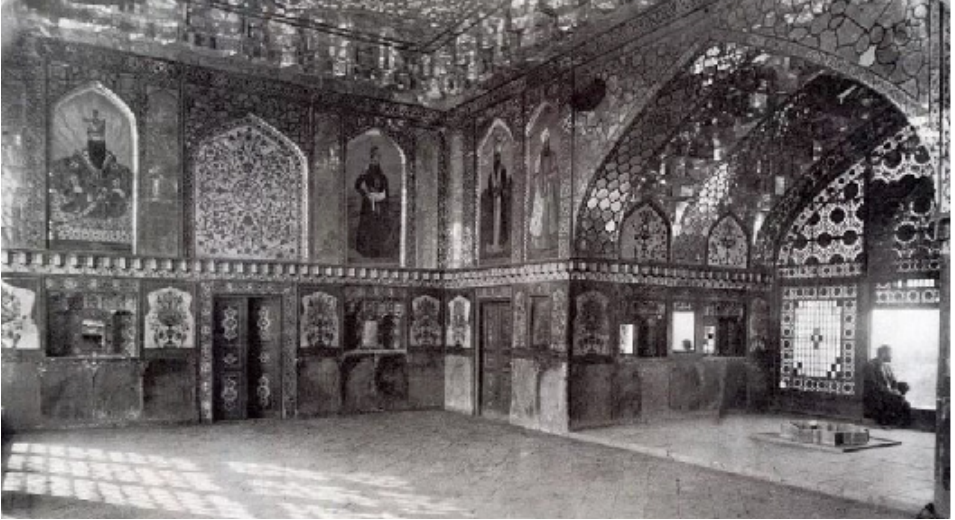
Fot. 11: Demirbulak Mescidi (1909), 1930 yılı
(<https://tr.pinterest.com/pin/661044051532503180/>)



Fot. 12: Recep Paşa Mescidi (1725), Rus Ortodoks Kilisesine dönüştürüldükten sonraki 1920 yılı
(<https://www.imgrumweb.com/post/BwaSWqaH9tk>)



Şek. 6: Erivan, Serdar Sarayı, plan (Arutunyan vd., 1968, 66)



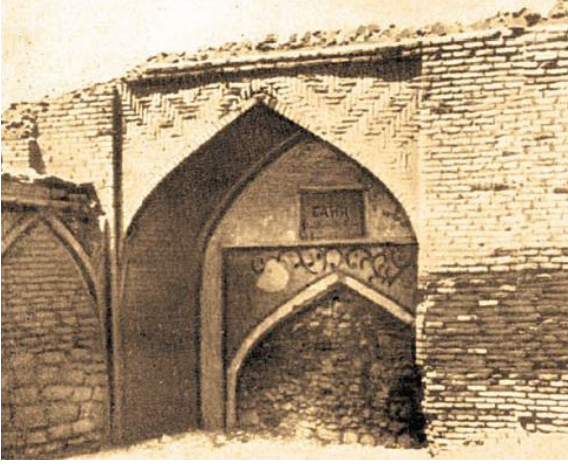
Fot. 13: Serdar Sarayı, Aynalı Salon, 1892 yılı görünümü (foto N. Marr)
(<https://www.researchgate.net/figure/Couverture-Us-1436-de-la-sepulture-SEP-120-La-fleche-nord>)



Fot. 14: Şeki, Han Sarayı (XVIII. yy.ın ortaları), ikinci kat, eyvanlı oda-Misafirhane (2010, Azizsoy)



Fot. 15: Şeki, Şekihanovlar Evi (XVIII. yy. sonu-XIX. yy. başları), ikinci kat, baş odanın kuzey duvar ayrıntısı. (2008, Azizsoy)



Fot. 16:

Erivan, Türk dönemi hamam kalıntısı
(Arutunyan vd., 1968: 71)



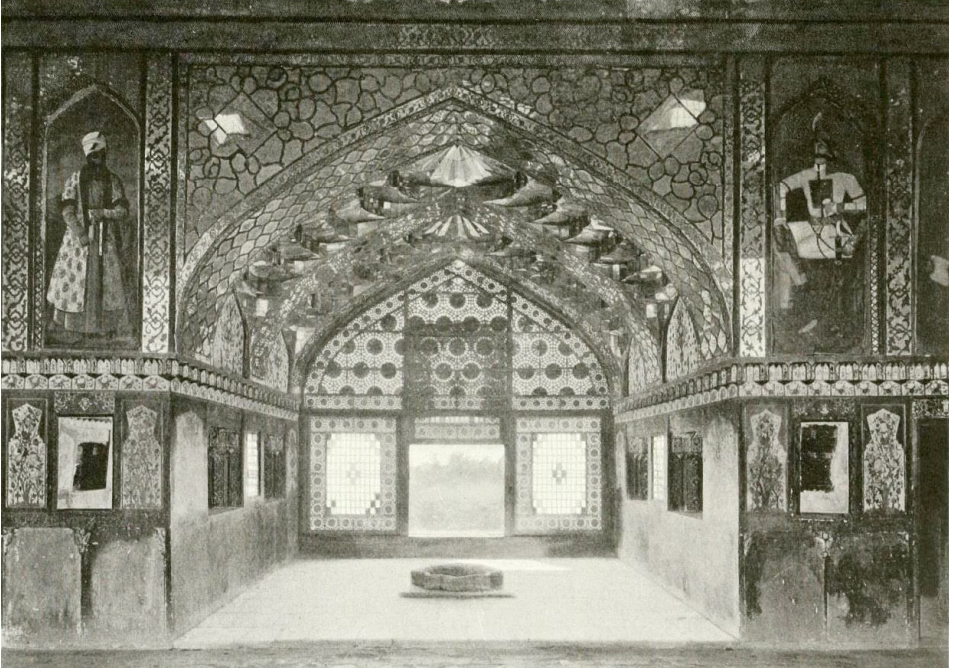
Res. 1: Erivan, Avşar
Kervansarayı 1847 yılı
(resim G. Gagarin)
([https://commons.wikimedia.
org/wiki/File:Gagarin.](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gagarin.))



Fot. 17: Erivan, Penah Han Evi (Arutunyan vd., 1968: 89)



Res. 2: Erivan'ın 1827 tarihinde Rus Ordusu tarafından ele geçirilişini konu eden Franz Roubaud tablosu (Kavkaz, 1904: 512)



Fot. 18: Erivan, Serdar Sarayı, Aynalı Salon, eyvan ayrıntısı, 1875 yılı (foto H. Lynch)
(<https://azerhistory.com/?p=7556>)



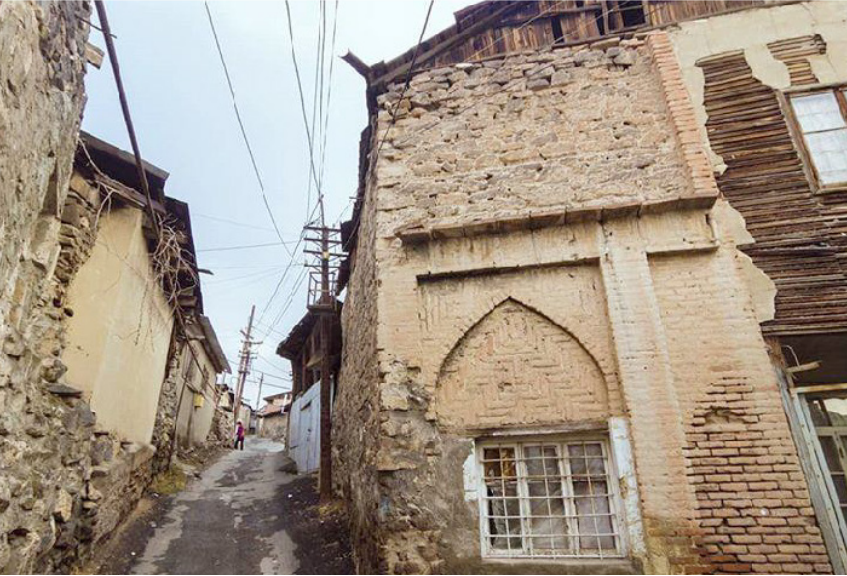
Fot. 19: Serdar Sarayı, Aynalı Salon, duvar resimlerinden ayrıntı, 1880 yılı (foto D. Yermakov)
(<https://kulturologia.ru/blogs/140616/29994/>)



Fot. 20: Serdar Sarayı, arka cephe, 1880 yılı (foto D. Yermakov)
<http://www.forumancientcoins.com/armeniannumismatics/Bazar.jpg>



Fot. 21: Erivan 1913 yılı, Serdar Sarayı ile kale surları ve çevresinden genel görünüm
(<https://armeniasputnik.am/society/20171105/9334956/armenia-erevan-karmir-kamurj.html>)



Fot. 22: Kadim Erivan/Revan, Kond İlçesinden bir sokak görünümü, 2014
(<https://harebeat.wordpress.com/2014/09/20/free-things-to-do-in-yerevan/>)



Fot. 23: Kadim Erivan/Revan, Kond İlçesinden bir sokak görünümü, 2014
(<https://harebeat.wordpress.com/2014/09/20/free-things-to-do-in-yerevan/>)



Fot. 24: Kadim Erivan/Revan, Kond İlçesinden bir sokak görünümü, 2014
(<https://harebeat.wordpress.com/2014/09/20/free-things-to-do-in-yerevan/>)

ORYANTALİST RESMİN ÖNCÜLERİNDEN MARTINUS RØRBYE’NİN TABLOSU: “TOPHANE KILIÇ ALİ PAŞA CAMİİ ÖNÜNDE EVLİLİK SÖZLEŞMESİNİ YAZAN TÜRK ARZUHALCI”*



THE PAINTING OF ONE OF THE PIONEER ORIENTALIST ARTISTS,
MARTINUS RØRBYE: “A TURKISH NOTARY DRAWING UP A
MARRIAGE CONTRACT IN FRONT OF THE KILIÇ ALI PASHA MOSQUE,
TOPHANE, CONSTANTINOPLE”*

Elif BARAN**

Elvan TOPALLI***

Öz

Osmanlı İmparatorluğu döneminde, halkın resmi ve özel yazışmalarını yürüten arzuhalçiler, toplumsal yaşam içinde önemli bir görevi üstlenmiştir. Genellikle halkın kolay ulaşabileceği kalabalık ortamlarda çalışan bu seyyar arzuhalçiler, 19. yüzyıl Oryantalist ressamlarının resimlerine de sıklıkla konu olmuş; cami, kahvehane ya da iskele civarı gibi kalabalık ortamlarda resmedilmişlerdir. Danimarkalı ressam Martinus Rørbye (1803-1848)’ün “Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhalci” adlı tablosu bunun ilk ve öncü örneklerinden biridir. Makalenin ilk bölümünde arzuhalçiler hakkında kısaca bilgi verilmiş; iskele ve cami etrafında çalışıklarına değinilerek Tophane ve Kılıç Ali Paşa Camii örnek alınmıştır. İkinci bölümde ise Oryantalist resimdeki arzuhalçiler ele alınarak Martinus Rørbye’nin hayatına ve sanatına geçilmiştir. Ardından makalenin konusu olan Rørbye tablosu açıklanmış; arzuhalçilerin tasvir edildiği tablolardan bazılarıyla karşılaştırılarak değerlendirme yapılmıştır. Rørbye diğer Oryantalist resamlara benzer özelliklere sahip olmakla birlikte konu seçimiyle, kompozisyon düzeniyle, figür ve renk anlayışıyla döneminin Oryantalist ressamlarına göre farklılık göstermekte ve aynı zamanda E. Delacroix gibi Oryantalist resmin öncülerinden biri haline gelmektedir. Sonuç bölümünde ise ressam ve tablosunun sanat tarihi içindeki yeri, önemi ve öncülüğü yorumlanmaya ve vurgulanmaya çalışılmıştır. Bu makale hazırlanırken yerli ve yabancı çeşitli kütüphane ve arşivlerden, İngilizce, Danca ve Türkçe kaynaklardan yararlanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Arzuhalci, Rørbye, Oryantalist Resim, Tophane, Kılıç Ali Paşa Camii,

* Bu makale, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bil. Enst., Sanat Tarihi Anabilim Dalı’nda Doç. Dr. Elvan Topallı danışmanlığında Elif Baran tarafından tamamlanan “Martinus Rørbye’in Oryantalist Resimleri” başlıklı yüksek lisans tezinin içeriğine bağlı olarak geliştirilmiştir.

** MA. Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bil. Enst., Sanat Tarihi Ab.D, Yüksek Lisans Öğr., Bursa.
ORCID ID: 0000-0002-6809-8310 ♦ E-mail: elifbaran94@gmail.com

*** Doç. Dr. Uludağ Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Bursa.
ORCID ID: 0000-0003-1274-8705 ♦ E-mail: elvant@uludag.edu.tr

Abstract

Scriveners, who committed themselves to official and private petition writing in the Ottoman Empire, took on an important task in the social life as well. They usually became the subject of 19th century Orientalist painters as they were mobile and worked in crowded environments that people had an easy access to. The scriveners were depicted near mosques, coffee houses or ports. In the respect, Danish artist Martinus Rørbye's painting named "A Turkish Notary Drawing Up a Marriage Contract in front of the Kılıç Ali Pasha Mosque Tophane, Constantinople" is one of the first and pioneer examples of them. In the first part of the article, brief information about the scriveners is given. Then it is written about the places that they worked as Tophane and Kılıç Ali Pasha Mosque. In the second part of article, the life and art of Martinus Rørbye is discussed by considering the scriveners in the Orientalist painting. Then the main painting of this article is explained and compared with the other some scrivener paintings. Rørbye has some similarities to Orientalist painters. But also Rørbye differs from other Orientalist painters of the time due to his subject selection, composition layout, and use of figures and colours. In addition to these, he was one of the pioneer Orientalist painters as E. Delacroix. At the end of the article, Rørbye and his painting are interpreted and emphasized of the importance, pioneering role and the place in the art history. For this article, it is used national and international libraries and archives, English, Danish and Turkish sources.

Keywords: *Scrivener, Rørbye, Orientalist painting, Tophane, Kılıç Ali Pasha Mosque,*

Giriş

Antik dönemlerden itibaren Doğu'ya duyulan ilgi, 18. yüzyılda Turquerie modası ile daha canlanmış ve 19. yüzyılda Oryantalizm akımıyla zirveye ulaşmıştır. Batı'nın Doğu'ya duyduğu bu merak ve ilginin çeşitli nedenleri olmakla beraber gelişen teknolojik şartlar ve maddi imkânlarla birçok seyyah ve ressam, o dönemde Osmanlı İmparatorluğu toprakları başta olmak üzere çeşitli Doğu ülkelerini ziyaret etmiştir. Seyyah ve ressamların birlikte seyahat ettikleri de görülmektedir. Seyyahlar gezilerini ve anılarını kaleme alırken ressamlar, yaptıkları eskizlerle defterler doldürmüş, bazen bu eskizlerin üzerine notlar almıştır. Bu sanatçıların birçoğu, daha sonra bu eskizlerden yararlanarak tablolar yapmıştır. Yazıya ya da tabloya dökülen konular, genelde Batılılar'a farklı gelen Doğu'ya özgü gelenekler, törenler, çeşitli yapılar, eşyalar, dini sahneler, günlük yaşam sahneleri, sokak görüntüleri vb. konulardır. Bunlar paralelinde bakıldığında, Doğu'ya gelen ressamlar için, dış mekânlarda ve günlük yaşam içinde gördükleri arzuhalçiler ve müşterileri dikkat çekici konulardan biri olmuştur. Halkın padişaha olan taleplerini yazıya döktükleri gibi özel mektupları da kaleme alan arzuhalçiler, genelde işleriyle meşgul bir pozda resmedilmiştir. Arzuhalçilerin erkek olduğu düşünüldüğünde, özellikle ve genelde kadın müşterilerle bir arada gösterilmeleri, o dönemde hem okuryazarlık oranının kadınlar arasında düşük olmasına bir örnek oluşturması, hem de erkekle kadını umumi yerlerde bir arada göstermesi açısından önemlidir.

Bu makalenin ilk bölümünde, Osmanlı toplumunda önemli bir görev üstlenen arzuhalciler hakkında kısaca bilgi verilmiş; işlerini özellikle kalabalık yerlerde ve cami etrafında yaptıklarına değinilerek Tophane ve Kılıç Ali Paşa Camii'nin önemi vurgulanmıştır. İkinci bölümde ise Oryantalist resimde arzuhalcilerin nasıl resmedildiği kısaca anlatılmıştır. Daha sonra bu bağlamda, Martinus Rørbye'nin hayatı, resim üslubu ele alınarak "Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhalci" adlı tablosu açıklanmıştır. Karşılaştırma bölümünde ise Martinus Rørbye (1803-1848)'ün bu tablosu, diğer Oryantalist ressamların yaptığı arzuhalci resimlerinden bazıları ile karşılaştırılmıştır. Değerlendirme bölümünde de Martinus Rørbye'nin söz konusu tablosu yorumlanmaya; sonuç bölümünde ise ressam ve tablosunun sanat tarihi içindeki yeri vurgulanmaya çalışılmıştır.

1. Osmanlı Toplumunda Arzuhalciler

Arzuhalcilik, özellikle Osmanlı İmparatorluğu zamanında sıklıkla rastlanan önemli meslek gruplarından biridir. Halkın istek ve şikâyetlerini dile getiren yazılı belgelere arzuhal denmektedir¹. Halil İnalıcık'a göre, halkın içinden tek kişinin bireysel olarak yazdırdığı dilekçelere arz-ı hal, birden fazla kişinin topluca yazdırdığı dilekçelere ise arz-ı mahzar denmektedir². Bu belgeleri yazan kişiler ise arzuhalci olarak adlandırılmaktadır. Arzuhalciler sadece halkın istek ve şikâyetlerini yazmaz; bunun yanında sevgililer, kardeşler, aileler ve çocukları arasındaki mektupları ve hatta asker mektuplarını da yazmaktadır³. Bu yüzden bir arzuhalcinin sadece okuma yazma bilmesi yeterli değildir; bir takım niteliklere sahip olması gerekir. Dönemin kanunlarını, geleneklerini iyi bilmesi ve mesleğine saygı duyup sır tutabilen kişilikte olması, arzuhalcilerin aranan özelliklerindedir. Ayrıca arzuhalcinin, hangi konuda, kime ve nasıl arzuhal yazılacağına dair bilgili olması gerekmektedir. Bu şartlara uyan arzuhalciler, önce arzuhalcibaşına başvurur; daha sonra Divan-ı Hümayun'un üyelerinin içinde bulunduğu bir jüri önünde imtihan edilirlerdi ve bu imtihanın olumlu sonuçlanmasıyla izin tezkiresini alırlardı. Bunun sonucunda arzuhalcilik mesleğine resmen geçiş yaparlardı⁴. Zaman içinde belli konudaki arzuhalleri yazmada ustalaşan ve ünlene arzuhalciler olmuştur. Bu yönden bakıldığında arzuhalciler, bugünün belli konuda uzmanlaşmış avukatları gibidir; diğer taraftan kaleme aldıkları arzuhallerin formatları düşünüldüğünde, bugünün noterlerini de andırmaktadırlar. Buna bağlı olarak, bu yazınının konusu olan tablonun İngilizce başlığında, "notary" (noter) kelimesi dikkat çekicidir. Diğer taraftan arzuhalcilerin resmedildiği Oryantalist tablolarda, bu kelime karşılığı olarak kullanılan İngilizce birçok kelime ile karşılaşıldığını belirtmekte yarar vardır; bunlardan birkaçı şöyle sıralanabilir: "letter writer", "scrivener", "petition writer", "petitioner", "scribe", vb. Bunların ressamlarca ya da sonradan başkaları tarafından verilen isimler olduğu da düşünülebilir.

1 Sarıyıldız, 2010, 25.

2 İnalıcık, 1988, 35.

3 Topallı, 2010, 62.

4 Sarıyıldız, 2010, 104.

1.1. Cami Etrafında Arzuhalçiler

Adalet kavramını ön planda tutan İslam hukukuna göre halkın taleplerini dinlemek, padişahın önemli görevleri arasında yer almaktadır. Padişahın bunu yapması ve tebaasına önem vermesi, onun ne kadar adil olduğuna işaret etmektedir ki padişah, halk arasında ayırım yapmaksızın arzuhalleri kabul etmekte; Divan-ı Hümayun tarafından alınan arzuhaller, bazen padişah gezintiye çıktığında ya da Cuma namazına gittiği zamanlarda kendisine sunulmaktadır. Padişahların, 16.-18. yüzyıllarda, merkezi ve bilinen camilerde namazlarını kıldığı; 19. yüzyılın başlarında doğru ise Dolmabahçe, Kılıç Ali Paşa, Tophane, Yıldız Hamidiye gibi çeşitli camilerde ibadetlerini yerine getirdiği belirtilmektedir⁵. Diğer taraftan camiler, gündelik hayatı belirleyen kültürel, siyasi, dini, iktisadi faktörlerin oluşumunda etkili ortamlardan biridir⁶. Halkın yoğunlukta bulunduğu ve dolayısıyla toplumsal iletişimin çok olduğu cami ve çarşı gibi ortamlar, Osmanlı toplumunda seyyar arzuhalçilerin başlıca çalışma mekânını oluşturmaktadır. Yazılı ve görsel örneklerde de arzuhalçiler, böyle ortamlarda karşımıza çıkmaktadır.

Fransız yazar Gustave Flaubert (1821-1880) Sultanahmet Camii kapısına oturmuş olan arzuhalçilere⁷, İtalyan yazar Edmondo de Amicis (1846-1908) de Beyazıt meydanı yakınındaki arzuhalçiler çarşısına⁸ değinirken Amerikalı yazar Francis Marion-Crawford (1854-1909) arzuhalçilerle ilgili olarak şunları dile getirmektedir:

“...arzuhalçiler, bütün gün sfenksler kadar ciddi ve sakin, okuması yazması olmayanlara kalem becerilerini kiralamaya hazır olarak gölgede bekler. Müşterileri çoğunlukla Türk kadınlarıdır. Kendilerinin yazamadıklarını alçak ve mahrem bir tonda dikte ederlerken genelde peçelerini başka zamanlara kıyasla daha sıkı kapatırlar. Çoğu Doğu ülkesinde uygulanan bu sisteme İtalya ve Yunanistan da hiç yabancı değildir. Ama arzuhalcinin masasına eğilmiş, onun hızla hareket eden kâmiş kalemini heyecanla izleyen o yüzleri kısmen de olsa görmek için çevrede biraz oyalanmaya değer.”⁹

Bu tür yazılı örnekler çoğaltılabilir; ama şu son alıntıdan anlaşılacağı gibi, arzuhalçiler yaptıkları işle ve müşterileriyle birlikte her zaman dikkat çekmiştir. İlerleyen satırlarda görüleceği gibi, resimlere de bu şekilde yansımıştır.

1.2.Tophane'nin Önemi ve Kılıç Ali Paşa Camii

Padişahın Cuma namazını kıldığı camilerden biri olan ve M. Rørbye'nin tablosuna mekân oluşturan Tophane Kılıç Ali Paşa Camii, bulunduğu semt açısından

5 Sarıyıldız, 2010, 29.

6 Işın, 1999, 76.

7 Güngör, 1996, 138.

8 Amicis, 1993, 113-114.

9 Crawford, 2007, 54.

önemlidir. Tophane semtinin önemi, coğrafi konumu ve geçmişinden kaynaklanmaktadır. Geçmişine bakıldığında, Haliç'in doğu yakasında, ilk Türkleşen semttir¹⁰. Semtin tepe tarafına Fatih Sultan Mehmet tarafından yaptırılan top dökümhaneleri, semtin hem bu ismi almasını, hem de askeri bir bölge olmasını sağlamıştır. Evliya Çelebi ve Eremya Çelebi Kömürçüyan, seyahatnamelerinde Tophane'nin bu özelliğinden bahsetmektedir. Böylece top dökümhaneleri, semtin yoğun nüfuslu olmasında ve gelişmesinde başat bir rol oynamıştır¹¹. Tophane-i Amire'nin buraya kurulma nedenlerinden en önemlisi, bir iskeleye sahip olmasıdır denebilir; çünkü Tophane-i Amire'ye getirilen ve buradan gönderilen malzeme için bu bir avantajdır. Tophane iskelesi, Galata ve Pera'da oturan halkın veya buraya gidecek elçilerin de geçiş yeridir. Aynı zamanda, ticari işlerin yanı sıra deniz yolu ile buraya gelen yabancı erkânın karşılandığı, diplomatik ve askeri törenlerin düzenlendiği bir yerdir. Ayrıca güvenli konumuyla denizcilerin de mekânıdır. Tarihi yarımada ve Galata'da yaşayanların, işlerine giderken ya da yazlıklarına giderken geçtikleri bir yer olduğu da düşünülürse, Tophane semti, yoğun, kalabalık, hareketli ve canlı bir görünümle gözümüzde canlanacaktır. Bu görünüm içinde zengini yoksulu, elçisi satıcısı, genci yaşlısı, azınlığı yerel halkı birçok kişiden bahsetmek mümkündür. Dolayısıyla Tophane, tüm bu haliyle Batılı bir seyyah ya da ressam için renkli ve egzotik bir atmosfer oluşturmaktadır.

Bunlara bağlı olarak, Tophane'de günümüzde olduğu gibi, geçmişte de birçok dükkânın varlığından söz edilmektedir. Gemilerde kullanılan birçok aletin, 17.yüzyılda İstanbul'un bir kaç semtinde satıldığı ve o semtlerden birinin Tophane olduğu bilinmektedir. Tophane ile Fındıklı arasında 800 dükkân ve birçok kahvehanenin olduğundan bahsedilmektedir¹². Zamanla buralarda Salıpazarı, Amerikan pazarı gibi pazar yerlerinin oluşması, semtin geçmişten gelen kimliğinin sürekliliğini göstermektedir. Bu tip ticari ve sosyal birçok faktör, semtin gelişmesinde ve hareketlilik kazanmasında büyük rol oynamış; bu yönüyle de Tophane, İstanbul'a gelen seyyah ve ressamların geçtiği ya da özellikle ziyaret ettiği semtlerden biri olmuştur.

Seyyah ve yazarlar, kaleme aldıkları eserlerinde buradan bahsederken ressamlar da semtin, semtteki tarihi mekânların ve yapıların birçok resmini yapmıştır. Buradaki tarihi mekânların belki de en önemlisi Kılıç Ali Paşa Camii'dir. Camii, 16. yüzyıl sonunda, Kaptan-ı Derya Kılıç Ali Paşa tarafından yaptırılan külliye'nin bir parçasıdır. Cami, medrese, hamamdan oluşan külliye'nin yanında kurucusunun türbesi ve haziresi de bulunmaktadır. Mimar Sinan'ın inşa ettiği külliye'nin bugünkü durumu, yapıldığı dönemden farklılık göstermektedir. Aslında külliye, deniz kıyısında ve İstanbul limanının Beyoğlu tarafındaki en önemli iskelesinin başında yer almaktaydı. Kıyı şeridinin doldurulması ve 1950'lerdeki yol genişletme çalışmalarıyla caminin avlu duvarı geriye doğru çekilmiş; böylece caminin son cemaat yeri ile avlu duvarı arasındaki alan daralmış, avlunun kuzey duvarına bitişik dükkânlar günümüze ulaşmamıştır.

10 Cezar, 1996, 29.

11 Göncüoğlu, 2009, 7.

12 Göncüoğlu, 2009, 9.

Yazılı ve görsel örneklerde karşımıza çıkan camii, yukarıda bahsedilen özellikler bağlamında, arzuhalcilerin yoğunlukla bulunduğu yerlerdendir. 1835 ile 1839 yılları arasında Türkiye’de bulunan Helmuth von Moltke’nin, 1836 yılında yazdıkları tüm bunları destekleyen anlatılardan biridir. Moltke, Tophane’den ve Nusretiye camiinden bahsettikten sonra Kılıç Ali Paşa Camii civarındaki dükkânlardan ve bir kemer altına oturmuş arzuhalciden söz etmektedir. Arzuhalmci, dizinin üstünde kalın bir kâğıt, elinde kamyş kalemlle oturmaktadır. Ancak gözleri görülebilen kapalı giysiler içindeki kadınlar, el hareketleriyle heyecanlı bir şekilde dertlerini anlatmaya çalışmakta ve arzuhalmci, duygularını belli etmeden, donuk bir yüz ifadesiyle gerekeni yazmaktadır. Daha sonra bu mektubu, ustalıklı katlayıp ve bir parça müsline sarıp üzerini mumla mühürleyecek; hizmetinin karşılığı olan 20 parayı alacaktır¹³. Moltke, Tophane Kılıç Ali Paşa Camii ile arzuhalmciyi böyle anlatırken semt ve camii, çeşitli gravürlerde ve resimlerde de karşımıza çıkmaktadır. Jean Baptiste Hilair (1753-1822), A.I.Melling (1763-1831) (Resim 1), John Cam Hobhouse (1786-1869), Thomas Allom (1804-1872) (Resim 2), William Henry Bartlett (1809-1854), Eugene Flandin (1809-1889) vb gibi sanatçıların eserleri bunlara örnek olarak gösterilebilir (Resim 3).

2. Oryantalist Resimde Arzuhalmciler

Oryantalizm kavramı, 19. yüzyılın ortalarında Theophile Gautier (1811-1872) tarafından Doğu ülkelerinin ele alındığı resim türü olarak kullanılmıştır¹⁴. Doğu’yla bağlantılı her şey, Oryantalist resmin konusu olmuştur denebilir. Resimlerde, Doğu’ya ait pitoresk manzaraların yanı sıra gelenekler, törenler, çeşitli yapılar, eşyalar, dini sahneler, günlük yaşam sahneleri, sokak görüntüleri vb. karşımıza çıkmaktadır. Günlük yaşam ya da sokak görüntüleri arasında çeşitli meslek gruplarından kişilerin resmedilmesi dikkat çekicidir. Özellikle seyyar satıcılar (simitçi, sucu, şerbetçi, yoğurtçu, kahveci, çiğerci, şekerci vb.), hamallar, dilenciler, sokak berberleri, ayakkabıcı gibi kişiler resmedilmiştir. Buraya kadar tüm anlatılanlar paralelinde, arzuhalmcilerin, Oryantalist ressamlarca sıklıkla ele alınması doğaldır.

Arzuhalmcileri resmeden bu tablolara genel olarak bakıldığında, ressamların, arzuhalmci figürlerinin yanında, arzuhal yazdıran halktan kişileri, arzuhalmcilerin bulunduğu mekânları ve arzuhal yazımında kullandıkları malzemeleri gerçekçi bir şekilde yansıttıkları görülmektedir. Oryantalist ressamlar tarafından ele alınan arzuhalmci resimleri üç ana gruba ayrılabilir: 1. Arzuhalmcileri tek başına gösteren resimler, 2. Arzuhal yazdıran erkeklerle birlikte arzuhalmcileri gösteren resimler, 3. Arzuhal yazdıran kadınlarla birlikte arzuhalmcileri gösteren resimler¹⁵. Bu gruplandırmaya göre arzuhalmcileri resmeden resamlardan bazıları şöyle sıralanabilir: H.John van Lennep (1815-89), A.Preziosi (1816-82) (Resim 4), C.Haag (1825-1915), L.Deutsch (1855-1935), Raphael von Ambros (1855-95)

13 Moltke, 1999, 38.

14 Germaner & İnankur, 2006, 9.

15 Topalli, 2010, 69-70.

gibi ressam, kompozisyonlarında arzuhalciyi tek başına gösterirken¹⁶ A.-L.Castellan (1772-1838), E.Delacroix (1798-1863), A.Preziosi (1816-82), G.J. Brindesi (1826-88), C.Wilda (1854-1907) (Resim 5), gibi ressam, arzuhal yazdıran erkeklerle arzuhalcileri birlikte göstermiştir¹⁷. Arzuhal yazdıran kadınlarla birlikte arzuhalcileri gösteren resimler, bu gruplandırma içinde en fazla örneğe sahip türdür ve Antonio de Dominici (1734-94), Sir D.Wilkie (1785-1841) (Resim 6), D.Roberts (1796-1864), T.Allom (1804-72) (Resim 7), J.F.Lewis (1805-76), Heinrich von Angeli (1840-1925), J.J.A.Lecomte du Nouy (1842-1923), C.Biseo (1843-1909) gibi ressam örnek verilebilir¹⁸.

Daha kalabalık kompozisyonlar içinde arzuhalcileri gösteren resim örnekleri olmakla birlikte sayıca çok fazla değildir ve bu resimlerde, arzuhal yazdıranlar kadın ve erkek olarak gösterildiği gibi bazen de bu figürlerin etrafı kalabalık resmedilmiştir. Böyle resmedenler arasında J.J.Gaspard Starck (1814-84) (Resim 8), A.Preziosi (1816-82) (Resim 9), W.Gould (1829-93) (Resim 10), F.Zonaro (1854-1929) (Resim 11) G.J. Brindesi (1826-1888) (Resim 13) gibi ressam sayılabilir. Bu bağlamda, 1837 yılında Danimarkalı ressam Martinus Rørbye tarafından yapılan “Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesinin Yazan Arzuhalci” adlı tablosunun (Resim 14), arzuhalcileri konu edinen Oryantalist resimler arasında önemli bir yeri vardır. Dolayısıyla burada, önce ressam Rørbye'nin hayatı ve üslubuna kısaca değinilecek ve sonra söz konusu tablo ile diğer arzuhalci tabloları arasındaki karşılaştırmaya geçilecektir.

2.1.Martinus Rørbye'nin Hayatı ve Üslubu

17 Mayıs 1803 tarihinde doğan Danimarkalı ressam Martinus Christian Wesseltoft Rørbye, 29 Ağustos 1848 tarihinde vefat etmiştir. Babası, bir süre Norveç'te memuriyet görevinde bulunduktan sonra 1814'te Norveç'in Danimarka'dan ayrılmasıyla birlikte ailesini de alarak Danimarka'ya göç etmiştir. Rørbye, eğitimini burada almış, 1820'de Kopenhag'daki Sanat Akademisi'ne (Kunstakademi) girmiştir. İlk öğretmenlerinden biri, Neo-klasik üslupta çalışan ve renklere önem veren bir ressam olan C.A.Lorentzen (1749-1828)'dir. Rørbye, Danimarkalı ressam E.W.Eckersberg (1783-1853)'den de özel ders almış ve onun en sevdiği öğrencilerinden biri olmuştur. Eckersberg daha çok figüratif kompozisyonlar ve portreler yapan, Neo-klasik üslupta çalışan bir ressamdır ve hocası ise Neo-klasik üslubun başlıca ressamlarından Fransız J.L.David (1748-1825)'tir. Rørbye'nin resimlerinde, ustalarının izleri görülmektedir. Rørbye, soylu ailelerin günlük yaşam sahnelerini ve portrelerini yaparak daha öğrenciyken tanınmaya başlamış; Danimarka'da resim sanatının Altın Çağı olarak nitelendirilen 19. yüzyılın ilk yarısında, önemli ressamlar arasında yer almıştır.

M. Rørbye, meslektaşları arasında belki de en fazla seyahat eden ressamdır. 1830'larda birçok yere gitmiş; Norveç'e gittiğinde manzara resimleri yapmıştır. Bu

16 Topalli, 2010, 69.

17 Topalli, 2010, 70.

18 Topalli, 2010, 70-71.

resimlerinde, J.C.Dahl (1788-18577)'in etkisi görülmekle birlikte ay ışığı ve meşale ışığındaki resimlerinde, Alman Romantik resminin, özellikle C.D.Friedrich (1774-1840)'in etkisi hissedilmektedir ki C.D.Friedrich de Rørbye gibi C.A.Lorentzen'in öğrencisidir. Rørbye, Hollanda ve Paris'te iken ise, sokak hayatını ve halkın yaşayışını resmetmiştir. Paris'te bulunduğu süreçte, hocası E.W.Eckersberg'in oğlu Erling Eckersberg (1808-1889) ile tanışmış; Paris'i birlikte dolaşmışlardır. Özellikle kiliseler ve parklar ilgilerini çekmiş; Louvre Müzesi ve opera binasını birçok kez ziyaret etmişlerdir. Rørbye, ayrıca burada sanat çevrelerine girmiş, birkaç kez J.A.D.Ingres (1780-1867)'in atölyesini ziyaret etmiştir¹⁹.

Rørbye, daha sonra dağlık manzaralarından büyüldüğü İsviçre'de bir ay kalmış; oradan Roma'daki Danimarkalı sanatçılara katılmak üzere İtalya'ya gitmiştir. Bu arada geçtiği yerler arasında, Avusturya, Milano, Livorno, Pisa, Floransa, Perugia, Spoleto yer almaktadır. Sonuçta Roma'ya varmış; buradaki Caffè Greco'da Kuzey Avrupalı sanatçılarla ve gezginlerle bir araya gelmiştir²⁰. Bu kişiler arasında özellikle 38 yıldır Roma'da yaşayan ve belli bir üne kavuşmuş olan Danimarkalı heykeltıraş Bertel Thorvaldsen (1770-1844) dikkat çekmekte; ona sipariş verenler arasında papalar ve imparatorların olduğu görülmektedir.

Rørbye, Roma'dayken yaptığı manzara resimlerinde, yapılarla beraber figürlere yer vermeye devam etmiştir. 1835 yılının Aralık ayında Rørbye, dönemin önde gelen mimarlarından Danimarkalı M.Gottlieb Bindsboll (1800-1856) ile birlikte Yunanistan, İzmir ve İstanbul'u ziyaret etmiş; buralarda yaptığı resimlerde, Roma'daki üslubunu sürdürmüş, yapıların yer aldığı manzaraların yanı sıra renkli sokak yaşamından sahneleri resmetmiştir. Özellikle Oryantalist resimlerine hayran olduğu ressam Horace Vernet (1789-1863)'nin izleri, Rørbye'nin bu resimlerinde kendini hissettirmektedir. Ayrıca buralarda gördüğü bitkileri, hayvanları, giysileri, mobilyaları vb. birçok obje ve figürü resmetmiştir. 1836'da tekrar Roma'ya geçmiş; aynı yılın yaz sonunda, Olevano ve Subiaco'ya gidip Roma'ya geri dönmüştür. Roma'ya birçok kez gitse de, aslında bazı yönlerden burada hayal kırıklığına uğramıştır²¹. Buna karşın kalabalık bulmakla birlikte Pompeii ve Napoli'den etkilenmiş; ama asıl Subiaco'da kendini evinde gibi hissetmiştir. Genel olarak gezip görerek yaptığı kompozisyonlarında, buralardaki yerel halkı resmetmiştir²².

1837'de Kopenhag'a döndüğünde ise, yapmış olduğu seyahat eskizleri onun iyice tanınmasını sağlamıştır. Kopenhag'da bir yıl kaldıktan sonra Sanat Akademisi'ne üye olmuş ve Danimarka sanat dünyasının büyük ödülllerinden Thorvaldsen madalyasını kazanmıştır.

M. Rørbye, 1839 yazında evlenmiş; balayını ve o kış eşiyile birlikte Roma'da geçirmiştir. 1840 yazında Napoli, Capri ve Sicilya'yı ziyaret ettikten sonra yine

19 Grand, 2017.

20 Grand, 2017.

21 Grand, 2017.

22 Grand, 2017.

kışı geçirmek üzere Roma'ya gelmiştir. 1841'de ise Kopenhag'a dönerek Türkiye, Yunanistan ve İtalya'ya dair anıtsal resimler yapmaya devam etmiştir. 1844'te Rørbye, Kunstakademi'de öğretmenliğe başlamış; hayatının son iki yılında ise, Danimarka'nın kuzeyinde, uzak bir balıkçı köyü olan Skagen'de eskiz ve resimler yapmıştır. Buradayken özellikle hava ve ışık etkilerini gözlemleyerek renk kullanımına daha fazla özen gösterme yoluna gitmiştir. Daha sonra Skagen'de çalışacak olan, Danimarka'nın ünlü ressamlarından P.S.Kroyer'ın üslubunu ve belki de Skagen resim ekolünün oluşmasını bu şekilde etkilediği düşünülebilir.

Çok seyahat eden, Doğu yolculuğuna çıkan, gözlemci ve üretken bir ressam olan Martinus Rørbye'nin, Oryantalist resimler yapması çok doğaldır. Çünkü çoğu Oryantalist ressam için olduğu gibi, Danimarkalı bir ressam olan Rørbye için de Doğu farklıdır, egzotiktir. Uzun süre kaldığı ya da seyahat ettiği yerlerde yaptığı resimlerin üslubu, Oryantalist resimlerinde de kendini göstermektedir. Genelde Oryantalist resimlerinde, manzaraları, manzara içindeki yapıları, günlük yaşamı ve bu yaşam içindeki insanları resimlerine taşımış; ayrıntıcı, gerçekçi, titiz bir üslupla çalışmıştır. Her zaman eskizler yapan Rørbye, özellikle seyahatleri sırasında, çoğu Oryantalist ressam gibi defterlerini çizimlerle doldurmuş; hatta günlük tutmuştur²³.

2.2. Martinus Rørbye'nin Tablosu: *Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhacı*

Martinus Rørbye, “Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhacı” adlı tablosunu (Resim 14) 1837 yılında yapmıştır. 95 x 130 cm ölçülerindeki bu tablo, tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle resmedilmiştir²⁴. Resme bakıldığında, dış mekânda geçen kalabalık bir kompozisyon olarak düzenlendiği görülmektedir. Dört figür ön planda yer alırken birkaç figür de arka planda belli belirsiz seçilmektedir. Kompozisyonun neredeyse merkezinde, konunun başkişisi olan arzuhacı yer almaktadır; bu yaşlı figür, beyaz sakalı, sarıığı ve gözlükleriyle dikkat çekicidir. Elindeki kâğıda tüm dikkatini vererek bir şeyler yazmaktadır. Önünde masa görevi gören ve üzerinde kendisine gerekli olan divit, mürekkep hokkası gibi malzemelerin yerleştirildiği, küçük bir sandık görünümünde, sedef kakmalı ahşap bir eşya bulunmaktadır. Bunun ön yüzünde daire içi yıldız motifini andıran bir motif ile köşebent halindeki motifler sedef kakmadır ve birbiriyle uyumludur. Eşyasıyla birlikte arzuhacı, ayrıca iki yanında yer alan bir erkek ile bir kadın figür, taş zemin üzerinde duran ahşap bir kerevete oturmuştur; kerevet üzerine de bir kilim serilidir. Arzuhacının kendi sağındaki kırmızı fesli erkek figür, sağ elinde bir para kesesi tutmaktadır. Sol el hareketi ise konuşur ya da konuşmak ister gibi bir görünüm vermektedir. Bakışları ise karşısında oturan, kırmızı giysili kadın figüre yöneliktir. Profilden resmedilen, sadece elleri ve gözleri görünen bu kadının elinde alev almış bir fitil görülür ki büyük ihtimalle bu, arzuhalin mühürlenmesinde kullanılacaktır ki bu da, yukarıda sözü geçen Moltke'nin anlattıklarıyla uyusmaktadır. Resimde yazılmakta olan arzuhalin, resmin isminde geçtiği gibi bir evlilik sözleşmesi olup olmadığına dair

23 Grand, 2017.

24 Germaner & İnankur, 2002, 211.

bir ipucuna rastlanmamaktadır. İlk bakışta, tablonun ismi ve figürlerin görünümü, mehir verme durumunu akla getirirse de, bunun arzuhalciyle bir ilgisi olmadığından pek mantıklı görünmemektedir. Elinde fitil tutan kadın figürün arkasında, diğer bir deyişle tablonun sağında yer alan yeşil giysili siyahi kadın, diğerlerinin tersine ayakta durmaktadır. Ayakta duruşu ve ellerini önünde kavuşturmuş olması, ona bir hizmetkâr ya da halayık görünümü vermektedir. Dolayısıyla burada müşteri konumundaki kişilerin, hali vakti yerinde kimseler olduğunu düşünmek mümkündür.

Kompozisyondaki figürlerin yerleştirildiği mekâna bakılacak olursa, resmin isminde geçen caminin yani Tophane'deki Kılıç Ali Paşa Camii'nin, tamamıyla gösterilmediği, binaya yaklaşılarak bir bölümünün gösterildiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla tabloda, mekândan ziyade kişiler ön plana geçmiş, günlük yaşamdan bir kesit sunulması amaçlanmıştır. Resmin ön planında yer alan figürlerin arkasında asılı olan halı, büyüklüğü, renkleri ve motifleriyle göz alıcıdır. Demir şebekeye adeta tutturulmuş, hatta bir ucundan düğümle bağlanmış olan bu halı, figürlerin giysileriyle uyumlu renklere sahip olduğu gibi hepsi birlikte bir bütünlük ve görsel zenginlik oluşturmaktadır.

Halının ortasına toplu iğne ile iliştilmiş kâğıtta, Sultan II. Mahmud tuğralı bir yazı yer alırken halının tutturulduğu şebekelerin üzerine, adeta cami avlularıyla özdeşleşmiş olan güvercinler tünemiştir. Rørbye, günlüğünde (4 Ocak 1836), Beyazıt Cami avlusunda Türkler'in beslediği sayısız güvercinin görünümünden büyüldüğünü belirtmektedir²⁵. Diğer taraftan halıya iliştilmiş kâğıttaki yazı okunamamakla birlikte tamamen uydurma olmadığı anlaşılmaktadır. Bunun, arzuhalcinin çalışmasına dair padişah tarafından verilmiş bir izin belgesi olduğu düşünülebilir.

Tabloda, halının elverdiği ölçüde görülen demir şebekelerin, geometrik yıldız motiflerini çağrıştırdığı söylenebilir. Bu aynı zamanda, halıdaki iri madalyon motifleriyle de paralellik göstermektedir. Demir şebekelerin açıklıklarından görüldüğü kadarıyla, arka planda başka figürler yer almaktadır. Yeşil giysili hizmetkârın arkasındaki açıklıktan, namaz kılmakta olan bir erkek figür, arkadan kısaltım tekniği uygulanarak ve ayak tabanları bize dönük olarak resmedilmiştir. Tablonun solundaki, diğer demir şebeke açıklığından ise birkaç figür görülmekte; ikisinin erkek, birinin kadın olduğu seçilebilmektedir. Şebekeyle ayrılan bu arka bölümde, sağda sivri kemer, kemer içindeki kufi yazı, kabaralar ve bitkisel süslemeler; solda ise kandil, cami mimarisine uygun ve dikkat çeken ayrıntılardır. Diğer taraftan tabloda resmedilen Doğu'ya özgü eşyalar, giysiler, özellikle halı, kilim, çubuk gibi öğeler, Oryantalist resimde sıklıkla karşımıza çıkan objelerdendir.

Tüm bunların yanı sıra tablonun resmediliş tekniğine bakıldığında, konturların çok belirgin verilmediği, ince çizgiler ve yumuşak geçişlerle sağlandığı anlaşılmaktadır. Günışığından yararlanılarak ışık gölge çok başarılı bir şekilde verilmiş; ayrıntılara inilmiş ve resmedilen türlü malzemenin (kumaş, halı, kilim, taş, ahşap, demir, ten vb.) dokusu gerçekçilikle yansıtılmıştır. Ayrıca figürlerin ve eşyaların, taş zemindeki gölgeleri dikkat çekicidir. Kırmızı ve yeşilin canlı tonları, resimde ağırlıklı olarak hissedilirken kahverengi,

25 Martinus Rørbyes rejsedagbog, 4 Jan. 1836.

sarı, beyaz, siyah ve mavi renkleri de kullanılmıştır. Belirtildiği üzere renklerin uyumu ve zenginliği göz doldururken insan ve kuş figürlerinin farklı duruş ve dizilimiyle hem karşıtlıklar oluşturulmuş, hem de sahneye hareket ve gerçekçilik katılmıştır.

Karşılaştırma

Osmanlı toplumunda arzuhalciler, halkın resmi ve özel yazışmalarını sağlamak için genel olarak kalabalık yerleri tercih etmiştir. Bu kalabalık yerlerin başında camiler gelmektedir. İstanbul'un özellikle Tophane semti, konumu ve camisiyle arzuhalcilerin başlıca mekânlarından biri olmuştur. Hem semt, hem de arzuhalciler, seyyahların ve Oryantalist ressamın sıklıkla ele aldıkları konulardandır. Bu bağlamda, Martinus Rørbye'nin "Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhalci" tablosu önem kazanmaktadır. Sadece ele aldığı mekân ve konu yönüyle değil, diğer arzuhalci tabloları arasında da farklı bir yere sahiptir.

Bu arzuhalci tablolarından, Rørbye'nin tablosuyla karşılaştırmak amacıyla, özellikle kalabalık kompozisyon olarak düzenlenmiş olanlarından bazılarını kısaca bakacak olursak: Örneğin Sir David Wilkie (1785-1841)'nin, 1840 tarihli "Türk Arzuhalci" tablosunda (Resim 6), kemerli bir yapı önünde resmedilen arzuhalci, Rørbye'nin tablosunda olduğu gibi bir kerevet üzerine oturmuştur ve yanında iki kadın figür vardır. Bu tabloya benzer bir başka resim ise yine aynı tarihli olup Thomas Allom'a aittir; "İstanbul'da Bir Türk Arzuhalci" adlı resimde (Resim 7), yapı çapraz hat oluşturacak şekilde sahneye yerleştirilmiş olup önünde bir arzuhalci, iki kadın figür ve bir çocuk figürü yer almaktadır. Kadınlar ve çocuk, bu örnekte ayakta resmedilmiştir.

Belçikalı ressam Joseph Julius Gaspard Starck (1814-1884)'ın 1891 tarihli "Arzuhalci" adlı eseri de (Resim 8), Rørbye'ninki gibi kalabalık bir kompozisyondur; ama bu, Rørbye'nin tablosu kadar canlı renklere, ayrıntıcılığa ve netliğe sahip değildir. Ayrıca bu tabloda, arzuhalciyle kadın müşterisinin konumu, Rørbye'nin tablosundakinin tersidir; burada daha çok, merkeze yakın konumu, aydınlatılan fonu ve giysi rengiyle, kadın figüre vurgu yapılmak istenmiş gibidir.

Diğer bir tablo örneği ise birkaç tane arzuhalci resmi yapan, Maltalı ressam Amadeo Preziosi'ye aittir. Buraya koyduğumuz örnekte (Resim 9), kompozisyonda çapraz hat oluşturan bir duvar önünde ve tente altında oturan arzuhalci görülmektedir. Rørbye'nin tablosundaki arzuhalci gibi buradaki arzuhalci de diz üstünde yazı yazarken resmedilmiştir; ama bu resim örneğinde, arzuhalcinin karşısında iki erkek müşteri otururken iki kadın müşteri sırasını bekler gibidir. Kadınlar, bu haliyle, T.Allom'un resmindeki figürleri hatırlatmaktadır. Figürlerin açık havada bu şekilde yerleştirilişi ve hatta iki sokak köpeğine yer verililişi, kompozisyona doğallık ve gerçekçilik katmaktadır.

Arzuhalcilerin resmedildiği tablolardan biri de, Amerikalı ressam Walter Gould (1829-1893)'un 1869 tarihli "Arzuhalci" adlı tablosudur (Resim 10) ve verdiğimiz örnekler içinde, Rørbye'nin tablosunu, belki de en fazla çağrıştıran bu resimdir. Rørbye'nin tablosuna göre daha kalabalık olmakla birlikte kompozisyon düzeni, mekân ve figürler,

siyahi bir figüre yer verilmesi, ışık gölgenin kullanımı, detaylı ve net gösterimiyle Rørbye'nin tablosuna benzerlik göstermektedir. Hatta Rørbye'nin kompozisyonundaki halı burada kaldırılmak suretiyle arka plandakiler ortaya çıkmış izlenimi vermektedir.

M. Rørbye ile W. Gould'un tablolarını anımsatan bir tablo da F. Claude Hayette (1838-?)'e aittir. "Arzuhalci" isimli tablo (Resim 11), aynı zamanda Sir D. Wilkie ve T.Allom'un yukarıda bahsedilen resimlerine de benzemektedir. Onlarla benzerliği özellikle konu yönündedir; Rørbye ve Gould'un resimleriyle benzerliği ise figürlerin gösterimi, ayrıntıcılığı renk uyumu ve yakın plan çalışılması yönündedir. Hayette'in tablosunda, arzuhalci, bir bina duvarı önünde ve Rørbye'nin tablosundaki gibi bir kilim serili kerevet üzerinde oturmaktadır. Tablonun arka planına bakıldığında, öndeki binanın camiye yakın bir bina olduğu anlaşılmaktadır. Bina duvarına tutturulmuş, yazılı bir kâğıt parçası olduğu gibi arzuhalcinin elinde, yazar gibi tuttuğu bir kâğıt parçası da vardır. Karşısındaki kadınla konuşarak yazıyor gibidir. Resmin solunda görülen bu kadın figür, şemsiyesini ve ayakkabılarını kerevetin önüne bırakıp oturmuş halde derdini anlatmaktadır. Resmin sağındaki kadın ise bu ikiliye sırtını dönmüş halde başka yöne bakmaktadır. Arzuhal yazdıran kadınla bir tanışıklığı yok gibidir. Dolayısıyla arzuhal yazdırmak üzere bekleyen bir başka kişi olması muhtemeldir.

Bir duvar önünde, arzuhalciyi ve müşterilerini gösteren bir başka tablo ise İtalyan ressam Fausto Zonaro (1854-1929)'nun 1900 tarihli "Arzuhalciler" adlı tablosudur (Resim 12). Kompozisyon düzeniyle A.Preziosi'nin tablosuna benzemekle birlikte F.Zonaro'nun tablosunda, duvar dibinde tek bir arzuhalci yerine arzuhalcilerin sıralandığı görülmektedir. Yazılı kaynaklarda ve fotoğraflarda, arzuhalcilerin böyle sıralanarak çalıştığını görmek mümkündür; ama Oryantalist tablolarında bunun örneği yok gibidir. Bunun nedeni, ressamların gördüklerini resmetmeleri ve/veya tercih ettikleri şekilde resmetmeleri olarak açıklanabilir. Diğer taraftan birden fazla arzuhalciyi böyle bir arada gösteren ya da anlatan kaynakların daha geç tarihli olması, bu kişilerin zaman içinde arttığını, halkın bulunduğu kalabalık ortamlarda onlara daha çok ihtiyaç duyulmaya başlandığını ve sonuçta, böyle sıralanarak çalıştıklarını ortaya koymaktadır. Tarih itibarıyla da tablolar ve fotoğraflar, birbirlerini destekler niteliktedir.

J.Brindesi (1826-1888) ise M.Rørbye gibi Kılıç Ali Paşa Camii'ni, resminde mekân olarak kullanmış ve T.Allom gibi yapıya çaprazdan bakmıştır (Resim 13). Ayrıca Tophane Çeşmesi, Nusretiyi Camii gibi bu semtteki diğer yapılar ve buralardaki kalabalık resmedilmiştir. Böylece gravürlerde olduğu gibi, burada da Tophane semtinin canlılığı ve renkliliği gözler önüne serilmektedir.

Değerlendirme ve Sonuç

Tüm bunların ışığında, Danimarkalı ressam Martinus Rørbye ve resmettiği arzuhalci tablosunu değerlendirecek olursak: 19. yüzyıl Oryantalist resim sanatı çerçevesinde düşünüldüğünde, Martinus Rørbye öncü resamlardan biridir. Hem yaşadığı tarih, hem de resim üslubu açısından diğer Oryantalist ressamların önünde olduğu, hatta

örnek olduğu söylenebilir. İngiltere, Fransa, Almanya, Avusturya, İtalya, İspanya, Hollanda ve Amerika gibi ülkelerden birçok Oryantalist ressam karşımıza çıkarken Kuzey Avrupa ülkelerinin Oryantalist ressamlarına çok rastlamamaktayız. Dolayısıyla Danimarkalı bir Oryantalist ressam olarak Martinus Rørbye bir kez daha dikkat çekmektedir. Rørbye, döneminin Oryantalist ressamlarıyla çeşitli benzerlik ve farklılıklara sahiptir.

19. yüzyılda gelişen teknoloji ve ulaşım şartları, seyyah ve ressamların yolculuk imkânlarını arttırsa da, yüzyıl başında hala büyük zorluklar söz konusudur. Bunlara rağmen Rørbye'nin hiç durmaksızın seyahat etmesi, meslektaşları arasında onu bu yönden oldukça ön sıraya yerleştirir. Doğu yolculuğuna çıkan çoğu Oryantalist ressam gibi eskizler çizer, notlar alır; ülkesine döndükten sonra bunlardan yararlanarak tablolar yapar. Dolayısıyla bazı Oryantalist ressamalarda olduğu gibi, genelde gerçekçi tablolar yapmakla beraber bazen ayrıntılarda yanılırlara düştüğü ve bazı tablolarında, benzer kompozisyon düzenlemelerine yer verdiği görülür.

“Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhalci” tablosunun gerçekçiliği, hem aynı dönemlere ait Tophane ve Kılıç Ali Paşa Camii, hem de arzuhalci tablolarıyla karşılaştırıldığında ortaya çıkmaktadır. Ayrıca Moltke'nin, orada bulunduğu tarih (1836) ile M. Rørbye'nin tablosunun (1837) ve hatta bu tablo için yaptığı eskizin (1836) tarihleri tam olarak örtüşmektedir. Moltke'nin anlattığı Tophane'deki arzuhalci tasviriyle Rørbye'nin kompozisyonunun bu denli uyuşması önemli bir ayrıntıdır; böylece yazılı kaynak ile görsel kaynak birbirini tamamlamakta ve bu, Rørbye'nin gerçekçi yaklaşımının kanıtı olarak düşünülebilmektedir. Diğer taraftan Moltke için de aynı durum söz konusudur denebilir; yani gördüğünü olduğu gibi kaleme almıştır. Moltke ile Rørbye'nin tanışıklığına dair bir bilgi olmamakla birlikte aynı yıl aynı yerlerde buldukları aşikârdır.

Rørbye'nin “Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhalci” tablosu için yaptığı eskizler vardır (Resim 15, 16) ve böylece bunlar, ressamın, konuyu/ mekânı yerinde resmettiğini ortaya koymaktadır. Hatta Rørbye, 10-11 Ocak 1836'da Tophane'de resim yaptığını günlüğünde²⁶ belirtmektedir²⁷. Rørbye'nin bu iki eskiz çalışması, kompozisyon düzeni olarak birbirine çok benzemektedir; ama figürlerin cinsiyeti, pozları, arka planın verilmesi, renklendirme ve bazı eşyalar gibi farklılıkları da içinde barındırmaktadır. İki eskizin boyutlarına bakıldığında ise, birinci eskizin (Resim 15), ikincisinin (Resim 16) iki katı büyüklüğünde olması dikkat çekicidir.

26 Rørbye, günlüğünde Tophane Camii'ne gittiğini ve resim yaptığını belirtmekte; eskizler üzerinde de Tophane/ Tophane Camii diye yazmaktadır. Dolayısıyla bahsettiği ya da resmettiği caminin Nusretiye Camii mi, Kılıç Ali Paşa Camii mi olduğu tam anlaşılamamaktadır. Resimlerdeki yapılar, diğer görselleriyle karşılaştırıldığında bazı çıkarımlara varılmaktadır. Örneğin Rørbye'nin yaptığı diğer bir Tophane eskizindeki yapının, Nusretiye Camii'ni gösterdiği söylenebilir (Tophane Camii'nde, 1836, suluboya, 21 x 26.7 cm, Danish Royal Collection of Graphic Art, <https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=337404>).

27 Martinus Rørbyes rejsedagbog, 10-11 Jan.1836.

Defter sayfası olabileceği gibi tek yaprak halindeki bir kâğıdın hem tam haliyle, hem de yarıdan kesilerek küçük boyutta çalışıldığı düşünülebilir. Eğer böyleyse tam kâğıdın diğer yarısına başka bir resim yapılmış olabilir; hatta belki bu temayla ilgili bir eskiz daha olduğu varsayılabilir. Diğer taraftan daha küçük boyutlu olan ikinci eskizin, birinciye göre daha renkli, daha detaylı, daha kalabalık olması, Rørbye'nin yeteneğini ve ustalığını göstermektedir. Ressamın, aynı yere birkaç gün giderek ya da bir gün içinde orada olup bitenleri izleyerek; diğer bir deyişle arzuhalciyi ve ona gelenleri gözlemleyerek bu eskizleri yapmış olması büyük ihtimaldir. Bu eskizlerin hangi sırayla yapıldığına ve bu temayla ilgili başka bir eskiz olup olmadığına dair bir bilgiye henüz ulaşılmamıştır. Ama konumuz olan “Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesinin Yazan Türk Arzuhalci” tablosu için Rørbye'nin bu iki eskizden yola çıktığı bellidir. Daha küçük boyutlu, ayrıntılı, renkli ve daha çok figürlü çalıştığı ikinci eskiz, yaptığı tabloda daha ağır basmakta; tabloda resmedilen mekân, figürler ve eşya bu eskizdekine benzemektedir. İki kadın müşteri yerine bir erkek ile iki kadın müşteriyi resmetmeyi tercih etmiş; ama sağdaki siyahi figürün pozunu farklılaştırmıştır. Eskizde izleyiciye doğru bakan bu figür, tabloda arzuhalciye yönelmiş; böylece kendi içine dönük hale gelen sahneye, eskizdeki gibi izleyici dâhil etmemiş, olayı gerçekten dışarıdan izleyen biri haline getirmiştir. Grand (2017)'in belirttiği gibi bu da bir anlamda Rørbye'nin seyahat ressamı konumuna sokmakta; hem sahneye dışarıdan bakan biri olmakta, hem de etraftaki diğer kişilere/ yerel halk dışındakilere yer vermemiş olmaktadır. Bu durum, aynı zamanda ressama ya da izleyiciye, bir turist ya da adeta bir “voyeur” rolü vermektedir. Tüm bunların yanı sıra Rørbye, yaptığı tabloya, birinci eskizden de bazı öğeler katmıştır; figürlerin dizilimi, eşyalar ve arzuhalcinin kürsüsü önündeki bezeme bu öğeler arasındadır.

Eskizler ile tablonun tarihi arasındaki bir yıl, Rørbye'nin eskizlerini geliştirerek çalıştığını gösterdiği gibi tabloyu, Avrupa'ya döndükten sonra yapmış olduğunu düşündürmektedir. Ressam, eskizlerle tablo arasında ufak değişiklikler yapmış; eskizler tabloya dönüştürülürken doğal olarak bazı ayrıntılar, bezemecilik ve renk çeşitliliği artmıştır. Kumaş yerine halının resmedilmesi ve ayrıntılı gösterilmesi ile şebekelerin eklenmesi, en belirgin değişimlerdir. Özellikle şebekelerin Rørbye tarafından geometrik desenli yapılışı, caminin çeşitli tarihlere ait diğer görsel örnekleriyle karşılaştırıldığında dikkat çekmektedir. Örneğin G.J. Brindesi'nin resminde (1845, Resim 13) ve Cornelius Gurlitt'in Die Baukunst Konstantinopels adlı kitabının ikinci cildindeki fotoğrafta (1912, Resim 17), Kılıç Ali Paşa caminin söz konusu son cemaat yerindeki şebekelerinin kareler halinde olduğu görülmektedir. Hatta M.Fruchtermann'ın kartpostallarından Türk arzuhalciler (y.1895, Resim 18) olarak adlandırılan örneğe bakılacak olduğunda, buradaki mekânın Kılıç Ali Paşa camii olduğu söylenebilir. Bu fotoğraf, hem arzuhalcileri cami önünde göstermesi, hem de şebekelerin kareler halinde olması ile önem kazanmakta ve konumuz paralelinde birer kanıt oluşturmaktadır. Bunların sonucunda, Tophane ve Kılıç Ali Paşa Camii'nin, hatta buradaki arzuhalcilerin her zaman önemli ve dikkat çekici olduğu; yıllar boyu süreklilik gösterdiği ve çeşitli görsel örneklere (tablo, fotoğraf vb.) malzeme oluşturduğu söylenebilir.

Tekrar Rørbye'nin tablosuna dönecek olursak, tablo tarihi 1837 iken yukarıda belirtilen örnekler arasında en erken tarihlili olan G.J. Brindesi'nin resmi olup 1845 tarihlidir. Bu kısa süre içinde camide ve/veya şebekelerde bir değişiklik olduğuna dair bir bilgiye ulaşılmamıştır. Eğer öyle olsaydı, Rørbye'nin tablosu belki bir belge olarak daha da önem kazanabilirdi. Dolayısıyla Rørbye'nin tabloda böyle geometrik desenli şebekelere yer vermesinde birkaç ihtimal olabilir. Başka bir eskizinden yararlanmış olabilir; ama henüz böyle bir eskize ulaşılmamıştır. Bunun yanı sıra ressam, diğer bazı resimlerinde (örneğin III. Ahmet Çeşmesi, Tophane Camii gibi) yapılarıdaki şebekeleri göstermiştir, hatta bu şebekeler oldukça süslü ve kıvrımlı olan örneklerdir. Diğer bir deyişle bunları, gerçekçi ve ayrıntılı resmetmiştir. Dolayısıyla konumuz olan tablodaki şebekeleri sade ve geometrik göstermesi, eskizlerden bir yıl sonra hafızasından çalışması sonucu olabileceği gibi resimsel amaç ve kaygıdan da kaynaklanabilir. Eskizlerindeki boşluğu tamamlamak, geometrik biçimler ve desenler arasında dengeyi sağlamak, figürlerin ve halının yoğun gösterimine karşın sadeliği kullanmak, tüm bunlarla kompozisyondaki denge ve uyumu sağlayarak izleyiciyi de yormamak gibi resimsel nitelikler söz konusu olabilir. Diğer taraftan Rørbye'nin İstanbul'da olduğu 1830'larda, şehrin çeşitli binalarında sade ya da süslü şebekelere rastlanmaktadır; Rørbye bunlardan da esinlenmiş olabilir.

Kılıç Ali Paşa Camii'nin son cemaat yerini çevreleyen bir revak daha bulunmaktadır; dolayısıyla iki kademe halinde camiye girilmekte ve iki sıra sütun yer almaktadır. Mimar Sinan'ın başka camilerinde de (örneğin Üsküdar Mihrimah Sultan Camii, Rüstem Paşa Camii vb.) rastlanan bu düzenleme göz önünde bulundurulduğunda, konumuz olan tablodaki sütunların ikinci sıra yani içteki sütunlar olması ihtimal dâhilindedir. Zaten bu sütunların arka planında cami duvarı görülmektedir ki böylece bu ara bölümün son cemaat yeri olduğu düşünülebilir. Böyle olduğu takdirde ressamın sütunlar arasına şebekeleri yerleştirilmesi dikkat çekicidir. Yukarıda bahsedilen diğer cami görsellerinde buna rastlanmadığı gibi Sinan'ın bu planı uyguladığı diğer camilerde de son cemaat yeri sütunları arasında şebekeler görülmemektedir. Yine de Kılıç Ali Paşa camisinde böyle bir uygulama vardı da Rørbye bunu resmederek bize ilginç bir ayrıntı mı sunmuştur, yoksa tabloyu eskizlerden/İstanbul'a geldikten bir yıl sonra yaptığı için bir yanlış hatırlama mı ya da görsel kaygıyla hayali bir şebeke mi karşımıza çıkarmaktadır gibi sorular yoruma açıktır.

Resimsel yönden bakıldığında, şebekeler, halıdaki madalyon ve ahşap sandıktaki geometrik yıldız motifleri, biçimsel olarak birbirini tamamlamaktadır. Rørbye, bu tablonun eskizlerinde ya da başka eskizlerinde, perde ya da tente gibi işlevsellik kattığı kumaşlara yer vermiştir. Konumuz olan bu tabloda, bunu halıya dönüştürmesi, rengiyle biçimiyle zengin bir görünüm katma isteğinden kaynaklanabileceği gibi gördüğü bir halı örneğinden esinlendiğini düşündürmektedir. Tablodaki halının çok benzeri, Gülbenkian Müzesi'nde, T.97 envanter no.lu ve madalyonlu İran halısı olarak karşımıza çıkmaktadır²⁸. 1935'te

28 Bu halı örneğini belirlememizde, bize değerli bilgileriyle katkıda bulunan Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü öğretim üyelerinden Doç.Dr. Gülgün Yılmaz'a teşekkürü bir borç biliriz.

Gülbenkyan koleksiyonuna katılan, 16.yüzyıla tarihlenen halıyı ya da benzerini Rørbye, Avrupa'daki gezileri sırasında görmüş olabileceği gibi bir yayında rastlamış da olabilir. Halı orijinalinin boyutu 530 x 222 cm'dir ki tablodaki halının boyutunun da madalyonun görünümünden ve halının katlanış şekliyle aşağı yukarı böyle olduğu anlaşılabilir. Kerevet üzerinde görülen ise el dokuma kilimdir; geniş şeritler halinde ve sadedir. Hatta Rørbye, aynı kilimi "Türk Kahvehanesi Önünde Satranç Oynayanlar" tablosunda da daha sonra kullanacaktır (Resim 20).

Eskizlerden tabloya geçerken eklenen diğer ayrıntılar arasında ise kandil, tespih, çubuk ve yemeni gibi öğeler görülmektedir ki bunlar Oryantalist resim örneklerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Rørbye, İstanbul'dayken birkaç kez Kapalıçarşı'ya gitmiş, alışveriş etmiştir (24 Aralık 1835)²⁹. Çubuk ya da lülelerle ilgilendiği günlüğünde yazmaktadır (29 Aralık 1835)³⁰. Dolayısıyla ülkesine dönerken yanında bu tür eşya olması ve bunları resmetmiş olması çok mümkündür. Sandık önündeki kehribar tespih, erkek figürün ayağındaki Antep yemenisi, kerevet önündeki kadın terliği –ki bunun da eskizi mevcuttur (Resim 19)-, yandaki sütuna dayalı süslü çubuk ve kandiller gördüğü ve belki satın aldığı örnekler olabilir. Bu öğelerin, eskizde olmasa bile Rørbye tarafından sonradan eklenmiş olması, ressamın bu Oryantalist sahneyi tamamlama isteğini, belki de Oryantalist atmosferi oluşturma ve sahneyi görsel olarak zenginleştirme çabasını göstermektedir. Dış mekânda kadınla erkeği bir arada göstermesi, figürlerin oturur ya da ayakta duruşları, beyaz tenli figürlerle siyah figürün yan yana verilmesi de yine pek çok Oryantalist tabloda görülen özelliklerdendir.

Çoğu Oryantalist ressam gibi Rørbye da, çok fazla olmamakla birlikte farklı kompozisyonlarında benzer öğeleri, eşyayı ve figürleri resmetmiştir. Örneğin Rørbye, "Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhalci" tablosundakine benzer bir kompozisyon düzenini "Türk Kahvehanesi Önünde Satranç Oynayanlar" adlı başka bir tablosunda (Resim 20) daha sonra yineleyecektir. İki tabloda da, sahnenin yatayına geliştiği, çapraz hat yerine karşıdan bakıldığı; buna rağmen figür dizilimi ve art arda gelişen mekân algısıyla dengeli, uyumlu, gerçekçi bir sahne oluşturduğu görülmekte; ustaca kullanılan ışık-gölge ve renkler buna destek vermektedir. İki tabloda resmedilen kilimler de aynıdır. Rørbye'nin böyle birbirine benzeyen başka tabloları ve kompozisyon düzenleri de vardır. Hatta konumuz olan tablo için geçerli olan durum, "Türk Kahvehanesi Önünde Satranç Oynayanlar" tablosu için de geçerlidir; yani bu tablonun da eskizleri olduğu gibi aynı kompozisyon düzeni ya da belli öğeleri başka bir tabloda daha görülmektedir (Resim 21, 22).

Bunun paralelinde, diğer bir örnek ise konumuz olan "Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhalci" tablosundaki figürlerin benzerinin başka bir eskizde de karşımıza çıkmasıdır. "İstanbul Görünümü" ismi verilen eskizinde (Resim 23), bir cami avlu kapısının sol tarafında görülen üç figür, konumuz olan

29 Martinus Rørbyes rejsedagbog, 24 Dec. 1835.

30 Martinus Rørbyes rejsedagbog 29 Dec. 1835.

tablodaki gibidir. Figürlerin pozları ve dizilimi aynıdır ve yine arzuhacı ile müşterilerini göstermektedir. Farklı olan müşterilerin ikisinin de erkek oluşudur. Ayrıca burada resmedilen cami, etrafında arzuhalcilerin olduğu bilinen büyük ve merkezi camilerden biri olan İstanbul'daki Beyazıt Camii'dir, ki Rørbye, günlüğünden anlaşıldığı kadarıyla Tophane'ye gitmezden bir gün önce (9 Ocak 1836) Beyazıt Camii'ne gitmiştir³¹. Gerçi Beyazıt Camii'ne ilk gidişi değildir bu; 24 Aralık 1835³², 4 Ocak 1836³³ ve sonrasında 12 Ocak 1836³⁴ günlerinde de camiyi ziyaret etmiştir.

Tüm bunların yanı sıra Martinus Rørbye, T.Géricault (1791-1824) ve Oryantalist ressam Horace Vernet'nin üslubuna hayranken E.Delacroix (1798-1863)'ninine temkinli yaklaşmaktadır. Rørbye'nin resimlerine bakıldığında, üslupsal olarak bu yaklaşımlarının ve kendi hocalarının izleri görülebilir. Neo-klasik ressamlardan ders alan Rørbye'nin resimleri üslupsal olarak onlara daha yakındır; heykelsi, durağan ve net figürlerle kompozisyonlarını oluşturur. Delacroix'nın resimleri ise daha farklı olup renkleri ön plana çıkaran, genelde daha enerjik ve nispeten lekesele üslup gösteren örneklerdir. Bu yüzden Rørbye'nin üslubu, hem hocalarına, hem de H.Vernet'ye daha yakındır. Diğer taraftan Doğu yolculuğuna çıkışları, eskiz defterleri doldurmaları ve günlük tutmaları, eskizlerden tablo üretmeleri, konu seçimleri açısından Rørbye, Delacroix ile benzer diyebiliriz. Kaldı ki, Rørbye, Delacroix'nın çağdaşıdır, yani aynı yıllarda yaşamışlardır. Oryantalist resim sanatı, bir anlamda Delacroix ile başlatıldığına göre ve Rørbye da, Delacroix gibi Doğu'yu gidip görerek resmettiğine göre Oryantalist ressamların öncülerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Martinus Rørbye genelde ressamların yaşam biçimlerini beğenmediği gibi, kendilerini beğenmelerinden, sadece kendileri için çalışmalarından ve sanat pazarına yönelik çalışmalarından rahatsızlık duymaktadır. Duyarlı ve seçici bir yapıya sahip olan Rørbye'nin az sayıda yakın arkadaşı vardır ve bunlardan biri Danimarkalı yazar H.C.Andersen (1805-1875)'dir³⁵. H. Andersen, Lamartine'den olduğu kadar ressam arkadaşı Rørbye'den da etkilenecek ondan dört sene sonra Doğu yolculuğuna çıkmış (1840), 1841'de İstanbul'a gelmiştir. Dolayısıyla Rørbye, o dönemde çevresindekileri ve kendinden sonrakileri bu anlamda etkilemiş bir ressamdır. Dönemin zor şartlarında, çok seyahat etmesine, ayrıntıcı bir üslubu olmasına ve genç sayılabilecek bir yaşta ölmesine karşılık çok üretken bir ressam olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Yüzlerce eskiz ve tablo yapmış olan Rørbye'nin eskizlerine bakıldığında, bir fotoğraf makinesi gibi belgelemeye yöneldiğini, hızlıca not alır gibi resim yaptığını, gözlemci ve sağlam bir göze sahip olduğunu düşünmek mümkündür. K.L. Grand'ın yazısında belirttiği gibi, ilk seyahat resimlerinin de öncüsüdür; tuttuğu günlüklerde bir turist, yaptığı resimlerinde ise gerçek

31 Martinus Rørbyes rejsedagbog, 9 Jan.1836.

32 Martinus Rørbyes rejsedagbog, 24 Dec.1835.

33 Martinus Rørbyes rejsedagbog, 4 Jan.1836.

34 Martinus Rørbyes rejsedagbog, 12 Jan.1836.

35 Grand, 2017.

bir gezgin tavrı göstermiştir³⁶. Dolayısıyla örneğin konumuz olan tabloda, Tophane'nin kozmopolit ve kalabalık ortamını yansıtmaktansa sadece Doğu'ya/İstanbul'a özgü ya da yerel figürleri resmetmiştir.

Sonuç olarak, yaptığı eskizlerden yola çıkarak resmettiği “Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhalci” tablosu, Martinus Rørbye dendiğinde, ilk akla gelen resmidir denebilir. Hem konusu, hem tasvir şekli, hem üslubuyla beğenilen, anlaşılabilir, akılda kalan bu tablo, ressamıyla özdeşleşmiştir ve Rørbye'nin kendine özgü üslupsal özelliklerini yansıtmaktadır. Diğer resimlerinde görülen Neo-klasik, Romantik, Oryantalist üslubun izleri bu resimde de bir sentez olarak görülmektedir. Dolayısıyla döneminin üslupları, hocalarının etkisi ve Alman, İtalyan ve Danimarka resim üsluplarının yansımaları, Rørbye'de gözlemlenebilir. Ödül kazanan “Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhalci” tablosu, Tophane gibi bir mekân ve arzuhalci gibi bir kişiyi, döneminde göstermesiyle, birebir çalıştığı düşünülen eskizlerden tabloya geçişiyle, tablonun yapılış tarihi itibarıyla kalabalık arzuhalci tabloları içinde ve genel olarak Oryantalist resmin başlangıç dönemlerine rast gelmesi ve bu tablolar arasında çok ayrıntılı, özenli, titiz ve net gösterimiyle ön plana çıkmaktadır. Dolayısıyla hem Rørbye'nin bu tablosu, hem kendisi öncüdür. Kronolojik olarak ve genel anlamda seyahat ressamlarının ve Oryantalist ressamların ilklerinden biri olarak değerlendirilebilecek Rørbye, aynı zamanda ülkesi Danimarka'nın ilk ve tek Oryantalist ressamıdır denebilir. Daniel Herman Anton Melbye (1818-1875), Elisabeth Jerichau-Baumann (1819-1881) ile oğlu Harald Adolph Nikolaj Jerichau (1852-1878) gibi Danimarkalı ressamlar, İstanbul'a gelmiş olsalar bile Oryantalist resim örnekleri çok fazla olmadığı gibi M. Rørbye'den sonraya tarihlenmektedir. Diğer taraftan Rørbye, Danimarka'da resim sanatının gelişmesinde, Skagen resim ekolünün oluşmasında; hatta Avrupa'daki sanatçı ve sanatseverlerin dikkatini Danimarka'ya ve sanatına çekmede önemli rol oynamıştır.

36 Grand, 2017.

KAYNAKÇA

- Aikaterini Laskaridis Foundation. (2014). *Travelogues: Gezginlerin Bakışı*: <http://tr.travelogues.gr/> (Erişim: 12.02.2019)
- Amicis, E. de (1993). *İstanbul (1874)*. (Prof.Dr.Beynun Akyavaş, Çev.), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Art. <https://www.art.co.uk/> (Erişim: 12.02.2019)
- Art UK. *The Turkish Letter Writer*. <https://artuk.org/discover/artworks/the-turkish-letter-writer-108118> (Erişim: 12.02.2019)
- Cezar, M. (1996). 400 yılın önemli eserlerinin diz dize olduğu semt Tophane, *Sanatsal Mozaik*, 13, 28-38.
- Crawford, F.M. (2007). *1890'larda İstanbul*. (Şeniz Türkömer, Çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çağdaş ve Modern Türk Resim Sanatı Müzayedesi(30.04.2013), Münif Paşa Aile Koleksiyonu, İstanbul, Lot no. 64. s.58.
- Ebay. *Constantinople Turkish Letter Writer*: <https://www.ebay.com/itm/CONSTANTINOPLE-Turkish-Letter-Writer-ALLOM-1840s-Original-Engraving-Print-/131809735569> (Erişim:12.02.2019)
- Europeana Collections. <https://www.europeana.eu/> (Erişim: 16.02.2018)
- Eyice, S. (1994). Kılıç Ali Paşa Külliyesi. İslam Ansiklopedisi, (C.25, 412-414), Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Germaner, S. ve İnankur Z.(2006). *Osmanlı Sarayı'nda Oryantalistler*. İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Göncüoğlu S. F. (2009). *Bir Semt-i Meşhur Tophane Değişimin ve Yıkımın Hikâyesi*. İstanbul: Erkam Matbaası.
- Grand, K. L. (2017). The Image Of Traveling, Travel Paintings And Writings By The Danish Golden Age Painter Martinus Rørbye, *RIHA Journal*, 0146. Erişim: 11.02.2019. https://pure.au.dk/portal/files/119772586/RIHA_Journal_Karina_Lykke_Grand.pdf
- Gurlitt, C. (1912). *Die Baukunst Konstantinopels*, Berlin: E. Wasmuth a.-g.
- Güngör, N. (Haz.). (1996). *Seyyahların Kaleminden Şehr-i Şirin İstanbul*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- İnalcık, H. (1988). Şikâyet Hakkı: 'Arz-ı Hal ve Arz-ı Mahzar'lar. *Osmanlı Araştırmaları VII-VIII.*, 33-54.
- Işın, E. (1999). *İstanbul'da Gündelik Hayat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- İstanbul Sanat Evi. (2015). *Amadeo Preziosi*: <http://www.istanbulsanatevi.com/tag/amadeo-preziosi/> (Erişim: 16.02. 2019)
- Jornaes, B. (2003). Rørbye, Martinus (Christian Wedelstoft). *Grove Art Online*. Erişim: 12.04.2018. <http://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000073854?rskey=mIDaYc&result=1>
- Martinus Rørbye biography. *Up/Closed*. Erişim: 17.03.2019. <https://upclosed.com/people/martinus-rorbye/>
- Martinus Rørbye s rejsedagbog, *Kilder Til Dansk Kunsthistorie*, Erişim: 17.03.2019. <https://mr.ktdk.dk/>
- Moltke, H. Von (1999). *Moltke'nin Türkiye Mektupları*. (Hayrullah Örs, Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mutual Art. Martinus Rørbye: <https://www.mutualart.com/Artist/Martinus-Rorbye/01226694C162B71F/Artworks?Params=3130303433332C43757272656E74506167652C322C31> (Erişim: 04.03.2019)
- Oztypewriter. *Street Scribes in Istanbul*: <http://oztypewriter.blogspot.com.tr/> (Erişim:16.02.2018)
- Pingudu Müzayede. İstanbul(Constantinople) Arzuhalçiler: <https://www.pingudumuzayede.com/urun/728510/meslek> (Erişim: 04.03.2019)
- Rørbye, Martinus Christian Wesselstoft. *Netherlands Institute for Art History*, Erişim: 17.03.2019. <https://rkd.nl/en/explore/artists/67642>
- Sarıyıldız, G. (2010). *Sokak Yazıcıları*. İstanbul: Derlem Yayınları.
- The Athenaeum. <https://www.the-athenaeum.org/> (Erişim: 04.03.2019)
- Topallı, E. (2010). From the 19th Century Up to Present Day the Scriveners Parallel to Orientalist Paintings: Its Historical and Sociological Background. *Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18, 62-70.
- Up/Closed. *Martinus Rørbye biography*: <https://upclosed.com/people/martinus-rorbye/> (Erişim: 12.02.2019)
- Useum. *A Party of Chess Players Outside a Turkish Coffeehouse and Barbershop*: <https://useum.org/artwork/A-party-of-chess-players-outside-a-Turkish-coffeehouse-and-barbershop-Martinus-Rorbye-1845> (Erişim: 12.02.2019)
- V&A. Victoria and Albert Museum Collections. <http://collections.vam.ac.uk/> (Erişim: 29.05.2018)

RESİMLER



Resim 1. A.I.Melling (1763-1831), Tophane Çeşmesi ve Kılıç Ali Paşa Camii, *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*, 1819. (Aikaterini Laskaridis Foundation, 2014.)



Resim 2. T.Allom (1804-1872), Tophane, Pera'ya giriş, Constantinople and the Scenery of the Seven Churches of Asia Minor, 1836-38. (Aikaterini Laskaridis Foundation, 2014.)



Resim 3. Anonim, Tophane Çeşmesi ve Kılıç Ali Paşa Camii, y.1830, suluboya, 34.8 x 59.3 cm., Victoria and Albert Museum. (V&A. Victoria and Albert Museum Collections.)



Resim 4. A.Preziosi (1816-1882), Yaşlı Türk Arzuhalci, y.1845-1855, karakalem, tebeşir, suluboya, 21.5 x 16.5 cm., Victoria and Albert Museum. (V&A. Victoria and Albert Museum Collections)



Resim 5: C.Wilda (1854-1907), Arzuhalci, 1886, tuval üzerine yağlıboya. (Art)



Resim 6: Sir D.Wilkie (1785-1841), Türk Arzuhalci, 1840, yağlıboya, 71.7 x 54 cm., Aberdeen Art Gallery & Museums. (Art UK.)



Resim 7: T.Allom (1804-1872), İstanbul'da Bir Türk Arzuhalci, Constantinople and the Scenery of the Seven Churches of Asia Minor, 1836-38. (Ebay)



Resim 8: J.J.Gaspard Starck (1814-1884), Arzuhalci, 1891, ahşap üzeri yağlıboya, 31 x 48 cm, Pera Müzesi, İstanbul (Oztypewriter)



Resim 9: A.Preziosi (1816-1882), Kahve Köşesi, 1856, 19 x 26 cm. (İstanbul Sanat Evi)



Resim 10: W.Gould (1829-1893), Arzuhalci, 1869, 108.9 x 138.4 cm, Özel Koleksiyon. (Oztypewriter)



Resim 11: F.Claude Hayette (1838-?), Arzuhalci, 117 x 90 cm., tuval üzeri yağlıboya, Özel koleksiyon. (Münif Paşa Aile Koleksiyonu)



Resim 12: F.Zonaro (1854-1929), Arzuhalciler, 1900, tuval üzerine yağlıboya, 38 x 61 cm, Özel koleksiyon. (Oztypewriter)



Resim 13: G.J. Brindesi (1826-1888) , İstanbul, Tophane'deki Kılıç Ali Paşa Cami avlusu, Souvenirs de Constantinople, 1845. (Aikaterini Laskaridis Foundation, 2014.)



Resim 14: M.Rørbye (1803-1848), Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesinin Yazan Türk Arzuhalci, 1837, 95 x 130 cm., Özel koleksiyon. (Up/Closed)



Resim 15: Türk Arzuhalci ve iki peçeli kadın, 1836, kâğıt üzeri karakalem ve suluboya, 18 x 28.5 cm. (Mutual Art)



Resim 16: M.Rørbye (1803-1848), Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhalci, eskiz, 1836, 9 x 14 cm, karakalem, mürekkep, suluboya, Statens Museum For Kunst. (Europeana Collections)



Resim 17: Cornelius Gurlitt (1912). Die Baukunst Konstantinopels, vol.2, CLIV27b, Berlin. (Die Baukunst Konstantinopels)



Resim 18: M.Fruchtermann kartpostallarından Türk arzuhalçiler, y.1895. (Pingudu Müzayede)



Resim 19: Türk terliği ve bir motif, 1836, kalem, suluboya, Statens Museum for Kunst. (Europeana Collections)



Resim 20: M.Rørbye (1803-1848), Türk kahvehanesi ve berber dükkanı önünde satranç oynayan Doğulular, 1845, tuval üzerine yağlıboya, 116.7 x 147.9 cm., National Gallery of Denmark. (Usecum)



Resim 21: Türk kahvehanesi ve berber dükkânı önünde satranç oynayan Doğulular, 1836, Kalem, suluboya, Statens Museum for Kunst. (Europeana Collections)



Resim 22: Hana giriş, 1844, kağıt üzeri yağlıboya tuvale geçirilmiş, 31.12 x 49.53 cm., Los Angeles County Museum of Art. (The Athenaeum)



Resim 23: İstanbul'dan görünüm, 1836, karakalem ve suluboya, 28 x 38 cm., Özel koleksiyon. (The Athenaeum)

AN UNFAMILIAR EARLY BYZANTINE CERAMIC OBJECT FROM OLYMPOS: BIRD-FEEDER



OLYMPOS'TAN ERKEN BİZANS DÖNEMİNE AİT BİLİNMEYEN BİR SERAMİK ESER: KUŞ YEMLİĞİ

Muradiye ÖZTAŞKIN*

This paper is dedicated to the memory of colleague and friend Sinan Sertel, who had a great effort in the Olympos excavation and left fingerprints of grace on our lives.

Abstract

The subject of this study is a ceramic bird-feeder has been discovered in Olympos excavation in the 2017. The bird-feeder has been found in the southeast corner of the stylobate, which runs from the front of the pronaos to the east during the excavation works aimed to reveal the cella and pronaos of the temple in 2017. The findspot of the bird feeder is in the east of the viridarium of the Episcopoion, in an Early Byzantine period dump between the southeast corner of the stylobate and the north wall of the Room 20 (M20). The clay of the ceramic bird-feeder resembles to the Late Roman D Ware of red slip ceramics which are mostly considered to be from Cypriot origin. According to the general chronology of the area and the context data, the bird-feeder from Olympos is belonging to the 6th century AD.

Keywords: *Lycia, Byzantine, Late Roman D Ware, Red Slip Pottery, Bird-Feeder,*

Öz

Bu çalışmanın konusunu oluşturan kuş yemliği Olympos kazısı 2017 sezonunda tapınağın pronaosunun önünden doğuya doğru devam eden stylobatın güneydoğu köşesinde bulunmuştur. Bu alanda Piskoposluk Sarayı'nın viridarium (iç bahçe) bölümünün doğusunda, stylobatın güneydoğu köşesi ve stylobatın güneyindeki Mekân 20 (M20) olarak adlandırılan odanın kuzey duvarı arasında Erken Bizans dönemine ait bir çöplük tespit edilmiştir. Kuş yemliğinin hamuru kırmızı-kahverengi renkte, mikalı ve kireç katkılıdır. Hamur üzerinde kırmızı astar kalıntıları mevcuttur. Üzerindeki izler sayesinde hızlı dönen çarkta biçimlendirildiği anlaşılmaktadır. Yan yüzünde bir aletle kesilerek açılmış yarım daire biçiminde beş adet delik bulunmaktadır. Üst kısmında kısa bir boyun biçiminde yapılmış açıklıktan yem koyulmaktadır. Hamur özellikleri bakımından çoğunlukla Kıbrıs'ta üretildiği kabul edilen Late Roman D grubu kırmızı astarlı seramiklerine benzemektedir.

* Dr. Faculty Member. Pamukkale University, Faculty of Science and Letters, Department of Art History, Denizli. ORCID ID: 0000-0002-2580-3999 ♦ E-mail: muradiyeb@gmail.com

Seramikten yapılmış kazı buluntuları arasında tanımlanmamış bir obje olması bakımından kuş yemliğinin tanımlanması önemlidir. Kuş yemliğinin işlevinin saptanabilmesi için Roma ve Bizans dönemi mozaiklerindeki betimlemelerden yararlanılmıştır. Olympos'ta bulunan kuş yemliğinin alanın genel kronolojisine ve mevcut kontekst verilere göre M.S. 6. yüzyıla ait olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: *Likya, Bizans, Geç Roma D, Kırmızı Astarlı Seramik, Kuş Yemliği,*

The archaeological excavations in Olympos city have been ongoing since 2006. The bird-feeder examined in this study has been found in the southeast corner of the stylobate during the excavation works aimed to reveal the cella and pronaos of the temple in 2017¹. According to the obtained data, the temple and the entire temenos area have been used for new construction activities at the end of the 5th century AD. The religious buildings such as a church and a baptistery, other buildings used for sheltering and gathering have been constructed for reorganizing the entire area as Episcopal Palace (Episcopeion)². The cella of the temple has been included to the complex of the Episcopal Palace and used as a separate space. It is determined that the pronaos and its façade was intact and in visible condition throughout the 6th century. The bird feeder has been discovered in the east of the *viridarium* (courtyard) of the Episcopal Palace, in an Early Byzantine period dump between the southeast corner of the stylobate and the north wall of the Room 20 (M20).

The clay of the bird feeder is red-brown colored (Mun. 2.5YR6/6), micaceous and has lime particles (Fig. 2). The traces of red slip can be seen on a dense, non-porous surface. The bird-feeder is 18.6 cm wide and 13.8 cm tall. There are five semi-circular openings on the side which have been cut by a tool. The elongated upper part that has diameter of 7.7 cm. and has a ring-shaped opening at the top (Fig. 3, 5). This part has been used to put in grain or pellet. It is likely that the ring-shaped opening has been used to be covered with a wooden or ceramic stopper to prevent birds from getting stuck. The bottom was irregularly shaped on a fast rotating wheel and marks indicate that it has been separated off from the wheel by a wire or string (Fig. 4).

Another archaeological find which is very similar to the bird-feeder from Olympos has been discovered during the excavation in Emporio in the south of Khios (Fig. 6). It has been described as brazier due to its shape and findspot and dated to 7th

1 For the excavation in 2017, see Olcay Uçkan & Öztaşkın, 2018: 82-86.

The research about the pottery finds of Olympos has been supported by Pamukkale University with the project number 2019SOBE003 in 2019. I would like to thank Pamukkale University for its support.

The excavation works in Olympos has been supported by Anadolu University with the project number 1606E535 between 2016-2019. I would like to thank Anadolu University for support.

2 For the architecture of the Episcopal Palace, see Öztaşkın, G.K., 2017.

century AD.³ In contrast with its coarse appearance, there is no burning mark on the object. It is still on exhibition in the building known as the Justinianus Palace on the island of Khios. It is not always easy to determine the function of a ceramic object according to its shape, since bird feeders made of ceramic are not well-known among archaeological finds. Due to its similarity with the finding in Olympos it is possible to mention that the ceramic find from Emporio probably has been used as a bird-feeder.

Historical sources dating to the Roman and Byzantine periods inform us about many kinds of birds that were fed for both consumption as meat and also for their beautiful appearance and sounds. Birds that were kept as poultry are mostly turtle-dove, pigeon, duck, goose, guineafowl, pheasant, partridge, quail, thrush, wood grouse and hen⁴. Among them, pigeons were particularly popular because of their kindness and loyalty. Therefore, pigeons have always been kept by people because they are easy to breed and they can learn to carry messages. In the Greek and Roman periods, the historical sources indicate that pigeons were fed by all classes of society, not only elite families⁵. This was not only because pigeon eggs and meat were seen as easy-food, but also because pigeon droppings used as fertilizer which gives very good results in arid lands.

The distinction between pigeon and turtle-dove is not clear in the historical sources from Byzantine period. However, in the agricultural handbook *Geponika* compiled in the middle of the 10th century AD, it is mentioned that pigeon manure is a high quality fertilizer and it is especially recommended for growth of seeds and the early maturation of the grapes⁶. For this reason, it is known that there were large sized tower-shaped pigeon-houses made of terracotta and reeds, not only in villas with large lands but also around the houses where small horticultural works were carried out. Varro describes in detail how pigeon-houses should be built concerning with farming activities in his *Re Rustica* which belongs to the 1st century BC⁷. According to Varro a pigeon-house called as *columbarium* is a small vaulted space with niches⁸. It must have a single entrance and this entrance must be high enough to stop predators. Columella, who lived in the 1st century AD, stated that bird-houses should be smoothly plastered and the interiors should be painted in white⁹. Without doubt, the construction technique varies according to local materials and needs. Among the archaeological finds, pigeon-houses made of limestone have been determined in Israel and also brick work ones in Egypt and rock-cut ones in Cappadocia have been documented¹⁰.

3 Ballance, et al., 1989, lev. 26/279.

4 Dalby, 2004: 64, 127.

5 Lewis and Llewellyn-Jones, 2018: 729, 754.

6 *Geponika* II, 21; V, 26.

7 Varro, R. R. III, VII, 3.

8 This architectural term is also used for describing funerary spaces in the Roman period. Gr. *peristereon/περιστέρειων* or *peristerostrophion/περιστεροτροφείον*.

9 Columella, R. R. VIII, VIII, 4.

10 Germanidou, 2015: 40-48.

Although rare, it is possible to see depictions of bird-houses in mosaic pavements. In Palestra (Egypt) black pigeons are seen on a terra-cotta bird-house in a depiction of a Nile landscape on a mosaic pavement which is dated between 120-110 BC¹¹. This mosaic panel shows the human life around the Nile and the different species of living creatures belonging to the habitat in detail. In the mosaic representations of the Roman and Byzantine periods, mosaics rarely depict the rural life so realistically with all its elements. Generally, the main theme of mosaics with nature scenes was to reveal the wealth of landowners. Their wealth usually included servants, large gardens, grown crops, prey animals, exotic animals and feasts that including one or more of these elements. Therefore, bird-houses which have been mentioned by historical sources that they were used widespread, have been rarely included in these aristocratic themes just as a complementary detail.

A mosaic panel known as the ‘Dominus Julius Mosaic’ which is exhibited in the Bardo Museum in Tunisia belonging to a villa in Carthage is dated between 380-400 AD¹². In this mosaic panel Julius and his family are shown in a large rural landscape with their house depicted at the center. Many servants carry newly harvested products and animals to the members of this elite family. In the upper part of the mosaic, a woman who is possibly a member of the family sits on a kind of furniture between trees. Under the furniture, a bird-house is depicted with a single entrance and there are seven small birds feed around it (Fig. 7). It can be thought that the bird-house was made of wicker because of the yellow cross bands that cover the body. According to the historical sources, portable cages in various forms made with wooden and wicker were used for small birds. The most popular of these cages were the round shaped and domed ones as depicted in the mosaic in Carthage. It has been even indicated that there were luxurious ones made of silver and ivory¹³.

In the Roman and Byzantine period floor pavements and wall paintings depicting natural scenery with aristocratic messages, bird figures appear in two different forms. Firstly, birds were depicted as part of beautiful garden views, as in the Dominus Julius Mosaic. These birds that are fed in the garden were tamed or their wings were pinioned to prevent them from flying away. Among them it is possible to also see birds kept as poultry or fed for their appealing looks and songs. Among these birds there are singing birds such as the pigeon, dove, blackbird, thrush, golden oriole, goldfinch, flycatcher, nightingale, bunting and larger birds such as the peacock, pheasant, partridge, heron, ibis and crane¹⁴. In these scenes, different species of birds are usually depicted in their natural state or while drinking water, as a component of the nature. Secondly, from the Roman period until the end of the Byzantine period, many bird figures can be seen as a part of ceremonial feasts and religious scenes. These depictions generally reflect the eating habits in daily life and

11 Meyboom, 1995: fig. 27.

12 Nevett, 2010: 120-121, lev. 6.1.

13 Bowe, 2004: 53.

14 Bowe, 2004: 52; Hachlili, 1998.

bird figures can be seen as a part of kitchen during food preparation or as already has been cooked and ready for consumption on the table. These are the turtle-dove, duck, goose, guinea fowl, pheasant, partridge, quail, thrush, wood grouse and hen. Regardless of whether the depiction is related with a garden landscape or dining, the compositions which include bird depictions tend to show the aristocratic lifestyle. The reason for this is to emphasize land owners and people who eat at feast tables. These representations reflect the idealized country life of the Late Antiquity and the aristocratic ideology, prosperity and abundance. In addition, bird figures appear in the depictions as symbols official authority and religious elements such as eagle (sovereignty) and dove (Holy Spirit). Also, bird figures are represented quite frequently in their natural environment in the Byzantine period, in paradise depictions or mosaic pavements in religious buildings¹⁵.

The most important data that enables the identification of the ceramic bird-feeder found in Olympos is a mosaic pavement with such a symbolic religious depiction. This mosaic floor pavement has been discovered during excavations at Sinop Balatlar Church in 2018¹⁶. The mosaic pavement dated to the 6th century AD was placed on a grave. The rhombus located in the middle of the mosaic contains a bird-house with pigeons around it (Fig. 8). The bird-feeder depicted in the mosaic has a red-brown color. Therefore, the material may be defined as ceramic, similar to the bird-feeder discovered in Olympos. Also the shape of the bird-feeder which has been represented in this mosaic resembles to the ceramic bird-feeder found in Olympos from many aspects.

So far, no examples of wicker bird-houses as shown in the mosaic of Dominus Julius have been discovered. The similarity between the bird-feeder found in Olympos and the bird-house made with wicker in the mosaic pavement in Carthage, gives us an idea that the potters used this type of bird-houses as a model when designing the ceramic bird-feeder. The bird-house made with wicker has a single opening. But the ceramic bird-feeder from Olympos and the one depicted on the mosaic in Sinop have many small holes on sides so that birds can eat easily. Both of the finds from Olympos and Emporio have five windows each. In mosaic depictions, the number of openings on side is a guideline for distinguishing whether the depicted object is a bird-house or a bird-feeder. Ceramic bird-feeders have not yet been fully identified because of finds are in small quantities and due to the difficulty their shape presents for identification. Although there are only few depictions of this kind of bird-feeder in the Roman and Byzantine period, it must have been a frequently used object in the gardens of residences according to the historical sources.

15 Talgam, 2014: 214, 81-256. Different kinds of bird names are mentioned in both testaments. Scenes from the Old Testament that include birds are Genesis (1:20), Adam Naming the Animals (Genesis 2: 19-20), Noah's Ark (Genesis 7: 8-9), Manna and Quail (Exodus 16). It is possible to see bird figures in New Testament scenes, such as The Baptism of Jesus (Matthew 3:16, Mark 1: 9, Luke 3: 21-22, John 1:32).

16 I would like to express my gratitude to Prof. Dr. Gülgün Köroğlu and Doç.Dr. Emine Tok for sharing their knowledge and great opinions.

The clay of the ceramic bird-feeder found in Olympos resembles the Late Roman D group of red slip ceramics which are mostly considered to be of Cypriot origin. It has been found in a context defined as dump in the east of the viridarium (courtyard) of the Episkopeion, between the southeast corner of the stylobate and the north wall of the Room 20 (M20). A large number of glass, iron nails and pottery fragments have been also found in this context. Pottery finds that provide dating are table wares, amphorae and kitchen wares used in daily life. Among these there are table ware such as Hayes Late Roman D Ware Form 8, Form 9, Form 11 and African Red Slip Ware Form 105 which have been previously identified in the studies conducted in the Eastern Mediterranean. Also commercial amphorae such as LRA 1, LRA 3, and LRA 4 and fusiform unguentarium fragments were found in the same context¹⁷. According to the general chronology of the area and the context data, the bird-feeder from Olympos is should be dated to the 6th century AD.

17 Öztaşkın, 2017, çiz. 1, 3; for Afrika Form 105 see Hayes, 1972, 166-168.

BIBLIOGRAPHY

- Ballance, M., Boardman, J., Corbett, S. & Hood, S. (1989). *Excavations in Chios 1952-1955: Byzantine Emporio*. The British School at Athens, Supp. 20. London: Times and Hudson.
- Bowe, P. (2004). *Gardens of the Roman World*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Dalby, A. (2004). *Bizans'ın Damak Tadı: Kokular, Şaraplar, Yemekler*. (A. Özdamar, Çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Dalby, A. (2011). *Geoponika: Farm Work. A Modern Translation of the Roman and Byzantine Farmers Handbook*. Totnes: Prospect Books.
- Germanidou, S. (2015). Dovecotes from the Roman and Byzantine Periods: An Overview. *Herom*, 4/1, 33-51.
- Hachlili, R. (1998). Iconographic Elements of Nilotic Scenes on Byzantine Mosaic Pavements in Israel. *Palestine Exploration Quarterly*, 130(2), 106–120.
- Hayes, J. W. (1972). *Late Roman Pottery*. London: The British School at Rome.
- Lewis, S. & Llewellyn-Jones, L. (2018). *The Culture of Animals in Antiquity: A Sourcebook with Commentaries*. London-New York: Routledge.
- Lucius Junius Moderatus Columella on Agriculture* (1968). (E.S. Forster, E.H. Heffner, Çev.). London-Cambridge: Harvard University Press-William Heinemann Ltd.
- Meyboom, P.G.P. (1995). *The Nile Mosaic of Palestrina: Early Evidence of Egyptian Religion in Italy*. Leiden-New York-Köln: E.J.Brill.
- Nevett, L.C. (2010). *Domestic Space in Classical Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Olçay Uçkan, B.Y. & Öztaşkın, G.K. (2018). Olympos Kazısı 2017. *Anmed*, 16, 82-89.
- Öztaşkın, G.K. (2017). Olympos Episkopeion Yapı Topluluğu. B.Y. Olçay Uçkan (Ed.) *Olympos I: 2000-2014 Araştırma Sonuçları* içinde (49-78). İstanbul: Akmed.
- Öztaşkın, M. (2017). Olympos Kazısı Seramik Buluntuları. B.Y. Olçay Uçkan (Ed.) *Olympos I: 2000-2014 Araştırma Sonuçları* içinde (ss. 209-224). İstanbul: Akmed.
- Talgam, R. (2014). *Mosaics of Faith: Floors of Pagans, Jews, Samaritans, Christians, and Muslims in the Holy Land*. Pennsylvania: Penn State University Press.
- Varro On Farming: M. Terenti Varronis Rerum Rusticarum Libri Tres* (1912). (L. Storr, Best, M.A. Lond). London: Bell and Sons.
- http://www.bardomuseum.tn/index.php?option=com_content&view=article&id=75%3Amosaique-dite-du-qseigneur-juliusq-&catid=43%3Alatine-romaine-&Itemid=74&lang=en (07.05.2019)

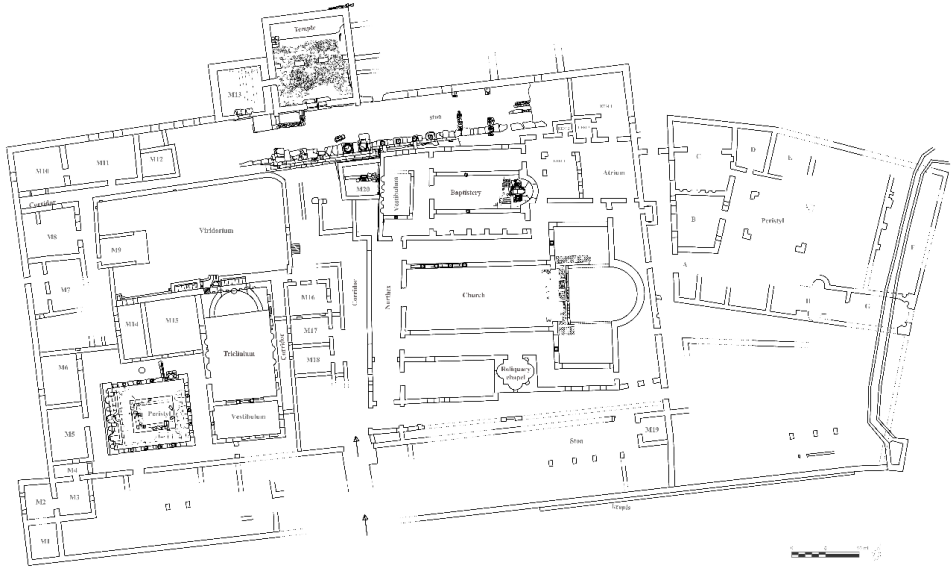


Figure 1. The plan of the Episcopal Palace in Olympos (Olympos Excavation archive)



Figure 2. The ceramic bird-feeder found in Olympos



Figure 3. View from top the ceramic bird-feeder found in Olympos

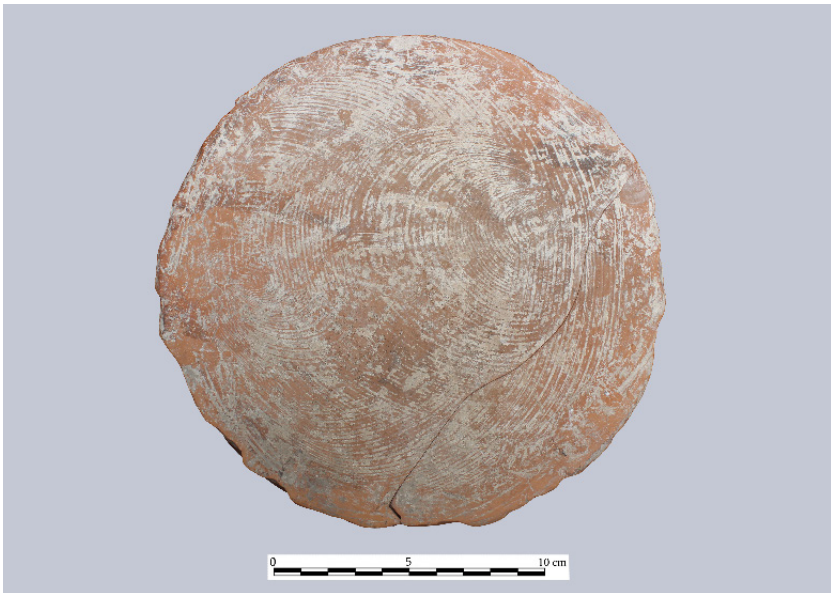


Figure 4. The base of the ceramic bird-feeder found in Olympos

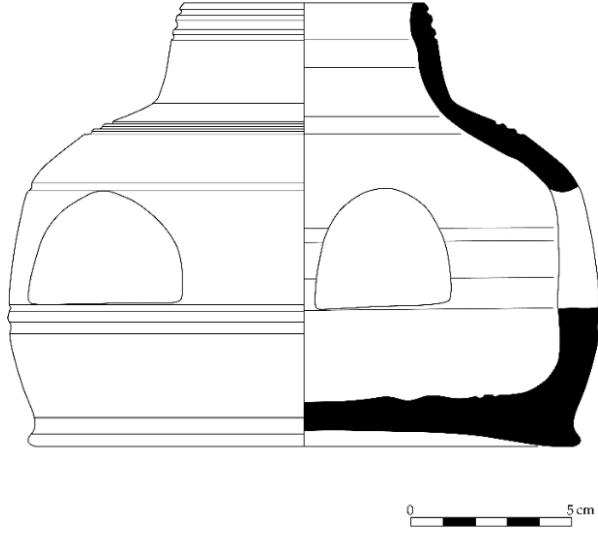


Figure 5. The drawing of the ceramic bird-feeder found in Olympos



Figure 6. The ceramic object found in Emporio (Ballance, 1989, pl.26/279)



Figure 7. Detail from the ‘Dominus Julius Mosaic’ from Carthage (The National Bardo Museum)



Figure 8. The mosaic pavement has been found at Sinop Balatlar Church
(Sinop Balatlar Church Excavation archive)

ANKARA-ÇAMLIDERE PEÇENEK CAMİSİ



ANKARA-ÇAMLIDERE PEÇENEK MOSQUE

Murat ÇERKEZ*

Öz

Peçenek, mevcut idarî bölünmeye göre Ankara İli Çamlıdere İlçesi'ne bağlı bir mahalle konumundadır. Ankara şehir merkezinin yaklaşık 72 km kuzeybatısında yer alır. Kuzeyinde Yoncatepe, Güneyinde Gümele, Doğusunda İnceöz, Batısında Yılanlı Mahalleleri bulunmaktadır. Oğuz Türkmen boylarının Ankara ve çevresine yerleştirilmesi ile gelişmeye başlayan bölgede çok sayıda ve farklı türde mimari eserin mevcudiyeti belirlenebilmekle birlikte, yeteri kadar incelenip değerlendirilmedikleri de anlaşılmaktadır. Bunlardan birisi de Peçenek Camii'dir. Eser, aslında kare planlı kubbe örtülü bir ana mekân ile bunun kuzeyinde sivri kemer açıklığı ile birbirine irtibatlanan aynalı tonoz örtülü ikinci bir ünite ve eş büyüklükte üç kubbeli revaktan müteşekkil bir son cemaat yerine sahiptir. Minaresi de batı cephede harim kütsesi ile son cemaat yerini birbirinden ayırır nitelikte yerleştirilmiş silindirik gövdeli bir unsurdur. Cepheler ve kasnaklar muntazam olmasa da taş ve tuğlanın alternatif sıralar halinde yerleştirilmesi ile elde edilmiş almaşık duvar örgüsünü sergiler. Süsleme bakımından zengin sayılmasa da cephelerde görülen küçük kuş evleri ve minare kapısı kemerindeki ibrik tasvirleri yapıya önem katan unsurlardır. İnşasına ait kitabesi bulunmamakla birlikte plan, malzeme, duvar örgüsü ve diğer mimari özelliklerinden hareketle 15. yüzyıl başlarına tarihlendirebileceğimiz yapı, özellikle kubbe örtülü harim mekânını kuzeye doğru genişletme çabalarının bir ürünü olarak dikkat çekmektedir. Eser, çalışmamızda bütün yönleri bakımından ayrıntılı bir şekilde tanıtılacak ve benzer yapılarla mukayese edilerek Anadolu Türk mimarisi içerisindeki yeri ve önemi belirlenecektir.

Anahtar kelimeler: Çamlıdere, Peçenek, Cami, Osmanlı Mimarisi, Dini Mimari,

Abstract

According to the current administrative division, Peçenek is a neighborhood of the Çamlıdere District of Ankara. It is located approximately 72 km northwest of Ankara. There are Yoncatepe in the north, Gümele in the south, İnceöz in the east and Yılanlı neighborhoods in the west. Although there are many and different types of architectural works in the region, which has begun to develop with the placement of Oguz Turkmen tribes in Ankara and its environs, it is understood that they have not been studied sufficiently. One of them is Peçenek Mosque. In fact, the work has a dome-covered main space and a second unit

* Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü.

ORCID ID: 0000-0002-5685-9127 ♦ E-mail: murat.cerkez@hbv.edu.tr

covered with a mirrored vault, which is connected to the north by a pointed arch opening and a three-domed colonnade of equal size. The minaret is a cylindrical body placed on the western facade that separates the mass of the harim and the last congregation. Although the facades and pulleys are not uniform, they exhibit an alternating masonry of stone and brick, which are obtained by placing them in alternate rows. Although not considered rich in ornamentation, the small bird houses on the façades and the ibrik depictions in the minaret door arch are important elements of the building. Although it does not have an inscription of its construction, it can be dated to the beginning of the 15th century by means of plan, material, masonry and other architectural features. The work will be presented in detail in all aspects of our work, and its place and importance in Anatolian Turkish architecture will be determined by comparing it with similar structures.

Keywords: *Çamlıdere, Peçenek, Mosque, Ottoman Architecture, Religious Architecture,*

Giriş

Peçenek, Çamlıdere'ye bağlı bir mahalle konumundadır. Ankara şehir merkezinin yaklaşık 72 km kuzeybatısında, Çamlıdere'nin ise 16 km güneybatısında yer alır. Kuzeyinde Yoncatepe, güneyinde Gümele, doğusunda İnceöz, batısında Yılanlı mahalleleri bulunmaktadır.

Oğuz Türkmen boylarının Ankara ve çevresine iskan edilmesi ile başlayan Müslüman Türk hakimiyeti sonucunda yeni köy, mezra ve divanlar kurularak bölgenin gelişmesi sağlanmıştır¹. Peçenek, bu gelişim sürecinde 1463 kayıtlarında Mudrıb'a, 1522/1572 ve 1840 yılları kayıtlarında ise Yabanâbâd (Kızılcıhamam) Kazası'na bağlı bir kasaba olarak görülmektedir². Yakın tarihlere kadar köy sıfatı taşıdığı ve mevcut idarî bölünmeye göre sonradan Çamlıdere'ye bağlandığı anlaşılmaktadır.

Ankara ve çevresine yönelik araştırmalarımız sırasında tespit ettiğimiz eserle ilgili kısmi bilgiler bulunmakla birlikte³ kapsamlı bir araştırmanın yapılmadığı belirlenmiş ve bu eksikliği giderebilmek amacı ile söz konusu çalışmamız hazırlanmıştır. Cami, makalemizde yeri, konumu, planı, malzemesi, mimari ve süsleme özellikleri bakımından ayrıntılı bir şekilde tanıtıldıktan sonra kapsamlı bir karşılaştırma ve değerlendirme ile Anadolu Türk Mimarisi gelişim çizgisi içerisindeki yeri ve önemi vurgulanacaktır.

Peçenek Camisi

Eser, mahallenin güney ucunda, Akkaya ve Yediören Mahallelerine irtibatlanan yolun batı kenarındaki kuzeye meyilli bir araziye yerleştirilmiştir (Fotoğraf: 1-2).

1 Erdoğan, 2007, 97; Çamlıdere için ayrıca bk., Özyurt ve Özdemir, 2017.

2 Köken, Çamlıdere İlçesi Tarihi ve Arkeolojisi, 16, www.academia.edu/9872058, (E.T.23.02.2019).

3 Erken, 1983, 504-506; Erdoğan, 2007, 103.

İnşa tarihini belirten bir kitabesi bulunmamakla birlikte, üzerinde ayrıntıları ile duracağımız plan, malzeme ve mimari özelliklerinden hareketle en erken 15. yüzyıl başlarına tarihlendirmek⁴ mümkündür.

Mimarisi bakımından asıl halini koruyan eser⁵, 1970 ve 1990'lı yıllarda çeşitli onarımlar geçirmiştir⁶ ve günümüzde ibadete açıktır.

Cami, kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı, prizmal bir kütleyle sahiptir ve kuzey yanındaki son cemaat yeri ile birlikte L planla uzanır (Çizim: 1-2). Minaresi, harim batı cephesinin kuzey kenarında, beden duvarları ile kaynaşmış bir kaide üzerinde yükselir. Harim mekânı, esasen kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı olmakla birlikte, kuzey kenarına yakın konumla doğu ve batı duvarları arasına örülen bir sivri kemerle örtü sistemi bakımından iki bölüme ayrılmış, güneydeki kare planlı, kübik hacimli ana mekân, sekizgen prizmal kasağa oturan bir kubbe; kuzeydeki doğu-batı yönünde dikdörtgen planlı bölüm ise boydan boya aynalı tonoz ile örtülmüştür. Son cemaat yeri, doğu-batı yönünde dikdörtgen planlıdır. Sivri kemerli üç büyük açıklıkla kuzeye yönelen üç bölümlü revak şeklinde düzenlenerek, eş büyüklükte üç adet kubbeyle örtü sistemi sağlanmıştır. Son cemaat yerine açılan harim kapısı yapı aksına göre biraz batıya kaydırılmıştır.

Eser, doğu yanı itibariyle sokakla sınırlıdır, ancak kuzey, güney ve batı yanlarında moloz taşlarla duvarlar örülerek kuzey-güney doğrultuda dikdörtgen denilebilecek muhdes bir avlu⁷ ile kuşatılmıştır (Fotoğraf: 2). Güney ve batı yandaki avlular çok dar bir alanı kaplamakla birlikte, kuzeye yönelen avlu bir hayli büyüktür ve kuzey batı köşesine yakın konumla sekizgen baldaken tarzında muhdes bir şadırvan yerleştirilmiştir. Üzerindeki piriç levhada günümüz alfabeti ile yazılmış bilgilerden A. Tankır tarafından 20.08.2000 tarihinde yaptırıldığı anlaşılan şadırvan, sekiz dikdörtgen ayağın taşıdığı yarım daire kemerlere oturan, içten kubbe dıştan sekizgen kasnaklı piramidal çatı ile örtülü tamamen betonarme basit bir unsurdur (Fotoğraf: 3). Avlu kapıları, son cemaat yerinin kuzeydoğu ve kuzeybatı köşeleri ile avlu kuzey duvarının doğu kenarına yakın konumda basit birer açıklıktan ibarettir.

4 Erken, (1983, 504), mimari karakteri bakımından XV. yüzyıl tek kubbeli mescitleri tarzında inşa edildiğini belirtmektedir; Erdoğan (2007, 97, 103) ise yapıdan kısa bahisle ve bir kaç fotoğrafını sunarak Selçukluların son dönemine ait olduğunu ifade etmektedir. Ancak plan, malzeme, cephe düzeni ve diğer mimari özellikleri itibari ile Selçuklu dönemine tarihlendirmek pek mümkün görünmemektedir.

5 Cami, Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 21.2.1989 tarih/61 No'lu toplantı ve 21.2.1989 tarih/684 No'lu kararı ile tescillenmiştir.

6 V.G.M. Abd.Yp.İş.Dai.Bşk.Arş. 06.07.02/1 No.'lu dosyada mevcut belgelerden yapının bu yıllarda onarım geçirdiği belirlenebilmektedir. Ayrıca belgelerden birinde onarımın 1970'lerde cami derneğince yapıldığı da belirtilmektedir.

7 V.G.M. Abd.Yp.İş.Dai.Bşk.Arş. 06.07.02/1 No.'lu dosyada mevcut bir belgede 28.10.1988 tarihi itibariyle yapının "...kuzeyde camiye ait bir bahçe, doğuda yol, güney ve batıda ise açık bir arazi ile çevrili" olduğu belirtilmektedir, ayrıca yine aynı dosyadaki eski fotoğraflarında ve yayınlanmış eski bir fotoğrafında (Erken, 1983, 506) da avlusuz hali görülebilmektedir.

İnşa malzemesi düzgün kesme, moloz, kaba yonu taşlar ile tuğla ve mermerdir. Harim kapısı, minare kaide, pabuç ve kapısı, revak ayakları, pencere söveleri ile bina köşe bağlantıları kesme taş malzemelidir. Beden duvarları ve kasnak, moloz-kaba yonu taşlar ile tuğladan müteşekkil almaşık örgüye sahiptir. Revakta kesme taş ve tuğla yine birlikte kullanılırken kubbelerle geçiş elemanları, saçaklar ve minare gövdesi tamamen tuğla örgülüdür. Mermer sadece revaktaki sütunlarda kullanılmıştır. Örtü sistemi ise alaturka kiremitlerle kaplıdır.

Cepheler, üç kademe halinde algılanır (Fotoğraf: 4). İlk kademe, beden duvarlarından ibarettir ve hem harim hem de son cemaat yeri kütləsi boyunca uzanan bir saçakla sınırlandırılmıştır. Saçakların tamamı bir sıra düz, bir sıra testere dişi olmak üzere iki kere tekrarlanarak dışa doğru gitgide taşırılan tuğla dizileriyle elde edilmiştir. Harim kütləsi, son cemaat yeri kütlésine göre daha yüksektir. İkinci kademeyi kasnaklar teşkil eder. Harim ana mekânı ile son cemaat yeri kubbelerine ait kasnaklar sekizgen prizmal birer gövdeye sahiptir ve hepsinde de yine aynı tarz saçak görülür. Üçüncü kademe ise alaturka kiremit kaplı kubbe örtüden ibarettir ve son cemaat yerini örten kubbelerin yüksekliği harim beden duvarlarının saçak seviyesine kadardır (Fotoğraf: 4). Harimin kuzeyindeki genişletilmiş bölüme ait tonozlu ünite ise sadece alaturka kiremit kaplı basık bir çatı şeklinde algılanmaktadır.

Cepheler, genellikle masif görünümlü duvar örgüsünün⁸ yansıtmakla beraber, pencere açıklıkları ile taş ve tuğlanın alternatif dizisi yüzeylere kısmen hareketlilik kazandırmaktadır. Pencereler doğu cephede altı, güney (Fotoğraf: 5) ve batı cephede (Fotoğraf: 6) ise beşer adettir. Doğu, batı ve güneydeki üçer pencere, beden duvarlarının üst kısmına aynı hizada sıralanmış sivri kemerli birer açıklıktır. Doğu ve batı cephedeki pencereler tamamen eş büyüklüktedir ve ortadaki ile kuzey kenardakiler birbirine biraz daha yakın konumludur. Güneydeki pencereler ise cephe aksına göre simetrik bir düzen sergilemekle birlikte ortadaki biraz daha geniş ve yüksek bir açıklığa sahiptir. Kemerleri ve söveleri tuğla ile örülmüş ve her birine oval şeklinde delikli gözlerden oluşan birer alçı şebeke hazırlanmıştır (Fotoğraf: 7). Alt kısımdaki pencereler boyuna dikdörtgen birer açıklıktır ve üsttekilerden biraz daha büyüktür. Doğu cephedekiler üsttekilerle aynı aksı paylaşmak üzere üç adettir. Güneydeki iki pencere iki yan kenara, batıdaki iki pencere ise ortaya ve güney kenara üsttekilerle aynı aksı paylaşacak şekilde dizilmişlerdir. Hepsisi de düzgün kesme bloklar halindeki söve taşlarıyla çerçevelemiş ve demir uçları sövelere saplanarak yapılan birer şebekeye sahiptir. Şebekeler, kare biçimi gözler oluşturulacak şekilde düşey konumlu çubukların yatay konumlu çubuklardaki deliklerden geçirilmesiyle hazırlanmıştır. Alt pencerelerin her birine tuğla örgülü sivri kemerle kuşatılan, yüzeyel

8 V.G.M.A.'daki aynı dosyada mevcut onarım öncesine ait eski fotoğraflarda, bina duvar örgüsünün günümüzdeki ile aynı görünüşü yansıttığı görülmekle birlikte, bütün yüzeylerin badana ile kaplı olduğu ve sonraki onarımlarda yüzeylerin temizlendiği ve çimento harcı ile derzlendiği anlaşılmaktadır.

derinliğe sahip ve yine tuğla örgülü birer alınlık yapılmıştır (Fotoğraf: 7). Cephelere kısmen hareketlilik kazandıran diğer unsur duvar örgüsüdür. Harim kütesinin köşe bağlantıları tamamen kesme taş malzemelidir. Duvarların alt seviyesi ile genel örgüsünde kaba yonu ve moloz taşlar kullanılırken alt pencerelerin üst kenarlarında, üst pencerelerin alt kenarları ve kemer üzengi hizalarında, bu pencerelerin biraz yukarısında ve cepheleri sınırlandıran saçakların hemen alt kenarında ikişer sıra tuğla dizisi ile alternatif duvar örgüsü oluşturulmuştur. Ayrıca doğu, batı ve güney cephelerde üst seviye pencere kenarları ile aralarındaki yüzeylerde görülen tuğla malzemeli kısımlar muhtemelen çeşitli zamanlarda yapılmış müdahaleleri yansıtmaktadır. Özellikle güney cephede pencerelerin arasındaki yüzeyler diğer kısımlardaki moloz taş örgü düzeninin aksine tamamen tuğla örgülü olması bakımından belirgin bir farklılık sergilemektedir. Güneybatı köşenin üst kısmı da tuğla dizileri ile yapılmış müdahaleleri göstermektedir. Kasnak, harim kütesine göre biraz içerlektir ve duvar örgüsü ile saçak bakımından aynı özellikleri yansıtmakla birlikte taş ve tuğla almaşığı bakımından daha muntazamdır. Pencereler kasnağın ana eksenlerindedir ve harim kütesi üst pencereleri ile aynı görünüşü sergilemektedir (Fotoğraf: 4-5).

Binanın batı cephesinde, diğerlerinden farklı olarak harimin kuzey duvarını devam ettirerek 1,5 m. kadar taşıntı yaparak yükselen minare kaidesine ait kare planlı kütle vardır (Fotoğraf: 8). Son cemaat yeri ile harim ünitelerini birbirinden ayırır gibi görünen kaide, tamamen kesme taşlarla örülmüştür. Kaidenin boyu, son cemaat yeri ile harim kütesini sınırlandıran saçak seviyelerinin yaklaşık orta hizasına kadar yükselir ve ön yüzü bir sıra düz, bir sıra kaval silme, alt kısmı ise iki sıra iç bükey kavisli saçak kornişi ile son bulur. Pabuç, kaide ile aynı malzemeye sahiptir ve prizmatik üçgenler halinde yukarı yükseldikçe daralarak silindirik forma dönüşür. Bir bilezikle sınırlı pabuç üzerinde silindirik forma sahip minare gövdesi yükselmektedir. Düz tuğla sıralarıyla örülen gövdenin şerefeye yakın bölümünde de bir bilezik vardır. Şerefe altı, yedi sıra düz tuğla dizisinin üst üste ve dışa doğru peş peşe taşırılmasıyla genişletilerek üstüne de şerefe korkuluğu yapılmıştır. Şerefe korkuluğu yukarı doğru üç sıra tuğla, bir sıra kesme taş ve yedi sıra tuğla dizisinden oluşmaktadır. Buradaki malzeme farklılığı yakın tarihlerdeki onarımların izlerini yansıtmaktadır⁹. Petek, gövdedeki gibi düz tuğla sıralarıyla örülmüş ve konik külâh örtü sistemi kurşun levhalarla kaplanarak, tepesine üç boğumlu alem oturtulmuştur (Fotoğraf: 8).

Cephelere farklılık kazandıran bir unsur da kuş evleridir. Doğu cephede kuzey ve güney kenarlara yakın konumla üst seviyelerde ve güney kenardaki üst pencerenin iki yanında; güney cephede doğu kenarda üst seviyede; batı cephede ise güney kenarda biri saçak altında, diğeri üst pencerenin alt söve hizasında olmak üzere küçük oyuklardan ibaret birer kuş evi görülür (Fotoğraf: 9).

9 Onarım öncesine ait (V.G.M. Abd.Yp.İş.Dai.Bşk.Arş. 06.07.02/1 No.'lu dosyada mevcut) eski bir fotoğrafta, minarenin şerefe kısmından itibaren yıkılmış vaziyeti görülmekte ve aynı dosyadaki belgelerden 1990'lı yıllardaki onarımında yeniden inşa edildiği anlaşılmaktadır.

Son cemaat yeri cepheleri, doğu yanda beden duvarı, batı yanda ise minare kaidesine ait taşıntılı kütle ile bir hizada devam eden yayvan-sivri kemerli birer açıklığa sahiptir (Fotoğraf: 4, 10). Kemerler, üzengileri yatay silmelerle kademelenerek hafif taşıntı yapacak şekilde kuzeyde L planlı ayaklara, güneyde ise duvara oturtulmuştur. Ayaklar tamamen kesme taş iken doğu yandaki kemer tuğla, batı yandaki kemer ise kesme taş örgülüdür. Doğudaki kemerde üzengi hizasından itibaren iki sıra kesme taş görülmektedir ki bu da onarımlardaki müdahaleleri yansıtmaktadır. Kemerlerin dış kenarı da bir sıra tuğla ile kuşatılmıştır. Ayrıca her iki cephede kemer köşelikleri ile üst kenarlarda saçaklara kadar uzanan kısımlar yatay tuğla dizileri ile dolgulanmıştır. Eserin görünüşüne hareket kazandıran kuzey cephesi yayvan-sivri kemerli üç açıklığa sahiptir (Fotoğraf: 10). Kemerler iki dış yanda ayaklara, ortada ise yine yatay profillerle kademelenerek taşıntı yapan başlıklara sahip sütunlara oturur. Sütunlar mermer malzemelidir ve alt kısmı kare blok levha, üst kısmı ise kaval silme ve ince bir bilezikle hareketlendirilmiş kaideler üzerinde silindirik birer gövde ile yükselmektedir. Kemer alınları cephe yüzeyine göre biraz geri çekilerek tuğla ile örülmüş ve dış kenarları yine bir sıra tuğla ile çerçevelenmiştir. Ortadaki kemer köşeliklerinde taş-tuğla almaşığı görülürken, kemerlerin üst kısımlarında tuğla dizilerinden ibaret dolgu dikkat çekicidir. Bunlar yakın tarihlerdeki müdahalelere ait olmalıdır ve son cemaat yerinin ciddi onarımlar geçirdiğini ortaya koymaktadır. Saçaklar, son cemaat yeri kasnak ve kubbeleri harim ana kütle ile aynı görünüşü sergiler. Saçak yüzeyinde sütunlarla aynı eksenli paylaşan simetrik bir çift çörten mevcuttur.

Son cemaat yeri, doğu-batı doğrultuda dikdörtgen planla uzanır. İç mekânda revak ayak ve sütunlarından güneye uzanan yayvan-sivri kemerler kullanılmış ve örtü sistemi itibarıyla ortaya çıkan üç bölüm pandantif geçişli birer kubbeyle örtülmüştür. Revak kemerleri ile aynı biçimdeki daha yüzeysel görünüşlü diğer kemerler de son cemaat yerinin sağır cephelerine yerleştirilerek, her bir kubbe için dört yönde eşdeğer taşıyıcı sistem oluşturulmuştur. Kemerler ve duvar arasında ahşap gergiler mevcuttur. Mekân, arazinin kuzeye doğru meylinde dolayı kısmen yüksekte kalmış, bu nedenle harim kapısının iki yanındaki bölüme iki basamakla çıkılan, kesme taş örgülü ve tuğla döşemeli birer seki hazırlanmıştır. Güney duvarın batı kenarında minare kaidesine ait kısmî taşıntılı kütle yer almaktadır (Fotoğraf: 11). Tamamen kesme taş örgülü ve bina cephelerine göre daha ince-muntazam derzli kütlede ortasında söveleri ve kemeri yekpare düzgün kesme taşlardan yapılmış yarım daire kemerli minare kapısı vardır. Kapı açıklığı, bir sıra kesme taştan sonra, boyuna dikdörtgen yüzeysel bir niş içerisine yerleştirilmiştir. Kemer köşelikleri kısmen taşırılarak vurgulanmış ve yüzeylerine simetrik konumlu birer ibrik tasviri kabartılmıştır (Fotoğraf: 12). Uçları birbirine bakar vaziyette işlenen ibrikler C biçimi birer kulp ile palmet şeklinde sonuçlanan birer kapağa sahiptir. Kemer altında da sekiz yapraklı bir rozet kabartması görülmektedir. Kapı açıklığına yerleştirilen tek kanat, demir malzemedir yapılmış, üzerinde piramidal yüzeyle küçük kare panolara sahip yeni bir unsurdur ve turuncu renkli yağlı boyalıdır. Esasen harimin kuzey duvarını teşkil eden cephenin ekseninde harim kapısı ile onun iki yanında da simetrik düzenli birer pencere mevcuttur (Fotoğraf: 10). Pencereler, harim kütlelerine ait alt seviyedeki diğer pencerelerle aynı görünüşe ve şebekeye sahip olmakla birlikte batı kenardaki pencerenin üst kenarında hafif bir kemer kavsi algılanabilmektedir (Fotoğraf: 10-11).

Harim kapısı, cepheye göre biraz taşıntılı tamamen düzgün kesme taş malzemeli, profillerle çerçevenilmiş boyuna dikdörtgen bir kütle içerisine yerleştirilmiştir (Fotoğraf: 13). Kapı, yekpare düzgün kesme taş söveler ve iri kesme taş örgülü yarım daire kemerle kuşatılmış bir açıklıktır. Kemerini teşkil eden taşlar açık kahve ve sarı renkli olmak üzere alternatif örgülüdür. Kilit taşının yüzeyinde, iç içe çizgisel hatlardan ibaret simetrik bir çift lale tasviri arasında bir rozet kabartması ile bunların hemen yukarısında küçük prizmatik üçgenlerden oluşan ince bir şerit dikkat çekmektedir. Kemerin biraz yukarısında profillerle çerçevenilmiş enine dikdörtgen biçiminde bir kitabelik görülmektedir (Fotoğraf: 14). Günümüze ulaşamayan ve akıbeti hakkında herhangi bir bilgi edinemediğimiz orijinal kitabenin yerinde ne zaman konulduğu belirlenemeyen başka bir yazı levhası bulunmaktadır¹⁰. Mevcut levhanın yüzeyi malzemesini tam kestiremediğimiz, alçı tarzında beyaz hamurlu bir tabaka ile sıvanmış, iç köşeleri beşer dilimli birer yelpaze ile hareketlendirilmiştir. Sıvalı yüzey alelade bir şekilde kazınmak suretiyle üste üç, aşağıya iki daire çizilmiş, dairelerin içine ve etrafındaki yüzeye de siyah boya ile tam okunamayan yazılar yazılmıştır. Okunabildiği kadarı ile üst satırda “*Ve ufevvidu emri ilâllâh, innallâhe basırün bil ibâd*” (Mu’min Suresi 44. Ayet), sağ kenardaki satırda “*Ya müfettihal ebvâb, iftah lenâ hayral bab*” şeklinde dua ifadesi ile alt ve sol satırda birbirinin devamı olarak “*Sebbit kademeyye vahlul ukdeten, min lisani ve yefkahu kavli ve yessirli*” (Tâ Hâ Suresi 25-28. Ayetler) yazmaktadır. Ayrıca dairelerin içerisinde sene 1269 (1852); 1216 (1801); 1172 (1758); 1210 (1795) ve alttaki iki dairenin arasında da yine sene 1210 (1795) yazılıdır. Bu tarihlerin ne ifade ettiği ise şimdilik belirlenememiştir. Levhanın dış köşelerine de birer rozet kabartılmıştır.

Kapı kanatları ahşaptan yapılmış bir çifttir ve simetrik düzenle, çeşitli büyüklükte dikdörtgen biçimi panolardan ibaret geometrik bir taksimata sahiptir. Yatay konumlu üçer kayıt kullanılarak, dört panoya ayrılmıştır. Aşağıdan yukarı doğru birinci ve dördüncü panolar eş büyüklükte enine dikdörtgendir. İkinci pano kanat yüzeyine hakim büyüklükte, boyuna dikdörtgendir. Üçüncü pano ise alt ve üsttekilerle aynı uzunluğa sahip olmakla birlikte onların ikiye bölünmüş şekli gibi boyuna dikdörtgen iki parça halindedir. En üstteki panolar üçgen, büyük panolar ise baklava dilimleri ile hareketlendirilmiş, diğerlerinin yüzeyleri boş bırakılmıştır. Ayrıca panolar turuncu, diğer kısımlar ise tamamen kahverengi yağlı boyalıdır. Kapı tokmağı, pirinçten yapılmış basık bir küre şeklindedir ve yüzeyi çarkifelekle süslenmiştir.

Harim mekânı, esas itibariyle kuzey-güney doğrultuda dikdörtgen planlı bir hacimdir (Çizim: 1-2). Mekân, kuzey kenara yakın konumla doğu ve batı duvarlar arasında örülen yayvan-sivri kemerle örtü sistemi bakımından iki bölüme ayrılarak ortaya çıkan taksimatta güneydeki kare bölüm kubbe, kuzeydeki doğu-batı yönde dikdörtgen planla uzanan kısım ise aynalı tonozla örtülmüş ve böylece mekânın kuzeye doğru genişletilmesi sağlanmıştır (Fotoğraf: 15-16). Mekânı ikiye bölen kemer, üzengileri yatay silmelerle kademelenerek hafif taşıntı yapacak şekilde yan duvarlara oturtulmuş ve bu açıklık ile

10 Erken’in (1983, 505) “...üzerinde kitabe yeri bulunmasına rağmen kitabesi yoktur” şeklindeki ifadesinden de mevcut yazı levhasının sonradan konulduğu anlaşılabilir.

kuzey duvar arasına ahşap gergi uygulanarak sağlamlığı artırılmıştır. Genişletilmiş bu bölüme, kemer açıklığı arasındaki serbest konumlu, kare planlı, “S” şeklinde kavisli yastıklara sahip iki ahşap ayak ve kuzey duvarda üzengi konsollarına oturan ahşap bir mahfil yapılmıştır. Mahfil döşemesinin güney tarafı, direkler üzerinde uzanan ana girişten itibaren, bir dizi ahşap konsolla taşınan bir çıkma şeklindedir ve bu kısma dikdörtgen kesitli, kalın düz çıtalardan ibaret sade bir parmaklık hazırlanmış, çıkmayı taşıyan konsolların alt yüzü “S” şeklinde, konsollar arasında kalan kenarlar ise dekoratif kaş kemer şeklinde kavislendirilmiştir. Ayrıca ekseninde kalan bölüm, harime doğru balkon tarzında biraz daha uzantılı yapılar dikdörtgen planlı küçük bir müezzin mahfili teşkil edilmiştir. Müezzin mahfilinin döşeme altındaki tavan yüzeyinde kalem işi süslemeler mevcuttur (Fotoğraf: 17). Tavan yüzeyi, dört adet enli tahtanın yan yana bitleştirilmesi ile oluşturularak, kenarları profilli ince çıtalarla dikdörtgen bir çerçeve ile sınırlandırılmış ve içerisine ince ahşap levhadan kesilmiş dairevi bir pano oturtulmuştur. Panonun yüzeyi, kenarları “C” ve “S” kıvrımları şeklinde kesilerek biçimlendirilmiş dokuz yapraklı çiçek şeklinde bölünmüştür. Panonun kenarlarında açık yeşil zemin üzerine kırmızı, sarı ve açık kahve renkleri kullanılarak natüralist üslupta kır çiçekleri tasvir edilmiş, konturları da ince siyah çizgilerle belirtilmiştir. Dilimlerin aralarındaki ince çıta yüzeylerine de bir şerit halinde küçük çiçek motifleri sıralanmıştır. Dilimlerin iç yüzeylerine ise açık sarı zemin üzerine yine aynı renkleri kullanılarak ince uzun yapraklı lale ve muhtelif çiçek tasvirleri işlenmiştir. Panonun etrafındaki tavan yüzeyinde açık sarı zemin üzerine koyu yeşil renklerle yapılmış barok tarzı süslemeler vardır. Panodan çıkarak köşelere doğru uzanacak şekilde birbirine bakan birer “S” kıvrımı ile bunun ucunda sırt sırta dönen ve bir halka ile birbirine düğümlü birer “C” ve bunun da ucunda birbirine bakar vaziyette yine birer “C” kıvrımından ibaret bir zincir yerleştirilmiştir. Mahfil döşemesinin altındaki tavan yüzeyi ise doğu-batı doğrultuda yan yana sıralanmış enli tahtalar ile bunların derzlerine çakılmış ince çıtalardan müteşekkildir. Tahtalar yeşil, çıtalar kahverengi yağlı boyalı düz yüzeylere sahiptir.

Harim kapısı, dış kütledeki ile aynı görünüşte mekâna açılmaktadır ve zemin seviyesi bu açıklıktan itibaren iki yanda biraz yükseltilerek kuzeydoğu ve kuzeybatı köşelerde birer seki meydana getirilmiş; kuzeydoğu köşeye de mahfille irtibatlı “L” şeklinde ahşap bir merdiven hazırlanmıştır (Fotoğraf: 15). Mahfildeki ile aynı tarz parmaklıklar, kapı önündeki küçük bir bölüm dışında sekinin kenarları boyunca uzanmaktadır.

Harimin güney bölümdeki ana mekânı kubbeyle örtülü kübik bir hacimden ibarettir (Fotoğraf: 18). Kubbe geçişleri dört yönde teğetli birer sivri kemere oturan pandantiflerle sağlanmıştır (Fotoğraf: 19). Kubbe eteği oldukça dar bir kademe ile girintilidir; kemerler ise doğu, batı ve güneyde kısmen taşıntı yapmakla birlikte, kuzeyde daha yüzeyel bir kütleyle sahiptir. Kubbe, pandantifler ve duvar yüzeyleri ince tabaka halinde çimento harcı ile sıvanarak sarı badana yapılmıştır. Kubbenin merkezine yüzeyden kısmen girintili dairevi bir göbek yerleştirilmiş ve siyah zemin üzerine kırmızı boya ile altı yapraklı çiçeklerden müteşekkil bitkisel bir süsleme kompozisyonu işlenmiştir.

Kompozisyon, merkezi konumlu bir çiçeğin etrafına diğer çiçeklerin yine dairevi kuşaklar halinde sıralanması ile oluşturulmuştur (Fotoğraf: 20). Kubbe yüzeyinde ise dairevi çizgiler şeklinde sıralanmış ve içerisinde küçük çömlere ait delikler¹¹ görülmektedir. Aynı uygulamanın pantantiflerde de kullanıldığı özellikle kuzeybatı pantantifindeki izlerden anlaşılabilir.

Pencere açıklıkları, dış görünüşlerine paralel olarak üsttekiler sivri kemerli, alttakiler ise düz lentolu şekilde harime yönelmektedir. Kasnak ve üst seviye pencerelerinde vitraylar dikkat çekmektedir.

Harim duvarlarında kubbenin oturduğu teğetli kemer yüzeylerinden güneydekinde orta pencerenin köşeliklerinde *Allah, Muhammed*; doğu ve batdakilerde kilit taşına yakın konumla *Ali, Osman*; pantantif yüzeylerinde ise sırası ile *Ebu Bekir, Ömer, Hüseyin, Hasan* isimlerinin yazılı olduğu madalyonlar görülmektedir. Yazılar siyah zemin üzerine beyaz boya ile yazılmış ve madalyonun etrafı kırmızı ince çizgilerle konturlanmıştır. Ayrıca doğu (Fotoğraf: 21), güney (Fotoğraf: 18) ve batı (Fotoğraf: 22) duvarlarında alt ve üst seviyedeki pencerelerin arasında kalan yüzeylerde yana yana ikiye panolar halinde uzanan *Ayet-i Kerime* ve *Hadisi Şerif* yazılı levhalar¹² mevcuttur. Panoların uzun kenarları düz, iki yandaki kısa kenarları ise dilimli kemer şeklinde ince beyaz çizgilerle sınırlanmış, yazılar siyah zemin üzerine beyaz boya ile yazılmıştır. Her iki pano arasında kalan küçük bölümler sarı ile boyanmış ve panoların tamamı da kırmızı çizgilerle konturlanmıştır.

Mihrap, güney duvar eksenine yerleşik, kesme taş malzemeli, yarım daire plan ve sivri kemerli kavsaraya sahip basit bir nişten ibarettir (Fotoğraf: 18).

Minber, harimin güneybatı köşesinde yer almaktadır (Fotoğraf: 23; Çizim: 3). Tamamen düzgün kesme taş malzeme kullanılan minber batı yandan duvara bitişiktir. Köşkün kuzey ve güney yanları sivri kemerli birer açıklıktan ibarettir. Üst örtüsü ahşap malzemeli piramidal bir külah ve iki boğumlu bir alemle sonlanan köşkün altında da yarım daire kemerli geçit bulunmaktadır. Doğru yandaki aynalık kütesine dik yamuk bir dörtgen hakimdir. Aynalığın alt yüzeyinde, aynı hizada ve yaklaşık eşit mesafelerle işlenmiş simetrik düzenli küçük birer lale kabartması dikkat çeker. Laleler kaş kemerli birer kaide üzerinde ince bir gövde ile yükselir. Üst kısmında simetrik yerleştirilmiş “S” kıvrımlı ince birer yaprak ve onun da üzerinde dairevi küçük bir tepelik görülür. Motifler, ince çizgiler halinde yüzeyden hafifçe kabartılarak işlenmiştir. Aynalığın alt, üst ve güney

11 Erken, 1983, 505.

12 Batıdan doğuya doğru birinci panoda Hadisi Şerif (*Kale aleyhisselam essalatü imadüddin*); ikinci panoda Nisa Suresi 103. Ayet (*İnnes salâte kânet ael-mu'minîne kitâben mevkûtâ*); üçüncü panoda Ali İmran Suresi 173. Ayet (*Hasbunallahü ve ni'mel vekil ni'mel Mevla ve ni'men nasîr*); dördüncü panoda Şuarâ Suresi 85. Ayet (*Vec'alni min veraseti cennetin naim*); beşinci panoda Şuarâ Suresi 83. Ayet (*Rabbi heb li hukmen ve elhikni bis sâlihîn*) ve altıncı panoda Hadisi Şerif (*ve men ekamehe fekad ekamed din*) yazmaktadır.

kenarı profillerle sınırlandırılmıştır. Ayrıca üst kenarı, altı üstlü birer dizi halinde uzanan yarım daire kavisli dekoratif kemerler ve bir düz bir ters işlenmiş küçük üçgenlerden oluşan iki şeritle konturlanmıştır. Bu şeridin üstünde düz yüzeyli, kahverengi yağlı boyalı ahşap bir korkuluk mevcuttur. Minber bu haliyle sanki sonradan kesilerek kısaltılmış gibi algılanmaktadır. Zira mevcut durum itibariyle hem aynalığı kuşatan profiller, hem de dörtgenin kısa kenarı, uyumsuz düz yüzeyli bir kütle ile sonuçlanmaktadır. Burada aynalığın dik açılı bir üçgen şeklinde sonlanması beklenirdi. Süpürgelik bölümünde, yan yana sıralanmış, “C-S” kıvrımlara sahip kaş kemerli üç küçük niş ile minbere hareketlilik kazandırılmıştır. Minber kapısı, ince ahşap levhadan kesilmiş, üzengileri C-S şeklinde kavislendirilmiş yarım daire kemerli bir açıklıktan ibarettir. Kemer köşeliklerinde ve altında *Allah* ve *Muhammed* yazıları görülmektedir. Kemerin üzerine de köşk külâhındakine benzer tarzda iki boğumlu bir alem oturtulmuştur.

Vaiz kürsüsü, güneydoğu köşede ahşap malzemeli kare planlı bir elemandır (Fotoğraf: 24). Kuzey ve batı yanlarında altta enine dikdörtgen bir; ortada boyuna dikdörtgen iki; üstte ise yine boyuna dikdörtgen üç pano oluşturulmuş ve her birinin yüzeyine çeşitli biçimlerde kavislendirilen dekoratif dilimli kemer açıklıkları ile hareketlilik kazandırılmıştır. Panolar ince düz yüzeyli tahtalarla kuşatılmış ve çerçeveler kahve, panolar ise sarı renkli yağlı boya ile kaplanmıştır. Kürsünün batı yanında ahşap malzemeli, dört basamaklı seyyar bir merdiven bulunmaktadır.

Değerlendirme

Peçenek Camisi, Anadolu Türk Mimarisi gelişim çizgisi içerisinde kare planlı, kübik gövdeli harim mekânını kuzeye doğru genişletme çabalarının denendiği farklı bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Dikdörtgen planlı kütle, kuzey kenara yakın konumla doğu ve batı duvarlar arasına örülen geniş bir sivri kemer ile iki bölüme ayrılmış, güneyde kalan kare planlı ana mekân kubbe; kuzeye doğru genişletilen doğu-batı doğrultulu dikdörtgen hacim ise aynı yönde aynalı tonozla örtülmüştür. Kubbe, kuzey kenarda yüzeyli, doğu, batı ve güneyde kısmen taşıntılı kemerlere oturtulmuş ve geçişleri de pandantiflerle sağlanmıştır. Kubbe eteği, dar bir kademe halinde girintili yapılmıştır.

İznik Yeşil Cami (1378-1392)¹³, Ayverdi'nin ifadesi ile “...nev’î şahsına münhasır plânla inşâ edilmiş”¹⁴ bir eserdir ve şimdiki bilgilerimize göre Anadolu Türk Mimarisi içerisinde harim kütlelerini kuzeye doğru genişletme çabalarının denendiği yapıların başında gelmektedir. Bu tarz uygulamanın benzerlerine yaygın olmamakla birlikte, 16. yüzyıl hariç, hemen her yüzyılda rastlanmaktadır¹⁵.

13 Kuran, 1964, 13-15; Ayverdi, 1966, 309-319, 463.R.

14 Ayverdi, 1966, 309.

15 Çal, 1994, 37.

Edirne Şah Melek Camisi (1429)¹⁶, Edirne Darülhadis Camisi (1434)¹⁷, Manisa Gölarmara Halime Hatun Camisi (1600)¹⁸, Amasya Gümüşhacıköy Köprülü Mehmet Paşa Camisi (1660'da inşa edilmiş, 1892 yılında yenilenmiş)¹⁹, Amasya Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi (1666)²⁰, Kastamonu Alaca Mescit (17. yy.)²¹, İstanbul Ayazma Camisi (1757)²², İstanbul Laleli Camisi (1759)²³, Yozgat Çapanoğlu Camisi (1779)²⁴, İstanbul Şebsefa Kadın Camisi (1787)²⁵, Safranbolu İzzet Mehmet Paşa Camisi (1796)²⁶, İstanbul Selimiye Camisi (1801-1805)²⁷, İstanbul Nusretiye Camisi (1826)²⁸, İstanbul Dolmabahçe Camisi (1853)²⁹, İstanbul Ortaköy Camisi (1854)³⁰, Bolu Yıldırım Bayezid Camisi (İnşa:1382, yenileme:1899)³¹ ve Zile Ulu Camisi (1904)³² bu tarz uygulamanın görüldüğü³³ belli başlı eserlerdir. Hepsi de plan itibarıyla aynı şemayı yansıtmakla birlikte, kubbe geçişleri, taşıyıcı sistemleri, kuzeydeki hacmin bölünmesi, iki mekân birbirinden ayıran ayak veya sütunların biçimi, son cemaat yeri, dış kütle tertibi gibi çeşitli unsurlar bakımından bazı farklılıkları da bulunmaktadır.

Yapılar arasındaki en belirgin benzerlik ve farklılıkları şu şekilde özetlemek mümkündür:

Peçenek Camisi'nde güneydeki ana mekân kare planlı, kubbe örtülüdür ve köşe geçişleri pandantiflerle sağlanmıştır. Diğer eserler de benzer bir ana mekân yapılanmasına sahip olmakla birlikte, köşe geçişleri Yeşil Cami'de prizmatik üçgen kuşağı; Şah Melek Camisi, Köprülü Mehmet Paşa Camisi, Kara Mustafa Paşa Camisi, Laleli Camisi, Çapanoğlu Camisi, Şebsefa Kadın Camisi, Yıldırım Beyazıt Camisi ve Zile Ulu Camisi'nde tromp;

16 Ayverdi, 1972, 417-420, 728.R.; Ersoy, 1992, 47-61, Ş.1; Bayrakal, 2001, 9-23, Ş.2; Aslanapa, 2013, 82-84.

17 Kuran, 1968, 64-65, Ş.58; Bayrakal, 2001, 24-30, Ş.9.

18 Özkul, 1997, 147, Ç.2; Özkul, 2013, 66-80, Ç.1.

19 Bayram, 1994, 5-10, Ş.1.

20 Çerkez, 2005, 50-86, Ç.8.

21 Bilici, 1991, 78-79, Ş.53.

22 Sözen vd., 1975, 286, Plan 635; Bakır, 2003, 111.

23 Sözen, 1975, 286, Plan 637; Bakır, 2003, 120-121.

24 Acun, 2016, 138-166.

25 Aslanapa, 1986, 412; Bakır, 2003, 132.

26 Aslanapa, 1986, 415.

27 S. Batur, 1988, 375-396, Şek.2; Bakır, 2003, 142.

28 Aslanapa, 1986, 431.

29 Aslanapa, 1986, 449.

30 Aslanapa, 1986, 449.

31 Yüksel, 1993, 6-42, Ş.1.

32 Çal, 1994, 27-52, 1. Plân.

33 Çal, 1994, 37-38; Bayram, 1994, 103-104.

Darülhadis, Halime Hatun, Alaca Mescit, Ayazma, İzzet Mehmet Paşa, Üsküdar Selimiye, Nusretiye, Dolmabahçe ve Ortaköy camilerinde Peçenek Camisi'ndeki gibi pandantiflerle sağlanmıştı. Buna bağlantılı olarak kubbe; Peçenek Camisi'nde kuzeyde yüzeysel, doğu, batı ve güneyde ise kısmen taşıntılı birer kemere oturmaktadır. Benzer şekilde Halime Hatun Camisi, Ayazma Camisi, İzzet Mehmet Paşa Camisi, Üsküdar Selimiye Camisi, Nusretiye Camisi, Dolmabahçe Camisi ve Ortaköy Camisi'nde de dört yöndeki kısmen taşıntılı büyük birer kemere oturtulmuştur. Yeşil Cami, Şah Melek Camisi, Darülhadis Camisi, Kara Mustafa Paşa Camisi, Şebsafa Kadın Camisi ve Alaca Mescitte duvarlara otururken, Köprülü Mehmet Paşa Camisi, Çapanoğlu Camisi, Laleli Camisi, Yıldırım Bayezid Camisi ve Zile Ulu Camisi'nde kubbeyi oturtmak için duvara bitişik ayaklardan ibaret sekizgen bir taşıyıcı sistem hazırlanmıştır. Özellikle Laleli Camisi'nde sütunlardan oluşan bu taşıyıcı sistem daha belirgin bir görünüşe sahiptir.

Peçenek Camisi'nde ana mekân ile kuzeydeki bölüm doğu batı duvarları arasına örülen sivri kemerli geniş bir açıklıkla birbirinden ayrılmış ve genişletilmiş mekân doğu-batı doğrultulu planı boyunca bölüntüsüz tek bir aynalı tonoz ile örtülmüştür. Bu düzenlemenin en yakın benzeri Gölarmara Halime Hatun Camisi'nde uygulanmıştır. Halime Hatun Camisi'nde de her iki ünite birbirinden tek bir kemer açıklığı ile ayrılmış ve kuzeydeki kısım bölüntüsüz tek bir örtü sistemi ile kapatılmıştır. Ancak burada örtü sistemi, iki mekânı ayıran kemerin enli yapılması sonucu ortaya çıkan sivri tonoz görüntüsünden ibarettir. Edirne Şah Melek Camisi'nde mekânlar ortada kare planlı bir ayağa oturan iki sivri kemerli açıklıkla birbirinden ayrılmış ve kuzeydeki kısım eş büyüklükte iki bölüme ayrılarak Peçenek Camisi'ndekine benzer tarzda birer aynalı tonoz ile örtülmüştür. Diğer eserlerde ise her iki mekân ortada iki ayağa (Köprülü Mehmet Paşa Camisi, Kara Mustafa Paşa Camisi, Alaca Mescit, Çapanoğlu Camisi, Ayazma Camisi, Şebsafa Kadın Camisi, Selimiye Camisi, Nusretiye Camisi, Dolmabahçe Camisi, Ortaköy Camisi, Yıldırım Bayezid Camisi ve Zile Ulu Camisi) veya iki sütuna (Yeşil Cami, Darülhadis Camisi, Laleli Camisi, İzzet Mehmet Paşa Camisi) oturan kemerlerle üç açıklık şeklinde birbirinden ayrılmış ve kuzeydeki ünite örtü sistemi bakımından hepsinde de üç bölümlü olarak düzenlenmiştir. Yeşil Cami'de ortası kubbe yanlar aynalı tonoz; Darülhadis Camisi'nde üç oval kubbe; Köprülü Mehmet Paşa Camisi, İzzet Mehmet Paşa Camisi, Şebsafa Kadın Camisi, Dolmabahçe Camisi, Yıldırım Bayezid Camisi ve Zile Ulu Camisi'nde üç kubbe; Kara Mustafa Paşa Camisi'nde ortası yarım kubbe yanlar aynalı tonoz; Alaca Mescit'te üç sivri beşik tonoz; Çapanoğlu ve Laleli Camisi'nde ortası aynalı tonoz yanlar kubbe; Selimiye Camisi'nde ortası tekne tonoz yanlar kubbe; Ortaköy Camisi'nde üç basık kubbe/tonoz; Ayazma Camisi'nde ortası aynalı tonoz yanlar oval kubbe; Nusretiye Camisi'nde ise üç tekne tonozla örtülmüştür. Eserlerin kuzey yandaki bu bölümleri, mekânın genişletilmesini sağlamaları yanı sıra ikinci kat niteliğinde birer mahfil yerleştirilmek suretiyle de ayrıca değerlendirilmiştir.

Peçenek Camisi'nde son cemaat yeri, doğu-batı doğrultuda dikdörtgen planlı, eş büyüklükte üç kubbe ile örtülü bir revak şeklinde düzenlenmiştir. Örtü sistemini taşıyan geniş sivri kemerler yanlarda ayaklara ortada ise iki sütuna oturmaktadır. Karşılaştırma

örneklerinin hemen hepsinde son cemaat yerleri belirgin farklılıklarla inşa edilmiştir. İznik Yeşil Cami, Halime Hatun Camisi, Köprülü Mehmet Paşa Camisi, Ayazma Camisi, İzzet Mehmet Paşa Camisi ve Zile Ulu Camisi son cemaat yeri, Peçenek Camisi son cemaat yerine benzer tarzda üç yöne de açılan bir revak şeklinde düzenlenmiştir. Bunlardan Köprülü Mehmet Paşa Camisi ve Ayazma Camisi son cemaat yeri beş bölümlü, diğerleri üçer bölümlüdür. Yeşil Cami ve İzzet Mehmet Paşa Camisi ortası kubbe yanlar aynalı tonoz; Halime Hatun Camisi ortası aynalı tonoz yanlar kubbe; Ayazma Camisi ortası aynalı tonoz yanlar oval kubbe; Köprülü Mehmet Paşa Camisi ve Zile Ulu Camisi tamamen kubbe örtülü son cemaat yerine sahiptir. Nusretiye Camisi'nde yanları kapalı üç kubbeli; Selimiye Camisi'nde yanları kapalı tekne tonozlu beş bölümlüdür. Şebsafa Kadın Camisi'nde doğu yanı kapalı, batı yanı tek ve kuzey yanı beş yarım daire kemerli bir revak şeklinde olmakla birlikte örtüsü boydan boya düz tavandan ibarettir. Laleli Camisi'nde kuzeydeki büyük avlunun aynı zamanda güney kenarını teşkil edecek tarzda yanları kapalı, sütunlara oturan eş büyüklükte kubbe örtülü beş bölümlü bir revak şeklinde düzenlenmiştir. Dolmabahçe ve Ortaköy Camilerinde ise çok daha farklı bir uygulama görülmektedir. Batılılaşma döneminin önemli unsurlarından biri olan ve bu dönemdeki büyük boyutlu camilerin çoğunda görülen hünkar kasırları son cemaat yerlerinin düzenini de etkilemiştir. Nitekim her iki eserde de son cemaat yeri, hünkar kasrı kütlelerinin arasına sıkışmış vaziyette karşımıza çıkmaktadır. Dolmabahçe Camisi'nde yanları kapalı beş bölümlü, Ortaköy Camisi'nde ise yine yanları kapalı basık tonoz örtülü üç bölümlü olarak düzenlenmiştir.

Yeşil Cami, Halime Hatun Camisi, Köprülü Mehmet Paşa Camisi ve Çapanoğlu Camisi son cemaat yeri taşıyıcı sistemlerinde Peçenek Camisi'ndeki ile benzer tarzda sütunlara oturan sivri kemerler kullanılmıştır. Ayazma Camisi, Laleli Camisi, İzzet Mehmet Paşa Camisi, Şebsafa Kadın Camisi, Selimiye Camisi, Nusretiye Camisi ve Zile Ulu Camisi son cemaat yerinde kemerler yine sütunlara oturmakla birlikte yarım daire biçiminde yapılmıştır. Dolmabahçe ve Ortaköy Camii son cemaat yerinde ise kemerler yine yarım daire şeklindedir fakat taşıyıcı sistem burada ayaklardan oluşmaktadır.

Minare, konum bakımından Peçenek Camisi'nde batı yanda harim kütle ile son cemaat yerini birbirinden ayırır nitelikte, harim kuzey duvarının 1.5 m. kadar batıya devam ettirilmesi ile teşkil edilen kare planlı bir kaide üzerinde, tuğla malzemeli silindirik gövde halinde yükselmektedir. Kara Mustafa Paşa Camisi, Ayazma Camisi, Çapanoğlu Camisi, İzzet Mehmet Paşa Camisi ve Şebsafa Kadın Camisi minareleri konum bakımından Peçenek Camisi minaresi ile aynı yeri paylaşmaktadır fakat farklı olarak kesme taş kullanılmıştır. Yeşil Cami'de yeri ve malzemesi aynı olmakla birlikte çatı seviyesinden itibaren yükselmesi ve çini mozaik-sırlı tuğla kullanımı bakımından farklılıkları vardır. Halime Hatun Camisi'nde doğu yanda aynı konumdadır ve tuğla malzemelidir. Şah Melek Camisi'nde kuzey cephe doğu kenarında, Darülhadis Camisi'nde doğu cephenin güneyinde, Köprülü Mehmet Paşa Camisi'nde batı cephe kuzey ucunda, Alaca Mescit'te kuzeybatı köşede, Zile Ulu Camisi'nde ise yine kuzeybatı köşesinde fakat çatı üzerinde yer almaktadır. Bu eserlerden Köprülü Mehmet Paşa Camisi ve Alaca Mescit minareleri yeni

birer unsurdur. Diğer camilerin hepsinde kesme taş malzemeli ikişer minare mevcuttur. Laleli ve Yıldırım Bayezid’de harim kütesinin kuzeydoğu ve kuzeybatı köşelerinde, Selimiye ve Nusretiye’de son cemaat yerinin iki köşesinde, Dolmabahçe’de hünkar kasrı kütesinin kuzeydoğu ve kuzeybatı köşelerinde çatı üzerinde, Ortaköy Camisi’nde ise son cemaat yeri ile hünkar kasrı arasında ve yine çatı üzerinde yükselmektedir.

Peçenek Camisi’nde çok muntazam olmasa da taş ve tuğlanın alternatif yerleştirilmesi ile elde edilmiş almaşık duvar örgüsü dikkat çekmektedir. Şah Melek Camisi, Halime Hatun Camisi, Alaca Mescit, Şebsafa Kadın Camisi ve Laleli Camisi taş ve tuğla malzemeli duvar örgüleri bakımından benzer özellikler sergilemektedir. Şah Melek Camisi, Halime Hatun Camisi, Şebsafa Kadın Camisi ve Laleli Camisi’nde kesme taş ve tuğla dizileri ile teşkil edilmiş çok muntazam bir işçilik göze çarpmaktadır. Alaca Mescit’te ise bu sistem, Peçenek Camisi’ndeki gibi kaba yonu ve moloz taşlar arasına tuğlaların belirli mesafelerle yerleştirilmesi ile elde edilmiştir. Almaşık duvar olarak adlandırılan bu sistem, geç Bizans yapılarının etkisi ile Anadolu Türk Mimarisi içerisinde özellikle Erken Osmanlı dönemi yapılarında bir gelenek haline gelmiş ve 14. yüzyıldan 18. yüzyıl sonlarına kadar çeşitli farklılıklarla kullanılmıştır³⁴. Bu tarz uygulamanın özellikle Bursa ve çevresindeki Osmanlı dönemi eserlerinde³⁵ yoğunlaştığı görülmektedir. Öte yandan Halime Hatun Camisi ile Alaca Mescit’te duvar örgüsündeki benzerlikler yanı sıra alt seviye pencerelerinin kesme taş sövelere ve tuğla malzemeli sivri kemerli alınlıklara sahip olması, üst pencere kemerlerinde tuğla kullanılması ve saçakların yine tuğla ile testere dışı biçiminde yapılması da benzer özellikler olarak dikkat çekmektedir. Diğer eserler ise tamamen kesme veya kaba yonu taşlarla inşa edilmiştir.

Peçenek Camisi, süsleme bakımından zengin sayılmamakla birlikte, dikkat çekici unsurlara da sahiptir. Cephelerde görülen küçük oyuklar şeklindeki kuş evleri yapıya farklı anlam kazandıran basit fakat önemli bir uygulamadır. Türk-İslam geleneği içerisinde insan yanı sıra hayvanlara verilen değerlerin en önemli göstergelerinden birini teşkil eden bu tarz uygulamaya Anadolu’daki pek çok eserde farklı şekillerde³⁶ rastlamak mümkündür.

Süsleme sayılabilecek ilgi çekici bir unsur da minare kapısının kemerinde yer alan ve açıklığın iki yanına simetrik düzenle işlenmiş ibrik kabartmalarıdır. Aynı süslemeye Çankırı Kurşunlu Kapaklı Köyü Camisi (1860) minaresinde de rastlanmaktadır. Caminin kuzeydoğusunda bağımsız bir kütle halinde yükselen minarenin (1792) kapı kemeri kilit taşında benzer bir ibrik kabartması görülmektedir³⁷. İbrik tasviri, Anadolu Türk Sanatı

34 Batur, 1970, 186-187.

35 Batur, 1970, 135-216; Şener, 1997, 193-249; Elpe, 2011.

36 Kuş evlerinin farklı şekillerdeki uygulamaları için bk., Barışta, 1994, 133-134; Barışta, 1996, 29-36; Barışta, 2000.

37 Topkaraoğlu, 1991, 155.

içerisinde kalem işi süslemelerde³⁸, çeşme³⁹, mezar taşı⁴⁰, halı-seccade⁴¹ gibi farklı eserlerde karşımıza çıkan ve genellikle abdest, namaz, temizlik ve din ile ilişkilendirilen⁴² bir motif şeklinde belirmektedir. Bu süslemenin minare kapısında görülmesi, yapının önemini artıran dikkat çekici bir uygulama olarak değerlendirilebilir.

Sonuç:

Peçenek Köyü Camisi, plan, malzeme-teknik, mimari ve süsleme özellikleri ile 15. yüzyıl karakteristikleri sergileyen bir yapı olarak belirmektedir. Anadolu Türk Mimarisi gelişim çizgisi içerisinde bilhassa İznik Yeşil Cami ile takip etmeye başladığımız kare planlı, tek kubbeli harim mekânını kuzeye doğru genişletme çabalarını yansıtmaması, alması duvarları, kirpi saçakları, pencere düzenlemeleri ile Erken Osmanlı dönemi mimarisinin genel karakteristiğini sergilemesi yanı sıra ibrik motifli süslemeleri ve cephelere anlam kazandıran kuş evleri bakımından da ayrı bir önem taşımaktadır.

38 İbrik tasvirinin yer aldığı kalem işi süslemeler için bk. Şener, 2011, 43: İdris Köyü Camisi; 79-81, 85: Acıpayam Yazır Köyü Camii; 91: Baklan Boğaziçi Kasabası Eski Camii; 95: Çivril Savran Köyü Camii; 144-146: Kula Emre Köyü Camii; 188, 190: Birgi Çakır Ağa Konağı; 321, 324: Amasya Sultan II. Bayezid Camii Şadırvanı Kubbesi; 348: Tokat Yağcıoğlu Konağı; 381: Gaziantep Yaprak Mahallesi "L" tipi ev; Tali, 2014, 492-493; Yavuz, 2014, 500.

39 Afyon Büyük Olucak Çeşmesi (1789) için bk., Karasu, 2006, 93, 216; Manisa Taşçılar Mescidi Çeşmesi (1799-1800) için bk., Acun, 1999, 613; Ayaş Çarşı Çeşmesi (1812) için bk., Çerkez, 1997, 209; Şebinkarahisar Alay Çeşmesi (1875) için bk., Karpuz, 1989, 45-46; Zeytinliova Kara Osman-Oğlu sivil yapılar grubu çeşmesi (1889) için bk., Kuyulu, 1992, 139; İnebolu Atilla Gürsoy Caddesi II No'lu Çeşme (1912) için bk., Çerkez, 2005, 160; Çorlu Paşa Çeşmesi (1803) için bk., <http://www.trakyaagezi.com/corlunun-tarihi-cesmeleri/> (E.T.24.02.2019).

40 İbrik tasvirlerinin mezar taşlarında çok yaygın kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu motifin farklı uygulamaları için bk. Arslan, 2018; Çetin, 2015, 95; Çal, 2011, 232; Gündoğdu, 2006, 51,53,55.

41 Deniz, 1984, 58, 75; Akpınarlı ve Özdemir, 2016, 955-982; Karaçay, 2018, 106-118.

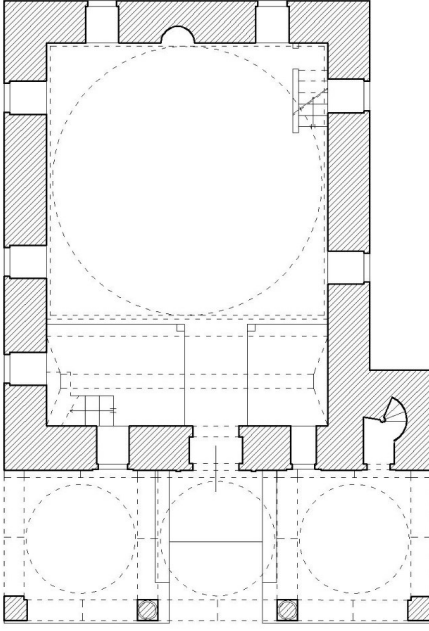
42 Örnek, 1979, 71; Gündoğdu, 2006, 53, 55.

KAYNAKÇA

- Acun, H. (1999). *Manisa'da Türk Devri Yapıları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Acun, H. (2016). *Tüm Yönleri İle Çapanoğulları ve Eserleri*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Yayını.
- Akpınarlı, H. F. ve Özdemir, H. A. (2016), "Konya-Lâdik Halılarındaki Motiflerin İncelenmesi". *İDİL*, 5(23), 955-982.
- Arslan, A. S. (2018). *Kayseri Zamantı Irmağı Çevresindeki Bezemeli Mezar Taşları*. Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Aslanapa, O. (1986). *Osmanlı Devri Mimarisi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Aslanapa, O. (2013). *Edirne'de Osmanlı Devri Âbideleri*. İstanbul: Edirne Valiliği Kültür Yayınları.
- Ayverdi, E. H. (1966). *İstanbul Mi'mârî Çağının Menşe'i, Osmanlı Mi'mârisinin İlk Devri 630-805 (1230-1402) I*. İstanbul.
- Ayverdi, E. H. (1972). *Osmanlı Mi'mârisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri 806-855 (1403-1451) II*. İstanbul.
- Bakır, B. (2003). *Mimaride Rönesans ve Barok Osmanlı Başkenti İstanbul'da Etkileri*. Ankara: Nobel Basımevi.
- Barişta, H. Ö. (1994). "Kuş Evleri". *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. (C.5, 133-134). İstanbul: Kültür Bakanlığı-Tarih Vakfı.
- Barişta, H. Ö. (1996), "Anadolu'da Bazı Kuşevleri". *Aslanapa Armağanı, Armağan Dizisi, I*, 29-36.
- Barişta, H. Ö. (2000). *Osmanlı İmparatorluğu Dönemi İstanbul'undan Kuşevleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Batur, A. (1970), "Osmanlı Camilerinde Almaşık Duvar Üzerine". *Anadolu Sanat Araştırmaları*, 2, 135-216.
- Batur, S. (1988), "Bir Geç Osmanlı Yapısı Üsküdar'da Selimiye Camisi". *Ord. Prof. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan*, 375-396.
- Bayrakal, S. (2001). *Edirne'deki Tek Kubbeli Camiler*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bayram, F. (1994). *Amasya'nın Gümüşhacıköy İlçesi ve Gümüş Nahiyesindeki Türk Devri Mimarlık Eserleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.

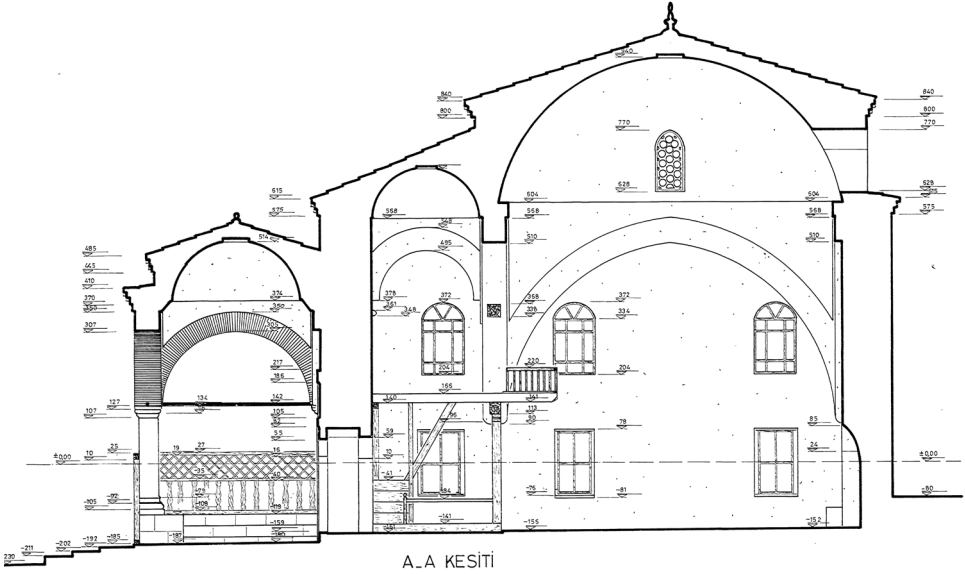
- Bilici, K. (1991). *Kastamonu'da Türk Devri Mimarisi ve Şehir Dokusunun Gelişimi 18. Yüzyıl Sonuna Kadar*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Çal, H. (1994), "Zile Ulu Camisi". *Sanat Tarihi Dergisi*, VII, 27-52.
- Çal, H. (2011), "Erzincan Çayırılı İlçesi Mezarlarında Kuş Motifi". *Millî Folklor*, 89(23), 220-239.
- Çerkez, M. (1997), "Ayaş Yunak ve Çeşmeleri". *Ayaş ve Çevresi Kültür-Sanat Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (2-3 Mayıs 1997)*, 199-233, Ayaş: Ayaş Belediyesi Yayınları.
- Çerkez, M. (2005). *Merzifon'da Türk Devri Mimari Eserleri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Çerkez, M. (2005), "İnebolu Çeşmeleri". *Erdem*, 15 (43), 145-183.
- Çetin, Y. (2015), "Ağrı Mezar Taşlarında Form ve Bezeme Unsurları". *The Journal of Academic Social Science Studies*, 40 (1), 87-105.
- Deniz, B. (1984), "Kırşehir Halıları". *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, III, 25-81.
- Elpe, E. (2011). *Osmanlı Dönemi Bursa Yapılarında Malzeme*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İzmir.
- Erdoğan, A. (2007). *Adım Adım Ankara*, Ankara: Ankara Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Erken, S. (1983). *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler I*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Ersoy, B. (1992), "Edirne Şah Melek Camii'nin Tanıtımı ve Mimari Özellikleri Hakkında Düşünceler". *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, VI, 47-61.
- Gündoğdu, H. (2006), "Nahçıvan'dan Figürlü Bir Mezar Taşının Düşündürdükleri". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 16, 49-57.
- Karaçay, Ç. (2018), Lâdik Seccade Hatlarında Mihrap Özelliklerinin İncelenmesi. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 55, 106-118.
- Karasu, G. (2006). *Afyon Çeşmeleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Karpuz, H. (1989). *Şebinkarahisar*. Ankara.

- Köken, T. Çamlıdere İlçesi Tarihi ve Arkeolojisi, www.academia.edu/9872058, E.T.23.02.2019.
- Kuran, A. (1964). İlk Devir Osmanlı Mimarisinde Cami. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi.
- Kuran, A. (1968). *The Mosque in Early Ottoman Architecture*. Chicago.
- Kuyulu, İ. (1992). *Kara Osman-Oğlu Ailesine Ait Mimari Eserler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Örnek, S. V. (1979). *Anadolu Folklorunda Ölüm*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Özkul, N. (1997), “Gölmarmara Halime Hatun Külliyesi”. *Türk Etnografya Dergisi*, XX, 131-162.
- Özkul, N. (2013). “Gölmarmara İlçesi”. *Manisa İlçeleri Türk Kültür Varlıkları Envanteri* (Ed: H. Acun), 66-80, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Özyurt, A. ve Özdemir, İ. (2017). *Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı Döneminde Çamlıdere*. Ankara.
- Sözen, M. vd. (1975). *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*. İstanbul.
- Şener, D. (2011). *XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Şener, Y. S. (1997), “XIV. Yüzyıl Bursa Yapılarında Erken Osmanlı Duvar Örgüsü”. *Türk Etnografya Dergisi*, XX, Ankara, 193-249.
- Tali, Ş. (2014), “Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Cami Kalem İşi Bezemeleri”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(31), 489-497.
- Topkaraoğlu, N. (1991), “Çankırı Merkez ve İlçelerinde Yapılan Eski Eser Tesbit Çalışmaları 3”. *VIII. Vakıf Haftası Kitabı*, 153-164.
- Yavuz, M. (2014), “Sürmene-Gültepe Köyü Yukarı Kefeli Mahallesi Camii ve Şadırvanı”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(31), 498-515.
- Yüksel İ. A. (1993). *Bolu Yıldırım Bayezid Külliyesi Hamamlar ve İmaret Camii*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- <http://www.trakyaagezi.com/corlunun-tarihi-cesmeleri/> (E.T.24.02.2019).

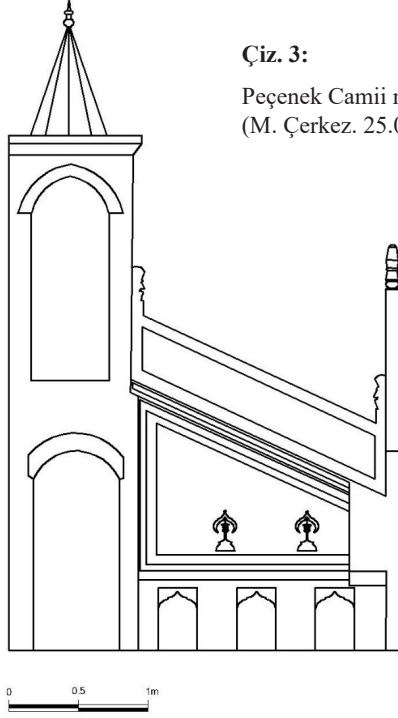


Çiz. 1:

Peçenek Camii Planı. (V.G.M. Arşivi'nden değiştirilerek 25.01.2019)



Çiz. 2: Peçenek Camii Kesiti (V.G.M. Arşivi'nden)



Fot. 1: Çamlıdere Peçenek Camisi yeri ve konumu uydu görüntüsü. (Google Maps; E.T.01.02.2019)



Fot. 2: Peçenek Camisi güneydoğudan genel görünüş.



Fot. 3: Peçenek Camisi kuzey avlu ve şadırvandan genel görünüş.



Fot. 4: Peçenek Camisi doğu cephe.

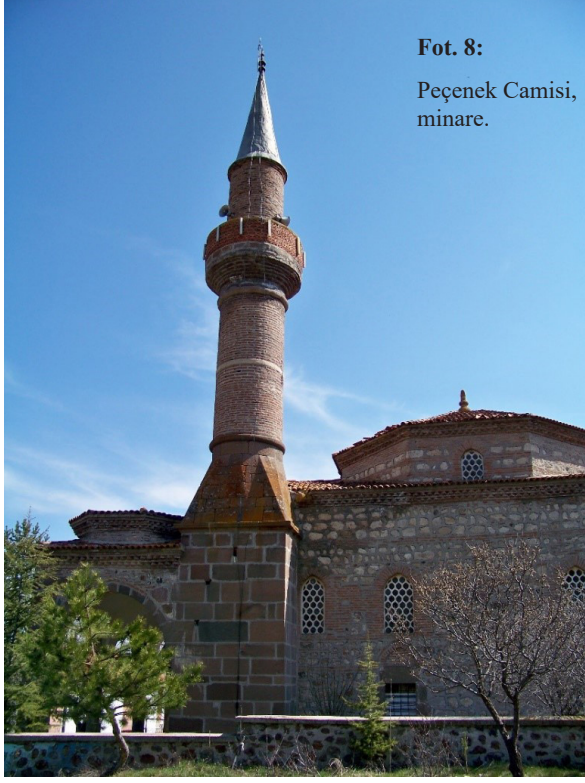


Fot. 5: Peçenek Camisi güney cephe.

Fot. 6:
Peçenek Camisi
batı cephe.



Fot. 7: Peçenek Camisi pencere ve şebekeleri.



Fot. 9: Peçenek Camisi batı duvarındaki kuş evi.



Fot. 10: Peçenek Camisi, kuzeybatıdan bakışla son cemaat yeri.



Fot. 11: Peçenek Camisi, son cemaat yeri batı kenarındaki minare kapısı.



Fot. 12: Peçenek Camisi, minare kapısındaki ibrik tasvirleri.



Fot. 13:
Peçenek Camisi harim kapısı.



Fot. 14: Peçenek Camisi, harim kapı açıklığı yukarısındaki kitabelik ve süslemeler.



Fot. 15: Peçenek Camisi, güneyden bakışla harim mekânı.



Fot. 16: Peçenek Camisi, harim mekânı kuzey bölümü.



Fot. 17: Peçenek Camisi, mahfil çıkması altındaki süsleme programı.



Fot. 18: Peçenek Camisi, kuzeyden bakışla harim mekânı.



Fot. 19: Peçenek Camisi, örtü ve geçiş sistemi.



Fot. 20: Peçenek Camisi, kubbe süslemeleri.



Fot. 21: Peçenek Camisi, harim mekânı doğu duvar.



Fot. 22: Peçenek Camisi, harim mekânı batı duvar.



Fot. 23: Peçenek Camisi, minber.



Fot. 24: Peçenek Camisi, vaiz kürsüsü.

SULTAN I. ALAEDDİN KEYKUBAD'IN İNŞA ETTİRDİĞİ KERVANSARAYLARDAKİ FİĞÜRLÜ SÜSLEMELER*



FIGURED ORNAMENTATION IN CARAVANSARIES BUILT BY SULTAN ALAEDDIN KEYKUBAD I **

Şükrü DURSUN***

Öz

Anadolu Selçuklu Devleti'nde Sultan II. Kılıç Arslan (1155-1192) ile birlikte ivme kazanarak gelişmeye başlayan ticaret, Sultan I. Alaeddin Keykubad'ın (1220-1237) atılımları ve adeta bu anlamda seferberlik ilan etmesi sayesinde doruk noktasına ulaşmıştır. Keykubad'ın yanı sıra, dönemin önde gelen şahsiyetleri tarafından da inşa edilen ve ticaretin önemli göstergesi olan kervansaraylar, mimarisi ve süslemeleri bakımından üst düzey eserler olmuştur. Özellikle, Keykubad'ın Aksaray ve Kayseri'deki "Sultan" ismiyle anılan hanları, boyutları ve süslemeleri bakımından abidevi niteliktedir. Her ne kadar bu eserler süslemeleriyle eşsiz güzellikler sunuyor olsa da yine Keykubad tarafından inşa ettirilen Alara Han'da bu iki esere oranla daha az süsleme bulunur. Günümüze ulaşan eserlerde görüldüğü üzere, I. Alaeddin Keykubad döneminde hemen her yapı türünde çeşitli figürlü süslemelere yer verilmiştir. Özellikle bizzat sultanın emriyle inşa edilen saraylar, bu süreçte figüratif süslemeye en çok rastlanan yapılardandır. Ancak, figürlü süsleme açısından, sultanın baniliğinde yapılan kervansaraylarda aynı oranı yakalayamıyoruz. Bu yapılardaki figürlü süslemeler bazı araştırmacılar tarafından incelenmiş ve yayımlanmıştır.

* Bu çalışma, S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalında, Prof. Dr. Ali BAŞ danışmanlığında 2016 yılında tamamlanmış "Anadolu Selçuklu Kervansaraylarında Süsleme" başlıklı doktora tezinin bir bölümünden geliştirilerek hazırlanmış olup, 4-6 Nisan 2019 tarihleri arasında Konya'da düzenlenen Uluslararası Selçuklu Tarihçiliğinin Temel Meseleleri Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulmuş, ancak tam metin olarak yayımlanmamıştır. Söz konusu çalışmaya maddi destek sağlayan Selçuk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü (11103006 No'lu Proje) ile Suna-İnan Kırac Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Müdürlüğüne teşekkürlerimi iletiyorum.

** This study was carried out by developing a chapter of the PhD thesis titled "The Decoration in Anatolian Seljuk Caravanserais" which was completed in 2016 under the supervisorship of Prof. Dr. Ali BAS in Department of Art History, Institute of Social Sciences, Selcuk University. What is more, this research was orally presented at the International Symposium about Basic Problems of International Seljuk Historiography held between 4-6 April 2019 in Konya, however, was not published in full text. I would like to express my thanks to Coordinatorship of Scientific Research Projects (Project No. 11103006) of Selçuk University and to Suna-Inan Kirac Research Institute of Mediterranean Civilizations for their financial support.

*** Dr., Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Konya.

ORCID ID: 0000-0001-8465-7533 ♦ E-mail: sukrudursun@gmail.com

Fakat yaptığımız çalışmada figürlü süslemelerin yayınlarda geçenlerden daha çok olduğu, bazı figürlerin ise restorasyonlarda eklendiği tespit edilmiştir. Bu çalışmada, yok olmuş ancak kalıntılardan varlığına yönelik varsayımlarda bulunulanlarla birlikte, neredeyse hiç bilinmeyenler, restorasyonlarda eklenenler ve yayınlarda bahsi geçen mevcut figürlü süslemeler ele alınmış, aynı zamanda sembolik anlamları üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: I. Alaeddin Keykubad, Kervansaray, Figür, Süsleme, Anadolu Selçuklu,

Abstract

The trade, which began to develop by gaining acceleration with Sultan Kılıcarslan II (1155-1192) in the Anatolian Seljuk State, reached to top with breakthroughs of Sultan Alaeddin Keykubad I (1220-1237) and his declaring mobilization in one sense. The caravansaries, which were built by Keykubad and the significant figures of the period and were important indicators of trade, became significant works in terms of their architectures and ornamentations. Especially, Keykubad's hans, called Sultan, in Aksaray and Kayseri are monumental regarding their size and ornamentation. Although these works offer unique beauties with their ornamentations, Alara Han, built by Keykubad, has fewer ornamentations than these two works. As can be seen in the surviving works, ornaments with various figures in almost every building type were allowed during the period of Alaeddin Keykubad I. The palaces built by the order of the Sultan are especially the buildings having figured ornamentation most in this period. However, we cannot achieve the same ratio in caravansaries built by the Sultan in terms of figured ornamentation. The figured ornamentations in these buildings have been examined and published by some researchers. However, it was found out in our study that there are more figured ornamentations than mentioned in publications, and some figures were added in restorations. This study discussed the figured ornamentations, which were disappeared but their existences were traced by their remains and assumptions, nearly unknown ones, added in restorations, mentioned in publications, and their symbolic meanings were addressed.

Keywords: Alaeddin Keykubad I, Caravanserai, Figure, Ornamentation, Anatolian Seljuks,

1. Giriş

Sultan I. Alaeddin Keykubad devri (1220-1237), Anadolu Selçuklularının birçok alanda en parlak dönemidir¹. Ticarete verilen önemin çok üst düzey olduğu bu devirde², ülke sınırları içerisinde hemen her bölgede kervansarayların yükseldiği görülürken, bunların birçoğu mimarisi ve süslemeleri bakımından üst düzey eserler olmuştur. Özellikle, I. Keykubad'ın Aksaray ve Kayseri'de inşa ettirdiği "Sultan" ismiyle anılan hanları, boyutları ve bezemeleri bakımından abidevi niteliktedir. Her ne kadar bu eserler bezemeleri açısından eşsiz güzellikler sunsa da yine Keykubad tarafından inşa ettirilen ve birçok yönüyle her iki handan farklı olan Alara Han'da aynı orantıya rastlanmaz.

1 Turan, 1969, 227.

2 Uyumaz, 2003, 101.

Anadolu Selçuklu dönemine ait en büyük kervansaray olan Aksaray Sultan Hanı (1229)³, ismine ilk olarak Konya Alaeddin Camiinde rastladığımız Şamlı Havlan oğlu Amel-i Muhammed'in I. Alaeddin Keykubad adına mimarlığını üstlendiği bir diğer eserdir (Fot. 1). Yapı, boyutlarıyla birlikte, süslemelerin uygulandığı bölümlerin çeşitliliği, yoğunluğu ve kalitesi bakımından, hanlar dışında, diğer Selçuklu eserleriyle kıyaslandığında da en itibarlı olanlardandır. Sonraki kervansaraylarda süslemelerde yenilikçi uygulamalara gidilmiş olsa da izlenimlerimize göre Aksaray Sultan Hanı'ndaki kaliteli işçiliğe ve yoğunluğa bir daha ulaşılamamıştır.



Fot. 1:
Aksaray Sultan Hanı

Açık ve kapalı bölümlerden oluşan Aksaray Sultan Hanı'ndaki süslemeler avlu taç kapısı, giriş eyvanı, revaklı bölüm kemer yüzeyleri, köşk mescit, servis mekânları kapıları, kapalı bölüm taç kapısı ve aydınlık feneri gibi çok çeşitli alanlarda karşımıza çıkmaktadır. Bahsi geçen bölümlerde geometrik süsleme hâkim türdür. Bunun yanı sıra bitkisel, yazılı ve figürlü süslemelere de yer verilmiştir. Süsleme türlerinde oransallık değişiklik gösterirken, figürlü süsleme oran verilmeyecek kadar azdır⁴.

Yapıda mevcut figürlü süslemeler, açık bölümde avlunun güneydoğusundaki tuvalet kapısı ile avlunun batısına açılan kapalı bölüm taç kapısında bulunmaktadır. Günümüzde var olmasa da tahrip edilmiş bazı bölümlerdeki izlerden avlu taç kapısında da figürlü süslemeye yer verildiği anlaşılmaktadır.

Doğu cephenin ortasında, duvarlardan farklı olarak mermer malzemeyle inşa edilen mukarnaslı kavsaralı avlu taç kapısı, cephe duvarından yüksek ve dışa taşıntılı yapılmış olup, adeta yapının ihtişamını gösterir niteliklerdedir (Fot. 2). Yılların vermiş olduğu doğal tahribatla birlikte, insan eliyle de kapıda çeşitli tahribatlar oluşmuştur. Tahrip

3 Aksaray'a 42 km uzaklıkta, han ile aynı ismi taşıyan Sultanhanı İlçesinde, Şehit Murat Caddesi üzerinde yer alan eserin (GPS: K 38.247904°- D 33.546526°) kapalı bölümü Recep 626/Mayıs-Haziran 1229, açık bölümü de (ay belirtilmemiş) 626/1229 tarihinde inşa edilmiştir.

4 A. Durukan, Aksaray Sultan Hanı'da var olmayan tek süsleme türünün figürlü bezeme olduğunu belirtmiştir. Bk. Durukan, 2007, 157.

olan kısımlar içerisinde ana nişin her iki köşesinde simetrik görünüm sergileyen sütuncelerin başlıkları figürlü süslemeli olduğunu düşündüğümüz bölümlerdir. Üç sırada sunulmuş akantus yaprakları ile bezeli başlıklarda, akantusların üzerinde kenarları kıvrımlı, ortasında da kırık hatlardan izlendiği kadarıyla bir aslan veya insan başı şeklinde figür bulunan yatay tepelik vardır. Her iki başlıkta da kasti tahrip edilmiş olan bu figürler, dönemin bazı yapılarındaki örneklerden yola çıkarak muhtemelen aslan maskı olmalıdır⁵ (Fot. 3-4). Benzer uygulama, aynı kapının her iki yan nişinin sütun başlıklarında da vardır. Bunlar da diğerleri gibi kasti tahribata uğradığı için figürlerin sadece hatları izlenmektedir (Fot. 5-6).



Fot. 2: Aksaray Sultan Hanı, avlu taç kapısı

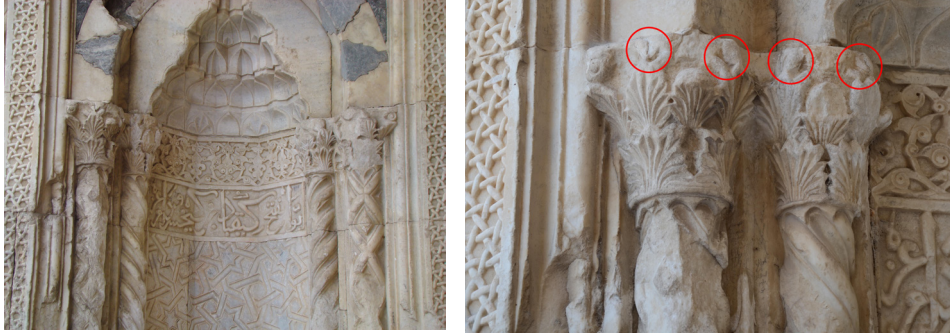
Taç kapıda kavsara altında yazılı süslemeye sahip üç cepheli kuşağın her iki ucunda, taç kapının ana cephesinde dışa hafif çıkıntı yapan konsolların her ikisinin üst kısımları muhtemel figürlü süslemeli olduğunu düşündüğümüz bölümlerdir. Her ikisinde de tepe kısımları benzer şekilde tahriptir. Kasti tahrip edildiği aşikâr olan bu bölümlerdeki kırılmaların, sütun başlıklarında olduğu gibi, figür varlığı nedeniyle gerçekleştirilmiş olduğunu düşünmekteyiz (Fot. 7).

Avlunun güneydoğusundaki tuvalet, yapıdaki diğer servis mekanlarına göre asli durumunu muhafaza eden az sayıdaki bölümlerdir. Mekâna, konumu nedeniyle kuzeybatıya çapraz yerleştirilmiş, düz lentolu bir kapı açıklığından girilmektedir (Fot. 8). Lento üzerindeki alınlıkta daha çok kemer sistemlerinde görmeye alışık olduğumuz, alt sırada kenarları pahlı taşların birleşimi, üst sırada ise kenarları yarım daire ve üçgen şeklinde kesilmiş iki farklı renkteki taşların geçmeleriyle meydana gelen dizilime yer verilmiştir. Bu bölümdeki figürlü süslemeler her sırada ortadaki taşlara üst üste konumlandırılarak işlenmiştir. Her iki figür günümüzde hayli tahrip durumda olup, üstteki figürün çoğunluğu, alttakinin ise bir bölümü yok olmuştur (Fot. 9). Neredeyse seçilemez

5 R. H. Ünal, figürleri “arslan başı (?)” olarak nitelendirmiştir. Bk. Ünal, 1982, 65.



Fot. 3-4: Aksaray Sultan Hanı, avlu taç kapısı sütunce başlıkları



Fot. 5-6: Aksaray Sultan Hanı, avlu taç kapısı yan niş sütunce başlıkları

Fot. 7:
Aksaray Sultan Hanı,
avlu taç kapısı mukarnashı
konsol



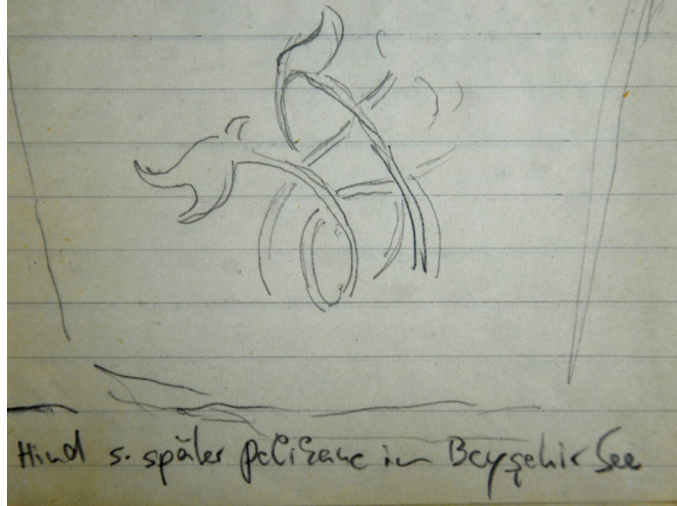


Fot. 8-9: Aksaray Sultan Hanı, tuvalet kapısı ve kapı alınlığı

halde olan figürler, bu durumlarından dolayı çoğu araştırmacının gözünden kaçmıştır⁶. Anadolu Selçuklu Kervansarayları hakkında en kapsamlı çalışmayı gerçekleştiren K. Erdmann, Berlin Pergamon Müzesi'ndeki yayımlanmamış günlüklerinde gördüğümüz kadarıyla, figürlerden alttakini tespit ederek, defterine karakalem olarak çizmiş, ancak kitabında bahsetmemiştir. Bunun nedeni günlükteki çizimin altındaki açıklamada görüldüğü üzere “Beyşehir Gölü’nde Pelikanlar ...” ifadesinden hareketle muhtemelen başka bir yere ait olduğu yanılığındandır (Çiz. 1).

Çiz. 1:

K. Erdmann'ın yayımlanmamış günlük defterinde yer alan Aksaray Sultan Hanı tuvalet kapısı alınlığındaki ejder figürü



⁶ Kervansaraydaki incelememiz sırasında, figürlerin tespitini yaparak gösteren A. Yavuzylmaz'a teşekkür ediyorum.

Alınlıktaki ilk figürlü süsleme, alınlığın alt sırasındaki çift başlı ejder tasviridir. Aynı gövdenin her iki ucunda çift başlı olan ejder, heraldik duruştur. Ejderin başları dışa dönük olup, adeta ince bir dal gibi çapraz eksenlerde uzanarak geçme yapan gövdesi, altta yarım yıldız hatlarındadır. Ejderin sağ başı ile gövdesinin alt bölümü büyük ölçüde tahriptir. Kısmen sağlam durumdaki sol başında görüldüğü üzere alt çenesi kısa, üst çenesi ise uzun ve sivridir. Genişçe açtığı ağızda dişleri ve dili işlenmemiştir. Çizgisel hatlarda işlenen gözü badem formulu, kulağı kısa ve diktir. Tasvirde, ejder gövdesiyle geçmeler yapan bir dal veya gövdenin her iki ucunda ejder başlarını çağrıştıran kanatlı rumi motifleri bulunan başka bir unsur daha vardır. Kalıntıda görüldüğü üzere figürlerin üzeri kırmızı aşı boyalıdır (Fot. 10-11; Çiz. 2).



Fot. 10-11 ; Çiz. 2: Aksaray Sultan Hanı, tuvalet kapısı alınlığındaki ejder figürü

Alınlıktaki bir diğer figür, ejder tasvirinin üst kısmındaki sıraya yapılmıştır. Bilinçli bir tahribata uğradığı anlaşılan figürün gövdesinin arka yarısı kısmen de olsa mevcudiyetini korurken, başı ile gövdesinin ön bölümü seçilmez durumdadır. Dört bacaklı bir hayvan olduğu anlaşılan figür, arka bacak hareketlerinden görüldüğü üzere adeta yürüyormuş gibidir. Gövdesinin üzerinde kanat izlenirken, arkada dairesel hatlarda uzanan kuyruğu vardır. Mevcut kalıntı her ne kadar yeterli detay sunmasa da kuyruk, kanat ve gövde yapısıyla figürün kanatlı aslan olması muhtemeldir (Fot. 12-13; Çiz. 3).



Fot. 12-13 ; Çiz. 3: Aksaray Sultan Hanı, tuvalet kapısı alınlığındaki figür (kanatlı aslan?)

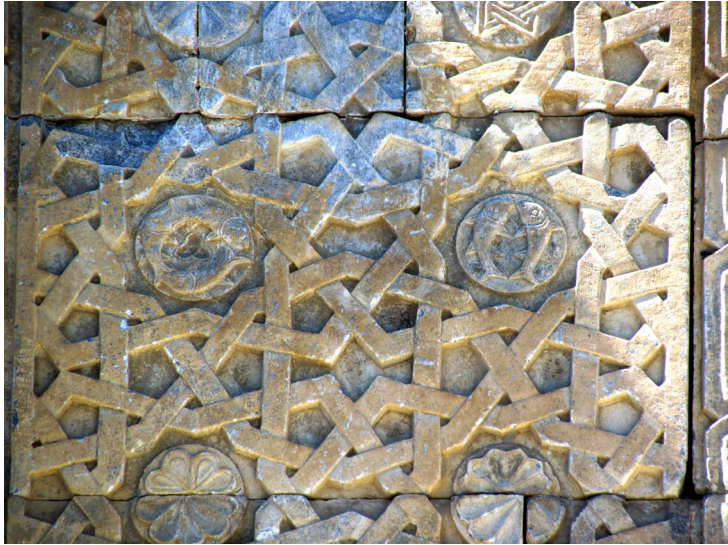
Avlunun batısında, kapalı bölümün doğu duvarının tam ortasındaki kapalı bölüm taç kapısı, yapıda en sağlam durumda olan figürlü süslemeleri taşıyan bölümdür. Avlu taç kapısı gibi mukarnaslı kavsaralı olan ve mermer malzeme ile inşa edilen eser, cephe duvarından prizmal bir kütle halinde dışa taşıntılı ve yüksek inşa edilmiştir (Fot. 14). Taç kapıda figürlü süslemeler dıştan dördüncü silmede sol (güney) kanatta yer almaktadır.

Figürler, kapalı çokgenin yarım halini yansıtan, farklı eksenlerde kırılmalar yaparak ilerleyen düz satırlı şeritlerle, bir çokgenin parçası olmayan kırık şeritlerin geçmeleriyle oluşan on kollu yıldız kompozisyonunda, yıldız içlerinde dolgu motifleri olarak sunulmuştur. Selçuklu dönemi süsleme sanatında yıldız kompozisyonlarında tek tip yıldızlar genellikle silmenin merkezinde tekli şekilde sıralanırken, burada on kollu yıldızlar silmenin yanlarına kaydırılarak ikili bir görünüm sergilenmiştir. Bu nedenle figürler aynı sıradaki yıldız içlerinde yan yana verilmiştir (Fot. 15). Figür dışında diğer yıldızların iç kısımları genel olarak geometrik süslemeli ve çok sayıda yapraklara sahip çiçeklerle biçimlendirilen gülbezelerle dolgulanmıştır.



Fot. 14: Aksaray Sultan Hanı, kapalı bölüm taç kapısı

Fot. 15:
Aksaray Sultan Hanı,
kapalı bölüm taç
kapısındaki balık
figürleri

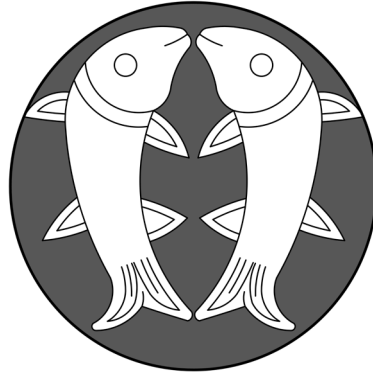


Yıldızlar içerisindeki ilk figürlü süsleme merkezde motif oyma tekniği ile yapılan üç dilimli bir motifin etrafında dairesel düzlemde uç uca verilmiş üç farklı balıktan oluşmaktadır. Oldukça belirgin hatlarda işlenmiş olan balıkların her birinde ağız, göz ve yüzgeçleri detaylı biçimdedir. Sadece bir tanesinin gövdesi pullu olarak işlenmişken, diğerleri sade bırakılmıştır (Fot. 16; Çiz. 4).

Diğer figürlü süsleme yine balıklardan oluşmaktadır. Diğerinden farklı olarak balıkların sayısı iki adettir. Düzen açısından da farklılık sergileyen balıklar karşılıklı birbirlerine bakar vaziyette, başları yukarıda ve yandan tasvir edilmiştir. Ağız, göz ve yüzgeçleri belirgindir. Gövdeleri ise pulsuz olup, sade bırakılmıştır (Fot. 17; Çiz. 5).



Fot. 16; Çiz. 4: Aksaray Sultan Hanı, kapalı bölüm taç kapısındaki üç balık figürü



Fot. 17; Çiz. 5: Aksaray Sultan Hanı kapalı, bölüm taç kapısındaki iki balık figürü

Aksaray Sultan Hanı'nın avlusunda, yapının çeşitli bölümlerinden dökülmüş çok sayıda mimari parça bulunmaktadır. Mermer veya taş blok olan bu parçaların genelinin, üzerindeki geometrik veya bitkisel süslemelerden hareketle, nereye ait olduğu anlaşılmaktadır. Blok taşların dışında, birkaç parça da heykel niteliğindedir. Bir veya birden fazla heykele ait olan bu parçalar, mevcut haliyle tam bir karakter özelliği sunmasa

da birleşimleriyle büyük olasılıkla aslan figürü meydana getirmektedir. K. Erdmann, bu parçaları aslan olarak nitelendirerek, Selçuklu dönemine ait olduğunu, bir zamanlar avlu kapısının sağında ve solunda bulunan iki farklı heykelin parçaları olabileceğini belirtmiştir⁷. Bizim incelemelerimize göre ise Selçuklu üslubu göstermeyen bu parçalar, muhtemelen devşirme malzeme olarak kullanılmış veya yapıya sonradan getirilmiştir.

I. Alaeddin Keykubad'ın Kayseri yakınlarında⁸ inşa ettirdiği⁹ Tuzhisar Sultan Hanı (1230-36)¹⁰, plan özellikleri bakımından Aksaray Sultan Hanı ile benzerlik gösterirken, süslemeleri açısından farklı düzenlemelere sahiptir. Selçuklu dönemi yapılarında ismine başka bir yapıda rastlamadığımız Amel-i Yadigar¹¹ adlı bir usta tarafından inşa edilmiş olan yapı, kuzey-güney doğrultusunda uzunlamasına yerleşim gösteren açık ve kapalı bölümlerden meydana gelmektedir. Yapıda süslemeler payandalar, çörtlenler, avlu taç kapısı, giriş eyvanı, avlu saçak frizleri, köşk mescit, kapalı bölüm taç kapısı ve aydınlık feneri gibi birçok alanda çeşitli türleriyle dağılım göstermektedir (Fot. 18).

Aksaray Sultan Hanı'nda olduğu gibi Tuzhisar Sultan Hanı'nda da geometrik süslemeler hakim tür olurken, çeşitli oranlarda bitkisel ve figürlü süslemeler de yapılmıştır. Aksaray Sultan Hanı'yla kıyaslandığında, bu yapıda figürlü süsleme daha çoktur.

Yapıdaki mevcut figürlü süslemeler, çörtlenlerde ve köşk mescitte yer almaktadır. Onarımlarda tamamen yenilenmiş olan, ancak onarım öncesine ait bazı fotoğraflardan

7 Erdmann, 1961, 88.

8 Yapı, Kayseri-Sivas karayolunun 45. kilometresinde, Bünyan İlçesi, Büyüktuzhisar Kasabası, Sultanhanı Köyü'ndedir (GPS K 38.973068°- D 35.895172°).

9 Kervansarayı Sultan I. Alaeddin Keykubad'ın inşa ettirdiğine dair bilgiye Muhyiddin ibn Abdü'z-Zâir tarafından Baybars'ın Anadolu seferini anlattığı bilgilerden ulaşılmaktadır. Muhyiddin, Baybars'ın Kayseri'den dönüşü sırasında "Alaeddin Keykubad hanı yakınında bir konağa indiğini, hanın Karatay Kervansarayına nispeten daha büyük ve vakıflarının daha fazla olduğunu" söylemektedir. Civarında Karatay Han'ından daha büyük bir han olarak sadece Sultan Han'ının olması verilen bilgileri doğrulamaktadır. Bk. Sümer, 1985, 91; Çayırdağ, 2001, 36; Özbek, 2007, 177.

10 Kapalı bölüm taç kapısında, kavsara üzerinde büyük oranda tahrip olmuş yatay kitabe bulunur. Tahribat nedeniyle yapının inşa tarihi ve yaptıranı hakkındaki bilgiler tam olarak okunamamaktadır. A. Gabriel kitabeyi okuyamadığı için yapının H. 650- M.1252 yılında, Y. Akyurt kitabe ve vakfiye olmadığı için H. 616-634- M. 1219-1236 yıllarında, M. K. Özergin ise doktora tez çalışmasında H. 626- M. 1226 yılında, makalesinde ise H. 630-34- M. 1232-36 yıllarında, K. Erdmann M. 1232-36 yıllarında, M. Akok Aksaray Sultan Han'ı ile aynı tarihte yani M. 1229 yılında, H. Erdmann 1232-37 yıllarında, O. Aslanapa kapalı bölümdeki kitabesinden anlaşıldığı kadar (?) H. 630-34 M. 1232-36 yıllarında, Z. Bayburtluoğlu en geç 1236 yılında, Y. Özbek ise 1230-34 yıllarında inşa edilmiş olabileceğini söylemiştir. Bk. Gabriel, 1931, 93; Akyurt, 1946-47, 133; Özergin, 1959, 79; Özergin, 1965, 162; Erdmann, 1961, 97; Akok, 1969, 6; Erdmann ve Erdmann, 1976, 62; Aslanapa, 1984, 155; Bayburtluoğlu, 1993, 146; Özbek, 2007, 177.

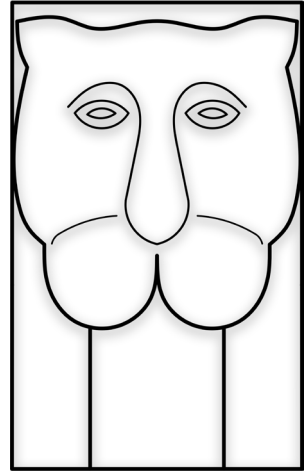
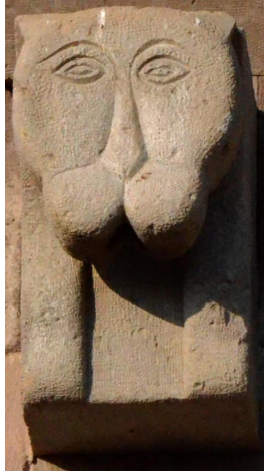
11 Usta kitabesi kuzeydoğu köşedeki payanda üzerindedir.



Fot. 18: Kayseri Tuzhisar Sultan Hanı

hareketle giriş eyvanının avluya bakan tonoz kemeri ve çevresi figürlü süslemeye sahip olduğunu düşündüğümüz bölümlerendir.

Yapının dışında, doğu ve batı cephelerde belirli aralıklarla yerleştirilmiş, tamamı benzer nitelikte aslan başlı on altı adet çörtlen bulunmaktadır (Fot. 19-20; Çiz. 6). Dıştaki çörtlenlerin yanı sıra açık bölümde avlunun kuzeyinde, giriş eyvanının hemen doğusundaki duvarda da dıştakilerle benzer karakterde bir çörtlen daha vardır. Bunların her biri onarımlarda yapılmış örneklerdir. Onarımlar öncesinde, avluda mevcut örneğin yerinde hayli yıpranmış durumda özgün figürlü bir çörtlen olduğu bilinirken (Fot. 21), dıştakilerin yerinde figürlü örneklerin olup olmadığına dair veri yoktur.



Fot. 19-20; Çiz. 6: Tuzhisar Sultan Hanı, onarımlarda yapılmış çörtlenler



Fot. 21: Tuzhisar Sultan Hanı, onarım öncesi avlunun kuzey duvarındaki özgün çörtlen (VGM arşivi)

Yapıyı 1951, 1953, 1955 ve 1958 yıllarında birçok kez ziyaret eden K. Erdmann, sadece avluda aslan figürlü bir çörtenden bahsederken, dışarıda figürlü çörtlen olup olmadığına değinmemiştir. Bu örneği de ele alırken “Selçuklu üslubunda yapılmış çörtlen Kayseri’deki 13. yüzyılın diğer binaları Huand ve Sahibiye Medreselerindeki çörtlenlerle benzerlik içerisindedir”¹² demektedir. O dönem eğer ki dış kısımda figürlü çörtlen olsaydı, K. Erdmann’ın bu kadar çok ziyaret ettiği yapıda bunları mutlaka görmüş olması beklenirdi.

VGM arşiv kayıtlarında dışarıdaki çörtlenlerin yenilediğine dair herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. Ancak, arşivde yapıyla ilgili dosyadaki eski fotoğraflar incelendiğinde, her ne kadar detaylı olmasa da dıştaki çörtlenlerin düz oluklu olduğu, iç kısımdaki özgün örneğin de mevcudiyetini muhafaza ettiği görülmektedir (Fot. 22).

Bütün bu bilgiler dışında, G. Öney, “avlu girişinde sağda bir ve dışında yine sağ yan duvarda ikisi yenilenmiş, ikisi kırık olmak üzere dört adet, tipik Selçuklu aslanı yüz ifadelerine sahip çörtlenler” bulunduğunu belirtmektedir¹³. Kırık olarak bahsettiği çörtlenlerin özgün olup olmadığına değinmeyen G. Öney’in, inceleme sırasında dört tane çörtlen görmüş olması, mevcut çörtlenlerin o dönemde yapılmaya başladığını göstermektedir. Sonuç olarak, yapıda özgününde sadece avlunun kuzeyindeki duvarda aslan başlı çörtlen olduğu, diğerlerinin ise bundan örnek alınarak yapıldığı ve özgün örnek dahil hepsinin değiştirildiği anlaşılmıştır. Ancak, onarımlar öncesinde hayli yıpranmış olduğu görülen özgün örneğe ne olduğu hakkında bir bilgiye ulaşılamamıştır.

12 Erdmann, 1961, 95.

13 Öney, 1971, 9.

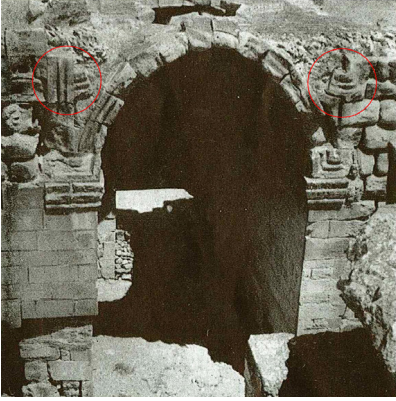


Fot. 22: Tuzhisar Sultan Hanı, dış duvardaki oluklu çörtlen (VGM arşivi)

Özgün çörtlen, fotoğraflarda her ne kadar yıpranmış olarak görünse de genel özellikleri tanımlanabilecek niteliktedir. Ön tarafında sadece yüz hatlarıyla değil, aslanın baş kısmının genel formuyla işlenmesi bakımından bir heykel niteliği taşıyan çörtlenin yan yüzünde sağ ön ayağı görülmektedir. Aslan, yuvarlak hatlı baş kısmında şişkin yanaklı olup, ağız kısmında suyun akmasını sağlayan delik bulunur. Başının üzerinde küçük sivri kulakları dik, badem gözleri oldukça iri, burnu ise yassı ve uzundur. Fotoğraf çok detay vermediği için, ayaklarda pençe detayları ve boynuna yeke işlenip, işlenmediği anlaşılmamaktadır (Fot. 21).

Avlu taç kapısından girildiğinde, merkezde sekizgenden gelişen yıldız tonozla örtülü, dikdörtgen planlı giriş eyvanına geçilmektedir. Eyvanın kuzey, doğu ve batı kanatlarında tonoz kemeri arasında kalan yüzeyler ve köşelerde tonoz kemerlerinin oturduğu başlıklar süslemeli bölümlerdir. Daha öncede belirttiğimiz üzere günümüzde bu bölümde figürlü süsleme yoktur. Burada figürlü süsleme olduğu düşüncesi onarım öncesine ait özgülü yansıtan eski fotoğraflardan ileri gelmektedir. Fotoğraflarda eyvanın avluya bakan tonoz kemeri ve çevresinin alt köşelerde akantuslarla şekillendirilen başlıklar üzerinde yükselen iç-dış bükey (oluklu ve kaval) şeritlerle hareketlendirilmiş olduğu görülmektedir. Tahribat nedeniyle düzenleme tam değildir ve sadece bazı bölümleri izlenebilmektedir. Onarımlarda bahsi geçen bu bölümler kaldırılarak, benzer düzendeki uygulamayla kemer hatlarından itibaren üstte çerçeve oluşturacak biçimde tümüyle yenilenmiştir (Fot. 23). Ancak eski fotoğraflardaki kalıntılar dikkatli incelendiğinde buradaki süslemenin iç-dış bükey oluklarla sınırlı olmadığı, Bünyan ilçesi sınırları içerisindeki dönemin bir başka eseri Karatay Han'da (Kapalı bölüm Sultan I. Alaeddin Keykubad dönemi 1220-1237, açık bölüm 638/1240-41) aynı bölümdeki figürlü süslemeyle benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır (Fot. 24-25). Karatay'da bütüncüllüğünü

Fot. 23:
Tuzhisar Sultan
Hanı, giriş eyvanın
avluya bakan tonoz
kemerini ve çevresi



Fot. 24: Tuzhisar Sultan Hanı, onarım öncesi giriş eyvanının avluya bakan tonoz kemerini ve çevresi (K. Erdmann'dan)



Fot. 25: Karatay Han, giriş eyvanının avluya bakan tonoz kemerini ve çevresi

koruyan bezemede, bahsi geçen bölümlerdeki iç-dış bükey şeritlerin, üstte karşılıklı iki ejder figürünün gövdelerine ait bölümler olduğu görülmektedir. Bundan hareketle, Tuzhisar Sultan Hanı'nda da benzer bir düzenlemenin yapılmış olduğu düşüncesindeyiz. Özgününü yansıtan fotoğrafta şeritlerin yanlarda düşey ilerlediği bölümlerden, kemere doğru oluklar ve şeritlerin uzanıyor olması da bu düşüncemizi güçlendiren detay olarak dikkati çekmektedir (Fot. 26-27).

Avlunun ortasında bağımsız biçimde duran abidevi nitelikteki köşk mescit, mimari özellikleriyle dönemin az sayıdaki diğer örnekleriyle benzerlik içerisindeyken, itinalı ve yoğun süslemeleriyle ön plana çıkmaktadır. Aynı zamanda kervansarayın genelinde de süslemenin en fazla uygulandığı birimdir. Mescit, sivri kemerlerle birbirine

bağlı L formunda dört ayağın oluşturduğu baldeken kuruluşun üzerinde yükselen, kare planlı, kübik gövdeli ve çapraz tonozla örtülüdür (Fot. 28). Yapıda figürlü süslemeler, güney ve doğu cephelerdeki çifte sivri kemerlerden alttakilerde işlenmiş olup, bunlar genel anlamda benzerlik sergileyen karşılıklı ejderlerdir.

Güney kemerdeki ejderler, her iki kanatta kemer üzenlerinde birer başa sahip, kemer hatları boyunca ters-düz “S” hatlarda kıvrılmalar yaparak yürek şekilleri oluşturan gövdeleri ve kilit taşı üzerinde yine birer başları olan yaratıklardır. Bu haliyle ejderlere kuyruk yapılmadığı ve iki başlı oldukları görülür. Figürlerin kemer kilit taşı üzerindeki başları, üzengekilere oranla daha detaylı ve heybetlidir. Birbirlerine güç gösterisi yaparcasına, ağızları genişçe açık olan figürler, karşılıklı biçimde yandan işlenmiştir. Açık ağızlarında belirgin sivri dişleri figüre vahşi görünüm kazandırmaktadır. Üst çenelerinde burun kısımları dışa kıvrımlı, gözler badem formudur. Başlarının üzerindeki küçük kulakları sivri ve diktir (Fot. 29; Çiz. 7-8). Üzengeideki ejder başları gövdeye doğru kıvrılmış biçimdedir. Soldaki ağzını açarak gövdeyle birleşim sağlamış, sağdaki ise gövdeyi kısmen ısırır durumdadır. Diğerlerine oranla daha sade olan bu baş kısımlarında badem gözler ve açık ağızlarda sivri dişler görülürken, kulaklar seçilememektedir. Genelde kuyruk olarak nitelendirilecek biçimde olan gövdeler ise kenarlarda ince hatlarla sınırlandırılmış hafif silindirik ve sade özelliklerdedir (Fot. 30; Çiz. 9).

Doğu cephedeki ejderler güney cephedekilerle benzer özellikler sergiliyor gibi gözükse de bazı değişikliklerle farklı tutulmuştur. Kemer üzenlerinden itibaren ters-düz S hatlarda ilerleyerek yürek formu meydana getiren kuyruklara sahip ejderler, kemer kilit taşı üzerinde birleşim gösteren kısa gövdelerinden uzanan karşılıklı iki baş kısmına sahiptir. Yandan tasvir edilen ejderlerin baş detayları diğerleriyle benzer nitelikteyken, gövdeleri



Fot. 26: Tuzhisar Sultan Hanı, onarım öncesi giriş eyvanının avluya bakan tonoz kemeri ve çevresi, detay (K. Erdmann'dan)



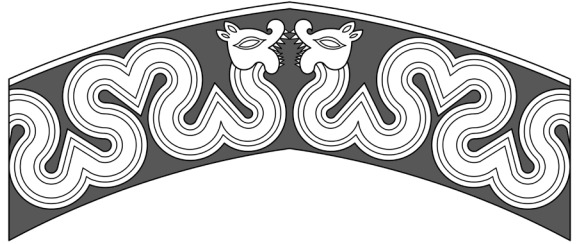
Fot. 27: Karatay Han, giriş eyvanının avluya bakan tonoz kemeri ve çevresi, detay



Fot. 28: Tuzhisar Sultan Hanı, köşk mescit

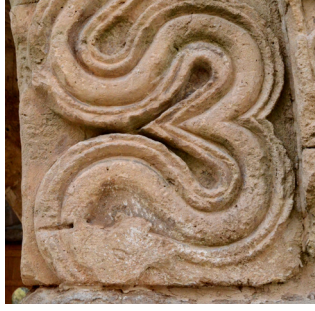


Çiz. 7: Tuzhisar Sultan Hanı, köşk mescidin güney kemerindeki ejderler



Fot. 29 ; Çiz. 8: Tuzhisar Sultan Hanı, köşk mescidin güney kemerindeki ejderler

Fot. 30 ; Çiz. 9:
Tuzhisar Sultan Hanı, köşk
mescidin güneyindeki
kemer üzengisindeki
ejderler



Fot. 31:
Tuzhisar Sultan
Hanı, köşk
mescidin doğu
kemerindeki
ejderler



Fot. 32 ; Çiz. 10: Tuzhisar Sultan Hanı, köşk mescidin doğu kemerindeki ejderler

küçük oyuklarla pullu yapılarak, kuyruktan ayrı tutulmuştur. Oysaki diğer cephedeki figürlerde böyle bir uygulama yapılmadığı için gövde, kuyruk ayrımı yapılamamıştır. Yine diğer cephede figürün gövdesinin her iki ucunda da ejder başları yer alırken, burada baş yapılmadan kuyruk düz biçimde sonlandırılmıştır (Fot. 31-32; Çiz. 10).

Fot. 33:
Alara Han



Sultan I. Alaeddin Keykubad'ın inşa ettirdiği bir diğer kervansaray Alanya yakınlarındaki¹⁴ Alara Han'dır (1229-30 veya 1231-32)¹⁵. Eşodaklı¹⁶ planıyla diğer iki Sultan Hanı'ndan tamamıyla ayrı bir düzende inşa edilmiş olan yapıda süslemeli bölümlerde de yenilikçilik veya farklılık izlenmektedir. Bir tepenin yamacında kuzeydoğu-güneybatı doğrultusunda dikdörtgen planlı olarak inşa edilmiş olan yapıda (Fot. 33), kapı açıklığının üst bölümündeki kitabe çerçevesi, dış kısımda süslemenin görüldüğü tek alandır. İç kısımda ise küçük bir avluya açılan çeşme eyvanı, kervansaraylarda ilk kez süslemeye dahil edilen bölümlerden olup, yapının iç kısmında galerilere geçiş sağlayan koridorlar, orta mekân ile galerilerde hemen her duvarda dağılım gösteren kandil konsolları, bir daha hiçbir handa tekrar edilmeyen uygulamalardandır. Bu bölümler içerisinde figürlü süslemeler avlu kapısında ve kandil konsollarında görülmektedir.

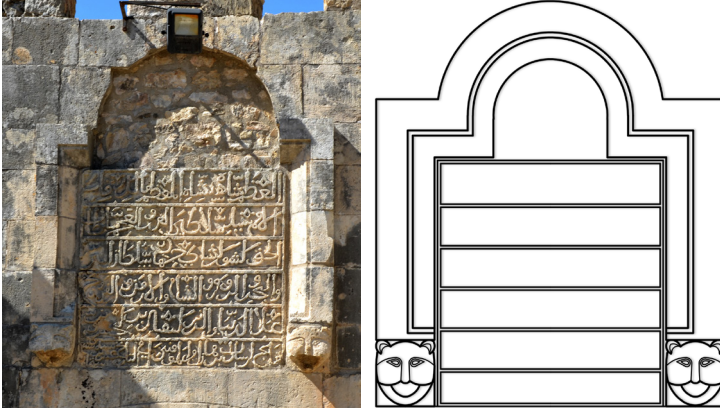
Kuzeydoğu cephenin ortasında, yanlarda dikdörtgen formlu iki payanda arasında bulunan kapı, birçok Selçuklu eserinde görmeye alışık olduğumuz cepheden taşan ve ana niş üzerinde yükselen kavsaralı taç kapılardan farklı olarak, duvar yüzeyine açılan basık kemerli açıklık şeklindedir. Üstte ise yanlarda aslan başlıklı çerçevelerle sınırlandırılmış kitabe vardır. Kitabe ve çevresi giriş bölümünde süslemenin görüldüğü tek alandır. Üst kısmı kemerli forma sahip kitabe, dışta, alt kısmı hariç diğer bölümlerinde

14 Alanya ilçesine bağlı Çakallar Köyü sınırları içerisinde yer alan eser, Alanya-Antalya karayolunun 30. km'sindeki Okurcalar Beldesinin yaklaşık 9 km kuzeyinde Alara Çayının 50 m kadar doğusundadır (GPS: K 36.692332° -D 31.723928°).

15 Kitabede tarih bölümünün bulunduğu kısım tahrip olduğu için, tarih araştırmacılar tarafından H. 627 veya H. 629 olarak iki farklı şekilde okunmuştur. Bk. Erdmann, 1961, 187; Tükel, 1969, 444; Gürdal, 1986, 51; Lloyd ve Rice, 1989, 53, 74; Parla, 1997, 655; Yardım, 2002, 438.

16 Tükel Yavuz, 1976, 189.

düz ve içe doğru pahlı çerçevelerle kuşatılmıştır. Çerçevenin alt uç kısımları, simetrik yerleştirilmiş aslan başlarıyla hanın dışında figürün görüldüğü tek alandır. Her iki örneğin çene bölümleri kırık vaziyettedir. Yuvarlak hatlı baş kısmına sahip aslanların her ne kadar çeneleri kırılmış olsa da alttan bakıldığında ağızları açık tasvir edildiği görülmektedir. Küçük sivri kulakları dik biçimdeki aslanlar, iri badem gözlere sahip olup, göz çevresindeki çukurlukların işlenmesiyle birlikte detaylı bir işçilik sergiler. Her iki örnekte çene kısımlarının yanı sıra, burunlarının alt bölümlerinin de kırık olmasından dolayı genel formu kaybolmuştur. Ancak, mevcut bölümlerden ince uzun bir görünümde olduğu anlaşılmaktadır (Fot. 34-36; Çiz. 11).



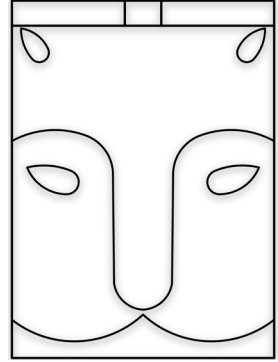
Fot. 34 ; Çiz. 11: Alara Han, kitabe çerçevesindeki aslan başları



Fot. 35-36: Alara Han, kitabe çerçevesindeki aslan başları

Handa galerilere geçiş sağlayan koridorlarda, orta mekân ile galerilerde kandil veya mum koymaya yarayan konsollar aslan başı yapılarak hanın iç kısmına hareketlilik kazandırmıştır. İncelemelerimizde sağlam olanlar, kırılmış olanlar ve sadece izleri seçilenler olmak üzere 62 konsol tespit edilmiştir. Son restorasyondan sonra turizm amaçlı eğlence yeri ve lokanta şeklinde hizmet veren handa, bu kandillikler şeffaf sert plastik malzeme ile kafes içerisinde koruma altına alınmıştır.

Fot. 37:
Alara Han, galerideki
aslan başlı kandil
konsolu



Fot. 38-39 ; Çiz. 12: Alara Han, galerideki aslan başlı kandil konsolları

Birbirinin tekrarı niteliğinde olan konsollar, bir ucu duvar içerisine yerleştirilen dikdörtgen taş bloklardan ibarettir. Üst kısımları kandil koymak için ince silmelerle üçgen formlu yapılan konsolların ön yüzüne aslan başı işlenmiş, diğer bölümleri ise sade bırakılmıştır. Genelde birbirinin tekrarı niteliğindeki üsluplaştırılmış aslanlar, düz yüzeylerde dikdörtgen yüz hatlarıyla tasvir edilmiştir. Yassı uzun burunlu olan figürler, küçük badem gözlere sahiptir. Gözlerin üzerinde, burunla birleşik kaşları az da olsa derinlik hissi vermektedir. Ağız kısımları ise sadece üst dudaklarıyla ortaya konmuştur. Üstte başların her iki köşesine ise küçük sivri kulaklar yapılmıştır. Genel olarak derin olmayan, kazıma şeklindeki oyuklarla oluşturulan aslan başlarında, ağız ve burun kısımları oymalarla ortaya çıkarılmıştır (Fot. 37-39; Çiz. 12).

2. Değerlendirme ve Sonuç

Selçuklu Devletinin en parlak döneminin yaşandığı Sultan I. Alaeddin Keykubad devrinde, Türk Mimarlık Tarihi içerisinde ön plana çıkan çok sayıda yapı inşa edilmiştir. Bizzat sultanın baniliğinde inşa edilen Keykubadiye (1220/26), Alanya (1221/23) ve Kubad Abad (1235) Saraylarıyla birlikte, Aksaray Sultan Hanı (1229), Kayseri Tuzhisar Sultan Hanı (1230-36) ve Alanya yakınlarındaki Alara Han (1229-30 veya 1231-32) bu süreçte ön plana çıkan yapılarıdır. Kazılarda açığa çıkarılan çeşitli sanat eserlerinde görüldüğü üzere saraylarda çok zengin çeşitlilikte figüratif süslemeye gidilmiştir. Ancak, mimari ve süsleme özellikleriyle Selçukluların prestij yapıları görünümünde olan kervansaraylarda ise figürlü süsleme saraylardaki kadar yoğun değildir.

Alara Han, kitabe çerçevesindeki aslan başları ve birbirini tekrar eden aslan başlı kandil konsolları ile I. Alaeddin Keykubad'ın inşa ettirdiği kervansaraylar içerisinde figürün en çok kullanıldığı yapıdır. Ancak aynı yapıda figür dışında diğer türlerdeki süslemeler yok denecek kadar azdır. Alara Han'ın aksine Aksaray ve Tuzhisar Sultan Hanlarında süslemelerin çeşitliliği ve yoğunluğu açısından farklı bir durum söz konusudur. Her iki yapıda geometrik süslemelerin oransal olarak ön plana çıktığı görülürken, bitkisel süslemeler ikinci planda kalmıştır. Figürlü süslemeler ise çok daha az sayıdadır. Hemen her yönüyle Anadolu Selçuklu eserleri içerisinde ön plana çıkan Aksaray Sultan Hanı, sadece kervansaraylar değil, sultanın inşa ettirdiği diğer yapılar içerisinde de figürlü süslemenin oransal açıdan en az olduğu eserdir.

Figürlü süsleme olarak kervansaraylarda aslan, ejder ve balık olmak üzere üç farklı tür görülmektedir. Bunlar içerisinde aslan, oran ve çeşitlilik olarak diğerlerinden daha çoktur. İkinci sırada ejder figürü gelirken, en az yapılmış olan figür balıktır.

Doğadaki yırtıcı hayvanlar içerisinde en heybetlilerinden olan aslan, I. Alaeddin Keykubad'ın inşa ettirdiği kervansaraylar içerisinde mevcut haliyle Alara ve Tuzhisar Sultan Hanlarında yer almaktadır. Tahrip olduğu için net olmasa da Aksaray Sultan Hanı'nda da birkaç figürün karakter izlerinden dolayı aslan olduğunu düşünmekteyiz.

Alara Han'da kitabe çerçevesinin alt kısımları ile iç kısımda kandil veya mum koymaya yarayan konsollara yapılmış olan aslan figürlerinin her biri sadece baş kısımlarıyla tasvir edilmiştir. Kitabe çerçevesindeki aslan başları işleniş özellikleri bakımından heykel niteliği taşımaktadır. Daha çok kedigillerden küçük boyutlarda olan hayvan başlarını yansıtan bu figürler, yuvarlak başlı, küçük sivri kulaklı ve açık ağızlı olmalarıyla Selçuklularda yaygın olmayan uygulamayı gösterir (Fot. 34-36; Çiz. 11). Divriği Kale Camii (1180-1181) ayak başlıklarındaki aslan başları, yuvarlak hatlı ve küçük sivri kulaklı olmaları bakımından Alara Han'dakilerle kısmi benzerlik taşıyan erken örneklerdendir.

Kandil koymaya yarayan Alara Han konsolları, ön yüzleri aslan başlarıyla şekillendirilmiş duvardan taşıntı yapan taşlardan oluşmaktadır. Yapının iç kısımlarında belirli aralıklarla yerleştirilen konsollar, bir bölümü kırık olanlar dahil toplamda 62

adettir. Her ne kadar figür olarak tek tür tercih edilmiş olsa da sayısal çokluktan dolayı Alara Han, sadece I. Alaeddin Keykubad'ın inşa ettirdikleriyle sınırlı kalmayıp, diğer Anadolu Selçuklu kervansarayları içerisinde de figüre en çok yer verilen eser olmuştur. Üst kısımları kandil koymak için ince silmelerle üçgen formlu tasarlanan konsolların ön yüzlerine aslan başları işlenmiş, diğer bölümler ise sade bırakılmıştır (Fot. 37-39; Çiz. 12). Konsolların formundan dolayı dikdörtgen hatlarda baş kısımlarına sahip olan aslanlar yassı uzun burunları ve badem gözleriyle Niğde Alaeddin Camii (1223) çörtesindeki aslanla kısmi benzerlik gösterirken, bunlar uygulandığı alan bakımından Anadolu Selçuklu mimarisinde tekrarı olmayan düzenlemelerdendir.

Tuzhisar Sultan Hanı'nda günümüzde çok sayıda figürlü süsleme vardır. Figürler çörtelerde aslan ve avlu ortasındaki köşk mescidin doğu ve güney cephelerindeki kemerlerde ejder olmak üzere iki farklı türdür. Sayısal çoğunluk çörtelerdeki aslan figürleri ile elde edilmiştir. Çörteler, tam anlamıyla olmasa da yekpare taş parçasının şekillendirilmesiyle oluşturulmaları bakımından kısmen heykel niteliğindedir. Tamamı aslan figürlü olan mevcut çörtelerin hepsi onarımlarda yapılmış olup, bunların varlığı şüphelidir. Eski fotoğraflarda, avludaki aslan figürlü çörtenin yerinde daha öncesinde özgün örneğin var olduğu görülürken, dıştakilerin varlığı hakkında bir veriye ulaşılamamıştır. Fotoğraflarda hayli tahrip durumda olan aslan figürlü özgün çörtten, muhtemelen diğerlerinin yapımında örnek alınmış ve o da yerine yenisi yapılarak değiştirilmiştir (Fot. 19-20; Çiz. 6).

Özgün çörtendeki aslan, ön yüzde yuvarlak hatlı baş kısmında şişkin yanaklı, iri badem gözlü, yassı burunlu ve başının üzerinde sivri küçük kulaklarıyla, yan yüzde de ön ayaklarıyla tasvir edilmiştir (Fot. 21). Başka hanlarda benzer örneğe rastlanmazken, dönemin diğer yapı türleri içerisinde Niğde Alaeddin Camii (1223), Kayseri Huand Hatun Medresesi (1235-40) ve Kayseri Sahibiye Medresesi'nde (1267) farklı üsluplarda çeşitli aslan figürlü çörteler bulunmaktadır.

Aksaray Sultan Hanı avlu taç kapısında günümüzde aslan figürleri bulunmazken, kırık durumdaki sütunce başlıklarındaki izlerden buraların figürlü süslemeli olduğu anlaşılmaktadır. Aslan (veya insan ?) maskı olduğunu düşündüğümüz figürler, zamanını bilmediğimiz bir dönemde kasti olarak tahrip edilmiştir (Fot. 3-6). Dönem eserleri içerisinde aslan maskı uygulamalarının sağlam örnekleri Eğirdir Han'dan (1237-38) sökülerek, 1301-02 tarihinde inşa edilen Dündar Bey Medresesine taşınan taç kapı ile Kayseri Sahibiye Medresesi (1267) taç kapısı sütunce başlıklarında karşımıza çıkmaktadır.

Aksaray Sultan Hanı'nda aslan olması muhtemel örneklerden bir diğeri de avlunun güneydoğusundaki tuvaletin kapı alınlığındadır. Hemen alt kısmındaki taş yüzeyine işlenen ejder tasviri ile sunulan bu figür, tahribat nedeniyle seçilemez durumda olduğu için araştırmacıların gözünden kaçmıştır. Günümüzde kısmen de olsa gövdesinin arka yarısı mevcut olan figür, Anadolu Selçuklu sanatında çeşitli tekrarları olan, sola doğru hareket halinde verilmiş kanatlı aslan özelliklerini taşımaktadır (Fot. 12-13; Çiz. 3).

Aslan, araştırmacılar tarafından kuvvet ve kudret sembolü¹⁷ veya kötülüklerden koruyucu olarak nitelendirilebilirken¹⁸, astral açıdan burç sembolünü de ifade ettiği düşünülmektedir¹⁹. İslami dönemin bazı sanat eserlerinde ise aslan ismi veya unvanı taşıyan Hz. Ali'ye olan sevgiden kaynaklı aslan tasvirlerinin yapıldığı görülmektedir. Kuvvet, cesaret ve kahramanlıklarından dolayı, 'savaşta tekrar veya döne döne saldıran aslan' anlamına gelen "Haydar-ı Kerrar" olarak anılan Hz. Ali'nin bu adı veya unvanı²⁰, Anadolu'da Bektaşiler sayesinde aslana verilen önemin artmasına neden olmuş ve tasvirlerinde yer bulmasına kaynak teşkil etmiştir²¹.

Selçuklularda nazarlık, tılsım, koruyucu unsur, kudret, kuvvet²² veya hükümdarlık sembolü²³ olarak düşünülen, özellikle Sultan I. Alaeddin Keykubad ile özdeşleşen çift başlı kartal figürü, Keykubad'ın inşa ettirdiği kervansarayların hiçbirinde yoktur. Oysaki yerli tüccarların yanı sıra yabancı olanlarında da konakladığı hanlarda, özellikle hükümdarlık sembolü sayılacak bu figürün görülmemesi hayli düşündürücüdür. Onun yerine, belirli bir tasvir düzeninde yansıtılmış olmasalar da hanlarda aslan figürlerinin tercih edilmesi, bu figürlerin de hükümdarlık sembolü olabileceğini düşündürmektedir. M. F. Köprülü, İran şairlerinin anlatımlarında Büyük Selçuklular ve halefleri döneminde türlü türlü bayraklar arasında, üzerinde aslan olan bayrakların bulunduğunu belirtmektedir²⁴. Halefleri sözcüğünden, aslan figürünü hemen her sanat dalında ortaya koyarak, adeta hükümdarlık sembolü gibi kullanan Artuklular²⁵ kastedilmiş olabilirken, bir diğer halefi olan Anadolu Selçukluları için de söylenmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

Sultan I. Alaeddin Keykubad'ın inşa ettirdiği kervansaraylardaki figürlü süslemeler içerisinde bir diğer tür olan ejder, Aksaray ve Tuzhisar Sultan Hanlarında görülmektedir.

Aksaray Sultan Hanı'ndaki ejder, avlunun güneydoğusundaki tuvaletin kapı alınlığında yer almaktadır. Kanatlı aslan olduğunu düşündüğümüz figürle birlikte ortak bir kompozisyonun parçası gibi sunulan ejder, çift başlı olup, heraldik duruştur. Tahrip edildiği için kanatlı aslan gibi bu figür de bütün değildir (Fot. 10-11; Çiz. 2). Anadolu Selçuklu dönemi eserleri içerisinde gövdeleri geçme yaparak heraldik duruşta verilen ejder örneklerinin sayısı azdır. Cizre Ulu Camii (12. yy) kapı tokmakları ile Konya'da

17 Öney, 1971, 37.

18 Otto Dorn, 1978/1979, 110.

19 Çaycı, 2002, 106.

20 DİA, 1998, 24.

21 Öney, 1988, 39.

22 Öney, 1993, 166; Karpuz, 2009, 29.

23 Çaycı, 2008, 279.

24 Köprülü, 1978, 605.

25 Aslan'ın Artukluların hükümdarlık sembolü olabileceği düşüncesi hakkında bk. Hartner & Ettinghausen, 1964, 166.

Aksinne Mescidi'nin (13. yüzyılın ikinci veya üçüncü çeyreği) alçı mihrabındaki ejderler bu az sayıdaki örnekler arasındadır.

Tuzhisar Sultan Hanı'ndaki ejder figürleri günümüzde sadece avlu ortasındaki köşk mescidin güney ve doğu kemerlerinde yer almaktadır. Ancak, giriş eyvanının avluya bakan tonoz kemeri ve çevresi, her ne kadar günümüzde var olmasa da onarım öncesini yansıtan eski fotoğraflarda görülen izlerden dolayı ejder figürüyle süslendiğini düşündüğümüz bölümlerdedir.

Köşk mescidin güney cephesindeki ejderlerde gövdelerin her iki ucunda da baş bulunur. Kemer kilit taşındaki başlar birbirlerine adeta kükrer, kemer başlangıcındakiler ise gövdeye doğru kıvrılmış durumdadır. Ayaksız ve kanatsız²⁶ gövdeleri kemer hatları boyunca ters-düz "S" hatlarda kıvrılmalar yaparak, yürek şekilleri oluşturmaktadır (Fot. 29-30; Çiz. 8-8). Doğu cephedeki ejderler gövdelerinde ve baş kısımlarında güneydekilerle benzerlik sergilerken, gövde-kuyruk kısımlarında başların olmaması ve kemer kilit taşında başların hemen altında bir bölümü pullu olan gövdelerin birleşik yapımlarıyla diğerlerinden farklı tutulmuştur (Fot. 31-32; Çiz. 10). Tuzhisar Sultan Hanı'ndaki ejder tasvirlerinin en yakın benzerleri I. Alaeddin Keykubad'ın oğlu II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in baniliğinde yapıldığı düşünülen Susuz Han'da yer almaktadır. Kapalı bölüm taç kapısının her iki yan nişinin kemerlerine simetrik olarak işlenen Susuz Han ejderleri Tuzhisar Sultan Hanı'nın özellikle güney cephesindeki figürlerle büyük benzerlik içerisindedir. Buradaki ejderler baş kısımları karşılıklı verilmiş, kısa gövdelerinde kanatlı ve ayaklı, devamında uzun kuyruklu yaratıklardır. Tuzhisar Sultan Hanı'nda ortaya konulan gövde yapısı, neredeyse hiç değiştirilmeden Susuz Han ejderlerinin kuyruklarında aynen tekrar edilmiştir. Baş kısımlarında Sultan Hanı'ndakilerle benzerlik görülürken, kanatlı ve ayaklı gövdelerin olması figürlerin kendine has özelliklerde olmasını da sağlamıştır. Ejderler, Tuzhisar Sultan Hanı'nda olduğu gibi birbirlerine kükrer biçimde değil, ortadaki insan başlarını yutacakmış gibi hamle yapar biçimdedir.

Tuzhisar Sultan Hanı'nın giriş eyvanının avluya bakan tonoz kemeri ve çevresi, onarımlardaki uygulamalarla kemer hatlarından itibaren üstte çerçeve oluşturacak biçimde iç-dış bükey (oluklu ve kaval) şeritlerle hareketlendirilmiştir (Fot. 23). Ancak, onarım öncesine ait fotoğraflarda görüldüğü üzere bu bölümdeki düzenleme mevcuttan farklıdır. Fotoğraflardaki izler takip edildiğinde düzenlemenin Bünyan ilçesi sınırları içerisindeki dönemin bir başka eseri Karatay Han'da aynı bölümdeki figürlü süslemeyle benzerlik içerisinde olduğu anlaşılmaktadır (Fot. 24-25). Karatay Han'da sağlam olan bezemede, bahsi geçen bölümlerdeki iç-dış bükey şeritlerin, üstte karşılıklı iki ejder figürünün gövdelerine ait bölümler olduğu görülmektedir. Tuzhisar Sultan Hanı'na ait özgününü yansıtan fotoğraflarda, Karatay Han'da olduğu gibi iç-dış bükey şeritlerin var olmasının yanı sıra, şeritlerin yanlarda düşey ilerlediği bölümlerden kemere doğru dairesel

26 C. Şahin, ejderlerin ayaksız yapılmasını bereketli yağmurlar yağdıran su ejderi veya hazineleri koruyan bekçi, yeraltı ejderi olarak betimlenmiş olabileceğine bağlamıştır. Şahin, 2014, 518.

hatlarda uzanıyor olması²⁷ Tuzhisar Sultan Hanı'nda da bu bölümün ejder figürleriyle şekillendirilmiş olabileceğini düşündürmektedir (Fot. 26-27).

Tarihsel serüveni hakkında çeşitli görüşler bulunan ejder tasvirinin Türk sanatındaki örnekleri 6. yy.dan başlayarak gelişim göstermiştir²⁸. Büyük Selçuklularla birlikte Anadolu topraklarına kadar ulaşan figür, ilk dönem beylikleriyle birlikte Anadolu Selçuklu dönemine ait hemen hemen her sanat dalında çeşitli özelliklerde yaygın olarak tasvir edilmiştir. Kervansaraylar dışında çift olarak sunulan ejder tasvirlerinin en bilindik örnekleri Ani Kalesi'nde (1072-1110) iki farklı burçta, Diyarbakır Kalesi Urfa Kapı'da (1183-1184), Bağdat Tılsım Kapı'da (12-13. yy), Erzurum Emir Saltuk Kümbeti'nde (12. yy.ın ikinci yarısı) ve Konya II. Kılıç Arslan (Alaeddin) Köşkü'ne (12-13. yy) ait alçı kabartmada karşımıza çıkmaktadır.

Genelde astrolojik ve kozmolojik anlamlara sahip olduğu düşünülen ejder figürleri kurguya göre iyi veya kötü yaratıklardır. Ejder veya Ejderha söylemi Farsça olup, Türkler bu yaratığa Evren, Buke, Luu ve Nek gibi çeşitli isimler vermiştir²⁹. Başta Çin olmak üzere Uzakdoğu ülkelerinin mitlerinde adına sıkça rastlanan efsanevi yaratıklardan olan ejder, aynı doğrultuda Orta Asya Türk mitlerinde de önde gelen figürlerdendir. Çin mitolojisiyle paralel olarak, Türklerde su ve bolluk timsali sayılan ejderler hem yağmur bulutlarını hem de su kaynaklarını temsil eden, güzel mevsimlerde kuş gibi göklerde uçan, sonbahardan sonra ise timsah ve su yılanı gibi yerin altına saklanan bir yaratıktır³⁰. Yağmur yağmadığı, kuraklığın başladığı dönemlerde uykuya daldığı, yağmurun yağmasıyla birlikte uykudan uyandığı kabul edilmiştir³¹. Bir başka görüşe göre hayat ağacının koruyucusu ve dünyayı taşıyan yaratıklar arasında gösterilirken, yeraltı tanrılarının ağacını koruması nedeniyle kötülüğün, karanlığın ve cehennemin simgelerinden birisi olduğu düşünülmüştür³². G. Öney, ejderin yaygın kabul gören su ile ilişkisinden bahsederken, ayrıca “Ahenk, hareket, gökyüzü veya kâinat sembolü”, “Karanlık ve kötülükle mücadele sembolü”, “Cauzehar yani gezegen sembolü” ve “On iki hayvanlı Türk- Çin takviminde ejder yılı” gibi başlıklara ayırarak çeşitli anlamlar ifade ettiğini belirtmiştir³³.

Anadolu Selçuklu Sanatında, sevilerek kullanılan figürlerden olan balık, Sultan I. Alaeddin Keykubad'ın inşa ettirdiği kervansaraylarda sadece Aksaray Sultan Hanı'nda bulunmaktadır. Balıklar, hanın kapalı bölüm taç kapısında diğerlerinden daha geniş tutulan dördüncü silmede, dairesel döngüde üç ve karşılıklı iki balık şeklinde sunulmuştur (Fot. 16-17; Çiz. 4-5). Dönemin kervansarayları içerisinde balık figürünün yer aldığı bir başka

27 Karatay Han'daki dairesel hatlarda ilerleyen şeritler ejderlerin gövdesini oluşturmaktadır.

28 Esin, 1970, 161; Mahir, 1993, 273.

29 Esin, 1970, 161; İnal, 1971, 154; Mahir, 1993, 272.

30 Esin, 1970, 162; Mahir, 1993, 273; Çoruhlu, 2002, 133; Çoruhlu, 2008, 104.

31 Çaycı, 2006, 129.

32 Çoruhlu, 2014, 36.

33 Öney, 1969, 189-192.

eser Çardak Han'dır. Bu yapıda kapalı bölümde orta sahin tonoz kemerlerinin oturduğu ayak başlıklarından birine işlenen balıklar karşılıklı olarak iki adettir. Anadolu'daki erken örnekleri Artuklu sanatında yer bulan balık figürlerine, günümüzde The David Collection'da bulunan üzerinde burç sembollerinin sıralandığı ayna³⁴ ile Cizre'deki Dicle Köprüsü (1164) ayaklarında rastlanmaktadır. Selçuklu eserlerinde ise Keykubadiye Sarayı (1220/26) ve Kubadabad Sarayı (1235) çinilerinin bazılarında³⁵, J. H. Haynes arşivindeki fotoğraflarda görüldüğü üzere 1884 yılında sağlam durumda olan Konya Zindankale'deki kitabenin her iki yanında³⁶, günümüzde İnce Minareli Medrese Taş ve Ahşap Eserler Müzesindeki Konya Kalesine ait mimari parça (1220-1221) gibi çeşitli eserlerde görülebilmektedir.

Araştırmacılar tarafından çeşitli anlamlar içerdiği düşünülen balık hakkında en genel kanı burç sembolü olduğudur³⁷. Bunun yanı sıra çok yumurtlaması nedeniyle bolluk-bereket sembolü³⁸, evli çiftler için üreme ve mutluluk sembolü, ayrıca dünyanın yaradılışının ya da dünyanın sembollerinden biri³⁹ gibi çok çeşitli anlamlarda nitelendirilmektedir. Eski Türk takviminde ise balık ay ismi olarak kullanılmıştır⁴⁰.

Anadolu Selçuklu döneminin ünlü tarih yazarı İbn Bibi'nin anlatımlarında birkaç yerde Balık Burcu'ndan övgü dolu sözlerle bahsetmesi⁴¹, yaşadığı dönemde balık burcunun önemini gösterirken, Aksaray Sultan Hanı'ndaki balıkların sadece burç sembolü olarak yapılmış olabileceğini de güçlendirmektedir.

Sonuç olarak Sultan I. Alaeddin Keykubad'ın inşa ettirdiği kervansaraylarda aslan, ejder ve balık olmak üzere üç farklı tür figürlü süsleme yapılmıştır. Aksaray Sultan Hanı'nda üç figür birden, Tuzhisar Sultan Han'da aslan ve ejder, Alara Han'da ise sadece aslan figürlerine yer verilmiştir. Aslan, hepsinde ortak figürdür. Aksaray ve Tuzhisar Sultan Hanlarında ortak olan figürlerden bir diğeri de ejderdir. Bu yapılarla birlikte, I. Alaeddin Keykubad döneminde inşa edilen diğer birçok eserde de bahsi geçen her iki figürün sıkça kullanılması, hanlardaki uygulamaların daha çok hükümdarlık alameti niteliğinde yapılmış olabileceğini düşündürmektedir. Aksaray Sultan Hanı'nda yer alan balık ise yeterli veri sunmasa da daha önce de belirttiğimiz üzere Selçuklu döneminin ünlü tarih yazarı İbn Bibi'nin Balık Burcu'ndan övgü dolu sözlerle bahsetmesi nedeniyle muhtemelen Sultan I. Alaeddin Keykubad'ın burcunu temsilen yapılmıştır.

34 <https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/late-abbasids/art/4-1996>

35 Arık, 2000, 152; Arık, 2007, 311, Keykubadiye Sarayı çinilerindeki balık figürleri, Prof. Dr. Ali BAŞ, Prof. Dr. Remzi DURAN ve Dr. Şükrü DURSUN tarafından hazırlanmış "Keykubadiye Sarayı Figürlü Çinileri (2014-2017)" başlıklı, yayın aşamasında olan makalede ele alınmıştır.

36 <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:12579201>

37 Öney, 1968, 159; Çaycı, 2002, 110; Çoruhlu, 1995, 56.

38 Öney, 1968, 160.

39 Çoruhlu, 1995, 55.

40 Esin, 2001, 106.

41 İbn Bibi, 1996, 256,422.

KAYNAKÇA

- Akok, M. (1969). Kayseri'de Tuzhisarı, Sultanhanı, Köşk Medrese ve Alaca Mescit Diye Tanılan Üç Selçuklu Mimari Eserin Rölvesi. *Türk Arkeoloji Dergisi* (17/2), 5-41.
- Akyurt, Y. (1946-47). *Türk Asar_i Atıkası Binlerine Aid Tarihi Mecmua, Selçukiler ve Tavaif_i Mülük Devri (VII)*. Ankara.
- Arık, R. (2000). *Kubad Abad, Selçuklu Saray ve Çinileri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arık, R. (2007). Anadolu Selçuklu Saraylarında Çini. *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini, Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*. İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları, 219-398.
- Aslanapa, O. (1984). *Türk Sanatı (II)*. İstanbul: Kervan Yayınları.
- Bayburtluoğlu, Z. (1993). *Anadolu Selçuklu Dönemi Yapı Sanatçıları*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Çaycı, A. (2002). *Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Gezegen ve Burç Tasvirleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çaycı, A. (2006). Asya'dan Anadolu'ya Uzanan Serüven: Çark-ı Felek ve Ejder Birlikteliğinin Nadir Bir Konya Örneği. *Sanatta Anadolu-Asya İlişkileri Prof.Dr. Beyhan Karamağaralı'ya Armağan*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 129-136.
- Çaycı, A. (2008). *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Çayırdağ, M. (2001). *Kayseri Tarihi Araştırmaları*. Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (1995). Türk Sanatında Balık Figürlerinin Sembolizmi. *Türk Dünyası Tarih Dergisi* (99), 53-60.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Anahatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Çoruhlu, Y. (2008). Türk Sanatında Ejder Öldürme Sahnelerinin Sembolizmi. *Av ve Avcılık Kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 103-130.
- Çoruhlu, Y. (2014). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*. Konya: Kömen Yayınları.
- DİA (1998). Haydar. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (C.17, 24)*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Dursun, Ş. (2016). *Anadolu Selçuklu Kervansaraylarında Süsleme*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Durukan, A. (2007). Aksaray Sultan Hanı. *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 141-159.

- Erdmann, K. (1961). *Das Anatolische Karavansaray Des 13. Jahrhunderts (1)*. Berlin: Verlag Gebr. Mann.
- Erdmann, K. ve Erdmann, H. (1976). *Das Anatolische Karavansaray Des 13. Jahrhunderts (2-3)*, Berlin: Verlag Gebr. Mann.
- Esin, E. (1970). Evren, Selçuklu San'atı Evren Tasvîrinin Türk İkonografisinde Menşe'leri. *Selçuklu Araştırmaları Dergisi (I)*, 161-182.
- Esin, E. (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gabriel, A. (1931). *Monuments Turcs d'Anatolie Kayseri-Niğde*. Paris: E. de Boccard, Éditeur.
- Gürdal, M. (1986). Alanya Selçuklu Hanları. *Antalya 1. Selçuklu Eserleri Semineri 22-23 Mayıs 1986*. Antalya: ABC Ajansı, 49-54.
- Hartner, W. & Ettinghausen, R. (1964). The Conquering Lion. the Life Cycle of a Symbol. *Oriens (17)*, 161-171.
- İbn Bibi (el-Hüseyin B. Muhammed B. Ali el-Ca'feri er-Rugadi) (1996). *El Evamirü'l-Ala'ıye Fi'l-Umuri'l-Ala'ıye (Selçuk Name) (I)*, (M. Öztürk Çev.) Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İnal, G. (1971). Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Evresi İçindeki Yeri. *Sanat Tarihi Yıllığı 1970-1971 (IV)*, 153-181.
- Karpuz, H. (2009). Anadolu Selçuklu Yapılarında Çift Başlı Kartal. *Anadolu Selçuklu Şehirleri ve Uygarlığı Sempozyumu 7-8 Ekim 2008*. Konya: Selçuklu Belediyesi Yayınları, 25-31.
- Köprülü, M. F. (1978). Arslan. *İslâm Ansiklopedisi (C.1, 598-609)*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Lloyd, S. ve Rice, D. S. (1989). *Alanya ('Alā'ıyya)*. (N. Sinemoğlu Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Mahir, B. (1993). Osmanlı Saz Üslubu Resimlerinde Ejder İkonografisi. *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar: Güner İnal'a Armağan*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 271-294.
- Otto Dorn, K. (1978/79). Figural Stone Reliefs on Seljuk Sacred Architecture in Anatolia. *Kunst des Oriens (12/1-2)*, 103-149.
- Öney, G. (1968). Anadolu Selçuk Sanatında Balık Figürü. *Sanat Tarihi Yıllığı 1966-1968 (II)*, 142-159.
- Öney, G. (1969). Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri. *Belleten (XXXIII/130)*, 171-192.
- Öney, G. (1971). Anadolu Selçuk Mimarisinde Arslan Figürü. *Anadolu (Anatolia) (13)*, 1-41.

- Öney, G. (1988). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öney, G. (1993). Anadolu Selçuk Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal. *Malazgirt Armağanı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 139-172.
- Özbek, Y. (2007). Tuzhisar Sultan Hanı. *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 175-193.
- Özergin, M. K. (1959). *Anadolu Selçukluları Çağında Anadolu Yolları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi/Edebiyat Fakültesi, İstanbul.
- Özergin, M. K. (1965). Anadolu Selçuklu Kervansarayları. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi (15/20)*, 141-170.
- Parla, C. (1997). *I. Alâeddin Keykubad Dönemi Yapılarında Biçim ve Estetik*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Sümer, F. (1985). *Yabanlu Pazarı, Selçuklular Devrinde Milletlerarası Büyük Bir Fuar*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Şahin, C. (2014). İpek Yolu'nun Türk Sanatına Etkisi: Kervansaraylardaki Süsleme Motiflerine Yansımalar. *İpek Yolu'nda Türk Kültür Mirası*. Ankara: Türk Yurdu Yayınları, 510-525.
- Turan, O. (1969). *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslâm Medeniyeti*. İstanbul: Turan Neşriyat Yurdu.
- Tükel, A. (1969). Alara Han'ın Tanıtılması ve Değerlendirilmesi. *Belleten (XXXIII/132)*, 429-459.
- Tükel Yavuz, A. (1976). Anadolu'da Eşodaklı Selçuklu Hanları. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi (2/2)*, 187-204.
- Uyumaz, E. (2003). *Sultan I. Alâeddin Keykubad Devri Türkiye Selçuklu Devleti Siyasi Tarihi (1220-1237)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ünal, R. H. (1982). *Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taç Kapılar*. İzmir: Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Yardım, A. (2002). *Alanya Kitâbeleri (Tebît, Tescil, Tasnif ve Değerlendirme)*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:12579201> (Erişim Tarihi 24.05.2019)
- <https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/late-abbasids/art/4-1996> (Erişim Tarihi 13.06.2019)

KEYKUBADİYE SARAYI FİGÜRLÜ ÇİNİLERİ (2014-2017)



FIGURAL TILES of KEYKUBADİYE PALACE (2014-2017)

Ali BAŞ*

Remzi DURAN**

Şükrü DURSUN***

Öz

Anadolu Selçuklularının önemli yönetim merkezlerinden olan Kayseri'deki Keykubadiye Sarayı, I. Alaeddin Keykubad döneminde, 1220'li yıllarda, muhtemelen 1224-1226 yılları aralığında yapılmıştır. Saray, 1243 Köseadağ Savaşı sonrasında Moğolların istilasıyla yakılıp-yıkılmıştır. Tahribat boyutlarının çok büyük olması nedeniyle onarıma gidilmemiş, saray anlayışı içinde kullanım dışı kalmış ve yeri dahi unutulmuştur. 1953 yılına gelindiğinde Zeki Oral tarafından keşfedilerek, bilim dünyasına tanıtılan sarayın çeşitli bölümlerinde 1964 ve 1980 yıllarında daimî olmayan kazılar gerçekleştirilmiştir. 2014 yılında Prof. Dr. Ali Baş'ın bilimsel danışmanlığında mevcut iki yapı çevresinde sondaj çalışması yapılmış, 2015 yılında ise Prof. Dr. Ali Baş başkanlığında yürütülen daimî kazıya dönüşmüştür. Sondaj ve sonrasında 2015-2017 yılı aralığındaki kazı çalışmalarında çeşitli özelliklerde figürlü çiniler açığa çıkarılmıştır. Özellikle 2017 yılında Dört Kemerli Yapının doğusundaki E3 Açmasında lokal bir alan bu grup çinilerin en çok rastlandığı bölümdür. İncelediğimiz çinilerden bir tanesi üçgen formu iken, diğerlerinin tamamı sekiz köşeli yıldızlardan oluşmaktadır. Teknik olarak ise sıraltı ve lüster kullanılmıştır. Çinilerde genel olarak insan, hayvan veya fantastik yaratık tasvirleri işlenmiştir. Bunlardan bazıları ünik özellikler sergilerken, bazıları da dönemin diğer eserlerindeki benzer örneklerin çeşitlemelerindedir. Figürlerden kuş tasvirlerinin bir bölümü fantastik yaratıklar olup, diğerleri doğada var olan karakterlerdir. Bu çalışmada kuş figürlü olan çiniler kapsam dışı tutularak, diğer hayvan figürleri ile insan tasvirinin yer aldığı çiniler ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Keykubadiye, saray, çini, figür, süsleme

Abstract

Keykubadiye Palace in Kayseri, which is one of the important administrative centers of the Anatolian Seljuks, was built during the period of Alaeddin Keykubad I, in the 1220s, probably between 1224-1226 years. The Palace was burned and destroyed by the

* Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Konya.
ORCID ID: 0000-0002-4314-0498 ♦ E-mail: abas@selcuk.edu.tr

** Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Konya.
ORCID ID: 0000-0002-7374-6116 ♦ E-mail: rduran@selcuk.edu.tr

*** Dr., Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Konya.
ORCID ID: 0000-0001-8465-7533 ♦ E-mail: sukurdursun@gmail.com

invasion of the Mongols after the War Köseadağ in 1243. Because of the large destruction, the Palace could not be restored. So It was out of use in the sense of palace and its place was forgotten. In 1953, this Palace was discovered by Zeki Oral and introduced to the world of science. Non-permanent excavations were carried out in various parts of the palace in 1964 and 1980 years. In 2014, the drilling work was conducted around the two existing structures under scientific consultancy of Prof. Dr. Ali Bas and this was changed into permanent excavations under the presidency of Prof. Dr. Ali Bas. The figured tiles of various characteristics were revealed during the drilling and the excavation works between 2015-2017 years. Especially in 2017, a local area in Trench E3 to the east of the Four Arched Building is the most common part of these tiles. One of the tiles we examine is triangular, while the others usually consist of octagonal stars. Technically, underglaze and luster were used. In general, the depictions of human, animal or fantasy creatures were treated. Some of them exhibit unique features, while others are the variations of similar examples in other works of this period. Some of the bird depictions are fantasy creatures, others are characters in nature. In this study, the tiles with bird figures were excluded and the tiles with other animal figures and human depictions were examined.

Keywords: *Keykubadiye, saray, çini, figür, süsleme*

1. Giriş

Anadolu Selçukluları döneminde Darü'l Feth¹ yani Fetih Kapısı olarak adlandırılan Kayseri'de yer alan Keykubadiye Sarayı, şehir merkezinin yaklaşık 10 km kuzeybatısında, günümüzde Kayseri Şeker Fabrikası arazisinde bulunan Keykubad (Şeker) Gölünün çevresinde kurulmuştur. Dönemin ünlü tarihçisi İbn Bibi'nin "sanki Tanrı cenneti dünyada göstermek için yaratmıştı"² ifadesinden de anlaşıldığı üzere bu alanın tercihi doğal güzeleliğe sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda burası Selçuklu ordusunun toplanma alanı olan Meşhed Ovasının hemen yanı başında olmasıyla da stratejik açıdan önemli bir merkezdir.

Keykubadiye Sarayı, devlet işlerinin görüldüğü bir merkez olmasıyla birlikte, şehrin Darü'l Feth isminden de anlaşıldığı üzere özellikle doğudaki fetih politikaları için karar ve harekât merkezidir. İnşa tarihi kesin bilinmemekle birlikte, dönemin kaynaklarından edindiğimiz bilgilere göre Sultan I. Alaeddin Keykubad döneminde, muhtemelen 1220-1226 yılları aralığında inşa edilmiştir.

Kaynaklardan edinilen bilgilere göre sarayın kullanım ömrü çok kısa olmuştur. 1243 Köseadağ Savaşında, Moğol ordusu karşısında Selçukluların ağır yenilgiye uğraması sebebiyle birçok merkez Moğollar tarafından yağmalanmış ve yakılıp, yıkılmıştır.

1 İbn Bibi, 1996a, 191.

2 İbn Bibi, 1996b, 321-324.

Kayseri kent merkeziyle birlikte Keykubadiye Sarayı bu tahribatin en ağır yaşandığı yerlerdendir. Tahribatin boyutlarının çok büyük olması sebebiyle saray, Selçuklu döneminde onarılmamış ve bir daha da saray olarak kullanılmamıştır³.

Saraydan günümüze iki yapı kalıntısı ulaşabilmiştir. Bunlardan birisi Dört Kemerli Yapı (Küçük Köşk), diğeri de Tonozlu Yapı'dır (Büyük Köşk). Harap durumda olan her iki eser de genel özelliklerini büyük oranda yitirmiştir. Saraya ait diğer bölümler ise tamamen yıkılmış ve toprak altında kalmıştır. Kullanımı bittiği için adeta kaderine terk edilen ve zaman içerisinde tamamen unutulmuş saray, kaynaklarda geçen bilgilerden hareketle Kayseri çevresinde çalışmalar yapan Zeki Oral tarafından 1953 yılında keşfedilerek bilim dünyasına tanıtılmıştır. Zeki Oral bu süreçte mimari kalıntıların çevresinde küçük çaplı sondajlar gerçekleştirmiş, ancak devamını getirmemiştir. 1964 yılında Prof. Dr. Oktay Aslanapa başkanlığında sistematik kazı yapılmasına yönelik adımlar atılmış, tek sezonluk çalışmalarda önemli verilere ulaşılmasına rağmen bu çalışma da devam ettirilmemiştir. 1980 yılına gelindiğinde Prof. Dr. M. Oluş Arık ve Prof. Dr. Rüçhan Arık tarafından yeniden kazı çalışmalarına başlanmış, kısa süreli bu çalışmada da bazı nedenlerden dolayı süreklilik sağlanamamıştır. 2014 yılında Kayseri Müze Müdürlüğü denetiminde, Prof. Dr. Ali Baş'ın bilimsel danışmanlığında ve Dr. Şükrü Dursun'un gözetiminde Tonozlu Yapı ve Dört Kemerli Yapı olarak isimlendirilen kalıntılarda 07.04.2014 -17.04.2014 tarihleri arasında sondaj ve temizlik çalışması gerçekleştirilmiştir⁴. Oldukça kısa süren bu çalışmada önemli kültür varlıklarının ortaya çıkarılması kazının daimî hale getirilmesi yönünde bir düşünce oluşturmuş, buna bağlı olarak 2014 yılında Kayseri Şeker Şirketinden alınan muvafakat ile Kültür ve Turizm Bakanlığına müracaatta bulunulmuş, 2015 yılında Bakanlar Kurulu onayı ve Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün izinleri ile Prof. Dr. Ali Baş başkanlığında kazı çalışmalarına başlanmıştır⁵.

2015-2017 yıllarındaki kazı çalışmalarımız Dört Kemerli Yapı'nın çevresinde gerçekleştirilmiştir. Söz konusu dönemde ele geçen buluntular arasında çiniler çoğunlukta olmakla birlikte, in-situ olanlara rastlanmamıştır. Çiniler tek renk sırlı, sıraltı ve lüster tekniklerinde hazırlanmış olup, tek renk sırlı ve sıraltı tekniğinde olanlar sayısal olarak daha fazladır. Ne yazık ki bunların çok azı bütün veya bütüne yakın olarak ele geçmiştir. Çinilerdeki süslemelerde geometrik ve bitkisel motifler ağırlıkta olmakla birlikte figürlü çiniler de önemli bir yer tutar.

Anadolu Selçuklularının zengin figürlü süslemeleri, dönemin diğer saraylarındaki gibi oldukça kaliteli işçilikle hazırlanmış olan Keykubadiye Sarayı çinilerinde de yer bulmuştur. Çinilerde genel olarak insan, hayvan veya fantastik yaratık tasvirleri, çeşitli

3 Kerimüddin Mahmud-i Aksarayî, 2000, 70.

4 Sondaj çalışması hakkında bk. Baş & Dursun, 2017, 87-105.

5 Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Selçuk Üniversitesi adına yürüttüğümüz kazı ile ilgili olarak her iki kurum başta olmak üzere, kazımıza destek veren Kayseri Büyükşehir Belediyesi, Kayseri Şeker Fabrikası A.Ş. ve Türk Tarih Kurumu başkanlığına teşekkür ederiz.

tür ve özelliklerde işlenmiştir. Bunlardan bazıları ünik özellikler sergilerken, bazıları da dönemin diğer eserlerindeki benzer örneklerin çeşitlemelerindedir. Figürlerden kuş tasvirlerinin bir bölümü fantastik yaratıklar olup, diğerleri doğada var olan karakterlerdir. Bu çalışmada kuş figürlü olan çiniler kapsam dışı tutularak⁶, diğer hayvan figürleri ile insan tasvirinin yer aldığı çiniler ele alınmıştır. Anlatımdaki sıralamada sağlam örnekler öne alınarak, ilk olarak insan figürlü çiniye yer verilmiş, sonrasında yırtıcı olanlardan başlanarak, hayvan figürlü çinilerin her biri ayrı ayrı incelenmiştir. Bu tasvirler Selçukluların gündelik yaşamlarından kesitleri yansıttığı gibi, mitolojik ve destansı karakterlerin çinide vücut bulmuş hali gibidir.

Keykubadiye Sarayında 2014-2017 yılları arasında sürdürülen sondaj ve kazı çalışmalarında sadece bir çinide insan figürüne rastlanmıştır (Fot. 1). 2014 yılında Dört Kemerli Yapının yaklaşık 1 m doğusunda açığa çıkarılan çini, sekiz köşeli yıldız formundadır ve sıraltı tekniğinde hazırlanmıştır. 20.07 cm çapında ve 2.5 cm kalınlığındaki çinideki süsleme geleneksel olarak yıldız formuna uygun şekilde beyaz astar üzerine dışta kalın bir şerit, içte ise ince bir çizgi ile belirlenmiş çerçeve içinde düzenlenmiştir. Desenler kobalt mavi, siyah ve turkuaz renklerle boyanmıştır. Çininin merkezinde elinde kürek tutan, önünde ve arkasında birer bitki ile sınırlandırılmış erkek figürü tasvir edilmiştir. Sola dönük vaziyette elinde küreğiyle toprağı bellerken betimlenen figür, muhtemelen bir bahçıvanı yansıtmaktadır. Hafif uzun, yassı başa sahip olan figür, birkaç noktasal hareketle ortaya konan saç dışında, genel olarak kel biçimdedir. Çizgisel olarak belirtilen kafasının yanlarından uzanan saçları ise oldukça uzun tutulan sivri sakalıyla birleşmiş halde verilmiştir. Yüz hatları belirgin işlenen figürün iri gözlerinin üzerinde kaşları yay şeklindedir. Burnu oldukça büyüktür. Sakal ve bıyık arasında ise beyaz renkle şekillendirilen ağız kısmı seçilmektedir. El, kol ve küreği tutuş biçimi oldukça gerçekçi bir görünüm sergileyen figürün sağ ayağı havada, elindeki küreği toprağa saplamak üzere hareketli biçimde verilmiştir. Üzerindeki yarım kollu, yuvarlak yakalı elbisesi kobalt mavi, içine giydiği uzun kollu mintanı ile bileklerinin üstünde sonlanan pantolonu turkuaz renkte boyanarak kompozisyona canlılık katmıştır. Figürün önünde ve arkasında uzunca dallardan uzanan yuvarlak formlu meyveler ile uçlarında kırçılı görünümüyle haşhaşı anımsatan büyük bir meyveyle sonlanan bitkiler yer almaktadır. Bitkilerin üsluplaştırılmış çiçekleri ikişerli şekilde bakışık olarak işlenmiştir. Figürün iki ayağının alt kısmına gelen köşe, diğer yıldız köşelerindeki üçgen şekilli bölmelerden farklı olarak çizgisel üslupta, toprak betimlemesi şeklinde boyanmıştır. Figürün çevresindeki diğer boşluklar turkuaz ve kobalt mavi renklerde dolgulanmıştır. Bazı yıldız köşelerinde rezerv tekniğinde rumi motifi görülür. Astar renginde bırakılan rumilerin çevresi ise kobalt mavisi ile boyanmıştır⁷.

6 Keykubadiye Sarayı kazısı buluntuları içerisinde çini ve seramik malzemeler üzerinde de çeşitli tür ve özellikte kuş tasvirleri bulunmaktadır. Her iki malzeme üzerindeki kuş tasvirleri, farklı bir çalışmada bir arada ele alındığı için bu çalışmada kapsam dışı tutulmuştur.

7 Baş, 2017a, 11; Baş, Dursun & Özdemir, 2017, 109.

Fot. 1:

İnsan figürlü
(bahçıvan) sıraltı
sekiz köşeli yıldız
çini



Sıraltı tekniğinde hazırlanmış hayvan figürlü çinilerin bazıları sağlam veya sağlama yakın durumda ele geçmiş olmakla birlikte bazı örnekler küçük parçalar halinde bulunmuştur. Tamamına yakını sekiz köşeli yıldız formulu olan ve kalınlıkları 2.5 cm ile 3.4 cm arasında değişiklik gösteren çinilerdeki desenler çoğunlukla şeffaf sıraltıya siyah, kobalt mavi ve turkuaz renkte boyanmıştır. Figürler çininin ortasına yerleştirilmiş, etrafında ise ağırlıklı olarak bitkisel motifler görülmekle birlikte, değişik türde motiflerden oluşan süslemelere de yer verilmiştir. Bu gruptaki çinilerin çoğunluğu 2017 yılı çalışmalarında Dört Kemerli Yapının doğusundaki E3 açmasında açığa çıkarılmıştır.

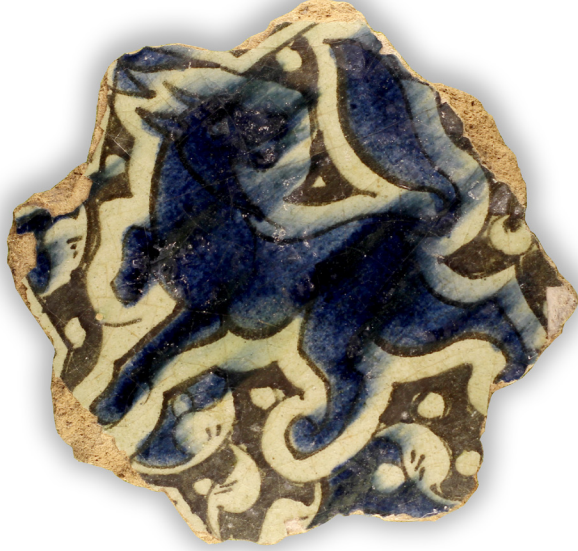
E3 açmasında açığa çıkarılan sekiz köşeli yıldız çinilerden ilki 20.07 cm. çapında ve 2.5 cm kalınlığında olup, sıraltı tekniğinde kurt figürüyle süslenmiştir (Fot. 2). Çininin köşeleri büyük ölçüde tahrip olmakla birlikte merkeze konumlandırılmış olan kurt figürü hemen hemen tamdır. Benzer örneklerde süsleme dışta kalın bir şerit, içte ise ince bir çizgi ile belirlenmiş çerçeve içinde düzenlenmiş olmakla birlikte, kırık olması sebebiyle kalın şerit burada izlenememekte, ince çizgi ise yer yer görülmektedir. Şeffaf sıraltıya, beyaz astar üzerine siyah renkte konturları çizilerek verilen figür, kobalt mavisi renkte boyanmıştır. Renkler vücudun bazı bölümlerinde koyu, bazı bölümlerinde ise açık tonda verilmiştir. Etrafında ise beyaz renkteki zeminde rumi görünümlü yaprak oluşturacak şekilde siyah renkte rezerv tekniğinde dolgu yapılmıştır. Bu uygulama sonucu figürün etrafında bilinçli bir şekilde çerçeve oluşturma düşüncesi doğmuştur.

Figür, dönemin farklı merkezlerindeki (Kubad Abad Sarayı) örneklerde de görüldüğü gibi başını arkaya doğru çevirmiş, ön sağ ve arka sol ayağını yukarıya doğru kaldırmış, diğer iki ayak ise yere basar vaziyette gösterilmiştir. Figür, Türk kültüründe Kurt'a yüklenen sembolik bir anlatım yerine doğal bir görünümde dir. Bulunduğu çoğ-

rafyanın doğal hayvan varlığının bir türü olarak işlenmiş görünmektedir. Sol ön ve sağ arka patilerinin denk geldiği bölümler kırılmıştır. Ayrıca yukarıya doğru kaldırdığı ön ayağının düz kesilmesi, patisi yok gibi görünmesini sağlamıştır. Kuyruğu yukarıya doğru, çok kalın-tüylü, adeta bir yaprak gibi dekoratif şekilde gösterilmiştir. Genel anlamda köpek figürleriyle de benzerlik gösterirken, sivri kulakları ve kuyruk yapısından dolayı figür, kurt olarak değerlendirilmiştir.

Çinide sırlama sırasında oluşmuş, yoğun boya akmaları görülmektedir. Özellikle figürün baş ve arka kısmına doğru yoğunlaşan akma sebebiyle baş kısmındaki detaylar tam olarak izlenmemektedir.

2017 yılında E3 açmasında çıkan sıraltı tekniğindeki vaşak figürlü sekiz köşeli yıldız çini, bazı kırıklar dışında genel olarak sağlamdır (Fot. 3). Yıldız köşelerinden dördü sağlam, dördü ise büyük ölçüde kırıktır. Süsleme dışta siyah renkte kalın, içte ise ince bir çizgi ile yıldız formuna uygun olarak çerçeveselmiştir. Vücudunun büyük bir bölümü çininin merkezinden aşağıda verilen figür, sola doğru yönelerek başını arkaya çevirmiş, sol ön



Fot. 2: Kurt figürlü sıraltı sekiz köşeli yıldız çini



Fot. 3: Vaşak figürlü sıraltı sekiz köşeli yıldız çini

ve sağ arka ayağını yere basmakta, sağ ön ve sol arka bacağını ise yukarıya kaldırmış biçimde, adeta hareket halindedir.

Figür, beyaz astar üzerine konturları siyah renkte çizilerek kobalt mavisi renkte boyanmıştır. Çinide yoğun şekilde sır atması olduğu için kobalt mavisi renkte bozulmalar meydana gelmiş, bu nedenle mor renge dönüşmüştür. Figürün kafası küçük ve yuvarlak, kulakları dik ve büyüktür. Ağzı açık olarak tasvir edilmiş olup, gözü zemin renginde dairesel olarak belirtilmiştir. Kuyruğu ise gövdeye yakın bölümden şişkin, geriye doğru gittikçe inceleyen şekilde verilmiştir. Bu anatomik özellikleriyle doğal ortamın bir hayvan türü olarak saray çinilerinde yerini almıştır. Figürün etrafına rezerv tekniğinde bitkisel süslemeler yapılarak boş alanlar doldurulmuştur. Bitkisel süslemelerde üstte ters palmet motifine, diğer bölümlerde ise rumi motiflerine yer verilmiştir. Motifler siyah çizgilerle konturlanarak, etrafları patlıcan moru ve turkuaz renklerde boyanmıştır. Bu haliyle motifler boyalı kısımların arasında zemin rengindedir.

Bu gibi kompozisyonlarda, aslan ve köpek gibi hayvanlarda, yukarı kaldırılmış ön bacak bilekten bükülmüş şekilde aşağıya doğru yönlendirilmiş ve genellikle patileri gözükmezken, burada bükülmeden yukarıya doğru kaldırılarak, bacak tam olarak gösterilmiştir. Bu yönüyle benzer uygulamalardan ayrılmaktadır.

2017 yılında E3 açmasında çıkan sıraltı tekniğindeki ayı figürlü, sekiz köşeli yıldız çini, 20.07 cm çapında ve 2.5 cm kalınlığındadır (Fot. 4). Çini, köşelerden birinin uç kısmının kırık olması dışında bütüne yakındır. Bu haliyle hayvan figürlü yıldız çiniler arasında en sağlam örnektir. Çinide kobalt mavisi olan bölümlerde kısmî sır akması görülürken, bu durum figürün özelliklerini kaybettirecek kadar yoğun değildir.

Çininin kenarında yıldız formuna uygun şekilde beyaz astar üzerine dışta siyah renkte kalın çerçeve yapılmıştır. Bu çerçeveli alan içerisinde çininin merkezinden biraz



Fot. 4: Ayı figürlü sıraltı sekiz köşeli yıldız çini

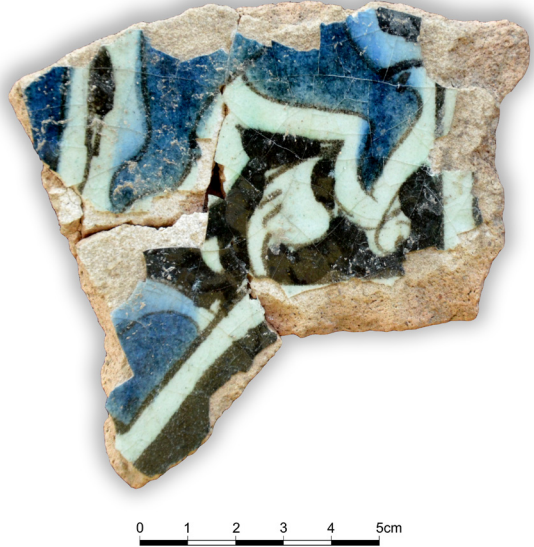
aşağıya doğru yerleştirilen ve sola doğru yönlendirilen figür, baş kısmı da dahil olmak üzere yandan tasvir edilmiştir. Doğal ortamındaki görünümüyle verilen figürün sağ ön dışındaki ayakları normal şekilde yere basar görüntü içerisinde olmakla birlikte, sağ ön ayağı hafifçe havaya kaldırılmış ve bilekten bükülmüştür. Beyaz zemin üzerine siyah ile konturlanan figür kobalt mavisi renkte verilmiş, kuyruğu ise siyaha boyanmıştır. Baş hafif öne eğik olup, ağzı açık, kulakları kısadır ve gözü siyah kontur çizgisi ile daire içerisine alınarak zemin renginde verilmiştir. Ağzında üstte ve altta siyah renkte birer diş görülmektedir.

Çinide, figür dışında ön plana çıkan süslemelerden birisi de siyah renkte boyamayla yapılmış, alt köşeden başlayarak figürün arkasından uzanan ve üst köşede nihayetlenen kozalak görünümüne sahip ağaç (hayat ağacı?) motifidir. Alttan yukarı doğru incelecek, hafif eğri biçimde uzanan ağaç gövdesinin her iki yanında çizgisel dallardan gelişim gösteren tomurcuklar bulunmaktadır. Kozalak şeklinde nihayetlenen ağacın üst kısmının içi çapraz çizgilerin kesişmesiyle kareleme yapılmış ve merkezine damla şeklinde bir motif işlenmiştir. Gövdede olduğu gibi yine bu bölümün de etrafında tomurcuk motifleri vardır.

Figür ve ağaç motifi dışındaki alanlar ise rezerv tekniğinde rumi motifleri veya dairesel süslemeler yapılarak doldurulmuştur. Motifler siyah çizgilerle konturlanarak, etrafları siyah ve yer yer kobalt mavisi renklerde boyanmıştır. Bu haliyle motifler, boyalı kısımların arasında zemin rengindedir.

Çini hem işçilik hem de kompozisyon açısından diğer örneklerimizden daha özenli bir görünüm sergiler. Figürde özellikle arka bacakların gösterimi başta olmak üzere, diğer kısımlarda da kontur çizgileriyle yapılan uygulama sayesinde, incelediğimiz örneklerimize göre belirgin bir üç boyutlu etki yaratılmıştır.

2016 yılında D2 açmasında küçük parçalar halinde bulunan çinilerin birleştirilmesi sonucunda, yıldız çini üzerinde bir hayvanın arka bacakları görülmüştür (Fot. 5). Söz konusu figürün 2017 yılında sağlam olarak ele geçen çinideki ayı figürünün arka bacakları ile büyük ölçüde



Fot. 5: Ayı figürlü sıraltı sekiz köşeli yıldız çini parçası

benzerlik göstermesi sebebiyle bunun da bir ayı figürüne ait olduğu anlaşılmıştır. Sekiz köşeli yıldız çini olduğu anlaşılan örneğimizde kompozisyon beyaz astar üzerine siyah ve kobalt mavisi renklerle oluşturulmuştur. Siyah renkte konturlanan figür kobalt mavisi ile boyanmıştır. Bacaklarının arasında diğer birçok örnekte olduğu gibi rezerv tekniğinde rumi motifi işlenmiştir. Mevcut kalıntıda görüldüğü üzere çinide dışta siyah renkte kalın bir şerit, içte ise yine siyah renkte ince bir çizgi ile yıldız formuna uygun çerçeve oluşturulmuştur.

2017 yılında E3 açmasında çıkan sıraltı tekniğinde keçi veya ceylan olması muhtemel figürle süslenmiş sekiz köşeli yıldız çini, genel olarak sağlam olmakla birlikte, köşelerden biri tamamen kırılmıştır (Fot. 6). Çini dışta oldukça kalın, içte ise ince siyah renkte yıldız formuna uygun olarak çerçevelenmiştir. Ayı figüründe olduğu gibi merkezden biraz aşağıda verilen figür tam olarak izlenebilmektedir. Süsleme şeffaf sıraltı beyaz astar üzerine turkuaz, kobalt mavisi, patlıcan moru ve siyah renklerde yapılmıştır. Çinideki esas süslemeyi teşkil eden figür siyah renkte konturlanarak kobalt mavisi renkte boyanmıştır. Bazı bölümlerde sır atması olduğu için kobalt mavisi mor rengine dönüşmüştür.

Sola doğru hafif koşar vaziyette verilen figürün sol ön bacağı ileri uzanmakta, sağ ön bacağı ise bilekten kırık biçimde arkada kalmıştır. Arka bacakları ise hafif geridedir. Bu haliyle özellikle ön bacak hareketlerinden koşar vaziyette olduğu anlaşılmaktadır. Figürün boynu hayli uzun, başı ise büyük ve ağız hafif açıktır. İki boynuzu ve tek kulağı görülürken, gözü zemin renginde bırakılmış ve kuyruğu çok kısa tutulmuştur.



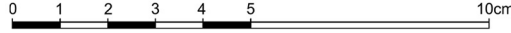
Fot. 6: Keçi-ceylan figürlü sıraltı sekiz köşeli yıldız çini

Diğer çinilerde olduğu gibi figürün etrafına rezerv tekniğinde bitkisel süslemeler yapılarak boş alanlar doldurulmuştur. Bitkisel süslemede kıvrım dallardan gelişim gösteren palmet ve rumi motiflerinin yanı sıra tek başına rumi motiflerine de yer verilmiştir. Motifler siyah çizgilerle konturlanarak, etrafları patlıcan moru ve turkuaz renklerde boyanmıştır.

2014 yılındaki sondaj çalışmasında Dört Kemerli Yapının doğusunda kırık durumda bulunan yıldız formu çininin köşe-

Fot. 7:

Kedigiller ailesinden figürlü sıraltı sekiz köşeli yıldız çini parçası



lerinden birine ait olan parçada hayvan figürlü küçük bir detay izlenmektedir (Fot. 7). Bu özelliği ile sekiz köşeli yıldız çini parçası olduğu anlaşılmaktadır. Sıraltı tekniğinde hazırlanmış olan çininin, izlenebildiği kadarıyla dışta oldukça kalın, içte ise ince siyah renkte yıldız formuna uygun olarak çerçeveslendiği görülür. Kalıntıda bir hayvanın iki ayağı görülmektedir. Süsleme şeffaf sıraltına, beyaz astar üzerinde kobalt mavisi, turkuaz, patlıcan moru ve siyah renklerle yapılmıştır. Kedigiller ailesinden birine ait (aslan?) tasvirde, figürün sağ arka bacağı ile sol ön bacağı kısmen mevcuttur. Sağ ön ayağının küçük bir bölümü görülürken, dönemin aslan figürlerinin birçoğunda olduğu gibi bacağının havada olduğu anlaşılmaktadır. Yine küçük bir kalıntısı görülen sol arka bacağı ise görünürde muhtemelen arkaya doğru uzanmaktadır. Siyah renkte konturlanan figürün sağ ön ve sol arka bacağı patlıcan moru, çok küçük bir bölümde görüldüğü üzere vücuduyla birlikte sol ön ve sağ arka bacağı ise kobalt mavisi renkte boyanmıştır. Figürün çevresi bitkisel motifli dolgu elemanlarıyla bezenmiştir⁸.

2016 yılında D2 açmasında ele geçen sıraltı tekniğinde hazırlanmış bir diğer sekiz köşeli yıldız çininin tek köşesi ile diğer köşeye geçiş kısmının görüldüğü küçük bir parçada, bir figürün sadece ön bacakları görülmektedir (Fot. 8). Figür, Selçuklu dönemi çinilerinde sıkça karşılaşılan kedigiller ailesine ait olmalıdır⁹. Şeffaf sıraltına, beyaz astar üzerinde siyah konturlanarak kobalt mavisi renkte boyanan figürün sol ön ayağı yere basmakta, sağ ön bacağı ise havaya kalkıktır. Bu haliyle de yürür vaziyette olduğu anlaşılmaktadır. Etrafındaki dolgu motiflerinde de benzer konturlama ve boyama yapılmıştır. Ancak mevcut kalıntı bu düzenlemelerin niteliği hakkında yeterli veri

⁸ Baş, Dursun & Özdemir, 2017, 110.

⁹ Baş, Duran & Dursun, 2018, 400.

sunmamaktadır. Çininin kenarlarında ise yıldız formuna uygun olarak dışta yeşil renkte kalın bir şerit, içte ise ince bir çizgi ile belirlenmiş çerçeve yapılmıştır.

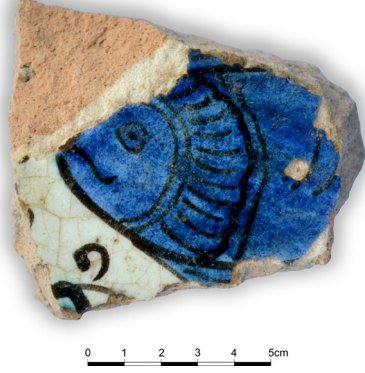
2015 yılında, Dört Kemerli Yapının güneydoğusunda ele geçen sıraltı tekniğindeki küçük parçada balık figürü bulunmaktadır (Fot. 9). Şeffaf renksiz sıraltıta, beyaz astar üzerine siyah renkte konturlanarak kobalt mavisi renkte boyama dışında, doğal görünümde olan balığın sadece baş kısmının büyük bir bölümü ile gövdesinin az bir kısmı izlenmektedir¹⁰. Baş dairesel iki çizgi ile belirlenmiş, ağız S şeklinde, göz ise daire içerisinde siyah nokta halinde gösterilmiştir. Gövdeye geçiş bölümü de gövdeden yine dairesel iki çizgi ile ayrılmıştır. Söz konusu çizgiler arasında kalan alan basit çizgilerle taranarak vurgulanmıştır. Mevcut parça, çininin formunun öğrenilmesi için yeterli değildir.

2017 yılında D2 açmasında ele geçen sıraltı tekniğindeki küçük bir parça, balık figürünün yer aldığı başka bir örnektir (Fot. 10). Bazı kırıkları olan çini, üçgen formundadır. Kenar hatlarından ve balık figürünün baş ile kuyruk gibi kısımlarının olmaması gibi özelliklerden dolayı çininin üçgen formunun, bir başka çiniden kesilerek elde edildiği anlaşılmaktadır. Bu uygulama ikinci bir kullanım veya hatalı imalat bir çininin sağlam olan bölümünün değerlendirilmesi gibi nedenlerden dolayı olmalıdır.

Üçgen çinide, şeffaf sıraltıta beyaz astar üzerine yapılan balığın, iri pullu gövdesinin bir bölümü izlenmektedir. Sağa doğru yönelmiş biçimde tasvir edilmiş, siyah renkte konturlanan balığın pulları ile yüzgeçleri yine siyah renkte çizilerek kobalt mavisi renkte boyanmıştır. Çinide balığın üst



Fot. 8: Kedigiller ailesinden figürlü sıraltı sekiz köşeli yıldız çini parçası



Fot. 9: Balık figürlü sıraltı çini parçası



Fot. 10: Balık figürlü sıraltı çini parçası

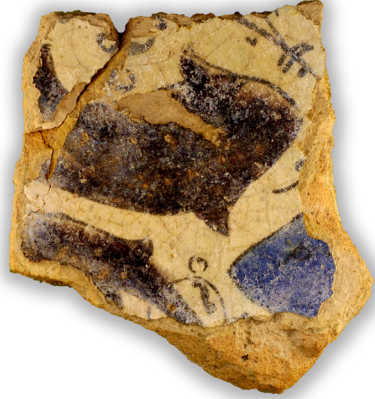
10 Baş, 2017b, 70.

kısımındaki bölümde ise çizgisel olarak yapılmış kıvrım daldan gelişen içe doğru kıvrılan yapraklara sahip bitkisel süsleme bulunmaktadır.

Bir diğer balık figürlü sıraltı çini 2017 yılında Dört Kemerli Yapının çevresinde yüzeye yakın olarak bulunmuştur (Fot. 11). Kırık parça üzerinde yer alan tasvirde diğerlerinden farklı olarak üç balık görülmektedir. Şeffaf renksiz sıraltı beyaz astar üzerine siyah konturlamayla tasvir edilen balıklardan ikisi patlıcan moru, diğeri de kobalt mavisi renkte boyanmıştır. Patlıcan moru renkte boyanan balıklardan birinin sadece sırtı, diğerinin ise baş ve gövdesinin bir bölümü, kobalt mavisi renkteki balığın da başı sağlam kalabilmiştir. Her ne kadar mevcut kalıntı bütün bir kompozisyon sunmasa da izlenen bölümlerde patlıcan moru renkteki balıkların başları ters yönde sırtları birbirine dönük olarak, kobalt mavisi renkteki balığın ise her iki balığın ortasındaki boşluğa doğru yüzer şekilde tasvir edildiği görülmektedir. Balıklarda ayrıntıya fazla gidilmemiştir. Balıklar dışında kalan alanlara çizgisel olarak kıvrım dallardan gelişim gösteren bitkisel süslemeler yapılmıştır.

Sıraltı tekniği çinilerin yanı sıra lüster tekniğindeki çinilerde de figürlü süsleme görülmektedir (Fot. 12). Bunların bir bölümü kuş figürlü iken, sadece bir parçada at figürü yer alır. 2017 yılında E3 açmasında açığa çıkarılan bu örnek, sıraltı tekniği çinilerdeki gibi krem renkli hamura sahiptir. At figürü beyaz opak sır üzerinde tamamen sarı-kahverengi lüsterle çizgisel detaylandırmalar yapılarak işlenmiştir. Hayli küçük olan kırık parçada atın başı ve boynu görülmektedir.

Fot. 11:
Balık figürlü
sıraltı çini
parçası



Fot. 12: At figürlü lüster çini parçası

2. Değerlendirme ve Sonuç

Türk çini sanatı üzerine yapılan çalışmalarda özellikle saray buluntularının önemli bir yeri vardır. Bunlar arasında figürlü çiniler daha fazla ön plana çıkan grup olarak görülmektedir. Özellikle Kubad Abad başta olmak üzere, dönemin saraylarında yapılan kazı çalışmalarında ele geçen figürlü çiniler, Anadolu Selçuklu dönemi saray süsleme sanatında beğeninin yönünü açıkça ortaya koyar. Figürler, Türklerin köklü tarihinin çeşitli evrelerinde yer bulan bir karakteri yansıttığı gibi çeşitli sembolik anlamlar da içerebilmektedir. Diğer taraftan herhangi bir anlam yüklenmeden sadece mevcut coğrafyaya ait hayvan çeşitliliğinin bir türünü sunmak için de yapılmış olmalıdır. R. Arık Kubad Abad Sarayı figürlü çinilerini tanımlarken ‘Selçuklu Klasiği’ olarak isimlendirdiği figürlü tasvir geleneğinin İç Asya ve İran tarihinden süzülüp gelerek, Ön-Asya’da Bizans, Suriye ve Fatımî tasvir ekolleri ile karşılaşan yeni bir sentez olduğunu belirtmektedir¹¹.

Mevcut veriler ışığında Sultan I. Alaeddin Keykubad tarafından inşa ettirildiği kabul edilen Keykubadiye Sarayı, sultanın eklemeler yaptırdığı veya bizzat inşa emrini verdiği diğer saraylar gibi çeşitlilik sunan figürlü çinilere sahiptir. 2014 yılındaki 11 gün gibi çok kısa süren sondaj çalışmalarında farklı teknik ve süsleme özellikleri gösteren çok sayıda çininin açığa çıkarılması, sarayın ne denli öneme sahip olduğunu yansıtmıştır. 2015 yılında Bakanlar Kurulu kararıyla sistemli bir düzende devam ettirilen kazı çalışmalarında bu sayı daha da artmıştır. Bu çalışmada bahsi geçen süreçle birlikte 2017 yılına kadar ele geçen figürlü çinilerden, kuş figürlü olanların dışındaki örnekler ele alınmıştır.

Figürlü süslemelerin büyük çoğunluğu tam veya tama yakın olarak açığa çıkarılan sekiz köşeli yıldızlar üzerinde yer almaktadır. Bir parça ise üçgen formudur. Kenar hatları ve üzerindeki süslemenin kesintiye uğraması nedeniyle bu çininin üçgen formu imalat sırasında değil, sonradan tıraşlama yapılarak elde edilmiştir. Bazı parçalar ise bütün kenarlarından kırık olduğu için çininin formu hakkında bilgi sunmamaktadır.

Keykubadiye Sarayı çinilerinde figürlü süsleme olarak, doğada var olan tasvirlerin yanı sıra fantastik yaratıklar da tercih edilmiştir. Fantastik yaratıkların tamamı kuş türevlerini yansıtmaktadır. Bu çalışmada ele alınan figürlerin her biri ise doğada var olan türlerden oluşmaktadır. Bunlardan bir tanesi insan figürü olup, diğerlerinin tamamı hayvan figürleridir. Figürlerin bazıları dönemin diğer örnekleriyle benzerlik gösterirken, bir bölümü de tasarımcısının kendine özgü ünik uygulamalarıdır.

Anadolu Selçuklu dönemi tasvir sanatında insan figürü hemen her malzeme üzerinde çeşitli düzen ve özelliklerde yapılarak, sevilerek kullanılmıştır. Farklı pozisyonlarda verilen figürlerde daha çok bağdaş kurup oturma biçimi tercih edilmiş olmakla birlikte, ayakta veya bazı işlerle uğraşan figürler de yer alır. Özellikle Kubad Abad Sarayı çini buluntuları arasında farklı pozisyonlarda insan figürü görülür. Keykubadiye Sarayı kazılarında ise günümüze kadar yapılan çalışmalarda sadece bir

11 Arık, 2019, 273.

çinide insan figürü ile karşılaşılıyor (Fot. 1). Elindeki tarım aleti ile verilen figür tarlada-bahçede çalışan bir bahçıvanı yansıtmaktadır. Saray eşrafı dışında gündelik yaşamdan birini yansıtmaya açısından büyük önem taşıyan bu figür, tipi açısından da dönemin tasvir sanatında gördüğümüz ve genel anlamda Türk tipi diye tanımlanan özelliklerden farklı bir görünüm sergilemektedir. Tarımsal bir faaliyetin tanımlandığı bu sahne ile benzerlik kurulabilecek bir örnek Kubad Abad Sarayı kazısında ele geçen lüster tekniğindeki sekiz köşeli yıldız çiniye ait küçük bir parçada yer almaktadır¹². Kırık olduğu için işlenen konu tam olarak izlenemezse de parçanın mevcut bölümündeki toprağı kazmak için kullanılan tarım aleti, Keykubadiye Sarayı insan figürlü çinideki malzeme ile benzerlik içerisindedir (Fot. 13; Çiz. 1). Günlük bir olayın canlandırıldığı benzer sahneler Selçuklu dönemine ait Kitâb el-Tiryâk (1198-99) yazmasına ait bir minyatürde¹³ ve bazı madeni eşyalarda¹⁴ da karşımıza çıkar (Fot. 14; Çiz. 2).

Hayvan figürlü çinilerde çeşitlilik izlenmektedir. Kedigiller veya köpekgiller ailesinden olan figürlerin yanı sıra ceylan-keçi, ayı, at ve balık gibi doğada var olan figürler tercih edilmiştir.

Kedigiller veya köpekgiller ailesine mensup figür ile şekillendirilmiş, büyük ölçüde sağlam olarak ele geçen iki adet sekiz köşeli yıldız çini örneği bulunmaktadır. Bunlardan biri kurt diğeri de vaşak figürüdür (Fot. 2-3). Kurt figüründe boya akmasının fazla olması sebebiyle, hayvanın özellikle baş kısmı ile ilgili anatomik özellikler büyük ölçüde kaybolmuştur (Fot. 2). Hayvan, dönemin diğer bölgelerinde bulunan kedi-köpekgiller ailesinin birçoğunda olduğu gibi koşar halde gösterilmiş, ön sağ ve arka sol bacakları havada diğer ayakları ise yere basar şekilde verilmiştir. Burada figürün özellikle kuyruğu dikkat çekicidir. Kuyruk, birçok hayvanın aşağıya yönelik olarak tasvir edilen kuyruğunun aksine, Kubad Abad Sarayı buluntuları arasında yer alan kurt figürlerinden birinde de görüldüğü üzere tüylü bir şekilde yukarıya doğru yönelmiştir. Havaya kalkan ön bacağının patisinin gösterilmemesi açısından da dönemindeki birçok örnekle benzerlik içerisindedir¹⁵ (Fot. 15). Bir yıldız çini parçasında, sadece ön bacakları görülen figürde de benzer uygulamaya yer verilmiştir. Bir başka küçük parça yıldız çinide izlenebildiği kadarıyla koşar halde verilen figürün yere basan sol ön ve sağ arka ayakları görülmektedir.

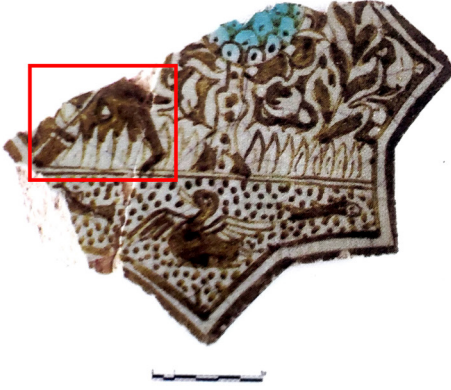
Sağlam olarak ele geçen bir başka yıldız çini örneğimizde, Türk süsleme sanatında fazla karşılaşmadığımız vaşak figürü görülür (Fot. 3). Hayvan yine sola doğru koşar şekilde gösterilmiştir. Sol ön ve sağ arka ayaklar yere basmakta, sağ ön ve sol arka

12 Arık, 2017, 239; Arık, 2019, 272-273.

13 Kitâb el-Tiryâk, 5. Minyatür.

14 Günümüzde dünyanın çeşitli müzelerinde yer alan İslami döneme ait bazı madeni şamdanlarda elinde kürekle çalışan insan figürleri görülmektedir. Bunlar, şamdanlarda ayrı ayrı verilen çeşitli sahneler içerisinde yer alan kompozisyonlardır. D. S. Rice, bu şamdanları detaylı olarak incelemiş ve kompozisyonların bazılarını mevsimler veya ayın hareketleri ile ilişkilendirmiştir. Bk. Rice, 1954: 1-39.

15 Arık, 2000, 110; Bozer & Çeken, 2016, 178.



Fot. 13 ; Çiz. 1: Lüster sekiz köşeli yıldız çini Kubad Abad Sarayı (R. Arık'tan)



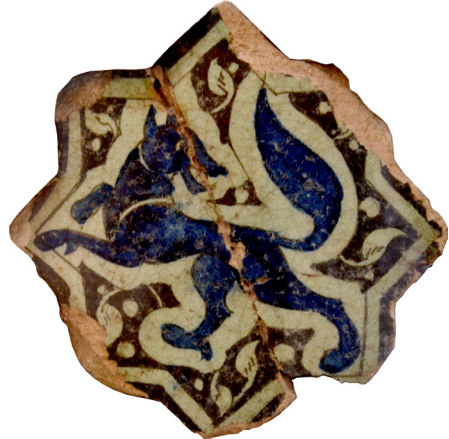
Fot. 14: Kitâb el-Tiryâk Minyatürü



Çiz. 2: Musul Şamdanı (D. S. Rice'den)

bacaklar ise havaya kalkık durumdadır. Hayvanın rumi motifini andırır kısa kuyruğu yine aşağıya değil, geriye doğru yönelmiştir. Burada, çoğu uygulamadan farklı olarak hayvanın havaya kalkık ön bacağı kesik şekilde değil, patisiyle birlikte tam olarak verilmiştir.

Sağlam olarak ele geçen sekiz köşeli yıldız çinilerden birinde ayı tasviri görülür (Fot. 4). Sola dönük ve yürür halde verilen figür kobalt mavisi renkte ve siyah konturludur. Ağzı açık, gözü zemin renginde, küçük kulaklı ve küçük kuyrukludur. Oldukça gerçekçi verilen figürün havaya kalkık halde gösterilmek



Fot. 15: Kurt figürlü sıraltı sekiz köşeli yıldız çini, Kubad Abad Sarayı (Konya, Karatay Medresesi Çini Eserler Müzesi)

istenen ön sağ bacağı adeta bilekten kırılmış gibi geriye doğru gösterilmiştir. Kontur çizgileriyle özellikle bacakların vücut birleşiminde üç boyutlu etki yaratılmıştır. Anadolu Selçuklu dönemine ait ayı figürlü bir diğer çini Kubad Abad sarayı buluntuları içerisinde yer almaktadır. Başını öne eğmesi ve birçok uzvunun yanı sıra kobalt mavisi renkte boyanmasıyla Keykubadiye örneğiyle benzerlik sergileyen Kubad Abad figürü sırtında patlıcan moru renkte bir kuşak olmasıyla farklı yönlere de sahiptir¹⁶ (Fot. 16).

Fot. 16:

Ayı figürlü sıraltı sekiz köşeli yıldız çini, Kubad Abad Sarayı (Konya, Karatay Medresesi Çini Eserler Müzesi)



Bir başka sekiz köşeli yıldız çini parçasında bir ayının arka bacakları görülmektedir (Fot. 5). Mavi renkli figürde bacakların verilışı, sağlam ayı figürünün arka bacaklarının gösterimiyle büyük benzerlik içerisindedir.

Büyük ölçüde sağlam olan bir başka sekiz köşeli yıldız çinide sola doğru koşar pozisyonda keçi-ceylan tasviri bulunmaktadır (Fot. 6). Vaşak figüründe olduğu gibi kobalt mavisi renkte verilen figürde yine ayrıntıya gidilmiş, bacaklarda toynaklar dahi gösterilmiştir. Burada da yine arka bacakların verilışinde üç boyutlu etki yaratılmaya çalışılmış gibidir.

Figürlü çiniler arasında üç farklı parçada balık tasvirleri bulunmaktadır (Fot. 9-11). Parçalardan birinde balığın baş kısmı, diğerinde ise gövdesi görülmektedir. Üçüncü parçada ise üç adet balık figürü vardır. Bunlardan birinin sadece sırtı, ikincinin ise baş ve gövdesinin bir bölümü, diğerinin de başı sağlam kalabilmiştir. İlk iki örnekte balıklar ayrıntılı olarak verilmişken, üçüncü örneğimizde ayrıntıya gidilmemiştir. Anadolu Selçuklu sanatında bolluk-bereket veya burç temsiliyeti olan balık figürü özellikle I.

16 Arık, 2000, 111; Bozer & Çeken, 2016, 180.

Alaeddin Keykubad döneminde farklı malzemeler üzerinde çeşitlilik sergilemektedir. Keykubadiye Sarayında olduğu gibi figürün çini üzerindeki farklı örnekleri yine dönemin önde gelen saraylarından olan Kubad Abad'da bulunmaktadır. Buradaki çinilerde balıklar bir veya birden fazla tasvir edildiği gibi bazen de başka türdeki figürlerle birlikte işlenmiştir (Fot. 17-18).

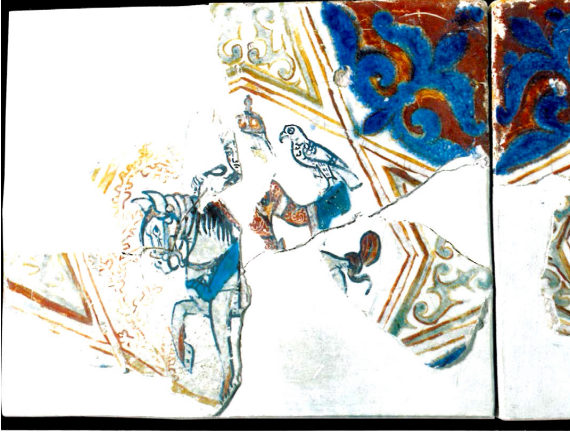


Fot. 17 - 18: Balık figürlü sıraltı çiniler, Kubad Abad Sarayı (Soldaki Fot. R. Arık'tan; Sağdaki Konya, Karatay Medresesi Çini Eserler Müzesi)

Keykubadiye Sarayına ait incelediğimiz figürlü çinilerin biri dışında, tamamı sıraltı tekniğinde süslenmiştir. Sıraltı tekniği çinilerin hamurları krem renkte sık gözeneklidir. Hamur üzerine beyaz astar atılarak, süsleme yapılmış ve şeffaf renksiz sırlanmıştır. Süslemede turkuaz, kobalt mavisi, siyah, patlıcan moru ve yeşil gibi renkler tercih edilmiş, kenarlar ise siyah veya patlıcan moru ile çerçevelenmiştir. Bir örneğimizde farklı olarak kenarlarda yeşil rengin kullanılması ilginçtir ve Keykubadiye Sarayı kazılarında ele geçen yıldız çiniler arasında da tek örnektir. Sağlam örneklerde figürlerin çoğunlukla çininin merkezine yerleştirildiği, bazen de biraz aşağıya kaydırıldığı izlenir. Balık figürlerinden biri dışında, incelediğimiz örneklerde figürlerin tamamı sola dönük olarak verilmiştir (Fot. 1-11).

Figürlü süslemeli tek lüster çini, hamur özellikleri bakımından sıraltı örneklerle benzerdir. Kırık küçük bir parça halindeki çinide at figürü yer alırken, süsleme opak beyaz sır üzerinde farklı tonlardaki bakır renkleriyle yapılmıştır (Fot. 12). Her ne kadar atın boyun ve baş kısmının bir bölümü izleniyor olsa da detayların verilmesinde adeta üç boyutlu etki yaratacak şekilde uygulamalara gidilmesi, eseri diğer buluntulardan farklı kılar. Teknik olarak dönemin diğer örnekleriyle paralellik izlenmesine rağmen, bu teknikte at figürünün yapılmış olması çiniyi ünik kategoriye taşımaktadır. Anadolu

Selçuklu dönemine ait at figürünün farklı örnekleri II. Kılıç Arslan Köşkü minai tekniği çinilerin bazılarında genel olarak binicisiyle (süvari)¹⁷, Kubad Abad Sarayı sıraltı tekniği çinilerinde ise genelde tek başına görülmektedir¹⁸ (Fot. 19-20).



Fot. 19: Süvari tasvirli minai çini, II. Kılıç Arslan Köşkü (İstanbul, Çinili Köşk Müzesi-R. Arık'tan)



Fot. 20: At figürlü sıraltı sekiz köşeli yıldız çini, Kubad Abad Sarayı (Konya, Karatay Medresesi Çini Eserler Müzesi)

Keykubadiye Sarayı çinilerinde görülen figürler Anadolu Selçuklularının adeta karakteristik tasvir üslubunda yapılmıştır. Form ve teknik özelliklerinin yanı sıra figüratif olarak dönemin çeşitli bölgelerinde ele geçen çinilerle benzerlik içinde olduğu gibi bazıları da ünik örneklerdir. Sınırlı örnekle, şimdilik gerçek anlamda bir kıyaslama yapmak zor olmakla birlikte, ilerleyen dönemlerde ele geçecek buluntularla daha sağlıklı karşılaştırmaların yapılabileceğini düşünmekteyiz.

17 Arık, 2000, 35-36.

18 Arık, 2007, 310-311.

KAYNAKÇA

- Arık, R. (2000). *Kubad Abad, Selçuklu Saray ve Çinileri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arık, R. (2007). Anadolu Selçuklu Saraylarında Çini. *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini, Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*. İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları, 219-398.
- Arık, R. (2017). *Selçuklu Sarayları ve Köşkleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.
- Arık, R. (2019). Kubad Abad Çinileri. *Beyşehir Gölü Kıyısında Bir Selçuklu Sitesi: Kubad Abad*. Konya: Konya Kültür A.Ş., 225-274.
- Baş, A. (2017a). Keykubadiye Sarayı Kazısında Bulunan Bahçıvan Figürlü Çininin Öyküsü. *Şehir Kültür Sanat (1)*, 8-11.
- Baş, A. (2017b). 2015 Yılı Keykubadiye Sarayı Kazısı. 38. *Kazı Sonuçları Toplantısı 23-27 Mayıs 2016 (2)*. Edirne: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 63-78.
- Baş, A. & Dursun, Ş. (2017). Keykubadiye Sarayı 2014 Yılı Sondaj Çalışması. *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri 02-05 Kasım 2016*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 87-105.
- Baş, A., Dursun, Ş. ve Özdemir, Y. (2017). Keykubadiye Sarayı Sondaj Çalışması Çini Buluntuları. *Uluslararası XVIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu 22-25 Ekim 2014*. Aydın: Efeler Belediyesi Kültür Yayınları, 105-123.
- Baş, A., Duran, R. & Dursun, Ş. (2018). 2016 Yılı Keykubadiye Sarayı Kazısı. 39. *Kazı Sonuçları Toplantısı 22-26 Mayıs 2017 (1)*. Bursa: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 395-410.
- Bozer, R. & Çeken, M. (2016). *Anadolu Selçuklu Çağı Mirası, Müze Eserleri (2)*, Selçuklu Belediyesi Yayınları.
- İbn Bibi (El-Hüseyin B. Muhammed B. Ali El-Ca'feri Er-Rugadi) (1996a). *El Evamirü'l-Ala'ie Fi'l-Umuri'l-Ala'ie (Selçuk Name) (I)*. (M. Öztürk Çev.) Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İbn Bibi (El-Hüseyin B. Muhammed B. Ali El-Ca'feri Er-Rugadi) (1996b). *El Evamirü'l-Ala'ie Fi'l-Umuri'l-Ala'ie (Selçuk Name) (II)*. (M. Öztürk Çev.) Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kerimüddin Mahmud-i Aksarayî (2000). *Müsâmeretü'l-Ahbâr*. (M. Öztürk Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kitâb el-Tiryâk*, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Arabe 2964 Description.
- Rice, D. S. (1949). The Oldest Dated 'Mosul' Candlestick A. D. 1225. *The Burlington Magazine (91/561)*, 334-341.
- Rice, D. S. (1954). The Seasons And The Labors of The Months in Islamic Art. *Ars Orientalis, The Arts of Islam and The East (1)*, 1-39.

TARİHİ KONUT YAPILARINDA İŞLEVSEL SİSTEMLER; KONYA - ILGIN'DA TARİHİ BİR KONUT ÖRNEĞİ



FUNCTIONAL SYSTEMS IN HISTORIC HOUSES; A HISTORIC HOUSE CASE IN KONYA - ILGIN

Gülşen DİŞLİ*

Ş. Büşra ORHAN**

Aynur DUYSAK***

Öz

Tarihî yapıların sürdürülebilirliğini sağlamak, kültürel değerlerinin korunması ve gelecek nesillere bilgi akışının devam etmesi için önemli eylemlerden biridir. Isıtma, soğutma, aydınlatma, havalandırma, çatı akaçlama, temiz ve atık su sistemlerinden oluşan işlevsel sistemler ise yapıların sürdürülebilirliğinin ve gerekli konfor şartlarının sağlanması için önemli temel bileşenlerdir. Tarihi yapılarda işlevsel sistemler üzerine çalışmalar mevcuttur. Ancak geleneksel konut yapısı özelinde tüm sistemlerin sistematik olarak incelendiği araştırmalar kısıtlıdır. Bu nedenle, bu araştırma kapsamında, öncelikle geleneksel Türk evinde işlevsel sistemler araştırılmıştır. Elde edilen veriler ışığında, Konya, Ilgın ilçe merkezinde yer alan 159 ada, 5 parseldeki özgünlüğünü büyük oranda koruyan tescilli bir geleneksel konut yapısı, örnek alan çalışması olarak belirlenmiş ve işlevsel sistemleri açısından değerlendirilmiştir. Arazi çalışması, arşiv ve literatür taraması, araştırma kapsamında kullanılan başlıca metotlardır. Araştırmanın amacı, Ilgın geleneksel konut yapılarındaki işlevsel sistemlerin özgün bir örneklem üzerinden irdelenmesi ve korunmuşluk durumlarının tespitidir. Bu çalışma kapsamında incelen konut yapısının işlevsel sistemlerinde günümüz teknolojisine uyarlamak için değişiklikler yapıldığı ve özgün sistemlerin çoğunlukla kullanılmadığı gözlenmiştir. Bu araştırma ile örneklem yapı özelinde geleneksel Türk evinde işlevsel sistemlerin tanınırlığının arttırılması; bu sistemlerin özgün halleri ile yaşatılması, sürdürülmesi, korunması ve günümüz konfor koşullarına uygun bir şekilde uyarlanması açısından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Ilgın evleri, işlevsel sistemler, konfor koşulları, mimari koruma, tarihi konut yapısı,

* Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Restorasyon Anabilim Dalı, Konya. ORCID ID: 0000-0003-2620-0492 ♦ E-mail: disli001@umn.edu

** Necmettin Erbakan Üniversitesi, Mühendislik ve Mimarlık Fak., Mimarlık Böl., Restorasyon Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğr. ORCID ID: 0000-0001-9222-3401 ♦ E-mail: sbusraorhan@gmail.com

*** Necmettin Erbakan Üniversitesi, Mühendislik ve Mimarlık Fak., Mimarlık Böl., Restorasyon Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğr. ORCID ID: 0000-0001-7480-2063 ♦ E-mail: aynurdaysak1995@gmail.com

Abstract

Providing the sustainability of historic buildings is an important activity in order to preserve their cultural values and maintain the flow of information for the future generations. Functional systems including heating, cooling, illumination, ventilation, roof drainage and waste and clean water systems are the important primary components for the provision of necessary comfort requirements and sustainability of historic buildings. There are scholarly research on functional systems in historic buildings. Yet, there are limited studies analyzing all those systems systematically particularly on traditional houses. Hence, in the context of this research, firstly, functional systems in traditional Turkish houses have been examined. In the light of those overall data obtained, an officially registered traditional house, preserving its originality to a great extent located in Konya, Ilgın, block number 159, and parcel number 5, has been chosen as a case study and evaluated in terms of its functional systems. Field works, archive and literature survey have been the primary methods applied during the research. Aim of this study is to investigate functional systems in traditional houses by means of an original case study and determine their protection status. The research showed that, in case study house, there were modifications in its functional systems in order to adjust to contemporary comfort requirements, and its original systems were mostly out of use. Increasing the recognition of functional systems in traditional Turkish house via a case study building is important in order to maintain, sustain and preserve those systems in their original form and function and adjust suitably to contemporary comfort conditions.

Keywords: Traditional Ilgın houses, functional systems, comfort requirements, architectural conservation, historic house,

Giriş

Tarihi Ilgın konutları sahip oldukları, kültürel, mimari, sosyal, teknik ve belge değeri ile önem taşımaktadır. Özellikle ilçe merkezi, önemli sivil mimarlık örnekleri barındırmakta, söz konusu taşınmaz kültür varlıkları, sahip oldukları işlevsel sistemlerini de büyük oranda koruyarak günümüz mimarisine ve teknolojisine ışık tutmaktadır.

Tarihi Ilgın konutları sokak sağlıklaştırma projesi kapsamında detaylı belgeleme çalışmalarına konu olmuştur.¹ Yapılar, sanat tarihi ve mimari açısından da incelenmiş, bunlardan, Boran'ın Ilgın'daki kültür varlıklarının durumuna dair çalışması ve Ilgın kültür envanteri konulu araştırmalarında, ilçe merkezindeki tarihi evler hakkında genel bilgiler sunulmuştur.² Karpuz ve Bozkurt da Ilgın İlçesi, Tekke Köyü'ndeki halk mimarisi

1 Ilgın İlçesi, Şıhcarullah Mahallesi, Mimar Sinan Caddesi, 159 ada, 1-8 nolu parseller ve 155 ada 1-5 nolu parsellerdeki tarihi konutları içeren sokak sağlıklaştırma projesi ve raporuna dair çalışma, Ilgın Belediyesi tarafından Ceray Mimarlık ve Restorasyon ofisine hazırlanmıştır. Çalışmada emeği geçen ve paylaşılan tüm kurum ve kişilere teşekkürü borç biliriz. Metin içerisinde kaynak belirtilmeyen fotoğraflar yazarlara aittir.

2 Boran, 2011, 102; Boran, 2013, 230-235.

üzerine yaptıkları çalışmada, tarihi evleri ve diğer taşınmaz kültür varlıklarını malzeme, teknik, plan tipleri açısından değerlendirmiştir.³

Tarihi yapılarda konfor koşullarının sağlanmasında önemli yeri olan işlevsel sistemler olarak adlandırdığımız geleneksel tesisat sistemleri ise özellikle hamam ve darüşşifa yapıları özelinde detaylı olarak incelenmiştir.⁴ Geleneksel konut-sürdürülebilirlik ve iklimlendirme konuları üzerinde çalışmalar da mevcuttur.⁵ Ancak, Anadolu geleneksel konutlarındaki tesisat sistemlerinin sistematik ve detaylı olarak incelenmesi henüz değinilmemiş bir konudur. Anadolu geleneksel konut yapısı özelinde, Küçükerman “Anadolu Mirasında Türk Evleri”⁶ başlıklı çalışmada Türk evinin ısıtılması ve serinletilmesi konularına da değinmiş, Oğuz da “Türk Halkının Kültür Kökenleri”⁷ konulu araştırmasında Anadolu köy evlerinde temizlik, ısıtma ve aydınlatmayla ilgili konulara yer vermiştir. İmamoğlu,⁸ Kayseri evlerinde temiz ve pis su düzeni, ısıtma ve aydınlatma tertiplerini incelemiştir, Şenol,⁹ Divriği evlerinde su kaynakları ve atık su tahliyesini, Kültür¹⁰ de Divriği evlerinde ısıtma düzeneğinin bir parçası olan toyhane mekânı ve kürsübaşı oluşumunu detaylı olarak araştırmıştır. Bu çalışma kapsamında da bahse konu literatüre ek olarak, öncelikle geleneksel Türk evinde ısıtma, soğutma, havalandırma, temiz ve atık su ile aydınlatma sistemlerinden oluşan işlevsel sistemler bir arada ele alınmış ve söz konusu sistemler, Konya, Ilgın, 159 ada, 5 parselde yer alan tescilli örneklem yapı özelinde detaylı olarak incelenmiştir.

Anadolu Türk evinde ısıtma, soğutma, havalandırma ve aydınlatma sistemleri/elemanları incelendiğinde; mekânların, iklim ve ısı değişimlerine göre biçimlendirildiği, dış çevre koşullarındaki değişimlere bazen yönelerek bazen de korunarak yerleştirildiği gözlenmiştir.¹¹ Küçükerman’a göre Türk evinde “mekânın değil insanın sıcak tutulması” esastır, evler, günümüz konfor anlayışıyla ısıtılmazdır.¹² İnsanın ısıtılmasının yeterli olmadığı durumlarda, soba, peçka, kuzine, tandır/iskembi/kürsü, mangal, maltız,¹³ ocak ya da şömine ile mekânın ısıtıldığı gözlenmiştir.¹⁴

3 Karpuz ve Bozkurt, 2013, 345-360.

4 Disli, 2014a, 45-51; Disli & Özcan, 2014b, 169-177; Özcan & Dişli, 2014, 1015-1021; Disli & Özcan, 2016, 183-200; Dişli & Çelik, 2016, 1649-1653; Disli, 2018, 174-185.

5 Ergöz-Karahan, 2017, 497-510; Ulukavak-Harputlugil ve Çetintürk, 2005, 77-84; Manioğlu, 2007, 79-92.

6 Küçükerman, 1995, 163-171.

7 Oğuz, 2001, 413-476.

8 İmamoğlu, 1992, 83-87.

9 Şenol, 2007, 92-102.

10 Kültür, 2011, 39-47.

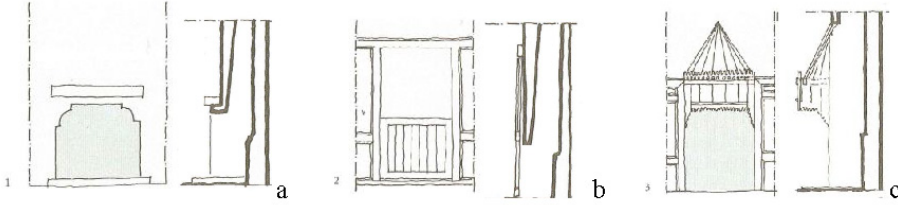
11 Küçükerman, 1995, 54-55.

12 Küçükerman, 1995, 54.

13 Maltız, 19. yüzyılla birlikte gelişen daha çok yemek pişirmek için kullanılan içi tuğla döşeli, taşınabilir kömürlü ocak olarak tanımlanmaktadır. Ulular, 2006, 16; Odabaşı, 2000, 163.

14 Küçükerman, 1995, 54-55; Kuban, 1995, 155; Oğuz, 2001, 454-459; Odabaşı, 2000, 83-84, 161-163.

Havalandırma problemi, kapı, pencere açıklığı, ya da ocak bacaları ile çözülmüştür. Bazen de baca etkisi, buhari/buhare adı verilen altı delik bir sırça küpün, ocağın dama ulaşan bacasının üzerine gelecek şekilde yerleştirilmesi ile sağlanmıştır.¹⁵ Özellikle Karadeniz Bölgesi'ndeki geleneksel konutlarda, yangın tedbirinin yanı sıra ışık ve hava temini için yapılan güvercinlik adı verilen bacalar da mevcuttur.¹⁶ Ocak, Türk evinde oda içinde çıkıntı yapan tek yapı öğesi olmuş, bazı durumlarda ısıtılması gerekmeyen odalarda da gözlenmiştir. Bazen de kalın duvarlar içinde kalacak şekilde yapılarak ocak çıkıntısı azaltılmıştır. Ocaklarda ateş yakılacak bölüm ve baca temel elemanlar olup, gerektiğinde ocak önünü kapatan bir kapak ve davlumbaz da mevcuttur.¹⁷ (Şek. 1) Özellikle kış odalarında ocağın önü bir kapakla örtülmüş, böylece aynı zamanda bir havalandırma aracı olarak kullanılan bacadan kaynaklanacak ısı kaybının ve baca tepmesi etkisinin azaltılması hedeflenmiştir.¹⁸ Geç dönem ocakları ise ısıtmadan çok, mangalların dumanlarını çekmek için kullanılmıştır.¹⁹ Ocaklar yemek pişirme ve ısınma amaçlı olarak yapılmış, pişirme amaçlı ocaklarda yemek kabının ateşi söndürmesini engellemek için kaideler eklenmiştir. Kaidelerin olmadığı durumlarda, ocak nişi içine sacayağı konularak, yemek onun üzerinde pişirilmiştir.²⁰



Şek. 1: Türk evinde farklı ocak şekilleri: a- ateş yeri ve bacadan oluşan yalın ocak; b- düşey bir kapakla örtülen ocak; c- oda içinde çıkıntı yapan özenle tasarlanmış ocak (Küçükerman, 1995, 166).

Tandır ya da iskembi/kürsü adı verilen ısıtma düzeneğinde, odanın genellikle iki sedirinin birleştiği köşesine ya da sedirlerden birinin önüne, dışarıda közü alınmış kömür yakılan bir mangal yerleştirilmiş, mangalın üzerine ahşap bir masa konularak ve en üste yorgan, battaniye örtülerek ısınma sağlanmıştır.²¹ (Şek. 2) Ahşap masanın kıvılcımdan ve ısıdan korunması için de genellikle altına sac levha çakılmış, yerleştirildiği dösemeye de metal bir altlık konmuştur.²² Geleneksel Divriği evlerinde, toyhane mekânında tandır

15 Turgut, 2003, 30.

16 Oğuz, 2001, 451-452.

17 Küçükerman, 1995, 54-55, 163, 167.

18 Küçükerman, 1995, 167.

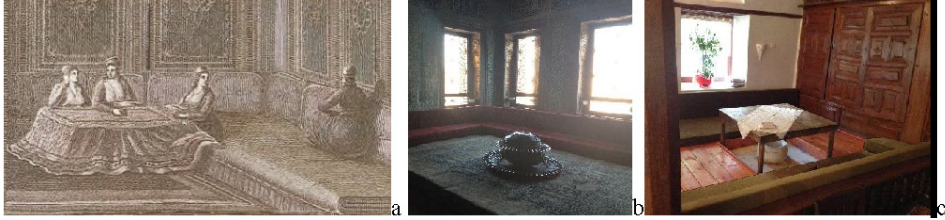
19 Kuban, 1995, 155.

20 Ulular, 2006, 133-134.

21 Kuban, 1995, 155; İmamoğlu, 1992, 83; Oğuz, 2001, 459.

22 İmamoğlu, 1992, 83.

ile ısınmanın sağlandığı bu özelleşmiş bölüm kürsübaşı adını almıştır.²³ On dokuzuncu yüzyılda ise geleneksel konutta soba ve mangal genel ısıtma araçları olmuştur.²⁴



Şek. 2: Topkapı Sarayı'nda tandır ile ısınmayı gösteren bir gravür (a) ve mangal (b) ile Divriği Nuri Demirağ Müzesi ve Kültür Evinde tandır ile ısınmanın yapıldığı kürsübaşı mekânı (c) (Kaynak: a, Kuban, 1995, 156, Mellling'den, b-c, Yazarlara ait fotoğraf arşivi, 2016).

Isıtılan oda, yapı içinde en uygun ve korunaklı yere yerleştirilmiş, genelde orta/ara katta planlanarak yüksekliği alçak tutulmuş, böylece “kış odası” kavramı ortaya çıkmıştır (Şek. 3). Kalın duvarlar, yalıtılmış döşeme, duvar ve tavanlar, uygun yapı malzemesi ve teknolojisinin kullanılması, oda mekânı ile iç-dış bağlantıların en aza indirilmesi, kuzeyde pencere boyutlarında küçülme, pencerelerin en uygun yönlere açılması, dışta ahşap kapak/kepenk kullanımı, odaların daha uzun süre sıcak kalabilmesi için oda boyutlarının ve tavan yüksekliklerinin küçültülmesi, kışın kapılara kalın perde ve halıların asılması ve benzeri uygulamalar da Türk evinde odanın kolay ve geçici olarak ısıtılmasına dair çözümler olmuştur.²⁵

Bütün bu çözümlerin yetersiz kaldığı durumlarda, kış aylarında, şehir ve kasabalarda yer alan daha kolay ısıtılabilen, iyi korunmuş odalara sahip kışlık eve geçilmiş, yaz aylarında ise yüksek bölgelerdeki açık-serin odalara sahip yazlık evler tercih edilmiştir (Şek. 3).²⁶ Aşırı ısınan ve havasız mekânlar olan ahırların²⁷ da odaların altına ya da yanına yerleştirilerek, kışın odanın ısınıp yükseltmiş olabileceğine dair görüşler mevcuttur.²⁸ Yine yünlü, kalın ve çok katlı giysiler, kürkler giyinerek, kalori değeri yüksek besinlerle beslenerek ve erken yatmak gibi alışkanlıklarla da insanların kışın soğukla baş ettiği düşünülmektedir.²⁹

23 Sefer, 2005, 114-116.

24 Kuban, 1995, 156.

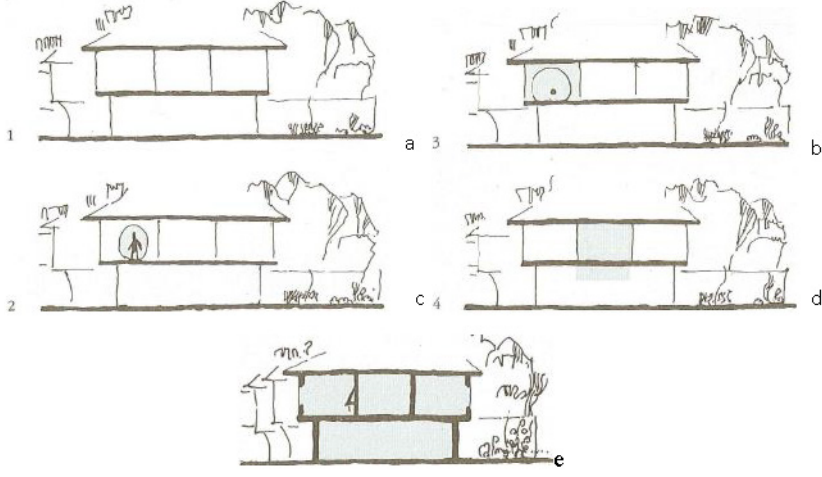
25 Küçükerman, 1995, 55; Kuban, 1995, 157.

26 Küçükerman, 1995, 55.

27 Oğuz, 1997, 18.

28 İmamoğlu, 1992, 84; Oğuz, 2001, 410.

29 İmamoğlu, 1992, 84.



Şek. 3: Anadolu Türk evinde ısıtma ve serinletme çözümleri: a- serinletilen yazlık ev, b- ısıtılan oda, c- ısıtılan kişi, d- kış odası, e- kolay ısıtılan kışlık ev (Kaynak: Küçükerman, 1995, 58).

Geleneksel Konya evlerinde, odalardaki ısınma ve yemek pişirme amaçlı ocaklara ek olarak örtme/örtmelik³⁰ adı verilen üstü kapalı, önü açık avludaki müştemilat bölümünde, yer ocağı, goraş/koraş/koraç ocağı, göz ocağı, maltız, kuzine, tandır, mangal, fitilli gaz ocağı ve ispirto ocağı olmak üzere çeşitli ocak tipleri yer almaktadır (Şek. 4).³¹ Bunların dışında, avluda kışlık yiyeceklerin hazırlanması için küçük taşların bir araya getirilmesi ile çevrilerek yapılmış, içine sacayağı veya demir ızgara yerleştirilerek yapılan geçici ocaklar da mevcuttu. Bu ocaklar pekmez, etlik vb. yapıldıktan sonra bozulurdu.³² Bunlardan; örtme ya da oda duvarında oyma yapacak şekilde, üstü kemerli, büyük, bacalı ocaklara Konya'da goraş/koraş/koraç ocağı adı verilmektedir.³³ Goraş ocakları, hem pişirme hem de ısınma için kullanılmaktaydı.³⁴ 20. yy. ortalarına kadar, yangın, mahremiyet ve havalandırma gibi nedenlerle, mutfak daima evin dışında avluda çözülmüş, ocak, mutfaktaki en belirleyici öge olmuştur.³⁵ Geleneksel Konya evlerinde ısınmak için sac, pik döküm veya çiniden yapılan odun ve kömür sobaları, odalardaki goraş ocakları ve sac, bakır ya da pirinçten yapılan kapaklı veya kapaksız mangallarda,

30 Örtme, evlerin önündeki gölgelik olarak tanımlanmaktadır. Bk. Oğuz, 1997, 75. Ayrıca, mutfak anlamında da kullanılmıştır. Bk. Odabaşı, 2000, 62.

31 Ulular, 2006, 127-133.

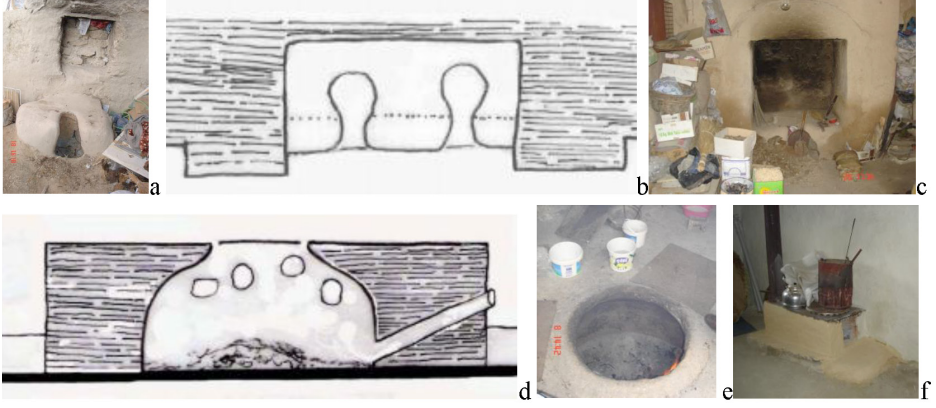
32 Odabaşı, 2000, 84.

33 Turgut, 2003, 29-30; Odabaşı, 2000, 84.

34 Odabaşı, 2000, 84.

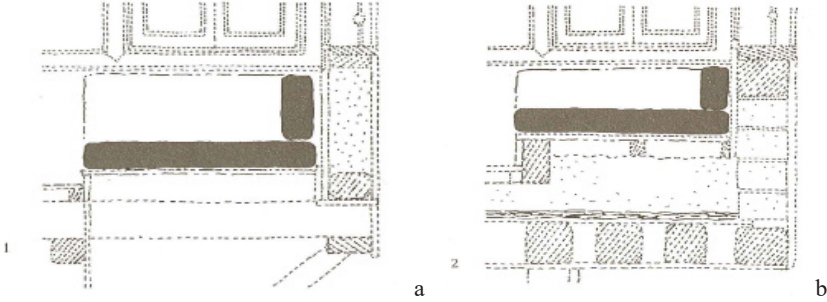
35 Ulular, 2006, 140.

odun, kömür, odun kömürü, tezek/yapma ve kemre, kullanılan başlıca yakıt türleriydi.³⁶



Şek. 4: Tek gözlü ocak (a), iki gözlü ocak kesiti (b), goraş ocağı (c), külle adı verilen hava deliğini de gösteren tandır kesiti (d), tandır (e), kuzine (f) (Ulular, 2006, 128-132).

Türk evinde pencere önlerinde kullanılan sedir de mekânın iklim koşullarına bağlı olarak serinletilmesi ya da ısıtılması talep edilmesi halinde farklı detaylarda çözülmüştür. Sıcak iklim bölgelerinde mekânın serinletilmesi için çıkmının üzerine yerleştirilmiş ve döşeme kirişlerine alt kaplama yapılmayarak mekânın havalandırılması ve serinletilmesi sağlanmıştır (Şek. 5).³⁷



Şek. 5: Türk evinde sedir kullanımı: a- sıcak iklim bölgelerinde alttan havalandırılan sedir, b. Soğuk iklim bölgelerinde iyi korunan sedir bölümü (Kaynak: Küçükerman, 1995, 118).

36 Konya'da ahırların tabanlarından kazınan kuru gübrelere kemre, ineklerin gübrelere belli şekiller verilerek güneş altında kurutulmasıyla elde edilen yakıtta tezek/yapma adı verilmektedir. Bk. Odabaşı, 2000, 161-162.

37 Küçükerman, 1995, 114-115.

Tarihi Konya evlerinde kışlık yiyecekler ve sırlı su/yiyecek küpleri izbe adı verilen kiler/ambar/depoların serin köşelerinde muhafaza edilmektedir.³⁸ Zemin veya bodrum katta bulunan ambarların serin ve karanlık tutulabilmesi amacı ile genellikle sadece kapısından ışık almakta³⁹, pencere açıklığı ya hiç bulunmamakta ya da küçük boyutlu mazgal pencere uygulanmaktadır. Mekânın zemininde ise sıkıştırılmış toprak malzeme kullanılmaktadır. İzbelelerin bir köşesine çukurlar kazılmış, patates vb. gıdalar buralarda saklanmıştır. Tarihi konutlarda küplerin zemine gömüldüğü örnekler de mevcuttur (Şek. 6). Gaziantep geleneksel konutlarında ise kışlık yiyecekler, bardakaltı adı verilen havadar ve serin çatı arasında saklanmaktadır.⁴⁰ Hayvan derileri, pişmiş toprak kaplar da yiyeceklerin bozulmadan saklanabilmesi için kullanılan saklama gereçlerindedir.⁴¹ Sele/sepet altında koruma, kuyu içinde koruma, basdırlar, yiyecek küpleri, çuvallar, tel dolaplar ve günümüz buzdolapları da geleneksel Konya evlerinde yiyeceklerin haşerelerden ve hava şartlarından bozulmadan korunması ve saklanması için kullanılan diğer yöntemlerdir.⁴² Sele, yiyeceklerin üzerine ters çevrilerek ve üzerine bez örtülerek yerleştirildiğinde, izbe ya da mutfaktaki yiyecekler zararlı haşerelerden ve hava koşullarından korunmuş, kuyuya sarkıtılan yiyecekler ise bozulmadan daha uzun



Şek. 6: Beykoz, Yalıköy, 456 Ada, 11 Parsel'de yer alan Mediha Yaran Evi mutfağında zemine gömülü su küpü (Kaynak: Erdine, 2008, 144).

süre saklanabilmiştir. Örtme/örtmelik, mutfak, kiler/izbede yer alabilen basdırlık adı verilen taştan yapılan sekiler ise yoğurt ve peynirin suyunun süzülmesi için ideal yerlerdi.⁴³ Peynir, yoğurt, yağ küplerinin üzeri yazın gün içinde sıcaklardan korumak için kalın çullarla kaplanmakta, geceleri ise tamamen açılarak gece ayazı ile soğutulması sağlanmaktaydı.⁴⁴ 1960'lı yıllarda Konya mutfağında gözlenen buzdolaplarından önce ise ahşaptan yapılan tel kaplı kapakları olan dolaplar, yiyecekleri korumak ve saklamak için tercih edilmiştir.⁴⁵

38 Odabaşı, 2000, 186.

39 Turgut, 2003, 19.

40 Büyükmıhçı, 2001, 67.

41 Bilgiler geleneksel yöre halkından sözlü olarak alınmış ve düzenlenerek aktarılmıştır.

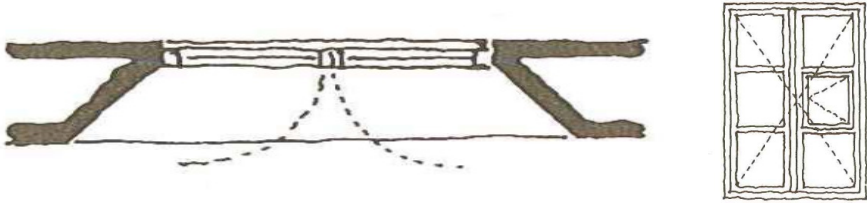
42 Ulular, 2006, 135, Odabaşı, 2000; Oğuz, 1997, 33.

43 Ulular, 2006, 135-137; Oğuz, 1997, 24.

44 Oğuz, 1997, 24.

45 Ulular, 2006, 135-137.

Geleneksel Türk evlerinde zemin kat genellikle sokağa kapalı ve sağır tutulmuş, üst katlarda ise daha fazla ışık alabilmek için pencere sayısı ve ebatları arttırılmıştır. Çık-malar, çıkma yan pencereleri, içeriye doğru pahlandırılarak genişletilmiş pencereler de odanın daha iyi ışık alması için yapılan düzenlemelerdir (Şek. 7).⁴⁶ Pencereler genellikle iki sıra halinde yerleştirilmiş, bunlardan alt sıra pencereler açılıp kapanabilen düzende yapılırken, çoğunlukla renkli ve sabit camlı üst tepe/kafa pencereleri, alt pencerelerin kepenkleri kapatıldığında sadece mekânı aydınlatmak için düşünülmüştür. Açılır pencerelerde ise özellikle sert iklim bölgelerinde pencere kanadının içinde daha küçük açılır kanatlar yapılarak ısı kaybının en aza indirilmesi hedeflenmiştir.⁴⁷ Bazı Anadolu köy evlerinde, maddi imkânların el vermediği durumlarda pencerelerde, cam yerine yağlı kâğıt veya sadece ahşap kapak kullanılmış, bu tür pencereler camsız pencere olarak tanımlanmıştır.⁴⁸ Özellikle Güney Doğu Anadolu Bölgesinde rastlanan camsız, dekoratif demir ya da taş oyma şeklinde bezeli “kuş takası” adı verilen tepe pencereleri sayesinde ise alttaki birinci sıra pencerelerin ahşap kapakları kapalıyken mekâna ışık ve hava girmesi sağlanmıştır.⁴⁹ Evlerde kandil, mum vb. konulması için duvar yüzeyinde yapılan ve üzerinde bir bacası bulunan küçük niş/hücrelere de çerağ deliği/gözü adı verilmiştir.⁵⁰



Şek. 7: İçe doğru genişletilmiş pahlı kalın duvarda pencere yerleşimi ve menteşeli pencerede açılır küçük kanat çizimi (Kaynak: Küçükerman, 1995, 146).

Geleneksel Konya evlerinde tahtaboş adı verilen genellikle manzaraya hakim, avluya bakan ahşaptan bir dış hayat/balkon kısmı mevcut olup,⁵¹ bu bölüm, yaz aylarında serinlemek, yemek yemek, çamaşır kurutmak ve kışlık yiyecekleri hazırlamak için kullanılmıştır. Geceleri yatmak için de kullanılan tahtaboşlarda aydınlanma için ay ışığından istifade edilmiş ya da fener içine konmuş gaz lambası, tavandan sarkıtılan ucu çengelli bir tele asılarak aydınlatma gerçekleştirilmiştir. Kenarları açık, önü korkulukla çevrili ve pencereler boyunca uzanan bu geniş balkonun alt kısmı ise kayıt damı olarak adlandırılır.

46 İskender, 1995, 66.

47 Küçükerman, 1995, 143.

48 Oğuz, 2001, 406.

49 Büyükmıhçı, 2001, 73.

50 Oğuz, 2001, 470.

51 Odabaşı, 2000, 64.

makta olup, evin kullanılmayan eşya, araç ve gereçlerinin istiflendiği bölümdür.⁵² Bunların yanı sıra, geceleri evlerdeki yetersiz aydınlatma nedeniyle erken yatıp, Güneşin doğuşu ile uyanma alışkanlığı da gün ışığından maksimum derecede faydalanmayı olanaklı kılmıştır.⁵³ Yapay aydınlatma araçları ise kandil, şamdan, mum, meşale, gemici fenerleri, gaz/idare lambaları ve günümüz çağdaş aydınlatma gereçleri olmuştur.⁵⁴

Geleneksel Konya evlerinde temiz ve atık su sistemleri incelendiğinde; mutfak, ahır, samanlık, kiler gibi servis bölümleri ile çiçeklik, tandır damı/örtme/örtmelik, su kuyusu, el tulumbası ve taş havuzların avluda yer aldığı görülmektedir.⁵⁵ Kuyu ve tulumba suyu, evin çamaşır ve bulaşık hizmetleri ile bahçedeki sebze, meyve ve çiçeklerin sulanması için kullanılmış, tulumbanın önünde yer alan taş oyma yalakta toplanan sular, açık taş oluk vasıtasıyla avludaki havuza ulaştırılmıştır.⁵⁶ Tuvaletler ise Müslümanlarda temizlik anlayışı gereği evden uzak olması amacı ile evin dışında, genelde de avlu giriş kapısına yakın bir yerde konumlandırılmıştır.⁵⁷ Tuvaletlerin içerisinde atık toplama çukuru yapılmış, temiz sular kuyudan tulumba aracılığı ile sağlanmıştır. Tulumba ve kuyular



Şek. 8: Mevlana Müzesi'nde sergilenen Nisan Taşı, 2019.

hayat adı verilen avluda veya bahçede konumlandırılmıştır. Bunun yanı sıra Konya evlerinde 1930-40'lı yıllarda her evde çeşme olmadığından önünde hayvanların su içmesi için bir yalak bulunan mahalle çeşmelerinden testi, helke ve güğümlerle içme suyu temin edilmekte, doldurulan sular, su küplerinde dinlendirilerek içilmekteydi.⁵⁸ Yalaktan taşan sular, evlerin bahçeye/avluya açılan sokak kapısının altındaki taş oluktan içeri alınarak avludaki havuza ulaştırılmaktaydı. Sokak ve damlardan gelen kar ve yağmur suları ise eve zarar vermeden taş oluklar ile sokak kapısının altından başlayarak evin bahçesine ve taşlıktaki havuza verilmekteydi.⁵⁹ Konya'da Nisan ayı yağmurlarına da ayrı bir önem atfedilmiş, bu

ayda yağın yağmurları biriktirmek için yağmur esnasında çörtlen ve oluk altlarına kaplar yerleştirilmiştir. Sonrasında tüm bu kaplardaki yağmur suları varil ve büyük kazanlarda biriktirilerek ihtiyaç zamanında kullanılmıştır. Mevlevi Dergâhında ise bu su kutsal sayılmış, Nisan Taşı adı verilen özel bir kaptan şifa niyetine dağıtılmıştır (Şek. 8).⁶⁰

52 Turgut, 2003, 18-19.

53 İmamoğlu, 1992, 85.

54 Oğuz, 2001, 473-475.

55 Turgut, 2003, 8-9, 15.

56 Turgut, 2003, 26-27.

57 Turgut, 2003, 17-18.

58 Turgut, 2003, 26-27; Odabaşı, 2000, 187.

59 Turgut, 2003, 26-27.

60 Odabaşı, 2000, 117-118.

Anadolu'da geleneksel Türk evlerinde yıkanma eylemi, açılır kapanır sedirlerde, yüklük içi gusülhanelerinde, ev içi hamamlarda⁶¹ ya da çoğunlukla halk hamamlarında gerçekleştirilmiştir.⁶² Evlerde yüklük içine yerleştirilen gusülhaneler ile ev hamamlarında temiz sular, ibrik, helke⁶³ ve güğümlerle taşınmakta, temizlik sonrası oluşan atık sular ise önce taşlığa ulaşmakta oradan da pişmiş toprak künk borularla bahçeye taşınmıştır.⁶⁴ Esaslı yıkanmalar için çarşı/halk hamamları tercih edilmiş, daha çok boy abdesti için kullanılan yüklük içi gusülhanelerin zemini, su sızmasını önlemek için çinko ile kaplanarak duvara açılan ve savacak adı verilen demir borularla, yıkanma sonucu oluşan atık su tahliye edilmiştir. Küçük çocukların oda içinde büyük boy bir leğende yıkanması da söz konusudur.⁶⁵ Gaziantep yöresinde ise temiz su, çeşme ve evlerin kuyularına, livas sistemi ve kasteller aracılığı ile sağlanmaktadır.⁶⁶

Tarihi Ilgın evlerinde de Geleneksel Konya Evlerinde görülen dolap içi gusülhaneler bulunmaktadır. Yıkanma eylemi için gerekli olan sıcak su, güğüm ve ibrik gibi genellikle bakırdan su kapları ile taşıma yoluyla sağlanmaktadır. Atık sular ise gusülhane zemininde bulunan su giderinden dışarı atılmaktadır. İki katlı evlerde gusülhaneler aynı düşey eksene yerleştirilerek tesisat birliği sağlanmıştır. Atık sular üst kattaki gusülhanenin giderine bağlanan alüminyum boru ile aşağı indirilmekte ve ardından dışarı atılmaktadır.

Geleneksel Konya evlerinde avluda, bir veya iki adet hela, su kuyusu, çirkep/çirkef (bulaşık) kuyusu ve kubur (hela) kuyusu/fosseptik de bulunmaktaydı. Ayrıca, zemini ortaya doğru eğimli ve taş kaplı ahırları olan evlerde, hayvanların idrarının biriktirildiği bir dördüncü kuyu daha bulunurdu.⁶⁷ Genellikle evin dışında, avluda yer alan heladan çıkan kurların üç-dört metre uzunluktaki taş oluklarla taşınarak biriktiği fosseptik/hela kuyuları, bahçe seviyesinden bir-bir buçuk metre derinlikte olur, tüm derinliği boyunca taşla örülerek yapılı ve ihtiyaca göre kazdırılırdı. Derinliği az ise ev sahibi tarafından, dört-beş metre civarında ise hela temizleyici marifetiyle temizlettilirdi. Hela kuyusundan en az on-on iki metre daha derinlikte olan su kuyuları da iki-üç yılda bir taş, çakıl ve kumlardan arındırmak için temizlettilirdi.⁶⁸

Hela/abdestliklerin evin içinde çözüldüğü geleneksel Anadolu evlerinde ise, hela genellikle tali bir cephede çıkıntı yapacak şekilde, çoğunlukla penceresiz ahşap konsol olarak yapılmış, atık su borusu/savacak duvardan çıkarılmış, ya da toprak zemine kadar uzatılmıştır (Şek. 9).

61 Altınoluk, 1988, 25.

62 İmamoğlu, 1992, 87.

63 Helke, kulplu su kabı olarak tanımlanmaktadır. Bk. Oğuz, 1997, 72.

64 Turgut, 2003, 28

65 Odabaşı, 2000, 113, 177.

66 Uçar, 2017, 162.

67 Turgut, 2003, 28, 34, 36.

68 Turgut, 2003, 28, 34, 36.



Şek. 9: Ankara-Güdül-Tahtacıörencik köyü geleneksel evlerinde abdestlik bölümü örneği, 2019.

Evlerde genellikle çeşmelerin bulunmayışı ve temiz su için mahalle çeşmelerinin ve yıkanmak için çarşı/halk hamamların tercih edilmesi ile atık su oranı da az olmuştur. Atık su taşıyan künkler, bahçede bir metre kadar derinlikte yerleştirilen altı delik bir küpe bağlanmakta, öncelikle bu küpte toplanarak, küpün altındaki delik vasıtasıyla da toprağa verilmektedir. İlkel bir kanalizasyon anlayışıyla yapılan bu sistem sayesinde, atık sular direkt bir metre aşağıdan toprağa verilerek, toprak üstünde kalması önlenmiş olmaktadır. Küpün bulunduğu toprak üstüne de çiçek vb. bitkiler ekilerek, üzerine basılıp kırılma riski önlenmekteydi.⁶⁹

Eski Konya evlerinde yemek, çamaşır, bulaşık gibi ihtiyaçların karşılandığı avludaki örtmelerde, zemin genellikle ortaya doğru eğimli olacak şekilde Sille taşıyla kaplanmakta, bulaşık vb. sonucu oluşan pis sular 40*50 cm ölçülerinde mermerden oyulmuş ortası delikli yalak taşı vasıtasıyla tahliye edilerek ve zemin altındaki künk borularla taşınarak çirkep kuyusuna ulaşmaktaydı. Çamaşırlar ise 20-25 cm kalınlığında bir m² ebatlarında bir taş üzerinde, bahse konu yalağa yakın bir yerde yıkanır.⁷⁰ Benzer şekilde geleneksel Kayseri evlerinde de oda zemininden 15-20 cm daha düşük kotta yer alan seki altı denilen bölümde, yıkanma ve abdest alma ihtiyaçları için ortasında gideri de bulunan çağ taşı yerleştirilmiştir.⁷¹ Çağ taşı bazen de yerden yükseltilecek şekilde, tandır evinde, bahçede ya da yüküklerin içinde gusülhane olarak kullanılmıştır.⁷²

Bu araştırma kapsamında Ilgın İlçesi, Şihcarullah Mahallesi, Mimar Sinan Caddesi, 159 ada, 5 parselde bulunan geleneksel konut dokusu içindeki tescilli konut yapısı, özgün ısıtma, soğutma, havalandırma, aydınlatma, temiz ve atık su sistemlerinden

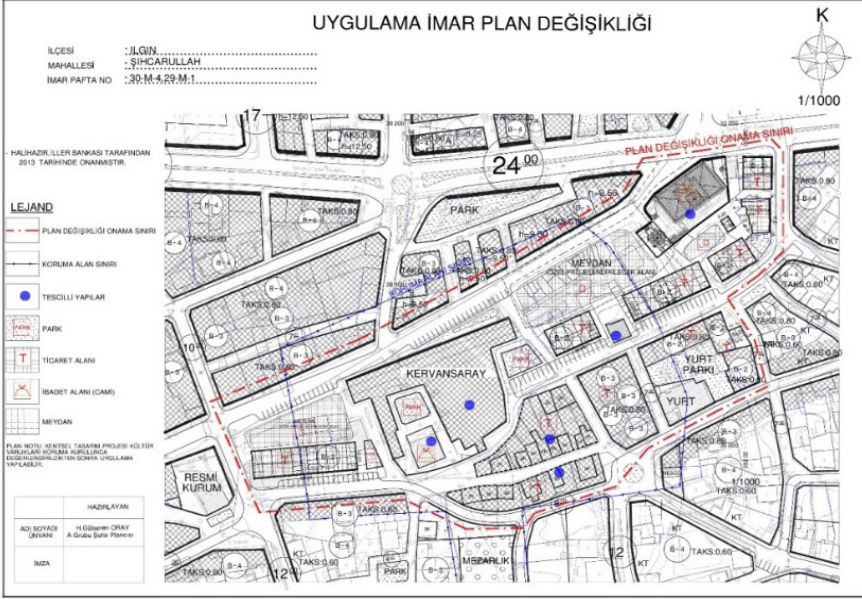
69 Turgut, 2003, 28.

70 Turgut, 2003, 29.

71 Büyükmıhçı, 1997, 333. Çağ, bulaşık suyunu dışarıya akıtan yol anlamındadır. Bk. Odabaşı, 2000, 54.

72 Okyay, 2007, 110-111.

oluşan işlevsel sistemleri açısından incelenmiştir (Şek. 10). Bahse konu yapı, Ilgın merkezdeki diğer tarihi konut yapıları ile karşılaştırıldığında, plan ve mimari özelliklerini büyük oranda koruduğundan ve çoğunlukla kullanılamaz durumda dahi olsa yapının doğrudan işlevsel sistem elemanlarının izleri halen belirlenebildiğinden, örneklem alan çalışması olarak seçilmiştir.⁷³ Böylece örneklem konut yapısı ile araştırma alanındaki geleneksel konut yapılarının inşa edildikleri dönemin özgün konfor koşullarını yansıtan tesisat sistemleri ve yapıım teknolojilerinin aydınlatılması hedeflenmiştir.



Şek. 10: Araştırma kapsamında incelenen 19 kapı numaralı tescilli konutun (mavi sınır içinde gösterilmiştir) bulunduğu parselin Ilgın ilçe merkezindeki konumunu gösterir hâlihazır harita (Kaynak: Ilgın Belediyesi Arşivi, 2018).

Ilgın'ın Tarihiçesi ve Tarihi Ilgın Evleri

Yapılan yüzey araştırmaları sonucu, Ilgın'da ilk yerleşmenin son Neolitik, Kalkolitik (M.Ö. 5500-3000) ve Tunç (M.Ö. 3000-1200) çağlarına uzandığı, Hititler tarafından "Yalbur" adında büyük bir şehir olarak anıldığı, Roma ve Bizans dönemlerinde de önemini koruduğu anlaşılmaktadır.⁷⁴ Şehir antik çağlardan itibaren Türklerin eline

73 Yapı, uzun yıllar kullanılmadığından atıl durumda kaldığı için aynı sokakta yer alan diğer tarihi yapılar içinde en özgün plan düzenine sahiptir. Ancak söz konusu atıl kalma durumu nedeni ile bozulmalar da hızlanmıştır.

74 Boran, 2013, 230-235.

geçene kadar “Tyriaeum” olarak adlandırılmış, Selçuklular döneminde Ab-ı Germ (kaplıca), Osmanlı döneminde de Ilgın adını almıştır.⁷⁵ 17. yüzyılda Ilgın’ı ziyaret eden Evliya Çelebi ise, geniş bir ovada kurulan Ilgın kentinin kuruluşunun kesin olarak bilinmemekle birlikte eski tarihlere dayandığını, adını da şifalı kaplıcası ve sıcak su kaynaklarından aldığını, o dönemde bağ, bahçe, mescit, kervansaray ve iki katlı evleri ile mamur bir halde olduğunu bildirmektedir.⁷⁶ Ancak, 5 Mart 1886 yılında 4.9 büyüklüğünde bir deprem geçiren Ilgın’da tarihi evlerin %10’u yıkılmıştır.⁷⁷ 16 Eylül 1921 depreminde de Argıthanı (Ilgın) ve civarındaki evler hasar görmüş, 21 Şubat 1946 depreminde ise 188 ev harap olmuştur.⁷⁸ Depremlere ek olarak sel ve su baskınları da Ilgın evlerinde büyük tahribata neden olan bir diğer etkidir. Bunlardan 1976 sel baskınında 15 ev yıkılmış, pek çoğu kullanılamaz hale gelmiş, 1996 yılındaki afette de 31 ev yıkılmıştır.⁷⁹

Günümüze ulaşabilen Ilgın evleri çoğunlukla XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyılın ilk çeyreğine ait olup⁸⁰ Konya evleri ile benzer şekilde izbe ve temel duvarlarında taş, üst duvarlarda kerpiç, üst örtüde ise ahşap çatı veya toprak dam kullanılarak inşa edilmiştir. Ilgın evlerindeki başlıca bölümler oda, mabeyn, sofa, hayat, tahtaboş, izbe, mutfak, ahır ve samanlıktır.⁸¹ Zemin katlarda sofa, mutfak ve günlük hayatta kolaylık sağlayacak mekânlar yer almakta, üst katlara giriş kapısının karşısında yer alan ahşap bir merdivenle çıkılmaktadır. Evin üst katında ana caddeye bakan çıkması olan bir sofa ve sofaya açılan içinde ahşap dolap/yüklük, gusülhane ve bazen sedir ve ocağın bulunduğu odalar yer almaktadır.

Araştırma kapsamında incelenen örnek tescilli konut yapısının da içinde yer aldığı Şihcarullah Mahallesinde evler genelde iki katlı, sofalıdır, bir kısmında izbe de yer almaktadır. Müftü evleri olarak da adlandırılan ve 1900’lerin başında inşa edilen bu evlerin o dönemde Ilgın’da yaşayan Ermeniler tarafından kullanıldığı ve nüfus mübadelesi ile birlikte yerli halka tahsis edildiği anlaşılmaktadır.⁸² Ilgın merkez, Geçit, Gökçeyurt, Eldeş, Bulcuk, Balkı ve Çatak köylerinde evler, alt katı ahır, üst katı sofalı plan şemasında olup iki katlıdır. Evlerin ahşap kapılarındaki farklı formdaki kapı tokmakları sayesinde gelen misafirin cinsiyetini anlamak mümkündür.⁸³ Şeriye sicil kayıtlarından Ilgın halkının bir tarım toplumu olduğu, bu nedenle merkezdekiler dâhil, avlu içinde yerleştirilen evlerin bir yaşama alanı ve ahırdan oluşan birimlerinin bulunduğu anlaşılmaktadır.

75 Boran, 2011, 97.

76 Kahraman & Dağlı, 2010, 19-21.

77 Araştırma kapsamında incelenen tescilli yapının da içinde yer aldığı Şihcarullah Mahallesindeki evlerin bir kısmı da bu depremde tamamen yıkılmıştır. Biricik, 2011, 77.

78 Biricik, 2011, 78.

79 Biricik, 2011, 79.

80 Boran, 2013, 230-235.

81 Boran, 2011, 102.

82 Boran, Tüfekçioğlu & Ögke, 2001, 51-53’ten aktaran Cihangir, Gökçe ve Özdemir, 2011, 131.

83 Boran, 2013, 230-235.

Yine, şeriye sicillerinde, Ilgın evlerinde sofaya tabhane adı verildiği, günlük hayatın geçtiği bu bölümde yerde halı, kilim, minder, sedir ve duvar yastığının yer aldığından bahsedilmektedir.⁸⁴

Ilgın, 159 Ada, 5 Parselde Yer Alan 19 Kapı Numaralı Tarihi Konutun İşlevsel Sistemleri Açısından Değerlendirilmesi

Çalışma kapsamında Ilgın'ın merkezinde Şıhcarullah Mahallesi, Mimar Sinan Caddesi'nde konumlanan ve özgün yapısını büyük ölçüde koruyan 159 ada, 5 parselde yer alan 19 kapı numaralı⁸⁵ tarihi konut yapısı örnek çalışma alanı olarak belirlenmiştir (Şek. 11, Şek. 12). Ilgın'da halk tarafından "Gavur Evleri"⁸⁶ olarak adlandırılan evlerin bir parçası olan örneklem yapı, günümüzde terkedilmiş halde olup kullanılmamaktadır. Yapı, sokak sağlıklaştırma projesi kapsamında Konya Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulunun 20.04.2007 tarih ve 1592 sayılı kararı ile tescil edilmiştir.⁸⁷



Şek. 11: 19 kapı numaralı evin sokak dokusunda görünüşü, 2018 (yapı kırmızı hat içinde gösterilmiştir)

Üç katlı yapı, iki cepheli olup kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen bir parselde oturmakta, yapının ana giriş cephesi güneyde Mimar Sinan Caddesi'ne açılmaktadır. Yapı iç sofalı plan şemasına sahiptir. Her katta sofanın doğusu sağır tutulmuşken batısında ikişer oda yer almaktadır. Yapım tekniği olarak bodrum katta moloz taş, ara kat ve birinci katta yer yer kerpiç dolgulu ahşap iskelet sistemi kullanılmış, iskelet sisteminin üzeri

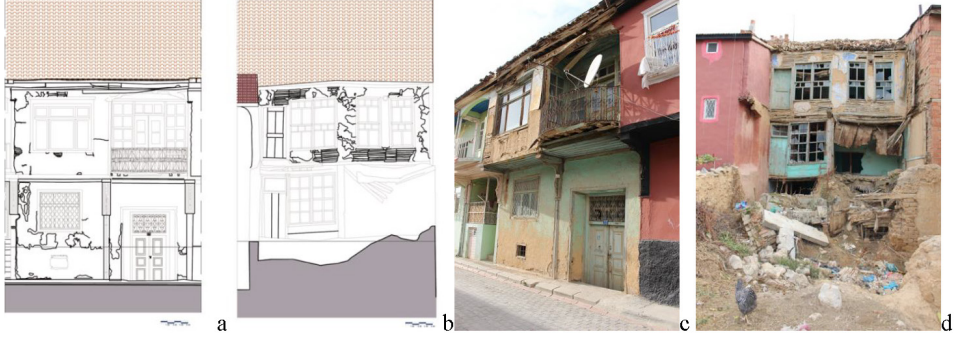
84 İpçioğlu, 2011, 381-382.

85 Çalışma boyunca seçilen ev, kapı numarası ile birlikte "19 kapı numaralı ev" olarak anılacaktır.

86 Cihangir, Gökçe & Özdemir, 2011, 133.

87 Ilgın Belediyesi Arşivi, Sokak Sağlıklaştırma Projesi Raporu.

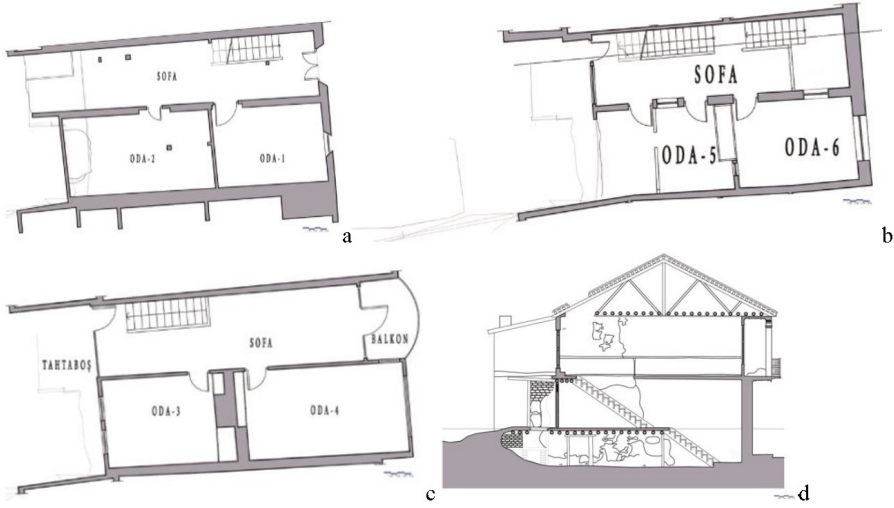
bağdadi kaplanarak kıtıklı toprak sıva ile sıvanmıştır. Avluda harap durumdaki müştemilat ise tamamen kerpiçten inşa edilmiştir. Yapıda ahşap malzeme kullanımı, dolap, yüklük, tavan, zemin, kapı, pencerelerde ve yapı strüktüründe gözlenmiştir. Ferforjeler, balkon korkulukları, pencere parmaklıklarında ise demir malzeme kullanılmıştır.



Şek. 12: 19 kapı numaralı evin güney (a) ve kuzey (b) cephesi röhlövesi ve güney (c) ve kuzey (d) cephe fotoğrafları, 2018 (Kaynak: çizim (a-b): Ceray Mimarlık ve Restorasyon).

Konya evlerindeki izbeyi hatırlatan giriş kat, zeminden çok bodrum katı gibi düşünülmektedir. Bu katta odaların zemini toprak kaplıdır, tavanı ise ahşap kirişleme üzeri hasır örtülüdür. Sofa zeminine beton şap atılmıştır. Bu katta kuzey cephe büyük oranda çökmüş ve sağırdır, güneydeki odanın ise sokağa açılan bir mazgal penceresi bulunmaktadır. Bu kattan doğu duvarına bitişik ahşap bir merdivenle bir ara kata, oradan da yine ahşap bir merdiven aracılığı ile birinci kata ulaşılmaktadır. Ara katta, zemin ahşap kaplıdır, tavan ise ahşap kirişleme üzeri hasır örtülüdür. Odalara tek kanatlı ahşap kapı aracılığı ile girilmektedir. Bu katta odalardan sofaya açılan pencereler yer almaktadır. Bu kattan birinci kata çıkış merdiveninin altına tuvalet yerleştirilmiştir. Birinci kat sofada, ana giriş kapısının üstünde güneyde sokağa açılan bir balkon mevcuttur. Bu katta zemin ve tavanlar ahşap kaplıdır. Tavanda ahşap çitalı tavan uygulaması görülmektedir. Ancak sofada ahşap tavan büyük ölçüde zarar görmüştür. Odalarda ahşap dolaplar yer almakta, kuzey yönündeki odanın kuzey cephesinde iki adet dikdörtgen pencere bulunmaktadır. Güneydeki oda sokak yönünde çıkma yapmış olup, çıkmanın güney cephesinde bir adet kareye yakın pencere, doğu ve batı cephelerde ise birer adet dikdörtgen formda pencere vardır (Şek. 13, Şek. 14). Özgününde üst örtüsü toprak dam olduğu düşünülen yapı, günümüzde üzeri alaturka kiremit kaplı kuzey-güney doğrultuda beşik çatı ile örtülüdür.⁸⁸

88 Ceray Mimarlık ve Restorasyon Ofisi raporu, 2011, 140, 143. 159 ada üzerinde yer alan yapılardan sadece 2 no'lu parseldeki konut, toprak dam üst örtüsünü kısmen korumaktadır.



Şek. 13: 19 kapı numaralı evin giriş kat (a), ara kat (b) ve birinci kat (c) planları ile (d) kuzey-güney yönündeki kesiti (Kaynak: Ceray Mimarlık ve Restorasyon).



Şek. 14: Oda-4 (a) ve 1. kat sofadan görünüşü, 2018.

İşlevsel sistemler açısından incelendiğinde, 159 ada, 5 parsel, 19 kapı numaralı evde ısıtma sistemleri, doğal ve doğrudan ısıtma sistemleri olarak belirlenmiştir. Konut içinde, mekânların konumlandırılması ile doğal ısıtma elemanı olan Güneş'ten maksimum düzeyde faydalanılmasının hedeflendiği anlaşılmaktadır. Bunlardan, oda-4 ve oda-6 ile birinci kattaki sofa balkonu güney yönünde geniş açıklıklara sahiptir. Böylece evin yaşama mekânlarının Güneş'ten gelen ısı enerjisi ile doğal olarak ısıtılması sağlanmıştır. Doğrudan ısıtma sistemi olarak ise bacalı ocak ve dökme demir soba kullanılmıştır. Sobadan çıkan duman ve zehirli gazlar, boruların uç uca eklenmesi ile sobadan baca deliğine kadar ulaştırılarak dışarı atılmıştır. Geleneksel evlerde çatıdan çıkışı sağlanan

duman ve gazların, sözü edilen evde, cephede duvar yüzeyinde açılan baca delikleri ile dışarı çıkışı sağlanmıştır (Şek. 15). Tüm yaşama mekânlarında (Türk Evi'ndeki karşılığı ile oda) cepheye çıkışı olan baca bulunmaktadır. Büyük bir kısmı harap olan yapıda, yapıdan gelen izler doğrultusunda, baca deliği için, inşa esnasında bağdadi sistem içinde oluşturulan boşluğa, pişmiş toprak künk borununun cephede çıkıntı yapacak şekilde yerleştirilerek sabitlendiği anlaşılmaktadır (Şek. 16, Şek. 17). Duvar yapı sistemi ile birlikte çözülen bu baca detayının ilk inşa dönemi uygulaması ya da bağdadi sistemde süreç içinde yapılan bir düzenleme olabileceği düşünülmekte ve her iki durumda da özgün yapım detayı veya dönem eki olarak, esaslı restorasyon müdahalesi esnasında korunması gerektiği değerlendirilmektedir. Duvar yüzeyinde açılan benzer baca delikleri, aynı ada üzerinde yer alan bitişik nizamdaki diğer tarihi konut yapılarında da kısmen gözlenmiştir, ancak baca deliğine sabitlenen pişmiş toprak künkler izlenememiştir. Ayrıca, az sayıda da olsa çatı yüzeyinde bacalar da mevcuttur. Bu nedenle söz konusu duvar baca sisteminin, Ilgın tarihi konutlarının özgün karakteristiği olup olmadığı hakkında yeterli veri mevcut değildir. Ara katta oda-5 ve oda-6'nın ortak duvarında da baca deliği mevcuttur. Baca deliğinin oda-5 tarafına bakan kısmı günümüzde karton ile kapatılmıştır. Bu deliklerin özgünlüğü ise tartışmalıdır.



Şek. 15: 19 kapı numaralı evde baca deliği örnekleri, (a) oda-6'da bulunan baca deliğinin içeriden görünüşü, (b) oda-6'nın cepheden görünen baca deliği, kırmızı kutu içinde gösterilmiştir, 2018.



Şek. 16: Oda-3'te bulunan baca deliği. 2018.



Şek. 17: Oda-3'te bulunan baca deliğinin kuzey cepheden görünüşü. 2018.

Yapının giriş katında oda 2'nin kuzey duvarında harap vaziyette bir ocak bulunmaktadır (Şek. 18). Evin kuzey yöndeki avlusunda daha önceden yemek pişirme işlemlerinin yapıldığı mutfak olarak kullanıldığı tahmin edilen yıkıntı halde bir müştemilat/örtmelik vardır. Bir kısmı hala mevcut olan müştemilatın duvarlarında yine doğrudan ısıtma sistemlerinden olan bacalı ocakların kalıntıları mevcuttur (Şek. 19). Duvar nişi olarak yarım daire şeklinde kerpiçten yapılan ocaklar, zemin seviyesinde konumlanmıştır. Ocakların duman çekişini sağlayan bacaları duvarın içine gizlenmiştir. Bu bacalar yoluyla üst örtüden dışarı duman ve gazların atılması sağlanmıştır. Ocakların yanlarında dikdörtgen formlu nişler bulunmaktadır.

Konya, Ilgın, 159 ada, 5 parseldeki konutun yukarıda aktarılan doğal ve doğrudan ısıtma sistemleri özellikle geleneksel Konya konut yapıları ile benzerdir. Soba, ocak ile ısıtmanın sağlanması, yaşanan mekânlarda güneye bakan geniş açıklıklar, duvarlarda yapı malzemesi olarak kerpiç malzeme ve üzerine çamur sıva kullanımı, ara kat uygulaması ve örtmelik olduğu düşünülen avludaki müştemilat bölümü ve içinde yer alan ocaklar başlıca benzer yönlerdir. Yapıda ısıtma amaçlı tandır/ısgembi/kürsü ve/veya portatif mangal düzeneği ise gözlenmemiştir.



Şek. 18: Oda-2'nin de kuzey duvarında bulunan ocak (Kaynak: Ceray Mimarlık ve Restorasyon).



Şek. 19: Avludaki bulunan yıkıntı haldeki müştemilat ve ocak kalıntıları, 2018.

19 kapı numaralı evde giriş katta bulunan içeri doğru pahlandırılmış mazgal pencere ile aydınlatılan büyük bir kısmı harab olmuş oda-1 mekânının izbe/ambar/kiler/depo olarak kullanılmış olabileceği düşünülmektedir. Giriş kattan pişirme eyleminin gerçekleştirildiği avludaki müştemilat mekânına yakın bağlantının bulunması, bu düşünceyi kuvvetlendirmektedir. Yapı içinde, bir kısmı kırık halde pişmiş toprak testiler de gözlenmiştir (Şek. 20). Bahse konu evin alt kat sofasında gözlenmiş olan bu testilerin, izbe olduğu değerlendirilen oda-1 mekânında geçmişte yiyecek ve içeceklerin saklanması için kullanılmış olabileceği düşünülmektedir.



Şek. 20. Ambar olarak kullanıldığı düşünülen oda-1'in görünüşü, toprak zemin ve mazgal pencere uygulaması gözlenmektedir ve yapı içinde testi kalıntıları (Kaynak: a- Ceray Mimarlık ve Restorasyon, b- Yazarlara ait fotoğraf arşivi, 2018).

Geleneksel konutlarda yaz aylarında yaşama mekânlarının soğutulması/havalandırması/aydınlatılması çoğunlukla pencere ve kapı açıklıkları ile sağlanmaktadır. Tarihi Ilgın evlerinde ve örneklem yapıda da sofa, günümüzdeki oturma odası işlevini yerine getirmekte olup sofanın bir ucu girişe diğer bir ucu ise evin arka cephesinde konumlanan avluya açılmaktadır. Sofanın sözü edilen kuzey-güney cephelerinde yerleştirilen kapı ve pencere açıklıkları ile havanın bir taraftan girip diğer taraftan çıkmasıyla doğal hava akımı oluşturulmuştur. Böylece, sofa mekânı serin çekirdek görevi görerek doğal havalandırılması sağlanmıştır. Yapıda, mekân organizasyonu, kat yükseklikleri,⁸⁹ güneye açılan geniş pencere açıklıkları ve yoğun yerel ve doğal malzeme kullanımı⁹⁰ ve geleneksel yapım teknikleri ve yerel mimari uygulamaları⁹¹ ile pasif iklimlendirme sistemlerine olanak tanınmıştır. Aynı zamanda yapı malzemesi olan kerpicin de yazın serinliği kışın ise sıcaklığı sağlar özelliğe sahip olması ile soğutma eyleminin yapı malzemesi ile gerçekleştirilmesi sağlanmıştır. Geleneksel Konya evlerinde olduğu gibi, araştırma kapsamındaki örneklem evde de mutfak avluda çözülmüş, kuzeye yerleştirilerek serin tutulması amaçlanmıştır. Buradaki ocak bacaları ve oda-2'de yer alan baca da, ısıtma/yemek pişirmenin yanı sıra, kullanılmadığı dönemlerde mekânın havalandırılmasında da etkili olmuştur (Şek. 19). Yapıda kuzey cephede, mevcut izlerden ve kapı açıklıklarından, tüm cephe boyunca uzanan tahtaboşun mevcut olduğu anlaşılmaktadır. Kuzeye yerleştirilen bu bölümün de sıcak yaz günlerinde serinlemek için kullanılmış olabileceği düşünülmektedir (Şek. 21).



Şek. 21: Oda-4'te açılır kanatlı pencere örneği ve önündeki ahşap seki (a) ve kuzey cephedeki tahtaboş izleri, 2018.

Yapıda, doğal aydınlatmanın gün ışığından faydalanılarak ve yaşama mekânlarına cephelerde pencere açıklıkları bırakılarak sağlandığı görülmektedir. Yapı bitişik nizamda konumlandırıldığı için doğu ve batı cepheleri sağırdır. Pencere kuzey ve güney cephelerindedir. Bunun yanında gün batımından sonra veya pencere açıklığının

89 Üst kattaki sofa, giriş ve ara kata göre daha yüksek yapılmıştır.

90 Duvarlarda kerpiç (en yoğun), taş (su basman kotu) kullanımı ve ahşap bağdadi uygulaması.

91 Geleneksel Konya evlerinde yoğun olarak gözlenen ana-kuzu kerpiç duvar yapım sistemi, duvarlarda bağdadi uygulaması ve çamur sıva örneklem yapıdaki başlıca geleneksel yapım sistemleri ve yerel mimari uygulamalarıdır.

olmadığı/yetersiz kaldığı mekânlarda eski dönemlerde yapay aydınlatma aracı olan gaz lambaları kullanılırken, günümüzde elektrikli aydınlatma elemanları kullanılmaktadır. Oda-6'nın duvar yüzeyinde geleneksel Türk evinde asmalık⁹² olarak da adlandırılan, gaz lambası/kandillik nişi/rafi/sehpası halen mevcuttur (Şek. 22). Yapıda konumlanan tepe pencereleri, sadece giriş kapısı ve balkon kapılarının üstünde yer almaktadır. Özgün olduğu düşünülen kuzey cephe pencerelerinde ½ oranı mevcuttur. Oda-4'ün, doğu cephesinde balkona açılan bir yan pencere de mevcuttur. Ara katta, oda-5 ve oda-6'dan sofaya açılan pencereler bulunmaktadır. Böylece sofanın, bu katta da nitelikli aydınlatılması hedeflenmiş olmalıdır. Zahire ambarı/depo/kiler olarak kullanıldığı düşünülen oda-1'in güney cephesinde içeri doğru genişletilerek pahlandırılan bir pencere yer almaktadır.



Şek. 22. Oda-6'da gaz lambasını koymak için yapıldığı düşünülen kandillik ve sehpası, 2018.

19 kapı numaralı evin 6 numaralı odasında bulunan gusülhanenin zemini çimento harç ile sıvanmış ve kenarlardan zemine doğru eğim verilerek suyun yönlendirilmesi sağlanmıştır (Şek. 23). Sözü edilen gusülhanenin üst katında oda-3'te bulunan gusülhane zemini ise su sızdırmazlığı sağlamak için etek seviyesi dâhil sac malzeme ile kaplanmıştır (Şek. 24). Çimento harç ve sac malzemenin altında çağ taşı olduğu düşünülmektedir. Oda-6'daki gusülhane içinde bulunan boru/savacak, oda-3'teki gusülhaneden gelen atık suyun tahliyesini sağlamaktadır (Şek. 24). Günümüzde hela mekânı olarak birinci kata çıkış merdiveninin altı kullanılmaktadır. Ancak, aynı sokakta yer alan diğer tarihi yapılarıdaki hela mekânı incelendiğinde, helanın merdiven altında çözüldüğü bir örnek mevcut değildir. Hela mekânı, genellikle günümüzde muhdes de olsa avluda müştemilat ile birlikte çözülmüş ya da evlerin içinde yeni eklenti olarak veya odalardan biri bu işlev için dönüştürülerek yapılmıştır. Örneklem konut yapısında da hela mekânının diğer müştemilatla birlikte evin harap olan kuzey avlusunda olduğu tahmin edilmektedir. Araştırma konusu tarihi evin bulunduğu sokakta kuru/kör çeşme olarak adlandırılan Selçuklular dönemine tarihlendirilen bir de mahalle çeşmesi mevcuttur.⁹³ Yapıya oldukça yakın bir konumda olan bu mahalle çeşmesinin günümüz tesisat düzenine kavuşmadan

92 Oğuz, 2001, 410.

93 Detaylı bilgi için Bk. Boran, 2011, 100, 104; Şimşir, 2011, 644-645, 651.

önce evde içme suyu ihtiyacını karşılamak için kullanılmış olabileceği düşünülmektedir. Temizlik gereksinimi için evde oda-3 ve oda-6'da yer alan yüklük içi gusülhanelere ek olarak, özellikle esaslı yıkanma ihtiyacının Ilgın'da yer alan kaplıcalarla giderilmiş olma ihtimali de yüksektir.



Şek. 23: Oda-6'da bulunan gusülhane (a) ve gusülhane içindeki su tahliye borusu (b) kırmızı kutu içinde gösterilmiştir, 2018.







































































Konya, Ilgın, 159 ada, 5 parseldeki konutun yukarıda aktarılan temiz ve atık su sistemleri özellikle geleneksel Konya konut yapıları ile benzerdir. Geleneksel Konya evlerinde olduğu gibi, örneklem yapıda da helanın avluda çözülmüş olduğu düşünülmektedir. Yıkanma işlevi için dolap içi yüklükler kullanılmış, yemek, çamaşır, bulaşık gibi ihtiyaçlar avludaki örtmelikte karşılanmıştır. Günümüzde bu bölüm harap durumda olduğundan, zemin özellikleri, çağ taşının mevcudiyeti, su künkleri, çirkep ve kubur kuyuları tespit edilememiştir.








Şek. 24: Oda-3'te bulunan gusülhane (a) ve su gideri (b) kırmızı kutu içinde gösterilmiştir, 2018.

Çalışma kapsamında incelenen 19 kapı numaralı evin işlevsel sistemleri sınıflandırılarak başlıca sistem elemanları maddelendirilmiş, korunmuşluk durumları, günümüz kullanımları ve tespit kriterleri, bilgilerin güvenilirlik derecesine göre değerlendirilerek Tablo 1'de verilmiştir.

Tablo 1: 19 kapı numaralı evin işlevsel sistemlerinin değerlendirilmesi

	Başlıca sistem elemanları	Korunmuşluk durumu	Tespit Kriteri
Isıtma Sistemleri/ Elemanları	- doğal ısıtma/Güneş/ yönelim - bacalı ocak - dökme demir soba - tandır (yemek pişirme) - tandır/iskembi - mangal - yapı malzemesi (kerpiç, çamur sıva) - pişmiş toprak künk boru/duvar bacası	-  -  -  -  -  -  -  - 	-  -  -  -  -  -  -  - 
Soğutma Sistemleri/ Elemanları	- izbe - pencere - kapı - pişmiş toprak kap - yapıda kullanılan kerpiç malzeme - basdırek	-  -  -  -  -  - 	-  -  -  -  -  - 
Havalandırma Sistemleri/ Elemanları	- pencere - kapı - ocak bacası - balkon - tahtaboş	-  -  -  -  - 	-  -  -  -  - 
Aydınlatma Sistemleri/ Elemanları	- doğal aydınlatma/Güneş - pencere - kandillik/kandillik sehpaşı - gaz lambası, ampul, floresan - kapı üstü tepe pencereleri	-  -  -  -  - 	-  -  -  -  - 
Temiz ve Atık Su Sistemleri/ Elemanları	- atık su gideri - savacak/atık su tahliye borusu - atık toplama çukuru/kubur kuyusu - tulumba - su kuyusu - ibrik, güğüm, helke, testi vb. - mahalle çeşmesi - yüklük içi gusülhane - çağ taşı - çirkep/çirkef kuyusu - pişmiş toprak künk boru/su tahliyesi	-  -  -  -  -  -  -  -  -  -  - 	-  -  -  -  -  -  -  -  -  -  - 

Korunmuşluk durumu	Güvenilirlik derecesine göre tespit kriterleri
 iyi	 halen mevcut
 orta	 İzleri mevcut
 kötü	 Varlığı yapıdan gelen izlerden/birincil kaynaklardan bilinen günümüzde mevcut olmayan
 mevcut değil	 Varlığı, diğer tarihi konut yapılarına dayanarak yapılan yorumlama

Sonuç ve Öneriler

Tarihi konut yapılarında özgün işlevsel sistemlerin ve yardımcı elemanların belirlenmesi, bu sistemlerin/elemanların korunması ve yapıların yaşam süresinin artırılmasında büyük önem taşımaktadır. Bu nedenle çalışma kapsamında, tarihi konut yapılarında konfor koşullarının sağlanmasında önemli yeri olan işlevsel sistemler; ısıtma, soğutma, havalandırma, aydınlatma, temiz ve atık su düzenekleri olmak üzere farklı başlıklar altında incelenmiştir. Özellikle geleneksel Konya evlerinde ve Ilgın ilçe merkezi 159 ada, 5 parselde yer alan örneklem yapı özelinde bu sistemlerin uygulanma şekilleri araştırılmış, tanınırlığının sağlanması hedeflenmiştir. Geleneksel konut yapılarında ve örneklem olarak seçilen konutta, işlevsel sistemlerin doğal ve doğrudan yöntemlerle sağlandığı anlaşılmaktadır. Dış hava koşulları, iklim, güneş, yönelme, yerel yapı malzemesi, yapı açıklıkları, yükseklikleri, geleneksel mimari çözümler ve taşınır, sabit, dolaylı elemanlarla yapıdaki konfor koşullarının sağlanması hedeflenmiş, böylece aynı zamanda bulunduğu çevre ve iklim şartlarına duyarlı, sürdürülebilir çözümler sunulmuştur. Ancak, araştırma konusu yapıda görüldüğü üzere, doğrudan işlevsel sistem elemanlarının halen mevcut olsa dahi, büyük oranda kullanılamaz, terk edilmiş, yok olmuş durumda olduğu ya da günümüz konfor koşullarına uygun olmadığı belirlenmiştir. Bu nedenle, yeni çözümler üretilmiş, hela evin içine alınmış, floresan lambalar ve elektrik tesisatı kullanılmış, izbe mekânı terk edilmiş, ocaklar kullanılamaz hale gelmiş, müstemilat ve tahtaboş büyük oranda harap olmuştur. Geleneksel işlevsel sistemler ve iklimlendirme yöntemleri, günümüz modern sistem ve tekniklere kıyasla daha sürdürülebilir olmakla birlikte, söz konusu bu pasif yaşam koşullarının günümüz konfor beklentilerini karşılayamayacağı da açıktır.

Araştırma kapsamında incelenen konut özgün işlevini sürdürmemekte, restorasyonu yapılarak özgün şemasına uygun bir fonksiyonla yeniden işlevlendirilmesi beklenmektedir. Her durumda bu yapıların gelecek nesillere aktarılabilmesi için sürdürülebilirliklerinin sağlanması temel amaç olmalıdır. Yapılara yeni işlevler verilirken sadece mimari özelliklerinin değil, araştırma kapsamında detayları verilen tesisat sistemlerinin de göz önünde bulundurulması ve ancak mimari-tesisat birliği sağlandığı durumlarda, bütüncül bir yaklaşım sonucu sağlıklı restorasyonların yapılabileceği gerçeği göz ardı edilmemelidir. Ancak, bu araştırma kapsamında örneklem yapıda tespit edilen tüm sistem ve elemanların korunması söz konusu olmayıp, “nitelsiz müdahale/ geleneksel karakterin parçası olmayan ve buna zarar veren elemanların” yapının esaslı restorasyonu esnasında ayıklanması gereklidir. Yapıda izleri bulunan, ancak günümüzde kullanılamaz/ yok olmuş durumda olan elemanların ise bütünleme ve/veya yeniden yapım ile özgün haline getirilmesi öneriler arasındadır. Örneğin, oda-3'te yer alan gusulhanenin zemin ve duvarlarındaki çimento şap raspa edilmeli, saç kaplama uygulaması da sökülerek, alttaki muhtemel çağ taşı ortaya çıkarılmalıdır. Yine, özgününde ahşap olduğu düşünülen giriş kat sofa zeminindeki beton şap sökülerek, tekrar ahşap kaplama yapılmalıdır. Yapıda güney cephedeki sonradan yapıldığı düşünülen ara kat ve üst kat pencere açıklıkları da özgün örneğine göre yeniden düzenlenmelidir. Kuzey cephedeki pencereler, geleneksel Türk evindeki ½ oranını yansıtmaktadır, izbe olarak yorumlanan oda-1'in güney cephesine

açılan mazgal pencerenin de özgün olduğu düşünülmektedir. Kuzey cephede izleri belirlenebilen tahtaboşun yeniden yapımı ve avludaki örtmelik mekânı ile içindeki ocak ve bacalarının bütünlenmesi, oda-2'nin kuzey duvarında bulunan ocağın temizleme ve bütünleme çalışmalarının yapılması da yerinde olacaktır. Gusülhane ve dolap kapakları, kandillik, ahşap tavanlar vb. ahşap elemanlar üzerindeki yağlı boyalar da raspa edilerek, yerinde sürme emprenye ve üzerine su bazlı ahşap koruyucu uygulaması yapılmalıdır. Toprak damın günümüzde bakım ve kullanım zorluğu göz önünde bulundurulduğunda, özgününde toprak üst örtülü düz dam olduğu düşünülen üst örtünün ise mevcut haliyle (alaturka kiremit kaplı ahşap beşik çatı) ıslah edilerek, gerekli bakım, yenileme ve onarımının yapılması öneriler arasındadır.

Gelecek dönem çalışmaları olarak; bölgedeki diğer geleneksel konut yapılarına da ışık tutması açısından, yapının avlusunda araştırma kazıları yapılarak, özgün hela yeri, olası kubur, çirkep, su kuyusu, tulumba, havuz yeri, pişmiş toprak su künkleri, izbede ise basdırik, su ve yiyecek küpü izleri araştırılmalıdır. Duvar yüzeylerinde araştırma rasparları yapılarak da kapatılan olası ocak yerleri, bacaları açığa çıkarılmalıdır. Türkiye'de benzer dönem ve tipolojideki konutlar için de araştırma kapsamında geliştirilen analiz ve tipoloji çalışmalarından faydalanılması öneriler arasındadır.

KAYNAKÇA

- Berk, C. (1951). *Konya Evleri*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Altınoluk, Ü. (1988), Doğu ve Batı Avrupa Kültürleri Temizlenme Tuvalet, *İlgi Dergisi*, 52, 24-27.
- Biricik, A. S. (2011), Ilgın Yöresinde Doğal Âfetler. A. Boran, H. Sarı ve A. Arılık (Ed.), *I. Ulusal Ilgın Sempozyumu Bildirileri Kitabı*, 77-82, Konya: Ilgın Belediyesi Kültür Yayınları.
- Boran, A. (2013). *İlgın Kültür Envanteri*. Konya: Ilgın Belediyesi Kültür Yayınları.
- Boran, A. (2011), Ilgın'daki Kültür Varlıklarının Durumu. (Ed.: A. Boran, H. Sarı, A. Arılık), *I. Ulusal Ilgın Sempozyumu Bildirileri Kitabı*, 97-115, Konya: Ilgın Belediyesi Kültür Yayınları.
- Boran, A., Tüfekçioğlu, A. & Ögke, A. (2001). *Geçmişten Günümüze Bütün Yönleriyle Ilgın*. Ilgın: Ardıçlı Matbaacılık.
- Büyükmıhçı, G. (2001), Gaziantep Evleri Plan Oluşumları, *Arkitekt*, 483, 64-75.
- Büyükmıhçı, G. (1997), *Taş Sivil Mimarlık Örneklerinde Korumaya Yönelik Yöntem Önerileri ve Bu Yöntemlerin Kayseri Örneğinde Uygulanışı*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Cihangir, İ. S., Gökçe, F. & Özdemir, F. (2011), Tarihi ve Kültürel Değerlerin Turizm Açısından Değerlendirilmesi: Ilgın Örneği. A. Boran, H. Sarı ve A. Arılık (Ed.), *I. Ulusal Ilgın Sempozyumu Bildirileri Kitabı*, 122-136, Konya: Ilgın Belediyesi Kültür Yayınları.
- Disli, G. (2014a), Sustainability of Historic Building Systems: Anatolian Seljuk and Ottoman Hospitals, *APT Bulletin: Journal of Preservation Technology*, 45(4), 45–51.
- Disli, G. & Ozcan, Z. (2014b), Waste and Clean Water Systems in Anatolian Seljuk and Ottoman Period Hospitals, *International Journal of Academic Research*, 6(3), 169–177.
- Dişli, G. & Özcan, Z. (2016), An Evaluation of Heating Technology in Anatolian Seljuk Period Hospitals (Darüşşifa), *Metu Journal of Faculty of Architecture*, 33(2), 183–200.
- Dişli, G. & Çelik, N. (2016), Heating System Evaluation of an Ancient Turkish Bath; the Bath of Suleymaniye Hospital, *12th International Conference on Heat Transfer, Fluid Mechanics and Thermodynamics Conference Proceedings Books*, Costa de Sol, Spain, 1649-1653.

- Disli, G. (2018), Analysis of Ancient Ventilation and Illumination Practices in Anatolian Seljuk and Ottoman Hospitals and Suggestions for Their Conservation Measures, *International Journal of Heritage Architecture*, 2(1), 174–185.
- Erdine, Y. (2008), *Beykoz, Yalıköy Yerleşimi, Hacı Alibey Fırını ve Mediha Yaran Evi Restorasyon Projesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Ergöz-Karahan, E. (2017). Geleneksel ve Günümüz Konutunda Sürdürülebilirlik ve Yaşam Alışkanlıkları: Osmaneli Örneği. *MEGARON*, 12(3):497-510.
- İlgın Belediyesi Arşivi (2018), *İlgın İlçesi, Şihcarullah Mahallesi, Mimar Sinan Caddesi, 159 Ada, 1-8 nolu Parseller ve 155 Ada 1-5 nolu Parsellerdeki Tarihi Konutları İçeren Fotoğraf ve Hali Hazır Durum Arşivi*, Konya: İlgın Belediyesi
- İmamoğlu, V. (1992). *Geleneksel Kayseri Evleri*. Ankara: Türkiye Halk Bankası.
- İpçioğlu, M. (2011), Şeriye Sicillerine Göre Osmanlı İlgın'ında Sosyal Hayat. A. Boran, H. Sarı ve A. Arılık (Ed.), *I. Ulusal İlgın Sempozyumu Bildirileri Kitabı*, 380-383, Konya: İlgın Belediyesi Kültür Yayınları.
- İskender, B. (1995), *Geleneksel Türk Evinde Işık Üzerine Bir Deneme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi /Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Kahraman, S. A. & Dağlı, Y. (2010). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnamesi Konya- Kayseri - Antakya - Şam - Urfa- Maraş - Sivas - Gazze - Sofya - Edirne*. 2. Baskı, Cilt:3, 1. Kitap. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karpuz, H. ve Bozkurt, T. (2013), İlgın-Beykonak (Tekke) Köyünde Halk Mimarisi. K. Levent Zoroğlu'na Armağan, İstanbul: Suna – İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü.
- Kocadağistan, A. (2011), *İlgın İlçesi, Şihcarullah Mahallesi, Mimar Sinan Caddesi, 159 Ada, 1-8 nolu Parseller ve 155 Ada 1-5nolu Parsellerdeki Tarihi Konutları İçeren Sokak Sağlıklaştırma Projesi ve Raporu*, Konya: Ceray Mimarlık ve Restorasyon Ofisi.
- Kuban, D. (1995). *Türk Hayatlı Evi*. İstanbul: MTR Baskı.
- Küçükerman, Ö. (1995). *Anadolu Mirasında Türk Evleri*. 1. Baskı. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kültür, S. (2011), Spatial Analysis of Toyhane in Traditional Divriği Houses, *Intercultural Understanding*, 1, 39-47.
- Manioğlu, G. (2007). Geleneksel Mimaride İklimle Uyumlu Binalar: Mardin'de Bir Öğrenci Atölyesi, *VIII. Ulusal Tesisat Mühendisliği Kongresi*, 79-92.

- Odabaşı, A. S. (2000). Geçmişten Günümüze Konya Kültürü. Konya: Konya Selçuklu Belediyesi.
- Oğuz, B. (2001). *Türkiye Halkının Kültür Kökenleri 3, İnşa, Isıtma ve Aydınlatma Teknikleri*. İstanbul: Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları.
- Oğuz, Z. (1997). *Gelenekleriyle Görenekleriyle Konya Dağ Köyleri*. Konya: Çizgi Yayıncılık.
- Okyay, A. G. (2007), *Ağırnas Kentsel Sit Alanı ve Mimar Sinan Caddesi Üzerine Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Özcan, Z. ve Dişli, G. (2014), Refrigeration Technology in Anatolian Seljuk and Ottoman Period Hospitals, *Gazi University Journal of Science*, 27(3), 1015–1021.
- Sefer, N. (2005), *Geleneksel Divriği Evlerinin Biçimlenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi /Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Şenol, S. (2007). *Anadolu Türk Konut Mimarisinde Divriği Evleri*. Sivas: Esform Ofset.
- Şimşir, Z. (2011). Ilgın Çeşmeleri. A. Boran, H. Sarı ve A. Arılık (Ed.), *I. Ulusal Ilgın Sempozyumu Bildirileri Kitabı*, 644-661, Konya: Ilgın Belediyesi Kültür Yayınları.
- Turgut, A. N. (2003). *Eski Konya Evleri*. Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Uçar, M. (2017), Gaziantep Tarihi Su Sisteminin Osmanlı Dönemindeki Yönetimi, *Megaron*, 12(1), 157-169.
- Ulukavak-Harputlugil, G. & Çetintürk, N. (2005). Geleneksel Türk Evi'nde Isıl Konfor Koşullarının Analizi: Safranbolu Hacı Hüseyinler Evi, *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 20(1): 77-84.
- Ulular, A. B. (2006), *Konya'da Geleneksel Konutta Mutfak*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Yazarlara Ait Fotoğraf Arşivi, Konya, Ankara, 2018-2019.

RODOS'TA 1455 TARİHLİ BİR MUSHAFIN TEZHİPLERİ VE BULUT MOTİFİ



ILLUMINATION AND CLOUD MOTIF OF A MUSHAF DATED 1455 IN RHODES

Naciye DETSELİ*

Ali Fuat BAYSAL**

Öz

Günümüzde yazma eser kütüphaneleri, müzeler ve özel koleksiyonlarda bulunan pek çok Kur'an-ı Kerim nüshası ve hadis, tefsir, fıkıh, edebiyat vb. konulu yazmalar, kıymetli tezhipler ihtiva etmesi bakımından önem arz eder. Meşakkatli ve uzunca bir sürecin ürünü olan ve özenle bezenmiş bahse konu yazma eserler İslam medeniyetinin ilme verdiği önemin bir göstergesidir. Bu eserler ayrıca dönemsel tezyinat anlayışının izlerini sürmemize ve tezhip sanatındaki gelişmeyi takip edebilmemize vesile olmaktadır. Araştırma konumuz olarak incelenecek tezhipli eser Rodos Hafız Ahmet Ağa Kütüphanesi'nde bulunan 06 envanter numarasıyla kayıtlı bir Kur'an-ı Kerim nüshasıdır. Araştırmanın giriş bölümünde Mushaf tezyinatı hakkında kısaca bilgi verilmiş daha sonra inceleme konumuz olan Mushaf genel özellikleri ve tezhip özellikleri açısından değerlendirilmiştir. Eserin hakkında bilgiler edinmemizi sağlayan kebbe kaydı okunmuş ve hemen ardından Türkçe açıklamasına yer verilmiştir. Eserin tezhipleri konumuzun ağırlıklı kısmını kapsayacağından, kullanılan motif grupları ve desen çeşitleri detaylı olarak analiz edilmiştir. İncelediğimiz Mushafın tezhipte bulut motifinin kullanıldığı oldukça erken bir örnek olmasından dolayı bu konuya hususiyetle değinilmiştir. Dönemin tezyinatında kullanılan hatayı grubu motiflerden oluşan buketlerin ve serbest tasarımların yanı sıra, stilize edilerek çizilmiş ağaç motifleri Mushaf tezyinatı açısından ilginç örneklerdir. Aynı hattata ait bir başka Kur'an-ı Kerim nüshası ve yakın döneme ait bazı yazmalar üzerinden benzerlikler incelenerek sonuç ve öneriler kısmıyla çalışma nihayetlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tezhip, bulut motifi, Kur'an-ı Kerim, Mushaf, Rodos,

Abstract

Nowadays, manuscript libraries, museums and private collections in many copies of the Holy Quran and hadith, commentary, fiqh, literature and so on. manuscripts are important in terms of containing precious illuminations. These carefully written works,

* Öğr. Gör. Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fak., Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya.
ORCID ID: 0000-0002-9558-6977 ♦ E-mail: nacyedetseli@hotmail.com

** Doç Dr. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fak., Geleneksel Türk Sanatları Bölümü.
ORCID ID: 0000-0002-8616-8781 ♦ E-mail: afbaysal@gmail.com

which are the products of an elaborate and long process, are an indication of the importance of Islamic civilization to science. These works also enable us to trace the periodical illumination concept and to follow the development of illumination art. The illuminated work to be examined as a research topic is a copy of the Holy Quran registered with the inventory number 06 in the Rhodes Hafız Ahmet Ağa Library. In the introduction part of the research, brief information about Mushaf decoration is given and then the subject of Mushaf is evaluated in terms of general characteristics and illumination properties. The ketebe sheet, which enables us to obtain information about the work, was read and immediately followed by the Turkish description. Since the illumination of the work covers the majority of the subject, the motif groups and pattern types used have been analyzed in detail. Mushaf is a very early example of using cloud motif in illumination. In addition to the bouquets and free designs of hatayi group motifs used in the decoration of the period, stylized tree motifs are interesting examples for Mushaf decoration. The similarities were examined through another copy of the Holy Quran and some recent manuscripts of the same calligraphy.

Keywords: *Illumination, Cloud Motif, Quran, Writing Works, Rhodes,*

Giriş

Türk kitap sanatları içinde oldukça mühim bir yeri olan tezhip sanatına ait en güzel örnekler Mushaf tezhiplerinde görülmektedir. Muhakkak ki bunda en büyük etken Mushafın İslam dininin kutsal kitabı olmasıdır. Müslümanlığın yayılması ile çoğalan Kur'an nüshaları hat, tezhip, cilt gibi sanat dallarının da buna paralel olarak gelişmesine vesile olmuştur. İslâmiyeti resmi din olarak kabul etmiş pek çok toplum kendi coğrafyalarında hâkim olan süsleme üslubunda oldukça güzel örnekler vermişlerdir. Emeviler, Abbasiler, Memlukler, İlhanlılar, Timurlular, Türkmenler, Safeviler ve elbette uzun müddet İslam sancaktarlığını yapmış Selçuklu ve Osmanlı Devletleri Döneminden günümüze intikal etmiş eserler bizlere devirlerinin tezyinat özellikleri hakkında bilgi verici kültürel miras olma açısından önemlidir. Osmanlının devletleşme süreci olan Fatih Devri, kitap sanatları açısından da çok büyük gelişmelerin izlendiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Fatih Sultan Mehmet'in kitap sevgisi, sanata verdiği önem, sanatçıları teşvik ve himayesi O'nun sanat hamisi bir padişah olarak anılmasına sebep olmuştur. Araştırma konumuz olan eser, ketebesinden öğrendiğimize göre Fatih döneminde tezyin edilmiştir. Bilindiği üzere Fatih Devri tezhip ekolünde Naif üslup, Baba Nakkaş üslubu ve Timur Devri Herat tezhip üslubu olmak üzere üç çeşit karşımıza çıkmaktadır. İnceleyeceğimiz Mushaf döneminin hususiyetlerini bünyesinde barındırmaktadır.

Rodos Hafız Ahmet Ağa Kütüphanesi 06 Envanter Numaralı Mushaf'ın Genel Özellikleri

Rodos Hafız Ahmet Ağa Kütüphanesine 06 demirbaş numarası ile kayıtlı eser 859/1455 tarihlidir ve 246 varaktan oluşur. Dış ölçüleri 300x230 mm, yazı alanı ise

250x182 mm.dir¹. Muhakkak, sülüs ve nesih hat çeşidiyle yazılan Kuranda sayfa düzeni başta ve sonda siyah mürekkeple yazılmış iki satır sülüs yazı², ortada altınla yazılıp siyahla tahrirlenmiş bir satır sülüs yazı, bu satırların arasında kalan kısımda ise altışardan toplam 12 satır nesih (siyah) yazı şeklindedir. Nesih kısımlarda bu düzen sure başı denk geldiğinde bozulmuş, sure başlangıcına dikkat çekmek için yazı irileştirilerek satır sayısı beşe veya dörde düşmüştür. Daha iri yazılan bu satırlarda bazen nesih yerine muhakkak yazının tercih edildiği de görülmektedir. Son sayfalardaki kısa surelerde yazının tamamen iri yazıldığı varaklar da mevcuttur.

Eserin cildi kahverengidir ve oldukça sade bir tezyinata sahiptir. Kenarda bir cetvel ve köşelerde buna bitişik minik dairelerden oluşan köşebentler yer alır (Fotoğraf 1). Kapak, sertap ve mıklep kopuktur. Kuran'da müzehhep kısımlar; sayfa ortalarındaki altınla yazılmış sülüs satırlar, güller, koltuklar ve duraklardır. İlginç bir uygulama olarak güller koltuk tabir edilen alanlar içine yerleştirilmiştir. Mushaflarda yoğun tezyinat içeren zahriye sayfası bu Kur'anda yer almazken yine tezhipli görmeye alışkın olduğumuz serlevha sayfası sonradan bir tamirle eklendiğinden, elimizde asıl tezyinatına dair bir veri yoktur. Mevcut serlevha ise bezemeli değildir. Hatime/ketebe sayfası ise çok sade birkaç tezyini unsur içerir. Hafız Ahmet Ağa Kütüphanesi Vakıf mühürleri vardır. Yazım yeri belli değildir fakat Rodos'a İstanbul'dan getirilmiş olduğu için saray nakışhanesinde yapılmış olma ihtimali düşünülebilir. Üç yıl önce aynı hattat tarafından yazılmış bir başka Kur'an nüshasının ketebesinde Edirne'de yazılmış olduğu bilgisi yer almaktadır. Bu bilgiye istinaden, kesin olmamakla birlikte, incelediğimiz eserin de Edirne'de üretilmiş olabileceği hükmüne varılabilir.



Fotoğraf 1: Rodos Kütüphanesi 06 numaralı Mushafın cildi ve ketebe sayfası

Son sayfadaki ketebe kaydına göre eserin hattatı ve müzehhibi, Hizanetu'l-Amire Kâtibi Ahmed İbn Abdullah'tır. Satır başında yıpranmış yerde yazan bir kelime

1 Şahin, Ağartan & Uygur, 2013, 5.

2 Bu satırlarda bazen muhakkak yazı da görülmektedir.

okunamamakta fakat sonda kalan bir *ya* harfi ile harf noktasından “Hicazi” kelimesinin yazılı olduğu tahmin edilmektedir (Fotoğraf 2). Hat ve tezhiplerin aynı sanatkar eliyle yapıldığı bilgisine ulaştığımız ketebe sayfasının varlığı eseri daha da değerli kılmaktadır. Hat tezkiyelerinin hiç birinde ismine tesadüf edilemeyen bu hattat tarafından yazılan ve Mevlana Müzesi’nde sergilenen bir başka Mushafın ketebesindeki bilgiler birleştirilince gerek sanatçı hakkında, gerek her iki eser hakkında daha aydınlatıcı bilgilere ulaşılmış olmaktadır³. Örneğin Mevlana’daki Mushaf’ın ketebesinden sanatkarın Hicazlı olduğunu ve eseri Edirne’de yazdığını, Rodos’ta incelediğimiz eserden ise sanatçının hem hattat hem müzehhip olduğunu, aynı zamanda da sarayda hazine kâtipliği yaptığını öğrenmekteyiz. Sanatkarın mezkûr Kur’anlardaki yazısına istinaden onun, Yakut şivesinin Anadolu’daki temsilcilerinden birisi olduğunu söylemek yanlış olmaz⁴.

Eserin Ketebesini

246 a sayfasında, Kuran-ı Kerim’in son suresi olan Nâs Sûresinin hemen altında eserin ketebe kaydı yer almaktadır. Oldukça sade bir tezyinatın arasında Arapça şu metin yer alır:

“Kütibe hâze’l-mushafu’l- mu’azzamü’l-mükerramü bi resmi’l-veledi’l-e’azzi’l-ekrem Muhammed Halebî ibn-i Sinan bey Atalallahu bekâ’ahüma bi’s-saâdeti vesselâme, kâtibü hizâneti’l amireti’s-sultaniyye, Sultan Mehmed Han ibn-i Sultan Murad Han halledallâhü teâlâ sultânehumâ ve ebbede eyyâmehumâ ketebehü ve zehebehü ed’afü (‘ıbadillâhiteâlâ⁵) ve ahvecühüm ilâ rahmeti rabbihi’l-ğaniyy, Ahmed ibn Abdullah (el Hicâzi⁶) hâmideni’l-lâha teala ve musalliyen alerrâfi’i dini’l-hakkı ve eşrefi’l- halkı Muhammed sallallâhü ‘aleyhi ve âlihi’t-tayyibîne’t-tahirin ve selleme teslîmen kesirâ, veka’al ferâğ fi târihi seneti tis’un ve hamsin ve semâne mi’e”.

Türkçesi: “Bu yüce ve değerli Mushaf, Sultan Murad Han’ın oğlu, Sultan Mehmed Han’ın (Allah saltanatlarını daim, devirlerini ebedi kılsın) zengin hazinesinin kâtibi Sinan Bey’in oğlu Muhammed Halebî (Allah saadet ve selametle ömürlerini uzun kılsın), siparişi üzere yazılmıştır. Allah’ın kullarının en zayıfı ve ganiyy Rabbinin rahmetine en muhtaç olan Abdullah oğlu Ahmed Hicazî Allah’a hamd ederek, mahlûkatın en şerefli Hakk dininin yüceltici Muhammed’e (Allah, kendisine ve tâhir ehline salât ve çokça selam etsin) salâvat getirerek yazdı ve tezhiplendi. Bitiş; 859 senesinde gerçekleşmiştir⁷.

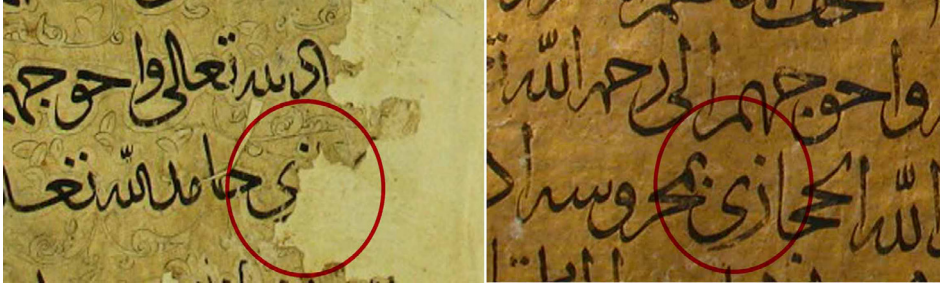
3 Ayverdi, 1953, 13.

4 Günüş, 1999, 52.

5 Bu kısımda tamirat sebebiyle görünmeyen harfler mevcuttur. Metnin akışı ve anlamından “ıbadillâhiteala” şeklinde tamamlanabileceği kanaatine varılmıştır (Fotoğraf 2).

6 Yine görünmeyen bazı harfler bulunmaktadır fakat Mevlana Müzesi’ndeki aynı hattata ait bir Kur’an nüshasının ketebesine istinaden bu kanaate varılmıştır (Fotoğraf 2).

7 Eserin ketebe kaydı Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Görevlisi Sami Naddah tarafından okunmuş ve çevrilmiştir.



Fotoğraf 2: Rodos Kütüphanesi ve Mevlana Müzesi nüshalarında sanatkâr ismi

Tezhip Özellikleri

Eserin tezhipli alanları *koltuk tezhipleri* ve *ortalarda bulunan sülüs satırların tezhipleri* olmak üzere iki başlık altında toplanabilir.

Bilindiği üzere Fatih Devri tezhip ekolünde Naif üslup, Baba Nakkaş üslubu ve Timur Devri Herat tezhip üslubu olmak üzere üç çeşit karşımıza çıkmaktadır. Herat Üslubu Osmanlı ve Timurlu devleti arasındaki münasebetler neticesindeki etkileşimle ortaya çıkmıştır. Erken Devir Osmanlı ve Fatih Devri tezhiplerinde ve diğer tezyini sanatlarda bu etkileşimin izleri görülür. Herat Üslubu Osmanlılar'dan Babürlüler'e kadar çok geniş bir coğrafyada uzun süre etkisini hissettirmiştir⁸. En bariz özelliklerinden bir tanesi tek noktadan veya vazolardan çıkmış demet formunda çiçeklerdir. Desenler bulunduğu alana çizilmeden doğrudan fırçayla uygulanmış gibi görünmektedir. Bu tarz, naif üslup olarak da adlandırılmaktadır. Naif üslubun Osmanlı sarayına gelişi 15. yüzyıl başlarından itibaren Timur Devleti coğrafyasından Bursa ve Edirne'ye gelen müzehhipler vasıtasıyla olmuştur⁹ Mezkur Kur'an'ın tezhipleri de bahsi geçen üslubun hususiyetlerine sahiptir. İncelediğimiz eserin mevcut serlevha sayfası orijinal olmadığından, serlevhanın önceden tezhipli olup olmadığı veya Mushaf'ın zarar gören kısımlarında tezhipli başka bir bölümün mevcudiyeti bilinmemektedir. Bununla beraber aynı hattat tarafından yazılıp tezhiplenmiş üç yıl öncesine ait benzer tezhipli bir başka nüshanın serlevha sayfası yine Timur Devri üslubuyla dikkat çeker.

Koltuk Tezhipleri

Mushafın tezhipleri yoğunlukla her bir sayfada 4 tane bulunan koltuk kısımlarına yapılmıştır. Sayfa kenarında madalyon/gül, sayfa içlerinde ise müstakil desenler yer alır.

Sayfaların dış kenarlarında bulunan koltuklara altlı üstlü vaziyette güller/madalyonlar yerleştirilmiştir (Fotoğraf 3). Bu madalyonların zeminleri sarı altınla

8 Biçer Özcan, 2013, 285.

9 Küpeli, 2009, 329.

doldurularak parlatılmıştır. İçlerinde altın zemin üzerine kırmızı mürekkeple küçük rumiler ve yazılar dikkat çeker fakat renk çok solgun olduğu için detayları görmek kabil olmamaktadır. Dış kısmı ise lacivert renkli bir iplik ve tıgla nihayetlenmektedir. Bazı sayfalarda bu alanların boş olduğu görülmektedir. Muhtemelen Mushaf çevresel faktörler veya başka bir menfi unsur neticesinde zarar görmüş ve bir konservasyon sürecine tabi tutulmuştur. Özellikle Mushafın baş kısmındaki sayfalarda gerek kâğıttaki renk farkı, gerekse hattatın yazısındaki değişiklik sebebiyle tamir edildiğini anladığımız kısımlar bulunmaktadır. Bunun neticesinde aslında eserde bu madalyonlu alanlardan 974 tane olduğu fakat mevcut sayısal veriye noksan kısımlar dahil edilmediğinden 968 tane madalyon/gül tezhibi bulunduğu müşahede edilmektedir.



Fotoğraf 3: 06 numaralı Mushafın sayfa formu ve güllerin yerleştirildiği alanlar

İç kısımda kalan koltuklar ise müstakil desenlerle tezhiplenmiştir (Fotoğraf 4). Mushafta bu alanlardan 974 tane olmasına karşın tamir edilen sayfalarda 4 tanesi noksan olduğundan 970 tane tezhipli alan incelenmiştir.



Fotoğraf 4: 06 numaralı Mushafın sayfa formu ve desenlerin yerleştirildiği alanlar

Desenler, “pano özelliği taşıyan desenler” başlığı altında incelenebilecek hususiyetlere haizdir. Tasarlandıkları alan içinde başlangıç ve bitiş noktaları ile her biri müstakil levhalar halindedir. Desenler incelenirken oldukça farklı arayışlara gidildiği görülmektedir. Bazı alanlarda stilize çiçeklerin haricinde dönemin Kur’an tezhiplerinde

görmeye pek alışkın olmadığımız minyatür özelliği taşıyan çeşitli ağaçlar, serviler ve bu servilere sarılmış bahar dalları görünümde hatayı helezonlar, zeminde küçük nebati motifler, saksılardan çıkmış demetler bu arayışlara delalet etmektedir. Motif gruplarını bulut, rumi, ağaç, saksılardan çıkmış buketler ve serbest hatayı kompozisyonlar şeklinde başlıklar halinde ele alarak desenleri tasnif etmek incelemede kolaylık sağlayacaktır.

Bulut: Mushafta bulutla tezyin edilmiş 10 adet koltuk bulunmaktadır. Bulut zeminleri altınla boyanmış, kenarları siyah mürekkeple tahrirlenmiştir. Bazı kısımlarda gölgeli şekilde lacivert renk görünür. Bu Kuran bezemeleri Osmanlı Devri tezhiplerinde bulut motifinin kullanıldığı oldukça erken devir örnekleri olmaları bakımından dikkat çekicidir(Fotoğraf 5-6). Hatta bulutun tezhipteki ibtidâi örnekleri olabileceği düşüncesinden hareketle ilk olarak bulut motifinin kullanıldığı alanlar ele alınmıştır.



Fotoğraf 5: Varak 5b'den bulut motifi

Her ne kadar mimari de daha erken örnekleri görülse de (Bursa II. Murat Türbesi/1451)¹⁰ tezhipte bulut motifinin başlangıcı II. Bayezid Devri olarak ele alınmaktadır¹¹. Bu araştırmalardan sonra yapılmış bir çalışmada Fatih Dönemi'ne ait tezhipte bulut motifinin kullanıldığı üç yazma eser örneği tespit edilmiştir¹². Bu eserlerin bir tanesinde tarih yer almakta (872/1468), diğer ikisinin tarihi bilinmemektedir. İstinsah tarihi bilinmeyen ve zaman zaman atıfta bulunacağımız yazmalardan biri, incelediğimiz Mushafın tarzıyla oldukça benzerdir (Fotoğraf 7). Ancak yinede yaklaşık 13 yıl daha önceye tekabül eden incelediğimiz Kur'andaki örnekler tezhipte bulutun öncülleri sayılabilir. Hatta aynı hattat tarafından 1452'de yazılıp tezhiplenen ve değerlendirme kısmında incelenecek olan bir başka Mushafta yine bulut örnekleri mevcuttur (Fotoğraf 8).

10 Doğanay, 1999, 226; Doğanay, 2009, 469.

11 Birol & Ayan, 2007, 153; Mahir, 1990, 6.

12 Aşıcı, 2007, 237.



Fotoğraf 6: Varak 19b'den bulut motifi



Fotoğraf 7: Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 2571, v.89a bulut örnekleri(Aşıcı, 2007, 169)



Fotoğraf 8: Mevlana Müzesi 07 Nolu Mushaf, varak 38a, 163a ve 179b'den bulut örneği

Rumi: Rumi pek çok dönemde olduğu gibi Fatih Dönemi'nde de oldukça revaç bulmuş bir motif olmasına karşın, bu Kur'an tezhiplerinde sadece 2 tane koltukta tercih edilmiştir (sülüs satırlarda birkaç örnek daha mevcuttur). Bunlardan biri üç iplik rumi olarak adlandırdığımız kenar suyu deseni şemasiyla uygulanmış olup, içinde bulunduğu alanın ölçülerine göre yapılmıştır(Fotoğraf 9a). Diğer rumili tasarım adeta bir cilt gibi düzenlenmiştir. Ortada şemse formu uçlarda ise rumi tepelik motifinden müteşekkil salbekler mevcuttur. Köşebent olarak nitelendirebileceğimiz alanlar sadece dendanlarla oluşturulmuş, zemini altınla doldurulmuştur. Şemse ve salbeklerin içine basit rumi helezonlar altın üzerine siyah mürekkep ile uygulanmıştır(Fotoğraf 9b).



Fotoğraf 9a: Varak 48 b (solda) **Fotoğraf 9b:** Varak 209 a (sağda), rumi örnekleri

Ağaç: Fatih Dönemi mushaf tezvinatında fazlaca örneğini görmediğimiz ağaçlar incelediğimiz Mushaf'ta 189 tane koltukta tezyini bir unsur olarak kullanılmıştır(Fotoğraf 10). Bunlardan 100 tanesi servi ağacıdır (Edirne ve Bursa da bulunan erken devir kalemişi örneklerinde de servilere rastlanılmaktadır)¹³(Fotoğraf11).



Fotoğraf 10: Varak 18b, 222a, 26b, 221b, ağaç örnekleri

Diğer ağaçlar stilize edilerek çizilmiş olduğundan ağacın cinsine dair bir tahmin yapmak mümkün görünmemektedir. İçerikte herhangi bir meyve ağacından bahsedilmiş olması sebebiyle bu motifin kullanılmış olabileceği ihtimaline karşın ağaç motiflerinin kullanıldığı sayfeler meal olarak taranmış, ağaçlardan bahsedilen ayetlerle bir birlikteliğe rastlanmamıştır. Yine Kuran'da geçen nar, zeytin, incir, hurma gibi meyve ağaçlarından esinlenerek tasarlanmış olabileceği ihtimalinden hareketle yaptığımız kıyasta incir yaprağına benzerlik düşünülse de oldukça zorlama bir ihtimal kanaatine varılmıştır. Ağaçların zeminleri altınla boyanmış, üzerine lacivert renkle boyamalar yapılmıştır. Çıkış noktalarında ot kümelerine benzeyen nebati motifler dikkat çeker. Servilerin üzerine

13 Detaylı örnek için bk. Baysal, 2013.

sarılmış hatayi çiçeklerle bezeli helezonlar tasarımı zenginleştirmiştir. Süleymaniye Kütüphanesi Fatih 2571 numarada kayıtlı kelim konulu kitabın sayfa içi tezhiplerinde de benzer süslemelere rastlanmaktadır(Fotoğraf 11).



Fotoğraf 11: Servi Örneği S.K., Fatih 2571, v2a¹⁴- Edirne Muradiye Camii¹⁵

Saksılardan Çıkan Buketler: Timur Devri sanat üslubuyla etkileşimlerin izleri mimariden kitap sanatlarına pek çok alanda kendini göstermektedir. Bursa, Edirne gibi şehirlerde çinide ve kalemişinde vazolardan çıkmış demetler yer alır. Bu Kuran'da gördüğümüz demetler hem form hem motif açısından zikrolunan devrin işlerinin adeta bir devamı niteliğindedir. Vazolardan çıkmış demetler 38 tane koltuk tezhibinde kullanılmıştır. Renk olarak Kur'an genelinde olduğu gibi altın ve lacivert tercih edilmiştir(Fotoğraf 12).



Fotoğraf 12: Varak 209a, 21a ve Edirne Üç Şerefeli Camii vazodan çıkan buket örneği¹⁶

Serbest Hatayi Kompozisyonlar: Koltuklarda yoğunlukla tercih edilen desen çeşidi hatayi motiflerinden müteşekkil serbest kompozisyonlardır. Pano özelliği taşıyan desenler grubuna dâhil edilebilirler. 729 tane alanda kullanılmıştır. Altın ve lacivert birlikteliğinde yoğun olan renk altındır. Dış hatları siyah ile tahrirlenmiştir. Bazılarının

14 Aşıcı, 2007, 161.

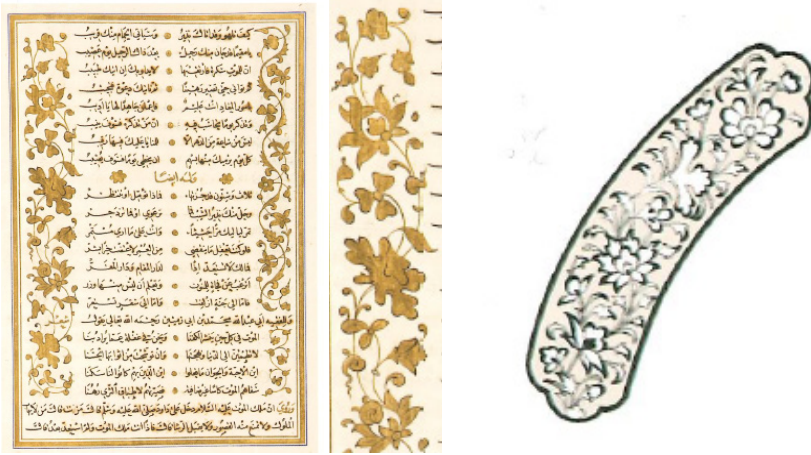
15 Baysal, 2013, 489.

16 Baysal, 2013, 566.

çıkış noktalarında bulut motifleri dikkat çeker. 25 tanesinde ise helezonlar diğerlerine kıyasla oldukça belirgindir ve goncagüllerle bezenmiştir(Fotoğraf 13). S.K. Fatih 2571 in sayfa arası süslemeleri ile benzerlik gösterir(Fotoğraf 14).



Fotoğraf 13: Varak 208b, 225a, 43a serbest hatayi kompozisyonlar



Fotoğraf 14: S. K., Fatih 2571, 16b¹⁷, TSMK. B. 282, Külliyyât-ı Hafız Ebru, 653a¹⁸

Sayfalarda genelde kullanılan motiflerden farklı iki desen daha görülmektedir. Bu süslemeler sonradan tamir sırasında eklenmiş olabileceği gibi, sanatçının farklı bir denemesi de olabilir. Çünkü gerek fırça kullanımı gerekse yaprak formları sanatçının üslubuyla benzerdir(Fotoğraf 15).

17 Aşıcı, 2007, 312.

18 Biçer Özcan, 2009, 287.

Fotoğraf 15:
Varak 194b, 207b
farklı örnekler

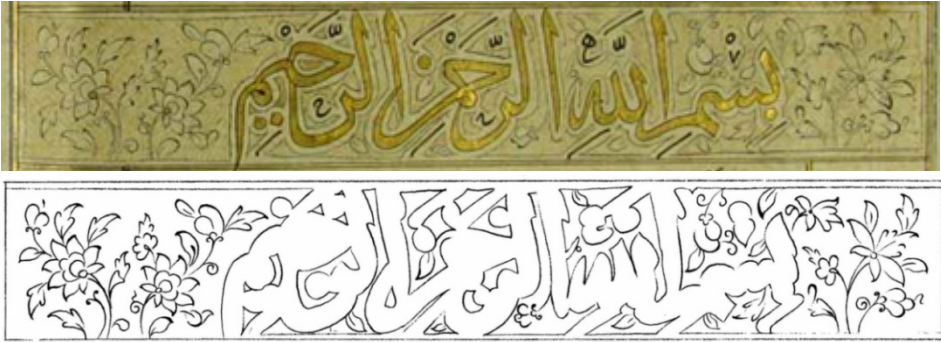


Sayfa Ortalarında Yer Alan Sülüs Satır Tezhipleri

Mushaftaki diğer tezhipli alanlar sayfa ortalarında yer alan altınla yazılmış sülüs satırlardır. Yazının arasında, beyne's-sütur uygulamalarında görülen küçük rumiler, yapraklar ve küçük çintemaniler yer alır. Ayrıca zeminde Selçuklu beyne's-sütur tezhiplerinde görmeye alışkın olduğumuz altınla ince çizgiler halinde tarama yapılmıştır (Fotoğraf 16). Bu alana besmele denk geldiğinde ise kenardaki boş kalan kısımlar ot kümelerini andıran küçük çiçek demetleri, aralarında minik bulutlar veya rumilerle biraz daha yoğun şekilde bezenmiştir (Fotoğraf 17,18).



Fotoğraf 16: Sayfa ortalarındaki altınla yazılmış sülüs satırlar varak 209a

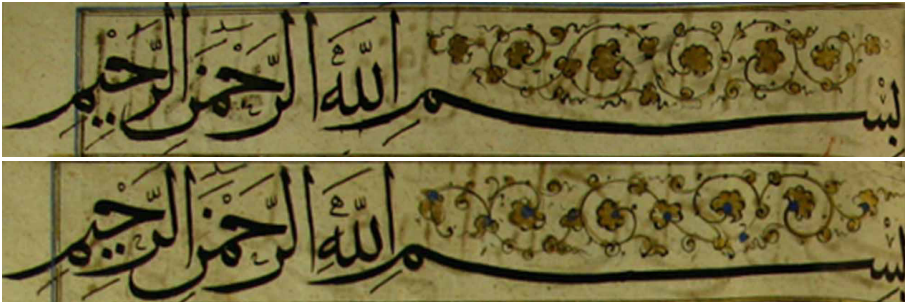


Fotoğraf 17: Orta satırda sülüs Besmele Örneği 221b

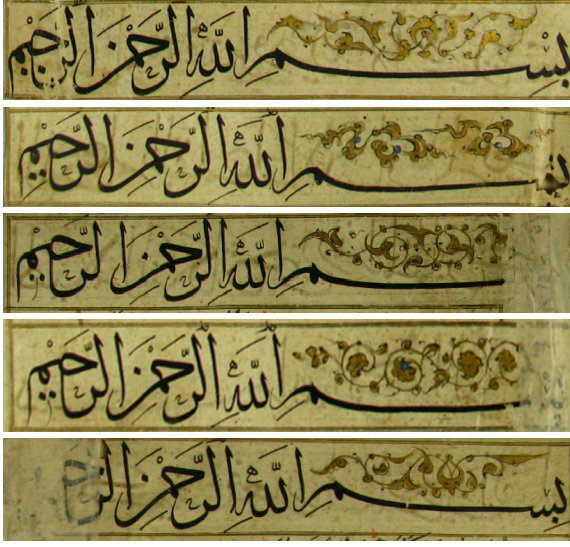


Fotoğraf 18: Orta satırda sülüs Besmele örnekleri 185b, 196b, 224a, 232a, 242a

Üst veya alttaki iri yazılmış satırlarda da besmele denk geldiğinde bazılarının keşidesi üzerine süslemeler yapılmıştır. Mushafın genelinde bu satırlarda sülüs yazı tercih edilirken(Fotoğraf 20), bazı satırlarda muhakkak yazı tercih edildiği görülmektedir(Fotoğraf 19).



Fotoğraf 19: Muhakkak Besmele 94a, 104a



Fotoğraf 20:

Sülüs Besmele
240b, 241a,
243a(2tane),
244b

Meryem Suresi'nden hemen önceki sayfada da benzer bir uygulama görülmektedir. 121a sayfasında Meryem Suresi başlamakta, hemen öncesindeki 120b sayfasında sülüs satırda Kuran genelindekine nazaran daha tezyinatlı bir uygulama müşahade edilmektedir. Bazı mushafalarda Meryem Suresinin olduğu kısım serlevha tezhiplerindeki gibi yoğun şekilde bezenir. Burada yapılan uygulamanın da aynı düşünceyle yapılmış olması ihtimali en azından değinmek gerekliliği duyduğumuz bir husustur(Fotoğraf 21).



Fotoğraf 21:

Varak 120b 121a genel
görünüm, varak 120b
detay



İncelediğimiz örnekle benzerlikleri olan ve zaman zaman değindiğimiz iki eserden de kısaca bahsetmek gerekirse; Mevlana Müzesi Müzelik Yazma Eserler Koleksiyonu 07 demirbaş nu. ile kayıtlı 856/1452 tarihli Kur'an-ı Kerim'in hattatı, sayfa formu ve tezhip üslubu örneğimizle aynıdır. Hattatın ismi Hicazlı Ahmet bin Abdullah şeklinde geçer. Yazım yerinin (Edirne) hatime sayfasında yer alması, incelediğimiz örneğin de orada yazılması ihtimaline dair bir ipucu olabileceği bakımından önemlidir. Yine oldukça önemli bir unsur 1452 tarihli nüshada, gerek motif gerek renk açısından Timur ekolünden izler taşıyan serlevha tezhibinin yer almasıdır. Maalesef incelediğimiz eserin orijinal serlevha sayfası mevcut olmadığından, iki eser arasındaki üslup birliği, kaybolan sayfaların benzer bir üslupta tezhiplenmiş olabileceğine bir karine teşkil edebilir(Fotoğraf 22).



Fotoğraf 22: Rodos Ve Mevlana'daki Mushafın Serlevha Sayfaları

Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 2571 Et-tezkire bi Ahvalil- mevti ve Âhira ise Arapça yazılmış bir kelam kitabıdır. İçinde şiirler de yer alır. Hattatı Ebu Abdullah'tır. Kitabın süslemelerinin Hicazlı Ahmet bin Abdullah'ın tarzıyla benzerliği ve sanatçıların isimleri iki hattat arasında dede-torun gibi bir akrabalık bağı olabileceğini düşünmemize sebebiyet vermiştir(Fotoğraf 23).



Fotoğraf 23:

SK, Fatih 2571, varak 9a (Aşıcı, 2009, 312.)

Değerlendirme ve Sonuç

Eser 1455 / 859 tarihlidir ve döneminin tezhip özelliklerini taşımaktadır. Zahriye, serlevha, gül, sure başı, koltuk gibi tezhipli kısımların her birinin varlığı, bir yazma eseri veya mushafı daha değerli hale getirmektedir. Eserde kayıp sayfalar olduğundan, bu sayfaların tezhipli olduğuna delalet eden herhangi bir iz yoktur. Ancak mevcut haliyle bile oldukça yoğun tezyinata sahip bu eser, tezhip sanatı açısından dikkate değer bir önem arz etmektedir. Bu hususiyetin yanı sıra işçilik ve malzeme de ayrıca kalitelidir. Eser, kullanılan motifler, renkler, desen kurgusu ve muntazam işçiliği ile Fatih Devri üslubundaki tezhiplerin özelliklerini yansıtmaktadır. İncelememiz neticesinde eserin tezhiplerinde altın ve az da olsa lacivert renklerinin hâkim olduğu, bunun yanı sıra tahrir için siyah mürekkebin kullanıldığı görülmüştür. Tasarım kurgusu hatayi, bulut, rumi grubu motiflerle yapılmış, bazı kısımlarda servilere ve farklı ağaçlara yer verilmiştir. Çoğunlukla hatayi grubu motifler kullanılmış, rumi dönemin sevilerek kullanılan bir motifi olmasına karşın burada oldukça az tercih edilmiştir. Teknik olarak; zemini sıvama altınla boyanmış halkar tekniği kullanılmıştır.

Eserin hâtıme sayfasında bulunan “Ketebehû ve zehebehû Hizanetü'l-Amire Kâtibi Ahmed İbn Abdullah el Hicazi” şeklindeki imzadan, hattatın Hicazlı bir sanatkâr olduğu açık bir şekilde görülmektedir. Bu bilgi ışığında hat tezkirelerinde ismi geçmeyen ve fazla tanınmayan bu sanatkârın aynı zamanda tezhipte de mahir olduğu görülmektedir. Eserin Rodos'a İstanbul'dan götürüldüğüne ve sanatçının sarayda hazine kâtipliği yaptığına dair bilgiden Mushafın İstanbul'da yazılmış olma ihtimali bulunmaktadır. Mevlana Müzesi'ndeki Mushafın Edirne'de yazılıp tezhiplenmiş olmasından dolayı, Edirne'de yazılmış olabileceği ikinci bir ihtimal olarak değerlendirilebilir. Yine Mevlana'daki Mushafın serlevha sayfasından ve sayfalardaki genel tezhip üslubundan hareketle eserin tezhiplerinin Timur Devri Ekolü izleri taşıdığını söylemek mümkündür.

Sonuç olarak, Rodos Hafız Ahmet Ağa Kütüphanesi'nde 06 envanter numaralı Kur'an-ı Kerim tezhibi işçilik, renk, motif, tasarım kurgusu gibi özellikler dikkate alınarak teferruatlı bir şekilde incelenmiş, desen analizleri yapılmıştır. Mevlana Müzesi nüshası ve incelediğimiz Kur'an-ı Kerim, hattat ve müzehhip imzası ve özellikle yazım tarihinin varlığından ötürü, şu ana kadar ki bilgilerimiz ışığında Osmanlı'da bulut motifinin kullanıldığı en erken yazma eserler olarak gösterilebilir. Gerek yazma eser kütüphanelerindeki, gerek mimarideki araştırmalar hızla devam ettiğinden ileri ki bir dönemde daha erken tarihli eserlerin bulunması ihtimaldir. Ayrıca minyatürlerde görmeye alışkın olduğumuz servi ve ağaç motiflerinin kullanımı da fazlaca görülen bir durum olmadığından eserin tezhiplerini ilgi çekici hale getiren bir vasıf da budur.

Araştırma sürecinde arşivlerini incelediğimiz Rodos Hafız Ahmet Ağa Kütüphanesi'nde, inceleme konumuz olan bu müzehhep Kur'an-ı Kerim'in dışında da pek çok kıymetli yazma eser bulunmaktadır. Kitapların ve kütüphanenin bakımı, korunması Rodos'ta yaşayan Türk vatandaşların kısıtlı çabalarıyla yapılmaktadır. Mevcut haliyle böcek yeniklerinin görüldüğü sayfaların yanı sıra, eseri bir arada tutmak için kullanılmış

yapışkan bantlar eseri gün geçtikçe yıpratmaktadır. Bu koruma ve konservasyon işlemlerinin kısıtlı imkânlar dâhilinde yapılması eserin yıpranma- kaybolma riskini artırmaktadır. Geçmişte Rodos Hafız Ahmet Ağa Kütüphanesi'nden bir Kur'an nüshasının çalınmış olması bizim bu hassasiyetimizi destekler niteliktedir. Kültür mirasımıza sahip çıkmak açısından benzer yazmaların korunması ve tez, makale gibi çalışmalarla kayıt altına alınması önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

- Ayverdi, E. H. (1953). *Fatih Devri Hattatları ve Hat Sanatı*. İstanbul: İstanbul Fethi Derneği Yayınları.
- Aşıcı, S. (2007). *Fatih Devri Tezhip Üslubu*. Basılmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Aşıcı, S. (2009). Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih. (Editör: Ali Rıza Özcan). *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 301-319.
- Ayan Birol, İ. & Derman, F. Ç. (1991). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Baysal, A. F. (2013). *Edirne Osmanlı Erken Dönem Camileri Kalem İşi Örnekleri Ve Analizleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.
- Biçer Özcan, Ş. (2009). Tezhip Sanatında İhtişamlı Bir Dönem: Timur Devri Herat Üslubu. (Editör: Ali Rıza Özcan). *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 283-299.
- Doğanay, A. (1999). Bulut Motifi Ve Osmanlı Sanatındaki İlk Örnekleri. *Divan*, 6, İstanbul.
- Doğanay, A. (2009). Bulut Motifi. *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 467-477.
- Günüş, F. (1999). Ahmed B. Abdullah-ı Hicâzî Ve Mevlânâ Müzesi'ndeki Kur'an-ı Kerim'i. *Vakıf Ve Kültür Dergisi*, 2 (5), 52-55.
- Küpeli, G. (2009). Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları: II. Bayezid Dönemi. (Editör: Ali Rıza Özcan). *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 321-341.
- Mahir, B. (1990). II. Bayezid Dönemi Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları. *Türkiyemiz* (60), 4-6.
- Şahin, B.; Ağartan, F. & Uygur, S. (2013). *Rodos Fethi Paşa Vakfı Hafız Ahmed Ağa Kütüphanesi Yazma Eserler Kataloğu*. İstanbul.

OSMANLI'DA ART NOUVEAU ÜSLUBU VE MOBİLYA ÖRNEKLERİ İLE EMİLE GALLÉ



ART NOUVEAU STYLE IN THE OTTOMAN AND FURNITURE EXAMPLES OF EMILE GALLÉ

İlona BAYTAR*

Öz

19. yüzyıl sonu - 20. yüzyıl başlarında zarif dekoratif süslemelerin ön planda olduğu, kıvrımların ve bitkisel desenlerin çoğunlukla kullanıldığı bir sanat akımı ortaya çıkar. Daha çok doğaya öykünen bu yeni akım, kısa bir dönem etkin olur, ancak etkisi uzun sürer. Tüm Avrupa'yı ve Osmanlı Devleti'ni eş zamanlı etkiler. Dekorasyonda hızlı bir ivme ile yükselen akım, mobilya ve cam alanında kısa sürede kendi marka ve tasarımlarını ortaya çıkarır. Aynı yüzyıl içinde Batılılaşma ile birlikte modernleşme ve değişen dünya görüşleri ile Doğu kimliğindeki Osmanlı toplumu da Batı'ya daha da yakınlaşır, dönemin modasını takip etmeye başlar. Avrupa için de yeni bir akım olan Art Nouveau'yu yüzyılın dinamikleri içinde aynı anda kabul eder ve uygulamaya geçer. Tarz-ı cedid olarak görülen bu yeni üslup, hem mimarisi hem de kullanım eşyaları ile başkentin çağdaşlığını vurgulaması açısından dikkat çekicidir. Bu çalışmada amaçlanan Osmanlı'nın Batı ile eş zamanlı yakaladığı Art Nouveau üslubu Osmanlı sarayında kullanılan ve akımın önde gelen cam ustalarından Emile Gallé'nin mobilya örnekleri üzerinden betimlemek ve sanatçının söz konusu eserlerini literatüre kazandırmaktır.

Anahtar Kelimeler: Art Nouveau, Emile Gallé, Mobilya, Osmanlı, Saray,

Abstract

An art movement emerges at the end of the 19th century in the early 20th century, where elegant decorative ornaments were at the forefront and curves and plant-like patterns were mostly used. This new movement, which emulates more the nature, has been effective for a short period, but its effect lasts for a long time. It simultaneously affects all Europe and the Ottoman Empire. The movement, rising with a rapid acceleration in the field of decoration, especially in furniture and glass design, creates its own brands and designs in a short period of time. In the same century, with the modernization and changing world views along with Westernization, the Ottoman society sustaining an Eastern identity also gets closer to the West and starts to follow the fashion of the period. The Ottoman accepts Art Nouveau, also a new trend for Europe, at the same time within the dynamics of the century and switches to the application. This new style which is called Tarz-ı cedid (the new style),

* Dr. Sanat Tarihiçisi - Araştırmacı, Milli Saraylar, İstanbul.

ORCID ID: 0000-0001-8564-5665 ♦ E-mail: ilonabaytar@gmail.com

is noteworthy in terms of emphasizing the modernity of the capital with its reflections in architecture and daily-used household articles. The aim of this study is to describe the Art Nouveau, which was adopted simultaneously with the West by the Ottomans, through the furniture examples of Emile Gallé, one of the leading glass masters of the movement that are being used in the Ottoman palace and to redound the aforementioned works of the artist into the literature.

Keywords: *Art Nouveau, Emile Gallé, Furniture, Ottoman, Palace,*

19. Yüzyıl Sonu-20 Yüzyıl Başları; Avrupa ve Osmanlı'da Eş Zamanlı Bir Akım; Art Nouveau

19. yüzyıl sonu Avrupa'da, teknoloji ve fabrikalaşma hız kazanırken insan eliyle yapılan her şey, yerini makinelere bırakır. Geçmişin sahip olduğu estetik değerler, hızlı, seri ve kalitesi düşük üretimlerin içinde yok olmaya başlar. Endüstrinin getirdiği bu sıradanlıklara karşı ilk tepkiler sanayileşmenin ilk olarak başladığı İngiltere'den gelir. Öncelikle Gotik geleneği veya Rönesans öncesi dönemi destek alan William Morris'in öncülüğünde yeni bir akım oluşmaya başlar.¹ William Morris, mutluluğun el emeğinde olduğuna inanır, insan ile maddenin arasına giren makinenin, dolayısıyla endüstriyel gelişimin güzelliği yok ettiği görüşündedir. Yalnız ve yalnız insan elinin maddeye can verebileceği, Ortaçağ sanatçılarının eserlerinin mükemmelliğini ve ondan aldıkları zevkle özgür ve mutlu olduklarını savunur. Sanatın yeniden doğuşunun Ortaçağ koşullarına yeniden dönülerek sağlanacağını savunan Morris'in bakış açısı, dönemin birçok sanatçısı tarafından benimsenecek ve el sanatlarına dayalı yeni bir akımı "Arts and Crafts"²ı ortaya çıkaracaktır. 19. yüzyılın ikinci yarısına hakim olan Arts and Crafts'a bir süre sonra karşı tepkiler oluşmaya başlar ve ilk tepkiler yine Arts and Crafts'ın öncüsü William Morris'ten gelir. Morris, "*Sanatın artık hiçbir kökü kalmamıştır. Sanatçılar günlük hayattan tamamiyle uzaklaşarak kendilerini eski Yunan ve Roma'ya kaptırmışlardır. Sanat da tıpkı eğitim ve özgürlük gibi yalnız birkaç kişiye ait olmamalıdır. Herkesle paylaşılmadıkça sanatın ne değeri olabilir.*"² diyerek 19. yüzyılın ikinci yarısındaki değişimleri vurgular.

M. Haslam *Art Nouveau* isimli çalışmasında oluşmaya başlayan pozitivizmde ideal sanat anlayışının mantıksız olduğunu ve her çağın sanatının kendisine özgü olması gerektiğini belirtir. Nitekim "Art Nouveau" ya da "Yeni Stil" olarak ortaya çıkan bu yeni akım da "*Sanata özgürlük her çağa kendi sanatı*" sloganını benimseyecektir.³ 1896'da sanat ticareti yapan ve Paris'te Uzakdoğu'dan ithal ettiği mobilyaları pazarlayan S. Bing Fransız mobilya üretiminde yeni bir çığır açar. Dükkanını bir sanat merkezine dönüştürür ve ilk olarak Munch'un eserlerini sergiler. Dükkanının ismini de "Art Nouveau-Yeni

1 Batur, 2015.

2 Selz & Constantine, 1960, 10.

3 Haslam, 1989, 7-19.

Sanat" olarak değiştirir."⁴ Art Nouveau'da yeni kavrayış modelleri, yeni bir etik ile bir araya gelerek yeni biçim ve kurguları deneyen bir sanat ve düşünce akımının adı olarak belirlir. Yüzyılın sonunda yeni bir üslubun ortaya çıkmasına; Avrupa ülkelerinin siyasi ve ekonomik olarak görece daha rahat bir dönemde olmaları, teknolojik ve bilimsel gelişmelerin ardı ardına yaşanması ve Klasik sanatın sorgulanıyor olması kuşkusuz imkan sağlamış olmalıdır. Özellikle sanayi devrimini gerçekleştirmiş olan ülkelerde başlayan değişimin arka planında sanayileşme sonrası oluşmaya başlayan yeni sınıf ve tabakalar ile zengin aydın kent soyluların estetik gereksinim ve talepleri göz ardı edilmemelidir.⁵

Art Nouveau üslupta 1890-1914 yılları arasında mimari ve dekoratif alanda günlük kullanıma dayalı, işlevselliği yüksek eşyalar üretilir ve çok geçmeden üslup, kendi marka ve tasarımcılarını ortaya çıkarır. Tüm 19. yüzyıl boyunca benimsenmiş olan eski ve tarihi üslupları canlandırma ve yineleme anlayışından ve bu anlayışa bağlı olarak Akademizm'den farklı olarak yeni ve çağdaş olmayı önerir. Esin kaynağı ise Avrupa dışı kültürler olur. Dünya genelinde ise aynı tarihlerde açılımlar söz konusudur. Artık Japonya ve Çin de sanatıyla bu ortamın içindedir. Gerçi Çin İslam sanatı ile birlikte, Chinoiserie ve Orientalizm bağlamında bu etkileşimin içinde uzun yıllardır yer alıyordu; Japonya ise imzaladığı ticari antlaşmaları takiben 1862'de ilk defa Dünya Fuarı'na katılır. 1867 Evrensel Sergisi ise Avrupa'da bir Japon merakı başlatır, özellikle Süveyş Kanalı'nın açılması ile Avrupa pazarı Japon eserleri ile dolar. Artık bir Japon estetiğinden söz edilmeye başlanacaktır.⁶ Avrupalı yenilikçi sanatçılara yeni bir kültürün kapıları aralanır. Çiçeksi bezemeler, çizgisel düzenlemeler, gölgesizlik ve asimetri akademinin karşısında duran sanatçılar için yeni bir bakış açısı olarak görülür. Aslında Gotik sanatın sezgisel, duygusal ve mistik kavrayışı ile Barok ve Rokoko üslubun eğrileri ve kıvrımları da bu yeni sanatta izlerini devam ettirecektir.⁷ 18. yüzyılın ifade biçimiyle Rokoko üslubu 1890'larda Nancy'de yeniden yer bulacak ve Art Nouveau'nun biçimsel elemanlarıyla bütünleşecektir. Özellikle asimetrik kurgu, mekan birliğinin sağlanması, pastel tonlar ve bitkisel bezeme sıklıkla kullanılır.⁸

Haslam, Art Nouveau'nun ilhamını doğadan alan ilk yüzyıl akımı olduğunu belirtirken bunun arka planında biyoloji ve jeoloji alanında görülen gelişmeler ile Darwin'in teorilerinin doğaya bakış açısını değiştirmiş olduğundan söz eder. Ayrıca Alman bilim adamı Ernst Haeckel'in deniz biyolojisi için kendi eliyle çizdiği illüstrasyonlarının Art Nouveau sanatçılarınca coşkuyla karşılandığına ve bu çizimlerin, akımın görsel tetikleyicisi olduğuna da değinir.⁹

4 İrez, 2001, 85; Brenner, 2000, 5.

5 Batur, 2005, 141-142.

6 Barillari & Ezio, 1996.

7 Selz & Constantine, 1960, 101.

8 Madsen, 1975, 109.

9 Haslam 1989, 20

Doğadan esinlenen yeni sanatta bitkisel (Uzakdoğu'nun dekoratif sanatlarından ve botanik kitaplarından esinlenmeler sonucu bambu, kiraz çiçeği vb.) motifler, kadın figürleri, akıcı formlar, kıvrılan bükülen çizgiler bezeme programı olarak boy göstermeye başlar. Özellikle çıplak kadın figürleri akıcı çizgilere uyum sağlayarak Art Nouveau akımının temel süsleme elemanı haline gelir. Çiçek motiflerinin yanı sıra dalgın bakışlı, ince yapılı genç kadın figürleri sıklıkla ele alınır. Guvtave Klimt kadın figürleri ile akımın önemli ressamı arasında yer alır. Kompozisyonlarda bitkiler ve hayvanlar bir arada kullanılırken doğaya öykünme söz konusudur. Bitkisel bezemenin temsilcileri İngiltere'de William Morris, Arthur H. Machmurdo, Belçika'da Henri Van De Velde ve Amerika'da Levis C. Tiffany olur. Fransa'da ise Nancy Okulu bu akımın öncüsü olurken, okulun kurucusu Emile Gallé, cam, seramik, metal işlemlerle birlikte mobilya tasarımları da yapar.¹⁰

Grafik tasarımcıların özgün çalışmaları ile "Afiş" bağımsız bir sanat dalı haline gelir.¹¹ Mimari olarak ise yenilikler birbirini takip eder. Yüzyılın en önemli malzemesi olan dökme demir, hem taşıyıcı hem de dekoratif olarak kullanılır. Metro girişlerinde yapılan değişik bölümlerde de hem fonksiyonel hem bezeme unsuru olarak kullanılmaya başlanır. Mimar Gaudi'nin bitki yaprakları ile bezenmiş binaları dönemin mimari yapılarına öncü olurken yapı malzemesi olarak demir kullanılarak inşa edilen Eiffel Kulesi mimaride devrim sayılabilecek bir eser olarak ortaya çıkacaktır.¹² Ayrıca cam ve vitrayın yoğun kullanımı ile ışık önem kazanır dolayısıyla pencere, merdiven ve hollerin vurgulandığı yeni bir mimari anlayışı getirir.¹³

19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı Devleti'nde ise yönetimde Sultan II. Abdülhamid vardır. Devlet yüzyılın başına göre daha karmaşık bir siyasi yapının içerisinde. Yüzyılın başında güçler dengesinin değişmesi, imparatorluğun kendi varlığını devam ettirebilmek adına uyguladığı Batılılaşma politikasının yetersiz kalışı, Osmanlı Devleti'ni hayatta kalma mücadelesinin içine sürüklemiştir. Özellikle milliyetçilik akımının etkisiyle başkaldıran milletler, Avrupa'nın sömürgecilik ve sanayi devrimi sonucu uygulamaya koyduğu yayılma politikaları ve gösterdikleri askeri başarıları karşısında Osmanlı İmparatorluğu, sürekli önlemler almak zorunda kalan ve yeni düzenlemeler yaparak yüzyılın dinamikleriyle baş etmeye çalışan bir devlet görünümündedir.¹⁴ Sanayi tüm çabalara karşın yeterince gelişmemiştir, üretimden çok dış alım söz konusudur. Toplum ve kent yapısı dışa açık, eklektik izlerin yer aldığı yamalı bir düzen içindedir, yenilikler yakından takip edilir ve imparatorluk sınırları içinde kullanım alanı bulur. Dönemin yönetim merkezi Yıldız Sarayı'dır ve bünyesindeki kütüphanede yer alan kitap ve kataloglar Batı'nın yakından izlendiğinin hiç kuşkusuz en

10 İrez, 2001, 85.

11 Selz & Constantine, 1960, 33.

12 Ayaydın, 2015, 63.

13 Ware, 2010.

14 Karal, 1988; Deringil, 2007.

temel göstergesidir.¹⁵ Ayrıca çağının iletişim ve ulaşım araçlarının (telgraf ve demiryolu) kullanımı, Osmanlı başkentinin Avrupa'yla bağlantısını kolaylaştırmış, Paris ve Brüksel'deki gibi Bon Marche, Au Lian, Bazar Allemand gibi mağazaların açılması Paris ve Londra modasını İstanbul'a taşımıştır.¹⁶

Batı'yı takip eden ve Batı'da gördüğünü geriden gelerek uygulayan Osmanlı Devleti, 19. yüzyılın son çeyreğinde çağının üslubunu yakalar ve neredeyse tüm dünyaya hâkim olan Art Nouveau, eş zamanlı olarak Osmanlı'da da uygulanır. Batı için belirli bir felsefenin ve sosyal ortamın ürünü olarak ortaya çıkan bu yeni akım, Osmanlı'da eş zamanlı yaşanmasına karşın aynı dinamizm içinde gelişim göstermez. 19. yüzyılın son çeyreğinde Avrupa ülkelerinin görece bir politik istikrara ve refaha kavuştuğu yıllarda ortaya çıkan Art Nouveau öncelikle sanayileşmiş, yeni üretim biçimini geliştirip sahiplenmiş ülkelerde "Yeni'yi arama" amacıyla ortaya çıkar ve benimsenir. Osmanlı'da ise "Yeni'yi aramaktan öte Batı'yı takip etme, Batılı gibi olma çabalarının sonucunda moda olanın uygulanması ile başlar. Her ne kadar Tarz-ı Cedid olarak Osmanlı Türkçesi'ne çevrilerek tam karşılığı verilmiş olsa da Avrupa'da var olan düşünsel ortam içerisinde gelişim göstermez. Ancak dönem içinde üslubun uygulama alınlarıyla özgün örneklerini verir. Başta İtalyan mimar Raimondo D'Aronco'nun tasarımları olmak üzere özellikle başkent İstanbul'un çehresi değişmeye başlar.¹⁷ D'Aranco'nun Osmanlı İslam sanatından etkilenecek inşa ettiği yapılar İstanbul Art Nouveau'sunun özgün eserleri arasında yer alır.¹⁸ Mimari uygulamalar aynı yıllar içerisinde kullanım eşyalarında da yansımaları bulur, üsluba ait çok sayıda mobilya satın alınırken, imparatorluk fabrikalarında da özgün, kullanıma yönelik eserler üretilir. Henüz mobilyada ithal edilenden imal edilme aşamasına yeni yeni geçilmiştir. İstanbul'daki mağazalardan satın alınan eserlerin hem bu yeni üslubun benimsenmesinde hem de mobilya üretiminde büyük payı olmalıdır.

Mimari ve kullanım eşyalarından başka Art Nouveau edebiyatta da etkin olur ve Edebiyat-ı Cedide ile yayımlanan Servet-i Fünun dergisi Batı Art Nouveau'su ile benzerlikler gösterir. Özellikle kadın hareketlerinin yükselişi ile yayımlanan feminist dergiler ile kadını konu alan yayınlar gerek yazı karakterleri gerekse tasarım olarak Art Nouveau üslubun izlerini taşır. Kadın figürü zarif, romantik ve kentli bir tip olarak sunulur. Art Nouveau'da da kadın genç ve yeni kavramlarıyla örtüşerek modern çağın simgesine dönüşmüştür. Osmanlı dergilerinde kullanılan kadın figürleri de bu anlamda sadece biçimsel olmayıp Osmanlı toplumundaki modernleşmenin de göstergesidir.¹⁹

Son dönem Osmanlı'nın ikamet ettiği ve bugün birer müze olarak kullanılan saray, kasır ve köşklerin koleksiyonlarında yer alan Daum Nancy, Emile Gallé,

15 Baytar, 2015, 1-25.

16 Batur, 2015, 151.

17 Batur, 1993, 40-61.

18 Barillari & Ezio, 1996, 97.

19 Batur, 2005.

gibi Art Nouveau ustalarının cam ve ahşap imzalı eserlerinin yanı sıra kütüphane koleksiyonlarında yer alan kitap ciltleri ve dergiler Art Nouveau üslubun imparatorluk düzeyinde ne denli benimsendiğinin göstergesidirler. Bu çalışma ise üslubun tüm örneklerinden çok cam işçiliği ile tanınan Emile Gallé'nin mobilya tasarımlarını konu olarak almaktadır. Gallé'nin az bilinen ve belki de hiç bilinmeyen imzalı iki eserinin Osmanlı saray koleksiyonu içerisinde yer alıyor olması bu üslubun Osmanlı'da görülen örnekleri açısından kayda değerdir.

Cam Ustalığında Mobilya Üretimine; Emile Gallé

Güzellik gerçekte, gerçek ise doğadadır. (E. Gallé)

Daha çok bir cam ustası olarak bilinen Emile Gallé, 4 Mayıs 1846'da Fransa'nın Nancy kasabasında doğar, 23 Eylül 1904'te ölür. (Görsel 1) Ailesi Nancy'de kristal ve porselen satışı yapan bir mağazanın sahibidir. İçinde bulunduğu rahat maddi ortam Gallé'ye istediği eğitimi almasına olanak tanır. Doğaya âşık olan Gallé ömrünü botanik bahçelerinde geçirir, evinin bahçesinde ise çeşitli türlerden nadir bitkiler yetiştirir. Kendisini tanımlarken "*Benim köklerim doğanın derinliklerindedir*" der.²⁰ Bitkilere duyduğu özel ilgiyi yeteneği ile birleştiren sanatçı, bunu tasarımları üzerinde kullanır. Doğaya hayrandır. Ona göre sanat, fikir, gözlem ve yürekten oluşan bir nefestir.

Gallé 1867'den itibaren tasarımlarını yapmaya başlar. Yaşadığı yıllar teknoloji, bilim ve politik açıdan patlamaların olduğu döneme denk gelir. Endüstriyel yenilikleri, 18. yüzyılın Rokoko formu ve Oryantalist etkileri ile sentezleyerek kısa sürede Art Nouveau üslubunda bir marka haline gelir.²¹ Desenler çalışır ve bu desenleri cama, fayansa ve mobilyalarına uygular. Yabani kirazlar, akçağaçlar, asmalar, düğün çiçekleri, devedikenleri, orkideler ile yusuçuklar, yarasalar ve salyangozlar çalıştığı motiflerden bazılarıdır.²² Söz konusu desenlerinden derlenen iki bine yakın dosya, (Görsel 2-3) bugün d'Orsay Müzesi koleksiyonunda yer alır.²³

Daha çok cam işçiliğinde çalışan ve uyguladığı teknikler ile bir çıkarı açan Gallé'nin er-



Görsel 1: Victor Prouvé, Emile Galle'nin Portesi, 1892, Ecole de Nancy Müzesi, (Filidis, 2015, 19)

20 Schmutzler, 1978, 97-98; İnciyan, 2014, 9.

21 Haslam, 1989, 18.

22 Duncan, 1982, 42.

23 Filidis, 2015, 18.

ken dönem cam örnekleri mineleme ve kazıma yönteminden oluşan saydam camlardır. Bu gruptaki eserlerinin bazılarını hafifçe renklendiren sanatçı, bu çalışmalarına “*Ayrıştığı*” adını verir. 1878’de bu eserleri ile katıldığı Paris Sergisi’nde dört altın madalyanın sahibi olur. 1884 Sergisi’ne bu defa değişik renklendirmeler, metal varak ve hava kabarcıklarını kullanarak tasarladığı cam işleri ile katılır. Altın madalya ile ayrıldığı bu sergi sonrası yeni uygulamalarla



Görsel 2-3: d’Orsay Müzesi Koleksiyonunda yer alan Emile Gallé’nin çizimlerinden örnekler (d’Orsay Müzesi, 2018)

tekniklerini geliştirir. Üst üste yapıştırılmış cam levhalara kazıma ya da kabartma (cameo) tekniklerini uygular. Cameo değişik renklerde cam tabakasının üflenerek cam yüzeye tutturulması ve daha sonra tıraşlanmasıdır. Opak görümlü bu eserlerinde sanatçı tarihsel konulardan uzaklaşır, bitkisel motifleri ve hayvan figürlerini kullanır. Söz konusu eserleri ile 1889 Paris Sergisi’nden büyük ödülün (Grand Prix), sahibi olarak ayrılır. Ayrıca bu sergiye camları haricinde seramik ve mobilyaları (çalışma masası, yabancı kiraz motifli yan sandalyesi ve satranç masası) ile katılmıştır. Seramikleriyle altın, mobilyaları ile de gümüş madalya alır. 1889 Sergisi Gallé’nin uluslararası ün kazanmasına vesile olur.

Bir süre sonra kazıma teknikindeki çalışmalarıyla seri üretime geçer. 1893’te Chicago Dünya Fuarı’na, 1897’de Münih Sergisi’ne katılır. 1897 Sergisi’nde daha farklı bir yöntemi benimsemiştir. Yarı erimiş cam üzerine yarı erimiş cam parçalarını uygulayarak çalıştığı “cam marküteri” ona altın madalyayı kazandırır. Paris Uluslararası Sergisi onu yine iki büyük ödülün sahibi yapar ve kariyerinin zirvesine taşır. 1902’de Society of Beaux Art’ın üyesi olan sanatçı, légion d’honneur nişanının da sahibi olur.²⁴

Gallé’nin kendine özgü uygulama ile geliştirdiği cam marküteri ahşap çalışmalarında uyguladığı marküteri yönteminden etkilenecek geliştirmiş olmalıdır. Sanatçı her ne kadar cam ustası olarak ün yapmış olsa da ahşap eserleri de azımsanmayacak kadar özel işçilik ve tasarımlara sahiptir. Ahşabı ilk olarak 1885’te kullanır. her mobilyanın formunu ve bezemesini işlevine göre araştıran Gallé, mobilyanın bütünselliğine önem verir. Bunun için destek, bacak, tabla, gibi mobilyanın her bir parçasını inceleyerek bütünlük.²⁵

24 Naturalistik Spoon, 2018.

25 Duncan, 1982, 42

18. yüzyılın Fransız mobilya stillerini takip etmiş olsa da tasarımlarında kullandığı asimetrik düzenlemeleri, kakma yöntemi ile işlediği bitkisel kalıpları kendi özgün üslubu ile ortaya koyar.²⁶ Öyle ki bitkisel formları bronz kaplamalarında dahi kullanır. Farklı renkteki ahşapları kullanarak yapmış olduğu kaplamalar mobilyalarına ışıltılar katar. Düz marküteri tekniğini alçak kabartma biçiminde işleyerek özgün eserler yapar.

Geliştirdiği üslupla birçok sanatçıyı etkileyen Gallé, kendine özgü üslubuyla Art Nouveau akımın öncü tasarımcılardan birisidir. Doğaya tapar derecesinde tutkundur. Cam, porselen, metal ve ahşaptan oluşan tasarımlarında doğaya duyduğu tutkusunu yansıtır. Tasarımlarının çoğu aynı örgenin değişik biçimlerde tekrarlandığı dizilerden oluşur. 1901’de Nancy’de kurduğu Yerel Endüstriyel Sanatlar Birliği adlı okulda mobilya tasarımcısı Louis Majorelle (1859-1926), Jacques Gruber, Eugene Vallin (1856-1922) ve yerel cam üreticileri Auguste (1853-1909) ile Antonin (1864-1930) Daum kardeşlerle işbirliği yaparak çalışır. Sanatçının üslubu “Nancy Okulu Üslubu” adıyla Fransa’da yaygınlaşır. Eserlerinden büyük çoğunluğu imzalıdır.²⁷ İmzalarına dayanarak sanatçının 2 dönemi ve 2 üslubu olduğundan söz edilir. Erken dönemlerinde daha çok günlük mobilyalar üretirken özellikle 1890 sonrasında büyük boyutlu mobilyalar üretmeye başlar.

a) Erken Dönem; Etkileşimler (1885-1895)

Bu dönem çalışmalarında eklektik düzen hâkimdir. Özellikle Rönesans, XV. Louis ve Rokoko üslubunun tarihsel karışımı ile Art Nouveau üslubunun ilk örneklerini verir. Mobilyaları birer küçük heykel gibi tasarlayan sanatçının ilk üretimleri küçük parçalardan oluşur. Çay masaları, elekler, kaideler (piyadestaller) gibi küçük parçalardan oluşur. Malzeme olarak yerel ahşabı kullanır (Meşe, fındık, ceviz ya da meyve ağacı gibi). Eserlerinin üzerinde kimi zaman tarihi hikâyeleri kimi zaman da sıradan çiçek ya da kuşları betimler. Bu dönemde konuşan mobilya adını verdiği tasarımlarında simgeci yazarlardan yaptığı alıntıları özgün bir uygulama ile kakma yöntemi ile işler. Bazı mobilyalarına renk kullanarak (biraz kırmızı, biraz yeşil ile) çiçek ya da yapraklara efekt verir. Bu dönem eserleri üzerine attığı imzası, tam isminden ve doğduğu kasabasının adından oluşur: “*Emile Gallé Nancy.*”²⁸ (Görsel 4-6)

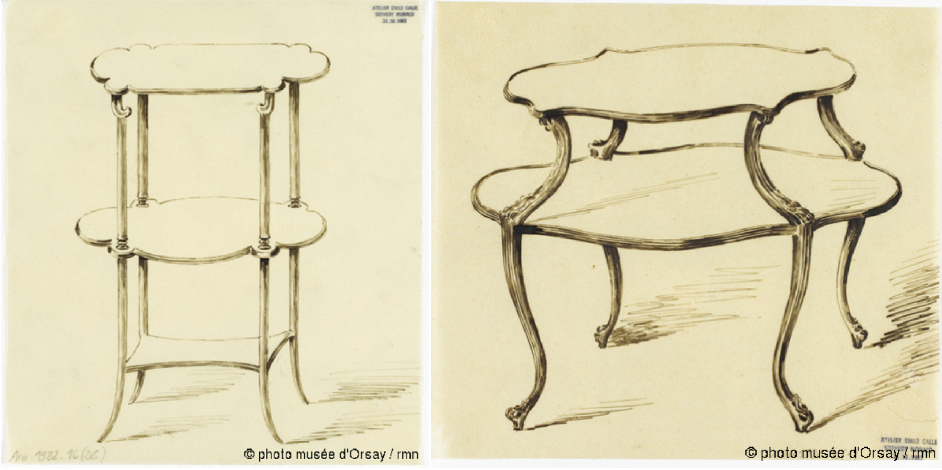
b) İkinci Dönem; Görkemli Art Nouveau, 1895-1904

İnce hatlar ve oryantalist etkilerin görüldüğü bu dönem, Gallé’nin en yaratıcı dönemidir. (Görsel 6-7) Yirmi beşin üzerinde kullandığı egzotik ahşap çeşitleri ile üretimler verir. Bambu, sekoya, maun en çok kullandığı ahşap türüdür. Formları asimetriktir. Çünkü ona göre doğada hiç bir şey simetrik değildir. Eserlerinde dolaplar açılıp kapanabilen bölümlerden oluşur. Ayaklar ise birer heykel gibi çiçek buketleri ya da hayvan formundadır. Bacağının dev bir yusuftuktan oluştuğu *Yusuftuk Masa*

26 Selz & Constantine, 1960, 98.

27 Özsoy, 1997, 641.

28 Gallery TinyEsveld, 2015; Duncan, 1982, 43; Özsoy, 1997, 641.



Görsel 4-5: Sanatçının ahşap eserleri için yaptığı eskiz çalışmaları mevcuttur. Diğer desenleri ile birlikte d'Orsay Müzesi'nde bulunan bu çizimlerin örnekleri. (d'Orsay Müzesi, 2018)

Görsel 6: Emile Galle imzalı sanatçının erken dönemine ait haşhaş bitkisinin bezeme olarak kullanıldığı masa (Gallery TinyEsveld, 2019)



sanatçının en güzel örneklerinden birisidir. Oldukça özgün eserler üreten Emile Gallé çok pahalı olmayan herkesin ulaşabileceği mobilyalar yapmayı tercih ettiğinden daha küçük boyutlu, seri mobilyalar da üretir. Yalıçapkını dolap, yusufçuk masa, kurbağa ayaklı lady masa, kelebekli büfe, müzik dolapları bu dönem mobilyaları arasındadır. Ölümünden hemen önce tasarladığı son işi ise hiç kuşkusuz en önemli eseridir. Gül, abanoz, sedef ve camı birlikte kullandığı *Şafak ve Alacakaranlıkta* adını verdiği bu eser, bir yatak ile beraber bir komodinin, bir dolap, iki sandalye ve bir vitrinden oluşur.²⁹ Yaşam ve ölümü temsil eden bu eserinde figürlü sahne şafağı, yumurtanın üzerinde duran iki kelebek ise yaşamı ve doğumu simgeler. (Görsel 7-11)

²⁹ Gallery TinyEsveld, 2015; Duncan, 1982, 46.



Görsel 7-8: *Şafak ve Alacakaranlıkta* adlı eser.

(Musée de l'École de Nancy, 2019)



Görsel 9-10: 1898 yılına tarihlenen masa tablası üzerindeki bitkisel bezeme motifi ve sanatçının imzası. Berlin Ulusal Sanat ve Zanaat Müzesi Koleksiyonu (E. Gallé, 2014, 188-189)

Görsel 11:
Yusufluk Masa, 1900
civarı, Galle imzalı.
(Macklowe Gallery, 2019)



Osmanlı Sarayı'nda Emile Gallé'nin Mobilya Örnekleri

Osmanlı Devleti'nin son dönemine ait saray, kasır ve köşkların koleksiyonlarının günümüzde bağlı olduğu Milli Saraylarda birisi daha önce tespit edilen ancak tarihlendirilmesi yapılmamış olan³⁰ diğeri ise daha önceden literatürde yer almayan ve koleksiyon çalışması esnasında tarafımdan tespit edilen Gallé'nin 2 adet eseri mevcuttur. Her biri ince işçilikli, küçük, hafif ve taşınabilir boyuttaki söz konusu 2 eser, bitkisel kıvrımları ve kuş figürleri ile hem Art Nouveau üslubun hem de sanatçısı Emile Gallé'nin tasarım özelliklerini taşır. Her ikisi de tarihsiz ve imzalı olan bu eserlerin giriş tarihleri ve temin edilmiş yolları belirsizdir. Ancak her ikisi de saray koleksiyonunda kullanım eşyası olarak dönemine aittir, sonradan koleksiyona dâhil edilmemişlerdir.

Sanatçıya ait ilk eser 63x42x112 cm boyutlarında bir bahüdüdür. Daha önce literatüre geçmeyen ve tarafımdan yapılan çalışma esnasında Gallé'ye ait olduğu tespit edilen eser, marküteri işçiliğindedir.³¹ Dört ayaklıdır. Orta bölümü iki kapaklı, üstte bir, altta iki çekmecesine sahiptir. Alt etek bölümleri dalgalıdır. Dalgalı form ayaklarda da devam eder. Bahünün ön ve yan yüzeyi marküteri teknikle panolar halinde dal ve kuş motifleri ile bezelidir. Üzerinde *Emile Gallé Nancy* imzasını taşır.(Görsel 12a-b) Tarihsiz ve imzalı olan bu eserin, bu çalışmanın 490. sayfasında da belirtildiği üzere imzadan yola çıkıldığında sanatçının tam adından ve doğduğu kasabadan ibaret olması ile erken dönemine ait işler arasında olabileceğine dair bir ipucu verir.

30 Yılmaz, 1993, 66-73.

31 Baytar, 2012, 229.



Görsel 12 a-b: Bahü, Emile Gallé Nancy imzalı, Milli Saraylar Koleksiyonu (Baytar, 2012, 229)



Görsel 13 a-b: Etajer ve “gallé” imza detayı, Milli Saraylar Koleksiyonu, (Baytar, 2012, 230)

Sanatçıya ait diğer eser ise 91x56x76 cm. boyutlarında bir etajerdir. Ahşap üzeri marküteri işçilikte olup kıvrımlı dört ayaklı, dikdörtgen formlu ve çift tablalıdır. Üst ve alt tablanın her iki yan kenarı dilimlidir. Tabla üstleri marküteri teknikte bitkisel formlarla bezelidir. Eserin üst tablasında *gallé*’ imzası yer alır. (Görsel 13a-b)

İmzalı ancak tarihsiz olan bu eserin üzerinde yapılan çalışmalar sonucunda Paris d’Orsay Müzesi koleksiyonunda kayıtlı benzer form ve işçilikte bir etajer tespit edilmiştir. *Gallé* imzasını taşır (Görsel 14). Çalışmanın 490. sayfasında belirtildiği gibi



Görsel 14:

Etajer, Musée d'Orsay
Koleksiyonu

sanatçının kullandığı ve sadece soyadından ibaret imzasının ikinci dönem işlerine ait olduğu düşünüldüğünde tarihsiz olarak geçen Milli Saraylar koleksiyonundaki etajerin de sanatçının ikinci dönemine, 1895-1904 yıllarına, ait olduğuna dair bir ipucu verir.

Değerlendirme ve Sonuç

Osmanlı'da da Tarz-ı Cedid olarak karşılığını bulan Art Nouveau üslubu Avrupa ile eş zamanlı olarak yaşanır ve kısa zamanda benimsenerek özgün örneklerini verir. Öncelikle mimari formlarda karşımıza çıkan üslup mimari ile birlikte günlük kullanım eşyalarında ve edebiyatta da kendisini gösterir. Özellikle son dönem Osmanlı saraylarının koleksiyonlarında yer alan camdan porselene, metalden mobilyaya uzanan geniş yelpazedeki Art Nouveau eserler bu üslubun imparatorluk düzeyinde benimsenmiş olduğunu gösterir.

Yüzyılın getirdiği teknolojik gelişmeler ve ulaşımın kolaylaşmış olması Art Nouveau'nun kısa zamanda İstanbul'a ulaşmasında en büyük rolü oynamış olmalıdır. Başkentte açılan mağazalardan satın alınan eserler, benzer mobilyaların üretilmesine de vesile olmuştur. Bu çalışmanın konusu olan Gallé'nin mobilyaları Osmanlı sarayına nasıl gelmiştir? Osmanlı arşiv kayıtlarında yeterli açıklamanın yer almaması eserlerin saraya ne zaman ve hangi yoldan girdiği konusunu hep muallâkta bırakmıştır. Üslubun ilk ortaya çıktığı Sultan II. Abdülhamid döneminden başlayarak (19. yüzyıl ikinci yarısı) Halife

Abdülmeccid'in saraydan ayrıldığı (1924) tarih aralığına kadarki dönem giriş tarihi olarak tahmin edilebilir. Ancak kesin bir tarih vermek ne yazık ki mümkün değildir.

Söz konusu mobilyalar nasıl gelmiştir? Osmanlı Gallé'ye ait bu mobilyaları bilinçli bir tercihle mi almıştır? Ne yazık ki bu soruların cevapları da yorumun ötesinde değildir. Sergi ve fuarları yakından takip eden, kendisi de iştirak eden Osmanlı'nın Gallé'yi buralardan tanıma ihtimali çok yüksek bir olasılık olarak görülmektedir. Üstelik Gallé'nin buralardan hep ödül sahibi olarak ayrılmış olması Art Nouveau üsluplu eser alırken ayırıcı bir faktör oluşturmuş olabilir. Ya da bu eserler fuarda görülüp sipariş yolu ile yaptırılmış olabilir ya da aracı firmalar kanalı ile satın alınmış olabilir gibi farklı yorumlar geliştirilebilir.

Bu çalışmada konu olarak alınan iki eserin de kayıtlarda imalat tarihleri, hangi dönemde ve hangi kanaldan saraya geldiği bilgisi yer almaz. Söz konusu iki eserin (bahü görsel 12a-b ve etajer görsel 13a-b) üzerinde imza haricinde takip edilebilecek bir veriye de rastlanmaz. Ancak çalışma süresince eserler üzerinde yapılan çalışmalar tarihlendirme konusunda en büyük yol gösterici oldu. Görsel 12a-b de yer alan bahü sanatçının erken dönemine tarihlendirilirken, görsel 13a-b'deki etajer ikinci dönemine tarihlendirilir. Paris d'Orsay Müzesi koleksiyonunda yer alan benzer etajer de bu savı destekledi. (Görsel 14) Eserlerin birinin sanatçının erken dönemine (1885-1895) tarihlenmiş olması Osmanlı Devleti'nin Gallé'nin eserleri ile ilk defa 1893 Chicago sergisinde tanışmış olabileceğini düşündürür.

Dünyanın çeşitli müzelerinde eserleri bulunan Emile Gallé, kendine özgü üslubuyla Art Nouveau akımının öncü tasarımcılarından. Bugün Milli Saraylar koleksiyonunda mobilya ve cam örneklerinin yer alıyor olması Gallé'nin uluslararası standartlarda bir sanatçı olduğunun vurgusu olmasının yanında Osmanlı'nın da güncel olanı yakından takip ettiğinin göstergesidir. Art Nouveau ve Emile Gallé üzerine çok sayıda çalışma mevcut olmakla birlikte Osmanlı sarayında yer alan eserlerine yer verilmez. Bu çalışma ile söz konusu eserlerin hem dönemlendirilmesinin yapılmasına hem de sanatçının imzasını taşıyan özgün iki eserin literatüre kazandırılmasına çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- Ayaydın, A. (2015). Art Nouveau Akımına 21. Yüzyıl Perspektifinden Bir Bakış, *Ulakbilge*, 3(6), 59-73
- Barillari, D. & Ezio, G. (1996). *İstanbul 1900 Art Nouveau Architecture and Interiors*. New York: Rizzoli Int. Publication.
- Batur, A. (1993). Mimar Raimondo D'Aronco ve Milli Saraylardaki Çalışmaları, *Milli Saraylar 1993*, 40-61.
- Batur, A. (2005). *Avrupa'dan İstanbul'a Yeni Sanat 1890-1930*, İstanbul: Mimarlar Odası.
- Batur, A. (2014), İstanbul'da Art Nouveau Mimarlığı. Mimarlık Vakfı Konferansı, (<http://www.mimarist.org/gundem/3788-istanbul-da-art-nouveau-mimarligi.html>). (Erişim Tarihi: 30.11.2015).
- Batur, A. (2015), Bankalar Caddesi Gelişirken 20. Yüzyıl Başında Bir Yeni: İstanbul'da Art Nouveau, *Osmanlı Bankası Müzesinde Mimarlık Sohbetleri*. (http://www.obarsiv.com/guncel_vct_mimarlik_2003_ab.html) (Erişim Tarihi: 29.11.2015).
- Baytar, İ. (2012), *Abdülmeccid, Abdülaziz ve II. Abdülhamid Dönemi Mobilyasının Üslup Açısından İncelenmesi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Baytar, İ. (2015). 19. Yüzyıl Osmanlı Saraylarına Ait Dekorasyon Katalogları, *İÜ Sanat Tarihi Yıllığı*, 1 -25.
- Deringil, S. (2007). *Simgeden Millete II. Abdülhamid'den Mustafa Kemal'e Devlet ve Millet*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- d'Orsay Müzesi*. (2018a). (http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&zsz=5&lnum=&numid=159858) (Erişim Tarihi: 29 Eylül 2018).
- d'Orsay Müzesi*. (2018b). (http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&zsz=5&lnum=&numid=159858) (Erişim Tarihi: 29 Eylül 2018).
- Duncan, A. (1982). *Art Nouveau Furniture*. London: Thames and Hudson.

- Filidis, N. (2015). Fikir, Gözlem ve Yürekten Oluşan Bir Nefes, *Gallé, Daum, Lalique Camın Şairleri*, 18.
- Gallé, É. (2014). *Émile Gallé*. New York: Parkstone International.
- Gallery Tiny Esveld. (2015). *A Practical Guide to Galle Furniture*: (www.tinyesveld.com/index.pl?id=2327). (Erişim Tarihi: 4 Kasım 2015).
- Gallery Tiny Esveld. (2019). *Galle table with poppies*: <http://www.tinyesveld.com/galle-table-with-poppies/> (Erişim Tarihi: 11 Ekim 2019)
- Gallery Macklowe. (2019), *Furniture*: <http://www.macklowegallery.com/gallery-display-item.asp/antique/Decorative+Arts/Art+Nouveau/Furniture/antiques/Tables/item/F-17887/Tables/French+Art+Nouveau+Dragonfly+Table+by+Émile+Gallé> (Erişim Tarihi 11 ekim 2019)
- Haslam M. (1989). *In The Nouveau Style*, Londra: Thames and Hudson.
- İnciyan, N. (2015). Art Nouveau ve Cam Sanatı, *Gallé, Daum, Lalique Camın Şairleri*, 22.
- İrez, F. (2001). Art Nouveau ve Art Deco Mobilyalar, *Antik Dekor*, (64), 85.
- Karal, E. Z. (1988). *Osmanlı Tarihi*. Ankara: TTK Yayınları.
- Macklowe Gallery. (2019). French Art Nouveau Dragonfly Table by Émile Gallé: <http://www.macklowegallery.com/search-antiques.asp/currentPage/-1/art-nouveau-antique-estate/Galle> (Erişim Tarihi 11 Ekim 2019)
- Madsen T. S. (1975). *Sources of Art Nouveau*. New York: Da Capo Press.
- Musée de l'École de Nancy. (2019). *Le Mobilier*: <https://musee-ecole-de-nancy.nancy.fr/les-collections/le-mobilier-renouveler-le-cadre-de-vie-2896.html> (Erişim Tarihi: 11 Ekim 2019)
- NaturalisticSpoon. (2018), *Emile Galle*. (http://naturalisticspoon.com/Emile_Galle.html). (Erişim Tarihi: 25/09/2018)
- Özsoy, N. (1997). Emile Gallé, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*.(C. I, 641). İstanbul: Yem Yayını.
- Selz P. ve Constantine M. (1960). *Art Nouveau: Art And Design At The Turn Of The Century*. MOMA.
- Schmutzler R. (1978). *Art Nouveau*. Britain: Thames and Hudson.

- Brenner, C. M. (2000). *Teaching Art Nouveau 1890-1914*. Washington: National Art Gallery.
- Ware, R. (2010), Changing Interpretations of Art Nouveau Architecture in Finland in the First Years of the 20th Century, *Art Nouveau & Ecology: International Symposium: Perception of Art Nouveau*, <http://www.artnouveau-net.eu/> (Erişim tarihi: 11.10.2019)
- Yılmaz, F. Y. (1993). Art Nouveau ve Dolmabahçe Sarayı'nda Bulunan Bazı Örnekler, *Milli Saraylar 1993*, 66-73.

ANKARA KARACABEY İMARETİ MİMARİ DIMAŞKLI EBU BEKİR OĞLU AHMED ÜZERİNE BİR DENEME



A STUDY ON THE ARCHITECT OF THE KARACABEY İMARET IN ANKARA: AHMED İBN ABU BAKR AL-DİMASHQÎ

Mustafa Çağhan KESKİN*

Öz

On dört ve on beşinci yüzyıl Osmanlı mimarlığının aktörleri hakkındaki veriler son derece sınırlıdır. Mimarın adını içeren sınırlı sayıda kitabe ve önemli bir sultan yapısının mimarını anan birkaç çağdaş yazma, bazı mimarların adının sanat ve mimarlık tarihi literatürüne geçmesini sağlamıştır. Ankara’da 1427 yılında Karaca Bey tarafından inşa edilen imaretin kitabesi, Ebu Bekir oğlu Ahmed adlı bir mimarın adını barındırması bakımından Osmanlı mimarlık tarihi açısından özellikle değerlidir. On beşinci yüzyılın ilk yarısında faaliyet gösterdiği anlaşılan bir Osmanlı mimarı olan Ahmed’e ilişkin tek kaynak Karacabey İmaretini girişinde bulunan bu kitabedir. Karacabey İmaretini inşa edebilecek yetkinlikte bir mimar olan Ahmed, dönemi içinde başka yapılarda da görev almış olmalıdır. Bu çalışma, Ahmed’in Ankara ve Amasya gibi kentlerde gelişen muhtemel kariyerini, kendisi gibi mimar olan babası Ebu Bekir’e ilişkin veriler, tarihi kaynaklar ve dönemin mimarlık ürünleri üzerinden ortaya koymayı amaçlayan bir denemidir.

***Anahtar Kelimeler:** Ankara, Erken Osmanlı Mimarlığı, Amasya, Karacabey İmaretini, Ebu Bekir oğlu Ahmed, Osmanlı Mimarları,*

Abstract

The information about the 14th and early 15th century Ottoman architects is intensely inadequate. In fact, the only extant information on the architects of early Ottoman world is their names. Apart from several historical chronicles which somehow mention the name of the architect of a significant monument, the only sources regarding the names of Early Ottoman architects are the inscriptions, which took place in the art and architecture literature. The inscription of the imaret, built in 1427 by Karacabey in Ankara, giving the name of an architect, Ahmed ibn Abu Bakr (Ahmed the son of Abu Bakr) is very significant for History of Ottoman Architecture. This inscription is the only source on Ahmed who was in charge in the first half of the 15th century. Ahmed, who was an competent architect to build an imaret as Karacabey, should had taken in charge in several monuments, as well. This paper aims to reveal the possible career of Ahmed around Amasya and Ankara region with taking account of the data on his father Abu Bakr, who was an architect as well, historical sources and the contemporaneous architectural monuments nerby Ankara.

***Keywords:** Ankara, Early Ottoman Architecture, Amasya, Karacabey İmaret, Ahmed bin Abu Bakr, Ottoman Architects,*

* Dr. Öğretim Üyesi, Kadir Has Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, İstanbul. ♦ ORCID ID: 0000-0002-6514-1328 ♦ E-mail: caghankeskin@gmail.com

On dört ve on beşinci yüzyıl Osmanlı mimarlığının aktörlerine ilişkin veriler son derece sınırlıdır. Mimarın ya da yapıda görev alan bir usta veya sanatçının adını içeren az sayıda kitabe ve önemli bir sultan yapısının mimarını rastlantısal olarak anan birkaç çağdaş yazma, bazı aktörlerin adının sanat ve mimarlık tarihi literatürüne geçmesini sağlamıştır. Çelebi Sultan Mehmed'in damadı ve aynı zamanda Anadolu Beylerbeyi görevinde bulunan Celâleddin Karaca Bey tarafından Ankara'da inşa edilen imaretin kitabesi, mimarın adını barındırması bakımından Osmanlı mimarlık tarihi açısından özellikle değerlidir (Fot. 1-2). Söz konusu kitabe yapının mimarının Ebu Bekir oğlu Ahmed olduğunu bildirmekle birlikte, adı geçen Osmanlı mimarına ilişkin günümüze ulaşan tek kaynağı teşkil etmektedir. Karacabey İmaretini inşa edebilecek yetkinlikte bir mimar olan Ahmed büyük olasılıkla dönemi içinde başka yapılarda da görev almıştır.



Fot. 1: Karacabey İmaretini kuzey cephe

Yapının mimarı olarak Ahmed'in adını veren kitabe, zaman içerisinde yıpranmış; okuma zorlukları, kitabe metnini ilgili kaynaklarda farklılık göstermesine neden olmuştur. Böylece, Ahmed'e ilişkin farklı bilgiler literatüre geçmiştir. Kitabe ilk kez Müzeler Umum eski Müdürü Mübarek Galib (Eldem) Bey tarafından yayımlanmıştır. Mimarın adı bu ilk yayında "Üstâd Sinanu'ddin Ahmed" şeklinde kayda geçmiştir.¹ Günümüz

1 Mübarek Galib, 1928, 25.



Fot. 2: Karacabey İmareti, batı cephe

araştırmalarının, özellikle, kitabe metninin doğrudan Mübarek Galib Bey ya da ondan nakleden kaynaklardan alıntılanmış olması, mimarın literatüre Üstâd Sinanu'ddin Ahmed şeklinde geçmesine neden olmuştur.² İslam dönemi mimarları üzerine eğildiği yayınında Mayer ise, mimar olarak “Üstâd Sinan (?) bin Ahmad” ismini verir ki, buna göre yapıyı inşa eden kişi Ebu Bekir oğlu Ahmed değil, Ahmed'in oğlu Sinan'dır.³

Kitabeyi aktaran yayınlarda, okuma farklılıklarının özellikle Ahmed'i niteleyen unvan kısmında çeşitlilik göstermektedir. Karacabey İmareti üzerine birer monografi yayınlamış olan İbrahim Hakkı Konyalı ve İnci Aslanoğlu kitabenin bu bölümünü “üstâd ibnü üstâd Ahmed” yani “Üstâd oğlu Üstâd” şeklinde vermektedir.⁴ Erken Dönem Osmanlı mimarisinde yazı üzerine detaylı bir araştırma yapmış olan Abdülhamit Tüfekçioğlu, kitabenin okunuşları arasındaki farklara ve okunmasının zorluğuna dikkat çekmekle birlikte, mimarın niteleyen unvan konusunda Konyalı ve Aslanoğlu'na katılmaktadır. Tüfekçioğlu'nun stampaj ve fotoğraf üzerinden el çizimi yaparak okuduğunu belirttiği kitabe (**Fot. 3-4**) şu şekildedir:

Kitabe metni: *'Amile hâzihi'l-'imârete'-ř-şerafete | 'l-mübâreketete üstâd
ibnü üstâd | Ahmed ibnü Ebû Bekir el-Müşeymeş el-Mu'allim | El-'ilm
ilâ ... el-...dâd*

Türkçesi: “*Bu şerefli, mübarek imareti, Ebu Bekir el-Müşeymeş el-Muallim oğlu, üstâd oğlu üstâd Ahmed yaptı*”⁵

2 Mübarek Galib, 1928, 25; Ayverdi, 1989, 262; Demiriz, 1979, 205; Sönmez, 1995, 416; Özbek, 2002, 400; Gündüz Küskü, 2014, 108

3 Mayer, 1956, 124.

4 Konyalı, 1943, 7; Aslanoğlu, 1998, 21.

5 Tüfekçioğlu, 2001, 245.

Kitabede, Ahmed'in babası olarak "Ebû Bekir el-Müşeymeş el-Mu'allim" anılmaktadır. Ebû Bekir, 1414 yılında inşa edilen Merzifon Çelebi Sultan Mehmed Medresesi ve Amasya Bayezid Paşa İmaret'ndeki kitabelerden anlaşıldığı kadarıyla bu yapıların mimarıdır.⁶ Babası da kendisi gibi bir mimar olan Ahmed'in Konyalı, Aslanoğlu ve Tüfekçioğlu'nun "Üstad oğlu Üstad" şeklindeki okuma önermelerini geçerli kılmaktadır.



Fot. 3: Karacabey İmaretı taç kapısı (Kaynak: Çakmak, 2001).

Babası Ebu Bekir'in Merzifon ve Amasya'daki kitabeleri, Ahmed'in ailesi ve olası kariyerine ilişkin fikir verici niteliktedir. Çelebi Sultan Mehmed Medresesi kitabesinde "*Ebu Bekir ibn Muhammed Hamzat 'ül Müşeymeş*", Bayezid Paşa İmaretı'nin

6 Kitabeler için: Tüfekçioğlu, 2001, 117-124; Sönmez, 1995, 403-404.

kitabesinde ise *Ebu Bekir ibni Muhammed el-ma'ruf bi ibn Müşeymeş el Dimaşkî* ifadeleri yer almaktadır. Tıpkı Karacabey İmareti kitabesinde olduğu gibi Ebu Bekir'in Amasya ve Merzifon'daki kitabelerinde de Müşeymeş ailesine mensubiyete göndermede bulunulur; her iki kitabenin ortak ifadesi, Ebu Bekir'in Müşeymeş oğlu Muhammed'in oğlu olduğunu bildirmektedir.



Fot. 4: Karacabey İmareti kitabesi

Bayezid Paşa İmareti'nde yer alan kitabe, Müşeymeş için "*el Dimaşkî*", yani "Dimaşklı" tabirine yer verir. Bu ifade akla Selçuk'ta bulunan İsa Bey Camisi mimarını getirir. 1375 yılında Aydınolu İsa Bey tarafından inşa ettirilen caminin kitabesi mimarın "*Alî ibn Müşeymeş el Dimaşkî*" yani Dimaşklı Müşeymeş oğlu Ali olduğunu ilan eder.⁷ Kitabelerde zikredilen her iki Müşeymeş'in de Dimaşklı olması bunların aynı kişi olduğunu düşündürmektedir. Müşeymeş oğlu Ali, olasılıkla Ebu Bekir'in babası, Ahmed'in ise dedesi olan Müşeymeş oğlu Muhammed'in kardeşidir. Kitabeler aracılığıyla izi sürülen Suriye kökenli ailenin Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde mimari faaliyetlere katkıda bulunan yetkin mimarlar yetiştirdiği görülmektedir. Selçuk İsa Bey Camisi'nin plan ve strüktür kurgusu, Şam Emeviye Camisi'ni model alır. Bu tasarım, mimar Ali'nin Emeviye Camisi'ni yakından tanıdığını ve ailenin Suriye'den Anadolu'ya henüz geldiğini düşündürmektedir. Bu durum, Ahmed'in ailesinin on dördüncü yüzyılın son çeyreğinden itibaren en az üç nesil boyunca Anadolu'da çeşitli kentlerde mimari etkinlik içinde olduklarını işaret eder. Anlaşılan ailenin bir kısmı, XV. yüzyıl başında Amasya çevresinde faaliyet göstermektedir.

Ebu Bekir, Bayezid Paşa ve Karacabey İmaretilerinde bulunan kitabelerde "*el-Mu'allim*" unvanıyla anılır. Bu unvan, XV. Yüzyıl Memlûk coğrafyasında [günümüzde Mısır ve Suriye'yi içeren bölge], ustalaşmış mimarlar için kullanılmaktadır.⁸ Bayezid

7 Mayer, 1956, 54; Sönmez, 1995, 347.

8 Behrens-Abu Saif, 1995, 296; Özbek, 2002, 300.

Paşa İmaretî'nin son cemaat yerinde bulunan 1419 tarihli bir diğer kitabede adı geçen ve aynı unvan ile anılan Zeynüddin bin Zekerıyyâ da muhtemelen aile ile ilişkili Suriye kökenli başka bir mimardır.⁹

Ebu Bekir ve beraberindeki diğer mimar ve/veya ustaların üstlendiği Bayezid Paşa İmaretî ve Çelebi Sultan Mehmed Medresesi, Suriye ve Mısır çevresinde gelişen çağdaş Memlûk mimarisinin izlerini taşımaktadır.¹⁰ On beşinci yüzyılın ilk yarısında Amasya çevresinde inşa edilen, Gümüş Halil Paşa Medresesi (1413-1415), Merzifon Çelebi Sultan Mehmed Hamamı (?) ve II. Murad Camisi (1426-1427), Havza Mustafa Bey İmaretî (1429-1430), Amasya Yörgüç Paşa İmaretî (1430) ile Osmancık Koca Mehmed Paşa İmaretî (1430-1431) gibi anıtsal yapılar ile Bayezid Paşa İmaretî ve Çelebi Sultan Mehmed Medresesi arasında inşa tekniği ve taş dekorasyon programı bakımından paralellikler ve tekrarlanan uygulamalar göze çarpar.¹¹ Mimari benzerlikler, çağdaşlık ve coğrafi yakınlık, adı geçen yapılarda aynı mimar ve usta gruplarının görev aldığı düşünülmektedir.

Karacabey İmaretî'nin kitabesinin günümüze ulaşamayan tarih kısmını okuyan ve yayımlayan Mübarek Galib inşa tarihi olarak Hicri 831; diğer bir deyişle Miladi 1427/1428 tarihini vermektedir.¹² Ankara'ya coğrafi olarak yakın olan Amasya, Merzifon, Havza, Osmancık, Gümüş gibi yerleşimlerde aynı yıllarda inşa edilen bu yapılar ile Karacabey İmaretî arasında çeşitli benzerlikler bulunmaktadır. Karacabey İmaret plan şeması bakımından Bayezid Paşa İmaretî, Koca Mehmed Paşa İmaretî ve Yörgüç Paşa İmaretî gibi zaviyeli plan şemasının bir temsilcisi ve aynı zamanda Ankara'daki tek örneğidir. Mihrap eyvanı, orta sofa, yanlarda birer tabhane ve son cemaat revağından oluşan plan şeması, zaman içerisinde değişikliğe uğrasa da temel bölümleri varlığını sürdürmüştür. 1892 yılındaki depremden etkilenmiş ve özellikle güney bölümü zarar gören yapının mihrap duvarı yeniden inşa edilmiştir.¹³ 2005 yılındaki son restorasyonda, mihrap bölümü, Tire Yahşi Bey İmaretî'ne benzer şekilde yeniden inşa edilmiştir.

Yapının özellikle kuzey cephesi özgün detaylar sunar. Taç kapıda toplanan taş işçiliği ve bezeme unsurları, çağdaşları ile yakınlık gösterir. Taç kapının iki yanında, yarım daire profilli silmeler ile çevrelenen dikdörtgen panolarda kabartma olarak işlenen geometrik kompozisyon yer almaktadır. Doğudaki panoda on kollu, batıdaki panoda ise sekiz kollu yıldızlardan oluşan geometrik kompozisyonlara, Ankara'daki çağdaş

9 Keskin, 2015, 21; kitabe için: Tüfekçioğlu, 2001, 121.

10 Batur, 1974, 73; Öney, 1989, 30-31; Tanman, 1999, 82; Gündüz Küskü, 2014, 231-232; Keskin, 2015, 21-28.

11 Çalışmalarda işaret edilen çeşitli benzerlikler için: Bozer, 1999, 292-293; Çakmak, 2001, 52, 65; Çerkez, 2005, 510; Kuban, 2007, 151; Keskin, 2015, 25-33; Keskin, 2017, 240-250.

12 Mübarek Galib, 1925, 25.

13 Ayverdi, 1989, 256; Aslanoğlu, 1998, 2.

örneklerde rastlanmaz.¹⁴ Ebu Bekir tarafından inşa edilen Amasya Bayezid Paşa İmareti son cemaat revağındaki geometrik kompozisyonlar, Karacabey İmareti ile paralellik gösterir. Ancak, en yakın örnek, Karacabey İmareti'nden iki yıl sonra inşa edilen Amasya Yörgüç Paşa İmareti'nin giriş kapısı üzerindeki panodur. Yörgüç Paşa İmareti'ndeki pano, Karacabey İmareti'nde olduğu gibi taç kapı düzenlemesi dahilindeki boş duvar yüzeyinin değerlendirilmesini amaçlar.

Karacabey İmareti'nin mukarnaslı taç kapı kavsarasının ortasında, aşağı doğru uzanan mukarnaslı bir konsol yer alır. Konsollu kavsara düzenine, on beşinci yüzyılın ilk yarısında, Karacabey İmareti'nden başka yalnızca iki yapıda rastlanmaktadır. 1414 tarihli Edirne Eski Cami'nin kuzey taç kapısı kavsarasında böyle bir konsol bulunmakla birlikte Karacabey İmareti taç kapısı düzenlemesi özellikle 1429-1430 tarihleri arasında, Amasya yakınlarındaki Havza'da Yörgüç Paşa'nın oğlu Mustafa Bey tarafından inşa edilen imaretin taç kapısı kavsarası ile benzeşir.¹⁵

Karacabey İmareti'nin dört parçaya bölünmüş kitabesi, kavsaranın ortasında aşağı doğru inen konsolun iki yanında ve yan nişlerin üzerinde bulunur. Taç kapı nişini üç yönden dolaşan kitabeler, Amasya Bayezid Paşa İmareti ve Havza Mustafa Bey İmareti ile paralellik göstermektedir.¹⁶

Tamamı on beşinci yüzyılın ilk yarısında, on beş sene içerisinde inşa edilen Bayezid Paşa İmareti, Yörgüç Paşa İmareti, Mustafa Bey İmareti ve Osmancık Koca Mehmed Paşa İmareti'nin kitabelerinin satırları iki ucu stilize bitkisel motiflerle sınırlandırılmış kartuşlar içine alınmıştır. Kitabelerin kartuşlar içine alınması, on beşinci yüzyılın ilk yarısında az sayıda örnekle sınırlıdır.¹⁷ Karacabey İmareti kitabesi, mukarnas sarkıtları arasında yer almaktadır. Mukarnas sarkıtları ile sınırlanan satırlar, sarkıtları takip eden ince bir silme ile kartuş içine alınmıştır.

Karacabey İmareti'nin taç kapı nişinin üstünde, minare kaidesindeki nişlerde ve iç bölümde tabhane birimlerine açılan kapıların üzerinde on beşinci yüzyıldan itibaren Osmanlı mimarisinde uygulanan Bursa kemerleri bulunmaktadır. Bursa kemeri, Amasya çevresinde ilk defa, Karacabey İmareti'nin çağdaşı iki yapıda, Yörgüç Paşa İmareti ve Mustafa Bey İmareti'nde rastlanır. Özellikle, Mustafa Bey İmareti'nin tabhane birimlerine açılan kapılarında da bulunan Bursa kemerleri, kullanım yeri bakımından Karacabey İmareti ile benzeşir.

Söz konusu benzerlikler, Ahmed'in, Karacabey İmareti ile birlikte, babası ve diğer Suriyeli usta topluluğu ile beraber adı geçen bu yapılarda da görev almış olabileceğini düşündürmektedir.

14 Özbek, 2002, 401.

15 Çakmak, 2001, 39-40.

16 Çakmak, 2001, 91.

17 Çakmak, 2001, 65.

12 ciltlik hacimli bir kent monografisi olan Amasya Tarihi'nin müellifi Hüseyin Hüsameddin (Yaşar), XIV. yüzyıl sonunda Suriye'den göç eden bir miktar Suriyelinin Amasya'ya yerleşerek Bayezid Paşa İmaretinin batısında, Yeşilirmak'ın diğer yakasında bulunan ve günümüzde halen Şamlar Mahallesi olarak geçen bölgeye yerleştiğini bildirmektedir.¹⁸ Bu bilgi, bölgede Suriye nüfusunun gücüne işaret eder. Hüseyin Hüsameddin'e göre kentin güney yönünde yer alan *Şamice* mahallesi ise adını XV. yüzyıl ortalarına kadar burada ikamet etmekte olan Suriye kökenli bir mimardan almaktadır. Halk arasında *Şamice* olarak tanınan *Şemseddin Ahmed eş Şâmi'* yani Şamlı Şemseddin Ahmed adlı bu mimar 847/1443-1444 yılında kendi adıyla anılan bu mahallede bir mescid, önünde bir çeşme ve yanında bir mektep inşa ettirerek bir vakıf düzenlemiştir.¹⁹ Arap kültüründe tüm Suriye coğrafyasını tanımlamak için kullanılan "Şam", Osmanlı ve modern Türk gelenek ve literatüründe Suriye'nin başkenti Dımaşk [İng. Damascus] kentini niteler. Bu da Şemseddin Ahmed'in Dımaşklı olduğuna işaret eder.

Osmanlı geleneğinde belirli isimlerdeki kişilere belirli lakapların verilmesi adettendir. XV. yüzyıl müelliflerinden Yahyâ bin Mehmed el-Kâtib , Osmanlı yazımına ilişkin *Menâhicü'l-İnşa* adlı eserinde Ahmed adlı kişilere "*Şemsü'l-mille ve'd-din*" lakabı ile hitap edilmesi gerekliliğine değinir.²⁰ Osmanlı kaynaklarıyla hayli uğraşmış olan ve daha ziyade mahkeme sicil kayıtlarına dayanarak meydana getirdiği *Bursa Küttüğü* adlı ansiklopedik araştırmasında Bursa'da farklı zamanlarda yaşamış çokça kişiye yer veren Kamil Kepecioğlu bu geleneğin yerleşikliğine işaret ederken, Ahmed adlı kişilerin *Şemseddin* lakabıyla anıldığını bildirir. Konyalı, Aslanoğlu ve Tüfekçioğlu'nun önermeleri, Ahmed'in literatüre yaygın olarak geçtiği gibi kitabede *Sinanüddin* lakabı ile anılmadığını göstermişti. Nitekim bu lakap adı Yusuf olanlara verilmektedir.²¹

Bu durum, Hüseyin Hüsameddin'in Amasya'da ikamet ettiğini bildirdiği Dımaşklı mimar Ahmed ile Karacabey İmaretinin mimarı Ebu Bekir oğlu Ahmed'in aynı kişiler olduğunu düşündürmektedir. Nitekim, Ebu Bekir'in 1414-1417 yılları arasında Amasya çevresinde etkin olduğunun kitabeler aracılığıyla izlenebilmesi, kentteki Suriye kökenli nüfus hareketleri ve Karacabey İmaretinin Amasya ve çevresindeki çağdaşları ile mimari benzerlikleri bu önermeyi destekler niteliktedir. Sonuç olarak, mimar Ahmed'in babası Ebu Bekir ile birlikte 1414-1431 yılları arasında Amasya ve çevresinde inşa edilen anıtsal yapılarda görev aldığı, Suriye nüfusunun yerleşik olarak bulunduğu Amasya'da adını verdiği mahallede ikamet ettiği ve burada yerel bir mimar olarak ünlendiği, coğrafi bakımdan Amasya'ya yakın bulunan Ankara'da Karacabey İmaretinin inşasını üstlendiği sonucuna varılabilir.

18 Yaşar, 2007, 85.

19 Yaşar, 2007, 86.

20 Yahyâ bin Mehmed el-Kâtib, 2014, 37.

21 Kepecioğlu, 2010, 108.

KAYNAKÇA

- Aslanoğlu, İ. (1998). *Ankara Karacabey Külliyesi*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı.
- Ayverdi, E. H. (1972). *Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri 806-855 (1403-1451)*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Batur, A. (1974). *Osmanlı Camilerinde Kemer Strüktür-Biçim İlişkisi Üzerine Bir Deneme (1300-1730)*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi.
- Behrens-Abu Saif, D. (1995). Muhandis, Shad, Mu'allim Note on the Building Craft in the Memluk Period. *Der İslam, LXXII (2)*, 293-309
- Bozer, R. (1999). Amasya ve Çevresinde Erken Osmanlı Dönemine Ait Üç Ahşap Kapı. *Osmanlı, II* (ss.285-293). Ankara.
- Çakmak, Ş. (2001). *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Taçkapılar (1300-1453)*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çerkez, M. (2005). *Merzifon'da Türk Devri Mimari Eserleri I*. Yayınlanmamış doktora tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Gündüz Küskü, S. (2014). *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Anadolu Selçuklu Geleneği*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Kepecioğlu, K. (2009). *Bursa Kütüğü, Cilt 4*. Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi.
- Keskin, M. Ç. (2015). Syrian-Origin architects around Amasya region in the early 15th century. *A|Z ITU Journal of the Faculty of Architecture, 12 (2)*, 19-33.
- Keskin, M. Ç. (2017). *Osmanlı Vilâyet-i Rûm'unun İnşası (Baniler-Vakıflar-Mimari Aktörler): Yörgüç Paşa Ailesi'nin Mimari Etkinliği (1429-1494)*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi.
- Konyalı, İ. H. (1943). *Ankara Abidelerinden Karacabey Mamuresi Vakfiyesi, Eserler ve Tarihi*. İstanbul: İstanbul Numune Matbaası.
- Kuban, D. (2007). *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: YEM Yayınları.
- Mayer, L. A. (1956). *Islamic Architects And Thier Works*. Genève: Albert Kundig.
- Mübarek Galib (1928). *Ankara, İkinci Kısım: Kitabeler*. İstanbul: Maarif Vekâleti.
- Öney, G. (1989). *Beylikler Devri Sanatı XIV.-XV. Yüzyıl (1300-1453)*. Ankara: T.T.K. Yay.
- Özbek, Y. (2002). *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sönmez, Z. (1995). *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Tanman, B. (2000). Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Memlûk Etkileri. *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı "Uluslarüstü Bir Miras"* (ss. 82-90). İstanbul: YEM.
- Tüfekçioğlu, A. (2001). *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Yahya bin Mehmed el-Kâtib (2014). *Menâhicü'l-İnşa*. F. Unan (Haz.) Ankara: T.T.K. Yay.
- Yaşar, A. H. H. (2007). *Amasya Tarihi Birinci Cilt*. Amasya: Amasya Belediyesi Kültür Yayınları.

FETİHTEN 19. YÜZYILIN SONUNA KADAR YOL-KÖPRÜ HİZMETİ VEREN DOĞU KARADENİZ ZAVİYE VE DERBENDLERİ İLE GÜNÜMÜZE ULAŞAN TEK AÇIKLIKLI KEMER KÖPRÜLER



ZAWIYAHS, DERBENDS AND SINGLE-SPAN ARCHED BRIDGES WHICH ARE STANDING TODAY AND PROVIDED ROAD & BRIDGE SERVICE IN THE REGION OF EASTERN BLACK SEA FROM THE CONQUEST TILL END OF 19th CENTURY

Seyfi BAŞKAN*

Öz

Bu makalede, ilk iskân yıllarından başlayarak Osmanlı Devletinin son dönemlerine kadar, Doğu Karadeniz’de kurulmuş zâviye ve derbendler ile bu organizasyonlar tarafından çeşitli tarihlerde yapılmış, bakım ve onarımından da sorumlu oldukları tek açıklıklı taş kemer köprüler incelenmiştir. Öncelikle, Orta Asya’dan zengin bir kültürel hafıza ile yola çıkan Türk topluluklarının, batıya göç safahatında yolda karşılaştıkları kültürlerden aldıkları ve Anadolu’ya geldiklerinde bu topraklarda buldukları kadim mirasın ortak bir yaratması olan tekke, zâviye ve derbendlerin kuruluş dönemlerinde Anadolu Türk kültürüne olan katkıları değerlendirilmeye çalışılmıştır. Ardından, yüzlerce yıl boyunca, belki de bölgedeki her sel afetinden sonra yenilenmek zorunda kalınan yerel yapıcılık sanatının seçkin ürünleri olan kemer köprüler hakkındaki temel sorunlara cevap aranmıştır. Metinde, Anadolu Ortaçağının ve takip eden dönemlerin kendine özgü koşullarında oluşan zâviye ve derbendler ile kemer köprüler; şekillendikleri ekonomik ve sosyo-kültürel, ortam ile mimari özelliklerinin beraber aktarılması bir yöntem kurgusu olarak ele alınmıştır. Ancak, tekke ve zaviyelerden söz ederken, konuya sosyo-kültürel perspektiften yaklaşılarak, mimarlık ve sanat tarihi projeksiyonuna öncelik verilmiş, Ortaçağ Türk toplumdaki İslâm odaklı toplumsal/dinsel örgütlenmeler ve özellikle İslamî alt felsefelerin gelişim ilişkisi konu edilmemiştir. Özellikle, Doğu Karadeniz’in 15. yüzyılda fethiyle birlikte bu coğrafyadaki derin vadilerde oluşan yerleşik yaşam kültürü ve bu yaşam deneyimlerinin en önemli anıtsal ürünlerinden olan kemer köprülerin tarihi belge ve bulgulara yansıyan takibi yapılarak günümüze ulaşan örneklerle bağlantıları kurulmaya çalışılmıştır. Diğer bir deyişle, önemli bir kültür varlığı ve maddi miras olan bu yapıların kuşaktan kuşağa aktarılması hakkındaki yaşayan mimarlık hafızası, tarihi arka planda ele alınarak anlatılmaya çalışılmıştır.

***Anahtar Kelimeler:** Doğu Karadeniz, Zâviye, Tekke, Derbend, Kemer Köprü,*

* Dr. Öğretim Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ankara. ♦ ORCID ID: 0000-0001-5514-7585 ♦ E-mail: seyfi.baskan@hbu.edu.tr

Makale, Giresun, Trabzon, Rize, Gümüşhane ve Artvin illerinde 2002-2017 yılları arasında sürdürülen çalışmalar kapsamında, 2009-2011 yılları arasında Gazi Üniversitesi’nce desteklenen, “Tek Açıklıklı Doğu Karadeniz Kemer Köprüleri / Single Span Eastern Black Sea Humpback Bridges. Gazi Üniversitesi Rektörlüğü Bilimsel Araştırma Projeleri. 05/2009-42.Ankara” başlıklı, Bilimsel Araştırma Projesi sonuçlarıyla hazırlanmıştır.

Abstract

In this article, the *zawiyahs* and *derbends* as organizations that served the road and bridge construction services in the Eastern Black Sea from the 12th century as the first Turkish-Islamic colonization period of Anatolia until the last century of the Ottoman Empire, and the examples of this architectural tradition formed within the functional regional stages of these organizations in the region have been addressed. The contributions made to the Turkish culture in Anatolia by the Turkic tribes and clans migrated from the Central Asia to the west with a rich collection of cultural and traditional assets, and the ones made by the lodges, *zawiyahs* and *derbends* as a reflection of an ancient heritage when they were founded were discussed in the study. Within this context, the basic questions about these outstanding works of the regional and local art of construction, which had to be rebuilt after every disastrous flood in the region throughout the centuries were answered. In other words, revealing the architectural features of arch bridges together through spatial and functional organizations formed in the unique mystical environment of the changing and transforming conditions of the changing military-political conditions of the Middle Ages and the socio-cultural and economic relations of the Middle Ages was considered as a methodology. When talking about lodges and *zawiyahs*, the issue was addressed from a socio-cultural perspective, prioritizing the projection of architecture and the history of art but the relationship between Islamic-oriented religious organizations and especially the development of Islamic sub-philosophies in medieval Turkish societies were not discussed. The bridges are one of the most important products of the settled life culture and the experiences in the deep valleys of this geography with the conquest of the Eastern Black Sea in the 15th century. In particular, these structures and the architectural memory about them, which have been discussed within the scope of history in this study, were inherited from generation to generation as material and spiritual heritage.

Keywords: Eastern Black Sea, Zawiyahs, Lodges, Derbend, Arched Bridge,

I. Giriş

Jeopolitik konumu nedeniyle tarihin her döneminde üç eski kıta arasında bir geçit olan Anadolu'da, çok eski çağlardan beri bu coğrafyada yaşayan kültürler tarafından ticari ve askeri amaçlı yollar yapılmıştır. Türklerin Anadolu'ya geldikleri 11. yüzyıldan sonra da bu tarihi yolların bakım ve onarımının sürekliliği sağlanarak, karşılıklı ticaret için güvenli ortamlar oluşturulmuş, Asya-Avrupa arasındaki ticaretin sürdürülebilirliği sağlanmıştır. Çin içlerinden çıkarak Anadolu üzerinden Avrupa'ya ulaşan, 'İpek Yolu' denilen ve bir bakıma zamanının dünya ticaretinin gerçekleştiği bu ticaret yolu, geçtiği yerlere zenginlik vermiştir.

Ortaçağ'da, Anadolu'daki Selçuklu ticaret yolları, çok iyi organize olmuş hanlar/kervansaraylar düzeni ile varlığı ve sürdürülebilirliği sağlanmıştır. Anadolu'da yapılan,

savunma ve güvenlik işlevleri yanı sıra sosyal ve ticaret amaçlı han, kervansaray, ribat, zâviye, hângâh/hânikah gibi yapılar sistemi planlama ve işleyiş bakımından Orta Asya-Orta Doğu kaynaklı olmakla birlikte, Roma çağı ‘castrum’ ları ve Bizans ‘kreneidon’ ları ile amaçları bakımından benzerlikler gösterir¹. Ancak, ribat yapıları ilk devirlerde sınır boylarında, “*cihad ve gazâ için gönüllü savaşan gazilerin yaşadıkları müstahkem mevkilere denmekte iken zamanla bunlar tasavvufî bir niteliğe bürünüp zâviye haline gelmişlerdir*”². Yani, başlangıçta sınır boylarında müstahkem mevki olarak inşa edilen ribat yapıları, zamanla İslâmiyetin Orta Asya’da yayılmaya başladığı 8. yüzyıldan itibaren savunma ve güvenlik işlevlerini yitirerek tekke, türbe ve zâviye³ gibi yapıların ilavesiyle yeniden şekillenmiş ve anlam kazanmıştır.

8. yüzyılın sonlarıyla 9. yüzyılın başlarından itibaren İslâm dünyasında gelişmeye başlayan tasavvuf akımıyla birlikte, o zamana kadar yalnızca Budizm, Yahûdilik ve Hıristiyanlık gibi mistik bir düşünüş ve yaşayış biçimi sunan dinlerin yayıldığı alanlarda görülen zâviyelerin İslâm dünyasında doğuşu da bu tasavvuf akımının başlangıcı ile görülür.⁴ Tahrir kayıtlarında, “*ehl-i velâyet ve sahib-i kerâmet*” ya da “*sâlih ve mütedeyyin ve riâyeti vâcib kimesne*”ler oldukları özellikle vurgulanan, zaviyenin kurucusu da olan şeyh⁵” adı ile anılan otoritenin yönetiminde, ortak tasavvuf düşüncesini paylaşan kimselerin bir arada yaşadıkları bu müesseselerin ilk örnekleri hakkında fazla bilgi yoktur. Ancak, başlangıçta güvenlik amaçlı kurulan yapılara zamanla burada yaşayanların ihtiyaçlarını karşılayacak cami, medrese vb. yapıların eklenmesi ve tesisin kurucusunun ölümünün ardından da mezarının sonraki kuşaklar tarafından türbe yapılarak ruhaniyet atfetmesiyle oluşan bu mekânsal ve ruhani organizasyon aidiyeti Orta Asya geleneklerine dayanır. Harezmi’deki Oğuz illerinde ve Türkistan’da Göktürk Çağı’ndan başlayarak yapılmış olan bazı korunaklı kervan menzil yapıları İslâmiyetin bu bölgelerde yayılmasından sonra hankâh olarak kullanılmışlardır.⁶

1 Yavuz,1992, 253.

2 Ocak,1978, 241.

3 “*Arşiv belgelerinde, dayanak, dayanılan yer veya tarikat mensuplarının bir arada yaşadıkları yer anlamına gelen dini, sosyal işlevleri olan yer ve mekânlar için, zaviye, hankâh, dergâh, asitane ve tekke sözcükleri kullanılır. Zaviye’nin, tekkelerin küçüklerine, asitâne veya hankâh/hanekâh’ın da, büyük hacimli tekkeler için kullanıldığı da olur. Yanısıra, dağlar arasındaki geçitlerde ve derbendlerdeki konaklama yapılan mekanlar da zaviye olarak adlandırılır.*” (Pakalın, 1993, III/648). Anadolu’da ilk örnekleri hakkında bir başlangıç belirlemek zor olsa da 12. Yüzyıldan itibaren Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı’nın son dönemlerine kadar vakıf niteliğini taşıyan büyük çiftliklere, bağ, bahçe ve arazilere sahip bu tekke veya zaviyelerde sadece tarikat mensuplarına değil, menzilden geçen yolculara da güvenli konaklama ve ulaşım imkânı sağlanırdı. (Bk. Gülçiçek, 2000;Ocak, 1978; Görkaş,2000,191-211;Özdemir, 1994.)

4 Ocak,1978, 241.

5 Bostan, 2013, 48.

6 Esin 1972, 79,83,85. “*Emel Esin, Türk mimarisinde; meşcid, yolcu barınağı, karakol vb. ünitelerin bir arada planlanarak yapıldığı veya zamanla farklı ihtiyaçlara cevap veren ünitelerin de eklendiği İslâm dönemindeki Orta Asya ribatlarının ilk örneklerinin İ.Ö. 3. yüzyıldan*



Harita 1: 11-13. yüzyıllarda Anadolu Türkmen göçleri ve yerleşim alanları. (Özcan, 2005, 43)

Tekke ve zâviyeler ile buralarda yaşayan, kendilerine ‘Abdal’, ‘Baba’ veya ‘Horasan Erenleri’ de denilen bu kolonizatör dervişler, Türkmen aşiretleri üzerindeki tesirleriyle Anadolu’nun Türk kitlelerine açılması ve Türklerin yerleşik hayata geçmelerinde etkin olmuşlardır.⁷ Ö. L. Barkan’ın ifadesiyle bu kolonizatör dervişler “çorak toprakları işlemek için yerleşen, evlâdları çoğalınca köyler tesis eden ve yerleştikleri toprakları yavaş yavaş bir kültür ve iktisat merkezi bir ma’mure haline sokan.. Bir asker gibi harb edebildiği halde bir köylü gibi çalışan.. rüsumdan muaf olmakla birlikte öşürlerini devlete ödeyen” Anadolu’yu Türkleştiren öncüler, “zâhid ve tufeylî bir zümre teşkil etmekten ziyade; Çalışmak ve toprağı açmak muhabbetile müteharrik bir sınıf kolon, kırlara doğru taşmakta ve yayılmakta olan bir cemiyetin doğurduğu canlı ve müteşebbis bir tip insan(lar)dır”.⁸

itibaren Burkan dînine (Budizm) bağlı Türk çevrelerinde “buyan” adı ile Burkan rahiplerinin (Türkçesi Toyun) eğitim, barınak ve ibadet ihtiyaçları için yapıldığını yazar. İslâmiyet öncesi Burkan dînine (Budizm) mensup Türklerce yapılan bu Burkan (Budist) hayrat külliyelerinin mimari plan şeması ve yapı formlarının takip eden dönemlerde de bir gelenek olarak devam ettirildiğini ve İslâmiyetle birlikte Türk İslâm mimarisine kazandırıldığını belirtir. 630 yılında Batı Türkistan’a gelen Çin’li Budist keşiş Hsüan-tsang (602-664)’ın seyahatnâmesinde Semerkant’ta gördüğünü söylediği iki Burkan hayrat külliyesi hakkındaki izlenimlerini de örnek olarak gösterir. İslâmiyetin Orta Asya’da yayılmaya başladığı 8. yüzyıldan itibaren Harezmi ve Maverâünnehir’e gelen Müslüman Arap gezginlerin ribât veya hankâh olarak adlandırdıkları bu külliyelerin İslâmiyetle birlikte şeklen devam ettikleri anlaşılmaktadır.” Başkan, 2012, 145.

7 Barkan, 1942, 279-386.

8 Barkan, 1942, 293-299.

Bu Anadolu alperenleri, fetih sürecinde katıldıkları savaşlardan sonra kendilerine tımar olarak verilen topraklara yerleşerek buralarda kurdukları zaviyelerle Anadolu'nun iskânında etkin olmuşlardır. Özellikle Anadolu'nun erken fetih yıllarında, Mengüceklî, Danimedlî ve Saltuklî dönemlerinden başlayarak 15-16. yüzyıllara kadar Anadolu'nun pek çok yerinde, Türkmen beyleri fetihler sırasında gazilik ananelerine özel önem vererek kendileriyle beraber gaza yapan bu tasavvuf ehli alperenlerden; âlimlere, medrese, şeyhlere zaviye ve imaretler inşa etmişlerdir. Bu müesseseler, dönemlerinin sosyal yapısını düzenleyici rolleri yanı sıra 12-14. yüzyıllar boyunca Anadolu'da gezici atölyeler şeklinde örgütlenmiş olan zamanlarının zenaat-sanat erbabının faaliyetlerinde de etkin rol oynamışlardır.



Harita 2: Ortaçağ'da Anadolu Yolları ve Kervansarayları. (Özcan, 2005, 40)

II. Doğu Karadenizde Türk Yerleşmeleri

15. yüzyılda bölgenin fethi ile beraber ticaret güzergâhlarında ortaya çıkan güvenlik sorunu, başlangıçta, doğu-batı yönünde sahil boyunca güneye yol veren vadi ağzlarında veya vadi içlerinde, muhtemelen büyük bir kısmı daha eski dönemlerde yapılmış küçük kalelerin kullanılması ile çözülmeye çalışılmıştır. Ancak sorun, bölgeye yerleştirilen göçebe Türkmenlerin hem güvenlik ihtiyacını karşılamak, hem de bu göçebe unsurları toprağa bağlamak üzere, zâviyeler ve derbendlerin tesis edilmesiyle çözülmüştür.

Osmanlı arşiv belgelerinde 15-16. yüzyıllardan sonra izlenebilen, bu zâviye ve derbendler, kapalı bir havza olan Karadeniz'in sahil kesimini Anadolu'nun diğer

bölgelerine bağlayan tarihi geçitler ve yollar üzerinde yer almıştır. Geç dönemlere kadar, Yeşilırmak ve Çoruh Nehri arasındaki Doğu Karadeniz vadilerini birbirine bağlayan devamlı bir karayolu bulunmadığından, bölgedeki yolların, köprülerin bakım onarım ve güvenliğini sağlayan zâviye ve derbendler, nadiren doğu-batı yönündeki Karadeniz vadilerinde görülürken, daha çok güneye, Anadolu içlerine açılan vadi ağızları ve içlerinde kurulmuşlardır.

Sultan II. Mehmet'in, Trabzon Rum İmparatorluğu, Karamanoğulları ve Akkoyunluları yenerek Anadolu jeopolitiğine egemen olmasıyla Anadolu'nun istikrar kazanmasının ardından Orta ve Doğu Karadeniz'in batı uçlarından başlayarak Erzincan'a kadar bir alanda iskân faaliyetinin yoğunlaştığı görülür. Bu durum, Giresun'un doğu kısmında yer alan Aksu vâdisinden başlayarak Erzincan, Bayburt, Gümüşhane ve Rize yöresini kapsayan Trabzon Beylerbeyliği ile Çorum, Canik, Amasya, Tokat, Sivas ve Karahisar-ı sarkî sancaklarını *Vilayet-i Rûm-ı Kadim* imlasıyla içine alan iki eyalet içindeki iskân faaliyetlerinin bir kuşak sonra Osmanlı vergi defterlerine yansımından anlaşılmaktadır.⁹ Özellikle arşiv belgelerine yansıyan bu dönemdeki kolonizasyon etkinliği, "*Bayburt, Gümüşhâne, Şebinkarahisar ile Giresun'un doğusunda kalan Görele, Tirebolu, Doğan kent, Güce, Espiye, Kesap ve Eynesil'i de kapsayan ve vergi defterlerinde "Kürtün Kazası" şeklinde geçen, daha çok gayrimüslim nüfusun az olduğu veya hiç bulunmadığı açık alanlarda yoğunlaşmıştır*".¹⁰

15 yüzyılın sonlarına gelindiğinde, Anadolu'nun kuzey doğusu da önemli nüfus hareketlerine sahne olur. Miladın ilk yüzyıllarına kadar geri giden bölgeye Oğuz göçleri, özellikle 11. yüzyıldan başlayıp 14. Yüzyıla kadar artarak devam etmiş ve "*Doğu Karadeniz 16. Yüzyılın ortalarında artık bir Oğuz coğrafyası hâline gelmiştir*".¹¹

Özellikle daha, "*XI. yüzyılda Canik, Karahisar-i Şarki ve Trabzon sancaklarında Oğuz boyları iskân hâlinde dir. Bunlar; Karkınlı, Karkın, Bayındır, Çavuldur (Çavundur), Çepni, Çepnilü, Çepni (Ağaç), Çepni-Günü, Salur, Eymür (Eymir), Ala- Yundlu, Yüregir (Üregir), İgdir, Aşağı-Kınık, Kızık, Avşar, Yazır ve Kayı boylarıdır. Samsun'un Vezirköprü, Kavak, Alaçam, Lâdik, Havza, Bafra ilçeleri de Oğuz boylarının yoğun yaşadığı yerlerdir*".¹² Örneğin, "*Çepniler'den yüz bin kişilik bir kitle Doğu Karadeniz bölgesine gelerek Tirebolu, Görele ve Vakfikebir yörelerine yerleşmişlerdir*".¹³ Anadolu'ya gelişleri hakkında kesin bir bilgi bulunmamakla birlikte bazı kaynaklarda, Çepnilerin bölgeye yerleşmeleri hakkında, "*Çepniler iki koldan Karadeniz sahillerine inmişlerdir. Bunlardan ilki Harşid deresi ve civarına yerleşenler, ikincisi de 1277'de Sinop baskınına bertaraf ederek batıya ve Samsun'dan sahil şeridini takip ederek doğuya doğru ilerleyen gruplardır*"

9 Bostancı, 2007.

10 Bostancı, . 2007.

11 Özmenli, 2016, 521.

12 Özmenli, 2016, 522-523.

13 Özmenli, 2016, 531.

şeklinde ifade edilmiştir.¹⁴ Samsun hariç Sinop-Trabzon arasındaki Doğu Karadeniz sahilleri ile bölgenin Orta Anadolu'ya açılan kısımlarında güçlü bir askeri güç oluşturan Çepni Türkmenlerinin Doğu Karadeniz Bölgesi'nin Türk yurdu haline gelmesindeki rolleri özellikle Çepni Türkmen beyliği Hacı Emiroğulları'nın Doğu Karadeniz Bölgesi'nin Türk yurdu haline gelmesindeki rolleri hiç şüphesiz çok mühimdir.¹⁵ Osmanlılar yöreyi aldıktan sonra 1427 yılında Hacıemiroğulları Beyliği'ne son vermiş olsa da Çepnilerin bölgedeki önemi devam etmiştir. Bolaman ve Aksu Irmaklarının sınır olduğu yöre 1455-1613 yılları arasında 3 parçaya bölünerek Aksu Irmağı doğusunda kalan bölge "*Vilayet-i Çepni*" olarak adlandırılmıştır.¹⁶ Aynı dönemlerde bölgedeki bu fetih hareketlerine Doğu Anadolu'daki Türkmen aşiretleri de katılmışlardır.¹⁷

Bölgenin etnik yapılışında Türkmenler kadar Hazar Denizi'nin Kuzey Doğu'sundan yola çıkarak Kafkasya üzerinden Doğu Karadeniz'e gelen Kuman-Kıpçak boyları da etkin olmuştur. Kuman-Kıpçak boyları, Anadolu'ya girmelerinin ardından, Kütayis (Açıkbaş), Ahıska, Kars ve Ardahan'dan başlayarak Gümüşhane'nin kuzeyi, Rize, Artvin ve Trabzon'a kadar uzanan sahil hattında ve hatta Kuzey Doğu Karadeniz sıradağları yayının güney etekleri boyunca Niksar'a kadar geniş bir alanda yer tutmuşlardır. Bölgeye gelişleri milattan önceki yüzyıllara dayanma ihtimali büyük olmakla birlikte 12. Yüzyılın ilk çeyreğinde Gürcistan kralı David Ağmaşenebeli (1091-1125) tarafından Kütayis (Açıkbaş), Ahıska, Kars, Ardahan, Gümüşhane'nin kuzeyi, Rize ve Artvin'e yerleştirilmişlerdir. Özellikle "*Kral David'in 1118 yılında 45 bin kişilik bir Kuman kitlesini aynı bölgelere yerleştirmiş olması takibeden süreçte Doğu Karadenizi Kuman/Kıpçak boylarına açmıştır. Geçen zamanla sayıları artan ve muhtemelen Hristiyanlığı da seçen bu Kuman/Kıpçak toplulukları, Kral David'in son zamanlarında Yusufeli, İspir bölgesindeki Oğuzları da yenerek Çoruh havzası boyunca vadilere yerleşmişlerdir. Kral David'den sonra oğlu Kral Dimitri de 1125 yılında iskân sorunları yüzünden isyan çıkaran Kumaları Ardahan, Oltu, Göle, Tortum, Şavşat, Ardanuç ve Yusufeli bölgelerinde iskân ettirmiştir*".¹⁸ Yine aynı tarihlerde bazı Kıpçak boyları Gürcistan'dan ayrılarak Trabzon, Gümüşhane, Giresun, Torul, Alucra, Şebinkarahisar ve Ordu'ya göç etmiştir.¹⁹ Bu bakımdan "*Kıpçaklar, Doğu Karadeniz'in Türkleşmesinde Oğuzlardan sonra ikinci derecede önemli rol oynamışlardır*".²⁰

16. yüzyıl Osmanlı arşiv belgelerine yansıyan şekliyle, dönemin idari yapılışında 14. yüzyıldan başlayarak en büyük yönetim birimi Beylerbeylik'tir. Eyalet olarak da adlandırılan Beylerbeylikler; sancaklar ve livalara, Sancaklar ve Livalar

14 Turan, 2009, 301. Ayrıca bk. Turan, 1984, 512; Sümer,1972,327-329; Sümer,1992.

15 Demir, 2005,32; İnce, 2018, 96; Sümer,1972,327-329; Sümer,1992.

16 İnce, 2018, 96.

17 Özmenli, 2016, 521.

18 Özmenli, 2016, 526.

19 Kırzioğlu, 1992,148-181.

20 Cöhce, 1988,484.

kazalara, kazalar nahiyeler'e, nahiyeler de karye ve mezralara ayrılmıştır.²¹ Giresun'dan Artvin'e kadar Doğu Karadeniz bölgesi yerleşmelerini kapsayan bölgenin idari yapılanışı ve verilen adlar ilerleyen zamanlarda değişiklikler gösterir. Bazen Doğu Karadeniz Bölgesinin topoğrafyası ile tam olarak örtüşmeyecek şekilde eyalet merkezleri ve bağlı sancaklar değişmiştir.

Hemen hemen tüm Doğu Karadeniz topoğrafyasını kapsamaması bakımından çok önemli olan Trabzon ve havalisi, "1461 yılındaki fethinin ardından 1520 yılına kadar bağımsız Osmanlı idari yapılanışında bir uç beyliği olarak yönetilmiş, Daha sonra kısa sürelerle Erzincan-Bayburt ve Diyarbakır Beylerbeyliği'nin bir sancağı konumunda kalmıştır. Takiben, 1535 yılından 1580 yılına kadar Erzurum Beylerbeyliği'ne, 1581 yılından itibaren 17. yüzyılın başlarına kadar da Batum Beylerbeyliği'ne dâhil edilmiştir. 16. Yüzyıl sonlarından itibaren 1650'lere kadar 'Eyâlet-i Batum nâm-ı diğer Trabzon' diye anılan Trabzon Beylerbeyliği 1650 yılından sonra da "Trabzon Eyâleti" olarak adlandırılmıştır. 1461-1600 yılları arasındaki Trabzon sancağının sınırları Giresun'daki Batlama Deresi'nden Çoruh Nehri'nin Kara Deniz'e döküldüğü Batum'a kadar uzanır".²² Bu durum, 28 Zilkade 963 (3 Ekim 1556) tarihli bir mühimme defterine; "Feth-i Hakani'den berü, Çoruk (Çoruh) suyundan berüsu Trabzon sancağıdır..." şeklinde kaydedilmiştir.²³ 1461-1600 yılları arasında idari yapılanışı bakımından en geniş haline ulaştığı 16. yüzyıl ortalarında, "Trabzon sancağı, bugünkü Trabzon ilinin bütün ilçelerini içine aldığı gibi, bugünkü Giresun'un merkez kazası ile Keşap, Dereli, Karabulduk, Yağlıdere, Doğankent, Çanakçı, Espiye, Tirebolu, Görele ve Eynesil ilçelerini, yine bugünkü Gümüşhane ilinin Kürtün ve Torul ilçeleriyle, Gümüşhane'nin merkezini içine almaktaydı. Trabzon'un fethinden itibaren bugünkü Rize ilinin bütün ilçeleri Trabzon sancağına bağlıydı. Batum sancağı kurulduktan sonra bugünkü Pazar, Çamlıhemşin, Ardeşen ve Fındıklı ilçeleri adı geçen sancağa bağlanmıştır. Bugünkü Artvin ilinin Arhavi ve Hopa ilçeleri de Batum sancağına bağlanmadan önce Trabzon sancağına tâbi idiler. 1878 Berlin anlaşması ile sınırlarımız dışında kalan Gönve de Batum sancağı kurulana kadar Trabzon sancağına bağlı bulunuyordu".²⁴

16. yüzyılın son çeyreği ile 17. yüzyıl başlarına gelindiğinde dönemin Doğu Karadeniz bölge sınırlarını belirleyen Trabzon Eyalet sınırları; "Avârızhâne İcmal Tahrir defterlerindeki kayıtlara göre Kazâ-i Trabzon, Sürmene, Giresun, Rize, Keşap, Mapavri, Kürtün, Maçuka, Of ve Görele'yi içine alan toplam 10 kazâ merkezine 1583-1600 yılları arasında ilave olunan Keşap, Tirebolu, Yavabolu nam-i diğer Görele, Maçka(Maçuka) ve İçil nam-ı diğer Yomura kazâlarının da kurulmasıyla genişlediği görülür".²⁵

21 Bostancı, 2007.

22 Demirci –Saraç, 2012,3;Bostan 2002,46.

23 Bostan 2002,48.

24 Bostan 2002,48,49.

25 Kılıç, 1999, 179-192; Demirci, 2012,19.

Osmanlı İdarî teşkilatı açısından bakıldığında Trabzon Eyaleti 19. Yüzyılın ortalarına ulaşıldığında, “merkez sancağı, Karahisar-ı Şarkî (Şebinkarahisar), Canik, Gönye ve Batum sancaklarını kapsamaktaydı. Bu idarî yapının genel düzeni 19. Yüzyılın sonlarına kadar çok fazla değişmeden devam etmiştir. Burada önemli olarak zikredilebilecek değişiklikler Batum sancağının adınının 1852’de Lazistan sancağı şeklinde değiştirilmesi, Batum’un kaybedilmesinden sonra da sancak merkezinin Rize’ye taşınmasıdır. Ayrıca Canik sancağı bir süre ayrı bir mutasarrıflık olarak idare edilmişse de genelde merkez vilayete bağlı kalmıştır. 1864 Vilayet Nizamnamesi bu bölgede uygulanmaya başlandığında vilayete merkez sancağı ile birlikte Batum, Canik ve Gümüşhane sancakları dâhildi. Bu dönemde Çarşamba, Of, Tirebolu, Sürmene, Ordu belli başlı merkezler olarak dikkat çekmektedir. 19. Yüzyılın ilk yarısında tarihte olduğu gibi bütün bir Doğu Karadenizi kapsayan Trabzon eyaleti, 1864 yılında eyâletlerden “Vilâyet” sistemine geçilmesinden sonra idari taksimatı diğer vilâyetlerin kurulup 1870 yılında bu idarî birimlere Nâhiye teşkilatlarının ilave edilmesiyle bölgedeki idari taksimat günümüzdeki şekline yakın bir yapılanış kazanmıştır.”²⁶



Harita 3: Doğu Karadeniz Haritası (Vilayet-i Trabzon), (Mehmet Rüştü-Mehmet Eşref-Mehmet Nasrullah. (H.1325/M.1909). (Rumsey, a)

III. Yollar- Zaviyeler- Derbendler

1. Kadim Yollar

İlk izleri, antik çağa kadar uzanan Anadolu ticaret yolları, Osmanlı Döneminde, Selçuklu Çağı yol sistemini aynen kullanmakla birlikte doğuya ve batıya devam eden üç ana güzergâhtan oluşmaktaydı. Sağ, sol, orta kol olmak üzere bu üç ana güzergâh da

26 Demirci –Saraç, 2012,3.

yan yollara ayrılmıştı. İstanbul merkez olmak üzere Anadolu yollarının üç güzergâhının ilki Anadolu'nun güneyinden İstanbul-Şam arasında, ikincisi Orta Anadolu üzerinden İstanbul-Bağdat arasında, üçüncüsü de İstanbul-Erzurum-Tebriz arasında işleyecek şekilde düzenlenmişti.²⁷ Konumuz açısından, İstanbul/Üsküdar-Bolu-Tosya-Merzifon-Niksar-Karahisar-Kelkit-Aşkale üzerinden Tebriz'e ulaşan Kuzey Anadolu tarihi ticaret yolu, Doğu Karadeniz'e açılan bağlantılarıyla önemlidir. Trabzon'dan hareketle aynı istikametteki bir başka yol da, Pyxites suyu/Değirmen çayı/Değirmendere üzerinden, Palima kalesi/Hamsiköy, Zigana geçidindeki Zavena kalesi, ardından Ardasra kalesi/Cadaca, Ardaça/Torul, Dorila kalesi/Dorileh, Orilla (Torul yakınında), Alanza köyü/Alansa, Gümüşgöze köyü (Kelkit yakınında), Gümüşhane, Bayburt ve Erzurum üzerinden yine Tebriz'e ulaşırdı.²⁸ Bu yol, Karadeniz sahilindeki yerleşmelerle bu yerleşmelerdeki ticaret odakları olan limanlara Kuzey Doğu Anadolu sıradağları arasından geçit veren yan yollarla bağlantılıydı. Bölgenin tarihine ilişkin belge ve kalıntıların işaret ettiği noktaların birleştirilmesiyle ortaya çıkan bu yan yollar, sahilden güneye yani Orta ve Doğu Anadolu'ya açılan vadilerde, yedisi dikey, ikisi ise yatay olarak gelişmişti.²⁹

Transit ticaret yol ağında olmayan Artvin hariç, Karadeniz şehirleri ve limanlarıyla Erzurum üzerinden Doğu Anadolu'yla bağlantı kuran, İstanbul-Tebriz arasındaki Kuzey Anadolu transit ticaret yolu ve bağlantılı ara yollar üzerindeki menziller boyunca küçük büyük çok sayıda köprü bulunur. Bu köprüler ve doğu Karadeniz'in batı sınırlarındaki Şebinkarahisar'dan başlayarak, Alucra, Şiran, Kelkit, Bayburt, Aşkale, Erzurum transit güzergâhına Karadeniz sahillerinden yol veren vadilerdeki ara yollar yüzlerce yıl bu sistemin işleyişini sağlayan derbendçi, köprücü zaviyeler tarafından işler tutulmuştur.

Muhtemelen Türklerin Anadolu'ya gelişlerinden önce de kullanılan İstanbul/Üsküdar-Bolu-Tosya-Merzifon-Niksar-Karahisar-Kelkit-Aşkale üzerinden Tebriz'e ulaşan tarihi Kuzey Anadolu ticaret yoluna “*XVI. yüzyılın sonu ve XVII. yüzyılın başlarında, alternatif, paralel bir hat daha geliştirilmiştir. Bu hat İstanbul'dan Amasya'ya, oradan Niksar, Koyulhisar, Şebinkarahisar üzerinden Kelkit Çayı boyunca takip ederek Kelkit ve Otlukbeli (Karakulak)'ne ulaşan yol idi. Eski güzergâhla bu yol arasında, Erzincan'ın kuzeyindeki Esence (Keşiş) Dağları sıralanıyordu.*”³⁰

Yukarıda da ifade edildiği gibi ilk örneklerinin nerede ve ne zaman kurulduğu bilinmemekle birlikte, tahrir defterlerine yansıdığı kadarıyla bu ana ve tali güzergâhlarda 16. Yüzyılın ortalarından itibaren yollar boyunca, ihtiyaca veya topoğrafyaya bağlı olarak palanka³¹, imarethane/misafirhane, köprü, mescit, çeşme gibi yapılardan oluşan vakıf

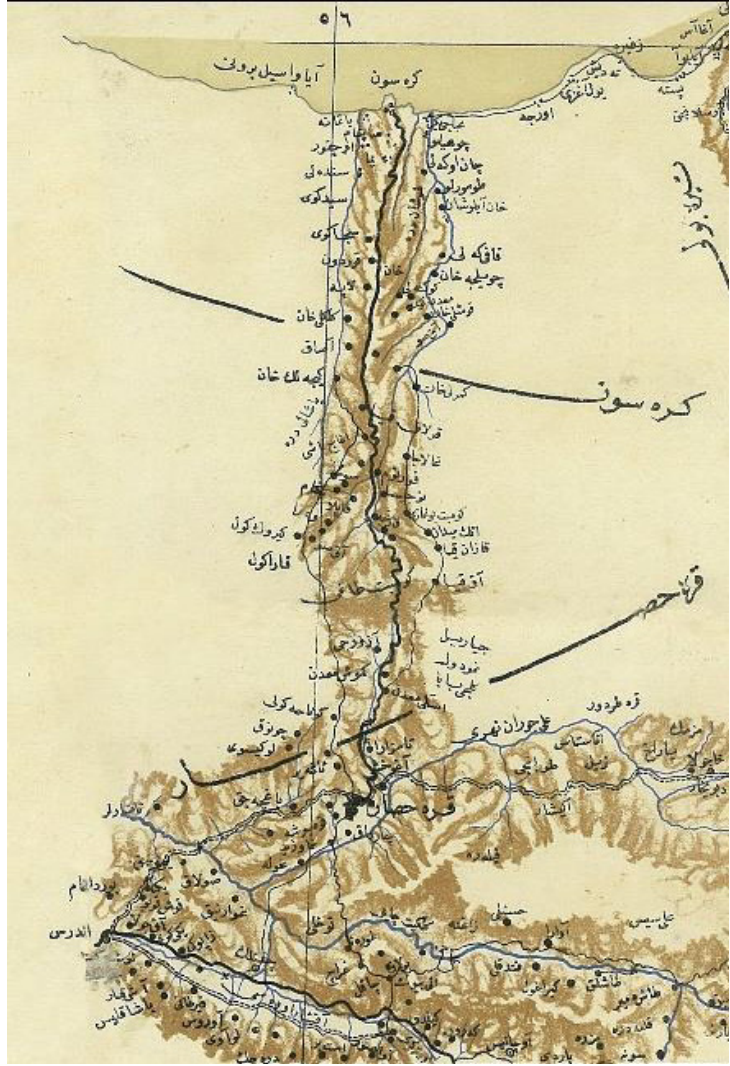
27 Halaçoğlu, 1995, 14; Bostan, 1993, 65; Miroğlu, 1997, 241.

28 Eskikurt, 2014, 28.

29 Fatsa, 2014, 38.

30 Gündoğdu, 2001,66.

31 küçük kale, karakol.



Harita 4:
19. yüzyılda
Şebinkarahisar -
Giresun güzergâhı.
(Tosun, 2016,11)

zâviyeler şeklinde külliyeler kurulmuştur.³² Örneğin, Karadeniz Bölgesi'nin fethinde rol almış ve daha sonra Giresun Merkez Duroğlu Beldesi Tekke köyü'nde derbend hizmetiyle ilgili zâviye kurmuş, Ahi liderlerinden Yakup Halife zâviyesi ve bu zaviyeden söz eden Başbakanlık Osmanlı Arşivi'deki (BOA)³³ Trabzon Sancağına ait Maliyeden

32 İnalçık, 2003, 153.

33 Devlet Arşivleri Başkanlığı, 16 Temmuz 2018 tarih ve 30480 sayılı Resmi Gazete'de yayınlanan kararname ile kapatılarak Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı kurulmuştur.

Müdevver 828 numaradaki 1486 tarihli tahrir defteri bu konudaki tespite kaynaklık eden ilk kayıtlardan birisidir.³⁴ Bu sistem içinde özellikle derbend görevi gören zaviyeler sarp geçitlerdeki yollarda güvenlik ve barınma hizmetlerini, buralardaki köprülerin bakım ve onarım hizmetlerini yanı sıra çevrelerindeki yerleşim alanlarında kendilerine devletçe verilen diğer kamu hizmetlerini yapmışlardır.

2. Derbendler

14. yüzyılda, Beylikler Dönemi'nde kısmen bozulan yol, köprü ve geçitlerin güvenliğini sağlamak için kurulan sistem, daha sonraki yüzyıllarda merkezi otoritenin tekrar sağlanması ve “*derbend*”³⁵ teşkilatının kurulması ile beraber uzun yüzyıllar boyunca sürdürülmüştür. Kervanları, yolları ve köprülerin güvenliğini sağlamak için kurulan İlhanlı “*tutkavu*” sistemiyle benzerlikler gösteren derbend teşkilatı, 14. yüzyılın sonlarında kurulmaya başlanmış, Osmanlı döneminde II. Murat'ın saltanat yıllarında bir kurum olarak ortaya çıkmıştır.³⁶ Bu tarihten sonra, Osmanlı Devleti'nde ulaşım işlerini düzenleyen özel bir teşkilat bulunmadığından yol-köprü yapımı, tamiri ve güvenliğinden devletin teşkilatlandığı bir kurum olarak zaviyeler şeklinde örgütlenen derbendçiler, köprücüler sorumlu tutulmuşlardır.³⁷ Derbend görevi gören zaviyeler özellikle ticaret yolları üzerindeki vadi geçişlerine kurdurularak, ticaret hayatının güvenlik içinde gerçekleşmesi sağlanmıştır.³⁸ Yanı sıra buldukları çevrede toplumsal dayanışma, birliktelik ve güvenlik konularındaki hizmetler ile yerleşik iş hayatı ve toplumun diğer sosyal ihtiyaçlarını karşılamışlardır.³⁹

Derbend tesisleri; içinde, han, mescid, ticarethaneler olan etrafı duvarlarla çevrili karakollar şeklindeki küçük külliyeler veya kalelerdir. Genellikle yolların birleştiği noktalara ve geçitlere kurulan derbendliklerde görev yapanlar, “*bu kuruluşlara mensûp hizmet erbabı, amme hizmeti gördükleri için birtakım örfî rüsûmdan (vergilerden) (avâriz-ı dîvaniyye, tekâlîf-i örfiyye vb.) muaf tutulurlardı*”.⁴⁰ Derbendler yollar, geçitler ve köprülerin güvenliğinin sağlanması için önemli olmakla birlikte, yeni yerleşim alanlarının iskâna açılması için de kullanılmıştır. “*Derbendlikler, kuruluş şekilleri bakımından ikiye ayrılır, yurtluk ve ocaklık şeklinde tımar yoluyla veya muafiyet usulüyle verilirdi. Görevleri bakımından da; derbend mahiyetindeki kaleler, büyük vakıf şeklindeki Derbend tesisleri, han ve kervansarayların derbend olarak kullanılması ve derbend köprücüler olmak üzere dörde ayrılırlardı.*”⁴¹

34 Bostan, 2013, 49; Fatsa, 2014, 44.

35 Derbend / دربنده ; derbendçi / دربندهچی . Bk. Şemseddin Sami, 2015, 604.

36 Halaçoğlu, 2003, 162.

37 Güçer, 1987, 9; Orhonlu, 1984, 27; Orhonlu, 1990; Miroğlu, 1997, 245; Yücel, 1988.

38 Tosun, 2016,200,201.

39 Barkan, 1942, 301.

40 Şentürk, 2002, 1673.

41 Halaçoğlu, 1994,162; Ersoy, 2008, 51.

idi. Ancak askeri kuvvetin bulunmadığı derbendler de bulunduğundan buralarda görev yapanlar han ağası veya derbend ağası, derbendçibaşı, derbendçi bölükbaşısı gibi sivil unvanlar taşırlardı.⁴² 17. Yüzyıldan itibaren bozulmaya başlayan derbend teşkilatı, 18. Yüzyılda tımar sisteminde yaşanan uygulama sıkıntıları, çift bozma gibi problemler nedeniyle 19. Yüzyılın sonlarına doğru ortadan kalkmıştır.

3. Zaviyeler

12.-13. yüzyıllarda ilk Türkmen iskân bölgelerinden birisi olan Giresun ve çevresi Doğu Karadeniz’de zaviye örgütlenmesinin en yoğun olduğu yerler arasındadır. Bu konuda günümüze ulaşan en eski kayıtlar da bu bölgedeki yerleşmeleri kuran öncü fatihlere ve kurdukları zaviye vakıflarına aittir. Giresun sahilden başlayarak Dereli’den geçen, Şebinkarahisar’a ulaşan güzergâh üzerindeki Şeyh Mustafa, Hacı İlyas, Şeyh Süleyman ve Yakup Halife zâviyeleri, Dereli ilçe merkezi yakınında bulunan Kuşluhan Kalesi ve yöredeki köprüler bölgenin batısındaki yol sistemi içinde kalan önemli zâviyelerdir⁴³

Bölgedeki bu zâviler içinde de, Karadeniz Bölgesi’nin fethinde rol almış ve daha sonra Giresun Merkez Duroğlu Beldesi Tekke köyü’nde derbend hizmetiyle ilgili zâviye kurmuş, Ahi liderlerinden Yakup Halife zâviyesi bu konudaki en erken örneklerdendir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA) ‘nde bulunan “C.ML.229/9589-27 numara ile kayıtlı Rebiyyülahir 1239 tarihli bir belgede sözü edilen, Şebinkarahisar-Çamoluk-Şiran-Erzurum Güzergâhı üzerinde Zıhar mevkiindeki Feygas ve Zıhar zaviyeleri⁴⁴ ile Hacı Abdullah Halife, Boynuyoğun (Kasım Dede), Melik Ahmed Bey, Derviş Murad ve Mentеше zaviyeleri de bölgedeki diğer önemli zaviyelerdir.⁴⁵ Yakup Halife zaviyesinden “*Karye-i Kurâba (Guraba), vakf-ı Süleyman Bey, zâviye-i Yakup Halife*” şeklinde söz eden Başbakanlık Osmanlı Arşivi’deki Trabzon Sancağına ait Maliyeden Müdevver 828 numaradaki 1486 tarihli tahrir defteri ifade edildiği gibi bu konudaki en eski kayıttır.⁴⁶ Merkez Duroğlu Beldesi Tekke köyünde Yakup Halife’nin adıyla anılan türbesi, bir değirmen ve tek açıklıklı bir köprü de günümüze ulaşmıştır.⁴⁷

Mükerrer olarak 1515 ve 1530 tarihli tahrir defterlerinde yer alan kayıtlarda Yakup Halife vakfına dahil olan köyler, mezralar ve tarihi yol ile derbend hizmetinden söz edilerek, Yakup Halife vakfının yıllık 2.067 akça gelirin, Arpa, İkıkçı, Guraba, Çatak, ve Eğriğeriş adlı köyler ile Çatak Deresi üzerinde bulunan üç su değirmeni ve

42 Halaçoğlu, 1994,163.

43 Fatsa, 2014, 44.

44 Tosun, 2016, 201.

45 Bostan, 2013, 48.

46 Bostan, 2013, 49; Fatsa, 2014, 44; Giresun merkez Duroğlu beldesi, Tekke köyü’ndeki türbesi TKVKBK’un 19.03.1992 gün ve 1309 sayılı kararı ile kültür varlığı olarak tescillenmiştir.

47 Duroğlu beldesi, Tekke köyünde, 456252-4518475 koordinatlarında bulunan kemer köprü ve 456727-4518538 koordinatlarında bulunan değirmen TKVKBK tarafından 29/02/2012 gün ve 304 sayılı kararı ile tescil edilmiştir.

bir şahin yuvasından elde edildiği yazmaktadır.⁴⁸ Giresun merkeze bağlı Mesudiye köyü Çatak Mahallesi köprüsü⁴⁹ ile Şalaklı Köyü, Çömlekçi Köprüsü⁵⁰ ve Çiçekli Köyündeki değirmen⁵¹ Yakup Halife zaviye ve vakfi yapılarından olmalıdır. Yakup Halife hakkındaki bir başka tahrir kaydında da, bölgenin fethine katıldığı için kendisine beş köy vakfedildiği ve kendisinden akrabaları ile buralara yerleşip, yapacakları zâviye ve cami ile buradan geçen kafilelere yol hizmeti vermeleri istendiği yazmaktadır.⁵² Yakup Halife zâviyesinin sorumluluğunda olduğu anlaşılan Barça köyünün derbend görevinden bahseden bir başka tahrirde de, Barça Köyü halkından 19 kişiye Derbende bağlı köprülerin ve yolların bakım ve onarımı ile güvenlik işlerinin verildiği anlaşılmaktadır.⁵³ Yine aynı defterde, bölgedeki Çalış köyünün, yakınlarındaki Söğüt Köprüsü'nü atlı ve yaya geçecek şekilde bakım ve onarımını yapmakla, Dereli köyünden de iki kişinin derbend muhafızlığı yapmakla sorumlu tutuldukları yazmaktadır.⁵⁴ M. Fatsa'nın 1530 ve 1554 tarihli kayıtlı bir başka tahrir defterinden aktardığına göre, Yenicehisar, Sarvan, Göveç, Alınyoma ve Kaba köylerinde oturan halkın bir kısmı da derbenci yazılarak, Yakup Halife Derbendi ile bağlantılı Vanazıd (Keşap ilçesinde bir mahalle), Kızılöz ve Şemseddin (Buluncak'ta birer mahalle) Derbendi gibi başka yol ve güvenlik sistemleri içinde görev almışlardır.⁵⁵



Harita 5: Kuzey Anadolu transit geçişi ve yan bağlantı yolları. (Gündoğdu, 2001,69)

48 Fatsa, 2014, 44.

49 TKVKBK Tescil Karar No: 30/05/2014-1827

50 TKVKBK Tescil Karar No: 28/01/2015-2192

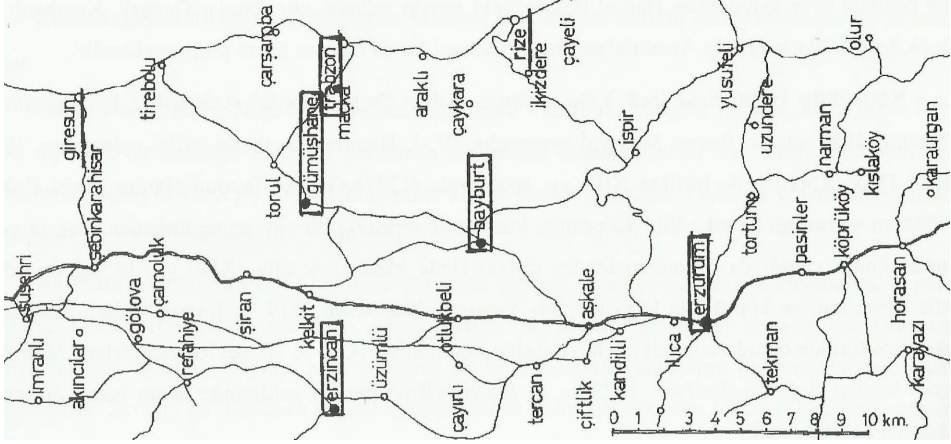
51 TKVKBK Tescil Karar No: 17/07/2014-1912

52 Fatsa, 2014,45.

53 Fatsa, 2014,45.

54 Fatsa, 2014,45.

55 Fatsa, 2014,45.



Harita 6: Doğu Karadeniz vadilerine yol veren Kuzey Doğu Anadolu yol güzergâhı.

(Tuncer, 2007, 126)

Aksu vadisi boyunca, Giresun-Dereli-Şebinkarahisar güzergâhındaki, Yavuz Kemal Beldesindeki Şeyh Mustafa, Kızıldaş Köyündeki Hacı İlyas ve Sarı Yakup köyündeki Hamza Şeyh Zâviyeleri de bölgenin yol ve derbind sisteminden söz eden kayıtlarda geçmektedir. Örneğin, 1613 tarihli bir tahrir kaydında Hacı İlyas zâviyesi mensuplarının Dereli köprülerinin onarımını yaptığı yazmaktadır.⁵⁶



Fot. 1: Çakrak Yaylası Köprüsü. Yağlıdere - Giresun.

(Trabzon Kültür Varlıkları Koruma Bölge Kurulu, 2017)

56 Fatsa, 2014,45.

Giresun sahilinden başlayarak Dereli-Şebinkarahisar güzergâhını oluşturan Aksu vadisinin doğusundaki paralel akarsu olan, Yağlıdere'nin açtığı vadiyi denizden gelecek tehlikelere karşı koruyan Andoz (Eşik Kale) Kalesi ile başlayıp güneye vadi boyunca devam eden Yağlıdere vadisi, Şebinkarahisar'a ulaşan, Yağlıdere Ağa Köprüsü, Sınır Köprüsü, Zabunlu Köprü, Harava Köprüsü, Koçlu Köprüsü, Kızıllar Hanı, Ahıçukuru Köyü, Kozbükü Hanı, Sınır Hanı, Çakrak Yaylası ve Köprüsü, Saydere Yolu, Avutmuş menzillerinden oluşan bir yol güzergâhına sahipti. “*Hafızalardan silinmeye yüz tutmuş olan bu güzergâh, yolu işaret eden köprüler, çeşmeler ve taş döşemelerin bir kısmı ile günümüze kadar gelebilmiştir*”.⁵⁷ Tahrir defterlerinde “*Yağlıdere Derbendi*” olarak anılan bu yol sistemi içindeki vadiye günümüze ulaşan 12 kemer köprünün kitabeleri olmadığı için yapım tarihleri bilinmemektedir. Ancak bu yapılardan Alucra karayolu güzergâhındaki Yağlıdere üzerinde, Yağlıdere ilçe merkezine 3,5 km mesafede, Ümit Bükü Köyü yakınındaki Ağa köprüsü H.1232/M.1816/17 yılında Tirebolu Voyvodası Kethüdazade Mehmed Emin Ağa tarafından yaptırılmıştır.⁵⁸ Yağlıdere Alucra yolu üzerinde önemli bir menzil olan Çakrak Köyü ve Yaylasında bulunan üç köprü⁵⁹ de Yağlıdere Derbend sisteminin önemli bir parçasıdır. Bu köprülerden ilki köy içindedir. İnce yonu andezit taşla yapılmış yarım dairesel tek kemerli köprünün bugüne ulaşan bir kitabesi yoktur. Fazla su toplamayan bir akarsu yatağına yapıldığı için muhtemelen 19. Yüzyıl sonunda yapıldığı özgün haliyle günümüze ulaşmıştır. Köydeki diğer bir köprü Yağlıdere Alucra yolunun Alucra çıkışındaki geç 19. Yüzyıl Ortodoks kilisesine ve Çakrak yaylasına yol verir. Yarı dairesel tek kemerli ve her iki yana eğimli bu köprünün de kitabesi yoktur. Ancak, köydeki dört kilise ile üç köprü aynı dönemlerde inşa edilmiş olabilir. İkinci köprü yönünde Çıkrıkçı ayırımındaki son köprünün de kitabesi yoktur. Diğerlerinden farklı olarak sivri tek kemerli olarak inşa edilen taş köprü belki de diğerlerinden daha geç bir örnektir. Bu güzergâhtaki köprülerin inşasına ilişkin bilinen en eski kayıt, Espiye yakınındaki Andoz Kalesi yakınında yerleşik olan 13 kişinin Yağlıdere Derbendi yanında çalışarak Yağlıdere üzerine köprüler inşa etmeleri hususundaki görevlendirilmelerinden söz eden 1515 tarihli bir tahrir kayıdır.⁶⁰ Bir başka tahrir kaydında bu görevin sonraki zamanlarda da sürdüğü anlaşılmaktadır.⁶¹

Doğu Karadeniz Dağlarının Trabzon ilinde bulunan kısmı, güneyden kıyıya paralel olarak üç blok hâlinde uzanır. Bunlar, Değirmendere Vâdisi'nin batısındaki Zigana Dağları, Değirmendere ile Solaklı Çayı arasındaki Trabzon Dağları ve Solaklı Çayının doğusundaki Soğanlı Dağlardır. Karadeniz'e doğru uzanan derin vâdilerle parçalanmış olan bu dağlar üzerindeki en önemli yol Trabzon ile Doğu Anadolu arasındaki tarihi karayolu bağlantısını sağlayan Zigana Geçididir. İlk çağdan bu yana önemli bir liman olan Trabzon ve yakın çevresindeki kalelerdeki kolonilerin iç kesimlerle bağlantısı bu vâdiler

57 Fatsa, 2014,46.

58 Tescil,TKVKBK Karar No:11.06.1997-2859. 20.10.1998 / 3270.

59 Tescil,TKVKBK Tescil Karar No:24/04/2008-1569

60 BOA, Tapu Tahrir Defteri, Defter No 52: 698.

61 BOA, Tapu Tahrir Defteri, Defter No 288: 593; 387-753'den aktaran, Fatsa, 2014,46.



Fot. 2: Ağa köprüsü. Yağlıdere, Giresun. (TKVKBK, 2017)

boyunca yan yollarla sağlanmıştır. Trabzon - Sürmene - Bayburt, Trabzon - Dernekpazarı - Çaykara - Bayburt ve Cevizlik – Maçka - Zigana güzergâhları Trabzon bölgesindeki zâviye ve derbendler tarafından açık tutularak devamlılığı sağlanmıştır.⁶² M. H. Bostan, bölgedeki derbendlerin aktivitesinden söz ederken, 1583 tarihli bir tahrir kaydında, Trabzon Maçka arasındaki yol üzerinde bulunan derbend ve köprülere 21 köyün köprücü ve derbendçi yazıldığını, Trabzon-Canca/Gümüşhane-Erzurum yolu üzerindeki Torul'da da 800 derbendçi ve 169 da köprücünün bulunduğunun yazıldığını ifade eder.⁶³

Trabzon Sancağı'na ait ulaşılabilen en eski tahrir kaydı BOA'deki Maliyeden Müdevver 828 numaralı 1486 tarihli defterdir. Aynı sancağa ait ilk şer'iyeye sicili de 1555 yılına aittir. Yani Trabzon ve etrafındaki yerleşmelerle Doğu Karadeniz vilayetlerine ilişkin tarihi arşiv belgeleri oldukça geç tarihlidir. Bu durum, Trabzon ve çevresinin yani doğu Karadeniz'in, M.T. Gökbilgin'in, *"imparatorluk kadrosu içinde; idari, askeri ve malî bakımlardan daha fazla önem kazanması, kendi mevcudiyetini hissettirmesi, devlet merkezinin dikkat ve alâkasını üzerine çekmesi, Bayezid II. devrinde ve şehzade Selim'in buraya sancak beyliği ile gönderilmesi suretiyle başlamış gibidir."*⁶⁴ ifadesiyle açıklanabilir. Bu bakımdan 16. Yüzyıl başından itibaren kayda geçen Doğu Karadeniz bölgesinin dönemin Osmanlı devletinin idari yapılanması içindeki sınırları ve bu sınırlar içindeki vilayet ve kazalar konunun sınırlarını belirleyeceğinden belirtilmesi gerekli önemli bir husustur.

62 Bostan, 2012,155.

63 Bostan, 2002, 299.

64 Gökbilgin,1962, 293.

Fatih Sultan Mehmet'in Trabzon'u alışının ardından batıda Canik vilayetinden başlayarak Çoruh nehrinin denize döküldüğü Batum'a kadar olan bölge Safevî Devleti ile 1639'da imzalanan ve bugünkü Türkiye - İran sınırını belirleyen "Kasr-ı Şirin" barış antlaşmasına kadar Osmanlı idari yapısı altında farklı teşekküllerle ve farklı adlarla anılmıştır. Akkoyunlu devleti, ile Osmanlı devleti arasında 1473 yılında yapılan Otlukbeli Savaşı sonrasında 15. Yüzyılın ikinci yarısında, Amasya, Tokat-Sivas, Sonisa-Niksar, ve Karahisar-ı Şarkî (Karahisar-ı Hasan draz), Canik livalarından oluşan idari yapılanmaya "Vilâyet-i Rum-ı Kadîm" denilmiştir. Anadolu'daki beş eyaletten biri olan bu "Rûm (Sivas) Eyaletine" zaman zaman Çorum, Malatya, Divriği/Darende, Gerger, Trabzon, Kemah (Erzincan'la birlikte), Bayburt, Tercan, İspir Erzurum dahil edilmiş, H. 970 (1562–1563) yılından sonra Giresun'un doğu kısmında yer alan Aksu vâdisinden başlayarak Çoruh/Kelkit vadisine kadar olan sancaklar Rûm Beylerbeyliği'nden ayrılıp, Erzurum Beylerbeyliği'ne katılmıştır.

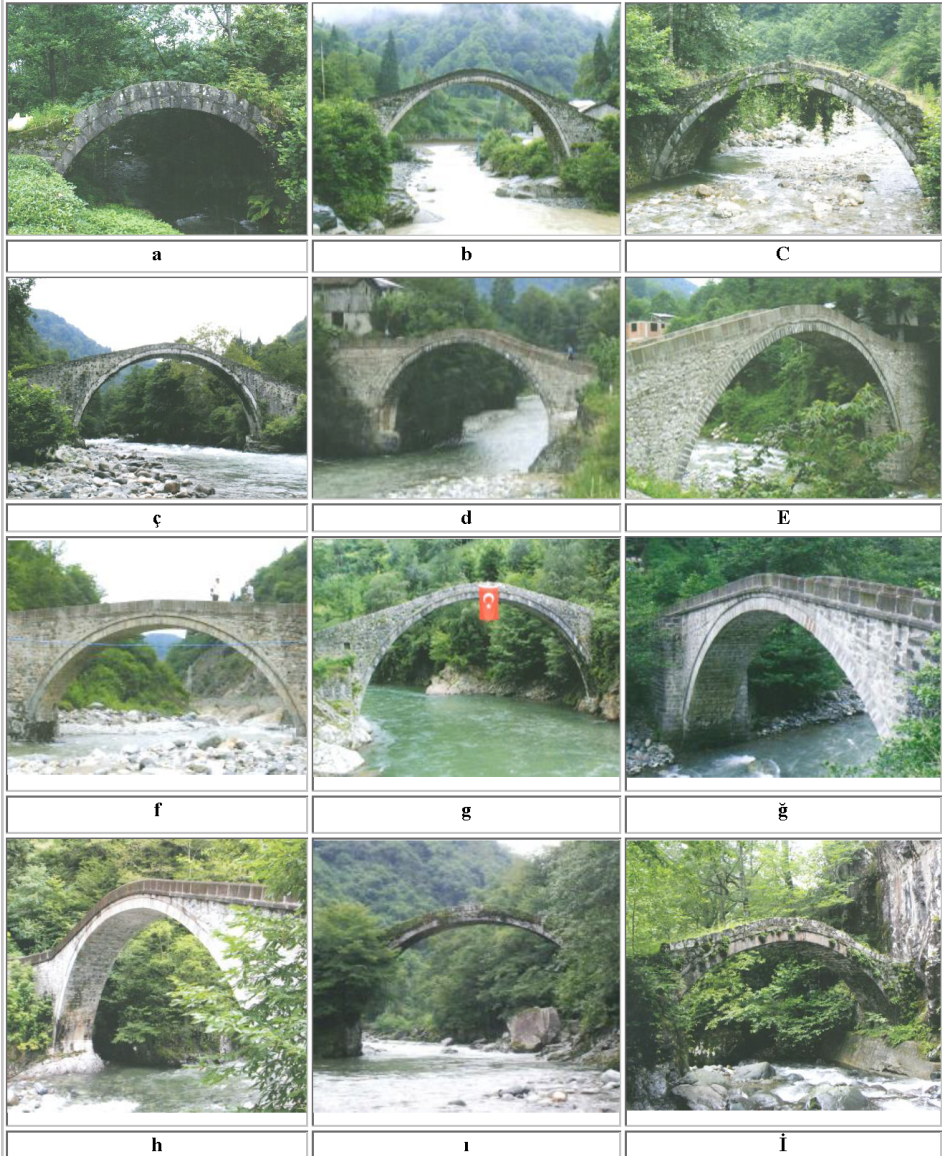
BOA'da 52 numaradaki 1515/1516 tarihli Trabzon Sancağı mufassal tapu tahrir defterinin Trabzon şehri ve çevresindeki köylere ait bilgilerin bulunduğu bölümü günümüze ulaşmadığı için 1530 tarihine kadar Trabzon merkezi ve yakın çevresinde kurulan zâviyeler hakkında bir kayıt yoktur. Ancak, 1530 tarihinden sonraki tahrir kayıtlarında, Trabzon ve çevresindeki yerleşim alanlarının iç bölgelerle bağlantısını sağlayan yollar üzerine bir takım vakıf hanlar ve imaretler tesis edildiği, ayende ve revendeye hizmetin bu kurumlar eliyle sunulduğu yazar. Bu kapsamda, Trabzon'daki Gülbahar Hatun İmareti, İskender Paşa ve Mahmud Ağa hanları ile Hasan Baba, Derviş Ali, Kurban Abdal, Hızır Abdal ve Odabaşı Sinan Bey zâviyeleri dönemin ulaşım sistemine katkısı olmuş vakıf kurumlarıdır.⁶⁵

Yine kaynaklarda, Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanat yıllarının ortalarında, Trabzon ve yakın çevresinde yer almakla birlikte yukarıda söz edilen derbend, köprücü ve menzilci görevlerinin dışında faaliyet gösterdiği anlaşılan: "Zâviye-i Ağçakala, tâbi-i karye-i Kordil, der tasarruf-ı Derviş Hamza. / Zâviye-i Kurban Abdal, der Meydan ki, der tasarruf-ı velediş. / Zâviye-i Sinan Beğ, ser-oda, der nezd-i Cami-i Cedid, der tasarruf-ı Dede Fakih/ Zâviye-i Kalenderhâne, der tasarruf-ı Derviş Ali. / Zâviye-i Hızır Abdal, der nezd-i Cami-i Cedid, der tasarruf-ı Hacı Arab. / Zâviye-i Mağara, der bâlâanmahalle-i Çömlekçi, der tasarruf-ı Derviş Mehmed. / Zâviye-i Hızırlık, der sûy-ı Meydan-ı Çömlekçi, der tasarruf-ı Hızır bi hisse-i Derviş Ali" zaviyeleri kaydedilmiştir.⁶⁶

Cumhuriyet kurulana kadar farklı idari yapılanmalar geçiren bölge, 20 Nisan 1924 tarih ve 491 sayılı "Teşkilat-ı Esasiye" Kanunu ile 20.01.1921 tarih ve 85 sayılı Teşkilat-ı Esasiye Kanunu'nda değişiklikler yapılarak, sancak (liva) teşkilatı tamamen kaldırıldıktan sonra, çalışma alanımızı da oluşturan Giresun, Trabzon, Rize, Gümüşhane ve Artvin illeri idari yapılanışı şekillenmiştir.

65 Fatsa, 2014, 48.

66 Fatsa, 2015, 63, 64.



Tablo 1: Tek Açıklıklı, Tek Merkezli Rize Kemer Köprülerinden Örnekler.

[a. Köşklü Değirmen Köprüsü, İyidere (N40 59.787 E40 21.796) b. Kaptanpaşa -Yeşiltepe- Köprüsü, Çayeli (N40 58.025 E40 47.684) c. Erenler Köprüsü II, Hemşin-Pazar ç. Orta Köprüsü, Çamlıhemşin (N41 00.431 E40 59.391) d. Aşağı Suçatı Köprüsü, Pazar (N41 05.853 E40 53.689) e. Yukarı Suçatı Köprüsü, Pazar (N41 06.018 E40 53.729) f. Büyük Taş Köprü, Hemşin (N41 04.273 E40 53.234) g. Köprüköy Köprüsü, Ardeşen (N41 07.399 E41 02.398) ğ. Çamlıhemşin Merkez Köprüsü, h. Mikron Köprüsü, Çamlıhemşin (N41 02.699 E41 01.491) ı. Seslikaya Köprüsü, Ardeşen (N41 08.900 E41 02.070) i. Tunca Köprüsü II, Ardeşen (N41 07.350 E41 07.419) (Ataman, 2015, 27' den işlenerek).]



Fot. 3: Mikron Köprüsü.Çamlıhemşin, Rize. (2012, S. Başkan)

4. Tek Açıklıklı Doğu Karadeniz Kemer Köprüleri

1. Tanımlama ve Tipoloji

Bilinen tarihi boyunca mimarlık olgusu ile ilgili deneyim ve birikimleri açısından seçkin tür ve örneklerle sahip Doğu Karadeniz, Anadolu'da en yoğun köprü yapım faaliyetinin icra edildiği bir bölgedir. Özellikle, Doğu Karadeniz halk yapı sanatı repertuarı içinde önemle yer alan, bugüne gelen örnekleri 19. Yüzyılın ilk yarısı ile 20. Yüzyılın başlarında yapılmış olan tek açıklıklı taş kemer köprüler, özel ve önemli bir tipoloji oluştururlar. Özellikle, bu makalede, tarihlendirilmeleri konu edilen geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemine ait, Doğu Karadeniz vadilerinin tek açıklıklı taş kemer köprüleri, konum ve işlevleri yanı sıra estetik silüetleriyle de seçkin örneklerdir. Karadeniz coğrafyasının fethinin ardından bölgeye yerleşen öncü Türk toplulukları ve muhtemelen aynı toprakları paylaştıkları yerli komşuları belki birlikte, yaşadıkları dağlık ve ormanlık arazi yamaçlarında yaptıkları hayvancılık ve tarım faaliyetlerinin yarattığı sınırlı ekonomik değerle, vadiler boyunca yaşamlarını kolaylaştıracak, dereleri aşmalarını sağlayacak ilk tek açıklıklı taş kemer köprüleri yapmışlardır. Ancak sık yaşanan sel felaketleri sebebi ile bu köprüler sık sayılabilecek zaman aralıklarında yıkıldıklarından yeniden inşa edilmişlerdir. Bu yapılar bazen yıkılmasalar da yaşanan afetlerde ciddi şekillerde etkilenerek hasar görmüşlerdir. Bu devinim günümüze kadar sürmüş ve sürmektedir. Bu aşamada bugüne kadar tespit ve değerlendirmesini yaptığımız tek açıklıklı Doğu Karadeniz taş köprülerinde görülen hasarlar olarak; tempan duvarlarda

meydana gelen boşluklar, derzlerin boşalması, köprü ayaklarında çökme ve oturma, köprü ayaklarının temel veya sömellerinde oyulmalar, tempan duvar yüzeylerindeki çatlaklar ve çökmeler, kemer karnı ve kemer yayında çatlaklar ve bölgesel göçmeler, tarihi strüktüre aşırı yüklenme şeklinde muhdes ilaveler ve son olarak da ince yonu kaplama taşlarında erozyon ve kirlenme olduğu belirtilmedir. Yapılan kötü restorasyonun da bu yapıların hasar görmesine veya daha kötüsü tahrip olmasında önemli bir etken olduğu bazı örneklerde görülmüştür. Örneğin, 40.28 cm uzunluğunda, 3.20 eninde gelişkin bir konstrüksüyon sistemine sahip Doğu Karadeniz köprülerinin seçkin bir örneği olan Rize Ambarlı köprüsü 2011 yılında Karayolları Genel Müdürlüğü'nce restorasyonunun tamamlanmasının üzerinden çok geçmeden 2019 yılı Haziran ayında yıkılmıştır.



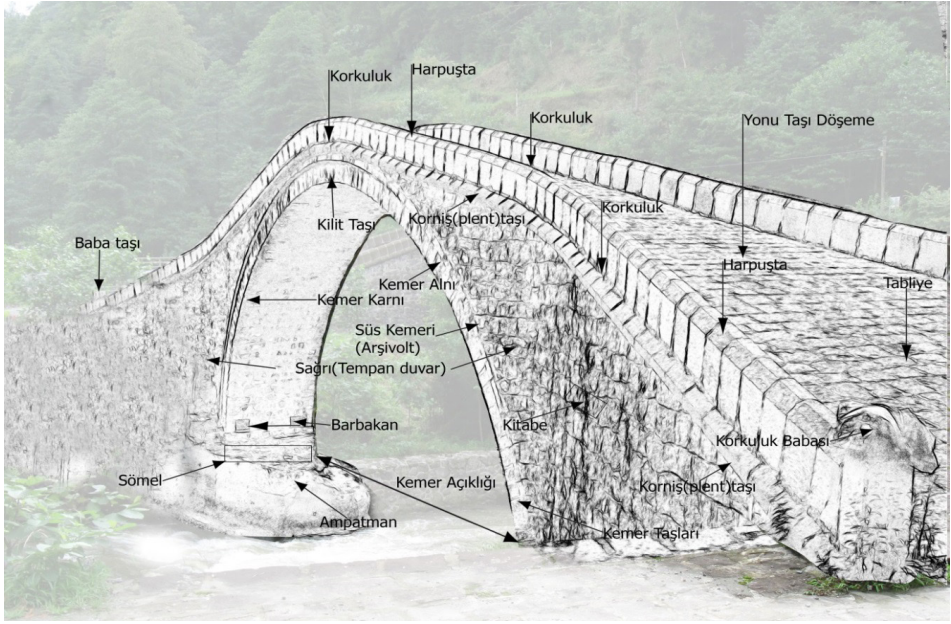
Fot. 4a - 4b: 2011 yılında restorasyonu yapılan ve 2019 yılında yıkılan Rize Ambarlı Köprüsü. (Türkiye Kültür Portalı, 2018) (Hürriyet, 2019)

Kemer geometrisinin şeklini belirlediği bu köprüler genellikle; geniş ve yüksek kemere doğru her iki yandan sert bir eğimle yükselen ya da köprü kemer ayaklarının oturduğu zeminle kemer yayı kotunun aynı ya da yakın olması sonucu tabliyenin düz veya hafif eğimli olduğu iki temel tipte yapılmışlardır.⁶⁷ Köprü mimarlığının genel yapı sözlüğünü kullanan bu yapıların benzerleri Anadolu'nun pek çok bölgesinde görülmekle birlikte, Doğu Karadeniz vadilerinde bölgenin topoğrafyası, ekolojisi ve doğal ortamı nedeniyle çok farklı bir silüet arz ederler. Genel anlamda, bölgedeki yerel halk sanatını biçimlendiren temel faktörlerin belirleyiciliği köprü yapıları için de geçerlidir. Bölgenin yöresel mimarlığının biçim, işlev ve mekân organizasyonu mantığını belirleyen bu temel etkenler, bölgenin yaşamsal gerekliliklerinin sonucu ortaya çıkmıştır. Genellikle taş olan köprü malzemesi, teknik faydalar söz konusu olduğunda, başka tür malzemelerle ortak olarak da kullanılmıştır.

Tek açıklıklı kemer köprülerin yükseklikleri ve uzunlukları inşa edildikleri akarsu yatağının boyutlarına orantılı olarak değişiklik göstermektedir. Köprü ayakları

67 İltis, 1978, 27; Çulpan, 2002, 6.

genellikle bir veya iki yönde de doğal kayalara oturtulmuştur. Köprülerin korkulukları da tabliyenin her iki yanında tek sıra kesme taş ile oluşturulmuştur. Köprülerin kemerleri düzenli kesme taş, duvarları ve köprü yolu ise düzenli moloz taştan yapılmıştır. Çoğunlukla yükseklikleri 2 ile 22 metre, uzunlukları 5 ile 57 metre arasında değişmekle birlikte ortalama yükseklikleri 5 metre, uzunlukları 25 metre civarındadır.



Şekil 3: Tek Açıklıklı Kemer Köprü Yapı Elemanları. Çifte Köprü, Arhavi, Artvin. (FotoSketch/ işleme: 2018, S. Başkan - Ö. Tavacıgil)

Trabzon Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü kayıtlarına göre (Temmuz 2019); Rize’de 99, Gümüşhane’de 53, Trabzon’da 147, Giresun’da 64, Artvin’de 44 (Aralık 2015) adet köprü 1. Derece anıt eser, kültür varlığı olarak tescil edilerek, yasal koruma altına alınmıştır. Bölgede, kurumsal, bireysel veya TKVKBK Müdürlüğü elemanlarının yeni tespit ve tescil önerileri ile bu sayının arttığı görülmüştür. Bölgede henüz koruma altına alınmamış, değerlendirilmemiş çok sayıda benzer köprü olduğundan yukarıda verilen sayılar takip eden süreçte de artacaktır⁶⁸.

68 2001-2017 yılları arasındaki ortak mesaimiz boyunca, maddi kültür mirasımızın tespit ve tescili için bölgedeki zorlu koşullara rağmen fedakârca çalışmalarına tanık olduğum Trabzon Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu uzmanları ile kurul üyesi arkadaşlarıma ve özellikle mimar Serpil Yüksel’e katkıları için şükranlarımı sunarım.

İLLER	TESCİLLİ KÖPRÜLER [A] / SAHA ÇALIŞMASI KAPSAMINDA İNCELENEN KÖPRÜLER [B] / RESTORASYONU YAPILMIŞ [C] KÖPRÜLER																								A	B	C				
ARTVİN	Merkez	Ardanuç			Arhavi			Borçka			Hopa			Şavşat			Yusufeli			Murgul											
	4	4	1	4	2	2	5	3	2	16	7	4	8	8	-	4	2	-	-	-	-	3	2	-				44	28	9	
GİRESUN	Merkez	Bulancak			Çanakçı			Görece			Şebinkarahisar			Tirebolu			Yağlıdere			Eynesil			Alucra								
	3	-	-	3	2	2	4	-	-	6	3	3	1	-	-	7	-	-	17	3	3	3	-	-	3	-	-	47	8	8	
	Dereli	Espiye			Piraziz			Keşap			Çamoluk			Doğankent															17	-	1
GÜMÜŞHANE	Merkez	Torul			Şiran			Kelkit			Köse			Kürtün																	
	21	9	6	27	7	7	-	-	-	1	-	-	2	-	-	2	2	2										53	18	15	
RİZE	Merkez	Pazar			Kalkandere			Hemşin			Çamlıhemşin			Çayeli			Fındıklı			İkizdere			Ardeşen								
	15	4	4	11	3	3	5	-	-	7	3	3	19	10	5	12	-	-	2	-	-	8	3	1	11	-	-	90	23	16	
	İyidere	Güneysu			Derepazarı																							9	2	4	
TRABZON	Merkez	Akçaabat			Araçlı			Arsin			Çaykara			Maçka			Of			Sürmene			Tonya								
	10	9	2	11	5	-	19	16	15	9	6	5	2	2	-	19	3	1	11	5	1	12	9	-	8	4	-	101	59	24	
	Vakfıkebir	Çarşamba			Yonra			Köprübaşı			Şalpazarı			Düzköy			Hayrat			Beşikdüzü			Dernekpazarı								
	3	-	-	-	-	-	9	7	3	1	1	-	19	18	2	6	5	5	2	2	1	6		1	-	-	-	46	33	12	
TOPLAM																								407	171	89					

Tablo 2: Tescilli Tek Açıklıklı Doğu Karadeniz Kemer Köprüleri.[Artvin, Aralık 2015]
(S.Başkan, Temmuz 2019)

2. Tarihi Kaynaklar, Belgeler

Artvin, Rize, Gümüşhane, Trabzon ve Giresun illerindeki tek açıklıklı köprüler, yollar ve bu ulaşım sistemi içindeki rolleri ile özellikle Giresun, Gümüşhane, Trabzon ve Rize ile civarındaki derbend ve zaviyeler ile bölgenin demografi ve iktisadi yapısı hakkında bilgiler veren, Tahrir Defterleri, Seriyeye Sicilleri, Vakfiye ve Salnâmeler gibi bazı Osmanlı devlet kayıt ve yazışmalarından oluşan arşiv belgelerinde çok önemli bilgilere ulaşılmıştır. Özellikle, H. Bostancı, M. D. Tosun ve M. Fatsa'nın yayınladıkları tahrir defterleri⁶⁹ içinde Başbakanlık Osmanlı Arşivindeki; 13 numaralı “*Vilayet-i Bayramlı me'a iskefsie ve Milas*” adlı 1455 tarihli, 387 numaralı “*Muhasebe-i Vilayet-i Karaman ve Rum Defteri (937/1530)-II*” adlı 1530 tarihli, 299 numaralı tarihli “*Karahisar-ı Sarki Avarızhaneleri Tahrir Defteri*” adlı 1642 ve 478, 482, 557 ve numaralı 1455, 1485 ve 1520 tarihli tahrir defterlerinde Doğu Karadeniz dağlarının güneyinden Doğu Anadolu'ya oradan da İran'a ulaşan transit yolun bölge içindeki ara yol bağlantıları, bu

⁶⁹ Osmanlı döneminde yapılan nüfus ve arazi tespitlerinin kaydına yazma, yazılma anlamına gelen tahrir, bu kayıtların tutulduğu defterlere de Tahrir veya Tapu Tahrir Defterleri denilirdi. Tapu tahrir defterleri vilâyet ve sancaklardan toplanan vergilerin, vergi mükelleflerinin ve Timar, Zeamet ve Has gibi idari ve askeri idarelerin gelir kaynaklarının kaydedildiği defterler olduğu için içlerindeki kayıtlarla tarihe ışık tutarlar.

yollar üzerindeki köprüler ile bu sistemin idari, askeri ve ekonomik durumundan bahisle önemli bilgiler yer almaktadır. Çalışma kaynakları içinde bir başka önemli arşiv belgeleri de, Mahkeme sicilleri, kadı sicilleri veya kadı defterleri de denilen şer'iyye sicilleridir.⁷⁰ Şer'iyye sicillerinden, dönemine ilişkin halkın; tüm sosyal, kültürel, siyasi yaşantısı, yaşadıkları ortam, devletle ilişkileri gibi pek çok konuyu öğrenmek mümkündür. Mahallî mahkemelerde kronolojik sıra ile tutulan ve diğer konularla birlikte pek çok kanunun kaydedildiği bu defterlerdeki kayıtlarda bazı köprülerin adlarında rastlanan aile adlarına rastlanmaktadır. Bölgede özellikle Rize, Giresun ve Trabzon⁷¹, Gümüşhane⁷² şer'iyye sicilleri üzerinde tamamlanan çalışmalar olduğu gibi bu konuda çalışmalarını sürdüren araştırmacılar da mevcuttur. Osmanlı tarihine ilişkin en önemli kaynaklar arasında yer alan döneminin ekonomik, sosyal, dinî, mimarî, kültürel ve sosyal faaliyetlerinin yansıdığı vakfiyeler de bölge tarihine ilişkin emsalsiz bilgiler verirler. H. Bostancı'nın çalışmasında⁷³ ulaşılan Giresun Dereli ilçesine bağlı Konuklu köyündeki Seyh Mahmut, merkez Tekke köyünde Yakup Halife, Piraziz Gökçeali'de Seyh İdris, Yağlıdere'de Hacı Abdullah Halife ve Kızıltas köyünde Hacı İlyas zaviyelerine ait vakfiyeler örnek olarak belirtilebilir. 19. yüzyıl ortalarından başlayarak yaklaşık yüzyıl boyunca hem Osmanlı hem de Cumhuriyet dönemlerinde önemli olayları özetleyen ve ait olduğu yılın kurumsal, idari, sosyal, kültürel olay ve bilgilerinin verildiği salnâmeler⁷⁴ de önemli tarih kaynakları arasındadır. Doğu Karadeniz bölgesinde yaşanan önemli sosyal olaylar, sel felaketleri ve bayındırlık faaliyetleri bu eserlere yansımıştır.

70 Osmanlı devletinin merkez ile taşra teşkilatı arasındaki yazışmaları, halkın şikâyet ve dileklerini içeren arzuhalleri; ferman ve hükümleri, en önemlisi de bulunduğu yerde görülüp karara bağlanmış ilâmları (mahkeme kararları) içeren Şer'iye Sicilleri, özellikle Osmanlı idari teşkilatının son dönemlerinin araştırılmasında, hukuk tarihi, iktisat tarih, idari teşkilat, sosyal hayat ve askeri yapı konularında temel kaynaklardandır. Osmanlı şer'iyye sicilleri 15. yüzyıl ortaları ile 20. yüzyıl aralığına tarihlenirler.

71 Trabzon'a ait ilk şer'iyye sicili 1555 yılına aittir. Prof. Ahmet Akgündüz'ün hazırladığı Şer'iyye Sicilleri Toplu Kataloğu'nda Trabzon'a ait 296 defter yer alır. Hicri 963 ile 966 tarihleri arasındaki kayıtları içeren ilk sicilin numarası 1815'tir. Bundan sonra kronolojik boşluklar içerse de Trabzon Şer'iyye Sicilleri imparatorluğun yıkılışına kadar düzenli bir şekilde tutulmuştur. 2111 numaralı son sicil ise Hicri 1226-1229 tarihleri arasında kapsamaktadır. Bu defterlerin orjinalleri Ankara'da Milli Kütüphane'de olup fotokopileri Trabzon İl Halk Kütüphanesi ve İsmail Hakkı Berkmen Tarih Kütüphanesi'ndedir. Açık, 2014; Öksüz 2004.

72 Demir-Dönder, 2017, 160-171.

73 Bostancı, 2007, 6,20,78.

74 Farsça yıl demek olan "Sal" ile mektup anlamına gelen "nâme" kelimelerinden oluşan Salnâme kelimesi, eski yıllardaki önemli olayları özetleyen ve ait olduğu yılın kurumsal, idari, sosyal, kültürel olay ve bilgilerinin verildiği geç dönem Osmanlı yazılı eserleridir. İlk salnâme 1263 (1847) yılında Mustafa Reşid Paşa'nın öncülüğünde çıkarılmıştır.



Fot. 5: Pervane Köyü Köprüsü Restorasyonu. Araklı, Trabzon (TKVKBK, 2015).

3. Tarihlendirme

Tek Açıklıklı Doğu Karadeniz kemer köprülerinin ne zaman ve kimler tarafından yaptırıldıkları konusu önemli bir sorundur. Kitabesi ve hakkında arşiv kaydı olmayan bölgedeki tek açıklıklı taş kemer köprülerin büyük kısmının yörede yaşayan kişilere atıf yapılarak, varsayıma dayalı tarihlendirilmesi, zamanla da bu bilgilerin benimsenmesi, yanıltıcı bir saha tarihi oluşmasına sebep olmuştur. Köprüleri kültür varlığı olarak tescil eden ve koruma kararını alan koruma kurulundaki tescil fişlerinde dahi bu tür varsayıma dayalı tarihlendirme ve anlatımlara yer verilmesi ise bu sorunu resmileştirmiştir⁷⁵. Bu

75 Bu noktada, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın, koruma kurulu arşivlerinde karşılaşılan sorunları aşmak için belgelerin dijital ortama aktarılarak dijital arşiv oluşturma projesi henüz uygulamada pratik çözümler getirmekten uzaktır. İçerikleri ve bilgilerinin yenilenmesi, güncellenmesi zorunlu olan 1951-1983 yılları arasındaki "Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu" (GEEAYK) tescil fişlerinin dijital ortama aktarılmış olmasının pratikte bir faydası yoktur. 1951-1983 yılları arasında koruma altına alınan eserlere ilişkin kayıtlardaki; soluk kötü fotoğraflar, ne anlattığı zor anlaşılabilir veya hiç olmayan betimlemeler, eserin bulunduğu yeri tarif etmeyen veya olmayan 'bulduğu yer' 'tespitleri' ile, bu eski anıt fişleri, söz konusu eserler hakkında bilgi vermektense uzaktır. Aynı vadi üzerindeki bir dereyi aşan iki veya daha fazla sayıda köprü için hazırlanan tescil fişlerine bakarak; örneğin Rize/Çamlıhemşin'deki Köprü 1 ile yine Çamlıhemşin Topluca Köyü Masellevat Mezrası'nda, Trabzon Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun (TKVKBK) 23/12/2005-518 gün ve sayılı Kararı ile tescil edilmiş Köprü 2, veya

şekildeki somut olmayan, yanıltıcı bilgileri tartışmadan kullanan, çeşitli basın organları ve diğer yayınlar bu konudaki sorunu içinden çıkılmaz bir şekilde ağırlaştırmış ve büyütülmüştür. Bir noktadan sonra bu yanlış ve yanıltıcı bilgiler, söz konusu yapıları gerçek tarihlerinden koparmış ve bu maddi kültür mirasının özgün mimari özellik ve niteliğinin de bozulmasına yol açmıştır. Bölgedeki tek açıklıklı taş kemer köprülerin restorasyonu için hazırlanan bir kısım sanat tarihi ve restitüsyon raporunda da bu tür varsayım dayalı tutarsız ve yanlış ifadeler yer verilerek, yapıların yapıldığı zamandaki özgün halini yansıtmayan restitüsyon önerileri yapılmıştır. Fazla olmamakla birlikte, bu konuda çalışma yapan araştırmacılar, benzer yapı ve malzeme özellikleri nedeniyle stil kritiği yöntemiyle tarihlendirme yapamadıklarından bu konuda daha çok yerel, sözlü kaynaklara bağlı kalmışlardır⁷⁶.

Eski zamanlardan bu yana varlığını koruyarak günümüze gelen veya yıllar içinde sellerle yıkılan, tekrar yapılan veya onarılan Giresun, Trabzon, Rize, Gümüşhane ve Artvin illerindeki tek açıklıklı kemer köprüleri konu alan bu çalışma ilk olarak Üniversite Bilimsel Araştırma projesi olarak 2009 yılında başlamıştır. 2011 yılında biten bütçe ile beraber proje tamamlanmakla birlikte konuya ilişkin araştırma ve çalışmalar 2017 yılına kadar sürdürülmüştür. Bu çalışmada ilk ve öncelikli amaç bölgedeki önemli taşınmaz kültür mirası içinde yer alan bu yapıların somut kaynaklara dayalı bir mimarlık tarihi yazımı olmuştur. Bugüne kadar yerel hikayeler içine serpiştirilmiş anlatımlarla anılan, büyük kısmı günümüze ulaşmamış olmakla birlikte, Rize il merkezinde bir kavşak asfaltı altında kalan H.1305/M.1887-88 tarihli Çıtağın Köprüsü veya çok yoğun bitki örtüsü altında kalarak unutulmuş H.1320 / M.1902-3 tarihli Hemşin Deresi üzerindeki Suçatı III köprüsü gibi bir çok köprünün kitabesine ulaşarak veya resmi devlet yazışmalarına yansıyan tarihi vakalar içindeki yerleriyle tarihlendirmeleri yapılmıştır.⁷⁷ Trabzon Kültür

aynı mezrada TKVKB Kurulunun 23/12/2005-518 gün ve sayılı Kararı ile tescil edilmiş Köprü 3'ü Ya da Giresun Çanakçı İlçesi Karabörk Beldesi'nde TKVKB Kurulunun 12.09.2008-1762 gün ve sayılı Kararı ile tescil edilmiş Kemer Köprü ile hemen yakınındaki TKVKB Kurulunun 12.09.2008-1762 gün ve sayılı kararı ile tescil edilmiş köprü hakkında fikir yürütmek ya da birbirinden ayırmak mümkün değildir. Zaten çoğunda fotoğraf ve tanımlama dahi olmayan, eserlerin tarihlendirilmesi ise fişi hazırlayanın hayal gücüyle sınırlı ifadelerden oluşan bu tescil kayıtlarının arşiv bilgisi değeri olmadığından acilen güncellenmeleri gerekir.

76 Bk. Altınsapan,2001.

77 Bk. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı (Eski Başbakanlık Osmanlı Arşivi) uhdesinde bulunan; [ŞD (Arşiv Fon Kodu). Dosya No: 1782 B, Gömlek No: 8, Tarihi: 1288 B 08/23 Eylül 1871; Y.PRK.UM.. Dosya No: 4, Gömlek No:2, Tarihi: 14 (Za) Zilkade 1297 /18 Ekim 1880; Y.PRK.UM..Dosya No: 1, Gömlek No: 104, Belge Tarihi: 13 Şevval 1297/17 Eylül 1880; DH. MKT, 1599/44. 27 Şubat 1889; Y.PRK.AZJ 41/62, 2 Şaban 1308/13 Mart 1891; DH.MKT. 290/4. 25 Eylül 1894; Y.PRK.ZB,17/28, 9 Ramazan 1313/23 Şubat 1896; DH.MKT. Dosya No: 2175, Gömlek No: 7, Tarihi : 24 Şevval 1316/7 Mart 1899; DH.MKT. Dosya No: 2199, Gömlek No: 107, olan, 28 Z 1316/ 9 Mayıs 1899; DH.MUİ. Dosya No: 95, Gömlek No: 49, Tarihi: 1328 Ca 21-1910/1911; DH.EUM,5Şb,17/27, 21 Zilkade 1333/30 Eylül 1915; DH.EUM.5.ŞB. 17/41, 24 Zilkade 1333/3 Ekim 1915; DH. UMVM,139/62. 6 Haziran 1916;

Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu sorumluluk sahası olan bölgede tescil edilen 407 köprü içinden restorasyonu yapılmış 89 köprü dahil 171 tanesi bu kapsamda incelenmiştir⁷⁸.

Metrekareye düşen yağış ortalaması Anadolu ortalamasının dört, beş katı olan bölge yağış rejiminin yol açtığı doğal afetler ve tahribatları 19. Yüzyıl Osmanlı devlet yazışmalarına yansımıştır. Trabzon ve Rize ile ilgili bazı rapor ve belgelerde sık sık sel felaketleri, yol, köprü tamir ve inşaatlarından söz edilmiştir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan Rize sancağına ilişkin 2 Şaban 1308/13 Mart 1891 tarihli Taşlıdere üzerinde bir köprü yaptırılmasına izin verilmesi konusunda Padişah II. Abdülhamid'e yazılan yazılan dilekçe⁷⁹ ile 9 Ramazan 1313/23 Şubat 1896 tarihli İkizdere Nahiyesinde ortaköy ile Başköy'de yoğun karın sebep olduğu çığ felaketi sonrası çok sayıda can kaybı ile çeşitli binaların ve bu arada bir köprünün de yıkıldığını Zaptiye Nezaretine bildiren telgraf⁸⁰ erken örnekler arasındadır.

H.1276/M1859 yılına ait bir başka belgede, Rize ve Trabzon'da tahrip olan köprü ve yolların tamir ve inşa edilmeleri konu edilir⁸¹. Özellikle, Kurtuluş Savaşı yıllarında yerel kamu otoritelerinin köprü yapım faaliyetlerinden söz eden eski arşiv belgeleri son derece çarpıcıdır. 1919 ve 1920 yıllarında, Rus işgalinin olumsuz etkilerinin ve gayrimüslim isyancı çetelerin anarşi ve terör eylemlerinin sürdüğü Doğu Karadeniz illerindeki kamu kurumları, İstanbul'daki merkezi yönetimin plan ve talimatlarıyla seller nedeniyle yıkılan ve hasar gören köprülerin inşa ve tamiri işini yürütebilmişlerdir⁸². *"Başbakanlık Osmanlı arşivinde sözü edilen bir başka örnek de Trabzon'un Tonya ilçesi Kozluca köyünde 1890'lı yıllardaki bir sel felaketinde yıkılan köprünün onarılmasına ilişkin kayıttır"*⁸³.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi belgeleri içinde iki örnek de Giresun köprülerine ilişkindir.1880 tarihli bir belgede⁸⁴ Giresun Şebinkarahisar (Karahisar-i Şarki) ilçesinde bulunan Mercimek, Avutmuş, Hacı Beğ, Hasan Ağa ve İmanlı Köprülerinin tamiri ile "iane-i me'murin ve ahali ile inşa kılınan" Biroğul Köprüsünden söz edilir.⁸⁵ Yakın tarihli bir başka Osmanlı kaydında da Giresun ili Alucra ilçesine bağlı nahiyelerden olan Mindeval (Çamoluk) bölgesindeki Teşdik ve Avarak köylerinde bulunan köprülerin tamiri ve inşası konu edilmiştir.⁸⁶

DH.UMVM,73/14-19, 3 Cemazeyilevvel 1338/24 Ocak 1920; BCA. 30. 10. 0. 0. 117.818. 29. 5 Temmuz 1929] belgeler.

78 Bk. Tablo 2.

79 BOA, Y.PRK.AZJ 41/62, 2 Şaban 1308/13 Mart 1891.

80 BOA, Y.PRK.ZB,17/28, 9 Ramazan 1313/23 Şubat 1896

81 Safi, 2019, "Köprüler Yaptırdım.."

82 Safi, 2019, "Köprüler Yaptırdım.."

83 Aslan, 2019, "Trabzon ili Tonya ve.."

84 BOA, 4, Y.PRK.UM, 2, H. 14 Zilkade 1297 / M.18 Ekim 1880.

85 Tosun, 2019, "1880 tarihli.."

86 Tosun, 2019, "1880 tarihli.."



Tablo 3:

- a. Giresun Yağlıdere Ümit Bükü Köyü yakınındaki Ağa köprüsü kitâbesi, H.1232/M.1816/17
b. Trabzon Akçaabat ilçesi Derecik Beldesi Oğulkaya Köyü'ndeki Oğulkaya Köprüsü, H. 1314/M.1896 c. Rize Merkez Kale Mahallesindeki Çıtağın Köprüsü Kitâbesi, H. 1305 / M.1887-88 (TKVKBK, 2017) ç. Rize ili Çamlıhemşin ilçesi Güroluk (Eski Hala/Livik Çakeşli) Köyü Köprüsü kitabesi, (TKVKBK, 2017) H.1212/M.1797-98 d. Rize ili Pazar ilçesi Suçatı III köprüsü, H.1320 / M.1902-3 e. Gümüşhane merkezi Harşit/Karakol Köprüsü kitabesi, H. Recep-983/ M. Ekim-1575. (2019, S. Başkan)

I. Dünya savaşı sırasında Rus savaş gemilerinin Türk kıyılarına karşı yaptıkları askeri hareketlilikleri ve verdikleri hasarı kaydeden yerel yöneticilerin İstanbul'daki ilgili kurumlara gönderdikleri raporlar içinde köprü tahribatına ilişkin bilgiler de vardır. 21 Zilkade 1333/30 Eylül 1915 tarihli bir belgede⁸⁷, Rize Fındıklı'da Tahiroğlu Deresi üzerinde bir köprünün Rus torpidobotu ateşiyle yıkıldığı, 24 Zilkade 1333/3 Ekim 1915 tarihli bir başka belgede de Trabzon Valisi Cemal Azmi'nin Dahiliye Nezaretine gönderdiği Telgrafta, Trabzon'u bombalayan düşman torpidosunun verdiği zararı ve bu arada sahili tarayarak Akçabat Pulathane'de bir köprüyü tahrip ettiğini bildirmektedir.⁸⁸

Büyük kısmının arşiv kayıtlarından yapım yılı, banı, mimari özellikler gibi birçok ayrıntı bağlamında bilgi edinilmesi mümkün olmayan bölgedeki tek açıklıklı taş kemer köprülerin ne zaman ve kimler tarafından yaptırıldıkları konusu yukarıda da belirtildiği gibi bu yapıların önemli sorunlarından birisidir. Koruma Kurulunca kayıt altına alınmış olsalar dahi bu yapıların tarihlendirilmelerindeki problemler devam etmiştir. Tek açıklıklı taş kemer köprüleri kimlerin ne zaman yaptırdığı bilgisini veren kitabeye sahip örneğin az olması, üstelik var olan köprü kitabelerinin de bu yapılara ait olmama ve devşirme olma ihtimalleri bu konudaki sorunu büyüterek sürdürmüştür. Bu sebeple yıllara yayılan özenli saha çalışması sonunda Giresun'da 3, Rize'de 18 ve Trabzon'da 9 köprünün kitabeleriyle kesin tarihlendirmesi yapılmıştır⁸⁹. Kitabeli bu köprüler içinde 19. Yüzyıla ait olanlar H.1244/M.1828 - H. 1314/M.1896 tarihleri arasında, 20. Yüzyıla ait olanlar ise ilk yarım yüzyıl içinde yapılmışlardır.

Sonuç

Tarihin her döneminde üç eski kıta arasında bir geçit olan Anadolu'da, çok eski çağlardan beri bu coğrafyada yaşayan kültürler tarafından ticari ve askeri amaçla yollar ve köprüler yapılmıştır. 11. yüzyılda Anadolu'ya gelen Türkler de bu tarihi yolları imar ederek, ticareti geliştirmişlerdir. Ortaçağda Anadolu'daki ticaret yolları çok iyi organize olmuş hanlar/kervansaraylar düzeni ile korunmuş ve ekonomik yaşamın güvenli sürdürülebilirliği sağlanmıştır. Anadolu'nun fethi sırasında yararlılıklar göstermiş kolonizatör dervişler ve ailelerinin yerleştikleri bölgede yaptıkları tekke, türbe ve zâviye, cami, medrese gibi yapılar zamanla tasavvufî bir niteliğe bürünüp mistik ve ruhani kimlik kazanmışlardır. Daha sonra köprücü ve derbend olarak görevlendirilecek bu zâviyeler daha çok kapalı bir havza olan Karadeniz'in sahil kesimini Anadolu'nun diğer bölgelerine bağlayan tarihi geçitler ve yollar üzerinde yer almıştır.

Geç dönemlere kadar, Yeşilırmak ve Çoruh nehri arasındaki Doğu Karadeniz vadilerini birbirine bağlayan devamlı bir karayolu bulunmadığından, bölgedeki yolların, köprülerin bakım onarım ve güvenliğini sağlayan zâviye ve derbendler, nadiren doğu-batı yönündeki Karadeniz vadilerinde görülürken, daha çok güneye, Anadolu içlerine açılan

87 BOA, DH.EUM,5Şb,17/27, 21 Zilkade 1333/30 Eylül 1915.

88 Demircioğlu,2008, 298,299.

89 Başkan, 2009. 70-74.

vadi ağızları ve içlerinde konumlandırılmışlardır. Doğu-batı yönünde üç ana güzergâhtan oluşan transit Anadolu ticaret yollarından, Kuzey Anadolu transit ticaret yolu ile Karadeniz şehirleri ve limanlarıyla bağlantılı ara yollar üzerindeki menziller boyunca günümüze ulaşmış küçük büyük çok sayıda köprü bulunur.

Tek açıklıklı Doğu Karadeniz kemer köprüleri, üzerinde yer aldıkları akarsu üzerinde her iki yandan yükselerek oluşan çoğunlukla yarı dairesel ya da hafif sivri kemerli bir şekle sahiptirler. Farklı coğrafyalardaki çeşitli kültürlerin mimarlık geleneklerinde de kullanılmış olan bu kemer geometrisinin temel özelliği dar su geçitlerini sel veya taşkınardan etkilenmeden geçmek esasına dayanır. Doğu Karadeniz'in dar vadilerindeki akarsuları geçen bu tip köprüler yanı sıra daha geniş yatağa sahip olan dereler üzerinde birden fazla kemerli köprüler de vardır. Ancak Karadeniz'in yüksek debili derelerinde yapılan bu tip köprüler de, Rize Pazar köprüsünde olduğu gibi, yüksek orta kemer ve bu kemere ulaşmayı sağlayan yan kemerler şeklinde inşa edilmişlerdir. Hemen hemen tek açıklıklı köprülerin büyük kısmı her iki yönde de doğal kaya zemine oturtulmuştur. Bir kısmı günümüze gelememiş olmakla birlikte bu köprülerin temel tasarımında köprü yolunun her iki kenarında korkuluk yer alır. Tek açıklıklı Doğu Karadeniz köprüleri düzgün kesme ve moloz taş ile yapılmışlardır. Karadenizli halk yapı sanatçılarının bu konudaki tercihi çoğunlukla andezit ve bazalt gibi sert taşlar olmakla birlikte yerine göre kalker esaslı kolay işlenebilen taşlar da olmuştur.

Doğu Karadeniz kemer köprüleri, bölgedeki maddi kültür varlıkları arasında en önemli türlerden birisidir. Bu yapılar bölgedeki Türk mimarlık yaratıcılığının en seçkin örneklerindedir. Bu yapılar bölgedeki son dönem Osmanlı mimari eserleri olmaları bakımından da önemlidir. Geçmiş bugüne bağlayan ve tarihi varlıklarımızdan birisi olan bu yapılar özenle korunarak gelecek kuşaklara aktarılacak tarihi bir mirastır. Son yıllarda farklı nedenlerle tarihsel mirasın yok oluş sürecini yaşayan Doğu Karadeniz'de son zamanlarda gelişme adına yaşanan bazı uygulamalar da bu tarihi yapıların yok olmasının önünü açmıştır.

Sözün burasında, çok önemli olduğu tartışılmaz bir misyon üstlenmiş olan Karayolları Genel Müdürlüğü'nün kuruluş kanunu ile üstlendiği tarihi köprülerin koruma, onarım ve restorasyon çabalarını taktir etmemek mümkün değil. Ancak, Giresun, Trabzon, Rize, Artvin ve Gümüşhane illerindeki alan çalışması sırasında köprü yapısının tarihi yapısının tümüyle bozulduğu, özgün bir yanı kalmayan çok sayıdaki köprü de tespit edilmiştir. Zaten asrı aşan ömrüyle günümüze ulaşan bu yapılardan restorasyonu başarısız olanlar -Rize Ambarlı köprüsü örneğinde olduğu gibi- kısa bir süre sonra yıkılmaktadır. Karadeniz insanının mimarlık yaratıcılığının seçkin ürünleri olan bu köprüler için tarih boyunca olduğu gibi en önemli tehlike halâ afet şeklindeki seller olmakla birlikte son yıllarda varlığını tehdit eden başka unsurlar da ortaya çıkmıştır. Flora ve faunasıyla binlerce çeşit endemik bitki türünü barındıran, vadilerine, derelerine sahip çıkmaya çalışmakla yerel halkın önüne geçemediği bu tehlike; bu eşi bulunmaz doğayı ve nesillerce insan emeğini sular altında bırakan barajlar, HES'lerdir. Bu coğrafyadaki nesillerce insan

emeği sular altında kalmaktadır. Örneğin Çoruh havzası projesi tamamlanıp tüm barajlar yapıldığında, Artvin ilinin 1/5'i yani Akdeniz iklimi hüküm süren Çoruh vadileri, bağlıklar, doğal, vahşi hayvan barınak ve göç yolları, ata mezarları, geleneksel Anadolu Türk evleri, camiler, kaleler, köprüler su altında kalacaktır. 19. yüzyıldan miras tek açıklıklı Artvin köprülerinin yarısından çoğu tamamlanan Muratlı, Borçka, Deriner ve Artvin barajları altında kalmıştır. Bu durum telafisi mümkün olmayan büyük bir kayıptır. Tüm Anadolu'da olduğu gibi Doğu Karadeniz'de de tarihi ve kültürel değerlerin sürdürülebilirliği önceliği, bugünün kuşaklarına ekonomik beklentilerin çok ötesine geçen sosyal, siyasal, kültürel ve acil bir sorumluluk yüklemektedir. Çünkü, ekonomik bir değer olarak barajlar ve HES'ler ile tarihi çevre ve maddi kültür varlıklarının korunmasına ilişkin ortaya çıkan paradoksun bugünkü tercih ve çözümü gelecek kuşaklara yarını olmayan bir gelecek sunarak bu topraklardaki bin yıllık tarihsel hafızayı silerek yok edecektir.⁹⁰

90 Başkan, 2009. 73,74.

KAYNAKÇA

- Altınsapan, E. (2001). *Tek Kemer Gözlü Rize Köprüleri*, Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, Eskişehir.
- Arslan, E. (2017). Trabzon İli Tonya ve Beşikdüzü İlçeinde Yüze Araştırmalarına Dayalı Yerel Tarih Araştırmalarının Genel Tarih Anlayışına Yadsınamaz Katkısı ve Düşünceler. <http://www.enverarslan.com/bildiri/> (Erişim: Temmuz 2019)
- Ataman, M, (2015). *Rize İli Çamlıhemşin İlçesi Hala/Kale Köyü Köprüsü Restorasyon Tadilat Raporu (Sanat Tarihi ve Teknik Rapor)* Karayolları Genel Müdürlüğü 10. Bölge Müdürlüğü. (Trabzon Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi) Trabzon.
- Barkan, Ö. L. (1942). Osmanlı İmparatorluğu'nda Bir İskân ve Kolonizasyon Metodu Olarak Vakıflar ve Temlikler, I- İstilâ Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zâviyeler, *Vakıflar Dergisi* S. 2, s., 279-386.
- Başkan, S. (2011), Tek Açıklıklı Doğu Karadeniz Kemer Köprüleri / Single Span Eastern Black Sea Humpback Bridges. *Gazi Üniversitesi Rektörlüğü Bilimsel Araştırma Projeleri. 05/2009-42*. Ankara.
- Başkan, S. (2012). Semerkand Şah-ı Zinde Yapıları. *Vakıflar Dergisi*, Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayını S.37, Haziran. Ankara s.,131-166.
- BOA, Arşiv Fon Kodu : Y..PRK.UM.. Dosya No: 1, Gömlek No: 104, Belge Tarihi: 13 Şevval 1297/17 Eylül 1880.
- BOA, Arşiv Fon Kodu: DH.MKT. Dosya No: 2175, Gömlek No: 7, Tarihi : 24 Şevval 1316/7 Mart 1899.
- BOA, Arşiv Fon Kodu: DH.MKT. Dosya No: 2199, Gömlek No: 107, olan, 28 Z 1316/9 Mayıs 1899.
- BOA, Arşiv Fon Kodu: Y..PRK.UM.. Dosya No: 4, Gömlek No:2, Tarihi: 14 (Za) Zilkade 1297 /18 Ekim 1880.
- BOA, Dosya No:03/C - H.1332 / M.1916.
- BOA, Fon Kodu: BCA. 30. 10. 0. 0. 117.818. 29. 5 Temmuz 1929.
- BOA, Fon Kodu: DH. MKT, 1599/44. 27 Şubat 1889.
- BOA, Fon Kodu: DH. UMVM,139/62. 6 Haziran 1916.
- BOA, Fon Kodu: DH.EUM,5Şb,17/27, 21 Zilkade 1333/30 Eylül 1915.
- BOA, Fon Kodu: DH.EUM.5.ŞB. 17/41, 24 Zilkade 1333/3 Ekim 1915.

- BOA, Fon Kodu: DH.MKT. 290/4. 25 Eylül 1894.
- BOA, Fon Kodu: DH.UMVM,73/14-19, 3 Cemazeyilevvel 1338/24 Ocak 1920.
- BOA, Fon Kodu: ŞD. Dosya No: 1782 B, Gömlek No: 8, Tarihi: 1288 B 08/23 Eylül 1871.
- BOA, Fon Kodu: Y.PRK.AZJ 41/62, 2 Şaban 1308/13 Mart 1891.
- BOA, Fon Kodu: Y.PRK.ZB,17/28, 9 Ramazan 1313/23 Şubat 1896.
- BOA, Tapu Tahrir Defteri, Defter No 52: 698.
- BOA, Tapu Tahrir Defteri, Defter No 53:4; 387:718.
- BOA. Fon Kodu: DH.MUİ. Dosya No: 95, Gömlek No: 49, Tarihi: 1328 Ca 21-1910/1911.
- Bostan, M. H. (2012). *Arşiv Belgelerine Göre Karadeniz'de Nüfus Hareketleri ve Nüfusun Etnik Yapısı*, Nöbetçi Yayınevi, İstanbul.
- Bostan, M. H. (2013). Giresun Çevresi Çepnilerinin Dini Anlayışı Üzerine Bir Değerlendirme, *Geçmişten Günümüze Giresun'da Dinî ve Kültürel Hayat Sempozyumu -I (25-27 Ekim 2013)*, Giresun İl Özel İdaresi Yayını s. 42-58.
- Bostan, M. H. (2002). *XV-XVI. Asırlarda Trabzon Sancağında Sosyal ve İktisadi hayat*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Bostancı, H. (2007). *Osmanlı Döneminde Doğu Karadeniz Bölgesinde Kurulan Tekke Ve Zaviyeler*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.
- Cöhce, S. (1988). Doğu Karadeniz Bölgesinin Türkleşmesinde Kıpçakların Rolü, *Birinci Tarih Boyunca Karadeniz Kongresi (Samsun 13-17 Ekim 1986) Bildiriler*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fak..
- Çulpan, C. (2002). *Türk Taş Köprüleri. Ortaçağ'dan Osmanlı Dönemi Sonuna Kadar*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay.
- Demir, N. (2005). *Orta ve Doğu Karadeniz Bölgesinin Tarihi Alt Yapısı*, Ankara: Genel Kurmay Basımevi.
- Demirci, Süleyman. (2012). XVII. Yüzyılda Trabzon Eyâletinin İdarî Taksimatı ve Vergilendirilebilir Nüfus: Giresun, Keşap, Kürtün Ve Yavabolu Nam-I Diğer (Görelle) Kazâları Örneği. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (15)*, 15-29.
- Demircioğlu, S. (2008). *Tarihin Ayak izleri. Osmanlı Belgelerinde Trabzon*, İstanbul: Trabzon Belediyesi Kültür Yayınları.

- Dilaver, G. (2013), *Trabzon İlinde Bulunan Araklı Dağbaşı Yeşilyurt Yolundaki Tarihi Hafızlar Köprüsüne Ait ait rölöve, restitüsyon ve restorasyon projesi*, Trabzon: Güner Tasarım. Karayolları Genel Müdürlüğü 10. Bölge Müdürlüğü. (Trabzon Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi) .
- Emek, S. S. (2014). *Gümüşhane, Kürtün Sarıbaba Köyü Köprüsü Rölöve, Restitüsyon, Restorasyon Projeleri ve Sanat Tarihi Raporu*. Trabzon: Karayolları Genel Müdürlüğü 10. Bölge Müdürlüğü. (Trabzon Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi)
- Ersoy, E. (2008). Türklerde Bir İskân Siyâseti Olarak Derbend Teşkilâtı, Doğu Anadolu Bölgesi Araştırmaları, *Fırat Üniversitesi Doğu Anadolu Bölgesi Araştırmaları Merkezi*, Cilt: 6, Sayı: 2, Şubat, s.,47-53.
- Esin, E (1972). Muyanlık, Uygur Buyan Yapısından (Vihara) Hakanlı Muyanlığına (Ribat) ve Selçuklu Han ile Medresesine Gelişme, *Malazgirt Armağanı Türk Tarih Kurumu Yayını*, Ankara, s.,75-102.
- Eskikurt, A. (2014). Ortaçağ Anadolu Ticaret Yolları, *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 33, Güz, s.,15-40.
- Fatsa, M. (2014). XV ve XVI. Yüzyıllarda Doğu Karadeniz’de Yol Hizmeti Veren Zâviyeler ve Derbendler *Vakıflar Dergisi*, Haziran, Sayı. 41, Ankara, s.,37-66.
- Fatsa, M. (2015). Trabzon Yöresinin İslamlaşma Süreci Ve Zâviyeler, *Karadeniz İncelemeleri Dergisi*, (18), s.,61-74.
- Gökbilgin, M. Tayyib. (1962). “XVI. Yüzyıl Başlarında Trabzon Livası ve Doğu Karadeniz Bölgesi”, TTK Belleten, XXX/102 s., 293-337.
- Görkaş, İ. (2000). İslam Felsefesi Açısından Horasan Erenler, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Dergisi*, Sayı 15, Ankara, s,191-211.
- Gülçiçek, A. D. (2000). Anadolu ve Balkanlar’daki Alevi Bektaşî Dergâhları (Tekke, Zaviye ve Türbeler). *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Dergisi* (16).
- Gündoğdu, H. (2001). Kuzeydoğu Anadolu Yol Güzergâhı ve Karakulak Menzili *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 7, 65-69.
- Halaçoğlu, Y. (1995). Klâsik Dönemde Osmanlılarda Haberleşme ve Yol Sistemi, Çağını Yakalayan Osmanlı, Osmanlı Devleti’nde Modern Haberleşme ve Ulaştırma Teknikleri, İstanbul, s.,14 (13-21).
- Halaçoğlu, Y. (2003). *XIV-XVII. Yüzyıllarda Osmanlılarda Devlet Teşkilatı ve Sosyal Yapı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

- Halaçoğlu, Y. (1994). Derbend. *TDV İslâm Ansiklopedisi (C. 9)*, 162-164.
- Hürriyet. (2019, Temmuz 10). Rize’de 300 Yıllık Kemer Köprü Çöktü: <http://www.hurriyet.com.tr/galeri-rizede-300-yillik-kemer-kopru-coktu-41269396/2>
- İlter, F. (1978). *Osmanlılara Kadar Anadolu Köprüleri*. Ankara: Karayolları Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Kılıç, O. (1999), XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında Trabzon Eyâleti’nin İdari Taksimatı ve Tevcihatı, *Trabzon Tarihi Sempozyumu Bildiriler - 6-8 Kasım 1998*, Yay. Haz. Kemal Çiçek- Kenan İnan ve diğerleri, Trabzon Belediyesi Kültür Yayınları:75, (Trabzon 1999), s. 179-192.
- Kızıoğlu, M. F. (1992). *Yukarı Kur ve Çoruk Boylarında Kıpçaklar*. Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara.
- Mehmet Rüşti-Mehmet Eşref-Mehmet Nasrullah, (H.1325/M.1909). *Vilayet-i Trabzon*, Kitaphane-yi Tefeyyuz, Şirket-i Murettibiye Matbaası, İstanbul 1325. Ölçek1:1.500.000]
- Miroğlu, İ. (1997). Osmanlı Yol Sistemine Dair, *Prof. Dr. Münir Aktepe’ye Armağan, Tarih Enstitüsü Dergisi (15)*, 245-250.
- Ocak, A. Y. (1978). Zaviyeler, *Vakıflar Dergisi (XII)*.
- Orhonlu, C. (1984). *Osmanlı İmparatorluğu’nda Şehircilik ve Ulaşım Üzerine Araştırmalar*, (der. Salih Özbaran), İzmir.
- Orhonlu, C. (1990). *Osmanlı Devleti’nde Derbend Teşkilatı*, İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Özdemir, R. (1994). Osmanlı Devleti’nin Tarikat, Tekye ve Zaviyelere Karşı Siyaseti, *OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi (5))*.
- Özmenli, M. (2016). Ortaçağ’da Doğu Karadeniz’de Oğuz ve Kıpçak Yerleşimi, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Nisan, 20 (2) s., 515-536.
- Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C.III, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Ribat, *Ana Britannica* C. 18, s. 388.
- Ribat, *Türk Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, C. 27, Ankara 1978, s. 318.
- Rumsey, D. (a). *Trabizond Vilayeti 1909*. David Rumsey Map Collection:

<https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~311601~90081061> (Erişim:Ağustos 2019)

- Safi, M. (2019). *Köprüler Yaptırdım Askoroz Deresine. Kurtuluş Savaşı Sürerken Osmanlı Rize'de Köprü Yaptırıyor*; <https://www.turkishnews.com/tr/content/2009/11/02/kopruler-yaptirdim-askoroz-deresine/> (Erişim: Ağustos 2019)
- Sümer, F. (1972), *Oğuzlar (Türkmenler)Tarihleri Boy Teşkilatı Destanları*, Ankara: A.Ü. DTCF Yayınları.
- Sümer, F. (1992). *Çepniler*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Şemseddin Sami. (2015). *Kamus-ı Türki - Osmanlıca Türkçe Sözlük*, (Yayına haz. Adıgüzel, N-Gündoğdu, R- Önal, E.F.), İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.
- Şentürk M. H. (2002). Tanzimat Devrine Kadar Osmanlı Devleti'nin Ulaşım Teşkilâtı ve Yol Sistemine Genel Bir Bakış, *Türkler (X)*, (904-912), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Tosun, M. D. (2013). *Karahisar'ın Tarihi Köprüleri*: <https://muratdursuntosun.wordpress.com/2013/02/14/karahisarın-tarihi-kopruleri/> (Erişim:Temmuz 2019)
- Tosun, M. D. (2016). *Alucra Gürbulak Köyü. Nam-I Diğer Çubuk, Feygas, Hanuk, Şeyh Mehmed*. İstanbul: Milsan Basın Sanayii A.Ş., .
- Tosun, M. D.(2019), *1880Tarihli Belgelerde Şebinkarahisar Tarihinin Bilinmeyenleri; Karahisar'ın Tarihi Köprüleri*. <https://muratdursuntosun.wordpress.com/2015/12/07/1880-tarihli-belgelerde-sebinkarahisar-tarihinin-bilinmeyenleri/> (Erişim: Ağustos 2019)
- Tuncer, O. C. (2007). *Anadolu Kervan Yolları*. Vakıflar Genel Müdürlüğü Ankara.
- Turan, O. (1984), *Selçuklular Zamanında Türkiye Tarihi*, Nakışlar Yayınevi, İstanbul.
- Turan, O. (2009). *Selçuklular Tarihi ve Türk İslâm Medeniyeti*, İstanbul: Ötügen Yayınları.
- Türkiye Kültür Portalı. (2018). *Gezilecek Yerler / Ambarlık Köyü Köprüsü*. Rize. <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/rize/gezilecekyer/ambarlik-koyu-koprusu>
- Yavuz, A. T. (1992). Anadolu Selçuklu Kervansaraylarında Mekân-İşlev İlişkisi İçinde Savunma Ve Barınma, *9. Vakıf Haftası Kitabı*, (253-284), Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü.

DAĞLIK KILIKIA'DAKİ GEÇ ANTİK DÖNEM KIRSAL YERLEŞİMLERİNDE KİLİSELERİN ROLÜ: SEYRANLIK-BAĞLIALAN ÖRNEĞİ



THE ROLE OF THE CHURCHES IN LATE ANTIQUITY IN MOUNTANIOUS CILICIA: A CASE OF SEYRANLIK-BAĞLIALAN

Ayşe AYDIN*

Öz

Mersin-Silifke'deki Seyranlık köyü Bağlıalan mevkiinde yer alan çiftlik yerleşimi 3.-4.yüzyıla aittir. Yerleşim dağlık alanda tarımsal üretim yapılabilecek küçük düzlüklere hâkim bir konumdaki yamaca kurulmuştur. Kompleks çiftlikte, çiftlik evi, konutlar, depolar, chamosorium tipi mezarlar ve üretim donanımları bulunmaktadır. Çiftliğin güneybatısında yer alan avlulu ve üç nefli bazilikal planlı kilise 5.yüzyıl ikinci yarısı-6. yüzyıl arasına tarihlidir. Büyük kesme taştan yapılan kilisenin doğu, batı ve güney duvarı kısmen günümüze ulaşmıştır. Narteks kuzey duvarı ise temel seviyesinde yıkılmıştır. Naosta nef ayrımı ortada sütun ve bunun kuzey ve güneyine bitişik yerleştirilen ayaklarla oluşturulan üçlü destek sistemiyle sağlanmıştır. Güney arkad sırası yıkılmış, kuzey arkad sırası günümüze ulaşmıştır. İki ayak arasındaki sütunların başlıklarının yüzlerinde madalyon içinde haç, köşelerinde ise koç başları yer alır. Kompleks çiftliğin üretime dayalı ekonomik gücünün ve yaşayanlarının dindarlık sembolü kilise, yerleşimle birlikte 7. yüzyıl içinde işlevini yitirmiş, kuzey yan odasındaki duvar resimlerinden anlaşıldığı kadarıyla da 10. yüzyıl ikinci yarısı-13.yüzyıl ilk yarısı arasında tekrar kullanılmıştır. Toprak feodalizminin yönetim sistemi olarak benimsendiği Kilikia ve Isauria bölgesinde tarımsal üretimin kontrolü Hellenistik dönemden Bizans döneminin sonuna kadar gelenek olduğu üzere tapınaklar, kuleler, çiftlikler, köyler ve kiliseler tarafından sağlanmıştır. Geç Antik dönemin yönetim ve dinsel merkezi Seleukeia ad Calycadnum kentine bağlı Seyranlık-Bağlıalan yerleşimi bu geleneğin Dağlık Kilikia'daki önemli örneklerinden biridir.

Anahtar Kelimeler: Silifke, Kilise, Tarımsal Üretim, Kırsal Yerleşim, Toprak feodalizmi,

* Prof. Dr. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Muğla.

ORCID ID: 0000-0001-5944-6347 ♦ E-mail: ayseyaydin70@gmail.com

Çalışma, 22-23 Ekim 2015 tarihinde Muğla'da yapılan I. Uluslararası Anadolu Uygarlıkları Sempozyumu'nda bildiri olarak sunulmuş, tam metin olarak yayımlanmamıştır. Bildiri geçen süreçte yeni yayınlarda gözden geçirilerek makale haline getirilmiştir. (A. Aydın tarafından 2002 yılında Seyranlık'ta gerçekleştirilen yüzey araştırmasında sadece kilise üzerinde çalışma yapılmış, sonuçları da yayımlanmıştır (bk. Aydın 2004). Bu makalede ise Doç. Dr. Ümit Aydın'ın başkanlığında Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün izniyle 2006 yılından beri sürdürülen Dağlık Kilikia'da Antik Dönem'de Kentleşme ve Kırsal Yerleşimler Arkeolojik Yüzey Araştırması kapsamında Seyranlık-Bağlıalan yerleşimi bir bütün olarak ele alınmış, A. Aydın'ın 2002 yılındaki çalışmasını tamamlayacak şekilde kırsal yerleşimde kilisenin rolü üzerinde güncel yayımlar ve araştırmalar desteğiyle yeni değerlendirmeler yapılmıştır.

Abstract

The farmstead located in Bağlıalan in Seyranlık Village, Mersin-Silifke and belonged to the 3rd-4th century A.D. was built on a hill dominating small plains where agricultural production could be carried out on a mountainous area. The farmstead included a farm house, residences, storehouses, chamasoriums and production equipment. The church dated between the second half of the 5th century and 6th century with a courtyard and a three nave basilical plan was located to the southwest of the farm. The church is made of large stones. The south, east and west wall of the church is partially. The north wall of the narthex collapsed in the foundation. Naos is divided into ships by a triple support system consisting of the columns in the middle and the piers in the north and south. The southern row of sheets was destroyed and the northern row of sheets survived. On the sides of the pillars between the two pillars there are crosses in the medallion and ram heads in the corners. The church which is the symbol of economic power of the farm complex depending on production and the religion of the inhabitants lost its function within the 7th century A.D. with the settlement and as understood from the mural paintings on the northern side chamber, it was used again between the second half of the 10th century A.D. and the first half of the 13th century A.D. The control of the agricultural production in Cilicia-Isauria Region where feudal land tenure was adopted as an administrative system was maintained by sanctuaries, towers, farms, villages, and churches from the Hellenistic Period to the Byzantine Period as a tradition. Seyranlık-Bağlıalan settlement belonging to Seleukeia ad Calycadnum, an administrative and religious centre of the late antiquity, is one of the important examples of this tradition in Mountainous Cilicia.

Keywords: Silifke, Church, Agricultural Production, Rural Settlement, land feudalism,

Mersin ili Silifke ilçesine 30 km. uzaklıktaki Seyranlık köyü Dağlık Kilikia bölgesi içinde yer alır (Görsel 1). Modern köyde Hellenistik-Roma dönemi yerleşimine ait sayısız konutun kemer ve kapı söveleri, sarnıçlar, mezarlar bulunmaktadır¹.

Köyün 5 km. kuzeyinde yer alan Bağlıalan mevkiindeki çiftlik yerleşiminin de Roma ve Geç Antik dönemde iskân gördüğü kabul edilir.² Bağlıalan mevkiindeki çiftlik, dağlık alanda tarımsal üretim yapılabilecek küçük düzlüklere hâkim bir konumdaki yamaca kurulmuştur. Etrafı duvarlarla çevrili bir yapılanma olan çiftlik evi polygonal duvar örgüsüne sahiptir. İçinde sonraki kullanım evrelerine ait kemer eklentileri ve iki pres ağırlık taşı olan yapının hemen arkasındaki anakayada iki baskı kollu pres ve iki toplama fıçısı bulunmaktadır (Görsel 2). Çiftlik, sonraki dönemlerde kuzey-kuzeydoğuya doğru

1 Aydın, 2004a, 217-228; Sayar, 2007a, 201-202; Sayar, 2007b, 23; Sayar, 2008, 278-279; Şahin, 2006a, 117-120; Şahin, 2006b, 133; Şahin, 2007a, 117; Şahin, 2008, 446; Aydınoğlu, 2010a, 177. 184 Res. 5.

2 Aydın, 2004a, 217; Aydınoğlu, 2010a, 177. 184.

Görsel 1:

Seyranlık-Bağlıalan yerleşimi.
(Varinlioğlu 2010, 291
Fig. 1)

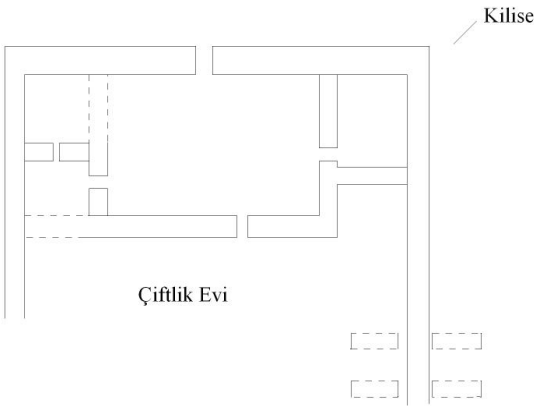


genişlemiş, kalıntılardan anlaşıldığı kadarıyla çok sayıda konut, depo olarak kullanılan yapı ve diğer çiftlik yapıları eklenmiştir. Geç Antik döneme ait chamosorium tipinde mezarların yanı sıra güneyde tarımsal alanlar ve teraslar bulunmaktadır (Görsel 3).

Avlulu kilise Bağlıalan yerleşiminin güneyinde, çiftliğin de güneybatısındadır (Görsel

4). Yazıtı olmayan kilisenin batısındaki avlu düzensiz bir plan gösterir. Avlunun kuzey duvarı bu yönde var olan kayanın düzleştirilmesi sonucunda elde edilmiştir. Diğer duvarları yıkılan avluya giriş, batı cephede yer alan kapı açıklığından sağlanmıştır.

Büyük kesme taştan inşa edilen kilise 11.30 m. x 16.20 m. ölçülerindedir, naosu üç nefli, bazilikal planlıdır ve batısında narteksi vardır (Görsel 5-6). Kuzey duvarı yıkılan narteksin diğer duvarları kısmen ayaktadır. Narteks doğu duvarı üç kapı açıklığına sahiptir. Kuzey yan nefe açılan kapı açıklığı günümüzde taşlarla doldurularak kapatılmıştır. Orta nefe ait kapı açıklığının ise profilli sövelerinin bir bölümü günümüze ulaşmıştır.



Görsel 2: Seyranlık-Bağlıalan çiftlik krokisi
(Ü. Aydınöglü'ndan düzeltilerek)

Naosta nefler arasındaki ayırım, ortada sütun ve bunun kuzey ve güneyine bitişik ayaklardan oluşan üçlü destek sistemiyle sağlanmıştır. Kuzey arkad sırası günümüze ulaşmıştır (Görsel 7). Dörtgen kesitli ayakların başlıklarının doğu ve batı yüzleri profilidir. İki ayak arasındaki sütunlara ait başlıkların dört yüzünde de madalyon içinde haç, köşelerde ise koç başları vardır (Görsel 8). Avlu kuzey duvarındaki uygulama kuzey yan nef duvarında da aynıdır. Yine bu yöndeki mevcut kaya kütlesi düzleştirilerek nefin kuzey duvarı elde edilmiş, az sayıdaki

boşluk ise iri blok taşlarla doldurulmuştur. Üst örtüsü beşik tonozlu kuzey yan nefle aynı düzene sahip olduğu destek ve başlık parçalarından anlaşılan güney arkad ve yan nefi günümüze ulaşmamıştır. Yan neflerin doğu duvarındaki birer kapı açıklığı bu yöndeki yan odalara geçişi sağlar. Kuzeydeki yan odanın kuzey ve doğu duvarının büyük bölümü



Görsel 3: Seyranlık-Bağlıalan kompleks çiftlik evi

mevcut kaya kütesinden elde edilmiş, üst seviyede iri blok taşlar kullanılarak tamamlanmıştır. Odanın doğu cephesinde bir pencere açıklığı vardır, batı cephesindeki kapı kuzey yan nefe, güney cephesindeki kapı ise bemaya açılmaktadır. Doğu duvarı içinde pencere altından başlayarak odanın tabanına doğru devam eden bir kanal açılmıştır. Zemininde haç formlu bir vaftiz teknesine sahip oda, tonozunda yer alan bir kemerle iki bölüme ayrılmıştır (Görsel 9). Kemer iç yüzeyinde yeşil ve kırmızı rengin değişik tonlarının kullanıldığı yan yana dizilmiş büstlü altı madalyonun izi vardır (Görsel 10). Bunlardan kemer iç yüzünün güney ucunda detayları görülebilen madalyon içinde bir büst yer alır. Cepheden erkek büstünün kısa, dalgalı saçları, iri gözleri vardır. Bakışlarıyla başka bir yöne bakmaktadır (Görsel 11).

Güney yan oda, kuzey yan oda ile aynı plana sahiptir. Naosun doğusundaki bema bölümü apsis ile sonuçlanır. Apsis ve yan odalar doğuda düz bir duvarla sınırlanmıştır. Apsisin bir sıra synthrononu, duvarının ortasında ise demir parmaklıklı olduğu mevcut deliklerden anlaşılan bir penceresi vardır. İç duvarındaki mevcut delikler ve bu alandaki kırık mermer parçaları, apsisin içten sadece bir sıra kesme taş dizisi günümüze ulaşan yarım kubbesine kadar mermer levhalarla kaplandığına işaret eder. Bemanın yüksek tipte bir templona sahip olduğu kuzey yan nefe ait arkadın doğudaki başlangıcında bulunan yuvadan anlaşılmaktadır.

Yerdeki kare, altıgen, yedigen formlu pembe ve sarı renkte taşlar, naos ve bemanın zemininin opus sectile mozaikli olduğunu gösterir (Görsel 12). Bemanın hemen önündeki değişik renklerde cam *tesseralar* ise apsis yarım kubbesindeki duvar mozaığına ait olmalıdır (Görsel 13).

Seyranlık-Bağlıalan Kilisesi'nin Değerlendirilmesi

Bölgedeki az sayıda avluya sahip kiliselerden biri olan Bağlıalan kilisesi, üç nefli bazilikal planıyla bölge kiliselerinin geneliyle aynı plan özelliğine sahiptir³. Kilikia ve Isauria kiliselerinde neflerin ayrımında genellikle sütun, sayılı örnekte ayak kullanılırken⁴, Bağlıalan örneğinde uygulanan iki ayak arasında bir sütunla oluşturulan üçlü destek sistemine sahip bir başka kilise günümüz bilgisiyle yoktur. Üçlü destek sisteminin kullanımı konusunda olasılıklar mevcuttur. Bu olasılıklardan ilki kilisenin sütunlu olarak inşa edilmesidir. Başlıkların dört yüzündeki madalyon içinde haç tasvirleri, köşelerindeki koç başları bunların her yönden görülebilecek şekilde yapıldıklarını gösterir⁵. Diğer olasılık kilise inşa edildikten sonraki bir zamanda olası bir deprem sonrası ya da Orta Bizans döneminde sütunların ayaklarla desteklenmiş olmasıdır⁶.

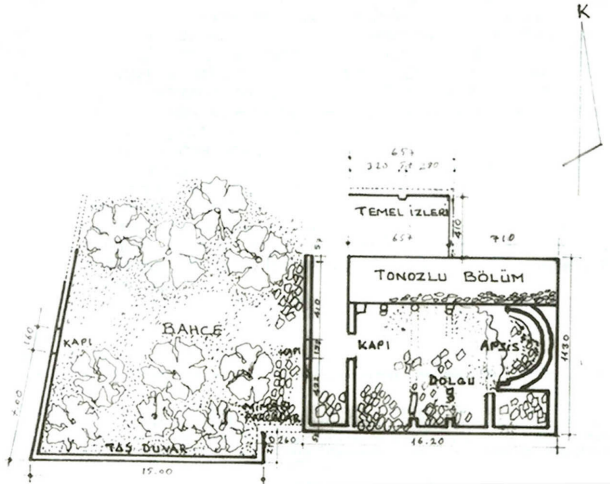
3 Aydın, 2004a, 218; Aydın 2015, 199 vd.

4 Aydın, 2004a, 218.

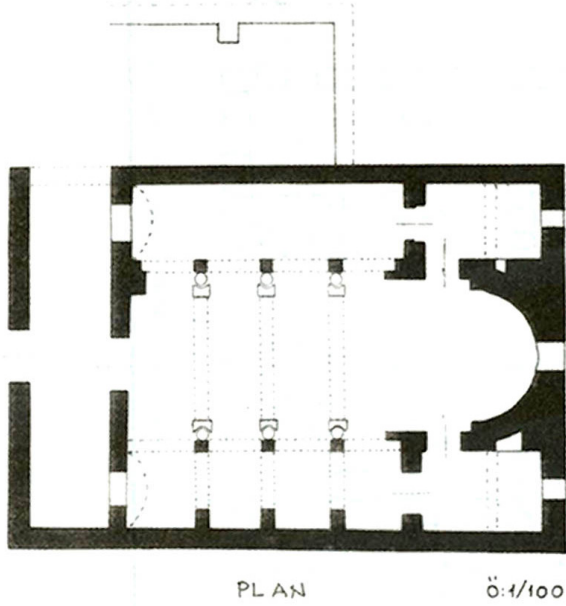
5 Teknik ve motif seçimi açısından başlıkların benzerleri hem bölgede hem de komşu bölge Suriye'de görülür bk. Aydın, 2004a, 219.

6 Erken Hıristiyanlık-Bizans döneminde Karadağ-Binbirkilise ve Karaman bölgesindeki kiliselerde nef ayrımı dörtgen kesitli ayaklarla yapılmış, bunların kuzey ve güneye bakan yüzleri yarım

Kilisenin kireçtaşından yapılmış sütun başlıklarının dört yüzünde madalyon içinde haç, köşelerde ise koç başlarına yer verilmiştir. Korykos'daki Kathedral'in yine kireç taşından yapılmış 480 yılına tarihlenen apsis başlıklarında da iki sıra akanthus yapraklarından oluşan bölümün üzerinde yüzlerde tavus kuşu, köşelerde ise koç başlarına yer verilmiştir. Suriye, Qasr ibn Wardan 6. yüzyıl ikinci yarısına tarihlenen kuzey galeri sütun başlığının akanthus yapraklarından oluşan alt bölümünün üzerinde köşelerde koç başlarına yer verilmiştir⁷. Bölge kiliselerinin bazılarında da yine hayvan figürlü başlıklar 5.yüzyıl ikinci yarısı-6.yüzyıl başına tarihlendirilmektedir. Hayvan protomlu ya da hayvan başlarının madalyon içinde haç ya da serbest haç motifleriyle yaptığı kombinasyona, Konstantinopolis yapımı 5-6. yüzyıllar arasında tarihlenen "iki bölümlü" sütun başlıklarının üst bölümünde yer verilmiştir. Bu tarz başlıklarda alt bölüm "sepet" şeklindedir. 10-11. yüzyıllar arasında tarihlenen bazı



Görsel 4: Seyranlık-Bağlıalan Kilisesi vaziyet planı (G. Dik)



Görsel 5: Seyranlık-Bağlıalan Kilisesi planı (G. Dik)

sütun şeklinde oluşturulmuştur. Bu düzenleme tam anlamıyla olmasa da Bağlıalan kilisesine yakın bir uygulama olarak görülmektedir. Örnekler için bk. Eyice, 1971, 5. 31 ve 34 no'lu kiliseler ile Madendağ kilisesi Res. 87-89. 127. 188-200. 212.

7 C. Strube, Die Kapitelle von Qasr ibn Wardan, JbAC 26, 1983, 72, Taf. 9a.



Görsel 6: Seyranlık-Bağlıalan Kilisesi genel görünümü

sütun başlıklarında da benzer kombinasyonlara yer verilmiştir. Madalyon içinde haç motifi, bu motif ve köşelerde yer alan akanthus ile yapılan kombinasyon, sadece haç ya da ortada haç ve çevresinde akanthus yapıyla oluşturulan kompozisyonlara sahip sütun başlıkları, Konstantinopolis ve çevresinde 5-6. yüzyıla özellikle Iustinianos döneminde (527-565), Orta Bizans döneminde ise 9-11. yüzyıllar arasında yapılmıştır⁸.



Görsel 7: Seyranlık-Bağlıalan Kilisesi kuzey yan nefi

Bağlıalan kilisesi inşa malzemesinin büyük kesme taştan oluşuyla Isauria ve Doğu Kilikia bölgesindeki inşa geleneğini yansıtır, apsis ve yan odalarının doğuda düz bir duvarla sınırlandırılmış olmasıyla hem komşu Suriye kiliseleriyle hem de bölge

8 Aydın, 2004a, 219-220 dn. 4-13.

kiliselerinin bazılarıyla aynı özelliği gösterir⁹. Kilisenin kuzey yan odası vaftiz için kullanılmıştır. Bu işlevin kanıtı zemindeki haç planlı vaftiz teknesidir.¹⁰

Bölgede Narlıkuyu, Silifke, Ayaş (Elaiussa-Sebaste), Meryemlik ve Anamur'da görülen ve 6. yüzyıla tarihlendirilen opus sectile zemin döşemesine ait panolar Bağlıalan kilisesindeki zemin döşemesinin de geometrik düzenlemesi hakkında fikir verirler. Anadolu ve Anadolu dışı 6. yüzyıl ve sonrasında da farklı kombinasyonlarda geometrik motiflerden oluşan bu tarz yer döşemelerine rastlanır¹¹.

Kilisenin apsis yarım kubbesinde kullanılan opus tesellatum tekniği de bölgedeki bazı kiliselerin duvar mozaiklerinde kullanılan bir teknik olup genellikle 5.-6.yüzyıla ait kiliselerde uygulanmıştır¹².

Seyranlık-Bağlıalan kilisesi, inşa malzemesiyle, üç nefli bazilikal planlı oluşuyla, apsis ve yan odalarının doğuda düz bir duvarla sınırlandırılmış olmasıyla, naostaki madalyon içinde haç ve köşelerde koç başlarına sahip sütun başlıklarıyla, opus sectile zemin döşemesiyle genel çerçevede Erken Hıristiyanlık-Bizans dönemi Akdeniz çanağındaki kiliselerin özelde ise Kilikia ve Isauria bölgesindeki 5.yüzyıl ikinci yarısı-6. yüzyıl arasına tarihli kiliselerin özelliklerine sahiptir.

6. yüzyıldan sonra kilise ve bulunduğu yerleşim hakkında bilgi sunacak arkeolojik verilerin olmayışı bu bilginin bölge tarihi üzerinden verilmesini zorunlu kılmaktadır. Kilikia ve Isauria halkının 5. yüzyıl sonu - 7. yüzyıl başları arasında azalmasına neden olarak Isauria'da yaşanan depremler, siyasi sorunlar, tarımsal verimin düşüşü, 542'de Suriye üzerinden gelen veba salgını ve 7. yüzyılda Arapların Akdeniz'deki varlıkları gösterilir¹³. 7. yüzyıl - 9. yüzyıl arasındaki Arap egemenliği, bölgede azalmış Hıristiyan halkın dini yapılarını onarma ya da yenilerini yapabilmelerini olanaksız kılmıştır. Öyleki Isauria'da 7-11. yüzyıllar arasında dini yapı inşa edilmediği kabul edilmektedir¹⁴. 7.yüzyıl ortaları ile 10. yüzyıl ortalarına kadar Bizanslılar, Araplar, Emeviler ve Abbasiler arasında sürekli el değiştiren Kilikia toprakları imparator Nikephoros Phokas (963-969) tarafından 965 yılında yeniden Bizans topraklarına katılmıştır¹⁵.

Yukarıdaki sebeplerden biri ya da birkaçı nedeniyle terk edilmiş bölgedeki yerleşimlerden biri de Seyranlık-Bağlıalan olmalıdır.

Yerleşimin Orta Bizans döneminde (600-1200) tekrar yaşanılır olduğu kilisenin bu döneme ait evresinden anlaşılmaktadır. Bu evrede kuzey yan odaya ait pence-

9 Aydın, 2004a, 219-220.

10 Bölge kiliselerindeki diğer vaftiz mekânlı kiliseler için bk. Aydın, 2006, 1-19.

11 Campbell, 1979, 289, Pl. 42, 1; Aydın, 2004a, 220-221 dn. 25-26.

12 Feld, 1963/1964, 94. 97.

13 Hellenkemper & Hild, 1990, 99 vd.

14 Hellenkemper, 1978, 391 vd.

15 Aydın, 2004b, 11 vd.



Görsel 8: Seyranlık-Bağlıalan Kilisesi sütun başlığı

re üst hizasındaki düzensiz birkaç taş sırası üzerinden tonoz oluşturulmuştur. Bunun yanı sıra sütunların ayaklarla desteklenmesinin de bu evrede gerçekleşmesi olasıdır. Bu dönemde ya kilisenin tümü ya da bir bölümü kullanılmış olmalıdır. Genel anlamda 7. yüzyıl ortaları ile 13. yüzyıl ortaları arasında özellikle kırsalda Hıristiyan nüfusun azalmasına paralel olarak 5-6. yüzyıllara ait kiliselere kıyasla daha küçük ve sade



Görsel 9: Seyranlık-Bağlıalan Kilisesi, kuzey yan oda vaftiz teknesi

Görsel 10:

Seyranlık-Bağlıalan
Kilisesi, kuzey yan
oda kemerindeki duvar
resimleri



Görsel 11:

Seyranlık-Bağlıalan
Kilisesi, kuzey yan
oda kemerindeki duvar
resmi detay



kiliselerin inşası ya da mevcut Erken Hıristiyanlık-Bizans dönemi kiliselerinin bir bölümünün değiştirilerek hatta küçültülerek kullanılması söz konusu olduğundan Bağlıalan kilisesinin de sadece kuzey yan nefinin ve odasının, nefin güney cephesindeki kemer aralarının duvar örgüsüyle kapatılarak Orta Bizans döneminde kullanılması olasıdır.

Bu görüşü destekleyen arkeolojik veriler bölgede bulunmaktadır. Orta Bizans dönemi Kilikia ve Isauria kiliselerinde veya daha küçük boyutlardaki dini yapılarda üst örtüde tonozun kullanıldığı belirlenmektedir. Aynı döneme ait geneli tek nefli tonozlu kiliseler Batı Kilikia'da kıyı boyunca yer almaktadır¹⁶.

16 Rosenbaum, Huber & Onurkan, 1967, 21 vd. Fig. 14-19. 34 Fig. 25. 38 Fig. 28. 43 vd. Fig. 30-31.

Bölge kiliselerinde yer alan fresk tekniğindeki duvar resimleri genellikle Orta Bizans dönemine aittir. Bölge kiliselerinin bazılarında görülen duvar resimlerinin azlığı ve günümüze sağlam olarak gelememiş olmaları bunlar hakkında genelleme yapmayı zorlaştırır. Fresk tekniğinde yapılan duvar resimleri, kiliselerin genellikle ilk yapılış evrelerine ait değildir. Cennet-Cehennem'deki Meryem Ana kilisesi (6. yüzyıl) apsisindeki İsa ve havariler betimi için 12. yüzyıl, Kızılgeçit Mağara kilisesindeki tahtında İsa ve Meryem'in havarilerle betimi 11. yüzyıla, Al Oda Mağara kilisesindeki betimler 8-9.yüzyıl ve 11.-12. yüzyıla, İotape Hagios Georgios Stratelates kilisesi aziz ve yaptırnan kişiye ait betim 11-12.yüzyıla, Syedra Akropol kilisesi betimleri 12-13.yüzyıl arasına, Kızılkaya Mağara kilisesindeki doğum sahnesi ve Kanlıdivane IV no'lu kilise apsisindeki aziz betimleri ise genel olarak Ortaçağa tarihlendirilmektedir¹⁷.

Bu değerlendirmelerden yola çıkarak üslup özellikleri anlaşılamayacak kadar bozulmuş olan Bağlıalan Kilisesi kuzey yan odasındaki duvar resimlerinin de kilisenin Orta Bizans döneminde, İkonoklazm Dönemi (726-843) sonrasında oluşturulduğu düşünülebilir.



Görsel 12: Seyranlık-Bağlıalan Kilisesi, *opus sectile* mozaik taşları



Görsel 13: Seyranlık-Bağlıalan Kilisesi, *tesserae*

17 Aydın, 2004a, 222.

Seyranlık-Bağhalar Yerleşiminin Değerlendirilmesi

Akdeniz çanağındaki diğer bölgelere kıyasla Dağlık Kilikia'nın Antik dönemde kentleşme için zor topografik şartlara sahip olması nedeniyle daha az kentleştiği ve düşük bir nüfusa sahip olduğu belirtilir. Bölgede Geç Antik dönemde imparatorluğun genel durumuna paralel olarak kırsal yerleşimlerin arttığı ve dış ticaret amaçlı tarımın geliştiğinin bir göstergesi olarak çok sayıda ve farklı büyüklükte kırsal yerleşimin varlığına dikkat çekilir¹⁸. Kilikia ve Isauria bölgesi genelinde yarı kurak Akdeniz ikliminin görülmesi, kireç taşının kuru tarıma diğer tarımsal ürünlerin yanı sıra özellikle de zeytin ve üzüm üretimine uygun oluşu sonucunda daha nemli olan kıyıya yakın alanlarda zeytin, daha yükseklerde ise üzüm üretimi tercih edilmiştir¹⁹.

İklimin uygunluğunun yanı sıra dağlık bir coğrafyada yer alan Kilikia ve Isauria bölgesinde tarımsal üretime olanak veren çöküntü düzlüklerin varlığı sayesinde üretimin çeşitlenerek yaygınlaşmasına paralel olarak kırsal yerleşimler gelişmiştir. İç bölgelerle kıyı yerleşimleri arasındaki ulaşımı sağlayan vadiler ve yollar da kırsal yerleşimlerin kurulmasını kolaylaştırmıştır. Arkeolojik kalıntılar ve seramik buluntuları özellikle 4-7. yüzyıllar arasında kırsal yerleşimlerdeki tarımsal üretimin hangi seviyeye ulaştığını göstermektedir²⁰.

Günümüzde Mersin İli, Erdemli ve Silifke ilçeleri arasında kalan Lamos (Limonlu) ve Kalykadnos (Göksu) nehirleri arasındaki Dağlık Kilikia olarak adlandırılan bölge, Kilikia ve Isauria geneline kıyasla üretim yapmaya ve yaşamaya daha uygundur. Özellikle Yenibahçe deresinin iki yakasında yoğunlaşan en küçük birimi basit çiftliklerden en büyük birimi büyük köylerden oluşan birbirleriyle ilişkili bu kırsal yerleşimlerin hinterlandında buldukları kentlerle ve limanlarla bağlantıları bölgedeki ekonomik etkinliğin de 4.-7.yüzyıllar arasında arttığına işaret eder²¹. Yetiştirilen ürünlerin Korykos, Elaiussa Sebaste, Seleukeia ve 4.yüzyıl ikinci yarısında tekrar canlanan Koraison (Susanoğlu) kentlerinin limanları aracılığıyla Akdeniz ticaret yolları kullanılarak dağıtımı yapılmıştır²². Bölgedeki seramik ve amphora buluntuları zeytinyağı ve şarabın kırsal yerleşimlerden kıyı bölgelere 7.yüzyıl ortalarına kadar Tarsus, Elaiussa Sebaste, Korykos başta olmak üzere diğer bölgesel seramik üretim merkezlerinde üretilen LR 1 tipi amphoralarla taşındığını gösterir. Üretilen şarap ve zeytinyağının ihraç edildiğinin kanıtı olarak da imparatorluğun farklı yerlerinde ele geçen Kilikia LR1 tipi amphoralar gösterilir²³.

Bölgedeki kırsal yerleşimler tipolojik olarak basit veya daha kompleks çiftlikler, küçük köyler, kentlere yakın konumda bulunan orta ya da büyük boyutlu

18 Ceylan, 2009, 49.

19 Aydınöğlü, 2010b, 253; Varinlioğlu, 2010, 201.

20 Aydınöğlü, 2010b, 254; Varinlioğlu, 2010, 201.

21 Aydınöğlü, 2008, 139; Aydınöğlü, 2010a, 175; Aydınöğlü, 2010b, 243; Varinlioğlu, 2010, 201.

22 Mitford, 1980, 1230-1258; Hellenkemper & Hild 1990, 30-84; Aydınöğlü & Çakmak, 2011, 81.

23 Ceylan 2009, 49; Ferrazzoli & Ricci, 2008, 521-530; Şenol, 2008, 114-116; Şenol, 2009, 148; Körsulu, 2015, 139; Alkaç, 2015, 149; Ürünlerin limanlara seramik kaplar yerine hayvan derisi, keçe gibi organik malzemeden torbalar içinde taşındığı da önerilir, bk. Varinlioğlu 2010, 207

köyler, ürünün işlenmesi için köylerin içinde veya bağımsız olarak yapılmış atölyeler şeklinde gruplandırılmıştır²⁴. Zaman zaman kökeni Hellenistik döneme kadar giden kırsal yerleşimlerin süreklilik göstergeleri duvar teknikleri, farklı plan tiplerindeki mezarlar ve kiliselerdir. Özellikle Geç Antik dönemde konutlar, mezar yapıları ve kiliselerden oluşan yerleşimler Dağlık Kilikia kırsal dokusunun baskın unsurları olarak gösterilir²⁵.

Seyranlık-Bağlıalan mevkiindeki dağlık alanda tarımsal üretim yapılabilecek küçük düzlüklere hâkim bir konumdaki yamaca kurulan bir çiftlik evine ve çok sayıda mekâna sahip çiftlik, bu tipolojiye göre kompleks bir çiftlik yapısıdır.

Kompleks çiftlik yapılarının bazı farklılıklarda olsa ortak özellikleri, içlerinde toprak sahibinin veya çiftlik yöneticisinin oturduğu bir çiftlik evinin etrafında üretim ve depolama amacıyla kullanılan yapıların, çok sayıda konutun, farklı tipte mezarların, üretim donanımlarının, kutsal alanların ve sarnıçların olmasıdır²⁶. Kompleks çiftliklerdeki bu yapılar, çiftliklerin tarihsel süreçte eklentilerle birlikte kesintisiz kullanıldıklarına da işaret eder. Sürekliliğin göstergelerinden biri de farklı plan tiplerindeki kiliselerdir²⁷.

Bölgedeki çiftlik yerleşimleri, tarımsal alanları görebilen hâkim bir tepeye kurulmuşlardır. Bu genellemeye uygun konumda yer alan Seyranlık-Bağlıalan mevkiindeki çiftlik evinin duvarlarla çevrili olduğu dikkat çeker. Bununla birlikte, bu çiftlik evinin tahkimli bir yapılanma olup olmadığı tahribat sebebiyle anlaşılamaz, ayrıca bir kule de tespit edilememiştir. Bölgedeki Keşlitürkmenli, Çildiremez, Sömek Vakıf, Esseler, Paslı ve Karakabaklı gibi bazı çiftlik ve yerleşimlerde çiftlik evi, duvarla çevrili bir alan içerisinde yer almaktadır. Bu tarz duvarlarla sınırlanan çiftliklerin bazılarında Keşlitürkmenli, Çildiremez örneklerinde olduğu gibi birden fazla kule ya da Gacarlar ve Sömek Vakıf örneklerinde olduğu gibi tek kule bulunmaktadır. Duvarlarla çevrili bu tür çiftlik evlerinde yapılanmanın merkezi bir avlu etrafında olduğu bilinir²⁸. Duvarla çevrili olmayan bazı çiftliklerin ise yanında ya da önünde taş zemin döşemesine sahip bir avluya sahip olmaları yaygındır. Avlunun içinde, avlu büyüklüğünde sarnıçlar yer alır²⁹.

Benzer tahkimli çiftlikler Bizans kaynaklarında askeri yerleşimcilerin konutları anlamında *limitanei* olarak adlandırılır. Bölgede kuleler etrafında şekillenen çiftliklerin ise askeri amaçlardan ziyade çiftlik sahibinin mülkleri olarak kullanımının söz konusu olduğu kabul edilir³⁰.

24 Aydınöğlü, 2010a, 178; Aydınöğlü, 2010b, 244.

25 Ceylan, 2009, 50.

26 Aydınöğlü, 2010b, 251.

27 Aydınöğlü, 2010a, 179; Aydınöğlü, 2010b, 253.

28 Aydınöğlü, 2010a, 179-180; Aydınöğlü, 2010b, 244-245, 247-250, 268, 270, 274, 278, 280 Fig. 2a.3a-c.4a-c.8a-d.12a-c.14a-c; Aydınöğlü, 2013a, 71 vd. 83-84, 90 Fig. 17-18; Aydınöğlü, 2017a, 66 vd. 76 Fig. 14; Aydınöğlü, 2017b, 296, 302, 313-314 Res. 27-33.

29 Aydınöğlü, 2010a, 179-180; Aydınöğlü, 2010b, 248, 251, 276 Fig 10a.

30 Aydınöğlü, 2010a, 179-180; Aydınöğlü, 2010b, 251.

Çok sayıda sarnıç çiftliklerde avlu içinde, avlu duvarı dışında hemen bitişiğinde ve çiftlik alanının içinde dağınık vaziyette yer almıştır³¹. Bağlıalan örneğinde de büyük bir sarnıç kilisenin doğusunda apsisin hemen arkasında bulunmaktadır.

Bölgede belirlenen standart bir plana sahip olmayan ve genellikle iki katlı olan çiftlik evlerinde alt katların tarımsal amaçlarla, üst katların ise yaşam alanı olarak kullanıldığı görülür. Bağlıalan örneğinde çiftlik evinin sahip olduğu çok sayıdaki kemerli yapılanma, burasının da ikinci bir kata sahip olduğuna işaret eder³².

Bağlıalan örneğinde, çiftlik evinin sahip olduğu duvar işçiliği bölgedeki Hellenistik dönem yapılanmasının karakteristik özelliğidir. Bu durum, yapının Hellenistik dönem kökenlerine işaret eder ve erken yapının sonraki evrelerde de kullanıldığını kanıtlar. Bölgede Hellenistik dönem kırsal yerleşim örnekleri son dönem çalışmalarıyla tespit edilmeye başlanmıştır. Demircili köyü İncirlik mevkiinde bugünkü durumuyla planı anlaşılabilen çiftlik evinde de benzer bir uygulama görülür. Buradaki polygonal çift kabuklu duvar örgüsü, bölgedeki diğer Hellenistik dönem yerleşimlerinde de görülen bir özelliktir³³. Korykos'da da benzer örnekler tespit edilmiştir. Tarımsal yapıların bu dönemde polygonal duvar işçiliğine sahip bir kule ile kulenin yakınında, açık alanda anakayaya oyulmuş baskı kollu presler ve yine kulenin civarında bulunan polygonal mezar evleri gibi yapılardan oluştuğu görülmektedir. Baskı kollu preslerin kulelerle çağdaş olduğunu, istisnasız bir şekilde, örneklerin tümünde kulelerin hemen yakınında yer almaları göstermektedir³⁴.

Bağlıalan çiftlik evinde iki adet pres ağırlık taşı, evin hemen arkasındaki anakayada ise iki baskı kollu pres ve iki toplama fıçısı bulunmaktadır. Buldukları arazinin her yerine kolaylıkla yapılabilen ve şarap üretimine işaret eden benzer anakayaya oyulmuş baskı kollu presler bölge çiftliklerinde de çok sayıda görülmektedir³⁵.

Çiftlik sonraki dönemlerde kuzey-kuzeydoğuya doğru genişlemiş, kalıntılardan anlaşıldığı kadarıyla çok sayıda yan yana dizilmiş iç mekânı kemerlerle bölünmüş konutlar, depolar ve diğer çiftlik binaları eklenmiştir. Bölgedeki çiftliklerde çok sayıda konuta yer verilmesi bu çiftliklerden bazılarının süreç içerisinde farklılaştığının, örneğin Esseler ve Gacarlar'daki kompleks özelliklerdeki çiftliklerin özellikle Erken Bizans döneminde küçük köy yerleşimlerine dönüştüğünün göstergesi olarak kabul edilir³⁶. Karakabaklı ve Işıkkale yerleşimlerinin ise 5.-6.yüzyıllarda büyük birer köye dönüştükleri, arkeolojik kalıntılardan Karakabaklı'nın toprak sahiplerinin, Işıkkale'nin ise işçi, köylü ya da daha az zengin kesimin ikamet ettiği bir köy olduğu önerilir³⁷.

31 Aydınoglu, 2010b, 245 vd. 269 Fig. 3d, 271 Fig. 5d-f, 276 Fig.10a, 277 Fig. 11c.

32 Aydınoglu, 2010a, 179-180; Aydınoglu, 2010b, 251.

33 Aydınoglu & Mörel, 2014, 527.

34 Aşkın, 2010, 36-40.

35 Aydınoglu, 2010a, 179-180; Aydınoglu, 2010b, 252.269 Fig 3e; 279 Fig. 13c; 281 Fig. 15e.

36 Aydınoglu, 2010b, 252.

37 Varinlioğlu, 2008b, 300 Fig. 4. 303 Fig. 6; Varinlioğlu, 2010, 206; Aydınoglu, 2017a, 68 vd.

Bölgedeki çiftliklerde sürekliliğin göstergelerinden biri olan farklı planlardaki (anıt mezar, lahit mezar, chamosorium mezar) mezarlardan Geç Antik döneme ait chamosorium tipinde mezarlar Bağlıalan çiftliğinde de bulunmaktadır. Gökkale, Karakabaklı ve diğer çiftliklerde chamosorium kapakları üzerindeki haç motifi, bunların Hıristiyanlar tarafından kullanıldığına işaret eder³⁸. Genellikle çiftlik kompleksleri içindeki ya da yakınındaki mezarların toprak ya da çiftlik sahiplerine ait oldukları kabul edilir³⁹.

Kilikia ve Isauria bölgesindeki kırsal yerleşimlerin bir bölümünde, gelişen yeni inanca paralel olarak 4.yüzyıl ikinci yarısından başlayarak özellikle 5. yüzyıl ile 6.yüzyıl başları arasında farklı plan, boyut ve sayıda kilise inşa edilmiştir. Bölge geneline bakıldığında çoğunlukla üç nefli bazilikal plana ya da tek nefli plana sahip kiliselerin kırsal yerleşimlerde uygun görülen alanlara yapıldığı ve konumu ile ilgili bir standartın olmadığı anlaşılmaktadır⁴⁰.

Dağlık Kilikia'da tek nefli kiliseye sahip çiftliklerden Hüsametli, Çildiremez'de yüksek bir tepe üzerinde kurulu çiftliğin güneybatı düzlüğünde kilise yer almıştır. Hüsametli Esseler'de ise çiftlik yakınına 7 m.x4,5 m. ölçülerindeki tek nefli kilise inşa edilmiştir.

Üç nefli bazilikal plana sahip kiliselerden Hüsametli, Üçayak'taki kilise, çiftliği yukardan görebilen alana hâkim bir tepe üzerindedir. Küstüllü, Fellicek'deki kilise çiftliğin doğusundadır ve anıtsaldır. Veyselli, Çukurbağ'daki apsisi ana kayaya oyma kilise düzlüğe hâkim bir yükseltideki çiftlik evinin yanında, Veyselli, Hayat mahallesindeki kilise ise Antik caddenin güneyindedir, caddenin kuzeyinde ise çiftlik yapıları vardır. Sömek, Vakıf'ta çöküntü düzlüğe hâkim bir noktada kilise yer almıştır. Sömek, Özköy'de ise kilise, narteks kuzey cephesindeki kapısını çiftlik eviyle ortak kullanmış görünmektedir. Kilise Demirciören'de atölyenin doğusunda, Demircili köyü İncirlik mevkiinde ise çiftlik evinin ve yerleşimin kuzeydoğusunda yer almıştır. Karakabaklı'daki iki kilise yerleşimin güney sınırına (girişine), Işıkkale'de ise kilise Doğu mahallesinin

38 Aydınöğlü, 2010b, 255.

39 Eyice, 1996, 215.

40 Whittaker & Garnsey, 1998, 309; Wulf, 2003, 302-303 Taf. 120-123; Ceylan, 2009, 48-49.54; Varinlioğlu 2010, 202.207; Eichner, 2011, 128.138 Abb. 116-128, 159-161; Aydınöğlü, 2013b, 213; Aydınöğlü & Mörel, 2015, 159-188; Aydın, 2015, 191-225. Kırsal yerleşimlerdeki üretimle 4.yüzyıl - 7.yüzyıl arasında zenginleşen Kilikia ve Isauria bölgesinde özellikle zeytinyağının 5.-6.yüzyıllar arasında kırsal bölgenin refahının artmasında önemli rol oynadığı, zeytinyağı ve şarap üretiminin Erken Bizans döneminde arttığı, ihtiyaç fazlası ürünün limanlar aracılığıyla ticaretinin yapılması sonucunda sağlanan ek gelirin yerel ekonomiye olumlu katkısıyla yerleşimlerin genişleyerek, bölgenin hem dağlık, hem de kıyı kesiminde refah göstergesi sayılan birden fazla büyük ölçekli anıtsal kilise inşa edildiği kabul edilir. Kırsal yerleşimlerin genelindeki tek anıtsal kamu yapısı olarak dikkat çeken, genellikle ihtiyaçtan daha fazla sayı ve büyüklükteki kiliselerin ekonomik refah göstergesi, din adamlarının vaazlarında zenginlere arazilerinde kiliseler yaptırılmaları konusundaki tavsiyeleri dikkate alınarak yerel toprak sahiplerinin dindarlık ve hayırseverliklerini sergileme amaçlı, çalışmaya gelen mevsimlik işçiler ve ailelerin ibadetlerini sağlamak amaçlı inşa edildikleri kabul edilir.

en yüksek noktasına yapılmıştır⁴¹. Emirzeli’de çiftlik evi olan peristyle avlulu konutun güneyinde üç anıtsal kilise yer almış, Öküzlü’de ekleriyle çiftlik evi, zeytinyağı atölyeleri ve üretim donanımları, yerleşimin içine dağınık yerleştirilmiş konutların yanı sıra farklı boyutlarda üç kilise inşa edilmiştir. Bunlardan biri yerleşimin en yüksek noktasında, diğer ikisi düzlükte yer almış, kiliseler yerleşim boyunca devam eden Antik yol aracılığıyla da birbirlerine bağlanmıştır⁴². Kanlıdivane’de ise obruk etrafında dört anıtsal kilise yer almıştır⁴³. Bağlıalan mevkiindeki üç nefli bazilikal planlı kilise ise çiftliğin güneybatısında hemen yanındadır.

Ovalık Kilikia’da ise ikisi Akören I’de, diğer ikisi de Akören II’de olmak üzere dört anıtsal kilise konutların arasına inşa edilmiştir⁴⁴. Antik dönemden itibaren yerleşim gören Sazaklı ve Karapınar’da tek anıtsal yapı kaliteli işçilikteki kilise, yerleşimin en tepe noktasında tüm yerleşime hâkim bir konumda yer almıştır. Kilisenin bulunduğu tepenin eteklerinde belirlenen zeytinyağı üretimine yönelik ışıklar, kilise denetiminde üretim yapıldığı şeklinde yorumlanmaktadır⁴⁵.

Aynı kırsal yerleşimdeki birden fazla kilise ve işlevi kilise olabilecek yapılar farklı planlarda da inşa edilebilmiştir. Karakabaklı’da üç nefli bazilikal planlı iki kilise ve tek nefli bir yapı, Küstüllü, Fellicek’de üç nefli bazilikal planlı büyük bir kilise ve merkezi planlı bir yapı (tetrakonkhos), Küstüllü, Hisar’da üç nefli bazilikal planlı iki kilise ve bir merkezi planlı yapı (tetrakonkhos)⁴⁶, Akören II’de ise üç nefli bazilikal planlı iki anıtsal kilise ve bir tek nefli yapı bulunmaktadır⁴⁷.

Alanya (Korkesion) ve çevresinde ise çok sayıda Erken Bizans dönemine ait çiftliğin yakınlarında yer alan üç nefli bazilikal planlı kiliseler, sadece köy halkının dinsel gereksinimini karşıladıkları düşünülerek “köy kilisesi” olarak nitelendirilir⁴⁸.

Komşu Lykia bölgesinde de Hellenistik dönemden başlayarak Bizans döneminin sonuna kadar iskan edilmiş genellikle birbirine uzak olmayan küçük ölçekli köy, çiftlik veya manastır şeklinde kırsal yerleşimler bulunmaktadır⁴⁹.

41 Aydınoğlu, 2010a, 180; Aydınoğlu, 2010b, 253.256; Aydınoğlu & Çakmak 2011, 83-84; Aydınoğlu, 2017a, 64 vd. 75 Fig. 10.

42 Aydınoğlu, 2017a, 64 vd. 73 Fig. 3; Aydınoğlu, 2017b, 294.309 Res. 10-12; Mimaroğlu & Aydınoğlu, 2017, 127 vd. 138-141 Fig. 11-26.

43 Aydın, 2015, 191-225.

44 Wulf, 2003, 299 vd. Taf. 124.

45 Tülek, 2017, 142 vd.

46 Aydın, 2012, 247-264.

47 Wulf, 2003, 299 vd. Taf. 124.

48 Doğan, 2008, 2-3.5.

49 Çevik & Bulut, 2007, 110-112; İşler, 2013, 287 vd.; İşler, 2014, 709.713 Sionlu Nikolaos’un Vita’sında diğer bilgilerin yanı sıra 6.yüzyılda bölgedeki manastırlarda tarımsal üretim yapıldığı, kırsal yerleşimlerden kıyı kentlerine tahıl, un, şarap ve odun götürüldüğü aktarılır. Bu bilgilerden

Orta Lykia'da dağlık arazideki savunmaya elverişli kayalık tepelerde kurgulanan yerleşimlerin kısmen yamaçlara da yayılan yapılara sahip oldukları görülür. Geneli basit savunma duvarı ile çevrelenmiş köy yerleşimlerindeki kaya mezarları, lahitler Antik dönemden başlayarak Bizans dönemine kadar kesintisiz iskanı kanıtlayan unsurlardır. Yerleşimlerde Antik dönem kurgusuna ait konut, sarnıç ve işlik benzeri yapılar Bizans döneminde eklemelerle kullanılmaya devam edilmiş, yeni olarak yerleşimlerin merkezine bazilikal planlı kiliseler inşa edilmiştir. Orta Lykia'nın Myra dağlık alanındaki Bizans dönemi yerleşimlerinin, çevrelerindeki geniş tarım arazileri ve kilise merkezli konut yapılarıyla köy niteliğinde oldukları kabul edilir⁵⁰.

Doğu Lykia'da da Hellenistik dönemden Bizans dönemine kadarki kırsal yerleşimlerde kiliseler görülür. Bu anlamda Kyaneai kentindeki ikisi üç nefli bazilikal planlı, dördü tek nefli olmak üzere toplam altı kilise, Kyaneai Territoriumu'ndaki kırsal yerleşimlerden Korba'daki ilk evresi üç nefli bazilikal planlı ikinci evresi trikonkhos planlı kilise, Divle köyündeki tek nefli kilise örnek verilebilir. Kiliselerden üç nefli bazilikal planlı olanlar 5.-6.yüzyıllar arasına tarihlendirilmekle birlikte Orta Bizans döneminde de bazı değişikliklere uğrayarak kullanılmışlardır. Tek nefli kiliseler ise mimari süsleme ve duvar resimleriyle 9.-10.yüzyıllar arasına veya 11.yüzyıla ya da 12.yüzyıla, genel anlamda Orta Bizans dönemine tarihlendirilirler⁵¹.

Karia bölgesinde Arkaik dönemden itibaren tarım amaçlı kullanılan teraslama, tarım ve üretim faaliyetleriyle ilişkili çok sayıda yapı kalıntısı, kentsel *territoria*'nın zenginliğini ve kırsal yerleşim türlerinin çeşitliliğini kanıtlayan unsurlar olarak değerlendirilir. Bölgede hem Hellenistik ve Roma dönemine ait kırsal yerleşimlerin büyük bir kısmı Geç Antik dönemde de yaşamaya devam etmiş hem de Erken Bizans döneminde yeni yerleşimler kurulmuştur. Özellikle 5.-6.yüzyıllara ait kent dokusunda yer alan birden fazla kilise, 4.-6.yüzyıllar arasında bölgede yaşanan ekonomik refahla açıklanmaktadır⁵².

Kappadokia bölgesinde ise tarımsal üretimin özellikle Orta Bizans döneminde rahiplerinin çiftçilik yaptıkları manastırların kontrolünde olduğu görülür. Manastırlar içinde buldukları yerleşimlerin hem idari hem de tarımsal yaşamını yönetmişlerdir. Erdemli Vadisi'ndeki kayaya oyma Saray Manastırı, içinde yer aldığı yerleşimin tarımsal

üzüm ve tahıla dayalı tarımsal üretimin yanı sıra hayvancılık ve orman işi ile de ilgilenildiği, ihtiyaç fazlası ürünlerin kıyı yerleşimlere götürülerek ticaretinin yapılması sonucunda dağlık bölge kırsalında güçlü bir üretim ve ekonominin oluştuğu, bu ekonominin güçlüle birlikte dağlık bölgede amıtsal boyutlarda manastır ve kiliseler inşa edilebildiği anlaşılmaktadır. Bölgede özellikle 6.yüzyıla tarihlendirilen yapıların boyut ve süsleme programlarıyla başkentteki yapılar kadar gösterişli olduğu kabul edilir.

50 İşler, 2013, 288. 299-300 Res. 1-4.

51 Kupke, 1991, 213-218 Abb. 7; Kolb, 1998, 345 vd. Res. 4-5; Kolb & Thomsen, 2000, 218-219.228 Çiz. 2, 230 Çiz. 5.

52 Serin, 2013, 193 vd.

yaşamını kontrol altında tutmuş, köyün tarımsal yaşamı manastır çevresinde gelişmiştir. Tarımsal faaliyetlerin yürütüldüğü yapılar olan köyün değirmeni, fırınlar ve 44 şarap işliğı manastırın etrafında yer almıştır. Ürgüp, Sinasos, Uçhisar çevresinde Derinkuyu yer altı şehirlerinde, Soğanlı Vadisi'nde Geyikli, Karabaş, Yılanlı kiliselerinin yer aldığı manastırlardaki şarap işlikleri de Erdemli'deki uygulamanın Kappadokia genelinde söz konusu olduğunu göstermektedir⁵³.

Seyranlık-Bağlıalan Yerleşiminin Tarihlendirilmesi

Dağlık Kilikia bölgesindeki, kiminin kökeni Hellenistik döneme kadar geri giden çiftliklerin ve diğer kırsal yerleşimlerin tarihlendirilme kriterleri arkeolojik kalıntılardır. Bu kalıntılardan en önemli grubu oluşturan kırsal yerleşim ya da çiftliklerdeki mezar yapılarının en erken örnekleri 2. yüzyıl ikinci yarısına tarihlendirilir. Özellikleriyle Akdeniz coğrafyasındaki diğer bölgelerle benzerlik gösteren çiftliklerin hepsindeki açık alanda anakayaya oyma baskı kollu presler ve pres ağırlık taşları, zeytinyağı üretiminde kullanılan taş destekli baskı kollu presler, vida ağırlıkları, kırma tekneleri ve kırma taşları gibi üretim donanımları ise 2. yüzyıl sonu-3. yüzyıl başıyla birlikte artarak devam eden bir üretim sürecine işaret eder. Çiftliklerdeki konutlar ise Kuzey Suriye kırsal ev mimarisi ile yakın benzerliklerinden yola çıkılarak inşa teknikleri ve plan özellikleriyle 4.-7. yüzyıllar arasına tarihlendirilir⁵⁴.

Seyranlık-Bağlıalan mevkiinde yer alan çiftlik evinin polygonal duvar örgüsünün tekniğı ile aynı tekniğın Hellenistik dönem uygulanaşı arasında nüanslar olmakla birlikte Bağlıalan örneğinde olası bir Hellenistik dönem geçmiş söz konusudur, ancak daha detaylı araştırma yapılması gerekmektedir⁵⁵.

Günümüz Seyranlık köyünün güney eteklerinde başlayıp doğu-batı yönünde devam eden alandaki Antik yerleşimin güneyinde yer alan mezarlardan birindeki yazıt, köydeki Antik yerleşimin 3-4. yüzyılda Seleukeia ad Calycadnum kenti arazisinin sınırları içerisinde, bu kente bağlı bir yerleşim olduğunu gösterir⁵⁶. Aynı düzen Bağlıalan'da Bizans dönemi sonuna kadar devam etmiş olmalıdır.

4. yüzyıl - 7. yüzyıl arasında kırsal yerleşimlerdeki üretim ve ihtiyaç fazlası ürünlerin ticaretiyle zenginleşen bölgedeki salgınlar, iklim değışimi ve Pers saldırıları nedeniyle 6. yüzyıl ortalarında başlayan nüfus azalması 7. yüzyılda Arap akınlarıyla

53 Karakaya, 2006, 501-510; Karakaya, 2008, 33-52.

54 Tate, 1992, 15-64; Eichner, 2004, 74-78; Eichner, 2005, 201-212; Aydınöğlü, 2010b, 255-256.

55 Bu bilgi Doç. Dr. Ümit Aydınöğlü tarafından verilmiştir.

56 Sayar, 2007a, 201-202; Sayar, 2007b, 23; Sayar, 2008, 278-279; H. Şahin yerleşimi bir kome olarak tanımlar bk. Şahin 2006a, 117-118 (117 "Yazıtta mezar sahiplerinin adları sayıldıktan sonra, mezara bir başkasının gömülmesini engellemek amacıyla bir ceza formülü eklenmiştir. Ceza uyarınca, buraya bir başkası izinsiz olarak gömüldüğü takdirde kutsal hazineye ve Seleukeia kentine 1000 Dinar ödemekle yükümlü tutulmuştur."); Şahin 2006b, 133; Şahin 2007b, 117; Şahin, 2007a, 117; Şahin, 2008, 446.

duruk noktasına ulaşmıştır. Akdeniz çanağındaki kırsal yerleşimler genelinde 6. yüzyıl sonrasında görülen gerilemenin en önemli nedeni tarım ekonomisinin çökmesiyle açıklanır. Ekonomileri özellikle zeytinyağı ve şarap gibi imparatorluk genelinde pazarı olan ürünlere dayanan ve bu ekonomik imkânlar sayesinde gelişen kırsal yerleşimlerin, Geç Antik dönem sonunda bu pazarın kaybolması ile geriledikleri kabul edilir⁵⁷. Kilikia ve Isauria bölgesindeki 7-8. yüzyıla ait arkeolojik verilerin yok denecek kadar az olması, bu anlamda önemli ipuçları sunacak yerel seramik hakkındaki kısıtlı bilgiler 7. yüzyıl sonrasında henüz açıklanamamasına neden olmaktadır⁵⁸. 965 yılından 1224 yılına kadar yeniden Bizans topraklarına katılan Kilikia ve Isauria bölgesinin genel tarihsel süreci çerçevesinde kayboldu gibi görünen kırsal yerleşimlerin ve çiftliklerin Orta Bizans döneminde de faal olduklarını gösteren bir örnek Bağlıalan yerleşimidir. Çünkü kilisenin vaftiz mekânı olarak kullanılan kuzey yan odadaki duvar resimleri ve kuzey yan nefin yapısal ve üst örtüsündeki değişiklik Orta Bizans döneminde kilisenin tümü ya da bu bölümünün kullanıldığını göstermektedir. Bölgedeki kırsal yerleşimlerin Geç Antik döneme kıyasla daha mütevazı ölçülerde Orta Bizans döneminde de var olduklarını gösteren bir başka kanıt Elaiussa-Sebaste'dedir. Burada yer alan tapınağın cellası 5.yüzyılda tek nefli bir kiliseye dönüştürülmüş, alanda bir manastır oluşturulmuştur⁵⁹. 7.yüzyıl başlarında manastırın bazı bölümlerinde yağ ve şarap üretimi için kurulan donanımlara ait kalıntılar buranın tarımsal ürünlerin işlenmesi ve depolanması amacıyla kullanıldığını gösterir. 7. yüzyıl ortalarında yaşanan büyük deprem ve Arapların gelişiyle kesintiye uğrayan faaliyetlerin 12-13. yüzyıllarda tekrar canlandığı seramik buluntulardan anlaşılmaktadır⁶⁰.

Özellikle Geç Antik dönemde ekonomik güç ve refah göstergesi olmalarının yanı sıra dindarlık sembolü olarak da inşa edilen kiliselerin, bölgedeki toprak feodalizminin devamlılığını sağlayan unsurlar oldukları ve Antik döneme ait bir geleneğin Bizans dönemindeki devamı niteliğinde olmaları söz konusudur.

Kilikia'nın batıda Kalykadnos (Göksu) ve doğuda Lamos (Limonlu) nehirleri arasındaki Olba Territoriumu olarak bilinen dağlık bölgesinde Olba'daki tapınak ve rahibine bağlı, toprak sahibi eski aristokrat ailelerin üyeleri, kule ve kaleleri olan topraklarını rahip-kral olarak yöneterek buldukları yerleşimin tarım arazilerinden de

57 Foss, 1995, 213-234; Ceylan, 2009, 53.

58 Varinlioğlu, 2008a, 4-18, 162-179; Varinlioğlu, 2010, 202.

59 Bu yapılırken cellanın güney bölümündeki sütunların bir kısmı ya da hepsi sökülmüş, kuzeydoğu-kuzeybatı ve güneybatıdaki sütun araları duvar örgüsüyle kapatılmış, yeni plana uymayan duvarlar yıkılmış, kuzeydoğu-kuzeybatı yöne de bir apsis eklenmiştir. Kilisenin kuzey ve güneyinde birer avlu oluşturularak, kuzey avlunun etrafına odalar yerleştirilmiştir. Bu şekilde kilise etrafında mekânları olan avlu ile birlikte bir manastır olarak kabul edilir. Gough, 1954, 49 vd. Fig. 3-4; Hellenkemper & Hild 1990, 401; Borgia & Monaco, 2007, 36-37 Fig./Res. 2-4, 40-41 Fig./Res. 9-10.

60 Borgia & Monaco, 2007, 33-34.

sorumlu olmuşlardır⁶¹. Bu dönemde kuleler savunmaya yönelik gözetleme ve tarımsal üretimin güvenliğinin yanı sıra çiftlik evi olarak da kullanılmışlardır. Hellenistik kulelerin bazılarının Roma ve Erken Bizans döneminde içlerine üretim donanımları eklenerek zeytinyağı atölyesi olarak kullanıldıkları da tespit edilmiştir⁶². Bölgede yerel rahipler soyu 1.yüzyılda sona erdirilmiş, ancak toprak feodalizmi Roma döneminde de korunarak devam etmiştir. Diokletianus'un imparatorluk reformuyla Dağlık Kilikia, Ovalık Kilikia'dan ayrılarak Isauria eyaleti kurulmuş, Provincia Isauria'nın metropolisi de Seleukeia olmuştur. Yeni kurulan bu eyaletin içinde kalan Olba Territoriumu'ndaki Hellenistik dönemde etrafında işlikleri ve ek yapılarıyla bölgenin en erken organize olmuş tarım yapıları olan kuleler, Roma döneminde yerini yine aynı bölge sınırları içindeki çiftlikler ve kırsal yerleşimlerdeki toprak ya da çiftlik sahibinin evine bırakmıştır⁶³. Hellenistik kulelerin ve Roma dönemi çiftlik villalarının yerini Bizans döneminde kırsal yerleşimlerdeki tek kamu yapısı olarak gösterilen kiliseler almış, verimli toprakların işletmesi, denetimi kilise tarafından yapılmıştır⁶⁴. Yerel yönetimin olasılıkla toprak sahibi olan bir muhtarla sınırlı olduğu yerleşimlerde, köylerde din adamları ve piskoposların sadece din ve hayır işlerinde değil, idari işlerde de etkin oldukları görüşü bu düşünceyi destekler niteliktedir⁶⁵.

Sonuç

Arkeolojik kalıntılardan anlaşıldığı kadarıyla Hellenistik dönemden başlayarak iskân edilen Bağlıalan mevkiindeki yerleşim 3.-4.yüzyıllarla birlikte çiftlik evi, konutları, depoları, chamasorium tipi mezarları ve üretim donanımlarıyla özellikle şarap üretiminin yapıldığı bir kompleks çiftliğe dönüşmüştür. Roma döneminin çiftlik yerleşimine 5.yüzyıl ikinci yarısı - 6. yüzyıl arasında değişen inanca bağlı olarak üç nefli bazilikal planlı bir kilise inşa edilmiştir. Kompleks çiftliğin hem üretime dayalı ekonomik gücünün denetim merkezi hem de yaşayanlarının ibadet ihtiyaçlarını karşılayan, yerleşimin ve inananların dindarlık sembolü kilise, yerleşimle birlikte 7.yüzyıl içinde bölgenin tarihsel sürecini etkileyen olaylar nedeniyle işlevini yitirmiş, ancak 10.yüzyıl ikinci yarısından sonra 13.yüzyıl ilk yarısına kadar ki dönemde tekrar kullanılmış olmalıdır. Kilisenin kuzey yan odasındaki Orta Bizans dönemine tarihlendirilen duvar resimleri bu görüşü kanıtlar niteliktedir.

Toprak feodalizminin yönetim sistemi olarak benimsendiği Kilikia ve Isauria bölgesinde tarımsal üretimin kontrolü Hellenistik dönemden Bizans dönemine kadar

61 Durugönül, 1995, 75vd.; Durgönül, 1998a, 7 vd. 113.

62 Aydınöğlü, 2009, 49-50; Aydınöğlü, 2010b, 255.

63 Aydınöğlü, 2008, 40.

64 Durugönül, 1995, 78; Durugönül, 1998a, 113; Durugönül, 1998b, 288; Tülek, 2017, 142 vd.

65 Ceylan, 2007, 170-172; Ceylan, 2009, 48 Bazen de Işıkkale örneğinde olduğu gibi yerleşimin iki mahalle arasındaki üç yapıdan oluşan ve olasılıkla kilise ile aynı zamanda 6.yüzyıl ilk yarısında yapılan kompleksin yönetim, ticaret ya da ortak kullanım ile ilgili işlevler üstlendiği kabul edilir, bk. Varinlioğlu 2010, 205.

gelenek olduğu üzere kesintisiz tapınaklar, kuleler, çiftlikler ve kiliseler tarafından sağlanmıştır. Seyranlık-Bağlıalan yerleşimi bölgede Hellenistik dönemden itibaren devam eden toprak feodalizminin Roma ve Bizans döneminde de korunduğunu gösteren arkeolojik kalıntılara sahip, Geç Antik dönemin yönetim ve dinsel merkezi Seleukeia ad Calycadnum kentine bağlı önemli bir yerleşim olarak dikkat çekmektedir.

KAYNAKÇA

- Alkaç, E. (2015). Kanytellis Kazısından Late Roman 1 Amphoraları, *Kanytellis-Kanlıdivane. Dağlık Kilikia'da Bir Kırsal Yerleşimin Arkeolojisi*, Aydınoglu, Ü. (Ed.), 151-159, İstanbul: Ege Yayınları
- Aşkın, E. (2010). Antik Çağda Korykos'taki Zeytinyağı ve Şarap Üretimine Yönelik Yapılanmalar ve Bunların Yerleşim Düzenlemesi İçerisindeki Yeri, *Olive Oil and Wine Production in Anatolia During the Antiquity, Proceeding of the Int. Semp. in Mersin-Turkey*, 06-08 November 2008, Aydınoglu, Ü. ve Şenol, A. K. (Ed.), 33-58, İstanbul: Ege Yayınları
- Aydın, A. (2015). Kanytellis (Kanlıdivane) Kiliseleri, *Kanytellis-Kanlıdivane. Dağlık Kilikia'da Bir Kırsal Yerleşimin Arkeolojisi*, Aydınoglu, Ü. (Ed.), 191-225. İstanbul: Ege Yayınları
- Aydın, A. (2012). Dağlık Kilikia'da Yeni Keşfedilen Merkezi Planlı Yapılara İki Örnek: Küstüllü-Felicek ve Hisar'daki Tetrakonchos Planlı Yapılar (Two Examples for Centrally Planned Buildings Newly Discovered in Rough Cilicia: Tetraconch Structures at Felicek Mevkii and Hisar Mevkii of Küstüllü Village), *Adalya* XV, 247-264.
- Aydın, A. (2006). Kilikya ve İsaurya Bölgesi Vaftiz Yapıları, *STD* XV/1, 1-19.
- Aydın, A. (2004a). Mersin-Silifke, Seyranlık Köyü Geç Antik-Bizans Dönemi Mimarisi, *AST* 21-1, 217-228.
- Aydın, A. (2004b). Ortaçağ Tarihinde Mersin ve Çevresi, *Sırtı Dağ, Yüzü Deniz: MERSİN*, Özdem, F. (Ed.), 9-26. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Aydınoglu, Ü. (2017a). Dağlık Kilikia'da Kırsal Yerleşimlerde Kentsel Mimari: İşikkale ve Karakabaklı Örnekleri, *Antik Dönemde Akdeniz'de Kırsal ve Kent Sempozyumu. Symposium on Rural Settlements and the Urban Centers in Mediterranean during Antiquity*, Aydınoglu, Ü. ve Mörel, A. (Ed.), 61-77, Mersin: Mersin Üniversitesi Yayınları
- Aydınoglu, Ü. (2017b). Doğu Dağlık Kilikia'daki Kırsal Yerleşimlerde Peristyl Avlulu Konutlar, *Adalya* 20, 291-314.
- Aydınoglu, Ü. & Mörel, A. (2015). Zeytinyağı Üretim Merkezi Kanytellis, *Kanytellis-Kanlıdivane. Dağlık Kilikia'da Bir Kırsal Yerleşimin Arkeolojisi*, Aydınoglu, Ü. (Ed.), 159-188, İstanbul: Ege Yayınları
- Aydınoglu, Ü. & Mörel, A. (2014). Dağlık Kilikia'da Kentleşme ve Kırsal Yerleşimler Araştırması 2013, *AST* 32-1, 525-534.

- Aydinoğlu, Ü. (2013a). Paslı: Dağlık Kilikia'da Bir Kırsal Yerleşimin Değişim Süreci, *Olba XXI*, 71-100.
- Aydinoğlu, Ü. (2013b). Dağlık Kilikia'da Kentleşme ve Tarımsal Organizasyon Araştırması 2011, *AST 30-2*, 213-222.
- Aydinoğlu, Ü. & Çakmak, Ü. (2011). A Rural Settlement in the Rough Cilicia-Isauria Region: Karakabaklı *Adalya XIV*, 71-105.
- Aydinoğlu, Ü. (2010a). Mersin İli Erdemli İlçesi Silifke Arasında Kentleşme ve Tarımsal Organizasyon Arkeolojik Yüzey Araştırması 2009, *AST 28-1*, 175-186.
- Aydinoğlu, Ü. (2010b). The Farms in Rough Cilicia in the Roman and Early Byzantine Periods, *Adalya XIII*, 243-282.
- Aydinoğlu, Ü. (2009). *Dağlık Kilikia* Bölgesinde Antik Çağda Zeytinyağı ve Şarap Üretimi: Üretimin Arkeolojik Kanıtları, İstanbul: Ege Yayınları
- Aydinoğlu, Ü. (2008). Mersin İli Erdemli ve Silifke İlçelerinde Antik Dönem'de Kentleşme ve Tarımsal Organizasyon Araştırması/ Surveys of Urbanisation and of Agricultural Organisation during Antiquity within the Townships of Erdemli and Silifke in Mersin Province, *ANMED-News of Archaeology from Mediterranean Areas 6*, 139-142.
- Borgia, E. & Monaco, E. (2007). The Temple at Elaiussa Sebaste- Elaiussa Sebaste'deki Tapınak, *Temple to church. The transformation of religious sites from paganism to Christianity in Cilicia (Tapınaktan Kiliseye: Kilikya'da putperestlikten Hristiyanlığa geçişte dini yerleşmelerin dönüşümü)*, Elton, H., Equini-Schneider, E. ve Wannagat D. (Ed.), 25-43, İstanbul: Ege Yayınları
- Ceylan, B. (2009). Kilikia'da Geç Antik Dönem Kırsal Yerleşimleri: Kanytellis Örneği, *Olba XVII*, 45-61.
- Ceylan, B. (2007). Episkopeia in Asia Minor, *Housing in Late Antiquity, from Palaces to Shops*, Lavan, L., Özgenel, L. ve Sarantis, A. (Ed.), 169-196, Leiden-Boston.
- Champbell, S. D. (1979). Roman Mozaics Work Shops in Turkey, *AJA 83*, 287-292.
- Çevik, N. & Bulut, S. (2007). The Belen and Kelbessos farmsteads with towers on the border of Pisidia-Lycia and some thoughts on security in the countryside *Adalya 10*, 105-130.

- Doğan, S. (2008). Alanya ve Çevresinde Erken Hıristiyan-Bizans Evleri ve Kırsal Yaşam, *Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ* 2, 1-20.
- Durugönül, S. (1998a). *Türme und Siedlungen im Rauhen Kilikien. Eine Untersuchung zu den archäologischen Hinterlassenschaften im Olbischen Territorium*, Bonn: Dr. Rudolf Habelt GmbH.
- Durugönül, S. (1998b). 1996 Yılı İçel İli (Antik Dağlık Kilikya) Yüzeysel Araştırması ile Kuleler-Kaleler ve Yerleşimlere Olan İlişkileri, *AST XV-1*, 281-293.
- Durugönül, S. (1995). Olba: Polis mi, Territorium mu?, *Lykia II*, 75-82.
- Eichner, I. (2011). *Frühbyzantinische Wohnhäuser in Kilikien. Baugeschichtliche Untersuchung zu den Wohnformen der Region um Seleukeia am Kalykadnos. IstForsch 52*, Tübingen.
- Eichner, I. (2005). Frühbyzantinische Wohnhäuser in Kilikien. Arbeitsbericht über die Kampagne 2003 und einige Ergebnisse des Projektes, *AST 22-2*, 201-212.
- Eichner, I. (2004). Dağlık Kilikya'daki Erken Bizans Konutları Yüzeysel Araştırması 2003/ Surveys of Early Byzantine Houses in Rough Cilicia, 2003, *ANMED-News of Archaeology from Mediterranean Areas 2*, 74-78.
- Eyice, S. (1996). Türkiye'de Bizans Dönemi Yerleşimi Hakkında Notlar (Observations on Byzantine Period Dwellings in Turkey), *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme. Housing and Settlement in Anatolis: A Historical Perspective*, Sey, Y. (Haz.), 206-220, İstanbul: Tarih Vakfı.
- Eyice, S. (1971). *Karadağ (Binbirkilise) ve Karaman Çevresinde Arkeolojik İncelemeler*, İstanbul.
- Feld, O. (1963/1964). Bericht über eine Reise durch Kilikien, *IstMitt 13/14*, 88-107.
- Ferrazzoli, A.F. & Ricci, M. (2008). Gli scambi e le rotte commerciali nel bacino del Mediterraneo orientale in epoca romana e primo bizantina sulla base del materiale anforico proveniente dallo scavo di Elaiussa Sebaste in Cilicia (Ayash, Turchia), *Comercio, redistribucion y fondeaderos. La navegacion a vela en el Mediterraneo. Actas V Jornadas Internacionales de Arqueologia Subaquatica*, Ballester, J.P. ve Pascual, G. (Ed.), 521-532, Valencia.

- Foss, C. (1995). The Near Eastern Countryside in Late Antiquity: a review article, *The Roman and Byzantine Near East, Some Recent Archaeological Research, JRA suppl 14*, Humphrey, J.H. ve Arbor, A. (Eds.), 213-234, Michigan.
- Gough, M. (1954). A Temple Church at Ayas, *AnatSt IV*, 49-64.
- Hellenkemper, H. & Hild, F. (1990). *Kilikien und Isaurien*, TIB 5, Wien.
- Hellenkemper, H. (1978). Kirchen und Klöster in der nördlichen Euphratesia, *Studien zur Religion und Kultur in Kleinasien, Festschrift F.K. Dörner*, Sahin, S., Schwertheim, E, ve Wagner, J. (Eds.), EPRO 66.1, 389-414, Leiden.
- İşler, B. (2013). Orta Likya'da Erken Bizans Dönemi Yerleşimleri ve Kırsal Konut Mimarisi, *Adalya XVI*, 285-304.
- İşler, B. (2014). Orta Likya'daki Karabel Yerleşiminde Tarımsal Üretim Yönelik Mimari Bulgular, *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 9/10*, 697-714.
- Karakaya, N. (2006). 2005 Yılı, Kayseri'nin Yeşilhisar İlçesi, Erdemli Vadisi'ndeki Kaya Yerleşimi Yüzey Araştırması, *AST 24-2*, 501-510.
- Karakaya, N. (2008). Erdemli'de Ekmek ve Şarap, *Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ 2*, 33-52.
- Kolb, F. (1998). Kyaneai Yüzey Araştırmaları *AST 15.2*, 345-363.
- Kolb, F. & Thomsen, A. (2000). 1998 Kyaneai Yüzey Araştırması Sonuçları, *AST 17-1*, 217-234.
- Körsulu, H. (2015). Kanytellis Atölye Kazısı Seramik Buluntuları, *Kanytellis-Kanlıdivane. Dağlık Kilikia'da Bir Kırsal Yerleşimin Arkeolojisi*, Aydınöglü, Ü. (Ed.), 131-148. İstanbul: Ege Yayınları
- Kupke, B. (1991). Die Kirchen, Kyaneai 1989, *IstMitt 41*, 213-218.
- Mimaröglü, S. & Aydınöglü, Ü. (2017). Dağlık Kilikia'da Geç Antik Dönem Kırsal Yerleşim Düzenlemesi Öküzlü Örneği, *Antik Dönemde Akdeniz'de Kırsal ve Kent Sempozyumu. Symposium on Rural Settlements and the Urban Centers in Mediterranean during Antiquity*, Aydınöglü, Ü. ve Mörel, A. (Ed.), 122-141, Mersin: Mersin Üniversitesi Yayınları

- Mitford, T.B. (1980). Roman Rough Cilicia, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II*, 7.2, 1230-1258.
- Rosenbaum, E., Huber, G. & Onurkan, S. (1967). *A Survey of Coastal Cities in Western Cilicia*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları
- Sayar, M.H. (2008). Kilikya Yüzey Araştırmaları 2006, *AST* 25-2, 277-292.
- Sayar, M.H. (2007a). Kilikya Yüzey Araştırmaları 2005, *AST* 24-2, 201-212.
- Sayar, M.H. (2007b). Kilikya Yüzey Araştırmaları 2006, *Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü, Haberler* 24, 22-26.
- Serin, U. (2013). Karya'daki Geç Antik ve Bizans Dönemi Yapı ve Yerleşimleri Üzerine Bazı Gözlemler, *METU.JFA*.30:1, 191-21.
- Şahin, H. (2008). Dağlık Kilikia 2007: Yerleşim Tarihi ve Epigrafya Araştırmaları, *AST* 26-1, 437-448.
- Şahin, H. (2007a). Doğu Dağlık Kilikia: Polis-Khora İlişkileri Üzerine İlk Düşünceler, *Colloquium Anatolicum* VI, 115-179.
- Şahin, H. (2007b). Dağlık Kilikia Bölgesi Araştırmaları 2006/Surveys in Rough Cilicia in 2006, *ANMED-News of Archaeology from Mediterranean Areas* 5, 116-121.
- Şahin, H. (2006a). Eineneue Grabinschrift aus Seleukeia ad Calycadnum, *Epigraphica Anatolica, Zeitschrift für Epigraphik und historische Geographie Anatoliens* 39, 117-120.
- Şahin, H. (2006b). Orta Dağlık Kilikia Bölgesi Araştırmaları 2005/Surveys in Central Rough Cilicia in 2005, *ANMED- News of Archaeology from Mediterranean Areas* 4, 133-136.
- Şenol, A.K. (2008). Cilician Commercial Relations with Egypt due to the New Evidence of Amphora Finds, *Olba* XVI, 109-131.
- Şenol, A.K. (2009). AETAM'da Bulunan Amphoraların Tipolojisi, *AETAM'da (Arslan Eyce Taşucu Amphora Müzesi) Bulunan Ticari Amphoralar ve Akdeniz'de Ticaretin İzleri*, Şenol, A.K. (Ed.), 100-319, Silifke.
- Tate, G. (1992). *Les campagnes de la Syrie du Nord du IIe au VIIe siècle: Un exemple d'expansion démographique et économique dans les campagnes à la in de l'antiquité-I*, Paris.

- Tülek, (2017). Kilise Merkezli Bir Tarımsal Üretim Yerleşimi: Sazaklı, *Antik Dönemde Akdeniz'de Kırsal ve Kent Sempozyumu. Symposium on Rural Settlements and the Urban Centers in Mediterranean during Antiquity*, Aydınöğlü, Ü. ve Mörel, A. (Ed.), 142-150, Mersin: Mersin Üniversitesi Yayınları
- Varinlioğlu, G. (2010). Geç Antik Dönemde Silifke Kırsalında Yerleşim: 2002-2007 Yılları Yüzey Araştırması Sonuçları, *AST* 27-3, 201-214.
- Varinlioğlu, G. (2008a). *Rural landscape and built environment at the end of Antiquity: limestone villages of southeastern Isauria*, Pennsylvania.
- Varinlioğlu, G. (2008b). Living in a Marginal Environment: Rural Habitat and Landscape in Southeastern Isauria, *DOP* 61, 287-317.
- Whittaker C.R. & Garnsey, P. (1998). Rural life in the later Roman empire, *The Cambridge Ancient History. Volume 13: The Late Empire, A.D. 337-425*, Cameron, A. ve Garnsey, P. (Eds.), 287-311, Cambridge: Cambridge University Press
- Wulf, U. (2003). Akören. zur stadtplanung und wohnarchitektur zweier siedlungen in Kilikien, *Die spätantike Stadt und ihre Christianisierung*, Brands, G. ve Severin, H-G. (Hrsg.), 299-307, Wiesbaden.

ÖZEL BİR KOLEKSİYONUN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ: KORAY SELÇİK KOLEKSİYONU CAM ESERLERİNDEN ÖRNEKLER



WHAT A COLLECTION MAKES THINK: GLASS ARTIFACTS OF KORAY SELÇİK'S COLLECTION

Tümay HAZİNEDAR COŞKUN*

Öz

Ulusal ve uluslararası koleksiyonlara ilişkin yayınlar, sanat tarihine ve arkeolojiye yeni veriler kazandırmaları açısından takdire değerdir. Bu yolla özel koleksiyonlardaki pek çok eserin bilim insanları ve meraklıları ile paylaşılmasına vesile olan çalışmalardan biri de yazımızın konusunu oluşturan Koray Selçik Koleksiyonu'na ait cam eserlerdir. Cam koleksiyonundan beş cam şişe, üç pendant, bir kâse ve karıştırma çubuğu makalemizde tanıtılacaktır. Cam şişeler özellikle Roma'dan Bizans'a kadar devam eden bir gelenekte, yapım maliyetinin düşüklüğüne ve pratikliğine bağlı olarak, yaygın kullanılan, serbest üfleme tekniğinde yapılmış örneklerdir. Koleksiyonda yer bulan ve Roma döneminde ortaya çıkan, literatürde Hofheim Cup diye bilinen kapların alt tipini temsil eden cam kâse, çağının lüks objelerinden biri olmalıydı. Cam eserler arasında nadir görülen pendantlar ise Roma ve Bizans devrinin sevilen cam takılarındandır. Kolye uçlarının ne amaçla yapıldığına ilişkin herhangi yazılı kaynak yoktur. Dolayısıyla bunlar sadece kişisel ziynet eşyaları olabileceği gibi aynı zamanda, muhtemelen sağlık, tılsım ve şans getirmesi için taşınan nesnelere de benzerdir. Cam çubuklar ise Roma dönemi ile görülmeye başlanan ve Roma'nın hüküm sürdüğü yerlerde sıklıkla gözlenen, ancak işleviyle ilgili hala tartışmalar olan objelerdendir. Bu bağlamda koleksiyonda tüm halde korunabilmiş bir örnek de yine metnimizde değinilecek camlardan biridir.

Anahtar Kelimeler: Roma-Bizans, cam şişe, cam kâse, cam çubuk, pendant,

Abstract

The publications related national and international collections are admirable that bring new data to art history and archeology. In this way, many of the works in private collections are shared with scientists and enthusiasts which is the subject of our article that is the glass works of the Koray Selçik Collection. Five glass bottles, three pendants, a bowl and a stirring rod from the glass collection will be introduced in our article. Glass bottles are examples of free blowing techniques that are widely used, especially in a tradition from Rome to Byzantium, due to the low cost and practicality of manufacture. The glass bowl in the collection, which represents the subtype of the vessels known as Hofheim Cup, which

* Araş. Gör. Dr., Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

ORCID ID: 0000-0001-9556-4316 ♦ E-mail: tumayhazinedar@yahoo.com

occured in the Roman period, should have been one of the luxury objects of its time. The pendants, which are rare among glass artifacts, are among the popular glass jewelry of the Roman and Byzantine periods. There is no written source about the purpose of the pendant. So these could be not only personal jewelry items, but also objects that were probably carried for health, charm and luck. String rods began to be seen during the Roman period and are often observed in the Roman rule. But there are still discussions about its function. In this context, an example that preserved as a whole in the collection is one of the glasses to be mentioned in our text.

Keywords: *Roman-Byzantine, glass bottle, glass bowl, stirring rod, pendant,*

Giriş

Yayınımızın temasını oluşturan Koray Selçik Koleksiyonu farklı cam eserlerden oluşmaktadır¹. Söz konusu cam eşyalar bugün İzmir Arkeoloji Müzesi kayıtları altında yer alır. Camların tümü 2007 yılında satın alma yoluyla özel koleksiyona dâhil edilmiştir. Kaplar arasındaki beş cam şişe, bir kâse ve karıştırma çubuğu tüm halde kırksız örneklerdir. Müze ve kazı buluntuları arasında çok sık örneğine rastlayamadığımız pendantlardan, büst kabartması içeren örnek dışında diğer ikisi kısmen tüme yakın nesnelerdir.

Koleksiyonda yer alan oldukça küçük boyutlu olan şişeler literatürde daha çok unguentarium ismiyle anılır. Kelime anlamı olarak unguentarium, antik dönemde merhem, yağ, rahatlatıcı sıvılar ve hoş kokuları ifade eden unguenta kelimesinden türetilmiştir. Ancak bu sıvıların, yıkanma ve antik dönem spor faaliyetleriyle bağlantılı olarak insan bedeninin sağlığını korumaya yönelik oldukları da bilinmektedir². Erken Helenistik dönemden itibaren oldukça sık rastlanılan unguentarium, MS 7. yüzyıla kadar yaygın kullanılan seramik formudur³. Özellikle Roma döneminde unguentarium ya da balsamarium

1 Koray Selçik, koleksiyonerlik merakına ilk olarak 1975'te Cumhuriyet dönemi metal paraları biriktirerek başlamış, daha sonraları konusunu genişleterek pek çok eseri koleksiyonuna dâhil etmiştir. Antik döneme olan ilgisi kendisini Taşınır Kültür ve Tabiat Varlıkları koleksiyonculuğuna itmiştir. 2011 yılından beri İzmir Arkeoloji Müzesine bağlı koleksiyonerlik faaliyetinde bulunmaktadır. Koleksiyonundaki cam eserleri çalışmama izin verdiği için Sayın Selçik'e teşekkürü borç bilirim. Ayrıca eserlerin fotoğraf çekimlerini gerçekleştiren ve bilgilerini benimle paylaşan Nüemizmat ve Sanat Tarihçisi Sayın Gültekin Teoman'a teşekkür ederim.

2 Ayrıntılı bilgi için bk. Smith, 1842,1214.

3 Anderson-Stojanovic, 1987, 105. Bu kap biçiminin tam olarak ne zaman ortaya çıktığına dair kesin bilgi yoktur. Ancak MÖ. 5. yüzyılda İspanya Ampurias yerleşimindeki mezar buluntuları içerisinde ilk örneklerinin görüldüğünden bahsedilir. Fakat şişenin kulplu oluşu ve bu tarz kulplu olanların İspanya dışında benzerlerinin görülmemesi söz konusu kapların öncüsü olabileceği ile ilgili şüphe uyandırmaktadır (Forti, 1967, 158). MÖ 4. yüzyılın sonu ile birlikte Akdeniz'de görülmeye başlayan unguentariumların; lekythos, alabastron ve ampullaların yerini aldığı pek çok araştırmacı tarafından kabul edilir (Hellström, 1965: 25; Kurtz ve Boardman, 1971: 164-165; Berlin, 1997: 58; Dusenbery, 1998: 798). Plinius kesin olarak vasa unguentaria'yı anlatmakla

olarak adlandırılan küçük boyutlu şişeler antik devirde merhem ya da kokuların koyulduğu kaplardı⁴. Unguentariumların ilk örnekleri pişmiş topraktan yapılmıştır. Seramik malzemenin daha ucuz oluşu bu tip kaplarda öncelikli tercih sebebi olmuştur. Seramikten sonra ise unguentarium üretiminde en fazla cam kullanılmıştır. Pişmiş topraktan yapılan kapların içlerine konulan sıvılarda az da olsa koku ve tat bırakmalarına karşın, camın iç yüzeyinin pürüzsüz ve temiz olması herhangi bir risk olmadan maddeleri depolamayabilmesine olanak vermiştir⁵. Yine camın hafif yapısı, albenili görüntüsü ve taşıma kolaylığı onu seramiğe göre daha çekici kılmıştır. Roma döneminde cam teknolojisinde serbest üfleme tekniğinin bulunması ve üretimin hızlanmasıyla, cam eşyaların artık az ya da çok seramik kapların yerini aldığı söylenebilir⁶. Camın günlük yaşama girmesi ve geniş çoğ-

birlikte, Hellström'e göre Plinius, büyük olasılıkla kendi döneminin alabastron kaplarından söz ediyordu. Antik kaynaklarda genellikle strigilisle bir arada geçen ampulla ise, hem Plautus hem de Cicero tarafından sıkça bahsedilen ve Palaestra'daki iki önemli elemanı tanımlayan bir kelime olmalıydı. Yine unguentariumun yağ taşıma işlevinin Roma Dönemi'nde de sürdüğü düşünülürse, bu dönemdeki adının ampulla olması mümkün görünmektedir (Dündar, 2008, 5). Anderson-Stojanovic ise, alabastron ve lekythos terimlerinin her ikisinin de, antik dönemde bu küçük şişeleri tarif etmesi için olabileceğini bildirir (Anderson- Stojanovic, 1987, 106; Dündar, 2008, 6). MS 6. yüzyıl ile birlikte ampulla olarak isimlendirilen kaidesi bulunmayan, uzun ince gövdeli kısa boyunlu ve dar ağızlı bir form görülmeye başlar. Hayes, özellikle Doğu Akdeniz'de 6. ve 7. yüzyıllara ait yerleşim yerlerinden gelen farklı formdaki Erken Hristiyanlık dönemine ait bazı pişmiş toprak kapların bulunduğunu belirtir. Dolayısıyla, Helenistik Dönem'in yaygın iç formu unguentariumları ile benzerliklerine dayanarak, bu şişeler için Hayes, ilk kez Geç Roma Unguentariumları tanımlı dile getirmiştir (Hayes, 1971,243). Stern de bu görüşe paralel olarak unguentariumları Helenistik dönemin seramik ampullalarının daha büyük boyutlu ve form değiştirmiş hali olarak yorumlar (Stern, 2001, 43). Günümüzde ise bu kaplar için tercih edilen unguentarium ifadesi, form ya da yapım malzemesinden daha çok, içlerinde taşıdıkları sıvıdan kaynaklanır.

- 4 Anderson-Stojanovic, 1987, 105; Stern, 2001,43.
- 5 Cam, keşfinden günümüze kadar aydınlatmada, günlük kaplar arasında ve süs amaçlı objelerde kullanılagelen malzemelerden biridir. Yine mimaride pencere camı olarak yer almalarının yanı sıra aynı zamanda mozaik, pano ve dış cephe kaplaması gibi dekoratif amaçlarla da kullanılmıştır (Goldstein, 1979, 244).
- 6 Serbest üfleme tekniği, herhangi bir kalıp kullanılmadan oluşturulan üretimdir. Bu teknikte, üfleme çubuğu olarak adlandırılan içi boş madeni borunun önce ucu kızarıncaya kadar ısıtılır ardından suya batırılarak biraz soğutulur. Bu işlemin arkasından üfleme çubuğu, camın eriyik halde bulunduğu potaya daldırılarak az miktarda cam, sürekli döndürülerek dışarı alınır. Bu döndürme işlemi sırasında cam akışkanlığını kaybetmeye başlar ve ardından cam ustası borunun ucundan hafif bir şekilde üfleyerek camı şişirir. Yapılmak istenilen boyuta göre ilk şişirilen küçük kürenin üzerine potadan tekrar cam alınarak büyük bir cam kap yapılabilir (Küçükerman, 1985, 55). Üfleme işlemi sonrasında cam ustası düz bir zeminde masa veya taş bir blok üzerinde kaba şekil vermeye çalışır. Daha sonra noblenin ucuna biraz cam hamuru yapıştırılarak kap çift taraflı tutulurken üfleme çubuğundan kesilerek çıkartılır. Kesilen kısım kabın ağız olup cımbız, maşa vb. aletlerle şekillendirilir. Kabın şekli oluşturulduktan sonra cam hamuru ile yapıştırılan noble camdan ayrılır. Cam kap oluşturulduktan sonra tavlama fırınına bırakılır.

rafyalara seri ticaretinin yapılması ise MS 1. yüzyılda Roma İmparatorluk Dönemi'nde serbest üfleme tekniği ile birlikte gerçekleşir⁷. Bu teknik cam yapımındaki zahmetli ve uzun vakit alan yöntemlerin terk edilmesini sağlamakla beraber camın seri üretim eşyaları arasına girmesine neden olmuştur. Bir yandan sıradan halkın da sofralarına girmeye başlayan cam kapların yanında ayrıca yine aristokrat sınıf için özel üretimli ve şık sofraları taçlandıran camlar üretilmeye devam edilmiştir. Cam eserler arasında en çok tercih edilen eşyalardan biri de cam şişelerdir. Ancak bunlar sadece merhem ya da kokulu yağ koymak için değil aynı zamanda çeşitli kozmetik ürünlerini, renklendirici sıvıları, ilaçları ve kuru bitkileri saklamak içinde kullanılıyordu⁸. Plinus, unguentariumlarda bitki karışımlarından oluşan ve unguent adı verilen çeşitli koku ve yağların muhafaza edildiğini ve söz konusu bitkilerden de en çok safran, süsen, mercanköşk, kına ve nanenin tercih edildiğini söyler. Ayrıca unguentariumların üretim yerlerinin de bu bitkilerin yetiştirildikleri kesimler ile paralel olduğunu belirterek; Tarsus'ta paladium denilen bir merhem, Phaseleis'te gül kokusunun, Kilikya'da ise safran yağının üretildiğine işaret eder⁹. Stern ise unguentariumların üretim yerleri ile parfüm esanslarının elde edildikleri bölgelerin birbirlerine yakın alanlarda bulduklarını söyleyerek, İsrail'de cam unguentariumların üretildiği bölgenin aynı zamanda kozmetik yağlarıyla da ünlü bir merkez olduğuna değinir¹⁰. Şişelerin bu işlevlerinin dışında, Helenistik ve Roma dönemlerinde mezar armağanı olarak pişmiş toprak kaplara ek olarak cam unguentariumların da bırakıldığı bilinmektedir¹¹. Stern, cam unguentariumların özellikle Akdeniz'i çevreleyen yerleşimlerde daha

7 Serbest üfleme tekniğinin ne zaman ve nasıl bulunduğu ilişkin kesin bir yargıya varmak zordur. Ancak bu teknik için gerekli olan demirden yapılmış üfleme çubuğuna ilk kez MS 1. yüzyılda, günümüzde Slovenya sınırları içerisinde kalan Saintes ve İsviçre Avanches antik kazılarındaki cam atölyelerinde rastlanılmıştır. Avanches cam işliğinde yapılan kazılar sonucunda buradaki cam kapların atıklarından, üfleme çubuğundan kesilerek üretildikleri anlaşılmıştır. Diğer yandan Saintes'deki atölyede bulunan ve daha büyük çaptaki oldukça geniş kâselerin dip kısmında ise noble izleri gözlenmiştir. Bu bağlamda serbest üfleme tekniği gereğince üfleme çubuğu ile yapılan kap, daha sonra nobleye alınıp ağız ya da kulp kısmı şekillendirilmiş olmalıydı. Özellikle MS 1. yüzyılda bu iki yerleşim yerinde üfleme çubuğu ve noblenin kullanılmasıyla beraber gelişmiş bir cam üretiminin yapıldığı bilinmektedir (Lazar, 2003, 211-212).

8 Stern, 2001, 43.

9 Sözü edilen bu merkezler aynı zamanda Roma dönemine ait cam unguentariumlarında yoğun olarak ele geçirildiği yerlerdir. Ayrıntılı bilgi için bk. Plinus, 1991, 1-25.

10 Stern ayrıca Roma imparatorluğu döneminde söz konusu kokulu yağların tüm Akdeniz'e ticaretinin yapılmış olabileceğine dikkati çekerek, bu sıvıların olasılıkla daha büyük kaplarla taşımacılığının yapıldığını ancak halkın bireysel olarak kendilerine unguentariumlar ya da ampullalar sayesinde bunlardan alabildiklerini belirtir. Ayrıntılı bilgi için. Bk. Stern, 2001, 43.

11 Kurtz ve Boardman pişmiş toprak unguentariumlar için kullanım alanlarının sadece mezar olmadığını ancak bu kap formunun üretilmesindeki amacın ölü ritüeline hizmet olduğunu belirtir. Örneğin Roma Stobi'de saptanan mezarda unguentariumların ölünün baş ve ayakucuna yerleştirildiği belirlenmiştir. Bunun amacının ise kısa süreli olsa bile ölünün bedeninin kötü kokusunun önlenmesi amacıyla olduğu düşünülmektedir. Ayrıntılı bilgi için bk. Kurtz-Boardman, 1971, 75; Anderson-Stojanovic, 1987, 121.

çok görüldüğünü, buna karşılık olarak daha kuzeybatı bölgelerde sık rastlanılmadığını belirtir.

Bu görüşü destekleyen sadece mezar buluntuları olmadığına da değinen Stern, mezar hediyelerine paralel olarak günlük kullanım amaçlı kapların dağılımına dikkat edildiğinde yine Akdeniz'i çevreleyen antik yerleşimlerden çok daha fazla cam unguentariumun geldiğini söylemektedir¹². Şişeler çoğunlukla MÖ 1. yüzyılın ikinci yarısından itibaren görülmeye başlar ve MS 3. yüzyılın sonuna kadar yaygınlaşır¹³. Ölü gömme ritüellerinde yer bulan kaplar, dönemsel farklılıklar gösterse bile oldukça basit ve fazla beceri istemeden üretilebilmeleri, onların dönemlerinde çok pahalı eşyalar olmadıklarını gösterir¹⁴. Bu nedenle halk tarafından da alınabilen unguentariumların bütün halde olan örneklerini daha çok mezar buluntularından görebilmekteyiz¹⁵.



Resim 1: Koray Selçik Koleksiyonu Cam Unguentariumları

Serbest üfleme tekniğinin en erken örneklerini temsil eden unguentariumlar farklı zaman dilimlerinde çeşitli biçimsel gruplara ayrılmıştır. Ancak Roma imparatorluğunun batı ve doğusundaki kaplar arasında bazı farklılıklar göze çarpar. Örneğin ince işçilikli

12 Stern, 2000, 43.

13 Lightfoot, 1991, 107.

14 Antik ölü kültüründe, kişi öldükten sonra en yakını, öldüğünden emin olmak için yüksek sesle ölüye seslenir. Daha sonra ölü yıkanır teşhiri için çeşitli merhem, krem veya yağlar vücuduna sürülür. Daha sonra ölü giydirilip takıları takılır ve ağzına bir sikke konulur. Antik ölü kültürüne göre bu sikke sayesinde Charon'a para verdiğinde, öteki dünyada onun kayıgıyla tehlikeli suların geçebilecektir. Ardından ölü bazen hemen ertesi gün bazen de yedi güne varan bir süreyle, vedalaşma amaçlı teşhir edilir. İşte bu teşhir işlemi sırasında ölünün etrafına güzel kokular saçan kâseler yerleştirilir. Ölü, sonrasında önceden hazırlanmış mezarına götürülür ve tekrar tütsülenerek özel eşyaları ile birlikte mezara konulur. Bu anlamda krem, merhem ve yağ içeren kaplar olduğu bilinen cam unguentariumlar Roma dönemi mezarlarından en çok ele geçirilen kaplar olmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bk. Grönder-Hansen, 1991, 210; Özen, 2013, 17; Plinius, 1991, 3.

15 Gençler, 2009, 49.

unguentariumlar imparatorluğun batısındaki yerleşim yerlerinden daha fazla gelmektedir. Bu kaplar oldukça ince cidarlı, şeffaf yeşil, mavi, sarı veya mor renklidir. Doğu Akdeniz buluntuları ise içi neredeyse görülemeyecek kadar mat ve çoğunlukla iki rengin karışımı gibi görünen camlardan üretilmişlerdir. Ayrıca doğu kaynaklı olan unguentariumların boyunları nispeten daha ince olup, dudak kenarları içe doğru kıvrılarak yapılmıştır¹⁶. Bu tip şişelerin ağız kenarları katlandıktan sonra çoğu zaman parlatılarak düzleştirilmiştir.

Cam kâse ve karıştırma çubuğu cam eser koleksiyonundaki diğer eserlerdendir. Cam kâseler Roma döneminde MS 1. yüzyılın ortalarından itibaren görülen objelerdendir. Üfleme tekniğinin icadı ile birlikte seri halde; yarı küresel, dik kenarlı, sığ veya derin kâseler, değişik formlarda ve oldukça ince cidarlı olarak üretilmiştir. Bezeme özelliği açısından en yaygın teknik çarkta kesme olup çizgi ve yivler kapların üzerinde sıklıkla yer alır. Bu teknik dışında aletle sıkıştırılarak çimdikleme, cam aplike ve çökertme süslemeleri de kaplarda görülebilir. Kimi zaman ise serbest üfleme tekniği ile yapılan kâse, daha sonra henüz cam tam soğumadan kendi ekseni etrafında döndürülerek çeşitli spiral yivlerin oluşturulduğu örneklerde vardır. Isings, bu tip kapların kâse ya da içki kabı olarak kullanılmış olabileceklerini belirterek, bu camların erken örneklerinin seramik ya da metal malzemeyle üretilmiş olan kapların taklitleri olduklarını belirtir¹⁷. Stern'de bu görüşü destekler ve cam kâselerin, İtalya'da Augustus dönemiyle yaygınlaşan ince cidarlı ve çark izi bezeli seramik kapların taklitleri olduğunu söyler. Kimi duvar resimlerinde kâselerin; şarap, su veya başka likitler için masanın üzerinde sofraya kaplarıyla beraber betimlendiğini belirten Stern, söz konusu bu objelerin diğer bir işlevi üzerinde durarak, bunların ellerin yıkanması için masaya konulan kaplarda olabileceğini tartışmaktadır¹⁸.

Kataloğumuzda da bir örneği olan cam çubuklar, Roma döneminde geniş yer bulan camlardandır. Romalı yazar Seneca'nın tarifine göre cam çubuklar, ahşap bastonlar gibi daralıp genişleyen nesnelere ve güneş ışınlarını eğik bir şekilde yakaladıklarında gökkuşağında görülen tüm renkleri yansıtabilirlerdi¹⁹. Isings cam çubukların Roma döneminde çok yaygın olduğunu hatta Romalıların bulunduğu her yerde izlerine rastlandıklarını söyler. Çubukların çoğu düzleştirilmiş uçlara sahiptir ancak aynı zamanda sivri uçlu ya da farklı biçimde şekillendirilmiş olanları da vardır. Çubuklar, önceden hazırlanmış bir ya da daha fazla renkli çubuğun tekrar ısıtılıp kendi eksenleri etrafında döndürülmesiyle oluşturulur. Genellikle iki renklidirler ancak tek renkli olan örnekleri de mevcuttur. Cam çubuklar genellikle 10 cm ile 26 cm uzunluğundadırlar. Çubukların gövdesi ise çoğunlukla burgulu camdan oluşurken düz formlu örnekleri de mevcuttur²⁰.

16 Ayrıntılı bilgi için bk. Stern, 2001, 43.

17 Ayrıntılı bilgi için bk. Isings, 1957, 27-28.

18 Stern özellikle Horfheim'da bulunan iki cam kâsenin kullanımına ilişkin öneri getirirken bunların kozmetik amaçlı kaplar olmadığını hem içindeki herhangi bir kalıntıya rastlanmamasıyla hem de saptandıkları alanın askeri bölge olmasıyla açıklar. Ayrıntılı bilgi için bk. Stern, 2001, 45.

19 Stern, 2001, 365.

20 Isings, 1957, 94, 95.

Burgulular özellikle zengin Etrüks mezarlarında sıklıkla görülür ve çoğunluğu MS 1. ve 2. yüzyıllardan kalmadır. Cam çubukların her iki ucu bazen düz şekilli sonlanırken kimi zaman bir uç içi boş halka şeklinde son bulur. Stern cam çubukların çeşitli amaçlara hizmet ettiğini ve Ticino bölgesinde, unguentariumlarla beraber ele geçirilenlerin muhtemelen kokulu yağlar, macunlar ya da diğer kozmetik amaçlı içeriği karıştırma ve çıkarma işleviyle kullanıldığını söyler. İtalya'da genellikle disk şekilli ucu olmayan bükülmüş cam çubuklardan, MS 1. yüzyıl ve sonlarına tarihlenen kaplama panellerinde mimari çerçeve öğesi olarak yararlanılmıştır²¹. Barber, bir ucunda halka ve diğer ucunda disk olan çubukların başka amaçlara hizmet edebileceğine değinmiştir. Toledo'da deneysel arkeolojiyle üretilen çubuk yapıldıktan sonra çeşitli araştırmalara yönlendirilmiştir. Bu bağlamda testlerden çubuklardan bazılarının eğirme için hazır yün liflerini düzleştirmek ve pürüzsüzleştirmek için kullanılabileceğinden şüphelenilmiştir. Hatta söz konusu camların belki de papirüsün rahat okunması için işaretçi olarak tasarlanmış olabilecekleri üstünde de durulmaktadır²². Erten ise bu objelerin karıştırma çubuğu ya da öreke olduklarını belirtir. Ancak bir ucunda çeşitli figürler yer alan nadir örneklerin daha farklı ve daha özel işlevlere sahip olduğunu söyler. Özellikle bir ucu düz diğer ucunda kuş gibi çeşitli hayvan figürleri ya da vazı vb. kap örnekleri ile yapılmış cam süslü olanların önemine değinir. Erten, söz konusu bu cam çubukların, törensel nesnelere gibi görülebildiklerinin üstünde durarak, Roma cenaze ritüellerinde böylesi çubukların yer alabileceğini savunur²³.

Cam eser koleksiyonun diğer önemli buluntu grubu pendantlardır. Cam kolye uçlarının ya da cam disklerin ne amaca hizmet ettiklerine ilişkin herhangi bir yazılı kaynak yoktur. Dolayısıyla bunlar sadece kişisel takılar olabileceği gibi iyileştirici, tılsımlı, şans ve uğur getirmesi için taşındıkları da kabul edilir. Pagan, Hristiyan ve Yahudi sembollerini içeren damgalı pendantlar genellikle zeytin yeşili, kehribar ya da sarı renklidir. Eski toplumlarda astronomi ve astroloji arasında sıkı bir bağ vardı. Stern, her ikisinin de tıptan felsefeye siyasetten dini inanışlara kadar önemli rol oynadığını söyler. Bu çerçevede, madalyon ve muska gibi objelere sihirli güçlerin yüklenmesinin doğal olduğunu savunur. Çeşitli dini grupları arasındaki yaygın inanış, bir motife iliştilen özel anlamın, sahibinin inançlarına bağlı olarak önemli ölçüde farklılık gösterebileceğini ortaya koymaktadır²⁴. Whitehouse da bu nesnelere çeşitli işlevlerinin olduğunu, birçoğunun tanrıların güçlerini hissettiren veya apotropaik (kötü güçlere karşı koruyucu) anlamlar içeren semboller taşıyan kolyelerin, muhtemelen iyi bir servet getirmek veya nazardan kurtulmak için takıldıklarını belirtir²⁵. Pendantlar baskı tekniği ile yapılmaktadır. Önceden kalıba oyulan

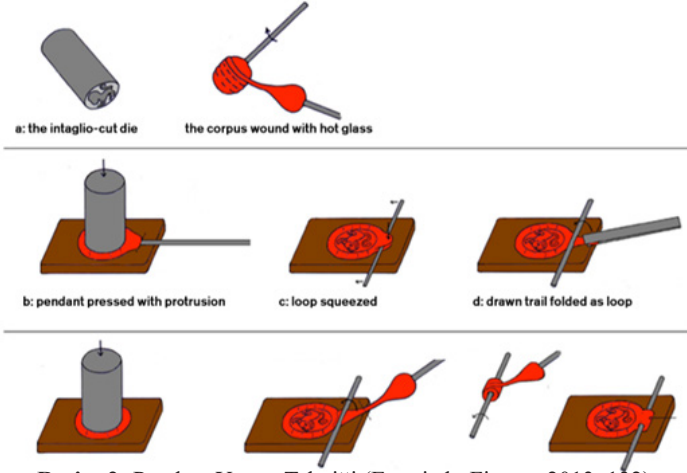
21 Stern, 2001, 365.

22 Stern, 2001, 365-366.

23 Silifke müzesi koleksiyonunda yer alan bir ucu kuş figürlü diğer ucu ise halka ile sonlanan örnek diğer karıştırma çubuklarına göre oldukça farklı görüntüsüyle onlardan ayrılır. Erten, söz konusu bu cam çubuğun, törensel bir nesne olduğunu, Roma cenaze ritüellerinde böyle bir cam çubuğun yer alabileceğini düşünmektedir. Ayrıntı bilgi için bk. Erten, 2018, 75.

24 Stern, 2001, 361.

25 Whitehouse, 2003, 13.



Resim 2: Pendant Yapım Tekniği (Entwistle-Finney, 2013, 132)

desenin cam disk oluşturulduktan sonra, cam henüz sıcak iken üstüne bastırılmasıyla oluşturulur. Daha sonra ise alet yardımıyla kanca bölümü oluşturulmaktadır (Resim 2).

Son yapılan çalışmalarda ise Barag, kolye uçlarını ve diskleri tiplerine göre üç, süslemelerine göre altı kategoriye ayırmıştır. Buna göre birinci tipte, asılarak kullanılan düzgün yuvarlak şekilli ve ön yüzünde belirgin, özenli damgalara sahip olan pendantlar yer alır. 2. tipte ise yine yuvarlak ancak damgası daha özensiz yapılmış ve her zaman asılacak kulpu olmayanlar vardır. 3. tipte bulunanlar ise diğerlerine göre daha büyük boyutlu, düzensiz yuvarlağa sahip olan camlar olup damgalar çoğu zaman objenin tam ortasında basılmamıştır. Süslemelerine göre pendantlar; klasik temalar, İncil temaları, Yahudi sembolleri, Hristiyan tasvirleri, hayvan figürleri ve çeşitli motifler adı altında Barag, tarafından altı grupta toplanmıştır²⁶.

26 Barag, 2002, 307-308.

KATALOG



Katalog No. 1

Konik Gövdeli Unguentarium

Dönemi: MS 1 – 2. yüzyıl

Yükseklik: 10,5 cm

Ağız Çapı: 2,4 cm

Taban Çapı: 2,5 cm

Satın Alma (2007 yılı)

Tanım: Serbest üfleme teknikli şişe, konik şekilli gövdeye ve vurma bir dibe sahiptir. Uzun silindirik boyundan gövdeye geçiş alet yardımıyla belirginleştirilmiştir. Dışa doğru çekik ağız kenarı içe doğru katlandıktan sonra üst kısmı düzleştirilmiştir. Açık yeşil renkli kap noble izli düz dipile son bulur. Camın yüzeyinde hava kabarcıkları ve irizasyon görülmektedir.

Benzerleri: Akat-vd., 1984, 90/88; Antonaras, 2012, 220/343; Atıla-Gürler, 2009, 58/81; Gürler, 2000, 43/39; Harden, 1970, X/d; Hayes, 1975, 221/572; Isings, 1957, 43/form 28b; Özet, 1998, 74/39b; Simonett, 1941, 124/23; Whitehouse, 2001, 134/217.



Katalog No. 2

Konik Gövdeli Unguentarium

Dönemi: MS 1 – 2. yüzyıl

Yükseklik: 12,4 cm

Ağız Çapı: 2,3 cm

Taban Çapı: 2,5 cm

Satın Alma (2007 yılı)

Tanım: Uzun silindirik boyunlu şişe, serbest üfleme tekniği ile yapılmıştır. Ağız kenarı önce dışa doğru çekilip daha sonra içe doğru katlanarak düzeltilmiştir. Boyundan gövdeye geçiş belirgin şekilde alet yardımıyla çökertilmiştir. Boyun kısmı ile neredeyse eşit yüksekliğe sahip olan konkav şekilli gövde, noble izli düz dipile son bulur.

Benzerleri: Antonaras 2012, 218/337; Eker, 2014, 314/149, 318/157, 158; Erten, 2018, 116/42, 24; Gençler, 2009, Lev. III/98,99, Lev. IV/102; Hayes, 1975, 173/233; Isings, 1957, 43/form 28b; Olcay, 2001, 154/b; Özet, 1998, 73/39a; Öztürk, 2013, 64; Whitehouse, 2001, 132/213; Vessberg, 1952, 140; Yurtseven, 2006, 118/23.



Katalog No. 3

Küresel Gövdeli Unguentarium

Dönemi: MS 2. – 3. yüzyıl

Yükseklik: 8,2 cm

Ağız Çapı: 1,9 cm

Taban Çapı: 1,6 cm

Satın Alma (2007 yılı)

Tanım: Serbest üfleme ve aletle şekillendirme tekniği ile yapılan şişe, uzun silindirik boyunlu ve küresel gövdelidir. Hafif dışa çekik ağız kenarı içe doğru katlanarak yuvarlatılmış ve bir kenardan sıvı akıtılabilecek şekilde biçim verilmiştir. Noble izi taşıyan düz dipli unguentariumun gövdesinde çökertme teknikli süslemeler yer almaktadır.

Benzerleri: Atilla-Gürler, 2009, 28/24; Canav, 1985, 45/43; Eker, 2014, 184/221; Hayes, 1975, 202/238; Isings, 1957, 40/26; Lightfoot-Arslan, 1992, 126/111.



Katalog No. 4

Şamdan Biçimli Unguentarium

Dönemi: MS 2. -3. yüzyıl

Yükseklik: 14,6 cm

Ağız Çapı: 2,6 cm

Taban Çapı: 5,7 cm

Satın Alma (2007 yılı)

Tanım: Uzun silindirik boyunlu şişe serbest üfleme ve aletle şekillendirme teknikleriyle yapılmıştır. Dışa çekik ağız kenarı yuvarlatılarak içe doğru katlanmıştır. Boyun kısmından çan tipli, gövdeye geçiş alet yardımı ile çökertilerek sağlanmıştır. Vurma şekilli dip kısmında ise noble izi mevcuttur.

Benzerleri: Akat-vd, 1984, 27/135; Antonaras, 2012, 162/362; Atilla-Gürler, 2009, 83/131; Canav, 1985, 51/61; Hayes, 1975, 204/258; Isings, 1957, 97/form 82A1; Olcay, 2001, 156/e; Saldern, 1980, pl.8/155; Whitehouse, 2001, 152/258.



Katalog No. 5

Mercek Gövdeli Şişe

Dönemi: MS 3. - 4. yüzyıl

Yükseklik: 7,1 cm

Ağız Çapı: 1,8 cm

Taban Çapı: 1,5 cm

Satın Alma (2007 yılı)

Tanım: Serbest üfleme ve aletle şekillendirilerek yapılmış şişe, mercek gövdeli ve kısa silindirik boyunludur. Dışa çekik ağız kenarı içe doğru katlanılarak yapıştırılmıştır. Hafifçe düzleştirilmiş dip kısmı ise noble izlidir.

Benzerleri: Antonaras, 2012, 258/422; Eker, 2014, 290/100, 101; Erten, 2018, 48/15; Gürler, 2000, 116/138; Hayes, 1975, 66/171/6; Israeli, 2003, 268/356; Vessberg, 1952, 160/48/46.



Katalog No. 6

Cam Kâse

Dönemi: MS 1. – 3. yüzyıl

Yükseklik: 7 cm

Ağız Çapı: 7,9 cm

Taban Çapı: 2,6 cm

Satın Alma (2007 yılı)

Tanım: Serbest üfleme ve aletle şekillendirme teknikleri ile üretilen kâse, dışa doğru çekik ağızlıdır. Ağız kenarı kesilerek parlatılmıştır. Aşağıya doğru genişleyerek torba biçiminde açılarak devam eden gövde, noble izli düz bir diple son bulur.

Benzerleri: Antonaras, 2012, 109/136; Atilla-Gürler, 2009, 122/191; Isings, 1957, form 12, ; Lightfoot, 2017, 79/52, 53; Lightfoot-Arslan, 1992, 67/26; Özet, 1998, 98/58; Stern, 2001, 75/18; Whitehouse, 1997, 76/96; Vessberg, 1952, 44/39.



Katalog No. 7

Cam Çubuk

Dönemi: MS 1. – 2. yüzyıl

Yükseklik:17 cm

Daire biçimli uç çap: 2,6 cm

Dip Çapı: 1,6 cm

Satın Alma (2007 yılı)

Tanım: Açık yeşil renkli, bir ucu halka şekilli burgulu çubuk alet yardımıyla biçimlendirilmiştir. Cam henüz eriyik halde iken alınan çubuk kendi etrafında döndürülerek gövdesinde spiral oluşturulmuştur. Uç kısmı disk formunda iken üst kısmı halka biçiminde çekilip tekrar cama yapııştırılarak üretilmiştir.

Benzerleri: Akat-vd,1984, 51/48; Canav,1985, 36/15; Erten, 2018, 100/37; Gürler, 2000, 118/142; Hayes, 1975, 186/656b; Lightfoot, 2017, 301/451, 452; Lightfoot-Arslan, 1992, 219/147.



Katalog No. 8

Cam Pendant

Dönemi: MS 4. -5. yüzyıl

Çap: 1,5 cm

Kalınlık: 0,9 cm

Satın Alma (2007 yılı)



Tanım: Baskı tekniğiyle yapılan şeffaf açık sarı-açık yeşil renkli pendant düzgün yuvarlak şekillidir. Ortasında belirgin kabartma bezeme içeren kolye ucunun üstünde cam kancası yer alır. Ön yüzünde iki büst, cepheden birbirlerine bakacak şekilde kabartmalı olarak resmedilmiştir. Arka yüzde ise herhangi bir süsleme bulunmamaktadır.

Benzerleri: Spear, 2001, 182/380a,b; Whitehouse, 2003, 17/879; Entwistle-Finney, 2013, 151/9.



Katalog No. 9

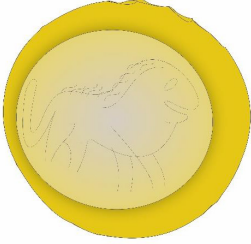
Cam Pendant

Dönemi: MS 4. – 6. yüzyıl

Çap: 1,5 cm

Kalınlık: 0,9 cm

Satın Alma (2007 yılı)



Tanım: Baskı tekniğiyle yapılan şeffaf açık sarı renkli pendant düzgün yuvarlak şekillidir. Ortasında hafif belirgin kabartma bezeme içeren kolye ucunun üstündeki cam kancası kırık ve noksandır. Ön yüzünde kabartmalı aslan figürü görülmektedir. Arka yüzde ise herhangi bezeme bulunmamaktadır.

Benzerleri: Lightfoot, 2017, 321/495-497, Whitehouse, 2003, 20/885,889; Entwistle-Finney, 2013, 159/64.



Katalog No. 10

Cam Pendant

Dönemi: MS 4.-5. yüzyıl

Çap: 1,7 cm

Kalınlık: 0,6 cm

Satın Alma (2007 yılı)

Tanım: Opak siyah renkli cam objenin ortasında kabartma teknikli Medusa'nın başı figürü yer almaktadır. Figürlü bezeme pendantta diklemesine değil yatay olarak konumlandırılmıştır. Pendantın arka yüzü düz şekilli ve süslemesizdir.

Benzerleri: Whitehouse, 2003, 14/871; Entwistle-Finney, 2013, 141/7.

Sonuç

Kat. No. 1 ve 2' deki örnekler Roma Dönemi'nin tipik unguentariumlarıdır. Bu şişelerin en belirgin özellikleri boyun kısımları ile gövdelerinin boğumla birbirlerinden ayrılmasıdır. Boğumlar bazı örneklerde daha belirgin iken kimilerinde hafif kavis şeklindedir. Bu tip şişeler gövdelerinin aldıkları biçimlere göre çeşitli alt gruplara ayrılır. Kataloğumuzda yer alan 1 ve 2 numaralı camlar konik gövdeli unguentariumlardır. Şişelerin ayırıcı nitelikleri, gövdeden daha uzun silindirik boyunlu ve konik formlu olmalarıdır. Unguentariumların boyun kısımlarının uzunlukları genel anlamda tarihsel süreçleriyle ilgili ipucu veren önemli ayrıntılardır. Şişelerin boyun ve gövde uzunluklarının dönemsel özelliklerine baktığımızda her iki bölümün eşit olduğu zaman diliminin ilk kez MS 1. yüzyılın ikinci çeyreğine denk geldiği söylenilebilir. Gövdeden uzun boyunlu şişelerin örnekleri MS 1. yüzyılın üçüncü çeyreğinde görülmeye başlanmış ancak yaygınlaşması MS 1. yüzyılın son çeyreğinde gerçekleşmiştir²⁷. Kataloğumuzdaki her iki unguentariumun ağız kenarları dışa doğru çekilip içe katlanarak düzeltilmiştir. Roma dönemi şişelerinin karakteristiği bu tip içe doğru katlanan ağızlarıdır. Fakat şişelerin dağılım bölgelerine baktığımızda özellikle içe doğru katlandıktan sonra düzleştirilen ağza sahip kaplar, daha çok imparatorluğun doğusunda bulunmuştur²⁸. Bu tip camlar İsrail'de, Mezopotamya'da ve Knossos'da sıkça görülür²⁹. Yine Anadolu'da da pek çok kazı buluntusu ve müze eserleri arasında rastlanır. Isings'in Form 28a içinde değerlendirdiği bu şişeleri, Morin-Jean Form 22 olarak adlandırmıştır.

Kataloğumuzda yer alan 3 numaralı unguentarium tip açısından paralel örnekleri bulunsa da küresel gövdesinin iki tarafında yer alan çökertme süslemeleriyle diğerlerinden ayrılır. Biçimsel açıdan bazı yayınlarda soğan gövdeli unguentariumların içinde ele alınan şişeyi biz katalogta literatürde daha yaygın olan küresel gövdeli unguentarium olarak tanımlayıp, bu gruba dâhil ettik³⁰. Isings bu tipi Form 26 başlığı altında gruplamış ve MS 1. yüzyılın sonlarından 3. yüzyıla kadar görüldüğünü belirtmiştir³¹. Morin-Jean ise şişeyi Form 25 grubu içerisinde değerlendirmiş ve Isings ile aynı tarihlendirmeyi önermiştir³². Hayes ise Suriye ve Filistin camları arasındaki benzerlerinin MS 1. yüzyılın ortası veya sonlarına ait olduğunu söylemiştir³³. Form açısından birebir örneklerini bulabildiğimiz unguentarium, gövdesindeki iki adet çökertme tekniğinin oluşu ile ötekilerden ayrılır. Böylesine içe çökertmeli serbest üfleme tekniği ile üretilen kaplar, Roma camları arasında yoğun gözlenir³⁴. Bu bağlamda şişenin tarihlendirilmesinde form özelliklerinin yanı sıra

27 Stern, 1977, 37.

28 Erten, 2018, 133.

29 Israeli, 2003, 246; Barag, 1985, 15/125; Smith, 1982, 276/5/51.

30 Soğan gövdeli olarak adlandırılan unguentariumlar için bk. Eker, 2014, 184/221.

31 Isings, 1957, 40.

32 Morin-Jean, 1913, 78/25/77.

33 Hayes, 1975, 202/238.

34 Serbest üfleme tekniğinde kap oluşturulurken henüz cam sıcak iken alet yardımıyla oluşturulan

Roma dönemi camlarında içe çökertme tekniğinin denemeye başladığı tarihleri de baz alarak unguentariumun MS 1. yüzyılın sonlarından başlayarak 3. yüzyılın sonlarına kadar kullanıldığını öngörmekteyiz.

Şamdan tipli unguentarium grubunun içine giren Katalog No. 4'te yer alan şişe Roma camcılığında en çok görülen kaplardan biridir. Bu unguentariumlar diğer şişelere göre daha uzun ve silindirik boyunludurlar. Uzun boyunları içlerine konulan sıvının, daha kolay akitabilmesini sağlarken aynı zamanda kolayca buharlaşıp uçmasına da engel olur. Boyunları benzer olan kapların gövde biçimleri ise farklılık gösterir. Örneğin konik, küresel, yassı veya çan biçimli olan gövde tipleri vardır³⁵. Diğer unguentariumlardan ayrı olarak bu tip şişelerin dip kısımları epeyce içe doğru konik yani vurma diplidir. Form açısından daha büyük kaplar olmaları onların günlük yaşama ait, ancak taşımak için elverişsiz, evde saklanan camlar olduğunu düşündürür. Ancak bu işlevlerinin dışında kimi mezar buluntuları aracılığıyla varlığını bildiğimiz şişeler, aynı zamanda mezar ritüellerinde yerlerini almıştır. Keza Olympos kazısında Antimakhos lahdi içinde tüme yakın çan şekilli bir unguentarium ele geçirilmiştir³⁶. Şişelerin üretim merkezleri daha çok Roma'nın doğusunda Suriye, Filistin ve Kıbrıs civarındadır³⁷. Anadolu'da da pek çok müze eseri arasında ve kazı buluntularında karşımıza çıkmaktadır. Katalogda yer alan örnek Isings'in Form 82 A1 olarak isimlendirdiği gruba aittir. Bu tipin ayırt edici özelliği uzun silindirik boyundan çan şekilli gövdeye geçişin belirgin şekilde çökertilerek yapılması ve vurma dipli oluşudur. Isings bu tipin daha çok mezar buluntuları arasında sıklıkla görüldüğünü belirterek şişenin MS 1. yüzyılın sonlarından MS 3. yüzyıl içerisinde de kullanıldığını söyler³⁸. Morin-Jean ise bu tip unguentariumlar için aynı tarihleri önererek Form 22 adı ile gruplamaktadır³⁹.

Kat. No. 5'te yer alan şişe yassı şekillidir. Literatürde lentoid ismiyle bilinen kap diğer unguentariumlara göre daha nadir görülür. Yassı şişeler de yine ölü gömme törenlerinde mezar hediyesi olan kaplardandır⁴⁰. Küçük boyutlu kap, mercek şekilli gövdeye ve oval bir dip kısmına sahiptir. Roma camcılığında yassı şişelerin imparatorluğun hem

çökertme süslemeleri Roma camcılığında sık görülen bir bezeme tipidir. Bu süsleme tekniğinin ilk örnekleri Erken İmparatorluk döneminde görülmeye başlanmıştır. En örnekleri MS 30-70 tarihlerinde Batı Roma'da bir mezar buluntusu cam bardak üzerinde saptanmıştır. Daha sonraki yıllarda dilim şeklinde yapılmaya başlanan çökertme bezemeleri Doğu Roma'da da yaygınlık kazanmıştır. Mısır, Tunus, Kıbrıs ve Kilikya, Suriye, Filistin gibi merkezlerde MS 1. yüzyılın sonundan MS 3. yüzyıla kadar görülmeye devam etmiştir. Ayrıntılı bilgi için bk. Erten, 2018, 21; Isings, 1957, 46; Stern, 1989, 599-600.

35 Ayrıntılı bilgi için bk. Erten, 2018, 29.

36 Olcay-Uçkan, 2017, 196.

37 Stern, 1976, 77.

38 Isings, 1957, 97.

39 Morin-Jean, 1913, 75.

40 Ayrıntılı bilgi için bk. Erten, 2018, 49.

doğusunda hem de batısında görüldüğü, buluntular yoluyla da doğrulanmaktadır. Suriye, Filistin ve Kıbrıs eserleri doğuda kullanıldığını, Türkiye’de ise çeşitli koleksiyonlarda ve müzelerde yassı şişe örneklerinin olması Anadolu’daki varlığını ispatlar⁴¹. Koleksiyonda yer alan şişenin ağız kenarı yine dışa çekilerek içe doğru katlanmıştır. Bu şekilde yine doğu özelliği taşıdığı görülür. Bu tip şişelerin çoğu örneklerinin ağız kenarları işlenmeden düz halde bırakılmaktadır. Kataloğumuzda yer alan kap, diğer yaygın yassı şişeler gibi düz ağız kenarına sahip olamaması ile onlardan ayrılır. Benzer örneklerini Suriye ve Kıbrıs buluntuları arasında görebilmek mümkündür⁴². Hayes, kapların Suriye’ye ait örneklerini MS 3. ve 4. yüzyıllara tarihlenen, Kıbrıs buluntularını MS 2. ve 3. yüzyıllara ait olduğunu belirtir.

Katalogda yer alan cam kâse Roma döneminin yaygın kaplarından. Isings kâseleri Form 12 adı altında gruplar ve MS 1. yüzyıla tarihler. Morin-Jean ise Form 71 adı altında grupladığı bu kaplar için aynı yüzyılları kullanılır⁴³. Bu kâseler literatürde “Carinatep Cup” olarak isimlendirilmekte ve Roma döneminde ortaya çıkan “Hofheim Cup” diye bilinen kapların bir alt tipini oluşturmaktadır⁴⁴. Camlar, Hofheim örneklerine göre daha farklı forma sahip olmalarının yanı sıra aynı zamanda işlevsel özellikleri ile de ayrım gösterir. Hofheim kâselerinin pişmiş topraktan yapılmış örnekleri varken Carine kâselerinin yoktur. Özellikle Kıbrıs, Suriye ve Filistin bölgelerinde görülen bu kâselerin dışa doğru çekik ağızlı olmaları, onların olasılıkla ağız kapaklı, kapalı kap amacıyla üretilmiş olabileceğini düşündürür. Kat. No 6’da yer alan cam kâse de Carina kaplarıyla benzer özellikler göstererek, dışa çekilerek yuvarlatılmış ağız kenarına sahiptir. Ağız kısmından sonra ise bir boğumla hafif torba şekilli olan gövdeye geçilmektedir. Bu haliyle cam kap MS 1. yüzyıla ait olmalıdır.

Kat. No. 7’de bulunan cam çubuk yine Roma döneminde yaygın görülen objelerden biridir. İşlevsel anlamda pek çok farklı yorumu olan bu çubukların tam halde korunabilmiş ve halka uçu olan örneği kataloğumuzda yer almaktadır. Açık yeşil renkli tek bir çubuktan oluşan cam, sık aralıklarla döndürülerek bükülmüştür. Roma İmparatorluğunun hüküm sürdüğü yerlerde görülen çubuklar, MS 1. ve 2. yüzyıllara ait oldukları yaygın kanıdır. Isings tarafından Form 79 ismiyle gruplanıp, MS 1. yüzyıla tarihlendirilirler.

41 Erten, 2018, 49.

42 Suriye örnekleri için bk. Hayes, 1975, 62/171; Kıbrıs örnekleri için yine bk. Hayes, 1975, 66/199.

43 Isings, 1957/28; Morin-Jean, 1913, 125/157.

44 Hofheim kâseleri, MS 1. yüzyıl ile görülmeye başlar ve yaygınlaşması MS 1. yüzyılın sonuna doğru olmuştur. Erken kaplar daha düz formlara sahipken daha sonraki örneklerin ağız ve dip kısımlarında kıvrımlı hatlar oluşturulmuştur. Özellikle MS 1. yüzyılın sonunda dip kısımlarının hafif vurma dipli olarak şekillendiği gözlenir. Bu tip camlar daha çok İtalya’da ve İmparatorluğun batı kısımlarında görülür. Akdeniz ülkesine kıyısı olan pek çok yerde benzer kâselere rastlanırken özellikle Doğu Akdeniz’de bir ya da iki örnekle karşılaşmaktadır. Bunların sayıca fazlalığı ve süsleme açısından zenginlikleri birden fazla atölyede üretildiklerine işaret etmektedir. Ayrıntılı bilgi için bk. Stern, 2001, 45-46.

Kat. No. 8, 9 ve 10'da görülen kolye uçları özellikle Suriye ve Filistin bölgesinde yaygındır. Kat. No. 8'de yer alan iki büst kabartması bulunan pendant Barag'ın tipolojisine göre düzgün yuvarlağa sahip ve üzerinde orantılı şekilde kabartmaya sahip olan A sınıfında tanımlanan objelerdendir. Bezemesine göre ise 1. kategoriye girer. Zaughdi tarafından bu pendantlar tip 1 olarak isimlendirilmiştir. Kat. No. 9'da bulunan aslan figürlü pendantlar özellikle Yugoslavya'da, Roma imparatoru Diocletian'ın etkileyici bir saraya sahip olduğu, Salona çevresindeki bölgede sık görülür. Salona'da yapılan kazılar sırasında yirmiden fazla pendant tespit edilmiş olup bu pendantların çoğu aslan figürlü kabartmalıdır. Aslan motifleri pendant üzerinde sağ veya sola dönük durabilir. Bu motife aynı zamanda Sasani mühürlerinde de sıklıkla rastlanır. Aslan genellikle sarı bir cama oyulur ve kendi rengini alır. Bazı örneklerde ise aslanla birlikte hilal ve güneş sembolleri sahneye eşlik eder. Stern, güneş ile ilgili önemli bir burç işareti olan yıldız figürünün Leo'ya atıfta bulunulabileceğini söyler. Ancak, gök cisimlerinin başka anlamlar taşıyabileceği konusunda da uyarır. Aslında aslan motifinin büyümlü ve tılsımlı bir anlamı da vardır. Yaygın inanışa göre Mısır çöllerinde doğan aslan oryantal ve pagan dinlerinin çoğunluğunda büyük rol oynayan güneş tanrısı ile özdeşleştirilir. Katalogdaki örneğimiz de ise aslan figürü sağa doğru dönük cepheden verilmiştir. Camın üstündeki bozulmalardan dolayı motif zor seçilebilmektedir. Barag'ın A sınıfı adıyla tanımladığı gruba girer ve bezeme tipine göre de 5. sınıfa aittir. Kat. No. 10'da Gorgo kardeşlerin en ünlüsü Medusa tasvir edilmiştir. Medusa'nın başı pendantlarda ya da disklerde yine sık tercih edilen motiflerden biridir. Bakan kişiyi taş a çevirme ikonografisinin de etkisiyle Medusa hem tanrılar hem de insanlar tarafından koruyucu tasvirlerdendir. Bu amaçla, Hellen sanatında Athena'nın aigis'inin merkezinde yer alan Medusa başı Roma İmparatorluk Dönemi'nde savaş ile ilişkili olarak hem Minerva ve Ares gibi tanrısal karakterlerin hem de imparatorların zırhlarını süslemektedir⁴⁵. Örneğimizdeki Medusa başının, saçlarındaki yılan motifleri uçuşur vaziyette tasvir edilirken göz ve dudakları belirgin şekilde yüksek kabartmalı yapılmıştır. Bu haliyle pendant Barag'ın tipolojisinde A sınıfında yer alan örneklerden biri olup bezemesine göre de 1. kategoriye girmektedir. Kat. No. 8, 9 ve 10'da bulunan pendantların benzerleri Smith Koleksiyonunda görülür ve bunlar Whitehouse tarafından MS 4. ve 5. yüzyıllara tarihlendirilmiştir. Bizde Barag'ın tipolojisine göre gruplandırdığımız pendantlar için Whitehouse'un tarihlendirmesini önermekteyiz.

Özel bir koleksiyondan oluşan seçki eserler, Roma ve Bizans camcılığının örneklerini temsil eden objelerdir. Koleksiyondaki kullanım kapları, Roma camlarının en sade ve basit örneklerindedir. Camlar, M.S. 1. yüzyıldan başlayarak M.S. 5. yüzyıla kadar tarihlenebilmektedir. Bu kapların benzer örneklerine, kazı buluntularında ve çeşitli müze koleksiyonlarında rastlamak olasıdır⁴⁶. Pendantlar ise günlük kullanım kapları

45 Kleiner, 1992, 182/150.

46 Olympos Kazısı buluntuları için bk. Olcay, 2017; Elaiussa Sebaste Kazısı buluntuları için bk. Gençler, 2009; Klaros Kazısı buluntuları için bk. Taştemiş, 2007; Patara Kazısı buluntuları için bk. Baybo, 2003; Parion Kazısı buluntuları için bk. Kasapoğlu-Özdemir, 2013; Bodrum Sualtı Arkeoloji Müzesi eserleri için bk. Özet, 1998; Tire Müzesi camları için bk. Gürler, 2000; Bergama Müzesi eserleri için bk. Atilla-Gürler, 2009; Erzurum Müzesi camları için bk. Öztürk,

kadar müze ya da kazı buluntuları arasında sıklıkla görülen camlardan değildir. Nitekim kataloğumuzdaki kolye uçları belirgin kabartma figürleri ile önemli eserlerdendir. Böylesine figürlü ve günümüze tüm halde ulaşabilmiş örnekleri çoğunlukla özel koleksiyonlar aracılığı ile görebilmekteyiz. Ayrıca pendantların birebir paralel örneklerinin Smith Koleksiyonu'nda yer alması belki de bu objelerin üretim ve kullanım yerlerinin de birbirinden bağımsız olmadıklarını düşündürür. Bugün öngörü ya da varsayım olarak yaklaştığımız cam üretimi ve ticaret ağına ilişkin çıkarımlarımız gelişen arkeolojik analizler sonucunda kanıtlanabilir hale gelecektir. Bu bağlamda özel koleksiyonların varlığı ve söz konusu eserlerin takdimi, camların kullanıldıkları dönemdeki yaşam tarzını anlamamıza yardımcı olan kaynaklardan biridir.

2013; Kars Müzesi eserleri için bk. Öztürk, 2013; Kahramanmaraş Müzesi eserleri için bk. Eker, 2014; Ödemiş Müzesi camları için bk. Çakmakçı, 2017; Silifke Müzesi camları için bk. Erten, 2018.

KAYNAKÇA

- Akat, Y. & Fıratlı, N. & Kocabaş, H. (1984). *Hüseyin Kocabaş Koleksiyonu Cam Eserler Kataloğu/Catalogue of Glass in The Hüseyin Kocabaş Collection*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Antonaras, A. (2012). *Fire and Sand*. Ancient Glass in The Princeton University Art Museum. New Haven and London: Yale University Press.
- Atila, C. & Gürler, B. (2009). *Bergama Müzesi Cam Eserleri/Glass Objects from Bergama Museum*. İzmir: Çağdaş Matbaa.
- Anderson, V. R. & Stajanovic. (1987). The Chronology and Fuction of Ceramic Unguenatira, *AJA* 91, 105-122.
- Barag, D. (1985). *Catalogue of Western Asiatic Glass in the British Museum*. London: British Museum Publications.
- Barag, D. (2002). Late Antique and Byzantine glass, in R.S. Bianchi et al. (eds). *Reflections on Ancient Glass from the Borowski Collection*, Mainz: Bible Lands Museum Jerusalem, 307–328.
- Baybo, S. (2003). *Patara Kazılarında(1989–2001) Ele Geçen Cam Eserler*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Antalya.
- Berlin, A. (1997). *The Hellenistic and Roman Pottery: The Plain Wares*, Tel Anafa II. Michigan: Kelsey Museum Press.
- Canav, Ü. (1985). *Ancient Glass Collection*. İstanbul: Türkiye Şişe ve Cam A. Ş. Yayınları.
- Çakmakçı, Z. (2017). *Ödemiş Müzesi Cam Eser Koleksiyonu*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Dusenbery, E. B. (1998). *The Necropolis, The Necropolis and Catalogues of Burials and Catalog Objects by Categories, Samothrace II*. New Jersey: New Jersey Princeton.
- Dündar, E. (2008). *Patara Unguentariumları. Patara IV.1*. İstanbul: Ege Yayınları.
- Eker, F. (2014). *Kahramanmaraş Müzesi'ndeki Cam Eserler*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Entwistle, C. & Finney, P.C.(2013). Late Antique Glass Pendants in the Bristish Museum. *New Light on Old Glass: Recent Research on Byzantine Mosaics and Glass*. London: The British Museum Press. 131-176.
- Erten, E. (2018). *Silifke Müzesi Cam Kataloğu*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Forti, L. (1967), Gli Unguentari del Primo Periodo Ellenistico, *Rendiconti della Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti*, Napoli 37, 157-172.
- Gençler, Ç. (2009), *Elaiussa Sebaste Antik Yerleşimi Cam Buluntuları*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Goldstein, S. (1979). *Pre-Roman and Early Roman Glass in The Corning Museum of Glass*. New York: Corning Museum Published.
- Grinder – Hansen, K. (1991), Charon's Fee in Ancient Greece, *Acta Hyperborae* 3, 210-230.
- Gürler, B. (2000). *Tire Müzesi Cam Eserleri*. Ankara: TC. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Harden, D. B. (1970), Ancient Glass II: Roman, *Archaeological Journal* 126, 44-77.
- Hayes, J. W. (1971), A New Type of Early Christian Ampulla, *The Annual of The British School at Athens*, Vol. 66, 243-248.
- Hayes, J. W. (1975). *Roman and Pre-Roman Glass in The Royal Ontario Museum*. Toronto: The Hunter Rose Company.
- Hellström, P. (1965). *Labraunda Pottery of Classical and Later Date Terracota Lamps and Glass*. Lund: CWK Gleerup.
- Isings, C. (1957). *Roman Glass: From Dated Finds*. Groningen: J. B. Wolters.
- Israeli, Y. (2003). *Ancient Glass in The Israel Museum. The Eliahu Dobkin Collection and Other Gifts*. Jerusalem: Israel Museum.
- Kasapoğlu, H. & Özdemir, S. (2013). “Cam Eserler” Antik Troas'ın Parlayan Kenti *Parion* (Ed. Prof. Dr. Cevat Başaran). İstanbul: Ege Yayınları, 151-163.
- Kleiner, D. E. E.(1992). *Roman Sculpture*. New Haven and London: Yale University Press.
- Kurtz, D. C. & Boardman, J. (1985). *Thanatos. Tod und Jenseits bei den Griechen*. Mainz: Zabern.
- Küçükerman, Ö. (1985). *Cam Sanatı ve Geleneksel Türk Camcılığından Örnekler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Lazar, I. (2003). *The Roman Glass of Slovenia*. Ljubljana: Zolozba.
- Lightfoot, C. S. (1991), A Group of Roman Perfume Bottles from Asia Minor, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, *Arkeoloji Dergisi*, Özel sayı, İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, 107-112.
- Lightfoot, C.S. & Arslan, M. (1992). *Anadolu Antik Camları: Yüksel Erimtan Koleksiyonu*. Ankara: Ünal Ofset Yayıncılık.
- Morin-Jean, J. (1913). *La Verrerie en Gaule Sous L'empire Romain Essai de morphologie et de Chronologie*, Paris: H. Laures Publisher.
- Olçay, B. Y. (2001). Ancient Glass Vessels in Eskişehir Museum, *Anatolian Studies*, 51,147-157.
- Olçay Uçkan, B. Y. (2017). Olympos Kazısı Cam Buluntuları. Olçay Uçkan, B. Y. (ed.), *Olympos I. 2000-2014 Araştırma Sonuçları*. İstanbul: Koç Üniversitesi Suna İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, Akmed Series in Mediterranean Studies, 195-208.

- Özen, S. (2013), Cam Mezar Hediyeilerinin İşlevi, *Kaunos Toplantıları 2: Anadolu Antik Cam Araştırmaları Sempozyumu*, 15-19, Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Özet, A. (1998). *Dipten Gelen Parıltı*. Ankara: TC. Kültür Bakanlığı Kültür ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları
- Özgümüş, Ü. (2000). *Anadolu Camcılığı*. İstanbul: Pera Turizm Yayıncılık.
- Öztürk, N. (2013). *Erzurum Müzesi Cam Eserleri*. Erzurum: Mega Ofset.
- Plinius (1991). *Natural History* (Çev. Healy, J. F.). London: Penguin Books.
- Saldern, A. V. (1980). *Ancient and Byzantine Glass from Sardis*. Archaeological Exploration of Sardis The Corning Museum of Sardis. Londra: Harvard University Press.
- Simonett, C. (1941). Tessiner Gräberfelder. *Monographien zur Ur-und Frühgeschichte der Schweiz III*, Basel: Velag E. Birkhäuser&Cie.
- Smith, W. (1842). *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. Boston: Little, Brown and Company.
- Smith, J. C. (1982), A Roman Chamber Tomb on the South-East Slopes of Monasteriaki Kephala, Knossos. *The Annual of the British School at Athens*, Vol. 77, 255-293.
- Spaer, M. (2001). *Ancient Glass in the Israel Museum, Beads and Other Small Objects*, Jerusalem: Israil Museum Published.
- Stern, E. M. (1977). *Ancient Glass at the Foundation Custodia*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Stern, E. M. (1989), Adana Bölge Müzesinde Sergilenmekte Olan Cam Eserler/The Glass Vessels Exhibited in the Bölge Museum Adana, *Belleten* 53/207-208, 583-605.
- Stern, E. M. (2001). *Roman, Byzantine and Early Medieval Glass*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers.
- Taştemür, E. (2007), Klaros Cam Eserleri, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Whitehouse, D. (2003). *Roman Glass in the Corning Museum of Glass Volume 3*. NewYork: Hudson Hills Press.
- Vessberg, O. (1952), Roman Glass in Cyprus, *ApArch* 7, 109-165.
- Yurtseven, F. (2006), Tarsus Köyü Garajı Mezar Buluntuları, *Anadolu* 31, 91-121.

A GROUP OF İZNIK CERAMICS FROM THE EXCAVATION AT EDİRNE PALACE (SARÂ-Y-I CEDÎD-İ ÂMİRE)



EDİRNE SARAYI (SARÂ-Y-I CEDÎD-İ ÂMİRE) KAZISI'NDAN BİR GRUP İZNIK SERAMİĞİ

Hasan UÇAR*

Abstract

The ceramics found at the palace, which is in a different position with its function in the urban pattern of Edirne within this identity, show chronological continuity from the first half of the 15th century to the early 20th century. The İznik ceramics that spread over a period of about 150 years and that were decorated with a single decoration technique but in different styles within this continuity make up the content of this study. The majority of the blue and white plates qualify as the copies of Chinese porcelains. However, the polychrome painted plates are completely distinguished from the blue and white examples by their sizes and decorations. In this manuscript, a group of İznik ceramics discovered during the excavation at the New Palace in Edirne was examined in terms of material, shape, color, and decoration technique in detail by supporting them with drawings and photographs and it was intended to determine its importance within the period.

Keywords: *Edirne Palace, İznik, blue and white, ceramic, Islamic pottery,*

Öz

Osmanlı döneminde önemli bir konuma sahip Edirne’de, kısmen ya da sağlam ulaşabilmiş kültürel varlıklar kentin tarihsel kimliğini pekiştirmesi bakımından dikkat çekicidir. Bu kimlik içerisinde, Edirne kent dokusunda işleviyle farklı konumdaki sarayda bulunmuş seramikler kronolojik olarak 15. yüzyıl ilk yarısından, 20. yüzyıl başlarına kadar süreklilik göstermektedir. Bu süreklilik içerisinde, yaklaşık 150 yıllık bir döneme yayılan, tek bezeme tekniğiyle fakat farklı üsluplarla bezenmiş İznik seramikleri bu çalışmanın içeriğini oluşturmaktadır. Mavi beyaz tabakların çoğunluğu Çin porselenlerinin kopyası niteliğindedir. Çok renk boyalı tabaklar ise boyutları ve bezemeleri açısından mavi beyaz örneklerden tamamen ayrılır. Bu yazıda, Edirne Sarayı’nda bulunmuş bir gurup İznik seramiği malzeme, biçim, renk ve bezeme tekniği açısından fotoğraf ve çizimlerle desteklenerek bu seramiklerin dönem içindeki yeri saptanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Edirne Sarayı, İznik, mavi beyaz, seramik, İslam seramiği,*

* Dr., Faculty Member / Öğretim Üyesi. Ege University, Faculty of Letters, Department of Art History, İzmir. ♦ ORCID ID: 0000-0002-7443-5715 ♦ E-mail: hasan.ucar@ege.edu.tr

I. Introduction

The ceramics made of clay and in different shapes are among the portable cultural properties which document the productivity of the Ottoman society, its skill and technical level in this productivity, and the tastes of the society, as in the other societies. Although vessels of use resemble in terms of the diversity of shapes in societies, the ornaments consisting of the unique motifs of a society may create differences on the interior face among open vessels but on the exterior face among restricted vessels. Those motifs, and even compositions, which create differences may be carried to other geographies through trade and appreciated by the society that they have been carried to and this appreciation may cause some confusion about origins for researchers centuries later.

Edirne was conquered in 1361; the construction of a palace was launched at the city center soon afterwards; and this construction was completed in 1368¹. About 80 years after its construction, the process of construction of a new palace was initiated by the Tundzha River in the reign of Murad II for such reasons as the fact that it remained within the city and failed to meet the needs². Even though there were slowdowns in the construction of the palace in the period concerned, the process of construction was accelerated as of the reign of Mehmed II. Besides the inclusion of new buildings in the palace, the previously-constructed buildings were restored in the reigns of the successor sultans³. The preference for Edirne instead of İstanbul in the second half of the 17th century by Mehmed IV influenced this new palace, constructed by the Tundzha River, to experience its heyday⁴. Although various restorations were carried out at the palace, which was not used by the Ottoman sultans after Ahmed III, the palace was considerably disfavored and began to be used as an arsenal as of the early 19th century. The palace entered a radical destruction process following the blowing up of the arsenal in order to prevent it from being captured in the Russo-Ottoman War of 1877-1878⁵. Excavations were launched at Cihannüma Pavilion and Kum Pavilion under the advisership of Tahsin Öz about 80 years later in 1956⁶. The second stage of the studies carried on at intervals was performed under the advisership of Prof. Dr. Gönül Cantay. Excavations were carried out at Matbah-ı Amire (the Palace Kitchen) and Kum Pavilion in and after 1999⁷. The 3rd period of the excavations covers the year 2009 and afterwards. Archaeological excavations were carried on in different areas together with Matbah-ı Amire in the studies presided by Prof. Dr. Mustafa Özer⁸.

1 Ri'fat Osman, 1957, 16.

2 Tufan, 2003, 2.

3 Ri'fat Osman, 1957, 20; for further information on the restoration in 1529, see Sezgin, 2007, 397-407.

4 Kocaaslan and Arslantürk, 2012, 5.

5 Ri'fat Osman, 1957, 41-52.

6 Öz, 1965, 220-221.

7 For information on the excavations carried out in these areas, see Cantay, 2001a, 439-448; Cantay, 2002a, 29-40; Cantay, 2003, 29-38.

8 For further information on these excavations and the palace, see Özer, 2012, 615-626; Özer,

In this paper, it was intended to make an overall evaluation of a group of İznik ceramics found during the excavations at Edirne Palace⁹. The overwhelming majority of the ceramics under evaluation (P4-12) were discovered during the excavations carried out at Matbah-ı Amire in 2011-2012. To classify the decoration program on the plates, it was aimed to determine the place of İznik ceramics among the palace ceramics encompassing examples from a period of about 450 years by making use of the examples found in the previous periods as well (P1-3)¹⁰.

II. Ceramics

İznik ceramics do not outnumber the red-paste glazed and unglazed ceramics and the imported ceramics among the excavation finds. The archaeological excavations were carried on in very few areas within the palace complex and predominantly in the building remains within these areas, which can be shown as a factor for the scarcity of these numerical data. Although the appointment of İstanbul as the capital city soon after the commencement of its construction reduced the new palace outside the city center of Edirne to a secondary position in terms of functioning, the future of this palace did not turn out like that of the old palace at the city center. It is certain that broken or old-fashioned ceramics would not have been thrown into the buildings during the palace complex, which was further developed in the classical period, as well as during the active use of this complex. Hence, the limited number of finds also preferred¹¹ by the European elite apart from the Ottomans, used at the Ottoman Palace, and intended to be evaluated considering their shapes and stylistic features below are quite important in terms of the history of art.

The ceramics produced in İznik among the finds from the excavation at Edirne Palace are comprised of plates, bowls, and an inkwell according to their shapes. All white-paste finds are monochrome and polychrome decorated in underglaze technique.

Two types are seen when the body and mouth shapes are taken into consideration in the İznik-style *plates* with transparent, achromatic underglaze, and monochrome or polychrome decorations. They are *flat plates with a hollow body and an everted and round rim* (P3, P4, P14, P15) and *flat plates with a hollow body and an everted and foliate rim* (P5-P12). Whilst the bases and the body shapes display common characteristics in both types, the basic difference between these two groups is whether the rim has a foliate or round profile. Two different positions are seen at the everted rims of the plates too.

2013a; Özer, 2013b; Özer, 2014.

9 This paper was summarized from the doctoral (PhD) study entitled “Edirne Yeni Saray Kazısı Seramikleri (Ceramics from the Excavation at the New Palace in Edirne)”. See Uçar, 2014.

10 These ceramics and some of the glazed and unglazed ceramics introduced in the thesis were discovered during the excavations carried out at and around Matbah-ı Amire under the advisership of Prof. Dr. Gönül Cantay. For further information on these ceramics, see Cantay, 2001b; 2002c, Cantay, 2006.

11 For further information, see Carrol, 2002, 171.

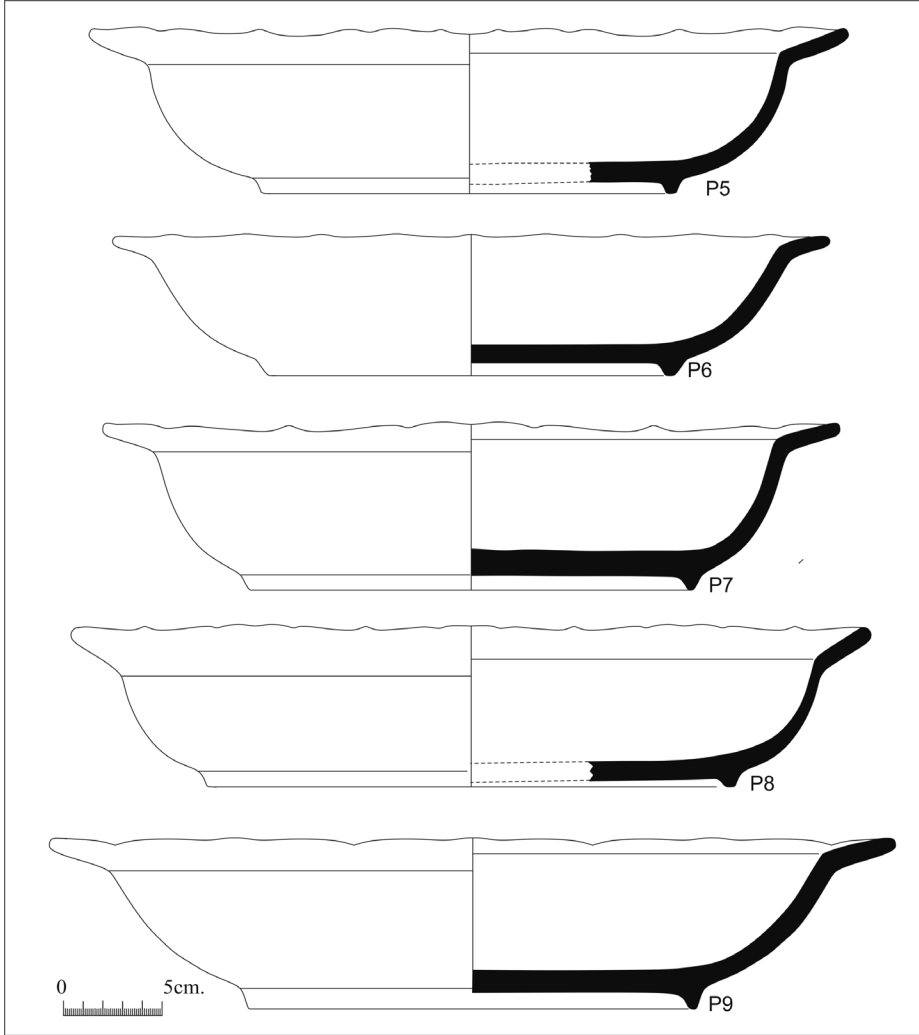


Fig.1: Blue and white plates.

In these types, the everted rim was shaped to be either in parallel with the body or more right-angled. When generally evaluated in terms of shape, it is seen that they maintain the shapes in Miletus-style plates¹².

Also being an ornamental element, the foliate rim began to be used as a mouth shape in the reign of Mehmed the Conqueror (Sultan Mehmed II) and this use was

¹² For information about the shapes on Miletus-style plates, see Polat, 2016, 218-223.

frequently preferred in İznik ceramics after the 1520s¹³. This application was repeated in almost all blue and white ceramics dated to the second quarter of the 16th century, produced under the influence of Chinese porcelains, and found during the excavation at Edirne Palace¹⁴. On the other hand, the rim shape is observed to have changed on the examples dated to the 17th century. Just as in the local-style ceramics which are dated to the early 16th century and on which the Chinese influence is not felt intensively, the rims were mostly terminated in a round shape. We often encounter this application on İznik plates after the second half of the 16th century¹⁵. On İznik plates, the foliate rim is not a shape which merely emphasizes the rim. The identical shapes of the lines bordering the borders at the center, on the body, and at the everted rim display some harmony from the outermost to the innermost areas at the stage of ornamenting the interior face of the plate¹⁶. The lines on the body and at the everted rim are also foliate on the blue and white plates from the excavation at the palace that were terminated in a foliate rim. Hence, the shape of the rim directly affected the shapes of the lines bordering the decorations on the interior face. This standard application, which we encounter on the interior faces of the plates found at Edirne Palace, is not a rule and may vary in İznik ceramics. The border line close to the foliate rim may be foliate, whereas the other lines on the interior face may be straight¹⁷.

The standard body shapes of the plates caused the mouth diameters to have similar sizes too. Doubtlessly, the effect of the template used in decoration is also quite essential for the standard sizes. The fact that a previously-prepared template would also be used on other plates affected the production of shapes with sizes suitable for the template. The mouth diameters of the white-paste and underglaze blue painted finds from the excavation at the palace range from 35 cm to 44 cm. The mouth diameters of the blue and white plates are larger than those of the polychrome plates. When compared with the examples found at other excavation sites and in museums, it is understood that the sizes of the plates were gradually reduced following the blue and white style.

Some of the bases of the İznik plates discovered during the excavation at Edirne Palace have been able to survive in good condition and all of them are of ring base type. The bases predominantly display a perpendicular position, whereas their heights vary between 0.5 cm and 0.9 cm.

13 Atasoy and Raby, 1989, 104.

14 For several examples of the plates with foliate rims, see Atasoy and Raby, 1989, 78, Phot.7.58; Altun, 1991, 22, İ. 11.

15 For an example, see Altun, 1991, 23, İ. 14; Atasoy and Raby, 1989, 78, Phot.57; for several examples of the 17th century, see Altun, 1991, 30, İ. 32; Bilgi, 2009, 426, Cat. 270.

16 Atasoy and Raby, 1989, Phot. 307; Aslanapa, Yetkin and Altun, 1989, 120; Williams and Zervos, 1992, Plates 44-41.

17 Altun and Demirsar Arlı, 2007, 328, İma. 9.

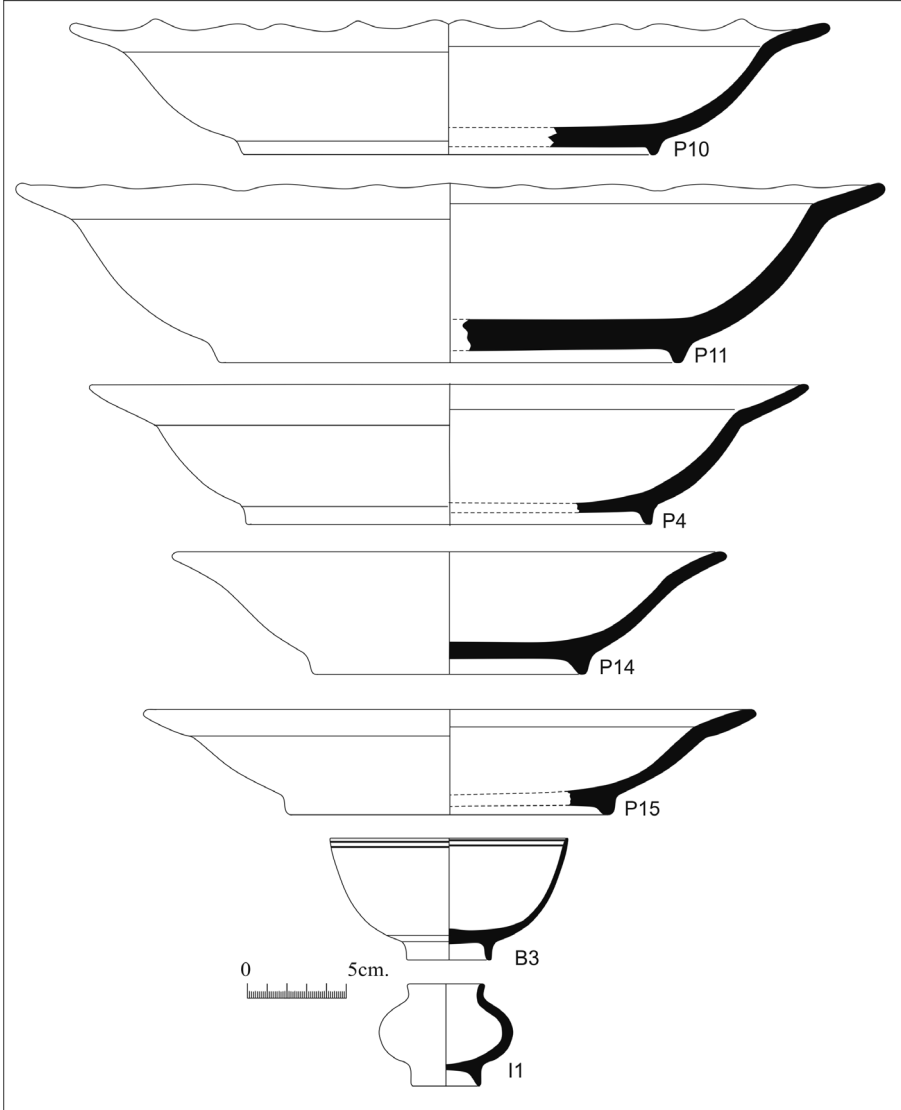


Fig.2: Blue and white plates; The polychrome decorated ceramics (P14, P15,B3,H1)

The finds also include an almost complete *bowl* produced in İznik and base sherds likely to have belonged to bowls (B1-4). The bowl that has been able to survive in partially good condition has a hemispherical body. The bases with differing diameters are moderately high. They resemble the plates by this feature of theirs. Differences are seen in the positions of the bases, with them being either incurving or excurving.

An *inkwell* (I1) is one of the most striking examples considering its decoration, although its analogues in terms of shape are common among the white-paste ceramics produced in İznik. This inkwell has a low height, an everted ring base, an oblate spherical body, a very short conical neck, and an everted round rim.

III. Decoration

Of the ceramics produced in İznik, the plates and the bowls were decorated in the technique of monochrome and polychrome painting under the transparent and achromatic glaze. The paints preferred in the monochrome decoration are cobalt blue (P1-P12, B1, and B2) and black (B4 and I1). While black and cobalt blue were used together in B3, such paints as coral red, tile red, and green are seen in the decorations of the other plates (P13-P15). Geometric, floral and figured ornaments are available on these monochrome or polychrome decorated ceramics. Whilst geometric and floral decorations are considerable on the blue and white ceramics, a figured decoration is also available within the composition on a polychrome decorated example.

The blue and white plates whose shapes can be understood entirely among the ceramics under examination generally resemble in terms of their shapes, paste structures, and the material used in the formation of the decoration. Although differences are seen in motifs, the compositions generally created within the repetition system further consolidate the analogy. On the interior faces of the blue and white plates is a triple arrangement which results from the placement of the ornament in three sections. Given the plates in good condition as well, it is seen that this arrangement was adapted to the blue and white İznik ceramics without differing from the blue and white Chinese ceramics that were taken as examples. Three different decoration areas which were independent from each other were created at the center, on the body, and at the wide rims. On the other hand, two polychrome painted examples whose shapes can be determined differ in composition set-up (P14-P15). There is generally an arrangement with two sections on the interior face depending on the change in the decoration style and the reduction in the vessel size. The decoration starting from the ground was terminated at the beginning of the everted rim without being interrupted on the body.

Of the bowls, which are deeper vessels as compared with the plates, only one has been able to survive in partially good condition (B3). When the decorations on the base sherds are also evaluated, it is seen that what they have in common is the presence of decorations within the circular area on the ground, just as on the grounds of blue and white plates. Depending on the vessel depth, a decoration is available at the center, while the body was left empty. A single decoration area was created on the body on the exterior face in this type, which displays a more vertical shape.

Even though the composition on an inkwell among the restricted vessels is not a rule, it shows that the triple decoration set-up was frequently preferred in these shapes as well (I1). The triple arrangement, which is important in that it clarifies the sections of

the shape as on the ground, on the body, and at the rims on the blue and white plates, was numerically repeated on the inkwell, with it being wide in the middle but narrower on the sides¹⁸.

III. 1. Geometric Decoration:

The circular straight or foliate lines seen on the underglaze monochrome and polychrome painted ceramics generally occur as a type which borders the floral decoration or which clarifies the base and the rim. Although they take up less room than the floral decoration in terms of density, they can easily be distinguished among the floral ornaments when their sizes are considered.

The border bands on the blue and white plates from the excavation at the palace are in the form of double lines. There is some consistency between these bands, which were treated as foliate (P5-P12) and straight (P1-P3, P4, P14, and P15). If the rim was foliate on the interior face, the lines bordering the decorations were also designed as foliate, while if the rim was round, the lines were also designed as round. On the other hand, there was no standard for the shape and number of lines on the exterior faces and the design rule was mostly departed from. The lines separating the decorations at the everted rim, on the body, and at the center from each other are double on the monochrome decorated plates, while the difference on the polychrome decorated plates is striking. At the rim, the outermost border line is single, but the border line close to the body is double. The treatment of the floral motifs in small sizes on the blue and white plates in İznik ceramics in general clarifies the lines with approximately the same thickness, while the markedness of the border lines decreased rather well in the polychrome decoration as the motifs of different types grew larger¹⁹. This feature is also repeated on the polychrome decorated plates among the finds from the palace (P14 and 15).

A different application seen on one of the palace plates is the bordering of the floral arrangement at the center with an equilateral quadrangular form (P16). The plate on which this application, which differs from the classical circular lines that clarify the center on plates and bowls and which is uncommon, is seen has a special place among the palace plates and the other polychrome decorated plates²⁰. The striking feature on the İznik-style inkwell is that the bands flawlessly drawn on the İznik ceramics with other shapes were provided amateurishly (II). This careless appearance of the lines contradicts with the professionalism of İznik ceramics.

The double lines found at the centers of the blue and white plates are also available at the centers of four bowls. The decorations within the circles differed and the outer lines

18 For several inkwells with an analogous arrangement, see Carswell, 1987, Plate III, Fig.1.2; Tóth, 2010, 157, Fig.1; Demirsar Arlı, 2011, 63, İma.12.

19 For an example, see Bilgi, 2009, 491, Phot.327.

20 For the example on which the floral decorations are bordered by a hexagon on the surface of the plate, see Rogers and Ward, 1988, 222, Phot.159.

were enlivened with dots at different densities (B1-B4). Although they are distinguished from the blue and white plates found at the palace by this feature, we usually encounter an analogous arrangement on the ceramics produced in İznik²¹. Another example on which the geometric decoration is striking is also available among the bowls. On this İznik-style bowl (B1), the inside of the medallion was partitioned by double-contoured diagonal lines with a different application, thereby forming a chessboard pattern view²². On the other hand, the ground and the rim are clarified with a double line on the other bowl that has been able to survive in partially good condition. Unlike the blue and white plates, stylized leaves were randomly included in the outer line (B3).

Although the circular foliate and straight bands are the most highlighting motifs of the geometric decoration, it is clear that the floral decoration sandwiched between these motifs was also planned within the geometry system. The best example that emphasizes this among the finds is P1. At the center is a nonagon with a concave profile that comprises 9 intertwined circular spirals with rumi patterns which encircle the flower that is in the form of a nine-arm star.

The fish scale motif which generally had a feature of decorating the figure's surface in figured decorations was available as a decoration motif on ceramic surfaces without figures as well. Having preserved its continuity as a motif whose form has perhaps never changed at all in a style where monochrome painting between contours predominates, this motif is a pattern which was fondly used on İznik ceramics as well. The fish-shaped flask is one of the examples on which this pattern is perhaps most strongly emphasized among İznik ceramics²³. In the example concerned, the whole surface was decorated with this pattern and the insides of the patterns were clarified with dots. An analogous decoration application also draws attention in the fish motif on the plate found during the excavation at Edirne Palace and dated to the 16th century (P14). Another example on which this motif predominates on the surface of the vessel is the inkwell (I1). The inside of the wide border created on the body was decorated with this motif.

III. 2. Floral Decoration:

The geometric shapes created with the circular lines and hatching inevitably occurring due to the shape of the vessel on the monochrome and polychrome decorated ceramics produced in İznik were treated in harmony with the floral decorations.

The difference in the floral compositions in the blue and white style that are considerably seen on İznik-style plates can be explained with two factors. The first one is the "Baba Nakkaş" style. The style in which such floral motifs as rumi and hatayi

21 For several examples, see Öney, 2009, 91, Cat.No.1; Bilgi, 2009, 101, Cat.33.

22 For the examples with an analogous arrangement, see Özkul Fındık, 2001, 173, Phot.179; Aslanapa, Yetkin and Altun, 1989, 148.

23 Atasoy and Raby, 1989, 107, Phot.124. For another plate on whose ground the fish scale pattern is intensively seen, see Altun and Demirsar Arlı, 2001, 396, Ima.11.

patterns were frequently used in decoration had been influential until the first quarter of the 16th century. The other one is that the Ottomans met Chinese ceramics, which had already been available in its nearby geography, and that Chinese ceramics consequently began to be copied intensively at the workshops in İznik as of the first quarter of the 16th century. Chinese porcelains, which were expensive and valuable in the 15th and 16th centuries, were also accepted by the Islamic countries. Ceramics which substantially resembled these considerably popular porcelains in terms of shape and decoration were produced at the workshops in İznik²⁴. So, the oriental motifs began to get established well in the Ottoman decoration repertoire under the pioneership of Ming porcelains (Öney, 1976, 125-16). Although the shapes and the composition order remained fixed, the floral ornaments predominating on the plates were reinterpreted by the masters of İznik and the influence of the Ottoman nakkaşhane also appeared on the plates²⁵. The floral composition understanding on the ceramics intensively produced in the Period of Principalities and called the Miletus style gradually ended as a result of these two factors.

The floral decoration repertoire contains curved branches, leaves connected with, or independent from, these branches, and bunches of grapes on the monochrome painted plates but various flower motifs such as tulips, roses, and hyacinths on the polychrome painted plates.

The curved branches and the floral motifs where these branches are terminated in flowers on the blue and white plates occur as indispensable decoration elements on the İznik-style blue and white ceramics found at and outside the palace. The curved branches on the rim borders of the plates discovered during the excavation at the palace were placed in two different ways. These flowers were provided with their views from one direction. When evaluated in general, two different applications draw attention at the everted rims. In the first one, the motifs were left in the background color; decoration was made with the flowers from the hatayi group; and the surroundings of the decoration were filled with blue (P2²⁶ and P3). In this negative view arrangement, flowers were placed at the tips of the branches with concave and convex shapes and an undulating composition was created within the border by directing these flowers towards the mouth and the body with the method of inverse symmetry, thereby providing the continuity of the decoration²⁷. In

24 Deny, 1974, 80-81.

25 Deny, 1974, 81; Atıl, 1987, 243.

26 The motif on the rim border of this plate was identified as an opium poppy within the scope of the doctoral (PhD) study. Given the leaves which enfold the body, it seems more logical that this motif be a hatayi motif rather than a pomegranate or an opium poppy. Different forms of this motif were also available in decoration on tiles and called opium poppies or pomegranates. For information, see Demiriz, 1999, 168; Doğanay, 2003, 46. In addition, for the drawings of the pomegranate motifs frequently encountered in various handicrafts in the Turkish-Islamic art, see Çağlıtütüncügil, 2013, 66-67.

27 For analogous examples, see Harrison and Fıratlı, 1966, fig.21; Atasoy and Raby, 1989, Phot.279.

the second application, however, the flowers at both tips of the “S-shaped” horizontal cobalt blue branches in the positive order were placed to face the same direction and the background was left white²⁸ (P4 and P12). An analogue of this arrangement is also available on the wide border created on the body of a bichrome decorated bowl. The decoration was created with the curved branches and hatayi patterns drawn to be larger than those at the plate rims (B3). Even though the floral motif which draws attention on the rim borders of the plates with a center decorated with curved branches is perceived as an unidentified flower at first glance, its analogues on Chinese examples are called “**Lingzhi Fungus**” and acknowledged as the symbol of immortality²⁹ (P6-P8). Again in the second application, the aster flowers on the rim borders of the plates with bunches of grapes were treated with their views on Chinese porcelains³⁰ without undergoing much change in their views (P8-P11). Providing the flowers on the rim borders from one direction is not a rule in İznik ceramics. It is also remarkable that diversity in compositions was achieved by treating a single flower or two different flowers at different angles³¹.

Given the floral decorations at the center, it is discovered that the curved branches and the descriptions in which these curved branches terminate in such flowers as chrysanthemum and peony are identical in style (P6-P8). This composition order, which was common on the grounds of the blue and white plates at the second quarter of the 16th century, resembles that of the Chinese porcelains of the 15th century³². Even though an analogous composition order under the Chinese influence is common on the other İznik plates³³, as on the plates of Edirne Palace, there are also examples on which the curved branches are not terminated in flowers³⁴. Such a composition order is not seen on the plates of Edirne Palace.

Another group of plates where the decoration at the center differs although the rim borders and the body arrangements resemble those of the plates with curved branches

28 For the examples, see Atasoy and Raby, 1989, phot.338.

29 Cited from Mudge by Lally, 2016, 181.

30 For the blue and white Chinese porcelain example of the 14th century, where the rim border of the plate with a foliate rim was decorated with analogously-shaped flowers and spiral branches, see Carswell, 1979, Pl.7; Deny, 2004, 125.

31 For an example, see Atasoy and Raby, 1989, Phot.339.

32 For several examples seen on Chinese porcelains, see Pope, 1956, Plates 34-36; for a comparative example, see Deny, 1974, 79, Phot.4-5.

33 For the examples of İznik plates which were discovered at the excavation of İznik Tile Kilns; whose rim borders were decorated with curved branches; whose body borders were decorated with bouquets of flowers; and whose centers were decorated with spirally-curved branches and flowers, see Aslanapa, 1985, 645, Ima.6; Aslanapa, 1992, 453, Image 9; Altun and Demirsar Arlı, 2007, 104, Ima.12; Altun and Demirsar Arlı, 2008, 34, Ima.7.

34 For the example which contains a leaf at the center and on which the curved branches encircling this leaf are not terminated in any flower, unlike the examples with a center containing curved branches, see Bikic, 2007, 517, Fig.2.

is the plates with bunches of grapes (P9-P11). The grape leaves and bunches of grapes frequently used on Chinese porcelains as of the 15th century were the dual motif fondly used on İznik ceramics until the mid-17th century³⁵. Generally provided in the form of three bunches between grape leaves and sprouts, the grapes were suspended downwards from one direction of the plate and described quite similarly to their states in nature. When the motif and the composition order on this group of plates are examined carefully, it is seen that the composition resembles those of the plates with bunches of grapes and grape leaves that belong to the Ming period³⁶.

The decorations on the palace plates produced in İznik are seen to have been simplified as of the early 16th century. The copying of the decorations on Chinese porcelains and their transfer onto the ceramic surface in İznik ceramics maximized this simplification. Whilst the symmetrical floral arrangement with rumi patterns, hatayi patterns, and curved branches that was seen in the local style led to the excessive pattern density and the pressure of blue, the copied new compositions with sparser patterns at the same time further clarified the white background color. Especially one of the primary motifs which provide simplification of the border on the body is the bouquets of flowers. The basic feature of the identical or different type of bouquets located on the body on the interior and exterior faces of the plates with a center containing bunches of grapes and curved branches is their location on the interior and exterior faces on the body independently of each other according to the fundamental principle of symmetry. These bouquets also manifest themselves in the red-paste ceramics called Miletus-style, although differences are seen in their shapes³⁷. The flowers in the form of a bouquet were available on the body borders either in a single type³⁸ or in more than one type. Palmettes (P8 and 11³⁹), rumi patterns (P9) and soft-edged leaves (P7, 9, and 12) can scatter around from the palmette-like flowers which ascend from the root⁴⁰. Even though it cannot be fully understood to which flower species the flowers in the bouquets belong, it can be easily comprehended that the peony-type flowers again at the centers of the same plates were treated with different views on the bouquets on the plates with curved branches (P5-P8). When the bouquets on the plates with bunches of grapes are examined in detail,

35 For further information, see Şefren, 2008, 81-82.

36 For an analogous example, see Deny, 2004, 125.

37 For the photograph and information, see Yılmaz, 2009, 37, Cat.16; for the decoration consisting of the leaves in the form of a bouquet around a bird at the center, see Aslanapa, 1965, Ima.27.

38 For the example containing a single type of bouquet although there appears a difference in the flowers opening around on the interior and exterior faces, see Gök, 2009, 62, Tab.9.

39 The same bouquet as the bouquets located on the exterior and interior faces of the body on this plate and as the bouquets located on the interior face on P13 is also available on the plate again with bunches of grapes that is dated to 1525-1535. For the photograph, see Atasoy and Raby, 1989, phot.313.

40 Such independent bouquets of flowers are seen on the interior and exterior faces of a high-footed plate with monochrome decoration. For information and the photograph, see Hayes, 1992, 252, Cat.45, Pl.36, phot.45.

it is seen that the flower species completely changed in this group, although they were identical with those in the other group in terms of their orders of placement. The *Lingzhi Fungus* motifs on the rim borders of the plates with a center containing curved branches draw attention in the selection of flowers on the border on the body. Provided in small sizes on the rim borders, this motif was highlighted by providing it in a larger size. These examples are quite important in that they emphasize the connection between the plates with curved branches and the plates with bunches of grapes.

The placement of the bouquet on the body border of one of the plates with bunches of grapes also provides information on the formation of the template that forms the composition. It is known that the decoration was prepared on the basis of the fundamental principle of symmetry on such plates. The bouquets were alternately placed in the examples containing two different bouquets. Although an analogous system is seen in this example as well, the bouquets of an identical type come side by side at both ends of the half of the plate, which indicates that the template was prepared in the ½ order (P9).

Even though such decorations are understood to have been influenced by the Chinese ceramics of the 15th century⁴¹, the local motifs were available within the same composition as on the plate found in a private museum besides/next to the copies of the blue and white porcelains of the Ming period⁴². Also given the bouquet at the center of the İznik-style bowl sherd, it is understood that although it resembled Chinese bouquets in terms of design, the Chinese sharp lines were completely quit in terms of providing the flowers and the leaves (B4).

The rumi motif seen as leaves in the bouquets on the interior and exterior faces of the body and in the helical branches at the center is seen on the intertwined spirals on one of the examples. The rumi motifs in whose shapes differences are seen completely predominated in the composition⁴³ (P1).

The polychrome decorated plates on which naturalistic-style flower motifs were frequently seen as of the second half of the 16th century were discovered in smaller numbers and in fragments during the excavation at Edirne Palace as compared with the blue and white examples (P13-P16). The motif and the composition order completely changed on these plates as compared with the blue and white examples. The rose motif, which is common on the plates of this period, is acknowledged as the symbol of the Prophet Muhammad and it is one of the common motifs in the Ottoman decoration art⁴⁴. Although the rose motif is seen in many branches of art of the Ottoman Classical Period⁴⁵,

41 For information and photographs, see Atasoy and Raby, 1989, 121-123.

42 Atasoy and Raby, 1989, Phot.339.

43 For the example on which an analogous arrangement was created with the rumi patterns in different shapes, see Edit, 2002, Kep./İma.37/2.

44 Demiriz, 1986, 346.

45 For several examples in the book art, see Demiriz, 1986, İmag.111-115.

it was generally treated exactly frontally on İznik tiles, whereas this depiction was mostly performed with their views in profile on the plates⁴⁶. It is understood that the roses and their leaves on the example from Edirne Palace did not differ from the other İznik ceramics by their period⁴⁷. Another motif used together with the roses and their leaves in polychrome decoration is the hyacinth. The way this flower was treated is also identical with those of the other İznik examples (P13). We encounter the tulip motif – one of the most popular motifs in the Ottoman decoration art – on the interior face of a polychrome decorated plate. Triple tulip motifs in bunches were described on a branch ascending between the leaves that opened towards both sides⁴⁸. While the shapes of the tulip motifs are standard on this plate, the interesting point is that the bunch of tulips was not provided within a circular area but a square area (P16).

When compared with the blue and white plates, the section where the change is clearly seen on the polychrome examples is the wide rims of the plates. The curved branch style seen on the rim borders of the blue and white plates in the first half of the 16th century and the circumstantiality of the style disappeared completely. Stylized leaf motifs and zigzags were created on the rim border and their centers were emphasized with half flowers alternately⁴⁹ (P14 and P15). The zigzag motifs created on the rim borders with the leaf motifs that were also treated with different techniques in Seljuk ceramics began to be available again in the composition in İznik ceramics, which departed – with these features – from the surrounding cultures as well as from the traditions under the Chinese influences in the 16th century⁵⁰.

III. 3. Figured Decoration:

Figured decoration is rather limited among the monochrome and polychrome decorated ceramics from the excavation at Edirne Palace⁵¹. The fish figure is partly visible on a polychrome decorated plate. Considering the available sherd, it can be understood that this figure predominated in the composition within the floral decoration and that decoration was made with red scales (P14).

46 Demiriz, 1996, 49; Demiriz, 1999, 175.

47 For one of the plates containing a rose motif in an analogous shape, see The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 1968, 207.

48 For the plate containing analogously-treated tulip motifs, see Atasoy and Raby, 1989, Ima.660.

49 There is also a view that the figured plates with such a decoration were produced in Kütahya. For further information, see Öney, 2013.

50 For several examples from Seljuk Palace in Alanya, see Bilici, 2002, 146-147, fig.9,11; for the example in Akşehir Museum, see Gök Gürhan 2007, 136, Photo.101; for the example from the excavation at Hasankeyf, see Çeken, 2005, Cat.394, Photo, 514; for the example from Ahlat, see Karamağaralı, 2011, 381, Phot.56; for several examples from İznik, see Pasinli and Balaman, 1992, 56; Bilgi, 2009, 474, Cat.310; 449, Cat.289.

51 For further information on the İznik ceramic sherds from the excavation at Edirne Palace, which were not included in the scope of this paper and which were created by making use of Chinese clouds, see Cantay, 2002b.

III. 4. Other Decorations:

Besides the geometric, floral, and figured decorations seen on the İznik ceramics found at Edirne Palace, the motifs that are not included in these three groups were also used as ornamental elements. One of them is the *Chinese cloud*, which is common on the blue and white plates. It is thought that this motif, whose origin is reduced⁵² to China, resembles the Chinese dragon motifs; was shaped by being inspired by them; and passed to the Ottoman Art from the Timurids⁵³. In light of the available inscriptions with definitely known dates, it is understood that this motif began to be seen in the Ottoman State as of the 1450s⁵⁴. Being common on the tiles⁵⁵ produced in İznik as well, this motif also took its part in the composition on the plates discovered during the excavation at the palace. Chinese clouds predominate in the decorations within the borders on the interior and exterior faces (P4). The floral decorations on the plates with bunches of grapes and curved branches were replaced by the cloud motifs in an identical shape that were decorated within the repetition system without altering the main design. In spite of the predominance of cloud motifs on the borders in terms of size, opposite floral motifs adjoining the lines were placed between them⁵⁶.

Another motif likely to be shown in this group of decorations is the *drop motif*. The black brush touches⁵⁷ at the mouth of the turquoise-glazed inkwell all but represent the letting of the extra ink on the dip pen immersed in the inkwell flow (I1). Even though they had a simple view, they were provided in groups of 5, 6, and 7 in three different areas on the brim. Besides decoration, this motif might have been used to emphasize the inkwell function of the inkwell shape with very different functions⁵⁸ through a symbolic depiction.

52 Birol and Derman, 2008, 153.

53 Doğanay, 1999, 225.

54 Doğanay, 1999, 231.

55 For several examples on the tiles, see Altun, 1991, 36, 148-37, 150. For the composition containing cloud motifs on the tiles dated 1528-1529, arranged more simply within the floral motifs, and thought to have probably been the first blue and white tiles produced in Kütahya, see Yetkin, 1981-1982, 84,96, İma. 1.

56 For information and a photograph of the plate on which the floral and cloud motifs of the border on the interior face of the body differed but were decorated in an analogous order and dated to the first half of the 16th century, see Bilgi, 2009, 62, cat.9; descriptions which were very similar to the plants placed opposite each other on both sides of the independent cloud motifs on the surface of the border were also used as the background decoration element in miniatures. For several of them, see Beyan-ı Menazil-i Sefer-i İrakeyn, 1976, 44a-43b.

57 For one of the vessels in different shapes on which such an application was seen, see Katalin, 2007, 247, 9. Kep./İma.

58 Except for putting ink in it, preservation of spices and liquids like medicine was also shown among its functions. Atasoy and Raby, 1989, 47. The purchase of inkwells at the Ottoman palace in the 17th century was carried out by çinici. Bilgin, 2004, 118.

Conclusion

The blue painting on the white background, the examples of which are also seen on the Miletus-style red-paste ware produced in the 15th century, was also maintained on the white-paste blue and white ware as of the last quarter of the 15th century and became an indispensable style in the ceramic art of the Ottoman Period. The discovery of a group of İznik plates – with centers containing bunches of grapes and curved branches – found during the excavations in 2012 in the same space qualifies as a further emphasis on the bulk purchase in the years concerned. Given the composition and motif characteristics, it appears that these ceramics, qualifying as copies of blue and white Chinese porcelains, did not differ much from the examples produced at the workshops in İznik and published. Even though the monochrome description used in decoration on these plates, where two different arrangements in the blue and white style are seen, indicates a single type of production, the differences in the motifs both on the body borders and at the everted rims indicate the use of more than one template on whose main theme analogies were observed but on whose details differences were observed.

The plates on which polychrome applications were seen were encountered in a small number among İznik ceramics. It is understood that the naturalistic-style decorations dated to the second half of the 16th century and the 17th century on these sherds, which were in small fragments as compared with the blue and white plates, were not very different from those of the ceramics found elsewhere.

BIBLIOGRAPHY

- Altun, A. - Demirsar Arlı, B. (2007). İznik Çini Fırınları Kazısı 2005 Yılı Çalışmaları, 28. Kazı Sonuçları Toplantısı, 1, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 91-104.
- Altun A. - Demirsar Arlı V.B. (2008). İznik Çini Fırınları Kazısı 2006 Yılı Çalışmaları, 29. Kazı Sonuçları Toplantısı, 4, Ankara: Kültür Bakanlığı, 17-36.
- Altun, A. (1991). İznik Çini ve Seramikleri. *Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı.
- Altun, A. - Demirsar Arlı, B. (2001). İznik Çini Fırınları Kazısı 1999 Çalışmaları. 22. Kazı Sonuçları Toplantısı, 2, Ankara: Kültür Bakanlığı, 387-396.
- Aslanapa, O., (1965). *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü
- Aslanapa, O. (1985). İznik Çini Fırınları Kazısı 1984 Yılı Buluntuları. VII. Kazı Sonuçları Toplantısı, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 637-650.
- Aslanapa, O. (1992). İznik Çini Fırınları Kazısı 1990 Yılı Çalışmaları. XIII. Kazı Sonuçları Toplantısı II, Ankara: Kültür Bakanlığı, 443-456.
- Aslanapa, O., Yetkin, Ş. ve Altun, A. (1989). İznik Çini Fırınları Kazısı 1981 - 1988 II. Dönem, İstanbul: İstanbul Araştırma Merkezi
- Atasoy, N., Raby, J. (1989). İznik Seramikleri. London; Alexandra Press.
- Atıl, E., (1987), *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*, Washington: Philip Morris
- Beyan-ı Menazil-i Sefer-i İrakeyn* (1976), (Yay. Haz., H.G.Yurdaydın).
- Bilgin, A. (2004). *Osmanlı Saray Mutfağı (1453-1650)*, İstanbul: Kitabevi
- Bikic, V. (2007). "The Early Turkish Stratum on the Belgrade Fortress", *Byzas* 7, 515-522.
- Bilgi, H. (2009). *Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri*: İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi.
- Bilici, S. (2002). "Alanya Selçuklu Sarayı Seramikleri", *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof.Dr. Gönül Öney'e Armağan, 10-13 Ekim 2001 Bildiriler*, İzmir: Edebiyat Fakültesi, 139-164.
- Biol, İ. - Derman, Ç. (2008). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, İstanbul: Kubbealtı
- Cantay, G. (2001a). Edirne Yeni Sarayı (Matbah-ı Amire Kazısı) 1999. 22. Kazı Sonuçları Toplantısı, 2, Ankara: Kültür Bakanlığı, 439-448.
- Cantay, G. (2001b). Edirne Yeni Saray Kazısı (1999-2000) Keramik Buluntuları. V. Ortaçağ Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu - Bildiriler Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fak. Sanat Tarihi Böl., 145-160.

- Cantay, G. (2002a). Edirne Yeni Saray Kazısı, 2000, 23. *Kazı Sonuçları Toplantısı, 1*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 29-40.
- Cantay, G. (2002b). Edirne Yeni Saray Kazısı'nda Bulunan Figürlü Keramikler. *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu Prof.Dr. Gönül Öney'e Armağan, 10-13 Ekim 2001, Bildiriler*, İzmir: Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, 176-178.
- Cantay, G. (2002c). Edirne Yeni Saray 2001 Yılı Kazı Buluntuları. *VI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Sempozyumu, Bildiriler*, Kayseri, 229-238
- Cantay, G. (2003). Edirne Yeni Saray Kazısı, 2001. 24. *Kazı Sonuçları Toplantısı, C.1*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 29-38.
- Cantay, G. (2006). Edirne Yeni Sarayı 2002 Yılı Buluntularının Değerlendirilmesi. *Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (7-9 Nisan 2003)*, İstanbul, 57-61.
- Carroll, L. (2002). Toward an Archaeology of Non-Elite Consumption in Late Ottoman Anatolia. *A Historical Archaeology of the Ottoman Empire: Kluwer Academic Publishers*, 161-271
- Carswell, J. (1979). Şin in Syria, *Iran*, 17, 15-24.
- Carswell, J. (1987). Two Tiny Pots: Some Recent Discoveries in Syria. *Islamic Art II*, New York, 203-216.
- Çağlıtütüncügil, E. (2013). Türk Süsleme Sanatında Nar, Form, Köken ve İkonografik Anlamı. *TÜBAR-XXXIII*, 61-92.
- Çeken, M. (2005). *Hasankeyf (1991,2001-2003) Kazı Buluntusu Fırın ve Atölyeleri ile Seramik Malzemeleri*, (A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi).
- Demiriz, Y. (1986). *Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Demiriz, Y. (1996). Osmanlı Keramik ve Çini Sanatında Gül Terminolojisi ve Tanımı. *Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları*, İstanbul: Sanat Tarihi Derneği, 47-52.
- Demiriz, Y. (1999). Çini Bahçesi. *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*, (edt. Ara Altun), İstanbul.
- Demirsar Arlı, B. (2011). İznik Çini Fırınları Kazısı 2009 Yılı Çalışmaları. 32. *Kazı Sonuçları Toplantısı, 4*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 51-64.
- Deny, W. B. (1974). Blue-and-White Islamic Pottery on Chinese Themes. *Boston Museum Bulletin*, 72, No. 368:
- Denny, W. B. (2004). *The Artistry of Ottoman Ceramics, Iznik*, Spain: Thomas&Hudson.

- Doğanay, A. (1999). Bulut Motifi ve Osmanlı Sanatındaki İlk Örnekleri. *Divan, I*, 225-234.
- Doğanay, A. (2003), XVI. yy. İznik Duvar Çinilerinde Meyve Tasvirleri. *M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, 24-1*, 43-63.
- Edit, B.S. (2002). Régészeti Kutatások a Középkori Buda Szentpétermártír Külvárosában *Garády Sándor kutatásai 1940-42.1. Budapest Régiségei XXXV*, 469-533
- Gök Gürhan, S. (2007). *Akşehir Taş Medrese Müzesi'ndeki Türk Dönemi Seramikleri (2000-2001 Anıt Meydanda Yapılan Kurtarma Kazısı Seramikleri)*, (E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi), İzmir.
- Gök Gürhan, S. (2009). 1995-2009 Yılları Arasında Beçin Kazısı'nda Ortaya Çıkarılan Seramiklerin Değerlendirilmesi. *Sanat Tarihi Dergisi, XVIII/2*, 45-70.
- Harrison, R. M. - Fıratlı, N. (1966). Excavations at Saraçhane in Istanbul: Second and Third Preliminary Reports. *Dumbarton Oaks Papers, 20*, 222-238.
- Hayes, J. W. (1992). *Excavations at Saraçhane in Istanbul, 2*, Washington: Princeton University Press.
- Janka Tóth, A., (2010). Vegetable and fruits on a Turkish table in 16th-17th Century Buda. An interdisciplinary study of a post-medieval pit. *Plants and Culture: Seeds of Cultural of Heritage of Europe*, 153-158
- Karamağaralı, N. (2011). Eski Ahlat Şehri Kazısı 2008-2009 Çalışmaları. *XIV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*, Konya, 361-384.
- Kocaaslan, M. - Aslantürk, H.A. (2012) Padişah İçin Hazırlık: 1067-1068 (1656-58) Yıllarında Edirne Sarayı'nda Onarımlar ve Yeni Mekanlar. *Akademik Araştırmalar Dergisi, 55*, 1-28.
- Katalin, E. (2007). Török Kori Fajanszok A Vízváros Területéről. *Budapest Régiségei XLI*, 239-247.
- Laly, J. (2016). Analysis of the Beeswax Shipwreck Porcelain Collection. *Early Navigation in the Asia-Pacific Region*, 169-194, E-Book: Springer
- Öney, G. (1976). *Türk Çini Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Bankası
- Öney, G. (2009). *Akdenizle Kucaklaşan Osmanlı Seramikleri ve Günümüze Ulaşan Yansımaları*, Antalya: Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü.
- Öney, G. (2013). Paris Écouen Şatosu Koleksiyonunda İznik olarak Tanıtılan Kütahya Seramikleri”, *XVI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (18-22 Ekim 2012)*
- Öz, T. (1965). Edirne Yeni Sarayı'nda Kazı ve Araştırmalar. *Edirne: Edirne'nin 600. Fethi Yıldönümü Armağan Kitabı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 217-222.

- Özer, M. (2012). Edirne Yeni Saray Kazısı, 2009-2010 Yılı Çalışmaları. *Uluslararası Katılımlı XV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*, 2, Eskişehir, 615-626.
- Özer, M. (2013a). Edirne Yeni Saray Kazısı, 2010 Yılı Çalışmaları. 33. *Uluslararası Kazı, Araştırma ve Arkeometri Sempozyumu Bildirileri*, 2, Ankara, 287-312.
- Özer, M. (2013b). Edirne Yeni Saray (Sarayı Cedid-i Amire) Kazısı 2011 Yılı Çalışmaları. 34. *Uluslararası Kazı, Araştırma ve Arkeometri Sempozyumu Bildirileri*, 3, Ankara, 347-360.
- Özer, M. (2014). *Edirne Sarayı (Sarayı Cedid-i Amire) Kısa Bir Değerlendirme*, İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi.
- Özkul Fındık, N. (2001). İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Pasinli, A. - Balaman S. (1992). *Türk Çini ve Keramikleri, Çinili Köşk*, İstanbul: İstanbul Arkeoloji Müzeleri.
- Polat, T. (2016). Milet İşi Seramiklerde Form Tipolojisi Üzerine Bir Deneme, *Sanat Tarihi Dergisi*, XXV/2, 213-247.
- Pope, A.J.A. (1956). *Chinese Porcelains from the Ardebil Shrine*, Smithsonian Institution and Freer Gallery of Art.
- Ri'fat Osman, (1957). *Edirne Sarayı*, (Yay. Süheyl Ünver), Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Rogers, M.J. - Ward R.M. (1988). *Topkapı Sarayı Hazineleeri "Muhteşem Süleyman Çağı"*, Berlin: Avrupa Kültür Kenti.
- Şefren, G. (2008). *Osmanlı Mavi-Beyaz Tasarımlarında Çin Etkisi*, (M:S.S.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 1968
- Tufan, M, (2003). Tarih Açısından Edirne'nin Yeri. *I. Edirne Kültür Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, İstanbul: Edirne Valiliği.
- Uçar, H. (2014). *Edirne Yeni Saray Kazısı Seramikleri* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İzmir.
- Williams, C.K. - Zervos, O.H. (1992). Frankish Corinth: 1991. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 61, No. 2, 133-191.
- Yılmaz, G. (2009). Edirne-Zindanaltı Kurtarma Kazılarında Bulunan Erken Osmanlı Seramikleri-I. *Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi*, 9, 25-42.

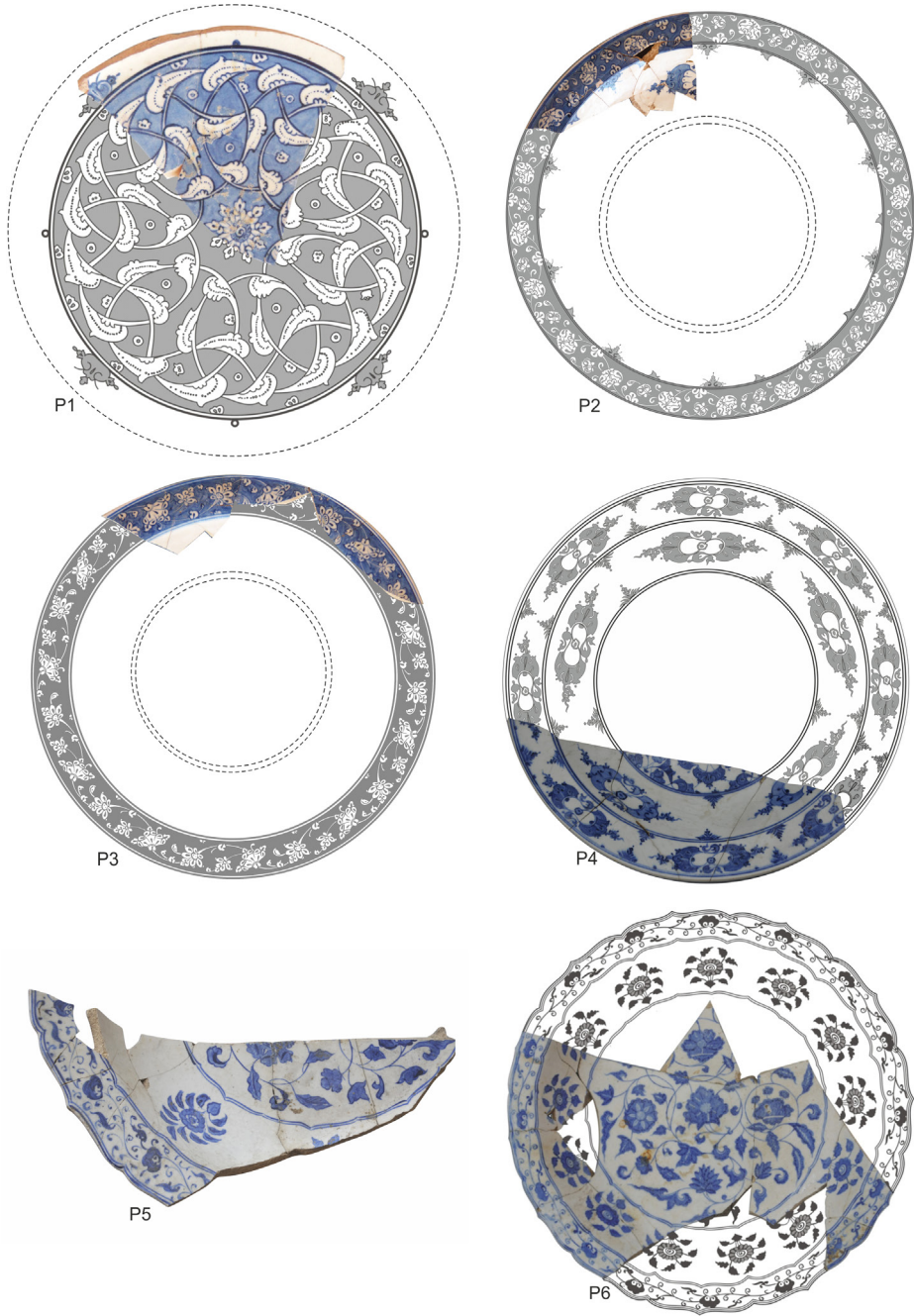


Fig. 3: Blue and white plates. Circa 1500-1530.



Fig.4: Blue and white plates. Circa 1500-1530.

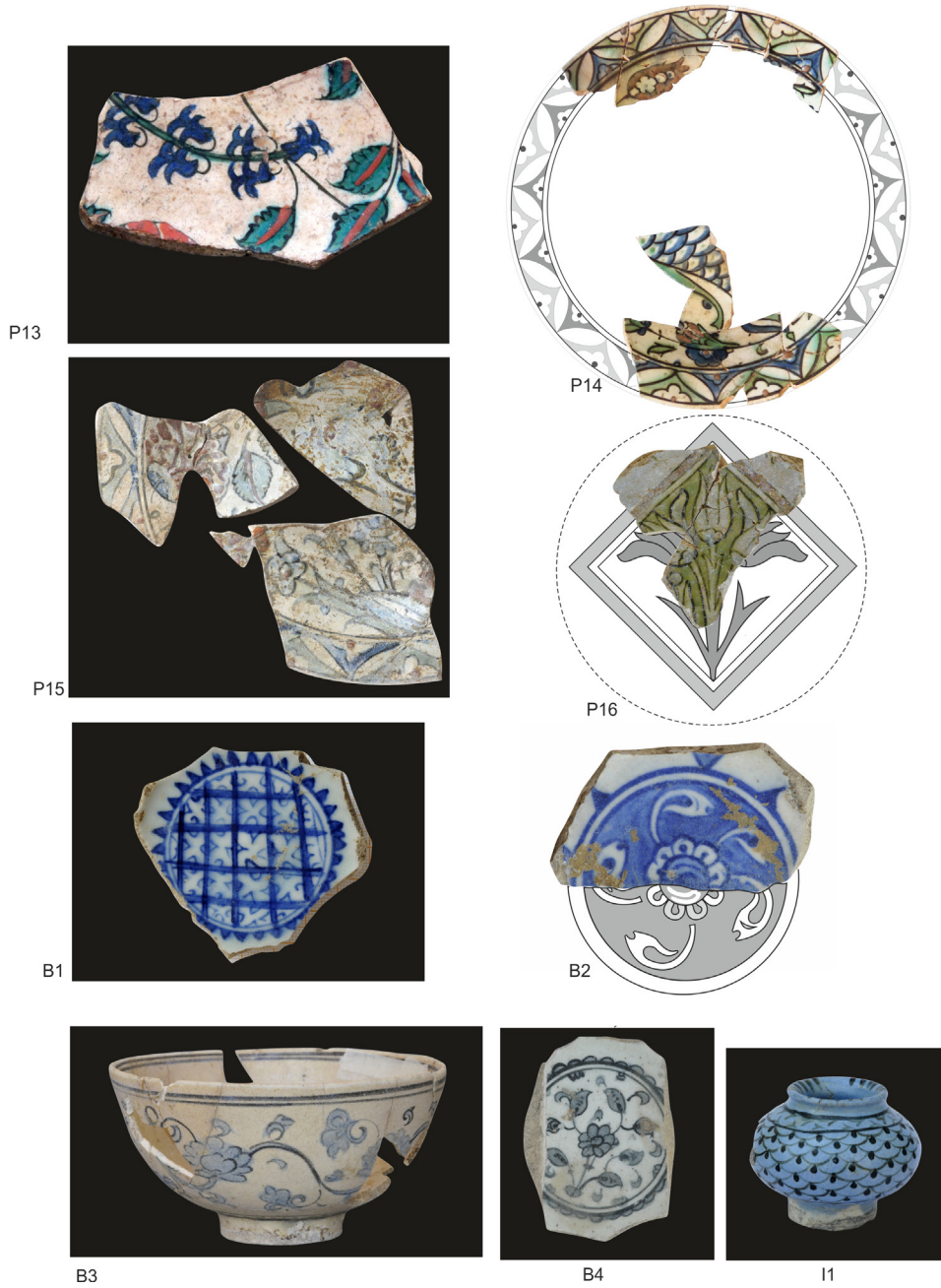


Fig.5: The polychrome decorated ceramics. Circa 1550-1650

SİNİRLİ KÖYÜ CAMİİ DUVAR RESİMLERİ



THE MURAL PAINTINGS OF SİNİRLİ VILLAGE MOSQUE

Başak KATRANCI KASALI*

Öz

Manisa'nın Turgutlu ilçesine 17 kilometre mesafede yer alan Sinirli Köyü'nün kuruluşu Saruhanoğlu Beyliği devrine kadar uzanmaktadır. Bu köyde bulunan ve 1874-1875 (Hicri 1292) yılına tarihlendirilen Sinirli Köyü Camii, Osmanlı İmparatorluğu döneminde inşa edilmiştir. Yapıdaki duvar resimleri, son cemaat yeri, ibadet mekanı ve kadınlar mahfili olmak üzere, her bölümde duvarlarda, sütun başlıklarında, saçaklarda ve kemer yüzeylerinde karşımıza çıkmaktadır. Ağırıklı olarak vazolu ve vazosuz çiçek motiflerinin tasvir edildiği bu resimlerin arasında sayıca daha az olsa da, mimari tasvirler ve bir adet üzerinde bıçak saplanmış ve dilimlenmiş vaziyette karpuz tasvirine yer verilmiştir. Mimari tasvirleri de sivil yapılar ve dini yapılar olarak gruplandırabilmekteyiz. Özellikle mimari tasvirleri incelediğimiz zaman bu tasvirlerin son derece özenli ve ayrıntılı bir şekilde çalışıldığını görmekteyiz. Bu çalışma kapsamında, daha önce kapsamlı bir araştırmaya konu olmamış bulunan Sinirli Köyü Camii duvar resimlerinin ayrıntılı olarak incelenmesi amaçlanmaktadır. Mevcut duvar resimlerinin günümüzdeki durumlarını içeren bir dökümün ardından bu resimlerin benzer örnekleri ile karşılaştırması sunulacaktır.

Anahtar kelimeler: Duvar resmi, Manisa, Turgutlu, Batılılaşma Dönemi,

Abstract

The establishment of Sinirli Village, which is 17 kilometers from Turgutlu district of Manisa, dates back to the time of Saruhanoğlu Principality. Sinirli Village Mosque was built in 1875 in Turgutlu district of Manisa, during the reign of the Ottoman Empire. The murals appear on the wall surfaces, capitals, eaves in almost all sections of the building, including the portico courtyard, prayer place and women's section. The paintings mainly include depictions of flowers with or without vases, and less often we see illustrations of buildings that could be considered within two categories; civil structures and religious architecture. These depictions display vivid details of the architecture illustrated. Within the scope of this paper, the aim is to assess the current state of these depictions in the Mosque, which had not been subjected to an extensive study before. The analysis, then, will be expanded to include a comparison of these illustrations with similar cases from the period.

Keywords: Mural painting, Manisa, Turgutlu, Westernization,

* Dr. Öğr. Üyesi. Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Bölümü.
ORCID ID: 0000-0003-3169-3674 ♦ E-mail: basak.sta@gmail.com

Bu makale Manisa Celal Bayar Üniversitesi tarafından desteklenen 2019-066 numaralı ve "Turgutlu Sinirli Köyü Camii Duvar Resimlerinin İncelenmesi" başlıklı projeden üretilmiştir.

Bu çalışmaya konu alan yapı, Manisa'nın Turgutlu ilçesine 17 km uzaklıkta yer alan Sinirli Köyü'ndedir. 700 yıllık bir geçmişe dayanan köyün kuruluşu, Anadolu Beyliklerinden Saruhanoğlu Beyliği'ne kadar uzanmaktadır. Köye ilk yerleşenler bugün Karşıyaka mahallesi olarak bilinen bölgeye yerleşmiş, nüfusun artmasıyla yerleşim bölgesi köyün güneydoğu yamacına doğru da genişlemiş ve böylelikle bugünkü yerleşim düzeni oluşmaya başlamıştır. Köye ilk gelenler dört aileyken, şu anda hane sayısı 180'i geçmiştir¹. Sinirli Köyü Camii, bu köyün merkezindedir ve Turgutlu müftülük kayıtlarına göre yapının köy halkı tarafından yaptırıldığı bilinmektedir².

Manisa Turgutlu İlçesi Sinirli Köyü Camii, yapının harim giriş kapısı üzerinde yer alan tarihe göre 1292 (1874-1875) yılında inşa edilmiş olmalıdır. İbadet mekanı ve son cemaat yeri olmak üzere iki bölümden oluşur (Çizim 1-2, Fotoğraf 1). Güney duvarında yuvarlak kemerli bir mihrap nişi yer almaktadır. Bu mihrap nişinin her iki yanında sütunçeler yerleştirilmiştir. Yapının minberinin yeri daha sonraki dönemde değiştirilmiştir. Bugün bulunduğu kısım orijinal yeri değildir. Daha önce mihrabın hemen sağ tarafından yer alırken günümüzde harim batı duvarına yaslanmış durumdadır. Ayrıca yapının güneydoğu duvarında da vaaz kürsüsü yer almaktadır. Harimin kuzey bölümünde ahashap kadınlar mahfili yer almaktadır.

Kuzey cephede yer alan son cemaat yerine 5 basamakla ulaşılan bir giriş açıklığı bulunur. Son cemaat yeri 5 birimli olup, her bir birim diğerinden sütunlarla ayrılmıştır. Yapının ibadet mekanı da ikişerli sıralar halinde dörder sütunla 5 birime bölünmüştür. İbadet mekanı kuzey cephesinde iki, güney cephesinde ikisi üstte birisi altta olmak üzere üç, doğu cephesinde iki adet pencere bulunmaktadır. Batı cephesinde iki adet pencere bulunmaktadır ancak bu pencerelerden kuzey yönünde bulunanı, daha önce kapı açıklığı şeklindeyken bugün pencere olarak işlev görmektedir. İbadet mekanı kuzey cephesinde bir adet giriş açıklığı bulunmaktadır. Caminin minaresi güneydoğu köşesinde yapıdan bağımsız bir şekilde yer almakta olup, taş bir kaidenin üzerine oturmaktadır ve tek şerefelidir (Fotoğraf 2). Minarenin kaidesinde yer alan 1321/1902-1903 tarihi yapının bu tarihlerde bir onarım geçirmiş olabileceği ihtimalini akla getirmektedir. Yapıda hem son cemaat yeri hem de ibadet mekanı sekiz sütun ile taşınmaktadır.

Yapıdaki süsleme programını gruplara ayırdığımızda, ağırlıklı grubu vazo içerisinden çıkan çiçek motifleri oluşturmaktadır. Bunun dışında ele alınan konular ise, sivil mimari tasvirleri, dini mimari betimlemeleri ve bir adet meyve betimlemesidir.

Son cemaat yerinde bulunan resimler

Kuzey cephede beş adet kemerle dışarıya açılan son cemaat yerine, beş basamaklı bir merdiven ile ulaşılmakta olup mekan, iki sıra halinde yerleşmiş dörder adet sütun ve ayrıca doğu ile batı yönlerinde dörder adet konsol ile taşınmaktadır (Fotoğraf 3)

1 Aksakal, 2018, 157.

2 Görür, 2013, 555.

.Sütun kemerleri Bursa kemeri şeklindedir ve merkeze birer çiçek motifi yerleştirilmiştir (Fotoğraf 4). Dışarıya açılan beş adet kemer düzenlemesinin bulunduğu kısım ise camla kapatılmıştır (Fotoğraf 5). Yapının hem son cemaat yeri hem de ibadet mekanında ahşap tavan uygulanmıştır (Fotoğraf 6).

Son cemaat yerinde güneye bakan kemer köşeliklerinin güney yüzlerinde bitkisel motifler yer alırken kuzey yüzlerinde herhangi bir motif yer almamaktadır. Bunun nedeni son cemaat yeri dış cephesinin camla kapatılmış olması olabilir. Camla kapatılmasından dolayı kemerlerin kuzeye bakan yüzleri de büyük ölçüde kapanmış durumdadır. Batı duvarından başlayarak doğu yönüne doğru sırasıyla gidildiğinde, köşede kırmızı çiçekleri olan ve herhangi bir vazoda bulunmayan bir bitki motifi yer alır. Buradan yine doğuya doğru ilerlediğimiz zaman kemer sırasının güney yönünde çeşitli motifler bulunur. İkinci kemer köşeliğinde mavi bir vazodan çıkan bitki motifi yer almaktadır (Fotoğraf 7). Tasvirin alt kısmı bozulduğu için vazonun oturduğu zemin net bir şekilde görülemiyor, ancak yapıdaki diğer tasvirlerden yola çıkarak, açık ve koyu renk kullanılarak ışık gölge etkisinin verilmeye çalışıldığı bir zemin tasviri olduğunu söyleyebiliriz. Hemen yanındaki kemer köşeliğinde, yine mavi bir vazo içerisinde yer alan çiçekler resmedilmiştir (Fotoğraf 8) ve bu tasvirde boyalar dökülmüş olsa bile, ışık-gölgenin verilmeye çalışıldığı bir zemin düzenlemesi olduğunu açık koyu renk kontrastlarından anlayabilmekteyiz. Yanlardaki iki kemer köşeliğinde ise birisi yeşil birisi toprak rengi olmak üzere iki saksıda çiçekler resmedilmiş ve aynı şekilde bir zemin üzerine yerleştirilmişlerdir.

Son cemaat yerinin ortasında bulunan kemer köşeliklerinin ise hem kuzey hem güney yönünde bitkisel tasvirler yer alır. Sütun sırasının kuzeye bakan tarafında yer alan saksıların boyları büyük ölçüde dökülmüş olsa da açık renk vazolar olduğunu anlamaktayız (Fotoğraf 9). Ayrıca bu kısımdaki tasvirlerin, son cemaat yerinde yer alan diğer kemer köşeliklerinden farkı, vazoların oturdukları zemine, bir orman görünümü verilmesidir. Diğer kemer köşeliklerinde bu şekilde orman görünümlerine yer verilmemiştir.

Kemer köşeliklerinden güney yönündeki tasvirlerde iki tane vazo, ibrik şeklinde verilmiştir ve tüm vazolar toprak rengindedir (Fotoğraf 10). Engebeli bir arazi üzerinde yer alırlar ancak, başlıkların diğer yüzünde olduğu gibi ağaç tasvirlerine yer verilmemiştir.

Kemer köşelikleri dışında, yapının duvarlarında da vazo içinde çiçek motiflerinin tekrarlandığı görülmektedir (Fotoğraf 3,4). Bu düzenleme belli bir sistem dahilinde yapılmıştır. Dörder adet sütunun beş birime bölüdüğü son cemaat yerinde, her bir birimde duvarların üst kısımlarında üçerli gruplar halinde vazo içinden çıkan çiçekler resmedilmiştir ve bu çiçeklerin içinde yer aldıkları vazoların büyük bir kısmı birbirinden farklıdır. Kulplu, kulpsuz, kaideli, kadesiz, ince gövdeli, dar gövdeli, ibrik formlu olmak üzere çeşitli şekillerde resmedilmişlerdir. Doğu ve batı yönündeki duvarlarda konsolların aralarında yine vazo içinden çıkan çiçek motifleri yapılmıştır. Bu motiflerin hepsi dikdörtgen çerçeveler içerisinde yer alır. Bu çerçevelerin, mavi çizgiler ile sınırları belirlenmiş ve hepsinin içerisindeki tasvirler bir üslup bütünlüğü oluşturacak şekilde,

açık yeşil ikinci bir dikdörtgen çerçevenin içerisine yerleştirilmiştir. Bu içteki çerçevenin ise dört bir yanına küçük çiçek bezemeleri yapılmıştır.

Tavan eteklerinde, yapıyı boydan boya dolaşan bitkisel motifler bulunmaktadır (Fotoğraf 6, 7, 8). Kesintisiz bir şekilde devam eden sarı renkli süsleme şeridinin aralarına, ağırlıklı olarak turuncu ve mavi olmak üzere renkli çiçekler yerleştirilmiştir. Bu kısmın hemen altında ise, aynı şekilde yapıyı çepçevre dolaşan mavi bir zemine yerleştirilmiş bitkisel motif şeridi yer almaktadır. Ancak bu sefer şerit daha dar tutulmuştur.

Son cemaat yerinde, kemer köşelikleri ve duvarlarda yer alan vazo içerisinden çıkan çiçek motiflerinden farklı olarak iki adet mimari tasvir yer alır. Bu mimari tasvirler ibadet mekanına girişi sağlayan kapının doğu ve batı yönlerindeki pencerelerin üzerinde bulunmaktadır. Harim kuzey duvarı batı yönündeki pencerenin üzerinde yer alan tasvirde, bir doğa görünümünün içerisinde verilen cami, merdivenle ulaşılan giriş açıklığı, alt kısmında dört kemerli revaklı bir bölüm ve bahçesinde yer alan şadırvanı ile büyük bir yapıdır (Fotoğraf 11). Tek şerefeli iki minareli yapıya uzanan merdivenler çerçevenin dışına taşmış durumdadır. Batı yönündeki minare, zemine tam olarak oturmamış bir vaziyette görünmekte ve sanki havada duruyormuş izlenimi yaratmaktadır. Minareye giriş ve yapıya girişi sağlayan kapılar yarısı açık yarısı koyu renk verilerek aralık bir şekilde resmedilmişlerdir. Hem yapıya ulaşan merdivenlerde hem de bahçe korkuluklarının alt kısmındaki düzenlemede kesme taş örgü ve ayrıca şadırvanda akan su detaylı bir şekilde işlenmiştir. Bu cami betimlemesinin dikkat çeken bir diğer yanı ise ayrıntılı olarak tasvir edilmiş kandillerdir. Bu kandiller, cam malzemeyle üretilmiş metal zincir yardımıyla asılarak kullanılan objelerdir. Kapların tümü üç kulplu olmalarıyla benzer özellik gösterse de çanak kısımlarının farklılıklarıyla birbirlerinden ayrılır. Çanak kısımları dört örnekte konik uzanırken diğer dört örnekte kademeli olarak daralarak, bardak tipli kandiller gibi son bulur. Şadırvanında da diğerleri ile benzer özellikler taşıyan kandil motiflerine yer verilmiştir. Bunlardan soldan ikinci örneğin çanak kısmının ucu olasılıkla kendi etrafında döndürülerek spiral oluşturulmuştur. Bu açıdan diğer kandillere göre daha özenli işçiliğe sahip olduğu tasvirlerden ayırt edilebilmektedir. Tip açısından Osmanlı dönemi kandilleri ile uyum içerisinde olan kapların benzerlerine Smyrna/İzmir Agorası ve Saraçhane kazılarında rastlanır³. Benzer örnekler ışığında cam kapların 18. ve 19. yüzyıl İslam kandilleri ile uyum içerisinde olduklarını söyleyebilmek mümkündür. Bu şekilde kandillerin tasvir edildiği bir diğer örnek, Kula Emre Köyü Camii'nde bulunan ve 19. Yüzyılın başlarına tarihlendirilen resimlerde karşımıza çıkmaktadır⁴. Sinirli Köyü Camii'nde yer alan cami tasvirinin etrafında ayrıca hurma ağaçları resmedilmiştir. Hurma ağacı cennette vad edilen zenginlikler arasında olması dolayısı ile cennet sembolizminin duvar resimlerindeki önemli bir göstergesi olarak kabul edilebilir⁵.

3 Smyrna/İzmir Agorası benzer örnekleri için bk. G. Ersoy ve Ç. Ersoy, 2016, 54/5; Saraçhane örnekleri için bk. Hayes, 1992, 421.

4 Yapının inşa tarihi 1547/48 olup, 1808/9-1820/22 yıllarında duvar resimleri ile süslenmiştir. Resim ve bilgi için bk. Bozer, 1987, 19.

5 Çalışır, 2008, 81.

Harim kuzey duvarında, ibadet mekanına girişin doğu yönünde yer alan pencerenin üzerinde yine büyük boyutlu bir yapı tasvir edilmiştir (Fotoğraf 12). Aynı batı penceresi üzerinde olduğu gibi burada da yapının önünde şadırvan yer almaktadır. Merdivenlerle ulaşılan bu yapının hemen yanında bir çan kulesi bulunmaktadır. Batı yönündeki pencere üstünde yer alan tasvir gibi (Fotoğraf 11), bu yapıda da kapı ve pencereler yarısı açık yarısı koyu renk boyanarak yarı açık resmedilmiştir. Yapının etrafı ağaçlar ile çevrelenmiştir ve hemen sol üst kesimde güneş parlamaktadır. Bu tasvirde de, yine girişin batı yönünde yer alan pencerenin üzerindeki tasvirde olduğu gibi, aynı bahçe korkulukları resmedilmiştir. Yapının hem görünümü hem de yanında yükselen çan kulesi, bir kilise yapısı olduğuna işaret etmektedir. Zaman içinde kilise, camiye çevrilmiş olmalıdır. Kilisenin camiye dönüştürülmesi sırasında da, yapıya bir şadırvan eklenmiş olmalıdır.

Harimde bulunan resimler

Yapının ibadet mekanında yoğun bir süsleme programı görülmektedir (Fotoğraf 13). İbadet mekanında da, son cemaat yerinde olduğu gibi (Fotoğraf 3, 4) vazoların içlerine yerleştirildikleri çerçeveler dikdörtgenler şeklinde düzenlenmiştir (Fotoğraf 14). İbadet mekanı ve son cemaat yeri arasındaki fark, son cemaat yerinde, çerçevelerin içerisindeki vazoların üst kısımlarında çoğunlukla dairesel formlar içerisine alınmış şekilde yazılar yer alırken, ibadet mekanında bu şekilde bir uygulama yapılmamış olmasıdır⁶.

Tavan eteklerini boydan boya dolanan süsleme şeritleri güney, batı ve doğu duvarları boyunca devam eder. Bu şeritlerde sıklıkla tekrarlanan motif, kıvrım dallar arasında çiçek motifleri ve üzüm salkımlarıdır. Yapı içerisinde yer alan sekiz adet sütunun her birinin kemer köşelikleri her iki yönde de çeşitli motifler ile bezenmiştir. Bu motiflerden on bir tanesini çiçek betimlemeleri, iki tanesini cami, bir tanesini surlar / kale, bir tanesini karpuz, bir tanesini orman betimlemesi oluşturmaktadır. Her bir sütunu birbirine bağlayan kemerler yüzeylerinde S ve C kıvrımlı motifler görürüz. Bu şekilde S ve C kıvrımlarının kullanılması bu dönem yapılarında uygulanan duvar resimlerindeki barok ve rokoko etkilerin bu yapıda da kendine yer bulduğunu göstermektedir.

Güneyde yer alan sütun sırasından, güneydoğu yönünde ikinci kemer köşeliğinin batı yüzünde, birer şerefeli iki adet minaresinde flamaların asılı olduğu oldukça büyük bir camii tasviri bulunmaktadır (Fotoğraf 15). Bu cami tasvirinin her iki yanında da daha küçük boyutlarda verilmiş, farklı yapı grupları yer alır. Yapının giriş açıklığının ise, renk düzenlemelerinden dolayı aynı son cemaat yerinde yer alan yapı tasvirlerinde olduğu gibi, yarım açık bir şekilde verildiğini söyleyebiliriz. Aynı düzenleme caminin her iki yanında yer alan yeşil binaların kapılarında daha belirgin bir şekilde görülmektedir. Caminin merkez kubbesinin arkasından ağaçlar görülmektedir. Bu şekilde mimari tasvirlerin bir doğa kesiti içerisinde verilmesi dönem duvar resimlerinde sıklıkla karşımıza çıkan bir uygulamadır.

⁶ Yapıda çok sayıda yazılı panolar, yazı şeritleri ve sembolik resimler bulunmaktadır. Bu bölümler, farklı bir çalışma ile ele alınacaktır.

Merkezde yer alan caminin her iki yanında, yine minareleri ve kubbeleri ile iki adet daha küçük boyutlu cami tasviri yer almaktadır. Bu yapılardan bir tanesinin minaresinde yine merkezdeki cami minarelerinde yer alan flamalar asılı biçimde betimlenmiştir. Kemerin üst kısmında ise sivil mimari örnekleri olduğunu söyleyebileceğimiz üç adet yapı tasviri yer almaktadır. Kemer köşeliğinin alt kısmında birbirini tekrar eden vazolar içerisinde çiçek düzenlemeleri olduğunu görmekteyiz. Vazolar ve çiçeklerin her biri aynı stilde resmedilmiştir.

Harim bölümünde bütün kemer köşeliklerinin üzeri çeşitli motifler ile bezenmiştir. Bir orman görünümünün yer aldığı kemer köşeliğinin hemen arkasında, vazodan çıkan çiçek motifi yer almaktadır. Bunun da arkasında yer alan iki sütun sırasında mimari tasvirleri görmekteyiz (Fotoğraf 16). Bu tasvirde önünde zikzaklı bir yolla ulaşılan bir cami motifi yer almaktadır (Fotoğraf 17). Zikzak motifi ile perspektif derinlik sağlanmaya çalışılmıştır. Yapının kapı ve pencerelerinde, son cemaat yerinde yer alan tasvirlerde olduğu gibi, iki farklı ton kullanılarak kapı ve pencereler açık izlenimi yaratılmıştır. Yapının yan cephelerinde ise, resimleri yapan ustanın yine perspektif denemeleri yaptığı görülmektedir. Ana binanın etrafında da küçük küçük yapı grupları pencerelerdeki demir şebekeler, duvarların taş örgüsü ve mukarnaslı başlıklara kadar ayrıntılı bir şekilde resmedilmiştir. Yapıların etraflarındaki ağaç düzenlemeleri ve minarelerin üst kısımları günümüzde yer yer sıva ile kapanmış haldedir.

Güneyde yer alan sütun sırasından, güneybatı yönünde ilk sütunun üzerinde yer alan kemer köşeliğinin doğu yüzünde kale/surlar tasvir edilmiştir (Fotoğraf 18). Bugüne oldukça zarar görmüş bir halde ulaşabilmiş olan bu yapı tasvirinde hemen kemer köşeliğinin alt kısmında kalenin giriş açıklığı ve sağ tarafta kemerin üst kısmına doğru yanda kalenin duvarları ve burçlar tasvir edilmiştir. Burçların aralarında toprak görülmekteyken, tasvirin en ilginç kısmı ise kalenin giriş cephesinin üst kısmındaki burçlardan aşağıya doğru dökülen sıvılardır. Bu tasvirde bir savaş anı mı canlandırılmak istenmiştir bilemiyoruz ancak burçlardan aşağıya doğru dökülen sıvının düşman askerlerini etkisiz hale getirmek için dökülen kızgın yağ veya kaynar su olma olasılığı yüksektir. Burçların aralarında yer alan bazı toprakların ucunda ise dumana benzetebileceğimiz izler olması, bu ihtimali kuvvetlendirmektedir. Uzaktaki düşmana top atışının yapılıp, kalenin hemen önündeki düşmana da kızgın yağ veya kaynar su döküldüğü bir savaş anı canlandırılmış olmalıdır. Ne yazık ki yapıdaki diğer bezemelerde olduğu gibi burada da bozulmalar olduğu için kompozisyonu tam olarak göremiyoruz ve bu da daha kesin bir yargıya varmamızı engellemektedir. Bu kalenin belirli bir kaleyi tasvir edip etmediğini anlamak için yakın çevrede benzer örneklerinin olup olmadığına bakılmıştır. Sonuçta, resmin Manisa Kalesi ile benzerlik gösterdiği saptanmıştır. Manisa kalesi surlarının Sipil dağına dayanması ve yamacı çevirmiş olması nedeniyle, buradaki tasvirin de kemer köşeliğinde bir yamaca kurulmuş izleniminde verilmiş olması bu düşüncemizi desteklemektedir. Kalenin hemen sol tarafında yer alan yapı gruplarının da, aynı Manisa Kalesi olduğunu düşündüğümüz tasvir gibi, yakın çevreden etkilenerek resmedilmiş olabileceği düşüncesi, buranın Manisa Sarayına ait yapı grupları olması ihtimalini akla getirmektedir.

Güneyde yer alan sütun sırasından, güneybatı yönünde ikinci sütunun üzerinde bulunan kemer köşeliği batı yüzünde, üzerinde bir adet bıçak ile dilimlenmiş karpuz tasviri yer almaktadır (Fotoğraf 19)⁷. S kıvrımlı dört ayağın taşıdığı bir sehpa üzerinde yer alan karpuz motifi, etrafında çiçekler ve kıvrım dallar ile birlikte verilmiştir. Yeşil ve sarı tonları ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Duvar resimlerinde sıklıkla karşımıza çıkan karpuz motifi hem İstanbul hem Anadolu örneklerinde görülmektedir. Sinirli Camii'nde yer alan bu karpuz betimlemesi oldukça şematik bir şekilde işlenmiştir. Yakın bölgedeki örnekler ile karşılaştırdığımızda, Kula Emre Köyü Camii'nde⁸ ve Kırkaçağ Çiftahanlar Camii'nde⁹ aynı şekilde kesilmiş bir karpuz tasviri yer aldığı görülmektedir.

Harim duvarları üst kısımlarında, son cemaat yerinde gördüğümüz gibi dikdörtgen çerçeveler içerisinde madalyonlar ve vazodan çıkan çiçekler resmedilmiştir. Madalyonların içerisindeki kimi yazılar sıva ile kapatılmış durumdadır. Ayrıca yapının ibadet mekanı tavanı, ahşap süslemelere sahiptir (Fotoğraf 20).

Sütun başlıklarından kemerlerin üst kısımlarına doğru çıkan motifler, sütun başlıklarındaki bezemelere birer çerçeve görevi görmüş ve başlıklara yapılan motifler bu S kıvrımı formundaki süslemelerin içerisine yerleştirilmişlerdir.

Kadınlar mahfilinde, beden duvarlarındaki bezemelerin tamamen badana ile kapatıldığını görüyoruz. Kadınlar mahfiline rastlayan bütün kemer köşelikleri çiçek betimlemeleri ile süslenmiş vaziyettedir (Fotoğraf 21). Buradaki betimlemelerde çoğunlukla vazo içinden çıkan çiçekler varken, iki tanesi vazosuz olarak tasvir edilmiştir. İbadet mekanında vazosuz çiçek betimlemeleri kadınlar mahfilinde yer alırken, diğer dokuz tasvir vazoludur. Çiçek tasvirlerinin etrafı ise, sadece çiçekler açıkta kalacak şekilde badana ile gelişigüzel boyanmıştır. Kemerlerde yer alan kıvrım dal motifleri de bu şekilde yer yer kapatılmış halde durmaktadır. Ayrıca çiçeklerin içerisinde bulunduğu vazolar da kısmen tahrip olmuş vaziyettedir. Yapının içerisini boydan boya dolanan süsleme şeriti burada da devam etmektedir. Duvarlarda badana ile boyanan kısımların altlarında görülen izlerden bu kısımdaki tasvirlerin büyük kısmının daha sonraki dönemlerde kapatıldığı anlaşılmaktadır.

Türk sanatında duvar resimleri 18.yy son çeyreğinde, hem İstanbul hem de Anadolu'da olmak üzere I. Abdülhamit ve III. Selim dönemlerinde ortaya çıkmıştır. İstanbul'da Topkapı Sarayı, çeşitli köşk ve konaklar, Anadolu'da da hem sivil mimari öğeleri hem de dini mimari öğelerinde görülen duvar resimlerinde en çok manzara tasvirleri

7 Karpuz tasvirlerinin tarihçesine kısaca bir göz attığımızda, en erken örneklerine M.Ö. 3100-2180 yılları arasında Mısır'ın Meir bölgesinde bulunan bir tapınakta, M.S. 4. Yy'da Roma İmparatorluğu ve 5.yy'da Yunanistan'da rastlamaktayız. Antik dönemden beri farklı kültürlerde farklı şekillerde ele alınmış olan karpuz tasvirinin ikonografisi başka bir araştırmamızın konusu olacaktır. Ayrıntılı bilgi için bk; Paris, 2013, 867-869.

8 Resim ve bilgi için bk. Bozer, 1987, 19.

9 Bilgi için bk. Kuyulu, 1990, s.111

karşımıza çıkar¹⁰. III. Selim dönemi evleri ile ilgili kaynaklar evlerin duvarlarının manzara resimleri ile süslenmesinin bir moda haline geldiğinden bahsetmektedir. Daha sonra II. Mahmut döneminde duvar resimlerinin sayısı önceki dönemlere göre çok daha artmıştır. Duvar resimleri, minyatür sanatından, Batı anlayışında Türk resim sanatına geçiş evresi ürünleri olarak değerlendirilmektedir¹¹. Anadolu'ya başkentten geçen bu resim türü daha çok I. Abdülhamit döneminden sonra yayılmaya başlamıştır. Özellikle III. Selim döneminde, imparatorlukta eşrafın güç kazanması ile, bu kişiler bulunduğu bölgelerde yaptırtdıkları konut ya da camilerde, başkent örneklerine benzeyen bezemeler yapılmasını istemişlerdir. Bu nedenle İstanbul'dan ustalar da getirtilmiştir. Başkentten gelen ustaların yanında çalışan yerel halk sanatçıları, usta çırak usulü ile bu yeni resim tekniğini öğrenmiş ve devam ettirmişlerdir¹². Ancak, Anadolu duvar resimlerinde kronolojik bir gelişim olmayışı, bu bölgedeki duvar resimlerini İstanbul'dakilerden ayıran önemli bir özelliktir¹³. Anadolu duvar resimlerinde, minyatür özellikleri ağır basan resimler, hem geleneksel hem de batılı özellikler gösteren resimler ve doğrudan doğruya batılı nitelikte resimler olmak üzere üç genel üslup görülmektedir¹⁴. Ayrıca Barok ve Rokoko'dan alıntılanan biçimler, Osmanlı yapılarında yaklaşık olarak 1740'lardan itibaren sistematik bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır¹⁵.

Bu yapının önemli bezeme gruplarından birini oluşturan vazolu ve vazosuz çiçek demetleri Osmanlı Türk sanatında önemli bir yer tutmaktadır. Kumaş ve çinilerde, mezar taşlarında, duvar resimlerinde bu motifler sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Hem stilize olarak hem de doğadan örnek alınarak yapılan duvar resimlerindeki bezemelerde simetriye dikkat edilmektedir. Taşlarda kabartma şeklinde, kitaplarda suluboya ve guaj tekniği ile yapılan bu süslemeler¹⁶, duvar resimlerinde ise kuru sıva üzerine yapılmışlardır. Zemin ahşap dahi olsa, üzeri ince bir tabaka alçı ya da tutkallı üstüpeç ile kaplanmış ve bunun üzerine tutkal veya su ile karıştırılmış boyalarla resimler çizilmiştir. Kimi resimlerde, desenlerin üzerine ince bir tabaka halinde vernik sürülmüştür¹⁷.

Sinirli Camii son cemaat yerine yer alan mimari tasvirlerin hangi yapılar olduğunu, belirli yapılar mı yoksa hayali görünümle mi olduğunu şu an için bilememekteyiz. Bu şekilde duvar resimlerinde neresi olduğu tanımlanamayan manzara tasvirlerine hem İstanbul hem Anadolu örneklerinde rastlanmaktadır¹⁸. Duvar resimlerinde hem sivil hem dini yapılarda sık sık rastladığımız İstanbul tasvirlerine bu yapıda yer verilmemiştir.

10 Arık, 1976, 23.

11 Renda, 1977, 23-27.

12 Renda, 1977, 135-136.

13 Arık, 1976, 136,140.

14 Arık, 1988, 136,140.

15 Arel, 1975, 11.

16 Ünver, 1971, 322.

17 Renda, 1977, 78.

18 Kuyulu, 2000, 5.

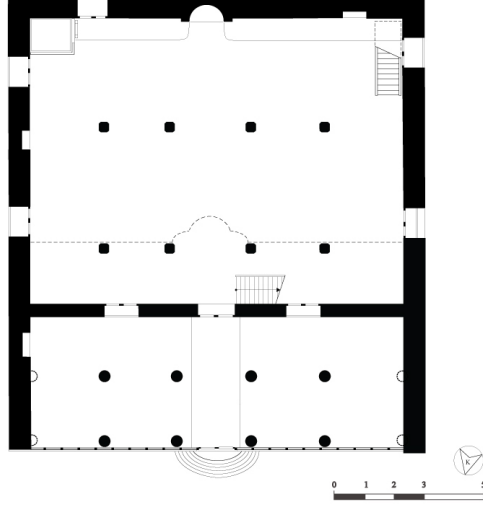
Sinirli Camii'nde yer alan duvar resimlerindeki ayrıntılı işleme minyatür geleneğinin bir devamı niteliğindedir. Ancak bunun yanında batılı motifler olan S ve C kıvrımları, yerel gelenekler ile batılı düzenlemelerin bir araya getirildiğini göstermektedir ve bu da duvar resimleri için söyleyebileceğimiz en önemli özelliklerden bir tanesidir. Çiçeklerdeki orantısız boyutlar yine minyatür geleneklerini akla getirmektedir. Bu yapıda yer alan mimari tasvirlerde yapıların yan cephelerinin de gösterilmesi bu resimleri yapan sanatçının perspektif denemesi yaptığını göstermektedir. Bu şekilde perspektif algısı, fotoğraf 9'da gördüğümüz gibi ön plandaki ağaçların daha büyük arkadakilerin daha küçük verilmesiyle de sağlanmıştır. Ayrıca yine batılı etkiler ile özellikle vazoların oturdukları zeminlerde açık ve koyu renk kontrastları kullanılarak ışık gölge etkisi, resimleri yapan usta tarafından verilmeye çalışılmıştır. Usta ismine dair yapıda herhangi bir bilgiye rastlayamadık ancak, ibadet mekanında özellikle doğu ve batı duvarları ile kemer yüzeylerinde üzerleri badana ile kapatılmış madalyon ve küçük panolar olması bu kısımlarda boyaların altında kalan yazıları merak etmemize neden olmaktadır. Kapatılmamış olsalar belki bu alanlarda usta ismine rastlama şansımız olabilirdi.

Yapıda yer alan tasvirlerin etrafının da daha sonraki dönemlerde badana ile boyanmış olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle ibadet mekanına girdiğimiz zaman bütün tasvirlerin etrafında yer alan, hangi dönemde yapıldığını bilemediğimiz ve son derece gelişigüzel bir şekilde yapılmış badana uygulamaları duvar resimlerine ne yazık ki büyük ölçüde zarar vermiştir. Bu nedenle hem yazı panolarında yer alan yazıların ve badana altında kalan duvar resimlerinin ortaya çıkarılması hem de mevcut orijinal duvar resimlerine büyük zarar veren badana uygulamalarının kaldırılması için yapıda bir restorasyon çalışması yapılması gerekmektedir. Bu şekilde hem yapı orijinal görünümüne kavuşmuş olacak hem de zengin duvar resimlerinin gelecek kuşaklara aktarılabilmesi sağlanacaktır.

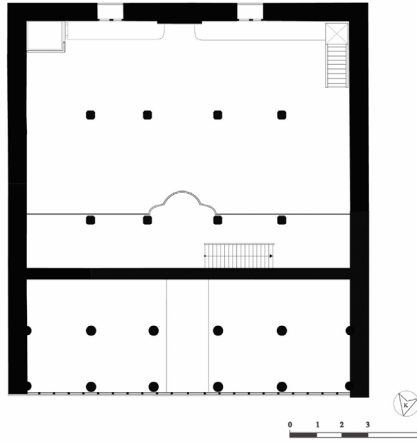
KAYNAKÇA

- Aksakal, B. (2018). *Anılarda Turgutlu*. Manisa: Turgutlu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Aktepe, M. (1952). Damat İbrahim Paşa Devrinde Lale, *Tarih Dergisi*, C.4, s. 85-126.
- Arel, A. (1975). *18. Yy. İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul.
- Arık, R. (1976). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara.
- Bozer, R. (1987), Kula Emre Köyünde Resimli Bir Cami, *Türkiyemiz*, S.53 (Ekim), s. 15-22.
- Çalışır, D. (2008). Osmanlı Görsel Kültüründe Meyve Teması: Geleneksel Natürlü Resimleri Bağlamında Bir Değerlendirme, *TurkishStudies*, Vol. 3/5, Fall, 65-86.
- Görür, M. (2013). Turgutlu Sınırlı Köyü Camii. *Türk Kültür Varlıkları Envanteri: Manisa İlçeleri 45*, Ed.: H. Acun, (555-569). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları
- Gürler, B. – Ersoy, A. – Çelik Ersoy, G.(2016). *İzmir'in Osmanlı Dönemi Tanıkları: Smyrna/İzmir Agorasından Cam Objeler*, İzmir.
- Hayes, W. (1992). Excavations at Sarachane in Istanbul, *ThePottery*, Vol. 2, Oxford.
- Kuyulu, İ. (1990), Kırkağaç Çiftehanlar Camii, *Sanat Tarihi Dergisi*, C.5, S.5, s.103-123.
- Kuyulu, İ. (2000). Anatolian Wall Paintings and Cultural Traditions, *EJOS*, 3 No:2, 1-27.
- Paris, H.S. (2013). Medieval Iconography of Watermelons in Mediterranean Europe, *Annals of Botany*, Vol.112, No.5(September), 867-869.
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*. Ankara.
- Ünver, G. (1971). Osmanlı Sanatında Vazolu ve Vazosuz Çiçek Demetleri, *Vakıflar Dergisi*, S.9, 321-331.

ÇİZİM ve FOTOĞRAFLAR



Çizim 1: Sinirli Köyü Camii, zemin plan şeması¹



Çizim 2: Sinirli Köyü Camii, birinci kat plan şeması

¹ Çizimler, mimar Dr. Öğr. Üyesi Altuğ Kasalı tarafından, Görür, 2013, 569'dan düzeltilerek yapılmıştır.



Fotoğraf 1: Sinirli Köyü Camii, kuzeybatıdan görünüm.



Fotoğraf 2: Yapının minaresi



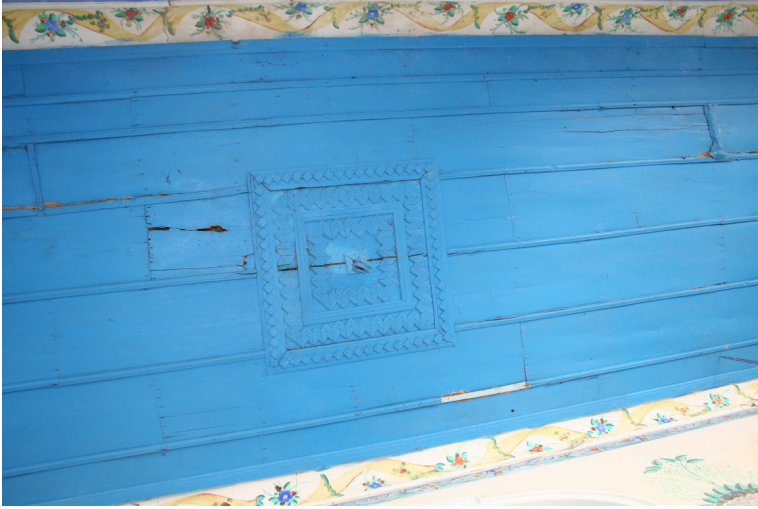
Fotoğraf 3: Son cemaat yeri genel görünüm



Fotoğraf 4: Son cemaat yeri, Bursa kemeri düzenlemesi



Fotoğraf 5: Son cemaat yeri kuzey cephesi



Fotoğraf 6: Son cemaat yeri ahşap tavanı



Fotoğraf 7: Son cemaat yeri kemer köşeliği



Fotoğraf 8: Son cemaat yeri kemer köşeliği



Fotoğraf 9: Son cemaat yeri kemer köşeliği



Fotoğraf 10: Son cemaat yeri kemer köşeliklerinde ibrik şekilli vazo örneği



Fotoğraf 11: Son cemaat yeri, harim kuzey duvarı batı yönünde yer alan tasvir



Fotoğraf 12: Son cemaat yeri, harim kuzey duvarı doğu yönünde yer alan tasvir



Fotoğraf 13: İbadet mekanı genel görünüm



Fotoğraf 14: İbadet mekanı, dikdörtgen çerçeveler içerisinde yer alan süslemeler.



Fotoğraf 15: İbadet mekanı kemer köşeliklerinde yer alan cami tasviri



Fotoğraf 16: İbadet mekanı genel görünüm



Fotoğraf 17: İbadet mekanı kemer köşeliğinde yer alan cami tasviri



Fotoğraf 18: İbadet mekanı kemer köşeliğinde sur tasviri



Fotoğraf 19: İbadet mekanı kemer köşeliğinde karpuz tasviri



Fotoğraf 20: İbadet mekanı tavanı ahşap süsleme örneği



Fotoğraf 21: Kadınlar mahfili kemer köşelikleri

SİLİFKE MÜZESİ'NDEKİ KANUNİ SULTAN SÜLEYMAN DÖNEMİ SİKKELERİ



SULEIMAN THE MAGNIFICENT PERIOD COINS IN THE SİLİFKE MUSEUM

H. Sibel ÜNALAN ÖZDEMİR*

Öz

Sikkeler bir devletin bağımsızlık durumu, hükümdarların sırası, ekonomik yapısı, teknolojik gelişimi, hangi madenin kullanımında olduğu, darb edildiği merkezler, yayılma alanı, yazı ve dilleri, sanatları, kültürel özellikleri ile ilgili çok çeşitli ve önemli bilgiler sunan ve son derece değerli belge niteliğinde kültür varlıklarıdır. Osmanlılar Dönemi'nde Osman Bey'den itibaren hükümdarlar tahta geçince bir gelenek ve aynı zamanda hakimiyet sembolü olarak sikke bastırılmıştır. Osmanlılar'ın temel para birimi gümüş akçedir. I. Murad Dönemi'nden itibaren bakır mangırlar ve Fatih Sultan Mehmed Dönemi'nde ilk altın sikke sultani basılmıştır. Osmanlı Devleti'nin en parlak ve muhteşem dönemi olarak adlandırılan Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nde ise altın sikke basımı yaygınlaştırılarak çok sayıda darbhane sultani darb edilmiştir. Kanuni Dönemi, Osmanlı sultanları arasında, sultani basılan darbhane çeşitliliği açısından en zengin dönemdir. Bununla birlikte gümüş ve bakır para basımı da sultanın ve devletin gücüne paralel olarak oldukça fazladır. Sultaniler gibi akçe ve mangırlar da pek çok darbhane basılmıştır. Kanuni Dönemi sikkeleri (sultani, akçe ve mangır) yazı tipleri ve sikke tasarımları ile Osmanlı Dönemi'nde farklılık, yenilik ve çeşitliliği yansıtır. Silifke Müzesi'ndeki Osmanlı sikkeleri içinde Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'ne ait yazıları okunabilen ve sağlam durumda olan beş adet sikke mevcuttur. Bu sikkelerden biri altın sultani, dördü gümüş akçedir. Bu çalışmada Kanuni Sultan Süleyman Dönemi ile ilgili tarihsel süreçten çok bu dönemin sikkeleri, tipleri, süslemeleri ve genel özellikleri yayınlardaki katalog örnekleri dikkate alınarak incelenmekte ve Silifke Müzesi'ndeki beş sikkenin katalog bilgilerinin yanı sıra malzeme, kompozisyon, süsleme, tasarım ve darb yeri açısından değerlendirilerek Osmanlı sikkeleri içindeki yeri ve önemi vurgulanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Akçe, Sikke, Sultani, Kanuni Sultan Süleyman, Silifke Müzesi,

Abstract

Coins are highly valuable documentary cultural assets providing a wide range of important information about the state of independence, the order of the sovereigns, economic structure, technological development, mines in use, mints, range, writings and languages, arts and cultural characteristics of a state. During the Ottoman Period, from the

* Doç. Dr. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü..

ORCID ID: 0000-0003-0424-0389 ♦ E-mail: sunalan@adu.edu.tr

time of Osman Bey, the rulers minted coins as a symbol of tradition and sovereignty when they came to the throne. The main currency of the Ottomans was silver akche. Copper manghirs from the reign of Murad I and the first gold coin sultani were minted during the reign of Mehmed the Conqueror. During the reign of Suleiman the Magnificent, which was called the most brilliant and magnificent period of the Ottoman Empire, gold coin minting was generalized and sultanis were minted in many mints. The reign of Suleiman the Magnificent was the richest period among the Ottoman sultans in terms of the variety of mints where sultani was minted. However, silver and copper coin minting was quite a lot in parallel with the power of the sultan and the state. Like sultanis, akches and manghirs were minted in many mints. Coins (sultani, akche and manghır) in the period of Suleiman the Magnificent reflect the differences, innovations and diversity in the Ottoman period with their typefonts and coin designs. Among the Ottoman coins in the Silifke Museum, there are five coins, which are intact and readable from the period of Suleiman the Magnificent. One of these coins is gold sultani and four are silver akches. In this study, coins, types, ornaments and general features of the period of Suleiman the Magnificent rather than the historical process related to the period have been examined by considering catalog examples and their place and importance in Ottoman coins have been emphasized by evaluating their materials, compositions, ornaments, designs and places of mints in addition to the catalog information of the five coins in the Silifke Museum.

Keywords: *Akche, Coin, Sultani, Suleiman The Magnificent, Silifke Museum,*

Arapça olan sikke kelimesi “damga veya nakış basmak için hazırlanmış kalıp, demir darb kalıbı”¹, “akça üzerine darb olunan nakış, damga, madeni para”² anlamlarında kullanılmış olup “değeri, ayarı, ağırlığı, geçerli olduğu alan, sürüme çıkaran devlet tarafından garanti altına alınmış olan ve üstünde birtakım simge, resim, süsleme ve yazı bulunan ödeme aracı olarak kullanılan metal para”, sikke olarak tanımlanmaktadır³. Osmanlı Dönemi’nde sikke basımı, darbhanelerde değerli madenler eritilerek yapılmıştır. 17. yüzyılın sonlarına kadar el çekiçleriyle yapılan sikke basımı, bu tarihten 19. yüzyıl ortalarına kadar mekanik preslerle gerçekleştirilmiştir. Sultan Abdülmecid Dönemi’ndeki sikke reformundan sonra otomatik preslerle üretilmiştir⁴.

İslam Devletleri’nde hutbe okutmak ve sikke bastırmak bir güç ifadesi olarak görülmüş, bu gelenek Osmanlı hükümdarları için de geçerli olmuştur. Sikkelerin ticaret yoluyla elden ele ve bölgeden bölgeye ulaşmaları, hükümdarın gücünün geniş bir coğrafyaya ulaşmasını sağlamıştır. Yüzyıllar boyunca istikrarlı bir para düzeni kurmak için uğraşan Osmanlılar’ın, beyliğin ve hanedanın kurucusu Osman Gazi’den itibaren hutbe okutup sikke bastırıldığı bilinmektedir⁵. Sultan I. Bayezid Dönemi’nden

1 Devellioğlu, 1990, 1141; Tekin, 2009, 179; Damalı, 2014, 187.

2 Pakalın, 1972, 214; Devellioğlu, 1990, 1141.

3 Pakalın, 1972, 214; Baydur, 1997, 1664; Tekin, 1998, 2; Tekin, 2006, 1; Tekin, 2009, 179.

4 Ayrıntılı bilgi için bk. Damalı, 2014, 190-191.

5 Osman Gazi’ye ait bilinen sikke örneği İstanbul Arkeoloji Müzesi’nde bulunan Osman bin

itibaren tahta çıkan bir padişah, kendi adına bastırıldığı sikkeleri tedavüle sokup eski sikkelerin darbhanelere getirilip yenileri ile değiştirilmesiyle eski sikkelerin kullanımını yasaklamıştır. Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'ne kadar süren bu uygulamaya “tecdid-i sikke” (sikke yenilenmesi) denmiştir. Kanuni zamanında eski akçe yasakları kalkmış, eski akçeler toplanmamış ancak tahta çıkan padişah yeni sikke bastırmış, eski sikke basımı durmuştur⁶.

Osmanlı para sisteminde, 16. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren altın, gümüş ve bakır olmak üzere işlev ve türleri değişik üç ayrı düzey görülmektedir. Altın sikkeler, siyasi ve idari ödemelerde, aynı zamanda servetin saklanması, yüksek devlet memurları, imalathane ve büyük toprak sahipleri tarafından kullanılmıştır. Osmanlı'nın temel para birimi olan gümüş akçe ise köylüler, kentliler ve göçerler olmak üzere halkın büyük bir kesimi tarafından günlük alışverişlerde kullanılmaktaydı. Değeri bölgeden bölgeye değişen ve I. Murad Dönemi'nden itibaren basılan bakır mangırlar da daha çok günlük küçük alışverişlerde çok işe yarayan bir ödeme birimi olmuştur. Mangırlar tedavül aracı ve hesap birimi olarak bozuk para ihtiyacını da karşılamıştır⁷.

Osmanlı İmparatorluğu'nun en geniş coğrafi alana sahip olduğu dönem Kanuni Sultan Süleyman (H. 926-974 / M. 1520-1566) Dönemi'dir. Uzun süren saltanatı boyunca (kırk altı yıl), gerek doğuya gerekse batıya ordusuyla birlikte çok sayıda seferler yaparak sınırları genişletmiştir. Buna paralel olarak altmış üç şehir ve yerleşimde (Aden, Adilcevaz, Amasya, Amid, Ankara, Ardanuc, Bağdad, Balya, Basra, Belgrad, Bitlis, Bursa, Canca, Cerbe, Cezayir, Cezire, Derbend, Dhi Marmar, Dınişk, Edirne, Erciş, Erzurum, Haleb, Harput, Hasankeyf-Hısn, Hille, İmadiye, Kapsa, Kahire, Kastamonu, Kayseri, Kiğı, Koçaniye, Konya, Kostantiniye, Kratova, Larende, Maraş, Mardin, Mısır, Modova, Musul, Müküs, Novaberde-Novar, Nusaybin, Ruha, Sa'da, San'a, Serez-Siroz, Sidrekapsi, Siirt, Sreberniçe, Sultaniye, Süleymaniye, Tacura, Tebriz, Tilimsan, Tire, Trabulus, Trabzon, Üsküb, Van, Zebid) darbhaneler kurularak altın (sultani), gümüş (dirhem, akçe-akça) ve bakır (mangır) sikkeler kesilmiş, halkın ve ordunun ihtiyacı sağlanmıştır⁸.

Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nde birçok yeni darphanede sultani basılmaya başlanmış, Osmanlı tarihi boyunca sadece Kanuni Dönemi'nde Aden, Cerbe, Maraş, Modova ve Tacura darbhanelerinde sultani darbedilmiştir⁹. Osmanlı Dönemi'nin ilk altın sikkesi, Fatih Sultan Mehmed tarafından H. 882 / M. 1477-78'de “sultani” adıyla bastırılmıştır. Osmanlı sultanileri, tedavüldeki Venedik duka ve Mısır eşrefi altınlarıyla

Ertuğrul darblı gümüş akçedir. Artuk, 1980, 27-33. Ayrıca bk. Paksoy, 2014, 443-456 ve Yılmaz, 2018, 763-788.

6 Aykut, 1987, 260, 283-297; Sahillioğlu, 1989, 226-227; Pamuk, 1999, 39, 54; Tekin, 1999, 176; Pamuk, 2000, 35, 49; Erdem, 2006, 11, 12; Damalı, 2014, 189.

7 Pamuk, 1999, 72-75; Erdem, 2006, 13.

8 Pere, 1968, 109-115 (Lev.11-14); İ. Artuk ve C. Artuk 1974, 504-524; Tekin, 1999, 173; Artuk, 2000, 1-89; Damalı, 2001, 264; Aykut, 2002, 826-827, 834; Tekin, 2002, 418; Damalı, 2010, 477, 493-747; Michel, 2013, 59-98; Damalı, 2014, 165.

9 Damalı, 2010, 475.

aynı ayar ve vezinde basılmış olup 19. yüzyıldaki sikke reformuna dek Osmanlı sultanları tarafından özellikleri değiştirilmeden basımına devam edilmiştir¹⁰. Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nde bir altın sikke altmış akçeye eşittir¹¹. Bu dönem sultanilerinin çapı 18-22 mm. arasında olup 19, 20 ve 21 mm. çağındaki örnekler daha yaygındır¹². Kanuni Dönemi sultanilerinin ağırlık standardı 3.50 gr. olmakla birlikte 3.55 gr. ve 3.60 gr. olan örnekler son derece azdır. Trablus darblı sikkelerde hem bu standart ağırlık (3.50 gr.) hem de Kuzey Afrika'da darb edilen dinar standardı olan 4.34 gr. ağırlığında sultaniler basılmıştır. Ayrıca Cerbe'de 4.40 gr. ve Cezire'de 4.30 gr. dinar ağırlığına yakın Kanuni altınları basıldığı da görülmektedir. En düşük ağırlığa sahip sultani ise Canca'da darb edilmiş 3.20 gr. ağırlığındaki sultanidir¹³.

Kanuni Sultan Süleyman H. 926 / M. 1520 yılında tahta geçince İstanbul, Amasya, Amid, Bağdat, Belgrad, Bursa, Canca, Cezayir, Dımışk, Edirne, Haleb, Hille, Hudeyde, Koçaniye, Kratova, Maraş, Mardin, Mısır, Modava, Ruha, Serez (Siroz), Sidrekapsi, Sreberniçe, Tebriz, Tilimsan, Trablusgarp olmak üzere yirmi altı değişik darbhanede altın sikke bastırmıştır. Bu sultanilerde Kanuni'nin cülus tarihi olan H. 926 / M. 1520 tarihi yazılıdır. Bununla birlikte Bağdat, Cezayir, Mısır, Trablus ve Zebid gibi darbhanelerde daha önce de sikke basımı yapıldığından Kanuni'nin cülus tarihi baskılı sultanilerin yanı sıra sikkelerin darb edildiği tarihlerin yazıldığı başka tarihli sultaniler de bulunmaktadır¹⁴. Kanuni Sultan Süleyman'ın H. 926 / M. 1520 tarihli sultanilerinde "Daribü'n-nadri sahibü'l-'izzi ve'n-nasri fi'l-berri ve'l-bahr" (Altını kestiren karada ve denizde zafer ve izzet sahibi) unvanı ile "Azze nasrühû" (Allah zaferini daim etsin) duası yazılıdır¹⁵. Sultanilerin büyük kısmının arka yüzlerinde yukarıdaki ifade yer almakla birlikte bir kısmında da "Sultanü'l-berreyni ve'l-bahreyni" (iki karanın ve iki denizin sultanı), "Sahibü'n-nadri ve'n-nasri fi'l-berri ve'l-bahr" (Altını kestiren karada ve denizde zafer ve izzet sahibi) gibi unvan ve lakapların yanı sıra "Hallada'llahü Mülkehü ve Sultanehü" (Allah mülkünü ve sultanlığını daim kılsın) duası yer almaktadır. Ayrıca tüm altın sikkelerinde kendisinin "sultan" ya da hem "sultan" hem "şah", babasının ise "sultan", "han" ya da "şah" unvanlarıyla anıldığı görülmektedir¹⁶. Altın sikkelerin bazen ön yüzünde, bazen arka yüzünde, bazen de her iki yüzünde yıldız, saadet düğümü gibi motifler yazıların arasına serpiştirilmiş bazen de kelimelerin "be", "ye", "sin" harfleri ile

10 Pamuk, 1999, 66-73, 76-79, 96; Tekin, 1999, 172; Aykut, 2002, 833-838; Erdem, 2006, 12; Tekin, 2009, 183; Damalı, 2014, 201.

11 Pere, 1968, 109; Tekin, 1999, 173; Tekin, 2002, 418.

12 Örnekler için bk. Pere 1968, 109-113; İ. Artuk ve C. Artuk 1974, 504-524; Artuk, 2000, 1-5, 11-16; Damalı, 2010, 497-735.

13 Pere, 1968, 111; Damalı, 2010, 476, 734-735; Michel, 2013, 76; Demir, Teoman ve Çakmak, 2015, 122.

14 Damalı, 2010, 477, 525-529, 554-556, 651-655, 745.

15 Pere, 1968, 109-113 (Lev.11-13); İ. Artuk ve C. Artuk 1974, 504-524; Artuk, 2000, 1-86; Aykut, 2002, 834; Damalı, 2010, 475-476, 501-735; Michel, 2013, 59-98.

16 Pere, 1968, 110-113 (Lev. 11-13); İ. Artuk ve C. Artuk 1974, 504-524; Artuk, 2000, 1-86; Aykut 2002, 834; Damalı, 2010, 477.

bağlanarak ya da bu harfler uzatılarak kaligrafik tasarımlı süslemeler yapılmıştır¹⁷. Yazıları çevreleyen inci dizili bordür gerek altın gerekse gümüş sikkelerde sıklıkla kullanılmıştır.

Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nde gümüş sikkelerde bir yenilik olarak 4.0 gr. ve üzerinde ağırlığa sahip "dirhem" adı verilen sikkeler basılmıştır. Safevi Devleti'nde "şahi" adı verilen ağırlığı 4.6 gr. ile 18.4 gr. arasında değişen Safevi gümüş sikkelerine benzer bu yeni tipteki dirhemlerin doğu seferleriyle ele geçirilen Amid, Bağdad, Erciş, Hille, Mısır, Musul ve Tebriz'de darb edildiği bilinmektedir¹⁸. Ayrıca İstanbul'da on akçe ağırlığına denk gelen 7.40 gr. ağırlığında on akçeler basılmış ancak basımına devam edilmemiştir¹⁹.

"Akçe (akça)" Osmanlı Devleti'nin resmi ve temel para birimidir. Gümüştan yapıldığı için "ak para" (beyaz, temiz, parlak) anlamında kullanılmıştır. İlk Osmanlı sultanından itibaren darb edilen akçe, Osmanlı Dönemi'nde başlangıçta "küçük gümüş sikke" olarak kullanılırken 15. yüzyıldan sonra "Osmanlı parası" anlamına gelmiştir²⁰. Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nde 1565'e kadar yüz dirhem gümüştan dört yüz yirmi akçe kesilmiştir ve buna göre bir akçe 0.731 gr. dir. 1565 yılında ise yapılan bir ayarlama ile yüz dirhemden dört yüz elli akçe kesilmiş ve bir akçenin ağırlığı 0.683 gr. a düşmüştür²¹. Kanuni Dönemi'nde kırk beş değişik darbhane de birçok değişik tipte akçe basılmıştır²². Anadolu ve Rumeli'de kesilmiş Kanuni akçeleri standart tipte iken yeni fethedilen yerlerdeki darbhanelerde kesilmiş akçeler unvan ve kaligrafik özellikler bakımından farklılıklar göstermektedir. Amid ve Bağdad darbhanelerinde basılan bazı akçelerde darbhane adı arka yüzde ortada özel (daire, oval ya da dilimli) çerçeveler içine yerleştirilmiştir. Bazı akçelerde arka yüzde saadet düğümü motifi yer almış, bazen de "duribe" kelimesinin "be" harfi uzatılmıştır. Bazı akçelerde, ön yüzlerde ise beş ya da altı köşeli yıldız motifleri görülmektedir²³. Mısır'da ayrıca standart dışında ortalama 1.25 gr. ağırlığında "medini", "akçe" ya da "para" adı verilen gümüş sikkeler de basılmıştır. Kanuni, ayrıca bu tipte sikkeleri değişik tarihlerde Amid, Dımaşk, Halep, Maraş, Mardin ve Ruha darbhanelerinde de kestirmiştir²⁴. Kanuni akçeleri unvan bakımından

17 Artuk, 2000, 1-5, 11-16, 21-22, 29-35, 40-43, 54-56, 58-63, 68, 72-73, 75-81, 85-86, 89; Damalı, 2010,

18 Pere, 1968, 113-114 (Lev. 13-14); İ. Artuk ve C. Artuk 1974, 509-510; Aykut, 1991, 345; Yapı Kredi Kültür Merkezi (YKKM), 1995, 61, 67; Damalı, 2010, 479, 509-512, 529-536, 575, 594-595, 656, 665-667, 727; Damalı, 2014, 69-70, 166.

19 Damalı, 2010, 479, 615.

20 Pakalın 1971, 32; Aykut, 1987, 258; Sahillioğlu, 1989, 224; Paksoy, 1997, 1668; Aykut, 2002, 823; Damalı, 2014, 15.

21 Sahillioğlu, 1989, 226; Damalı, 2010, 479; Damalı, 2014, 15-16, 20; Demir, Teoman ve Çakmak, 2015, 122.

22 Damalı, 2010, 480. Bir çalışmada akçe darb edilen darbhane sayısı kırk üç olarak belirtilmiştir. Bk. Demir, Teoman ve Çakmak, 2015, 122.

23 Damalı, 2010, 479-480, 518, 520, 521, 536.

24 Aykut, 1991, 345; Aykut, 2002, 827; Damalı, 2010, 480, 657-659.

araştırmacılar tarafından “Sultan Süleyman Şah bin Selim Şah”, “Sultan Süleyman Şah bin Selim Han” ve “Sultan Süleyman bin Selim Han” olmak üzere üç ana tip ve bunların alt tipleri şeklinde değerlendirilir²⁵. Kanuni Dönemi gümüş sikkelerinin ön yüzlerinde sultan adı ve unvan arasında merkezde bazen küçük bir yıldız motifi²⁶; saadet düğümü²⁷, çift dairesel yay²⁸; uçları çift saadet düğümlü bir kartuş²⁹; iki ucu yuvarlatılmış ya da sivri bir kartuş³⁰; gibi değişik örnekler dikkat çeker. Bazı örneklerde merkezdeki küçük yıldızın etrafında yazıların daire şeklinde yazıldığı görülür³¹. Ön yüzlerde Sultanın ve babasının adı ve unvanlarının yanı sıra “Azze nasrûhû” (Allah zaferini daim etsin) duası yazılıdır³². Arka yüzlerde genellikle “Azze nasrûhû” (Allah zaferini daim etsin) duası, darb yeri ve tarihi yazılıdır. Bazılarında ise “Hullide mülkûhû” (Mülkü daim olsun) duası vardır³³. Arka yüzde de ön yüzdeki gibi merkezde küçük bir yıldız motifi³⁴; saadet düğümü³⁵ ya da çift dairesel yay³⁶ gibi dekoratif tasarımlar görülmektedir. Ayrıca “azze”, “nasrûhû”, “duribe”, “fi” kelimelerinin uzun yazılarak kaligrafik bir düzenlemenin yer aldığı ya da “duribe” kelimesinin veya bu kelimenin “be” harfinin akçenin süslemesinde kullanılan yıldız ya da saadet düğümü motifleriyle birlikte tasarlandığı sikkeler özel tasarımlar olarak dikkat çekmektedir³⁷.

Osmanlılar’da bakır para anlamında kullanılan “mangır”, “mankur”, rengi nedeniyle “kızıl mangır”, halk arasında “pul” olarak adlandırılmıştır. Osmanlı Dönemi’nde ilk mangırın ne zaman basıldığı bilinmemekle birlikte günümüze ulaşan en erken tarihli mangır I. Murad Dönemi’ne aittir. Akçenin dörtte bir değerine sahip olan mangır, yerel sikke olarak kabul edilip bazı şehirlerde basımına izin verilmiştir. Osmanlı Devleti’nde bakır mangırlar, en çok Kanuni Sultan Süleyman Dönemi’nde basılmıştır. II. Adbülhamid Dönemi’nde en son basımı yapıldıktan sonra 1879’da kararname ile tedavülden kaldırılmıştır³⁸. Kanuni Dönemi’nde bakır mangırların darb edildiği

25 Srécković, 2003, 31’den aktaran Demir, Teoman ve Çakmak, 2015, 122. Ayrıca bk. Damalı, 2010, 480.

26 Artuk, 2000, 50-52, Damalı, 2010, 503, 519, 520, 570, 616, 688, 693,701, 716, 733.

27 Damalı, 2010, 646, 657, 666, 689.

28 Artuk, 2000, 53, 69, 71-72; Damalı, 2010, 604, 605, 625.

29 Artuk, 2000, 17; Damalı, 2010, 581, 624, 625.

30 Artuk, 2000, 16, 24; Damalı, 2010, 521, 522, 537, 624.

31 Damalı, 2010, 546, 574, 622, 636, 668, 669, 733.

32 Damalı, 2010, 604, 605, 621, 623.

33 Pere, 1968, 114; Damalı, 2010, 567, 604, 605, 607, 616-625, 630, 632, 636, 677-678, 682, 694-695, 732-733.

34 Damalı, 2010, 503, 517, 545.

35 Damalı, 2010, 504, 519, 638-639, 646

36 Artuk, 2000, 53, 65; Damalı, 2010, 604-605.

37 Pere, 1968, 114 (Lev. 14); Artuk, 2000, 17, 18, 31, 36, 47; Damalı, 2010, 488-489, 545-546, 549-552, 571, 573, 588, 589, 591, 627, 638-639, 647, 668-669, 715.

38 Pamuk, 1999, 43-44; Tekin, 2003, 568; Damalı, 2014, 130-131.

darbhaneler Adilcevaz, Amid, Bağdad, Basra, Bitlis, Bursa, Cezayir, Cezire, Dımışk, Edirne, Erzurum, Haleb, Harput, Hasankeyf, Kiğı, Kostantiniye, Maraş, Mardin, Mısır, Nusaybin, Ruha, Siirt ve Van'dır. Mangır, daha çok yerel ve günlük ticari işlemlerde kullanılmıştır³⁹. Mangırlar üzerindeki yazı ve süsleme özellikleri büyük ölçüde sultani ve akçelerdekine benzer özelliklerdedir. Ancak mangırlar sultani ve akçelere nazaran daha süslüdür denebilir. Her iki yüzü de süslemeli mangırların yanı sıra ön yüzü yazılı arka yüzü yıldız, saadet düğümü, mührü-süleyman motifli, geometrik, bitkisel ya da figür süslemeli mangırlar da vardır. Yazılı mangırlarda ortada harflerle birlikte saadet düğümü motifleri de tasarıma eklenmiştir⁴⁰. Haleb'de basılmış mangırlarda farklı yazıların yer aldığı görülmektedir: "Sikke-i sahib-i zaman" (Zaman sahibinin sikkesi)⁴¹, "Sultan-ı Rum, Acem, Arab" (Rum, Acem, Arab sultanı) ve "Sikke-i dare'l-darb" (sikkenin darb edildiği yer)⁴², "Sultan-ı adalete ve tul-ü ömrühû" (sultanlığı adaletli ve ömrü uzun olsun)⁴³. Kanuni Sultan Süleyman Dönemi sikkelerindeki yazı tipi sülüstür.

Silifke Müzesi'nde yazıları ve tarihi okunabilen biri altın dördü gümüş olmak üzere beş adet Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'ne ait sikke bulunmaktadır:

Katalog No: 1

Müze Envanter No: 3056

Malzemesi: AV / Sultani

Tarihi: H. 92(6)? / M. 1520?

Ön Yüz: (Su)ltan Süleyman (b)
in Selim Han (az)ze nasrûhû

duribe fi (Si)drekapsi (sene) 92(6?) (Selim Han oğlu Sultan Süleyman, Allah zaferini daim etsin, Sidrekapsi'de darb edilmiştir, sene 926?)

Arka Yüz: (D)aribü'n-nadri sahibü'l-izzi ve'n-nasri fi'l-(b)erri ve'l-bahr (Altını kestiren karada ve denizde zafer ve izzet sahibi).

Sikkenin kenarları kısmen deforme olmuştur. Daire şekilli çerçeve dışta inci dizisi bordürlüdür. Ön yüzde Sidrekapsi kelimesinin "ye" harfi uzatılmıştır. Yazılar sülüs hatla yazılmış olup, arka yüzde darib kelimesinin "be" harfi ile fi kelimesinin "ye" harfi uzatılarak satır çizgisi gibi düzenlenmiştir. Arka yüzde küçük saadet düğümü motifleri vardır.



39 Damalı, 2010, 490; Damalı, 2014, 166.

40 Artuk, 2000, 7-11; 18-21, 26-27, 36-37, 46-49, 57-58, 65-66; Damalı, 2010, 587, 592, 600, 649, 710.

41 Damalı, 2010, 586.

42 Damalı, 2010, 587.

43 Damalı, 2010, 587.

Katalog No: 2

Müze Envanter No: 15269

Malzemesi: AR / Akçe

Tarihi: H. 926 / M. 1520

Ön Yüz: Sultan Süleyman bin Selim Han (Selim Han oğlu Sultan Süleyman)

Arka Yüz: Hullide mülkühû, duribe, Koçaniye

(sene) 926 (Allah mülkünü devamlı kılsın, Koçaniye’de darb edilmiştir, sene H. 926 / M. 1520)

Sikkenin kenarları deforme olmuştur. Yazılar ön yüzde bir, arka yüzde çift çizgili bir çerçeve içinde yer almaktadır. Sülüs hatla yazılmış yazılar ön yüzde ortadaki iki ucu saadet düğümlü bir çizgi ile ayrılmıştır. Arka yüzde ise ortada bir benek ile birleştirilmiş çift dairesel yaylı bir düzenleme görülmektedir. Sikke üzerinde bir delik vardır. Bu delik özellikle başkentten uzaktaki darbhane baskılarında gümüşe bronz karıştırılıp karıştırılmadığını kontrol etmek için açılmış olmalıdır⁴⁴.



Katalog No: 3

Müze Envanter No: 5331

Malzemesi: AR / Akçe

Tarihi: H. 926 / M. 1520

Ön Yüz: (Su)ltan (Sü)leyman Şah (bin) Selim (Han) (Selim Han oğlu Sultan Süleyman Şah)

Arka Yüz: (Azze?) nas(rûhû) duribe Haleb Sene 926 (Allah zaferini daim etsin, Haleb’de darb edilmiştir, sene H. 926 / M.1520)

Sikkenin kenarları ve yazıların bir kısmı deforme olmuştur. Her iki yüzde de madalyon içinde yazılar ve ortada saadet düğümü vardır. Saadet düğümü yazılarınla birleştirilmiş bir tasarıma sahiptir. Yazı tipi sülüstür. Madalyonun etrafında inci dizisi kısmen görülebilmektedir.



⁴⁴ Bu deliğin ya kontrol amaçlı ya da küçük olan sikkelerin zinet olarak kullanımı sırasında kaybolmasını engellemek için bir kordona ya da ipe asılması amacıyla oluşturulduğu düşüncelerine yol açmakla birlikte yapılan incelemeler sonucunda, sikkelerdeki bu tip deliklerin sikkelerin tamamen gümüş mü yoksa kaplama mı olduklarının kontrolü için oluşturuldukları fikri kesinlik kazanmaktadır. Bilgi için bk. Schindel ve Pfeiffer Taş, 2015, 360-366.

Katalog No: 4

Müze Envanter No: 15271

Malzemesi: AR / Akçe

Tarihi: H. 926 / M. 1520

Ön Yüz: Sultan Süleyman bin Selim Şah (Selim Şah oğlu Sultan Süleyman)

Arka Yüz: Azze nasrûhû duribe fi sene 926 (Allah zaferini daim etsin, Novar'da darb edilmiştir, sene H. 926 / M. 1520). Kenarları deforme olmuştur. Her iki yüzde de süslü hatlı yazılar, madalyon içinde merkezdeki altı kollu bir yıldız motifinin etrafında daire şeklinde yazılmıştır.



Katalog No: 5

Müze Envanter No: 15272

Malzemesi: AR / Akçe

Tarihi: Yok

Ön Yüz: Sultan Süleyman Şa(h) bin Selim (Han?) (Selim Han oğlu Sultan Süleyman Şah)

Arka Yüz: (Azze) (na)srûhû (du) ribe (N)ovar (Allah zaferini daim etsin, Novar'da darb edilmiştir).

Sikkenin kenarları kırılmış ve yazıların bir kısmı gitmiştir⁴⁵. Her iki yüzde de yazıların İnci dizili bir madalyon içinde yer aldığı görülmektedir. Merkezde, altı kollu küçük bir yıldız motifi vardır. Sikkenin kenarları kırılmış olduğundan tarih kısmı yoktur. Ancak kaynaklarda Kanuni Sultan Süleyman Dönemi sikkelerinde cülus yılı olan tarihin yazılı olduğu bununla birlikte Bağdad, Cezayir, Dımeşk, Mısır, Trablus, Zebid gibi Arab memleketlerinde sikke alışkanlığına bağlı olarak sikkenin darb edildiği tarih, sikkelere yazıldığı için bu bölgelerde yer alan darbhanelerde basılan bu dönem sikkelerinde 926 tarihi dışında sikkenin darb edildiği değişik tarihler de yazılıdır⁴⁶. Buradan yola çıkarak darb yeri Novar olan bu sikkede tarihin 926 olması kuvvetle muhtemeldir.



45 Sikkeler kırılarak yolsuzluklar yapılmış zamanla bu yolsuzluk ve kalpazanlığı önlemek ve gümüş sıkıntısı yaşanmaması için devlet sert çözümlere yönelmiş idam cezası bile getirmiş buna rağmen kalpazanlık tam anlamıyla önlenememiştir. Kanuni Sultan Süleyman'ın son dönemlerinde kalpazanlığın artmaya başladığı da bilinmektedir. Bk. Aykut, 1991, 345-346; Artuk, 2000, XV; Demir, Teoman ve Çakmak, 2015, 122-123. Ayrıntılı bilgi için bk. Kılıç, 199, 184-185.

46 Pere, 1968, 109; Damalı, 2010, 477, 525-529, 554-556, 651-655, 745.

İncelediğimiz beş adet sikkenin genel özellikleri itibariyle Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nin tüm sikke özelliklerini yansıttığı görülmektedir. Kanuni döneminin altın sultanilerinin sınıflandırılmasında ön yüzde yer alan sultan unvanları belirleyicidir. Silifke Müzesi'ndeki sultani (Kat. No. 1), klasik tipte olup sultanın unvanı "Sultan Süleyman bin Selim Han" şeklindedir. Kanuni'nin kendisi sultan babası Selim ise Han unvanlarıyla anılmıştır. Sultanilerin ön yüzünde Sultan unvanlarının yanı sıra "Azze nasrûhû" dua ibaresi ile darb yeri ve cülus tarihi yazılıdır. Sultanilerin arka yüzlerinde ise değişik unvan ve lakaplar ile dua ibareleri vardır. İncelediğimiz sultanide (Kat. No. 1) ve bu dönem sultanilerinin büyük kısmında "Darübü'n-nadri sahibü'l-'izzi ve'n-nasri fi'l-berri ve'l-bahr" (Altını kestiren karada ve denizde zafer ve izzet sahibi) unvanı görülmektedir. Bazı sultanilerin arka yüzlerinde "Sultanü'l-berreyni ve'l-bahreyni" (iki karanın ve iki denizin sultanı), "Sahibü'n-nadri ve'n-nasri fi'l-berri ve'l-bahr" (Altını kestiren karada ve denizde zafer ve izzet sahibi) gibi unvan ve lakapların yanı sıra "Hallada'llahü Mülkehû ve Sultanehû" (Allah mülkünü ve sultanlığını daim kılsın) duası yer almaktadır. Bazı sultanilerde ise cülus tarihi ve darb yerinin arka yüze yazıldığı görülmektedir. Kanuni sultanileri ve dirhemlerinde bazen sikkelerin kalıp farklarına bağlı olarak kaligrafilerinin değişik olduğu gözlemlenmektedir. İncelediğimiz sultanide (Kat. No. 1) de olduğu gibi bazı ibarelerdeki "be" ve "ye" harfleri uzatılmış ve adeta satır çizgisi oluşturulmuştur. Ayrıca arka yüzde harflerin uzatılmasının yanı sıra yazılar arasındaki saadet düğümü motifleri de sikkenin görünümünü zenginleştirmiştir. Saadet düğümü, Osmanlı sikkelerinde en çok kullanılan süsleme motiflerinden birisidir. Bu dönem sikkelerinde büyük çoğunlukla yazıların içinde yer aldığı madalyonlar inci dizili bordürlerle kuşatılmıştır.

Kanuni Dönemi akçeleri de kullanılan unvanlar bakımından değişik tiplere sahiptir. İncelediğimiz dört adet Kanuni Dönemi akçesi standart tipte olup bu akçelerin ön yüzlerinde görülen unvanlar şu şekildedir: "Sultan Süleyman bin Selim Han" (Kat. No. 2), "Sultan Süleyman Şah bin Selim Han" (Kat. No. 3, 5), "Sultan Süleyman bin Selim Şah" (Kat. No. 4). Arka yüzlerinde, "Azze nasrûhû" (Allah zaferini daim etsin) (Kat. No. 3, 4, 5) ya da Hullide mülkûhû (Allah mülkünü devamlı kılsın) (Kat. No. 2) dua ibaresi ile darb yeri ve cülus tarihi yazılıdır. İncelediğimiz gümüş akçelerin ön ve arka yüzlerinde yazıların ortasında küçük bir yıldız motifi (Kat. No.4, 5) ya da bir saadet düğümü (Kat. No. 3) vardır. Kanuni Dönemi akçelerinin bir alt tipi olan 5 no.lu akçede, yıldız motifi ön yüzde Süleyman kelimesinin, arka yüzde ise duribe kelimesinin ortasına yerleştirilmiştir. Bir diğer alt tip olan 4 no.lu akçede ise merkezdeki yıldız motifinin etrafına yazılar daire şeklinde yerleştirilmiştir. Bir başka alt tip ise saadet düğümü motifinin, ön yüzde Süleyman ve şah kelimelerinin, arka yüzde ise nasrûhû ve duribe kelimelerinin ortasında harflerle bağlanarak oluşturulduğu bir tasarımdır (Kat. No.3). Özel bir tasarıma sahip 2 no.lu akçenin ön yüzünde, yazıların ortasında, iki ucu saadet düğümlü yatay bir çizgi, arka yüzünde ise çift dairesel yayın oluşturduğu iki elips madalyon dikkat çeker.

Silifke Müzesi'ndeki Kanuni dönemi sikkelerinin darb yerleri Sidrekapsi, Koçaniye (Kat. No.2), Haleb (Kat. No. 3) ve Novar (Kat. No. 4, 5)'dir.

Tarih boyunca hükümdarlar tarafından bastırılan sikkeler iktidarlarının gücünü yaymak için en temel unsurlardan birisi olarak görülmüştür. Egemenliğin sembolü olan sikkeler bu gücü pekiştiren motiflerle daha da zenginleşmiştir. Silifke Müzesi örnekleri ile ele aldığımız Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'ne ait sikkelerde inci dizili madalyon, elips şekilli madalyon, yıldız ve saadet düğümü motifleri hemen her dönemde sikkeler üzerinde görülen motiflerdir. Bu süslemeler hem astral, hem de egemenliği-gücü pekiştiren sembolik anlamları ile sikkeler üzerinde sevilerek kullanılmıştır. Bunun yanı sıra kullanılan değişik unvan ve lakaplarla da sultanın hakimiyeti güçlü bir şekilde vurgulanmaktadır.

Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethiyle bir imparatorluk haline gelen Osmanlı İmparatorluğu'nda nümismatik açıdan da bir gelişme dönemine girilmiştir. İlk altın sikkenin basılmasıyla birlikte tek madeni paraya dayanan sistem değişmeye başlamıştır. Güçlü bir merkezi otorite yaratmaya çalışan bir ekonomik anlayışla devlet güçlenmeye başlamış ve 16. yüzyılın başlarından itibaren fetihlerle ele geçirilen topraklarda tedavüldeki yerel paraların kullanılmasına izin verilmiş ve devlet tarafından bunların kaç Osmanlı akçesine denk geldiği belirtilmiştir. Böylece Osmanlı Devleti'nde kullanılan para çeşitliliği de artmıştır. Buna bağlı olarak yeni ele geçirilen yerlerdeki darbhanelerde üretilen Osmanlı sikkeleri de bu darbhanelerin önceki sikke alışkanlıklarına bağlı olarak zengin bir çeşitlilik oluşmasını sağlamıştır. Böylece Kanuni dönemiyle birlikte para birimlerindeki farklılıklar belirginleşmiş, yenilikler ortaya çıkmış, kültürel ikonografi ile sikke kompozisyonları, unvan ve lakaplar çeşitlenerek Osmanlı sikke geleneği olgunlaşmıştır.

Sonuç olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun en parlak ve muhteşem dönemi olan Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nde ekonomik zenginliğin sikkelere de yansıdığı görülmektedir. Altmıştan fazla darbhane ana tiplerin pek çok çeşitli varyasyonlarıyla zengin bir sikke çeşitliliği ve metal cinsi bakımından Kanuni sikkeleri, Osmanlı Dönemi'nde farklı ve önemli bir yere sahiptir. Silifke Müzesi sultani ve akçe örnekleri de bu zengin ve muhteşem dönemin küçük bir kesitini sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Artuk, İ., Artuk, C. (1974). İstanbul Arkeoloji Müzeleri Teşhirdeki İslâmî Sikkeler Kataloğu, C.II, İstanbul.
- Artuk, İ. (1980). Osmanlı Beyliği'nin Kurucusu Osman Gazi'ye Ait Sikke, *Türkiye'nin Sosyal ve Ekonomik Tarihi (1071-1920) Kongresi Tebliğleri*, 27-33, Ankara.
- Artuk, İ. (2000). *Kanunî Sultan Süleyman Adına Basılan Sikkeler*, 2. Baskı, Ankara.
- Ayut, N. (1987). Osmanlı İmparatorluğu'nda Sikke Tecdidleri, *Tarih Enstitüsü Dergisi*, Prof. Dr. İbrahim Kafesoğlu Hatıra Sayısı, 257-297.
- Ayut, N. (1991). Osmanlı İmparatorluğu'nda XVII. Asır Ortalarına Kadar Yapılan "Sikke Tashihleri", Prof. Dr. Bekir Kütükoğlu'na Armağan, 343-360, İstanbul.
- Ayut, N. (2002). Osmanlı Sikkeleri, *Türkler* (C.10, 823-842), Ankara.
- Baydur, N. (1997). Sikke, Antik Çağ, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (C.3, 1664-1665) İstanbul.
- Damalı, A. (2001). *150 Devlet 1500 Sultan - İslam Sikkeleri*, İstanbul.
- Damalı, A. (2010). *Osmanlı Sikkeleri Tarihi* (C.2, Sultan Süleyman I), İstanbul.
- Damalı, A. (2014). *A'dan Z'ye Osmanlı Nümismatik El Kitabı*, İstanbul.
- Demir, A., Teoman, G. ve Çakmak, Ş. (2015). I. Selim'den II. Selim'e Kadarki Dönem, *Beçin Definesi* (C.1, 121-124), Ankara.
- Devellioğlu, F. (1990). Sikke, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat* (1141), Ankara.
- Erdem, E. (2006). Osmanlı Para Sistemi ve Tağış Politikası: Dönemsel Bir Analiz, *Bankacılar Dergisi*, 56, 10-28.
- Kılıç, O. (1999). XVI. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı Devleti'nde Kalpazanlık Faaliyetleri, *Osmanlı* (C.3-İktisat, 180-187), Ankara.
- Michel, R. (2013). *The Sultan Collection – An Old Private Collection of Ottoman Coins*, Part 3, Künker, Auktion 231, Osnabrück.
- Pakalın, M. Z. (1971). Akça, *Osmanlı Tarih ve Deyimleri Sözlüğü* (C.I, 32-34), İstanbul.
- Pakalın, M. Z. (1972). Sikke, *Osmanlı Tarih ve Deyimleri Sözlüğü* (C.III, 214-219), İstanbul.

- Paksoy, İ. G. (1997). Sikke, İslam, Türkler'de Sikke, Osmanlı Sikkeleri, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (C.3, 1667-1669) İstanbul.
- Paksoy, İ. G. (2014). Osman Gazi'nin Şimdiye Kadar Yayımlanmış Tek Gümüş Sikkesi Üzerine Düşünceler, *Birinci Uluslararası Anadolu Para Tarihi ve Nüsmatik Kongresi (25-28 Şubat 2013) Bildiriler*, 443-456, Antalya.
- Pamuk, O. (1999). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Paranın Tarihi*, İstanbul.
- Pamuk, O. (2000). *A Monetary History of the Ottoman Empire*, Cambridge University Press.
- Pere, O. N. (1968). *Osmanlılarda Madenî Paralar*, İstanbul.
- Sahillioğlu, H. (1989), Akçe, *Türk Diyanet Vakfı İstanbul Ansiklopedisi* (C.2, 224-227), İstanbul.
- Schindel, N. ve Pfeiffer Taş, Ş. (2015). III. Murad'dan I. Ahmed'e, *Beçin Definesi* (C.1, 125-378), Ankara.
- Srećković, S. (2003). *Akches – Süleyman I Kanunî*, Belgrad.
- Tekin, O. (1998). *Eskiçağda Para-Antik Nüsmatiğe Giriş*, 3. Baskı, İstanbul.
- Tekin, O. (1999). Osmanlı İmparatorluğu'nda Para, *Osmanlı* (C.3-İktisat, 169-179), Ankara.
- Tekin, O. (2002). Başlangıcından Türkiye Cumhuriyeti'ne Kadar Türk Devletlerinin Sikkeleri", *Türkler* (C.5 - Orta Çağ, 413-422), Ankara.
- Tekin, O. (2003). Mangır, *Türk Diyanet Vakfı İstanbul Ansiklopedisi* (C.27, 568), İstanbul.
- Tekin, O. (2009). Sikke, *Türk Diyanet Vakfı İstanbul Ansiklopedisi* (C.37, 179-184), İstanbul.
- Yılmaz, H. (2018). Osman Gâzî'nin Kayıp İkinci Sikkesi ve Osmanlı Kuruluş Tartışmalarına Etkisi, *Âb-ı Hayâtı Aramak-Gönül Tekin'e Armağan*, 763-788, İstanbul.
- Yapı Kredi Kültür Merkezi. (1995). *Yapı Kredi Sikke Koleksiyonu Sergileri 4, Saltanatın İki Yüzü: Yazı ve Tuğra* (Ş. Şentürk, - B. Johnson, Haz.), İstanbul: Yapı Kredi Kültür Merkezi.

MUDANYA’NIN 19. YÜZYIL RUM KİLİSELERİ*



19TH CENTURY GREEK CHURCHES OF MUDANYA*

Ersin AYDIN**

Ayşın ÖZÜGÜL***

Öz

Osmanlı Beyliği’nin Bithynia’da ilk fethettiği (1321) kentlerden biri Mudanya’nın 1924 yılına kadar nüfusunun büyük bir kısmını Rumlar oluşturuyordu. Gerek yazılı kaynaklardan gerekse günümüze ulaşabilen yapılardan Mudanya’da birçok Rum kilisesinin varlığı bilinir. Yeniden inşa edilen on kiliseden ikisi kültür merkezi olarak kullanılmaktadır. Üst örtüleri yok olmuş üç kilisenin de duvarları yıkılmaya yüz tutmuştur. Diğer beş kiliseden sadece birinin yaklaşık 1 metre yükseklikte duvarları günümüze ulaşmıştır. Osmanlı Dönemi’nde 19. yüzyıla kadar istisnalar hariç yeni kilise inşa edilmemiş, Bizans veya 19. Yüzyıl öncesi Osmanlı dönemlerine ait kiliseler padişahın izni ile aslına uygun tamir edilerek kullanılmıştır. Tanzimat (1839) ve Islahat (1856) Fermanları’nın getirdiği yenilikler sayesinde yıkılmaya yüz tutmuş küçük boyutlu kiliseler temelleri üzerlerine daha büyük boyutlarda yeniden yapılmıştır. Osmanlı arşivlerinde bu kiliselerle ilgili belgelerde yeniden inşa sebebi, boyutları, inşaat maliyeti ve bu maliyetin nasıl karşılanacağı, kiliseyi kullanacak cemaat nüfusunun yanı sıra bazı kiliselerin zemin kat planı ve cephe görünüş çizimleri bulunmaktadır. Mudanya’daki Rum kiliselerinin tamamı bazilikal planlıdır, kapı ve pencere açıklıkları yuvarlak kemerli, naosun sütunları, kemerleri ve örtüleri ahşaptır. Bursa ve İstanbul’un çağdaş Rum kiliseleri ile yakın benzerlikleri bulunan yapıların cephe düzenlemeleri ve süslemeleri eklektik üslup özellikleri taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Mudanya, Rum, Ortodoks, Kilise, Osmanlı Dönemi*

Abstract

Until 1924, the majority of the population of Mudanya, one of the towns that Ottomans first conquered in Bithynia (1321), was composed of Greeks. The existence of many Greek churches in Mudanya is known both from written sources and from surviving buildings. Two of the ten churches rebuilt are used as cultural centers. The walls of the three

* Bu çalışma Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim dalında yazılan “Mudanya ve Köylerindeki Geç Osmanlı Dönemi Rum Kiliseleri” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasından üretilmiştir.

** MA. Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bil. Enst., Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Tezli Yüksek Lisans Öğr. ORCID ID: 0000-0002-1564-6387 ♦ E-mail: 701649012@ogr.uludag.edu.tr

*** Dr. Öğr. Üyesi. Uludağ Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü. ORCID ID: 0000-0001-5347-2640 ♦ E-mail: ozugul@uludag.edu.tr

churches whose roofs have been destroyed are about to collapse. Only one of the other five churches has extant with a height of about one meter. In the Ottoman period, except for the exceptions, the new church was not built until the 19th century, the churches belonging to the Byzantine and pre19th-century Ottoman periods were repaired to and used with the permission of the sultan. Owing to the reform brought by the Edicts of Tanzimat (1839) and Islahat (1856), the foundations of small-size churches that were demolished were rebuilt on a larger scale. In the Ottoman archives, the documents related to these churches include the reasons for reconstruction, their size, the cost of construction and how this cost will be met, as well as the community population that will use the church, as well as the ground floor plan and front view drawings of some churches. All of the Greek churches in Mudanya have basilica plan, door and window openings with round arches, as well as columns, arches and inner roofs of the naos, have been constructed of wood. The facade arrangement and decorations of the church buildings in Mudanya which have close similarities with the contemporary Greek churches of Bursa and Istanbul, are in eclectic style.

Keywords: *Mudanya, Greek, Orthodoxs, Church, Ottoman Period,*

GİRİŞ

Marmara (Propontis) Denizi'nin güneydoğu kıyısında bulunan Mudanya'nın (Apameia) güneybatısında Karacabey (Mihaliç), kuzeybatısında Gemlik (Khios, Prusias ad Mare) ve güneydoğusunda Bursa (Prusa ad Olympium) yer almaktadır.

Mudanya'da Osmanlı egemenliği 1321 yılında Orhan Bey'in (1326-135) kenti fethetmesi ile başlamıştır¹. Bölgenin kadim halkı Rumlar, 21. yüzyılın ilk çeyreğine kadar Mudanya'da varlıklarını sürdürmüştür. Türkiye ile Yunanistan arasında 1923'de imzalanan Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi'ne İlişkin Sözleşme ve Protokol² hükümlerine göre 1924 yılında Mudanya ve köylerinden göç eden Rumlar, Yunanistan'ın Halkilidi Yarımadası'nda Yeni Mudanya (Νέα Μουδανιά) ve Yeni Tirilye (Νέα Τριγλία) yerleşimlerini kurmuşlardır. Rumların boşalttığı Mudanya ve köylerine Yunanistan ve Girit Adası'ndan gelen Müslümanlar yerleştirilmiştir.

Osmanlı Devleti, tebaasındaki kişileri İslam dininin şer'i ve örfi hukuk kurallarına göre yönetmiştir. İslam'a göre insanlar, Müslim (Müslüman) ve Gayrimüslim (Müslüman olmayan) olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Osmanlı egemenliğini kabul eden dolayısıyla

1 Uzunçarşılı,1988.

2 Arı, 2000.

İslam hâkimiyetine giren Ehl-i Kitap'a³ mensup Gayrimüslimlere de “zimmî⁴” statüsünde haklar verilmişti. Osmanlı Devleti'nin Erken ve Klasik dönemlerinde İslam'ın şer'i kurallarına göre zimmîlerin yeni ibadethane inşa etmeleri genel bir tutum olarak kabul görmemiş⁵ olsa da Orhan Bey, Yahudilere yeni havra inşa izni verdiği⁶ gibi Anadolu'nun iç kesimlerinden Demirkapı isimli köyden getirdiği Rumları, hisarın batısına aynı isimle anılan bölgeye yerleştirmiş⁷ ve yeni kilise inşa etmelerine izin vermiştir⁸.

İstanbul'un fethini gerçekleştiren Fatih Sultan Mehmet (1451-1481), Gayrimüslimler ile zimmî sözleşmesi çerçevesinde Vezir-i Azam ile eş statüdeki Rum Patrikliği makamına Georgios Skolaris'u (II. Gennadius 1454-1464) atamıştır⁹. Millet-i Rum'un lideri konumundaki Patrik, Konstantinos Patrikliği'nin geleneksel rolünü devam ettirerek; evlenme, boşanma, miras, doğum ve ölümle ilgili hukuki düzenlemeleri yapabilecekti¹⁰. Fatih'in Patrikhane'ye tanıdığı bu imtiyazlar daha sonra tahta çıkan padişahlar tarafından da uygulanmıştır.

Tanzimat Fermanı (1839) öncesinde zimmîlerin yeni ibadethane inşa etmeleri hemen hemen imkânsızken¹¹ (Bizans Dönemi'ne ait kiliselerin tamirleri padişahın izni ile gerçekleşmiş, aslına uygun tamir edilip edilmediği sıkı bir denetime tabi tutulmuştur) Tanzimat ve Islahat (1856) Fermanları'nın getirdiği yenilikler ile Anadolu'nun birçok kentinde olduğu gibi¹² Mudanya ve köylerinde de kilise imar faaliyetlerinde artış olmuştur.

Osmanlı Devleti'nin modernleşme sürecinde Sultan Abdülmecit (1839-1861) tarafından ilan edilen Tanzimat ve Islahat Fermanları ile Gayrimüslimlerin statülerinde değişiklik olmuştur. Tanzimat Fermanı ile Osmanlı tebaasında bulunanların din ve ırk farkı gözetmeksizin kanun önünde eşit haklara sahip oldukları ilan edilmiştir¹³. Ferman'da yer alan “*Mile-i gayrimüsliminin ayınlerine ve diğer milletlere dair vuku bulacak inhaların evvel emirde patriklere ve hahambaşıya havalesi ve oralarca verilen kararların*

3 Ehl-i Kitap: Kur'an-ı Kerime göre ilahi bir dine inanan, Tevrat, Zebur, İncil ve Hz. İbrahim'e verilen suhuf gibi bir kitaba inananlara Ehl-i Kitap denilmektedir (Kaya, 2005).

4 Bir kimsenin yüklendiği, ödemeye mecbur olduğu borç, alacak; himaye, sahip çıkma; antlaşma, ahid anlamlarındaki Zimmî kelimesi kökünden gelen Zimmî terimi, İslam egemenliğini kabul eden Ehl-i Kitap'a mensup Gayrimüslimlerden alınan “Cizye” vergisi karşılığında can ve mal güvenliklerinin yanında ibadetlerini gerçekleştiren kişiler anlamını içermektedir (Fayda, 2013).

5 Koyuncu N, 2014.

6 Koyuncu N, 2014.

7 Kandes, 2006.

8 Karataş, 2019.

9 Augustinos, 2013.

10 Koyuncu N, 2014.

11 Girardelli, 2005.

12 Pekak, 2009; Pekak, 2014; Ekin, 2005; Sağır, 2000; Başak, 2018; Pekak ve Aydın, 1999.

13 Koyuncu A, 2014.

Babiâli'ye bildirilmesi" buyruğu ile patrik ve hahambaşının yetkileri genişletilmiştir¹⁴. İslahat Fermanı ile de Gayrimüslimlerin ibadethane inşa etmeleri önündeki engeller kaldırılmıştır¹⁵. Ferman'ın mabetlerle ilgili "ve ahalisi cümle bir mezhepte bulunan şehir ve kasaba ve karyelerinde icra-i ayine mahsus olan ebniyenin ve gerek mektep ve hastahane ve mezarlık misillü sair mahallerin hey'et asliyeleri üzere tamir ve termimlerine bir gûna mevani ibka olunmayı" hükmü, asırlardır uygulanan tamir yetkisinin teyidinin yanında izin usulünden bahsetmeyişi, ahalisi aynı mezhepten olan yerlerde müceddeten inşa dışında kalan tamirlerin izinsiz veya ruhsatsız yapılabilmesini mümkün kılmıştır¹⁶. Bir başka maddesindeki "Bir mezhebin cemaati yalnız olarak sâiriyle karışık olmayarak bir mahalde bulunur ise o yerde 'ayine müteallık husûsât-ı zâhiren ve alenen icrâda bir türlü kuyuda dücâr olmayıp" buyruğu ile tek bir mezhebin bulunduğu mahallerde dinî ayinlerin yapılması konusundaki kısıtlamalar kaldırılmıştır¹⁷.

Farklı cemaatlerin bir arada yaşadığı yerlerle ilgili "Ahalisi edyânı mühtelifede bulunan cemaatlerden mürekkep olan şehir ve kasaba ve karyelerde ise her bir cemaatin takımı sâkin olduğu ayrıca mahalde bâlâda bast-u beyân olunan usûle ittibâen kendi kilise ve hastahane ve mektep ve mezarlıklarını tamir ve termime muktedir olabilmesi" hükmüyle aynı mahaldeki farklı cemaatlerin müceddeten olmayan tamirleri, Babiâli'ye sunulması ve verilecek cevaba göre hareket edilmesi usulüne tabi kılınmıştır¹⁸.

Müceddeten inşa edilecek mabetler hakkındaki "Ve müceddeten inşa olunması iktiza eyliyen ebniyeye gelince bunlar için ruhsat-ı lâzımayı patrikler veyahut cemaat metropolitleri cânib-i Bâbiâlimizden istidâ edüp Devlet-i Âliyye'mizce bunda bir gûna mevâni-i mülkiye olmadığı halde ruhsat-ı seniyyem erzân kılınması ve bu makûle işlerde hükûmet tarafından vuku bulacak muâmelât küliyen hasbi olması" buyruğu, patrikler ve metropolitler aracılığıyla Babiâli'ye başvuru yapılacağını ve herhangi bir mahsur olmaması halinde ruhsat verileceğini düzenlemiştir¹⁹.

Bu düzenlemelerin etkisiyle nüfusunun büyük çoğunluğunu Rumların oluşturduğu Mudanya ve köylerinde²⁰ Osmanlı arşiv belgelerine göre Mudanya

14 Koyuncu N, 2014.

15 Bozkurt, 1996.

16 Koyuncu N, 2014.

17 Koyuncu N, 2014.

18 Koyuncu N, 2014.

19 Koyuncu N, 2014.

20 2013 yılında Resmi Gazete'de yayımlanarak yürürlüğe giren 6447 Sayılı Kanun ile köy ve belde belediyelerinin tüzel kişiliği kaldırılarak köyler mahalle, belediyeler ise belde ismiyle tek mahalle olarak bağlı buldukları ilçenin belediyesine katılmıştır. Bu kanuna göre Mudanya'nın 36 köyü: Akköy, Altıntaş, Aydınpınar, Bademli, Balabancık, Çağrısan, Çamlık, Çayönü, Çekrice, Çepni, Çınarlı, Dede, Dere, Egerce, Emirler Yenicesi, Esence, Evciler, Göynüklü, Hançerli, Hasköy, İpekyayla, Işıklı, Kaymakoba, Küçük Yenice, Kumyaka, Mesudiye, Mirzaoba, Mürsel, Orhaniye, Söğüt Pınar, Ülküköy, Yalıçiftlik, Yamanköy, Yaylacık, Yörük Yenicesi, Yörükali ve bir beldesi Tirilye, ilçeye bağlı mahalle olmuşlardır.

Merkez'de 19. yüzyılda Aya Pireşkovi²¹ (Ayia Paraskevi) ve Aya Yorgi²² (Ayios Yeoryios) Kiliseleri yapılmıştır. Ayios Yeoryios Kilisesi daha sonra 20. yüzyılın hemen başında yeniden inşa edilmiştir²³. Köylerde Güzelyalı Burgaz'da (Burgos) Taksiyar²⁴ (Taksiarhis), Aydınpınar'da (Misebolu) Aya Yani²⁵ (Ayios Ioannes), Yalıçıftlığı'nda Meryem Ana²⁶ (Panayia), Dereköy'de Aya Pireşkovi (Ayia Paraskevi) / Aya Kiryaki²⁷ (Ayia Kiriaki), Çınarlı'da (Veledler) Aya Paraskevi²⁸ (Ayia Paraskevi), İmralı Adası'nda (Kalolimnos / Emir Ali Ceziresi) Aya Tanaş²⁹ (Ayios Athanasios), Tirilye'de Aya Yani³⁰ (Ayios Ioannes) ve Aya Yorgi³¹ (Ayios Yeoryios) kiliseleri inşa edilmiştir. Geç Osmanlı Mudanya'sında inşa edilen bu kiliseler makalenin konusunu oluşturmaktadır.

Mudanya ve köylerindeki yapılar ile ilgili araştırmalarda bu güne değin genellikle Bizans Dönemi'ne ait kiliseler incelenmiştir. Bursa ve ilçelerindeki vakıf abideleri ve eski eserleri tanıtan 1986 tarihli kitabın Mudanya bölümünde günümüze ulaşan kiliselerin birçoğunun kısaca tanıtımı yapılmıştır³². Bursa ve çevresindeki Post-Bizans Dönemi Kiliseleri başlıklı yüksek lisans tezinde ise bu kitapta tanıtılan kiliseler ele alınmıştır³³. 2018 yılında yayınlanan Bursa ve Çevresindeki Osmanlı Dönemi Ortodoks Kiliseleri başlıklı makalede de Mudanya'daki kiliselerin bir kısmı yer almıştır³⁴.

Bu çalışmada, Osmanlı arşiv belgeleri incelenerek, bugün yerinde olmayanlar dahil, Mudanya ve köylerindeki bütün Rum kiliselerinin, tarihlerinin, evrelerinin, mimarlarının, hangi aziz veya azizeye adandıklarının tespit edilmesi ve yapıların ayrıntılı tanıtılıp değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Mudanya Ayios Yeoryios Kilisesi

Mudanya Mütareke Mahallesi'nde bulunan kilise, deniz kenarına yakın düz bir alanda inşa edilmiştir³⁵. Ayios Yeoryios Kilisesi ile ilgili ilk bilgileri 1676 yılının son ayında Mudanya'da bulunan İngiliz bilim ve din adamı Dr. John Covell vermiştir. Bursa

21 BOA: İ. İrade, İ. DH. Dâhiliye, Dosya No: 963, Gömlek No: 76148.

22 BOA: Bab-1 Asafi, A. {DVNSMHH Mühimme Defterleri, Defter No: 258.

23 Covell, 1998.

24 BOA: İ. İrade, İ. AZN. Adliye ve Mezahib, Dosya No:11 Gömlek No:15.

25 BOA: A. { Bab-1 Asafi, A. {DVNSKLS. d. Kilise Defterleri Dosya No:9.

26 BOA: İ. İrade, İ. AZN. Adliye ve Mezahib, Dosya No: 43 Gömlek No:22.

27 BOA: İ. İrade, İ. HR. Hariciye, Dosya No: 141, Gömlek No: 7392.

28 BOA: Bab-1 Asafi, A. {DVNSMHH Mühimme Defterleri Defter No: 251

29 BOA: İ. İrade, İ. AZN. Adliye ve Mezahib, Dosya No: 44, Gömlek No: 16, s. 3.

30 BOA: İ. İrade, İ. AZN. Adliye ve Mezahib, Dosya No: 16 Gömlek No:44.

31 BOA: Bab-1 Asafi, A. {DVNSMHH Mühimme Defterleri, Defter No: 251, s. 34.

32 Ötügen, Durukan, Acun, Pekak, 1986, 471.

33 Polat, 2013

34 Yıldız, 2018

35 Kilise 40°22' 43. 83'' K enlemi ile 28°52' 52. 88''D boylamında yer almaktadır.

Metropoliti'nin Mudanya'da bu kiliseyi kullandığını aktaran Covell, o tarihlerde onarım gören yapının Mudanya'nın en büyük ve en güzel kilisesi olduğunu vurgulamış, duvar resimlerinden de bahsederek kuzey kapının sol tarafında Bursa Metropoliti olarak görev yaparken Fener Rum Patriği seçilen Khoukhoumis'in tasvirinin yer aldığını yazmıştır³⁶.

Yapının kuzey cephesi orta sıradaki pencerelerden batıdan üçüncüsünün kemer aynasında yedi satırlık bir kitabe (**Fot.1**) bulunmaktadır:

1834

TIMIΩΤΑΤΟΣ ΙΟΡΔΑΝΗΣ Α-
ΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΑΓΑΘΟΣ ΗΜΩΝ ΠΑΤΡΙΩΤΗΣ
ΕΔΩΡΗΣΑΤΟ ΜΝΗΜΗΣ ΧΑΡΙΝ ΚΑΙ ΕΥΛΑ-
ΒΙΑΣ ΑΠΑΝΤΑΣ ΤΟΥΣ ΕΝ ΤΗ ΕΠΙΦΑΝΕΙΑ
ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΤΟΥΤΟΥ ΝΑΟΥ ΛΕΛΑΤΟΜΗΜΕΝΟΥΣ ΛΙΘΟΥΣ Α-
ΡΕΘΕΝΤΑΣ (?) ΕΙΣ ΤΟ ΕΝ ΠΑΛΑΙΟΧΩΡΙΩ ΕΛΑΙΟΤΟΠΙ-
ΟΝ ΤΟΥ ΠΡΟΣ ΟΝ ΕΥΙΝΟΜΟΝΙ Η ΠΟΛΙΣ ΜΟΥΝΔΑΝΙΩΝ³⁷.

"1834. İyi hemşerimiz Anastasiu oğlu Iordines anımsamak için ve dindarlığından dolayı, bu kutsal kilisenin yüzeyindeki bütün yontulmuş taşları Palaikhorio'daki zeytinliğinden getirerek bağışlamıştır. Mudanya O'na minnettardır."³⁸

Kitabede geçen Palaikhorio, 1898 yılına ait Hüdavendigar Vilayeti Salnamesi'nde Mudanya ilçe merkezine 15 dakika mesafedeki Palahorya mevkiisi olmalıdır³⁹. 1834 yılında yeniden inşa edildiği anlaşılan kilisenin Osmanlı arşivlerindeki 1853 tarihli belgede tamir kaydı bulunmaktadır:

"Hüdävendigâr Sancağında Mudanya kazâsında Aya Yorgi mahallesinde vâki' Aya Yorgi Kilisesi demekle ma'rûf bir bâb Rûm kilisesinin sakfı ve cevânib-i erba'ası dıvârları mürûr-ı eyyâm ile müşrif-i harâb olduğundan ma'rifet-i şer'le keşf ve mesâha birle tûlan yigirmi sekiz zirâ' on sekiz parmak ve arzan on tokuz zirâ' on iki parmak ve kadden on zirâ' sekiz parmak ve iki tarafı birer zirâ' üçer parmaktan iki zirâ' altı parmak ve iki tarafı dahî on dörder parmaktan bir zirâ' dört parmak divarı muhit olub fi'l-hakika muhtâc-ı ta'mir idüğü bâ-i'lâm"⁴⁰

36 Covell, 1998.

37 Ötügen, Durukan, Acun, Pekak, 1986, 463.

38 Mudanya Belediyesi, 2019.

39 Hüdavendigar Vilayeti Salnamesi Def'a 25, Matbaa-i Vilayet, H. 1316, s. 278.

40 BOA: Bab-ı Asafi, A. {DVNSMHM Mühimme Defterleri, Defter No: 258, s. 88.

Fot. 1:
Mudanya Ayios
Yeoryios Kilisesi
Kitabesi



Kilisenin boyutları Osmanlı'da yapı işlerinde kullanılan mimar arşını (zira') ölçü birimi ile verilmiştir. Belgenin yazıldığı tarihte 1 mimar arşını 0,758 metredir⁴¹. Buna göre Ayios Yeoryios Kilisesi 21,754 metre uzunluğa, 14,755 metre genişliğe ve 7,818 metre yüksekliğe sahipti. Ayrıca yapının karşılıklı duvar kalınlıkları da yön belirtilmeden 0,85 metre ve 0,43 metre olarak yazılmıştır.

Kilise, 1902-3 yılları arasında yeniden inşa edilmiştir⁴². Mübadele sonrası 1950'li yıllara kadar askeri depo, sonrası belediye sineması olarak kullanılmıştır. Bursa Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 1993 tarihli kararı ile korunması gerekli taşınmaz kültür varlığı olarak tescillenmiştir. Yapı, 1993 yılında tamamlanan restorasyon sonrası Uğur Mumcu ismi ile Kültür Merkezi olarak hizmet vermektedir.

Sahile yaklaşık yüz metre mesafede bulunan yapının batısını Bilgi Sokak, doğusunu 2. Sağlık Sokak, güneyini ise Mustafa Kemal Paşa Caddesi çevreler. Batı doğu ekseninde bazilikal plan tipinde inşa edilen yapı 16,00 metre genişliğe, 31,00 metre uzunluğa ve yaklaşık 10,00 metre yüksekliğe sahiptir. Bugün tek nefli olan naosun özgün halinde iki sütun sırası ile üç nefli ayrılmış olduğu, galeri katında asma tavan üzerinde kalan izlerden anlaşılmaktadır. Bir metre duvar kalınlığına sahip kilise dıştan çift yüzü kırma çatı ile örtülüdür.

Batı cephe düzenlemesi, yapının orta eksenine oturmuş giriş kapısı ve her iki yanında ikişer pencere, galeri katında iki sıra halinde toplam on pencere ve bunların üzerinde, alınlık duvarında ortadaki daire, yanındakiler oval üç pencerenin simetrik olarak yerleştirilmesi ile oluşturulmuştur (Fot. 2a). Ana giriş kapısı açıklığı, pilasterler

41 Taşkın, 2005.

42 Polemes, 1977-78, 112-113'ten aktaran Grémois, 1998, s. 221.

üzerine oturan yuvarlak kemerle çerçevelemiş, ayrıca iki yandan pilasterler, üstte ise üç kademeli bir lentodan oluşan dörtgen bir çerçeve içine alınmıştır. Günümüzde, son restorasyon tarihinin yazılı olduğu mermer levha, yanlarındaki kabartma bezemeli mermer bloklar ve üstte alttakinden daha geniş kyma rekta silmeli ikinci bir lento, kapı çerçevesinin hemen üzerine yerleşmiştir (**Fot. 2b**).



a



b

Fot. 2: Mudanya Ayios Yeoryios Kilisesi Batı Cephe Görünümü ve Ana Giriş Kapısı

Simetrik düzenlenen kuzey ve güney duvarlarda nartekse açılan birer yuvarlak kemerli kapının, kanatları ahşap, kemerli çerçevesi mermerdir. Kapıların batı yanlarında görülen birer yuvarlak kemerli pencere, kemerlerin başlangıç seviyelerine kadar duvar örülerek kapatılmıştır. Kuzeyden kuzey yan nef kapı, önceden daha geniş ve yüksek olan kemerli kapı açıklığına yerleştirilmiştir. Yan nef duvarlarında, galerinin kapatılan pencereleri ile aynı hizada altta iki, üstte üç ve bemaı bir, ana ibadet mekânını aydınlatan altı eş boyutlu pencere vardır. Ayrıca yan neflere ve nartekse açılan kapılar arasında birer küçük daire pencere vardır. Yan cephelerde saçak altındaki korniş, alttaki daha yüksek iki dışbükey silmeden oluşur (**Fot. 3a**).



a



b

Fot. 3: Mudanya Ayios Yeoryios Kilisesi Kuzey ve Doğu Cephe Görünümü

Doğu cephe ekseninde bulunan dışa taşkın yarım daire biçimli apsis cephenin yarı yükseklğine sahiptir. Yarım kubbe ile örtülü apsisin güneydoğusunda bir pencere vardır. Doğu duvarda orta nefi aydınlatan ortadaki yonca, yanlarındaki oval biçimli üç pencereden başka üstte yan nefleri aydınlatan birer pencere görülmektedir. Saçak altındaki korniş içbükey profillidir (Fot. 3b).



Fot. 4: Mudanya Ayios Yeoryios Kilisesi Ana Giriş Kapı Kemerli Üzerindeki Devşirme Mermer Bezeme Levhası

4,00 metre uzunluğa, 14,00 metre genişliğe sahip narteksten orta nef ve yan neflere birer kapı açılır. Orta kapı açıklığı pilasterler ve yuvarlak kemerle çerçevelenmiş, bu da ayrıca, mermer pilasterler ve kyma rekta silmeli bir lento içine alınmıştır. Kapının her iki yanında, kapıya yakın olanları daha geniş olmak üzere ikişer niş bulunur. Galeriye geçiş, narteksin kuzeybatı ve güneybatı köşelerindeki merdivenlerden sağlanır.

İki basamaklı synthrononun bulunduğu apsis ekseninde ve kuzeydoğusunda görülen nişler, dışta kapatılan pencerelerdir. Yan neflerin doğusunda, bemada birer derin niş vardır.

Yapının duvarları -galeri ve apsis hariç- düzgün kesme taş ile örülmüştür. Yapının dışta çift yüzlü kırma çatısı Marsilya kiremiti ile kaplıdır. Kapı ve pencere kanatları ahşap, kapı kemerleri ve çerçeveleri mermer, pencere şebekeleri demirdir. Günümüzde, duvarların iç yüzleri sıvalıdır, resim ya da başka bir süsleme öğesi yoktur. Pencere vitrayları, 1993 yılında tamamlanan restorasyon sırasında yapılmıştır. Ana giriş kapısının kilit taşı üzerindeki yaprak ve çiçek motifi kabartmalı mermer bir blok devşirmedir (Fot. 4).

Mudanya'da 19. yüzyılda kesme taştan inşa edilen tek kilise Bursa Metropolitleri'nin de özellikle yaz aylarında kullandıkları Mudanya Ayios Yeoryios Kilisesi'dir. Boyutları bakımından İstanbul'un büyük boyutlu kiliseleri arasında gösterilen Silivrikapı Panagia Kilisesi (32,35 x 18,51 m.) ile benzerdir⁴³. 19. yüzyılda İstanbul'da inşa edilen Silivrikapı Panayia, Kumkapı Ayia Kiriaki, Beyoğlu ve Kadıköy Ayia Triada Kiliseleri'nin duvarları da kesme taştan örülmüştür⁴⁴.

43 Karaca, 2008.

44 Şarlak, 2010.

Mudanya Ayia Paraskevi Kilisesi

Mudanya’da günümüze ulaşmayan kiliselerden biri Ayia Paraskevi’dir. Mezarlık kilisesi olarak inşa edilen yapının konumu tam olarak belli olmamakla beraber Mudanya ilçe merkezine çar-yek (15 dakika) mesafede bulunan Aya Pireşkovi nam mevkide inşa edildiği bilinmektedir⁴⁵. Kilise, Mudanya’da Sultan I. Murad’ın (1359 - 1389) vakıf arazileri üzerinde bulunan Hristiyan Mezarlığı içerisinde 1885 yılında inşa edilmiştir. Yapının 4.760 kuruş olan inşaat maliyeti kilise vakfı tarafından karşılanmıştır.

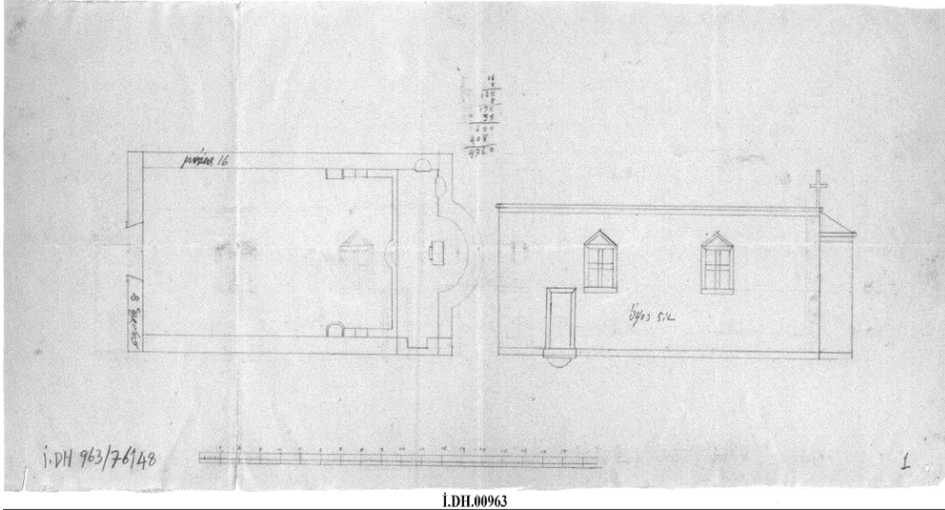
	FİYAT	ADET	KURUŞ
Dip Direk	16	4	64
Çatı Tabanı	28	6	112
Meşe Makası	10	20	200
Payandalık	13	10	130
Çam Taban	25	6	150
Lata	4,5	60	270
Bayrak Tahta	1	300	300
Orta Tavan	8	20,5	170
Ekseri	3,5	20	70
Kargı	2,5	30	70
Tuğla		3.000	330
Kireç		1.000,5	150
Duvarcı Yevmiyesi	15	60	900
Dülger Yevmiyesi	20	30	600
Rençber Yevmiyesi	6	100	600
Taş Götürmek için Hayvan Yevmiyesi			639
TOPLAM			4.760

Tablo 1: Mudanya Ayia Paraskevi Kilisesi İnşaat Maliyeti(BOA: İ. İrade, İ. DH. Dâhiliye, Dosya No: 963, Gömlek No: 76148, s. 2.)

Kiliseyle ilgili Osmanlı arşivlerindeki belgelerde yapının boyutları ve cephe görünüş çizimleri vardır⁴⁶. Bazilikal plan tipinde inşa edilen kilise, 12 metre uzunluğa, 6 metre genişliğe ve 4 metre yüksekliğe sahipti. Yapının duvarları yaklaşık 1 metre kalınlıktaydı (**Fot. 5**).

45 BOA: A. {Bab-1 Asafi A. {DVNSKLS. d. Kilise Defterleri, Defter No:2 s.101

46 BOA: İ. İrade, İ. DH. Dâhiliye, Dosya No: 963, Gömlek No: 76148, s. 1.



Fot. 5: Mudanya Ayia Paraskevi Kilisesi Zemin Kat Planı ve Güney Cephne Görünümü, Arşiv Belgesi

Kilisenin arşiv belgesindeki zemin kat plan çizimine göre yapıya batı cephenin simetri eksenindeki bir kapıdan giriliyordu. Neflerden bir basamak yüksekte bulunan bemanın kuzey duvarında yarım daire, güney duvarında ise dikdörtgen birer niş bulunmaktaydı. Ayrıca kuzey yan nefin doğusunda bir niş daha vardı. İçte ve dışta yarım daire biçimli dışa taşkın apsis, dıştan yarım konik çatı ile örtülüydü. Aynı belgedeki güney cephe görünüş çiziminde ise cephenin batısında düz lentolu bir kapı ve ortasında üçgen alınlıklı iki pencere yer almaktadır.

Aydınınar Ayios Ioannes Kilisesi

Kilisenin adı, Osmanlı arşivlerinde Aya Yani (Ayios Ioannes) olarak geçmekteyken Kandes'in 1879 yılında yayımlanan kitabında Bursa Metropolitliği'ne bağlı Kutsal Havariler'e (Ayios Apostoloi) adanmış olduğu yazılıdır⁴⁷. İlk inşaa tarihi bilinmeyen yapı, Kandes'e göre Bursa Metropoliti Konstantinos (1846-1870) döneminde inşaa edilmiştir. Osmanlı arşivlerinde de kilise ile ilgili 1834 ve 1901 tarihli belgeler bulunmaktadır. 1834 tarihli belgede yapının adı ve boyutları yazılıdır:

“...Mudanya kazâsı kurâsından Mısebolı karyesinde vâki' Aya Yani Kilisâsı dimekle ma'rûf bir bâb Rum kilisâsı mürûr-ı zamân ile müşrif-i harâb olduğuna binâen ... tûlan yigirmi yedi ve arzan on dokuz ve kadden tokuz zirâ' idüğü bâ-i'lâm inhâ kılındığı beyâniyle⁴⁸”

47 Kandes, 1883.

48 BOA: Bab-ı Asafi, A. {DVNSMHM Mühimme Defterleri, Defter No: 251, s. 229.

Fot. 6:
Aydınınar Ayios Ioannes
Kilisesi Kitabesi



Kilisenin o tarihte uzunluğu 20,439 metre, genişliği 14,383 metre ve yüksekliği 6,813 metre olarak inşa edilmesine izin verilmiştir.

1901 tarihli belgede kiliseye ahşaptan galeri katı eklendiği, inşaat maliyeti ve bu maliyetin nasıl karşılandığı ve köy nüfusunun ne kadar olduğu yazılıdır. Ayrıca kilisenin zemin ve galeri kat planları ile batı cephe görünüş çizimleri bulunmaktadır.

“... Mudanya kazâsına tabi Misebolu karyesinde vâki’ Rum kilisâsının harâb olan dehlizinin tecdiden inşâsına ruhsat i’tâsı Rum patrikliğinden istid’â olunmuş ve mezkûr dehlizden maksad inâsa mahsûs mahal olub kilisânın harâb olan yigirmi sekiz arşun sekiz parmak tûlunda ve yigirmi arşun arzında dıvarı taşdan binâ ve tecdid olundukdan sonra üzerine ahşaptan inşâ olunacak dehliz için sarfı iktizâ iden on tokuz bin guruşun kilisâ sanduğının nukûd-ı mevcûdesinden tesviye olunacağı ve karye-i mezkûrede bin iki yüz tokuz Rum nüfûs bulunduğu iş’âr-ı mahallîden anlaşılmış olduğundan sûret-i istid’â makrûn-ı müsâ’ade-i seniyye-i hazret-i pâdişâhî olacağı hâlde ... ol bâbda her ne vechile irâde-i seniyye-i cenâb-ı cihân-bânî müteallik buyurulur ise mantûk-ı münîfi infâz idileceği beyânıyla tezkire-i senâverî terakkim kılındı efendim Fi 23 Zi’lka’de sene (1)317 / Fi 11 Mart sene (1) 316⁴⁹”

1200 Rum nüfusun bulunduğu köyde inşa edilecek kilisenin inşaat maliyeti olan 19 bin kuruş, kilise vakfı tarafından karşılanacağı belirtilmiştir. Kilisenin, ana giriş kapısının üçgen alnlığındaki kitabede (Fot. 6) şöyle yazılıdır:

“ΩΣ ΑΓΑΠΗΤΑ ΤΑ ΣΚΗΝΩΜΑΤΑ ΣΟΥ ΚΥΡΙΑ 1901”

“Sizin Mabetleri Sevdiğiniz Efendi 1901”

49 BOA: İ. İrade, İ. AZN. Adliye ve Mezahib, Dosya No: 37, Gömlek No: 23, s. 4.

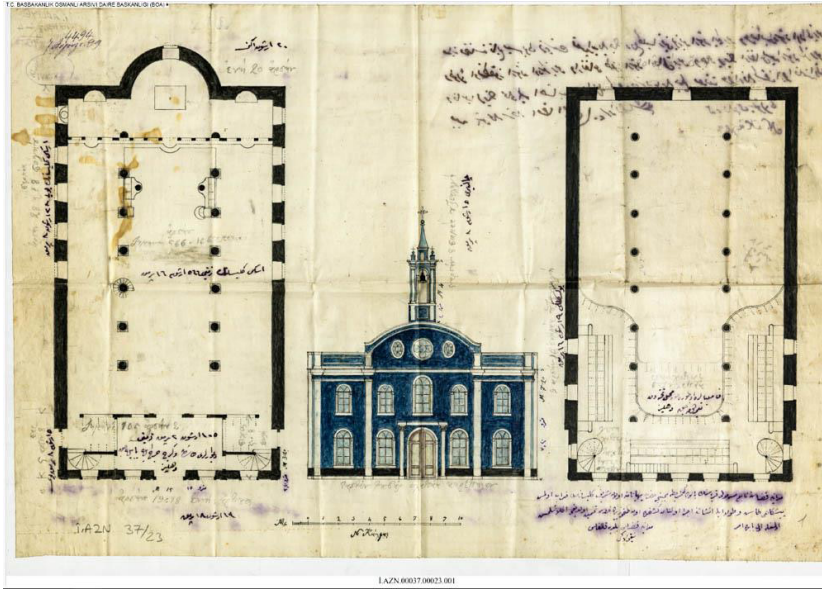
Kitabede geçen cümle, Kitab-ı Mukaddes'in ilk bölümü olan Ahd-i Atık'ten (Eski Ahid) alınmıştır. Tevrat, Peygamberler ve Kitaplar olmak üzere üç bölümü bulunan Ahd-i Atık'in, Kitaplar bölümünün Mezmurlar kısmında seksen üçüncü ilahinin ikinci dizesinde, kitabedeki cümlenin tamamı bulunmaktadır:

“ωσαγαπητα τὰ σκηνώματά σου, κύριε τῶν δυνάμεων”

“Sizin Mabetleri Sevdiğiniziz, Güçlerin Efendisi”

Mübadele sonrası camiye dönüştürülen yapıya 1952-56 yılları arasında minare eklenmiştir⁵⁰. 1980'li yılların başına kadar cami olarak kullanılmış, kuzeydoğusuna yeni bir cami inşa edilmesiyle yapı terk edilmiştir. Günümüzde üst örtüsü tamamen yok olmuş yapının duvarlarını bitkiler sarmalamıştır.

Mahalle meydanında bulunan kilisenin batısını Atatürk Köşkü Caddesi, doğusunu Uluçınar Caddesi, kuzeyini bahçe, güneyini ise isimsiz bir sokak çevreler⁵¹. Batı-doğu doğrultusunda üç nefli bazilikal plan tipinde inşa edilen kilise 25, 477 metre uzunluğa, 15,14 metre genişliğe ve 7 metre yüksekliğe⁵² sahiptir (Fot. 7). Duvar kalınlığı yaklaşık 1 metre olan yapı 1990'lı yılların başına kadar çift yüzlü kırma çatı ile örtülüydü.



Fot. 7: Aydınpınar Ayios Ioannes Kilisesi Zemin ve Galeri Kat Planı ile Batı Cephe Görüntüsü.

50 Ötügen, Durukan, Acun, Pekak, 1986, 469.

51 Kilise 40° 19' 53. 06" K enlemi ile 28° 54' 54. 04" D boylamında yer almaktadır.

52 Bu yüksekliğe çan kulesi dâhil değildir.



a



b

Fot. 8: Aydınpınar Ayios Ioannes Kilisesi Ana Giriş Kapısı ve Batı Cephe Görünümü

Kilisenin giriş cephesi dört pilaster ile nefler genişliğinde üç bölüme ayrılmıştır. Orta bölüm yarım daire alınlıkla, yan bölümler ise kademeli silmelerden oluşan korniş ile sonlanır. Yuvarlak kemerli ana giriş kapısının lento ve söveleri ile kemeri mermer, iki kanadı ise demirdir (Fot. 8a). Kapı açıklığı yanlarda pilasterler, düz bir lento ve yuvarlak kemerle çerçevelenmiş, bu çerçeve ayrıca iki yandan iki pilasterin taşıdığı üçgen alınlıkla çerçevelenmiştir. Orta bölümde ana giriş kapısının yanlarında birer, bu kapı ve pencerelerin ekseninde galeriyi aydınlatan üç pencere görülmektedir. Alınlıktaki üç pencereden ortadaki daire, yanlarındaki ovaldir (Fot. 8b).

Kilisenin güney ve kuzey cepheleri benzer düzenlenmiştir. Yan duvarlarda nartekse açılan birer kapı ve bu kapılar üzerinde galeriye çıkışı sağlayan merdiveni aydınlatan kare küçük bir pencere, bunun da üzerinde galeriyi aydınlatan iki pencere görülür. Yan nef duvarlarında beşer pencere vardır. Bu pencereler ile nartekse açılan kapılar arasındaki birer giriş açıklığı ve bu pencereler ile aynı seviyede bemayı aydınlatan birer pencere sonradan duvar örülerek kapatılmıştır. Ayrıca üstte galeri hizasında görülen ikişer pencere, yan nefler üzerinde uzayan galeriyi aydınlatır(Fot. 9a).

Dıştan beş köşeli apsis, eğimli çatı ile örtülüdür. Apsis üzerinde cepheyi sonlandıran yarım daire alınlık batı cephedeki alınlık ile aynıdır. Doğu duvarın kuzey ve güneyinde üstte yan nefleri ve apsis duvarının ortasında apsisi aydınlatan birer yuvarlak kemerli pencereden apstestekinin kemerinde kilit taşı vardır(Fot. 9b).

Dikdörtgen planlı narteksin kuzeybatı ve güneybatı köşelerindeki galeriye çıkışı sağlayan merdivenler günümüze ulaşmamıştır. Yan neflere açılan kapılar duvar örülerek kapatılmıştır. Orta nefte açılan yuvarlak kemerli kapının yanlarında postamentlere oturan volütlü başlıklar taşıyan pilasterler yükselir. Kapı üzerindeki dikdörtgen alçı levha, zeytin



a



b

Fot. 9: Aydınpınar Ayios Ioannes Kilisesi Güney ve Doğu Cephe Görünümü

yaprakları çelengi ile çerçeveslenmiştir (Fot. 10). Zemini sarı renge boyanmış bu levha içinde günümüzde Arapça:

“*Yâ müfettihal ebvâb iftah lenâ hayral bâb 1951*”

“*Ey kapıları açan, bize en hayırlı kapıyı aç 1951*”

duası yazmaktadır. Zemindeki boyanın kalktığı kısımlarda yunanca kelimeler gözükmektedir. Muhtemelen yapının kilise döneminde bu levhada İncil'den bir dua veya figür yada inşa kitabesi olmalıdır. Levhanın sağında madalyon içine alınmış kabartma yüzün burun ve gözleri tahrip edilmiş olmasına rağmen günümüze ulaşmıştır. Bu kapının her iki yanında ana ibadet mekânına açılan ikişer pencereden kapıya uzak olanlar, olasılıkla camiye dönüştürülürken, örülerek kapatılmıştır.

18 metre uzunluğa ve 13 metre genişliğe sahip ana ibadet mekânı, günümüze ulaşmayan her biri yedişerli iki sıra sütun dizisi ile üç nef ayrılmıştır. Kare başlıklı sütunlara yuvarlak kemerler oturmakta idi (Fot. 11). Bema ve galeri duvarlarında orta nefin beşik tonozunu taşıyan kirişin yuvaları görülebilmektedir. Bema orta neften iki, yan neflerden bir basamak yüksektedir. Bemada yan duvarlarda altta bir niş ve üzerinde bir pencere, yan neflerin doğusunda altta ikişer niş ve üstlerinde birer pencere bulunmaktadır. Bemada görülen pencerelerden yanlardaki tamamen, doğudakiler ise kemer başlangıçlarına kadar duvar örgüsü ile kapatılmıştır. Orta nef genişliğindeki apsiste yaklaşık kırk santimetre yüksekliğe sahip synthronon mevcuttur. 1901 yılında, narteks ve yan neflerin batı yarılarının üzerine galeri eklenmiştir. “U” biçimli galerinin, duvarlarına yaslanmış oturma sıralarının olduğu anlaşılmaktadır (Fot. 7).

Kilisenin içte ve dışta sıvalı olan duvarlarından güney duvarın dış yüzeyindeki



Fot. 10: Aydınpınar Ayios Ioannes Kilisesi Narteksten Naosa Açılan Kapı Üzerindeki Alçı Bezeme Levha



Fot. 11: Aydınpınar Ayios Ioannes Kilisesi Ana İbadet Mekânı Sütunlar, Sacit Pekak Arşivi, 2004.

sıvanın tamamına yakınının dökülmüş olmasından dolayı duvar örgüsü ve malzeme görülebilmektedir. Beden duvarları bir veya daha fazla moloz taş sıraları arasına iki sıra tuğladan oluşan kuşaklar ile almaşık teknikte, köşeler blok taş ile örülmüştür (Fot. 12a). Duvarlarda kullanılan taş türleri biomikrit kayaç, kumtaşı, kireçtaşı ve çamurtaşıdır⁵³. Duvar örgüsü içinde az sayıda, devşirme sütun gövdesi, kazıma haç motifli bir blok gibi devşirme mermer parçalar görülmektedir. Kapı ve pencere açıklıkları tuğla kemerler ile geçilmiştir. Sütunlar, galeri katı, naosdaki kemerler ve orta nefin beşik tonozu ve yan neflerin tavanı ahşaptır.

Yapıyı tanıtan 1986 tarihli kitapta kuzey dizideki batıdan üç ile güney dizideki batıdan birinci sütunların yaklaşık 1,50 metre yükseklikteki sekizgen kaidelere oturduğu belirtilmiştir⁵⁴.

Kilise, cami olarak da kullanılmasından dolayı orijinal süslemesi değişikliğe uğramış, yapı terk edildikten sonra hem kilise hem de cami dönemine ait süslemeler çok bozulmuştur. Alınlıklardaki daire ve oval pencerelerde vitray bulunmaktadır. Doğu duvardaki daire pencere içinde yonca motifi vardır. 2004 yılına ait fotoğraflarda sütunların üzerindeki kemer içlerinde bitki motifleri ve orta nefin beşik tonozunda koyu mavi renge boyanmış gökyüzünde hilal ve yıldız motifleri görülüyordu (Fot. 11). Batı duvarın güney köşesindeki pilaster ile galerinin güney penceresi arasında devşirme kare mermer levhada haç vardır (Fot. 12b).



a



b

Fot. 12: Aydınpınar Ayios Ioannes Kilisesi Güney Cephe Duvar Örgüsü ve Batı Duvarına Yerleştirilmiş Mermer Levha Üzerine Kazınmış Haç.

Mudanya'nın kadim Rum köylerinden Aydınpınar'da bulunan 19. yüzyıl bazilikası, boyutları bakımından Bursa'nın büyük, İstanbul'un orta boyutlu çağdaş kiliselerinden Edirnekapı Ayios Yeoryios ile benzerdir. Mudanya Ayios Yeoryios Kilisesi ile Aydınpınar Ayios Ioannes Kilisesi'nin doğu cephelerinde apsisdeki daire pencere ve

53 Ayengin, 2017.

54 Ötügen, Durukan, Acun, Pekak, 1986, 470.

içindeki yonca motifi benzerdir. Mudanya'nın Osmanlı Dönemi'nde inşa edilen dıştan beş köşeli apside sahip tek kilisedir. Eklektik üslup ile inşa edilen kilisenin batı cephesi, Tirilye Ayios Ioannes Kilisesi ile benzerdir.

Çınarlı Ayia Paraskevi Kilisesi

Kilise, köy meydanında 40° 19' 09. 71'' K enlemi ile 28° 44' 57. 71'' D boylamında 1833 yılında inşa edilmiştir⁵⁵. Osmanlı arşivlerinde kilise ile ilgili 1835 tarihli bir belge:

“Kite kazâsı nâibi ve voyvoda ve sâire mahrûsa-i Burûsaya muzâf Kite kazâsı kurâlarından Veledler nâm karyede vâki' Aya Paraskevi kilisâsı dimekle ma'rûf bir bâb Rum kilisâsının mürûr-ı zamân ile cidârı ve sakfî müşrif-i harâb olduğuna binâen kezâlik isti'lâmî hâvî sâdır olan emr-i şerif mücebine ma'rifet-i şer'le keşf ve mesâha olundukda tûlan on iki buçuk ve arzan altı zira' ki be-hesâb-ı terbi'i yetmiş beş ve kadden üç zira' bir parmak ve etrâf-ı erba'a duvarlarının cenûb ve şimâl taraflarında olan yeni duvarlarının hacmi on altışar ve şark ve garp taraflarında kâin duvarlarının kezâlik hacmi on sekiz parmak idüğü⁵⁶” yazmaktadır.

Çınarlı (Veledler) köyü kilisenin inşa edildiği tarihte Bursa'ya bağlı Kete (Ürünlü) kazasının köyleri arasında yer almaktaydı. Köyde var olan kilisenin duvarları ve çatısının harap olmasından dolayı yeniden inşa edilmiş. 10 metre uzunluğa, 5 metre genişliğe ve yaklaşık 3 metre yüksekliğe sahip yapı, Mudanya'nın bilinenler arasında en küçük boyutlu Rum kilisesi idi.

Dereköy Ayia Paraskevi Kilisesi

Dereköy, Mudanya'da 17. yüzyılın ortalarında kurulmuş bir Rum köyüdür⁵⁷. Köyün doğusunda yerleşime hâkim eğimli bir arazi üzerine inşa edilen kilisenin batısını sokak, kuzey ve güneyini ise evler çevrelemektedir⁵⁸. Batı-doğu doğrultusunda üç nefli bazilikal planda inşa edilmiş kilise, 23 metre uzunluğa, 5 metre genişliğe, doğuda 8, batıda ise 11 metre yüksekliğe sahiptir⁵⁹. Doğu duvardaki üç apsisten ortadaki ana apsis yapıdan 3 metre, yan apsisler ile kuzey ve güney cephelerde bulunan merdiven kuleleri 2 metre dışa taşkındır (Fot. 13a). Duvarları ortalama bir metre kalınlığa sahip yapının kareye yakın dikdörtgen planlı ana ibadet mekânı, her biri altışarlı iki sütun sırası ile üç nefe ayrılmıştır. Yapının, yaklaşık yirmi yıl öncesine kadar var olan çift yüzlü kırma çatısı günümüze ulaşmamıştır (Fot. 13b).

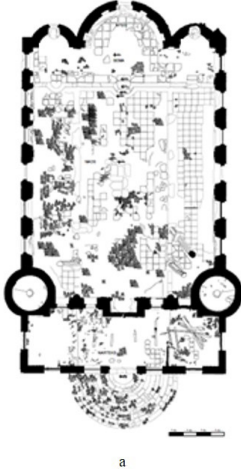
55 Kalogeropoulou Yalçın, 2017, s. 101.

56 BOA: Bab-ı Asafi, A. {DVNSMHH Mühimme Defterleri, Defter No: 251.

57 Mudanya Şer'iyye Sicilleri, D:2 89/5-6

58 Kilise, 40° 18' 59. 66'' K enleminde ve 28° 48' 08. 04'' D boylamında yer almaktadır.

59 Yapı tam olarak doğu-batı doğrultuda inşa edilmemiştir. Yaklaşık 10 derecelik bir sapma ile güneydoğu-kuzeybatı yönünde uzanmaktadır. Anlatım kolaylığı açısından bundan sonra doğu-batı doğrultuda inşa edildiği ifade edilmiştir.



Fot. 13: Dereköy Ayia Paraskevi Kilisesi Zemin Kat Planı, Rölöve, Çizim: Y. Mimar Rahmi Dede ve Doğu Cephe Görünümü, Sacit Pekak Arşivi, 2004.

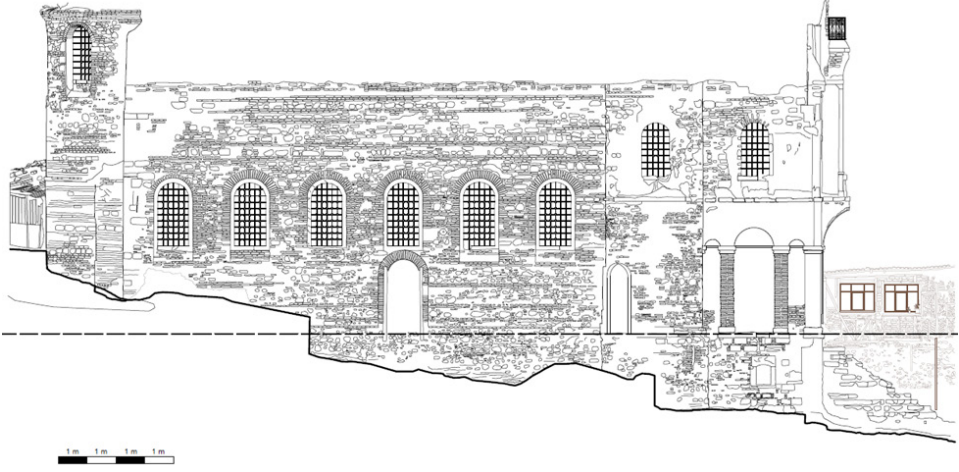
Batı cephe ekseninde bulunan 11 basamaklı yarım daire biçimli taş merdiven nartekse çıkışı sağlamaktadır. Bu merdivenin yanlarında görülen iki kapı ile narteksin altındaki altyapıya girilir. Narteks dörtgen kesitli ayaklar arasındaki batıda dokuz, kuzey ve güneyde ise üçer kemerli *açıklık* ile dışarı açılmaktadır. Narteksin giriş açıklığı dışında, ayakları arasındaki yaklaşık 1 metre yüksekliğe sahip tuğla korkuluklardan kuzeydekiler tamamen yıkılmıştır.

Galeri duvarı, narteksin giriş açıklığı genişliğinde yarım daire planlı dışa taşkındır. Alınlık ortasına kadar yükselen giriş aksındaki bu kısmın ortasında yanlarda pilaster, üstte kemerle çevrelenen pencere görülmektedir. Bu pencerenin iki yanında ikişer pencere ve aralarında birer kör niş narteks açıklıkları ile aynı eksendedir. Cepheyi üstte sonlandıran *üçgen alınlıkta görülen üç pencere, içteki beşik tonozun eğrisini takip eder.*

Simetrik inşa edilmiş kuzey ve güney duvarlarda, yan nefler ile merdiven kulelerine giriş sağlayan birer kapıdan, günümüzde güneydekiler duvar örülerek kapatılmıştır. *Güney duvara yerleştirilen altı pencereden beşi yan nefi, biri bemayı aydınlatmaktadır.* Bunlardan başka, galeri merdivenleri ile bodrumu aydınlatan birer pencereden bodrumunkiler *küçük ve basık kemerlidir (Çizim 1).*

Doğu duvarda nefler genişliğindeki yarım daire üç apsisten ortadaki ana apsis cephe yüksekliğindedir. Ana apsisde altta eksende bir, üstte üç pencere görülür. Cephenin yarı yüksekliğine sahip, ortalarında birer pencere görülen yarım kubbe ile örtülü yan apsislerden güneydeki sonraki bir dönemde inşa edilen kulübe içinde kalmıştır.

Dikdörtgen planlı iki oda ve bir dehlizden oluşan bodrumun kuzey odasından kuzey merdiven kulesine ve güney odaya geçilir. Bodrumu güneyde sınırlayan iç bükey dehlizin bağlantısı toprak yığımı yüzünden takip edilememektedir.



Çizim 1: Ayia Paraskevi Kilisesi Kuzey Cephe Görünüşü, Rölöve, Çizim: Y. Mim. Rahmi Dede

Narteksin doğu duvarının ortasındaki iki kanatlı ahşap kapı, duvarda çıkıntı yapan yanlarda pilasterler, üstte yuvarlak kemerle çevrelenmiştir. Bu kapının her iki yanında orta nefi ve merdiven kulesini aydınlatan ikişer pencere vardır.

Ana ibadet mekânının zemin döşemesi siyah ve beyaz renkli taş levhalarla dama tahtası düzeninde, yan nefler ise sarı taş levhalarla döşenmiştir. Nefler, altışarlı iki sıra sütun dizisi ile ayrılmıştır. Sütunlar, postament üzerinde daire kesitli gövde, en üstte Korint başlığı ve impostan oluşmuştur (Fot. 14a). Orta neften üç, yan neflerden iki basamak yüksekte düzenlenen bemanın yan duvarlarında ikişer niş, bu nişler üzerinde birer pencere vardır. Yan nefler ve bemada görülen pencerelerin üstünde madalyon içine alınmış kabartma serafimler bulunmaktadır. Ana apsis zemininde tek basamaklı synthronon, altta ekseninde bir pencere ve bu pencerenin her iki yanında *üçer niş bulunmaktadır (Fot 14b)*. Yan apsisleri aydınlatan pencerelerinin her iki yanlarında birer yarım soğan kubbeli niş vardır.

Yapının duvarları taş, tuğla ve harç kullanılarak düzensiz almaşık teknikle örülmüştür. Duvarlardaki taş türleri pelmikrit kayacık, kumtaşı, rekristalize kireçtaşı ve kireçtaşıdır⁶⁰. Az miktarda mermer de kullanılmıştır. Batı cephede bodrum kat ve narteksin doğu duvarı farklı boyutlardaki sarımsı gri renkli kesme pelmikrit kayacık ile düzensiz

60 Ayengin, 2017.

örülüdür. Ayrıca narteksin batı ayakları farklı boyutlardaki kare pelmikrit kayaçtan, kuzey ve güney ayaklar ise tuğladandır. Duvarların köşelerinde kesme taşlar kullanılmıştır. Kilisenin yığma duvarları taş ve tuğlanın bir veya daha fazla taş sıranın aralarına iki, üç, beş tuğladan oluşan kuşak ile düzensiz almaşık teknikle örülmüştür. Duvar örgüsünde kullanılan tuğlaların kalınlığı 5, eni 13, boyu 25 ve 30 santimetredir. Kuzey cephede merdiven kulesi ile cephenin doğusu arasında yan nef zemini seviyesine kadar moloz ve kaba yonu taş ile örülüdür. Ayrıca cephenin doğu köşesi kesme taş ile örülüdür. Yan nef zemin seviyesinde tek sıra tuğla üzerine farklı boyutlardaki taşlardan bir sıra ve bu sıranın da üzerinde iki sıra tuğla şerit vardır. Cephedeki yan nef giriş yüksekliğine kadar duvar örgüsü yaklaşık 25-30 santimetre taş üzerine iki sıra tuğla şerit tekrar etmiştir. Giriş üzerinde merdiven kulesi ile cephenin doğusu arasında bulunan pencerelerin arası çoğunlukla tuğla örülüdür. Bu tuğla sıralarının arasında az da olsa taş ve mermer görülmektedir. Pencereler üzeri tek sıra tuğla şerit üzerine tek sıra farklı boyutlarda taş ve bu sıranın da üzeri iki sıra tuğla şerit ile örülüdür. Pencerelerin üstünden saçak altına kadar olan kısımda, taşların arasına düşey tuğlalar yerleştirilmiştir. Kapı ve pencere açıklıklarının üzerleri, radyal dizilmiş tuğla kemerlerle geçilmiştir.



a



b

Fot. 14: Dereköy Ayia Paraskevi Kilisesi Güney Yan Neften Galeriye Bakış, Sacit Pekak Arşivi, 2004 ve Kuzey Yan Neften Bemaya Bakış.

Mudanya Ayios Yeoryios Kilisesi'nden sonra bölgenin ikinci büyük kilisesi olan Dereköy Kilisesi, İstanbul'un orta büyüklükteki Ayakapı Ayios Nikolaos ve Beşiktaş Köyiçi Panayia Kiliseleri ile benzer boyutlardadır. Tirilye Ayios Ioannes Kilisesi ile birlikte Mudanya'nın 19. yüzyılda inşa edilmiş üç apsisli kiliseleridir. Ayrıca bu iki kilisenin yan duvarlarında galeriye çıkışı sağlayan dışa taşkın daire merdiven kuleleri vardır. Dereköy bazilikası ile aynı dönemde Gölyazı'da inşa edilen Ayios Panteleimon Kilisesi de üç apsislidir. Yan nef pencereleri üzerindeki madalyon içine alınmış alçı kabartma serafimler, Tirilye'deki Ayios Ioannes Kilisesi'nin ana giriş kapısında görülen mermer kabartma serafimlere benzerdir.

Güzelyalı Burgaz Taksiarhis Kilisesi

Günümüze ulaşamayan kilise, 40° 21' 16. 65'' K enlemi ile 28° 55' 51. 36'' D boylamında bulunmaktaydı. Nüfus mübadelesi sonrası cami olarak kullanılan yapı, 2000'li yılların başında yıkılarak yerine prefabrik cami inşa edilmiştir.

İlk yapım tarihi bilinmeyen Taksiarhis Kilisesi, 1894 yılında temelleri üzerine yeniden yapılmıştır⁶¹. Osmanlı arşivinde bulunan bir belge, kilisenin yeniden inşasıyla ilgili bilgi verir:

“Mudanya kazâsına tâbi' Burgos karyesinde kâin Taksiarhi nâm Rum kilisâsının mâil-i inhidâm olduğundan bahisle tecdîden inşâsına ruhsat i'tası hakkında Rum patrikliğinden bâ-takrîr vukû' bulan istid'â üzerine sebk iden isti'lâma cevaben Siyâk-ı iş'âra nazaran karye-i mezkûrede Rum cemâ'ati yüz üç hânedede beş yüz kırk beş nüfustan ibâret olub kilisânın eski temelleri üzerine tûlan on tokuz metro yetmiş santim ve arzan on dört metro yigirmi santim ve irtifâ'an tokuz metro ve kârgir olarak inşâ ve inde'l-keşf masârif-i inşâ'iyesi olan seksen sekiz bin tokuz yüz altmış guruşdan bir kısmını kilise nukudundan ve mütebâkisinin ahâlî zimmetindeki kilisâ akçesinden tesviye ve ifâ kılınacağı ve ol bâbda mahzûr olmadığı anlaşıldığından Dîvân-ı Hümâyûn kalemi müzekkeresinde beyân olunduğu⁶²”.

Taksiarhis Kilisesi'nin 19,70 metre uzunluğunda, 14,20 metre genişliğinde ve 9 metre yüksekliğinde temelleri üzerine yeniden inşa edilmesine izin verilmiştir. İnşaat maliyeti olan seksen sekiz bin kuruşun bir kısmı kilise vakfından bir kısmının da cemaati tarafından karşılanacağı belirtilmiştir. 19. yüzyılın sonunda köy nüfusu 545 kişiden oluşmaktaydı.

Sahile yaklaşık elli metre mesafe bulunan kilisenin yıkılmadan önce çekilmiş bir fotoğrafında yapının dört yüzlü kırma çatı ile örtülü olduğu görülür (**Fot. 15**). Batı duvar ortasında bulunan giriş kapısı ve her iki yanındaki eş boyutlu birer pencere yuvarlak kemerlidir. Kilisenin güney duvarında özgün halinde üç pencere olup, batıdan birincisi, sonradan inşa edilmiş minarenin kapısına dönüştürülmüş olmalıdır. Kilisenin içini ve kuzey ile doğu cephelerini gösteren görsel veya yazılı kaynağa bu çalışmada ulaşılmamıştır.

İmralı Adası Ayios Athanasios Kilisesi

Ada, Mudanya'nın yaklaşık 35 kilometre kuzeybatısında yer almaktadır. Bizanslı tarihçi Theophanes (758-818), Kalolimnos olarak adlandırılan adada altı yıl yaşamış,⁶³ burada Metamorphosis (İsa'nın Suret Değişimi) Manastırı'nı kurmuştur⁶⁴. Osmanlı

61 BOA: Bab-ı Asafi, {DVNSKLS.d. Kilise Defterleri, Defter No: 3., s. 75.

62 BOA: İ. İrade, İ. AZN. Adliye ve Mezahib, Dosya No: 11., Gömlek No: 15.

63 Ahmetbeyoğlu, 2009/2.

64 Kuyu, 1999.

Fot. 15:
Güzelyalı
Burgaz
Taksiarhis
Kilisesi, Raif
Kaplıanoğlu
Arşivi, 1998.



egemenliğinin başladığı 14. yüzyılın ortalarından itibaren, adanın fatihine izafeten “Emir Ali Bey Ceziresi” olarak adlandırılmıştır⁶⁵. 1677 yılında Emir Ali’yi ziyaret eden Dr. J. Covell, *İmraltı’da* Arnavutköy ve Kalolimnos olmak üzere iki yerleşimin bulunduğunu, buralarda hiçbir Türk’ün yaşamadığını ve beş manastırın bulunduğunu belirtmiştir⁶⁶. 19. Yüzyılda Arnavutların boşalttığı köye Rumlar yerleşmiş ve Metamorphosis Manastırının güneyinde Hagios Georgis adıyla anılan üçüncü bir Rum köyü kurulmuştur⁶⁷. 1915 yılında 689 erkek, 699 kadın olmak üzere toplam 1.388 Gayrimüslim yaşamaktaydı⁶⁸. Günümüzde askeri bölge olarak kullanılan adada araştırma yapılamamıştır. Osmanlı arşivlerinde bulunan 1902 tarihli belgeye göre inşa edildiği bilinmeyen Aya Tanaş Kilisesi’nin, temelleri üzerine yeniden inşa edileceği yazılıdır:

“... Mudanya kazâsına tâbi’ Emir Ali cezîresinde vâki’ Aya Tanaş nâm Rum kilisâsının hareket-i arzdan münhedim olmasına mebnî eski temelleri üzerine inşâ ve ittisâlinde bir çan kulesi binâsı için ruhsat i’tâsı Rum patrikliğinden istid’â olunmuş ve mezkûr kilisânın inşâsına ruhsat virildiğine dâir kilisânın eski temelleri üzerine üstü ahşab ve divarları âdî taştan ve hatılları tuğla ve kerpiçten olmak üzere tûlan yigirmi sekiz ve arzan on sekiz ve irtifâan on buçuk arşun ve sakfının ve çan kulesinin ahşab olmak üzere sakfdan i’tibâren tûlan ve arzan ikişer buçuk ve kadden yedi arşun on sekiz parmak cesâmetinde inşâ ve masârif-i mütehamminesi olan altı yüz altunun hâsılât-ı vakfiyeden

65 Kuyu, 1999.

66 Covell, 1998.

67 Kuyu, 1999.

68 BOA : DH. Dahiliye, DH. SN. THR. Sicill-i Nüfus Tahrirat Kalemi, Dosya No: 58, Gömlek No:85.

müterâkim mebâliğden tesviye ve ifâ olunacağı ve cezire-i mezkûrede iki yüz elli hânede bin üç yüz elli nüfûs sırf Rum ahâlî olduğu ve kilisâ ile kulenin inşâsında mahzûr bulunmadığı ...terkim olundu efendim183⁶⁹

Depremlerden hasar gören eski kilisenin temelleri üzerine 21,19 metre uzunlukta, 13,62 metre genişlikte ve 7,94 metre yüksekliğe sahip olarak yeniden inşa edilmesine izin verilmiştir. Yapının duvarlarında taş, tuğla ve kerpiç; çatısı ve çan kulesinde ise ahşap kullanılacağı belirtilmiştir. Çan kulesinin kare gövdesinin bir kenarı 1,89 metre, yüksekliği ise 5,29 metre olarak inşa edilmesine izin verilmiştir.

Tirilye Ayios Yeoryios Kilisesi

Tirilye'nin, bölgede bulunan Apollon, Zeus ve Kybele kültlerine ait yazıtlardan dolayı doğrudan Megara kolonisi veya bu koloniyeye bağlı bir yerleşim olduğu düşünülmektedir⁷⁰. 11. yüzyılın ortalarında Mikhael Psellos tarafından Opsikion Themasi'nin bir yargıcına yazılan mektupta yerleşimin adı "Trigleia" geçmektedir⁷¹. 14. yüzyılın sonlarına doğru Mudanya ve civarında Osmanlı egemenliğine en geç Tirilye girmiştir⁷². Osmanlı arşivlerine göre 1409 yılında "Dirige'nin" gelirleri Sultan Yıldırım Bayezid (1389-1402) Vakfına akar olmuştur⁷³. Günümüzde Tirilye'de ibadete açık bir kilise veya manastır bulunmamaktadır. Bizans Dönemi'nden miras kiliselerin⁷⁴yanısıra 19. yüzyılda inşa edilmiş iki kiliseden Ayios Yeoryios Kilisesi Mudanya Belediyesi tarafından kültür merkezi olarak kullanılıyorken Ayios Ioannes Kilisesi özel mülkiyet arazisi içindedir.

Faruk Çelik adıyla hizmet veren yapı, sahile inen İskele Caddesi ile Eskipazar Caddesi arasında 40° 23' 30. 19" K enlemi ile 28° 47' 39. 19" D boylamında yer almaktadır. İlk olarak ne zaman inşa edildiği bilinmeyen kiliseyle ilgili Osmanlı arşivlerindeki1835 tarihli belge bilgi verir:

"... Mudanya nâibine ve voyvoda ve sâire Mahrûse-i Galata'ya muzâf Mudanya kazâsı kurâlarından Tirilye karyesinde vâki' Aya Yorgi ve Aya Yani nâm iki aded Rum kilisâları mürûr-ı zamân ile müşrif-i harâb olduğuna binâen bâlâda zikr olunan Aya Yorgi kilisesi tûlan otuz iki ve

69 BOA: İ. İrade, İ. AZN. Adliye ve Mezahib, Dosya No: 44, Gömlek No: 16, s. 3.

70 Hasluck, 1910.

71 Pekak, 2009.

72 Mango ve Ševčenko, 1973.

73 BOA: Bab-ı Defteri, D.CMH. d, Defter No: 26632.

74 Tirilye'nin merkezinde sahile yaklaşık yüz metre mesafede bulunan Fatih Camii, güneybatısında Panagia Pantobasilissa (Kemerli Kilise), mahallenin hemen çıkışında Karacabey Caddesi üzerinde Rum Mezarlığı'nın karşısında Medikion Manastırı, Tirilye'den yaklaşık 5 km uzaklıkta sahil kenarında zeytinliğin içinde Pelekete Manastırı ve Tirilye'den yaklaşık 45 dakika yürüme mesafesinde güneydoğusundaki bir dağın yamacında Batheos Rhyakos - Soterios Manastırı Bizans Döneminde inşa edilmiştir (Pekak, 2009).

arzan yigirmi zira' ki be-hisâb-ı terbi'î yedi yüz dört ve kadden on zira' olub cevânib-i erba'asında yigirmi iki adet pencere ve üç kapu olduğu ...⁷⁵

Kilisenin 24,224 metre uzunlukta, 15,14 metre genişlikte ve 4,542 metre yüksekliğinde, duvarlarında 22 pencere ve 3 kapı olarak inşa edilmesine izin verilmiştir. Günümüzde yapının güney duvarı batı köşesi saçak altında bulunan bir kesme taş üzerinde 1834 yazılıdır (**Fot. 16a**). Nüfus mübadelesi sonrası, yakınında bulunan Taş Mektep'te yatılı eğitim alan kimsesiz çocukların yemekhanesi olarak kullanılmıştır.

Batı-doğu doğrultusunda inşa edilen kilise üç nefli bazilikal plan tipindedir. Batı duvarı ortasında yapıya giriş sağlayan iki kanatlı ahşap bir kapı vardır. Duvarın üst bölümünde galeriyi aydınlatan üç pencereden kapı eksenindeki yanlarındakilerden daha dar ve daha yüksektir. Kuzey ve güney duvarların benzer düzenlendiği kilisede, sokak zemininden bir basamak yüksekte nartekse açılan birer giriş kapısı ve bu kapılar üzerinde galeriyi aydınlatan bir pencere vardır. Eş boyutlu beş pencere yan neflere, bir pencere ise bemaya açılır (**Fot. 16b**). Galeriyi aydınlatan pencereler hariç diğer pencere açıklıkları yuvarlak kemerli olup içlerine dikdörtgen çerçeve yerleştirilmiştir.



a



b

Fot. 16: Tirilye Ayios Yeoryios Kilisesi Güney Duvarı Batı Köşesindeki Taş Üzerine Kazınmış Tarih ve Kuzey Cephe Görünümü.

Apsis, yarım daire planlı ve dışa taşkındır. *Eğimli çatı ile örtülü apsinin* duvarında ortada bir pencere, yan neflerin doğu duvarlarında ise birer üst pencere yer alır (**Fot 17**). Kilise dışta nef ayırımını belli eden kırma çatı ile örtülüdür.

Ana ibadet mekânını dörderli iki sütun dizisi üç nef ayırmaktadır. Ahşap postamentler üzerinde yükselen bağdadi sütunlar arasında yuvarlak kemerler, yuvarlak yastıklara oturur. Orta nef beşik tonozla, yan nefler ise düz tavan ile örtülüdür (**Fot. 18a**). Kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlı bema, neflerden bir basamak yüksektedir.

75 BOA: Bab-1 Asafi, A. {DVNSMHH Mühimme Defterleri, Defter No: 251, s. 34.

Bemanın kuzey ve güney duvarından birer, yan nefler hizasında doğu duvarında ikişer niş bulunmaktadır. Yapıyı içte doğuda sınırlayan apsisin ortasında bir pencere ve her iki yanında birer niş görülür. Narteksin güneybatı köşesinde bulunan merdiven galeriye çıkışı sağlar. Narteks ölçülerindeki galeriyi batıda ahşap parmaklıklı korkuluk sınırlar (Fot. 18b).



Fot. 17: Tirilye Ayios Yeoryios Kilisesi Doğu Cephe Görünümü.



a



b

Fot. 18: Tirilye Ayios Yeoryios Kilisesi Narteksten Doğuya Bakış ve Güney Yan Neften Batıya Bakış.

Kilisenin yığma duvarlarında kaba yonu, moloz ile kesme taş ve tuğla kullanılmıştır. Doğu duvarda üç sıra taş üzerine iki sıra tuğla örgüsünü takip eden almaşık teknik kullanılmıştır. Kilisenin pencereleri, kapıları, sütunları, galeri ve örtü sistemi ahşaptır. Pencere şebekeleri demirdir. Batı cephede, mermer bir mezar steli, duvar örgüsü içine, kabartmalı yüzü dışa bakacak şekilde yerleştirilmiştir. İçte duvarları *sıvalı ve badanalı olan kilisenin* ahşap kemerlerinde beyaz, yeşil ve kırmızı rengi tekrarlayan şerit vardır.

Mübadele sonrası yemekhane, düğün salonu ve sinema gibi farklı işlevlerde kullanılmış yapı özgünlüğünü kaybetmiştir. Saçak altında dolanan geniş iç bükey silme, İstanbul Samatya'da 1833 yılında inşa edilmiş Ayios Minas ve 1830 yılında Yenikapı'da inşa edilen Ayios Theodoros Kiliseleri'nde görülmektedir⁷⁶. Ayios Minas Kilisesi'nin duvar örgüsü ve doğu ile batı duvardaki üçlü pencere düzenlemeleri Tirilye Ayios Yeoryios Kilisesi ile benzerdir.

Tirilye Ayios Ioannes Kilisesi (Dündar Evi)

Günümüzde özel mülkiyet arazisi içinde bulunan bazilika, Taş Mektep'in kuzeyinde, 40°23'33.21''K enlemi ile 28°47'40.79''D boylamında yer almaktadır. Mübadele sonrası ev olarak kullanılan yapı, bölgede "Dündar Evi" olarak bilinmektedir. 1894 tarihli arşiv belgesi, kilisenin 19. yüzyıl sonunda yeniden inşası ile ilgili bilgi verir:

"... Mudanya kazâsına tâbi' Tirilye nâhiyesinde Servi mahallesinde kâin Aya Yorgi Kilisâsının harâb olmasına mebni müceddeden inşâsına ruhsat i'tâsı Rum patrikliğinden istid'â olunmuş ve zikr olunan kilisâyâ başka mahal ilâve idilmeyerek tûlan yigirmi beş ve arzan on sekiz ve irtifâ'an on zira' cesâmetinde kârgîr ve sakfi ahşab olmak üzere inşâ edileceği ve karye-i mezkûrede Hristiyan ahâlîsinin mezkûr kilisâdan mâ'adâ altı bâb kilisâları mevcûd ve Rum cemâ'atinin sekiz yüz yetmiş altı hânede beş bin nüfûsdan ibâret olub kilisânın masârif-i inşâ'îyesi olan altı bin guruşdan dört yüz aded Osmanlı lirası ... terkîm olundu efendim⁷⁷"

Eski kilisenin yerine inşa edilecek yapının 18,925 metre uzunlukta, 13,626 metre genişlikte ve 7,57 metre yükseklikte inşa edilebileceği belirtilmiştir. Belgede belirtilen ölçülerin Ayios Ioannes Kilisesi'nin ölçüleri ile aynı olmasından dolayı "Aya Yorgi" ifadesi hatalı yazılmış olmalıdır.

Batı-doğu ekseninde üç nefli inşa edilmiş bazilikanın narteks ve galerisi konut, üst örtüsü yok olmuş ana ibadet mekânı ve apsisi ise bahçe olarak kullanılmaktadır. Batı duvar ortasında bulunan iki kanatlı, pilaster ve yuvarlak kemer ile çerçevlenmiş kapı, dıştan ayrıca iki pilaster üzerine oturan kademli bir lento ile çevrelenmiştir. Kemer ile lento arasında kalan üçgen alanlar kabartma iki serafimler işlenmiştir (Fot. 19a). Bu

76 Şarlak, 2010.

77 BOA: İ. İrade, İ. AZN. Adliye ve Mezahib, Dosya No: 16, Gömlek No: 44, s. 3.

kapının her iki yanında narteksi aydınlatan iki sıra pencereden alt sıradakiler kareye yakın dikdörtgen, üst sıradakiler daha dar ve uzundur. Galerinin batı duvarını düşey dört pilaster üç bölüme ayırmaktadır. Orta bölümde ana giriş kapısının düşey eksenindeki iki pencereden alttaki dar ve yüksek dikdörtgen, üstteki dairedir. Yan bölümlerde eş boyutta, yuvarlak kemerli birer pencere görülmektedir (**Fot. 19b**).



a



b

Fot. 19: Tirilye Ayios Ioannes Kilisesi Ana Giriş Kapısındaki Kabartma Serafim ve Batı Cephe Görünümü

Kuzey cephede nartekse açılan yuvarlak kemerli kapı, ana giriş kapısı gibi çevrelenmiş, kemer üzerindeki silme üstündeki kör kemer içinde küçük bir pencere vardır. Yan nef ile narteks arasında galeriye çıkışı sağlayan dönel merdiven kulesinin girişi tuğla, üzerindeki pencere ise taş ve tuğla ile örülerek kapatılmıştır. Kuzey duvardaki üç pencereden batıdan birincisinin altındaki duvarın yıkılmasıyla kapı açılmış, diğer ikisinin de kemer başlangıçlarına kadar tuğla ile duvar örülmüştür. Bunların dışında bema ve galeriyi aydınlatan özgün birer pencere vardır (**Fot. 20a**). Kuzey duvar ile aynı şekilde düzenlenen güney duvarda galeri merdivenindeki giriş ve pencere ile nartekse açılan kapı, taş ve tuğla duvarla kapatılmıştır.

Doğu duvarda iki kademeli dışa taşkın üç apsis vardır. Oldukça eğimli bir arazi üzerine inşa edilmesinden dolayı ana apsisin altına bir altyapı eklenmiştir. Kemerli bir girişi bulunan bu mekânın batı, kuzey ve güney duvarlarında birer niş vardır (**Fot. 20b**). Apsis duvarlarında birer pencere görülmektedir (**Fot. 21**).



a



b

Fot. 20: Tirilye Ayios Yeoryios Kilisesi Kuzey Cephe Görünümü ve Ana Apsis Altındaki Oda



Fot. 21: Tirilye Ayios Ioannes Kilisesi Doğu Cephe Görünümü

Kilisenin duvarlarında taş ve tuğlanın yanı sıra devşirme üç mermer mezar steli, arşitrav, friz ve sütun gövde parçaları kullanılmıştır. Apsislerin duvarları hariç kesme, moloz taş ve tuğla, düzensiz almasıık teknik ile örülmüştür. Duvarların köşeleri blok taşla, apsislerin duvarı ise tuğla ile örülmüştür.

Kilisenin bulunduğu mahalle sakinlerinin ifadelerine göre yapı, papazların yetiştirildiği mektep binası olarak kullanılmıştır. Bu anlatıların doğruluğu şüphelidir. Zira yapının planı ve mimari özellikleri, bölgedeki diğer kiliselerin plan ve mimari özellikleri ile benzerlik göstermektedir. Öncelikle yapı, batı-doğu doğrultusunda bölgenin diğer Osmanlı Dönemi kiliselerinde olduğu gibi bazilikal plan tipine sahiptir. Tirilye Ayios Yeoryios, Dereköy Ayia Paraskevi ve Aydınpınar ile Tirilye Ayios Ioannes kiliselerinin uzun kenar uzunluklarının yan kenar uzunluklarına oranı (1,6) yaklaşık olarak aynıdır. Batı duvardaki giriş ve pencere açıklıklarının yerleşimi, narteks ile galeri kat ayrımını belli eden yatay korniş ve cepheyi üstte orta nef hizasında sonlandıran alınlık, Mudanya ve köylerindeki 19. yüzyıl Rum kiliselerinin batı cephe düzenlemeleriyle yakinen benzerdir. Kilisenin batı duvar ortasındaki yuvarlak kemerli ana giriş kapısı, yanlarda pilasterlerle, üstte kademeli lento ile çerçevelenmesi Mudanya Ayios Yeoryios ve Aydınpınar Ayios Ioannes kiliselerinin ana giriş kapılarıyla benzerlik göstermektedir. Batı duvarı üstte orta nef genişliğinde sınırlayan yarım daire alınlık ve yüzeyindeki tek daire pencere, Aydınpınar Ayios Ioannes Kilisesi'nin batı duvarındaki yarım daire alınlık ve yüzeyindeki üç pencereden ortadaki daire pencere ile benzerdir. Kuzey ve güney duvarda narteks ile naos arasında dışa çıkıntı yapan daire merdiven kuleleri, Dereköy Ayia Paraskevi Kilisesi'nin yan duvarlarındaki narteks ile naos arasındaki daire merdiven kuleleri ortak özellikleri arasındadır. Mudanya ve Tirilye Ayios Yeoryios Kiliseleri, Aydınpınar ve Tirilye Ayios Ioannes Kiliseleri'nin benzer oldukları bir diğer özellik de yan duvarların batısında nartekse açılan birer kapının bulunmasıdır. Keza bu dört kilise ve Dereköy Ayia Paraskevi Kilisesi'nin kuzey ve güney duvarlarında naosu aydınlatan (her biri kendi içinde eş büyüklükte ve farklı sayılarda) tek sıra pencereler görülmektedir.

Tirilye Ayios Ioannes Kilisesi'nin planı ve mimari özellikleri bakımından bölgedeki diğer kiliseler ile yukarıda açıklanan benzerliklerden dolayı kilise olarak inşa edilmiş olmalıdır.

Yalıçiftliği Panayia Kilisesi

Günümüze sadece yaklaşık bir buçuk metre duvar kalıntısı ulaşan köy meydanındaki kilise, 40° 21' 16. 23" Kuzey enlemi ve 28° 42' 58. 67" Doğu boylamında bulunmaktadır.

Bir ikonanın arka yüzünde yazan nota göre Yalıçiftlikli Rumlar, Atina'nın kuzeybatısında bulunan Ağrafa Dağları'ndaki Karpenisi (Redina) kasabasından 1760 yılı civarında gelmişler⁷⁸. Osmanlı arşivlerinde bulunan 1857 tarihli belgede, köyde en erken 1760'lı yıllarda inşa edilmiş kilise hakkında bilgi vardır:

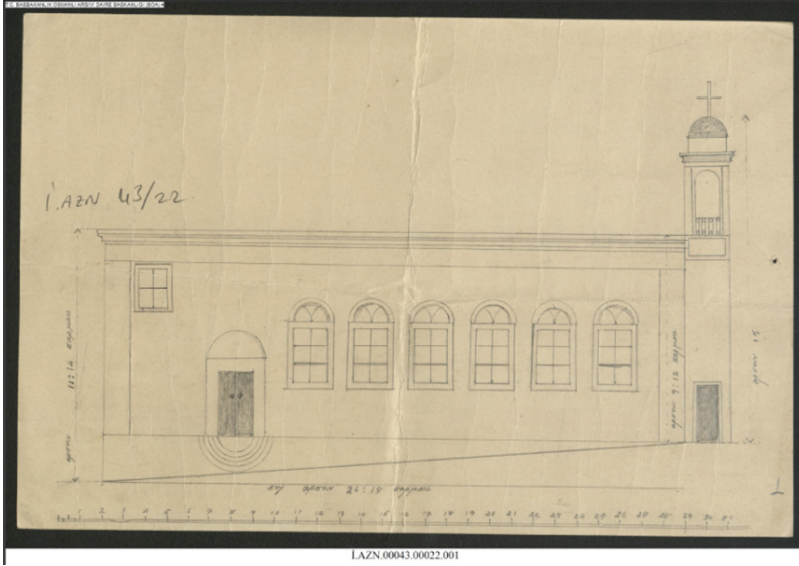
“... Nefs-i Burûsaya tâbi' Yalıçiftliği nâm karyede kâin Meryem Ana Kilisâsı demekle ma'rûf tûlan yigirmi buçuk ve arzan on altı ve kadden altı buçuk zirâ' bir bâb Rum kilisâsı mürûr-ı zamân ile müşrif-i harâb olduğundan mâ'adâ atik olmak hasebiyle ahâlî-i mevcûdeye kifâyet

78 Kalogeropoulou Yalçın, 2017.

etmediğinden tûlan otuz beş buçuk ve arzan yigirmi buçuk ve kadden on dört buçuk zirâ' olarak ta'miri ve tesviyesi husûsuna müsâ'ade-i seniyye erzân kılınmış karye-i mezkûre ahâlîsi tarafından bâ-mahâzır istirhâm olunduğu patriki mumaileyh tarafından bâ-takrîr iş'âr olunmuş ve bu bâbda verilen mahâzır takdim kılınmış olduğu beyânıyla⁷⁹

Eski kilise 15,518 metre uzunluğa, 12,112 metre genişliğe ve 4,920 metre yüksekliğe sahipmiş. Bu kilise yıkılmaya yüz tuttuğu ve köyde bulunan Rum nüfusa yetmediği için yıkılarak temelleri üzerine yenisi inşa edilmiş. Yeni kilisenin 26,873 metre uzunluğunda, 15,518 metre genişliğinde ve 10,976 metre yüksekliğinde inşa edilmesine izin verilmiş. Bu kiliseye 20. yüzyılın hemen başında 1901 yılında çan kulesi inşa edilmesine izin verilmiştir:

“... Burûsa mulhakâtından Yalıçiftliği kasabasındaki Rum kilisâsının arka divarına muttasıl olmak üzere müceddeden bir çan kulesi inşâsına ruhsat i'tâsı Rum patrikliğinden istid'a edilmiş ve zikr olunan çan kulesinin iki zirâ' arzında ve on beş zirâ' irtifâında ahşab olarak inşâ ve sarfi iktizâ iden bin sekiz yüz toksan beş guruşun kilisâ sandığı mevcûdından tesviye ve ifâ kılınacağı ve inşâsında bir güne mahzur olmadığı iş'âr-ı mahallîden anlaşılması olduğundan tezkire-i senâverî terkîm kıldı efendim⁸⁰”.



Fot. 22: Yalıçiftliği Panayia Kilisesi Güney Cephe Görünüşü, Arşiv Belgesi

79 BOA: Bab-1 Asafî, A. {DVNSMHM Mühimme Defterleri, Defter No: 259, s. 85.

80 BOA: İ. İrade, İ. AZN. Adliye ve Mezahib, Dosya No: 43, Gömlek No: 22, s. 6.

Osmanlı arşivlerinde kilisenin güney cephe görünüş çizimi vardır (**Fot. 22**). Eğimli bir arazi üzerine doğu-batı doğrultusunda bazilikal plan tipinde inşa edilen kilise, doğuda 7,18 metre, batıda ise 8,76 metre yüksekliğe sahipti⁸¹. Güney cephenin batısındaki yuvarlak kemerli kapıya beş basamaklı yarım daire merdiven ile ulaşıldı. Cephenin batı köşesinde üstte dörtgen bir pencere ve orta seviyedeki eş büyüklükteki 6 pencere, yuvarlak kemerliydi. Yapının doğu cephe yüksekliğine sahip çan kulesinin gövdesinde bir giriş görülür. Gövdenin üst bölümünde dikdörtgen bir levha ve bu levhanın üzerinde çan kulesinin kubbesini taşıyan sütunceler vardı.

KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRME

Osmanlı arşiv belgelerine göre 19. yüzyılda Mudanya ve köylerinde yeniden inşa edilen 10 Rum kilisinden en erken tarihli Tirilye Ayios Yeoryios (1833), en geç tarihli Tirilye Ayios Ioannes (1894) Kilisesi'dir.

19. yüzyılda Mudanya'da inşa edilen Rum kiliselerinin tamamı bazilikal plan tipindedir. Geç Osmanlı Mudanya'sında yeniden inşa edilen bu kiliselerin çoğunluğu üç neflidir. Mudanya ve Çınarlı Ayia Paraskevi Kiliseleri, sırasıyla 5 ve 6 metre genişliklerinden dolayı tek nefli olduklarını düşündürür.

BULUNDUĞU YER	ADI	İNŞA TARİHİ	BOYUTLAR (m.)			PLANI
			EN	BOY	YÜK.	
AYDINPINAR	AYİOS IOANNES	1835	15	25	7,2	BAZİLİKAL
ÇINARLI	AYİA PARASKEVİ	1835	5	10	3	BAZİLİKAL
DEREKÖY	AYİA PARASKEVİ	1857	17	26,5	7,5	BAZİLİKAL
İMRALI ADASI	AYİOS ATHANASIOS	1901	13,5	21,2	7,95	BAZİLİKAL
GÜZELYALI BURGAZ	AYİOS TAKSİARHİS	1895	14	20	7	BAZİLİKAL
MUDANYA	AYİOS YEORYİOS	1902	17,5	31	13,2	BAZİLİKAL
MUDANYA	AYİA PARASKEVİ	1885	6	12	4	BAZİLİKAL
TİRİL YE	AYİOS YEORYİOS	1883	15,15	24,2	4,5	BAZİLİKAL
TİRİL YE	AYİOS IOANNES	1894	15,3	21,35	9,34	BAZİLİKAL
YALIÇIFLIĞI	PANAYIA	1857	12	20	7	BAZİLİKAL

Tablo 2: Arşiv Belgelerine Göre 19. Yüzyıl Mudanya ve Köylerindeki Rum Kiliseleri

Mudanya ve köylerindeki en büyük Rum kilisesi olan Mudanya Ayios Yeoryios Kilisesi'nin ölçüleri, İstanbul'un büyük boyutlu kiliseleri arasında sayılan Silivrikapı Panayia (32,35x18,51 m.), Galata Ayios Nikolaos (30,20x15,56 m.) ve Bursa Merkez Demirkapı Ayioi Taksiarhis (29,90 x 17,70 m.) kiliselerinin ölçüleri yakındır. Mudanya ve Çınarlı Ayia Paraskevi kiliseleri bölgede bilinen en küçük boyutlu kiliselerdi. Dereköy Ayia Paraskevi ve Aydınpinar Ayios Ioannes kiliseleri, İstanbul'un ortalama büyüklükteki Belgradkapı Panayia (24,24x14,58 m.), Edirnekapı Ayia Yeoryios (25,88x13,28 m.) ve Gemlik Kurşunlu Taksiarhis (13 x 26 m.) kiliseleri ile benzer boyutlara sahiptiler. Tirilye Ayios Yeoryios ve Ayios Ioannes kiliselerinin boyutları ise Nilüfer Gölyazı Ayios

81 BOA: İ. İrade, İ. AZN. Adliye ve Mezahib, Dosya No: 43, Gömlek No: 22, s. 1.

Panteleimon (12,80 x 20,45 m.), Osmangazi Demirtaş Koimisis Theotokou (16,20 x 21,25 m.) kiliseleri ile yakın ölçülerdedir.

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere 19. yüzyılda Mudanya'da inşa edilen kiliseler ile Bursa ve İstanbul'un çağdaş Rum kiliseleri boyutları bakımından benzer özellikleri bulunmaktadır. Kilisenin hizmet vereceği cemaat nüfusunun az veya çok olması yapıların boyutları ile doğru orantılıdır.

Mudanya'da Geç Osmanlı Dönemi'nde inşa edilen Rum kiliselerin bölümlerinin benzerliklerinin yanı sıra farklılıkları da bulunmaktadır.

Naos

Ana ibadet mekânını, Nuh'un Gemisi olarak niteleyen bir yaklaşıma göre geminin kaptanı İsa, tayfaları havariler ve yolcuları da Hıristiyan cemaattir. Birbirini tamamlayan iki yorumdan ilkinde gemide bulunan cemaatin tufandan etkilenmeyeceği; ikincisinde ise naosdaki cemaatin İsa'nın himayesinde kurtuluşa erişeceği⁸².

Mudanya'nın 19. yüzyıl Rum kiliselerinde kareye yakın dikdörtgen planlı ana ibadet mekânları, farklı sayılardaki iki sıra sütun ile neflere ayrılmıştır. Orta neflerin genişliği, yaklaşık olarak bir yan nef genişliğinin iki katıdır. Aydınpınar Ayios Ioannes ve Dereköy Ayia Paraskevi kiliselerinde yan nefler orta neften bir basamak yüksekte yer almaktadır. Karaca, "naosda mekân düzenlemesi ve iç mekân tasarımı konusunda, daha özenli bir yaklaşımın yansımaları" olarak İstanbul Suriçi Osmanlı Dönemi Rum kiliselerinin Surdışı kiliselerin naoslarında bulunmayan yan neflerin orta neften bir basamak yüksekte yer almasını "dönem özelliği" olarak belirtmiştir. Aydınpınar Ayios Ioannes ve Dereköy Ayia Paraskevi kiliselerinin naos planları, İstanbul Suriçi Rum kiliselerinin naos planları benzerdir.

Cemaatin cenaze, düğün, vaftiz törenleri naosda gerçekleştirilir. Ayin süresince ayakta bulunan cemaat üyelerinden yaşlı ve hasta olanlar için naosun kuzey, güney ve batı duvarlarına sandalyeler yerleştirilmiştir. Dereköy ve Aydınpınar Kiliseleri'nin naos duvarlarında izleri görülen bu sandalyelerden Mudanya'da günümüze ulaşabilen yoktur.

Bema

Bema, simgesel anlamda cennet ile özdeşleştirilmiştir⁸³. Hıristiyan litürjisinin temel ayını *Ευχαριστία* (Ökaristi), ekmek ve şarabın kutsanması ile İsa'nın kanı ve tenine dönüşmesidir. Paskalya'dan önceki son perşembe günü gerçekleştirilen ökaristiden elde edilen ekmek ve şarap, yıl boyunca altar üzerinde *Αρτοπτειον* (Artoforion) kutusunda

82 Karaca, 2008.

83 Spitzing, 1989.

muhafaza edilir⁸⁴. Erken Bizans Dönemi'nde ökaristi ayininin hazırlığı kilise dışındaki *skeuophylakion* odasında yapılarak "Büyük Giriş" olarak adlandırılan yürüyüş ile bemaya getirilirdi. İkonoklazma Dönemi sonrası litürjideki değişimler⁸⁵ ile birlikte ökaristi ayini hazırlığı, *pastophoria* odalarında yapılmaya başlamıştır⁸⁶.

Mudanya'nın 19. yüzyıl kiliselerinde *pastophoria* yoktur. Ökaristi ayinine hazırlık yapılan bu odaların işlevlerini bema duvarlarındaki tamamı yuvarlak kemerli olan nişler sağlamıştır. Aydınpınar Ayios Ioannes ve İstanbul Yeniköy Ayios Yeoryios Metokhion kiliselerinde bemanın doğu duvarında yan nefler karşısında kuzeyde üç, güneyde iki niş vardır. Tirilye Ayios Yeoryios ve İstanbul Yenikapı Ayios Theodoros kiliselerinde bemanın doğu duvarında apsis yanlarında ikişer, yan duvarlarında ise birer niş bulunmaktadır. Mudanya Ayios Yeoryios ve İstanbul Silivrikapı Panayia kiliselerinde bemanın doğu duvarında yan nefler hizasında birer niş vardır. Dereköy Ayia Paraskevi ve İstanbul Samatya Ayios Konstantinos ve Ayia Eleni ile Eğrikapı Panayia, Galata Ayios Nikolaos kiliselerinde bemanın kuzey ve güney duvarlarında karşılıklı yerleştirilen ikişer niş vardır.

Apsis

Mudanya ve Tirilye Ayios Yeoryios ile Aydınpınar Ayios Ioannes kiliselerinde tek apsis bulunuyorken Dereköy Ayia Paraskevi ve Tirilye Ayios Ioannes kiliselerinde yan nefler de birer apsis ile sonlanmaktadır. İçte yarım daire olan apsisler dışta Aydınpınar Ayios Ioannes Kilisesi'nde beş cepheli, Tirilye Ayios Ioannes Kilisesi'nde iki kademeli ve üç cepheli, Mudanya ve Tirilye Ayios Yeoryios Kiliseleri'nde ise yarım dairedir.

İstanbul Samatya Hristos Analipsis Kilisesi ile Aydınpınar Kilisesi apsislerinin dışta planları benzerdir. Dereköy Ayia Paraskevi ve aynı yılda inşa edilen Nilüfer Gölyazı Ayios Panteleimon Kiliseleri'nin apsisleri dışta aynı planı olup ana apsislerin boyu cephe yüksekliğinde, yan apsislerin ise ana apsisin yarı yüksekliğindedir. Nilüfer Ayios Yeoryios (Özlüce Kilise Camii) ve Osmangazi Demirkapı Taksiarhis Kilisesi apsisleri de cephe boyu yükselmiştir.

Apsiste din görevlilerin oturduğu *synthronon*, Mudanya'nın 19. yüzyıl kiliselerinde Tirilye Ayios Yeoryios Kilisesi'nde bulunmazken Mudanya Ayios Yeoryios Kilisesi'nde iki, diğer kiliselerde ise tek basamaklıdır. Osmangazi Demirtaş Kilise Camii ve Mudanya Ayios Yeoryios Kilisesi apsislerinde de *synthronon* iki basamaklıdır.

Aydınpınar Ayios Ioannes Kilisesi apsisinde niş bulunmazken Mudanya Ayios Yeoryios Kilisesi'nde apsis duvarının ortasında bir, diğer kiliselerde ise apsis ekseninde

84 Acara, 1997.

85 İkonoklazma sonrası Küçük ve Büyük Girişler, bemade bulunan din görevlilerin ikonostasisin kuzey kapısından çıkıp tekrar orta kapıdan içeri girmesiyle sembolik bir yürüyüşe dönüşmüştür (Akyürek, 1996).

86 Akyürek, 1996.

bulunan pencerenin her iki yanında birer niş vardır. İstanbul Samatya Ayios Minas, Tekfursaray Panayia, Büyükdere Ayia Paraskevi Kiliseleri'nde apsis ekseninde bir, Eğrikapı ve Galata Panayia Kiliseleri ile Nilüfer Gölyazı Ayios Panteleimon Kilisesi'nde ana apsiste iki niş bulunmaktadır. Dereköy Kilisesi'nin yan apsislerinde eksende bulunan pencerelerin yanlarında birer yarım soğan kubbeli niş vardır.

Narteks

Kiliselerde ana ibadet mekânına açılan giriş holü narteks, Mudanya'nın 19. yüzyıl kiliselerinde dışa açık ve kapalı olmak üzere iki farklı plana sahiptirler. Dereköy Ayia Paraskevi Kilisesi hariç diğer kiliselerin narteksleri özgünlüğünü kaybetmiştir. Dereköy Kilisesi narteksi batıda dokuz, kuzey ve güneyde ise üç kemerli açıklık ile dışa açık, diğer kiliselerde yapının içinde dışa kapalıdır. Nilüfer Özlüce Ayios Yeoryios Kilisesi'nin "U" biçimli narteksi de dışa açıktır. Ayrıca İstanbul Fener Ayios Yeoryios Patrikhane, Ayakapı Ayios Nikolaos, Eğrikapı, Galata ve Beşiktaş Köyiçi Panayia kiliselerinin narteksleri de dışa açıktır⁸⁷. Aydınpınar Ayios Ioannes ve Mudanya Ayios Yeoryios Kiliseleri'nin narteksleri ile İstanbul Yenikapı Ayios Theodoros, Altımermer ve Belgradkapı Panayia Kiliseleri'nin narteksleri dışa kapalı olmasından dolayı benzerlik bulunmaktadır.

Dereköy Kilisesi narteksine sadece batıdan, diğer kiliselerin nartekslerine ise batı, kuzey ve güneyden birer giriş vardır. Dereköy Ayia Paraskevi Kilisesi hariç nartekslerin kuzeydoğu ve güneydoğu köşelerinde galeriye çıkan merdivenler bulunmaktadır.

Galeri

Mudanya'nın Geç Osmanlı Dönemi Rum kiliselerinde kadınların ibadet mekânı galeri, iki farklı planlıdır. Birincisinde Tirilye Ayios Yeoryios Kilisesi'nde olduğu gibi sadece narteks üzerinde dikdörtgen planlı, ikincisinde ise Aydınpınar Ayios Ioannes Kilisesi örneğindeki gibi hem narteks hem de yan nefler üzerinde "U" planlıdır.

Yenikapı Ayios Theodoros, Altımermer ve Belgradkapı Panayia Kiliseleri'nde galeri dikdörtgen, Fener Ayios Yeoryios Patrikhane, Edirnekapı Ayios Yeoryios, Eğrikapı Panayia ve Kuruçeşme Ayios Demetrios kiliselerinde ise galeri "U" planlıdır. Dereköy Ayia Paraskevi Kilisesi ile Ortaköy Ayios Fokas Kilisesi'nin galerileri, batıda iki katlıdır.

Mudanya Ayios Yeoryios Kilisesi'nin galerisinin özgün planı bilinmemektedir. Yan nef duvarlarının batısında üstte iki sıra pencere bulunmasından galerinin yan neflerin batı yarılarının üzerinde uzandığı, ayrıca batı duvarda görülen üç sıra pencereden de iki katlı olduğu anlaşılmaktadır.

Örtü Sistemi

Mudanya'da 19. yüzyılda yeniden inşa edilen Rum kiliseleri, dışta kiremitle kaplı çift yüzü kırma çatı ile örtülmüştür. Bursa ve İstanbul'un çağdaş Rum kiliselerinin çoğu dışta kırma çatı ile örtülmüştür.

⁸⁷ Karaca, 2008.

Kiliseler içte beşik tonoz ve/veya düz tavan ile örtülüdür. Aydınpınar Ayios Ioannes Kilisesi'nin orta nef örtüsü beşik tonoz, yan nef örtüleri düzdür. Nilüfer Gölyazı Ayios Panteleimon, İstanbul Fener Ayios Yeoryios Patrikhane, Edirnekapı Ayios Yeoryios ve Yenikapı Panayia kiliselerinde de orta nef tonoz, yan nefler düz tavadır.

Orta nefi beşik tonozla örtülü Dereköy Ayia Paraskevi Kilisesi'nin yan nef örtüleri ise Mudanya, Bursa ve İstanbul'un çağdaş kiliselerinde görülmeyen bir çeşit tonozla örtülüdür. Naos sütunları ve bu sütun impostlarından yan nef pencereleri arasındaki pilaster başlıklarına yuvarlak kemer oturur. Bu kemerler ile yan neflerin düz tavanları arasında içbükey kavisli geçiş elemanları vardır.

Pencere ve Giriş Açıklıkları

Mudanya'da 19. yüzyılda inşa edilen kiliselerde kapılar, naos ve nartekse açılmaktadır. Batıdaki ana giriş kapıları, diğer kapılara göre daha büyük boyutlu ve yanlarda pilasterler, üstte lento ve lento tacı ile çerçevelenerek vurgulanmışlardır. Giriş açıklıkları Dereköy Ayia Paraskevi Kilisesi bodrum katı hariç yuvarlak kemerlidir. Kapılar tek veya iki kanatlıdır. Aydınpınar Ayios Ioannes Kilisesi'nin ana giriş kapısının kanatları demir doğrama, diğer kiliselerin ise ahşaptır. Mudanya'nın 19. yüzyıl kiliselerinde pencere açıklıkları, kuzey ve güney duvarlarda simetrik düzenlenmiştir.

Bulunduğu Yer ve Adı	Orta Seviyede	Üstte Batıda	Üstte Doğuda	Şebeke
Aydınpınar Ayios Ioannes	Tek Sıra, 6	Tek sıra 2	Yok	Demir
Dereköy Ayia Paraskevi	Tek Sıra, 6	Yok	Yok	Demir
Mudanya Ayios Yeoryios	Tek Sıra, 7	İki Sıra: Altta 2, Üstte 3	Yok	Demir
Tirilye Ayios Yeoryios	Tek Sıra, 5	Yok	Tek Sıra, 1	Demir
Tirilye Ayios Ioannes	Tek Sıra, 4	Yok	Yok	Yok

Tablo 3: Mudanya ve Köylerindeki 19. Yüzyıl Rum Kiliselerinde Yan nef Duvar Pencereleri

Doğuda apsisi aydınlatan bir veya üç, yan nefleri aydınlatan ise birer pencere vardır. Aydınpınar Ayios Ioannes ve Mudanya Ayios Yeoryios Kiliseleri'nde doğu duvarda üstte apsisi aydınlatan üç pencereden ortadakiler yonca, yanlarındakiler ovaldır. Apsis duvar ortalarında görülen birer pencerelerden Tirilye Ayios Ioannes Kilisesi yan apsis pencere açıklıkları basık, diğerleri yuvarlak kemerlidir.

Mudanya Ayios Yeoryios ve Aydınpınar Ayios Ioannes Kiliselerinin batı duvarlarında galeride görülen üç pencereden ortadakiler daire, yanlarındakiler ovaldır. Tirilye Ayios Ioannes Kilisesi batı duvarında galeride orta nef hizasında tek daire pencere vardır.

Malzeme ve Teknik

Mudanya'nın Osmanlı Dönemi Rum kiliselerinin beden duvarları, taş ve tuğlanın düzenli düzensiz almaşık teknikle örüldüğü örneklerin yanısıra duvarların sadece taş ile örüldüğü örnekler de bulunmaktadır. Yığma tekniği ile örülen duvarların köşelerinde büyük kesme taşlar kullanılmıştır.

Mudanya Ayios Yeoryios Kilisesi ile İstanbul Silivrikapı Panayia Kilisesi'nin beden duvarları, kesme taştan örülmeleri bakımından benzerdir. Aydınpınar ve Tirilye Ayios Ioannes, Tirilye Ayios Yeoryios ve Dereköy Ayia Paraskevi kiliselerinin duvarları taş ve tuğla ile düzensiz (bazı kısımlarda düzenli) almaşık teknikte örülmüştür. Bursa, Karacabey, Nilüfer, Gemlik ve İstanbul'daki Osmanlı Dönemi Rum kiliselerinin duvarları genelde taş ve tuğla ile almaşık teknikte örülmüştür.

Naos sütunları, kilisenin oturduğu zemine yerleştirilen düz yüzeyli taş bloklar ile orta nefin beşik tonozunu taşıyan kirişler arasından yükselen yekpare ahşap dikmelerin, tahta, sıva ve alçı ile giydirilmesiyle oluşturulmuştur. Alt kısımda *pseudo-postament* içine alınan dikmeler, gövdelerine çakılan tahtaların boyanması, sıvanması veya alçı ile kaplanması ile mermer sütun gövdesi ve başlığı görünümü elde edilmiştir. Tirilye Ayios Yeoryios Kilisesi'nin özgün olmayan naos sütunlarından doğudan birincileri yekpare ahşap, diğerlerinin alt kısımları *pseudo-postament* içine alınmış, gövdeleri alçı ile kaplanarak mermer sütun gövdesi görünümü kazandırılmıştır. Dereköy Ayia Paraskevi Kilisesi ana ibadet mekânı sütunlarından batıdan birinciler hariç diğerlerinin alt kısımları *pseudo-postament* içine alınmış, gövdeleri ise sıva ile kaplanarak mermer sütun gövdesi görünümlüdür. Aydınpınar Ayios Ioannes Kilisesi'nin naos sütunları, dikmelerin üzerine çakılan tahtalarla daire biçimi kazandırılmış ve boyanarak mermer görünümü elde edilmiştir.

Süsleme

Mudanya'da Osmanlı Dönemi Rum kiliselerinde ahşap dikmelerden oluşturulan naos sütunlarının başlıkları, süsleme ögesi olarak ahşap veya alçı ile yapılmıştır. Dereköy Aya Paraskevi Kilisesi'nde alçıdan oluşturulmuş Korint, Aydınpınar Ayios Kilisesi'nde ise dörtgen kesitli ahşap başlıklar vardı.

Pilaster, Aydınpınar ve Tirilye Ayios Ioannes Kiliseleri'nin sadece dış duvar yüzeylerinde, Dereköy Ayia Paraskevi Kilisesi'nde ise duvarlarının hem dış hem iç yüzeylerinde kullanılmıştır. Tirilye Ayios Yeoryios Kilisesi'nde pilaster kullanılmamıştır.

Kiliselerde dışta saçak altında bir veya daha fazla sayıda silmeden oluşan kornişler bulunmaktadır. Tirilye Ayios Yeoryios Kilisesi'nde saçak altında dört yönde geniş içbükey bir silme dolanır. İnşa tarihleri birbirlerine yakın olan Tirilye Ayios Yeoryios (1833), İstanbul Samatya Ayios Minas (1833) ve Yenikapı Ayios Theodoros (1830) kiliselerinde saçak altında dolaşan geniş içbükey silme benzerdir. Mudanya Ayios Yeoryios Kilisesi'nde dışta saçak altında kuzey ve güney cephelerde aynı, doğu ve batı

cephelerde farklı korniş vardır. Yan cephelerdeki üç silmeli kornişin üstteki silmesi daha geniş ve içbükey, alttaki daha dar ve dışbükey, ortadaki ise düzdür. Batıda dörtgen kesitli bir silme bulunuyorken doğudaki üç silmeli kornişin alttaki silmesi düz, ortadaki dar kaval, üstteki ise geniş içbükeydir.

Dereköy Ayia Paraskevi Kilisesi'nde dışta saçak altındaki korniş kuzey ve güneyde batı ve doğuda ise farklıdır. Yan cephelerde saçak altındaki üzerinde dış sırası bulunan dışbükey silmeli korniş, batıda üçgen alınlık altında da bulunmaktadır. Dörtgen kesitli silme ile çerçevelenmiş alınlığın üst silmeleri altında dışbükey silme, dar şerit içine alınmıştır. Doğudaki dışbükey silme altta ve üstte dar şerit ile çerçevelenmiştir. Ayrıca dışta narteks ve galeri kat ayrımını belli eden dörtgen silme vardır.

Mudanya'nın Osmanlı Dönemi Rum kiliselerinde dışta saçak altındaki kornişlerde benzerlik görülmemektedir.

SONUÇ

Mudanya ve köylerinde 19. yüzyılda 10 Rum kilisesi yeniden inşa edilmiştir. Bunların yerindeki eski kiliselerin yapım tarihleri bilinmemekle beraber Dereköy, Yalıçiftliği ve Çınarlı köylerinin kuruluş tarihlerine dayanarak Dereköy Ayia Paraskevi Kilisesi'nin en erken 17. yüzyıl, Yalıçiftliği Panayia ve Çınarlı Ayia Paraskevi kiliselerinin ise 18. yüzyılda inşa edilmiş oldukları söylenebilir.

Nüfus mübadelesi sonrası cemaatsiz kalan kiliseler, cami, askeri depo, sinema ve düğün salonu gibi yeni işlevler kazanmışlardır. Mudanya Ayios Yeoryios Kilisesi, önce askeri depo, ardından sinema salonu olarak kullanılmış, 1993 yılındaki restorasyon sonrası da Mudanya Belediyesi tarafından kültür merkezine dönüştürülmüştür. Tirilye Ayios Yeoryios Kilisesi, mübadele sonrası yemekhane, düğün salonu olarak kullanıldıktan sonra 2008 yılındaki restorasyon sonrası Mudanya Belediyesi tarafından kültür merkezi işlevi kazandırılmıştır. Kültür merkezi olarak kullanılan bu iki kilisede büyük ölçüde özgünlüklerini yitirmiştir.

Dereköy Ayia Paraskevi ve Aydınpınar Ayios Ioannes Kiliseleri, köye yerleşen Müslümanlar tarafından 1980'li yılların başlarına kadar cami olarak kullanılmıştır. Her iki köye yeni camiler inşa edilmesinden dolayı terk edilen yapıların üst örtülerinde ve duvarlarında bozulmalar meydana gelmiştir. Yok olmaya yüz tutmuş kiliselerden Dereköy Ayia Paraskevi Kilisesi için Bursa Büyükşehir Belediyesi, 2017 yılında restorasyon kararı almış, bu karar doğrultusunda rölöve çalışmaları tamamlanan proje, restitüsyon aşamasındadır. Duvarlarını ağaç ve bitki dallarının sarmaladığı Aydınpınar Aya Ioannes Kilisesi için halihazırda herhangi bir koruma yada restorasyon kararı bulunmamaktadır.

Yalıçiftliği Panayia Kilisesi'nden günümüze sadece 1 metre yükseklikteki beden duvarları ulaşabilmiştir. 2000'li yılların başına kadar cami olarak kullanılan Güzelyalı Burgaz Taksiarhis Kilisesi yıkılarak, yerine prefabrik cami inşa edilmiştir. Mudanya ve Çınarlı Ayia Paraskevi Kiliseleri tamamen yok olmuştur. Özel mülkiyette konut olarak kullanılan Tirilye Ayios Ioannes (Dünder Evi) Kilisesi özgünlüğünü kaybetmiştir.

Yeniden inşa edilen bu kiliselerden Tirilye Ayios Yeoryios (1835) ve Çınarlı Ayia Paraskevi (1835) Kiliseleri Islahat Fermanı'ndan (1856) önce, diğerleri Ferman'dan sonra inşa edilmiştir. Tamamı bazilikal plan tipine sahip bu kiliseler, kargir ve kırma çatılı olarak inşa edilmiştir. Boyutları bakımından en büyüğü Mudanya Ayios Yeoryios, en küçüğü ise Çınarlı Ayia Paraskevi Kilisesi'dir.

Kiliselerin ana ibadet mekânları çoğunlukla üç neflidir. Sırasıyla 5 ve 6 metre genişlikteki Mudanya ve Çınarlı Ayia Paraskevi Kiliseleri tek nefli olmalıdır. Üç nefli kiliselerde orta nef, yan neflerin iki katı genişliğindedir. Zemin özgünlüklerini koruyan Dereköy ve Aydınınar Kiliseleri'nde yan nefler orta neften bir basamak yüksekte yer almaktadır. Mudanya ve köylerinde Osmanlı Dönemi'nde inşa edilen Rum kiliselerinin naos sütunları ve iç örtüleri, İstanbul ve Anadolu'daki Osmanlı Dönemi Rum kiliselerinde olduğu gibi ahşaptır.

Mudanyadaki Osmanlı Dönemi Rum kiliselerinde pastophoria odaları yoktur. Bu odaların işlevlerini bema duvarlarındaki farklı sayı ve biçimdeki nişler üstlenmiştir. Kiliselerde apsis, dışa çıkıntılıdır. Bu apsislerin tümü içte yarım daire, dışta Aydınınar Ayios Ioannes köşeli, Tirilye Ayios Ioannes kademeli köşeli, diğer kiliselerde ise yarım dairedir. Dereköy Aya Paraskevi Kilisesi'nde yan nefleri doğuda apsis sınırlıyorken diğer kiliselerde yan apsisler yoktur.

Dereköy Ayia Paraskevi Kilisesi'nin narteksi, kuzey, güney ve batıda ayaklar arasındaki yuvarlak kemerli açıklıklar ile dışa açık, diğer kiliselerde ise narteks dışa kapalı olarak düzenlenmiştir. Kiliselerin galeri katları, dikdörtgen veya "U" planlıdır.

Mudanya'nın Osmanlı dönemi kiliselerinin duvarlarında kullanılan malzeme ve yapım tekniği benzerdir. Mudanya Ayios Yeoryios Kilisesi hariç diğer kiliselerin duvarları taş ve tuğla ile almalı örülmüştür. Az da olsa duvarlarda devşirme mermer parçalar bulunmaktadır.

Cephelerde kullanılan pilasterler ve üçgen alınlıklar neoklasik, ikonostasis ve ambonlarda kullanılan yoğun bezeme ve daire pencereler barok, Dereköy Ayia Paraskevi Kilisesi yan apsis nişlerinin yarım soğan kubbeli nişleri ise oryantalist üslup özellikleridir. Bu bağlamda Mudanya ve köylerinde 19. yüzyılda inşa edilen Rum kiliselerden Tirilye Ayios Yeoryios Kilisesi hariç diğerlerinin eklektik üslup özellikler taşıdığı söylenebilir. Ayrıca bu kiliseler, Bursa ve İstanbul'un Osmanlı Dönemi kiliseleri ile büyük ölçüde benzer özellikler göstermektedir. Dereköy Ayia Paraskevi ve Tirilye Ayios Ioannes Kiliseleri'nin kuzey ve güney duvarlarında dışa çıkıntı yapan daire merdiven kulelerinin ise Bursa ve İstanbul'un çağdaş kiliselerinde örneği bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Acara, M. (1998). Bizans Ortodoks Kilisesinde Liturji ve Liturjik Eserler, *Hacettepe Üniv.Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 15 (1), 183-201.
- Ahmetbeyoğlu, A. (2009), Tarihçi Theophanes Confessor ve Eserinin Türk Tarihi Açısından Ehemmiyeti, *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 3(19), 285-295.
- Akyürek, E. (Yay. Haz.). (1996), *Sanatın Ortaçağı Türk, Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar*, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Arı, K. (2000). *Büyük Mübadele Türkiye'ye Zorunlu Göç (1923-1925)*, 2. Baskı, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- Ataç, N. (2015), *Kappadokia'da Kapalı Yunan Haçı Planlı Kiliselerde Apsis, Doğu Haç Kolu ve Köşe Mekânları Resim Programı*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Augustinos, G. (2013). *Küçük Asya Rumları, 19. Yüzyılda İnanç, Cemaat ve Kilise*. (D. Evrim, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.
- Ayengin, Ş. (2017), *Mudanya Aydınpınar (H. Apostoloi), Dereköy ve Erdek Ballıpınar Kiliseleri Yapım Sistemleri ve Malzeme Karakterizasyonlarının Belirlenmesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Uludağ Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü, Bursa.
- Başak, S. (2018), *Ermeni Kilise ve Okul Yapıları, Bursa Örneği*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Bozkurt, G. (1996). *Alman-İngiliz Belgelerinin ve Siyasî Gelişmelerin Işığı Altında Gayrimüslim Osmanlı Vatandaşlarının Hukukî Durumu (1839-1914)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Corsten, T. (1987). *Die Inschriften von Apameia (Bithynien) und Pylai*, Bonn: Habelt.
- Covel, J. (1675). *Dr John Covel Voyages en Turquie 1675-1677 / texte établi, annoté et traduit par Jean-Pierre Grémois avec une préface de Cyril Mango*, Paris: P. Lethielleux.
- Ekin, C. (2005), *Kayseri Kayabağ Osmanlı Dönemi Rum Kiliseleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Fayda, M. (2013). Zimmî. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 44, 428-434) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Girardelli, P. (2005), Architecture, Identity, and Liminality: On the Use and Meaning of Catholic Spaces in Late Ottoman Istanbul, *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, XXII, 233-264.
- Hasluck, F. W. (1910). *Cyzicus*, London: Cambridge University Press.
- Kalogeropoulou Yalçın, E. (2017). *Apolyont'un Sakinleri Mekân, Bellek ve Tarih*, Bursa: Nilüfer Belediyesi Yayınları.
- Kandes I. K. (2006). *Bursa Antik Döneme Ait Yazutlar-Topografik Harita ve Bazı Yapılara Ait Fotoğraflarla Birlikte Kentin Arkeoloji, Tarih, Coğrafya ve Din Yönlerinden Tanıtımı*. (İ. Kelağa Ahmet, Çev.) Ankara: Yayın Evi Yok.
- Karaca, Z. (2008). İstanbul'da Tanzimat Öncesi Rum Ortodoks Kiliseleri, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karataş, A. İ. (2019). *Bursa*, İstanbul: İlke Yayıncılık.
- Kaya R. (2005). Kur'an-ı Kerime Göre Ehl-i Kitap, *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 19 (19), 31-48.
- Koyuncu, A. (2014), Osmanlı Devleti'nde Kilise ve Havra Politikasına Yeni Bir Bakış: Çanakkale Örneği, Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı, 12 (16), 35-88.
- Koyuncu, N. (2014), *Osmanlı Devleti'nde Gayrimüslimlerin Din ve Vicdan Hürriyetleri Bağlamında, Mâbedlerin Hukuki Statüsü*, Ankara: Adalet Yayınevi.
- Köroğlu (Kalkınoğlu), G. (1994), *Bizans Sanatında İkonoklazma Dönemi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kuyu, C. (1999). İmralı, *Bursa Defteri*, Sayı3, 222-228.
- Ötüken, Y., Durukan, A., Acun, H., Pekak, S., (1986). *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler IV*, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Pekak, M.S. (2009). *Trilye (Zeytinbağı) Fatih Camisi Bizans Kapalı Yunan Haçı Planı*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Pekak, M.S. (2009/2). Kappadokia Bölgesi Osmanlı Dönemi Kiliseleri: Örnekler, Sorunlar, Öneriler, *Middle East Technical University Journal of the Faculty of Architecture*, Vol 26, No:2, 249-277.

- Pekak, M.S. (2009). Kappadokia Bölgesindeki (Özellikle Kayseri ve Çevresindeki) Osmanlı Dönemi Hıristiyan Dini Mimarisi, *Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Vol 9/10 Fall, 885-928.
- Pekak, M.S. ve Aydın, S. (1999), Selçuk ve Çevresinde Osmanlı İdaresindeki Gayrimüslim Tebaanın İmar Faaliyetleri, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 15, Sayı, 2, 125-155.
- Polemes, I. D. (1977-78), Αναγραφή ἐξαρτημάτων πατριαρχικών τῆς Μικράς Ἀσίας κατὰ τὸν 16ον αἰώνα, *Hellenica*, 30, 99-119.
- Sağır, G. (2000), *Kayseri İli Merkezindeki Surp Kirikor Lubavoriç ve Surp Asvadin Ermeni Kiliseleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisan Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- SPITZING, Günter. (1989), *Lexikon Byzantinisch Christlicher Symbole*, München: Diederichs.
- Şarlak, E. (2010). İstanbul'un 100 Kilisesi, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Taşkın, Ü. (2005), *Osmanlı Devleti'nde Kullanılan Ölçü ve Tartı Birimleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- T.C. Mudanya Belediye Başkanlığı: <https://www.mudanya.bel.tr/Mudanya-Hakkinda/24/mudanya-ortodoks-kilisesi-ugur-mumcu-kultur-merkezi-/tarihi-yapilar.html> (Erişim Tarihi: 10/09/2018).
- Uzunçarşılı, İ. H.(1988). *Osmanlı Tarihi*, Ankara: Türk Tarihi Kurumu Yayınları.
- Vasileios I. Kandes (1883). *Bursa Antik Döneme Ait Yazutlar-Topografik Harita ve Bazı Yapılara Ait Fotoğraflarla Birlikte Kentin Arkeoloji, Tarih, Coğrafya ve Din Yönlerinden Tanıtımı*, (Özgün Metinden Çağdaş Yunancaya Sadeleştiren Dimitri Demirci, İbrahim Kelağa Ahmet, Çev.) Ankara: Yayınevi Yok.
- Yıldız, E. (2018), Bursa ve Çevresinde Osmanlı Dönemi Ortodoks Kiliseleri, *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (2), 261-288.

Arsiv Kaynakları

- BOA: A. {Bab-1 Asafi A. {DVNSKLS. d. Kilise Defterleri, Defter No:2.
- BOA: A. {Bab-1 Asafi, A. {DVNSKLS. d. Kilise Defterleri, Defter No: 3.
- BOA: A. {Bab-1 Asafi, A. {DVNSKLS. d. Kilise Defterleri Dosya No:9.
- BOA: Bab-1 Asafi, A. {DVNSMHH Mühimme Defterleri, Defter No: 251.
- BOA: Bab-1 Asafi, A. {DVNSMHH Mühimme Defterleri, Defter No: 258.
- BOA: Bab-1 Asafi, A. {DVNSMHH Mühimme Defterleri, Defter No: 259.
- BOA: Bab-1 Asafi, A. {DVNSMHH Mühimme Defterleri, Defter No: 260.
- BOA: İ. İrade, İ. AZN. Adliye ve Mezahib, Dosya No:11 Gömlek No:15.
- BOA: İ. İrade, İ. AZN. Adliye ve Mezahib, Dosya No: 16, Gömlek No: 44.
- BOA: İ. İrade, İ. AZN. Adliye ve Mezahib, Dosya No: 37, Gömlek No: 23.
- BOA: İ. İrade, İ. AZN. Adliye ve Mezahib, Dosya No: 43, Gömlek No: 22.
- BOA: İ. İrade, İ. AZN. Adliye ve Mezahib, Dosya No: 44, Gömlek No: 16.
- BOA: İ. İrade, İ. DH. Dâhiliye, Dosya No: 963, Gömlek No: 76148.
- BOA: İ. İrade, İ. HR. Hariciye, Dosya No: 141, Gömlek No: 7392.
- Hüdavendigâr Vilayeti Salnamesi Def'a 25, Matbaa-i Vilayet, H. 13.

DİVRİĞİ YAPI TOPLULUĞU: BİR 13. YÜZYIL ANADOLU AŞK HİKÂYESİ / ERDAL ESER

Mehmet KUTLU¹

Kitap, Divriği Kalesi Kazısının başkanlığını yürüten Prof. Dr. Erdal Eser'in kazı sürecinde yakından inceleme fırsatı bulduğu Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası'na dair gözlemleri, yorum ve çıkarımlarına dayanmaktadır. Doğan Kuban tarafından "Divriği Mucizesi"² olarak tanımlanan ve çağının mimari ve süsleme dehasını yansıtan bu şaheser yapı topluluğuyla karşılaştığımızda hayranlıkla birlikte açıklanması zor birçok soru veya soruna muhatap olmaktadır. Birçok bilinmeyi içinde taşıyan bu insanlık mirası başyapıtı anlama ve anlatmaya yönelik şimdiye kadar yapılan çok sayıda çabanın varlığı yadsınamaz ve şüphesiz her bir çaba saygı ve ilgiye değerlidir. Böylesi "mucizevi" bir yapının "mucizevi" sebeplerle, "mucizevi" yeteneklerle, "mucizevi" şartlarda oluşmuş olduğu kanısına neden olan gizemlerinin ötesine geçerek gerçek mahiyetine vakıf olmak için üzerinde daha çok çalışma yapmak ve daha çok anlama çabası içinde olmamız kaçınılmazdır. Bildiklerimiz ve bilmediklerimizle Divriği Yapı Topluluğu hala Ortaçağ Anadolu Türk Toplumunun yaşam felsefesi, inançları, sanat ve estetik değerlerini kavrama yolunda hala yeterli bilgi düzeyine ulaşamadığımızı düşündürmektedir. Bu nedenle kitabın yazarı da Divriği Yapı Topluluğunun üzerinde düşünülmesini ve tartışılmasını gerekli gördüğü noktalara temas etmek ve farkındalık yaratmayı amaçladığını belirtmektedir.

Kitabın içeriğinde; *Başlarken, Giriş* (s. 1-3), *Yapı Topluluğunun Konumu* (s. 4-5), *Cami-Darüşşifa ilişkisi* (s. 6-11), *Kitabeler ve Kültür Tarihi açısından önemi* (s. 12-14), *Plan Hakkında* (s. 15-21), *Duvar Tekniği Hakkında* (s. 22-23), *Batı Kapının Eğimli Yapısı* (s. 24-42), *Batı Kapıda İnsan Gölgesi* (s. 42-45), *Sembolizm* (s. 46-49), *Neden Divriği* (s. 50-56), *Yeni bir Görüş* (s. 57-62), *Bitirirken* (s. 63-64), *Abstract* (s. 65-79), *Rakamlarla Divriği Yapı Topluluğu* (s. 80-81), *Divriği Kronoloji Denemesi* (s. 82-98), *Kaynakça* (s. 99-106) gibi başlıklara yer verildiği görülür. Öncelikle kitaptaki bölümlerin içeriği ve dikkat çeken tespit ve çıkarımlarını özetlenecek; kitabın değerlendirmesine ise son kısımda yer verilecektir.

Kitabın ilk bölümü olan Giriş'te, Divriği Yapı Topluluğu kısaca tanıtılmakta, sanat ve mimarlık tarihi açısından önemi hakkında kısa bir değerlendirme yapılmaktadır. Divriği Ulu Camii ve Darüşşifasını önemli ve değerli kılan ilk unsurun, "kapalı bir çevre" olarak tanımlanabilecek olan Divriği gibi bir Ortaçağ Anadolu şehrinde inşa edilmesine rağmen tüm 13. Yüzyıla ve çağın sanat ve mimarisine damga vuracak derecede üstün malzeme, teknik ve süsleme özelliklerini yansıtabilmesi olduğu belirtilmiştir. Bunun yanı

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Denizli.

ORCID ID: 0000-0002-3075-3965 ♦ E-mail: mehmetkutlu@pau.edu.tr

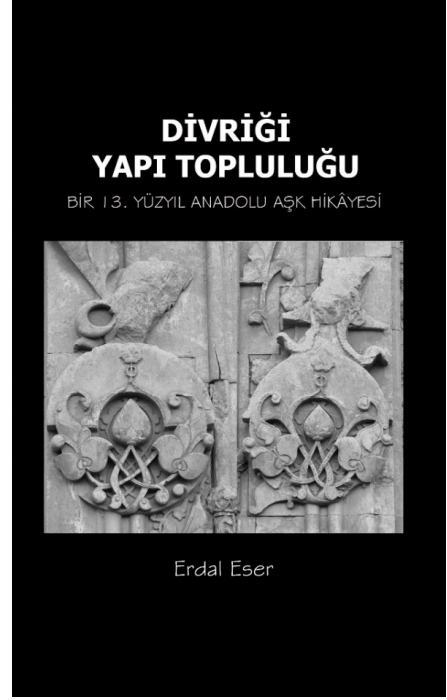
² Kuban, 1999.

sıra gerek taçkapıları gerekse taşıyıcı ve örtü sistemlerindeki sıra dışı kompozisyonlarıyla etkileyici bir üsluba sahip olması vurgulanmıştır.

İkinci bölümde ise yapı topluluğunun konumun belirlenmesi sürecinde etkili olduğu düşünülen faktörler değerlendirilmektedir. Konumun, Mengüceklî Sarayının yakında, ticari mekânların uzağında olarak belirlendiği kabul edilmektedir. Ulu camilerin genellikle çarşı gibi ticari mekânların yakınında veya meydan konumundaki lokasyonlarda yer aldığı ancak Divriği Ulu Camii ve Darüşşifasının konumunun bu özelliğe uymadığı görülmektedir. Yapı topluluğu içinde şifahanenin olmasının konumun belirlenmesinde daha çok etkili olduğu varsayılmaktadır. Şifahanelerin genelde bulunduğu şehrin havası temiz noktalarında ve yerleşimin biraz uzağında konumlandırıldığı belirtilmektedir. Ayrıca zemin özelliklerinin de böylesi bir yapı topluluğunun konumunun belirlenmesinde göz önünde bulundurulmuş olmalı şeklinde değerlendirmelerde bulunulmuştur.

Üçüncü bölümde, Cami-Darüşşifa ilişkisi bağlamında ise Divriği’de ibadet ve sağlık yapısının birlikte bulunmasının rasyonel olmayan bir kurgu veya tasarım olduğu değerlendirilmektedir. Anadolu Türk mimarisinde cami ve medreseyi bir araya getiren birçok örneğin bulunmasına rağmen Divriği Yapı Topluluğu ibadet ve sağlık yapılarını bir arada bulundurması yönüyle sıra dışı kabul edilmektedir.

Dördüncü bölümde Divriği Yapı topluluğunun kitabelerinin gerek yapının inşaa süreçlerine gerekse yörenin tarihine dair aydınlatıcı önemli bilgileri verdiği kaydedilmektedir. Max van Berchem ve Necdet Sakaoğlu’nun kitabeleri okuma ve yorumlamalarına eleştirel bir bakış açısı sunulmaktadır. Özellikle kitabelerde Sultan I. Alaeddin Keykubad’dan “Halifenin ortağı” olarak söz edilmesinin “dostane jest” veya “verilen desteğe ithaf” olarak değerlendirildiğini ancak o dönemin devletlerarası ilişkiler, tarihi süreç ve Sultan I. Alaeddin Keykubad’ın tarihi kişiliğine bakıldığında böylesi bir yorumun anlamsız olduğu değerlendirmesinde bulunmak mümkündür. Bu kitabelerdeki ifadelerin Div-



Erdal ESER, *Divriği Yapı Topluluğu: Bir 13. Yüzyıl Anadolu Aşk Hikâyesi*, CreateSpace Independent Publishing Platform, ABD, 2017.

ISBN-10: 197412519X

ISBN-13: 978-1974125197

Kitap: 122 Sayfa.



Divriği Yapı Topluluğu,
12. yüzyılın büyük şahiri
Genceli Nizami'nin Hüsrev ü Şirin mesnevisinde
anılan *hayat bahçesi* ve *aşk* kavramlarının
taş üzerinde vücut bulmuş hâlidir.
Bugün yapıya gidenler hâlâ;
uzun boyu, kulağında inci formlu küpesi ile
Ferhat'ın yerini almış Ahmet Şah ve karşısında
örülü uzun saçları ve bütün güzelliği ile
Şirin'in yerini alan Melike Turan
tarafından karşılanırlar.

Arka kapak

riği Mengüceklilerinin Anadolu Selçuklu Devletine kesin ve daha güçlü bir bağlılığının ifadesi olarak değerlendirmek daha doğru olacağı çıkarımı yapılmıştır.

Plan Hakkında başlıklı beşinci bölümde, yapı topluluğunun bezeme programlarındaki olağanüstü nitelik ve ihtişamına nazaran mimari plan özelliklerinde bazı uyumsuzluk ve sorunların gözleendiği belirtilmiştir. Ulu Caminin taçkapı eksenlerinin yanı sıra taşıyıcı sisteminde özellikle destekler ve kemerlerin doğrultularındaki uyumsuzluklara dikkat çekilmiştir. Birbirine bitişik inşa edilen Darüşşifa ve Ulu Caminin arasında uyumlu bir geometrinin bulunmadığı da ifade edilmiştir. Bu uyumsuzluk veya sorunların gerek topografya gerekse zemin özelliklerindeki farklılıklardan kaynaklanan bir tasarımın sonucu olabileceği şeklinde bir açıklama getirilmiştir.

Duvar Tekniği Hakkında başlıklı bölümünde ise yapının malzeme ve teknik olarak tecrübenin başarılı bir uygulaması

olduğu belirtilmektedir. İncelemeler sonucunda Divriği Yapı Topluluğuna dayanak görevini Ulu Caminin doğu cephesindeki duvarın gördüğü tespiti yapılmaktadır. Bu duvarın diğer cephe duvarlarına göre daha eski ve “yorgun” olduğu ve bu durumun duvarın eski bir yapının bakiyesi olmasıyla açıklanmaktadır. Ayrıca doğu cephe duvarıyla diğer duvarların birleşme noktalarında dikkat çeken dilatasyonların bulunduğu ortaya konulmaktadır. Benzer duvar özelliklerinin Divriği Kalesi'nin 1230'larda başlatılan sur inşaatında da gözlemlendiği belirtilerek aynı mimar ve ustaların her iki imar faaliyetinde de bulunduğuna işaret edilmektedir.

Ayrıca Batı taçkapısının eğimli yapısının, bazı araştırmacılar tarafından farklı değerlendirildiğinden ve bu özelliğin Ulu Caminin sorunlu yerleri arasında düşünülmekte olduğundan söz edilmektedir. Batı cephenin yıkılmakta olduğu veya daha önce yıkıldığı ve yeniden örüldüğü gibi ilginç görüşler belirtilmesine rağmen şu anki bilgiler ışığında kesin bir tespite ulaşmanın güçlüğü ifade edilmiştir. Ulu caminin diğer anısal taçkapılarından farklı süsleme üslubuna sahip olması ve kompozisyonun başarıyla tamamlanmış olmasından hareketle batı taçkapısının yıkıldıktan sonra yeniden inşa edilmiş olduğu ileri sürülse de uydu ile yapılan izleme ve ölçümlerin yapının strüktüründe

herhangi bir hareketin olmadığını ortaya koyduğu anlaşılmaktadır. Batı taçkapının eğiklik özelliğinin yapının özel bir tasarımının bir sonucu olduğunun kabul edilmesi ve yapılması olası restorasyonlarda düzeltme maksadıyla müdahale edilmemesi gerektiği önemle vurgulanmıştır.

Ulu Caminin Batı taçkapısındaki insan gölgesinin de mimarın bilinçli bir tasarımından kaynaklandığına dair bir çıkarımda bulunmaktadır. Kible açısının hesaplanmasında güneş takvimi benzeri gölge ile bağlantılı bir uygulamanın düşünülmüş olabileceğinden hareketle yapının mimarı olarak bilinen Hürremşah'ın Ahlatlı olması ve Ahlatın Güney Kafkasya mimari geleneği içinde olduğu görüşü, Kafkas kilise cephelerinde kazıma güneş saatleri olduğu bilgisiyle konu bir çerçeveye oturtulmak istenmiştir. Ayrıca yapının diğer süslemelerinin tasarımlarında da güneş-gölge etkisinin düşünüldüğü kaydedilmektedir.

Symbolizm başlıklı bölümde ise Anadolu Selçuklu, Danişmendli, Mengüceklî, Artuklu gibi Türk devletleriyle Anadolu mimarisinde meydana çıkan en belirgin farkın kendine özgü ve gizli bir dili olan süsleme kompozisyonlarının gözlenmesi olduğu ifade edilmektedir. Örneğin, Divriği yapı topluluğundaki süslemelerde 54 palmet, 20 rumî ve 5 farklı lotus kullanıldığı ancak bu zengin süsleme diline rağmen süslemelerin henüz ikonografik çözümlenmelerinin tam olarak yapılamadığına dikkat çekilmiştir. Divriği Yapı Topluluğundaki süsleme kompozisyonlarında zengin bitkisel, geometrik ve figürlü süslemelerle adeta “yaratılış” kavramının ortaya konulduğu ifade edilmiştir.

Neden Divriği başlıklı bölüm, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası gibi “mucizevi” bir yapının neden Divriği’de ortaya çıktığının üzerine eğilmektedir. Divriği Yapı Topluluğunun bir tekrarı veya bir benzerinin olmayışı veya günümüze ulaşamaması nedeniyle yapının anlaşılmasına yardımcı olacak bağlantılar, karşılaştırmalar ve çıkarımlara ulaşılacaktır. Öncelikle Divriği ve çevresindeki yerel süsleme üslubu ve mimari gelenek ile Divriği Yapı Topluluğunun arasındaki bağı tam olarak tespit etmek ve açıklamak mümkün değildir. Diğer taraftan yapının banîleri olarak bilinen Ahmed Şah ve Melike Turan hakkındaki sınırlı bilgiler de yapının bilinmeyenlerini aydınlatmaya yetmemektedir. Ayrıca yapının ustalarının Ahlatlı olduğu ve Ahlat’ın taş işçiliği ile dikkat çeken geleneği ve üslubu da tek başına Divriği’deki mucizeyi açıklayamamaktadır. Avrupa’nın Gotik tarzından Hindistan’a kadar oldukça geniş coğrafyalarda bağlar kurma yolunda savrulan bazı araştırmacılar her şeyi çevre kültür ve üslupların bilinmesine bağlamalarına rağmen bu kadar farklı coğrafyalardan geldiği ileri sürülen farklı üslupların nasıl bu derecede eklektik ve mükemmel bir uygulamayla başarılı olduğunu açıklayamamaktadır. Moğollardan kaçan Asyalı, Haçlı artığı taşçılar ve çevre ülkelerden gelen çeşitli ustalardan yararlandığı gibi yorumlar, tek başına varsayımdan öteye geçmeyen açıklama çabaları olarak kalmaktadır. Ayrıca bu kadar farklı yerden ustaların gelmesi tezine karşılık farklı ülkelerdeki yapıları ve üslupları tanıtan özel kitap veya süsleme şablonlarının varlığı ve dönemin mimarları tarafından bu unsurların kullanılması olasılığı göz ardı edilmemelidir. Diğer önemli bir nokta ise Divriği’deki böylesi olağanüstü yapıdan döneminin ve sonrasının hiçbir tarihi kaynağında bahsedilmemesidir.

Divriği'deki süslemelerde görülen eklektik üslubun diğer bir sorunu da süsleme kompozisyonların tamamlanmadığı ve bitmemişliğidir. Divriği Yapı Topluluğundaki süsleme kompozisyonlarının yer yer bitmemiş veya yarım bırakılmış olduğunu düşündürecek bazı izlerin bulunduğu kabul edilebilir bir husustur. Ancak bu durumun açıklanması kolay olmamakla birlikte iki farklı nedene bağlı açıklama çabası gözlenmektedir. Birinci görüş, İslam inancının bir esası veya temeline göre hatasız, eksiksiz ve mükemmel olanın yalnız Allah olduğu düşüncesi gereği olarak süslemelerin tamamlanmadığı şeklindedir. Bu yaklaşım, Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası üzerinde ne derece etkisi olmuş olabilir bilinmemektedir. İkinci görüş ise Melike Turan'ın ölümü nedeniyle Divriği Yapı Topluluğundaki çalışmaların aksaması ve süslemelerin tamamlanamaması olarak belirtilmiştir.

Yeni bir Görüş başlıklı bölüme Max van Berchem, Albert Gabriel ve Oleg Grabar'ın Divriği Ulu Camisi ve Darüşşifası için “olumsuz” ve “şaşırtıcı” sayılabilecek değerlendirmeleriyle başlanmıştır. Divriği'deki süslemelerde görülen üslup zenginliğinin hep sıra dışı sanatçı veya sanatçılara ilişkilendirilerek yorumlanmaya ve açıklanmaya çalışıldığını ancak baniler ve onların yapıya etkilerine dayanan yeni bir yaklaşıma ihtiyaç olduğu vurgulanmıştır. Çağının yaygın mimari ve sanat uygulamalarını aşan Divriği Ulu Camisi ve Darüşşifası gibi bir şaheserde sanatçılardan daha çok banilerin isteklerinin rol oynamasının mümkün olabileceği belirtilmektedir. Böylesi “mucizevi” bir yapı topluluğunun, Allah'a yakın olmak veya layık bir kul olmaya dayanan bir ilahi bir aşkın veya Ahmet Şah ve eşi Melike Turan arasındaki büyük aşkın eseri olabileceği varsayılmıştır. Ortaçağ'da iki insanın birbirine olan aşkını yansıtmaya ve göstermesinin ancak aşklarının destanlaşmış ve yüceltilmiş olmasıyla yani *Leyla ile Mecnun*, *Hüsrev ile Şirin* gibi büyük aşklarla özdeşleştirilmesinden geçtiği kaydedilmiştir. Mengüceklî kültür hayatında yer edinmiş olan ve 1174-1176 yılları arasında Mengüceklî hükümdarı Fahreddin Behramşah'a ithafen *Mahzen'ül-Esrar* adlı mesnevi eseri yazan Nizamî Gencevî'nin Hüsrev-ü Şirin adındaki eserinin Divriği'deki süslemelere nüfuz eden derin etkileri gözlemlendiği ileri sürülmüştür. Özellikle Divriği Darüşşifasının taçkapısı üzerinde yer alan bir kadın ve bir erkek figürünün birbirine bakar şekilde tasvir edilmesine büyük önem atfedilmektedir. Ayrıca Divriği Ulu Caminin kuzey taçkapısındaki hayvan, insan ve bitki motiflerinden oluşan “taşkın üslup” ile yaratılış ve “cennet ikonografisi” vurgulanmak istendiği belirtilmektedir. Taçkapılar hatta “cennetin kapıları” olarak da simgeleştirilmiştir.¹

Daha sonra sırasıyla yazarın dileklerine yer verdiği *Bitirirken* başlıklı bölüm, kitabın İngilizce kısaca özetinin yer aldığı *Abstract* bölümü, yapı topluluğuna dair ölçülerin verildiği *Rakamlarla Divriği Yapı Topluluğu* bölümü ve Divriği Kalesinin 855 yılında kuruluşundan 2015 yılına kadar dönemi içeren tarihi süreçlerini listeleyen *Divriği Kronoloji Denemesi* bölümü gelmektedir. *Divriği Kronoloji Denemesi* bölümünün önemli yönü ise Osmanlı dönemine ait resmi kayıtlar ve arşiv belgelerindeki bilgilerin rakamsal detaylarıyla kronolojik olarak sıralanmasıdır. Kitap, yararlanılan kaynakların bulunduğu *Kaynakça* ve Divriği Yapı Topluluğuna ait fotoğraflarla son bulmaktadır.

1 Kuban, 2014.

Değerlendirme

Divriği Yapı Topluluğunu daha iyi anlama yolunda gösterilen bir çabanın ürünü olarak değerlendirilebilecek bu çalışmanın en önemli mesajı bildiklerimizin veya bildiğimizi sandıklarımızın bilmediklerimize açılan kapıları engelleyici bir niteliğe bürünebileceğidir. Gerçekten de yazarın vurguladığı gibi Nizamî Gencevî'nin *Hüsrev-ü Şirin* ve *Leyla ile Mecnun* adlı destansı aşkları anlatan eserlerinin yankısının Mengüceklî topraklarına ulaşmış olmaması beklenemez. Şiirlerde süslü ifadelerle betimlenen destansı aşkların mimarideki ifadesi ancak banîlerin istekleri ve estetik zevklerini yerine getirebilecek tecrübeli ve başarılı mimar veya ustalar eliyle hayat bulabilirdi. Ancak bu durum mimar ve ustaların, banîleri yok sayacakları ve sınırsız serbestlikle çalışacakları anlamına gelmemektedir.

Divriği Darüşşifası'nı doktora tezi kapsamında² incelemiş ve yapıyı detaylı çalışmış biri olarak; kanaatimce, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifasındaki süslemelerde hem ilahî aşk, hem de beşerî aşktan mühlhem kompozisyonlar bulunmaktadır. İslam tasavvufundaki vahdet-i vücud düşüncesi ile Kur'an-ı Kerim'de bulunan bazı kavramlardan kaynaklanan sembolizmin de yoğun vurgulandığını düşünüyorum.³ Değerli hocalarım, Prof. Dr. Ali Uzay Peker ve Prof. Dr. Erdal Eser'in yorumlarının birbirini tamamladığını ve Divriği'nin daha iyi anlaşılması yolunda bizlere bazı kapıları araladığını söyleyebilirim.

Divriği'deki şaheserin, banîlerin özel ilgi ve talepleriyle şekillenmiş olduğu görüşünü, banîleri etkisizleştirerek veya değersizleştirerek, usta ve mimarların ağırlıklı inisiyatifine bağlı oluştuğunu öne süren görüşten daha gerçeğe yakın kabul etmekteyim. Ustaları öne çıkaran görüşün yapısökümü yapıldığında, banîlerin herhangi bir mimari ve estetik bilgidен yoksun olduğu ve inşa ettirdikleri yapılar ve süslemeleriyle ilgili ne olup bittiğine dair fikir ve kanaatlerinin olmadığı gibi bir absürt varsayım ortaya çıkmaktadır. Diğer taraftan genellikle gayrimüslim kökenli olduğu varsayılan engin bilgi ve estetik zevke sahip ustaların belirleyici role sahip olduğu bir ön kabul olarak dayatılmaktadır. Böylece bazı yerli ve yabancı araştırmacılar da, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası gibi eşsiz bir başyapıtın Türk-İslam kültür ve medeniyetine ait bir eser olduğunu kabullenememe ve böylesi üstün düzeyde bir medeniyet ve kültürün ancak ve ancak gayrimüslimlerin elinden başkasından çıkamayacağı şeklinde özetlenebilecek orientalist, batı-merkezci ve bilim dışı saplantıların varlığını yakalamak mümkün olmaktadır. Kendi ufuksuz ve sığ dünyalarıyla Türk-İslam medeniyetinin ne düzeyde eserler ortaya koyabileceğini yargılamaya cüret edenler Anadolu Selçuklu Çağının sanatsal zenginliğini kıskanmakta; Türk-İslam ruhuyla şekillenmiş ve vücut bulmuş eserlerimizi kimliksiz kılmaya azmetmektedirler.

2 Kutlu, 2017, 160-212.

3 Peker, 2007, 24.

KAYNAKÇA

Eser, E. (2017). *Divriği Yapı Topluluğu: Bir 13. Yüzyıl Anadolu Aşk Hikâyesi*.

ABD: CreateSpace Independent Publishing Platform.

Kuban, D. (1999). *Divriği Mucizesi*. İstanbul: YKY Yayınları.

Kuban, D. (2014). *Cennetin Kapıları*. İstanbul: YEM Yayınları.

Kutlu, M. (2017). *XII.-XIV. Yüzyıllarda Anadolu'da Tıp Kurumları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Peker, A. U. (2007). Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası. *Tasarım Merkezi Dergisi* (3) 18-25.

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. Mükerrerrem (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 alarak *Sanat Tarihi Dergisi* adıyla devam etmiştir. 2003 yılına kadar yılda bir kez yayınlanan dergi, 2004 yılından (XIII'üncü sayıdan) itibaren hakemli dergi olarak yılda iki kez yayımlanmaya başlamıştır.

2016'dan itibaren ulusal ve uluslararası indexleri hedefleyen Sanat Tarihi Dergisi, e-ISSN alarak *Journal of Art History* ismini de resmileştirmiş; ULAKBİM - TR Dizin'e Mart 2018'de kabul edilmiş; uluslararası arenada ise DOAJ'a Nisan 2018'de kabul edilmiştir. Ardından, başvuru olmadığı halde EBSCO'dan indexleme teklifi gelmiştir. Daha sonra dergi Web of Science kapsamındaki ESCI'ya da Haziran 2019'da kabul edilmiştir.

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, Mükerrerrem (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 2016'dan itibaren 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. Mükerrerrem (Usman) Anabolu, and Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal; the journal continued to be published with the same name until the VIth 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 VIth 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 (XIIIth printing).

As of 2016, since Sanat Tarihi Dergisi aims to be accepted to national and international indexes, it officialized the name of Journal of Art History by receiving e-ISSN. In short time the acceptance from TUBİTAK-ULAKBİM - TR Dizin (in March 2018) had been declared. And through the international arena, the acceptance from DOAJ was reported in April 2018; afterwards, an indexing proposal from EBSCO was received even though there was no application. Later, in June 2019, the journal was accepted to ESCI under the Web of Science.

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, Mükerrerrem (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 after 2016 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'şer cm boşluk bırakılması önerilir. Metin, Times New Roman yazı tipinde, 12 punto ve 1,2 satır aralığında olmalı; ana başlıklar 13 punto ve kalın, metin içindeki alt başlıklar 12,5 punto ve kalın olarak ayarlanmalıdır. Metnin paragraf düzeni “iki yana dayalı” olmalı ve ilk satır girintisi 1,25 cm olarak ayarlanmalıdır. (Gönderilecek makaleler için kesin bir sayfa ve görsel materyal sınırlaması yoktur, fakat, yukarıda belirtilen ölçülerde hazırlanacak dokümanın toplamda 30 sayfayı geçmemesine özen gösterilmesi rica olunur.)

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 tezin-den 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, öl., cm), makalenin yazıldığı dilin (Türkçe veya İngilizce) genel-geçer, resmi kısaltma dizinlerine uyulmalıdır. (Bunun dışında, metin içinde resim, fotoğraf, şekil, çizim gibi unsurlara gönderme yapıldığında Res., Fot., Şek., Çiz. kısaltmaları kullanılabilir.) Klavuz ve dizinlerde bulunmayan özel/kişisel kısaltmalar ise makale sonunda belirtilmelidir.
10. Makale metni, Dergi Park sistemi üzerinden yüklenerek gönderilmelidir. [Bunun için yazarların Dergi Park sistemine üyelik kaydı

(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 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, 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.

Türk Döneminde Revan Kent Dokusu Ve Mekansal Yapıdaki Değişimin Mimari Mirasa Yansımaları <i>The Reflection of Revan Urban Texture and Spatial Structure During Turkish Period in Architectural Heritage</i> Anar AZIZSOY	243-281
Oryantalist Resmin Öncülerinden Martinus Rörbye'nin Tablosu: "Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Ötünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhacı" <i>The Painting of One of the Pioneer Orientalist Artists, Martinus Rörbye: "A Turkish Notary Drawing up a Marriage Contract in Front Of The Kılıç Ali Pasha Mosque, Tophane, Constantinople"</i> Ehîf BARAN - Elvan TOPALLI	283-311
An Unfamiliar Early Byzantine Ceramic Object From Olympos: Bird-Feeder <i>Olympos'tan Erken Bizans Dönemine Ait Bilinmeyen Bir Seramik Eser: Kuş Yemliği</i> Muradiye ÖZTAŞKIN	313-323
Ankara-Çamlidere Peçenek Camisi <i>Ankara-Çamlidere Peçenek Mosque</i> Murat ÇERKEZ	325-355
Sultan I. Alaeddin Keykubad'ın İnşa Ettirdiği Kervansaraylardaki Figürlü Süslemeler <i>Figured Ornamentation in Caravansaries Built by Sultan Sultan Alaeddin Keykubad I</i> Şükrü DURSUN	357-385
Keykubadiye Sarayı Figürlü Çinileri (2014-2017) <i>Figural Tiles of Keykubadiye Palace (2014-2017)</i> Ali BAŞ - Remzi DURAN - Şükrü DURSUN	387-405
Tarihi Konut Yapılarında İşlevsel Sistemler; Konya - Ilgın'da Tarihi Bir Konut Örneği <i>Functional Systems in Historic Houses; a Historic House Case in Konya - Ilgın</i> Gülşen DİŞLİ - Ş. Büşra ORHAN - Aynur DUYSAK	407-435
Rodos'ta 1455 Tarihli Bir Mushafın Tezhipleri ve Bulut Motifi <i>Illumination and Cloud Motif of a Mushaf Dated 1455 in Rhodes</i> Naciye DETSELİ - Ali Fuat BAYSAL	437-453
Osmanlı'da Art Nouveau Üslubu ve Mobilya Örnekleri ile Emile Gallé <i>Art Nouveau Style in The Ottoman and Furniture Examples of Emile Gallé</i> İlona BAYTAR	455-471
Ankara Karacabey İmaretî Mimarî Dimaşklî Ebu Bekir Oğlu Ahmed Üzerine Bir Deneme <i>A Study on the Architect of The Karacabey Imaret in Ankara: Ahmad Ibn Abu Bakr Al-Dimaşki</i> Mustafa Çağhan KESKİN	473-481
Fetihten 19. Yüzyılın Sonuna Kadar Yol-Köprü Hizmeti Veren Doğu Karadeniz Zaviye ve Derbentleri İle Günümüze Ulaşan Tek Açıklıklı Kemer Köprüleri <i>Zaviyahs, Derbends and Single-Span Arched Bridges Which Are Standing Today and Provided Road & Bridge Service in The Region of Eastern Black Sea From the Conquest Till End of 19th Century</i> Seyfi BAŞKAN	483-519
Dağlık Kilikia'daki Geç Antik Dönem Kırsal Yerleşimlerinde Kiliselerin Rolü: Seyranlık-Bağlıalan Örneği <i>The Role of The Churches in Late Antiquity in Mountianous Cilicia: A Case of Seyranlık-Bağlıalan</i> Ayşe AYDIN	521-547
Özel Bir Koleksiyonun Düşündürdükleri: Koray Selçik Koleksiyonu Cam Eserlerinden Örnekler <i>What a Collection Makes Think: Glass Artifacts of Koray Selçik's Collection</i> Tümay HAZİNEDAR COŞKUN	549-569
A Group of İznik Ceramics from the Excavation at Edirne Palace (Sarây-ı Cedid-i Âmiré) <i>Edirne Sarayı (Sarây-ı Cedid-i Âmiré) Kazısı'ndan Bir Grup İznik Seramiği</i> Hasan UÇAR	571-593
Sinirli Köyü Camii Duvar Resimleri <i>The Mural Paintings of Sinirli Village Mosque</i> Başak KATRANCI KASALI	595-615
Silifke Müzesi'ndeki Kanuni Sultan Süleyman Dönemi Sikkeleri <i>Suleiman the Magnificent Period Coins in the Silifke Museum</i> H. Sibel ÜNALAN ÖZDEMİR	617-629
Mudanya'nın 19. Yüzyıl Rum Kiliseleri <i>19th Century Greek Churches of Mudanya</i> Ersin AYDIN - Aysin ÖZÜGÜL	631-673
"Divriği Yapı Topluluğu: Bir 13. Yüzyıl Anadolu Aşk Hikâyesi" / Erdal Eser Mehmet KUTLU	675-681

