ISTANBUL UNIVERSITY İSTANBULÜNİVERSİTESİ
RESEARCH INSTITUTE OF TURKOLOGY TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ

ART SANAT

13 / 2020



2020
TÜBİTAK-ULAKBİM
DergiPark ULAKBİM Dergi Sistemleri
JournalPark ULAKBİM Journal Systems
E-ISSN: 2148-3582

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

ART-SANAT DERGİSİ /ART-SANAT JOURNAL
Sayı/Number: 13 • Ocak/January 2020

E-ISSN: 2148-3582

Art-Sanat Dergisi, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'nün uluslararası hakemli e-dergisidir. Yayımlanan makalelerin tüm sorumluluğu yazarlarına aittir.

The Art-Sanat Journal is the official peer-reviewed, international e-journal of The Research Institute of Turkology, Istanbul University. Authors bear all responsibility for the content of their published articles.

İmtiyaz Sahibi/Owner
İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü
(adına Enstitü Müdürü Prof. Dr. Mustafa Balcı)
(Prof. Dr. Mustafa Balcı, as Director, on behalf of)
The Research Institute of Turkology,Istanbul University

Baş Editör/Editor in Chief
Prof. Dr. Mustafa Balcı, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Editörler/Editors
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Vefa Çobanoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Kadriye Figen Vardar, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Filiz Ferhatoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Dergi Yazı Kurulu/Editorial Management
Prof. Dr. Mustafa Balcı, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Vefa Çobanoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Kadriye Figen Vardar, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Filiz Ferhatoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Sorumlu Müdür/Managing Editor
Dr. Öğr. Üyesi Kadriye Figen Vardar

İngilizce Dil Editörü/English Language Editor
Dr. Filiz Ferhatoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Alan James Newson, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Elizabeth Mary Earl, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Redaksiyon/Redaction
Dr. Filiz Ferhatoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Editör Kurulu/**Editorial Board**
Dr. Stavros Anestidis Küçük Asya Araştırmaları Merkezi, Yunanistan
Dr. Dorina Arapi, Universiteti Polis, Arnavutluk
Dr. Sanna Aro-Valjus, University of Helsinki, Finlandiya
Prof. Dr. F. Zeynep Aygen, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Şevket Dönmez, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Kemal Kutgün Eyüpgiller, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Hamza Gündoğdu, İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian, Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Embiye Mehmet Kazımova, Şumnu Konstantin Preslavski Üniversitesi, Bulgaristan
Prof. Dr. Ufuk Kocabaş, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Banu Mahir, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Turgut Saner, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Gözde Sazak, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. M. Baha Tanman, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Zeynep Tarım, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Ahmet Taşağıl, Yeditepe Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Zaza Tsurtsumia, Gürcistan Patrikliği St. King Tamar Üniversitesi, Tiflis, Gürcistan
Prof. Dr. Gönül Uzelli, İstanbul Üniversitesi, Türkiye

Danışma Kurulu/**Advisory Board**
Prof. Dr. Günkut Akın, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Füsün Alioğlu, Kadir Has Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Nurhan Atasoy, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Sait Başaran, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Gülberk Bilecik, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Şebnem Sedef Çokay Kepçe, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Özgü Çömezoğlu Uzbek, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Bekir Deniz, Ardahan Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. E. Emine Dönmez, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Gülder Emre, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Ü. Melda Ermiş, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Leyla Etyemez Çıplak, Çankaya Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Zeynep İnankur, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Zühre İndirkaş, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Gül İrepoğlu, Türkiye
Doç. Dr. Alpaslan Hamdi Kuzucuoğlu, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Selçuk Mülayim (Emekli), Türkiye
Prof. Dr. Tarkan Okçuoğlu, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Murat Özer, İBB Kültür A.Ş. Projeler Müdürlüğü, Türkiye
Doç. Dr. Simge Özer Pınarbaşı, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Ali Uzay Peker, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Ayça Tiryaki Türkmenoğlu, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Fikret Turan, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Sitare Turan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Nur Urfalıoğlu, Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye

Sayı: 13 (Ocak 2020) Hakemleri **Number: 13 (January 2020)**

Dr. Öğr. Üyesi Rabia Akarsu, Atatürk Üniversitesi, Erzurum
Doç. Dr. Esra Aliçavuşoğlu Karaveli, Marmara Üniversitesi, İstanbul
Prof. Dr. Şerife Atlıhan, Marmara Üniversitesi, İstanbul
Prof. Dr. Hatice Hümanur Bağlı, İstanbul Şehir Üniversitesi, İstanbul
Prof. Dr. Sedat Bayrakal, Uşak Üniversitesi, Uşak
Dr. Öğr. Üyesi Aslıhan Beyazıt, İstanbul Üniversitesi, İstanbul
Doç. Dr. Gülberk Bilecik, İstanbul Üniversitesi, İstanbul
Dr. Nurcan Boşdurmaz, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul
Doç. Dr. Yılmaz Büktel, Trakya Üniversitesi, Edirne
Doç. Dr. Selman Can, Marmara Üniversitesi, İstanbul
Doç. Dr. Şakir Çakmak, Ege Üniversitesi, İzmir
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Vefa Çobanoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul
Prof. Dr. Nilay Çorağan, Erciyes Üniversitesi, Kayseri
Doç. Dr. Özgü Çömezoğlu Uzbek, İstanbul Üniversitesi, İstanbul
Doç. Dr. Tülün Değirmenci Tural, Hacettepe Üniversitesi, Ankara
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Demircan Aksoy, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla
Prof. Dr. Bekir Deniz, Ardahan Üniversitesi, Ardahan
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Denknalbant Çobanoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul
Doç. Dr. E. Emine Dönmez, İstanbul Üniversitesi, İstanbul
Doç. Dr. Gülder Emre, İstanbul Üniversitesi, İstanbul
Prof. Dr. Önder Erkarslan, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, İzmir
Doç Dr. Ü. Melda Ermiş, İstanbul Üniversitesi, İstanbul
Doç. Dr. Süreyya Eroğlu Bilgin, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta
Dr. Öğr. Üyesi Alidost Ertuğrul, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Fulya Eruz, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İstanbul
Dr. Öğr. Üyesi Mine Esmer, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul
Prof. Dr. Kemal Kutgün Eyüpgiller, İstanbul Üniversitesi, İstanbul
Dr. Filiz Ferhatoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul
Dr. Öğr. Üyesi İsmail Erim Gülaçtı, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul
Dr. Müjde Dila Gümüş, İstanbul Üniversitesi, İstanbul
Dr. Öğr. Üyesi Fatma Gürsoy, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İzmir
Prof. Dr. Mehmet Işıklı, Atatürk Üniversitesi, Erzurum
Öğr. Gör. Dr. Şeniz Kabadayı Yuvarlak, Kocaeli Üniversitesi, İzmit
Doç. Dr. Nicole Kançal Ferrari, İstanbul Şehir Üniversitesi, İstanbul
Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul
Doç. Dr. Ruhi Konak, Kastamonu Üniversitesi, Kastamonu
Prof. Dr. Gülgün Köroğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul
Prof. Dr. Agâh Tarkan Okçuoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul
Doç. Dr. Simge Özer Pınarbaşı, İstanbul Üniversitesi, İstanbul
Prof. Dr. Ferhat Özgür, Düzce Üniversitesi, Düzce
Dr. Öğr. Üyesi Esra Özsüer, İstanbul Üniversitesi, İstanbul
Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul
Prof. Dr. Günsel Renda, Koç Üniversitesi, İstanbul
Doç. Dr. Nuri Seçgin, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul
Prof. Dr. Sıdıka Sibel Sevim, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir
Dr. Ozan Soyupak, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Osmaniye
Prof. Dr. Yüksel Şahin, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Eskişehir
Prof. Dr. Yusuf Murat Şen, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul
Prof. Dr. Zeren Tanındı, Uludağ Üniversitesi, Bursa
Prof. Dr. Sultan Murat Topçu, Erciyes Üniversitesi, Kayseri
Doç. Dr. Sadık Tumay, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir
Prof. Dr. Fikret Turan, İstanbul Üniversitesi, İstanbul
Prof. Dr. Sitare Turan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul
Prof. Dr. Nalan Türkmen, Marmara Üniversitesi, İstanbul
Dr. Öğr. Üyesi Evren Türkmenoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul
Dr. Öğr. Üyesi İnci Türkoğlu, Pamukkale Üniversitesi, Denizli
Dr. Öğr. Üyesi Drahşan Uğuryol, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul
Dr. Öğr. Üyesi Kadriye Figen Vardar, İstanbul Üniversitesi, İstanbul
Dr. Öğr. Üyesi Doğan Yavaş, Uludağ Üniversitesi, Bursa
Doç. Dr. Seda Yavuz, İstanbul Üniversitesi, İstanbul
Prof. Dr. Nurcan Yazıcı Metin, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul
Doç. Dr. Gülgün Yılmaz, Trakya Üniversitesi, Edirne

Yayım Türü/Type of Publication
Uluslararası Süreli e Yayın/International Periodical (e-Journal)

Yayım Dili/Language
Türkçe ve İngilizce/Turkish and English

Yayım Dönemi/Publishing Period
Altı ayda bir Ocak ve Temmuz aylarında yayımlanır/Semi-annual (January&July)

Yayım Tarihi/Publishing Date
Ocak 2020

Kapak Resmi/CoverPage
Geçici Geçirgen / Temporary Permeable, 2016 (Burçak Bingöl)
Mekana has yerleştirme; seramik, duvar kağıdı 290x180 cm/
Site-specific Installation; ceramics, wallpaper 290x180 cm

İndeksler/Indexes
Art-Sanat Dergisi aşağıdaki indeksler tarafından taranmaktadır.
Art-Sanat Journal is covered by the following indexes:

Access to Mideast and Islamic Resources (AMIR),
Akademik Araştırmalar Index (Acar index),
Arastirmax,
Emerging Sources Citation Index (ESCI / Web of Science 'WOS'),
Index Copernicus,
International Medieval Bibliography (IMB),
Islamic World Science Citation Center (ISC),
JournalTOCs,
ResearchBib,
SOBIAD,
Türk Eğitim İndeksi (TEİ),
Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi (ULAKBİM).

© İstanbul Üniversitesi/Istanbul University
Dergimizdeki tüm yazılar, kaynak gösterilerek alıntılanabilir./Quotations are allowed by indicating the source.

Yayıncı Kuruluş/Publishing Company
İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press
İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü, 34452 Beyazıt,
Fatih / İstanbul, Türkiye
Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00



İletişim/Correspondence
Web: artsanat.istanbul.edu.tr & dergipark.gov.tr/iuarts
Elektronik Posta: art-sanat@İstanbul.edu.tr & turkiyat.artsanat@İstanbul.edu.tr

İçindekiler Table of Contents

MAKALELER ARTICLES

Research Article/*Araştırma Makalesi*

Uşak-Banaz-Yeşilyurt (Holuz) Köyü Camii ve Kalemişi Bezemeleri
The Usak-Banaz-Yesilyurt (Holuz) Village Mosque and Its Painting Works 1
Şeyda Algaç

Çankırı'da Günümüze Ulaşamayan Bir Eğitim Yapısı: Ertuğrul Mektebi
Education Building that has not Reached Today in Çankırı: Ertuğrul Mektebi 27
Remzi Aydın

Başlangıcından Günümüze Cyanotype'ın Tarihsel Gelişimi ve Örnek Bir Proje: "İstanbul Mavisi"
The Historical Development of Cyanotype Technique from the Beginning to the Present and a Case Project: "İstanbul Blue" 53
Burcu Böcekler

1904 St. Louis Dünya Fuarı ve Osmanlı Temsiliyeti: Celal Esad Arseven Sergisi
The 1904 St. Louis World Fair and Ottoman Representation: Celal Esad Arseven's Exhibition 87
Sevil Derin

İstanbul ve Tekirdağ Rüstem Paşa Camilerinin Konum ve Mimari Özelliklerine Göre Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi
Comparative Examination of the Istanbul and Tekirdağ Rüstem Pasha Mosques in Accordance with Location and Architectural Properties 117
Sezgi Giray Küçük

Demirci Küpeler Köyü Camii Duvar Resimleri
Murals of The Mosque of Demirci Kupeler Village 143
Cengiz Gürbıyık

***Venedik Bienali*'nin Osmanlı İmparatorluğu'yla İlk Teması: Saray Koleksiyonundan Bir Tablo Talebi**
The First Contact of the *Venice Biennale* with The Ottoman Empire: Request for a Painting from the Ottoman Court Collection 169
Aynur Gürlemez Arı

Nahçıvan Bölgesinin Erken Tunç Çağı Yerleşimlerinde Bulunan Pişmiş Toprak Objeler
Terracotta Objects Found in the Early Bronze Age Settlements of the Nakhchivan Region 189
Toğrul Halilov

Kırk Vezir Hikâyeleri Minyatürleri Üzerine Bir İnceleme
A Study on The Miniatures of Forty Viziers' Stories 205
Hesna Haral

Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesinde Bulunan İki Adet Yazma Kur'an-ı Kerim Cüzünün Tezhip Sanatı Bakımından Değerlendirilmesi
Evaluation of Two Qur'an Manuscript Sections at Kastamonu Manuscripts Library in Regard to their Illuminations 245
Yıldırım Karadeniz

II. Viyana Kuşatması'ndan Sonra Fransız Gravürlerinde Osmanlı Tasvirleri
Depictions of the Ottomans in the French Engravings After the Second Siege of Vienna 261
Emine Kırıkcı

Göstergebilimsel Analiz Üzerinden Tasarımı Anlamak: Sallanan At Üzerine
Understanding Design Through Semiotic Analysis: On Rocking Horse 293
Funda Kurak Açıcı, Havva Beril Bal

Mimarlık Tarihi ve Mimari Koruma Ara Kesitinde Bir İnceleme: Üsküdar Şemsi Ahmed Paşa Külliyesi
A Study on the Intersection of Architectural History and Architectural Conservation: Uskudar Şemsi Ahmed Paşa Complex 313
Safa Meral, Emre Kishalı

İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Merkez Binası Avize ve Apliklerinin Restorasyon Öncesi Belgeleme Çalışmaları ve Onarım Önerileri
Proposal for the Pre-Restoration Documentation Work and Repair of the Chandeliers and Wall Lights of Istanbul University Rectorate Central Building..... 335
Işıl Özsait-Kocabaş, Gülder Emre

Mersin Toroslar'da Çandır Kalesi
Çandir Castle at the Taurus Mountains of Mersin..... 361
Halil Sözlü, Lale Yılmaz

Mersin-Gözne Yaylası'nda Istar Dokumacılığı ve Örnekleri
Istar Weaving and Some Examples in Gözne Plateau of Mersin 387
Emine Tonus, Hülya Kaynar

Traditional Objects That Source to Contemporary Turkish Ceramic Art
Çağdaş Türk Seramik Sanatına Kaynaklık Eden Geleneksel Nesneler 417
Seyhan Yılmaz

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Art-Sanat

Art-Sanat, 13(2020): 1–26

DOI: 10.26650/artsanat.2020.13.0001
http://dergipark.gov.tr/iuarts

Başvuru: 18.03.2019
Revizyon talebi: 09.12.2019
Son revizyon teslimi: 30.12.2019
Kabul: 21.01.2020

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Uşak-Banaz-Yeşilyurt (Holuz) Köyü Camii ve Kalemişi Bezemeleri

The Usak-Banaz-Yesilyurt (Holuz) Village Mosque and Its Painting Works

Şeyda Algaç*

Öz

İç Ege bölgesi, tasvirli camilerin yoğun olarak gözlemlendiği bölgelerden biridir. Uşak ilinin Banaz ilçesine bağlı Yeşilyurt (Holuz) köyü camii, moloz taş örgüsü, bağdadi kubbenin kullanıldığı ahşap çatı örtüsü, yazı programı, zengin kalemişleri ve kalemişlerini yapan usta adına sahip olması dolayısıyla önemli bir köy camisidir. Kalem işlerinin motif repertuarını vazolara yerleştirilmiş minyatür ağaçlar, sembolik tekke aletleri, kent tasviri, kıvrık dallar üzerine yerleştirilmiş bitkisel bezemeler ve sıvaların altında kalmış olan çeşitli motifler oluşturur. Oldukça tahrip olmuş eser, yıkılmak üzeredir. Mülkiyeti köy tüzel kişiliğine ait olan yapı, İzmir 1 Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu tarafından 23.08.1988 tarih ve 463 sayılı kararıyla tescillenmiştir. Kitabesi olmayan caminin kim tarafından ve ne zaman yapıldığı bilinmemesine rağmen bezeme özellikleri değerlendirildiğinde 19. yüzyılın sonlarına doğru yapıldığı ve bezendiği söylenebilir. Makalede yapının mimari özellikleri ve kalemişi bezemeleri detaylı olarak incelenmiş, dönemi içerisindeki yeri ve önemi tespit edilmiştir. Dönemi hakkında önemli ipuçları veren eser, oldukça tahrip olmuş ve yıkılmak üzeredir. Yapı en kısa sürede aslına uygun onarılmalı ve gelecek kuşaklara aktarılmalıdır.

Anahtar Kelimeler
Kalemişi, Uşak, Banaz, Yeşilyurt (Holuz) Köyü, Cami

Abstract

The inner Aegean region is an area where mosques with depictions can be seen frequently. Yeşilyurt (Holuz) village mosque in the Banaz district of Uşak province is an important village mosque because it has rubble stone masonry, a wooden roof covering where the lath-and-plaster (*bağdadi*) dome is used, a writing program, rich painting works (*kalemişi*), and the name of the master who completed the painting works. The motif repertoire of the painting works consists of miniature trees placed in vases, symbolic religious lodge (*tekke*) tools, urban depictions, floral decorations placed on curved branches and various motifs that are under the plaster. The structure, which is owned by the village legal entity, is registered with the decision of the Izmir Cultural and Natural Heritage Protection Board No.1 dated 1988 and numbered 463. Although it is not known by whom and when the mosque was built since it does not have an inscription, when its decoration characteristics are evaluated, it can be dated to the end of the 19th century. In the study, the architectural characteristics and painting work decorations of the building have been examined in detail, and its place and importance within its period have been determined. The work, which provides important clues about its period, is significantly ruined and about to collapse. It should be repaired as soon as possible following its original form and passed onto future generations.

Keywords
Painting Works, Usak, Banaz, Yesilyurt (Holuz) Village, Mosque

* **Sorumlu Yazar:** Şeyda Algaç (Dr. Öğr. Üyesi), Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel El Sanatları Bölümü, Afyon, Türkiye. E-posta: seydaalgac@hotmail.com ORCID: 0000-0001-9403-9093

Atıf: Algac, Seyda. "Uşak-Banaz-Yeşilyurt (Holuz) Köyü Camii ve Kalemişi Bezemeleri." *Art-Sanat, 13* (2020): 1–26. https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0001

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

Extended Summary

There were significant changes in Ottoman visual culture with the Westernization movement that started in the first quarter of the 18th century. Unlike the capital city of Istanbul, in many mosques in Anatolia and the Balkans, European-influenced ornamentations and depictions can be observed. The inner Aegean region is one of the areas where mosques with depictions are seen frequently. The structure examined in the study is located in Yeşilyurt (Holuz) Village which is 4.2 km. to the Northwest of the Banaz district of Uşak province. Since the structure does not have an inscription, it is not clear when and by whom it was built.

The mosque was built on a sloping terrain using talus stone and wood material with a wall thickness of 90 cm. Consisting of a square planned *harim* (prayer hall) and a narthex with three units at the north and the minaret at the north of the western wall, the structure is covered with a roof covered with Marseille-type tiles inclined in four directions. Illuminating the interior area, there are 7 rectangular form windows with wooden jambs in total, two of them on the east, west and south sides and one on the north side. The entrance to the *harim* is through a wooden door on the north side. The interior floor is made of wood. There is a women›s court carried by two wooden columns in the north. The windows with rectangular openings are designed as round arches in the interior area. In the middle of the wooden ceiling, there is a dome made with the lath-and-plaster (*bağdadi*) technique hidden under the roof. All the internal walls of the building are plastered with white plaster, which has fallen in some parts and the stone-wood material has been exposed. Crescent-shaped decorations are placed on the round-arched windows. The interior walls are divided into three sections with horizontal stripes and the bottom and middle sections are covered with paint. The remaining painting works (*kalemişi*) in the top section are untouched. There is a semi-circular section *mihrab* niche in the middle of the south wall. Cypress trees, lemon and apple trees in vases are placed on the top die plate. Among the decorations, there are "*Allah* (God)", "Muhammad", and «*Maşallah* (as the God demands)» words and various verses, hadiths and prayer sentences. "Hatip Mustafa Efendi" is written in a rectangular die plate on the western part of the wall. There are a city depiction and a timetable indicating a period of two weeks under partially fallen plaster in the middle part of the eastern wall. Under the timetable, the years from 1318 to 1325 are written orderly. On the upper part of the eastern wall, there are the names bu «Abu Bakr", "Omar", "Osman", "Ali", "Bilal-i Habeshi» and various hadiths. On the upper part of the western wall, there are the names of «Hasan», "Husain», "Veysal Karani", "Ashâb-ı Kehf (Seven Sleepers)» and several prayer sentences are written. The northern wall is completely painted. Only above the door, there is the expression of «*Bu dergâh Allaha itaat için inşâ edildi* (This dervish lodge was built for obedience to God)» in Persian. The interior of the dome, which is hidden under the wooden roof covering the *harim* (prayer hall) place and made with the lath-and-plaster technique,

is plastered with white plaster and decorated with painting works. On the plinths of the dome, "*Ayet al-Kürsi* (Lectern Verse)" is written with black thuluth (*sülüs*) script. Cypress, various trees placed in vases, a European style clock, and religious lodge (*tekke*) tools such as poleax and bowl (*keşkül*) are located within the dome. Although the narthex is completely painted, the existence of decorative painting work can be seen under the fallen paint.

The construction can be considered as a structure, which was architecturally constructed using talus stone and wood material, having a narthex on the north, a minaret on the northwest, the main entrance of which is on the north and on the same axis as the *mihrab*, with a rectangular plan in north-south direction, covered with Marseille tiles, a hipped roof, with a wooden lath-and-plaster dome without any support under the roof, which was taken in from the main outer walls. These types of lath-and-plaster domed structures, which were taken from the walls of the *harim* (prayer hall) and hidden under the wooden roof, were frequently used in Ottoman architecture. They are widely seen in civil architectural works such as houses, mansions, and palaces between the end of the 16th century and the beginning of the 19th century. These types of domes, which seem to have a civilian architectural background, were also used in the ceremonial places of the structures of religious sects (*tarikat*) or in structures with a double function in the style of masjid - religious lodge, mosque - religious lodge. Lath-and-plaster domes are geographically seen in the Balkans and throughout Anatolia but are mostly seen in the Black Sea region, where wood is abundant and economical. The Aegean region comes second in terms of incidence. A writing program that can be seen in many religious places was used in the building. Most of the painting works were subsequently covered. The ones which were able to survive are the herbal motifs that can always be seen in religious places, the clock depiction used in interior decoration during the westernization period, and the religious lodge tools such as poleax and bowl. These types of religious lodge symbols have often been used in architecture since the 2nd Mahmud period with the influence of the fashion created in society by the Ottoman coat of arms, which took its final shape together with the *Tanzimat* (Reorganization) in the Sultan Abdülmecid period. The depictions of belongings of the religious lodge culture are seen in many religious buildings such as mosques and tombs, especially in the Middle Black Sea region. In the Aegean Region, such symbols are observed in many buildings, especially in village mosques.

The mosque of Banaz Yeşilyurt (Holuz) village is a product of local architecture with its materials, plan, and decorative painting works (*kalemişi*). Although the building does not have a building inscription, it can be said that the painting works (*kalemişi*) of the building were made in the late 19th century considering the motifs used in the painting works and the years written in order from 1318 (1900/1901) to 1325 (1907/1908) on the eastern wall. The person responsible for the painting works (*kale-*

mişi) must be "Hatip Mustafa Efendi" whose name is specified on the western part of the south wall. Considering the dervish lodge symbols used in the dome together with the expression of "dervish lodge (*dergâh*)" above the door on the northern facade, the writing program of the structure and the lath-and-plaster dome hidden under the roof, it can be thought that the building had a second function such as a "*tevhidhane* (religious ceremony place)" in addition to the mosque function prior to 1925, the date of the closure of the religious lodges. The building has extraordinary characteristics as a village mosque. It should be restored as soon as possible following its original form and passed onto future generations. The structure should be re-evaluated in the light of new findings to be obtained after the restoration.

Giriş

Yapı, Uşak ilinin Banaz ilçesinin[1] kuzeybatı yönünde ve 4,2 km. uzaklığındaki Yeşilyurt (Holuz) köyünde bulunmaktadır. Köyle ilgili ilk yazılı kaynaklar 16. yüzyılın başlarına aittir. II. Bayezid devrine ait Mufassal Tahrir Defterlerinde Uşak köylerinin nüfus dökümleri detaylı olarak verilmiş, 1520 tarihli defterde köyün adı "*Karye-i Falos*" olarak belirtilmiştir. Bu tarihte köy, Banaz'a bağlıyken, 1570 senesine ait defterlerde Uşak'a bağlı görünmektedir.[2] Uşak Şer'iyye Sicilleri'nde Uşak ve Banaz kazasına ait Tevzi defterlerinde ise köyün adı "Folus" olarak geçmektedir.[3] 1933 tarihinde yayınlanan *Köylerimiz* adlı eserde ise köyün adı, "Folos (Küçük Oturak)" olarak belirtilmiştir. Bu tarihlerde köy, Uşak kazasına, Uşak kazası da Kütahya vilayetine bağlıdır.[4] Köyün adı zamanla Holus (Holuz)'a dönüşmüş, Cumhuriyet döneminde de Yeşilyurt olmuştur. Yapının kitabesi olmadığından ne zaman ve kimin tarafından yaptırıldığı belli değildir. Mülkiyeti köy tüzel kişiliğine ait olan eser, İzmir 1 Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu tarafından 23.08. 1988 tarih ve 463 sayılı kararıyla tescillenmiştir.[5]

Mimari Tanım

Eğimli bir araziye moloz taş ve ahşap malzemeyle 90 cm. duvar kalınlığında inşa edilen, dış duvarlarında sıvası olmayan, doğal örgüsü görülebilen yapının sadece kuzey cephesi beyaz alçıyla sıvanmıştır **(G. 1, G. 2)**. Kare planlı bir harim ile kuzeyde üç birimli son cemaat yeri ve batı duvarının kuzeyinde duvara bitişik minareden oluşan yapı, dört yöne eğimli Marsilya tipi kiremitle kaplı kırma çatıyla örtülüdür **(G. 3).**[6] Duvarlardan 70 cm. kadar çıkıntı oluşturan ahşap saçak, yapıyı dört taraftan kuşatır. Doğu, batı ve güney cephelerinde ikişer, kuzey cephesinde bir olmak üzere dikdörtgen formlu, ahşap söveli toplam 7 adet pencere bulunur. Pencereler, dıştan "S" şeklinde işlenmiş zarif demir parmaklıklarla kapatılmıştır. Kuzey batı köşesinde bulunan minare, moloz taştan yuvarlak şeklinde örülmüş bir kaidenin üzerine ahşaptan inşa edilmiştir **(G. 4)**. Konik külahlı ve tek şerefeli minare yıkılmak üzeredir. Kuzeyde yuvarlak kemerli üç açıklıklı olarak düzenlenen son cemaat yerinin yan cepheleri kapalıdır. Kemerler, ikisi duvarlarda ve ikisi ortada olmak üzere dört ahşap sütunla taşınmaktadır.

1 Mustafa Murat Öntuğ, "Osmanlıdan Cumhuriyete Banaz," *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 3/2, (2001): 41- 55.

2 Mehtap Özdeğer, *15-16. Yüzyıl Arşiv Kaynaklarına Göre Uşak Kazasının Sosyal ve Ekonomik Tarihi* (İstanbul: Filiz Kitabevi, 2001), 228.

3 Öntuğ, "Osmanlıdan Cumhuriyete Banaz," 48, 52.

4 Dahiliye Vekâleti, *Köylerimiz* (İstanbul: Matbaacılık ve Neşriyat Türk Anonim Şirketi, 1933), 261.

5 Komisyon, *UŞAK Kültürel Değerler Yapı Envanteri* (İzmir: Uşak Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 2007), 186; Kütahya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü, Arşiv Kaydı, envanter no: 64.01/ 2

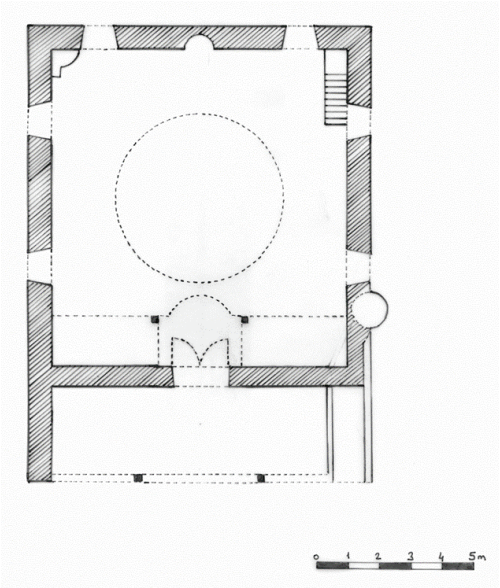
6 Makalede kullanılan tüm çizim ve fotoğraflar yazara aittir. Arazi çalışmalarına ve planın hazırlanmasına yardım eden Yüksek Lisans öğrencilerim Mimar Fazilet Çoban ve Mimar Ümit Özbunar'a teşekkür ederim.



G. 1. Banaz Yeşilyurt Köyü Camii, kuzey ve doğu cephe (Şeyda Algaç, 2019)



G. 2. Banaz Yeşilyurt Köyü Camii, güney ve batı cephe (Şeyda Algaç, 2019)



G. 3. Banaz Yeşilyurt Köyü Camii Planı (Şeyda Algaç, 2019)



G. 4. Banaz Yeşilyurt Köyü Camii, ahşap minare (Şeyda Algaç, 2019)

Harim kısmına kuzey cephesinin tam ortasında bulunan iki kanatlı ahşap bir kapıdan girilmektedir. İç mekânın zemini ahşaptır ve zeminde yer yer göçükler oluşmuştur. Kuzeyde ahşap iki sütunla taşınan ahşap kadınlar mahfili bulunur. Kadınlar mahfiline çıkışı sağlayan, muhtemelen kuzeybatı köşesindeki, merdiven yok olmuştur. Mahfilin korkulukları alternatif olarak kırmızı ve siyahla renklendirilmiştir ve tam ortada harime doğru yarım daire şeklinde çıkıntı yapan küçük bir balkon, kuzey duvarının tam ortasında da dikdörtgen bir pencere bulunur. Dikdörtgen açıklıklı pencerelerin üstleri iç mekânda yuvarlak kemerli olarak düzenlenmiştir. Ahşaptan yapılmış tavanın ortasında, çatının altına gizlenmiş, bağdadi bir kubbe vardır. Kubbenin içi beyaz alçıyla sıvanmış ve kalem işleriyle bezenmiştir. Güneybatı köşesinde sade, yeşile boyanmış ahşap minber, güneydoğu köşesinde sade yeşile boyanmış ahşap bir vaaz kürsüsü bulunmaktadır. Yapının tüm iç duvarları beyaz alçıyla sıvanmıştır ancak bu sıvalar bazı bölümlerde döküldüğü için, taş- ahşaptan oluşan duvarın örgüsü ortaya çıkmıştır.

İç Mekân Bezemeleri

İç mekânın tüm duvarları beyaz alçıyla kaplanmış, üstte mavi bir şerit, altta zigzaglı kalın bir şeritle yatay olarak üçe bölünmüştür. Üstte kalan 1/3'lük alandaki kalemişleri korunarak günümüze kadar özgün hâliyle gelebilmiştir. Altta kalan 2/3'lük alan ve pencere pervazlarıysa beyaz kireçle kapatılmıştır. Güney, doğu ve batı duvarlardaki yuvarlak kemerli pencerelerin üstlerine hilal formunda siyah tahrirli ve sarı zeminli kıvrık dallar yerleştirilmiştir **(G. 5)**. Pencere iç pervazlarında bulunan kalemişi bezemelerse beyaz kireçle kapatılmıştır.



G. 5. Banaz Yeşilyurt Köyü Camii, pencere üstü bezemeleri (Şeyda Algaç, 2019)

Harimin güney duvarının tam ortasında yarım daire kesitli bir niş şeklinde düzenlenmiş mihrap bulunur. Mihrap nişinin dışında beyazlı, kahverengili, zigzaglı bir bordür vardır. Mihrabın ortasında yarım daire şeklinde paftalar, üstte de muhtemelen sonradan eklenmiş yeşil dikdörtgen düz bir pafta bulunur. Yeşil dikdörtgen paftanın üstünde kare bir bölüm vardır. Karenin köşelerine simetrik olarak *Allah* lafzı yazılmıştır. Yanlardaki çeyrek daire şeklindeki paftalara siyah-beyaz renkli yelpaze şeklinde bezemeler yapılmış, kare paftanın üstüne de su damlası şeklinde tasarlanmış *besmele* ibaresi yazılmıştır. Mihrabın üstünde *Âl-i İmran* suresinin 37. ayetinden bir bölüm *Küllemâ dehale aleyhâ Zekeriyya el mihrâb*, onun üstünde de vazo şeklinde düzenlenmiş *Mâşâallah* ifadesi bulunur. Vazoya kırmızı güle benzer çiçekler, yeşil yaprak ve dallar yerleştirilmiştir. Mihrabın sağ üst köşesine beyaz zeminli bir daire içine *Allah* (c.c.), sol üst köşesine *Muhammed* (s.a.v) yazılmıştır. Dairelerin dışında gri ve sarı renkli düz ince bordürler bulunur. Daireler en dışta ışınsal şekilde yerleştirilmiş küçük lacivert üçgenlerle nihayetlenir. Allah lafzının altındaki lacivert zeminli yatay dikdörtgen paftaya siyah tahrirli sarı renkli sülüsle bir çeşit Hıfz (Korunma) duasının bir bölümü *Yâ Hâfiyye'l- eltâf neccinâ mimma nehâf* (Ey gizli lutûflar sahibi olan Allah'ım bizi korktuklarımızdan koru), *Muhammed* (s.a.v) ibaresinin altındaki lacivert zeminli dikdörtgen paftayaysa *Fetih* suresinin birinci ayeti yazılmıştır. *Allah* ve *Muhammed* ibarelerinin mihraba doğru olan taraflarına boğumlu birer servi, pencere taraflarına ise düz birer servi yerleştirilmiştir. Duvarın doğu tarafındaki penceresiyle doğu duvarı arasına ayaklı ve kulplu lacivert bir vazonun içine sarı meyveleri olan minyatür bir ağaç, duvarın batı tarafındaki penceresinin sol üst tarafına ise ayaklı ve kulplu lacivert bir vazonun içine kırmızı meyveleri olan minyatür bir ağaç yerleştirilmiştir. Pencerenin sağ tarafındaysa dikdörtgen bir paftanın içinde *Hatib Mustafa Efendi* yazısı okunmaktadır. Duvarın ortada kalan 1/3'lük kesiminde mihrabın doğusunda kalan bölümünün boyaları yer yer dökülmüştür. Dökülen boyaların altından şamdan, ibrik gibi motifler güçlükle seçilebilmektedir **(G. 6 ve G. 7)**.



G. 6. Banaz Yeşilyurt Köyü Camii, güney (mihrap) duvarı (Şeyda Algaç, 2019)



G. 7. Banaz Yeşilyurt Köyü Camii, güney duvarı, ayrıntı (Şeyda Algaç, 2019)

Doğu duvarında yukarıda kalan 1/3'lük bölüme beyaz zeminli daireler içine güneyden kuzeye doğru sırayla *Ebû Bekir (r.a.)*, *Ömer (r.a.)*, *Osman (r.a.)*, *Ali (r.a.)* yazılmıştır. Dairelerin çevresini sarı ve yeşil zeminli bordürler çevirir. Daireler en dışta ışınsal şekilde yerleştirilmiş lacivert küçük üçgenlerle nihayetlenir. *Ebû Bekir* ismi ile *Ömer* ismi ve *Osman* ismi ile *Ali* ismi arasında yuvarlak kemerli dikdörtgen pencereler bulunur. Güney yönünde olan pencerenin üstüne siyah tahrirli ve sarı ze-

minli kıvrık dallar yerleştirilmiştir. Kıvrık dallar üstte her iki yana doğru zemini üçgen peteklerle doldurulmuş, hilale benzeyen birer motifle sonuçlandırılmıştır. Sarı zeminli kıvrık dalların arasında siyah ince dallar dolanır. Kuzey yönünde olan pencerenin üstüyse benzer üslupla ancak daha basit olarak süslenmiştir. *Ebû Bekir* ve *Ali* isimlerinin altında kıvrık dallı, yeşil, basit yapraklar bulunur. *Ömer* isminin altına dikdörtgen pafta içine *Ed-dünya cîfetûn ve tâlibuhâ kilâbun* (Dünya kokmuş bir leştir, onun peşinde olanlar ise köpeklerdir), *Osman* isminin altına *El kânaatü kenzi min künûz Allah* (Allahın hazinelerinden kanaat, tükenmez bir hazinedir) hadisi yazılmıştır. *Ömer* ile *Osman* isimleri arasında kalan kareye yakın dikdörtgen paftayaysa *Bilâl- i Habeşi*, üstüne su damlası formu oluşturacak şekilde *Fe-tebârekallah* (Her türlü hayrın sahibi Allah çok yüce ve noksanlıklardan münezzehtir) yazılmıştır **(G. 8)**. Duvarın orta bölümünde kalan 1/3'lük kısmındaki kalemişleri kapatılmış olmasına rağmen dökülen boyaların altından bazı kalemişleri görülebilmektedir. Güneyden kuzeye doğru bir kent tasviri **(G. 9)** ve iki haftalık sürenin günleriyle belirtildiği bir zaman cetveli bulunur **(G. 10)**. Cetvelin altında 1318'den 1325'e kadar olan yıllar sırayla yazılmıştır.



G. 8. Banaz Yeşilyurt Köyü Camii, doğu duvarı (Şeyda Algaç, 2019)



G. 9. Banaz Yeşilyurt Köyü Camii, doğu duvarı, ayrıntı (Şeyda Algaç, 2019)



G. 10. Banaz Yeşilyurt Köyü Camii, doğu duvarı, ayrıntı (Şeyda Algaç, 2019)

Batı duvarında yukarıda kalan 1/3'lük bölüme beyaz zeminli daireler içine kuzeyden güneye doğru sırayla *Hasan*, *Hüseyin*, *Yâ Kâziye'l-hâcat* (Ey bütün ihtiyaçları karşılayan Rabbimiz, bizim ihtiyaçlarımızı da karşıla) yazılmıştır. Daireler en dışta gri, sarı, ince bordürler ve ışınsal olarak düzenlenmiş lacivert, küçük üçgenlerle sonuçlanır. En sonda *Ashâb-ı Kehf* isimleri *Mühr-ü Süleyman* şeklinde düzenlenmiş, mührün ortasına simetrik bir çifte *Muhammed* (s.a.v) yerleştirilmiştir. *Hüseyin* ismi ile *Ya Kâziye'l- hâcat* ibaresinin arasına dikdörtgen bir pafta içine *Veysel Karani* yazılmış, üzerine kulplu yarım bir vazo içine sarı meyveleri olan minyatür bir ağaç oturtulmuştur. Yazıların altında ve bölümün çeşitli boşluklarında kıvrık dallar üzerine yerleştirilmiş yeşil yapraklı bezemeler bulunur. Yuvarlak kemerli pencerelerin üzerleri diğer pencerelerin üstü gibi benzer bir üslupla süslenmiştir **(G. 11)**.



G. 11. Banaz Yeşilyurt Köyü Camii, batı duvarı (Şeyda Algaç, 2019)

Kuzey duvarı tamamen beyaz kireçle kapatılmıştır. Boyanın altında kalan süslemeler güçlükle gözlemlenebilmektedir **(G. 12)**. Duvarın ortasında bulunan kapının üzerinde mekândan çıkarken okunabilecek Farsça *Küşâd bâd bi tâat hemîşe in dergâh* (Bu dergâh Allah'a itaat için inşa edildi) ibaresi bulunur **(G. 13)**.



G. 12. Banaz Yeşilyurt Köyü Camii, kuzey duvarı (Şeyda Algaç, 2019)



G. 13. Banaz Yeşilyurt Köyü Camii, kuzey duvarı, ayrıntı (Şeyda Algaç, 2019)

Harim mekânının üstünü örten, ahşap çatı altına gizlenmiş, bağdadi kubbenin içi, beyaz alçıyla sıvanarak, kalemişleriyle bezenmiştir **(G. 14)**. Kubbenin eteklerine siyah konturlu, içleri siyah bulutumsu bir ince, bir kalın bordür geçirilmiş, bordürlerin arasında kalan beyaz zeminli geniş bölüme siyah renkli sülüs yazıyla *Âyete'l-Kürsi* yazılmıştır. Kubbenin merkezinde siyah zeminli bir daire içine altı kollu, siyah bir yıldız yerleştirilmiş, dilimlerin arasında oluşan beyaz üçgenlerin merkezine yeşil renkli küçük pençler oturtulmuştur. Merkezdeki bu daire en dışta mavi bir bordürle sonuçlanır. Kubbenin merkezinden dışarı doğru hayalî on eksen çizilmiş, eksenlere sırasıyla siyah bir servi, içinde minyatür bir gül ağacının olduğu kulplu ve ayaklı mavi bir vazo, uzunca bir sapa sahip olan bir teber, rakamları Arap rakamlarıyla belirlenmiş Avrupai bir saat **(G. 15)**, ucu mızrak şekline dönüştürülmüş bir servi, içinde minyatür bir limon ağacı bulunan kulplu ve ayaklı gri bir vazo, ucunda siyah topa benzeyen bir nesne bulunan ve ne olduğu anlaşılamayan bir cisim, içinde minyatür bir ağaç bulunan kulplu ve ayaklı bir vazo **(G. 16)**, ucu mızrak şeklindeki bir sopanın kenarına iliştirilmiş mavi bir keşkül, içinde sarı-yeşil renkli minyatür bir ağacın bulunduğu kulplu ve ayaklı mavi bir vazo yerleştirilmiştir. Son cemaat yeri beyaz kireçle boyanmış olmasına rağmen bu bölümde de kalemişlerinin olduğu dökülen boyaların altından görülen bezemelerden anlaşılmaktadır.



G. 14. Banaz Yeşilyurt Köyü Cami, bağdadi kubbe, kalemişi bezemeleri (Şeyda Algaç, 2019)



G. 15. Banaz Yeşilyurt Köyü Camii, bağdadi kubbe, saat tasviri (Şeyda Algaç, 2019)



G. 16. Banaz Yeşilyurt Köyü camii, bağdadi kubbe, ayrıntı (Şeyda Algaç, 2019)

Değerlendirme

Yapı, mimari açıdan moloz taş ve ahşap malzemeyle inşa edilmiş, kuzeyde son cemaat yeri bulunan, minaresi kuzeybatıda yer alan, ana girişi kuzeyden ve mihrap ile aynı eksende, kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlı, Marsilya kiremit kaplı kırma çatılı, çatının altında beden duvarlarından içeriye alınmış, desteksiz ahşap bağdadi kubbesi olan bir yapı olarak değerlendirilebilir.

Harim duvarlarından içeri alınmış ve ahşap çatı altına gizlenmiş bu tip bağdadi[7] kubbeli yapılar Osmanlı mimarlığında sıklıkla kullanılmışlardır. Ev, köşk, saray gibi sivil mimari eserlerde 16. yüzyıl sonuyla 19. yüzyıl başları arasında oldukça yaygın olarak görülürler.[8] Sivil mimari kökenli görünen bu tip kubbeler, özellikle İstanbul'da birtakım tarikat yapılarının veya mescit-tekke, cami-tekke türünden çift fonksiyonlu yapıların ayin mekânlarında da kullanılmıştır.[9]

Bağdadi kubbeler, coğrafi olarak Balkanlar'da ve tüm Anadolu'da görülmekle birlikte, en çok ahşap malzemenin bol ve ekonomik olduğu Karadeniz bölgesinde[10] kullanılmıştır. Görülme sıklığı açısından Ege bölgesi ikinci sırada gelmektedir. Manisa-Kula Paşa Camii[11] (1783- 84), Manisa-Soma Hızır Bey Camii[12] (1791- 92), İzmir-Karaburun Kösedere Köyü Camii[13] (1814), İzmir-Karaburun, Eğlenhoca Köyü Camii[14] (1823-24), Manisa-Kırkağaç Çiftehanlar Camii[15] (1864-65), İzmir-Kemalpaşa Yukarı Kızılca Köyü Halil Ağa Camii[16] (1893-94), Manisa-Turgutlu Irlamaz Köyü Camii[17] (19. yüzyılın ikinci yarısı), Denizli-Akköy Yukarı Camii[18] (19. yy. sonu 20. yy. başı) bu bölgenin batı kesiminde bulunan cami örnekleridir. Uşak ilinde de çok sayıda

7 Bağdadi: Ahşap iskelet yapılarda dikme aralarının sık aralıklı çıtalarla kaplanarak üstlerinin sıvanması tekniği. Bkz. Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü* (Ankara: Toplum yayınevi, 1980), 18; Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986), 33; Mustafa Şahin, "Giresun ve Trabzon İllerindeki Bağdadi Kubbeli Camiler" (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016), 15- 16.

8 M. Baha Tanman, "Beşiktaş Mevlevihanesi'ne İlişkin Bir Minyatürün Mimarlık ve Kültür Tarihi Açısından Değerlendirilmesi," *17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı Sempozyum Bildirileri (19-20 Mart 1998 İstanbul)* (İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 1998), 196.

9 Tanman, "Beşiktaş Mevlevihanesi'ne İlişkin Bir Minyatürün Mimarlık ve Kültür Tarihi Açısından Değerlendirilmesi," 196- 197.

10 Samsun bölgesi örnekleri için bkz. E. Emine Naza-Dönmez, *Wooden Mosques of the Samsun Region Turkey from the Past to the Present* (Oxford: BAR International Series 1820, 2008), 144-145; Giresun ve Trabzon illeri için bkz. Şahin, "Giresun ve Trabzon İllerindeki Bağdadi Kubbeli Camiler," 252- 268; Merzifon ili için bkz. E. Emine Naza Dönmez, "Merzifon Hacı Hasan Camii Ahşap Kubbesi ve Süslemeleri," *XII. Ortaçağ- Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Sempozyumu (15- 17 Ekim 2008 Çanakkale) Bildiriler* (İzmir: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınları, 2010), 301-307; Amasya İli için bkz. Muzaffer Doğanbaş, "Özbaraklı Cami," *Arkitekt 67*(2000), 60- 64, Meltem Daştan Özkan, "Amasya İli Yapılarındaki Kalem İşi Süslemeleri", (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2001), 101-114, Neslihan Korkmaz, "Amasya Taşova İlçesi Özbaraklı Köyü Camileri," *Türk İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 4/13 (2017), 385-408, erişim: 15 Aralık 2019, https://doi.org/10.16989/TIDSAD.1336.

11 Rüstem Bozer, *Kula'da Türk Mimarisi* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990), 47.

12 Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Cami* (Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1973), 10-22.

13 Cengiz Gürbıyık, *Karaburun Yarımadası'nda Türk Mimarisi* (İzmir: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2009), 42- 58.

14 Gürbıyık, *Karaburun Yarımadası'nda Türk Mimarisi,* 59-67.

15 İnci Kuyulu, "Kırkağaç Çiftehanlar Camii," *Arkeoloji- Sanat Tarihi Dergisi*, V (1990), 103- 117.

16 Rahmi Hüseyin Ünal, "Yukarı Kızılca Köyü Halil Ağa Camii", *Sanat Tarihi Dergisi* VI (1994), 211-225.

17 Cengiz Gürbıyık, "Turgutlu Irlamaz Köyü Camii", *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi* 14/3 (2016), 146-162, erişim 15 Aralık 2019, https://doi.org/10.18026/cbusos.07482.

18 Kasım İnce, "Yukarı Camii/ Akköy-Denizli," *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 2 (2001), 65-79. Denizli ilindeki diğer örnekler için bkz. Nilgün Çevrimli, "Denizli ve Çevresinde Yer Alan Bazı Câmilerin Yapı Elemanlarının Değerlendirmesi," *Vakıflar Dergisi* 47 (2017), 179-180.

camide bağdadi kubbe kullanılmıştır. İl merkezinde Zincirli Camii[19] (19. yy. sonu), Hacı Zeybek Camii[20] (20. yy. başı); il merkezi dışındaysa merkez Bozkuş Köyü Camii[21] (1890- 91), merkez Aktaş Köyü Camii[22] Karahallı Kaykıllı Köyü Camii[23] (1917-18) yerel örneklerdendir.[24] Yeşilyurt köyü camiinde bulunan bağdadi kubbenin içi sıvanmış ve kalemişi bezemelerle doldurulmuştur. Bu açıdan Denizli Akköy Yukarı Camii[25], Uşak Aktaş Köyü Camii[26], Amasya-Merzifon Hacı Hasan Camii[27] ve Amasya-Merzifon Taşova Özbaraklı Köyü camilerinde[28] bulunan kalemişi bezemelerle doldurulmuş bağdadi kubbelere çok benzemektedir.

Yapıda, birçok dini mekânda görülebilecek bir yazı programı kullanılmıştır. Her yapıda görülebilecek isimlere (*İsm-i Celâl* ve *İsm-i Nebi* ile başlayan, dört halifeyle devam eden ve *Hasan-Hüseyin* ile nihayetlenen) *Veysel Karani*'nin ve *Ashab-ı Kehf*'in isimleri[29] eklenmiştir. Duvarlarda çeşitli dualardan bölümler vardır. Kuzey cephesinde kapının üzerinde yapının Allah'a itaat için yapıldığı belirtilirken *dergâh* kelimesi kullanılmıştır. Dergâh, Farsça kapı eşiği, sığınılacak yer, makam anlamlarına gelmekle beraber tarikatlara mensup şeyhlerle dervişlerin yaşadığı mekânlar için (tekke) anlamında da kullanılmaktadır.[30] Mihrap duvarının batı bölümünün üstünde bulunan *Hatip Mustafa Efendi* ise kalem işlerinin uygulanmasından sorumlu kişi olsa gerektir.

Yapının kalemişlerinde yoğun olarak bitkisel motifler, servi ağaçları, vazolara yerleştirilmiş minyatür meyve ağaçları kullanılmıştır. Sarı meyvelerin limon, ayva ya da armut; kırmızı meyvelerinse elma ya da nar oldukları düşünülebilir. Batılılaşma döneminde vazolara[31] yerleştirilmiş bitkisel bezemeler, minyatür ağaçlar iç mekânların

19 Kasım İnce, *Uşak'ta Türk Mimarisi* (Isparta: Fakülte Kitabevi, 2004), 42; Komisyon, *UŞAK Kültürel Değerler Yapı Envanteri*, 177.

20 İnce, *Uşak'ta Türk Mimarisi*, 45; Komisyon, *UŞAK Kültürel Değerler Yapı Envanteri*, 168.

21 Komisyon, *UŞAK Kültürel Değerler Yapı Envanteri,* 179.

22 Türkan Acar, "Uşak İli Aktaş Köyü Camii," *The Journal of Academic Social Science Studies* 75 (2019), 361- 380, erişim 15 Aralık 2019, https://doi.org/10.9761 JASSS8014.

23 Komisyon, *UŞAK Kültürel Değerler Yapı Envanteri*, 192.

24 Uşak ilinde bulunan bağdadi kubbeli diğer örnekler için bkz. Acar, "Uşak İli Aktaş Köyü Camii," 368-369, dipnot 12 ve dipnot 13.

25 İnce, "Yukarı Camii/ Akköy-Denizli," 65- 79.

26 Acar, "Uşak İli Aktaş Köyü Camii," 377.

27 Dönmez, "Merzifon Hacı Hasan Camii Ahşap Kubbesi ve Süslemeleri," 301-307.

28 Doğanbaş, "Özbaraklı Cami," 60-64; Özkan, "Amasya İli Yapılarındaki Kalem İşi Süslemeleri," 101- 114; Korkmaz, "Amasya Taşova İlçesi Özbaraklı Köyü Camileri," 385-408.

29 Malik Aksel, *Türklerde Dini Resimler*, Yay. Haz. Beşir Ayvazoğlu (İstanbul: Kapı Yayınları, 2010), 52-59.

30 Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1993) 1: 425- 426; Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2002), 102; Ethem Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, (İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları, 2009), 158. İslam dünyasında tarikat yapılarının ortaya çıkmasını izleyen yüzyıllar boyunca, söz konusu kuruluşlar bazen bölge, devir, tarikat ve fonksiyon farklılıklarından, bazen de kullananın keyfi tercihinden dolayı çok çeşitli adlarla (asitane, dergâh, halvet, hankah, tekke, zaviye) anılmışlardır. Ahmet Işık Doğan, *Osmanlı Mimarisinde Tarikat Yapıları: Tekkeler, Zaviyeler ve Benzer Nitelikteki Fütüvvet Yapıları* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Matbaası, 1977), 58-97.

31 Azade Akar, "Tezyini San'atlarımızda Vazo Motifleri," *Vakıflar Dergisi* 8 (1969), 267-271.

duvarlarından önce kitap sanatlarında ortaya çıkmıştır. 17. yüzyılın ikinci yarısından sonra hazırlanan Gazneli Mahmud Albümü[32] (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T. 5461) manzara resimleri ile birlikte üzerinde çeşitli meyvelerle birlikte vazolara yerleştirilmiş buketlerin de bulunduğu renkli tasvirlere sahiptir. Natüralist üslupta çiçeklerin kitap sanatlarında kullanımıysa Kanuni Sultan Süleyman dönemine (1520-1566) kadar uzanmaktadır.[33] Vazolara ve sepetlere yerleştirilmiş meyve ve bitkisel bezemelerin iç mekânlarda kullanımıysa en erken Topkapı Sarayı'nda III. Ahmed'in, 1705 tarihli Yemiş Odası'nda[34] görülmektedir.

Güney duvarının orta bölümünde sıvaların altında bir ibrik motifi güçlükle seçilebilmektedir. İbrik motifi[35], öncelikle ibadeti simgeleyebileceği gibi Hz. Muhammed (s.a.v) muhallefâtı içinde betimlenen[36] ve ona ait olan ibrik de olabilir. Doğu duvarında sıvaların altından güçlükle görülebilen kent tasviri muhtemelen hayalî bir kent tasviridir.[37]

Kubbede kullanılan motiflerden biri, rakamları Arap rakamlarıyla Avrupai tarzda betimlenmiş saat tasviridir. Bu tip saatler sarkaçlı ya da sarkaçsız olarak Batılılaşma döneminde Balkanlar ve Anadolu'da sivil mekânlarda olduğu kadar dinî mekânlarda da sevilerek kullanılmıştır.[38] Arnavutluk Tiran Ethem Bey Camii[39] (kalemişleri: 1822/23), Arnavutluk Berat Bekârlar Camii[40] (kalemişleri: 1827/28), İzmir Şadırvanaltı Camii Şadırvanı[41] (kalemişleri: 1834), Tokat Zile Şeyh Nusret (Nasreddin) Ca-

32 Uğur Derman, "Benzeri Olmayan Bir Sanat Albümü: Gazneli Mahmud Mecmuası," *Türkiyemiz* 14 (1974), 17-21; A. Süheyl Ünver ve Gülbün Mesara, *Türk İnce Oyma Sanatı* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1980), 9-10; Yıldız Demiriz, *Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1986), 267-277; Yıldız Demiriz, "Tuhfe-i Gaznevi (Gazneli Mahmud Mecmuası)", *P Sanat Kültür Antika Dergisi* 13 (1999), 46-61.

33 Kanuni Sultan Süleyman döneminin başnakkaşı Karamemi, naturalist üslubu kitap tezhibinde kullanan ilk sanatçıdır. A. Süheyl Ünver, *Müzehhip Karamemi* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları), 1951.

34 Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988), 23; Mahmure Öz, "Topkapı Sarayı Yemiş Odası Üçyüz Yıldır Solmayan Çiçekler," *Z Kültür/ Sanat/ Şehir Bitki Ressamlığı* 1 (2017), 178-181.

35 İbrik motifinin ikonografisi için bkz. Semiha Altıer, "Osmanlı Sanatı'nda İbrik Tasvirleri ve İkonografisi," *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı,* 17/26 (2019), 149-202 erişim 15 Aralık 2019, https://doi.org/10.17518/canakkalearastirmalari.585358; Ülkü Küçükkurt, "Türk Kültüründe İbrik ve İbrik Motifinin Geleneksel Sanatlara Yansıması," *Euroasia Journal of Social Sciences & Humanities* 7 (2019), 139-151.

36 Şeyda Algaç, "Afyonkarahisar Başmakçı Hilal (Cuma) Camii ve Kalemişi Bezemeleri, *VIII. Uluslararası Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu (5- 7 Nisan 2018 Afyonkarahisar) Bildiri Kitabı* (Afyonkarahisar: Afyonkarahisar Belediyesi, 2019), 277.

37 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 122-125.

38 Mustafa Çetinaslan ve Ahmet Yavuzyılmaz, "Türk Süsleme Sanatlarında Saat Motifleri," *Uluslararası İslam Medeniyetinde Zaman Sempozyumu (8- 11 Ekim 2015 Konya) Bildiriler II* (İstanbul: Selçuklu Belediyesi, 2016) 323-328.

39 Ruhi Konak ve Metin Uçar, "Tiran Ethem Bey Camisi Harim Duvarlarında Yer Alan Minyatür Üsluplu Resimler," *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 8/ 3 (2015), 3.

40 Metin Uçar, "Berat Bekârlar Camii Duvar Resimleri," *The Journal of Academic Social Science Studies (JASSS)* 6/7 (2013), 1163, erişim 15 Aralık 2019, http://dx.doi.org/10.9761/JASSS1715.

41 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 49; Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700- 1850* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977), 145.

mii- Türbesi[42] (kalemişleri: 1858), Amasya II. Bayezid Camii Şadırvanı[43] (kalemişleri: 1872), Samsun Kavak Bekdemir Köyü Camii[44] (kalemişleri: 1876), Konya Doğanhisar Deştiğin Ulu Camii[45] (kalemişleri: 1879), Dazkırı İdris Köyü Cami[46] (kalemişleri: 1901), Başmakçı Hilâl Camii[47] (kalemişleri: 19. yy), Kırşehir Mucur Emine Hatun Camii[48] (kalemişleri: 19. yy), Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Camii[49] (kalemişleri: 19. yy), Çorum Mecitözü Alören Köyü Camii[50] (kalemişleri: 19. yüzyıl sonları), Uşak Aktaş Köyü Camii[51] (kalemişleri: 19. yüzyılın son çeyreği) saat tasvirine sahip camilerden bazılarıdır. Saat, Batı'dan Osmanlı dünyasına gelen teknik bir yeniliktir ve yaygınlaşmaya başlaması saate meraklı bir Sultan olan III. Selim (1789-1807) ile olmuştur.[52] J. Pardoe, II. Mahmud döneminde Türk evlerinde Fransız saatlerinin kullanıldığını söyler.[53] Saat, Batılılaşmanın simge eşyalarındandır ve *Tanzimat alafrangalığını* temsil eder.[54] Ayrıca İslam medeniyetinde zamanın bilincine varmak *Ibn'ül - vakt* olmak önemlidir. Dinî mekânlarda kullanılan saat tasviri, ibadet edenlere, zamanın gelip geçtiğini, bunun bilincinde olunması gerektiğini hatırlatmaktadır.

Kubbenin içinde kullanılan teber[55] ve keşkül[56] betimlemeleri, seyyah dervişlerle[57]

42 Halit Çal, "Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi," *Türk Tarihinde Tokat Sempozyumu (2- 6 Temmuz 1986 Tokat)* (Ankara: Gelişim Matbaası, 1987), 427.

43 Günsel Renda, "II. Bayezid Külliyesinde Muvakkithane," *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı* VI (1976), 190; Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 84.

44 Dönmez, *Wooden Mosques of the Samsun Region Turkey from the Past to the Present,* 32- 42.

45 Haşim Karpuz, *Türk Kültür Varlıkları Envanteri 42,* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2009) 2: 1733-1736.

46 Şeyda Algaç, "Afyonkarahisar Dazkırı-İdris Köyü Camii ve Kalemişi Bezemeleri," *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 1/ 2 (2017), 423.

47 Şeyda Algaç, "Afyonkarahisar Başmakçı Hilal (Cuma) Camii ve Kalemişi Bezemeleri," 275.

48 Şerife Tali, "Kırşehir/ Mucur'daki Hüseyin Ağa Camii ile Emine Hanım Camii'nin Kalemişleri," *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 6/25 (2013), 508.

49 Şerife Tali, "Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Camii Kalem İşi Bezemeleri," *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 7/31 (2014), 490.

50 Murat Çerkez, "Mecitözü'nde Mütevazı Bir Külliye: Alören Köyü Külliyesi," *History Studies,* 11/2 (2019), 501, erişim: 15 Aralık 2019, https://doi.org/10.9737/hist.2019.728.

51 Acar, "Uşak İli Aktaş Köyü Camii," 374.

52 Tolga Uzun, "19. Yüzyıl Osmanlı Duvar Resimlerinde Yeniliğin ve Değişimin Sembolü Tasvirler," *XX. Uluslararası Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (02- 05 Kasım 2016 Sakarya*) *Sempozyum Kitabı II* (Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları 2017), 853.

53 Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700- 1850),* 24, dipnot 46.

54 Tarkan Okçuoğlu, "18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı" (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2000), 44.

55 Teber, Farsça balta demektir. Demir yahut ağaç bir çubuk üzerine genişliğine takılmış bir tarafı ay şeklinde, öbür tarafı sivri yahut iki tarafı ay şeklinde, bazılarının da ayların uçları kesik olmak üzere muhtelif tarzlarda yapılırlardı. Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri Sözlüğü*, 3: 429; Atasoy, *Derviş Çeyizi Türkiye'de Tarikat Giyim- Kuşam Tarihi*, 273-274; Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü,* 637.

56 Keşkül, dervişler ve dilenciler tarafından kullanılan Hindistan cevizi, abanoz ya da metalden yapılmış, iki ucundan zincirle bağlanmış olan çanak. Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri Sözlüğü*, 2:251; Atasoy, *Derviş Çeyizi Türkiye'de Tarikat Giyim-Kuşam Tarihi*, 256-260; Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 211; Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, 368.

57 Ekrem Işın ve Selahattin Özpalabıyıklar, *"Hoş Gör Ya Hu" Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller Nesneler*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), 73, 77.

ilgili tekke sembolleridir. Bu tip semboller genellikle Bektaşilik[58], Rufailik[59], Kalenderilik[60] ve Kalenderiliğin 14. yüzyıl Anadolusu'ndaki türevi olan Rum Abdalları[61] ile ilişkilendirilir. Rum Abdalları yoluyla Kalenderi kökenli bu eşyalar Bektaşî ve Rufaî tarikatlarına da girmiş, geç dönemin ürünü olan bazı Bektaşî ve Rufaî armalarında da yer almıştır.[62] Tekke sembolleri mimari bezemede en erken 1734/ 1735 tarihinde tamamlanmış olan İstanbul Hekimoğlu Ali Paşa Külliyesi'nde bulunan caminin mihrabında görülür. Burada mihrabın üst kısmında Kadirî-Eşrefî tacı ve Kadirî gülü kabartmaları kullanılmıştır.[63] Bu tip amblematik tekke sembollerinin mimaride kullanımı II. Mahmud döneminden itibaren yoğunlaşır. Neden olarak Sultan Abdülmecid devrinde (1839- 1861) Tanzimat ile birlikte son şeklini alan Osmanlı armasının toplumda yarattığı moda olduğu söylenebilir.[64] Tekke kültürüne ait eşya betimlemeleri özellikle Orta Karadeniz bölgesinde birçok dinî yapıda görülür. Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii şadırvanının kubbesi[65] (kalemişleri: 1875), Tokat Zile Yeşilce Köyü Şeyh Eylük Türbesi[66] (kalem işleri: 19. yüzyılın 2. yarısı), Amasya Gümüşhacıköy Ali Pir Civan (kalem işleri: 1902) ve Hacı Nazır Baba (Ahmet Çelebi) (kalem işleri: 19. yüzyıl sonu) Türbeleri[67], Merzifon Piri Baba Türbesi[68] (kalemişleri: 1904) benzer örneklerin görülebileceği yapılardır. Ege Bölgesinde de birçok yapıda özellikle köy camilerinde bu tip sembollere rastlanabilir. Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii[69] (Kalemişleri: 19. yüzyıl ortası), Denizli Baklan Boğaziçi Kasabası Eski Camii (Kalemişleri: 1876)[70], Denizli

58 Hamit Zübeyr Koşay, "Bektaşilik ve Hacı Bektaş Tekkesi," *Türk Etnografya Dergisi X (1967)*, 24-25.

59 M. Baha Tanman, "İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipolojisi Denemeleri" (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1990), 1: 145.

60 Tanman, "İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipolojisi Denemeleri," 1: 95.

61 M. Baha Tanman, "Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı "Osmanlı Dünyası" ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği," *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1993), 495-496.

62 Tanman, "Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı "Osmanlı Dünyası" ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği," 498.

63 M. Baha Tanman, "Hekimoğlu Ali Paşa Camii'ne İlişkin Bazı Gözlemler," *Oktay Aslanapa Armağanı* (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1996), 258.

64 Tanman, "İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipolojisi Denemeleri," 1:380- 381.

65 Rüçhan Arık, "Anadolu'da Bir Halk Ressamı: Zileli Emin," *Türkiyemiz* 16 (1975), 8-13; M. Baha Tanman, "Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı "Osmanlı Dünyası" ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği," 498; Okçuoğlu, "18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı," 141-143.

66 Halit Çal, "Tokat Zile Yeşilce Köyü Şeyh Eylük Türbesi," *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı* (Konya: Selçuk Üniversitesi Araştırma Merkezi, 1993), 294.

67 Savaş Yıldırım, "Amasya Gümüşhacıköy Türbelerindeki Kalem İşi Süslemeler", *Art Sanat* 10 (2018), 297, 306, erişim: 15 Aralık 2019, https://doi.org/10.26650/artsanat.2018.10.0013.

68 Muzaffer Doğanbaş, "Amasya Yöresi Alevi Ziyaretgâhları," *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 17(2001), 105-113; Harun Yıldız, "Amasya Yöresi Örneğinde Alevi/Bektaşi Kültüründe İnanç Merkezleri," *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 4/16 (2011), 471-480.

69 Erbil Cömertler Aktuğ ve Kadir Pektaş, "Geç Dönem Kalem İşi Süslemeli Bir Eser: Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii," *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi,* 2/ 2 (2016), 14.

70 Şakir Çakmak, "Boğaziçi Kasabası Eski Cami (Baklan/ Denizli)," *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi* (*23-27 Eylül 1991 İstanbul*) *Bildiriler I* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1995), 534.

Güney Belenardıç (Torapan) Köyü Camii[71] (Kalemişleri: 1885/86), Afyonkarahisar Başmakçı Recep Bey Camii[72] (Kalemişleri: 1892), bu tip tekke sembollerinin kullanıldığı camilerden bazılarıdır. Uşak ilinde ise Uşak Ulu Caminin mihrabının üstünde bulunan kalemişi bezemelerde, bir adet iki yüzlü teber, muhtemelen Kadirilere ait iki adet müjganlı tac-ı şerif ve bir adet mütteka betimlemesi bulunmaktadır. M. Baha Tanman'a göre;

"Bu tip öğeler, herhangi bir süsleme öğesinden farklı olarak, bulundukları yeri süsleyerek daha cazip kılmak amacıyla tasarlanmamış, her ne kadar tezyinî bir yönleri olsa da aslında yapıyı kullanan kişilere ortak değerlerini, kavramlarını hatırlatmak, tekkenin hangi tarikata bağlı olduğunu belirtmek, kısacası süslemekten ziyade "bir şeylere işaret etmek" için düşünülmüşlerdir."[73]

Uşak ili, kalemişlerinin kullanıldığı yapılar açısından çok zengin değildir. Kent merkezindeki yapılarda görülen kalemişi bezemeler günümüze yakın dönemlerde yapılmışlardır.[74] Merkez dışındaki köy camilerindense Sivaslı ilçesindeki Akarca Köyü camisinde[75] ve Aktaş Köyü camisinde[76] kalemişi bezemeler bulunmaktadır. Bu örneklerle karşılaştırıldığında Yeşilyurt köyü camiinin kalemişi bezemeleri, Uşak il sınırları içinde benzersiz tek örnek olarak kalmaktadır. Uşak il sınırları dışında da tasvirli köy camileri içinde kullanılan bezeme üslubu açısından bir benzeri bulunmamaktadır.

Sonuç

18. yüzyılın ilk çeyreğinde 28. Çelebi'nin Fransa seyahatiyle başlayan Batılılaşma hareketi, Osmanlı medeniyetinin siyasi, idari, askeri yapısında, kültürel ve sanatsal üretim anlayışında, mimaride ve mimariye bağlı gelişen iç mekân dekorasyonunda önemli değişiklikler yaratır. 18. yüzyılın sonlarına doğru bu değişim, imparatorluğun diğer bölgelerine Balkanlar'a ve Anadolu'ya yayılır. 19. yüzyıl boyunca Anadolu'nun hemen hemen her bölgesinde iç mekânları Avrupa etkili barok süsler, yeni natüralist anlayışla bezenmiş dinî ve sivil mimari örnekleri görülür. Ancak Orta Karadeniz ve Ege bölgelerinde bu yapılar yoğunluk gösterir. Ege bölgesinin iç kısımlarında Denizli ve Afyonkarahisar'da çok sayıda nakışlı ve tasvirli cami olmasına rağmen Uşak'ta bu sayı oldukça azdır.

71 Şakir Çakmak, "Belenardıç (Torapan) Köyü Camii (Güney/Denizli)," *Sanat Tarihi Dergisi* VII (1994), 23.

72 Ertan Daş, "Başmakçı (Afyon) Recep Bey Camii," *2. Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (3- 4 Mayıs 1991 Afyon)* (Afyon: Afyon Belediyesi Yayınları, 1991), 127.

73 Tanman, "İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipolojisi Denemeleri," I: 379- 380.

74 İnce, *Uşak'ta Türk Mimarisi,* 134; Elif Gürsoy, "Uşak'ta Perde Motifli Mihraplar," *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 3/10 (2015), 146-157.

75 Elif Gürsoy, "Uşak İli Sivaslı İlçesi Akarca Köyü Camisi," *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi* 16/62 (2017), 1001-1014, erişim: 15 Aralık 2019, https://doi.org/10.17755/esosder.329109.

76 Acar, "Uşak İli Aktaş Köyü Camii," 372-377.

Banaz Yeşilyurt köyü camii, mimari açıdan moloz taş ve ahşapla inşa edilmiş, kuzeyde son cemaat yeri bulunan, minaresi kuzeybatıda yer alan, ana girişi kuzeyden ve mihrap ile aynı eksende olan, kuzey- güney yönlü, dikdörtgen planlı, Marsilya kiremit kaplı kırma çatılı, çatının altında beden duvarlarından içeriye alınmış, desteksiz ahşap bağdadi kubbesiyle yerel mimarlığın bir ürünüdür. Ancak kalemişleri açısından özgündür. Kalemişlerinde kullanılan natüralist bitkiler, 18. yüzyılın ilk yıllarından itibaren iç mekânlarda görülmelerine rağmen Avrupaî tarzda yapılmış, rakamları Arap rakamlarıyla belirlenmiş saat, 19. yüzyılın ilk çeyreğinde Balkan örneklerinde görülmeye başlar ve 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Anadolu'ya yayılır. Tekke sembollerinin iç mekânlarda kullanımıysa erken tarihli birkaç örnek dışında 19. yüzyılın ikici yarısından sonra yaygınlık kazanır. Yapının inşa kitabesi olmamasına rağmen kalemişlerinde kullanılan motifler ve doğu duvarındaki 1318 (1900/1901)'den 1325 (1907/1908)'e kadar sırayla yazılmış yıllar göz önüne alınarak yapının kalemişlerinin 19. yüzyılın sonlarına doğru yapıldığı söylenebilir. Kalemişlerinden sorumlu olan kişiyse güney duvarının batı kısmında adı belirtilen *Hatip Mustafa Efendi* olmalıdır. Yapı ise kalemişlerinden bir müddet önce inşa edilmiş olmalıdır.

Kubbede kullanılan tekke sembolleri, kuzey cephesindeki kapının üzerinde bulunan "dergâh" ifadesi, yapının yazı programı ve çatı altına gizlenmiş bağdadi kubbe ile birlikte değerlendirilerek yapının, tekkelerin kapatılma tarihi olan 1925 senesi öncesinde cami işlevinin yanında tevhidhâne gibi ikinci bir işlevi daha olduğunu düşünülebilir.

Yapı, bir köy camisi olarak sıra dışı özelliklere sahiptir. En kısa sürede aslına uygun olarak restore edilmeli ve gelecek kuşaklara aktarılmalıdır. Restorasyon sonrasında elde edilecek yeni bulguların ışığında yapı tekrar değerlendirilmelidir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Acar, Türkan. "Uşak İli Aktaş Köyü Camii." *The Journal of Academic Social Science Studies* 75 (2019): 361-380. Erişim 15 Aralık 2019, https://doi.org/10.9761/JASSS8014.

Akar, Azade. "Tezyini San'atlarımızda Vazo Motifleri." *Vakıflar Dergisi* 8 (1969): 267-271.

Aksel, Malik. *Türklerde Dini Resimler.* Haz. Beşir Ayvazoğlu. İstanbul: Kapı Yayınları, 2010.

Aktuğ, Cömertler Erbil ve Kadir Pektaş. "Geç Dönem Kalem İşi Süslemeli Bir Eser: Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii." *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi* 2/2 (2016): 9-25.

Algaç, Şeyda. "Afyonkarahisar Dazkırı-İdris Köyü Camii ve Kalemişi Bezemeleri." *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 1/2(2017): 421-432.

Algaç, Şeyda. "Afyonkarahisar Başmakçı Hilal (Cuma) Camii ve Kalemişi Bezemeleri." *VIII. Uluslararası Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu* **(***5-7 Nisan 2018 Afyon) Bildiri Kitabı.* Afyonkarahisar: Afyonkarahisar Belediyesi, 2019, *272-280.*

Altıer, Semiha. "Osmanlı Sanatı'nda İbrik Tasvirleri ve İkonografisi." *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı* 17/26 (2019): 149-202. Erişim 15 Aralık 2019, https://doi.org/10.17518/canakkale-arastirmalari.585358.

Arık, Rüçhan. *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Cami*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1973.

Arık, Rüçhan. "Anadolu' da Bir Halk Ressamı: Zileli Emin." *Türkiyemiz* 16 (1975): 8- 13.

Arık, Rüçhan. *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.

Atasoy, Nurhan. *Derviş Çeyizi Türkiye'de Tarikat Giyim-Kuşam Tarihi*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.

Bozer, Rüstem. *Kula'da Türk Mimarisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.

Cebecioğlu, Ethem. *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları, 2009.

Çakmak, Şakir. "Belenardıç (Torapan) Köyü Camii (Güney/ Denizli)." *Sanat Tarihi Dergisi* 7 (1994): 19-26.

Çakmak, Şakir. "Boğaziçi Kasabası Eski Cami (Baklan/ Denizli)." *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi (23-27 Eylül 1991 İstanbul) Bildiriler I*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1995, 529-540.

Çal, Halit. "Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi." *Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu (2- 6 Temmuz 1986 Tokat*). Ankara: Gelişim Matbaası, 1987, 427-461.

Çal, Halit. "Tokat Zile Yeşilce Köyü Şeyh Eylük Türbesi." *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı.* Konya: Selçuk Üniversitesi Araştırma Merkezi, 1993, 293-306.

Çerkez, Murat. "Mecitözü'nde Mütevazı Bir Külliye: Alören Köyü Külliyesi. *History Studies* 11/2 (2019): 495-533. Erişim 15 Aralık 2019, https://doi.org/10.9737/hist.2019.728.

Çetinaslan, Mustafa ve Ahmet Yavuzyılmaz. "Türk Süsleme Sanatlarında Saat Motifleri." *Uluslararası İslam Medeniyetinde Zaman Sempozyumu (8-11 Ekim 2015 Konya) II*. İstanbul: Selçuklu Belediyesi, 2016, 321-337.

Çevrimli, Nilgün. "Denizli ve Çevresinde Yer Alan Bazı Câmilerin Yapı Elemanlarının Değerlendirmesi." *Vakıflar Dergisi* 47 (2017): 169-204.

Dahiliye Vekaleti. *Köylerimiz*. İstanbul: Matbaacılık ve Neşriyat Türk Anonim Şirketi, 1933.

Daş, Ertan. "Başmakcı (Afyon) Recep Bey Camii." *II. Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (3-4 Mayıs 1991 Afyon)*, Afyon: Afyon Belediyesi Yayınları, 1991, 119-132.

Demiriz, Yıldız. *Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1986.

Demiriz, Yıldız. "On Yedinci Yüzyıl Sonlarından Bir Çiçekli Süsleme Çeşitlemesi Tuhfe- i Gaznevi Gazneli Mahmud Mecmuası." *P Sanat Kültür Antika* 13 (1999): 46-61.

Demiriz, Yıldız. *Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler*. İstanbul: Yorum Sanat, 2005.

Derman, Uğur. "Benzeri Olmayan Bir Sanat Albümü: Gazneli Mahmud Mecmuası." *Türkiyemiz* 14 (1974): 17-21.

Doğan, Ahmet Işık. *Osmanlı Mimarisinde Tarikat Yapıları Tekkeler, Zaviyeler ve Benzer Nitelikteki Fütüvvet Yapıları*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mühendislik Mimarlık fakültesi Matbaası, 1977.

Doğanbaş, Muzaffer. "Amasya Yöresi Alevi Ziyaretgâhları." *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 17 (2001): 105-113.

Doğanbaş, Muzaffer. "Özbaraklı Cami." *Arkitekt* 67/473 (2000): 60-64.

Dönmez, Naza E. Emine. *Wooden Mosques of the Samsun Region, Turkey from the Past to the Present*. Oxford: BAR International Series 1820, 2008.

Dönmez, Naza E. Emine. "Merzifon Hacı Hasan Camii Ahşap Kubbesi ve Süslemeleri." *XII. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Sempozyumu (15-17 Ekim 2008 Çanakkale),* İzmir: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınları, 2010, 301-307.

Gürbıyık, Cengiz. *Karaburun Yarımadası'nda Türk Mimarisi*. İzmir: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2009. Erişim 15 Aralık 2019, https://doi.org/10.18026/cbusos.07482.

Gürbıyık, Cengiz. "Turgutlu Irlamaz Köyü Camii." *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 14/3 (2016): 146-162.

Gürsoy, Elif. "Uşak'ta Perde Motifli Mihraplar." *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 3/10 (2015): 146-157.

Gürsoy, Elif. "Uşak İli Sivaslı İlçesi Akarca Köyü Camisi." *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi* 16/62 (2017): 1001-1014. Erişim: 15 Aralık 2019, https://doi.org/10.17755/esosder.329109.

Işın, Ekrem ve Selahattin Özpalabıyıklar. *"HOŞ GÖR YÂ HÛ" Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller Nesneler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

İnce, Kasım. "Denizli Akköy Yukarı Cami." *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 2 (2001): 65-79.

İnce, Kasım. *Uşak'ta Türk Mimarisi*. Isparta: Fakülte Kitabevi, 2004.

Karpuz, Haşim. *Türk Kültür Varlıkları Envanteri 42*. 3 Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2009.

Komisyon. *UŞAK Kültürel Değerler Yapı Envanteri*. İzmir: Uşak Valiliği İl Kültür Turizm Müdürlüğü, 2007.

Konak, Ruhi ve Metin Uçar. "Tiran Ethem Bey Camisi Harim Duvarlarında Yer Alan Minyatür Üsluplu Resimler." *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 8/3 (2015): 1-20.

Korkmaz, Neslihan. "Amasya Taşova İlçesi Özbaraklı Köyü Camileri." *Türk İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 4/13 (2017): 385-408. Erişim 15 Aralık 2019, https://doi.org/10. 16989/TIDSAD.1336.

Koşay, Hamit Zübeyr. "Bektaşilik ve Hacı Bektaş Tekkesi." *Türk Etnografya Dergisi* 10 (1967): 19-26.

Kuyulu, İnci. "Kırkağaç Çiftehanlar Camii." *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi* V (1990): 103-117.

Küçükkurt, Ülkü. "Türk Kültüründe İbrik ve İbrik Motifinin Geleneksel Sanatlara Yansıması." *Euroasia Journal of Social Sciences & Humanities* 7 (2019): 139-151.

Okçuoğlu, Tarkan. "18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı." Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2000.

Öntuğ, Mustafa Murat. "Osmanlı'dan Cumhuriyete Banaz." *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 3/2 (2001): 41-55.

Öz, Mamure. "Topkapı Sarayı Yemiş Odası Üçyüz Yıldır Solmayan Çiçekler." *Z Kültür/ Sanat/ Şehir Bitki Ressamlığı* 1 (2017): 178-181.

Özdeğer, Mehtap. *15- 16. Yüzyıl Arşiv Kaynaklarına Göre Uşak Kazasının Sosyal ve Ekonomik Tarihi*. İstanbul: Filiz Kitabevi, 2001.

Özkan, Daştan Meltem. "Amasya İli Yapılarındaki Kalem İşi Süslemeleri." Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2001.

Pakalın, Mehmet Zeki. *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*. 3 cilt. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1993.

Renda, Günsel. "II. Bayezid Külliyesinde Muvakkithane." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı* VI (1976): 181-206.

Renda, Günsel. *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700- 1850)*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi yayınları, 1977.

Sözen, Metin ve Uğur Tanyeli. Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986.

Şahin, Mustafa. "Giresun ve Trabzon İllerindeki Bağdadi Kubbeli Camiler." Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2016.

Tali, Şerife. "Kırşehir/Mucur'daki Hüseyin Ağa Camii İle Emine Hanım Camii'nin Kalemişleri." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi.* C. 6. 25:504-528.

Tali, Şerife. "Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Camii Kalem İşi Bezemeleri." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi.* C. 7, 31: 489-497.

Tanman, M. Baha. "İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipolojisi Denemeleri." Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1990.

Tanman, M. Baha. "Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı "Osmanlı Dünyası" ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği." *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan.* Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1993, 491-522.

Tanman, M. Baha. "Hekimoğlu Ali Paşa Camii'ne İlişkin Bazı Gözlemler." *Oktay Aslanapa Armağanı*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1996, 253-280.

Tanman, M. Baha. "Beşiktaş Mevlevihanesi'ne İlişkin Bir Minyatürün Mimarlık ve Kültür Tarihi Açısından Değerlendirilmesi." *17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı Sempozyum Bildirileri* (*19-20 Mart 1998 İstanbul)*. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 1998, 181-216.

Turani, Adnan. *Sanat Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Toplum Yayınevi, 1980.

Uludağ, Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2002.

Uzun, Tolga. "19. Yüzyıl Osmanlı Duvar Resimlerinde Yeniliğin ve Değişimin Sembolü Tasvirler." *XX. Uluslararası Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (02-05 Kasım 2016 Sakarya*) *Bildiriler II*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 2017, 852-862.

Uçar, Metin. "Berat Bekârlar Camii Duvar Resimleri." *The Journal of Academic Social Science Studies (JASSS)* 6/7 (2013): 1161-1184. Erişim 15 Aralık 2019, https://dx.doi.org/ 10.9761/JASSS1715.

Ünal, Rahmi Hüseyin. "Yukarı Kızılca Köyü Halil Ağa Camii." *Sanat Tarihi Dergisi* VII (1994): 211-225.

Ünver, A. Süheyl. *Müzehhip Karamemi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1951.

Ünver, A. Süheyl ve Gülbün Mesara. *Türk İnce Oyma Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1980.

Yıldırım, Savaş. "Amasya Gümüşhacıköy Türbelerindeki Kalem İşi Süslemeler." *Art Sanat* 10 (2018): 293-327. Erişim 15 Aralık 2019, https://doi.org/10.26650/artsanat.2018.10.0013.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Art-Sanat

Art-Sanat, 13(2020): 27–51

DOI: 10.26650/artsanat.2020.13.0002
http://dergipark.gov.tr/iuarts

Başvuru: 03.12.2019
Revizyon talebi: 16.12.2019
Son revizyon teslimi: 24.12.2019
Kabul: 21.01.2020

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Çankırı'da Günümüze Ulaşamayan Bir Eğitim Yapısı: Ertuğrul Mektebi

Education Building that has not Reached Today in Çankırı: Ertuğrul Mektebi

Remzi Aydın*

Öz

Osmanlı reform hareketlerinin 19. yüzyılda yoğun olarak görüldüğü alanlardan biri de eğitim sistemidir. Maarif-i Umumiye Nezaretinin kurulması ve maarif teşkilatının taşrada yapılanmasıyla eğitimin tabana yayılması hedeflenmiştir. Özellikle Sultan II. Abdülhamid dönemi, devlet-vatandaş iş birliğiyle çok sayıda eğitim yapısının inşasının gerçekleştirildiği bir dönemdir. Bu yapılardan biri de Kastamonu Vilayeti'ne bağlı Çankırı Sancağı'nda inşa edilip günümüze ulaşmamış olan Ertuğrul Mektebi'dir. Bu çalışmada, daha önce herhangi bir çalışmaya konu olmamış Ertuğrul Mektebi'nin inşa süreci ve mimari özellikleri ele alınarak, yapının geç dönem Osmanlı mimarlık ürünleri arasındaki yeri ve önemi ortaya konmuştur.

Literatür araştırması ve saha çalışması üzerinden gerçekleştirilen çalışmada Osmanlı Arşivi'nden temin edilen yazışma, kat ve cephe çizimleriyle harita gibi belgeler ve yapıya ait eski fotoğraflar vasıtasıyla günümüze ulaşmayan yapının inşa süreci, plan ve mekân tasarımı, cephe özellikleri ve yapıda kullanılan malzemeler tespit edilmiştir. Ayrıca, Çankırı Müzesi envanterine kayıtlı iki kitabenin Ertuğrul Mektebi'ne ait olduğu ispat edilmiş ve yapının kaynaklarda belirtilenin aksine Abdulvahab Paşa tarafından değil, Hasan Feham Paşa tarafından H.1309 (M.1892) yılında inşa ettirildiği kesinleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler
Eğitim, Çankırı, İbtidai, Rüşdiye, İdadi

Abstract

One of the areas in which Ottoman reform movements were intensively seen in the 19th century was the educational system. With the establishment of the Ministry of Education (*Maarif-i Umumiye Nezareti*) and the organization of education in the provinces, it was aimed to spread the education to grassroots. Particularly, in the period of Sultan Abdülhamid II, many educational structures were built with state-citizen cooperation. One of these structures was the Ertuğrul Mektebi, built in the Çankırı Sanjak of Kastamonu Province. In this study, the construction process and architectural features of Ertuğrul Mektebi, which has not been the subject of any study before, have been discussed and the place and importance of the structure among the late Ottoman architectural works have been revealed.

In this study, based on literature research and field work, the building process, plan and space design, façade features and materials were determined by means of old photographs and Ottoman archive documents such as correspondence, maps, and floor and façade drawings. Furthermore, two inscriptions registered in the inventory of Çankırı Museum are proven to have belonged to Ertuğrul Mektebi and contrary to some sources, it was confirmed that the school was built by Hasan Feham Pasha in 1892 (1309 H.), not by Abdulvahab Pasha.

Keywords
Education, Çankırı, Primary (*Ibtidai*), Secondary (*Rüşdiyye*), High school (*Idadi*)

* **Sorumlu Yazar:** Remzi Aydın (Dr. Öğr. Üyesi), Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Kayseri, Türkiye. E-posta: raydin@erciyes.edu.tr ORCID: 0000-0003-3026-1394

Atıf: Aydin, Remzi. "Çankırı'da Günümüze Ulaşamayan Bir Eğitim Yapısı: Ertuğrul Mektebi." *Art-Sanat, 13* (2020): 27–51. https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0002

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

Extended Summary

It is known that the reform movements that started with the *Tanzimat (*Imperial Edict of Gülhane*)* and *Islahat* Edicts *(*Edict of Reform*)* in the Ottoman Empire and that gained great speed in the 19th century were also reflected in the Ottoman education system and institutions. Especially the construction activities during the reign of Sultan Abdulhamid II are remarkable in terms of showing the scope and intensity of the implementation of these reforms. A large number of educational institutions were built with state-citizen cooperation during this period. One of these construction activities is the Ertuğrul Mektebi which was built in the Çankırı Sanjak of Kastamonu Province. In this study, the construction process and architectural features of Ertuğrul Mektebi, which has not been the subject of any study before, have been examined and the place and importance of the building among the late Ottoman architectural works have been revealed.

The study has been carried out through literature research and field work. With the research in the Ottoman Archive, documents such as correspondence, drawings and a map giving important information about the construction process and architectural features of the school, now extinct, have been obtained. The field work, based on archival documents and previous publications, has been carried out both in Çankırı Museum and in the area where the school was built. In the inventory of Çankırı Museum, two inscriptions giving the answers of questions about when and by whom the school was built have been detected.

The related documents in the Ottoman Archive reveal that the Ertuğrul Mektebi was built in 1892 by Hasan Feham Pasha, the former Governor of Çankırı Sanjak. They also provide the information that Sultan Abdulhamid II named the school 'Ertuğrul Mektebi', in memory of Ertugrul Gazi and ordered to allocate 1500 *kuruş* from his personal budget to be used in year-end ceremonies.

Among the archival documents is a sketch, on a map with direction and scale, which is important in terms of showing the settlement plan of Ertuğrul Mektebi. According to this sketch, the entrance to the school is provided from the east and west sides. The lower and upper floor plans of the building and the façade view drawings give information about the architecture of the building which was a two-story building with a basement. The scale under the drawing of the façade makes it possible to calculate the height of the structure. The façade drawing shows that at the entrance was a three-span portico formed by four columns with Doric capitals connected to each other by depressed arches. The central arch was wider and higher and the separation of the stories was marked by a cornice around the building. A dynamic façade with plastic effect was created with protruding depressed arches, keystones and frames of the windows along with cornerstones at the corners and overhangs. Also, in the facade drawing, the monogram of Sultan Abdulhamid II was placed below the cornice and a

two-line inscription was above the entrance door. The area of the building can be calculated by means of the scale under the floor plan drawings of the structure. Although the drawings do not provide any information about the functions of the spaces, it is understood that the spaces with a rostrum and seats and the ones with toilet stones and sinks, all drawn with dashed-straight lines in red ink, were to be used as classrooms and toilets respectively. It is noteworthy that the lower and upper floors were generally planned symmetrically.

Since the building has not reached today, the extent to which this project prepared for Ertuğrul Mektebi was implemented has been determined by comparing the old photographs of the building with the floor plans and facade drawings. The statements in the archive documents indicating that the construction process was finished have been confirmed by two inscriptions in the Çankırı Museum. Two inscriptions registered at the Çankırı Museum with the inventory numbers of 1077 and 1078 have been determined that they belonged to Ertuğrul Mektebi. These inscriptions have determined that, contrary to the sources stated that it was built by Abdulvahab Pasha, the school was built by Hasan Feham Pasha, the Governor of Çankırı Sanjak, in 1892 (1309 H.). Also in the inscription texts, the importance given to education by the Sultan and efforts of the bureaucrats in the field of education were emphasized.

Since the 'building book' has not yet been identified in the Ottoman Archives documents and the building is not extant, its architectural features have been evaluated with the help of the old photographs and the drawings of floor plans and façade. The main material used in the exterior of the building is cut stone. The colonnade columns on the front facade were likely to be marble-stone, and the ceiling was likely to be wood in accordance with the region and the period in which it was built. According to the floor plan drawings, the spaces in the building were arranged on both sides of the corridor in the middle. It is possible to see examples of schools built with this corridor-based plan scheme in the provinces as well as in the capital Istanbul. This scheme was used not only in schools, but also in different types of buildings such as government offices, prisons and military buildings. In terms of facade features, Ertuğrul Mektebi displayed the features of the neo-classical style, the common architectural style of the period. The symmetry in the plan design of the building was also reflected on the exterior. The protruding architectural elements, band course and cornice seen on all sides of the building and the monogram on the overhang were consistent with the characteristics of the buildings of the period of Sultan Abdülhamid II. It is possible to deduce from the buildings of the period that almost all public buildings had a certain style of unity on their façades as well as their plans. In this study, the architectural features of Ertuğrul Mektebi, built in parallel with the reforms of the Ottoman Empire in the field of education in the provinces, have been revealed in the light of the information obtained from the archives and fieldwork.

Giriş

Osmanlı modernleşmesinin temel taşlarından biri de şüphesiz eğitim alanında gerçekleştirilen reformlardır. Osmanlı reform hareketlerinin yoğunlaştığı 19. yüzyılda, her alanda olduğu gibi eğitim sisteminde de değişim ve dönüşüm faaliyeti içerisine girilmiştir. Tanzimat ile başlayan süreçte eğitim alanı yeniden yapılandırılmış yeni kurumlarla işleyişine dair pek çok düzenleme gerçekleştirilmiştir. Bu kurumların başında eğitime yön verecek olan *Maarif-i Umumiye Nezareti*nin kurulması gelmektedir. Sonraki süreçte muhtelif tarihlerde eğitim sisteminin esaslarının belirlendiği *Maarif Nizamnameleri* çıkarılmıştır.[1] Tanzimat aydınları ve bürokratları eğitim olmaksızın yapılan reformların eksik kalacağına inanmışlardır.[2] Buna kani olan yöneticiler görev alanlarında eğitimin yaygınlaştırılması için yoğun çaba göstermişlerdir. Sultan II. Abdülhamid döneminde eğitim alanındaki gelişmeler oldukça hızlanmıştır. Hızlı gelişimin sebebi *"eğitim sistemi ile devletin bekasının sekteye uğramadan devam ettirilmesi, yani otoritenin dönüştürülmek istenmesi"*[3] ile tüm tebaaya Osmanlılık duygu ve düşüncesinin ilköğretimden başlanarak verilmesine bağlanmaktadır. Böylelikle toplumun tüm kesimlerinin birlik ve bütünlüğünün sağlanması hedeflenmiştir.[4] Maarif teşkilatının taşrada yapılanması, eğitimin tabana yayılması bakımından atılmış en önemli adımdır.[5] 1881 yılından itibaren *"usul-i cedid"* üzere modern eğitimin verileceği *mekatib-i ibtidai, mekatib-i rüşdiyye* gibi ilköğretim okullarının tesisine ağırlık verilmeye başlanmıştır.

Maarif teşkilatının kazalara kadar yapılandığı yerlerden biri de Kastamonu Vilayeti'ne bağlı Çankırı Sancağı'dır. Bu yapılanmanın bir göstergesi olarak 1892 yılında Çankırı'da Maarif Meclisi kurulmuştur.[6] Çankırı'nın eğitim durumu hakkında bilgiler sunan az sayıdaki çalışmadan, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra eğitim yapılarının inşasında belirgin bir hızlanma olduğu görülmektedir. Kastamonu *Vilayet Salnamesi'*nin muhtelif sayılarında Çankırı'daki usul-i cedid üzere eğitim veren okul sayıları ve türleri 1869-1882 yılları arasında bir rüşdiyye, 1889'da bir rüşdiyye ve iki ibtidai, 1892'de bir rüşdiyye ve bir ibtidai, 1893-1894 arasında bir idadi ve bir ibtidai, 1896'da bir idadi, iki ibtidai ve bir inas mektebi, 1899'da bir idadi ve bir ibtidai, 1903'teyse bir idadi ve üç ibtidai olarak zikredilmiştir.[7] Mektep sayısı, ilk defa Feham

1 Konu hakkında detaylı bilgi için bkz. Osman Nuri Ergin, *Türk Maarif Tarihi* (İstanbul: Eser Kültür Yayınları, 1977); Teyfur Erdoğdu, "Maarif-i Umumiyye Nezareti Teşkilatı I," *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi* 51/1 (1996), 183-247; Teyfur Erdoğdu, "Maarif-i Umumiyye Nezareti Teşkilatı II," *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi* 52/1 (1997), 247-285.

2 Erdoğdu, "Maarif-i Umumiyye Nezareti Teşkilatı I," 196.

3 Erdoğdu, "Maarif-i Umumiyye Nezareti Teşkilatı I," 212.

4 Bayram Kodaman, *Abdülhamid Devri Eğitim Sistemi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1999), 69.

5 Kodaman, *Abdülhamid Devri*, 37-56.

6 Kodaman, *Abdülhamid Devri*, 48.

7 Ömer Türkoğlu, *Sâlnâmelerde Çankırı* (Çankırı: Çankırı Valiliği Yayınları, 1999), 12, 35, 59, 86, 11, 134, 161, 186, 211, 231, 249, 262, 281, 305, 331, 367, 395-396, 432, 461, 503-504, 532-533.

Hasan Paşa'nın mutasarrıf olduğu 1889 yılında artış göstermiştir.[8] Ele alınan *Ertuğrul Mektebi*'nin adınaysa salnamelerde ilk defa 1893 yılında rastlanmaktadır.[9]

Bu çalışmada, Çankırı'da yeni usulde eğitim vermek üzere inşa edilen Ertuğrul Mektebi ele alınmıştır. Günümüze ulaşamayan yapıyla ilgili olarak şimdiye kadar doğrudan bir çalışma yapılmamıştır. Yapının mimari özelliklerine sadece tek bir çalışmada yüzeysel olarak değinilmiştir.[10] Çankırı'daki tarihi yapıların incelendiği bir diğer çalışmadaysa yapıya ait kitabeler, farklı bir binaya ait olarak ele alınmıştır.[11] Çankırı'ya ait eski fotoğraflardan meydana getirilen bir başka çalışmada yapının bir fotoğrafıyla geçirdiği yangın ve yıkım tarihine dair kısa bilgiye yer verilmiştir.[12] Çankırı eğitim tarihiyle ilgili yayınlarda yapıdan dolaylı olarak söz edilmektedir.[13] Çalışma neticesinde şimdiye kadar herhangi bir çalışmaya doğrudan konu edilmemiş olan Ertuğrul Mektebi'nin inşa süreci ve mimari özellikleri değerlendirilmiş ve geç dönem Osmanlı eğitim yapıları arasındaki yeri ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda, Osmanlı Arşivinde tespit edilen yazışma, çizim ve kroki gibi belgelerle yapıya ait eski fotoğraflar üzerinden günümüze ulaşmayan yapının inşa süreci, plan ve mekân tasarımı, cephe özellikleri ve yapıda kullanılan malzemeler ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca belgeler ve Çankırı Müzesi'nde bulunan kitabeler vasıtasıyla yapının inşa tarihiyle yapımına katkıda bulunanlar tespit edilmiştir.

Tarihi Süreçte Ertuğrul Mektebi

Osmanlı Arşivinde tespit edilen belgelerin içeriklerinden Ertuğrul Mektebi'nin, Tanzimat sonrasında ortaya çıkan, kademeli eğitim sisteminin her bir basamağında, ibtidai, rüşdiyye ve idadi mektebi olarak hizmet verdiği anlaşılmaktadır.

Çankırı'da inşa edilen mekteplere dair en erken tarihli yazışmalar, 1868 yılına aittir. 19 Ağustos 1868 tarihli belge, Daday ve Çankırı'da inşa edilen iki rüşdiyye mektebi için gereken kitaplarla muallimlerin atamasına ilişkindir.[14] 12 Ekim 1868 tarihinde Çankırı Mutasarrıfı Mahmud İskender Bey tarafından Kastamonu Valiliğine gönderilen yazıda, sultanın cülus yıldönümü münasebetiyle vilayet, liva, şehir ve kasabalarda inşası talep edilen rüşdiyye mekteplerinden birinin de Çankırı'da yaptırıldığı bildi-

8 Türkoğlu, *Sâlnâmelerde Çankırı*, 325, 331.

9 Türkoğlu, *Sâlnâmelerde Çankırı*, 395.

10 Mine Topçubaşı, "19. Yüzyılda Kastamonu Eyaleti'nde Kamu Yapıları ve Yeniden Kullanım Sorunları" (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2009), 329.

11 Betül Özcan Balkır, "Çankırı (Merkez İlçe ve Köyleri) Türk Dönemi Mimari Eserleri" (Doktora tezi, Gazi Üniversitesi, 2018), 548-550.

12 Aydın Demiröz, *1893-1969 Fotoğraflarla Çankırı* (Çankırı: Çankırı Belediyesi Kültür Yayınları, 2001), 42.

13 Galip Eken, "19. Yüzyılda Sonlarında Çankırı'da Eğitime Dair", *Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 37/1 (2013), 107-116; Cahit Aktaş, "Belgeler Işığında Kengırı (Çankırı) Kız Mektebi," *Çankırı Araştırmaları Dergisi* 3 (2008), 73-84.

14 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Sadaret Mühimme Kalemi Evrakı (A.MKT.MHM.) 417/16, 29 Rebiülahir 1285 (19 Ağustos 1868).

rilmiştir. Bahsi geçen okula kırktan fazla öğrencinin kaydedilerek eğitime başlandığı ifade edilmiş ve başta sultan olmak üzere katkıda bulunanlara teşekkür edilmiştir.[15] 29 Ekim 1868 tarihinde Kastamonu Valiliğinden Sadaret'e hitaben kaleme alınan yazıda, sultanın tahta çıkış yıldönümü şerefine Çankırı'da inşa ettirilen rüşdiyye mektebinin açılış töreninde padişaha dua edildiği ve gönderilen kitapların öğrencilere dağıtılarak eğitime başlandığı belirtilmiştir.[16] 10 Kasım 1868 tarihli cevabi yazıyla Çankırı'daki rüşdiyye mektebinin inşasından duyulan memnuniyet Kastamonu Valiliği'ne bildirilmiştir.[17]

4 Aralık 1870 ve 13 Şubat 1871 tarihli belgeler, 1870 yılı içerisinde Çankırı'da gerçekleştirilen imar ve bayındırlık işleriyle ilgili hazırlanmış cetvellerin gönderildiğine dairdir.[18]

Yazışmalar arasında Ertuğrul Mektebi adına ilk defa 1892 yılında rastlanmaktadır. Eski Çankırı Mutasarrıfı Hasan Feham Paşa, 12 Haziran 1892 tarihinde Mabeyn-i Hümayun Baş Katipliği'ne gönderdiği yazıda, dört seneye yakın görev yaptığı şehrin eğitim durumunu eleştirel bir gözle değerlendirmiştir. Paşanın başlıca eleştirisi, eğitimin hâlâ eski tarzdaki sıbyan mekteplerinde gerçekleştirilmesine yöneliktir. İşte bu eleştiri doğrultusunda eğitimdeki eksiklikleri tamamlamak üzere harekete geçen Paşa, tedarik ettiği bütçe ve bağışlarla ibtidai ve rüşdiyye içeren bir okulun yapımına girişmiştir. Söve, sütun ve köşeleri som taştan tamamıyla kargir olarak inşa edilen bina, paşa tarafından çevrede eşi görülmeyen bir yapı olarak betimlenmiştir. Paşa, okul yararına 1500 kuruş vakfetmiş ve bu paranın nemasının (getiri-faiz) yılsonu merasimlerinin masraflarının karşılanmasında kullanılmasını şart koşmuştur. Bu törenlerde, başta İslam peygamberi olmak üzere evliya ve enbiya ruhlarına okunan *hatm-i şerif* duasıyla *mevlid-i şerif* icra edilecek ayrıca öğrencilere hediyeler verilecektir. Paşa ve sancak ahalisi inşa edilen okula sultanın ismi ve simgesinin (tuğra) konulmasını ve yapımda emeği geçen kişilerin nişan ve madalyalarla ödüllendirilmesini önermiş ve okula ait çizimleri göndermiştir.[19] Maarif Komisyonu başkanı Müftü Mustafa Hazım Efendi, İzmir paye-i mücerredi; Liva İdare Meclisi Azası Hasan Efendi, rütbe-i hame; Belediye Kalfası İsmail Usta, beşinci derece Mecidi nişanı; Müteahhid Mustafa Usta sanayi madalyasıyla ödüllendirilmesi önerilen kişilerdir.[20]

Paşa tarafından gönderilen evraklar içerisinde, bir çizim de yer almaktadır. Üzerinde tarih ibaresi yer almayan çizim, ön cephe görünüşüyle alt ve üst kat planlarından

15 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Sadaret Mühimme Kalemi Evrakı (A.MKT.MHM.) 426/30-4, 22 Receb 1285 (8 Kasım 1868).

16 BOA. A.MKT.MHM. 426/30-2, 3.

17 BOA. A.MKT.MHM. 426/30-1.

18 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Şura-yı Devlet (ŞD.) 1640/1-1, 2, 24 Zilkade 1287 (15 Şubat 1871).

19 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İrade Dahiliye (İ.DH.) 1283/100985-3, 1 Zilhicce 1309 (27 Haziran 1832).

20 BOA. İ.DH. 1283/100985-2.

meydana gelmektedir[21] **(G. 1)**. 26 Haziran 1892 tarihinde Yıldız Sarayı Başkatipliği Dairesi'nden kaleme alınan yazı, Feham Hasan Paşa tarafından gönderilen evrak ve eklerinin Sultan II. Abdülhamid'e sunulduğunu göstermektedir. Sultan, inşa edilen okula kendinin değil ecdadı Ertuğrul Gazi'nin adının verilmesini *"cedd-i âlây-ı hazret-i hilâfet-penâhî firdevs-âşiyan Ertuğrul Gazi hazretlerinin nam-ı celâdet-i ittisam-ı âlîlerine nisbetle tesmiye olunması"*[22] ifadesiyle buyurmuştur. Sultan ayrıca her sene yılsonu törenlerinde kullanılmak üzere şahsi bütçesinden 1500 kuruş tahsis edilmesini de emretmiştir.[23] Sultanın kararları Sadrazam Cevad Paşa tarafından 28 Haziran 1892 tarihinde Kastamonu Vilayeti ile Maarif Nezaretine iletilmiştir[24]. Maarif Nezareti Mekatib-i Rüşdiyye İdaresi 16 ve 30 Temmuz 1892 tarihli yazısıyla, sultanın Çankırı'da rüşdiyye ve ibtidai olarak inşa edilen okulla ilgili aldığı kararını haber hâline getirilmesi için *Dahiliye Nezareti Matbuat Dairesi*ne bildirmiştir.[25]

1893-1897 yılları arasında geçen yazışmalarda, Ertuğrul Gazi Mektebi'nden dolaylı olarak söz edilmektedir. 1893 yılına ait yazışmalar, *Dahiliye Nezareti, Kastamonu Valiliği* ve *Maarif Nezareti* arasında geçmektedir. Yazışmaların konusunu, Çankırı'daki Ertuğrul Gazi Mektebi'nin kapasite bakımından idadi için yeterli olması ve bu sebeple de yapımına başlanıp yarıda kalan idadi binasının tamamlanıp farklı işlevlerde değerlendirilmesi oluşturmaktadır.[26]

1895 yılındaki yazışmalar, Ertuğrul Gazi Mektebi'nin idadi ihtiyacını karşılayabilecek kapasitede olmasından dolayı yarım kalan idadi binasının tamamlanıp hükümet konağı olarak kullandırılmasına dairdir. Bu yazışmalarda ileride öğrenci sayısının artma olasılığına karşı, ahalinin yardımlarıyla Ertuğrul Mektebi'nin iki tarafına dershane ilave edilip genişletilebileceği de ifade edilmiştir.[27]

1897 yılı yazışmaları Ertuğrul Mektebi ile yarım kalan idadi binasının inşa edildiği arsanın, fazla kısmının nasıl değerlendirileceğine yöneliktir. Konuya ilişkin hazırlanan, yönü ve ölçeği belirtilmiş harita üzerine iki mektep binasıyla arsanın satışa çıkacak kısmı ölçüleriyle işlenmiştir **(G. 2).** Arsanın fazla kısmıyla ilgili iki seçenek gündeme gelmiştir. Birinci seçenekte arsa satılacak, ikinci seçenekteyse üzerine han, dükkân ve hane inşa edilerek kira getirisi sağlanacaktır. Her iki seçenekten elde edilecek gelirlerse Tevfikiye ve Feyziye ibtidailerinin ihtiyaçlarının karşılanmasıyla bir kız

21 BOA. İ.DH. 1283/100985-1.

22 *Mekânı cennet olan yiğitliğiyle nam salmış büyük atam Ertuğrul Gazi hazretlerinin adının verilmesi.*

23 BOA. İ.DH. 1283/100985-4.

24 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektubi Kalemi (MF.MKT.) 146/29-1, 6 Muharrem 1310 (31 Temmuz 1892).

25 BOA. MF.MKT. 146/29-2, 3.

26 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dahiliye Mektubi Kalemi (DH.MKT.) 121/33-1, 2, 3, 4, 7 Rebiülahir 1311 (18 Ekim 1893).

27 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dahiliye Mektubi Kalemi (DH.MKT.) 347/39-13, 14, 26 Şaban 1312 (22 Şubat 1895).

ibtidaisinin yapılmasına harcanacaktır.[28] Belgeler içerisinde yer alan harita, Ertuğrul Mektebi'nin cephe yönlerinin belirlenmesi bakımından ayrı bir öneme sahiptir.

1901 yılına ait yazışmalar, Ertuğrul Mektebi'nin çatı onarımına ilişkindir. 28 Nisan 1901 tarihinde Çankırı Belediye Kalfası İsmail Hakkı Bey'in hazırladığı keşif varakasında, çatının onarım sebebi yapım sırasında kiremitlerde harç kullanılmaması dolayısıyla içeri giren kar ve yağmur sularının mahya kirişlerini bozması olarak açıklanmıştır. Varakada onarım için gereken malzemeler, miktarı, fiyatı ve işçilik ücretleri belirlenmiştir. Buna göre usta ve ameleler, kiremit, kum, kireç ve boru kullanarak onarımı gerçekleştirecektir. Keşif varakasına göre bu onarım 1140 kuruşa mal olacaktır.[29] 26 Mayıs 1901 tarihli münakasa kaimesinde 1140 kuruş üzerinden onarımın ihaleye çıkarılacağı ifade edilmiştir. İhale şartnamesine göre müteahhitlerden muteber bir kefil getirmeleri de istenmiştir. İhaleyi kazanan müteahhit, işin başında belirlenen ihale bedelinin yarısını, iş bittikten sonra yapılacak ikinci keşifte herhangi bir eksik tespit edilmezse diğer yarısını alacaktır. Tespit edilen eksiklerin tamamlanmasından müteahhit kadar kefili de sorumlu olacaktır. Ayrıca kullanılacak kiremit ve kireç gibi malzemelerin kaliteli olmasına da dikkat edilecektir.[30] Ertuğrul Mektebi'nin müdürü tarafından Çankırı Mustasarrıflığı'na gönderilen 26 Mayıs 1901 tarihli yazıda, mektebin tamiri için gerekli malzemelerin daha önce tespit edilerek maarif müdürlüğüne gönderildiği ve onarıma talip çıkmadığı ifade edilmiştir.[31] *Kastamonu Maarif Müdürlüğü Maarif Nezareti*'ne gönderdiği 14 Eylül 1901 tarihli yazısıyla, mektebin tamiri için gereken 1140 kuruşun kullanımına dair izin talebinde bulunmuştur.[32] *Maarif Nezareti Muhasebe Dairesi* 5 Ekim 1901 tarihli cevabi yazısında, bütçede bu yıl için para bulunmadığından başka bir çözüm bulunması gerektiğini Maarif Nezareti'ne bildirmiştir.[33] Maarif Nezareti de bütçeden para tahsis edilemeyeceğini 26 Ekim 1901 tarihinde *Kastamonu Vilayeti Maarif Müdürlüğü*'ne iletmiştir.[34]

Ertuğrul Mektebi'nin inşa ve onarımlarıyla ilgili Osmanlı Arşivinde tespit edilebilen yazışmalar, 26 Ekim 1901 yılı itibariyle kesilmektedir.

Ertuğrul Mektebi'nin Mimari Özellikleri

Osmanlı Arşivinde Ertuğrul Mektebi olarak adlandırılan bina, sonraki yıllarda Kurtuluş Kız Mektebi ve Kurtuluş İlkokulu adıyla kayıtlarda yerini almıştır. Günümüze

28 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektubi Kalemi (MF.MKT.) 365/3-1, 2, 2a, 3, 10 Rebiülevvel 1315 (9 Ağustos 1897).

29 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektubi Kalemi (MF.MKT.) 587/53-1, 11 Receb 1319 (24 Ekim 1901).

30 BOA. MF.MKT. 587/53-2.

31 BOA. MF.MKT. 587/53-3.

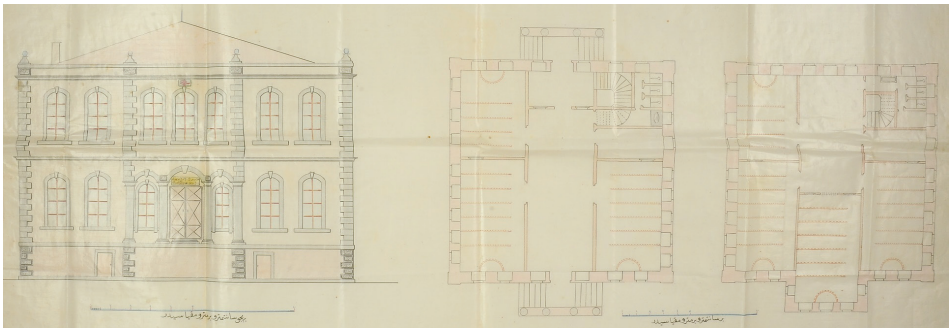
32 BOA. MF.MKT. 587/53-4.

33 BOA. MF.MKT. 587/53-4a.

34 BOA. MF.MKT. 587/53-1.

ulaşamayan okuldan geriye birkaç eski fotoğrafla müzede tespit ettiğimiz inşa kitabeleri dışında herhangi bir kalıntı bulunmamaktadır. 10 Mart 1945 tarihinde bir yangına maruz kaldığı eski bir fotoğrafın üzerine düşülen nottan anlaşılan yapı yıktırılmış ve yerine 1947 yılında yeni bir okul binası yaptırılmıştır.[35] Bu sebeple yapının özgün mimari özellikleri şimdiye kadar herhangi bir çalışmaya konu edilmemiştir.

Cumhuriyet dönemi arşivlerinde herhangi bir veri bulunmadığından yapının mimari özellikleri hakkında bilgi edinilebilecek tek kaynak, şimdilik Osmanlı Arşivinde tarafımızca tespit edilen çizimdir **(G. 1)**.



G. 1. Ertuğrul Mektebi'nin Ön Cephe Görünüşü ile Alt ve Üst Kat Planları (BOA. İ.DH. 1283/100985-1).

Üzerinde tarih bulunmayan çizim, içerisinde bulunduğu dosyadaki diğer evraklarla (12 Haziran 1892/30 Temmuz 1892) aynı zaman dilimi içerisinde hazırlanmış olmalıdır. Belgelerde "resim" olarak zikredilen çizim, okulun alt ve üst kat planlarıyla ön cephe görünüşünden oluşmaktadır. Kim tarafından hazırlandığına dair bir kaydın yer almadığı çizim üzerinde, yön belirten herhangi bir işaret bulunmamaktadır. Çizim üzerinde yer alan çizik ölçeğe göre, cephe görünüşünde 1.5 cm. 1 m.'ye[36], planda ise 1 cm. 1 m.'ye[37], karşılık gelmektedir. Ölçek altyazıları hariç çizimlerin üzerinde mekânların işlevini açıklayıcı herhangi bir yazı yer almamaktadır. Ancak mekânlar içerisine işlenmiş çeşitli unsurlar, mekânların işlevinin anlaşılmasını mümkün kılmaktadır. Buna göre planlar üzerine kırmızı renk mürekkeple kesik ve düz çizgilerle kürsü ve sıraların işlendiği mekânların sınıf olduğu anlaşılmaktadır. Bunun dışında hela taşları ve lavaboların işlendiği kısımların tuvalet olduğu tespit edilebilmektedir. Cephe görünüşü yapının kat sayısını vermesinin yanı sıra giriş kapısı üzerine işlenen kitabe, metnindeki ebced ile düşülmüş inşa tarihini belirtmesi bakımından ayrı bir öneme sahiptir.[38]

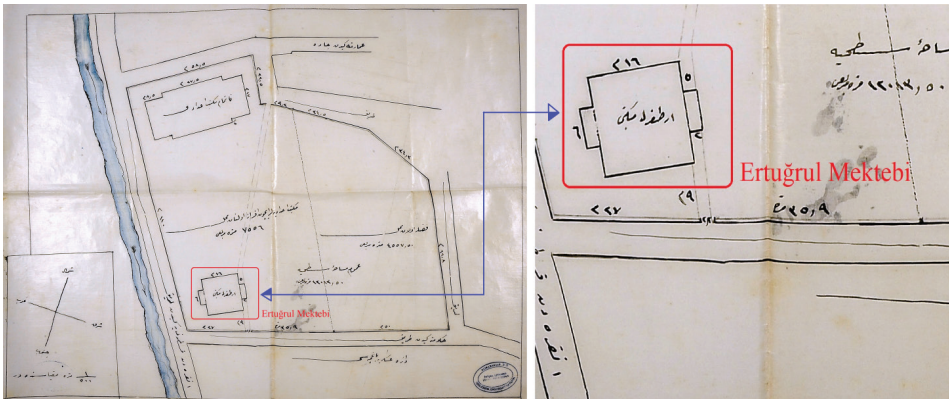
35 Demiröz, *1893-1969 Fotoğraflarla Çankırı*, 42; Topçubaşı, "19. Yüzyılda Kastamonu Eyaleti'nde Kamu Yapıları ve Yeniden Kullanım Sorunları," 329.

36 "*Bir buçuk santimetro bir metro mikyasıdır."*

37 "*Bir santimetro bir metro mikyasıdır."*

38 BOA. İ.DH. 1283/100985-1. Çizim üzerindeki kitabe metni ve ebced hesaplaması yapıya ait müze envanterine 1077 numarayla kayıtlı kitabeyle karşılaştırma yapılarak sonraki bölümde değerlendirilecektir.

Yapı kütlesinin arsa üzerinde nasıl konumlandığı çizim üzerinde yön işareti bulunmamasından dolayı bilinmemektedir. Ancak hem Ertuğrul Mektebi hem de yarım kalan idadinin inşa edildiği arsanın fazla kısmının satışı için hazırlanmış olan 1897 tarihli harita üzerine işlenen binanın krokisi oturum vaziyetini ortaya koymaktadır **(G. 2)**. Haritada belirtilen sınırların günümüzde de değişmediği uydu görüntülerinden anlaşılmaktadır **(G. 3).**



G. 2. Ertuğrul Mektebi'nin Krokisini İçeren Harita ve Detayı (BOA. MF.MKT. 365/3-1).

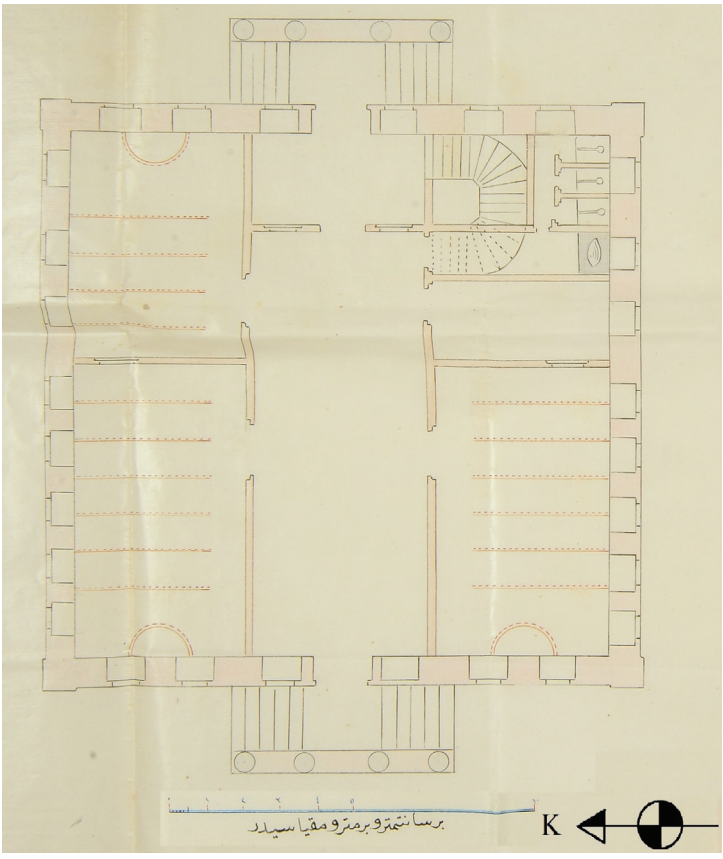


G. 3. Yıkılan Ertuğrul Mektebi'nin Bulunduğu Alanın Güncel Uydu Görünümü (40.36200 K, 33.364827 D Google Earth Pro Uygulamasından).

Harita üzerindeki krokiden hareketle mektebin girişlerinin bulunduğu ön ve arka cephelerinin doğu-batı, yan cephelerin ise kuzey-güney yönde olacak şekilde konumlandırıldığı anlaşılmaktadır. Aynı harita üzerindeki günümüze ulaşan idadi binasının

ön cephesinin sokağa bakmasından yola çıkılarak Ertuğrul Mektebi'nin ön cephesinin de batısındaki yola nazır olduğunu söylemek mümkündür.

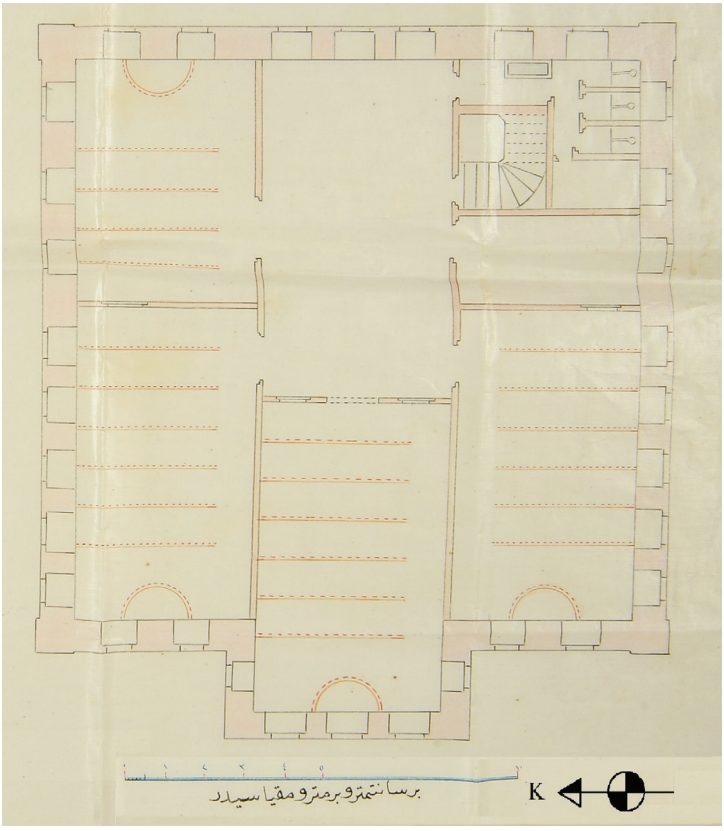
Harita üzerinden yapılan yukarıdaki çıkarımlar, Ertuğrul Mektebi'nin yön belirtilerek tanımlanmasını mümkün kılmaktadır **(G. 4, G. 5)**. 16x16 m. ölçülerinde kare bir kütleye sahip olan yapıya giriş, doğu ve batı cephelere yerleştirilmiş kapı açıklıklarından sağlanmaktadır. Girişlerin önüne çift yönlü merdivenlerle ulaşılan, dörder sütunla taşınan revaklı sahanlık yerleştirilmiştir. Küçük farklılıklarla alt ve üst kat planları simetrik bir düzen sergilemektedir. Her iki katta da planın belirleyici unsuru doğu-batı doğrultusunda uzanan koridordur. Alt katta, koridorun kuzeybatı, kuzeydoğu ve güneybatısında birer olmak üzere üç derslik bulunmaktadır. Güneybatı dersliğinin bitişiğindeki mekân, muhtemelen okul yönetimine ayrılmış (müdür-muallim) bir oda olmalıdır. Bu odanın bitişiğinde alt kata ait ön bölümünde lavabolu üç bölümlü hela bulunmaktadır. Koridorun doğu ucu bir bölme duvarıyla ayrılmıştır. Bu bölümün güneydoğu köşesine yerleştirilmiş merdivenle üst kata ulaşılmaktadır **(G. 4).**



G. 4. Alt Kat Planı[39] (BOA. İ.DH. 1283/100985-1).

39 Çizim üzerindeki yön işareti haritadan yapılan çıkarımlar neticesinde işlenmiştir. Çizimler, daha iyi anlaşılabilmesi için kesilmiş ve planlar için ortak hazırlanan ölçek, boyutları bozulmadan her iki plana da aktarılmıştır.

Üst kat ile alt kat arasında küçük farklılıklar göze çarpmaktadır. Başlıca farklılık, koridorun düzenleniş biçimidir. Üst katta, alt katın batısındaki revak alanının değerlendirilmesi sonucu bir genişletme söz konusudur. Genişletilen alan iç kısımda koridorun ortasına ilave edilen bir bölme duvarı ile derslik haline getirilmiştir. Böylelikle alt katta üç olan derslik sayısı, üst katta dörde yükselmiştir. Bir diğer fark ise üst kata çıkışın sağlandığı merdiven kovasının yerleştirilmesinden kaynaklı olarak üst kat helasının giriş yeri ve lavabosunun yer değiştirmesidir. Bunun dışındaki bölümlerde bir farklılık görülmemektedir. Her iki katta koridora bağlı mekân kurgusuyla konut mimarisindeki iç sofalı plan tipini sergilemektedir **(G. 5)**.

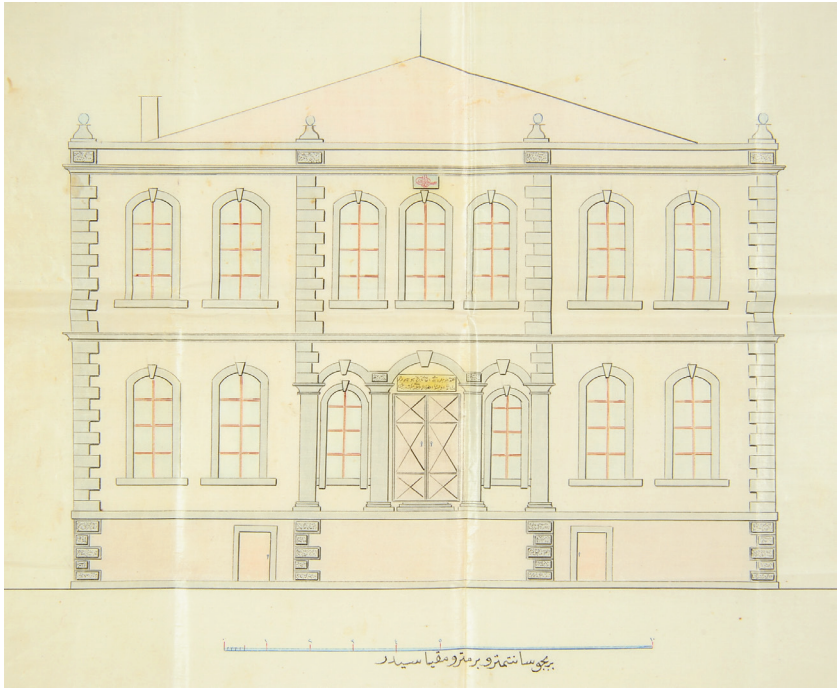


G. 5. Üst Kat Planı[40] (BOA. İ.DH. 1283/100985-1).

Cephe çiziminden öncelikli olarak yapının bodrum katının da bulunduğu anlaşılmaktadır. Ancak bodrum katın planına çizimde yer verilmemiştir. Çizimin altındaki ölçekten hareketle bodrum katın yaklaşık 2.5 m. alt ve üst katların ise 6 m. yükseklikte olduğu tespit edilmektedir. Saçak seviyesine kadar yapının toplam yüksekliği 15 m.

40 Çizim üzerindeki yön işareti haritadan yapılan çıkarımlar neticesinde işlenmiştir. Çizimler, daha iyi anlaşılabilmesi için kesilmiş ve planlar için ortak hazırlanan ölçek, boyutları bozulmadan her iki plana da aktarılmıştır.

civarındadır. Cephedeki profilli silme kuşakları, kat ayrımlarını belirtecek şekilde vurguludur. Cephedeki simetrik kurgunun odağını dışa doğru taşırılan giriş revakı oluşturmaktadır. Birbirine basık kemerlerle bağlanan, dor başlıklı dört sütun tarafından taşınan revak, üç açıklıklı düzeni meydana getirmektedir. Ortadaki açıklık daha geniş tutularak giriş kapısının görünürlüğü artırılmıştır. Pencerelerin basık kemeri, kemer kilit taşı ve söveleri dışa doğru taşırılmış ve cepheye hareket kazandırılmıştır. Cephelerin birleşim noktalarıyla çıkmanın kenarlarına konan dışa taşkın köşe taşları plastik etkiyi artıran bir başka unsurdur. Arkasındaki çatıyı gizleyen parapetin üzerine ikisi ortada, ikisi köşelerde olmak üzere dört baba taşı yerleştirilmiştir. Cephede, saçak silmesinin altına Sultan II. Abdülhamid'in tuğrası işlenmiştir. Giriş kapısının üzerine ise iki satır hâlinde kitabe metni yazılmıştır. Ebced ile tarih düşürülen kitabe metninde *"Gelüb üçler didi itmamına tarih-i cevherdar / beşâret olsun etfale yapıldı mekteb-i rana"* yazılıdır **(G. 6)**[41].



G. 6. Cephe Görünüşü[42] (BOA. İ.DH. 1283/100985-1).

Ertuğrul Mektebi için hazırlanan projenin uygulandığı eski fotoğraflardan anlaşılmaktadır. Ancak projenin ne kadarının uygulandığı sorusunun yanıtını tam olarak verebilmek yapının günümüze ulaşmamış olması sebebiyle mümkün değildir. Ancak

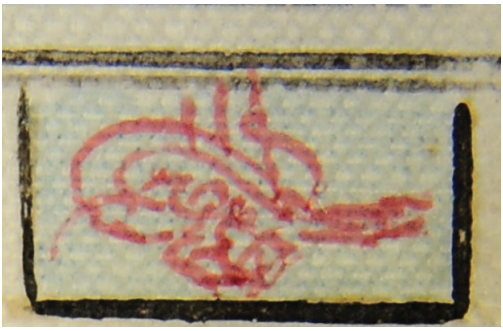
41 BOA. İ.DH. 1283/100985-1. Kitabe metnindeki ifadelerden hareketle yapılan ebced hesaplamasında inşa tarihi H. 1309 tarihine (1891-1892) tekabül etmektedir. Müze envanterinde 1077 numarayla kayıtlı kitabenin son satırı ile çizime işlenen metin birebir aynı olduğundan ebced hesaplamasının detayı kitabenin transkripsiyonuyla ilgili bölümde zikredilecektir.

42 Cephe görünüşü daha iyi anlaşılabilmesi için kesilmiştir.

yapıya dair elde kalan birkaç eski fotoğraf bazı sorulara cevap vermektedir. Yapıya ilişkin bilinen en eski fotoğraf Sultan II. Abdülhamid tarafından hazırlatılan albümde yer almaktadır. Üstünde tarih bulunmayan fakat katalog kaydında 1888-1893 arasında basıldığı belirtilen bu fotoğraf, çerçevesindeki yazıya göre İstanbul'daki *Sebah & Joaillier Fotoğraf Atölyesi*'nde basılmıştır. Amerikan Kongre Kütüphanesi'nde 2001700265 numarayla kayıtlı fotoğrafın üst kısmında *"Kengırı Mektebi İdadi-yi Mülkiyesi"* yazılıdır. Ön ve yan cephenin çekildiği bu fotoğraftan arşiv çizimindeki cephe tasarımının parapet dışında tamamıyla uygulandığı anlaşılmaktadır. Hatta detay olarak ön cephedeki çıkmanın saçak altında bulunan ve çizimde kırmızı renkle vurgulanan dikdörtgen formlu tuğra levhasının dahi yerleştirilmiş olduğu seçilebilmektedir **(G. 7, G. 8).**



G. 7. Çankırı Mülkiye İdadi Mektebi (https://www.loc.gov/item/2001700265/ erişim 12.08.2019)



G. 8. Cephe Görünüşü Üzerindeki Tuğranın Detayı (BOA. İ.DH. 1283/100985-1).

Arşiv çiziminde arka ve yan cephelerin görünüşleri yer almamaktadır. Buna karşın kat planları başta pencere sayıları olmak üzere cephelere ilişkin bazı veriler sunmakta ve eski fotoğraflarla kıyaslama imkânı tanımaktadır **(G. 10, G. 11)**. Arka ve yan cephelerin görülebildiği fotoğraflara bakıldığında öncelikle pencere sayılarının planla örtüştüğü anlaşılmaktadır. Sayıların yanı sıra pencereler arası mesafenin de planda belirtildiği şekilde uygulandığı yine yan cephe fotoğraflarında görülmektedir. Kat planlarında gösterildiği gibi ilk beş pencereye kadar aralıklar eşitken, beşinci ve altıncı pencere arasında bu eşitliğin bozulduğu gözlenmektedir. Bunun sebebi içeride bu kısma bölme duvarının yerleştirilmesidir. Yapının arka cephesinin görüldüğü fotoğraflarla alt kat planı kıyaslandığında dört sütunla taşınan revak kısmının uygulanmadığı anlaşılmaktadır. 23 Ağustos 1925 tarihinde Atatürk'ün Çankırı'yı ziyareti sırasında çekilmiş fotoğraflarda, bahsi geçen revak yerine ahşap iki sütun tarafından taşınan bir sundurmanın konulduğu görülmektedir **(G. 12, G. 13).** Bununla beraber üst kat planında arka cephenin koridora açılan kısmında pencere olarak düşünülen kısmının bir kapıya dönüştürüldüğü de eski fotoğraflar vasıtasıyla tespit edilebilmektedir **(G. 9, G. 10, G. 11)**. Bu bilgiler çerçevesinde projenin küçük değişikliklerle büyük oranda uygulandığını söylemek mümkündür.



G. 9. Ertuğrul Mektebi Güney ve Doğu (Arka) Cephe Genel Görünüşü (A. Demiröz, 2001).



G. 10. Çankırı Ertuğrul İdadi Mektebi (*Servet-i Fünûn* 284, 8 Ağustos 1312).



G. 11. Ertuğrul Mektebi'nin Arka Cephe Genel Görünüşü (Çankırı Belediyesi Dr. Rıfkı Kâmil Urga Çankırı Araştırmaları Merkezi Arşivi).



G. 12 ve G. 13. Ertuğrul Mektebi Arka Cephe Görünüşü
(http://www.cankiri.gov.tr/ataturk-cankirida erişim 12.08.2019).

20 Ağustos 1896 tarihli *Servet-i Fünûn Dergisi*'nde yayınlanan bir başka fotoğrafın alt yazısında yapı, Ertuğrul İdadi Mektebi olarak kaydedilmiştir. Yapıya ilişkin çekilmiş ilk fotoğrafla aynı açıdan alınan görüntüdeki en dikkat çekici husus çıkma üzerine asılmış celi hatlı yazı panosudur. Panoda *"Padişahım çok yaşa"* ifadesi yazılıdır **(G. 10).**

Arşiv belgelerinde yapının inşa sürecinin tamamlandığını belirten ifadeleri, Çankırı Müzesi'nde tespit edilen iki kitabeyle doğrulamaktadır. Yapıdan geriye kalan tek somut unsur olarak Çankırı Müzesi'nde muhafaza edilen kitabeler, inşa tarihini kesin olarak ortaya koymaktadır.[43] Envanter fişlerinde her iki kitabenin de yıkılan Kurtuluş İlkokulu'nun bodrumundan getirildiği yazmaktadır.[44] 1077 envanter numarasıyla kayıtlı kitabenin son satırı, arşiv çizimindeki cephe görünüşüne işlenmiş metinle aynı ifadeleri içermektedir. Taş üzerine iki sütun, altı satır halinde ta'lik hatla yazılmış, dikdörtgen formlu kitabenin transkripsiyonu ve okunuşu şu şekildedir **(G. 14):**

43 Kitabeleri incelememize izin veren Çankırı Müzesi yetkililerine teşekkürü borç bilirim.

44 Bahsi geçen iki kitabenin günümüzde halen mevcut olan Taş Mektep'e ait olduğu ifade edilmektedir. Balkır, "Çankırı (Merkez İlçe ve Köyleri) Türk Dönemi Mimari Eserleri," 547-562.



G. 14. Ertuğrul Mektebi'nin Ön Cephesine Ait Çankırı Müzesi'nde Sergilenen İnşa Kitabesi (Remzi Aydın, 2019).

Kitabe Metni:

شهنشاه جهان عبدالحمید اول شاه مولا / مکاتبله معارفله جهانی ایلدی احیا

(ا) کلدی؟ ملکنک هر کوشه سی بر گلشن عرفان / ایدوب هر بنده سی فکر جهان افروزنی اجرا

او محمود السّیر شاهک شعاع مهر لطفندن / بو سنجاغیده ایتدی فیض ایله پرنور فخام پاشا

نه صادق بنده درکی دمبدم حسن رویتله / ولی نعمتی حقنده جلب ایلر دعاء حلا

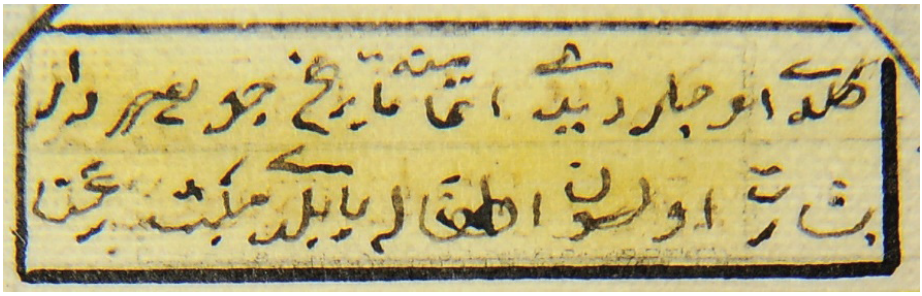
حمیّتپروراني فیض نتقیله ایدوب تشویق / بو عالی مکتبی قیلدی او نام اقدسه انشا

کلوب اوجلر دیدی اتمامنه تاریخ جوهردار / **بشارت اولسون اطفاله یاپلدی مکتب رعنا**

Okunuşu:

Şehinşah-ı cihan Abdülhamid ol şah-ı Mevla / mekâtîble maârifle cihanı eyledi ihya
(E)ğledi? mülkünün her köşesi bir gülşen-i irfan / idüb her bendesi fikr-i cihan efruzunu icra
O mahmudü's-seyr şahın şua-yı mihr lütfundan / bu sancağı da itdi feyz ile pür-nur Feham Paşa
Ne sadık bendedir ki dem-be-dem hüsn-i reviyetle / veliniğmeti hakkında celb eyler dua hala
Hamiyyet-perveranı feyz-i nutkuyla idüb teşvik / bu ali mektebi kıldı o nam-ı akdese inşa
*Gelüb üçler didi itmamına tarih-i cevherdar / **beşâret** olsu**n** et**f**ale **y**ap**ı**ld**ı** mek**teb**-i ra**n**a*

Rakamla belirtilmeyen tarih ibaresinin, kitabenin son satırında ebced ile düşürüldüğü *"Gelüb üçler didi itmamına tarih-i cevherdar*" mısraından anlaşılmaktadır. Mısradaki *"Cevherdar"* kelimesi ebced hesaplamasının noktalı harflerin toplanmasıyla elde edilen *"mu'cem tarih"* ile çıkacağına işaret etmektedir. "***Beşâret olsun etfale yapıldı mekteb-i rana***" mısraındaki kalın vurguyla belirtilen noktalı harflerin toplamı 1306 rakamını vermektedir. İlk satırdaki *"gelüb **üçler** didi **itmamına**"* ifadesi ise çıkan rakam üzerine üç ilave edilmesi gerektiğini belirtmektedir. Ebcedde tamamlama olarak bilinen *"ta'miye"* uygulaması doğrultusunda 1306 rakamına 3 ilave edilmesiyle mektebin H. 1309 (M.1891-1892) yılındaki inşa tarihine ulaşılmaktadır. Kitabe ve çizimdeki ifadelerin birbiriyle aynı oluşu kitabenin Ertuğrul Mektebi'ne ait olduğunu ve 1891-1892 yılında inşa edildiğini kesin olarak ortaya koymaktadır **(G. 15)**. Kitabe ile belgelerin birbirini doğruladığı bir başka husussa mektebin yapımına vesile olan kişinin Feham Hasan Paşa olduğudur. Ancak kaynaklarda mektebin 1893 yılında Abdulvahab Paşa tarafından yaptırıldığı belirtilmektedir.[45]



G. 15. Cephe Görünüşü Üzerindeki Kitabe Metninin Detayı (BOA. İ.DH. 1283/100985-1).

Çankırı Müzesi envanterine 1078 numarayla kayıtlı diğer bir kitabenin de Ertuğrul Mektebi'ne ait olma ihtimali oldukça güçlüdür. 1077 envanter numaralı kitabenin yapının ön cephesinde olduğu eski fotoğraflarda görülmemekle beraber arşiv çiziminde son satırının işlenmesiyle kesinleşmektedir. Fotoğraflardan yapının arka cephesinde giriş kapısının üzerinde bir kitabenin daha var olduğu tespit edilebilmektedir **(G. 9, G. 11, G. 12, G. 13).** Üzerindeki yazısı fotoğraflardan okunamayan bu kitabenin boyutu ve formu itibarıyla müzede 1077 numarayla kayıtlı yazıt olduğu görüşü ileri sürülebilir. Kitabenin içeriği de bu görüşü destekler niteliktedir. Taş üzerine ta'lik hatla dört satır olarak işlenmiş olan dikdörtgen formlu kitabenin transkripsiyonu ve okunuşu şu şekildedir **(G. 16).**

45 Demiröz, *1893-1969 Fotoğraflarla Çankırı*, 42; Topçubaşı, "19. Yüzyılda Kastamonu Eyaleti'nde Kamu Yapıları ve Yeniden Kullanım Sorunları," 329.



G. 16. Ertuğrul Mektebi'nin Arka Cephesine Ait Çankırı Müzesi'nde Sergilenen İnşa Kitabesi (Remzi Aydın, 2019).

Kitabe Metni:

اشبو دارالتحصیل فرقدان مثیل سلطان الغازی عبدالحمید حان

ثانی افندمز خضر تلرنیک عصر معارفحصر ملوکانه لرنده متصرّف لوا حسن فخام

پاشا بنده لرنیک کمال اقدام و غیرت و حسن خدمت باهر المسعدتلری ا(ث)اری؟

فیوضات احتواسندن اولمق اوزره وجوده کتوریلان بنای رصین الارکاندر ۱۳۰۹

Okunuşu:

İşbu darü't-tahsil fırakdan mesil sultanü'l-gazi Abdülhamid han-ı
Sânî efendimiz hazretlerinin asr-ı maârif-hasr mülûkânelerinde mutasarrıf-ı liva Hasan Feham
Paşa bendelerinin kemal-i ikdam ve gayret ve hüsn-i hidmet bahirü'l-mesadetleri a(s)ar-ı?
Füyûzat ihtivasından olmak üzere vücuda getürilen bina-yı rasinü'l-erkandır 1309

Kitabeden mektebin 1891-1892 yılında Çankırı Mutasarrıfı Feham Hasan Paşa'nın katkılarıyla inşa ettirildiği anlaşılmaktadır. İlk kitabeyle aynı yerden getirilişi, aynı içeriğe sahip oluşu ve ebced ile çıkarılan H. 1309 tarihini rakamla taşıyor olması bu kitabenin de Ertuğrul Mektebi'ne ait olduğunu iddia etmemize imkân tanımaktadır.

Kaynaklarda mektebin 1893 yılında inşa ettirildiği belirtilmektedir.[46] Kitabeler ise bu tarihin 1891-1892 yılı olduğunu ortaya koymaktadır. Belgeler ise inşa tarihinin Haziran 1892 itibarıyla tamamlandığını göstermektedir.[47] Bu bilgiler çerçevesinde kitabelerdeki hicri-miladi tarih dönüşümünden kaynaklanan bir yıl aralığının belgelerden hareketle 1892 olarak dikkate alınması gerektiği ortaya çıkmaktadır. Bu veriler doğrultusunda Ertuğrul Mektebi'nin 1892 yılında tamamlanarak eğitim hizmetine hazır hâle geldiği kesinleşmektedir.

Değerlendirme

Geçirdiği yangın sonrasında ortadan kalkarak günümüze ulaşamayan yapı, ancak eski fotoğraflar ve arşiv çizimlerinden hareketle değerlendirilme imkânına sahiptir. Ne projede ne de belgelerde mektebin kim tarafından tasarlandığına dair herhangi bir kayıt bulunmamaktadır. Bununla beraber 19. yüzyılın sonlarından itibaren taşradaki imar faaliyetlerinin büyük bir bölümünü liva veya belediye bünyesinde görev yapan mühendislerin yürüttüğü de bilinen bir gerçektir.[48] *Kastamonu Vilayet Salnamesi*'nin Çankırı ile ilgili bölümlerinde 1889-1893 yılları arasında Nafıa Dairesi ve Tarik Komisyonu'nda Mehmed Ali Bey'in mühendis olarak görev yaptığı kayıtlıdır.[49] Mehmed Ali Bey'in bu tasarımı gerçekleştirebilecek bilgi ve donanıma sahip olduğu Osmanlı Arşivinde tespit edilen plan ve projelerden anlaşılmaktadır. Tespit edilebilen proje tasarımlarından bazıları, Çankırı Hapishanesi (1894), Çankırı Hükümet Konağı (1894), Avanos Köprüsü (1895-1897), Avanos Hapishanesi (1897) ve Kayseri İdadisi (1899) şeklinde sıralanmaktadır.[50] Bu çerçevede okulun tasarımını, 1889-1895 yılları arasında Çankırı'da görev yapmış olan Mehmed Ali Bey'in gerçekleştirme olasılığı oldukça yüksektir.

Osmanlı Arşivinde bu yapıya ait inşa defteri henüz tespit edilemediğinden yapının inşasında hangi malzemelerin kullanıldığı tam olarak bilinememektedir. Ancak eski fotoğraflardan ve cephe çiziminden anlaşıldığına göre yapının cephelerinde kullanılan ana malzeme düzgün kesme taştır. Ön cephedeki revak sütunlarınınsa mermer-taş olması muhtemeldir. Örtüde ise yöre ve inşa edildiği döneme uygun olarak alttan kaplamalı ahşap tavan tercih edilmiş olmalıdır. Çatı onarımında kullanılan malzemelerse arşiv belgelerinde görüldüğü üzere kum, kireç ve kiremittir.

İbtidâi ve rüşdiyye olarak tasarlanan yapı, zaman içerisinde ihtiyaca binaen idadi olarak da hizmet vermiştir. Arşiv çizimlerindeki alt ve üst kat planlarına göre yapı, or-

46 Demiröz, *1893-1969 Fotoğraflarla Çankırı,* 42; Topçubaşı, "19. Yüzyılda Kastamonu Eyaleti'nde Kamu Yapıları ve Yeniden Kullanım Sorunları," 329.

47 BOA. İ.DH. 1283/100985-2.

48 Remzi Aydın, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Onarım Faaliyetleri: Kayseri Örneği" (Doktora tezi, Erciyes Üniversitesi, 2013), 476-479.

49 Türkoğlu, *Sâlnâmelerde Çankırı*, 328, 391.

50 Remzi Aydın, "Mühendis Mehmed Ali Bey'in Avanos'taki Projeleri," *İstem* 32 (2018), 381.

tadaki koridor esas alınarak iki yanında sıralanmış mekânlardan meydana gelmektedir. Üst kat koridorunun dışa taşırılmasıyla içeride kazanılan ilave dershane dışında alt ve üst katlar simetrik plandadır. Koridor esaslı plan şemasının uygulandığı yapılar, Fatih, Kocamustafapaşa, Beşiktaş, Gülhane, Soğukçeşme, Kasımpaşa, Erzincan, Kastamonu, Edirne, Bursa, Trabzon askeri rüşdiyye mektepleri olarak sıralanabilir.[51] Bu yapıların tamamında plan şemasını belirleyen ana unsur koridordur. Bu şemada koridor, kimi zaman tek başına girişle aynı aksta veya paralel olarak uzanırken kimi zaman da her iki koridor ortada birbirini keserek iki yönde uzanabilmektedir. Bu plan şeması sadece rüşdiyye mekteplerinde değil, ibtidai[52] ve idadi mektepleri[53] ile hükümet konağı[54], hapishane[55] ve askeri binalar[56] gibi farklı yapı türlerinde de görülmektedir.

Bodrum kat üzerine iki kat olarak inşa edilen Ertuğrul Mektebi cephe özellikleri bakımından dönemin hâkim anlayışı neo-klasik üslubu sergilemektedir. Yapının planında hâkim olan simetrik kurgu, tüm cephelerde de görülmektedir. Birbirine yuvarlak kemerlerle bağlanmış sütunların taşıdığı revak ve üzerindeki çıkma, ön cephenin merkezini oluşturmaktadır. Dışa taşkın basık pencere kemeri, kemer kilit taşı ve söveler ile köşe taşları gibi vurgulayıcı unsurlar, sadece önde değil yapının tüm cephelerinde uygulanmıştır. Profilli saçak ve kat silmeleri de cepheyi dört yönden kuşatmaktadır. Çıkma cephesinin ortasında yer alan tuğra da Sultan II. Abdülhamid döneminde inşa edilen yapıların karakteristik unsurlarından biridir.[57] Cephe özellikleri yukarıda sıralanan yapıların hemen hepsiyle benzerlik sergilemektedir. Planda olduğu gibi cephede de kamu yapılarının neredeyse tamamı için belirli bir üslup birliğinin yakalandığı

51 Esma İgüs, "II. Abdülhamid Dönemi Eğitim Sistemi, Eğitim Yapıları ve Askeri Rüşdiyeler" (Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2008), 363-364, 372-373, 379-380, 381-382, 384-385, 394-395, 403-404, 408-409, 410-411, 415-416, 423-424.

52 Yıldıray Özbek, "Tanzimat Sonrası Osmanlı Eğitim Yapıları," *Osmanlı Sanatında Değişim ve Dönüşüm*, ed. Ayşe Budak, Muzaffer Yılmaz (Konya: Literatürkacademia Yayınları, 2019), 320-326.

53 Burcu Özgüven, "İdadi Binaları," *Tarih ve Toplum* 82 (1990), 44–47; Osman Doğan, *Sultan II. Abdülhamid Han Devri Osmanlı Mektepleri*, ed. Ömer Faruk Yılmaz (İstanbul: Çamlıca Yayınları, 2007); Şevki Duymaz, "II. Abdülhamid Dönemi Eğitim Yapıları," *Devr-i Hamid Sultan II. Abdülhamid* 5, ed. Metin Hülagu, vd. (Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, 2011), 174-176; Lütfiye Göktaş Kaya ve Muhammet Özkurt, "19.-20. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Eğitim Yapıları: Kastamonu Merkez Mekteb-i İdadi, Mekteb-i Sanayi, Rum Mektebi," *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 73 (2018), 37-56.

54 Nurcan Yazıcı Metin, "Son Dönem Osmanlı Mimarlığının Başat Yapıları: Hükümet Konakları," *Osmanlı Sanatında Değişim ve Dönüşüm*, ed. Ayşe Budak, Muzaffer Yılmaz (Konya: Literatürkacademia Yayınları, 2019), 271-315; Nurcan Yazıcı Metin, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Hükümet Konaklarının İnşa Süreci ve Mimarisi Devlet Kapısı* (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2019), 126-127.

55 Remzi Aydın, "Mimar Kemâleddin Bey'in Hapishane Projeleri," *Osmanlı Sanatında Değişim ve Dönüşüm*, ed. Ayşe Budak, Muzaffer Yılmaz (Konya: Literatürkacademia Yayınları, 2019), 11-36.

56 Topçubaşı, "19. Yüzyılda Kastamonu Eyaleti'nde Kamu Yapıları ve Yeniden Kullanım Sorunları," 533; Sultan Murat Topçu, "Yozgat-Akdağmaden Redif Teşkilatı Debboy Binası," *Turkish Studies* 9/10 (2014), 1023-1038; Zeynep Aytekin, "Kastamonu İli Taşköprü İlçesindeki Türk Devri Yapıları" (Yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi, 2016), 432-441.

57 İgüs, "II. Abdülhamid Dönemi Eğitim Sistemi, Eğitim Yapıları ve Askeri Rüşdiyeler," 235; Esma İgüs, "II. Abdülhamid Dönemi Askeri Rüştiyelerini Mimari Planları Üzerinden Okumak," *Sosyal ve Liberal Bilimlerde Yeni Yönelimler Sempozyumu Bildiri Kitabı I*, ed. Hasan Babacan, Sevilay Özer (Ankara: Gece Kitaplığı, 2016), 304.

dönem yapılarından anlaşılmaktadır. Yapının ön cephesindeki tuğra, sütunlu revak, cephedeki profilli silmeler, pencerelerin dışa taşırılmış kemer ve kilit taşlarıyla köşe taşları dışında Ertuğrul Mektebi'nde süsleme unsuru görülmemektedir.

Sonuç

Osmanlı modernleşmesinin eğitim alanında 18. yüzyılda başlayan ilk aşaması, Tanzimat ve Islahat dönemlerinde belirli bir mesafe kaydetmiş ve 19. yüzyılın son çeyreğinde, özellikle Sultan II. Abdülhamid döneminde büyük bir ivme kazanmıştır. Bu ivmenin somut örneklerini iktidarı boyunca imparatorluk sathında inşa edilen eğitim yapılarının sayısından anlamak mümkündür. Eğitim meselesinin önemli bir gündem hâline geldiği Osmanlı Arşivindeki belgelerden açıkça anlaşılmaktadır. Osmanlı bürokratları merkezi idarenin eğitim politikasına uygun olarak görev yaptıkları bölgelerde vatandaşları mektep yapımına teşvik etme noktasında önemli bir rol oynamıştır. Bu doğrultuda devlet-vatandaş iş birliğiyle pek çok eğitim binası inşa edilmiştir. Çankırı'da günümüze ulaşamayan Ertuğrul Mektebi de taşradaki eğitim hamlesinin bir parçası olarak inşa edilen yapılardan biridir.

Devlet ve iktidar ideolojisinin yerleştirilmesindeki en önemli araçlardan biri olan eğitime Sultan II. Abdülhamid'in özel bir önem verdiği anlaşılmaktadır. Sultan pek çok alanda olduğu gibi inşa faaliyetlerini de "hafızalara yerleşmek" amacıyla kullanmıştır. Bu bağlamda yöneticilere, padişahın tahta çıkış ve doğum günleri şerefine, görev yaptıkları yerlerde ihtiyaç duyulan binaları inşa etmeleri yönünde talimatlar da verilmiştir. İnşası tamamlanan binaların açılışlarının ise bu özel günlere denk getirilmesi özellikle belirtilmiştir. Nitekim Çankırı'da açılan ilk rüşdiyye mekteplerinin açılış töreni padişahın tahta çıkış gününe denk getirilmiş ve törende padişaha dualar edilmiştir. Her yılın 13 Haziran'ında kutlanan cülus (tahta çıkış) yıldönümünden bir gün önce, 12 Haziran 1892 tarihinde, Ertuğrul Mektebi'nin inşasının tamamlanma haberinin gönderilmesi de rastlantı olmasa gerektir.

Ertuğrul Mektebi'nde çıkma cephesinin tam ortasına yerleştirilmiş tuğra, sultanın kamusal görünürlüğünü somutlaştıran bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. *Servet-i Fünûn Dergisi*'nde yayımlanan bir fotoğrafta mektebe asılan *"padişahım çok yaşa"* levhasıysa Sultan imgesinin hafızalardaki yerini vurgulayan bir başka uygulamadır. Pek çok yapıya kendi adının verilmesine onay veren Sultan II. Abdülhamid, Çankırı'da inşa edilen mektebe atası Ertuğrul Gazi'nin adının verilmesini *"cedd-i âlây-ı hazret-i hilâfet-penâhî firdevs-âşiyan Ertuğrul Gazi hazretlerinin nam-ı celâdet-i ittisam-ı âlîlerine nisbetle tesmiye olunması"* ifadeleriyle uygun görmüştür. Sultanın büyük atasına duyduğu saygı ve minnetin bir nişanesi olarak yapının Ertuğrul Mektebi olarak adlandırılmasını istediği aşikârdır. Bununla beraber Sultan, cadde, sokak, bina, yerleşim yerleri ve hatta askeri birliklere kendisi ve ceddinin isimlerini

vererek hâkimiyetini ve imajını zihinlerde mutlak hâle getirmeye çalışmıştır. Mektepten günümüze kalan tek bakiye durumundaki kitabelerde, Sultanın eğitime verdiği önem "*mekâtîble maârifle cihanı eyledi ihya, (e)ğledi? mülkünün her köşesi bir gülşen-i irfan, efendimiz hazretlerinin asr-ı maârif-hasr mülûkânelerinde"* ifadeleriyle vurgulanmıştır. Aynı kitabeler, Hasan Feham Paşa'nın şahsında bürokratların eğitime verdiği çabaları ortaya koyan ifadelerle doludur.

Sonuç olarak, Osmanlı modernleşme çağında yeni eğitim anlayışıyla hizmet vermek üzere inşa edilen ancak günümüze ulaşamayan Ertuğrul Mektebi'nin yapım tarihi, plan, cephe ve süsleme özellikleri arşiv belgeleri üzerinden tespit edilmiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Aktaş, Cahit. "Belgeler Işığında Kengırı (Çankırı) Kız Mektebi." *Çankırı Araştırmaları Dergisi* 3 (2008): 73-84.

Aydın, Remzi. "Osmanlı İmparatorluğu'nda Onarım Faaliyetleri: Kayseri Örneği." Doktora tezi, Erciyes Üniversitesi, 2013.

Aydın, Remzi. "Mühendis Mehmed Ali Bey'in Avanos'taki Projeleri." *İstem* 32 (2018): 357-383.

Aydın, Remzi. "Mimar Kemâleddin Bey'in Hapishane Projeleri," *Osmanlı Sanatında Değişim ve Dönüşüm*, Ed. Ayşe Budak, Muzaffer Yılmaz. Konya: Literatürkacademia Yayınları, 2019, 11-36.

Aytekin, Zeynep. "Kastamonu İli Taşköprü İlçesindeki Türk Devri Yapıları." Yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi, 2016.

Demiröz, Aydın. *1893-1969 Fotoğraflarla Çankırı*. Çankırı: Çankırı Belediyesi Kültür Yayınları, 2001.

Doğan, Osman. *Sultan II. Abdülhamid Han Devri Osmanlı Mektepleri*. Ed. Ömer Faruk Yılmaz. İstanbul: Çamlıca Yayınları, 2007.

Duymaz, Şevki. "II. Abdülhamid Dönemi Eğitim Yapıları." *Devr-i Hamid Sultan II. Abdülhamid* 5. Ed. Metin Hülagu, vd. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, 2011, 169-187.

Eken, Galip. "19. Yüzyılda Sonlarında Çankırı'da Eğitime Dair." *Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 37/1 (2013): 107-116.

Erdoğdu, Teyfur. "Maarif-i Umumiyye Nezareti Teşkilatı I." *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 51/1 (1996): 183-247.

Erdoğdu, Teyfur. "Maarif-i Umumiyye Nezareti Teşkilatı II." *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 52/1 (1997): 247-285.

Ergin, Osman Nuri. *Türk Maarif Tarihi*. İstanbul: Eser Kültür Yayınları, 1977.

Göktaş Kaya, Lütfiye ve Muhammet Özkurt. "19.-20. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Eğitim Yapıları: Kastamonu Merkez Mekteb-i İdadi, Mekteb-i Sanayi, Rum Mektebi." *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 73 (2018): 37-56.

İgüs, Esma. "II. Abdülhamid Dönemi Eğitim Sistemi, Eğitim Yapıları ve Askeri Rüşdiyeler." Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2008.

İgüs, Esma. "II. Abdülhamid Dönemi Askeri Rüştiyelerini Mimari Planları Üzerinden Okumak", *Sosyal ve Liberal Bilimlerde Yeni Yönelimler Sempozyumu Bildiri Kitabı I*, 293-315. Ed. Hasan Babacan, Sevilay Özer. Ankara: Gece Kitaplığı, 2016.

Kodaman, Bayram. *Abdülhamid Devri Eğitim Sistemi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1999.

Metin Yazıcı, Nurcan. "Son Dönem Osmanlı Mimarlığının Başat Yapıları: Hükümet Konakları." *Osmanlı Sanatında Değişim ve Dönüşüm*, 271-315. Ed. Ayşe Budak, Muzaffer Yılmaz. Konya: Literatürkacademia Yayınları, 2019.

Metin Yazıcı, Nurcan. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Hükümet Konaklarının İnşa Süreci ve Mimarisi Devlet Kapısı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2019.

Özbek, Yıldıray. "Tanzimat Sonrası Osmanlı Eğitim Yapıları." *Osmanlı Sanatında Değişim ve Dönüşüm*. Ed. Ayşe Budak, Muzaffer Yılmaz. Konya: Literatürkacademia Yayınları, 2019, 317-335.

Özcan Balkır, Betül. "Çankırı (Merkez İlçe ve Köyleri) Türk Dönemi Mimari Eserleri." Doktora tezi, Gazi Üniversitesi, 2018.

Özgüven, Burcu. "İdadi Binaları." *Tarih ve Toplum* 82 (1990): 44–47.

Topçu, Sultan Murat. "Yozgat-Akdağmaden Redif Teşkilatı Debboy Binası." *Turkish Studies* 9/10 (2014): 1023-1038.

Topçubaşı, Mine. "19. Yüzyılda Kastamonu Eyaleti'nde Kamu Yapıları ve Yeniden Kullanım Sorunları." Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2009.

Türkoğlu, Ömer. *Sâlnâmelerde Çankırı*. Çankırı: Çankırı Valiliği Yayınları, 1999.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Sadaret Mühimme Kalemi Evrakı (A.MKT.MHM.) 417/16, 29 Rebiülahir 1285 (19 Ağustos 1868); 426/30, 22 Receb 1285 (8 Kasım 1868); Dahiliye Mektubi Kalemi (DH.MKT.) 121/33, 7 Rebiülahir 1311 (18 Ekim 1893); 347/39, 26 Şaban 1312 (22 Şubat 1895); İrade Dahiliye (İ.DH.) 1283/100985, 1 Zilhicce 1309 (27 Haziran 1832); Maarif Nezareti Mektubi Kalemi (MF.MKT.) 146/29, 6 Muharrem 1310 (31 Temmuz 1892), 365/3, 10 Rebiülevvel 1315 (9 Ağustos 1897), 587/53, 11 Receb 1319 (24 Ekim 1901); Şura-yı Devlet (ŞD.) 1640/1, 24 Zilkade 1287 (15 Şubat 1871).

https://www.loc.gov/item/2001700265/ Erişim 12.08.2019.

http://www.cankiri.gov.tr/ataturk-cankirida Erişim 12.08.2019.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Art-Sanat

Art-Sanat, 13(2020): 53–86

DOI: 10.26650/artsanat.2020.13.0003
http://dergipark.gov.tr/iuarts

Başvuru: 22.03.2019
Revizyon talebi: 23.10.2019
Son revizyon teslimi: 20.11.2019
Kabul: 21.01.2020

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Başlangıcından Günümüze Cyanotype'ın Tarihsel Gelişimi ve Örnek Bir Proje: "İstanbul Mavisi"

The Historical Development of Cyanotype Technique from the Beginning to the Present and a Case Project: "İstanbul Blue"

Burcu Böcekler*

Öz

Cyanotype (blueprint/mavi baskı) 1842 yılında gökbilimci ve kimyager John Frederick William Herschel tarafından keşfedilmiştir. Cyanotype, *demir amonyum sitrat* ve *potasyum ferri siyanür* adlı iki kimyasalın karışımı ile oluşturulur. Uygulanışı şu şekildedir: Belirli formüllere göre sulandırılan bu iki kimyasal eşit miktarda karıştırılır ve bir yüzeye fırça ile sürülür. Yüzey (kâğıt, kumaş, ahşap vb.) ultraviyole ışıkta belirli bir süre pozlanır. Kimyasal uygulanan yüzey bu işlemden sonra su ile yıkanır. Cyanotype'ın ilk yaygın kullanımı 1850'lerde botanik alanında olmuştur. 19. yüzyılın sonunda mimari planların kopyalanması amacı ile de kullanılmıştır. Cyanotype 20. yüzyıl başında amatör fotoğraf albümlerinde yer almaya başlamıştır. Bu teknik 1960'lardaki alternatif fotoğraf dalgası sırasında, özellikle Robert Rauschenberg'in beden Cyanotype'ları ile yeniden gündeme gelmiştir. Cyanotype tekniği 1960'lardan günümüze kadar kullanılmaya devam edilmiştir. Günümüzde birçok sanatçı sanatsal yaratıcılıkları içinde Cyanotype yöntemini tercih etmektedir. Vicki Reed, Christian Marclay ve Zhang Dali günümüzde farklı bağlamlarda bu tekniği uygulayan sanatçılardan sadece birkaçıdır. Bu bağlamda çalışmada, Cyanotype tekniğinin tarihsel gelişimindeki önemli örnekler betimleyici yöntem ile incelenmiştir. Ayrıca, Cyanotype tekniğinin günümüzdeki fotoğraf sanatı içindeki yeri ve konumu tartışılmıştır. Çalışmada son olarak, bir uygulama projesi olarak gerçekleştirilen İstanbul Mavisi isimli çalışma ayrıntılarıyla anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler
Cyanotype, Fotogram, Deneysel fotoğraf, Botanik fotoğraf, Alternatif fotoğraf teknikleri, İstanbul Mavisi

Abstract

Cyanotype (blueprint / blue print) was discovered by astronomer and chemist John Frederick William Herschel in 1842. Cyanotype is a mixture of two different chemicals, ammonium ferric citrate and potassium ferric cyanide. The process of creating Cyanotype is as follows: these two chemicals are diluted in equal amounts according to a certain formula, and the prepared solution is brushed on a surface. Then, this surface (paper, fabric, wood) is exposed to ultraviolet light. Finally, the surface is cleaned with water. The first extensive use of cyanotype was in the 1950's, in the field of botany. At the end of 19th Century, it was used to copy architectural plans. At the beginning of the 20th century, Cyanotypes started to take place in amateur photo albums. In the 1960's, Cyanotype reemerged again during the alternative photography wave; a good example is Robert Rauschenberg's body cyanotypes. Cyanotype, has been regularly used since 1960. Today, many artists prefer to use the cyanotype technique as an artistic creative method. Vicki Reed, Christian Marclay and Zhang Dali are among the artists who nowadays practice this technique in different contexts. In this context, in this article, the

* **Sorumlu Yazar:** Burcu Böcekler (Arş. Gör. Dr.), Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Fotoğraf ve Video Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye. E-posta: burcubocekler@gmail.com ORCID: 0000-0001-8799-2978

Atıf: Bocekler, Burcu. "Başlangıcından Günümüze Cyanotype'ın Tarihsel Gelişimi ve Örnek Bir Proje: "İstanbul Mavisi"." *Art-Sanat, 13* (2020): 53–86. https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0003

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

significant works of the history of cyanotype are examined by using a descriptive method. Next to this, the place of the cyanotype technique in today's photography is discussed. Finally, a case study of this technique, named Istanbul Blue, is explained in detail.

Keywords
Cyanotype, Photogram, Experimental photography, Botanical photography, Alternative photography techniques, Istanbul Blue

Extended Summary

Cyanotype (blue print) was discovered by astronomer and chemist John Frederick William Herschel in 1842. Cyanotype is constituted of two different chemicals, ammonium ferric citrate and potassium ferric cyanide. Its application process is as follows: these two chemicals are diluted in equal amounts according to certain formulas, and then they are brushed on a surface. Finally, the surface (paper, fabric, wood) is exposed to ultraviolet light. Cyanotype consists of iron-containing chemicals and is known as non-silver process. Cyanotype became popular with the works of photographer Anna Atkins. Atkins, who is a plant painter, and the first female amateur photographer, used the Cyanotype process to document sea plants which she called "sea flowers". The name of her work is *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions (1843-1853)* and here, she succeeded to form a plant typology with the photogram technique. With this study, Cyanotype was introduced into the field of botany. Henri Le Secq is another photographer who used the cyanotype method during the 1850s and 1860s. The name of his photography project is *Fantasies Photographique*. In this project, he printed his photographs by using the cyanotype process. A group of amateur photographers began to produce photographs that resembled the pictures of the late 1800s and the early 1900s. In this movement, which is called Pictorialism, photographers used old printing techniques. Clarence H. White and Paul Burty Haviland (1880-1950) printed their several works by using the Cyanotype process. Blue color has a great importance in the formation of a poetic and melancholic attitude. At the beginning of 19th century, Cyanotype appeared in amateur photo albums. At the end of the 1800s and at the beginning of the 1900's, the *George Eastman Photography Company* started to produce Cyanotype postcards. Thus, Cyanotype took part in the social consumption culture. It also was a popular tool among the artists of the alternative photography movement in the 1960s. In this tendency, which is called the *alternative photography wave*, photographers opposed to the classic concept of photography dominated by the technique based on silver salts. Instead of silver chemicals, they produced their works by using iron containing chemicals. Cyanotype was also used in Robert Rauschenberg's body photograms. Then, photographers began to use the word "alternative" as an opposition act to the industrial photographic production. Until 1990's, many photographers had used old photography techniques. The digital photography period started in the 1990s. But some photographers refused to

adapt to this new technology. They continued to produce their works by using old techniques such as pinhole, camera obscura, cyanotype, daguerreotype, calotype, wet collodion, tintype and stereograph. The return to all these traditional techniques is an artistic attitude known as antiquarian avant-garde. Now, antiquarian avant-garde is an *alternative* to the digital photography production. In this study, three artists who use Cyanotype photogram technique in different contexts are examined. Vicki Reed uses the technique of photogram in relation to the concepts of deprivation, loss and sadness. In *What We Leave Behind (2015),* she made body photograms of her mother and father. Also, she uses materials from her family's garden and house to make her photograms. Another artist who uses the photogram technique is Christian Marclay. Cyanotype becomes a performance tool in his work. His cyanotypes looks like the action paintings of Jackson Pollock (1912-1956) and Willem Kooning (1904-1997). Marclay works with tapes and bands of tapes. Another artist who uses the photogram technique is Zhang Dali. In his *World's Shadows (2009-2011)* project, he documented ordinary moments in everyday life with the help of the photogram technique.

My photography project, *Istanbul Blue*, was produced with the Cyanotype technique. Anna Atkins' photography work was the inspiration for this project. The project tries to answer the questions of how today's Istanbul can be represented in blue color, and whether the blue color can take part in a documentary photography project. The project was started with plant photograms. It consists of two parts. The first one is called *Cyanotype Istanbul* and the other one is *İstanbul Blue*. Cyanotype Istanbul offers an overview of some of the Istanbul views to the audience. The general view of the two sides of the Bosphorus reflects the multi-layered structure of the city. Istanbul Blue offers a macro sight of flowers. In order to take photographs of these flowers, firstly, a research was made about the garden and flower culture of Istanbul. In particular, Professor Nurhan Atasoy's famous book, *A Garden for the Sultan: Gardens and Flowers in the Ottoman Culture*, was used in the preparation of these photographs. Afterward, photographs of flowers were taken in the historical parks of Istanbul (Yildiz Park, Fenerbahçe Park and Gülhane Park). The photographs were made with a hybrid technique. These photographs were taken with a digital camera. The images were converted to negative images with the help of an image processing software. Then, these negative images were printed on acetates. Then, two chemicals were diluted in equal amounts, according to a certain formula, and the prepared solution was brushed on a painting paper. This paper was exposed to ultraviolet light for 4-6 minutes. After the exposure, the surface was cleaned with some water.

Today, there are many projects and exhibitions realized with the Cyanotype technique. Cyanotype can be found in all types of photography. There are examples of Cyanotype in historical and contemporary collections of museums such as the Rijks Museum, Musée d'Orsay, George Eastman House, The Scottish National Portrait

Gallery, the Victoria and Albert Museum, National Media Museum and The J. Paul Getty Museum. Cyanotype is a unique technique that represents the history of photography. It started in the 19th century, and is still used today. The use of the Cyanotype technique has changed in time, and was used within different contexts in different time periods. Today, Cyanotype is one of the most popular techniques, and it has an experimental character. Numerous photographers from different parts of the world struggle to make the world's largest Cyanotype print.

Giriş

Cyanotype (Blue Print/Mavi Baskı), 1842 yılında John Frederick William Herschel (1792–1871) tarafından keşfedilen ve kullanımı günümüze kadar devam eden 19. yüzyıl güneş baskı yöntemlerinden (sun printing process) biridir. Bu yöntem demir tuzu çözeltisinin siyanür ile bir araya geldiğinde mavi rengi almasıyla oluşur. Fotoğraftan önce resim alanında bir pigment olarak kullanılmıştır. Herschel'in fotoğraf alanında bu tekniğin kullanımını önermesinin ardından ilk kullanımı botanik alanında olmuştur.[1] Günümüzde ise fotoğrafın her türünde Cyanotype örneğine rastlanmaktadır. Müzelerin tarihsel ve çağdaş koleksiyonlarında da Cyanotype örnekleri yer almaktadır.

Bu çalışmanın amacı, Cyanotype tekniğinin tarihsel gelişimini örnekler eşliğinde incelemek, günümüzdeki fotoğraf sanatı içindeki yerini ve konumunu tartışmaktır. Çalışmada, Cyanotype'ın ortaya çıkışı ve uygulanışı anlatıldıktan sonra bu tekniğin tarihsel sürecinde önemli rol oynayan fotoğrafçılar betimleyici yöntemle incelenmiştir. Son olarak, bir uygulama projesi olarak yazar tarafından gerçekleştirilen *İstanbul Mavisi* hakkında bilgi verilmiştir.

Cyanotype baskının bulunduğu 1840 ve 1850'lerde fazla uygulama yapılmadığı anlaşılmaktadır. Hippolyte Bayard ve Eugene Durieu'nun birer Cyanotype baskısı, uygulamanın az olduğu bu dönemden günümüze gelen nadir örneklerdendir. Tekniğin yayılmasında Anna Atkins'in kitabının önemli katkısı bulunmaktadır. Atkins'in ilk Cyanotype çalışmalarını gerçekleştirdiği yıllarda, Fransız fotoğrafçı Henri Le Secq, kontakt baskılarını Cyanotype yöntemi ile yapmıştır. Diğer bir deyişle bu çalışma fotoğrafın natürmort ve belgesel gibi türlerindeki ilk Cyanotype kontak baskı (contact print) örneklerini içerir. 19. yüzyıl sonuna gelindiğinde, *Pictorialism (Resimselcilik)* içinde Cyanotype tekniği kullanımı diğer tekniklere göre sınırlı şekilde gerçekleşmiştir. Bu akım içinde Paul Burty Haviland, Cyanotype tercihi yapan fotoğrafçılardan biridir. Haviland, şiirsel, düşsel ve melonkolik tarzda Cyanotype baskılar üretmiştir.[2] 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında *Kodak* ile birlikte artan fotoğraf üretimi ve tüketimi içinde Cyanotype da kendine yer bulur. Hazır Cyanotype kartpostalların üretimiyle birlikte bazı anı fotoğrafları Cyanotype tekniği ile basılır.[3] Bu kartların ön yüzüne ya da arkasına mektuplar ve notlar yazılır, kartlar sevilen ve özlenilen kişilere gönderilir. Henri Riviere, 20. yüzyıl başındaki Kodak fotoğraf estetiğini özel yapım körüklü ahşap fotoğraf makinesiyle bir nevi taklit eden ve fotoğraflarından bazılarını Cyanotype tekniğiyle basan bir başka fotoğrafçıdır. Bu örneklerden sonra 1960'lara kadar Cyanotype baskısı rağbet görmez. 1960'larda ise *alternatif fotoğraf dalgası* ile

1 Mike Ware, "Cyanotype," *Encylopedia of Nineteenth Century Potography***,** ed. John Hannavy (New York: Taylor Francis Group, 2008), 360.

2 Francoise Heilburn, "Pictorialism," *A History of Photography: The Musee d'Orsay Collection, 1839-1925* (Paris: Flammarion, 2009), 266.

3 Rijksmuseum, "Cyanotype Postcard," erişim 29 Ekim 2019, https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-F-2010-85.

birlikte Cyanotype yeniden keşfedilir. Robert Rauschenberg'in bir performans sanatı olarak da nitelendirilebilecek beden fotogramlarının bu ilgide katkısı büyüktür.

Günümüzde Cyanotype tekniğinin yoğun bir uygulama alanı bulunmaktadır. Sayısız sanatçı bu yöntemi uygulamaktadır. Bu çalışma kapsamında Vicki Reed, Christian Marclay ve Zhang Dali çalışmalarının özgünlükleri sebebiyle incelenecek sanatçılar olarak seçilmiştir. Üç sanatçının ortak özelliği fotogram yöntemini kullanmalarıdır. Vicki Reed, Cyanotype yöntemini yoksunluk, kayıp ve hüzün kavramlarıyla ilgili olarak uygularken, müzik kasetleri ile çalışan Christian Marclay, kağıdını bir performans alanı olarak kullanır. Zhang Dali, hızlı kentleşme bağlamındaki çalışmalarında hayattaki sıradan anları belgeler. Çalışmanın son bölümünde *İstanbul Mavisi* bir örnek uygulama projesi olarak anlatılmıştır. Projede, İstanbul Boğazı çevresi ve İstanbul'un parklarındaki çiçekler fotoğraflanıp Cyanotype yöntemi ile basılmıştır.

Cyanotype'ın Keşfi

Cyanotype kelimesi Yunanca *koyu mavi izlenim* anlamına gelen *cyan (siyan)* kelimesinden türetilmiştir. Cyan rengi, demir tuzu çözeltisinin siyanür ile bir araya geldiğinde kimyasal reaksiyona girerek mavi renge dönüşmesi ile oluşur. Bu renk değiştirme ilk kez Count Bestuscheff tarafından 1725 yılında keşfedilmiştir. Bu kimyasal değişimin ayrıntılı olarak tanımlanması, 1831 yılında kimyager Johann Wolfgang Doebereiner (1780-1849) tarafından yapılmıştır.[4] *Prusya mavisi* adı verilen ve sulandırılmış demir hexacyano asitferik tuzundan oluşan (hydrated iron hexacyano ferrate complex) ve mavi görünüm alan karışım 1704-1710 yılları arasında Berlin'de Heinrich Diesbach adlı pigment üreticisi tarafından hazırlanmıştır.[5] Bu malzeme, 1730 yılından sonra yağlıboya ve suluboyayla yapılan resimlerde bir pigment olarak kullanılmaya başlanmıştır.[6] Fotoğraf alanındaki kullanımı, gökbilimci, kimyager ve sabitleme banyosunun mucidi olan John Frederick William Herschel (1792–1871) tarafından 1842 yılında önerilmiştir.[7] Herschel, 16 Haziran 1842 yılında *"On the Action of the Rays of the Solar Spectrum on Vegetable Colours and on Some New Photographic Processes"* adlı makalesini Londra Royal Society'ye sunmuştur. Herschel bu makalesinde Cyanotype prensipleri ve bu tekniği oluşturan kimyasalların temel özelliklerini anlatır, bu yöntemi öncelikle gravürlerini çoğaltmak ve bilimsel notlarını kopyalamak için kullandığını belirtir ve bu alandaki kullanımını önerir.[8] **(G. 1-G. 2)**

4 Dusan C. Stulik ve Art Kaplan, *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes* (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2013), erişim 28 Aralık 2018, http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/atlas_cyanotype.pdf, 4.

5 Mike Ware, "On the Origins, Care, and Feeding of Cyanotypes," *Sun Gardens Cyanotypes By Anna Atkins* (Münih: Prestel Publishing, 2018), 193-202.

6 Stulik ve Kaplan, *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes*, 4.

7 Herschel ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. John Szarkowski, *Photography Until Now* (New York: Museum of Modern Art, 1989), 33; Wilder Kelley, "Herschel, Sir John Frederick William, Baronet (1792–1871)," *Encyclopedia of Nineteenth Century Potography*, ed. John Hannavy (New York: Taylor Francis Group, 2008), 653-656.

8 John Herschel, "On the Action of the Rays of the Solar Spectrum on Vegetable Colours and on Some New



G. 1. Sir John Herschel, Kraliyet Tutsağı/The Royal Prisoner, 1839. Cyanotype. (https://sites.utexas.edu/ransomcentermagazine/files/2010/12/herschelcyanotype3.jpg)



G. 2. John Herschel, Engraved Portrait of a Young Woman/ Genç Bir Kadının Gravür Portresi,1842.
(https://sites.utexas.edu/ransomcentermagazine/files/2010/12/herschelcyanotype2.jpg)

Cyanotype Uygulanışı

19. yüzyılda, kalıcı fotografik görüntü elde etme için yapılan çalışmalarda birçok kimyasal ve organik madde denenmeye devam edilmiştir. 17. yüzyıldan beri devam eden gümüş tuzları ile ilgili olan araştırmalara 19. yüzyılda demir içerikli olanlar eklenmiştir. Bu demir içerikli kimyasallarla elde edilen görüntüler, gümüş içerikli olmayan yöntem (Non-Silver Process) olarak adlandırılmıştır. Bu gümüş içerikli olmayan yöntemlerin listesi bir hayli uzundur. *(Karbon baskı, palladiotype baskı, bromide baskı, gum bichromate, platin baskı, palladium baskı gibi.)* Bu tekniklerden bazıları

Photographic Processes," *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, Vol. 132 (1842), 181-214, erişim 23 Ocak 2019, https://royalsocietypublishing.org/doi/pdf/10.1098/rstl.1842.0013.

sadece keşfedildiği 19. yüzyılda kullanılmış, bazı teknikler ise günümüzde kadar ulaşmıştır. Cyanotype, pozitif baskı elde etmek için kullanılan *demir içerikli yöntemlerden (iron based process)* ilkidir.[9] *Mavi baskı (blue print)* olarak da adlandırılır.

Cyanotype iki temel kimyasalın karışımı ile oluşur: Demir amonyum sitrat ve potasyum ferri siyanür.[10] 100 ml suda 25 gram demir amonyum sitrat ve 100 ml suda 10 gr potasyum ferri siyanür eritilir.[11] Sıvı haldeki bu iki karışım iki ayrı ışık geçirmez cam şişeye konulur. İki kimyasalın ayrı şişelerde güvenli koşullarda muhafaza edilmesi gerekmektedir. Eriyik haldeki bu iki karışım eşit miktarda karıştırılarak yüzeye uygulanır. Bu karışım karanlık bir ortamda yüzeye uygulandıktan sonra kuruması için beklenir. Cyanotype, kâğıt, ahşap ve kumaş gibi birçok yüzeye uygulanabilen bir tekniktir.

Işığa duyarlı hale getirilen bu yüzey üzerine negatif[12] yerleştirilir ve güneş ışığında veya ultraviyole ampüller ile pozlanır. Eğer bir negatif pozlanıyorsa bu negatiften pozlama sonrasında pozitif görüntü elde edilir. Eğer bir bitki pozlanıyorsa o bitkinin negatif görüntüsü elde edilir. Pozlama süresi ışığın geliş açısına (bulunulan enleme) ve mevsime göre değişmektedir. Demir tuzlarının gümüş tuzlarına göre duyarlılığı daha düşük olduğundan görüntünün oluşması için dakikalar gerekmektedir. Bu pozlama esnasında, ışık geçirmeyen yerler beyaz, geçiren yerler ise mavi rengi alır. Pozlanan kâğıt, suda bir buçuk dakika kadar yıkanır. Oksidasyon sonucu tek renk parlak bir mavi elde edilir.[13] Bu mavi, solüsyonun hazırlanma formülüne göre çeşitli tonlarda olabilir. Mavinin tonu solüsyonun uygulanma yoğunluğuna göre de değişmektedir. Cyanotype tekniğinin bir diğer yaygın kullanım alanı da fotogramdır. Fotogram, "Kamera ve ya lens olmadan elde edilen fotografik görüntüdür. Objelerin, çeşitli kimyasallar ile ışığa duyarlı hale getirilmiş yüzeyler üzerine yerleştirilmesi ve bu yüzeylerin belirli bir süre ışığa maruz bırakılması ile elde edilir. Fotogramın en önemli özelliği, nesne ile ışığa duyarlı yüzeyin arasında bir aracın olmamasıdır."[14] Fotogramla nesnenin silüet[15] görüntüsü elde edilir.

9 Kay Kenny, "Non-Silver Process"*, Encyclopedia of Twentieth Century Photography*, ed. Lynne Warren (Newyork: Taylor Francis Group, 2008), 1165-1169.

10 Önemli Uyarı: Sağlığa zararlı olan bu kimyasallar dikkatli kullanılmalıdır. Maske, eldiven, koruyucu giysiler ve özel laboratuar ortamı olmadan bu kimyasalların uygulanmaları yasaktır. Uygulayacak olan kişilerin ilgili talimatları okumaları, gerekli önlemleri alarak uygulama yapmaları gerekmektedir.

11 Bu formül, Cyanotype'ın geleneksel formülüdür. Daha fazla formül için bkz. Mike Ware, *Cyanomicon II, History, Science and Art of Cyanotype: Photographic Printing in Prussian Blue*, 2016, erişim 23 Ocak 2019, https://www.mikeware.co.uk/downloads/Cyanomicon_II.pdf, 201-222.

12 35 mm, orta format, tire film, çeşitli boyutlarda cam negatifler veya dijital yazıcılardan elde edilmiş negatifler.

13 Gordon Baldwin, *Looking at Photographs: A Guide to Technical Terms* **(**London: J. Paul Getty Museum Association with British Museum Press, 1991), 32.

14 Susan Laxton, "Photogram," *Encyclopedia of Twentieth Century Photography***,** ed. Lynne Warren (Newyork: Taylor Francis Group, 2008), 1238-1244.

15 Bir nesnenin yalnızca kenar çizgileriyle tek renk olarak görünmesi.

Cyanotype'ı gümüş içerikli fotoğraf tekniği ve sürecinden ayıran özellik, üretim sürecindeki özgünlüktür. Işığa duyarlılığının düşük olması, hazırlanma sürecini daha kolay ve risksiz hale getirir. Eser, çeşitli seçimler ve uygulayıcının el kullanımının/ becerisinin/ özgünlüğünün devreye girmesiyle en başından itibaren biricik niteliğe sahiptir. Kullanıcı çalışacağı yüzeyi ve dokuyu seçer. Örneğin kâğıt üzerine uygulama yapan sanatçı, kâğıtta daha resimsi bir etki istiyorsa dokulu, daha pürüzsüz ve fotografik bir etki istiyorsa dokusuz kağıt tercih edebilir. Kâğıt seçiminden sonra kimyasalın yüzeye uygulama süreci vardır. Bu süreçte resim fırçası kullanılır ve fırçanın kâğıda uygulanma tarzı ikinci tercih sürecidir. Daha deneysel yaklaşımda olan uygulayıcı, fırça dışında sünger, sprey gibi maddelerle de solüsyonu yüzeye uygulayabilir. Bu aşamada sanatçı farklı pigmentleri de solüsyona ekleyip farklı renkler elde edebilir veya solüsyonu bir kat/iki kat/üç kat şeklinde uygulayarak farklı tonlarda mavi renk elde edebilir. Pozlama süresi de sanatçının seçimine bağlıdır. Pozlama süresi farklı tonlarda mavi elde edilmesini sağlar. Böylece farklı renk skalalarında maviler üretilebilir. Uygulama süreçlerindeki seçeneklerin sonsuzluğu ve sanatçının farklı uygulamaları sebebiyle üretilen her Cyanotype baskı biriciktir.

Fotoğraf Tarihindeki İlk Cyanotype Örnekleri

Cyanotype uygulamaları, 1840 ve 1850'lerde oldukça sınırlıdır ve günümüze ulaşan örnek azdır. Hippolyte Bayard (1801-1887) Cyanotype'ın ilk uygulayıcılarından birisidir.[16] Kuş tüyü, yaprak, dal ve çiçek gibi nesneleri kağıt üzerine yerleştirerek Cyanotype fotogramlar yapmıştır. **(G. 3)** Bu baskılar, Bayard'ın tuzlu baskı ve fotogramlarını bir araya getirdiği *Bayard Album/Bayard Albümü*'nde yer alır. Günümüze gelen en eski Cyanotype baskılardan bir başka örnek Fransız Fotoğrafçı Eugene Durieu'ya aittir. Delacraux'ın resimlerinde eskiz olarak kullanması amacıyla nü fotoğraflar çeken fotoğrafçı[17], bir baskısını Cyanotype yöntemi ile yapmıştır. Sanatçının fotoğraf albümünde yer alan bu fotoğrafının iki yanında Kalotip[18] baskılar görülmektedir. **(G. 4)**

16 Geoffrey Batchen, *Emanations: The Art of the Cameraless Photograph* (Münih-NewYork: DelMonico Books-Prestel), 12.

17 Johan Swinnen, "Durieu, Jean Louis-Marie Eugene (1800-1874)," *Encylopedia of Nineteenth Century Potography*, ed. John Hannavy (New York: Taylor Francis Group, 2008), 455.

18 Kalotip (Calotype): William Henry Fox Talbot (1800-1877) tarafından 1841-1842 yıllarında keşfedilmiştir. Fotoğrafta negatif-pozitif prensibinin ilk uygulandığı tekniktir. Kâğıt üzerine negatif olarak elde edilen görüntüden sonsuz sayıda pozitif görüntü alınmasına olanak tanımıştır. Quentin Bajac, *Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı*, çev. Ali Berktay (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004), 151.



G. 3. Hippolyte Bayard, Arrangement of Specimens/Örneklerin Düzenlenmesi, 1842. (http://www.getty.edu/art/collection/objects/64859/hippolyte-bayard-arrangement-of-specimens-french-about-1842/)



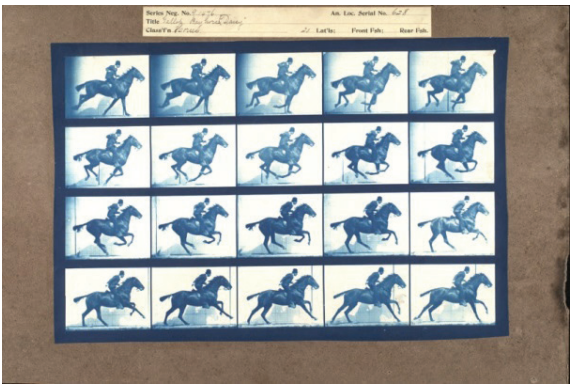
G. 4. Eugene Durieu, From the album Photographie/Fotoğraf Albümünden,1855. (https://collections.eastman.org/objects/555461/page-50)

Cyanotype'ın ilk yaygın kullanım alanı botanik bilimi kapsamındadır.[19] 1840'larda ve 1850'lerde, fotogram yöntemiyle bitkilerin kopyaları oluşturulmuştur. (Bu yöntemin botanik biliminde kullanılmasının Anna Atkins'in çalışmasıyla olan ilişkisinden aşağıda bahsedilecektir.) Cyanotype, bir röprodüksiyon aracı olarak 19. yüzyılın son çeyreğinde Paris'teki bir kağıt işletmecisinin 1872'de piyasaya hazır olarak sunduğu kağıtların da etkisiyle yoğun olarak kullanılmaya başlanmıştır. Cyanotype'ın bu kopyalama işlevindeki kullanımı 1980'lere kadar devam etmiştir.[20] Cyanotype'ın farklı bir alandaki kullanımı ise bir atın hareketini ilk kez saptayarak fotoğraf tarihine geçen Eadward Muybridge'e aittir. O, negatiflerinin kontakt baskılarını Cyanotype tekniği ile almıştır.[21] **(G. 5)**.

19 Ware, *Cyanomicon*, 147.

20 Ware, "Cyanotype," 360.

21 Phillip Prodger, Tom Gunning ve Cleveland Museum of Art, *Time Stands Still: Muybridge and the Instantaneous Photography Movement* (Stanford: Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University, 2003), 201.



G. 5. Eadweard Muybridge, Gallop; Bay Horse 'Daisy'/Dörtnala At Daisy 1884-1886. (http://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_892316)

Cyanotype, 19. yüzyılın sonunda ise hazır Cyanotype kartpostalların üretimi ile birlikte amatörler tarafından kullanılmaya başlanmış ve böylece kullanım alanı genişlemiştir.[22]

Anna Atkins: Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions/İngiliz Alglerinin Fotoğrafları: Cyanotype İzlenimler (1843-1853*)*

Anna Atkins (1799-1871), bitki ressamı ve ilk kadın amatör fotoğrafçılardan biridir. Babası ile birlikte *London Botanical Society (Londra Botanik Topluluğu)* üyesidir ve botanik bilimiyle iç içe bir hayatı olmuştur. Atkins, Herschel'in Cyanotype yöntemini üzerinde çalıştığı deniz bitkilerini kataloglama amacı ile kullanmıştır.[23] *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions/İngiliz Alglerinin Fotoğrafları: Cyanotype İzlenimler* adını verdiği yapıtında, bitkileri kâğıt üzerine koyarak, bitkilerin negatif görüntülerini elde etmiştir. Bitkilerin birbirlerinden farklı boyut, form, yapı ve geçirgenlik özellikleri olması çok çeşitli görsel imgelerin kitapta yer almasını sağlamıştır. Bu fotogramlar, kırılgan ve şiirsel görünümlüdürler.[24] **(G. 6)** Atkins'in bu çalışmasıyla birlikte fotoğraf kanıt olma/ belgeleme/ kataloglama amacıyla botanik alanında kullanmaya başlanmıştır.[25] Atkins, bu kitabından on iki adet hazırlamıştır. Kitap, 1843 ve 1853 yılları arasında üç cilt halinde yayımlanmıştır, on dört sayfalık metin ve üç yüz seksen dokuz adet bitki fotogramından oluşmaktadır. Her bitkinin altında el yazısıyla bitkinin Latince adı yazmaktadır.[26] **(G. 7)** 1853'teki yayından sonra Atkins, Anne Dixon ile birlikte 1864 yılına kadar bitki fotogramları yapmaya devam etmiştir.

22 Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History* (London: Laurence King Publishing, 2014), 17-19.

23 Marien, *Photography: A Cultural History*, 32.

24 Meredith Key Soles, "Atkins, Anna Children (1799–1871)," *Encylopedia of Nineteenth Century Potography*, ed. John Hannavy (New York: Taylor Francis Group, 2008), 93-94.

25 Michel Frizot, *A New History of Photography* (Köln: Könemann Publishing 1998), 274.

26 Martin Parr ve Gerry Badger, *The Photobook: A History,* Vol. 1 (London: Phaidon Publishing, 2004), 313.

Bu albümlerin isimleri *Cyanotypes of British and Foreign Ferns/İngiliz ve Yabancı Eğreltiotlarının Cyanotypeları*, *Cyanotypes of British and Foreign Flowering Plants and Fern/İngiliz ve Yabancı Çiçekli Bitkiler ve Eğreltiotlarının Cyanotypeları* ve *Untitled/İsimsiz*'dir.



G. 6. Anna Atkins, Conferva fucicola, 1843-1853.
(https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-F-2016-133-102)



G. 7. Anna Atkins, Gelidium rostratum, 1843-1853.
(https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-F-2016-133-184)

Anna Atkins, kitabının önsözünde, "Algleri (su yosunları), su bitkileri gibi çok detaylı bitkilerin doğru çizimini yapmanın zorluğu bitkilerin izlenimlerini elde etmek için Sir John Herschel'in güzel yöntemi Cyanotype yönteminden yararlanmamama neden oldu, bu çalışmayı botanikçi arkadaşlarıma sunmaktan keyif duymaktayım."[27] cümlesiyle çalışmasının amacının belgeleme ve botanik alanına bir katkıda bulunmak olduğunu vurgulamıştır. Bu kitabın ilk kısmı, Ekim 1843'te, henüz Henry Fox Talbot'un, *The Pencil of Nature (Doğanın Kalemi)* adlı kitabından önce yayımlanmış-

27 Atkins'ten aktaran, Martin Parr ve Gerry Badger, *The Photobook: A History,* 20.

tır. Atkins'in bu eseri ilk fotoğraf kitabı olarak tanımlanabilir.[28] Kitap, çeşitli yönleriyle fotoğraf kitabı, fotoğraf kuramı ve fotoğraf tarihi içinde önemli bir yere sahiptir ve esere günümüzde pek çok fotoğrafçının çalışmalarında değinilmektedir. Örneğin Martin Parr ve Gerry Badger, *The Photobook* adlı, fotoğraf tarihindeki fotoğraf kitaplarını inceledikleri kitaplarında Anna Atkins'in çalışması için şu yorumda bulunurlar:

> *"Birincisi, Atkins'in görselleri "güzel"dir. Birer botanik illüstrasyon olarak yapılmalarına rağmen perfeksiyonisttirler, her iyi bir fotoğraf gibi bundan çok daha fazlasını yaparlar. Bilimsel bilgi ve estetik zevki kaynaştırırlar. Yarı soyut formalist özellikleri ile kendisinden yaklaşık yüz yıl sonraki fotoğrafçı Karl Blossfeldt'in yakın çekim bitki fotoğraflarının birer öncülüdürler. Parlak mavi renkleri hiper gerçeklikten yoksun olması onun imajlarını çok soğuk ve natürel olmayan bir niteliğe büründürmektedir. İkincisi, o kullandığı tekniği tamamen kitap yapımına mal etmiştir. Cyanotype tekniği onun kamerasız fotoğraf metodolojisine mükemmel şekilde uymuştur. Cyanotype, Talbot'un kısa ömürlü kalotip metodundan daha kalıcı ve uygulaması da kalotipe göre daha kolaydır (...) son olarak, Atkins'in kitabı, toplamında, hem fotoğraf kitabı hem de bir tasarımdır. Atkins, kitaptaki başlıkları, bitki isimlerini ve metinleri tasarlamıştır. Bu nedenle metin ve imaj bütünleşmiştir (...) Atkins'in bu yapıtı birbirini tekrar eden kompleks imajların bilimsel çalışma ve öğrenme amacıyla fotoğraf tekniğinin kullanılarak anlaşılmaya çalışıldığı ilk realist girişimdir*[29].

Bu çalışmanın fotoğraf tarihinde önemli bir yeri bulunmaktadır. Kitabın özelliklerinden birincisi ilk kez bir fotografik çoğaltma yönteminin bilimsel bir botanik çalışmada kullanılmasıdır. Fotoğraf ile botanik arasındaki ilişki, kuşkusuz Talbot'un ışığa duyarlı yüzey çalışmaları sırasında ortaya çıkarılmıştır. Talbot, çalışmalarına yaprak ve çiçeklerle başlamış ancak bitki görsellerinin bir tipoloji oluşturması Anna Atkins'in bu albümü sayesindedir. İkincisi bu kitap Cyanotype tekniğinin duyulmasını sağlamıştır. Birçok kişi bu tekniği botanik alanında fotogram yapmak için bir ilham kaynağı olarak görmüştür ve dünyanın birçok yerinde botanik alanında uygulanmıştır. Bunlardan iki tanesi Herbet Boucher Dobbie *"New Zeland Ferns (1880)/Yeni Zelanda Eğreltiotları"* ve Bertha Evelyn Jaques (1863-1941)'in bitki fotogramı içeren kitaplarıdır.

Henri Le Secq ve "Fantasies Photographique (1850-1870)"

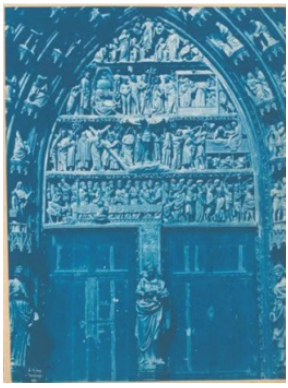
Henri Le Secq, fotoğrafın ilk yıllarında Cyanotype baskı üretimi yapan ender fotoğrafçılardan biridir. Onun Cyanotype baskıları konu çeşitliliği gösterir. *"Fantasies Photographique/Düşsel Fotoğraf"* adını verdiği serisinde mimari, portre ve natürmort konularında fotoğraflar bulunur.[30] Sanatçının aynı zamanda bir ressam olması ve çek-

28 Parr ve Badger, *The Photobook: A History,* 14, 20.

29 Parr ve Badger, *The Photobook: A History*, 20.

30 William Johnson, Mark Rice ve Carla Williams, *A History of Photography, From 1839 to the Present* (Köln-London: The George Eastman House Collection, 2010), 119.

tiği fotoğrafları birer eskiz olarak kullanması onun fotoğraf konusundaki çeşitliliğini ve çalışmalarını arttırmış olmalıdır. Fotoğraflarında arkeolojik mimari parçalar ve mimari yapılara ait detaylar dikkat çeker. *"Strasbourg Notre Dame Katedrali'*nin cephesindeki kabartma ve heykellerin detaylarını gösteren bir seri fotoğrafı bulunmaktadır. Onlardan bir tanesi katedralin girişine aittir. **(G. 8)** Duvara asılmış ve iki balığı gösteren fotoğraf, bir negatife ait kontak baskıdır. **(G. 9)**



G. 8. Henri Le Secq,Strasbourg, Cathedrale Notre-Dame, Portail Central/Notre Dame Katedrali, Ana Kapı, 1851.
(https://www.photo-arago.fr/Archive/27MQ2J4B2GCUX/8/Strasbourg,-[cath%C3%A9drale-Notre-Dame,-portail-central]--2C6NU0DA9R6Z.html)



G. 9. Henri Le Secq, Natures Mortes/Ölü Doğa, yakl.1850-1860.
(https://www.photo-arago.fr/Archive/[Deux-harengs-saurs]-2C6NU0DA91CZ.html)

Pictorialism ve Cyanotype

1888'de Kodak'ın *"Siz denklanşöre basın, gerisini biz hallederiz (You press the button, we do the rest)"*[31] sloganı ile başlayan *enstantane fotoğraf (snapshot photography)* çılgınlığı, bu ritüelin karşısında duran bir başka grubun oluşmasına neden

31 Nancy Martha West, *Kodak and the Lens of Nostalgia* (London: University Press of Virginia, 2000), 8.

olmuştur. İngiltere'de, fotoğrafı mekanik bir işlem olarak değil, bir sanat olarak gören bir grup amatör fotoğrafçı, resme benzeyen fotoğraflar üretmeye başlamıştır. Önce İngiltere'den diğer Avrupa ülkelerine, daha sonra da Amerika Birleşik Devletleri'ne yayılan bu akımla fotoğrafçılar, resme benzeyen fotoğraflar üretmeye başlamışlardır.[32] Bu üretim 19.yüzyıl sonundan, 20.yüzyıl başına kadar devam etmiştir. İngiltere'de *The Linked Ring Brotherhood (1893-1909)*, Amerika Birleşik Devletleri'nde Photo-Secession (1902), Paris'te *Photo Club* adlı gruplarda bu fotoğraflar üretilmiştir. Negatif ve baskı aşamasında oyma ve kazıma yaparak fotoğrafa müdahalede bulunmuşlardır. Naturalizm, empresyonizm, Japonizm ve sembolizm akımlarından etkilenerek eserler üretmişlerdir. *Gum bichromate baskı*, *platin baskı*, *karbon baskı* ve *gümüş klorür baskı* tekniklerini kullanmışlardır. Kimi zaman farklı baskılar bir arada kullanılmıştır. Fotoğraflara bir gizem ve şiirsel atmosfer hâkimdir. Kent görünümleri, sisli manzaralar, nüler, ağaçlar, ormanlar ve kapalı mekânda çekilen kadın portreleri ve anne çocuk portreleri tercih edilen konulardandır. Gün doğumu veya gün batımındaki ışık tercih edilmiş, bu gizem etkisi yumuşak odak (soft focus) objektifler veya özel üretim objektiflerle desteklenmiştir.[33] *Pictorialism* içinde Cyanotype kullanımı ise sınırlıdır. Özellikle İngiltere'de bu tekniğe rağbet olmamıştır. Peter Henry Emerson, bir manzaranın kırmızı veya mavi olarak basılamayacağını savunmuş, mavi baskı tekniğinin planların çoğaltılması için kullanılabileceğini, sanatsal çalışmalar için uygun olmadığını vurgulamıştır.[34] Dönemin sanat eleştirmenlerinden E.J. Walls ise Cyanotype mavisinin sadece buzullar ve buz sahneleri için uygun olduğunu belirtmiştir.[35] Bu nedenle kullanım sınırlı kalmış ya da diğer tekniklerle birleştirilmiştir.

Cyanotype'ı Pictorialism/Resimselcilik akımı içinde bir sanatsal üslup olarak kullanan tek sanatçı Paul Burty Haviland (1880-1950)'dır. Haviland, Florence Peterson adlı modelini, iç mekânlarda çeşitli aktiviteler içinde (kitap okurken vs.) kurgulamış ve modele poz verdirmiştir. Fotoğraflarında şiirsel ve melankolik bir hava hâkimdir. Pictorialist akım içinde kadın figürü zarif, gizemli, düşünceli ve hayallere dalmışken fotoğraflanmıştır, Haviland'ın fotoğrafları da akımın üslubunu yansıtmaktadır.[36] Haviland, *yumuşak odak* objektif kullanarak fotoğraflarında düşsel bir atmosfer yaratmıştır. Modeli kimi zaman bir pencerenin önünde düşünceler içindedir veya bir kimono içinde kitap okumaktadır. Bu bağlamda onun bu fotoğrafında Japonizm etkisi de görülmektedir. **(G. 10)**

32 Francoise Heilburn, "Pictorialism," 264-265.

33 John Taylor, "Pictorialism," *Encylopedia of Nineteenth Century Potography*, ed. John Hannavy (New York: Taylor Francis Group, 2008), 1126-1131.

34 Peter Henri Emerson, "Naturalistic Photography for Students of the Art," London 1886, erişim 03 Ocak 2019. https://ia600201.us.archive.org/34/items/naturalisticphot00emerrich/naturalisticphot00emerrich.pdf

35 Ware**,** *Cyanomicon II, History, Science and Art of Cyanotype: Photographic Printing in Prussian Blue,* 2016, 13.

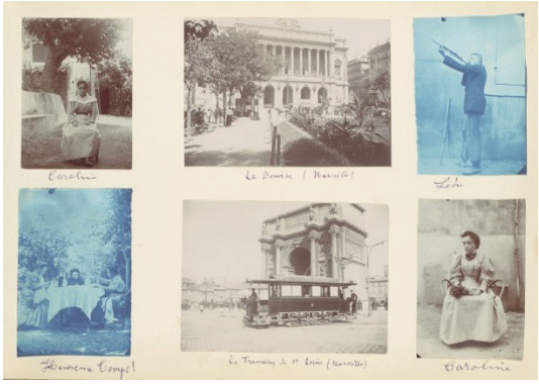
36 Heilburn, "Pictorialism," 266.



G. 10. Paul Burty Haviland, Florence Peterson Allongee feuilletant un albüm/ Florence Peterson Uzanmış Albüme Bakarken, 1909-1910.
(https://www.musee-orsay.fr/en)

Vernaküler/Yerli-Yerel Fotoğraf ve Cyanotype

1888 yılında Kodak'ın ilk ticari fotoğraf makinesini piyasaya sürmesinden sonraki yoğun *vernaküler/yerel-yerli* fotoğraf üretimi sonucu aile albümleri oluşturulmaya başlanmıştır. Cyanotype da 20. yüzyılın başında amatör fotoğraf albümlerinde yer alır. (**G. 11**) George Eastman, 1800'lerin sonunda, 1900'lerin başında kullanıma hazır Cyanotype kartpostal (postcard) da piyasaya sürmüştür. **(G. 12)** Bu kartpostallar, negatiflerden evde kontak baskı yapılmasına olanak tanıyan ve sadece suyla yıkanarak hazır hale getirilen kolay bir süreç sonucunda elde edilir.[37] Bu kullanım kolaylığı sebebiyle 1900'lerin başında oldukça yaygınlaşmıştır **(G. 13).**



G. 11. Album of 131 Views of a French Family & Their Travels/ Bir Fransız Ailenin ve Onların Seyahatlerinin 131 Görünümden Albümleri
(https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1990.1181/)

37 Christina Z. Anderson, *Cyanotype: The Blueprint in Contemporary Practice* (NewYork: Routleg Publishing, 2019), 6.



G. 12. George Eastman House'un Satışa Sunduğu Hazır Cyanotype Kartpostal Kutusu, 1900'lerin başı. (http://www.graphicsatlas.org/guidedtour/?process_id=319)



G. 13. Hazır Cyanotype kart ile yapılmış kartpostal, anonim, yaklaşık 1890-1920. (https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=cyanotype&s=artist&f=1&p=17&ps=12&type=photograph&st=Objects&ii=3#/RP-F-2007-247)

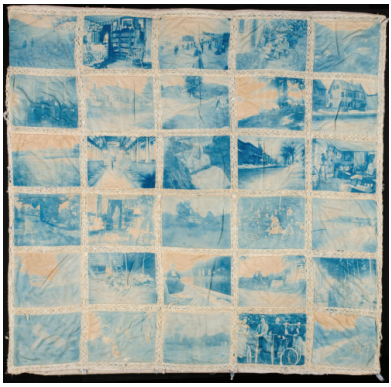
Cyanotype, 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başında kâğıt dışındaki kumaş (ipek, deri), ahşap gibi yüzeylere de uygulanmıştır. Amerika'da ev tekstili ürünlerinde 1880'lerden sonra Cyanotype kullanıldığı görülmektedir. Cyanotype böylece *anma/hatıra* (*commemoration)* işleviyle evlerde yer almıştır. Aile albümleri adeta yastık üzerlerine taşınmıştır.[38] Günümüzde George Eastman House'da yer alan bu yastık üzerinde, otuz adet Cyanotype fotoğraf bulunmaktadır. Bu fotoğraflar kumaşa basılmış ve dikilmiştir. Fotoğraflarda erkek ve kadın portreleri, bir ailenin yaptığı seyahatler gibi dış dünyaya ait fotoğraflar yer almaktadır **(G. 14).** Geoffrey Batchen, *Forget Me Not* adlı kitabında bu fotoğrafa yer vermiştir. *Arts and Crafts* akımı etkisiyle bu tarz yastıkların üretildiğini belirten Batchen, bu yastık modelinin kendi içinde derin sosyal ve kültürel anlamlara sahip olduğunu vurgular ve Amerikalı yazar Erin Garcia'dan alıntı yaparak devam eder.[39]

38 Francois Brunet, "Photographic Practices," *Encylopedia of Nineteenth Century Potography*, ed. John Hannavy (New York: Taylor Francis Group, 2008), 1090.

39 Geoffrey Batchen, *Forget Me Not: Photography and Remembrance* (NewYork: Princeton Architectural Press, 2006), 30-31.

"Modernizm ve endüstrileşmenin toplumu dönüştürdüğü bir zamanda yapılan bu yastık, şimdi ve geçmişi kültürel olarak bir araya getirmektedir. Modern bir araç olarak fotoğraf ve geleneksel olan kapitonenin birlikteliği yeni ve eski arasındaki sınırları eritmektedir. Bu yastık fiziksel olarak dokunulabilir niteliğe sahiptir ve üzerindeki dikişler onun hatırlatma (remembrance) niteliğini arttırmaktadır. Kumaş, fotoğraflara bir doku ve öz (substance) vermektedir. Onları dokunulabilir ve sıcak hale getirmekte, günlük ev hayatı içinde geçmişin ve şimdinin bir arada yaşamasına olanak sağlamaktadır."[40]

Batchen, fotoğraf objelerine dokunma deneyimine ve bu deneyimin insanda yarattığı ruh haline de vurgu yapar: "Kamera, dünyayı görmeyi sağlayan bir aracın ötesindedir, o dünyaya dokunmayı da sağlar. Bu yastık da görme ve dokunma duyularına hitap eder. Barthes'ın da belirttiği gibi dokunma, görmeden farklı olarak duyuların sırrını çözer, en büyülü duyu dokunmaktır." [41]



G. 14. 30 adet Cyanotype baskının bulunduğu yastık. George Eastman Collection, 52 x 51 cm (https://collections.eastman.org/objects/42924/pillow-cover-made-of-30-cyanotype-images-printed-on-cloth-an?ctx=96bbbdfe-ad6b-4212-9fa8-89cabe4a656e&idx=4)

Henri Riviere (1864-1951) 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başında amatör olarak fotoğraf çeken, farklı bakış açısıyla modernist fotoğrafın öncülerinden sayılabilecek bir fotoğrafçı olarak Cyanotype baskılar gerçekleştirmiştir. Özel yapım bir ahşap körüklü fotoğraf makinesi ile 9x12 cm'lik cam negatifler üzerine fotoğraf çeken Riviere, gündelik hayattan sıradan anları belgelemiştir. Fotoğrafları bir amatör fotoğrafçının hiçbir estetik kaygı duymadan aniden denklaşöre basarak çektiği fotoğrafları anımsatmaktadır. Riviere, fotoğraflarının bazılarını Cyanotype tekniğiyle basmıştır. **(G. 15)** Bu fotoğrafta, balkondan bakan bir kadın görülmektedir.[42] Fotoğraf sanki habersizce

40 Erin Garcia, "Nothing Could be More Appropriate," *Afterimage*, 29/ 6 (May/June 2002): 14-15.

41 Batchen, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, 31.

42 Michel Frizot, "New Types of Amateur Photographers," *A History of Photography: The Musee d'Orsay Collection, 1839-1925,* ed. Françoise Heilbrun (Paris: Flammarion, 2009), 231-232; Sophie Leighton, "Riviere Henri," *Encylopedia of Nineteenth Century Potography*, ed. John Hannavy (New York: Taylor Francis Group, 2008), 1197-1198.

aniden çekilmiş izlenimi vermektedir. Kadının başının üst kısmı fotoğraf kadrajının dışında kalmıştır. Bu tarz kompozisyonlara Kodak fotoğraf makinesinin ilk modellerindeki çekimlerde rastlanır.



G. 15. Madame Rivière accoudée au balcon, regardant la rue vers /Madame Rivière balkona yaslanmış, sokağa bakıyor, 1896. (https://www.musee-orsay.fr)

Eski Tekniklere Geri Dönüş

Fotoğrafta geleneksel baskı teknikleriyle üretim süreci 1950 ve 1960'larda başlamıştır. Bu üretim, ilk olarak gümüş içerikli klasik fotoğraf üretimine bir karşı duruş olarak ortaya çıkmış ve *alternatif fotoğraf dalgası* olarak adlandırılmıştır. *Alternatif fotoğraf dalgası*, *gümüş içerikli olmayan (non-silver process)* Cyanotype, karbon baskı, palladiotype baskı, bromide baskı, gum bichromate, platin baskı ve palladium baskı fotoğraf üretme yöntemlerini içine alan bir eğilimdir. Bu baskı teknikleri 1960'ların sonlarında Amerika'daki Sanat Okullarında fotoğraf bölümlerinin açılmasıyla birlikte yeniden hatırlanmıştır. 1960'larda o günkü fotoğrafçı-öğretmenler ve sanatçılar hem kendileri bu tekniklerle üretim yaparak, hem de öğrencilerine bu tekniği öğreterek, bu alandaki üretimin artmasını sağlamışlardır. Alternatif fotoğraf eğiliminin amacı, sanat fotoğrafının uygulama alanını geliştirmek ve sanat fotoğrafının temsil yollarını artırmaktır. Çünkü gümüş baskı tekniklerinde, fotoğraf kâğıdının hazır olması, müdahaleyi sınırlayan bir durumdu. Alternatif fotoğraf dalgası, bu sınırlı müdahaleye bir karşı duruştu. Bu akımla birlikte fotoğrafta müdahale yolu çeşitlendi. Fotoğrafçının kullanabileceği materyaller arttı ve fotoğrafın kendi doğasındaki olanaklar keşfedildi. Sanatçının, renk, doku ve yüzeyden başlayarak seçim yapabilmesi ve çeşitli pigmentler ve kimyasallarla bireysel solüsyonlar hazırlayabilmesi fotoğrafın baskı sürecini daha da bireyselleştirmiştir. Bu hazırlık süreci sonucunda ortaya konulan eser, eşsiz bir niteliğe sahip oldu. Bu bağlamda Robert Rauschenberg, Robert Heinecken, Betty Hahn ve Bea Nettles bu dönem üretim yapan sanatçılar arasındadır.[43] Robert

43 Kenny, "Non-Silver Process," 1165-1169.

Rauschenberg'in Susan Weil'i model olarak kullanarak gerçekleştirdiği Cyanotype fotogram serisi o dönemde bu tekniğe olan ilgiyi ateşleyen önemli bir çalışmadır.[44] **(G. 16)** Betty Hahn (1940-), *Lone Ranger/Yalnız Kovboy (1974-1979)* adlı serisinde iki ünlü Amerikalı oyuncunun buluntu fotoğrafını kullanarak gum bihromate, litograf, van dyke gibi baskı teknikleriyle bir seri oluşturmuştur. Bu baskıda cyanotype tekniği gökyüzünü renklendirmek için kullanılmıştır.[45] **(G. 17)**



G. 16. Robert Rauschenberg, Untitled/ Photogram, İsimsiz/Fotogram, 1951.
(https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/vaporous-fantasies)



G. 17. Betty Hahn, Starry Night/Yıldızlı Gece, 1974.
(http://www.bettyhahn.com/28885/index.htm)

Eski tekniklerle yapılan üretim, bu çalışmalarla sınırlı kalmamıştır. Bütün geleneksel baskı teknikleri sanatçılar tarafından uygulanmaya başlanmıştır. Zaman içinde alternatif terimi, tüm standart endüstriyel fotoğraf üretimine karşı yapılan eski baskı tekniklerini kapsar hâle gelmiştir. 1970'lerde Rochester Nthan Lyons ve Henry

44 Lyle Rexer, *Photography's Antiquarian Avant-Garde: The New Wave In Old Processes* (New York: Harry N. Abrams, 2002), 106.

45 "Betty Hahn, "Starry Night," erişim 31 Aralık 2018, http://www.bettyhahn.com/28885/index.htm

Holmes Smith, 19. yüzyıla ait baskı teknikleriyle ilgili programlar ve atölyeler gerçekleştirmişlerdir. Diğer yandan aynı yıllarda New York'ta bir grup amatör fotoğrafçı *dagerotip* üretmeye başlamıştır. George Eastman House'un fotoğraf tarihçisi ve konservatörü Grant Romer, hem dagerotipin ilk uygulayıcılarından birisidir hem de o dönemde üretilen çağdaş dagerotipleri içeren bir sergi düzenlemiştir. 1980'lerde kurumların sahip oldukları koleksiyonlarda yer alan 19. yüzyıla ait fotoğraflar sergilenmeye başlanmıştır. Bunlardan bir tanesi George Eastman House'da Beaumont Newhall'in küratörlüğünde açılan sergidir. Sergide Henri Le Secq, Gustave Le Gray, Hippolite Bayard ve Julia Margaret Cameron gibi birçok 19. yüzyıl fotoğrafçısının fotoğrafları sergilenmiştir.[46] 1990'lara gelindiğinde, fotoğrafın özünü oluşturan kimyasal ve fiziksel süreç üzerine birçok çalışma yapılmaya devam edilmiş, dijital fotoğrafın icadı ve piyasaya sürülmesiyle birlikte eski teknikler sanatçılar tarafından bir alternatif alan olarak görülmüştür. Fotoğrafın özü, kimyasal, fiziksel ve optik kökenleri fotoğrafçılarca bir yaratıcılık stratejisi olarak seçilmiş ve fotoğraf tarihindeki teknikler uygulanmaya devam edilmiştir. Bazı fotoğrafçılar karanlık kutu, cyanotype, dagerotip, kalotip, yaş kolodyon, tintype ve stereograf gibi eski tekniklerle üretimler yapmaya devam etmişlerdir. Jayne Hinds Bidaut, Jerry Spagnoli, Martin Becka, Martial Verdier, Mark Osterman, France Scully Osterman, Sally Mann, Ilan Wolff ve Stephen Sack bu bağlamda üretim yapan sanatçılar arasındadır. Fotoğrafın özünü oluşturan kimyasal ve fiziksel süreç ve fotoğrafta kullanılan malzemelerle ilgili yapılan bütün bu geleneksel sürece geri dönüşe *Antiquarian Avant-garde*/ *Antik/Eski Avangard* adı verilmiştir.[47] Günümüzde antik avangard akım içinde çalışan fotoğrafçılar çok sayıdadır ve kendi aralarında topluluklar ve dernekler kurmuşlardır. Bu fotoğrafçılar birçok sergi, atölye ve sempozyum düzenlemektedirler. Cyanotype üretimi de bu alternatif teknikler arasında yer almaktadır.

Günümüz Fotoğrafında Cyanotype Fotogramlar

Günümüzde, fotoğrafı oluşturan temel unsurlar ve bunların işleyişleri üzerine düşünen sanatçılar, fotoğrafın var oluşunu sağlayan en temel unsurlar/gereçlerle işler üretmektedir. Bu üretim stratejilerinden biri de fotoğrafı oluşturan kimyasal ve fiziksel sürecin kavramsal hâle gelmesidir. Sanatçılar fotoğraf makinesini aradan çıkartıp sadece kimyasal ve fiziksel süreçle görüntü elde etmektedir. Bu konu üzerine günümüzde birçok sergi açılmakta ve kitap yazılmaktadır. Bu üretim içinde Cyanotype fotogramlar da önemli bir yer tutmaktadır. Aşağıda fotogramı farklı bağlamlarda kullanan sanatçılar incelenmektedir. Ancak bu sanatçıların eserleri incelenmeden önce kamerasız fotoğrafın tanımına, fotoğraf tekniği içindeki yerine ve çeşitli fotoğraf kuramcılarının tanım ve görüşlerine bakmak yerinde olacaktır.

46 Rexer, *Photography's Antiquarian Avant-Garde: The New Wave In Old Processes*, 22-24.

47 Rexer, *Photography's Antiquarian Avant-Garde: The New Wave In Old Processes*, 8-9.

Wilem Flusser, *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru* adlı kitabında, "Şöyle ki, içinde yaşanılan dünya, güneş ışığını ve diğer ışınları yansıtır, bu yansıyan ışık yine ışığa duyarlı bir yüzey üzerine kaydedildiği zaman (optik, kimyasal ve mekanik birtakım süreçler sonunda) teknik görüntü oluşur."[48] cümlesiyle fotoğrafın oluşması için ihtiyacı olan üç önemli unsurdan bahseder. Bu da optik, kimyasal ve mekanik süreçtir. Ancak fotogram bu iki aracıyı, yani optik ve mekaniği aradan çıkartır. Görüntü oluşturmak için sadece ışığa duyarlı hâle getirilmiş kimyasal yüzey ve görüntüsü elde edilmek istenen nesne söz konusudur. Güneş ışığına maruz bırakılması sonucunda bu fotogram elde edilir.

Günümüzdeki en önemli fotoğraf kuramcılarından biri olan Geoffrey Batchen de *Emanation* adlı kamerasız fotoğrafın tarihini ve örneklerini anlatan kitabında kamerasız fotoğrafı "eşsiz, el yapımı bir sanat haline getirdiğini, fotoğrafı global kapitalizmin otomatik bağımlılığından, onun seri üretiminden ve sömürüsünden uzak tuttuğunu"[49] belirtir ve kamerasız fotoğrafın "fotoğraf edimine yabancı olan her şeyi aradan çıkardığına" vurgu yapar:

> "*Fotoğraf kâğıdı üzerine direkt pozlama yapılması, göndergesinin direkt fotoğraf kâğıdı ile temas etmesi, birbirinden çok farklı nitelikte sürprizli görseller oluşturur. Bu sürprizli sonuç bunu yapan her kimse, zaman ve fotoğrafçının niteliği değişmeden aynı heyecana sebep olmuştur… Kamerasız fotoğraf, fotoğraf eyleminin dışında kalan her şeyi ortadan kaldırır. Dünyanın bizimle direkt, aracısız olarak konuşmasını sağlar. Gerçeklik ve onun temsili arasındaki sınırı geçirgen yapar. Fotoğraf çekme edimlerini en asgaride toplar. Bütün edimleri birbiri içine geçirir. Bir karede, imkânsız bir deneyimi izleyiciye sunar."*[50]

Batchen, bize Roland Barthes'ın sözlerinden alıntı yaptığını belirterek devam eder. Batchen'in kitabının ismine de ilham veren bu bölümde Barthes, *Camera Lucida*'da fotoğrafın kimyasal niteliğine vurgu yapar:

> *"…ben de diyorum ki: hayır, onu kimyacılar bulmuştur. Çünkü bu vardı noeması, ancak bilimsel bir olayın (gümüş halojenürlerin ışığa duyarlı olduklarının bulunması) ışıklandırılmış bir nesnenin yaydığı ışık ışınlarını doğrudan geri kazanıp baskısını yapabilmesi ile mümkün olabilmiştir. Fotoğraf tam anlamıyla göndergenin fışkırmasıdır. Oradaki gerçek bir bedenden çıkan ışının en sonunda burada olan bana değer; aktarımın süresi önemsizdir; yitik varlığın fotoğrafı, bir yıldızın geciken ışınları gibi bana dokunur… Öyle görülüyor ki, fotoğraf'a Latince'de imago lucis opera expressa denebilirdi; yani ışığın etkisiyle açığa çıkan, özü çıkarılan, asılan, dışa çıkan (limonun suyu gibi) görüntü."*[51]

48 Vilem Flusser, *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*, çev. İhsan Derman (İstanbul: Hayalbaz Yayınları, 2009), 12.

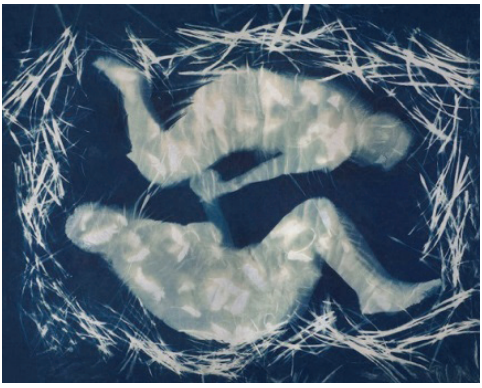
49 Batchen*, Emanations: The Art of the Cameraless Photograph*, 47.

50 Batchen, *Emanations: The Art of the Cameraless Photograph*, 47.

51 Roland Barthes, *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. Reha Akçakaya (İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2000), 99.

Günümüzde Cyanotype fotogram üreten birçok sanatçı bulunmaktadır. Bu sanatçılar fotogramı farklı amaçlarla farklı bağlamlarda kullanırlar. Aşağıda Cyanotype fotogram tekniğini birbirinden farklı bağlamlarda kullanan üç sanatçı incelenmiştir.

Vicki Reed, fotogram tekniğini *What We Leave Behind/Geride Ne Bırakıyoruz?(2015)* adlı serisinde kullanmıştır. Bu çalışma, sanatçının anne ve babasının yaşadığı hafıza kaybı süreci sonucu oluşturulmuştur. Sanatçı, anne ve babasının bedenini, kullandıkları eşyaları ve evinin arka bahçesindeki bitkileri bir araya getirerek seriler yapmıştır. Anne ve babanın *life-size/gerçek boyut* beden fotogramlarını dal ve yapraklar çevreler. **(G. 18)** *Family Tree/Aile Ağacı* serisi anne ve babasına ait kişisel eşyalarla oluşturulmuştur. *Handyman*'de/*Becerikli İşçi* ve *The Gardener/ Bahçıvan* adlı fotogramlar bu seriye aittir.[52] ***(*G. 19)**



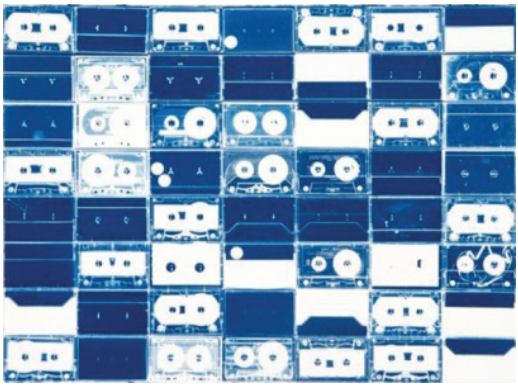
G. 18. What We Leave Behind/Geride Ne Bırakıyoruz?, 2015.
(http://lenscratch.com/2017/11/vicki-reed/)



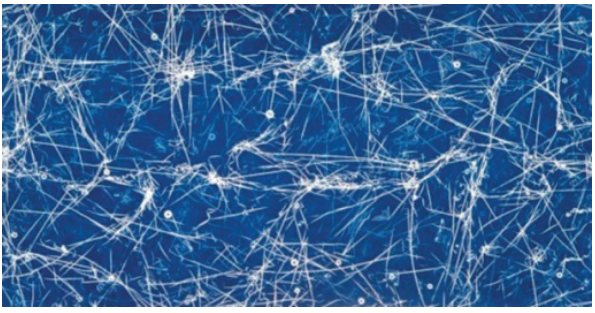
G. 19. Handyman/Becerikli İşçi, 2015.
(http://lenscratch.com/2017/11/vicki-reed/)

52 Vicki Reed, "What we Leave Behind," erişim 07 Şubat 2019, http://vickireed.com/news/default.aspx?id=11

Fotogram tekniğini kullanan bir diğer sanatçı Christian Marclay'dır. Cyanotype onun işlerinde bir performans alanına dönüşür. Marclay, kasetlerle çalışır. Bu kasetlerin bazen sadece kutularını kullanarak gridler yapar **(G. 20),** bazen de içlerindeki bantlarla birlikte seriler oluşturur. Bir serisinde ise kutuları ve içindeki bantları kullanarak deneysel bir fotogram serisi gerçekleştirmiştir **(G. 21).** Bu işlerinde, analog bir ses kayıt şekli olan kasetin belgelemesi için yine analog teknik olan cyanotype seçilmiştir.[53] Onun bu bantları kullanarak oluşturduğu serisi, 2. Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında Amerika'da ortaya çıkan Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımındaki Jackson Pollock (1912-1956), Willem Kooning (1904-1997)'in aksiyon resimlerini anımsatmaktadır. Aynı Kooning ve Pollock'un aksiyon resimlerinde olduğu gibi o da kağıdını bir aksiyon sahnesi olarak kullanır. Aksiyon sahnesi olan yüzey, eylem yapılacak özgür bir alandır. Sanatçının işleri diğer yandan lirik soyutçuluk akımı içindeki George Mathieu, Hans Hartung'un tuvallerindeki dürtüsel, dışavurumcu, lirik, hüzünlü ve karamsar yaklaşımlarını da anımsatmaktadır.



G. 20. Christian Marclay, Cassette Grid No. 3/Unique Cyanotype/Kaset Grid No.3/ Ünik Cyanotype 2008.
(https://fraenkelgallery.com/exhibitions/cyanotypes)



G. 21. Christian Marclay, Unique Cyanotype/Ünik Cyanotype, 2008.
(https://fraenkelgallery.com/exhibitions/cyanotypes)

53 Fraenkel Gallery, "Christian Marclay: Cyanotypes," erişim 07 Ocak 2018, https://fraenkelgallery.com/exhibitions/cyanotypes

Zhang Dali, Pekin ve çevresinde fotogramlar üreten bir başka çağdaş sanatçıdır. Sanatçı bir serisinde cyanotype tekniğini kullanmıştır. Fotogramlarında figür ve nesneleri pozlanan yüzeyden uzakta tutarak onların boyutlarıyla oynar ve gerçekte olduklarından daha büyük imgeler üretir. *World's Shadows (2009-2011)* serisinde kent hayatından enstantaneler sunmaktadır. Bu fotogramlarında bisiklete binen figürler ve uçan kuşlar yer almaktadır. **(G. 22-G. 23)** Sanatçının ikinci serisini ise Beijing'in dışında yer alan, bir grup tapınağın yer aldığı Pagoda Ormanı adı verilen bölgede ürettiği fotogramlar oluşturur. Sanatçı, padogaların silüet görüntülerini elde eder.[54] **(G. 24)**



G. 22. Zhang Dali, Man and Woman on Bikes/ Bisiklette Kadın ve Adam, 2010.
(https://pekinfinearts.com/en/artist/zhang-dali/)



G. 23. Zhang Dali, Flying Pigeons/Uçan Güvercinler, 2013.
(https://pekinfinearts.com/en/artist/zhang-dali/)

54 Batchen, *Emanations: The Art of the Cameraless Photograph*, 45.



G. 24. Zhang Dali, Pagoda No.4, Kumaş Üzerine Fotogram, 2010.
(http://en.cafa.com.cn/the-united-art-museum-presents-from-reality-to-extreme-reality-the-road-of-zhang-dali-in-wuhan.html)

Müzelerdeki Cyanotype Koleksiyonları

Günümüzde müzeler, koleksiyonlarında Cyanotype örneklere yer vermektedir.[55] Rijks Museum'da yer alan 1000'in üzerindeki Cyanotype örnek arasında en dikkat çekicisi Anna Atkins'in kitabıdır. 2017 yılında bu kitap bu müzede sergilenmiştir.[56] Rijks Museum'daki en yeni örnek ise 21. yüzyıla tarihlenir ve Michael Raedecker'e aittir. Koleksiyonun bir kısmını anonim örnekler oluşturur. Koleksiyona bakıldığında her alandan fotoğrafa rastlanır. Portre (grup portreleri kadın portreleri, çocuk portreleri), vernaküler mimari (evler, hastaneler, fabrikalar), grup portreleri, çocuk fotoğrafları, manzara (deniz manzaraları, kır manzaraları, köy manzaraları) vb. gibi türlerde Cyanotype baskılar bulunur. Cyanotype'ın kataloglama, süreç ve endüstri fotoğrafı ile olan ilişkisini gösteren fotoğraflar dikkate değerdir.

Cyanotype'ın Günümüzdeki Durumu ve Uygulanışı

Günümüzde eski tekniklerin uygulanma süreci dijital fotoğrafla değişime uğramıştır. Dijital fotoğraf ve yazıcıların sağladığı olanaklarla *"melez teknik"* olarak adlandırılan, dijital ve tarihsel yöntemlerin bir arada kullanımı da gündeme gelmiştir. Bu anlamda günümüzde Cyanotype tekniği iki şekilde uygulanmaktadır. Birinci yol, negatiften (35 mm, orta format, tire film, çeşitli boyutlarda cam negatif gibi) kontakt

55 Amsterdam'da bulunan Rijks Museum, günümüzde en geniş Cyanotype koleksiyonuna sahip müzelerden biridir. Cyanotype örneklerinin sayısı 1000'i aşmaktadır. Bu örnekler ilk örneklerden günümüze kadar üretilmiş Cyanotype baskıları ve mimari planların Cyanotype yöntemiyle çoğaltılmış örneklerini kapsar. Bu müze dışında, Musée d'Orsay'da 334, George Eastman House'da 273, The Scottish National Portrait Gallery'de 125, Victoria and Albert Museum'da 55 adet, National Media Museum'da 125 adet, The J.Paul Getty Museum'da 351 adet Cyanotype örneği bulunmaktadır.

56 Sergiyle ilgili bilgi için bkz. Rijksmuseum, "Rijksmuseum acquires PHOTO Book by First Female Photographer," erişim 25 Ocak 2019, https://www.rijksmuseum.nl/en/press/press-releases/rijksmuseum-acquires-photo-book-by-first-female-photographer.

baskı yoluyla pozitif baskı elde etmektir. Bu yol ile üretilen Cyanotype baskılarda baskı boyutu negatif boyutu ile sınırlıdır. İkinci yol ise dijital yazıcılardan asetat malzemeye alınan, boyut seçeneğinin olduğu (A5-A4-A3, 40x60 cm. gibi) negatifle elde edilen baskılardır. Bu baskılar her ebatta üretime izin verir. Fotoğrafı oluşturan negatif, dijital yolla elde edilse de uygulama aşaması gelenekseldir. Dolayısıyla melez bir uygulama ortaya çıkmaktadır. Bu teknikle üretilen en büyük Cyanotype baskı denemelerinden biri İtalya'da bir deneysel fotoğraf grubu tarafından 24 metrekare büyüklüğünde bir kumaş üzerine yapılmıştır. **(G. 25)**



G. 25. Dijital Negatif ile Yapılan Cyanotype Baskı, 2016.
(https://petapixel.com/2016/07/25/largest-contact-print-ever-made-24-square-meters-huge/)

Günümüzde, Cyanotype uygulamalarının yoğun olmasının en önemli sebeplerinden biri eğitici/paylaşımcı fotoğraf web sayfalarıdır. Bu web sayfalarından bir tanesi de *Alternative Photography/Alternatif Fotoğraf* dır. Sitede, tarihi fotoğraf yöntemlerinin nasıl yapılacağı konusunda reçeteler yer almaktadır. Ayrıca, uygulayıcılar bu sitede deneyimlerini diğer uygulayıcılar ile paylaşabilmektedir. Bu paylaşım ve kolay erişim, Cyanotype uygulamalarının sayısının artmasını sağlamaktadır.

Günümüzdeki Cyanotype uygulamalarının bir bölümünü dünyanın en büyük Cyanotype baskısını elde etmeye yönelik çalışmalar oluşturmaktadır. Bunu oluşturmak için fotogram yöntemi tercih edilmektedir. 2014 yılında Londra'da kırk altı metrekare, Amerika Birleşik Devletleri'nde 2015 yılında 27 metrekarelik denemeler gerçekleşmiştir. 2017 yılında Yunanistan Selanik'te Stefanos Tsakiris tarafından *Gyanotype (Greek Cyanotype)*[57] adı verilen bir fotogram dünyanın en büyük Cyanotype fotoğrafı olarak Guiness rekorlar kitabına girmiştir.[58] **(G.26)**

57 "Gyanotype", erişim 14 Kasım 2019, http://www.stefanostsakiris.com/personal/gyanotype

58 Guinness World Records, "Largest Cyanotype Photograph", erişim 14 Kasım 2019, https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/largest-cyanotype-photograph



G. 26. Stefanos Tsakiris, Gyanotype, 2017.
(https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/largest-cyanotype-photograph)

İstanbul Mavisi Projesi

Cyanotype tekniğinin tarihi, kullanımları ve formülleri üzerine gerçekleştirilen teorik araştırmalar sonucunda uygulanmaya başlanan bir projedir. Tekniğin uygulanmasına Anna Atkins'in fotogramlarından ilham alınarak başlanmıştır. Ardından İstanbul'un sahip olduğu bitki örtüsü ve parklarının tarihiyle ilgili bir araştırma gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda bu projede, Sanat Tarihçisi Prof. Dr. Nurhan Atasoy'un *Hasbahçe*[59] adlı İstanbul'un parklarını ve Osmanlı dönemindeki çiçek kültürünü anlattığı kitabı başta olmak üzere çok çeşitli kitaplardan yararlanılmıştır. İlk uygulama bahçelerden toplanan bitkilerle gerçekleştirilmiştir. Bu bitkilerle fotogramlar yapılmıştır. **(G. 27)** Uygulanan formülün başarılı olması sonucunda bir projeye başlanmıştır.



G. 27. Burcu Böcekler, Fotogram, 2016.

59 Nurhan Atasoy, *Hasbahçe: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek* (İstanbul: Koç Kültür Sanat Tanıtım 2002).

Proje iki bölümden oluşmaktadır. Bunlardan ilki *Cyanotype İstanbul* diğeri ise *İstanbul Mavisi*'dir. Cyanotype İstanbul izleyiciye genel İstanbul görünümleri sunarken İstanbul Mavisi makro bir bakış açısıyla İstanbul'un tarihi parklarındaki çiçekleri sunar. Projede günümüz İstanbul'unun mavi renkle nasıl temsil edilebileceği, mavi rengin belgesel bir fotoğraf projesinde yer alıp alamayacağı sorularına yanıt aranmıştır. Diğer yandan çiçek fotoğraflarında ise çiçekler kendi renklerinden soyutlanıp mavinin tonlarında sunularak adeta süblime birer hayali görünüme kavuşmuşlardır.

Fotoğraflar, "melez teknik" olarak adlandırılan teknikle elde edilmiştir. Aşamaları şu şekildedir:

1. Fotoğraflar dijital bir fotoğraf makinesiyle çekilmiştir.
2. Çekilen fotoğraflar bir görüntü işleme yazılımıyla negatif görüntüye dönüştürülmüştür.
3. Sonrasında bu negatif görüntülerin asetata (40x60/30x40 cm boyutunda) çıktıları alınmıştır.
4. Demir amonyum sitrat ve potasyum ferri siyanür eşit miktarda karıştırılarak canson (225 gram dokusuz) 50 x 70 cm. boyutundaki resim kâğıdına iki kat sürülmüştür.
5. Kuruyan kâğıt (duralit/kağıt/dijital asetat negatif/3mm cam üst üste gelecek şekilde) güneşte 4 dakikadan 6 dakikaya değişen sürelerde pozlanmıştır. Pozlanan kâğıtlar çeşme suyunda yıkanmıştır.

Cyanotype İstanbul projesi, izleyiciye adeta bir Boğaz Turu sunan bir seridir. Bu seride Boğaz'ın belgelenmesi amaçlanmıştır. İstanbul Boğazı günümüzde her bölgesinde farklı bir görünüm sunar. Anadolu Hisarı ve Rumeli Hisarı gibi bölgelerin eski İstanbul'u çağrıştıran görünümlerini koruduğu görülürken **(G. 28)** Ortaköy ve Beşiktaş'ın arka planını gökdelenler ve yeni yapılaşmalar kaplar. Boğaz görünümü ardında yükselen bu gökdelenler izleyiciyi şaşkınlığa uğratır. **(G. 29)** Diğer yandan, bazı bölgelerde eski park ve yeni yapılaşmalar iç içe geçmiştir. **(G. 30)** Bu da İstanbul'un çok katmanlı yapısını yansıtır.



G. 28. Burcu Böcekler, Anadolu Hisarı, 50x70 cm. 2016.



G. 29. Burcu Böcekler, Beşiktaş, 50x70 cm. 2016.



G. 30. Burcu Böcekler, Kuruçeşme, 50x70 cm. 2016.

İstanbul Mavisi ise İstanbul'un çeşitli yerlerinde bulunan parklara yakın plan/makro bir bakışın söz konusu olduğu bir projedir. Yıldız Parkı'nda yer alan bir çiçek fotoğrafının belgelenmesi ile projeye başlanmıştır. **(G. 31)** Yıldız Parkı 16. yüzyıla inen tarihiyle ve sahip olduğu asırlık manolya ağaçları ile bizi Osmanlı Dönemi'ne götürür. Çekimlere tarihi Bizans dönemine inen Fenerbahçe Parkı ve İstanbul'un en eski sütunu olan Gotlar Sütunu'na ev sahipliği yapan Gülhane Parkı'nda devam edilmiştir.[60] **(G. 32)** Bu parkların seçilmesinin sebebi bu parkların tarihlerinin çok eskiye gitmesi ve günümüzde de İstanbul'un sınırlı yeşil alanlarının birer önemli örneği olmalarıdır. Bu proje İstanbul Beşiktaş'ta gerçekleştirilen FOTOİSTANBUL'da (Beşiktaş Uluslararası Fotoğraf Festivali) 2017 yılında sergilenmiştir.[61]

60 Proje, uluslararası bir sanat tasarım dergisi olan *212 Magazine*'de yayınlanmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. "Istanbul Blue," *212 Magazine: Idle Issue*, Spring-Summer 2018, 5: 22-31. https://212-magazine.com/

61 Fotoistanbul, " İstanbul Mavisi," erişim 19 Ocak 2019, http://fotoistanbul.org/



G. 31. Burcu Böcekler, Çiçek, 50x70 cm. 2016.



G. 32. Burcu Böcekler, Çiçek, 50x70 cm. 2016.

Sonuç

Cyanotype, fotoğraf tarihinin ilk yıllarından günümüze kadar varlığını koruyan bir tekniktir. Zaman içerisinde Cyanotype tekniğine bakış açısı ve tekniğin kullanım pratikleri değişmiş, bu yöntem farklı alan ve bağlamlarda kullanılmıştır. Cyanotype'ın diğer gümüş ve demir içerikli baskı tekniklerine göre uygulanması kolay ve malzemeleri ucuz olduğundan zamanla kullanımı yaygınlaşmıştır. Bu sebeplerden dolayı amatör fotoğrafçılar da diğer tekniklere göre Cyanotype'ı daha kolay deneyimleyebilmişlerdir. Cyanotype, keşfiyle birlikte fotoğrafa bazı yenilikler getirmiştir. Getirdiği yeniliklerden birincisi, ilk kez siyah beyaz ve kahverengi tonlar dışındaki farklı bir rengin kullanılmasını sağlamasıdır. Yapılan araştırmalar sonucunda, 19. yüzyıl sonu 20.yüzyıl başındaki sanatsal ortamlarda Cyanotype kullanımının sınırlı olduğu saptanmıştır. Pictorialism döneminde, yazı kapsamında bahsedilen sanatçılar hariç dijital ve basılı kaynaklarda başka örneğe rastlanmamıştır. Günümüzde Cyanotype, dijital fotoğraf kültürü içerisinde analog bir karşı duruş ve yeni bir yaratıcılık stratejisi olarak sanatçıların birçok bağlamda uygulama yaptığı bir alandır. Geçmişten farklı olarak,

Cyanotype deneysel bir karakter kazanmıştır. Günümüzde en büyük Cyanotype baskıyı gerçekleştirme çabaları adeta bunun kanıtıdır. Kumaş üzerine de uygulanabilmesi bu ilgiyi arttıran nedenlerden biridir. Yapılan bu en büyük Cyanotype baskı çalışmalarının tamamının kumaş üzerine uygulandığı tespit edilmiştir. Cyanotype'ın günümüzdeki yaygın kullanım alanlarından bir diğeri ise botaniktir. Botanik, amatörler tarafından Cyanotype tekniğinde en çok tercih edilen türdür. Bunda bitkilerin mavi renk üzerindeki dekoratif duruşlarının etkisi ve Anna Atkins'in kitabının etkisi büyüktür. Müzelerde ise Cyanotype çalışmalar tarihsel ve çağdaş fotoğraf koleksiyonlarının önemli parçalarıdır. Uluslararası fotoğraf festivallerinde sergilemeye değer görülen bir tekniktir. Özetle Cyanotype günümüzde hala önem arz etmekte, sanatçılar ve amatör fotoğrafçılar bu tekniği çalışmalarında kullanmaktadırlar.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Anderson, Christina Z. *Cyanotype: The Blueprint in Contemporary Practice*. NewYork: Routleg Publishing, 2019.

Atasoy, Nurhan. *Hasbahçe: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek*. İstanbul: Koç Kültür Sanat Tanıtım, 2002.

Bajac, Quentin. *Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı*. Çev. Ali Berktay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.

Baldwin, Gordon. *Looking at Photographs: A Guide to Technical Terms*. London: J. Paul Getty Museum association with British Museum Press, 1991.

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Çev. Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2000.

Batchen, Geoffrey. *Emanations: The Art of the Cameraless Photograph*. Münih-NewYork: DelMonico Books-Prestel.

Batchen, Geoffrey. *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. NewYork: Princeton Architectural Press, 2006.

Betty Hahn. "Starry Night." Erişim 31 Aralık 2018. http://www.bettyhahn.com/28885/index.htm

Brunet, Francois. "Photographic Practices." *Encylopedia of Nineteenth Century Potography*, ed. John Hannavy. New York: Taylor Francis Group, 2008. 1088-1092.

"Christian Marclay: Cyanotypes." Fraenkel Gallery. Erişim 07 Ocak 2018.

"Cyanotype Postcard." Erişim 29 Ekim 2019. https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-F-2010-85.

Emerson, Peter Henri. *Naturalistic Photography for Students of the Art*. London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1886, Erişim 03 Ocak 2019. https://ia600201.us.archive.org/34/items/naturalisticphot00emerrich/naturalisticphot00emerrich.pdf

Flusser, Vilem. *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*. Çev. İhsan Derman. İstanbul: Hayalbaz Yayınları, 2009.

https://fraenkelgallery.com/exhibitions/cyanotypes

Frizot, Michel. "New Types of Amateur Photographers." *A History of Photography: The Musee d'Orsay Collection, 1839-1925*. Paris: Flammarion, 2009.

Frizot, Michel. *A New History of Photography*. Köln: Könemann Publishing 1998.

Garcia, Erin, "Nothing Could be More Appropriate." *Afterimage* 29: 6, (May/June 2002), 14-15.

Heilburn, Francoise. "Pictorialism." *A History of Photography: The Musee d'Orsay Collection, 1839-1925*. Paris: Flammarion, 2009.

Herschel, John. "On the Action of the Rays of the Solar Spectrum on Vegetable Colours and on Some New Photographic Processes." *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, Vol. 132 (1842), 181- 214, Erişim 23 Ocak 2019,

https://royalsocietypublishing.org/doi/pdf/10.1098/rstl.1842.0013.

"Istanbul Blue." Erişim 15 Haziran 2019. https://212-magazine.com/, 212 MAGAZINE, Idle Issue, Spring-Summer 2018-Issue Five, Pages: 22-31.

"İstanbul Mavisi." Fotoistanbul, Erişim 19 Ocak 2019. http://fotoistanbul.org/

Johnson, William, Mark Rice ve Carla Williams. *A History of Photography, From 1839 to The Present*. Köln-London: The George Eastman House Collection, 2010.

"Largest Cyanotype Photograph." Erişim 14 Kasım 2019.

https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/largest-cyanotype-photograph

Kenny, Kay. "Non-Silver Process." *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*. Ed. Warren, L. 1165-1169. Newyork: Taylor Francis Group, 2008.

Kelley, Wilder. "Herschel, Sir John Frederick William, Baronet (1792–1871)." *Encylopedia of Nineteenth Century Potography***.** Ed. John Hannavy. New York: Taylor Francis Group, 2008, 653-655.

Key Soles, Meredith. "Atkins, Anna Children (1799–1871)." *Encylopedia of Nineteenth Century Potography*, Ed. John Hannavy. New York: Taylor Francis Group, 2008, 93-94.

Laxton, Susan. "Photogram." *Encyclopedia of Twentieth Century Photography***.** Ed. Warren, L, Newyork: Taylor Francis Group, 2008, 1238-1244.

Leighton, Sophie. "Riviere Henri." *Encylopedia of Nineteenth Century Potography*. Ed. John Hannavy. New York: Taylor Francis Group, 2008, 1197-1198.

Marien, Mary W. *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King Publishing, 2014.

Parr, Martin, Gerry Badger. *The Photobook: A History,* Vol 1. London: Phaidon Publishing, 2004.

Prodger, Phillip, Tom Gunning ve Cleveland Museum of Art. *Time Stands Still: Muybridge and The Instantaneous Photography Movement*. Stanford: Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University, 2003.

Rexer, Lyle. *Photography's Antiquarian Avant-Garde: The New Wave In Old Processes*. New York: Harry N. Abrams, 2002.

"Rijksmuseum acquires PHOTO Book by First Female Photographer." Erişim 25 Ocak 2019, https://www.rijksmuseum.nl/en/press/press-releases/rijksmuseum-acquires-photo-book-by-first-female-photographer.

Stulik, Dusan C. ve Art Kaplan. *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2013. Erişim 28 Aralık 2018. http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/atlas_cyanotype.pdf.

Swinnen, Johan. "Durieu, Jean Louis-Marie Eugene (1800-1874)." *Encylopedia of Nineteenth Century Potography*, Ed. John Hannavy. New York: Taylor Francis Group, 2008, 455-457.

Szarkowski, John. *Photography Until Now*. New York: Museum of Modern Art, 1989.

Taylor, John. "Pictorialism." *Encylopedia of Nineteenth Century Potography*. Ed. John Hannavy. New York: Taylor Francis Group, 2008.

Vicki Reed. "What we Leave Behind." Erişim 07 Şubat 2019. http://vickireed.com/news/default.aspx?id=11

Ware, Mike. *Cyanomicon II, History, Science and Art Of Cyanotype: Photographic Printing in Prussian Blue*, 2016. Erişim 23 Ocak 2019, https://www.mikeware.co.uk/downloads/Cyanomicon_II.pdf

Ware, Mike. "Cyanotype." *Encylopedia of Nineteenth Century Potography*. .Ed. John Hannavy. New York: Taylor Francis Group, 2008, 360-361.

Ware, Mike. "On the Origins, Care and Feeding of Cyanotypes." *Sun Gardens Cyanotypes By Anna Atkins*. Münih: Prestel Publishing, 2018.

West, Nancy Martha. *Kodak and The Lens of Nostalgia.* London: University Press of Virginia, 2000.

http://www.stefanostsakiris.com/personal/gyanotype Erişim 14 Kasım 2019.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Art-Sanat

Art-Sanat, 13(2020): 87–116

DOI: 10.26650/artsanat.2020.13.0004
http://dergipark.gov.tr/iuarts

Başvuru: 02.04.2019
Revizyon talebi: 01.11.2019
Son revizyon teslimi: 19.11.2019
Kabul: 21.01.2020

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

1904 St. Louis Dünya Fuarı ve Osmanlı Temsiliyeti: Celal Esad Arseven Sergisi

The 1904 St. Louis World Fair and Ottoman Representation: Celal Esad Arseven's Exhibition

Sevil Derin*

Öz

İlki uluslararası anlamda 1851 yılında Londra'da gerçekleştirilen fuar organizasyonları, Batılı ülkelerin sanayileşme ve kapital ekonomiyi yaygınlaştırma politikaları gereği sonradan dünya çapında düzenli olarak organize edilen etkinliklere dönüşmüştür. Söz konusu fuarlar başta teknoloji, sanat, kültür, zirai ürünler olmak üzere bir ulusu yansıtan bütün öğelerin toplanıp sergilendiği yerlerdir.

XIX. yüzyıl boyunca Osmanlı Devleti'nin bu fuarlara Batı'dan esinlenerek hazırlanılan yeni mimari modelleri içeren çizimler ve çizimlerin reprodüksiyonu, el sanatları ve ziraî ürünlerle katılarak modern dünyadaki yerini kanıtlamaya çalıştığı görülmektedir. Amerika'daki St. Louis kentinin Fransızlardan satın alınmasının 100. yılı dolayısıyla 1904'te düzenlenen fuar da bunlardan biridir. Söz konusu fuarda, fuar komitesi Osmanlı'nın tanıtımı için *Kapalı Çarşı ve Türk Mahallesi* temasını benimseyerek Celal Esad'dan inşa projesi hazırlamasını istemiştir. Bugün İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı'nda bulunan bu çizimler, Celal Esad hakkında pek çok araştırma yapılmasına, pek çok yayın bulunmasına rağmen bilinmemektedir. Bu makalede 1903 yılında Celal Esad Arseven tarafından hazırlanan ve 1904 St. Louis Dünya Fuarı'ndaki Türk pavyonunda sergilenen yapıların çizimleri, dünya fuarları ve Osmanlı Devleti'nin bu fuarlarda temsil edilmesi bağlamında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler
Celal Esad Arseven, St. Louis, Fuar, Mimari, Sergi

Abstract

The organization of international fairs (the first of which was held in London in 1851), transformed into a regular occurence around the world due to the industrialization and expansion of the capital economy of Western countries. The fairs in question were places where all the elements reflecting a nation - especially technology, art, culture, and agricultural products - were collected and exhibited.

Throughout the 19th century, it was seen that the Ottoman Empire tried to prove its worth in the modern world by participating in these fairs with drawings (including new architectural models inspired by the West and reproductions of these drawings), crafts and agricultural products. One of these was the exhibition held in 1904 for the centenary of the acquisition of the city of St. Louis in America from the French. At the fair in question, the fair committee adopted the theme of the Grand Bazaar and the Turkish Quarter and asked Celal Assad to prepare a construction project on this theme for the promotion of the Ottoman Empire. These drawings, which are in the Atatürk Library of the Istanbul Metropolitan

* **Sorumlu Yazar:** Sevil Derin (Arş. Gör. Dr.), Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Türk-İslam Sanatı Anabilim Dalı, Manisa, İstanbul. E-posta: sevil.derin@cbu.edu.tr ORCID: 0000-0003-4487-9451

Atıf: Derin, Sevil. "1904 St. Louis Dünya Fuarı ve Osmanlı Temsiliyeti: Celal Esad Arseven Sergisi." *Art-Sanat, 13* (2020): 87–116. https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0004

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

Municipality, are unknown, even though there has been much research and many publications about Celal Assad. In this article, the structures prepared by Celal Esad Arseven in 1903 and exhibited in the Turkish pavilion at the St. Louis World's Fair in 1904 were examined in the context of world fairs and the representation of the Ottoman Empire in these fairs.

Keywords
Celal Esad Arseven, St. Louis, Fair, Architecture, Exhibition

Extended Summary

The adventure of the Westernization of the Ottoman Empire extended to the 17th century. Until this century, the empire had no needed for the West (and was even, perhaps, better than the West). After this period the West gained superiority over the Ottoman Empire - not only technically but also as a civilization. In this sense, Westernization was a way to get rid of the underdeveloped living conditions of Eastern societies. First, however, it was necessary to accept the superiority of the West.

Military manufacturing facilities, armouries, shipyards, potassium nitrate factories, steel plants, mines and mints were the main innovations of the Ottoman Empire. At this point, it was seen that the big capitalist states had started to organize world fairs and organize international exhibitions in order to show themselves off, to sell industrial products and to facilitate the search for raw materials, and that the Ottomans participated in these exhibitions by proving that they themselves took part in the civilized world by pushing the limits of its economic conditions.

The idea of the fair was first conceived for the development of the local textile and porcelain industries in London in 1756. After this date, national fairs were held, at regular intervals, until 1847. In 1851, the first international exhibition was organized for economic reasons in England. Many countries in addition to the USA, France, Scandinavian countries, Spain, Portugal, Prussia, Russia, India and the Ottoman Empire participated in this exhibition. The Ottoman Empire participated in the exhibition with agricultural products, tools and handicrafts. Following the exhibition in London, the Ottoman Empire participated in the exhibitions held in Paris in 1855 and again in London in 1862 with similar products but mostly with products belonging to the military industry and mines from various parts of the Empire. The fair held in Paris in 1867 was the first exhibition in which the concept of Ottoman architecture came to the fore and its concrete examples were exhibited internationally. In addition to these products, Ottoman architecture was introduced with various drawings. The drawings consisted of plan, section and facade views of certain buildings in Istanbul and Bursa. After the exhibition in France, exhibitions were arranged in Vienna in 1873, Paris in 1889, Chicago in 1893 and again in Paris in 1900 and Ottoman architecture was represented with reproductions and drawings in all of them. Their common features were that they were all prepared by foreign architects.

The St. Louis World Fair (which was originally planned to be held in 1903 but had to be postponed for one year for wider participation), was the third largest fair in the United States. The city of St. Louis was influenced by the successful results of an international exhibition held in 1893 in Chicago. As its rival, and to celebrate the 100th anniversary of the acquisition of the city from the French in 1803, a fair with similar participation was planned to be held there.

In the same year, Celal Esad Arseven met an American named Pangalo in Beyoğlu. Pangalo advised him to prepare a project on the neighborhoods and bazaars of old Istanbul and to participate in the competition at the exhibition to be opened in St. Louis, USA. The project of Celal Assad - prepared in less than a month - was accepted and he received an invitation from America to attend the fair. However, he could not go to the United States at that time due to some restrictions on his travels abroad.

Although he could not attend, people later learned of the event from the published fair bulletin which included a reproduction of Celal Assad's drawings. In this article, the Grand Bazaar was likened to a maze connected by columns and vaults. It was speculated as having 300 shops with 240 of them belonging to different businesses. The bazaar was described as having an Oriental or Turkish architectural style. Then, it was stated that the selection of the section of the Grand Bazaar to be exhibited was a difficult decision for the selection committee and the door on the side of a mosque known as Nur-u Osmaniye was chosen and 11 drawings of the street views of Kalpakçılar Street and the bazaar extending straight from east to west were mentioned. According to the article, Celal Bey said in a statement about the fair that he accepted this work because he wanted to prevent the misrepresentation and disreputation of the Turkish image and to increase the prestige of the Sultan. The article ended by stating that Pangalo was the owner of the Egypt–St. Louis exhibition company and he signed an agreement with the Eames & Young Company to exhibit and reproduce Mr. Celal's drawings.

Today, in the Atatürk Library of the Istanbul Metropolitan Municipality, Celal Esad Arseven's 14 drawings including 11 street drawings of the Grand Bazaar and street and facade drawings of Turkish houses can be accessed. It was understood from the Roman numerals on the drawings that there were 15 drawings. On the basis of the drawings, a small imitation of the Grand Bazaar was made and this reproduction was created in the name of the Turk or the Istanbul pavilion, and these drawings were exhibited in this pavilion. When the drawings signed by Celal Assad and the drawings that he had stated as having been prepared for the St. Louis fair were examined, it was understood that the exhibited part was different from the reality. The drawing number XIII, possibly containing a house or street view, could not be accessed. The first drawing numbered I was the plan of the bazaar, which included the section between

Nur-u Osmaniye and Beyazıd and showed the Kalkapçılar Bazaar to a great extent. The next 10 drawings displayed the Grand Bazaar, illustrated from various angles. The remaining 4 drawings included street and facade drawings of Istanbul neighborhoods and Turkish houses.

This presentation, mediated by the American Pangalo, undoubtedly opened new horizons for Celal Esad Arseven and formed the basis of his knowledge and research on Turkish architectural history. After preparing this project, he published his research as a book prepared in French, and this book was praised even at the time of writing. Celal Esad Arseven is still an important figure in Turkish art history and his works and masterpieces deserve to be highlighted.

Giriş

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma hareketinin başlangıcı XVII. yüzyıla kadar uzanmaktadır.[1] Bu yüzyıla kadar imparatorluk Batı'dan çok daha iyi durumdadır. Bu yüzyıldan itibarense Batı artık Osmanlı için yalnızca teknik değil aynı zamanda medeni bir üstünlük de sergilemeye başlamıştır. Bu anlamda *Batılılaşmak* Doğu toplumlarının içinde bulunduğu geri kalmış hayat şartlarından da kurtulmaktır. Bunun için her şeyden önce Batı'nın üstünlüğünü kabul ve itiraf etmek gerekmektedir.[2]

Viyana bozgunundan sonra Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Avrupa izlenimleri ve hayranlığı XVIII. yüzyılda taklit edilen bir prestij-kültür hâlinde imparatorluğa yansımıştır. Bunun ilk göstergesi de zengin kişilerin evlerinde Rokoko mimarisinde, *frenk eşyası* ile döşeli *frenk odalarının* oluşturulmaya başlanmasıdır.[3] Yönetim, imparatorluğu Avrupa seviyesinde ilerlemeye dâhil edebilmek için XVIII. yüzyılın sonunda bir dizi modernleşme politikası uygulamış ve XIX. yüzyılda Tanzimat'ın ilanıyla sürdürülen teknoloji, yönetim, hukuk ve eğitim alanlarında Avrupa'yı örnek alan reformlar 1923'te Cumhuriyet'in kurulmasıyla en üst seviyeye çıkmıştır.[4]

Osmanlı Ekonomisi, Kültürü ve Mimari Prestiji Bağlamında Dünya Sergileri

Askeri imalat tesisleri, tophane, tersane, güherçile fabrikaları, çelikhane, madenler ve darphane Osmanlı'nın Batı'dan aldığı yeniliklerin başında gelmektedir.[5] Bu noktada büyük kapitalist devletlerin kendini göstermek, sanayi ürünlerini satabilmek ve hammadde arayışını kolaylaştırabilmek için dünya çapında fuarlar organize etmeye ve uluslararası sergiler düzenlemeye başladığı, Osmanlı'nın bu sergilere kendilerinin de uygar dünya içinde yer aldığını kanıtlamak için her seferinde maddi şartlarını zorlayarak katıldığı görülmektedir. Söz konusu fuarlara katılımlar çoğunlukla Sultan Abdülaziz (1861-1876) ve Sultan II. Abdülhamid'in (1876-1909) isteğiyle olmuştur. Sultan Abdülaziz Batılılaşma çabalarını hevesle desteklerken Sultan Abdülhamid bir yandan İslam idealleri peşinde koşan, bir yandan Batı reformlarına sarılan bir görünüm çizmiştir.[6] Özellikle XVIII. yüzyılda doğu ülkelerine büyük bir ilgi vardır ve Doğu ile ilgili olmak prestijli bir durum yaratmaktadır. XIX. yüzyılda ise *Batı'nın*

1 Halil İnalcık, Osmanlıların XIX. yüzyıla kadar yalnız teknik gelişmeleri almayı kabul ettiğini, bu yüzyıldan itibaren idare, kanun ve gelenekler anlamında bir taklit olduğunu belirtmekte ve bu asırdan önce sıkı kültür teması sonucu bazı âdetlerin alındığı görülse de bunun toplum nezdinde pek hoş karşılanmadığını dile getirmektedir. Bkz. Halil İnalcık, "Osmanlılar'da Batı'dan Kültür Aktarması Üzerine," *Osmanlı İmparatorluğu-Toplum ve Ekonomi* (İstanbul: Eren Yayınları, 1993), 14-15.

2 Tarık Zafer Tunaya, *Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri* (İstanbul: Yedigün Matbaası, 1960), 18.

3 İnalcık, "Osmanlılar'da Batı'dan Kültür Aktarması Üzerine," 426-27.

4 Zeynep Çelik, *Displaying the Orient-Architecture of İslam at Nineteenth-Century World's Fair* (Berkeley: University of California Press, 1992), 6.

5 İnalcık, "Osmanlılar'da Batı'dan Kültür Aktarması Üzerine," 428.

6 Çelik, *Displaying the Orient-Architecture of İslam at Nineteenth-Century World's Fair*, 6.

Doğu'dan daha üstün olduğu siyasi söylemleri sebebiyle Osmanlı *egzotik doğu* imajını reddetmek istemiştir. Ancak çelişkili bir şekilde, ilgi toplayabilmek için Batı'nın beğendiği oryantalist öğeleri kullanmaktan da kaçınmamıştır. Uygar devletlerin temsil edildiği dünya fuarlarında Osmanlı hem İslam dünyasının lideri olan bir İslam ülkesi hem de uygar dünyanın bir üyesi olarak yer almıştır.[7]

Fuar fikriyse, Osmanlı'ya benzer şekilde, Batılı devletlerin kendilerinin gelişmişlik seviyesini sergileme arzuları neticesinde ortaya çıkmıştır. İlk olarak yerel düzeyde Londra'da, 1756'da tekstil ve porselen sanayisini geliştirmek için fuar düzenlenmiştir. Bu tarihten sonra belirli aralıklarla 1847'ye kadar ulusal fuarlar yapılmıştır.[8] 1851'de İngiltere merkezli bir ekonomik düzen kurmak amacıyla ilk uluslararası sergi hazırlanmıştır. Bu fuarda endüstriyel makineler, ürünler ve sanat eserleri sergilenmiş, yalnız sanayi ve ekonomide değil barış, ilerleme, refah ve üretim ahlakının dünyanın geri kalanına gösterilmesi amaçlanmıştır. İngilizler fuarları aynı zamanda kimliğin inşasında da önemli bir araç olarak kullanmıştır. Teşhir edilmek üzere sömürge ülkelerindeki insanları bu fuarlara getirmişler, İngiliz kimliği karşısında bu *yoksul* ve *zavallı* insanların sömürülmeyi hak ettiği fikrini benimsetmişlerdir. 1851'deki bu fuarda sonraki yüz yıl boyunca görülecek olan *insan hayvanat bahçesi* bölümü büyük ilgi toplamıştır.[9] İnsanlık sınıflandırmasında bütün dünya ulusları *gelişmişlik* durumuna göre yerini almıştır.[10] **(G. 1)** Uluslararası düzeydeki bu ilk sergiye ABD, Fransa, İskandinav ülkeleri, İspanya, Portekiz, Prusya, Rusya, Hindistan ve Osmanlı Devleti yanında pek çok ülke katılmıştır. Osmanlı Devleti sergiye zirai ürünler, araç gereç ve el işleriyle katılmıştır.[11]

7 Nurcan Yazıcı, "19. Yüzyıl Uluslararası Sergilerinde Bir Osmanlı Simgesi-III. Ahmet Çeşmesi," *Toplumsal Tarih* 134 (2005), 84.

8 İbrahim Şirin, "Dünya Fuarları ve Osmanlı Modernleşmesi," *History Studies* 9/2 (2017): 190.

9 Şirin, "Dünya Fuarları ve Osmanlı Modernleşmesi," 191.

10 1904 St. Louis Fuarıyla ilgili bir kitapta ulusların gelişmişlik sırasını gösteren bir resim yayımlanmıştır. Resimde Türklerin gelişim aşaması, Avrupalı Amerikanlar, Ruslar, Japonlar ve Hintlilerden sonra 5. sırada gösterilmiştir. Bkz. *Louisiana and the Fair: An Exposition of the World, Its People, and Their Achievements* 5, ed. James William Buel, (St. Louis: World's Progress Publishing Company, 1904), erişim 1 Şubat 2019. https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc2.ark:/13960/t1cj89b26;view=1up;seq=10.

11 1851 Londra Fuarı hakkında ayrıntılı bilgi ve sergilenen ürünlerin tamamı için bkz. Rıfat Önsoy, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Katıldığı İlk Uluslararası Sergiler ve Sergi-i Umumi-i Osmani 1863 İstanbul Sergisi," *Belleten* 185 (1983): 198-199.



G. 1. Fuar tanıtım kitabında "insanlığın gelişim aşaması"
(*Louisiana and the Fair: An Exposition of the World, Its People, and Their Achievements*, 1904)

Londra'daki serginin ardından 1855'te Paris ve 1862'de yeniden Londra'da düzenlenen sergilere Osmanlı devleti benzer ürünlerle ancak daha çok askeri sanayiye ait ürünler ve imparatorluğun çeşitli yerlerinden çıkarılan madenlerle katılmıştır.[12]

XIX. yüzyılın ilk yarısından başlayarak iç karışıklıklar ve savaşlar sebebiyle imparatorluk dağılma tehlikesi yaşamaktadır. Dağılmayı geciktirmek ya da engellemek için yapılan ıslahatlarsa sonuç vermemiştir. 1856 Paris Antlaşması ile bir barış ortamına girilmiş, ekonomiyi içinde bulunduğu durumdan çıkarmak için yeni önlemler alınmaya çalışılmıştır. Batı'nın üretim tekniğini alarak onunla rekabet etmeyi öngören bir dizi tedbir arasında ülkede üretilen malların kalite, fiyat ve çeşitlerini görmek, üreticinin sorunlarını çözmek ve başarılı olanların ödüllendirilmesi için İstanbul'da bir sergi düzen-

12 Önsoy, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Katıldığı İlk Uluslararası Sergiler ve Sergi-i Umumi-i Osmani 1863 İstanbul Sergisi," 205-206.

lemek de vardır.[13] Bu serginin diğerlerinden farkı Osmanlı'nın sanayileşme ve ekonomi alanlarındaki eksik ve hatalarını görerek çözüm arayışına girmek istemesidir.[14] *Sergi-i Umumi-i Osmani* olarak adlandırılan ve 1863'te gerçekleştirilen sergi için Sultanahmet Meydanı'nda Dikilitaş'ın kuzeyinde 3500 metre karelik bir fuar alanı inşa edilmiştir. Binanın mimarı Bourgeois'tir ve iç dekorasyonu Léon Parvillé tarafından yapılmıştır.[15]

İlk kez mimari düzenleme ve tanıtıma yer verilmesi bakımından Osmanlı'nın katıldığı en önemli sergi olarak gösterilen *1867 Paris sergisi*, Sultan Abdülaziz'in ziyareti sebebiyle de ayrı bir önem taşımaktadır. Ana teması "çalışma tarihi" olan sergiye Fransa'dan sonra en fazla katılımcı Osmanlı İmparatorluğu'ndan olmuştur.[16] Osmanlı kendisine ayrılan bölümde Léon Parvillé, Barborini işbirliği ve Montani'nin katkılarıyla cami, köşk ve hamamdan oluşan, orta alanda havuz-fıskiye düzenlemesinin olduğu üçlü bir yapı grubu hazırlanmıştır. 1867 Paris sergisi, Osmanlı mimarisi kavramının ilk kez gündeme geldiği, somut örneklerin uluslararası alanda sergilendiği ilk sergidir. Bu ürünler yanında Osmanlı mimarisi çeşitli çizimlerle de tanıtılmıştır. Çizimler, İstanbul ve Bursa'daki bazı yapıların plan, kesit ve cephe görünümlerinden oluşmaktadır.[17]

Fransa sergisinden sonra 1873'te Viyana, 1889'da Paris, 1893'te Şikago ve 1900 yılında yeniden Paris sergileri yapılmış ve hepsinde Osmanlı mimarisi reprodüksiyon ve çizimlerle temsil edilmiştir. Bunların ortak özellikleriyse hepsinin yabancı mimarlar tarafından hazırlanmış olmasıdır. 1867'de Paris'te yapılan mimari sunumların aksine daha çok XVIII. yüzyıl Osmanlı mimari örneklerini içermekte ve Batı'nın Oryantalizm beklentilerini karşılamaktadır. *1873 Viyana sergisi*nde o dönem Avrupa'da ilgi çeken ve Osmanlı mimarisinin her dönemine ait bir motif bulunduran 1728 tarihli *III. Ahmet Çeşmesi* seçilmiştir. 1889 Paris sergisine III. Ahmet Çeşmesi'nin bir yorumu olan ve tütün pavyonu olarak adlandırılan bir binayla katılım sağlanmıştır. *Şikago sergisi*ne de Osmanlı'nın geniş katılımı söz konusudur ve yine III. Ahmet Çeşmesi'nin Türk çarşısı yorumuyla karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca 1893 Şikago sergisindeki *Türk köyü* sunumunda hem işlevsel hem sergi amaçlı bir cami ve *Mısır Çarşısı*'nın bir örneğine yer verilmiştir.[18]

---

13 1894'te benzer heveslerle İstanbul'da yapılması planlanan başka bir sergi ise aynı yıl gerçekleşen depremden kaynaklanan ekonomik koşullar nedeniyle iptal edilmiştir. Çelik, *Displaying the Orient-Architecture of İslam at Nineteenth-Century World's Fair*, 6; Hatice Adıgüzel, "Bir Tasarımın İzinde: Yeni Bulgular Işığında Raimondo D'Aronco'nun İlk İstanbul Projesi Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi," *METU JFA* 36, no. 1 (2019): 157–182, erişim 19 Kasım 2019, http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/articles/metujfa2019104.pdf.

14 Önsoy, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Katıldığı İlk Uluslararası Sergiler ve Sergi-i Umumi-i Osmani 1863 İstanbul Sergisi," 207.

15 Sergi binası ve sergiyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Nurcan Yazıcı, "Uluslararası Sergilerde Osmanlı Mimarisi'nin Sunumu," *Arkitekt* 500 (2004): 23.

16 Yazıcı, "Uluslararası Sergilerde Osmanlı Mimarisi'nin Sunumu," 23.

17 Binaların mimari detayları ve çizimler bilgi için bkz. Yazıcı, "Uluslararası Sergilerde Osmanlı Mimarisi'nin Sunumu," 24-25.

18 Yazıcı, "Uluslararası Sergilerde Osmanlı Mimarisi'nin Sunumu," 25-29.

*1900 Paris sergisi*neyse Osmanlı Devleti oldukça fazla para harcamıştır. Sergi için tek bir bina inşa ettirilmiştir. Yapı, geniş bir sivri kemer düzenlemeli, revaklı ve iki katlı olarak kurgulanmıştır. Bina, Türk-İslam mimarisiyle Kuzey Afrika Mimarisi karışımı eklektik bir sunum içermektedir. Bu serginin en önemli tarafıysa Osmanlı pavyonunun İtalya ve Amerika pavyonları arasında Batılı ülkelerin parçası gibi yer almış olmasıdır.[19]

Celal Esad Arseven (1875-1971) Kimdir?

Çalışmanın konusunu oluşturan 1903 tarihli *St. Louis Dünya Fuarı*'nda Osmanlı pavyonunun mimarı olan Celal Esat Arseven, sanat tarihi disiplininin de başlıca kurucuları arasında yer almış, Osmanlı'nın son dönem aydın kuşağı ve cumhuriyetin Osmanlı'dan devraldığı bürokrat kadrosu içinde yetişmiş önemli bir isimdir. Osmanlı devletinin çağdaşlaşma politikaları gütmeye devam ettiği son döneminde, kendini Batılı anlamda yetiştiren kişilerden oluşan bir düşünce ortamında sanatsal ve ilmî faaliyetlerde bulunmuş değerli bir fikir insanıdır. Bir asra yaklaşan yaşamı boyunca başta resim olmak üzere sanat tarihi, müzik, tiyatro ve sinema dallarında eserler vermiş, çeşitli dergi ve gazeteler çıkarmış, kitaplar yazmış ve bürokratik görevlerde bulunmuş çok yönlü bir kişidir.[20] **(G. 2)**

19 Yazıcı, "Uluslararası Sergilerde Osmanlı Mimarisi'nin Sunumu," 29, 31.

20 Bu bölümde sanatçının yaşamının genel hatları ve eserlerine kısaca değinmekle yetinilecektir çünkü Celal Esad Arseven hakkında şimdiye kadar çok sayıda biyografi niteliğinde eser yayımlanmıştır. Bunun haricinde eserleri üzerine de çok sayıda inceleme yapılmış, Arap harfli ya da Fransızca olarak yazdığı bazı eserler günümüz Türkçesi'ne çevrilmiştir. Bunlardan daha çok biyografi niteliğinde olanlarının büyük kısmına Semavi Eyice ve Feridun Akozan yazılarında yer vermiştir. Celal Esad Arseven yaşamı ve eserleri hakkında geniş bilgi için bkz. Feridun Akozan, "Celal Esad Arseven'in Biyografisi," Demirbaş No: Bel_Mtf_003701, erişim 7 Mart 2019 http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/kutuphane3/Evraklar/Bel_Mtf_003701.pdf; Semavi Eyice, "Celal Esad Arseven, 1875-1971," *Belleten* 36 (1972): 173-202. Diğer başlıca eserler için ayrıca bkz. *Celal Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri,* ed. Banu Mahir (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası, 2000). Celal Esad Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, ed. Ekrem Işın (İstanbul: İletişim Yayınları, 1993); Celal Esad Arseven, *Eski Galata ve Binaları*, ed. Dilek Yelkenci (İstanbul: Çelik Gülersoy Vakfı Yayınları, 1989); Celal Esad Arseven, *Güzel Sanatlar Terimleri Alanında Öncü Bir Çalışma, Sanâyi'-i Nefîse Istılâhâtı Mecmûası*, haz. Nurcan Yazıcı (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, 2000); Celal Esad Arseven, *Osmanlı Dönemi Mimarlık Sözlüğü, Istılâhât-ı Mi'mariyye*, çev. Şeyda Alpay (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2017).



DJELAL BEY BEN ESSAD

G. 2. Celal Esad Bey (*World Fair's Bulletin*, July 1903)

Asıl adı Mehmed Celaleddin olan Celal Esad Arseven 1875'te Beşiktaş'ta doğmuştur. Annesi Sakızlı Mustafa Efendi'nin kızı Fatma Suzidil Hanım, babası Tanzimat döneminin önemli figürlerinden Sadrazam Ahmed Esad Paşa'dır. Babasının erken ölümü nedeniyle amcası Kazım Paşa'nın yanında yetişmiştir.[21] İlköğrenimini evinin yakınındaki Taşmektep'te ve Hamidiye Okulu'nda yapmış, 1885'te Beşiktaş Askeri Rüştiyesi'nde, 1888'de de Galatasaray Mekteb-i Sultanisi'nde öğrenimine başlamıştır. Kısa süre sonra buradan ayrılıp 1889'da Mekteb-i Mülkiye'ye geçmiştir. Bu zaman zarfında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne de bir süre devam etmiştir. Babası asker olduğu için Sultan II. Abdülhamid'in (1842-1918) iradesi ile Mekteb-i Harbiye'de öğrenim görmesi istenmiş, 1891 senesinde askeri okulun Zadegân sınıfına kaydolmuş, buradan mülazım (teğmen) olarak mezun olmuştur.[22] Harbiye'deki öğrenimi sırasında Türk resminin önde gelen isimlerinden Hoca Ali Rıza'dan dersler alma fırsatı bulmuştur. Yine askerliği sırasında Türk-Yunan savaşı başladığında Yıldız Sarayı'nda Sultan II. Abdülhamid'in yaverliği görevine atanmıştır.[23]

21 Arseven, *Eski Galata ve Binaları*, 9.

22 Eyice, "Celal Esad Arseven, 1875-1971," 175-176.

23 Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, 15.

Mekteb-i Harbiye'den sonraki yıllarda Celal Esad tamamen sanata yönelmiştir. Cihangir'de bir evde yaşayan ve yaptığı resimlerle geçimi sağlayan Ressam Zonaro ile tesadüfen tanışmış ve kendisinden resim dersleri almıştır.[24] Viyana, Paris ve Berlin'e gidişi bu dönemden sonradır. Avrupa'nın çeşitli yerlerinde, çeşitli tekniklerde resim dersleri almış, 1895-1903 yılları arasında resim tekniğine ilişkin *Resim Kütüphanesi* başlıklı bir dizi kitap yayınlamıştır. Celal Esad'ın şehir tarihi ve mimari tarihe yönelmesiyse 1903 yılı itibariyledir. Aynı yıl St. Louis fuarı için hazırladığı eskizler ve yaptığı araştırmalar, kendi anlatımıyla, daha sonradan 1910 yılında Paris'te basılacak olan *Bizans ve Osmanlı Döneminde İstanbul* konulu kitabın da alt yapısını oluşturmuştur.[25]

Celal Esad'ın söz konusu sergi için yaptığı araştırma ve projelerin mimarlık tarihine ilişkin ilk ciddi çalışmaları olduğu anlaşılmaktadır. Sonrasında II. Meşrutiyet'i (1908) takip eden yıllarda resmi görevi olmaksızın yazılar yazmış, sanat ve arkeoloji araştırmaları yapmak için yurtiçi ve yurtdışında yaşamıştır. 1912'de Galata Tahrir-i Müsakkafat Reisliğine (bina kayıt dairesi) atanarak uzun aradan sonra ilk resmî görevini almıştır. Bir sene sonra Şehremaneti Umur-ı Fenniye ve İstatistik müdürü, I. Dünya Savaşı yıllarında da Kadıköy Belediye Dairesi Başkanı olmuştur.[26] Savaş yıllarında Viyana ve Berlin'de açılan Türk resim sanatı sergilerinin başında bulunmuştur.[27]

1920 yılında Sanayi-i Nefise Mektebinde *Belediyecilik ve Şehircilik, Mimarlık Tarihi, Şehircilik* derslerini 1940 yılına kadar aralıklarla sürdürmüştür. Aynı süreç içinde Darülbedayi (şehir tiyatrosu) Müdürlüğü ve İstanbul Ticaret Odası Neşriyat Müdürlüğü gibi görevlerde de bulunmuştur.[28] 1928'de Ticaret Odası tarafından Türk mallarını Avrupa pazarlarında tanıtmak amacıyla düzenlenen bir geziye başkanlık

24 Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, 48.

25 1911'de Paris'te yayımlanan bir dergide Bréhier Louis bu kitabın iki sayfalık bir tanıtımına yer vermiştir. Bréhier Louis özetle Celal Esad'ın Fransızcayı çok iyi kullanarak İstanbul'u ve Türk mimarisini Fransa'ya çok iyi anlattığını, Türk sanatının kaynağını Orta Asya'ya dayandırdığını dile getirmekte ve kitabın içeriğinden bahsetmektedir. Kitaba övgülerini sıralayan Louis, bu çalışmaya tek bir noktada eleştiri yapmaktadır. O da Rönesans'ta imparatorluğa katkıda bulunan mimarların göz ardı edildiği, Celal Esad'ın padişahların hizmetinde çalışan İtalyan sanatçıların bir listesini ve çalışmalarının kapsamını vermesinin iyi olacağı düşüncesidir. Louis'in burada Osmanlı ya da Anadolu Türk sanatını bir Doğu-Batı sentezine dayandırmak istemesi muhtemeldir. Bréhier Louis, "Djelal-Essad Bey, Constantinople, De Byzance à Stamboul," *Journal Des Savants* 9 (1911):44-45.

26 Eyice, "Celal Esad Arseven, 1875-1971," 176-177.

27 Savaş yıllarında Osmanlı dış işlerinin sıkça ilgilendiği konu Batılı devletler nezdinde kendini modern gösterebilmek ve böylece dışarıdan ekonomik ve siyasi anlamda yardım sağlayabilmektir. Bu amaçla Celal Esad'dan bu konuda bir rapor hazırlaması istenmiştir. Celal Esad hazırladığı raporda müttefik devletlerin önemli şehirlerinde Osmanlı modernleşmesini gösterebilecek resim sergileri ve konserler verilmesini önermiştir. Rapor kabul edilmiş ve önce Mabeyn-i Hümayun müzik şefi Zeki Bey seksen kişilik bir senfoni orkestrasıyla Beethoven, Wagner, Schubert ve Haydn'ın eserlerinden bir repertuar oluşturulmuştur. Topluluk bir Avrupa turnesi yaparak 1918'de yurda dönmüştür. Resim alanındaysa özellikle askeri konuların işlenmesi istenmiş ve Şişli'de bir atölye kurulmuştur. Ressamlar arasında Türk resminin ünlü isimleri İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Hikmet Onat, Sami Yetik ve Ali Sami de bulunmaktadır. Sergi önce Beyoğlu'nda açılmış ardından Celal Esad başkanlığında Viyana ve Berlin'e gönderilmiştir. Arseven, *Eski Galata ve Binaları*, 13.

28 Eyice, "Celal Esad Arseven, 1875-1971," 177.

etmiş ve aynı yıl buradaki izlenimlerini *Seyyar Sergi ve Seyahat İntibaları* adlı bir eserde yayımlamıştır.[29]

1920'li yılların sonunda Türk kültürünün kökenleri hakkında önemli çalışmalar yapmış, tarih, antropoloji, dil ve sanat ile Türklerin en eski ve köklü uygarlıklardan biri olduğunu kanıtlamak istemiştir. Bu anlamda özellikle İslam öncesi Türk dönemine ait incelemeler yapmış ve İslam ve Türk sanatının farklılıklarını ortaya koymak istemiştir. Böylece Batı'da İslam sanatları olarak adlandırılan Osmanlı ve Anadolu sanatlarını *Türk Sanatı* adıyla tanıtmanın daha doğru olduğunu ileri sürmüştür.[30]

1930 yılında Atatürk'ün hazırlanmasını istediği *Türk Tarihinin Ana Hatları* adlı projeye 1932 yılında destek vermiştir. Bu proje için yaptığı araştırmalar doğrultusunda *Türklerde Mimari* adlı eserini yazmıştır.[31] Bunu, Türk ve Arap-İran süsleme sanatları arasındaki farkı göstermek için yazdığı Fransızca *Les Arts Décoratifs Turcs* ve sonrasında 1943-1952 arasında yayımlanan beş ciltlik *Sanat Ansiklopedisi* izlemiştir.[32]

Celal Esad 1942'de İstanbul, 1946'da Giresun milletvekili olarak mecliste yer almıştır. 1951'de *Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kuruluna* üye seçilmiştir. İki yıl kurul başkanı olarak çalışmış, 1958'de istifa etmiş ve kurul üyeliğinden ayrılmıştır.[33]

Celal Esad, Cumhuriyet'in ilk yıllarında o dönem etkili olan *Öz Türkçe* akımının etkisiyle, sanat karşılığı kullanılan *Ar* kelimesinden türetilen *Arseven* soyadını almıştır.[34] Arseven üç defa evlenmiş, ilk evliliğinden bir kız bir erkek çocuğu olmuş ve 1971 yılında Kadıköy'de yaşamını yitirmiştir.[35]

St. Louis Dünya Fuarı (30 Nisan-1 Aralık 1904) ve Osmanlı Temsiliyeti

St. Louis Dünya Fuarı, ilk olarak 1903 yılında yapılması planlanan ancak daha geniş katılım için bir sene ertelenerek Amerika Birleşik Devletleri'nde düzenlenmiş üçüncü büyük fuardır.[36] XIX. yüzyılın bitiminde St. Louis, Missouri eyaletine bağlı, Amerika'nın en büyük dördüncü ve hızla büyüyen şehri durumundadır. St. Louis şeh-

29 Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, 22.

30 Kuban Arseven'in bu konuda vardığı sonuçları şu şekilde anlatmaktadır: *"Araplarda mübalâğalı bir süs zevki, İran eserlerinde tezyinî fantezi, Hint'te mistisizm ve karışıklık Türk Sanatında ise sadelik, mübalâğadan azadelik, şekillerin ahengi ve mantıkiliği vardı". Bu tanımlamalar sübjektif nitelikte olmakla beraber, farklılıkların ortaya konması yolunda önemli bir adım."* Doğan Kuban, "Celal Esad Arseven ve Türk Sanatı Kavramı," *Mimarlık* 72 (1969), 18.

31 Arseven, *Eski Galata ve Binaları*, 15.

32 Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, 23.

33 Eyice, "Celal Esad Arseven, 1875-1971," 177.

34 Arseven, *Eski Galata ve Binaları*, 15.

35 Eyice, "Celal Esad Arseven, 1875-1971," 178.

36 *Universal Exposition, St. Louis, U.S.A., 1904: Commemorating the Acquisition of Louisiana Territory: It's Story and Purpose, St. Louis: The Exposition 1904?*, erişim 10 Şubat 2019 https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31175014412988&view=1up&seq=3&size=125.

ri, kendisine rakip olan Şikago'da 1893'te düzenlenen bir uluslararası serginin başarılı sonuçlarından etkilenmiş ve şehrin 1803 yılında Fransızlardan satın alınmasının 100. yılını kutlamak amacıyla burada da benzer katılımlı bir fuar düzenlenmesi düşünülmüştür. Fikrin sahibi St. Louis eski belediye başkanı ve o sırada Missouri valisi olan David R. Francis'tir.[37]

Fuar alanı için sık ormanlık bir bölge olan *Forest Park* seçilmiştir. Buradaki ağaçların kesilmesi ve yeni düzenlemesine karşı çıkanlar olsa da yoğun bir çalışma sonucu parkın dönüşümü sağlanmıştır. Kanalizasyon sularının akıtıldığı ve her an sel oluşma riski olan bir derenin ıslahı, yeni alt yapı oluşturulması gibi zor ve pahalı bir süreçte, 15 bin kişilik bir ekip görev almıştır. Toplamda 15 milyon dolar harcanarak 1142 dönümlük bir alan üzerine çeşitli binalar inşa edilmiştir. Fuar binaları bu alan üzerine yelpaze oluşturacak şekilde konumlandırılmış ve yelpazenin en ucuna da sanat binası yerleştirilmiştir. [38] **(G. 3)**



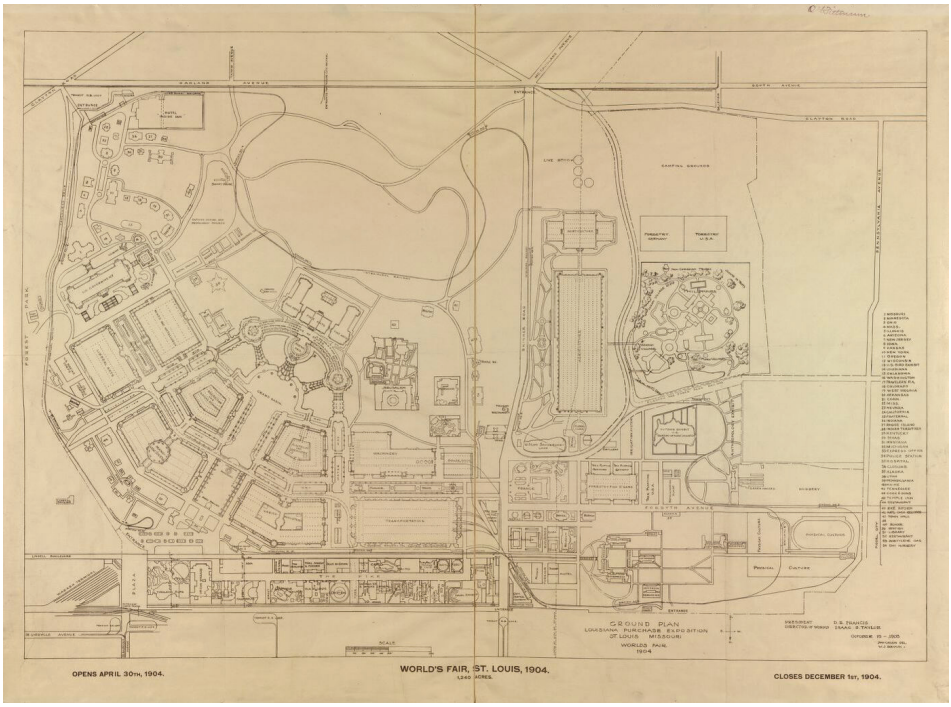
G. 3. Fuar Alanı Merkezi. (Grandeur of the Universal Exposition at St. Louis: 1904) https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c093552783;view=1up;seq=5/ erişim 10.02.2019

Fuarın ana girişi, ağaçlıklı bir yola çıkan ve kuzeydoğu köşesinde bulanan kapısıdır. Fuar, merkezinde peyzaj düzenlemesi olan, yeşil, sulak bir plato etrafında fabrika (üretim) binası, eğitim binası, sosyal bilimler binası, maden ve metalürji binası, çeşitli endüstri binaları, eğitim binası ve elektrikli binalarla çevrili suyolu, makine binaları, ulaşım binası, sanat müzeleri, yönetim binası, ziraat binası, bahçecilik binaları, yaban hayat ve balıkçılık binası, canlı yaşamı pavyonları ve daha birçok binadan oluşmakta-

37 Erik Mattie, *World's Fairs* (New York: Princeton Architectural Press, 1998), 118.

38 Mattie, *World's Fairs*, 118.

dır.[39] Bu çağdaş binaların hepsi Beaux-Arts stilinde yapılmıştır. Fuarda 47 dönümlük bir alan Filipin Yerlileri ve Amerikan kolonilerinin buradaki pahalı meyve üretim sergisi için ayrılmıştır. İnşası bir yıla yakın süren fuar alanının geri kalan kısmında yabancı ülke pavyonları yer almıştır.[40] **(G. 4)**



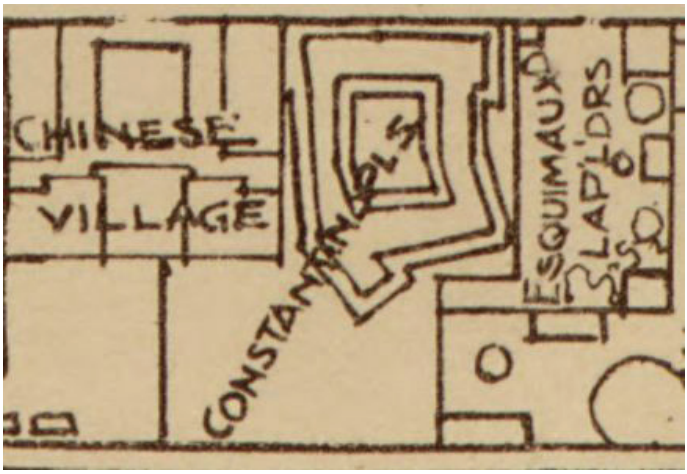
G. 4. St. Louis Fuar alanının planı. (https://www.loc.gov/resource/g4164s.ct002185/?r=0.436,0.318,1.194,0.431,0/ Erişim 10.02.2019)

Türk pavyonuysa fuar alanının en arkasında *Pike* olarak adlandırılan[41] geniş ve uzun bir yolun iki yanına konumlandırılmış Çin ve Eskimo pavyonları arasında *Constantinople* adıyla yer almaktadır **(G. 5).** Doğulu ve Batılı pavyonların birlikte yer aldığı bu yol üzerinde İstanbul pavyonunun Sibirya, Çin, Eskimo ile aynı sırada, Kahire'nin ise karşısında konumlandırılışı dikkat çekicidir.

39 *World Fair's Bulletin*, May 1903, 13.

40 Mattie, *World's Fairs*, 120.

41 Bu yol daha önce Şikago'da düzenlenen fuarda bir panayır yeri bulunmasına karşılık olarak düzenlenmiş ve kullanılmıştır.



G. 5. St. Louis Fuar alanında İstanbul Pavyonu (G. 4'ten ayrıntı)

Fuarda Türk pavyonuna oldukça küçük bir yer ayrıldığı görülmektedir ve kareye yakın bir plana sahip alan seçilebilmektedir.[42] Bunun nedeni muhtemelen fuara Osmanlı katılımının düşük olmasıdır. Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi'nde fuara ilişkin elde edilen 24 Recep 1321/16 Ekim 1903 tarihli bazı belgelerin padişahın katılımın sağlanması yönünde çıkarttığı mazbatalar olduğu görülmektedir.[43] 19 Recep 1321/11 Ekim 1903 bazı belgelerde ise yine katılımın sağlanması için gereken yardımın yapılması istendiği ve fuar fahri komiserliğine Washington Sefiri Şekib Bey'in tayin edildiği anlaşılmaktadır.[44]

Öte yandan bazı belgelerde birtakım özel girişimcilerin bu dönem *İslam dünyasının lideri olma* konumunu kullanırcasına padişahtan fuarla ilgili destek istediği anlaşılmaktadır.[45] Buna göre 30 Aralık 1903'te banker olan Bay Konta adında bir kişi sergiye birlikte katılmak istediğini sultana bildiren bir mektup yazmıştır. Bu kişi sergide Kudüs reprodüksiyonu ve Osmanlı pavyonu bulundurulmasını önermektedir ve en önemlisi de Halife Ömer Camii'nin tam bir canlandırılmasının yapılmasını istemektedir. Bunun karşılığında Osmanlı sergisine ait bütün ürünleri taşımayı, Hicaz demiryolu için bağış toplamayı ve bir Amerikan tersanesinde imal edilmekte olan *Mecidiye Kruvazörü'*nü suya indirip mürettebatını şirket hesabına kaydettirmeyi teklif etmektedir. Ayrıca camiye sultanın kendisinin imam ve müezzin atamasını da önermektedir. Eğer sultan kendisine sunulan teklifi kabul etmezse onu Mısır, Tunus, Fas

42 Fuara ilişkin çok sayıda kaynak olmasına ve bu kaynaklarda hemen hemen bütün ülkelerin sergi ve pavyonlarının fotoğrafları bulunmasına rağmen Osmanlı ya da Constantinopolis pavyonu hakkında bir görüntüye ulaşılamamıştır. Hatta aynı şekilde fuar alanını gösteren pek çok plan ya da harita bulunurken yalnızca bu kaynakta Constantinopolis pavyonunun yerine rastlanabilmiştir.

43 BOA, İ.HR., 386-7.

44 BOA, Y. PRK., BŞK. 71-6.

45 Selim Deringil, *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji-II. Abdülhamid Dönemi*, çev. Gül Çağalı Güven (İstanbul: Doğan Kitap Yayınları, 2014), 179.

ve Cezayir hükümetlerinden yardım istemekle tehdit etmektedir. Bu yardım isteme durumu, İslam dünyasının lideri olan bir ülkenin prestijini sarsmak anlamına gelmektedir. Osmanlı hariciyesi, sunulan tekliflerin avantaj sağladığına inanarak yabancı ülkelerin egemenliğindeki rakip Müslüman devletlere fırsat vermenin yanlış olduğu kanısında olsa da bu tekliflerin ne kadarına olumlu cevap verildiği kesin değildir. Ancak fuara gönderilen bütün mallara gümrük vergisinden muafiyet verilmesi bazı koşulların kabul edildiğini göstermektedir.[46]

Bu olaydan aylar öncesinde ise zaten fuara katılabilmek için bir Türk pavyonu projesi ve sergileri hazırlanmıştır. Ancak bu hazırlık yalnızca İstanbul'u kapsamaktadır. Celal Esad 1903 senesinin başında Sanayi-i Nefise'de çalışan üç Rum ressamla tanışmıştır. Bu ressamlar Beyoğlu'nda o dönem bulunması çok zor olan kadın modeller etrafında toplanıp resim yapılan bir gece atölyesi oluşturmuştur. Celal Esad bu atölyede bulunduğu sırada *Amerikalı Pangalo* isimli biriyle tanışmıştır. Pangalo, ona Amerika'daki St. Louis şehrinde açılacak olan sergiye eski İstanbul mahalleleri ve çarşısı konulu bir proje hazırlamasını ve yarışmaya katılmasını önermiştir. Celal Esad'ın bir ay kadar kısa bir süre içinde hazırladığı projesi kabul görmüş ve Amerika'dan kendisine fuara katılmak üzere bir davet gelmiştir.[47] Ancak o dönem yurtdışına çıkışlardaki bazı kısıtlamalar sebebiyle Amerika'ya gidememiştir.[48]

1903'te Amerika'da yayımlanan *Dünya Fuar Bülteni* Haziran sayısında bu konuya dair iki sayfalık bir yazıya yer verilmiştir.[49] Yazıda fuarın en ilgi çeken sunumlarından birinin Kapalıçarşı olduğu belirtilmekte ve çarşının İstanbul'daki yeri ve önemini vurgulanmaktadır. Ardından çarşının konumu verilmekte ve mimari yapısı anlatılmaktadır. Yazıda Kapalıçarşı kolonlar ve tonozlarla birbirine açılan bir labirente benzetilmektedir. Tahmini olarak 300 dükkândan oluştuğu ve 240'ının farklı iş yerlerine ait olduğu anlatılmaktadır. Yapının tarihinin Bizans dönemine kadar uzandığı, günümüze gelene kadar çok sayıda onarım geçirdiği ve en son onarımın 1894'teki *korkunç* depremden sonra yapıldığı belirtilmektedir. Çarşı, *Oryantal ya da Türk mimari üslubundadır* şeklinde tanımlanmaktadır. Ardından seçici kurulun Kapalıçarşı'nın sergilenecek bölümünü kararlaştırılırken zorlandığından ve *Nur-u Osmaniye* olarak anılan bir cami tarafında*ki kapının seçildiği belirtilmekte ve doğudan batıya düz bir şekilde uzanan Kalpakçılar Caddesi* ve çarşıya ait bazı sokak görünümlerine ait 11 adet çizimden bahsedilmektedir. Çarşının reprodüksiyonu yapılırken bütün caddelerin düzgünce birbirine bağlanarak ve en ufak detayları bile atlamadan yeniden üretildiği, sergi için ayrılan alanın küçük olması dolayısıyla sokakların kısaltılmasına rağmen perspektifin çok başarılı şekilde uygulandığı belirtilmektedir. Ardından Celal Esad

46 Deringil, *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji-II. Abdülhamid Dönemi*, 180.

47 Bu davet mektubu için bkz. Bülent Özer, "Celal Esad Arseven," *Mimarlık* 72 (1969), 23.

48 Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, 48.

49 *World Fair's Bulletin,* July 1903.

hakkında kişisel bilgiler verilerek eserlerinden övgüyle bahsedilmektedir. Devam eden bölümde Celal Bey'in Pangalo'nun teklifini kabul edip fuar için çizimleri hazırlaması Pangalo için bir şans olarak görülmektedir. Yazıya göre Celal Bey fuarla ilgili bir açıklamasında, *bu işi Türk imajının yanlış anlatılması ve tanıtılmasını önlemek, sultanın itibarını arttırmak istediği için kabul ettiğini* söylemiştir. Yazı, Pangalo'nun Mısır-St. Louis sergi şirketinin sahibi olduğu ve onun *Eames&Young* adlı bir firmayla Celal Bey'in çizimlerini sergilemek ve reprodüksiyonunu yapmak üzere anlaşma sağladığını belirterek sonlanmaktadır.[50]

1913 senesinde St. Louis fuarı hakkında yayımlanmış bir kitaptaysa buradaki bilgiler kısmen tekrarlanmakta ve Kahire ve İstanbul reprodüksiyonunu yapan şirketin aynı olduğu belirtilmektedir. Yazının sonunda çarşının fuar alanındaki sergisinde Türk esnaflar ve ürünleriyle gerçek bir sokak gibi canlandırıldığından bahsedilmektedir.[51]

Bugün İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı'nda Celal Esad Arseven'in Kapalıçarşı'ya ait 11 adet sokak, bazı Türk evi bulunan sokak ve cephe çizimlerini de içeren toplamda 14 adet çizimine ulaşılabilmektedir. Üzerindeki Romen rakamların-

50 St. Louis Fuarı ve Celal Esad'ın çizimlerinden Cephanecigil'in 2009'da tamamlanmış doktora tezinde kısaca bahsedilmektedir. Cephanecigil konuyu "*Celal Esad Bey bu projesinin resimlerinin hakkındaki bir yazı ile birlikte World"s Fair Bulletin-St Louis"in Temmuz 1903 sayısında yayınlandığını belirtmektedir. Ancak bu belirtilen yayında Celal Esad Bey'in çizimleri ya da inşa edilmiş projeye ilişkin görünümler yer almamaktadır. Metindeki ifadeye göre oldukça küçük bir alanda Kapalıçarşı'nın Nurosmaniye kapısı ve Kalpakçılar Caddesi ile birlikte toplam 11 caddesi, bunun yanı sıra çarşının dışından bir sokağın canlandırıldığı bir rekonstrüksiyon yapılmıştır. Metne eşlik eden görseller ise projenin değil Sébah-Joailler imzalı Kapalıçarşı görünümleri ile Celal Esad Bey'in kendi fotoğrafıdır. Metinde Celal Esad Bey'den de bahsedilmiş, eğitimi ve görevine değinildikten sonra kendisinin Türkiye'de sanatın gelişimine büyük katkısı olan bir kişi ve önde gelen sanat eleştirmenlerinden biri olduğu dile getirilmiştir. Celal Esad Bey'in bu projeyi yapmayı kabul etmesinin daha önceki sergilerde olduğu gibi vatanının yanlış temsil edilmesini önlemek maksatlı olduğu ayrıca ifade edilmiştir. Bu makalenin dışında, Celal Esad'ın söz konusu sergi için yaptığı çalışmaya dair bilinebilen tek görsel malzeme yazarın 1928 tarihli Türk Sanatı kitabında yer alan "Türk mahallesi" çizimidir."* şeklinde aktarmaktadır. Bkz. V. Gül Cephanecigil, "Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemlerinde Mimarlık Tarihi İlgisi ve Türk Eksenli Milliyetçilik (1873-1930)" (Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2009), 96.

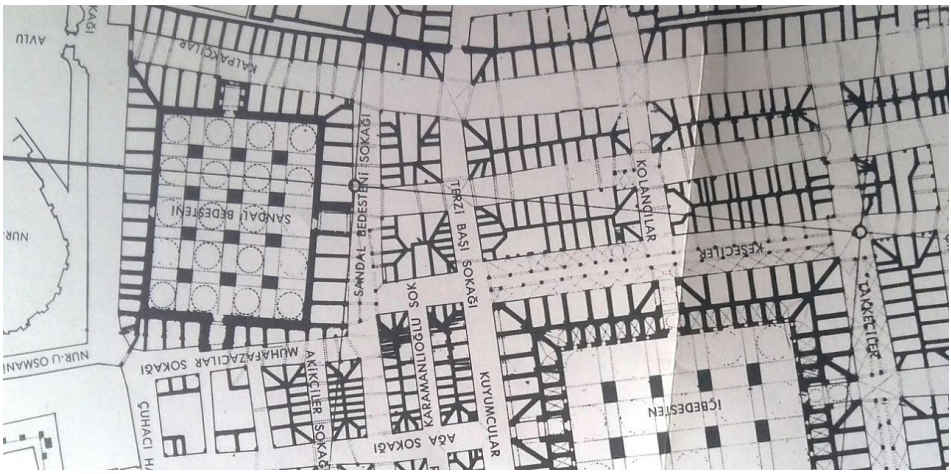
51 *Constantinople on the Pike was operated by the same company which reproduced Cairo. It introduced a new form of attraction in a faithful reproduction of the bazaars of Stamboul. The architectural sketches of the bazaars were drawn by Djelal Bey Ben Essad. One of the best art critics in Turkey, aide-de-camp to the sultan and son of the late Marshal Essad Pasha. The bazaars of Stamboul took in the whole quarter of Constantinople along the heights lying between the Golden Horn and the Sea of Marmora in the vicinity of the old forum of Theodosius. The bazaars were a labyrinth of narrow streets all under covered arcades supported by columns of different shapes. The buildings had a ground floor and very few had a second story. It is estimated that the bazaars contained over three thousand stores. Eleven sections of the bazaars were reproduced at St. Louis, and the gate selected as the entrance was that of the mosque of Nourl Osmanieh. It led to a replica of Kalpakdjilar djadessi or avenue running in a straight line from east to west to the extremity of the bazaars. A typical Turkish street was shown outside of the bazaars. Each street bore its proper relation to the other streets and the minutest details of the architecture were imitated. Notwithstanding the shortening of the streets to meet the requirements of the allotted space the difficulty of preserving perspective effects was accomplished to an astonishing degree. The bazaars were filled with Turkish merchants and their wares and illustrated the street life in that section of Constantinople*. David Rowland Francis, *The Universal Exposition of 1904, (*St. Louis 1913), 598, erişim 10 Şubat 2019
https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015010951427&view=1up&seq=9

dan çizimlerin 15 adet olduğu anlaşılmaktadır. Bunlardan XIII numaralı ve muhtemelen bir ev ya da evlerin bulunduğu sokak görünümü içeren çizime ulaşılamamıştır. Çizimler esas alınarak Kapalıçarşı'nın bir küçük taklidi yapılmış ve inşa edilen bu reprodüksiyon Türk ya da fuardaki adıyla İstanbul pavyonunu oluşturmuş ve söz konusu çizimler bu pavyonda sergilenmiştir. **(G. 6)**

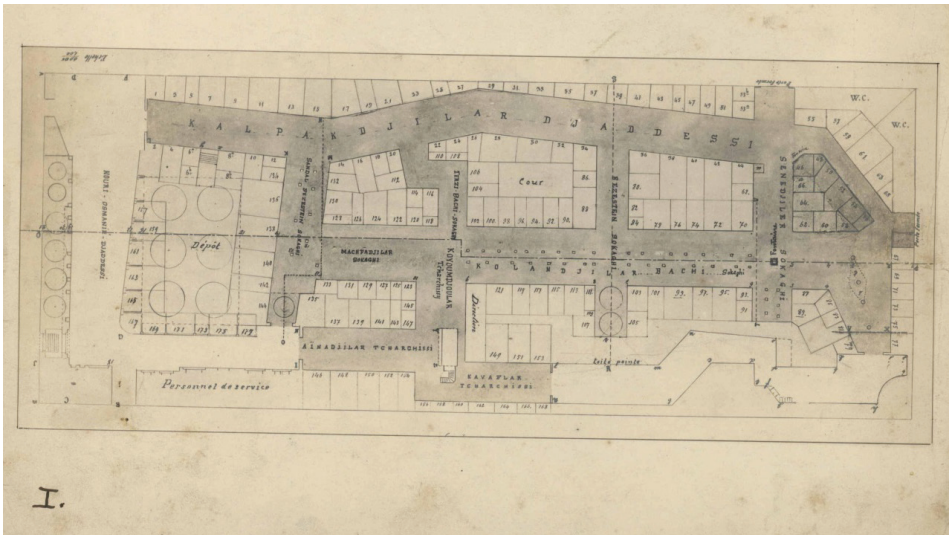


G. 6. Bir Kartpostalda Beyazıt'tan Nur-u Osmaniye'ye doğru Kapalıçarşı'nın sergilendiği bölüm. (Kaynak: https://archnet.org/media_contents/62098/ erişim 07.03.2019)

Celal Esad imzalı ve yine kendisinin, üzerinde St. Louis fuarı için hazırlanan projeye ait olduğunu belirttiği çizimler incelendiğinde, sergilenen bölümün gerçeğinden farklı olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçının I numaralı çizimi Kapalıçarşı'nın sergilenecek bölümüne ait plandır. Arseven'in daha önce bahsedildiği gibi sergi için büyük bölümü Kalpakçılar çarşısına ayırdığı görülmektedir. Bugünkü planlarla karşılaştırıldığında aynı isimli caddenin hemen arkasındaki dükkân ve depoların küçük ya da kısaltılmış şekilde çizildiği anlaşılmaktadır. Caddenin güneybatısında bulunan ve planda depo olarak adlandırılmış olan Sandal Bedesteni'nin gerçek plan üzerinde 20 kubbesi olduğu görülmektedir. **(G. 7)** Arseven'in çizimindeyse bu sayı 6'dır. **(G. 8)** Diğer dükkân ve sokaklar da buna benzer şekilde gösterilmiştir.



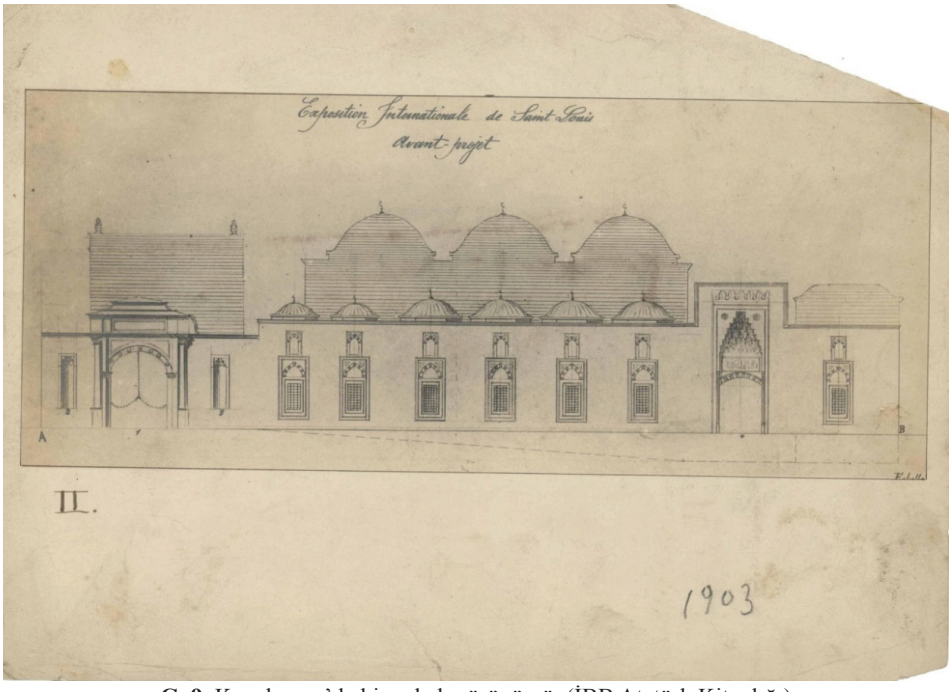
G. 7. Kapalıçarşı'nın St. Louis Fuarında sergilenen kısmının Planı. (Çelik Gülersoy, *Story of the Grand Bazaar***,** 1990)



G. 8. Kalpakçılar ve Nur-u Osmaniye caddeleriyle Kavaflar ve Aynacılar çarşıları ve civarı haritasının fotoğrafıdır. (İBB Atatürk Kitaplığı)

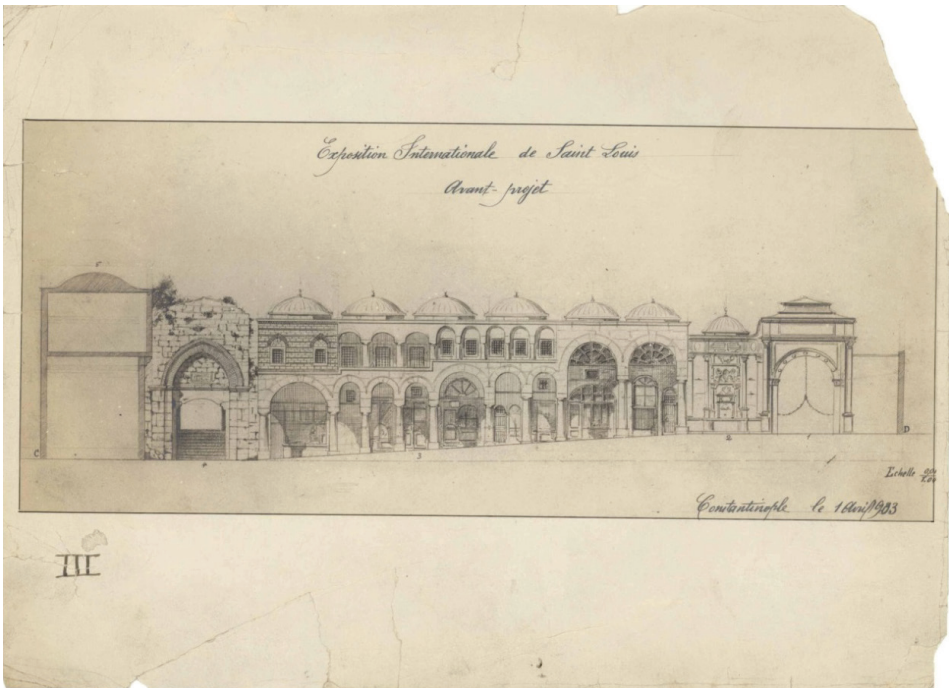
II ve VI. çizimler, çarşının dışarıdan görünümü yani cephe çizimleridir. Bugün tanınması oldukça güç olan bu cepheler en ufak detayıyla verilmiştir. İçlerinden tanınabilir durumda olanlar çarşı girişleridir. **(G. 9-G. 13)** Bunlardan 1894 depremi sonrasında çarşının ana caddesi olan Nur-u Osmaniye ile Beyazıt arasında uzanan Kalpakçılar Caddesi'nin iki ucuna yerleştirilenler, Sultan II. Abdülhamid zamanında yaygınlaşan Türk neo-klasik üslubunda yapılmıştır. Nur-u Osmaniye tarafında bulunan ve fuarda reprodüksiyonu yapılacak olan kapının mukarnaslı bir saçağı ve altında bir sivri kemeri vardır. Kemer alınlığı içinde devletin son döneminde her resmi bina-

ya konulan bir Osmanlı arması yer almaktadır. Armanın altında Hattat Sami Efendi tarafından yazılmış onarım kitabesi bulunmaktadır.[52] Çizimler içerisinde 5 kapı daha görülmekle birlikte bunlardan ikisi aynıdır. Renkli taşla oluşturulmuş yuvarlak kemerli ve ortasından zincir sarkan bu kapı, farklı iki cephe üzerinde gösterilmektedir. Ayrıca mukarnas kavsaralı klasik üslupta bir kapı, sivri kemerli ve harabe bir kapı ile yine renkli taşlarla oluşturulmuş basık kemerli bir kapının daha çizimi vardır. Bunlar çarşının farklı girişleri olmalıdır. Mukarnas kavsaralı klasik Türk mimari üslubunda olan kapı yine klasik mimariyi yansıtan bir binanın cephesinin ucunda gösterilmektedir. Bu yapı cephe kurgusu itibariyle Beyazıd Camii'ni yansıtmaktadır. Ancak 6 pencerenin ortasında bulunması gereken kapı en sağdadır. Sol uçtaysa başka bir kapı bulunmaktadır. Sanatçının burada çarşının Beyazıd tarafını yansıtmak istemiş olması muhtemeldir. Daha önce neo-klasik üslupta yapılmış Nur-u Osmaniye kapısının bir benzeri ancak daha sadesi olan, çarşının Beyazıd kapısı yerine Türk mimarisinin klasik üslubundan örnek sunulmak istenmiş olabilir. Çizimlerin içinde göze çarpan diğer bir unsursa sebil ve çeşmedir. Bugün Kapalıçarşı içinde ve civarında burada gösterildiği şekliyle bir sebil ve çeşmeye rastlanmamaktadır. O halde çeşme ve sebilin Celal Esad Arseven tarafından karakteristik özellikler taşıyan ve idealize edilmiş mimari örnekler olarak çarşıdan bağımsız ya da çarşıya ait unsurlar gibi sunulması olasıdır.



G. 9. Kapalıçarşı'da bir sokak görünümü. (İBB Atatürk Kitaplığı)

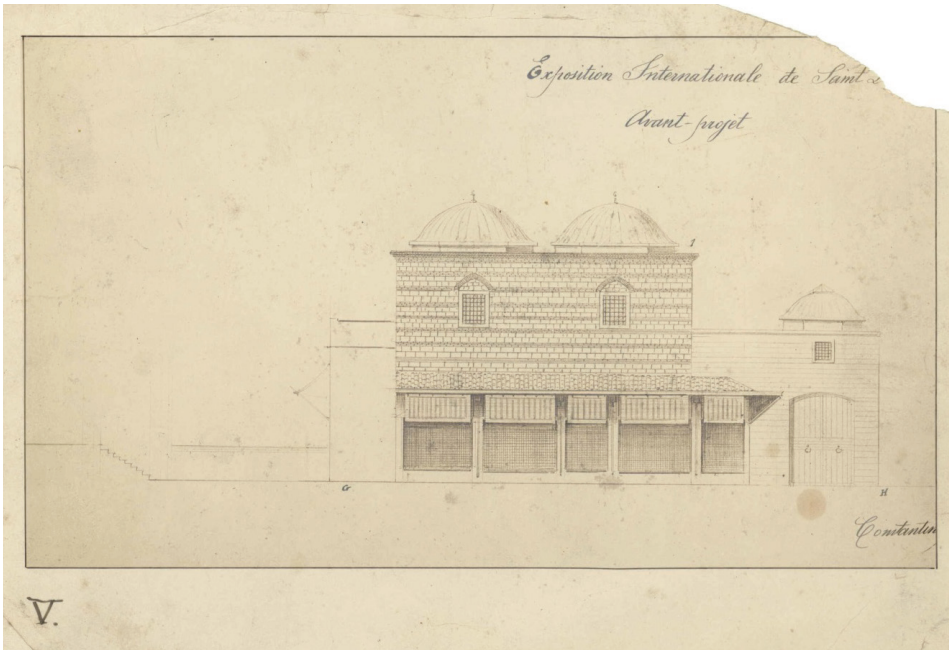
52 Semavi Eyice, "Büyük Çarşı," *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* 6 (1992), 509-513.



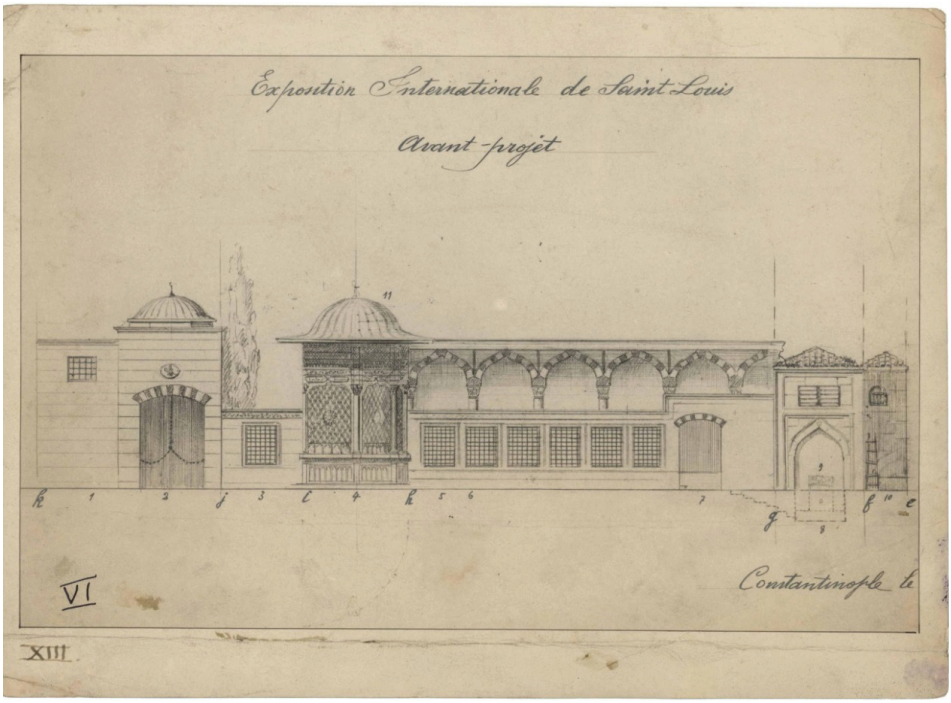
G. 10. Kapalıçarşı'da bir sokak ve dükkânların görünümü. (İBB Atatürk Kitaplığı)



G. 11. Kapalıçarşı'da bir sokak görünümü. (İBB Atatürk Kitaplığı)



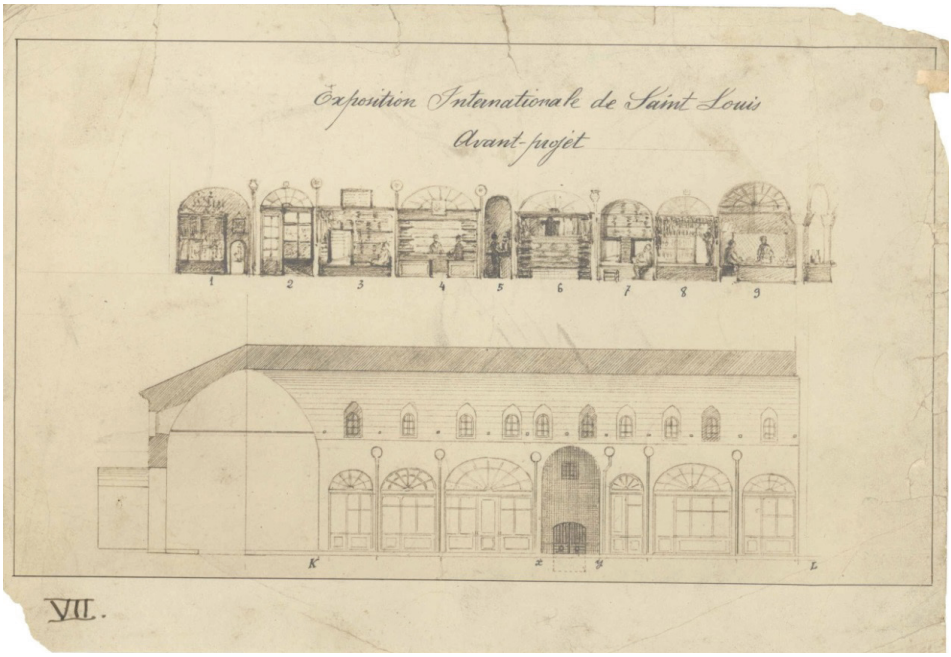
G. 12. Kapalıçarşı'dan bir hanın görünümü. (İBB Atatürk Kitaplığı)



G. 13. Kapalıçarşı civarında bir sokak görünümü. (İBB Atatürk Kitaplığı)

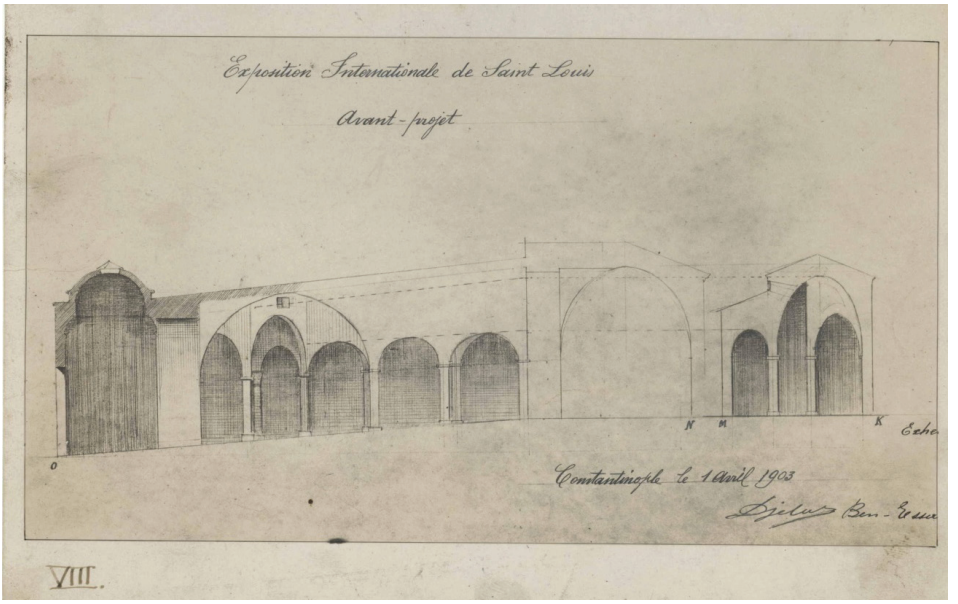
Çizimlerin yapıldığı günden bugüne çarşı birtakım değişiklikler ve onarımlar geçirmiş ve Celal Esad'ın çizimleri yaptığı tarihten sonra da iki büyük yangın görmüştür. Bunlardan ilki 9 Eylül 1943 gecesi çıkmış, birçok han ve dükkân yangından etkilenmiştir. Bu yangından 11 yıl sonra 26 Kasım 1954 gecesi çarşı tekrar bir yangın geçirmiş, bu sefer Kalpakçılar Caddesi üzerinde başlayan yangın Fesçiler, Yorgancılar, Elbiseciler, Yağlıkçılar sokaklarını tamamen, Örücüler, Kavaflar, Parçacılar sokaklarınıysa kısmen yakmıştır. Bu yangında Kapalıçarşı'nın beşte ikisi harap olmuş, onarımı ise beş yıl sürmüştür.[53] Bu nedenle söz konusu çizimleri bugünkü Kapalıçarşı görünümleriyle açıklamak oldukça zordur.

VII ve XI. çizimler Kapalıçarşı içinin çeşitli açılardan kesitlerini içermektedir. Bu beş değişik kesitte çoğu zaman aynı mekânın kotu, yönü ve kapsamı değişik şekilde sunulmuştur. Çarşının çeşitli açılardan gösterildiği bu beş şeklin sonuncusunda soğan kubbesi ve üçlü at nalı kemer açıklığıyla bir de köşk mescit çizimi yer almıştır. **(G. 14-G. 18)**

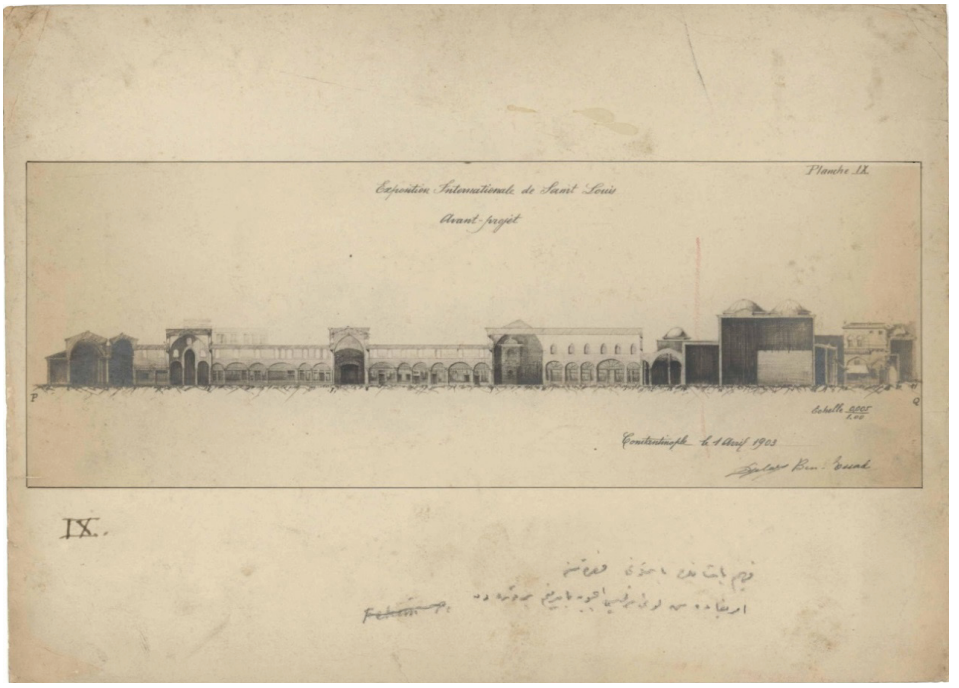


G. 14. Kapalıçarşı dükkânlarını gösteren kesit ve cephe çizimi. (İBB Atatürk Kitaplığı)

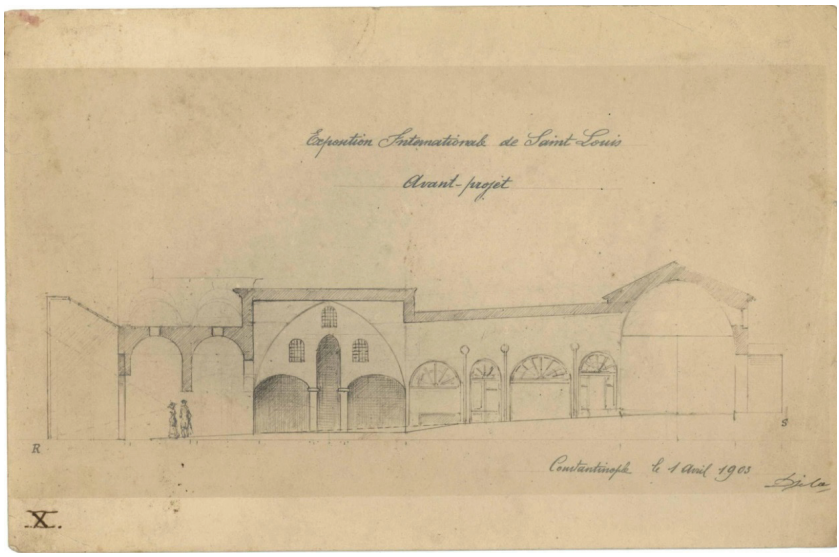
53 Eyice. "Büyük Çarşı," 511.



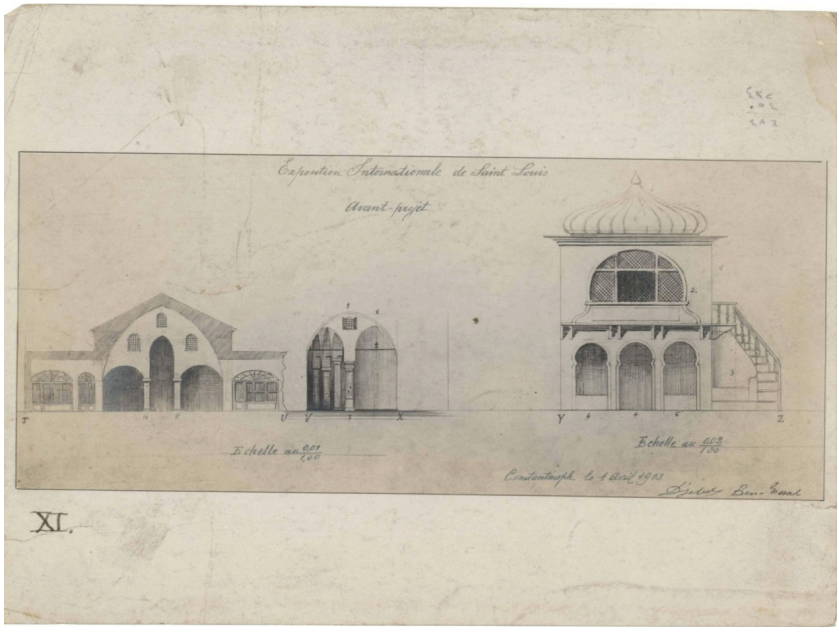
G. 15. Kapalıçarşı'da muhtemelen Kalpakçılar Çarşısı'na ait kesitler (İBB Atatürk Kitaplığı)



G. 16. Kapalıçarşı'nın çeşitli bölümlerine ait kesitler (İBB Atatürk Kitaplığı)



G. 17. Kapalıçarşı'da muhtemelen Kalpakçılar Çarşısı'na ait kesitler (İBB Atatürk Kitaplığı)



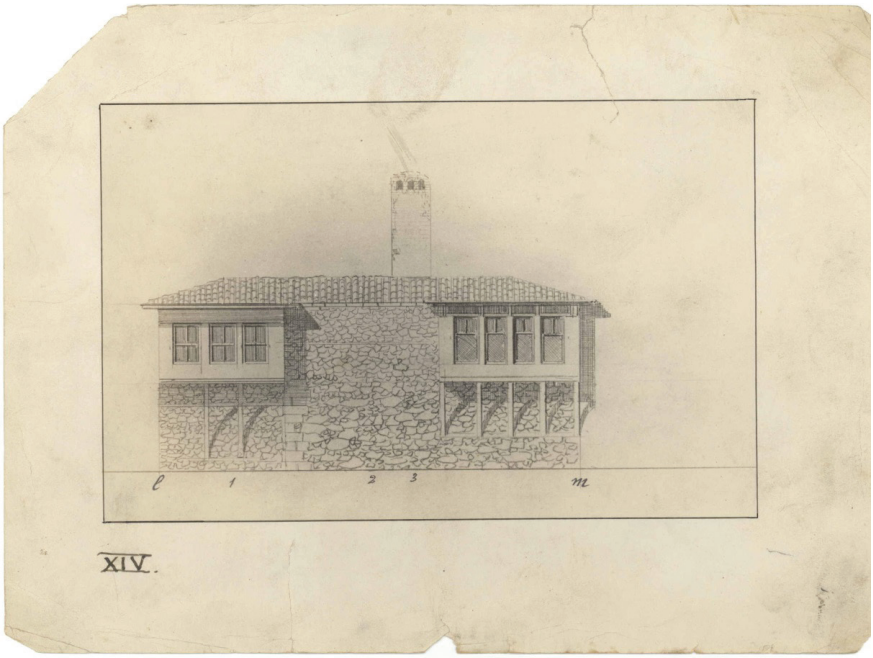
G. 18. Kapalıçarşı'nın içini gösteren kesitler (İBB Atatürk Kitaplığı)

XII, XIV ve XV. çizimlerse Türk mahallelerini tanıtmak adına çizilmiş cephe ve sokak görüntüleridir ve büyük olasılıkla sadece sergilenmiştir. **(G. 19-G. 21)** Bunlar muhtemelen İstanbul'da bazı evlerdir ve en ufak ayrıntılarına kadar resmedilmiştir. Kimisi daha basit kimisi daha gösterişli olan evler, taş, tuğla ve ahşap malzemeli

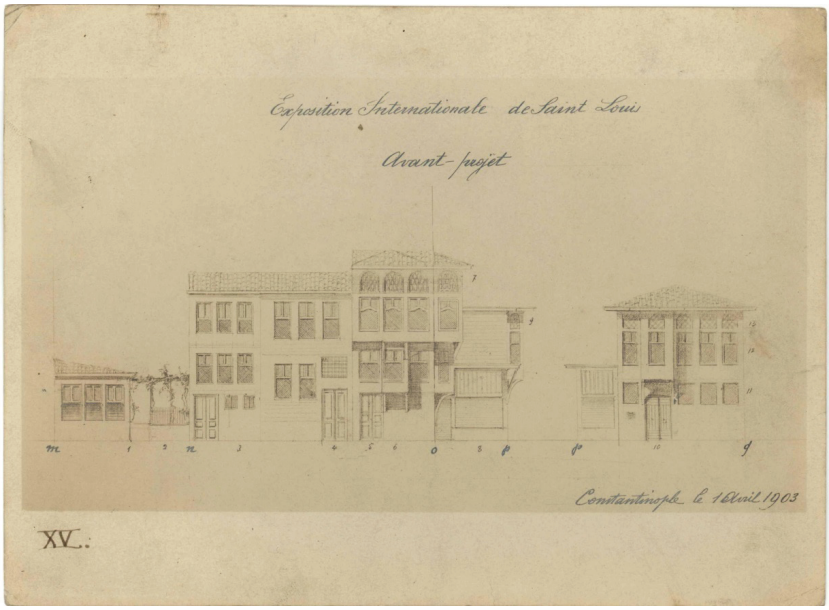
olarak, konsol, çıkma, pencerelerin önündeki ahşap paravanlar ve sundurmalarıyla geleneksel Türk konut mimarisini yansıtmaktadır.



G. 19. Türk mahallesi ve evi görünümü (İBB Atatürk Kitaplığı)



G. 20. Türk evi görünümü (İBB Atatürk Kitaplığı)



G. 21. Türk mahallesi ve evi görünümü (İBB Atatürk Kitaplığı)

Sonuç

Osmanlı İmparatorluğu açısından sergiler, kendisini ifade edebilmek için çoğu zaman bir araç olmuştur. Fuarlara katılmakla bir taraftan Müslüman dünyanın halifesi ve temsilcisi, bir taraftan modern dünya ülkeleri içinde saygın bir devlet olduğunu göstermek istemiştir. Avrupa'da ortaya çıktığı dönemde fuarlarda mimari temsiller bulunmazken sonradan kültür odaklı sergilere ilgi artmış ve bunun sonucu mimari sergiler hazırlanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu fuarların büyük bir kısmına çeşitli mimarlık eserleriyle ve hepsinde yabancı bir mimarın Türk mimarisini esas alan tasarımlarıyla katılmıştır. *1904 St. Louis Fuarı*'ndaysa Osmanlı'ya küçük bir alan ayrılmış ve çeşitli ürünler bu fuarda sergilenmiştir. Fuara ilişkin çok sayıda görsel kaynak bulunmakla birlikte bunlar içinde Osmanlı pavyonunu tam manasıyla gösteren bir kaynağa ulaşılamamaktadır. Nitekim bugüne kadar bu sergiye Osmanlı'nın Kapalıçarşı reprodüksiyonuyla katıldığına sınırlı sayıda kaynaktaki bilgilerle değinilmiş, sergi için yapılan projeler hiç görülmemiştir.

Serginin yapılacağı 1904 senesinde imparatorluk çöküş dönemini yaşamakta ve maddi imkânsızlıklarla boğuşmaktadır. Celal Esad Arseven, bu yıllarda sultanın yakınında olmasına rağmen siyasi ya da ekonomik sebeplerle sergiye gönderilmemiştir. Kendi ağzından yayımlanan hatıra kitabında sultanın bu sergiye gitmesine izin vermediğini dile getirmiş ancak sebebini belirtmemiştir. 1903 senesinin Nisan ayında yaklaşık bir ay gibi kısa bir sürede hazırladığı Kapalıçarşı ağırlıklı olmak üzere çeşitli sokak ve ev görünümleriyle Türk mimarisini yansıtan üslup ve özelliklerdeki mimari elemanlarını sergilemeye çalışmıştır. Yine fuar bültenine verdiği röportajda kendi

deyimiyle amacı "Türk mimarisini doğru tanıtmak ve sultanın şöhretini arttırmaktır". Amerikalı Pangalo'nun aracılık ettiği bu sunum kuşkusuz Celal Esad Arseven için de yeni ufuklar açmış, Türk mimari tarihine ilişkin bilgi ve araştırmalarının temelini oluşturmuştur. Bu projeyi hazırladıktan sonra yaptığı araştırmaları kitap olarak yayımlamıştır. Fransızca olarak hazırladığı bu kitap yazıldığı dönemde bile övgüler almayı başarmıştır. Hiç kuşku yok ki Celal Esad Arseven Türk sanat tarihi için önemli bir figürdür, yapıtları ve eserlerinin niteliği üzerinde durulmayı hak etmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Adıgüzel, Hatice. "Bir Tasarımın İzinde: Yeni Bulgular Işığında Raimondo D'Aronco'nun İlk İstanbul Projesi Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi." *METU JFA* 36, no. 1 (2019): 157–182. Erişim 19 Kasım 2019, http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/articles/metujfa2019104.pdf

Akozan, Feridun. *Celal Esad Arseven'in Biyografisi.* Demirbaş No: Bel_Mtf_003701. Erişim 7 Mart 2019, http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/kutuphane3/Evraklar/Bel_Mtf_003701.pdf

Arseven, Celal Esad. *Eski Galata ve Binaları*. Ed. Dilek Yelkenci. İstanbul: Çelik Gülersoy Vakfı Yayınları, 1989.

Arseven, Celal Esad. *Güzel Sanatlar Terimleri Alanında Öncü Bir Çalışma, Sanâyi'-i Nefîse Istılâhâtı Mecmûası*. Ed. Nurcan Yazıcı. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, 2000.

Arseven, Celal Esad. *Osmanlı Dönemi Mimarlık Sözlüğü, Istılâhât-ı Mi'mariyye*. Çev. Şeyda Alpay. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2017.

Arseven, Celal Esad. *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*. Ed. Ekrem Işın. İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.

Celal Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri. Ed. Banu Mahir, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası, 2000.

Çelik, Zeynep. *Displaying the Orient-Architecture of İslam at Nineteenth-Century World's Fair*. Berkeley: University of California Press, 1992.

Cephanecigil, V. Gül. "Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemlerinde Mimarlık Tarihi İlgisi ve Türk Eksenli Milliyetçilik (1873-1930)." Doktora tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, 2009.

Deringil, Selim. *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji-II. Abdülhamid Dönemi*. Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul : Doğan Kitap Yayınları, 2014.

Eyice, Semavi. "Büyük Çarşı." *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* 6 (1992):509-513.

Eyice, Semavi. "Celal Esad Arseven, 1875-1971." *Belleten* 36 (1972): 173–202.

Francis, David Rowland. *The Universal Exposition of 1904, St. Louis 1913*. Erişim 10 Şubat 2019
https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015010951427;view=1up;seq=9.

İnalcık, Halil. "Osmanlılar'da Batı'dan Kültür Aktarması Üzerine." *Osmanlı İmparatorluğu-Toplum ve Ekonomi*. İstanbul: Eren Yayınları, 1993, 195-200.

İrade Hariciye (İ.HR.), 386-7. (24 Recep 1321), Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Osmanlı Arşivi.

Gülersoy, Çelik. *Story of the Grand Bazaar.* İstanbul: İstanbul Kitaplığı, 1990.

Kuban, Doğan. "Celal Esad Arseven ve Türk Sanatı Kavramı." *Mimarlık* 72 (1969): 18–20.

Louisiana and the Fair: An Exposition of the World, Its People, and Their Achievements 5. Ed. James William Buel (St. Louis: World's Progress Publishing Company, 1904). Erişim 1 Şubat 2019, https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc2.ark:/13960/t1cj89b26;view=1up;seq=10.

Louis, Bréhier. "Djelal-Essad Bey, Constantinople. De Byzance à Stamboul." *Journal Des Savants* 9 (1911): 44-54.

Mattie, Erik. *World's Fairs*. New York: Princeton Architectural Press, 1998.

Önsoy, Rıfat. "Osmanlı İmparatorluğu'nun Katıldığı İlk Uluslararası Sergiler ve Sergi-i Umumi-i Osmani 1863 İstanbul Sergisi." *Belleten* 185 (1983): 195–235.

Özer, Bülent. "Celal Esad Arseven." *Mimarlık* 72 (1969): 21–24.

Şirin, İbrahim. "Dünya Fuarları ve Osmanlı Modernleşmesi." *History Studies* 9/2 (2017): 189–204.

Tunaya, Tarık Zafer. *Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri*. İstanbul: Yedigün Matbaası, 1960.

Universal Exposition, St. Louis, U.S.A., 1904: Commemorating the Acquisition of Louisiana Territory: It's Story and Purpose, St. Louis: The Exposition 1904. Erişim 10 Şubat 2019 https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31175014412988;view=1up;seq=3;size=125.

World Fair's Bulletin, 1903.

Yazıcı, Nurcan. "19. Yüzyıl Uluslararası Sergilerinde Bir Osmanlı Simgesi-III. Ahmet Çeşmesi." *Toplumsal Tarih* 134 (2005): 84-91.

Yazıcı, Nurcan. "Uluslararası Sergilerde Osmanlı Mimarisi'nin Sunumu." *Arkitekt* 500 (2004): 18–31.

Yıldız Perakende Evrakı Mabeyn Başkitabeti (Y. PRK. BŞK.), 71-6. (19 Recep 1321), Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Osmanlı Arşivi.

İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e- Kaynaklar, Demirbaş No: Bel_Mtf_003724

Exposition Internationale de Sant - Louis avant projét. Planche VIII. [Celal Esat Arseven'in Uluslararası Sant - Louis fuarına Türk Mimarisi örneklerinin yer aldığı Eminönü - Kalpakçılar ve Nuruosmaniye caddeleri ile Kavaflar ve Aynacılar çarşıları ve civarı haritasının fotoğrafıdır] (http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/kutuphane3/Evraklar/Bel_Mtf_003724.pdf. /Erişim 05.03.2019)

İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e- Kaynaklar, Demirbaş No: Bel_Mtf_003717

Exposition Internationale de Sant - Louis avant projét. Planche II. [Celal Esat Arseven'in Uluslararası Sant - Louis fuarına Türk Mimarisi örneklerinden çizdiği projedir] (http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/kutuphane3/Evraklar/Bel_Mtf_003717.pdf/Erişim 05.03.2019)

İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e- Kaynaklar, Demirbaş No: Bel_Mtf_003715

Exposition Internationale de Sant - Louis avant projét. Planche III. [Celal Esat Arseven'in Uluslararası Sant - Louis fuarına Türk Mimarisi örneklerinden çizdiği projedir] (http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/kutuphane3/Evraklar/Bel_Mtf_003715.pdf/Erişim 05.03.2019)

İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e- Kaynaklar, Demirbaş No: Bel_Mtf_003712

Exposition Internationale de Sant - Louis avant projét. Planche IV. [Celal Esat Arseven'in Uluslararası Sant - Louis fuarına Türk Mimarisi örneklerinden çizdiği projedir] (http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/kutuphane3/Evraklar/Bel_Mtf_003712.pdf/Erişim 05.03.2019)

İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e- Kaynaklar, Demirbaş No: Bel_Mtf_003714

Exposition Internationale de Sant - Louis avant projét. Planche V. [Celal Esat Arseven'in Uluslararası Sant - Louis fuarına Türk Mimarisi örneklerinden çizdiği projedir] (http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/kutuphane3/Evraklar/Bel_Mtf_003714.pdf/Erişim 05.03.2019)

İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e- Kaynaklar, Demirbaş No: Bel_Mtf_003713

Exposition Internationale de Sant - Louis avant projét. Planche VI. [Celal Esat Arseven'in Uluslararası Sant - Louis fuarına Türk Mimarisi örneklerinden çizdiği projedir] (http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/kutuphane3/Evraklar/Bel_Mtf_003713.pdf/Erişim 05.03.2019)

İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e- Kaynaklar, Demirbaş No: Bel_Mtf_003711

Exposition Internationale de Sant - Louis avant projét. Planche VII. [Celal Esat Arseven'in Uluslararası Sant - Louis fuarına Türk Mimarisi örneklerinden çizdiği projedir] (http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/kutuphane3/Evraklar/Bel_Mtf_003711.pdf/Erişim 05.03.2019)

İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e- Kaynaklar, Demirbaş No: Bel_Mtf_003723

Exposition Internationale de Sant - Louis avant projét. Planche VIII. [Celal Esat Arseven'in Uluslararası Sant - Louis fuarına Türk Mimarisi örneklerinden çizdiği projedir] (http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/kutuphane3/Evraklar/Bel_Mtf_003723.pdf/Erişim 05.03.2019)

İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e- Kaynaklar, Demirbaş No: Bel_Mtf_003721

Exposition Internationale de Sant - Louis avant projét. Planche IX. [Celal Esat Arseven'in Uluslararası Sant - Louis fuarına Türk Mimarisi örneklerinden çizdiği projedir] (http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/kutuphane3/Evraklar/Bel_Mtf_003721.pdf/Erişim 05.03.2019)

İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e- Kaynaklar, Demirbaş No: Bel_Mtf_003722

Exposition Internationale de Sant - Louis avant projét. Planche X. [Celal Esat Arseven'in Uluslararası Sant - Louis fuarına Türk Mimarisi örneklerinden çizdiği projedir] (http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/kutuphane3/Evraklar/Bel_Mtf_003722.pdf/Erişim 05.03.2019)

İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e- Kaynaklar, Demirbaş No: Bel_Mtf_003719

Exposition Internationale de Sant - Louis avant projét. Planche XI. [Celal Esat Arseven'in Uluslararası Sant - Louis fuarına Türk Mimarisi örneklerinden çizdiği projedir] (http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/kutuphane3/Evraklar/Bel_Mtf_003719.pdf/Erişim 05.03.2019)

İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e- Kaynaklar, Demirbaş No: Bel_Mtf_003718

Exposition Internationale de Sant - Louis avant projét. Planche XII. [Celal Esat Arseven'in Uluslararası Sant - Louis fuarına Türk Mimarisi örneklerinden çizdiği projedir] (http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/kutuphane3/Evraklar/Bel_Mtf_003718.pdf/Erişim 05.03.2019)

İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e- Kaynaklar, Demirbaş No: Bel_Mtf_003720

Exposition Internationale de Sant - Louis avant projét. Planche XI. [Celal Esat Arseven'in Uluslararası Sant - Louis fuarına Türk Mimarisi örneklerinden çizdiği projedir] (http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/kutuphane3/Evraklar/Bel_Mtf_003720.pdf/Erişim 05.03.2019)

İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e- Kaynaklar, Demirbaş No: Bel_Mtf_003716

Exposition Internationale de Sant - Louis avant projét. Planche XV. [Celal Esat Arseven'in Uluslararası Sant - Louis fuarına Türk Mimarisi örneklerinden çizdiği projedir] (http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/kutuphane3/Evraklar/Bel_Mtf_003716.pdf/Erişim 05.03.2019)

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Art-Sanat

Art-Sanat, 13(2020): 117–141

DOI: 10.26650/artsanat.2020.13.0005
http://dergipark.gov.tr/iuarts

Başvuru: 03.04.2019
Revizyon talebi: 21.11.2019
Son revizyon teslimi: 05.12.2019
Kabul: 21.01.2020

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

İstanbul ve Tekirdağ Rüstem Paşa Camilerinin Konum ve Mimari Özelliklerine Göre Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi

Comparative Examination of the Istanbul and Tekirdağ Rüstem Pasha Mosques in Accordance with Location and Architectural Properties

Sezgi Giray Küçük*

Öz

Osmanlı Klasik Dönemi'nin başarılı ticaret adamlarından Rüstem Paşa'nın, önemli ticaret noktalarına inşa edilmiş İstanbul-Eminönü ve Tekirdağ-Rodosçuk'taki Rüstem Paşa camileri, pek çok yönden benzer özellikler göstermekle birlikte bazı yönlerden de farklılaşmaktadır. Bu çalışmada, her ikisi de Mimar Sinan tarafından tasarlanan yapıların biçimlenme özellikleri incelenmiş, benzerlik ve farklılıklarının ortaya çıkmasına sebep olan etmenler, camilerin Mimar Sinan camileri plan tipi gelişimi içerisindeki yerleriyle yapıların konum, planlama, malzeme ve cephe özelliklerine bağlı olarak irdelenmiştir. Sonuçta kara ve deniz üzerinden ticaret yapılan, stratejik noktalarda konumlanmış bu camilerin tasarımında, mimarının aynı olmasına rağmen, bazı zorlayıcılıkların önemli rol oynadığı görülmüştür. Bunlar, yapının konumu, konuma bağlı olarak şekillenen mimarisi, baninin vefatından önce veya sonra yapılmış olması, süsleme öğelerinin kullanımında yöresel etkiler ve yapı malzemeleri şeklinde sıralanabilir. Yaklaşık on yıl arayla inşa edilmiş olan camilerin her ikisi de kubbeli, çift revaklı ve tek minarelidir. İstanbul'daki cami, payitahtın en geniş kubbeli veziriazam camisi olması, yoğun çini kullanımı ve mimarisinde kullanılan diğer süsleme öğeleri göz önüne alındığında döneminin ünik örneklerindenken, Tekirdağ'daki cami mimari özelliklerine bağlı olarak daha taşralı bir karakter sergilemektedir.

Anahtar Kelimeler
Rüstem Paşa, Cami, Tekirdağ, Eminönü, Mimari

Abstract

The mosques of Rüstem Pasha, one of the most successful businessmen of the Ottoman Classical Period, located in Istanbul-Eminönü and Tekirdağ-Rodosçuk, show similar features in many ways but also differ in some respects. In this study, the formation features of these mosques both of which were designed by Architect Sinan, are examined, and the factors causing similarities and differences are analized according to the position of the mosques in the plan type evolution of Architect Sinan's mosques and also according to the location, planning, material and facade characteristics of the buildings. This study concludes that, despite the architect of both mosques being the same person, some challenging factors played an important role in the design of the mosques, both of which are located at strategic sea and land trading point . The afore-mentioned challenging factors are the location of the buildings and their architecture in the light of this location, the fact that they were built before or after the death of the ban, and local influences on the use of ornamental elements and building materials. Both of the mosques are domed, double-porticoed and single-minaret and were built at about a 10 year interval. While the mosque in Istanbul is the largest vizier mosque of payitaht with a dense usage of tiles and other ornamental elements used in its architecture, the mosque in Tekirdağ displays a more provincial character, as seen in its architectural features.

Keywords
Rüstem Pasha, Mosque, Tekirdağ, Eminönü, Architecture

* **Sorumlu Yazar:** Sezgi Giray Küçük (Öğr. Gör. Dr.), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Meslek Yüksek Okulu, Mimari Restorasyon Programı, İstanbul, Türkiye. E-posta: sezgi.giray.kucuk@msgsu.edu.tr ORCID: 0000-0002-4556-4331

Atıf: Giray-Kucuk, Sezgi. "İstanbul ve Tekirdağ Rüstem Paşa Camilerinin Konum ve Mimari Özelliklerine Göre Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi." *Art-Sanat, 13* (2020): 117–141. https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0005

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

Extended Summary

Rüstem Pasha, one of the most successful traders of the Ottoman Classical Period, was an important statesman who was the grand vizier in the period of Suleiman the Magnificent (1520-1566). He was also known for his skill in commercial and financial affairs and played an important role in the development of the imperial treasury. The relationship of the Pasha with trade was also reflected in the structures he has built, and the mosques he built are located in commercially important regions. In the name of Rüstem Pasha, nine mosques were built during and after his life. Six of them have changed radically and lost their original identity. Two of the other three mosques, which still today retain many of their original features, are domed, and the other mosque is roofed. The Rüstem Pasha Mosques in İstanbul and Tekirdağ, which differed from the Pasha's other seven mosques because of having domes, but which resemble each other in some respects, were examined within the scope of the study. The positions of the mosques in the architecture of Architect Sinan and the location, planimetric, facade features and material and ornamental elements of the mosques, both of which were designed by Architect Sinan, were compared and a table was created.

The mosques, which were built in different geographical locations, are located adjacent to major ports. While the mosque in Tekirdağ was built in a complex, in 1553 when Rüstem Pasha was alive, the mosque in İstanbul was built independently and after the death of Rüstem Paşa. Therefore, the construction date of the mosque, which does not have an inscription, is not clearly known. However, researchers have dated it between 1561-1564. İstanbul Rüstem Pasha Mosque was built in Eminönü, where the urban fabric is intense, on a restricted and very valuable area. For this reason, it was designed as fevkâni, the shops and the fountain being located on street level and the mosque on an upper level. Raising the mosque not only increased the commercial potential of the place, but also increased the visibility of the superstructure. The Rüstem Pasha Mosque in Tekirdağ was built as a complex in a relatively empty and less valuable area compared to the mosque in Istanbul. Both mosques have a dome, a double portico and a single minaret. Istanbul Rüstem Pasha Mosque has the largest dome built by Architect Sinan for grand viziers. The first examples of double-portico mosques are found in the monumental buildings of Rüstem Pasha and his family. The first double portico construction in Istanbul is seen in the mosque of Rüstem Pasha's wife Mihrimah Sultan, in Üsküdar, and the next is by Rüstem Pasha's brother (Sinan Pasha) in the mosque in Beşiktaş. This is followed by the Istanbul Rüstem Pasha Mosque. A double portico was used to ensure that more people could pray indoors and to show the mosque in a more imposing way when considering the perspective of the mosque.

In the mosques which consisted of a harim, exterior and interior porticoes, the exterior portico surrounds the interior portico from the east and west sides. A five-unit interior portico was used in both mosques. While the interior portico at the mosque

in Istanbul is in line with the northern wall, it is wider than the northern wall of the mosque in Tekirdag. Due to the limited space in the mosque in Istanbul, the harim was extended to the east and west sides and expanded into three sections. In the mosque in Tekirdag, the harim is single-sectioned and a domed cube. Squinches were used in both mosques as the transition elements to the dome, but the squinches in the mosque in Tekirdağ were three sliced.

When examined in terms of material diversity and ornamental quality, it is clear that Istanbul Rüstem Pasha Mosque is richer. In both mosques, küfeki and Marmara marble are the most commonly used materials. However, the serpentine breccia, Kestanbol granite, Karystos marble and Kütahya tiles used in the interior of the mosque and porticoes in Istanbul Rüstem Paşa Mosque, provided material diversity in contrast to Tekirdağ Rüstem Paşa mosque. In the portico and courtyard floors, şeşhane bricks were used in Tekirdag and marble was used in İstanbul. In the column headings, muqarnas and baklava in Istanbul, conic, baklava and a small number of muqarnas ornamentation in Tekirdağ were used. Briefly, the architectural elements used in the Istanbul Rustem Pasha Mosque were frequently used in the capital Istanbul, while those of the Tekirdağ Rüstem Pasha Mosque were made with simpler labor. In addition, Istanbul Rüstem Pasha Mosque is a unique example of its period with its intense tile use in the interior.

When the façade features are evaluated, the dome which sits on an octagonal base in both mosques, is supported by eight buttresses. While in the mosque in Istanbul, the central dome is emphasized by the quarter domes, there is only the central dome in the mosque in Tekirdağ. While in the mosque in Istanbul, the central dome is emphasized by the quarter domes and has a wavy eave, in the mosque in Tekirdağ there is only the central dome and its eave is flat. In the mosque in Istanbul, separation of harim and secondary spaces on the sides were reflected in the facade and a dynamic facade was formed. In addition, creating a wall between the inner portico and the dome also increased the facade dynamism. Since the mosque in Tekirdağ is not divided in the interior, its facade is not as dynamic as the mosque in Istanbul. Also, the continuation of the lead top cover of the dome with the inner portico makes the façade less varied.

As a result of this comprehensive review, some challenging factors came to light, all of which played an important role in the design of Istanbul and Tekirdağ Rüstem Pasha Mosques, which are located at strategic points. These can be listed as the location of the building, its architecture on the light of the location, the fact that it was made before or after the death of the ban, the local influences on the use of ornamental elements and the building materials.

Giriş

Osmanlı Klasik dönem mimarisinin şekillenmesinde büyük pay sahibi olan Mimar Sinan, baş mimarlık yaptığı 1539-1588[1] yılları arasında 470'den fazla[2] yapının tasarım ve inşasından sorumlu olmuştur. Sinan, padişahlar, şehzadeler, haseki ve valide sultanlar, padişah kızları ve damatları, veziriazamlar, vezirler, beylerbeyiler, sancakbeyleri gibi çok çeşitli kişiler adına pek çok eser inşa etmiştir. Kanuni Sultan Süleyman'ın damadı, Mihrimah Sultan'ın eşi olan veziriazam Rüstem Paşa da bunlardan biridir.

Rüstem Paşa adına, yaşamı süresince ve sonrasında, altısı Mimar Sinan tarafından olmak üzere dokuz adet cami inşa edilmiştir.[3] Bunların büyük bir kısmı niteliksiz onarımlarla özgün kimliğinin dışına çıkmış, yalnız İstanbul, Tekirdağ ve Kastamonu'daki camiler, özgün kimliğine en yakın şekliyle günümüze gelebilmiştir. Bu camilerden İstanbul (1561/63) ve Tekirdağ'daki (1553) camiler kubbeli, Kastamonu'daki cami ise kırma çatılıdır. Bu çalışmada, mimari özellikleri göz önüne alındığında Paşa'nın diğer camilerinden farklılaşan ancak birbiri ile benzerlik gösteren, her ikisi de Mimar Sinan tarafından tasarlanmış İstanbul ve Tekirdağ'daki Rüstem Paşa camilerinin biçimlenme özellikleri incelenmiştir.

Çalışma kapsamında incelenen yapılar, Mimar Sinan tarafından tasarlanmaları sebebiyle pek çok yayına konu olmuştur. Bu yayınlar, Sinan yapıları adı altında[4], Osmanlı dönemi araştırmaları içerisinde[5] veya bölge odaklı araştırmalar dâhilinde genel olarak[6], planlama, süsleme, malzeme, cephe özelliklerine ve korunma durumlarına

1 Gülru Necipoğlu, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür* (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005), 425.

2 Nil Orbeyi, "Planning Process of Sinan's Ferhat Pasha Complex in Çatalca," *ICONARP International Journal of Architecture & Planning 6/1* (2018)*,* 59-76.

3 İstanbul-Eminönü, Tekirdağ-Rodosçuk, Sapanca, Bolu-Dibek, Yalova-Samanlı, Afyon-Bolvadin, Karaman-Ermenek, Kırklareli-Büyükkarıştıran ve Kastamonu-Daday'daki Benefşe Dağı'ndaki Rüstem Paşa camileri için bkz. Erhan Afyoncu, "Rüstem Paşa," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 35 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınevi, 2008), 288-290; Necipoğlu, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, 425.

4 Aptullah Kuran, *Mimar Sinan*, (İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1986); Aptullah, Kuran, "Mimar Sinan'ın Camileri," *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri* (İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1988), 1:175-214; Metin Sözen, *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1975); Jale Nejdet Erzen, *Mimar Sinan Estetik Bir Analiz*, (İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1996); Uğur Tanyeli, "Sinan Mimarlığında Dış Mekân Biçimlendirilmesi," *Mimarlık Dergisi 240 (1990)*, 68-71.

5 Godfrey Goodwin, *A History of Ottoman Architecture*, (Baltimore: Witpress Yayınları, 1992); Aydın Yüksel, *Osmanlı Mimarisinde Kanuni Sultan Süleyman Devri (926-974/1520-1566)* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 2004).

6 Nezih Başgelen, *Tarihi Görünümleriyle Tekirdağ* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2010); Komisyon, *Tekirdağ'ın Bilinmeyen Tarihi ve Kültürü*, ed. Hüseyin Bayol (İstanbul: TTBBD Yayını, 2015); Cumhuriyet'in 50. yılında Tekirdağ 1973 İl yıllığı (Ankara: Ayyıldız Matbaası, 1973); Hikmet Çevik, *Tekirdağ Tarihi Araştırmaları* (İstanbul: Ahmet Sait Basımevi, 1949); Öksel Demir, *Tekirdağ Mavi Gözlü Kent* (İstanbul: Heyamola Yayınları, 2009); A. Alev Dirier, "Bir Mimar Sinan Emaneti: Rüstem Paşa Külliyesi," *T.C. Namık Kemal Üniversitesi Tekirdağ Değerleri Sempozyumu, 18 Eylül-21 Ekim 2010* (İstanbul: Ege Basım, 2010), 171-176; Nazar Büyüm, "Tekirdağ," *Yurt Ansiklopedisi*, c. 10 (İstanbul: Anadolu Yayıncılık, 1982), 7038-7061.

bağlı olarak detaylı[7] incelenmiştir. Söz konusu camiler pek çok yayında ele alınmasına rağmen, bu iki yapı arasında günümüze değin bir karşılaştırma yapılmamıştır.

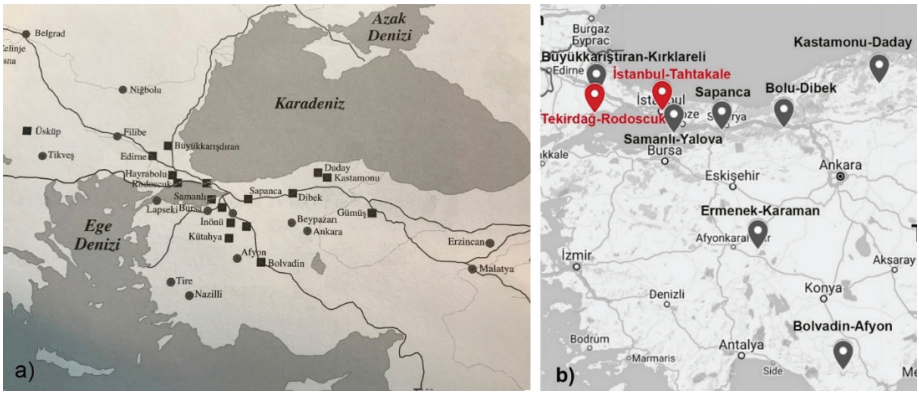
Aynı mimar tarafından farklı coğrafyalarda inşa edilmiş olan İstanbul ve Tekirdağ'daki Rüstem Paşa camileri, kent içi konumlanma özellikleri ve plan şemalarındaki -çift revaklı olmaları gibi- biçimlenmeler sebebiyle benzerlik göstermelerine rağmen, arsaya konumlanma, süsleme öğelerinin kullanımı ve malzeme seçimi gibi bazı mimari özelliklerine bağlı olarak farklılaşmaktadır. Çalışmada bu benzerlik ve farklılıkların oluşmasındaki etmenler incelenmiş, bu iki caminin Klasik dönem cami mimarisinin şekillenmesinde büyük payı olan Mimar Sinan'ın camilerinin plan şeması gelişimi içerisindeki yeri, coğrafi konum, planlama, malzeme ve süsleme öğeleriyle cephe özelliklerine bağlı olarak bu etmenlerin tasarıma etkisi sorgulanmıştır. İncelemeler, yapıları karşılaştırmada kolaylık sağlaması için dış revak, iç revak ve harim olmak üzere üç bölüme ayrılarak yapılmıştır. Elde edilen veriler, görseller ve tablolar eşliğinde sunulmuştur.

Rüstem Paşa'nın İnşa Ettirdiği Camiler

Kanuni Sultan Süleyman döneminde (1520-1566) sadrazamlık yapmış olan Rüstem Paşa, devrinin önemli devlet adamlarından biridir. Bu kimliğinin yanı sıra ticari ve mali işlerdeki becerisiyle de tanınmış, imparatorluk hazinesinin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Rüstem Paşa vefat ettiğinde, geride pek çok eser bırakmıştır. Bunların arasında, köyler, ekilebilir araziler, çiftlikler, imalathaneler, tabakhaneler, fırınlar, değirmenler, dükkânlar, odalar, ambarlar, ticari kervansaray, bedesten ve ticari hamamlar gibi gelir getirici yapıların yanı sıra cami, mescit, sıbyan mektebi, medrese, imaret, zaviye, hayır kervansarayı, kamusal çeşme, kaldırımlı yol ve ücretsiz köprü gibi hayır yapıları da yer almaktadır.[8] Bu yapıların büyük çoğunluğu, menzil külliyesi niteliğinde inşa edilmiş olup Paşa'nın ticaretle ilişkisini gösterir şekilde, ticaret yolları üzerinde konumlanmıştır **(G.1a).**

7 Çiçek Akçıl, "Rüstem Paşa Külliyesi," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 35 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008), 293-294; Muzaffer Batur, "Rüstem Paşa Camii," *Arkitekt 295 (1959),* 77-79; Jale Nejdet Erzen, *Mimar Sinan Dönemi Cami Cepheleri* (Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1981); Serpil Avukatoğlu Kalle, Sibel Hattap ve Nil Orbeyi, "Mimari Bir Sınırlama Örneği: Tahtakale Rüstem Paşa Camisi," *9. Uluslararası Sinan Sempozyumu, 21-22 Nisan 2015*, (Edirne: Trakya Üniversitesi Matbaası, 2015), 199-204; Necipoğlu, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*; Nil Orbeyi, "Çift Revaklı Sinan Camilerinde Modüler Sistem," *Metu JFA 33/2* (2016), 201-225; Kemali Söylemezoğlu, "İstanbul Rüstem Paşa Camii Son Cemaat Mahalli ve Avlusu Planlamasında Gözönünde Tutulan Faktörler Hakkında," *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, ed. Zeki Sönmez (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1988), 259-267; Hale Tokay, "Rüstem Paşa Külliyesi," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 35, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008), 291-292; Mehmet Tuncel, *Babaeski, Kırklareli ve Tekirdağ Camileri* (Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1974); Mehmet Tunçel, "Türkiye'de Mimari Mirası Koruma Anlayışı ve Koca Sinan Eserlerinden Tekirdağ Rüstem Paşa Külliyesi," *Sanat Tarihi Dergisi 7 (1994)*, 185-209; Şerare Yetkin, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni," *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, ed. Sadi Bayram (İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1988),1:479-498; Kadriye Figen Vardar, "Rüstem Paşa Camii Taş Süslemelerinin Değerlendirilmesi," *Türkiyat Mecmuası* 27/1 (2017), 367-393.

8 Detaylı bilgi için bkz. Necipoğlu, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, 424.



G. 1. a) Osmanlı dönemi ticaret yolları ve Rüstem Paşa yapılarının konumları (G. Necipoğlu, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür,* 768 üzerine yazar tarafından işlenmiştir). **b)** Rüstem Paşa camilerinin konumları (https://www.google.com/maps üzerine yazar tarafından işlenmiştir).

Rüstem Paşa, İstanbul-Eminönü, Tekirdağ-Rodosçuk, Sapanca, Bolu-Dibek, Yalova-Samanlı, Afyon-Bolvadin, Karaman-Ermenek, Kırklareli-Büyükkarıştıran ve Kastamonu-Daday'daki Benefşe Dağı'nda kendi ismiyle anılan camiler yaptırmıştır **(G. 1b)**. Günümüzde Sapanca'daki caminin almaşık duvarlı minare kaidesi özgün olup yapının diğer kısımları yeniden inşa edilmiştir. Caminin "İkinci Bânisi Bostancızâde Yusuf 1931" yazılı kitabesinden, 19. yüzyılın başında, yeniden inşa edildiği anlaşılmaktadır. Vakfiyesinde belirtildiği üzere, ilk inşa edildiği dönemde, imaret, hamam, kervansaray, cami ve çarşıdan oluşan külliyeden günümüze yalnız camisi ulaşmıştır.[9] Kırklareli'deki caminin ise yalnız temel duvarları ve minare kaidesi özgün kalmış diğer kısımları yeniden inşa edilmiş, Karaman'daki caminin ön cephesi tamamen değişmiş, Afyon ve Yalova'daki camiler özgün hâlinde kubbeliyken çatılıya çevrilmiştir. İstanbul ve Tekirdağ'daki camilerse restorasyon sürecindedir. Rüstem Paşa camilerinden İstanbul, Tekirdağ, Sapanca, Bolu, Yalova ve Afyon'dakiler Mimar Sinan tarafından inşa edilmiş olup Mimar Sinan'ın otobiyografilerinde yer almaktadır.[10]

Rüstem Paşa'nın yaptırdığı camilerin neredeyse tamamı, ticari açıdan önemli güzergâhlarda yer almaktadır. İstanbul-Eminönü, Tekirdağ-Rodosçuk ve Kırklareli-Büyükkarıştıran'daki camiler, Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'ya giden ticaret yolları üzerinde konumlanmaktadır. Örneğin İstanbul ve Tekirdağ'daki camiler, Avrupa'ya giden ticaret yollarından Rumeli yol sisteminin sol kolu, Büyükkarıştıran'daki cami ise orta kolu üzerinde yer almaktadır **(G. 1a ve G. 1b)**. Yalova, Bolu ve Sapanca'daki camiler ise Marmara Denizi'nin doğusundan geçip İzmit Körfezi

9 Gülberk Bilecik, "Mimar Sinan'ın Az Tanınan Bir Eseri: Sapanca Rüstem Paşa Camii ve Bağlı Yapıları," *I. Sakarya ve Çevresi Tarih ve Kültür Sempozyumu, Adapazarı, 22-23 Haziran 1998* (Adapazarı, 1999), 213.

10 Sâî Mustafa Çelebi, *Yapılar Kitabı Tezkiretü'l Bünyan ve Tezkiretü'l Ebniye (Mimar Sinan'ın Anıları),* çev. Hayati Develi ve Samih Rifat (İstanbul: Koçbank Yayınları, 2002).

civarında kümelenen karayollarında inşa edilmiştir.[11] Sözü edilen üç caminin de İzmit Körfezi'ne hâkim ve bu bölgedeki ticari faaliyetlere açık olmasının yanı sıra, 1557'de vakfedilen Sapanca'daki cami, payitahta giden ve büyük ölçüde odun ve kereste nakliyesinde kullanılan bir anayol üzerindedir. Yalova-Samanlı'daki caminin, İstanbul'u Bursa'ya bağlayan kervan güzergâhında, Bolu-Dibek'teki caminin ise imparatorluk anayolu üzerinde bulunduğu bilinmektedir.[12] Afyon'a yakın bir kasaba olan Bolvadin'deki cami, Anadolu karayollarının kavşak noktasına yakın konumlanması sebebiyle, ticari açıdan önemli bir noktada yer almaktadır. Rüstem Paşa'nın en doğuda konumlanan Kastamonu-Daday'daki cami, diğerlerinden farklılaşarak ticaretle ilişkisi olmayan bir yerde, Benefşe (Menekşe) Dağı üzerinde yer almaktadır. Rüstem Paşa, bu camiyi, bağlı olduğu Nakşibendi Şeyhi için yaptırmıştır.[13] Tekirdağ ve İstanbul'daki camiler ise, diğerlerine kıyasla önemli kara ticaret yollarının üzerinde olmalarının yanı sıra deniz ticaretinin yapıldığı limanlara da yakın konumdadırlar.

Tekirdağ ve İstanbul Rüstem Paşa Camileri

Mimar Sinan'ın, Rüstem Paşa için tasarlamış olduğu altı camiden, çalışma kapsamında incelenen Tekirdağ'daki cami, Paşa'nın hayatta olduğu dönemde, 1553 yılında inşa edilmiştir. İstanbul'daki cami ise Rüstem Paşa'nın 1561'deki ölümünden sonra yapıldığı için kitabesi yoktur. Bu nedenle, inşa tarihi net olarak bilinememesine rağmen araştırmacılar tarafından 1561-1564 yılları arasına tarihlendirilmektedir.[14] Her ikisi de Sinan tarafından inşa edilmiş olan camilerin, Mimar Sinan camilerinde mekân araştırmaları ve plan tipi gelişimi içerisindeki yerleri, konumlanma, planlama, cephe özellikleri ile malzeme ve süsleme öğeleri karşılaştırmalı olarak incelenmektedir.

Camilerin, Mimar Sinan Camileri Plan Tipi Gelişimi İçerisindeki Yerleri

Mimar Sinan camilerinde, mekânlar kubbe ve yarım kubbelerle zenginleştirilmiş, giderek orta mekân yükseltilerek yapı piramit içine alınmıştır. Sinan'ın mekân araştırmaları, mimarbaşı olduktan sonra yaptığı ilk cami olan, dört dayanaklı tek kubbeli Haseki Camisi'nden sonra başlamaktadır. Genellikle kubbeleri küçük, dört dayanaklı tek kubbeli camiler, Sinan'ın en çok uyguladığı plan tipidir. Pek çoğu dönemin paşaları tarafından İstanbul dışında yaptırıldığı için yöresel özellikler göstermektedir. Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi de bütün bu özellikleri taşıyan tipik bir taşra camisidir. Sinan, bu cami tipinden sonra yarım kubbe denemelerine başlamış, Üsküdar Mihrimah Sultan, Şehzade, Süleymaniye, Tophane Kılıç Ali Paşa camilerini dört dayanaklı yarım kubbeli olarak inşa etmiştir.

11 Necipoğlu, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, 425.

12 Necipoğlu, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, 425.

13 Necipoğlu, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, 426.

14 Kuran, *Mimar Sinan*, 136; Necipoğlu, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, 431; Yüksel, *Osmanlı Mimarisinde Kanuni Sultan Süleyman Devri (926-974/1520-1566)*, 448.

Sinan, tasarladığı camilerde mekân ve strüktür arayışını devamlı sürdürmüştür. Bu sebeple dört dayanaklı şemanın yanında altı, daha sonra sekiz dayanaklı camiler tasarlamış, bunları bazı denemelerinde yanlara eklenmiş yarım kubbeler ile enine genişletmiştir.[15] Eminönü Rüstem Paşa Camisi, sekiz dayanaklı cami örneklerindendir. Sinan, bu plan tipini daha sonra Selimiye Camisi'nde uygulamıştır. Dolayısıyla, incelenen Rüstem Paşa camilerinden Tekirdağ'daki, Sinan'ın uygulamaya başladığı ilk ve genellikle İstanbul dışında kullandığı plan şemasına sahipken İstanbul Rüstem Paşa Camisi, farklı plan şeması arayışları içerisinde yer almaktadır.

Camilerin Konumlanma Özellikleri

Arazi seçimi, yapı tasarımının geçmişten günümüze değişmeyen başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Her iki caminin de Rüstem Paşa'nın pek çok yapısında olduğu gibi ticaret bölgelerinde inşa edilmiş olması, yer seçimlerinin, banisinin istekleriyle ilişkili olduğunu düşündürmektedir.

Tekirdağ, Rumeli'deki ilk Osmanlı yerleşimlerinden biri olarak tarihsel süreçte önemli bir bölgedir. Osmanlı döneminde, Tekirdağ kazası sınırları içinde kasaba özelliği gösteren üç yerleşimden biri, aynı zamanda kazanın iskelesi olan Rodosçuk, sadece Tekirdağ kazasının değil aynı zamanda Rumeli'nin de dünyaya açılan kapısı konumundadır. Rodosçuk İskelesi, Rumeli'den gelen başta hububat olmak üzere tuz, şarap, odun, deri, kumaş gibi temel ihtiyaç maddelerinin düzenli olarak başkente taşınması işini üstlenmiştir.[16] Tekirdağ'ın, 1326-1923 yılları arasında imparatorluğun üç başkenti Bursa-Edirne-İstanbul arasında bir antrepo ve transfer merkezi olması da önemli bir özelliğidir. Bundan dolayı Tekirdağ, başkente gıda temininde ve savaş yıllarında ordu cephaneliklerinin transferiyle finansmanında büyük rolü bulunmaktadır.[17] Rodosçuk İskelesi'nin çok yakınında **(G. 2a)** ve Rumeli sol kolu üzerinde yer alan **(G. 1a)** Tekirdağ'daki Rüstem Paşa Külliyesi'nin bulunduğu arsa, kuzeyde Mimar Sinan Caddesi, batıda Kızılay Caddesi, doğuda ve güneyde komşu parsellerle sınırlandırılmış olup düzgün olmayan çokgen bir biçime sahiptir **(G. 3a).** Külliye yapıları, denize doğru alçalan eğimli topoğrafyaya bağlı olarak, kademeli şekilde planlanmıştır.[18] Cami, medrese, bedesten, çifte hamam, kervansaray **(G. 2b)** ve imaretle birlikte menzil külliyesi niteliğinde inşa edilmiş olan yapı topluluğundan, yalnız cami, çifte hamam ve bedesten günümüze ulaşabilmiştir **(G. 3a).** Bu yapılardan cami,

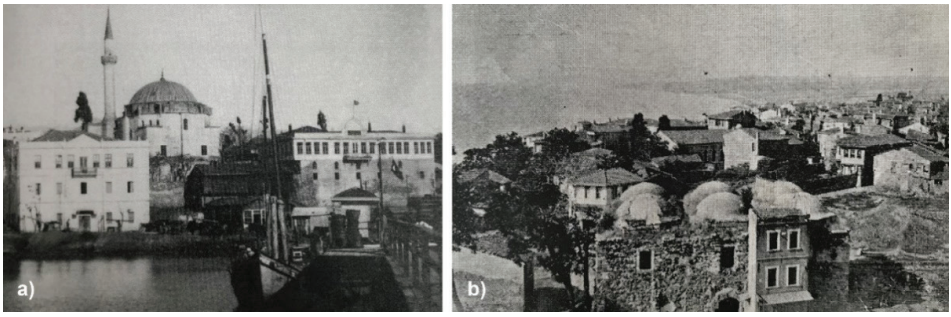
15 Beşiktaş Sinan Paşa, Topkapı Karaahmet Paşa, Babaeski Semiz Ali Paşa, Kadırga-Sokollu (İsmihan Sultan), Fındıklı Molla Çelebi, Üsküdar Atik Valide (Nurbanu Sultan) camileri altı dayanaklı camilerdendir.

16 Hacer Ateş, "Kuzey Marmara Sahilleri ve Ard Alanında Şehirleşmenin Tarihi Süreci: XVI.-XVII. Yüzyıllarda Tekirdağ ve Yöresi" (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2009), i.

17 Ateş, "Kuzey Marmara Sahilleri ve Ard Alanında Şehirleşmenin Tarihi Süreci: XVI.-XVII. Yüzyıllarda Tekirdağ ve Yöresi", iii.

18 Tunçel, "Türkiye'de Mimari Mirası Koruma Anlayışı ve Koca Sinan Eserlerinden Tekirdağ Rüstem Paşa Külliyesi," 185-209.

medrese, imaret ve kervansaray Mimar Sinan tarafından inşa edilmiştir.[19] Ülgen'in 1945 tarihli vaziyet planına göre **(G. 3b)** külliye yapıları, âdeta camiyi çevreleyecek konumda bulunmaktadır. Külliye içerisinde, merkezde cami olmak üzere, güneyde medrese, doğuda çifte hamam, batıda kervansaray yer almaktadır. Yalnız bedesten, diğer yapılardan kısmen uzak, işlevi dolayısıyla çarşıya yakın inşa edilmiştir **(G. 3a)**. Yine Ülgen'in çiziminde, medresenin bitişiğinde birbirine paralel iki duvar görülmektedir **(G. 3b).** Bu duvarlar, Çevik'e göre günümüzde mevcut olmayan imarete aittir.[20] Kuran, imaretin, caminin batısında yer aldığını, daha sonra yangın geçirdiğini, yıkıldığını ve arsasının park alanı olarak kullanıldığını söyleyerek, Çevik'in ifadesini desteklemektedir.[21]



G. 2. a) Tekirdağ Limanı'ndan Rüstem Paşa Camisi (N. Başgelen, Tarihi Görünümleriyle Tekirdağ, 69) **b)** Rüstem Paşa kervansarayı, şehrin batısı, 1930 (H. Çevik, Tekirdağ Tarihi Araştırmaları, 1949).



G. 3. Tekirdağ, Rüstem Paşa Külliyesi **a)** uydu görüntüsünde günümüze ulaşabilmiş yapılar https://www.google.com/maps üzerine yazar tarafından işlenmiştir) **b)** vaziyet planı (SALT Araştırma
Online Arşivi, Ali Saim Ülgen Arşivi, Levha 23, 1913-1963, TASUDOCM0051).

İstanbul Rüstem Paşa Camisi'nin yer aldığı Eminönü de Tekirdağ'a benzer şekilde tarihte önemli bir ticaret bölgesidir ve bu özelliğini günümüzde de sürdürmektedir. Bizans döneminden beri kullanılan, Osmanlı döneminde de ithal edilen malların

19 Çelebi, *Yapılar Kitabı Tezkiretü'l Bünyan ve Tezkiretü'l Ebniye (Mimar Sinan'ın Anıları),* 99.

20 Çevik, *Tekirdağ Tarihi Araştırmaları***,** 68.

21 Kuran, *Mimar Sinan*, 67. Külliye ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Kuran, *Mimar Sinan*; Tunçel, *Türkiye'de Mimari Mirası Koruma Anlayışı ve Koca Sinan Eserlerinden Tekirdağ Rüstem Paşa Külliyesi*; Akçıl, "Rüstem Paşa Külliyesi," 293-294.

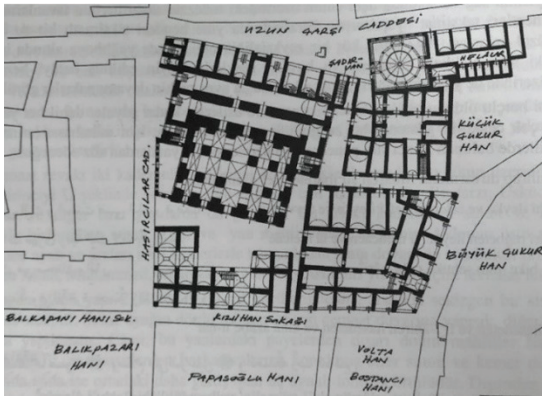
boşaltılıp saklandığı, binlerce denizci ve tüccarla onlara hizmet verenlerin işlerinin görüldüğü yoğun bir iş merkezi olan Eminönü, aynı zamanda İstanbul'un büyük bir liman semtiydi **(G. 4a ve G. 4b).** İstanbul'a yük getiren gemiler Eminönü ve Haliç kıyısındaki iskelelere demirlerler, boşaltılan mallar buralarda depolanır, karadan gelen mallar da buralardan gemilere yüklenirdi. Limanın en hareketli iskeleleri olan Eminönü ile Unkapanı arasında yer alan iskeleler, Gümrük, Balıkpazarı, Hasır, Limon, Bokluk, Çardak, Odun ve Yemiş'tir[22] **(G. 4b)**. Eminönü, geçmişten günümüze kentin ithalat-ihracatının yapıldığı önemli bir liman olmasının yanı sıra üretimin de yapıldığı ve iş yerlerinde pazarlandığı değerli bir bölgedir.



G. 4. a) Eminönü genel görünümü ve Rüstem Paşa Camisi, "Sebah Joaillier Fotoğrafı." (http://www.eskiistanbul.net/3259/eminonu-sebah-joaillier-fotografi).
b) Eminönü Yemiş İskelesi ("Pascal Sebah ve Polycarpe Joaillier Fotoğrafı." https://i.pinimg.com/originals/63/57/ce/6357ce9a34f1cf3111c5a83ff23378a1.jpg).

Bir anma yapısı olan İstanbul'daki Rüstem Paşa Camisi'nin konumuna, vasi tayin ettiği eşi Mihrimah Sultan ve mütevelli aracılığıyla karar verildiği, Rüstem Paşa'nın vakfiyesindeki bir fetvada belirtilmiştir. Ancak Necipoğlu'na göre Paşa'nın, ölüm döşeğindeyken camisinin yeri, tasarımı ve bezemesiyle ilgili isteklerini eşine aktarmış olması da mümkündür.[23] Yapının konumuna karar verildikten sonra, inşaat sürecinde de Mihrimah Sultan, Mimar Sinan ve bina emini Mehmed Bey ile üçlü görüşmeler yapılarak inşaat tamamlanmıştır.[24] İstanbul Rüstem Paşa Camisi, inşa edildiği tarihte, günümüzde olduğu gibi etrafı han ve dükkânlarla çevrilmiş sıkışık bir parseldedir. Payitahtın en hareketli limanına yakın, Eminönü'nün önemli ticari caddesi olan Uzunçarşı Caddesi üzerinde yer almaktadır. Güneyde Hasırcılar Caddesi, doğuda Kızılhan Sokağı, kuzeyde Asmaaltı Caddesi ve batıda Uzunçarşı Caddesi, caminin içinde bulunduğu yapı adasını çevrelemektedir. Bu yapı adası içerisinde, şadırvan ve helalar caminin kuzeyine, zemin kota inşa edilmiştir. Bunlara bitişik konumda, caminin kuzeydoğusunda Küçük Çukur Han, doğusunda Büyük Çukur Han ve güneydoğusunda Balkapanı Hanı camiyi çevreleyen yapılardır **(G. 5)**.

22 Eremya Çelebi Kömürciyan, *17. Asırda İstanbul* (İstanbul: Eren Yayıncılık, 1988), 72.
23 Necipoğlu, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür,* 431.
24 Necipoğlu, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, 428.



G. 5. İstanbul Rüstem Paşa Camisi 1945 tarihli vaziyet planı (Salt Araştırma Online Arşivi, Ali Saim Ülgen Arşivi, TASUDOCM0093).

Konumlanma Özellikleri	
İstanbul Rüstem Paşa Camisi	**Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi**
Osmanlı dönemi ticaret yollarından sol kol üzerinde ve önemli bir liman kentinde yer almaktadır.	Osmanlı dönemi ticaret yollarından sol kol üzerinde ve önemli bir liman kentinde yer almaktadır.
Sadece cami olarak inşa edilmiş olup külliyenin bir parçası değildir.	Cami, medrese, imaret, kervansaray, çifte hamam ve bedestenden oluşan bir menzil külliyesi niteliğinde inşa edilmiştir.
Rüstem Paşa'nın vefatından sonra inşa edilmiş olup konumuna Rüstem Paşa'nın eşi ve mütevelli aracılığıyla karar verilmiştir.	Rüstem Paşa hayattayken inşa edilmiş olup konumuna kendisi tarafından karar verilmiştir.

T. 1. Camilerin konumlanma özellikleri karşılaştırma tablosu (S. Giray Küçük, 2018).

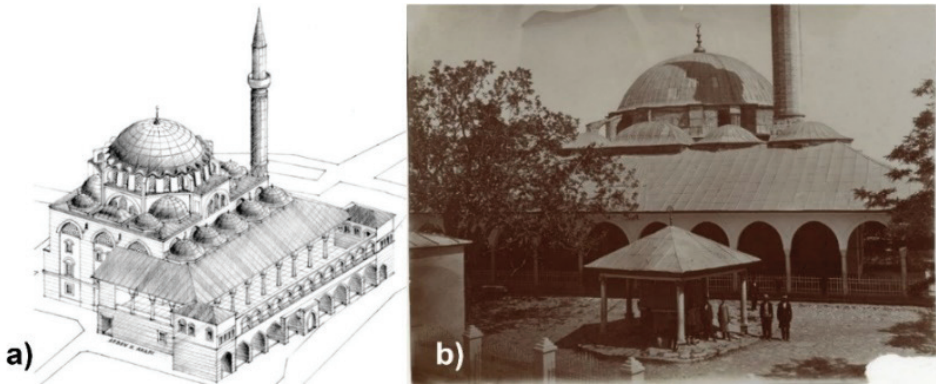
Camiler, konumlanma özellikleri göz önüne alınarak kıyaslandığında, her iki caminin de önemli ticaret yolları ve liman kentlerinde yer aldığı, bunun yanında Tekirdağ'daki caminin külliye niteliğinde ve Rüstem Paşa hayattayken, İstanbul'daki caminin ise bağımsız olarak ve Paşa'nın vefatından sonra inşa edildiği gözler önüne serilmiştir **(T. 1).**

Camilerin Planimetrik Özellikleri

İstanbul ve Tekirdağ'daki camilerin her ikisi de çift revaklıdır. İstanbul'da ilk çift revak uygulaması, Üsküdar Mihrimah Sultan Camisi'nde yapılmıştır. Rüstem Paşa, eşi Mihrimah Sultanla birlikte camilerini, gerek daha fazla kişinin üzeri kapalı olarak namaz kılabilmesini sağlamak, gerekse perspektif göz önüne alındığında daha heybetli gösterebilmek için çift revaklı olarak inşa ettirmiştir. Mihrimah Sultan Camisi'nden sonra Rüstem Paşa'nın kardeşi Sinan Paşa için Beşiktaş'ta inşa edilen camide ve daha sonra İstanbul'daki Rüstem Paşa Camisi'nde **(G. 6a)** de çift revak kullanılmıştır.[25] İs-

25 Orbeyi, "Çift Revaklı Sinan Camilerinde Modüler Sistem," 201-225.

tanbul dışındaki ilk çift revak uygulaması ise Tekirdağ'daki Rüstem Paşa Camisi'nde yapılmıştır[26] **(G. 6b).**



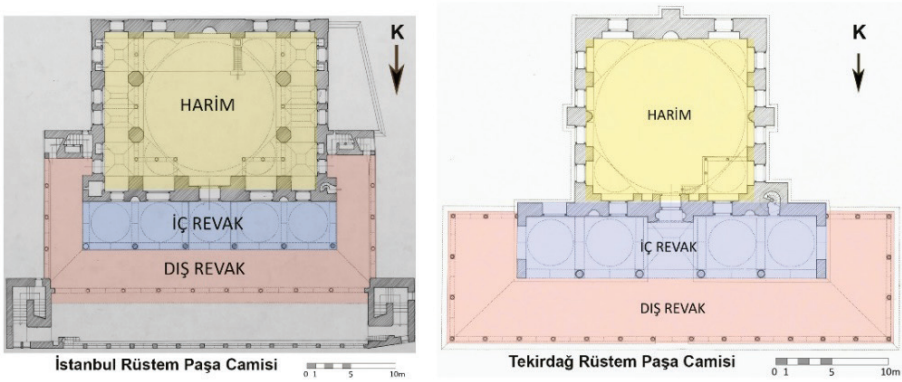
G. 6. a) İstanbul Rüstem Paşa Camisi aksonometrik perspektifi (G. Necipoğlu, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür,* 426). **b)** Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi kuzey cephesi (SALT Araştırma Online Arşivi, AHTKR004).

İstanbul Rüstem Paşa Camisi fevkâni olarak tasarlanmış, cadde kotuna, tonozlu dükkânlar ve dükkânların orta aksına duvar çeşmesi yapılmış ve cami üst kota alınmıştır. Camiyi yükseltmek, sadece kazanılan yerin ticari potansiyelini değil, üstyapısının görünürlüğünü de arttırmıştır. Cami kotunda, cadde aksında dükkânların üzerinde bir arkat sistemi inşa edilerek, görsel olarak cadde ile ilişki sınırlandırılmıştır. Avluya, doğu ve batı köşelerindeki merdivenlerden ulaşılmaktadır. Cami avlusu küçük olduğu için, şadırvanı alt kota alınmıştır. Bunun yanında, İstanbul'daki Rüstem Paşa Camisi, Mimar Sinan'ın payitahtta veziriazamlar için inşa ettiği en büyük kubbeye sahiptir.[27]

İstanbul Rüstem Paşa Camisi, iç ve dış revakla harimden oluşmaktadır **(G. 7a).** Camide alanın sınırlı olması sebebiyle harim, iki yana sahınlarla genişletilmiştir. 26x10 m boyutlarındaki *dış revak*, tek eğimli ahşap bir çatı ile örtülmüştür **(G. 8a).** Kuzeyde sekiz, doğu ve batıda üçer sütunun teğet kemerlerle birbirine ve köşelerdeki taşıyıcı duvarlara bağlanmasıyla oluşmuş kırma çatılı dış revak, iç revakı üç yönde sarar ve güney yönünde kapalı mekâna doğru devam ederek doğuda yan giriş kapısının, batıda minare kapısının üzerini örter **(G. 7a).** *İç revak*, 20x3.8 m boyutlarında olup altı sütunun dairesele yakın sivri kemerlerle ve gergi demirleriyle birbirine ve kuzey duvarına bağlanmasından meydana gelmiştir. Eş boyutlu beş kubbe ile örtülmüş beş birimli iç revak, caminin kuzey duvarının genişliğindedir, doğu ve batı yönünde dışarı taşmamaktadır **(G. 8a).**

26 Necipoğlu, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür,* 434.

27 Necipoğlu, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, 432.



G. 7. a) İstanbul Rüstem Paşa Camisi planı ("SALT Araştırma Online Arşivi, Ali Saim Ülgen Arşivi, TASUPAM010006" üzerinden renklendirilmiştir) **b)** Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi planı ("SALT Araştırma Online Arşivi, Ali Saim Ülgen Arşivi, TASUDOCM0052" üzerinden renklendirilmiştir).

Harim, iki tarafında yan sahınlar bulunan sekizgen baldaken plan şemalıdır. Kubbeye geçiş, köşelerde tromplarla sağlanmıştır **(G. 8b).** Caminin, dördü kuzey ve güney duvarlarına bitişik, dördü bağımsız olmak üzere, toplam sekiz adet filpaye ile taşınan ana kubbesi, 15.20 m çapındadır.[28] Bağımsız filpayeler sekizgen kesitliyken diğer dört filpaye kuzey ve güney beden duvarlarına bitişik ve dörtgen kesitlidir. Bağımsız filpayelerin hizasında da caminin kuzey ve güney beden duvarları üzerinde düşey taşıyıcılar mevcuttur **(G. 8b).** Filpayeler birbirine kemerlerle bağlanmıştır. Caminin iki yanındaki sahınlar birer döşemeyle bölünmektedir. Bu döşemeleri, filpayelerin yanı sıra, bunların arasında yer alan sütunlar taşımaktadır **(G. 9a).** Üç sütun ve iki filpaye ile doğu ve batı beden duvarlarını bağlayan kemerler, yan sahınların zemin kotunda düz atkılı tavana sahip altı birimden oluşmasını sağlamaktadır **(G. 9b).** Üst kottaysa üst örtü, üç birimli olup her bir birim iç mekânda aynalı tonozla örtülmüştür. Dış mekândaysa ortadaki birim tonozlu, yandakiler kubbelidir. İç mekânda yan sahınların üst örtüsü olarak görülen aynalı tonozlar, dıştan görülen kubbeli ve tonozlu üst örtü sistemine tekabül etmemektedir.[29] Tanyeli'ye göre dıştaki kubbeler, içteki üst örtünün üzerine yerleştirilmiş sahte kubbeler olup dışarıdan yapının heybetli görülmesi için inşa edilmişlerdir. Camide, yan mahfillerin yanı sıra kapı üstü mahfili de yer almaktadır. Günkut Akın tarafından yükseltilmiş mekânlar olarak tanımlanan[30] bu mahfiller, dış yan cephelerdeki revaklarda olduğu gibi yetkin bir estetik düzeye ulaşmak için önemli birer mimari öğedirler.[31] İçeriden ulaşılamayan bu mahfillerin simgesel bazı anlamlar taşıdıkları düşünülmektedir. Necipoğlu ve Akçıl Harmankaya'ya göre bu

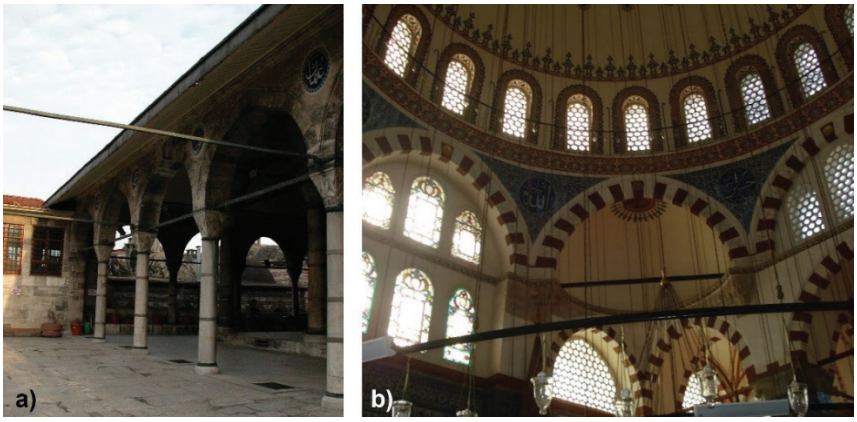
28 Kuran, *Mimar Sinan,* 138.

29 Tanyeli**,** *Sinan Mimarlığında Dış Mekân Biçimlendirilmesi*, 69.

30 Günkut Akın, "Türk Mimarlığında Yükseltilmiş Mekân," *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995), 1: 47-54.

31 N. Çiçek Akçıl Harmankaya, *Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm* (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2018), 78.

mahfil, vefat etmiş olan banisinin yokluğunu temsil ediyor olmalıdır.[32] Yine kuzey duvarı üzerinde zemin kotunda, yan sahınlara bitişik, harime açılan iki mahfil daha mevcuttur. Bu bölümler üçer sütunun kemerlerle birbirine bağlanmasından oluşmaktadır ve düz tavanı, çıtalı ahşap üzerine oldukça yoğun işçilikle kalemişi olarak yapılmıştır. Caminin kesme taştan çokgen gövdeli, tek şerefeli ve kurşun külahlı minaresi kuzeybatı köşesinde yer almakta ve buraya batı yönünden bir kapı ile ulaşılmaktadır **(G. 7a).**



G. 8. İstanbul Rüstem Paşa Camisi **a)** avlu, dış ve iç revaklar (S. Giray Küçük, 2011).
b) harim (S. Giray Küçük, 2011).



G. 9. İstanbul Rüstem Paşa Camisi **a)** yan sahınlar (S. Giray Küçük, 2011).
b) yan sahın birimlerinin basık kemerleri ve düz tavanları (S. Giray Küçük, 2011).

Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi de çift revaklıdır fakat İstanbul Rüstem Paşa Camisi'nden farklı olarak tek hacimli iç mekân düzenine sahiptir. Caminin avlusuna kemerli bir kapıdan girilmekte olup avluda bir de şadırvan yer almaktadır.

Dış revak, kuzeyde 14 sütun, doğu ve batıda köşedeki sütunlar hariç üçer sütun olmak üzere, konik başlıklı toplam 22 sütunun birbirine yarım daire kemerlerle bağlanmasıyla oluşmuştur. Dış revak, üç yönde iç revakı sarar ve caminin kuzey cephesi

32 Necipoğlu, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, 438; Akçıl Harmankaya, *Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm*, 78.

hizasında sonlanır **(G. 7b).** 39x11.4 m boyutlarındaki dış revak, tek eğimli ahşap bir çatıyla örtülmektedir **(G. 10a).** *İç revak,* 26.8x6.6 m boyutlarında olup beş birimden oluşmaktadır. Ortadaki birim haçvari tonoz, diğerleri kubbeyle örtülüdür. Bu kubbelerden tonoza yakın olanlar diğer ikisinden daha küçük olup içten poligonal tambur görünümündedir. Kuzeyde ortadaki dört sütun ve köşedeki ayaklar birbirine yine yarım daire kemerler ve gergi demirleriyle bağlanmıştır ancak dış revaktan farklı olarak sütunların başlıkları mukarnas ve baklava biçimlidir **(G. 12a).** İç revak, caminin kuzey beden duvarından doğu ve batı yönlerinde dışarı taşar **(G. 7b).**



G. 10. Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi **a)** dış revak (S. Giray Küçük, 2018).
b) harim (G.Necipoğlu, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür,* 428).

Harim, tek kubbeli küptür. Kare plandan 13.28 m genişliğindeki[33] kubbeye geçiş, köşelerde üçer dilimli tromplarla sağlanmıştır **(G. 10b).** Kubbenin yükü, tromplarla harim duvarlarının oluşturduğu sekizgenin köşelerinde toplanmıştır. Bu köşelere yerleştirilen duvarlara bitişik birer paye de, taşıyıcı olarak kullanılmıştır. Bu payelerle köşelerde bulunan L formundaki ayakların arası, sivri kemerli birer niştir. Kubbe payelerinden güneydeki ikisi arasında mihrap, yan duvarlardaki ikişer paye arasında ise yarım silindirik birer ayak vardır. Profil demeti şeklindeki ayaklarla mihrap arkasına birer dış takviye payesi yerleştirilmiştir **(G. 7b).** Harim duvarlarına bitişik olarak kullanılan bol miktardaki ayak ve bunların meydana getirdiği nişlerle, kare planda hareket sağlanmıştır.[34] Caminin kesme taştan çokgen gövdeli, tek şerefeli ve kurşun külahlı minaresi güneydoğu köşesinde yer almakta ve buraya kuzey yönünden bir kapı ile ulaşılmaktadır.

Camiler, planimetrik özellikleri göz önüne alındığında çift revaklı olma, iç revak birim ve sütun sayısı, dış revakların üst örtü tipi ile minarenin mimari özellikleri açısından benzerlik gösterirken; revaklarda, dış revak sütun sayısı, iç revak üst örtüsü,

33 Necipoğlu, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür,* 427.
34 Tuncel, *Babaeski, Kırklareli ve Tekirdağ Camileri,* 46.

kuzey duvarına kıyasla genişliği; harimde ise harim düzeni, ana kubbeye geçiş öğeleri, caminin ana taşıyıcıları, minarenin yapıya göre konumu gibi özelliklere bağlı olarak farklılaşmaktadır **(T. 2).**

Planimetrik özellikler		
	İstanbul Rüstem Paşa Camisi	**Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi**
GENEL	Çift revak ve üç bölümlü kapalı mekandan oluşmaktadır.	Çift revak ve tek bölümlü kapalı mekandan oluşmaktadır.
DIŞ REVAK	Dış revak 14 sütun ve köşelerde iki taşıyıcıdan oluşmaktadır.	Dış revak 20 sütundan oluşmaktadır.
	Dış revak tek eğimli ahşap çatılıdır.	Dış revak tek eğimli ahşap çatılıdır.
İÇ REVAK	İç revak beş birimlidir.	İç revak beş birimlidir.
	Beş birimin tamamı kubbelidir.	Beş birimden ortadaki tonozlu, diğerleri kubbelidir.
	İç revak kuzey duvarının genişliğindedir.	İç revak kuzey duvarından geniştir.
HARİM	Ana kubbede geçiş öğeleri tromptur.	Ana kubbede geçiş öğeleri üç dilimli tromptur.
	Ana taşıyıcılar, dört bağımsız sekizgen filpaye ile dört kuzey ve güney duvarlarına bitişik kare kesitli düşey taşıyıcılardır.	Ana taşıyıcılar duvarlara bitişik ayaklardır.
	Ana kubbe çapı 15.2 metredir.	Ana kubbe çapı 13.3 metredir.
	Zemin kotunda yan sahınlara bitişik iki mahfil ve girişin üzerinde hünkar mahfili vardır.	Harimin kuzeybatı köşesinde mermer sütunlu bir mahfil vardır.
	Yan sahınlar altı birimli ve iç mekanda tonoz ile örtülüdür.	Yan sahınları yoktur.
	Minaresi kesme taş, çokgen gövdeli, tek şerefeli ve kurşun külahlıdır.	Minaresi kesme taş, çokgen gövdeli, tek şerefeli ve kurşun külahlıdır.
	Minare, caminin kuzeybatı köşesinde yer alır, girişi batı cephesindendir.	Minare, caminin güneydoğu köşesinde yer alır, girişi kuzey cephesindendir.

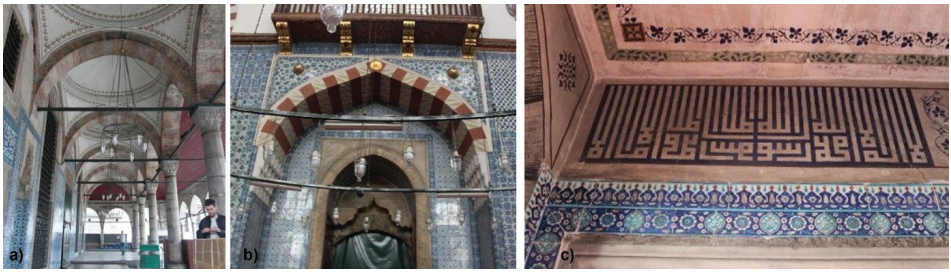
T. 2. Camilerin planimetrik özellikleri karşılaştırma tablosu (S. Giray Küçük, 2018).

Camilerin Malzeme ve Süsleme Öğeleri

İstanbul Rüstem Paşa Camisi'nin beden duvarları, kesme küfeki taşından inşa edilmiş olup caminin diğer öğelerinde farklı taş çeşitleri kullanılmıştır. *Dış revaktaki* sütunların gövdelerinde ve tamamı baklava biçimli başlıklarında genellikle Marmara mermeri kullanılmıştır **(G. 8a)**. Yalnız bir sütunun Bizans döneminden kalma devşirme bir taş olan Karystos mermeri olduğu bilinmektedir.[35] *İç revaktaki* sütunların gövdelerinde ve tamamı mukarnas süslemeli başlıklarında da genellikle Marmara mermeri kullanılmış olup bir sütun Kestanbol granitidir.[36] Gerek sütunların gerek kemerlerin süsleme öğelerinin iç revakta daha yoğun olduğu dikkati çekmektedir **(G. 11a).** Kemerler küfekidir ancak iki renk boyayla boyanmış olduğundan almaşık görülmektedir. İç revak kubbeleri ve pandantifler sıvalı olup kubbe eteğinde mermer kullanılmıştır. Her iki revaktaki sütunlar da mekanik bozulmalar sebebiyle çemberlenmiştir. Sütunların kaide-sütun-başlık bağlantılarında bronz bilezikler kullanılmıştır. Yapıya gelen yatay kuvvetlere karşı çekme gerilmelerini karşılaması için dövme demir gergilerden faydalanılmıştır. İç revaktaki gergi demirlerinin, dış revaktaki gergi demirlerine göre daha kalın olması, daha fazla yük taşımasıyla ilişkilendirilebilir. Cami avlusuyla dış ve iç revakların zemin kaplaması mermerdir.

35 Vardar, **"**Rüstem Paşa Camii Taş Süslemelerinin Değerlendirilmesi," 374.

36 Vardar, "Rüstem Paşa Camii Taş Süslemelerinin Değerlendirilmesi," 373.



G. 11. İstanbul Rüstem Paşa Camisi **a)** iç revak (S. Giray Küçük, 2011). **b)** cümle kapısı, iç mekândan bakış (S. Giray Küçük, 2011). **c)** kalemişi kûfî yazı süslemesi (S. Giray Küçük, 2011).

Caminin harim kısmına giriş cephesi olan kuzey cephesi, mihrapların mukarnas süslemeleri ve söveler hariç kemerlerin üzengi hattına kadar çini ile kaplıdır **(G. 9a).** Cümle kapısı kavsarasız olup etrafı çini ile bezenmiştir. İç mekânda kapının üzerinde, Serpantin breşi ve Marmara mermeriyle almaşık sistemde oluşturulmuş basık kemer ve üst kotunda Marmara mermerinden kaş kemer vardır **(G. 11b).** Kapının üzerinde yer aldığı kuzey duvarının kalınlığı, kavisli çinilerle geçilmiştir. Kapının sövesi Marmara mermeri, kemeri dış mekânda almaşık boyalıdır. Cümle kapısının iki yanındaki geniş pencereler lokma demir parmaklıklıdır **(G. 11a).**

Çini kaplamalarıyla ünlü İstanbul Rüstem Paşa Camisi, payitahtın bu denli yoğun çiniye sahip ilk ve tek camisidir. *Harimde* filpayelerin sütun başlıkları hizasındaki silme hattına kadar ve ana kubbe ile tromplar ve askı kemerleri arasındaki pandantifler çini kaplıdır. Yalnız kemerler, mahfil korkulukları, filpayelerin başlıkları, pencere söveleri ve mihrabın mukarnas başlığı, iç mekânda çinilerin arasında görülen mermer malzemelerdir. Çinilerin sonlandığı silme hattının üzerindeki kemerler, almaşık algısı yaratılmak üzere iki renkli boyalıdır **(G. 9a).** Yan sahınlardaki sütunlar, filpayeler ile kuzey ve güney beden duvarlarına teğet kemerlerle bağlanmakta olup baklava başlıklıdırlar **(G. 9a).** Bu sütunların dördü Marmara mermeri, biri Serpantin breşi, biri Kestanbol granitidir.[37] Sütunların filpayelere saplandığı noktalarda geçiş, mukarnas öğelerle sağlanmıştır. Yan sahınlardaki basık kemerler ve düz tavanlar, günümüzde sıvalı ve boyalı olup tavanlar ayrıca kalemişi motiflerle süslenmiştir **(G. 9b).** Doğudaki sahının sonlandığı güney cephesi üzerinde, iç mekânda kûfi yazı, geç döneme ait bir süslemedir **(G. 11c).** Kubbe eteğindeki fil gözü pencerelerin çevresindeyse kalemişi süslemeler mevcuttur.

Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi ise sarı küfeki taşıyla inşa edilmiş düzgün kesme taş beden duvarlarına sahiptir. Çift revaklı caminin sütunlarının gövde, başlık ve pabuçları Marmara mermeridir. *Dış revak* kemerleri ve üzerindeki duvarların, eski fotoğraflarda **(G. 6b)** ve günümüzde **(G. 10a)** sıvalı olduğu görülmektedir. *İç revaktaki* sütunların gövde ve başlıklarında Marmara mermeri kullanılmıştır. Kemer, kubbe ve

37 Vardar, "Rüstem Paşa Camii Taş Süslemelerinin Değerlendirilmesi," 374.

pandantifler sıvalıdır **(G. 12a).** Pencerelerin söveleri mermer, kemer ve alınlık kısımları küfekidir. Her iki revakın da zemin kaplaması şeşhane tuğlası olup iç revakın bordürü küfeki taşındandır. İç revakın orta aksında, cümle kapısı (portal) yer alır **(G. 12b).** Kavsarası ince ve uzun, mukarnas süslemeli portalin iç yanlarında çokgen nişli, mukarnas kavsaralı birer mihrabiye vardır. Cümle kapısının basık kemeri ile kavsarası arasında yapının inşa kitabesi yer almaktadır. Daha küçük boyutlu onarım kitabesiyse sağdaki mihrabiye üzerindedir. Onarım kitabesine göre cami, 1841 yılında Sultan Mecid tarafından tamir ettirilmiştir. Kapının üzerindeki kemer ve söveler, almaşık olup kapı kanatları, sedef ve fildişi kakmalarla süslenmiştir.



G. 12. Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi, **a)** iç revak kuzey cephesi **b)** giriş kapısı **c)** harim (Görkem Kızılkayak, 2009, http://www.sinanasaygi.org).

Harim oldukça aydınlık ve ferahtır. Pencerelerin arasındaki duvar pâyeleri, caminin alt pencerelerinin üst hizasına kadar, mihrapla çevresi ve cümle kapısıyla çevresi de dâhil olmak üzere küfeki ve sıvasızdır. Caminin diğer kısımları ise sıvalıdır **(G. 12c).** Harimin kuzeybatı köşesinde mermer bir mahfil vardır. Bu mahfilden, kapının üzerindeki ahşap mahfile ve oradan da kubbe eteğine çıkan merdivenli bir sistem oluşturulmuştur. Bu sistemin 19. yüzyıl onarımları sırasında eklendiği düşünülmekle birlikte bu konuda net bir bilgiye ulaşılamamıştır. Caminin özgün süslemeleri, yapılan yanlış restorasyonlar nedeniyle günümüze ulaşamamıştır. Kubbenin kenarında ve göbeğinde mevcut olan barok karakterinde çiçek ve çelenk motifli alçı kabartmaların Abdülmecid dönemine ait olduğu bilinmektedir.[38] Mukarnas kavsaralı mihrap, küfeki taşından yapılmıştır ve çok sadedir. Minber ise mermerden yapılmış ve geometrik desenlerle donatılmıştır **(G. 12c).**

Camiler, malzeme ve süsleme özellikleri göz önüne alındığında, beden duvarları malzemesinin aynı, iç ve dış revak sütunlarının çoğunun mermer, revak pencerelerinin lokma parmaklıklı olması, sütunlarda bronz bilezik kullanılması, iç mekânda kubbe ve trompların sıvalı olup kubbede kalemişi motiflerin kullanılması açısından benzerlik göstermektedir. Diğer taraftan camiler, sütun başlıklarının çeşitleri, zemin kaplama malzemesi, kuzey cephesi süslemesi, kapıdaki süslemeler ve kitabeler, revaklarda kullanılan demir gergi kalınlıkları ve mihrap malzemeleri açısından farklılaşmaktadır **(T. 3).**

38 Akçıl, **"**Rüstem Paşa Külliyesi," 293.

Malzeme ve Süsleme Öğeleri			
		İstanbul Rüstem Paşa Camisi	**Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi**
GENEL		Caminin beden duvarları, minare, filpayeler küfeki taşından yapılmıştır.	Caminin beden duvarları ve minare, küfeki taşından yapılmıştır.
		Zemin kaplaması (avlu ve revaklar) mermerdir.	Zemin kaplaması (avlu ve revaklar) şeşhane tuğlası olup iç revağın bordürü küfekidir.
DIŞ REVAK		Sütunlardan biri Karystos mermeri, diğerleri Marmara mermeridir.	Sütunların tamamı Marmara mermeridir.
		Sütun başlıkları baklavalıdır.	Sütun başlıkları koniktir.
İÇ REVAK		Sütunlardan biri Kestanbol graniti, diğerleri Marmara mermeridir.	Sütunların tamamı Marmara mermeridir.
		Sütun başlıkları mukarnastır.	Sütun başlıkları mukarnas ve baklavalıdır.
		Sütunların kemerleri almaşık boyalıdır.	Sütunların kemerleri beyaz boyalıdır.
		Kuzey cephesi çinilidir.	Kuzey cephesi küfeki taşındandır.
		Kapının yanındaki pencereler lokma parmaklıklıdır.	Kapının yanındaki pencereler lokma parmaklıklıdır.
		Kapının; söveleri Marmara mermeri, revak kısmındaki kemeri, küfeki üzerine almaşık boyalı, harimdeki kemeri, küfeki ve Serpantin breşi almaşık örgülüdür.	Kapının; söveleri küfeki, revak kısmındaki kemeri almaşık, harimdeki kemeri küfekidir.
		Kapısı sade olup üzerinde kitabesi yoktur.	Kapısı süslemeli (kapı kanatları sedef ve fildişi kakmalarla kaplıdır) olup üzerinde kitabesi vardır.
		Revaktaki mihraplar mukarnaslıdır ve mukarnasa kadar çini ile kaplıdır.	Revaktaki mihraplar mukarnaslıdır ve küfekidir.
İÇ VE DIŞ REVAK		Sütunlarda bronz bilezik kullanılmıştır.	Sütunlarda bronz bilezik kullanılmıştır.
		Dövme demir gergi, dış revakta ince iken iç revakta daha kalındır.	Dövme demir gergi, dış revakta kalın iken iç revakta daha incedir.
HARİM		Kubbe ve tromplar sıvalıdır.	Kubbe ve tromplar sıvalıdır.
		İç mekanda filpayelerin sütun başlıklarına kadar ve ana kubbe ile tromp ve askı kemerleri arasındaki pandantifler çini kaplıdır.	İç mekanda pencereler arasındaki duvar pâyeleri, alt kottaki pencerelerin üst hizasına kadar, mihrap ile çevresi ve cümle kapı ile çevresi küfeki, diğer kısımlar sıvalıdır.
		Harim ile yan sahınları ayıran kemerler, mahfil korkulukları, filpaye başlıkları, pencere söveleri, mihrabın mukarnas başlığı ve minber mermerdir.	Mihrap küfeki, minber mermerdir.
		Yan sahınlardaki sütunlarda Marmara mermeri, Serpantin breşi, Kestanbol graniti kullanılmış olup sütun başlıkları mermerdir. Yan sahınları örten basık kemerler ve düz atkılı tavan, sıvalı ve boyalıdır.	Yan sahınları mevcut değildir.
		Kubbede kalemişi motifler vardır.	Kubbede kalemişi motifler vardır.

T. 3. Camilerin malzeme ve süsleme özellikleri karşılaştırma tablosu (S. Giray Küçük, 2018).

Cephe Özellikleri

İstanbul Rüstem Paşa Camisi'nde sekizgen kaide kullanılmış, kaidenin üzerindeki kubbe kasnağı sekiz payandayla desteklenmiştir **(G. 13a).** Sekizgen geometride kubbenin küre biçimiyle gövdenin prizması daha kolay entegre edilebilmiş, caminin kaide, kubbe kasnağı ve kubbenin diğer örtü öğeleri üzerinde yükselişi özellikle vurgulu olmuştur. Sekizgen kaideyle birlikte sekiz taşıyıcı gereksinimi, yeni tasarım sorunları çıkarmış, sekiz taşıyıcı kolon, merkezi mekân ve ikincil mekânlar arasında bölünme yaratmıştır. Merkezi mekân ile yan mekânların birbirlerinden kopmaları, cephede bu iki mekân arasındaki yükseklik farklarıyla da vurgulanmış ve merkezi kubbe, dış etki için yükseltilmiştir. Sekizgen kaidenin köşelerinde, merkezi kubbeyi destekleyen dört adet çeyrek kubbe vardır.[39]

Kurşun kaplı kubbenin eteği dalgalı formdadır. Bunun sebebi hakkında farklı görüşler bulunmaktadır: Kuran'a göre bu kısım, 1766 depreminden sonra barok üslupla onarılmıştır.[40] Necipoğlu'na göreyse Rüstem Paşa'nın türbesinin de kubbe eteğinin dalgalı olması, caminin ilk inşasında bu şekilde yapılmış olacağını düşündürmektedir.[41] **(G. 13a)**

39 Erzen, *Mimar Sinan Estetik Bir Analiz*, 95.

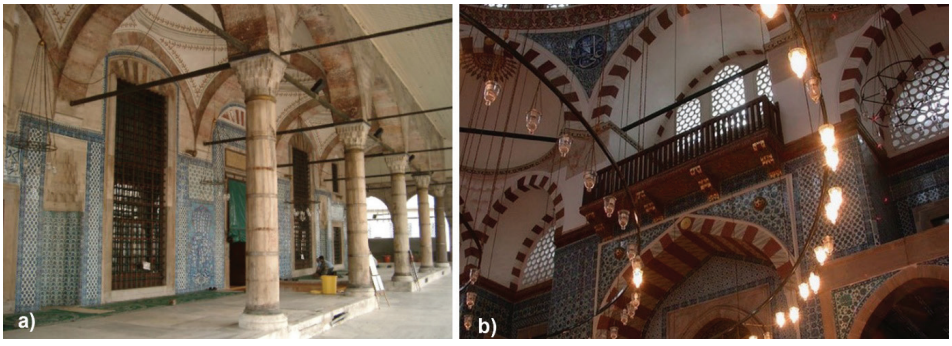
40 Kuran, *Mimar Sinan,* 139.

41 Necipoğlu, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, 438.



G. 13. a) İstanbul Rüstem Paşa Camisi genel görünümü (S. Giray Küçük, 2018). **b)**Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi doğu cephesi (Görkem Kızılkayak, 2007, http://www.sinanasaygi.org/i/eserler/b/181-2212.jpg, erişim 26 Mayıs 2018).

Yüksek yan cepheler örtüye kadar tek bir düzlemdedirler. Yan cephelerde üçer sağır kemer ve üst kısmında yarım daire biçiminde pencereler kullanılmıştır. Caminin cephelerinde, alt kotta iki sıra dikdörtgen pencere, üst kotta fil gözü pencereler vardır. Giriş kapısının da olduğu kuzey cephesinde, beş birimli iç revağın modülasyonu cepheye yansımıştır. Orta modülde giriş kapısı, yanlarındaki modüllerde birer büyük pencere, köşelerde ise altlı üstlü iki sıra halinde pencereler yer almaktadır **(G. 14a).** Büyük ve küçük pencerelerden oluşan modüller arasında mihrap nişleri mevcuttur. Altlı üstlü iki küçük pencereden oluşan sistem, cami genelinde yan sahın döşemesi olan yerlerde kullanılmıştır. Yine kuzey cephesinde, son cemaat yerinin üst kısmında, orta aksta bir askı kemeri içerisinde, iki sıra halinde, kemerli üçlü fil gözü pencere sistemiyle yanlarda, iki yarım kubbenin altında diğer pencerelere göre daha geniş kemerli fil gözü pencereler yer almaktadır **(G. 14b).**



G. 14. İstanbul Rüstem Paşa Camisi kuzey cephesinin **a)** revaktan görünümü (S. Giray Küçük, 2011) **b)** iç mekân görünümü (S. Giray Küçük, 2011).

Caminin güney yani mihrap cephesinde de diğer üst pencereler gibi fil gözü pencere kullanılmıştır. Ancak iç mekânda mihrabın üzerinde görülen renkli camlı içlik, diğer pencerelerden farklılaşmaktadır. Kuzey cephedeki pencere sistemine benzer şekilde, güney cephede de orta aksta bir askı kemeri içerisinde, mihrabın üzerinde, iki sıra halinde kemerli, üçlü revzen sistemine yer verilmiştir. Askı kemerlerinin iki yanındaki çeyrek kubbelerin altında da diğer cephelerdeki gibi fil gözü geniş pencereler mevcuttur. Fil gözü pencerelerin altında, üstte revzen, altta klasik, söveli ahşap doğramalı pencereden oluşan iki sıralı sistem, mihrabın sağında ve solunda tekrarlamaktadır **(G. 9a).** Bunların yanında, yan sahınların hizasındaysa, söveli pencerelerden oluşmuş alt ve üst kotta yer alan iki sıralı sistemde pencereler görülmektedir.

Caminin doğu ve batı cepheleri de kuzey ve güney cepheleri gibi birbirine benzer nitelik taşımaktadır. İç mekânda yan sahınların yer aldığı bu cephelerde, alt kottaki pencereler altlı üstlü iki sıra halinde dört takım pencereden oluşmaktadır **(G. 8.b ve G. 9a).** İç mekândaki yatay silmenin üzerinde, filpayelerin sonlandığı kotta, pencere sistemi de değişmekte, dikdörtgen pencereler, yerini kemerli fil gözü pencerelere bırakmaktadır. Kubbe kasnağı üzerinde tüm cephelerde görülen ve yapıyı çepeçevre dolanan çok sayıda fil gözü pencere mevcuttur.

Sekiz taşıyıcı üzerine oturan, sekizgen bir kaideye sahip Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi'nin kubbe kasnağı da sekiz payandayla desteklenmektedir. Bunun yanı sıra tüm cephelerin orta aksında, kubbe kasnağına kadar, dışarıya çıkıntı yapmış taşıyıcılar mevcuttur. Harim tek mekân olup yan sahınlar olmadığından, cephede veya iç mekânda tek hacim söz konusudur. Kubbe çevresinde küçük kubbeler yoktur. Revak ile tek kubbenin kurşun kaplı üst yapıları aralıksız devam etmektedir ve kubbe kasnağının sekizgen kaidesini ve taş beden duvarlarını gizlemektedir. Bütünleşik üst örtüsü sayesinde cami, daha heybetli bir görünüme kavuşmuştur. Kubbe eteği düzdür. Kare plandan sekizgen kasnağa geçişte açığa çıkan köşeler, dış mekânda, az eğimli kurşun bir örtü ile kaplıdır **(G. 13b).**

Cephelerde, alt kotta tek sıra dikdörtgen pencere, üst kotta fil gözü pencereler kullanılmıştır. Üst kotta yer alan pencereler, içeride renkli camlı içlik, dışarıda fil gözü dışlıklardan oluşmaktadır **(G. 12c).** Kuzey cephesinin orta aksında cümle kapısı vardır. Kapının iki yanında birer dikdörtgen söveli pencere ve yanlarında mihraplar mevcuttur **(G. 12a).** Son cemaat yerinin batısında, kuzey cephesi üzerinde minare kapısı yer almaktadır. Bunun simetriği olarak doğuda dikdörtgen bir pencere inşa edilmiştir. Güney cephesinde, alt kotta, mihrap orta aksında olacak şekilde simetrik konumlanmış iki dikdörtgen, söveli pencere, üzerlerindeki taş hafifletme kemerleriyle yer almaktadır. Mihrabın üstünde de, içliği renkli camdan, dışlığı fil gözünden oluşturulmuş bir revzen ile birlikte bu cephede üç pencere görülmektedir **(G. 12c).** Caminin doğu ve batı cepheleri, alt kotta dört adet dikdörtgen, söveli pencere, üst kot-

ta iki revzenden oluşmaktadır. Ancak batı cephesinde, doğu cephesinden farklı olarak minare de yer almaktadır. Caminin dört köşesindeki trompların dilimleri içerisindeki birer kemerli revzen ile sekizgen kasnak üzerine oturan kubbenin kaidesi üzerindeki pencere ve payandalar, tüm cephelerde görülmektedir **(G. 12c ve G. 13b).**

	Cephe özellikleri	
	İstanbul Rüstem Paşa Camisi	**Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi**
KUBBE	Kubbe, sekizgen kaide üzerine oturur.	Kubbe, sekizgen kaide üzerine oturur.
	Kubbe kasnağı sekiz payanda ile desteklenmektedir.	Kubbe kasnağı sekiz payanda ile desteklenmektedir.
	Merkezi kubbeyi çeyrek kubbeler vurgulamaktadır.	Merkezi kubbenin etrafında kubbeler yoktur.
	Kubbe eteği dalgalıdır.	Kubbe eteği düzdür.
CEPHE	Kalabalık çevrede caminin bütünüyle görülebilmesi zor olduğundan, cami bir taban üzerinde yükseltilmiştir.	Cami, taban üzerinde yükseltilmemiştir.
	Harim ile yan sahınlar iç mekanda bölünme yaratmış, bu durum cepheye de yansımıştır.	Harim tek mekan olduğundan cephede veya iç mekanda tek hacim söz konusudur.
	Cephelerde alt kotta iki sıra dikdörtgen pencere, üst kotta fil gözü pencereler kullanılmıştır.	Cephelerde alt kotta tek sıra dikdörtgen pencere, üst kotta fil gözü pencereler kullanılmıştır.
	Sadece mihrabın üzerindeki pencerelerde içlik kullanılarak renkli camlı revzen yapılmıştır.	İç mekanda üst kotta yer alan tüm pencerelerde içeride renkli camlı içlik, dışarıda fil gözü dışlıklar kullanılmıştır.

T. 4. İstanbul ve Tekirdağ Rüstem Paşa camilerinin cephe özellikleri karşılaştırma tablosu (S. Giray Küçük, 2018).

Camiler, kaide şekli, kubbe kasnağını destekleyen payanda sayısı, kullanılan pencere tipi açısından benzer özellikler göstermekte; iç mekânın cepheye yansıması, merkezi kubbenin biçimlenişi ve kubbe eteğinin formu açısından farklılaşmaktadır **(T. 4).**

Sonuç

Her ikisi de önemli ticaret noktalarında yer almasına rağmen, dönemin payitahtı İstanbul gibi gelişmiş ve Tekirdağ gibi gelişmekte olan şehirlerde, farklı coğrafyalarda ve arsalarda, farklı sınırlamalarla inşa edilmiş camilerin mimarilerinin de farklılık göstermesi kaçınılmazdır. Çalışma kapsamında incelenen başlıklar altında, camilerin benzer ve farklı mimari özellikleri özetlenmiştir. Buna göre;

Mimar Sinan camileri plan tipi gelişimi içerisindeki yerlerine göre;

- Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi, Mimar Sinan'ın uyguladığı ilk plan tipi olan dört destekli tek kubbeli plan tipindedir ve İstanbul dışında inşa edilen çoğu cami ile aynı plan şemasına sahiptir. İstanbul Rüstem Paşa Camisi ise sekizgen plan şeması ile Sinan'ın payitahttaki farklı plan arayışlarının bir ürünüdür.

Konumlanma özelliklerine göre;

- Her iki cami de önemli liman kentlerinin ticaret açısından önem taşıyan caddeleri üzerinde ve aynı ticaret kolu üzerinde yer almaktadır.

Planimetrik özelliklerine göre;

- İstanbul Rüstem Paşa Camisi, sıkışık arsada inşa edilmiş olduğundan, görünürlüğünün de artması amacıyla bir zemin üzerinde yükseltilmiştir. Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi ise bir külliye içerisindedir ve alan sınırlaması yoktur.
- İstanbul Rüstem Paşa Camisi, çift revak ve üç hacimli iç mekân; Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi çift revak ve tek hacimli iç revak düzeninden oluşmaktadır.

- İstanbul Rüstem Paşa Camisi'nin iç revağı kuzey duvarı genişliğindeyken, Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi'nin iç revağı kuzey duvarından geniştir.

Malzeme ve süsleme öğelerine göre;

- İstanbul Rüstem Paşa Camisi'nde kullanılan mimari öğeler payitahtta sıklıkla kullanılan öğelerken, Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi'nin süsleme öğeleri taşralı nitelik taşımaktadır.
- İstanbul Rüstem Paşa Camisi, iç mekândaki yoğun çini kullanımıyla döneminin ünik bir örneğidir. Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi'nin iç mekânı ise İstanbul'daki camiye kıyasla oldukça sadedir.
- Banisinin ölümünden sonra inşa edildiği için, İstanbul Rüstem Paşa Camisi'nin kitabesi yoktur. Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi'nin ise hem inşa hem onarım kitabesi mevcuttur.

Cephe özelliklerine göre;

- Her iki cami de tek kubbeli olup kubbe kasnağı sekizgen kaidelidir, sekiz payanda ile desteklenmektedir ve iç mekânda sekiz taşıyıcı bulunmaktadır.
- Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi'nde revak ile tek kubbenin kurşun üst örtüsü aralıksız devam eder. İstanbul Rüstem Paşa Camisi'nde ise tek kubbe ile revak arasında kuzey beden duvarı yükseldiğinden kurşun üst örtü aralıksız devam etmez.
- İstanbul Rüstem Paşa Camisi'nde, harim ile yan sahınların iç mekândaki bölünmeleri cepheye de yansımıştır. Tekirdağ Rüstem Paşa Camisi'nde ise harim tek mekân olup cephede tek kütle hâkimdir.

Rüstem Paşa'nın en büyük ve kubbeli iki camisi de inşasında Rüstem Paşa'nın kişiliğinden izler taşımaktadır. Bir ticaret dehası olan Paşa'nın camilerinin ticari açıdan önemli noktalarda konumlanmaları, Mimar Sinan tarafından inşa edilmiş olmaları ve mimari anlamda ilkleri barındırmaları açısından her iki cami de Rüstem Paşa'nın çok değerli iki eseridir. Ticaret bölgelerinde konumlanmaları ve çift revaklı oluşlarında benzer tercihlerin rol oynadığı söylenebilir. Plan şemasının biçimlenişinde inşaat alanının sınırları belirleyici olmuştur. Bunun yanı sıra merkezden uzakta inşa edilmiş bir eyalet camisi ile merkezde inşa edilmiş bir caminin süsleme özelliklerinin de farklılaştığı net olarak görülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Afyoncu, Erhan. "Rüstem Paşa." *TDV İslam Ansiklopedisi.* 35. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008, 288-290.

Akçıl, Çiçek. "Rüstem Paşa Külliyesi." *TDV İslam Ansiklopedisi.* 35. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008, 293-294.

Akçıl Harmankaya, N. Çiçek. *Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2018.

Akın, Günkut. "Türk Mimarlığında Yükseltilmiş Mekân." *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995, 47-54.

Ateş, Hacer. "Kuzey Marmara Sahilleri ve Ard Alanında Şehirleşmenin Tarihi Süreci: XVI.-XVII. Yüzyıllarda Tekirdağ ve Yöresi." Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2009.

Başgelen, Nezih. *Tarihi Görünümleriyle Tekirdağ.* İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2010.

Batur, Muzaffer. "Rüstem Paşa Camii." *Arkitekt* 295 (1959): 77-79.

Bilecik, Gülberk. "Mimar Sinan'ın Az Tanınan Bir Eseri: Sapanca Rüstem Paşa Camii ve Bağlı Yapıları." *I. Sakarya ve Çevresi Tarih ve Kültür Sempozyumu, Adapazarı, 22-23 Haziran 1998*. Adapazarı, 1999, 211-214.

Büyüm, Nazar. "Tekirdağ." *Yurt Ansiklopedisi*. 10. İstanbul: Anadolu Yayıncılık, 1982, 7038-7061.

Cumhuriyet'in 50. yılında Tekirdağ 1973 İl yıllığı. Ankara: Ayyıldız Matbaası, 1973.

Çelebi, Sâî Mustafa. *Yapılar Kitabı Tezkiretü'l Bünyan ve Tezkiretü'l Ebniye (Mimar Sinan'ın Anıları)*. Çev. Hayati Develi ve Samih Rifat. İstanbul: Koçbank Yayınları, 2002.

Çevik, Hikmet. *Tekirdağ Tarihi Araştırmaları*. İstanbul: Ahmet Sait Basımevi, 1949.

Demir, Öksel. *Tekirdağ Mavi Gözlü Kent.* İstanbul: Heyamola Yayınları, 2009.

Dirier, A. Alev. "Bir Mimar Sinan Emaneti: Rüstem Paşa Külliyesi." *T.C. Namık Kemal Üniversitesi Tekirdağ Değerleri Sempozyumu, 18 Eylül-21 Ekim 2010*. İstanbul: Ege Basım, 2010, 171-176.

Erzen, Jale Nejdet. *Mimar Sinan Dönemi Cami Cepheleri*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1981.

Erzen, Jale Nejdet. *Mimar Sinan Estetik Bir Analiz*. İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1996.

Goodwin, Godfrey. *A History of Ottoman Architecture*. Baltimore: Witpress Yayınları, 1992.

Günay, Reha. *Mimar Sinan.* İstanbul: Yem Yayınları, 2002.

Kalle, Serpil Avukatoğlu, Sibel Onat Hattap ve Nil Orbeyi. "Mimari Bir Sınırlama Örneği: Tahtakale Rüstem Paşa Camisi." *9. Uluslararası Sinan Sempozyumu, Edirne, 21-22 Nisan 2015*. Edirne: Trakya Üniversitesi Matbaası, 2015, 199-204.

Komisyon, *Tekirdağ'ın Bilinmeyen Tarihi ve Kültürü.* Ed. Hüseyin Bayol. İstanbul: TTBBD Yayını, 2015.

Kömürciyan, Eremya Çelebi. *17. Asırda İstanbul.* İstanbul: Eren Yayıncılık, 1988.

Kuran, Aptullah. *Mimar Sinan*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1986.

Kuran, Aptullah. "Mimar Sinan'ın Camileri." *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri.* 2 cilt. İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1988, 175-214.

Necipoğlu, Gülru. *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005.

Orbeyi, Nil. "Çift Revaklı Sinan Camilerinde Modüler Sistem." *Metu JFA* 33/2 (2016): 201-225.

Orbeyi, Nil. "Planning Process of Sinan's Ferhat Pasha Complex in Çatalca." *ICONARP International Journal of Architecture & Planning 6/1 (2018)*: 59-76.

Söylemezoğlu, Kemali. "İstanbul Rüstem Paşa Camii Son Cemaat Mahalli ve Avlusu Planlamasında Gözönünde Tutulan Faktörler Hakkında." *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*. Ed. Zeki Sönmez. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1988, 259-267

Sözen, Metin. *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1975.

Tanyeli, Uğur. "Sinan Mimarlığında Dış Mekân Biçimlendirilmesi." *Mimarlık Dergisi* 240 (1990): 68-71.

Tokay, Hale. "Rüstem Paşa Külliyesi." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 35, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008, 291-292.

Tuncel, Mehmet. *Babaeski, Kırklareli ve Tekirdağ Camileri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1974.

Tunçel, Mehmet. "Türkiye'de Mimari Mirası Koruma Anlayışı ve Koca Sinan Eserlerinden Tekirdağ Rüstem Paşa Külliyesi." *Sanat Tarihi Dergisi* 7 (1994): 185-209.

Vardar, Kadriye Figen. "Rüstem Paşa Camii Taş Süslemelerinin Değerlendirilmesi." *Türkiyat Mecmuası* 27/1 (2017): 367-393.

Yetkin, Şerare. "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni." *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri.* 2 cilt. Ed. Sadi Bayram. İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1988, 479-498.

Yüksel, Aydın. *Osmanlı Mimarisinde Kanuni Sultan Süleyman Devri (926-974/1520-1566)*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2004.

SALT Araştırma Online Arşivi. Ali Saim Ülgen Arşivi, Levha 23, 1913-1963, TASUDOCM0051

SALT Araştırma Online Arşivi. Ali Saim Ülgen Arşivi, Levha 65, 1945, TASUDOCM0093

SALT Araştırma Online Arşivi. AHTKR004

SALT Araştırma Online Arşivi. Ali Saim Ülgen Arşivi, TASUPAM010006

SALT Araştırma Online Arşivi. Ali Saim Ülgen Arşivi, TASUDOCM0052

https://www.google.com/maps

Eski İstanbul Fotoğrafı. "Sebah Joaillier Fotoğrafı." Erişim 26 Mayıs 2018. http://www.eskiistanbul.net/3259/eminonu-sebah-joaillier-fotografi.

Eski İstanbul Fotoğrafı. "Pascal Sebah ve Polycarpe Joaillier Fotoğrafı." Erişim 26 Mayıs 2018.

https://i.pinimg.com/originals/63/57/ce/6357ce9a34f1cf3111c5a83ff23378a1.jpg.

https://www.sinanasaygi.org/i/eserler/b/181-2212.jpeg dış cephe Erişim 26 Mayıs 2018.

http://www.sinanasaygi.org/i/eserler/b/181_2213.jpg iç mekan-harim

http://www.sinanasaygi.org/i/eserler/b/181_2.jpg dış revak

http://www.sinanasaygi.org/i/eserler/b/181_2211.jpg kapı

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Art-Sanat

Art-Sanat, 13(2020): 143–167

DOI: 10.26650/artsanat.2020.13.0006
http://dergipark.gov.tr/iuarts

Başvuru: 06.08.2019
Revizyon talebi: 14.11.2019
Son revizyon teslimi: 23.11.2019
Kabul: 21.01.2020

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Demirci Küpeler Köyü Camii Duvar Resimleri

Murals of The Mosque of Demirci Kupeler Village

Cengiz Gürbıyık*

Öz

XVIII. yüzyıldan itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı ile artan ilişkileri sonucu yeni bir sanat ortamı doğmuş ve süsleme sanatında duvar resmi olarak anılan yeni bir tür ortaya çıkmıştır. Öncelikle İstanbul'da saray ve çevresinde karşımıza çıkan bu süsleme anlayışı, zamanla tüm Anadolu'ya yayılmıştır. İstanbul'un aksine Anadolu'da özellikle camilerin yoğun biçimde alçı ve kalemişi süslemelerle bezendiği gözlenmektedir. Kalemişi ustaları ya da usta grupları tarafından yapılan bu süslemelerde, batı etkili motiflerin yanı sıra çeşitli dinsel ve sembolik tasvirlere de yer verilmiştir. Köy köy gezerek sanatlarını icra eden bu gezici ustaların pek çoğu icra ettikleri sanat eserlerine imza atmaktan imtina ettiklerinden genellikle isimleri bilinmemektedir. Ancak az da olsa bazı usta isimlerine rastlamak mümkündür. İncelemiş olduğumuz Demirci Küpeler Köyü Camii'nde ise hem yapı ustasının hem kalemişi süslemeleri yapan müzehhibin hem de hattatın isimlerinin verilmiş olması bu açıdan dikkat çekicidir. Cami, dıştan basit bir görünüşe sahip olmasına rağmen iç mekânı zengin kalemişleri ile süslenmiştir. Süslemelerle birlikte dini içerikli hat yazılar da kullanılmıştır. Çalışmamızda yapı plan ve süsleme özellikleri bakımından ayrıntılı biçimde ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler
Küpeler Köyü, Cami, Duvar resmi, Bezeme, Kalemişi

Abstract

As a result of the increasing relations of the Ottoman Empire with the West as of the 18th century, a new art environment was born, and a new type, called mural, emerged in the decoration art. This decoration approach, which primarily became popular in the palace and its environment in Istanbul, spread all over Anatolia in the course of time. Contrary to Istanbul, it is observed that, especially mosques were adorned with plaster and engravings in Anatolia. In these decorations, made by painted decoration masters or master groups, western influenced motifs as well as various religious and symbolic depictions were also included. Since many of these masters performing their art by traveling from village to village refrained from putting their signatures on their works of art, their names are generally unknown. However, it is possible to come across some masters' names, though not many. In the Demirci Küpeler Village Mosque, which we studied, it is noteworthy that the names of the master builder, as well as the illuminator and calligrapher who performed the engravings, were given. Although the mosque has a plain exterior appearance, its interior is adorned with a rich painted decoration. Religious calligraphy scripts were also used along with decorations. In our study, the building is discussed in detail, with respect to its plan and characteristics.

Keywords
Küpeler Village, Mosque, Murals, Ornament, Painted decoration

* **Sorumlu Yazar:** Cengiz Gürbıyık (Dr. Öğr. Üyesi), Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Manisa, Türkiye. E-posta: cengizgurbiyik@gmail.com ORCID: 0000-0002-9325-9841

Atıf: Gurbiyik, Cengiz. "Demirci Küpeler Köyü Camii Duvar Resimleri." *Art-Sanat, 13* (2020): 143–167. https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0006

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

Extended Summary

Styles such as baroque and rococo in Europe were effective in architecture and architectural decoration in the Ottoman geography after the middle the 18th century. The murals that first emerged and developed in the capital city, Istanbul, spread all over Anatolia, especially with the influence of the notable and gentry people, and different styles and concepts were developed in various regions of the empire. Contrary to Istanbul, it is observed that, especially mosques in Anatolia were predominantly adorned with plaster and painted decorations. In these decorations, made by painted decorations masters or master groups, western style motifs, as well as various religious and symbolic depictions, were included. Since many of these travelling masters, who performed their art by moving village to village, refrained from signing the works they created, their names are generally unknown. However, it is possible to come across the names of some masters, albeit rarely.

Located in the village of Küpeler, after which it was named, in the Demirci district of Manisa, the old mosque offers interesting data with both the calligraphy plates encircling the prayer hall and the inscriptions that also involve the names of masters. Located on the upper part of the village on a fairly sloping terrain from west to east and south, the mosque consists of a longitudinal rectangular prayer hall and a narthex to the north. The prayer hall, with a longitudinal rectangular plan, is covered with a flat wooden ceiling. There is the women's prayer area, which is carried by four wooden pillars to the north of the prayer hall.

Intensive painted decorations and wooden decorations can be observed in the ceiling of the narthex, the women's prayer area, ambo and minbar of the mosque. The plain wooden ceiling of the narthex was divided transversely with lath, and vivified by painting the interiors with different colours. The ceiling fringe is encircled with a strip, made of painted decorations, from three directions. The strip, featuring handmade successive floral bundles, ends with a blue outline at the bottom.

The decoration program on the northern wall of the prayer hall is rather interesting. There is no certain pattern in the decorations. The calligraphy plates and motifs on the surface demonstrate a disorderly spread. There are calligraphies over the entrance, giving information on the construction date, restoration date and builders of the structure. These calligraphies are written within three circular frames with different sizes, and the space above these frames. The frames, that are not perfectly even, are outlined in navy blue. Flower bundles, coming out of vase, are depicted over the window apertures on the northern facet of the prayer hall. These bundles, with green leaves, have blue, clove-like flowers. A pomegranate tree with fruits is depicted on the area between the entrance and the window aperture to the east. One of the most remarkable decorations on the facet is the depiction of a halberd and a bowl hanged next to it at the bottom of the east side of the facet. This decoration which bears cru-

cial importance, in terms of the dervish lodge iconography, is unfortunately not in a good state. The ship icon located at the upper side of the same area has more naive characteristics, while resembling other examples in Anatolia. A stanza, that is called devriyye, draws attention at the bottom of this ship figure which was able to stay in good state. The ship, which is on a blue strip symbolizing the sea, is made with a black contour, and the hull with the shape of a strip is coloured in green. Two wheels draw attention on the hull of the steam ship with three masts. Certain details, such as the red flags on the masts and the dark fumes coming out of the chimney, give a more realistic mood to the depiction. Two much smaller sized sailboats are depicted in the front and back of the ship.

Painted decorations of various sizes and forms can be found on the prayer hall walls of the structure. The painted decorations continue with a total of eleven medallions on the eastern, western and southern walls of the prayer hall and the rosette on the south wall. The medallions are framed with blue and orange, and black calligraphies are placed on the white background in them. The space between the medallions, on the other hand, is filled with motifs of flowers coming out of vases of different types. There is a tasseled sword figure which gives the impression of being hung on the wall on the western wall right over the minbar. The body of the brown-hilted sword is of indigo color. The tree figures on the southern wall of the prayer hall are very interesting. A total of six tree motifs depicting olive, orange, cypress and date trees, four of which are in the upper section and two in the lower section, are placed on the southern part of the prayer hall.

According to the inscriptions over the entrance, the building was built in 779/1377-78, and then repaired in 1307/1889-90 by Hatip Ismail Efendi. The inscriptions also indicate that the construction master was a man named Kiymikci Mustafa, that the calligraphy writings in the mosque were made by calligrapher Mehmet Emin and the decorations were made by illuminator Mehmet, from the Sofiler Quarter of Demircili. The mosque, whose first construction was completed in the 14th century, was probably demolished to a large extent, and today's mosque was built in the 19th century.

The structure shows similarities especially with several mosques in the Aegean and Mediterranean regions, in terms of inscriptions and decorations. However, the decorations are more simple and naive than those in other mosques. Another remarkable issue is that the names of both the master of the building, the illuminator and the calligrapher are given in the inscriptions of the mosque. We do not have detailed information yet about these masters, who adorned even a modest mosque in a small mountain village in the Inner Western Anatolia with such intense decorations and calligraphies, and who we think were affiliated to the dervish lounges operating in the region. However, further studies and field research to be conducted on this subject matter will allow us to reach new and interesting data.

Giriş

Manisa'nın Demirci İlçesi'nde, adını aldığı Küpeler Köyü'nde bulunan eski cami[1], gerek harimi çevreleyen hat levhaları gerek kalem işi süslemeleri ve gerekse usta isimlerini de içeren kitabeleriyle ilgi çekici veriler sunmaktadır. Yapı daha önce bir envanter çalışması kapsamında kısaca ele alınmış[2] ancak bugüne kadar hakkında ayrıntılı bir değerlendirme yapılmamıştır.



G. 1. Demirci Küpeler Köyü (C. Gürbıyık, 22.03.2018)

Küpeler Köyü, Manisa İli Demirci İlçesi'nin yaklaşık 30 km güneydoğusunda yer almaktadır **(G. 1).** Köye ilişkin en erken tarihli verilere XVI. yüzyıl tahrir kayıtlarında rastlanmak mümkündür. 1531 tahririnde *Küpiler* olarak anılan köyde, 1 imam bulunduğu ve nüfusun 135 kişi olduğu belirtilmekte ayrıca bir caminin varlığından bahsedilmektedir.[3] Hurûfât defterlerine göre köyün XVIII. yüzyılda artık Küpüler olarak anılmaya başladığı ve 1761-1814 yılları arasında camide 5 hatibin görevlendirilmiş olduğu anlaşılmaktadır.[4] XIX. yüzyılın ikinci yarısında Karataş Nahiyesine bağlı olan ve yine Küpüler olarak anılan köyün nüfusu 68 hane ve yaklaşık 300 kişiden oluşmaktadır.[5]

1 Köye yakın bir geçmişte yeni bir cami inşa edilmiştir.

2 Fatih Müderrisoğlu, "Köpüler Köyü Eski Camii," *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Manisa İlçeleri*, ed. Hakkı Acun, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları 2013), 37-46.

3 Kadir Adamaz, "XVI. yüzyılda Demirci Kazası" (Doktora tezi, Celal Bayar Üniversitesi, 2012), 108, 195.

4 Ertan Gökmen, "Hurûfât Defterlerine Göre Demirci Kazası ve Köylerinde Cami ve Mescitler (1690-1830)," *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 3/2 (2005), 52.

5 Ertan Gökmen, *Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Demirci Kazası* (İzmir: Demirci Belediyesi Kültür Yayınları 2007), 112-113.

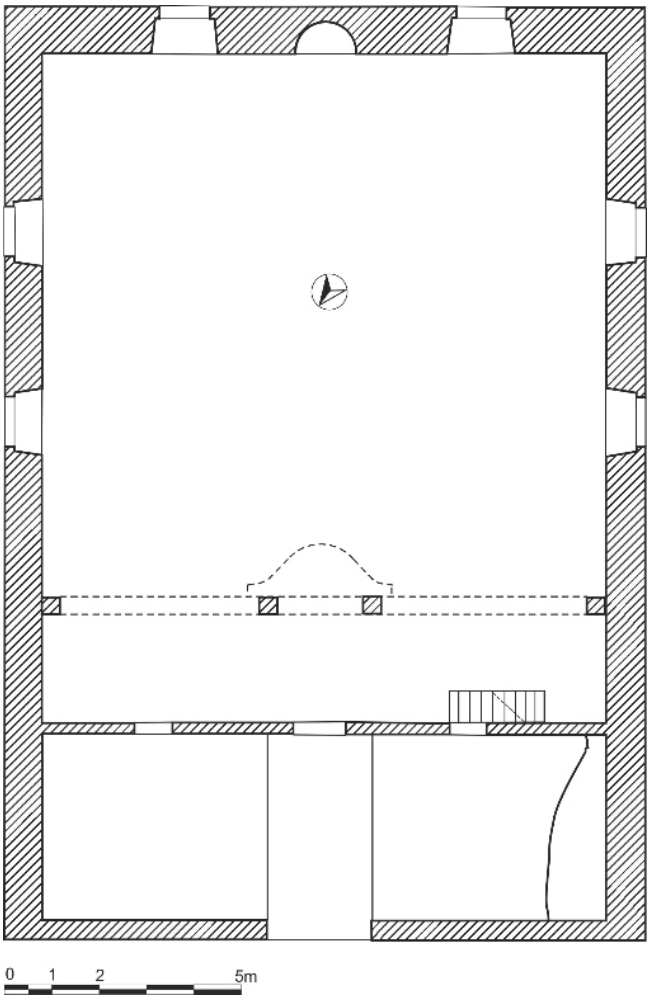
Küpeler Köyü, 228 Ada 3 parselde bulunan tescilli cami, köyün üst kısmında, Azmahalle Mevkii olarak adlandırılan bölgede yer almaktadır **(G. 2).** Günümüzde restorasyon çalışmaları devam eden caminin kuzeyindeki küçük meydancıkta bulunan anıtsal çınar ve kuzeybatısında 1957 yılında inşa edilmiş yuvarlak kemerli duvar çeşmesi, geleneksel dokuyu tamamlamaktadır.



G. 2. Küpeler Köyü Camii. Kuzeyden genel görünüm (C. Gürbıyık, 22.03.2018)

Batıdan doğuya ve güneye doğru oldukça eğimli bir arazi üzerine konumlanmış olan yapı, uzunlamasına dikdörtgen şekilli bir harim ve kuzeyindeki son cemaat yerinden oluşmaktadır. Eğimden dolayı cepheler arasında ciddi kot farkı bulunmaktadır. Yapı kırma çatıyla örtülü ve kiremit kaplıdır. Cephelerde dikdörtgen şekilli ikişer pencere açıklığına yer verilmiştir. Doğu cephesinin üst kısmında kadınlar mahfilini aydınlatan bir başka pencere açıklığı daha yer almaktadır.

Bir ana kaya üzerine inşa edilen yapının tüm cepheleri sıvalıdır. Ancak onarım çalışmaları sırasında sıvaların kaldırılan bölümlerinden inşa malzemesi hakkında yorum yapabilmek mümkündür. Yapıda inşa malzemesi olarak alt kısımda kaba yonu taş ve moloz taş, üst kısımda ise kerpiç kullanıldığı gözlenmektedir. Yapının son cemaat yerine bakan kuzey duvarı ise ahşap karkas bir düzenlemeye sahiptir ve diğer cephelere oranla çok daha ince tutulmuştur.



G. 3. Küpeler Köyü Camii. Plan (Cengiz Gürbıyık)

Harimin kuzeyinde bir son cemaat yeri bulunmaktadır. Düz ahşap tavanlı son cemaat yerinin batı cephesi tamamen kapalıdır. Doğu ve kuzey cepheleri ise yaklaşık 1.70 m yüksekliğinde bir duvarla çevrilidir. Son cemaat yeri, duvarların üzerinde birbirlerine kemerlerle bağlanan kare kesitli ahşap desteklerle kuzeyde üç, doğuda ise bir kemer gözüyle dışa açılmaktadır. Harim giriş cephesinde ortada bir giriş açıklığı ve iki yanda dikdörtgen şekilli birer pencere açıklığına yer verilmiştir. Giriş açıklığının üzerinde yapının inşa tarihi, onarım tarihi ve inşa ettiren kişiler hakkında bilgileri içeren hat yazılar ve duvar yüzeyinde dağınık biçimde yerleştirilmiş çeşitli motifler göze çarpmaktadır **(G. 4)**



G. 4. Harim kuzey cephesi (C. Gürbıyık, 22.03.2018)

Uzunlamasına dikdörtgen planlı harim, düz ahşap tavanla örtülüdür **(G. 5).** Harimin kuzey kesiminde kare kesitli dört ahşap destekle taşınan bir kadınlar mahfili mevcuttur **(G. 6).**



G. 5. Harim güney duvarı (C. Gürbıyık, 22.03.2018).

Yapının yarım daire profilli mihrap nişi, çeyrek küre şekilli bir kavsaraya sahiptir. Niş iki yandan sütuncelere oturan bir şeritle çevrelenmektedir. Özellikle niş içerisinde bulunan süslemelerin bir dönem kötü bir biçimde elden geçirildiği anlaşılmaktadır **(G. 5).** Yapının ahşap minberi de süslemeleriyle dikkat çekmektedir. Minberin aynalık kısmı alçıyla sıvanmış ve bu alan tümüyle kalemişi süslemelerle donatılmıştır. Mihrabın doğusunda yer alan vaaz kürsüsü de minber gibi alçıyla sıvanmış ve alçı üzeri kalemişi tekniğiyle süslenmiştir.



G. 6. Harimin kuzey duvarı ve kadınlar mahfili (C. Gürbıyık, 22.03.2018)

Süslemeler

Caminin son cemaat yeri tavanı, harim kuzey cephesi, harim iç duvarları ve tavanı, kadınlar mahfili, vaaz kürsüsü ve minberde yoğun bir kalemişi ve ahşap süslemeye yer verildiği gözlenmektedir **(G. 5, G. 6, G. 7, G. 8)**

Yapıdaki kalemişi bezemeler ilk olarak son cemaat yerinde ve harim kuzey duvarında karşımıza çıkmaktadır. Son cemaat yerinin düz ahşap tavanı çıtalarla enine bölünüp içleri farklı renklerde boyanarak hareket kazandırılmıştır. Tavan saçağı ise üç yönden kalemişi ile oluşturulmuş bir şeritle çevrelenmektedir. İçerisinde elle yapılmış birbirini takip eden bitkisel çiçek demetlerinin yer aldığı şerit, altta mavi bir konturla sonlanmaktadır. Sarı renkli bir tabana sahip olan şeridin içerisinde yeşil yapraklar ve bunların arasında turuncu meyvelere yer verilmiştir.



G. 7. Harim batı duvarı ve minber (C. Gürbıyık, 22.03.2018)

Harim kuzey duvarında yer alan süsleme programı oldukça ilgi çekicidir. Süslemelerde belli bir düzen söz konusu değildir. Yüzeydeki hat levhalar ve motifler dağınık bir yayılım göstermektedir **(G. 4).** Giriş açıklığının üzerinde yapının inşa tarihi, onarım tarihi ve inşa ettiren kişiler hakkında bilgileri içeren hat yazılar yer almaktadır. Bu yazılar farklı büyüklükteki üç dairesel çerçeve içerisine ve onların üzerindeki alanlara yazılmıştır. Çok düzgün olmayan çerçeveler lacivert renkle oluşturulmuştur. Yazıların üzeri zamanın ve doğanın tahribatıyla kısmen solmakla birlikte iyi durumdadır. Ancak üzerlerinde geçmişte yapılan müdahalelerden çeşitli boya lekeleri kalmıştır.



G.8. Harim doğu duvarı (C. Gürbıyık, 22.03.2018)

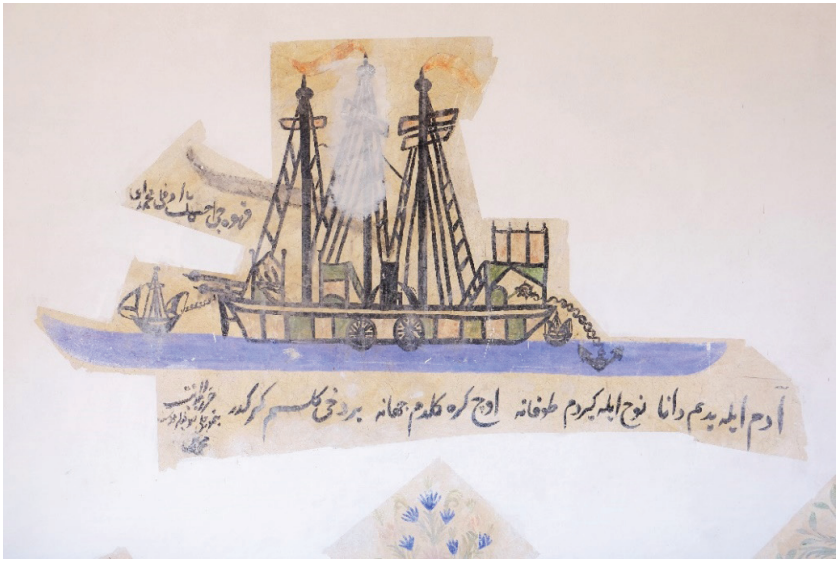
Harim kuzey cephesindeki pencere açıklıklarının üzerinde, vazodan çıkan çiçek demetlerine yer verilmiştir. Yeşil yapraklı bu demetler, mavi renkli karanfil benzeri çiçeklere sahiptir. Giriş açıklığıyla doğudaki pencere açıklığı arasındaysa üzerinde meyveleriyle birlikte bir nar ağacı betimlenmiştir.



G. 9. Harim kuzey cephesindeki keşkül ve teber tasviri (C. Gürbıyık, 22.03.2018)

Cephedeki en dikkat çekici süslemelerden biri, cephenin doğusunda alt bölümde yer alan bir teber ve yanına asılı keşkül tasviridir **(G. 9).** Tekke ikonografisi bakımından oldukça anlam taşıyan bu süslemeler ne yazık ki iyi durumda değildir. Süsleme zamanla silinmiş, keşkülün zincir kısmıysa sonradan üzerinden geçilerek tekrar boyanmıştır.

Aynı alanda üst bölümde yer alan gemi tasviriyse Anadolu'daki diğer örneklere benzemekle birlikte daha naif özellikler taşımaktadır **(G. 10).** Sağlam durumda kalabilmiş gemi motifinin alt kısmında "devriyye" olarak adlandırılan bir dörtlük dikkati çekmektedir. Denizi simgeleyen mavi bir şerit üzerinde bulunan gemi, siyah konturla oluşturulmuş ve şerit şeklindeki gövdesi yeşil renkle boyanmıştır. Üç direkli ve buharlı geminin gövdesinde iki çark mevcuttur. Direklerin üzerindeki kırmızı flamalar ve bacadan çıkan koyu renkli buhar gibi ayrıntılar tasvire daha gerçekçi bir hava katmıştır. Geminin ön ve arkasında çok daha küçük boyutlu birer yelkenliye yer verilmiştir. Yelkenlilerden biri gemiye zincirle bağlanmış durumdadır. Suya atılmış şekilde tasvir edilen çapanın oranıysa gemiye kıyasla oldukça büyüktür.



G. 10. Harim kuzey cephesindeki buharlı gemi motifi (C. Gürbıyık, 22.03.2018)

Son cemaat yeri her türlü dış etkilere açık olduğundan zaman içerisinde cephedeki sıva üzerindeki renk değişmiş ve kirlenmiştir. Günümüzde cephe yüzeyinin bütününe bakıldığında mevcut süslemelerin zemin renklerinin kreme yakın kirli bir renge sahip olduğu, cephenin diğer yüzeylerinin ise çok daha açık beyaza boyandığı anlaşılmaktadır. Bu yüzden cephe bir bütün olarak algılanmamakta, süslemeler birer yama gibi görünmektedir **(G. 4).**

Harimin boyuna uzanan ahşap çıtalarla hareketlendirilen iki kademeli tavanının ortasında, incelikli bir ahşap işçiliğine sahip dairesel formda bir göbek bulunmaktadır. S ve C kıvrımlı ahşap süslemelerden oluşan göbeğin çevresini zikzak şeklinde iki sıra ahşap çıta çevrelemektedir.

Yapının harim duvarlarında da çeşitli boyut ve formlarda kalemişi süslemelere rastlanmaktadır. Kalemişi süslemeler harimin doğu, batı ve güney duvarlarında yer alan toplam on bir madalyon ve güney duvarında yer alan rozetlerle devam etmektedir **(G. 5, G. 6, G. 7, G. 8)**. Kuzey duvarındaysa çeşitli ağaç tasvirlerine yer verilmiştir. Madalyonlar kartuşların üst kısmından başlayıp tavana kadar uzanmaktadır.

Harimin saçak kısmı bir bordürle dört yönden çevrelenmektedir. Kuzey cephede kadınlar mahfilinin olduğu bölümdeki bordürün diğerlerine oranla biraz daha geniş tutulduğu ve içerisindeki bitkisel motifin de farklı olduğu gözlenmektedir. Sarı bir zemin üzerinde yeşil yapraklı mavi ve kırmızı çiçek demetleriyle dolgulandırılmış olan bordürün özellikle doğu cephede kısmen zarar gördüğü ve bazı bölümlerin tamamen silindiği anlaşılmaktadır.

Doğu ve batı duvarlarında bulunan dikdörtgen şekilli toplam beş kartuşun içerisine, doğu cephesinin güneyinden başlayarak *Ayet-el Kürsi* yazılmıştır. Mavi renkle sınırlandırılan kartuşların bir kısmında sarı zemin rengi karşımıza çıkmaktadır. Doğu, batı ve güney duvarında yer alan toplam on bir madalyonda ise batı duvarından başlayarak sırasıyla, *Kelime-i Tevhid, Ali, Hasan, Hüseyin, Allah*, *Muhammed, Ebubekir, Ömer, Osman* ve *Bilal Habeşi*'nin isimleri yazmaktadır **(G. 5, G. 7, G. 8.).** Mihrabın hemen üzerindeki kartuşta ise genelde tüm cami mihraplarında gördüğümüz *Al-i İmran* suresinin 37. ayetinden bir bölüm yer almaktadır. Bunun yanı sıra pencere açıklıklarının üzerinde stilize bitkisel motiflerle üçgen birer tepelik oluşturulmuş ve bunların içerisi *Hâzâ min fadli Rabbî*, *Yâ hâfız'ullah*, *İnnâ fetahnâ leke fethan mubînâ El-mukadder lâ yugayyer* ve *min külli feccin 'amîk* gibi çeşitli ayetlerden bölümler ve dini içerikli yazılarla doldurulmuştur. Hatlar ağırlıklı olarak celî sülüs ile yazılmıştır. Ancak pencere açıklıklarının üzerinde kûfî ve ta'lîk gibi yazı çeşitlerine de yer verilmiştir.

Madalyonlar mavi ve turuncu renk ile çerçevelenmiş, içlerine ise beyaz zemin üzerine siyah hat yazılar yerleştirilmiştir. Madalyonlar arasında kalan boş alanlarsa farklı tipteki vazolardan çıkan çiçek motifleriyle hareketlendirilmiştir.

Güney duvarının doğu ve batı köşelerindeyse dairesel şekilli birer rozet bulunmaktadır. Güneş kursu şeklindeki rozetler, mavi konturla çevrelenmiştir. Doğudaki rozetin içerisinde dört büyük meleğin, batıdakinde ise yedi uyurların isimleri yazılmıştır **(G. 5).** Pencere açıklıklarının üzerinde yine kalemişi ile oluşturulmuş birer tepelik mevcuttur. Tepeliklerin içerisinde çeşitli ayetlere yer verilmiştir.

Harimin doğu ve batı duvarının güneyinde büyük boyutlu hatlara da rastlanmaktadır. Doğu duvarında iç içe geçmiş iki "vav" harfi, batı duvarında ise büyük bir "Hu" yazısı göze çarpmaktadır. Ancak bu bölümdeki vav harfinin alt kısmı zamanla tahrip olmuştur **(G.7, G. 8).** Batı duvarında minberin hemen üzerinde, duvara asılı izlenimi veren püsküllü bir kılıç motifi dikkati çekmektedir. Kahverengi saplı kılıcın gövdesi çivit mavisi rengindedir **(G. 7, G. 13).**

Yapının yarım daire profilli mihrap nişi çeyrek küre şekilli bir kavsarayla örtülüdür **(G. 5).** Niş iki yandan sütuncelere oturan bir şeritle çevrelenmektedir. Bu şerit yine sarı zemin üzerine yeşil ve turuncu renklerdeki bitki kompozisyonlarıyla doldurulmuş ve mavi konturla sınırlandırılmıştır. Nişin üzerinde kalemişi ile oluşturulmuş bir tepelik ve onun üzerinde içinde bir hat bulunan bir göbek dikkati çekmektedir. Nişin içerisinde iki yana çekilmiş bir perde motifi ve ortadan sarkan kandil motifine yer verilmiştir. Özellikle niş içerisinde bulunan süslemelerin bir dönem kötü bir biçimde elden geçirildiği anlaşılmaktadır.



G. 11. Harim güney duvarındaki zeytin ağacından ayrıntı (C. Gürbıyık, 22.03.2018).

Harimin güney duvarında bulunan ağaç motifleri oldukça ilgi çekicidir. Harimin güneyinde üst bölümde dört, alt bölümdeyse iki olmak üzere toplam altı ağaç motifine yer verilmiştir. Girişin hemen doğusunda alt kesimde yeşil-kahverengi gövdesi, koyu yeşil yaprakları ve siyah meyveleriyle bir zeytin ağacı tasvir edilmiştir **(G. 11).** Güneybatı köşedeyse gövdesi kısmen tahrip olmuş ancak koyu yeşil geniş yaprakları ve turuncu meyveleriyle portakal olduğu anlaşılan bir başka ağaç bulunmaktadır.



G. 12. Harim güney duvarındaki hurma, selvi ve portakal ağacı (C. Gürbıyık, 22.03.2018)

Güney duvarında kadınlar mahfilinin bulunduğu üst bölümde de farklı ağaçlar karşımıza çıkmaktadır. Ancak üst bölümdeki bu ağaçlar daha yakın bir geçmişte tekrar elden geçirildiklerinden kısmen özgünlüklerini yitirmiş durumdadır **(G. 12).** Duvarın doğusunda olgunlaşmış turuncu meyveleri ve yeşil gövdesiyle bir hurma ağacı ve hemen yanında başını hafif eğmiş bir selvi tasvir edilmişken, duvarın batısına doğru koyu yeşil gövdesi, daha açık yeşil renkli yaprakları ve turuncu meyveleriyle bir portakal ağacı işlenmiştir. Harim batı duvarının güneyinde ise mavi gövdesi ve mavi yapraklarıyla meyvesi bulunmayan ve türü tam olarak anlaşılamayan bir başka ağaç daha mevcuttur **(G. 12).**

Harim duvarlarında da son cemaat yerinde olduğu gibi süslemelerin zeminiyle cephenin diğer zemini arasında büyük bir ton farkı bulunmaktadır.



G. 13. Minber aynalığındaki kalemişi süslemeler (C. Gürbıyık, 22.03.2018)

Yapıda sıva dışında kadınlar mahfilinde olduğu gibi ahşap üzerine yapılmış kalemişleri de bulunmaktadır. Kadınlar mahfilinin harime bakan yüzünde ahşap desteklerin hemen üzerinde altta ve üstte dörder süsleme örneği karşımıza çıkmaktadır. Vazodan çıkan çeşitli çiçek demetlerinden oluşan bu süslemelerin her biri diğerinden farklıdır ve büyük ölçüde sağlam durumdadırlar. Süslemelerin taban renkleri dikkate alındığında ahşabın aşı boyayla yapılmış zemin renginin, alt seviyede beyaz, üst katta ise sarı olduğu anlaşılmaktadır. Mahfili destekleyen ayaklarda ise yeşil rengin kullanıldığı gözlenmektedir.

Yapının ahşap minberinin aynalık kısmı alçıyla sıvanmış ve bu alan tümüyle kalemişi süslemelerle donatılmıştır **(G. 13).** Minber aynalığı saçaktaki şeritlere benzer şekilde -mavi konturla sınırlandırılmış sarı zeminli, içleri bitkisel bezemelerden olu-

şan- bir şeritle çevrelenmektedir. Şeridin alt kısmında herhangi bitkisel bir bezeme yoktur. Sol ve üst kısımda yer alan bitkisel bezemelerse farklılık göstermektedir. Aynalığın içinde ise beyaz bir zemin tercih edilmiş, ortada büyük bir vazodan çıkan çiçek demetleri, onun hemen yanında devrilmiş bir vazo ve diğer yanda benzer süslemeli yapılarda da sıklıkla karşılaşılan dilimlenmiş bir karpuz ve bıçak motifi yer almaktadır. Karpuzun bir süsleme ögesi olarak kıvrım dallar şeklinde işlenen sapları, oldukça zarif biçimde verilmiştir. Minberde bulunan kalemişi süslemeler büyük ölçüde sağlam durumdadır. Sadece aynalığın alt kısmındaki şerit kısmen rengini kaybetmiştir.

Vaaz kürsüsü de minber gibi alçıyla sıvanmış ve alçı üzeri kalemişi tekniğiyle süslenmiştir. Kürsünün alt bölümü mavi ve turuncu şeritli konturla bölünmüş ve içlerine bu konturları çevreleyen sarmaşık şeklinde stilize bitkisel motifler yerleştirilmiştir.

Tarihlendirme

Giriş açıklığının üzerinde bulunan hat yazılardan yapının inşa tarihi, onarım tarihi ve inşa ettiren kişiler hakkında ilgi çekici bilgilere ulaşmak mümkündür **(G. 14)**[6]. Bu yazılar farklı büyüklükteki üç dairesel çerçeve içerisine ve onların arasındaki alanlara yazılmıştır. Çok düzgün olmayan çerçeveler, çivit mavisi rengindeki konturlarla oluşturulmuştur. Yazılar yerleştirtilirken herhangi bir simetri kaygısı gözetilmemiştir.



G. 14. Harim giriş açıklığı üzerindeki kitabe levhaları (C. Gürbıyık, 22.03.2018)

Ortadaki diğerlerine oranla daha büyük daire içerisindeki kitabe ile hemen üzerindeki inşa kitabesinin metni ve okunuşu şöyledir:

6 Kitabelerin okunuşundaki yardımları için Prof. Dr. Ertan Gökmen ve Dr. Öğr. Üyesi İlker M. Çağlar'a teşekkürlerimi sunarım.

سنهٔ

۷۷۹ تاریخی مروری

تاریخندهٔ ۱۳۰۷ صگرهٔ تعمیری

صاحب الخیرات والحسنات بانیسي خطیب اسماعیل افندی

Sene
779 [1377-78] Tarih-i mürûri
Tarihinde 1307 [1889-90] sonra tamiri[7]
Sahib'ül- hayrat ve'l- hasenat banisi Hatib İsmail Efendi

Batıdaki madalyonun içerisinde

تعمرینهٔ احسان	*Tamirine İhsan*
الحاج ابراهیم	*El hac İbrahim*

Bu madalyonun hemen üzerinde

قیمقجی مصطفی	*Kıymıkcı Mustafa*
اوسطهٔ	*Usta*

Doğudaki madalyonun içerisinde

تعمیرینهٔ احسان	*Tamirine İhsan*
قراجهٔ حاجیلردن	*Karacahacılardan Kara*
محمد اوغلو محمد	*Mehmed Oğlu Mehmed*

Doğudaki madalyon ile ortadaki büyük madalyon arasında ise

تاجر علی	*Tacir Ali*
اغانك	*Ağa'nın*
الخطاط محمد امین	*El hattat Mehmed Emin*

yazmaktadır. Harim giriş açıklığı üzerindeki bu ilgi çekici bilgilerin yanında doğudaki pencere açıklığının üzerinde de bazı yazılar dikkati çekmektedir. Bu alanda üç direkli, buharlı ve yandan çarklı büyük bir gemi tasvir edilmiş ve geminin çevresinde bazı hat yazılara yer verilmiştir **(G. 10).** Geminin hemen doğusunda, yelken direğinin önündeki yazının metni ve okunuşu şöyledir:

7 Kitabenin bu satırının "*Sonra Tamiri 1307 tarihinde"* şeklinde okunması daha doğrudur. Ancak özgün metin bu şekilde yazılmıştır.

قهوەجى احمد اوغلو محمد اعا

Kahveci Ahmed oğlu Mehmed Ağa

tek bir sıra hâlinde geminin hemen altındaysa

ادم ايله يدم دانا نوح ايله كيردم طوفانه اوچ كره كلدم جهانه بر دخى كلسم كركدر

المذهب تيمرجيلى صوفيلر محله سنده ن محمد

Adem ile yedim dana Nuh ile girdim tufana üç kere geldim cihana bir daha gelsem gerekdir.

El-müzehhib Demircili Sofiler Mahallesi'nden Mehmed

yazmaktadır.

Kitabelerden de anlaşılacağı üzere yapı ilk olarak 779/1377-78 yılında inşa edilmiş, ardından 1307/1889-90 yılında Hatip İsmail Efendi tarafından onartılmıştır. Bu onarım sırasında Hacı İbrahim ve Karacahacılardan Kara Mehmet oğlu Mehmet adlı kişiler de ihsanda bulunmuşlardır. Kitabelerden ayrıca yapı ustasının Kıymıkçı Mustafa adlı biri olduğu, camideki hat yazıların el-hattat Mehmet Emin tarafından, süslemelerinse Demircili Sofiler Mahallesi'nden el-müzehhib Mehmet tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır. Kitabelerde ayrıca Kahveci Ahmet oğlu Mehmet Ağa ve Tacir Ali Ağa adlı kişilerin de isimleri geçmektedir.

Yapının ilk inşasına dair herhangi bir kitabe levhası ya da belge bulunmamaktadır. Ancak erken tarihli pek çok belgede Küpeler Köyü ve camisine ait bilgilere ulaşmak mümkündür.[8] Demirci ve çevresinin XIV. yüzyılın başlarında Türklerin eline geçtiği ve bölgenin Saruhanoğullarının egemenliği altında bulunduğu bilinmektedir.[9] Olasılıkla cami ilk olarak Saruhanoğulları döneminde inşa edilmiştir. XIX. yüzyıldaki onarımı sırasında var olduğunu düşündüğümüz özgün kitabeyse günümüze ulaşamamıştır. Ancak günümüzdeki yapı, plan şekli, süsleme özellikleri ve inşa malzemesi dikkate alındığında onarım tarihi olan XIX. yüzyılın tipik özelliklerini taşımaktadır. Daha erken dönemde inşa edilen cami, olasılıkla büyük ölçekte yıkılmış ve yerine günümüzdeki cami inşa edilmiştir.

Değerlendirme ve Karşılaştırma

Demirci Küpeler Köyü Camii mimari açıdan anıtsal bir yapı olmamakla birlikte gerek harimi çevreleyen hat levhaları gerek kalem işi süslemeleri ve gerekse usta isimlerini de içeren kitabeleriyle ilgi çekici veriler sunmaktadır.

Mimari açıdan değerlendirildiğinde doğrudan doğruya beden duvarına oturan düz ahşap tavanı ve uzunlamasına dikdörtgen planıyla özellikle XVII. ve XIX. yüzyıllar

8 Gökmen, "Hurûfât Defterlerine Göre Demirci Kazası ve Köylerinde Cami ve Mescitler (1690-1830)," 52; Adamaz, "XVI. yüzyılda Demirci Kazası," 195.

9 Feridun Emecen, "Saruhanoğulları," *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 36 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009), 170-171.

arasında Anadolu'da inşa edilen çok sayıda cami ile benzerlikler göstermektedir. Düşük maliyeti ve basit kuruluşlarından dolayı çevredeki pek çok yerleşimde bu plan tipindeki camilere rastlamak mümkündür. Foça Hafız Süleyman Mescidi (XVIII. yüzyıl)[10], Karaburun Tepeboz Köyü Camii (XVIII. yüzyıl)[11] ve Uşak Akarca Köyü Camii (XIX. yüzyıl)[12] bölgedeki düz ahşap tavanlı camilere örnek olarak verilebilir. Harim giriş açıklığı üzerindeki kitabelerden birinde *Kıymıkçı Mustafa Usta* adı geçmektedir **(G. 14).** Muhtemelen bu kişi, yapının son şeklini aldığı XIX. onarımında inşaatın başındaki usta olmalıdır. Kıymıkçı Mustafa Usta'nın adına en azından şu ana kadar başka bir yapıda rastlanmamıştır.

Yapıda süslemelerle birlikte dini içerikli hat yazılar da kullanılmıştır. Harimin doğu, batı ve güney duvarları, dikdörtgen şekilli kartuşlar ve dairesel madalyonların içerisinde Allah, Muhammed, Hasan, Hüseyin ve dört halife ile yedi uyurların isimlerinin bulunduğu hat levhalarla bezenmiştir **(G. 5, G. 7, G. 8)**. Hat sanatı, mimaride bir süsleme unsuru olarak her dönem sevilerek kullanılmıştır. Harim duvarlarının yoğun bir şekilde hat yazılarla süslendiği çok sayıda cami örneği bulunmaktadır. Denizli Baklan Boğaziçi Kasabası Eski Camii (1774-75)[13], Yuntdağı Yenice Mahallesi Camii (1901-02)[14], Yuntdağı Karakılınçlı Mahallesi Camii (1907-08), Ödemiş Lübbey Köyü Camii (XX. yüzyıl ilk yarısı)[15], Bursa Keles Dedeler Köyü Camii (XX. yüzyıl)[16] ve Kırşehir Mucur Emine Hanım Camii (XX. yüzyıl başı)[17] hat yazıların yoğun olarak kullanıldığı benzer örnekler olarak verilebilir. Harim giriş açıklığı üzerindeki kitabe kartuşlarından bir diğerinde *Tacir Ali Ağa'nın el hattat Mehmet Emin* şeklinde bir yazıya rastlanmaktadır **(G. 14).** Tacir Ali Ağa'nın oğlu olduğunu düşünebileceğimiz Mehmet Emin, yapıdaki hat yazıları yazan kişidir. Hattat Mehmet Emin'in yerel bir hat sanatçısı olup olmadığı ya da bölgedeki farklı yapılarda çalışıp çalışmadığı hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Yapının en ilgi çekici unsuru olan kalemişi süslemeler, harim duvarları ve son cemaat yerinde karşımıza çıkmaktadır. Duvarlar ince beyaz bir alçı tabakasıyla sıvanmış, sıva üzerine lacivert ve turuncu çerçevelerle panolar oluşturulmuş ve içleri

10 Şakir Çakmak, "Foça'daki Türk Eserleri," *Geçmişten Günümüze Foça Uluslararası Sempozyumu* (İzmir: Foça Belediyesi Yayınları,1996), 52-53.

11 Cengiz Gürbıyık, *Karaburun Yarımadası'nda Türk Mimarisi* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları 2009), 142-148.

12 Elif Gürsoy, "Uşak İli Sivaslı İlçesi Akarca Köyü Camisi," *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi* 62 (Temmuz 2017) 1007, erişim 8 Mayıs 2019. https://doi.org/10.17755/esosder.329109.

13 Şakir Çakmak, "Boğaziçi Kasabası Eski Cami (Baklan/Denizli)," *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi: 23-27 Eylül 1991*, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995), 1:533.

14 Halil İbrahim Eryılmaz, "Yuntdağı Yenice Mahallesi Camii Yazıları," *MCBÜ Sosyal Bilimler Dergisi* 16-3 (2018), 545-580.

15 Emin Başaranbilek, *Lübbey Kışlağı ve Lübbey Camisi* (İstanbul: Mas Matbaacılık, 2015), 71-77.

16 Hicabi Gülgen, "Bursa Keles İlçesi Dedeler Köyü Camii ve Süslemeleri," *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 21/1 (2012), 63-86.

17 Şerife Tali, "Kırşehir/Mucur'daki Hüseyin Ağa Camii ile Emine Hanım Camii'nin Kalemişleri," *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Prof. Dr. Hamza Gündoğdu Armağanı* 6/25 (2013), 526, fot. 35.

geometrik, sembolik, natürel ve stilize edilmiş bitkisel kompozisyonlarla bezenmiştir. Mevcut süslemeler Batılılaşma dönemi duvar resim sanatının karakteristik özelliklerini göstermekle birlikte yerel bir sanatçı tarafından meydana getirilmiş naif resimlerdir.

XVIII. yüzyıl ortalarından itibaren Avrupa'daki barok, rokoko, ampir gibi üsluplar Osmanlı coğrafyasında mimari ve mimari süslemede etkili olmuştur. İlk olarak başkent İstanbul'da ortaya çıkan ve gelişim gösteren duvar resimleri, özellikle ayan ve eşraftan kişilerin de etkisiyle tüm Anadolu'ya yayılmış ve böylece imparatorluğun çeşitli bölgelerinde farklı üslup ve anlayışlar meydana gelmiştir. İstanbul'un aksine Anadolu'da özellikle camilerin yoğun biçimde alçı ve kalemişi süslemelerle bezendiği gözlenmektedir. Kalemişi ustaları ya da usta grupları tarafından yapılan bu süslemelerde çeşitli manzaralar, mimari tasvirler, natürmortlar, C-S kıvrımlı kartuşlar ve vazodan çıkan çiçek demetleri gibi batı etkili motiflerin yanı sıra çeşitli dinsel ve sembolik tasvirlere de yer verilmiştir[18].

Yapının son cemaat yeri ve hariminde sıkça karşımıza çıkan bitkisel bezemeler ve vazodan çıkan çiçek demetleri bu dönemin duvar resim sanatında sevilerek ele alınan süsleme unsurlarının başında gelmektedir. Soma Hızır Bey Camii (1791-92)[19], Denizli Acıpayam Yazır Köyü Camii (1802-03)[20], Soma Damgacı Camii (1872)[21], Muğla Kurşunlu Camii (XIX. yüzyıl sonu)[22] ve Eski Mordoğan Köyü Ayşe Kadın Camisi (süslemeler XVIII. yüzyılın başı)[23] gibi yapılarda yoğun bitkisel süslemelere rastlamak mümkündür.

Küçük boyutlu bitkisel süslemelerin dışında harimin özellikle güneyinde çok sayıda ağaçla minber aynalığı üzerinde bıçakla kesilerek bir dilimi ayrılmış karpuz motifine yer verilmiştir **(G. 11, G. 12, G. 13).** Nar, hurma, selvi, portakal ve zeytin harim duvarındaki tanımlayabildiğimiz ağaçlar arasındadır. Türkler tarafından farklı semboller ifade eden nar, incir, üzüm, hurma, zeytin, dut, kavun ve karpuz gibi meyveler ve ağaçlar çeşitli el sanatlarında sevilerek kullanılan unsurlardan bazılarıdır. Özellikle incir, zeytin, üzüm, hurma, selvi ve nar gibi meyveler ve ağaçlar dini sembolizmle de yakın ilişkilidir. Anadolu kültürünün hemen her alanında karşımıza çıkan simgelerden biri olan nar bolluk ve bereketi; İslamiyet'te cennete özgü ağaçlar arasında sayılan hurma, sonsuz yasamı; zeytin ağacı da barışı ve arınmayı sembolize

18 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1976); Günsel Renda, *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1750-1850* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977); Pelin Şahin Tekinalp, "Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi," *Türkler Ansiklopedisi*, c. 15, (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları 2002), 440-448; Oktay Hatipoğlu, "XIX. yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalem işi Tezyinatı" (Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2007).

19 Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Cami* (Ankara: A.Ü. DTCF Yayınları, 1973), 45, res. 15-16.

20 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 44.

21 İnci Kuyulu, "Geç Dönem Anadolu Tasvir Sanatından Yeni Bir Örnek: Soma Damgacı Camii," *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi* IV (1988), lev XXII, res.11.

22 Şakir Çakmak, *Muğla Cami ve Mescitleri* (Muğla: Muğla Belediyesi Kültür Yayınları 2013), 37.

23 Gürbıyık, *Karaburun Yarımadası'nda Türk Mimarisi*, 28.

etmektedir.[24] Selvi ağacıysa cennete yükselen boyu ve hafif eğilmiş başıyla genellikle hayat ağacı olarak tasvir edilir. Tepesi kesilmiş ve üzerine bıçak saplanmış ya da bir dilimi çıkarılmış karpuz da duvar resminde sevilerek kullanılan motiflerden biridir.

Bu çeşit süsleme unsurları Kula Emre Köyü Camii (1547-48)[25], Koçarlı Cincin Köyü Cihanoğlu Camii (XVIII. yüzyıl)[26], Çivril Savranşah Camii (XVIII. yüzyıl)[27], Denizli Baklan Boğaziçi Kasabası Eski Camii (1774-75)[28] Ödemiş Bademli Kılcızade Mehmet Ağa Camii (1811)[29], Kırkağaç Çiftehanlar Camii (XIX. yüzyıl)[30] Çivril-Bulgular Köyü Camii (XIX. yüzyıl)[31] ve Afyonkarahisar Dazkırı İdris Köyü Camii (XX. yüzyıl başları)[32] gibi çok sayıda yapıda karşımıza çıkmaktadır.

Süsleme repertuarında çok sık karşılaşmadığımız portakal ağacı, Küpeler Köyü Camii'nde iki ayrı yerde kullanılmıştır. Bu ağaçların benzerini Giresun Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camii[33]'nde (XIX. yüzyıl) görmek mümkündür. Ancak bu camideki ağaçlar daha ziyade limonu andırmaktadır.

Yapının son cemaat yerinde harim kuzey duvarı üzerinde oldukça büyük boyutlu, üç direkli, yandan çarklı ve buharlı bir gemi motifi yer almaktadır **(G. 10).** Sanayi devriminin sembolü olan buharlı gemiler, XIX. yüzyıl başlarından itibaren kullanılmaya başlamıştır. Yelkenli gemilerin çarklı ve buharlı gemilere dönüşüm aşamaları Anadolu duvar resimlerinde sıkça karşılaştığımız bir unsurdur.[34] İzmir Bayraklı Yahya Hayati Paşa Köşkü (XIX. yüzyıl) üst kat sofa tavanında[35], Demirci Ağa Camii (1834-35) harim tavan eteğinde[36], Amasya Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii şadırvanında

24 R. Eser Gültekin, "Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi," *Turkish Studies* 3/5(2008), 12-13, erişim 11 Mayıs 2019. http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.408

25 Rüstem Bozer, "Kula-Emre Köyünde Resimli Bir Cami," *Türkiyemiz* 53 (1987), 15-22.

26 Tuğçe Yurtsal, "Aydın ve Denizli Camilerinde Duvar Resimleri" (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2009), 243.

27 Yurtsal, "Aydın ve Denizli Camilerinde Duvar Resimleri," fot. 305,311,312, 316.

28 Çakmak, "Boğaziçi Kasabası Eski Cami (Baklan/Denizli)," 531.

29 İnci Kuyulu, "Bademli Kılcızade Mehmet Ağa Camii," *Vakıflar Dergisi* 24 (1994), 146- 158.

30 İnci Kuyulu, "Kırkağaç Çiftehanlar Camii," *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi* V (1990), 114.

31 Kadir Pektaş ve Hediye Gelen Altındirek, "Çivril Bulgurlar Köyü Camii Üzerine," *Eumeneia Şeyhlü-Işıklı*, ed. Bilal Söğüt, (İstanbul: Ege Yayınları 2011), 326.

32 Şeyda Algaç, "Afyonkarahisar Dazkırı-İdris Köyü Camii ve Kalemişi Bezemeleri," *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 2 (2017), 1:res. 1-3.

33 Gazanfer İltar, "Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camisi Duvar Resimleri," *Vakıflar Dergisi* 42 (2014), 72.

34 Tolga Uzun, "19. Yüzyıl Osmanlı Duvar Resimlerinde Yeniliğin ve Değişimin Sembolü Tasvirler," *XX. Uluslararası Ortaçağ Ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (2-6 Kasım 2016),* ed. Ela Taş, (Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 2017), 1:855-856.

35 İnci Kuyulu, "İzmir Bayraklı Yahya Hayati Paşa Köşkü: Kül Olan Resimler," *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri 18-20 Ekim 2012*, ed. Meryem Acara Eser, Ebru Bilget Fataha ve Gülseren Koyun (Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları 2014), res. 7, 10.

36 M. Fatih Müderrisoğlu, "Demirci Ağa Camii," *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Manisa İlçeleri*, ed. Hakkı Acun (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları 2013), 10.

(1875)[37], Koçarlı Cincin Köyü Cihanoğlu Camii (XVIII. yüzyıl)[38] doğu duvarında ve bölgedeki pek çok yapıda benzer şekilli buharlı ve yelkenli gemi tasvirlerine rastlamak mümkündür. Küpeler Köyü Camii'nde bulunan tasvir kısmen Cihanoğlu Camii'ndeki gemiye benzemekle birlikte daha naif ve basittir.

Harim kuzey duvarındaki dikkat çeken süslemelerden bir diğeriyse cephenin doğusunda alt bölümde yer alan bir teber[39] ve yanına asılı keşkül[40] tasviridir **(G. 9).** Tekke ikonografisi bakımından oldukça anlam taşıyan bu süslemeler ne yazık ki kısmen tahrip olmuş durumdadır. Özellikle İç Ege ve Teke bölgesi ile Amasya ve Tokat civarındaki pek çok yapıda keşkül ve teberin kullanıldığı benzer tasvirler karşımıza çıkmaktadır. Tokat Zile Yeşilce Köyü Şeyh Eylük Türbesi (XIV. yüzyıl)[41], Denizli Baklan Boğaziçi Kasabası Eski Cami (1774-75)[42], Amasya Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii şadırvanı (1875)[43], Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii (XIX. yüzyıl)[44], Denizli Akköy Belenardıç Torapan Köyü Camisi (1884)[45] ve Amasya Gümüşhacıköy'de Ali Pir Civan (XX. yüzyıl başları) ile Hacı Nazır Türbeleri (XVI. yüzyıl başları)[46] keşkül ve teber motiflerine yer verilen örnekler arasındadır.

Aynı cephede, buharlı gemi motifinin hemen altında *Adem ile yedim dana Nuh ile girdim tufana üç kere geldim cihana bir daha gelsem gerekdir* yazan ilgi çekici bir dörtlüğe yer verilmiştir **(G. 10).** Bu dörtlük, Türk ve İran edebiyatının yanı sıra özellikle Bektaşi, tekke ve halk edebiyatında karşılaşılan ve devriyye olarak adlandırılan bir manzumedir. Devriyyeler tasavvufta insanın bu dünyaya gelişi, seyri ve yine öteye dönüşünden bahsetmektedir.[47] Yakın bölgedeki farklı tarikat şeyhlerinin de bu tarz manzumeleri olduğu bilinmektedir.[48]

37 Baha Tanman, "Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı "Osmanlı Dünyası" ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği," *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar, Güner İnal'a Armağan* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları 1993), 498-499.

38 Yurtsal, "Aydın ve Denizli Camilerinde Duvar Resimleri," 245.

39 Tek veya çift ağızlı bir çeşit balta olan teberler, gezici dervişlere ait bir semboldür. Uzun seyahatlere çıkan dervişlerin koruma silahı olarak kullandıkları bu nesne, daha sonra sembolik bir ifade kazanmıştır. Ekrem Işın, *Hoş Gör Ya Hû Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller Nesneler* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 1999), 77.

40 Genellikle Hindistan cevizinden yapılan ve yoksul çanağı anlamına gelen keşkülün boyna asmak için bir de zinciri bulunmaktadır. Gezici dervişler içlerine yiyecek ya da içecek koymak için bunları daima yanlarında taşımaktadır. Işın, *Hoş Gör Ya Hû Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller Nesneler*, 73.

41 Halit Çal, "Tokat Zile Yeşilce Köyü Şeyh Eylük Türbesi," *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı* (Konya: Selçuk Üniversitesi Vakfı Yayınları , 1993), 294-295.

42 Çakmak, "Boğaziçi Kasabası Eski Cami (Baklan/Denizli)," 532.

43 Tanman, "Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı "Osmanlı Dünyası" ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği," 498.

44 Erbil Cömertler Aktuğ-Kadir Pektaş, "Geç Dönem Kalem İşi Süslemeli Bir Eser: Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii," *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 2, (2016), 2: 14.

45 Şakir Çakmak, "Belenardıç (Torapan) Köyü Camii (Güney/Denizli)," *Sanat Tarihi Dergisi* VII (1994) 23.

46 Savaş Yıldırım, "Amasya Gümüşhacıköy Türbelerindeki Kalem İşi Süslemeler," *Art Sanat* 10 (Temmuz 2018), 314, 327, erişim 11 Mayıs 2019, https://doi.org/10.26650/artsanat.2018.10.0013.

47 Ayrıntılı bilgi için Mustafa Uzun, "Devriyye," *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi***,** c. 9 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994), *251-253.*

48 Gürol Pehlivan, "Turgutlu Uşşakî Şeyhi Arif Eren'de Devir Anlayışı," *Uluslararası Turgutlu Sempozyumu Bildirileri,* ed. Muzaffer Tepekaya vd. (Turgutlu: Turgutlu Belediyesi Kültür Yayınları, 2018) 1: 103-111.

Harim kuzey duvarındaki kitabelerde yapının inşa ustası ve hat sanatçısının isimleri ayrı levhalarda açıkça verilmiştir. Süslemeleri yapan ustanın ismi ise devriyye olarak adlandırdığımız dörtlüğün hemen yanında karşımıza çıkmaktadır. Kısmen silindiğinden okuması hayli güç olan bu bölümün okunabilen kısımlarında *El-müzehhib Demircili Sofiler Mahallesi'nden Mehmed* yazmaktadır **(G. 10).** Kitabeden yapıdaki duvar resimlerinin Mehmet adlı bir usta tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır.

İstanbul'da başlayan duvar resmi geleneği, zamanla İmparatorluğunun dört bir yanında benimsenmiştir. Başlangıçta Anadolu'ya ayanlar tarafından başkentten getirilen sanatçıların, bu yeni gelişen resim türünü yerli ustalara tanıtmış oldukları düşünülmektedir.[49] Daha sonra bu bezeme anlayışı usta çırak ilişkisiyle gelişmiş ve Anadolu'daki pek çok yapı halk ressamı olarak adlandırılan ustalar tarafından bezenmiştir. Bu ustaların pek çoğu icra ettikleri sanat eserlerine imza atmaktan imtina ettiklerinden, genellikle isimleri bilinmemektedir.

Amasya, Merzifon ve Tokat çevresinde çok sayıda eser veren ve imzasını da atan Zileli Emin[50] ile Miralayzade Ali Bey[51] ve Şeyhzade Abdurrahman Efendi[52] halk ressamlarının en bilinenleri arasındadır. Bunun yanında yakın dönemdeki araştırmalarda Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde Darendeli eş-Şeyh Hamza[53], Nakkaş İbrahim[54], Bekir ve Şemsi[55] adlı usta isimlerine de rastlanmaktadır.

Küpeler Köyü Camii duvar resimlerini yapan ustanın Demirci'nin Sofiler (Sofular) Mahallesi'nden olduğu ayrıca belirtilmiştir. Demirci'de XIX. yüzyılda Mevlevi, Rufai ve Nakşibendilere ait tarikatların varlığı bilinmektedir.[56] Sofular Mahallesi'nde ise yine o yıllarda Kadirî tarikatının Eşrefiye koluna ait bir Tekke mevcuttur.[57] Yapıda işlenen tekkelerle ilgili semboller ve yazılar dikkate alındığında süslemeleri yapan gezici halk ressamı Müzehhib Mehmed'in, bölgede faaliyet gösteren bu tekkeyle bir bağlantısının olabileceği akla gelmektedir.

49 Renda, *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1750-1850*, 192; Hatipoğlu, "XIX. yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalem işi Tezyinatı," 173-174.

50 Rüçhan Arık, "Anadolu'da Bir Halk Ressamı: Zileli Emin," *Türkiyemiz* 16 (1975), 8-13; Tanman, "Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı "Osmanlı Dünyası" ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği," 491-522.

51 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 97-98.

52 Bozer, "Kula-Emre Köyünde Resimli Bir Cami," 22.

53 Gazanfer İltar, "Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camisi Duvar Resimleri," 75.

54 Murat Çerkez, "Merzifon Türbeleri," *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi* 11 (2010), 68.

55 Yasemin Ecesoy, "Gaziantep Duvar Resimlerinde İki Halk Sanatçısı: Bekir ve Şemsi," *Mediterranean Journal of Humanities* IV/1(2014)159-169, erişim 17 Mayıs 2019. https://doi.org/10.13114/MJH.201416430

56 Gökmen, *Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Demirci Kazası*, 314.

57 Ertan Gökmen, "Demirci Kazasındaki Kadirî Tarikatının Eşrefiye Koluna Ait Tekkenin Vakfiyesi," *Vakıflar Dergisi* XXIX (2005), 77-87.

Sonuç

İncelemiş olduğumuz Demirci Küpeler Köyü Camii, zengin kalemişi ve hat süslemeleri ile dikkati çekmektedir. Yapının son cemaat yeri ve harim duvarlarında dini içerikli hat levhaların yanı sıra natürel ve stilize edilmiş bitkisel süslemeler ile sembolik motiflere yer verilmiştir. Yapı yazı ve süsleme anlayışı bakımından özellikle İç Ege ve Akdeniz bölgesinde yer alan çok sayıda cami ile benzerlikler göstermektedir. Ancak süslemeler, diğer camilere oranla daha basit ve naiftir. Caminin kitabelerinde hem yapı ustasının hem müzehhibin hem de hat sanatçısının isimlerinin verilmiş olması dikkat çekici bir başka unsurdur. İç Batı Anadolu'nun küçük bir dağ köyündeki mütevazı bir camiyi bile böylesi yoğun süsleme ve hatlarla bezeyen ve bölgede faaliyet gösteren tekkelerle bağlantılı olduklarını düşündüğümüz bu ustalara dair ayrıntılı bilgilere henüz sahip değiliz. Fakat bu konuda yapılacak yeni çalışmalar ve saha araştırmaları yepyeni ve ilgi çekici verilere ulaşmamızı sağlayacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Adamaz, Kadir. "XVI. yüzyılda Demirci Kazası." Doktora tezi, Celal Bayar Üniversitesi, 2012.

Aktuğ, Erbil Cömertler ve Kadir Pektaş. "Geç Dönem Kalem İşi Süslemeli Bir Eser: Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii*." Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi* 2 (2016): 9-25.

Algaç, Şeyda. "Afyonkarahisar Dazkırı-İdris Köyü Camii ve Kalemişi Bezemeleri." *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 2, (2017): 421-432.

Arık, Rüçhan. *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Cami*. Ankara: A.Ü. DTCF Yayınları, 1973.

Arık, Rüçhan. "Anadolu'da Bir Halk Ressamı: Zileli Emin." *Türkiyemiz* 16 (1975): 8-13.

Arık, Rüçhan. *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1976.

Başaranbilek, Emin. *Lübbey Kışlağı ve Lübbey Camisi*. İstanbul: Mas Matbaacılık, 2015.

Bozer, Rüstem. "Kula-Emre Köyünde Resimli Bir Cami." *Türkiyemiz* 53 (1987): 15-22.

Çakmak, Şakir. "Belenardıç (Torapan) Köyü Camii (Güney/Denizli)." *Sanat Tarihi Dergisi* VII (1994): 19-26.

Çakmak, Şakir. "Boğaziçi Kasabası Eski Cami Baklan/Denizli." *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi (23-27 Eylül 1991)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995.

Çakmak, Şakir. "Foça'daki Türk Eserleri." *Geçmişten Günümüze Foça Uluslararası Sempozyumu*. İzmir: Foça Belediyesi Yayınları, 1996.

Çakmak, Şakir. *Muğla Cami ve Mescitleri*. Muğla: Muğla Belediyesi Kültür Yayınları, 2013.

Çal, Halit. "Tokat Zile Yeşilce Köyü Şeyh Eylük Türbesi." *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*. Konya: Selçuk Üniversitesi Vakfı Yayınları, 1993.

Çerkez, Murat. "Merzifon Türbeleri." *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi* 11 (2010): 65-82.

Ecesoy, Yasemin. "Gaziantep Duvar Resimlerinde İki Halk Sanatçısı: Bekir ve Şemsi." *Mediterranean Journal of Humanities*, IV/1 (2014):159-169, Erişim 17 Mayıs 2019. https://doi.org/10.13114/MJH.201416430

Emecen, Feridun. "Saruhanoğulları." *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 36, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009, 170-171.

Eryılmaz, Halil İbrahim. "Yuntdağı Yenice Mahallesi Camii Yazıları." *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Sosyal Bilimler Dergisi* 16/3, (2018): 545-580.

Gökmen, Ertan. "Hurûfât Defterlerine Göre Demirci Kazası ve Köylerinde Cami ve Mescitler (1690-1830)." *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 3/2 (2005): 21-56.

Gökmen, Ertan. "Demirci Kazasındaki Kadirî Tarikatının Eşrefiye Koluna Ait Tekkenin Vakfiyesi." *Vakıflar Dergisi* XXIX (2005): 77-87.

Gökmen, Ertan. *Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Demirci Kazası*. İzmir: Demirci Belediyesi Kültür Yayınları, 2007.

Gülgen, Hicabi. "Bursa Keles İlçesi Dedeler Köyü Camii ve Süslemeleri." *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 21/1 (2012): 63-86.

Gültekin, R. Eser. "Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Bunların Mimaride Değerlendirilmesi." *Turkish Studies* 3/5 (2008): 9-31, Erişim 11 Mayıs 2019. http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.408

Gürbıyık, Cengiz. *Karaburun Yarımadası'nda Türk Mimarisi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2009.

Gürsoy, Elif. "Uşak İli Sivaslı ilçesi Akarca Köyü Camisi." *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi* 62 (Temmuz 2017): 1001-1014. Erişim 8 Mayıs 2019. https://doi.org/10.17755/esosder.329109.

Işın, Ekrem. *Hoş Gör Ya Hû Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller Nesneler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

İltar, Gazanfer. "Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camisi Duvar Resimleri." *Vakıflar Dergisi* 42 (2014): 69-80.

Kuyulu, İnci. "Geç Dönem Anadolu Tasvir Sanatından Yeni Bir Örnek: Soma Damgacı Camii." *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi* IV (1988): 67-78.

Kuyulu, İnci. "Kırkağaç Çiftehanlar Camii." *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi* V (1990): 103-115.

Kuyulu, İnci. "Bademli Kılcızade Mehmet Ağa Camii." *Vakıflar Dergisi* 24 (1994): 146- 158.

Kuyulu, İnci. "İzmir Bayraklı Yahya Hayati Paşa Köşkü: Kül Olan Resimler." *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri 18-20 Ekim 2012*. Ed. Meryem Acara Eser, Ebru Bilget Fataha ve Gülseren Koyun, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları 2014, 529-545.

Müderrisoğlu, M. Fatih. "Köpüler Köyü Eski Camii." *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Manisa İlçeleri*. Ed. Hakkı Acun, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2013, 37-46.

Müderrisoğlu, M. Fatih. "Demirci Ağa Camii." *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Manisa İlçeleri*. Ed. Hakkı Acun, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2013, 3-11.

Pehlivan, Gürol. "Turgutlu Uşşakî Şeyhi Arif Eren'de Devir Anlayışı." *Uluslararası Turgutlu Sempozyumu Bildirileri*. Ed. Muzaffer Tepekaya vd., Turgutlu: Turgutlu Belediyesi Kültür Yayınları, 2018,103-111.

Pektaş, Kadir ve Hediye Gelen Altındirek. "Çivril Bulgurlar Köyü Camii Üzerine." *Eumeneia Şeyhlü-Işıklı*. Ed. Bilal Söğüt, İstanbul: Ege Yayınları, 2011.

Renda, Günsel**.** *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı: 1700-1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977.

Tali, Şerife. "Kırşehir/Mucur'daki Hüseyin Ağa Camii ile Emine Hanım Camii'nin Kalemişleri." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Prof. Dr. Hamza Gündoğdu Armağanı* 6/25 (2013): 504-528.

Tanman, M. Baha. "Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı "Osmanlı Dünyası" ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği." *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1993, 491-523.

Tekinalp, Pelin Şahin. "Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi." *Türkler Ansiklopedisi.* 15, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 440-448.

Uzun, Mustafa. "Devriyye." *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 9, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994, 251-253.

Uzun, Tolga. "19. Yüzyıl Osmanlı Duvar Resimlerinde Yeniliğin ve Değişimin Sembolü Tasvirler." *XX. Uluslararası Ortaçağ Ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (2-6 Kasım 2016)*. 2. cilt, Ed: Ela Taş, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 2017, 852-862.

Yıldırım, Savaş. "Amasya Gümüşhacıköy Türbelerindeki Kalem İşi Süslemeler." *Art Sanat* 10 (Temmuz 2018): 293-327, Erişim 11 Mayıs 2019. https://doi.org/10.26650/artsanat.2018.10.0013

Yurtsal, Tuğçe. "Aydın ve Denizli Camilerinde Duvar Resimleri*."* Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2009.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Art-Sanat

Art-Sanat, 13(2020): 169–188

DOI: 10.26650/artsanat.2020.13.0007
http://dergipark.gov.tr/iuarts

Başvuru: 06.05.2019
Revizyon talebi: 05.12.2019
Son revizyon teslimi: 10.11.2019
Kabul: 21.01.2020

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Venedik Bienali'nin Osmanlı İmparatorluğu'yla İlk Teması: Saray Koleksiyonundan Bir Tablo Talebi*

The First Contact of the *Venice Biennale* with The Ottoman Empire: Request for a Painting from the Ottoman Court Collection

Aynur Gürlemez Arı**

Öz

Venedik Bienali Uluslararası Sanat Sergisi dünya ülkelerinin sanat alanında ulusal kimliklerini güçlendirmesine imkân sağlayacak bir organizasyon olarak tasarlanmış ve ilk sergisini 1895 yılında gerçekleştirmiştir. Ulusal davetin zorunlu olduğu bu etkinliğe uzun yıllar Avrupa'nın ve dünyanın sayılı ülkeleri davet edilmiş, Osmanlı İmparatorluğu ise resmi olarak son bulduğu tarihe dek Venedik Bienali sergilerine hiçbir zaman davet edilmemiş ve ulusal bir katılım göstermemiştir. Fakat yapılan araştırmayla *Venedik Bienali* temsilcilerinin 1914 yılında, bienal kapsamında gerçekleşecek *Giuseppe De Nittis Retrospektif Sergisi* için Osmanlı İmparatorluğu'nun ilgili makamlarıyla temas kurdukları tespit edilmiştir. Dönemin politik gelişmelerinin belirleyici olduğu günlerde iki ülke arasında kurulan bu temas, ilk kez ortaya çıkarılan belgeler eşliğinde ele alınmış ve makale içinde değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler
Venedik Bienali, Giuseppe De Nittis, İtalya-Osmanlı İmparatorluğu İlişkileri, Antonio Fradeletto

Abstract

The Venice Biennale International Art Exhibition was designed as an organization that would enable the countries of the world to strengthen their national identity in the field of art, and held its first exhibition in 1895. To this event, where the national invitation was compulsory, many countries of Europe and the world were invited for many years, but the Ottoman Empire was never invited to the Venice Biennale exhibitions until the date it officially ended. Although the Ottoman Empire did not nationally participate in the Venice Biennale, it was determined that the representatives of the Venice Biennial made contact with the relevant authorities of the Ottoman Empire in 1914 regarding the Giuseppe De Nittis Retrospective Exhibition to be held within the scope of the Venice Biennale. In the days when the political developments of the period were determinative, this contact, which was established between the two countries, was discussed in the accompaniment of the documents revealed for the first time and evaluated in the article.

Keywords
Venice Biennale, Giuseppe De Nittis, Italy-Ottoman Empire Relations, Antonio Fradeletto

* Bu makale, Yazarın "Venedik Bienali'nde Türkiye" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** **Sorumlu Yazar:** Aynur Gürlemez Arı (Öğr. Gör. Dr.), Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi. İstanbul, Türkiye. E-posta: aynurgurlemezari@gmail.com ORCID: 0000-0003-2483-1661

Atıf: Gurlemez-Ari, Aynur. "Venedik Bienali'nin Osmanlı İmparatorluğu'yla İlk Teması: Saray Koleksiyonundan Bir Tablo Talebi." *Art-Sanat, 13* (2020): 169–188. https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0007

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

Extended Summary

It is known that the interaction between the Turkish and Italian cultures began through trade at an early date in the geography of the Mediterranean Sea, and continued with the Ottoman Empire in a positive way. After the establishment of the Kingdom of Italy in 1861, the Ottoman Empire immediately recognized the new kingdom officially, and Sultan Abdülaziz (1861-1876) as with other states, expressed that a trade treaty would be made with this new kingdom.

Relations between the Kingdom of Italy and the Ottoman Empire continued on the basis of good relations during the reign of Abdülhamid (1876-1909). The Ottoman Empire, although it made its presence felt in the Fine Art Exhibitions of many Universal Fairs, did not take part in the *Venice Biennale International Art Exhibitions*, which held its first event in the period when Abdulhamid the Second was on the throne in 1895. In the research, it was deemed necessary to ask why the Ottoman Empire was not invited to, not why it did not participate in, since participation in the Venice Biennale was by invitation.

Although there is no official invitation to the Ottoman Empire made by the *Venice Biennale*, some documents encountered in its archives showed that the biennial management communicated with the Ottoman Empire regarding a different subject. The documents which are the subject of the research were unearthed for the first time, and used in the research.

The first document, dated 17 March 1914 in the Ottoman Archives, shows that the managers of the *Venice Biennale* wanted to borrow a painting from the Ottoman Empire to be exhibited in the 11th *Venice Biennale*, which would take place in 1914. In the document, the painting, of which the artist was stated as *The Painter De Nittis,* and which was stated to display the *Concorde Square of Paris*, was requested for display, and again, according to the information given, it would be returned after the exhibition. The second document, dated 19 March 1914, which was identified in the Ottoman Archives and shared the same details, is the continuation of the first correspondence.

The research on the subject was carried out in the historical archives of the *Venice Biennale (ASAC: Archivio Storico delle Arti Contemporanee),* of which the central was located in Venice, and the equivalent of the documents found in the Ottoman Archives were searched for in the biennial archives. Another document, which was considered to be written to be sent by telegraph, was found among the copies of the letters belonging to the relevant year, in the research carried out by *Camillo Garroni Carbonara*, the Ambassador of Italy in Istanbul. In the third document, dated March 12, 1914, the director of the *Venice Biennale*, *Antonio Fradeletto,* communicated with the Italian Ambassador to Istanbul, *Camillo Garroni Carbonara*, about the requested painting.

According to these official correspondences, the painting called the *Concorde Square of Paris*, which belonged to the Italian painter Giuseppe De Nittis, and which was at the Ottoman Court Collection at that time, was requested from the Ottoman Empire to be exhibited in the 11th *Venice Biennale* in 1914. The painting was requested for the retrospective to be organized in the name of *Giuseppe De Nittis* (1846-1884). The request was mediated by the Italian Ambassador to Istanbul, *Camillo Garroni Carbonara*, but it was understood that the permission of Sultan V. Mehmet Reşad could not be obtained, and that the painting was not sent to the Biennial of 1914. On the other hand, the biennial committee did not extend an official invitation to the Ottoman Empire to participate in the biennale. The Ottoman Empire, which entered World War I five months after this incident, could not be the subject of a likely invitation any more.

The painting requested by the biennial management is now registered in the National Palaces Collection of the Grand National Assembly of Turkey. The painting named *Concorde Square of Paris,* dated 1875, is 59x84 cm. in size and is oil on canvas. The painting was purchased by the palace during the reign of Sultan Abdulaziz (1861-1876) on October 7, 1875, from the *Goupil Gallery*, for 25.000 francs. At this point, it is not a coincidence that the paintings belonging to the painters who had a direct or indirect relationship with the Barbizon School such as *Giuseppe de Nittis* were found in the Ottoman palace, and in the 19th century, these painters had an important place in the art market presented by *Goupil Gallery,* with the influence they created in France.

On the other hand, in the subject researched, *Antonio Fradeletto*, who signed the request for the borrowing of the painting, has come into prominence as a historical figure. Fradeletto served as the General Secretary of the biennial between 1895 and 1919, and served in various positions between the years 1899-1914 as an exhibition commissioner and a jury. However, biennial directors, such as *Antonio Fradeletto,* were frequently criticized for not presenting a democratic election environment, directing the *Venice Biennale* according to their own preferences and reflecting Italy's foreign policy to the biennial. In light of all this information, it is clear why the Ottoman Empire did not make its presence felt in, or why it was not invited to, the *Venice Biennial* between 1895 and 1914, despite the activity it showed in the Fine Arts Exhibitions of World Fairs. The fact that the *Venice Biennale*'s management was quite political during this date range, and that Italy did not intend to establish intimate relations with the Ottoman Empire, appear to be the main reasons for not inviting the Ottoman Empire to the *Venice Biennale*. On the other hand, the interest of the names such as *Antonio Fradeletto* in the Paris Salon Exhibitions, as well as their interest in the masters of classical and romantic art styles, seem to have ruled out the production of paintings in the Ottoman Empire. This unproductive period between

the two countries ended with the end of World War I and the collapse of the Ottoman Empire. However, this situation was not different for the new Turkish republic. The normalization in relations started after World War II, and as a result of new post-war policies, Turkey was invited through official channels, for the first time, to the *Venice Biennale* in 1948.

Giriş

Türk-İtalyan ilişkilerinde kültürel alanda yaşanan etkileşimin Akdeniz coğrafyasında erken tarihlerde ticaret aracılığıyla başladığı, Osmanlı İmparatorluğu ile devam ettiği ve İtalya Krallığı'nın[1] kurulmasından sonraki dönemdeyse ilişkilerin artan ölçüde ve olumlu yönde ilerlediği bilinmektedir. Osmanlı Devleti 1861 yılında kurulan yeni İtalya Krallığı'nı hemen tanımış, Sultan Abdülaziz (1861-1876) diğer devletlerle olduğu gibi bu yeni krallıkla da bir ticaret antlaşmasında bulunulacağını irade etmiştir. İki ülke ilişkileri, Sultan II. Abdülhamid döneminde de (1876-1909) iyi niyet temelinde devam etmiştir. 29 Temmuz 1900'de İtalyan Veliaht Prens III. Vittorio Emanuele ve Prenses Elena İstanbul'u ziyaret etmiş, Sultan II. Abdülhamid tarafından bizzat ağırlanmışlardır.[2] İyi ilişkileri gösteren bir başka unsur da bu dönemde birçok İtalyan sanatçı ve mimarın imparatorluk içinde çeşitli görevlerle kültür hayatı içinde yer almış olmasıdır.[3] Osmanlı İmparatorluğu ve İtalya Krallığı arasındaki ilişkilerin bozulması, İtalyanların sömürgeciliğe ve Osmanlı hâkimiyetindeki topraklara yönelmesiyle başlamış, olumlu seyreden ilişkiler İtalya'nın 1911'de Trablusgarp'a saldırmasıyla son bulmuştur.[4]

1911 yılına kadar Türk-İtalyan ilişkilerinde belirgin bir husumet yaşanmamasına ve Osmanlı İmparatorluğu'nun birçok evrensel fuarın güzel sanatlar sergilerinde varlık göstermesine rağmen, 1895'te II. Abdülhamid'in tahtta olduğu dönemde (1876-1909) ilk etkinliğini düzenleyen *Venedik Bienali Uluslararası Sanat Sergisi*'nde, Osmanlı İmparatorluğu'nun hiçbir şekilde yer almadığı görülür. 1911 yılına kadar *Venedik Bienali*'nin değişmez katılımcı ülkeleri Avusturya, Belçika, Danimarka, Fransa, Almanya, İngiltere, İtalya, Norveç, Hollanda, İspanya, İsveç, İsviçre, Rusya, Amerika, Macaristan'dır. I. Dünya Savaşı'na kadar olan dönemde Venedik Bienali etrafında toplanan bu ülkeler bienale aralıksız şekilde katılmaya devam etmiş fakat bu *Kardeşler Birliği*'nin[5] ahengi bienalin kuruluş mottosunda yer alan "*sanat aracılığı ile kazanılacak bir dünya barışı"* için yeterli olmamış ve I. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla bienale katılan ülke sayısında hem ekonomik hem de siyasal sebeplerle eksilmeler yaşanmıştır.

1 Regno d'Italia *(İt.)*: İtalya Krallığı. 1861'de İtalya'nın birleşmesinden başlayarak 1946'da İtalya Cumhuriyeti'nin ilanına kadar devam eden krallık yönetimi.

2 Gülsen Sevinç Kaya, "Başyâver Şeker Ahmed Paşa ve Sarayın Yabancı Konukları," *Şeker Ahmed Paşa 1841-1907*, ed. Ömer Faruk Şerifoğlu ve İlona Baytar (İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2008), 77.

3 Konuyla ilgili detaylı bilgi için bkz. Zeki Sönmez, *Türk İtalyan Siyaset ve Sanat İlişkileri* (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2006)

4 Türkan Cantemur, "Türkiye-İtalya İlişkileri 1930-1950," *38. Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiriler, 10-15 Eylül 2007* (Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 2012), 2:780.

5 Sabine Vogel, bienalin ilk 11 sergisine katılan Avrupa ülkelerinden *Kardeşler Birliği* olarak bahseder: Sabine B. Vogel, *Biennials-Art on a Global Scale* (Vienna: Springer, 2012), 29.

Ülkelerin *Venedik Bienali*'ne katılımı İtalya devletinin resmi davetiyle gerçekleştiği için araştırma içinde Osmanlı İmparatorluğu'nun neden katılmadığı değil, neden davet edilmediğini sormak gerekli görülmüştür. Venedik Bienali Tarihi Arşivleri'nde *(ASAC: Archivio Storico delle Arti Contemporanee)* ve Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivleri'nde yapılan araştırma sonucunda Osmanlı Devleti'nin 1895 ve 1914 yılları arasında Venedik Bienali Uluslararası Sanat Sergileri'ne davet edildiğini gösteren bir belgeye rastlanmamıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun hiçbir şekilde resmi bir bienal davetinin muhatabı olmadığı kesinlik kazanırken *Venedik Bienali*'nde yer almamasının öncelikli nedeni, resmi olarak davet edilmemiş olmasıyla açıklanmıştır. Fakat arşivlerde karşılaşılan bazı belgeler dolaylı yoldan bienal yönetiminin Osmanlı Devleti ile iletişime geçtiğini göstermiştir.

Bienal Yönetiminin Türk Makamlarından Tablo Talebi

Araştırmaya konu olan belgelerin ikisi Osmanlı Arşivlerinde yer almaktadır. Yazışmalar Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO) dâhilinde ve Osmanlı Devleti'nin 1891-1922 yıllarındaki son dönemine ait yazışmaların yer aldığı fon içerisinde bulunmuş, ilk defa gün yüzüne çıkarılarak araştırma içinde kullanılmıştır.

Ulaşılan 17 Mart 1914 tarihli ilk belgede *Venedik Bienali* yöneticilerinin Osmanlı Devleti'nden 1914 yılında gerçekleşecek *11. Venedik Bienali*'nde sergilenmek üzere bir tabloyu ödünç istedikleri görülür.[6] Belgede sanatçısı *Ressam Denits* olarak belirtilen ve *Paris'in Concorde Meydanı*'nı gösterdiği ifade edilen tablo teşhir için istenmektedir ve yine verilen bilgiye göre sergiden hemen sonra tablo iade edilecektir. Konuyla ilgili bilgi sahibi olmamızı sağlayan evrakın Latin Harflerine aktarılmış ve sadeleştirilmiş hâli şöyledir:

6 Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivleri (COA), Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO) _004269_320130_002_001, 19 Rebîʿulâhir 1332 (17 Mart 1914).

BEO_004269_320130_002_001

Bâb-ı Alî
Hâriciye Nezâreti
Umûr-ı Siyâsiyye Müdüriyet-i Umûmiyesi
Aded: 11-43811

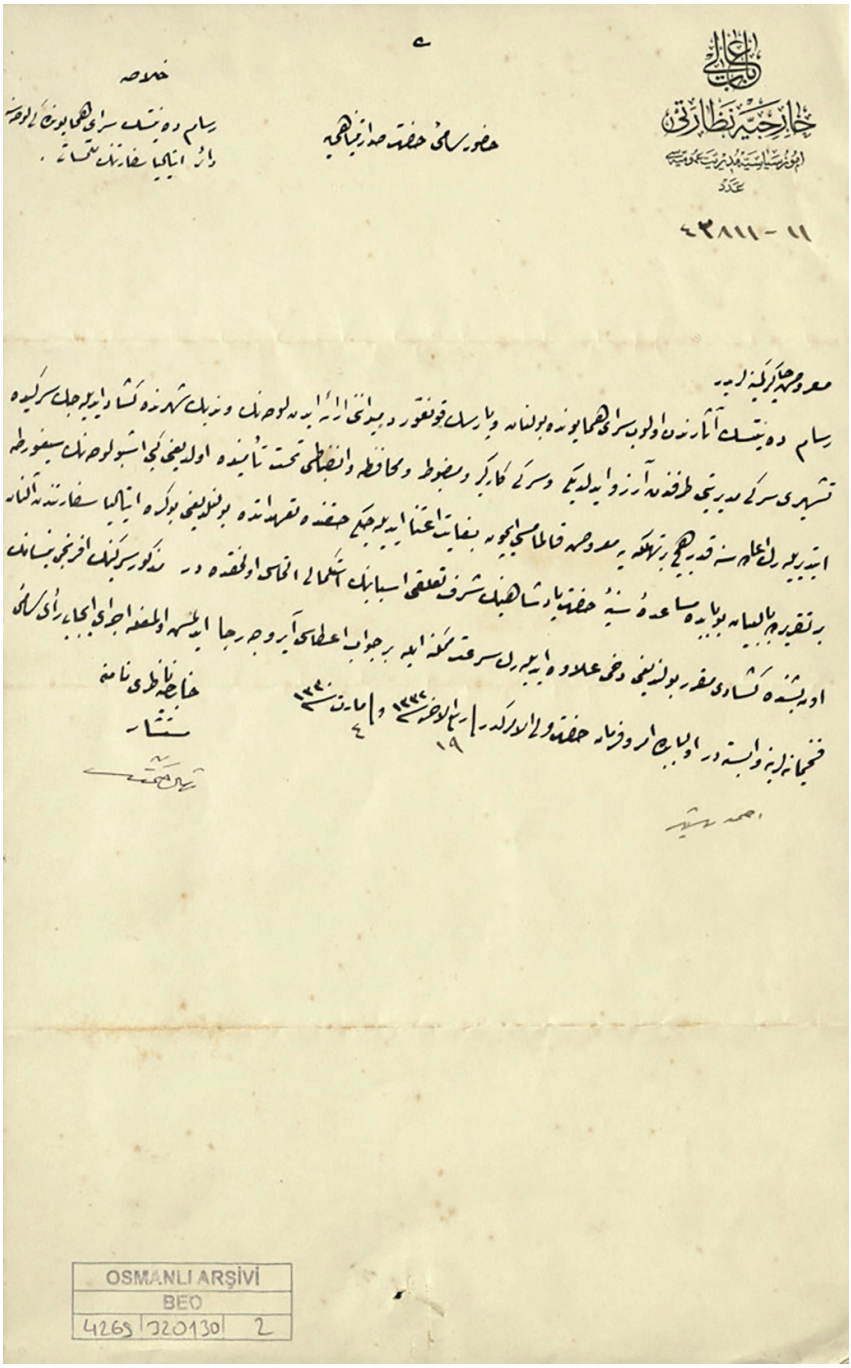
Özet: Ressam Denits'in Saraydaki tablosuna dair İtalya Sefareti'nin ricası

Sadrazam'ın yüce huzuruna,
Pek aşağı kulunuzun arz ettiğidir,

Ressam Denits'in eserlerinden olup Padişahın Sarayı'nda bulunan ve Paris'in Konkord Meydanı'nı resmeden tablonun Venedik şehrinde açılacak olan sergide teşhiri sergi idaresi tarafından arzu edilmektedir. Serginin yapılacağı yer kârgir, korunaklı emniyetli olduğu gibi bu tablonun sigorta edilerek, iade edilene kadar hiçbir tehlikeye maruz kalmaması için son derece itina edileceğine dair taahhütte de bulunulduğu İtalya Sefaretinden alınan yazıda bildirilmektedir. Bu hususta sayın padişahın izninin alınması için Başbakanlıkça gerekenin yapılması istenmektedir. Bahsi geçen serginin Frenklere mahsus (Miladi) Nisan'ın 15'inde açılmasının kararlaştırıldığı da ilave edilerek, mümkün olan en kısa zamanda bir cevap verilmesi ayrıca rica edildiğinden gerekenin yapılabilmesi Başbakanlığın görüşüne bağlıdır. Emir ve ferman velayet emiri hazretlerinindir.

17 Mart 1914
(Fî 19 Rebî'ulâhir sene 1332 ve fî 4 Mart sene 1330)

Hariciye Nazırı Namına
(Dışişleri Bakanı Adına)
Müsteşar
(İmza)



G. 1. 1914 Venedik Bienali İçin De Nittis Tablosunun Türkiye'den İstenmesi, Hariciye Nezaretinden Sadrazama, 17 Mart 1914. (Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi, BEO.004269.320130.002.001)

Evraktan edindiğimiz bilgilere göre Sultan'ın Sarayı'nda adı *Denits* olarak geçen ressama ait bir tablo olduğu, tablonun *Paris'in Concorde Meydanı*'nı gösterdiği, tablonun Venedik şehrindeki sergide teşhir için sergi müdüriyeti tarafından istendiği, serginin miladi takvime göre 15 Nisan'da açılacağı, sergi dairesinin tablonun emniyetini taahhüt ettiği ve bu isteğin İtalya elçiliğinden resmî yazıyla bildirildiği açık şekilde aktarılmaktadır. Evrak, Hariciye Nazırı (Dışişleri Bakanı) adına müsteşar tarafından, bugün başbakanlık makamına denk gelen Sadrazam'a hitaben 17 Mart 1914 tarihinde yazılmıştır.

Konuyla ilgili Bab-ı Ali Evrak Odası Fonu içinde tespit edilen ikinci belgeyse ilk yazışmanın devamı niteliğindedir. 19 Mart 1914 tarihli ikinci evrak, bu defa Dâire-i Sadâret Kaleminden (Başbakanlık Kaleminden), Hazine-i Hümayun Kethüdalığına (Hazine Sekreterliğine) gönderilir.[7] İlk evraktan 2 gün sonra kaleme alındığı görülen yazışmada, konu ilk evrakta anlatıldığı şekilde ve aynı detayda Hazine Sekreterliğine nakledilir. 19 Mart 1914 tarihli ikinci evrakın birebir Latin Harflerine aktarılmış ve sadeleştirilmiş hâli şöyledir:

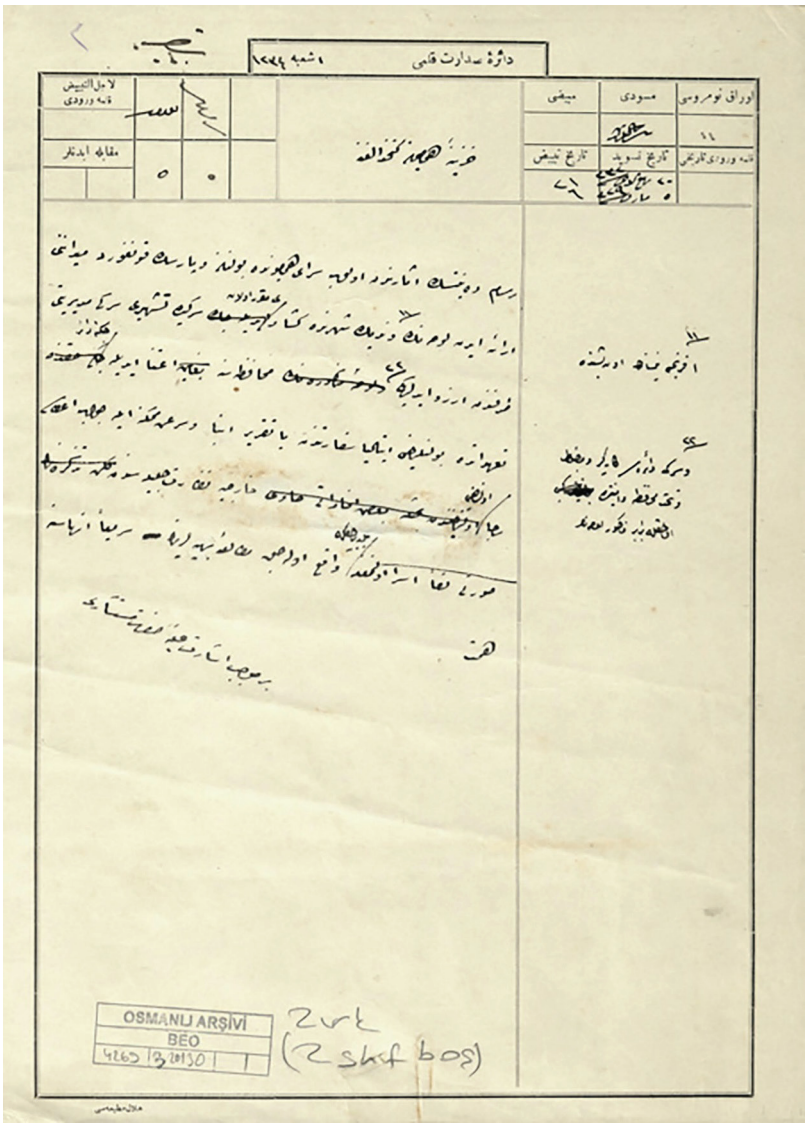
BEO_004269_320130_001_001

Dâire-i Sadâret Kalemi (Başbakanlık Kalemi)
Şube: 1
1234
Tarih: 21 Rebî'ulahir 332 – 6 Mart 329 - (19 Mart 1914)

Hazine-i Hümayun Kethüdalığına, (Hazine Sekreterliğine)

Ressam Denits'in eserlerinden olup Padişahın Saray'ında bulunan ve Paris'in Konkord Meydanını gösteren tablonun Frenklere mahsus (Miladi) Nisan'ın 15'inde Venedik şehrinde açılması kararlaştırılan sergide sergilenmesi sergi müdüriyeti tarafından arzu edilmektedir. Serginin yapılacağı yer kârgir, korunaklı ve emniyetli olduğu gibi tablonun korunmasına ayrıca itina edileceğine dair taahhütte bulunulduğu İtalya Sefaretinden bildirilmiş ve mümkün olan sürat ile cevap verilmesi rica olunduğu Dışişleri Bakanlığı makamından bildirildiğinden, konu hakkında Hazine'nin mütalaalarının acilen bildirilmesi.
Müsteşar hazretlerinin görüşleri doğrultusunda.

7 Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivleri (COA), Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO) _004269_320130_001_001, 21 Rebî'ulahir 1332 (19 Mart 1914). Belgedeki Hicri 21 Rebî'ulahir 1332 tarihi, Miladi 19 Mart 1914 gösterirken, yanına alınmış notta yazan Rumi 6 Mart 1329 tarihi, Miladi 19 Mart 1913 tarihini vermektedir. Rumi tarihte sene başlangıcı Mart olduğu için sene değişimlerinde bir önceki senenin yanlışlıkla yazılması, belgelerde çok sık karşılaşılan katiplerin kalem hatasını akla getirir. Bu belgedeki Rumi tarihte yapılan hata, sene geçişinde yapılmış bir kalem hatası olarak yorumlanabilir.



G. 2. 1914 Venedik Bienali İçin Ressam De Nittis Tablosunun Türkiye'den İstenmesi, İçişlerinden Hazine İdaresine, 19 Mart 1914. (Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi, BEO.004269.320130.001.001)

Her iki belgeden edinilen bilgiler şöyledir:

- Venedik'te miladi takvime göre 15 Nisan'da bir sergi açılacağı,
- Padişahın Sarayı'nda *Ressam Denits* isimli ressama ait bir tablo bulunduğu,
- Tablonun *Paris'in Concorde Meydanı*'nı gösterdiği,
- Tablonun Venedik şehrindeki sergide teşhir için sergi müdüriyeti tarafından istendiği,

- Sergi dairesinin (bienal yetkililerinin) tablonun emniyetini taahhüt ettiği,
- Tablo isteğinin İtalya elçiliğinden resmî yazıyla bildirildiği,
- Sürat ile isteğe cevap beklendiği,
- Yazışmaların 17 Mart ve 19 Mart 1914 tarihlerinde gerçekleştiği,
- 17 Mart 1914 tarihli ilk evrakın; *Hariciye Nezaretinden (Dışişleri Bakanlığından), Sadrazam'a (Başbakanlığa)* gönderildiği,
- 19 Mart 1914 tarihli ikinci evrakın ise; *Dâire-i Sadâret Kalemi'nden (Başbakanlık Kaleminden), Hazine-i Hümayun Kethüdalığına (Hazine Sekreterliğine)* gönderildiği anlaşılmaktadır.

Konuya ilişkin araştırma, merkezi Venedik'te bulunan Venedik Bienali Tarihi Arşivleri'nde *(ASAC)* sürdürülmüş ve Osmanlı Arşivleri'nde bulunan belgelerin bienal arşivlerindeki karşılığı aranmıştır.[8] İstanbul İtalya Büyükelçisi *Camillo Garroni Carbonara*[9] üzerinden yürütülen araştırmada ilgili yıla ait mektup kopyaları arasında telgrafla gönderilmek üzere kaleme alındığı düşünülen üçüncü belgeye ulaşılmıştır.[10] Bienal arşivlerindeki 12 Mart 1914 tarihli belgenin, Osmanlı Arşivlerinde erişilen 17 Mart ve 19 Mart 1914 yazışmalarından önce olduğu anlaşılmaktadır.

Venedik Bienali Arşivlerinde bulunan 12 Mart 1914 tarihli belgenin kaşesi, *"... Esposizione Int. D'arte, 12 Mar. 1914"* olarak okunmaktadır ve notta İtalyanca olarak şu sözler kaleme alınmıştır:[11]

"Sua Eccellenza marchese Garroni
Ambasciatore Italia Costantinopoli,
Prego Vostra Eccellenza farmi saphere
De quadro De Nittis concesso. Grazie.

Fradeletto"

8 Araştırmanın yürütüldüğü tarihte Türk ve İtalyan konsolosluk/elçilik arşivlerinin araştırmacıya kapalı olduğunu, Türk elçiliklerinin T.C. Dışişleri Bakanlığına bağlı olup, Dışişleri Bakanlığının arşivini Devlet Arşivlerine devretmediğini belirtmek yerinde olacaktır. Dışişleri Bakanlığı kendi arşivini oluşturmak amacıyla çalışmalarını kendi kurumu dâhilinde sürdürmektedir.

9 Camillo Garroni Carbonara (1852-1935) 21 Temmuz 1911-Ağustos 1915 yılları arasında İtalya İstanbul Büyükelçiliği, Eylül 1920 tarihine kadar ise İtalya Yüksek Komiseri olarak İstanbul'da görev yapar. 1922 yılıyla Lozan Antlaşması'nın imzalandığı 24 Temmuz 1923 tarihlerine kadar İtalyan heyetinin başında yer alır. Lozan Antlaşması'nı İtalya adına imzalayan kişidir. İsmi yayınlarda Marki Garroni veya Marki Camille Garroni olarak yer alır. Bkz. Senato della Repubblica, Camillo Garroni Carbonara, Fascicolo Personale, Erişim 31 Mayıs 2017. http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/643aea4d2800e476c12574e50043faad/80b726f264f-4fa174125646f005c08f9?OpenDocument

10 Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Lettere serie 145, Varia 1914, Fondo Storico, Scatole Nere Copia. La Biennale di Venezia.

11 Bienal Genel Sekreteri Antonio Fradeletto'nun 12 Mart 1914'te İstanbul'daki İtalya Büyükelçisi'ne De Nittis tablosunu sorduğu belge Venedik'teki bienal arşivlerinde yer almaktadır: ASAC, Lettere, serie 145, Varia 1914, Fondo Storico, Scatole Nere Copia. La Biennale di Venezia.

Telgraf notu Türkçeye şu şekilde tercüme edilmiştir:

"Sayın Ekselans[12] *Marki*[13] *Garroni*
İstanbul İtalya Büyükelçisi,
Ekselanslarının De Nittis'in resmini ödünç vereceğinden,
Lütfen beni haberdar edin. Teşekkürler.

Fradeletto"
Kaşe: "…Uluslararası Sanat Sergisi, 12 Mart 1914"

Her iki ülkenin arşivlerinde ulaşılan evrakları sıraya koyduğumuzda, tablonun talep edilmesine ilişkin yazışma trafiği belirginleşir: İlk yazışma İstanbul'da İtalya Büyükelçiliği görevini sürdüren *Camillo Garroni Carbonara*'ya 12 Mart 1914 tarihinde, Bienal Genel Sekreteri *Antonio Fradeletto* tarafından gönderilir. Fakat telgraf notu olduğu düşünülen bu kısa yazışmanın hatırlatıcı olarak gönderildiği, asıl talebin telgraftan önceki bir tarihte büyükelçiye bildirildiği tahmin edilmektedir. Dolayısıyla 12 Mart 1914 tarihinde hatırlatma notunu alan İstanbul'daki İtalya Büyükelçisi, Venedik Bienali Genel Sekreterinden gelen talebi Osmanlı Devleti'nin *Hariciye Nezareti'ne* iletmiş görünmektedir. Tablo talebini alan Hariciye Nezareti, 17 Mart 1914 tarihinde konuyu direkt olarak sadrazama yönlendirir. İki gün sonra 19 Mart tarihinde, *Dâire-i Sadâret Kalemi* tablonun istendiğini *Hazine Sekreterliğine* yazar. Belgedeki unvanıyla *Hazine-i Hümayun Kethüdalığı* saraya giren ve çıkan eşyalardan birinci derecede sorumludur[14] ve burada tablonun sahibi olan kurum konumundadır.

17 Mart 1914 tarihli belgede *"Bu hususta sayın padişahın izninin alınması için Başbakanlıkça gerekenin yapılması"* istenmektedir. Dönemin padişahı V. Mehmet Reşad, Sadrazamıysa Said Halim Paşa'dır.[15] Fakat araştırma sonucunda 17 Mart ve 19 Mart 1914 tarihli belgelere veya *Büyükelçi Garroni*'nin talebine cevap verildiğine dair herhangi bir belgeye arşivlerde ulaşılamamıştır.

Osmanlı Arşivlerinde erişilen bilgilerin, Venedik Bienali Arşivlerinde doğrulandığı bir diğer konuysa tablonun sergileneceği 1914 yılı bienalinin açılış tarihidir. *Venedik Şehri 11. Uluslararası Sanat Sergisi*, Hariciye Nezaretinin 17 Mart tarihli belgesinde geçtiği gibi; *"miladi takvime göre 15 Nisan 1914 tarihinde"* açılmış ve 31 Ekim 1914 tarihinde sona ermiştir.[16]

12 Excellence *(Fr.)*: Bakanlık ve elçilikten başlayarak cumhurbaşkanlığına kadar yükselen, yüksek makam sahibi yabancılara verilen şeref unvanı.

13 Marquis (*Fr.)*: Bazı Batı devletlerinde kont ile dük arasındaki bir soyluluk unvanı.

14 Savaşlarda ele geçirilen kıymetli ganimetlerden padişahın değerli eşyalarına kadar farklı türde değerli eşyalar Hazine-i Hümayun Kethüdalığı sorumluluğunda bulunmaktaydı.

15 Sadrazam Said Halim Paşa (1864-121) 12 Haziran 1913 ile 3 Şubat 1917 tarihleri arasında, İttihat ve Terakki Partisi; Talat Paşa, Enver Paşa ve Cemal Paşaların yönetimde etkin olduğu bir dönemde sadrazamlık yapmıştır.

16 ASAC dati, Manifesto della XI. Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia (1914), Fototeca, Erişim 11 Ağustos 2017. http://asac.labiennale.org/it/documenti/fototeca/ava-ricerca.php?scheda=217680&p=1



G. 3. 1914 Yılı Venedik Şehri, 11. Uluslararası Sanat Sergisi Afişi, Sezanne Agusto. (http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/H0110-02328/)

Osmanlı Arşivlerinde bulunan belgelerdeki yazılışıyla *Ressam Denits'*e ait *Concorde Meydanı* isimli tablonun ve *1914 Venedik Bienali*'nde yer alıp almadığı bienal arşivlerinde araştırılmış, *Denits* adıyla değil fakat ressam *Giuseppe De Nittis* adına 1914 yılında bienalin bir retrospektif sergi düzenlendiğine dair kayıtlara ulaşılmıştır.[17] Diğer taraftan her iki ülkenin sanat tarihi kaynaklarında *Denits* isminde bir ressam olmayışı, arşivlerde eseri talep edilen sanatçının aslında *Giuseppe De Nittis* olduğunu ve İtalyan sanatçının isminin evraklara Türkçe okunduğu gibi yazıldığını göstermiştir. Nitekim *Fradeletto* imzalı 12 Mart tarihli evrakta ressamın adı *De Nittis* olarak kullanılmıştır.[18]

Yazışmalardan "sultanın sarayında" olduğunu öğrendiğimiz tablonun yeri belirtilmemiştir. Fakat Mart 1914'te saray olarak Dolmabahçe Sarayı'nın kullanılıyor oluşundan hareketle[19] belgede adı geçen eserin o tarihte Dolmabahçe Sarayı'nda olduğu ve saray koleksiyonunda bulunduğu varsayılarak, araştırma saray koleksiyonuna yönlendirilmiştir.[20] Nihayetinde *Giuseppe De Nittis*'e ait *Paris Concorde Meydanı*

17 ASAC dati, Mostra Retrospettiva di Giuseppe de Nittis - Sale 37-38, Arti Visive, Annali 1914, 11.Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Erişim 11 Ağustos 2017. http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=222&s=2399&c=eo

18 ASAC, Lettere serie 145, Varia 1914, Fondo Storico, Scatole Nere Copia. La Biennale di Venezia.

19 Sultan V. Mehmet Reşad (1909-1918) 10 Mayıs 1909 günü Padişah olarak tahta geçer geçmez ilk icraat olarak ikamet sarayını değiştirir. Abdülhamid'in ikamet sarayı olan Yıldız Sarayı'ndan ayrılır ve Dolmabahçe Sarayı'na yerleşir.

20 Türkiye'nin ilk resim koleksiyonuna ev sahipliği yapan Dolmabahçe Sarayı koleksiyonunda yer alan eserler, Cumhuriyet Dönemi'nde farklı tarihlerinde Cumhurbaşkanlığı, TBMM, Topkapı Sarayı, Askeri Müze, Deniz Müzesi ve İstanbul Resim Heykel Müzesi gibi çeşitli kurumlara devredilmiştir. Bkz. Gülsen Sevinç Kaya, "Dolmabahçe Sarayı İçin Goupil Galerisi'nden Alınan Resimler," *Osmanlı Saray Koleksiyonundan*, ed. Ömer Taşdelen ve İlona Baytar (Abu Dhabii: Dar Al Fajr Printing Press, 2006), 79.

isimli tabloya Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu'nda ulaşılmıştır. Bahsi geçen eser günümüzde TBMM Millî Saraylar Koleksiyonu'na kayıtlı bulunmaktadır.[21] *Giuseppe De Nittis* (1846-1884) adına yapılacak bir retrospektif sergi için istendiği tespit edilen 1875 tarihli *Paris Concorde Meydanı* tablosu 59x84 cm. ölçülerinde olup tuval üzerine yağlıboyadır.



G. 4. *Paris Concorde Meydanı Tablosu*, Giuseppe De Nittis, 1875.
(*Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu Kitabı Cilt I*, 153)

Tablo saray tarafından 7 Ekim 1875 tarihinde Goupil Galerisi'nden 25.000 franka satın alınmış ve eser 1932 yılında Cumhurbaşkanlığı'na devredilmiştir.[22] Saray koleksiyonlarıyla ilgili çalışmalar yürüten Gülsen Sevinç Kaya makalesinde yer verdiği bilgilere göre *Paris Concorde Meydanı* isimli tablonun faturası Hazine-i Hassa Arşivindeki faturalar arasında yer almaktadır.[23] İlgili fatura, yine aynı araştırmacı tarafından yayına hazırlanan *Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu* isimli kitapta yayınlanmıştır.[24]

21 *Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu Kitabı,* ed. Ömer Faruk Şerifoğlu (İstanbul: Cumhurbaşkanlığı Yayınları, 2014), 1:153.

22 Kaya, "Dolmabahçe Sarayı İçin Goupil Galerisi'nden Alınan Resimler," 79.

23 Kaya, "Dolmabahçe Sarayı İçin Goupil Galerisi'nden Alınan Resimler," 79.

24 *Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu,* ed. Gülsen Sevinç Kaya (İstanbul: TBMM Millî Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, 2010), 30. İlgili belgeler bugün Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivlerinde bulunmaktadır.


ESTAMPES
Françaises & Etrangères.
Photographies.

TABLEAUX,
Aquarelles & Dessins
Pastels.

GOUPIL & C.ie
ÉDITEURS-IMPRIMEURS

PARIS, 9, Rue Chaptal,
Boulevard Montmartre, 19,
2, Place de l'Opéra.

SUCCURSALES:
Londres, Berlin,
La Haye.

Paris, le 7 Octobre 1875

D.r M. Sa Majesté Impériale le Sultan.
à Constantinople.

10454 Tableau de Nittis La Place de la Concorde ... f. 25000.

Fr. ayant Goupil & Cie

PRIVILÉGIÉS RECUS
FRANCE
10 CENTIMES
EFFETS DE COMMERCE

MSHHA-
E-7/1393

6

G. 5. Ressam De Nittis'in Paris Concorde Meydanı Tablosuna Ait 1875 Tarihli Fatura, MSA Evrak-1 1393. (*Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu*, 30)

Faturanın bulunduğu arşivin Hazine-i Hassa arşivi olması, tablo yazışmalarının Hazine-i Hümayun Kethüdalığına yönlendirilmesi, bize ayrıca tablo için istenen iznin de doğrudan Sultan'ın rızasıyla olabileceğini göstermektedir.[25] Hem Osmanlı Arşivlerindeki yazışmalarda izin için başvurulan kişi ve kurumlar hem de Bienal Genel Sekreteri *Fradeletto*'nun 12 Mart 1914 tarihli telgrafında geçen *"Ekselanslarının De Nittis'in resmini ödünç vereceğinden lütfen beni haberdar edin"* cümlesi, izni istenen

25 Hazine-i Hassa, diğer adı ile Hazine-i Enderun, Osmanlı Devleti maliyesine bağlı, padişahlarının şahsi gelir ve gider işlerine bakan teşkilattır.

kişinin Sultan V. Mehmed Reşad[26] olduğunu doğrulamaktadır. Fakat arşivlerde Sultan Mehmed Reşad'ın saltanatı döneminde (1909-1918) izninin alındığını gösterir bir belgeye rastlanmamıştır.

Sergi için talep edilen tablo Sultan Abdülaziz döneminde (1861-1876) saray koleksiyonuna kazandırılmıştır. Sultan Abdülaziz, Avrupa'yı ilk defa diplomatik amaçla ziyaret eden Osmanlı hükümdarıdır. Hatta *1867 Paris Uluslararası Sergisi*'ne şeref konuğu olarak katılmıştır.[27] Dolayısıyla Sultan Abdülaziz Avrupa'nın sanat ortamını yerinde görme imkânı bulduğu ve edindiği izlenimlerin plastik sanatlar açısından cesur adımların atılmasında etkili olduğu söylenebilir.[28] Bu dönemde saraya önemli resim alımları yapılmış, tablo siparişleri verilmiş ve Sultan Abdülaziz kendi koleksiyonunu oluşturmaya başlamıştır. Bir diğer taraftan *Giuseppe de Nittis* gibi Barbizon Okulu[29] ile doğrudan ya da dolaylı ilişkisi bulunan ressamlara ait tabloların Osmanlı sarayında bulunmasının tesadüf olmadığını, 19. yüzyılda bu ressamların Goupil Galerisi'nin sunduğu sanat piyasasında önemli bir yere sahip olduğunu da vurgulamak gerekir.[30]

Ressam *Giuseppe de Nittis*'e odaklandığımızdaysa kendisinin İtalya'da *Paris Salon* resmi ile empresyonizmi birleştiren önemli ressamlarından biri olduğu görülür. De Nittis, 1867'de Paris'e taşınmış ve aradığı başarıyı 1874'te *Che freddo! (Freezing!)* tablosuyla elde etmiştir. Ressamın hem Paris'te adını duyurmuş olması hem de İtalya'nın ulusal sanatçı grubu *Macchiaioli* içinde yer alması nedeniyle, bienal komitesinin *De Nittis* adına bir retrospektif düzenleme isteği anlaşılır olmaktadır. Bienal yönetimi dünyanın farklı ülkelerinde bulunan sanatçıya ait tabloları sergiye dâhil etmek istemiş, Rusya, Fransa, İngiltere ve Türkiye gibi ülkelerdeki *De Nittis* tabloları için istekte bulunmuş, bu ülkelerden Rusya, Fransa ve İngiltere ellerindeki *De Nittis* tablolarını sergiye göndermişlerdir. Fakat Osmanlı İmparatorluğu'nun talep edilen tabloyu göndermediği ve *Concorde Meydanı* isimli tablonun *De Nittis Retrospektif Sergisi*'nde sergilenmediği Venedik Bienali Arşivlerindeki belgelerden anlaşılmaktadır.[31]

Sonuç olarak tablonun *Venedik Bienali*'ne gönderilmeyişinde, Trablusgarp Savaşı sonrası Osmanlı ile İtalya arasında başlayan gerilimli sürecin ve İtalya ile kötüle-

26 Sultan Reşad veya V. Mehmet (1844-1918) II. Mahmut'un torunu, Abdülmecid'in üçüncü oğludur. Babası Abdülmecid'ten sonra amcası Abdülaziz'in saltanatında veliaht olarak kalmış ve ağabeyi II. Abdulhamid'in 31 Mart 1909'da tahttan indirilmesiyle 65 yaşındayken İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin desteğiyle tahta çıkarılmıştır. 1909 yılında başlayan saltanatı 1918 tarihindeki vefatına kadar sürmüştür.

27 Kaya, "Dolmabahçe Sarayı İçin Goupil Galerisi'nden Alınan Resimler," 69.

28 Kaya, "Dolmabahçe Sarayı İçin Goupil Galerisi'nden Alınan Resimler," 69.

29 Barbizon Okulu adını 19. yüzyılda Paris'in Fontainbleau yakınındaki Barbizon isimli bir köye ressamlar grubunun yerleşmesiyle almıştır. Bu ressamların ürettikleri eserler, 1830 yılında Barbizon Okulu adıyla anılmaya başlamış, sanatçıları romantik manazara resimleri yapmış ve izlenimci resime öncülük etmişlerdir.

30 Kaya, "Dolmabahçe Sarayı İçin Goupil Galerisi'nden Alınan Resimler," 75.

31 ASAC dati, Mostra Retrospettiva di Giuseppe de Nittis.

şen siyasi ilişkilerin etkili olduğu tahmin edilmektedir. *De Nittis* tablosunun istendiği 1914'ün Mart ayına daha yakından bakacak olursak o dönemde Said Halim Paşa sadrazamlığındaki Osmanlı hükümetinin ciddi siyasi meselelerle meşgul olduğu görülür. Tablonun istendiği 12 Mart, 17 Mart ve 19 Mart 1914 tarihlerinde Said Halim Paşa hükümeti Balkan Savaşları sonrasında Rumeli'de işgal edilen toprakları geri almakla uğraşmaktadır. Bulgaristan ile 29 Eylül 1913 tarihinde *İstanbul Antlaşması* imzalanmış, Edirne ve Kırklareli zorlukla geri alınmış, akabinde 27 Kasım 1913'te Yunanistan ile *Atina Antlaşması* ve 14 Mart 1914'te Sırbistan ile *İstanbul Antlaşması* imzalanmıştır.[32] Osmanlı Devleti için o tarihlerde gündemin kritik konularından biri de Balkan savaşları sonrası birtakım anlaşmalar imzalamaya çalışan İngiltere, Fransa, Rusya, Almanya, Avusturya ve İtalya devletleriyle ilgilidir.[33] Bu dönem Osmanlı Devleti'nin sürdürdüğü notalar ve yaptığı antlaşmalarla kendini siyasi olarak korumaya çalıştığı, karışık ve yoğun bir dönem olarak kabul edilmektedir. Ayrıca tablonun istenmesinden sadece 5 ay sonra 2 Ağustos 1914 tarihinde, Osmanlı kendisini İttifak Devletleri ile birlikte I. Dünya Savaşı'na sokacak olan *Türk-Alman İttifak Anlaşması*'nı imzalamıştır. Aynı gün imparatorlukta seferberlik ve sıkıyönetim ilan edilir. Osmanlı İmparatorluğu artık Almanya ile müttefik olarak I. Dünya Savaşı'na girmiştir. Bu tarihten sonra I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla İtalya ve Osmanlı ilişkileri çok açık şekilde kötüleşir. Dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu'nu *Venedik Bienali* sergilerine davet edilmemesinde ve *Ressam De Nittis*'e ait tablonun sergiye ödünç verilmemesinde, siyasi sebeplerin belirleyici olduğu düşünülmektedir.

Antonio Fradeletto ve Bienal Yönetiminin Politikası

Konuyu detaylandırdığımızda tablonun ödünç istenmesinde imzası bulunan (Antonio) *Fradeletto*, tarihi bir figür olarak öne çıkar. Fradeletto, 1895 ile 1919 arasında uzun süre Bienal Genel Sekreterliği görevini yürütmüş, 1899-1914 yılları arasında sergi komiseri ve jüri olarak çeşitli görevlerde bulunmuştur.[34] Fakat *Antonio Fradeletto* gibi bienal yöneticileri, demokratik bir seçim ortamı sunmadıkları ve *Venedik Bienali*'ni kendi tercihlerine göre yönlendirdikleri konusunda sıkça eleştirilmişlerdir.[35] Aynı zamanda İtalya'nın dış ilişkilerinin, bienale davet edilecek ülke seçiminde etkide bulunduğu kabul edilmektedir. 1900 ile 1909 yılları arasında İtalyan parlamentosu üyesi olan ve 1920'de senatör seçilen Fradeletto, İtalya'nın Balkanlar üzerindeki isteklerini elde etmek için Rusya'yı bienale dâhil etmiş ve iyi ilişkiler kurmak için

32 M. Hanefi Bostan, *Bir İslamcı Düşünür Said Halim Paşa* (İstanbul: İrfan Yayıncılık, 1992), 37-38.

33 Bu antlaşmalar Osmanlı'nın doğu vilayetleriyle ilgili ıslahat meselelerini içermekte olup, iktisadi imtiyazlar elde etmeyi amaçlayan antlaşmalardır.

34 ASAC dati, Antonio Fradeletto, Persona, Ruoli. Erişim 11 Kasım 2018. http://asac.labiennale.org/it/ricerca/ricerca-persona.php?p=368470&c=r

35 Matteo Bertelé, "Between Barbarians and Cosmopolitans, Russia in Venice, 1895-1914," *Russian Artists at the Venice Biennale* (Centro Studi Sulle Arti Della Russia, 2013), 36.

çaba göstermiştir.[36] Özellikle bienal yöneticilerinin sanatla ilgilenen fakat siyasi karakterler olmasından ve İtalyan senatosunda aktif görev almalarından dolayı *Venedik Bienali*'nin İtalya'nın dış politikasını yönlendirmede bir araç olarak kullanıldığı konusunda sanat tarihçileri birleştirmektedir.[37]



G. 6. *Senatör Antonio Fradeletto'nun Portresi*, Alessandro Milesi.
(http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3a010-0003656/)

Diğer bir taraftan Antonio Fradeletto'nun sadece katılacak ülkeler üzerinde değil, sergilenecek eserler konusunda da belirleyici olduğu görülür. Fradeletto gibi bienal yöneticileri, 1895 ile 1914 yılları arasında Paris, Münih ve Viyana'daki sergileri ziyaret etmiş, dönemin sanatçı ve eserlerini yakından takip etmişlerdir.[38] Klasik sanat tutkunu olan Fradeletto 1907'de Paris'teki *Sonbahar Salonu*'nu *(Salon d'Automne)* görmüş, sergideki modern eserleri sert, ağır bir dille eleştirmiş ve *Venedik Bienali*'ne davet edilecek sanatçı ve eserleri bizzat kendisi belirlemiştir.[39] Fradeletto'nun bu tutumundan dönemin avangard ve izlenimci eserlerine sıcak bakmadığı düşünülmektedir. Dönemin belgelerine göre Fradeletto, bienal üzerinde sert bir diktatörlük kurmuş,[40] sergiye kabul etmediği eserleri *"feci şekilde vasat"* olduklarını belirterek

36 Bertelé, "Between Barbarians and Cosmopolitans, Russia in Venice, 1895-1914," 36.

37 Bertelé, "Between Barbarians and Cosmopolitans, Russia in Venice, 1895-1914," 36.

38 "Letter from Sergei Diaghilev to Elizabeth Greffulhe, 12 Janurary 1907," La Biennale di Venezia, ASAC, FS SN 23. Fasc., Aktaran: Bertelé, *Russian Artists at the Venice Biennale,* 35.

39 "Letter from Sergei Diaghilev to Elizabeth Greffulhe, 12 Janurary 1907," 35.

40 Daniele Ceschin, *La "voce" di Venezia: Antonio Fradeletto e l'organizzazione della Cultura tra Otto e Novecento*. (Padua: 2001), 9. Aktaran: Bertelé, *Russian Artists at the Venice Biennale*, 36.

geri çevirmiştir.[41] Bugün Fradeletto'nun sanatsal tercihleriyle oluşturulan 1912 öncesi *Venedik Bienalleri*, *arriére-garde*[42] terimiyle tanımlanmakta ve Paris'teki *Salon Sergileri*'nin birer artçısı, tipik birer örneği olarak değerlendirilmektedir.[43] Dolayısıyla Fradelettto'nun yönetimde olduğu tarihlerde *Venedik Bienali* sergileri için yaptığı seçimler, kendi sanatsal beğenisiyle sınırlı kalmış görünmektedir.

Sonuç

Tüm bu bilgiler ışığında Osmanlı'nın Dünya Fuarları'nın Güzel Sanatlar Sergileri'ndeki etkinliğine rağmen, 1895 ile 1914 arasında *Venedik Bienali*'ne neden davet edilmediği anlaşılır olmaktadır. *Venedik Bienali*'ni tasarlayan Antonio Fradeletto gibi isimlerin ilgilerini Paris'in *Salon Sergileri*'ne yönlendirmiş olması, üslup olarak Paris Salonlarındaki klasik ve romantik sanatın ustalarına gösterdikleri alaka, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki resim üretimini dışlamış görünmektedir. Buna ek olarak Venedik Bienali'nin Osmanlı İmparatorluğu'yla ilişkileri araştırılırken belgelerde karşımıza çıkan Antonio Fradeletto, İtalya'nın dış politikasını bienal üzerinde uygulayan bir isim olarak öne çıkar. Bu dönemde İtalya'nın da Osmanlı İmparatorluğu'yla iyi ilişkiler tesis etme gayesi taşımaması, duruma uygun olarak Fradeletto'nun idaresindeki bienal yönetiminin, iktidarın siyasi yönelimlerine uygun davranması, Osmanlı İmparatorluğu'nun *Venedik Bienali*'ne davet edilmeme nedenleri arasında ilk sırada yer alır. Tablonun istenmesinden beş ay sonra başlayan I. Dünya Savaşı ve Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılmasıyla iki ülke arasındaki bu verimsiz dönem kapanır. Fakat Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılmasının ardından kurulan Türkiye Cumhuriyeti için de durum ilk yıllarda farklı olmayacaktır.[44] İkili ilişkilerde normalleşme ancak II. Dünya Savaşı'nın ardından başlar. Savaş sonrası izlenen yeni politikaların bir sonucu olarak *Venedik Bienali* yönetimi de izlediği politikayı değiştirecek, Türkiye ilk kez 1948 yılında *Venedik Bienali*'ne resmî kanallar aracılığıyla davet edilecektir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Bu makale "Venedik Bienali'nde Türkiye" başlıklı doktara tezinden üretilmiş olup, YTÜ BAP Koordinasyon Birimi tarafından finansal destek almıştır (Proje No:3099).

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: This article "Venice Biennale in Turkey" was produced from the doctoral thesis and it was financialiy supported by the Yildiz Technical Scientific Research Project Coordination Unit (Project number: 3099).

41 "Letter from Antonio Fradeletto to Giulio Melegari, 19 February 1907," La Biennale di Venezia, ASAC, FS, CL 62, f.205. Aktaran: Bertelé, *Russian Artists at the Venice Biennale*, 36.

42 Arriére-garde *(Fr.)*: Artçı.

43 Enzo Di Martino, Paolo Rizzi, *Storia della Biennale 1895-1982* (Milan: 1982), 23. Aktaran: Bertelé, *Russian Artists at the Venice Biennale*, 35.

44 Aynur Gürlemez Arı, "Venedik Bienali'nde Türkiye" (Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2019), 97-104.

Kaynakça / References

Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Lettere serie 145, Varia 1914, Fondo Storico, Scatole Nere Copia. La Biennale di Venezia.

ASAC dati, Antonio Fradeletto, Persona, Ruoli. Erişim 11 Kasım 2018. http://asac.labiennale.org/it/ricerca/ricerca-persona.php?p=368470&c=r

ASAC dati, Manifesto della XI. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1914), Fototeca, Erişim 11 Ağustos 2017.

http://asac.labiennale.org/it/documenti/fototeca/ava-ricerca.php?scheda=217680&p=1

ASAC dati, Mostra Retrospettiva di Giuseppe de Nittis - Sale 37-38, Arti Visive, Annali 1914, 11.Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Erişim 11 Ağustos 2017.

http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=222&s=2399&c=eo

Bertelé, Matteo. "Between Barbarians and Cosmopolitans, Russia in Venice, 1895-1914." *Russian Artists at the Venice Biennale,* 32-43. Centro Studi Sulle Arti Della Russia, 2013.

Bostan, M. Hanefi. *Bir İslamcı Düşünür Said Halim Paşa.* İstanbul: İrfan Yayıncılık, 1992.

Cantemur, Türkan. "Türkiye-İtalya İlişkileri 1930-1950." *38. Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiriler, 10-15 Eylül 2007. C. 2,* 779-813. Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 2012.

Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu Kitabı Cilt I, ed. Ömer Faruk Şerifoğlu. İstanbul: Cumhurbaşkanlığı Yayınları, 2014.

Gürlemez Arı, Aynur. "Venedik Bienali'nde Türkiye." Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2019.

Lombardia Beni Culturali. XI. Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia 1914. Erişim 11 Ağustos 2017. http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/H0110-02328/

Lombardia Beni Culturali, Alessandro Milesi, Ritratto di S. E. il Senatore Antonio Fradeletto, Erişim 11 Ağustos 2017. http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3a010-0003656/

*Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu***.** Ed. Gülsen Sevinç Kaya. İstanbul: TBMM Millî Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, 2010.

Senato della Repubblica, Camillo Garroni Carbonara, Fascicolo Personale, Erişim 31 Mayıs 2017. http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/643aea4d2800e476c12574e50043faad/80b726f264f4fa174125646f005c08f9?OpenDocument

Sevinç Kaya, Gülsen. "Dolmabahçe Sarayı İçin Goupil Galerisi'nden Alınan Resimler." *Osmanlı Saray Koleksiyonundan.* Ed. Ömer Taşdelen ve İlona Baytar, 69-83. Abu Dhabii: Dar Al Fajr Printing Press, 2006.

Sevinç Kaya, Gülsen. "Başyâver Şeker Ahmed Paşa ve Sarayın Yabancı Konukları." *Şeker Ahmed Paşa 1841-1907*. Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu ve İlona Baytar, 71-79. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2008.

Sönmez, Zeki. *Türk İtalyan Siyaset ve Sanat İlişkileri.* İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2006.

Vogel, Sabine B. *Biennials-Art on a Global Scale.* Vienna: Springer, 2012.

Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivleri (COA), Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO) 004269_320130_001_001, 21 Rebî'ulahir 1332 (19 Mart 1914).

Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivleri (COA), Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO) 004269_320130_002_001, 19 Rebî'ulâhir 1332 (17 Mart 1914).

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Art-Sanat

Art-Sanat, 13(2020): 189–203

DOI: 10.26650/artsanat.2020.13.0008
http://dergipark.gov.tr/iuarts

Başvuru: 15.03.2019
Revizyon talebi: 05.11.2019
Son revizyon teslimi: 24.12.2019
Kabul: 21.01.2020

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Nahçıvan Bölgesinin Erken Tunç Çağı Yerleşimlerinde Bulunan Pişmiş Toprak Objeler

Terracotta Objects Found in the Early Bronze Age Settlements of the Nakhchivan Region

Toğrul Halilov*

Öz

Nahçıvan Özerk Cumhuriyeti topraklarında Erken Tunç Çağı'na ait birçok yerleşim yeri bulunmaktadır. Buralarda bulunan arkeolojik bulguların araştırılması, bu çağın işçiliğini ve tarım alanlarını, ekonomik ve kültürel ilişkilerini, insanların maddi ve manevi kültürünü derinden öğrenmek bakımından bize kolaylık sağlamaktadır. Yerleşimlerin her birinde, daha net bir şekilde araştırma yapıldığında önemli bilimsel veriler elde etmek mümkündür. Bu arkeolojik bulguların bir grubunu Erken Tunç Çağı'nın dairesel biçimli minyatür seramikleri oluşturmaktadır. Bu seramiklerin kulanım amacı ve yayılım alanı daha önceki yıllarda sistematik biçimde araştırılmadığından dolayı bu çalışmada tarafımızca incelenmiştir. Yürütülen bilimsel araştırma sonucu söz konusu seramiklerin tesadüfen yapılmadığı, belli bir amaç doğrultusunda yapıldıkları anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler
Nahçıvan, Erken Tunç Çağı, Seramik, Araba kültürü, Objeler

Abstract

In the territory of the Nakhchivan Autonomous Republic, there are many archeological monuments belonging to the Early Bronze Age. As a result of the study of archaeological materials obtained from them, it is possible to study the craftsmanship, agricultural fields, economic and cultural relations, people's material and spiritual culture. From the ancient time, archaeological materials are of great importance in the study of our ancient history, material and spiritual culture. By studying each of them deeply, it is possible to achieve important scientific results. Some of such archaeological materials are circular shaped ceramics of the Early Bronze Age. They have been studied by us, since their functional character and the extent of their spread have not been studied in a complex form. It was discovered during the study that these archeological materials were not accidentally made, and they had a logical basis.

Keywords
Nakhchivan, Early Bronze Age, Ceramic, Car culture, Objects

* **Sorumlu Yazar:** Toğrul Halilov (Doç. Dr.), Azerbaycan Bilimler Akademisi, Nahçıvan Bölümü, Nahçıvan, Azerbaycan. E-posta: x.toqrul@gmail.com ORCID: 0000-0002-3703-8315

Atıf: Halilov, Togrul. "Nahçıvan Bölgesinin Erken Tunç Çağı Yerleşimlerinde Bulunan Pişmiş Toprak Objeler." *Art-Sanat, 13* (2020): 189–203. https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0008

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

Extended Summary

The culture of the early Bronze Age spread across a wide geographical area from the North Caucasus to Syria and Palestine. During the archeological research, the culture of the Early Bronze Age was given different names ("Red and Black Burnished Ware", "Khirbet Kerak / Beth Yerah", "Culture of Karaz", "Early Transcaucasian Culture", "Early Trans-Caucasian Culture and Eastern Anatolia Early Bronze Age") in the world. The Early Bronze Age archaeological culture of Azerbaijan is known as the Kura-Araz culture in publications. This occurs when the territory of the Nakhchivan culture was the Urmia region.

The Nakhchivan Autonomous Republic has a rich history. In the territory of the Nakhchivan Autonomous Republic, there are many archeological monuments belonging to the Early Bronze Age. As a result of the study of archaeological materials obtained from them, it is possible to study the craftsmanship, agricultural fields, economic and cultural relations, and people's material and spiritual culture. From the ancient time, archaeological materials are of great importance in the study of our ancient history, material and spiritual culture. By studying each of them deeply, it is possible to achieve important scientific results. Some of such archaeological materials are circular shaped ceramics of the Early Bronze Age. They have been studied by us, since their functional character and the extent of their spread have not been studied in a complex form. Some of such archaeological materials are clay wheel models of the Early Bronze Age. It was discovered during the study that these archeological materials were not accidentally made, and they had a logical basis.

Mahta I, Kultepe I, Kultepe II, Ovçular Tepesi settlements of this type of ceramic products were found. Their similarities have been found in the Telmankend, Baba Derviş, Valikend, Sarıtepe, Leylatepe, Büyük Kesik, Kalayeri, Poylu II, Polutepe, Mingachevir, Kobustan, Yanıktepe, Göytepe, Trialetti settlements, Anatolia, Altai and many parts of the world. In some of the Early Bronze Age settlements of Azerbaijan (Mingachevir, Kobustan), clay car figures were also found. The presence of miniature wheels and carts with settlements, as well as necropsy, proved that they were not made by chance, but had a certain logical meaning. When we look at history to prove our thoughts and miniature wheel of the car "running an animal culture", "Horseman car culture" and there are various information and resources about the build loyalty. Many researchers have different ideas about where the wheel was discovered firstly. The British archaeologists discovered the wheel for the first time, based on archaeological findings from their research on the Spencer and the Mesopotamia in the cave. They say that it was invented in the Mesopotamia in 5000 B.C. Researchers did not first discover that this archaeological material is a wheel. They considered that they were part of a potter's wheel to make clay pots. However, further research has revealed that these archeological materials are wheel. In addition to British archaeologists, many researchers have given various ideas about where the wheel and the cart were discovered

firstly. After Spencer and Kavrada, the British researcher Volle conducted research on this subject. During his studies Mesopotamia was found a new wheel from 2950 BC.

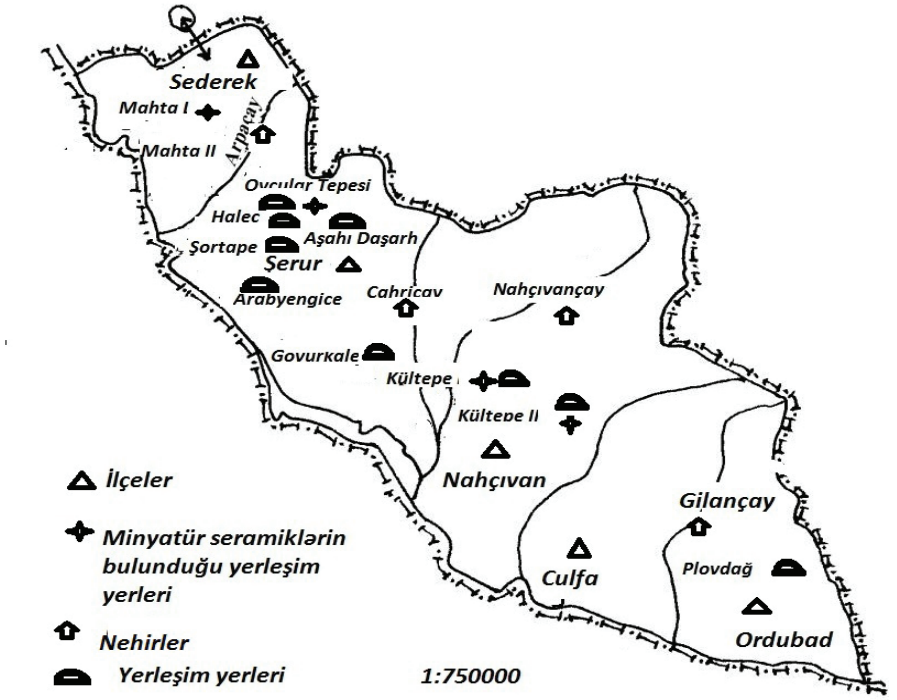
According to some researchers, the wheel and cart were discovered in first time in the Van-Urmia region in the IV millennium B.C. They spread from this region to other parts of the world in the III-II millennium B.C. A group of researchers have stated that it was used by Turks in 2000-800 B.C. Mahmud of Kashgar "Divan-Lugati-it Turk" and Fazlullah Raşideddin work in the Oğuzname the information contained in the first cut since the car is being used has stated that by the Turks. Like in Mesopotamia, the history of the miniature wheel in Azerbaijan covers 5000 years. Numerous clay miniature wheels from the Chalcolithic Age (VI-IV millennium B.C) archaeological settlements of Polutepe, Leylatepe, Büyük Kesik, Kalayeri, Poylu II and Kültepe I were found. In all regions of the world, the discoveries of the wheel and the technical method have been the same. Until the wheel was discovered, people carried loads that were easy to carry on their backs and shoulders. Since they could not carry heavy loads on their shoulders and backs, they used various primitive technical methods that required a lot of labor and time. The discovery of the wheel created an environment for the discovery of the cart. The discovery of the cart had a major impact on people's lifestyle. In addition to horses, people were using ox carts and horses, in inter-crew economic-cultural relations, war and so on. As in all regions of the world, the formation process of the "Cart culture" started in Nakhchivan as a result of using the cart in various methods. In the history, the Turks used mostly the horse carriage. The use of horses by the Turks increased their freedom of movement, and created an environment for them to spread and have wider.

The circular, conical, cylindrical miniature ceramics found in the Early Bronze Age settlements of Nakhchivan (Mahta I, Kultepe I, Kultepe II) were made of clay with a mixture of fine and coarse sand. They made a group in a simple way. Some of them were drawn on geometric patterns. There is a wide range of information on the meaning of such archaeological findings. S. Lloyd, R. Mekkenem, H. Genouillac, D. Mandt-Bessarat, L. Brun, F. Vallat, S. N. Bibikov, R. Munchaev, M. Jafarzadeh, S. Ashurov, V. Aliyev and other researchers designate these archeological materials have been various opinions about this. This type of ceramics is called "objects of uncertainty", "game pieces", "children's plaiting's". It is possible to see the same findings from the Nakhchivan, as well as from the settlements of Kobustan, Guzliktepe, Babadarvis and Ilantepe, as well as Azerbaijan during the research on the span of such findings. This type of archaeological findings were found in archaeological settlements such as Kizanantkora, Kunib, Luki-Vriblevetski, Yanıktepe, Ur and in many archaeological settlements belonging to the Ubayd culture in various parts of the world, as well as in Azerbaijan. Some of the specimens obtained from the archaeological settlements in Azerbaijan differ from the examples of the Ubayd culture according to their characteristics.

Giriş

Nahçıvan Özerk Cumhuriyeti tarihsel bakımdan köklü bir geçmişe sahiptir. Nahçıvan Özerk Cumhuriyeti topraklarında Erken Tunç Çağı'na ait birçok yerleşim yeri bulunmaktadır. Buralarda bulunan arkeolojik bulguların araştırılması, bu çağın işçiliğini ve tarım alanlarını, ekonomik ve kültürel ilişkilerini, insanların maddi ve manevi kültürünü derinden öğrenmek bakımından bize kolaylık sağlar. Yerleşimlerin her birinde araştırma yapılmadığında önemli bilimsel veriler elde etmek mümkündür. Bu arkeolojik bulguların bir grubunu Erken Tunç Çağı'nın dairesel biçimli minyatür seramikleri oluşturmaktadır. Bu seramiklerin kulanım amacı ve yayılım alanı daha önceki yıllarda sistematik biçimde araştırılmadığından dolayı bu makalede tarafımızca incelenmiştir.

Çalışma, alan araştırması ve kütüphane incelemeleri şeklinde yürütülmüştür. Çalışmada Nahçıvan`ın Erken Tunç Çağı yerleşimlerinden ele geçen pişmiş topraktan yapılmış minyatür seramiklerden bahsedilmiş, onların biçimi, özelliği, kullanımı, yayılım alanı vb. incelenmiştir.



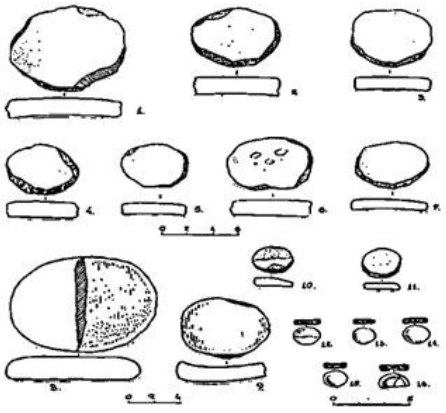
G. 1. Nahçıvan'ın Erken Tunç Çağı yerleşim yerleri[1]

1 Haritanın çizimi yazarın kendisine aittir.

Dairesel, Konik, Silindirik Biçimli Seramikler

Nahçıvan'ın Erken Tunç Çağı'na tarihlenen Mahta I, Kültepe I, Kültepe II yerleşimlerinde minyatür seramikler bulunmuştur. Bulgular içerisinde dairesel, konik, silindirik biçimli seramiklere rastlanılmıştır **(G. 2, G. 3)**. Dairesel biçimli seramiklerin bir grubunun üzerinde delik vardır. Çapları yaklaşık 2-9 cm, kalınlıkları 0,5-2 cm civarındadır. Bunların bir grubu kırık parçalardan oluşmaktadır. İnce ve iri kum karışımı olan kilden yapılmışlardır. Bir grubu basit şekildedir. Bazılarının üzerinde geometrik desenler çizilmiştir. Mahta I yerleşim yerinde bulunan bu tip bulgulardan birinin üzerinde insan gözünü ve burnunu yansıtan oyuklar yapılmıştır **(G. 2, G. 6)**. Kültepe II yerleşim yerinde bulunan bu tip bulgulardan bazılarının üzerinde ise kazıma teknik yöntemi ile bitkisel motif çizilmiştir.[2]

Bu tip bulguların yayılım alanı konusunda yapılan araştırma sonucunda Nahçıvan'ın yanı sıra Azerbaycan'ın Kobustan[3], Üzerliktepe[4], Babaderviş ve İlanlıtepe[5] yerleşim yerlerinde aynı bulguların bulunduğunu görmek olasıdır. Azerbaycan'ın yanı sıra dünyanın çeşitli bölgelerinde yer alan Kizanantkora[6] , Kunib[7], Luki-Vriblevetski [8], Yanıktepe[9], Ur[10] gibi arkeolojik yerleşimlerde de aynı tip minyatür seramikler ele geçmiştir.



G. 2. Dairesel biçimli seramikler (Aşurov, Nahçıvanın İlk Tunc Devri Keramikası, 147*)*

2 Safar Aşurov, *Nahçıvanın İlk Tunc Devri Keramikası* (Bakü: Nafta-Press Yayınları, 2002), 58-59.

3 İsak Djafarzade, "Naskalnıye İzobrajeniya Kobıstana," *Arkeolokiçeckiye İssledovaniya V Azerbaydjane* (Bakü: Nauka Yayınları, 1965), 53.

4 Karina Kuşnareva, "Poceleniye Epoki Bronzı Na Kolme Uzerliktepe Okolo Akdama," *MİA SSR* (Moskva: Nauka Yayınları, 1957), 67: 2, ris. 20

5 İdeyal Narimanov, *Kultura Drevneyşeko Zemledelçesko Skotovodçeskoko Naseleniya Azerbaydjana* (Bakü: Nauka Yayınları, 1987), 228, ris. 32, 39.

6 Avalişvili Kikvidze, *Rannebronzovoe Poceleniye Kizanant-Kora* (Tbilici: Qosizzad Yayınları, 1972), 26, ris. 7.

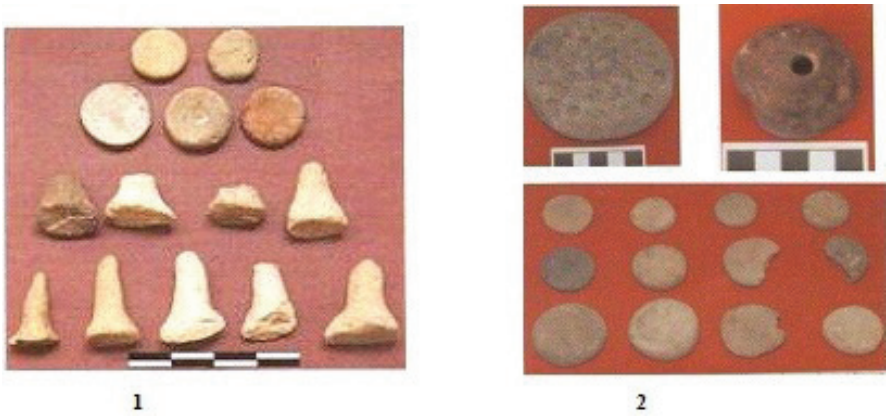
7 Viktorovna Kotoviç, *Verhniye Kunibckoye Pocelenie* (Mahaçkala: Mahaçkala Yayınları, 1965), 181.

8 Sergey Bibikov, "Rannetripolckoye Poceleniye Luka-Vrublevski," *MİA SSSR* 38 (1953), 201

9 Kuşnareva , "Poceleniye Epoki Bronzı Na Kolme Uzerliktepe Okolo Akdama," 26, ris. 4 b.

10 İlqar Hüseynov ve Nigar Efendiyeva, *Kadim Dünya Medeniyyeti* (Bakü; Mars-Print NPM Yayınları, 2009), 108.

2012, 2013, 2014 yıllarında yapılan kazılarda Mahta I arkeolojik yerleşiminde bu tip seramiklerin çeşitli biçimleri bulunmuştur.[11] **(G. 2)** Bunların alt bölümü dairesel, üst bölümü silindirik biçimdedir. Yüksekliği 2,5 cm, dairesel bölümünün çapı yaklaşık 1,5 cm'dir. Benzerleri şimdilik Nahçıvan'ın Erken Tunç Çağı yerleşimlerinde ele geçmiştir. Azerbaycan'ın Kalkolitik Çağı'na ait Leylatepe, Büyük Kesik [12] gibi yerleşim yerlerinde bu tip seramikler bulunmuştur. Azerbaycan'ın yanı sıra Ubeyd kültürüne ait birçok arkeolojik yerleşimde de bu tip arkeolojik bulgular tespit edilmiştir.[13] Azerbaycan'daki arkeolojik yerleşimlerden ele geçen örneklerin bazıları özelliğine göre Ubeyd kültürüne ait örneklerden farklılık göstermektedir.



G. 3. Dairesel, silindirik biçimli seramikler: 1, 2- Mahta I (Aşurov vd., "Mahta Arkeoloji Ekspedisiyasının Tedkikatları", 106;-Aşurov vd., "Mahta Arkeoloji Ekspedisiyasının 2013-2014 yıl tetkikatları," 115)

Bu tip seramiklerin yayılım alanı ve anlamı konusunda farklı öneriler bulunmaktadır. R. Mekkenem'e göre, bu tip seramikler, "jeton (token)" olarak kullanılmıştır.[14] H. Genouiilac'ın düşüncesine göre, bu seramik objeler gönderen kişinin sosyal statüsünü belirtmektedir.[15] D. Smandt-Bessarat'ın düşüncesine göre, silindirik şekiller halk tarafından ekonomik ve kültürel ilişkiler sırasında ticarette kullanmışlardır. Disk biçimliler "koyun", "kumaş", "yün"; koni biçimliler "ekmek", "baharat"; oval

11 Safar Aşurov vd., "Mahta Arkeoloji Ekspedisiyasının Tedkikatları," *Azerbaycanda Arkeoloji Tedkikatlar-2012*, (Bakü: Nafta-Press Yayınları, 2013), 106; Safar Aşurov vd., "Mahta Arkeoloji Ekspedisiyasının 2013-2014-cü yıl Tedkikatları," *Azerbaycanda Arkeoloji tedkikatlar-2013-2014*, (Bakü: Nafta-Press Yayınları, 2015), 115.

12 Vali Aliyev ve İdyal Narimanov, *Kultura Severnoko Azerbaydjana V Epoki Pozdnoko Eneolita* (Bakü: Nauka Yayınları, 2001), 51; İdyal Narimanov, Tufan Akundov ve Namik Aliyev, *Leylatepe-Poseleniye, Tradiçii, Etap V Etno-Kulturnoy İstorii Yujnoko Kavkaza* (Bakü: Nauka Yayınları, 2007), 52; Nacaf Müseyibli, *Böyük Kesik Eneolit Devri Yaşayış Meskeni* (Bakü: İlim Yayınları, 2007), 27.

13 Corc Lloyd, *Arkeologiya Mesopotomii* (Moskva: Nauka Yayınları, 1984), 51-52

14 Mecguenem, Roland, "Foulles De Suse 1929-1933 (Sur I`Akrpolle Et La Ville Royale)," *Memoires De La Mission Archeologigue De Perse* XXV, (Paris: Leroux Yayınları, 1934), 193.

15 Henri Genouillac, Foulles De Telloh, *Epogues Presaronigues*, (Paris: Geuthner Yayınları, 1934), I : 28.

biçimliler "yağ"ı sembolize etmektedir.[16] L. Brun ve F. Vallat'ın düşüncesine göre, silindirik biçimliler "1", disk biçimliler "10", balon biçimliler "100", küçük koni biçimliler "300", büyük koni biçimliler "1000" veya "3000" sayılarını belirtmektedir.[17] Bu gibi arkeolojik bulguları kilden bir zarfa koyarak gizli bilgileri bir yerden başka yere taşımışlardır. Zarfta olan bilgiyi öğrenmek için mührü kırarak, içindeki bilgiye ulaşmışlardır. İlk kez M.Ö. 3200 yılında Sümerler bu yöntemi kullanmışlardır. Bununla ilgili ilginç bir arkeolojik bulgu, ABD arkeologları tarafından 1927-1931 yıllarında Irak'ın Yorgan Tepe olarak (Nuzi) adlandırılan arkeolojik yerleşim yerinde bulunmuştur. Çalışma sırasında yerleşimden M.Ö. 2000 yılına ait olan ve üzerinde Akkad çivi işaretleriyle çizilmiş seramik eserler bulunmuştur. İşaretlerde kırk sekiz baş küçük boynuzlu hayvanın (keçi ve koyunların) bir çobana verildiğini belirten kil zarfta silindirik biçimde kırk sekiz adet figür yer almaktadır.[18] Şu an için yaklaşık 186 adet zarf bulunduğu bilinmektedir. Bunlardan 150`si İran'daki Susa ve Chogha Mish; 18`i Irak'taki Uruk, Hafaci; 18`i ise Suriye'deki Cebel Aruda, Habuba Kabira yerleşim yerlerinde bulunmuştur.[19] İ. E. Kelb'in düşüncesine göre, binyıllar boyunca Ön Asya'nın çeşitli yerlerinde toplam ve birim sayılarında bu objeler kullanılmıştır.[20] Araştırmacılardan S. H. Aşurov ve A. H. Alimirzeyev, bu tip seramiklerin sayılarla ilgili olmadığını belirtmiştir. Onların düşüncesine göre, 1929-1933 yıllarında Susa'da yapılan arkeolojik kazılarda bulunan bu tip otuz adet seramik eseri söz konusu buluntuların sayılar için kullanılmadığını kanıtlamaktadır. Aşurov ve Alimirzeyev, Mahta I yerleşim yerinde yapılan arkeolojik kazılar sonucu, Ön Asya'nın benzer yerleşimlerinde şehir tipli yerleşimlerinde olduğu gibi, Nahçıvan bölgesinde sosyal eşitsizliğin ve devlet geleneklerinin olduğunu kanıtlayan bu bulguların M.Ö. 3200 yılına kadar kullanıldığını belirtmiştir.[21]

Araştırmacılardan S. N. Bibikov[22], R. M. Munçayev[23], M. Cafarzade[24], S. Aşurov[25], V. Aliyev`in[26] düşüncesine göre, deliksiz yapılan disk biçimler oyun taşı olarak kullanılmıştır. M. Cafarzaden'in düşüncesine göre, disk biçimli objelerle "dama-dama" olarak adlandırılan oyunu oynamışlardır. S. H. Aşurov, bu tip bulgularla insanların

16 Denise Schmandt-Bessarat, "The Earliest Presursor Of Writting," *Scifentic American* 238/6 (1978), 39.

17 Alain Le Brun ve Francois Vallat, "L`origine de I`criture in a Susa," *Cahiers de la Delagation Archeologigue Francause En İran* 8 (1978), 33; Francois Vallat, "The Most Ancient Scripts Of İran The Current Situation," *World Archaelogy* XVII/3 (1986), 344.

18 Al Oppenheım, "On an Operational Device in Mesopotomian Bureaucrary," *Journal of Near Eastern Studies* 18 (1959), 123.

19 Schmandt-Bessarat, "The Earliest Presursor Of Writting," 40.

20 İrina Kelb, *Opıt İzuçeniya Pisma* (Moskva: Nauka Yayınları, 1982), 325.

21 Safar Aşurov ve Allahverdi Almirzeyev, "Kür-Araz Medeniyyeti Cemiyyetinin İnzibati İdare Etmesine Dair Yini Tapıntılar," *Azerbaycan Arkeologiyası ve Etnokrafiyası* (Bakü: Nafta-Press Yayınları, 2013), 36.

22 Bibikov, "Rannetripolckoye Poceleniye Luka-Vrublevski," 201.

23 Rauf Munçayev, *Kavkaz na Zare Epohi Bronzı* (Moskova: Nauka Yayınları, 1975), 121.

24 Djafarzade, "Naskalnıye İzobrajeniya Kobıstana," 54.

25 Aşurov, *Nahçıvanın İlk Tunc Devri Keramikası*, 58.

26 Veli Aliyev, *Azerbaycanda tunc devrinin boyalı kablar medeniyyeti* **(**Bakü: İlim Yayınları, 1977), 96.

"yedi taş" denilen oyunu oynadığını söylemiştir. Ayrıca günümüzde Nahçıvan'ın birçok köyünde çocukların bu tip bulgularla (taş, cam, seramik parçaları vb.) "yedi taş" denilen oyunu hala oynadıklarını söylemiştir. S. H. Aşurov üzeri delikli olan objeleri iki gruba ayırmıştır. Nispeten küçük yapılmış, üzerinde iki delik olanların süs asma (Mahta I, Kültepe II yerleşim yerlerinde bulunmuştur); ortasında bir delik olanların, nispeten büyük yerleşimlerde (Kültepe I, Kültepe II yerleşim yerlerinde bulunmuştur) kullanılan dokuma aleti olduğunu söylese de, bu dokuma aletinin nasıl çalıştığını belirtmemiştir. V. H. Aliyev, bu tip bulguların pişmiş toprağın yanı sıra iri başlı hayvanların kemiklerinden de yapıldığını ve dokuma aleti olarak kullanıldığını söylemiştir.[27]

Tekerlekler

Nahçıvan bölgesi'nin Erken Tunç Çağı yerleşimlerinde bulunmuş dairesel biçimli seramiklerden bir grubunu tekerlekler oluşturmaktadır. Mahta I [28], Kultepe I[29], Kultepe II[30], Ovçular Tepesi[31] yerleşimlerinden bu tip seramik eserleri bulunmuştur. Bunların benzerleri Telmankend[32], Babaderviş[33], Valikend[34], Sarıtepe[35], Leylatepe, Büyük Kesik, Kalayeri, Poylu II [36], Polutepe[37], Mingeçevir[38], Kobustan[39], Yanık Tepe[40], Göytepe[41], Trialetti[42] yerleşimlerinde ve Anadolu[43], Altay[44] ve dünyanın farklı bölgelerinde [45] bulunmuştur. Tüm pişmiş toprak tekerleklerin ortası her iki tarafa doğru kabarık

27 Aliyev, *Azerbaycanda Tunc Devrinin Boyalı Kablar Medeniyyeti*, 96

28 Aşurov, vd., "Mahta Arkeoloji Ekspedisiyasının 2013-2014-cü yıl Tedkikatları," 119.

29 Osman Abibullayev, *Eneolit İ Bronzı Na Territorii Nakiçevanskoy ASSR* **(**Bakü: Nauka Yayınları, 1982), 139.

30 Abbas Seyidov, *Pamyatniki Kura-Arakskoy Kulturı Nakiçevana* (Bakü: Bilig Yayınlar, 1993), 56.

31 Veli Bahşaliyev, Caterina Marro ve Safar Aşurov, "Ovçulartepesinde Arkeoloji Tedkikatlar," *Azerbaycanda Arkeoloji Tedkikatlar-2012* (Bakü: Nafta Press Yayınları, 2013), 348.

32 Fahreddin Mahmudov, *Kultura Yuka-Vostoçnoko Azerbaydjana V Epohi Bronzı İ Ranneko Jeleza* (Baku: Nafta-Pres Yayınları, 2008), 39.

33 Kudrat İsmaylov, "Klinyannıye Fiqurki İz Poseleniya Babaderviş Bliz Korod Kazah Azerbaydjanskoy SSR," *Dokladı AN. Azerb. SSR* 10 (1962), 96, ric. 6, 7.

34 Viktorovna Kotoviç, "Novıye Arkeolokiçeskiye Pamyatniki Dakestana," *MAD* (1959), 124, tab.1, 6.

35 İdyal Narimanov, "Sarıtepe Yaşayış Yerinde Arkeoloji Kazıntılar," *Azerbaycan SSR Elmler Akademiyasının Haberleri. Tarih, Felsefe, Hüquq Serisı* 3 (1959), 34-35.

36 Firiza Muradova, *Kobustan Tunc Devrinde* (Bakü: İlim Yayınları, 1979), 85.

37 Tufan Akundov, "Pamyatniki Mukanskoy Stepi İ Predposılka Rasseleniya Rannıy Zemledelçev Na Yujnom Kafkaze V Epoki Neolita-Eneolita". *Startum Plus* (2011), 224-225.

38 Kardaşhan Aslanov, Raqim Vahidov ve Krikori İone, *Drevnıye Minkeçaur* (Bakü: Nauka Yayınları, 1959), 130, ris. 100-101.

39 Muradova, *Kobustan Tunc Devrinde***,** 53.

40 Corc Burney, "The Excavations At Yanik Tepe, Azerbaijan, 1961 Second Preliminary Report," *İrak* 24/2 (1962), tab. XXIV.

41 Burton Brown, *Excavations İn Azerbaijan 1948* (London: Murray, 1951), 48, fig. 13.

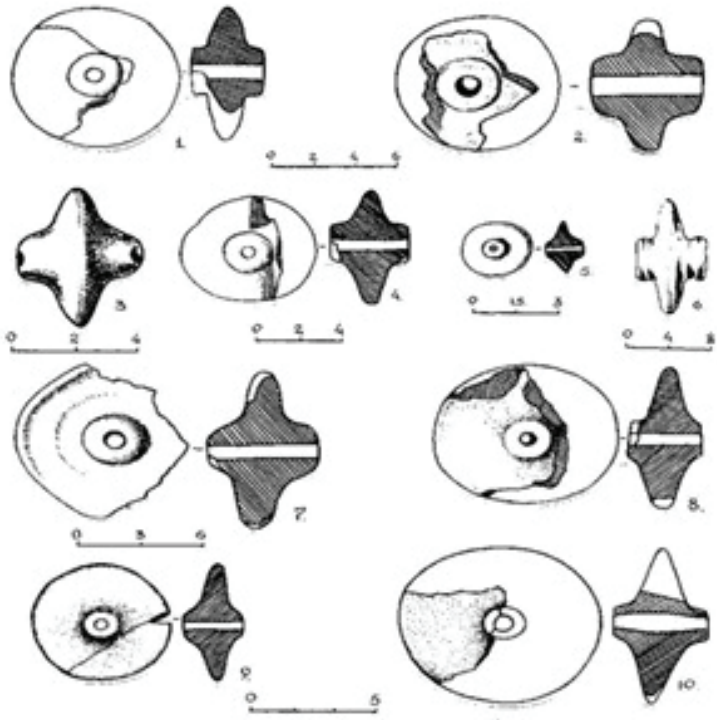
42 Boris Kuftin, *Arkeolokiçeskiye Raskopki V Trialetti* (Tblisi: AN Kruzinskoy SSR Yayınları, 1941), 95.

43 Burney, "The Excavations At Yanik Tepe, Azerbaijan, 1961 Second Preliminary Report," 18-20.

44 Mixail Kryaznov, "Kultura İ İskustvo Pannıy Koçevnikov Altaya," *Pervobıtnaya kultura 2 vip* (Moskova: Nauka Yayınları, 1956), 18.

45 Baxtıyar Tuncay, *Kurkanlarda Yatan Mitoloji Tefekkür ve Ginetik Tarihimiz* (Bakü: İlm ve Tahsil Yayınları, 2018), 102, 106,150, 187, 321.

yapılmış, yüzeyi iyi açkılanmıştır **(G. 4).** Buluntuların birçoğunun tekerleğe geçen dingil (ok) bölümü ahşaptan yapıldığı için doğal aşınma sonucu dağılmış, günümüze kadar sağlam kalmamıştır.

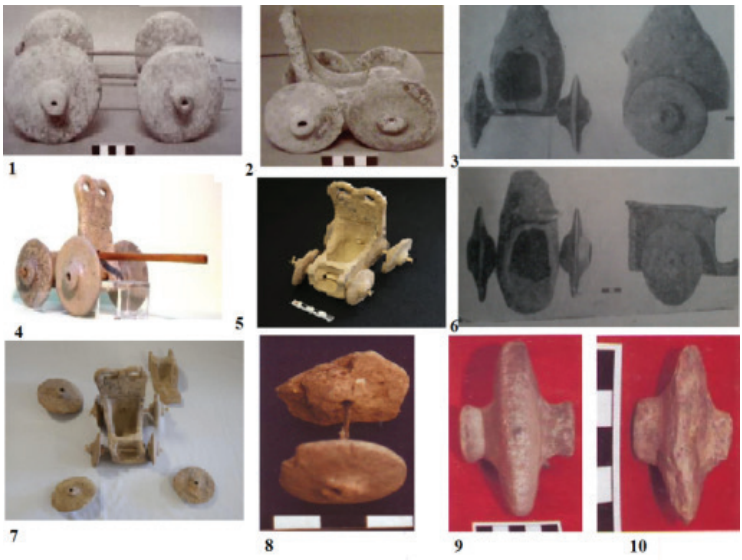


G. 4. Kil tekerlekler (Aşurov, *Nahçıvanın İlk Tunc Devri Keramikası*, 149)

Araba Figürleri

Azerbaycan'ın Erken Tunç çağı yerleşimlerin bazılarında tekerleğin yanı sıra kilden yapılan araba figürleri de bulunmuştur **(G. 5).** Mingeçevir ve Kobustan'dan ele geçen bu tip minyatür arabaları iki tekerleklidir. Anadolu'nun eski arkeolojik yerleşimlerinden bulunanların birçoğuysa dört tekerlidir. Bu tekerlekli minyatür arabaların bazıları şimdi Diyarbakır, Gaziantep, Adana müzelerinde sergilenmektedir.[46]

46 https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/5-bin-yillik-oyuncak-at-arabasi bulundu/924641#, 5 bin yıllık oyuncak at arabası bulundu. erişim 01 Mart 2018.



G. 5. Pişmiş topraktan yapılmış minyatür tekerlek ve arabalar: 1, 2-Anadolu (San, Diyarbakır Müzesinde Yer Alan İki Adet Pişmiş Toprak Araba Modeli, 605, res. 1, 3); 3, 6-Mingeçevir (Aslanov, Vaidov ve İone, *Drevnıye Minkeçaur*, 130, 131); 4-Gaziantep (Çetinkaya, M.Ö. 3. Binyılın Başlarından M.Ö. 1. Binyılın Ortalarına Kadar Anadolu Arabaları, 159); 5, 7- Şanlıurfa (http://aa.com.tr/tr/kultur-sanat/5-bin-yillik-oyuncak-at-arabasi-bulundu/924641); 8-Ovçulartepesi (Bahşeliyev, Marro ve Aşurov, *Ovçulartepesinde Arkeoloji Tedkikatlar*, 348); 9-10-Mahta I (Aşurov vd., "Mahta Arkeoloji Ekspedisiyasının 2013-2014-cü yıl Tedkikatları," 121)

Minyatür tekerlek ve arabaların yerleşim yerlerinin yanı sıra nekropollerden bulunması, onların tesadüfen yapılmadığını, belirli mantıksal anlamının olduğunu kanıtlamaktadır. Düşüncemizi kanıtlamak için tarihe baktığımızda minyatür tekerlek ve arabaların "Bir hayvan koşma kültürü"[47], "Atlı araba kültürü" [48]ile bağ kurması konusunda kaynaklarda çeşitli bilgiler bulunmaktadır. Tekerleğin ilk kez ne zaman keşfedildiği konusunda birçok araştırmacının farklı düşüncesi vardır. İngiliz arkeologlarından Spencer ve Kavrada, Mezopotamya'da yaptıkları arkeolojik araştırmalar sırasında buldukları taş üzerinde yapılmış bir kabartma resmini kanıt göstererek tekerleğin ilk kez M.Ö. 5000 yılında Mezopotamya'da keşf edildiğini belirtmişlerdir.[49] Araştırmacılar ilk zamanlar bu arkeolojik bulgunun tekerlek olduğunu kesin tespit edememişlerdir. Onun seramik çarkına ait olduğunu düşünmüşlerdir. Sonraki dönemde yaptıkları arkeolojik araştırmalar sonucu bu bulgunun tekerlek olduğunu anlaşılmıştır. Onların düşüncesine göre M.Ö. 3500 yılında Sümerler arabanın yükünü taşımak için tekerlek kullanmışlardır. Spencer ve Kavrada'dan sonra İngiliz araştırmacı Volle de bu konuda araştırma yapmıştır. Çalışmaları sırasında Mezopotamya'da M.Ö. 2950 yılına ait yeni bir tekerlek bulunmuştur.

47 Baheddin Ögel, *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi (Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre)* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2003), 395.

48 Şayan Ulusan , "Türk Kültüründe At Arabası (At Arabalarının Dili)," *Bilig* 32 (2005), 166.

49 Ural Akbulut, Tekerlekli arabayı Sümerler 5000 yıl önce keşfetti, erişim 1 Mart 2018. http://www.uralakbulut.com.tr/wp-content/uploads/2012/12/tekerlekliaraba.pdf.

Spencer, Kavrada ve Volle'nin araştırmaları sonucunda ilk çağlarda arabaların iki tekerlek olduğu ve Sümerler'in iki tekerlekli arabayı M.Ö. 2800 yılında savaşta kullandığı düşünülmektedir. M.Ö. 2500 yılında Sümerler iki tekerlek yerine dört tekerlekli arabayı daha çok kullanmışlardır. Her iki tip tekerleği ilk dönemde parmaksız yapmışlardır. M.Ö. 2000 yılındaysa parmaklı biçimde olanı yapmışlardır.[50] Mezopotamya'nın yanısıra Mısır, Hitit kültürlerinde de çok sayıda araba figürü bulunmuştur.[51]

İngiliz arkeologların yanısıra başka araştırmacılar da tekerleğin ve arabanın ilk kez ne zaman keşfedildiği konusunda çeşitli fikirler ortaya atmıştır. Araştırmacılardan bazıları tekerlek ve arabanın ilk kez M.Ö. IV binyılda Urmiye-Van bölgesinde keşf edildiğini ve M.Ö. 3000-2000 arasında buradan dünyanın diğer bölgelerine yayıldığını söylemişlerdir.[52] Bir grup araştırmacı Çin kaynaklarına dayanarak onların ilk kez M.Ö. 2000-800 yıllarında Türkler tarafından kullanıldığını belirtmişlerdir.[53]Kaşgarlı Mahmud'un *Divanü Lugati't-Türk* eserinde[54] ve Fazlullah Raşideddin'in *Oğuzname*'sinde bulunan bilgi de Çin kaynaklarında olan bilgiyle mantıksal bağlılık oluşturmaktadır. Fazullah Reşideddin'in *Oğuzname* adlı eserinde bahsedilen bilgi şu şekildedir:

> *"(...) Diğer bir kavim de, düşmanları yağma edip ganimet, olcay alındığında, hayvanlar bunları taşımak için yetişmediğinden "Kanglı"lar yaptılar. Bundan evvel tekerlek yoktu, (arabayı) ilk defa bunlar yaptılar. Levazım, ağırlık ve "olcay"ları bunun üzerine koyarak taşıdılar. Oğuz bundan dolayı onlara "Kanglı" yani arabacılar ismini verdi."*[55]

Mezopotamya gibi Azerbaycan'da da minyatür tekerleğin tarihi yaklaşık M.Ö. 5000 yılına denk gelmektedir. Azerbaycan'daki Kalkolitik Çağı'na ait (M.Ö. VI-IV. binyıllar) Polutepe[56], Leylatepe, Büyük Kesik, Kalayeri, Poylu II[57], Kültepe I[58] arkeolojik yerleşimlerinden bu çağa ait çok sayda kil minyatür tekerlek bulunmuştur. Araştırmacı Nacaf Müseyibli, Azerbaycan'ın Kalkolitik Çağı yerleşimlerinde (Leylatepe, Büyük Kesik, Kalayeri, Poylu II, Polutepe) bulunan kil tekerleği örnek göstererek arabada kullanılması ve Hint-Avrupa bölgesinden Kafkasya'ya yayılması konusundaki düçüncelerin[59] hiçbir bilimsel dayanağı olmadığını söylemiştir.[60]

---

50 http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/tekerlek-156. erişim 1 Mart 2018.

51 http://dunyaharptarihi.blogspot.com/2012/02/savaslari-degistiren-50-silah-6-savas.html.

52 Tuncay, *Kurkanlarda Yatan Mitoloji Tefekkür ve Ginetik Tarihimiz*, 104.

53 Beihai, Su, *Xinjiang Yan Hua* (Urumchi: Kinjiang Mei Shu She Ying Chu Ban She Yayınları, 1994), 523-524.

54 Faruk Sümer, *Türklerde Atçılık ve Binicilik* (Ankara: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 1983), 11.

55 Zeki Veli Togan, *Oğuz Destanı. Reşideddinin Oğuznamesi* (İstanbul: Enderun Kitabevi Yayınları, 1982), 17.

56 Akundov, "Pamyatniki Mukanskoy Stepi İ Predposılka Rasseleniya Rannıy Zemledelçev Na Yujnom Kafkaze V Epoki Neolita-Eneolita," 224-225.

57 Müseyibli, *Böyük Kesik Eneolit Devri Yaşayış Meskeni*, 84.

58 Narimanov, İdyal, Kultura Drevneyşeko Zemledelçesko Skotovodçeskoko Naseleniya Azerbaydjana (Baku: Nauka Yayınları, 1987), 60.

59 Laszlo Rasonyi, *Tarihte Türklük* (Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1971), 16.

60 Nacaf Müseyibli, *Leylatepe Medeniyyetinin Kabir Abideleri Ve Defn Adetleri* (Bakü: Nafta-Press Yayınları, 2014), 85.

Sonuç

Konuyla ilgili yaptığımız karşılaştırmalı araştırma sonucunda tespit ettiğimiz bulguları şu şekilde belirtebiliriz: Erken Tunç Çağı'nda seramik sanatının gelişmesi sonucu seramik eserlerinin hem kalitesi, hem de çeşitliliği artmıştır. Biçim ve özelliklerine göre seramik eserlerin hepsi aynı değildir. Bunların birbirinden farklı olmasının nedeni hepsinin aynı sanatçı atölyesinden çıkmadığı, ayrı ayrı seramikçiler tarafından yapılmış olmasıdır. Seramik eserleri gibi minyatür pişmiş toprak objeler de tesadüfen yapılmamış ve belli amaçlar doğrultusunda kullanılmıştır.

Dairesel biçimli minyatür seramiklerin bir grubu, Erken Tunç Çağı'nda Nahçıvan'da sosyal eşitsizliğin olduğunu kanıtlayan arkeolojik bulgulardır. Bunları ekonomik ve kültürel ilişkiler sırasında eserlerin, ürünlerin veya malzemenin sayısını ve türünü belirlemek için kullanmışlardır. Bir diğer grup obje ise iş aletleri ve oyun taşlarıdır. Azerbaycan'ın Kobustan, Üzerliktepe, Babaderviş ve İlanlıtepe yerleşim yerleriyle dünyanın çeşitli bölgelerinde yer alan arkeolojik yerleşimlerde (Kizanantkora, Kunib, Luki-Vriblevetski, Yanıktepe, Ur vb.) aynı tip minyatür seramikler ele geçmiştir. Nahçıvan'daki Erken Tunç Çağı'nda ait arkeolojik yerleşimlerden ele geçen örneklerin bazıları özelliğine göre dünyanın çeşitli bölgelerinde bulunanlardan farklılık göstermektedir.

Dünyanın her tarafında tekerliğin keşfi ve teknik yöntemi aynı olmuştur. Tekerlek keşfedilene kadar insanlar taşınması kolay olan yükleri sırtlarında ve omuzlarında taşımışlardır. Ağır ve büyük yükleri omuzlarında ve sırtlarında taşıyamadıkları için çok emek ve zaman gerektiren çeşitli ilkel teknik yöntemler kullanmışlardır. Dairesel biçimli minyatür seramikler gibi pişmiş topraktan yapılan tekerlek ve arabalar da özelliğine göre dünyanın çeşitli bölgelerinde bulunanlardan farklılık göstermektedir. Tekerlek ve arabaların yerleşim yerlerinin yanı sıra nekropollerden bulunması, onların tesadüfen yapılmadığını, belirli mantıksal anlamının olduğunu kanıtlamaktadır. Tekerliğin keşfi, arabanın keşfine ortam hazırlamıştır. Arabanın keşfinin insanların yaşam tarzına etkisi de büyük olmuştur. İnsanlar atın yanısıra öküzü de arabaya koşarak ondan ekonomik-kültürel ilişkilerde, savaşta vb. amaçlar doğrultusunda yararlanmışlardır. Dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi Nahçıvan`da da arabanın çeşitli yöntemlerde kulanılması sonucu "Araba kültürü"nün oluşum süreci başlamıştır. Tarihte at koşulmuş arabayı en çok Türkler kullanmışlardır. Türklerin atı binek hayvanı gibi kullanması onların hareket özgürlüğünü daha çok artırmış, daha geniş topraklara yayılmalarına ve sahip olmalarına ortam sağlamıştır. Mezopotamya gibi Azerbaycan'da da Kalkolitik Çağı'na ait (M.Ö. VI-IV. binyıllar) yerleşim yerlerinde (Polutepe, Leylatepe, Büyük Kesik, Kalayeri, Poylu II, Kültepe I vb.) çok sayıda minyatür tekerleğin ve arabanın bulunması Azerbaycan'da da onların tarihinin yaklaşık M.Ö. 5000 yılını kapsadığını kanıtlamaktadır. Tarihte at koşulmuş arabayı en çok Türklerin kullanması, Azerbaycan'da onların tarihinin yaklaşık M.Ö. 5000 yılını kapsaması "Araba

kültürü"nün Hint-Avrupa bölgesinden Kafkasya'ya yayılması konusunda düşüncelerin hiçbir bilimsel dayanağı olmadığını kanıtlamaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Abibullayev, Osman. *Eneolit İ Bronzı Na Territorii Nakiçevanskoy ASSR*. Baku: Nauka Yayınları, 1982.

Akundov, Tufan. "Pamyatniki Mukanskoy Stepi İ Predposılka Rasseleniya Rannıy Zemledelçev Na Yujnom Kafkaze V Epoki Neolita-Eneolita." *Startum Plus* (2011): 220-225.

Aliyev, Veli. *Azerbaycanda Tunc Devrinin Boyalı Kablar Medeniyyeti***.** Bakü: İlim Yayınları, 1977.

Aliyev, Vali ve İdyal Narimanov. *Kultura Severnoko Azerbaydjana V Epoki Pozdnoko Eneolita*. Bakü: Nauka Yayınları, 2001.

Aslanov, Kardaşhan, Raqim Vahidov ve Krikori İone. *Drevnıye Minkeçaur*. Bakü: Nauka Yayınları, 1959.

Aşurov, Safar. *Nahçıvanın İlk Tunc Devri Keramikası*. Bakü: Nafta-Press Yayınları, 2002.

Aşurov, Safar ve Allahverdi Almirzeyev. "Kür-Araz Medeniyyeti Cemiyyetinin İnzibati İdare etmesine Dair Yini Tapıntılar." *Azerbaycan Arkeologiyası ve Etnokrafiyası*. Bakü: Nafta-Press Yayınları, 2013, 34-39.

Aşurov, Safar, Veli Bahşeliyev, Sevinc Hüseynova ve Fidan Aliyeva. "Mahta Arkeoloji Ekspedisiyasının Tedkikatları." *Azerbaycanda Arkeoloji Tedkikatlar-2012*. Bakü: Nafta-Press Yayınları, 2013, 100-108.

Aşurov, Safar, Sevinc Hüseynova, Fidan Aliyeva, Elvin Aliyev, Kamal Azizov, Vüsale Kasımlı ve Arzu Abdullayeva. "Mahta Arkeoloji Ekspedisiyasının 2013-2014-cü yıl Tedkikatları." *Azerbaycanda Arkeoloji Tedkikatlar-2013-2014*. Bakü: Nafta-Press Yayınları, 2015, 114-121.

Ögel, Baheddin. *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi (Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2003.

Bahşaliyev, Veli, Caterina Marro ve Safar Aşurov. "Ovçulartepesinde Arkeoloji Tedkikatlar." *Azerbaycanda arkeoloji tedkikatlar-2012*. Bakü: Nafta Press Yayınları, 2013, 343-349.

Beihai, Su. *Xinjiang Yan Hua.* Urumchi: Kinjiang Mei Shu She Ying Chu Ban She. Yayınları, 1994.

Bibikov, Sergey. "Rannetripolckoye Poceleniye Luka-Vrublevski." *MİA SSSR* 38 (1953): 190-205.

Brown, Burton. *Excavations İn Azerbaijan 1948*. London: Murray Yayınları, 1951.

Burney, Corc. "The Excavations At Yanik Tepe, Azerbaijan, 1961 Second Preliminary Report." *İrak* 24/2 (1962): 134-152.

Çetinkaya, Cöknur. "M.Ö. 3. Binyılın Başlarından M.Ö. 1. Binyılın Ortalarına Kadar Anadolu Arabaları." Doktora Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi, 2012

Djafarzade, İsak. "Naskalnıye İzobrajeniya Kobıstana." *Arkeolokiçeckiye İssledovaniya V Azerbaydjane*. Bakü: Nauka Yayınları, 1965, 52-57.

Henri, Genouillac ve Foulles De Telloh. *Epogues Presaronigues*. Paris: Geuthner Yayınları, 1934.

Hüseynov, İlqar ve Nigar Efendiyeva. *Kadim Dünya Medeniyyeti*. Bakü: Mars-Print NPM Yayınları, 2009.

İsmaylov, Kudrat, "Klinyannıye Fiqurki İz Poseleniya Babaderviş Bliz Korod Kazah Azerbaydjanskoy SSR." *Dokladı AN. Azerb. SSR* 10 (1962): 95-99.

Kelb, İrina. *Opıt İzuçeniya Pisma***.** Moskva: Nauka Yayınları, 1982.

Kikvidze, Avalişvili. *Rannebronzovoe Poceleniye Kizanant-Kora*. Tbilisi: Qosizzad Yayınları, 1972.

Kotoviç, Viktorovna. "Novıye Arkeolokiçeskiye Pamyatniki Dakestana." *MAD* (1959): 121-126.

Kotoviç, Viktorovna. *Verhniye Kunibckoye Pocelenie***.** Mahaçkala: Dak FAN SSR Yayınlar 1965.

Kryaznov, Mixail. "Kultura İ İskustvo Pannıy Koçevnikov Altaya." *Pervobıtnaya kultura*. 2 cilt. Moskova: Nauka Yayınları, 1956, 9-22.

Kuftin, Boris**.** *Arkeolokiçeskiye Raskopki V Trialetti*. Tbilisi: AN Kruzinskoy SSR Yayınları, 1941.

Kuşnareva, Karina. "Poceleniye Epoki Bronzı Na Kolme Uzerliktepe Okolo Akdama." MİA SSR 67, 21-25. Moskva: Nauka Yayınları, 1957.

Le Brun, Alain ve Francois Vallat. "L`origine de I`criture in a Susa." *Cahiers de la Delagation Archeologigue Francause En İran* 8 (1978): 11-59.

Lloyd, Corc. *Arkeologiya Mesopotomii*. Moskva: Nauka Yayınları, 1984.

Mahmudov, Fahreddin. *Kultura Yuka-Vostoçnoko Azerbaydjana V Epohi Bronzı İ Ranneko Jeleza*. Bakü: Nafta-Pres Yayınları, 2008.

Mecguenem, Roland. "Foulles De Suse 1929-1933 (Sur I`Akrpolle Et La Ville Royale)." *Memoires De La Mission Archeologigue De Perse XXV*. Paris: Leroux Yayınları, 1934, 177-237.

Munçayev, Rauf. *Kavkaz Na Zare Epohi Bronzı*. Moskova: Nauka Yayınları, 1975.

Muradova, Firiza. *Kobustan Tunc Devrinde*. Bakü: İlim Yayınları, 1979.

Müseyibli, Nacaf. *Böyük Kesik Eneolit Devri Yaşayış Meskeni*. Bakü: İlim Yayınları, 2007.

Müseyibli, Nacaf. *Leylatepe Medeniyyetinin Kabir Abideleri ve Defn Adetleri***.** Bakü: Nafta-Press Yayınları, 2014.

Narimanov, İdyal. "Sarıtepe Yaşayış Yerinde Arkeoloji Kazıntılar." *Azerbaycan SSR Elmler Akademiyasının Haberleri. Tarih, Felsefe, Hüquq Serisi* 3 **(**1959): 37-40.

Narimanov, İdyal. *Kultura Drevneyşeko Zemledelçesko Skotovodçeskoko Naseleniya Azerbaydjana*. Bakü: Nauka Yayınları, 1987.

Narimanov, İdyal, Tufan Akundov ve Namik Aliyev. *Leylatepe-Poseleniye, Tradiçii, Etap V Etno-Kulturnoy İstorii Yujnoko Kavkaza*. Bakü: Nauka Yayınları, 2007.

Oppenheım, Al. "On an Operational Device in Mesopotomian Bureaucrary." *Journal of Near Eastern Studies* 18 (1959): 121-128.

Rasonyi, Laszlo. *Tarihte Türklük*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1971.

San, Oya. "Diyarbakır Müzesinde Yer Alan İki Adet Pişmiş Toprak Araba Modeli." *Altan Çilingiroğlu'na Armağan Yukarı Denizin Kıyısında Urartu Krallığı'na Adanmış Bir Hayat*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2009, 599-605.

Schmandt-Bessarat, Denise. "The Earliest Presursor Of Writting." *Scifentic American* 238/6 (1978): 38-47.

Seyidov, Abbas. *Pamyatniki Kura-Arakskoy Kulturı Nakiçevana*. Bakü: Bilig Yayınları, 1993.

Sümer, Faruk. *Türklerde Atçılık ve Binicilik***.** Ankara: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 1983.

Togan, Zeki Veli. *Oğuz Destani. Reşideddinin Oğuznamesi*. İstanbul: Enderun Kitabevi Yayınları, 1982.

Tuncay, Bahtıyar. *Kurkanlarda Yatan Mitoloji Tefekkür ve Ginetik Tarihimiz*. Bakü: İlm ve Tahsil Yayınları, 2018.

Ulusan, Şayan. "Türk Kültüründe At Arabası (At Arabalarının Dili)." *Bilig* 32 (2005): 165-178.

Vallat**,** Francois. "The Most Ancient Scripts Of İran The Current Situation." *World Archaelogy* XVII/3 (1986): 335-347.

https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/5-bin-yillik-oyuncak-at-arabasi bulundu/924641#, 5 bin yıllık oyuncak at arabası bulundu. Erişim 1 Mart 2018.

http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/tekerlek-156. Erişim 1 Mart 2018.

Ural Akbulut, Tekerlekli Arabayı Sümerler 5000 Yıl Önce Keşfetti. Erişim 1 Mart 2018.

http://www.uralakbulut.com.tr/wp-content/uploads/2012/12/tekerlekliaraba.pdf. Erişim 1 Mart 2018.

Dünya Harp Tarihi. Savaşları değiştiren 50 Silah (6) / Savaş Arabası. Erişim 1 Mart 2018.

http://dunyaharptarihi.blogspot.com/2012/02/savaslari-degistiren-50-silah-6-savas.html

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Art-Sanat

Art-Sanat, 13(2020): 205–243

DOI: 10.26650/artsanat.2020.13.0009
http://dergipark.gov.tr/iuarts

Başvuru: 04.04.2019
Revizyon talebi: 14.11.2019
Son revizyon teslimi: 13.12.2019
Kabul: 21.01.2020

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Kırk Vezir Hikâyeleri Minyatürleri Üzerine Bir İnceleme

A Study on The Miniatures of Forty Viziers' Stories

Hesna Haral*

Öz

Bu makale, *Kırk Vezir Hikâyeleri* isimli bir Osmanlı eserinin minyatürlü iki nüshasını tanıtmakta ve bu iki nüshanın resimlerine ilişkin ikonografik bir değerlendirme sunmaktadır. İlk nüsha tarihsizdir ve bugün İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde [İÜ T. 7415] kayıtlıdır. Eser III. Selim'in vakıf mührünü taşımaktadır ve içerisinde on iki minyatür bulunmaktadır. Diğer nüsha İsveç'te Uppsala Üniversitesi Carolina Rediviva Kütüphanesi'nin Türkçe yazma eserleri [UUL Vet. 38] arasındadır. 1586-1587 (H.995) tarihli bu nüshanın kâtibi Muhammed bin Mustafa'dır ve kitapta on yedi minyatür vardır. Nasihatname türündeki *Kırk Vezir Hikâyeleri* Osmanlı sarayında okunan bir eserdir. Eserin her iki nüshasındaki minyatürler, Osmanlı klasik minyatür üslubundadır ve Nakkaş Osman yolunda çalışan iki sanatçının elinden çıkmıştır. 1580'li yıllara tarihlendirilebilecek İstanbul nüshası ve 1586-1587 tarihli Uppsala nüshasının Sultan III. Murad (1574-1595) döneminde Osmanlı sarayı için hazırlanmış olması ihtimal dâhilindedir.

Osmanlı resminde nasihatname türünün örneklerini temsil eden *Kırk Vezir Hikâyeleri* minyatürleri, bilgeliğin simgesi kırk vezir ve hilebazlığı temsil eden kadın karakterler tarafından anlatılan ve sonu bir nasihatle tamamlanan öyküleri konu etmektedir. Her iki nüshanın tasvirleri, Hz. Musa ile Uç bin Unk'un mücadelesi ve bir Osmanlı *Sinbadnâmesi*'nde de yer bulan bir minyatür hariç, ikonografik açıdan özgündür. Minyatürler arasında Gazneli Sultan Mahmud ve onun has adamı Ayaz'ı, İşrakî felsefenin temsilcisi Şeyh Sühreverdi-i Maktül'ü ve filozof İbn Sina'yı gösteren sahneler, İslam resmine yeni ikonografya ve imgeler sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler
Kırk Vezir Hikâyeleri Minyatürleri, İkonografi, Resimli Osmanlı Nasihatnamesi, Osmanlı Minyatür Sanatı

Abstract

This article aims to introduce two illustrated copies of an Ottoman manuscript under the title *Stories of Forty Viziers*. One of these copies is now registered in the Istanbul University Library [IU T. 7415]. It has twelve miniatures and no colophone. The other copy is among the Turkish Manuscripts of Uppsala University's Carolina Rediviva Library [UUL Vet. 38]. The colophone date is 1586-1587 (H.995) and it has seventeen miniatures. *Stories of Forty Viziers* was one of the books read in the Ottoman Palace. Although there are studies on the text and copies of the book in the field of Turkish literature, there is no study about the iconographies of the miniatures in them. The miniatures in the two copies of *Stories of Forty Viziers* are in Ottoman Classical Painting Style. The undated Istanbul manuscript [IU T. 7415] could be estimated to the 1580s and the colophon date of the Uppsala copy of the manuscript of 1586-1587 is already in the culmination of the classical painting style which is the period of Ottoman Sultan Murad III (1574-1595).The painters of the two copies had clearly worked in the way of Nakkash Osman who was the leading painter of Ottoman classical painting.

The miniatures of *Stories of Forty Viziers* represent the Otttoman advice letters iconography and with the exception of two, all the other miniatures are unique iconographically. One of two is about the combat between the prophet Moses

* **Sorumlu Yazar:** Hesna Haral (Dr. Öğr. Üyesi), Nişantaşı Üniversitesi, Sanat Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü (İng.), İstanbul, Türkiye. E-posta: hesna.haral@nisantasi.edu.tr ORCID: 0000-0003-2205-4723

Atıf: Haral, Hesna. "Kırk Vezir Hikâyeleri Minyatürleri Üzerine Bir İnceleme." *Art-Sanat, 13* (2020): 205–243. https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0009

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

and Giant Og and the other is from Ottoman *Sinbad-nama*. In the miniatures the stories depict the struggle between characters representing wisdom (forty viziers) and deception (wife). Additionally the miniatures about Sultan Mahmud of Ghazni, Ishraqi Philosopher Suhrawardi al-Maqtul and Ibn Sina (Avicenna) represent new images and new iconographies.

Keywords
Illustrated Copies of *Forty Viziers*, Miniatures of *Forty Viziers*, Iconography, Illustrated Ottoman Nasihatname (Advice Letters), Ottoman Miniature Painting

Extended Summary

This article aims to introduce two illustrated copies of an Ottoman manuscript under the title of *Stories of Forty Viziers*. One of these copies is now registered in Istanbul University's Library [IU T. 7415]. It has twelve miniatures and no colophone. This copy has a seal of Sultan Selim III. The other copy is among the Turkish Manuscripts of Uppsala University's Carolina Rediviva Library [UUL Vet. 38]. The colophone date is between 1586-1587 (H.995) and it has seventeen miniatures. Although there are studies on the text and copies of the book in the field of Turkish literature, there is no study about the iconographies of the miniatures in these two illustrated manuscripts.

Stories of Forty Viziers is a translation from an Arabic work entitled *Hikayat-i Erbain-i Subh u Mesa.* The first translations come from XVth century. One of them belongs to Ahmed-i Mısrî and it was presented to Sultan Murad II (1421-1451) in 1446. The book was reorganized by Sheikzadeh and presented to both Sultan Murad II and Sultan Mehmed II. Although different opinions have been put forward about the original source of the book, the "frame story" of the book is similar to *Sinbad Namah (Seven Viziers). Stories of Forty Viziers* was one of the books read in the Ottoman Palace like *Kalila and Dimna*, *Humayun-nama* and *One Thousand Nights* to train the young members of the palace about customs, certain types of attitudes and languages.

Stories of Forty Viziers is written in a "frame story" narrative form, meaning that there is a main story and short stories positioned within a main one. According to the frame story, one day the master sees a bad fortune in the horoscope of Acem king Cefakan's shahzade and warns him not to talk even a word for forty days in order to avoid his future misfortune. The Shah is very upset about his son's silence and sends him to his step mother. The Shah's young wife is already in love with shahzade and wants him. She tells a plan about killing the shah and replacing him in his place. Shahzade refuses her love and her plan. Then she accuses shahzade in the presence of Shah Cefakan for trying to have her. She convinces the shah in order to kill his son. The forty viziers want to change the shah's idea by telling stories about how women are inreliable and deceitful during the mornings of forty days. When it comes to nights, the wife tells stories ending up with an idea how the shah would regret it if he trusts his viziers and would not kill his son. At the end of forty days, when the shah puts his son in front of an executioner, the master of shahzade comes in and

tells him that he was the person who advised him not to talk until the bad fortune vanished. Shahzade tells everything and frees him from death. The frame story of the book which symbolizes the struggle between the characters representing wisdom (forty viziers) and deception (wife), also includes the nested stories about prophets, well-known mystics, philosophers and kings. Generally these stories end up being an advice about choosing a good and wise manner.

The miniatures in the two copies of *Stories of Forty Viziers* are in the Ottoman Classical Painting Style. The colophon date of the Uppsala copy of the manuscript of 1586-1587 is already in the culmination of the classical style which is the period of Ottoman Sultan Murad III (1574-1595). In an earlier study, the undated Istanbul manuscript is already estimated to have been created in the 1580s. Thanks to great similarities of stylistic features and iconographies of illustrations between the Istanbul and Uppsala manuscripts which are investigated in this article, the Istanbul manuscript [IU T. 7415] can be strongly estimated to having been produced in the1580s. The painters of both copies surely had worked in the way of Nakkash Osman who was the leading painter of the Ottoman classical painting. The illustration of both copies have resemblances especially with the miniatures of *Surnama-i Humayun* and *Javahir al Ghraib Tarjomat Bahr al-Ajaib,* both of which are dated to 1582. Both copies were painted by two different artists. The painter of the Istanbul copy is called Nakkash A and the painter of the Uppsala copy is Nakkash B. Although the illustrations of the Uppsala copy were retouched, the artistic talents of both painters are obvious. These two illustrated copies of *Stories of Forty Viziers* are likely to have been prepared in the reign of Sultan Murad III (1574-1595) for the Ottoman palace.

Most of the miniatures in the two copies of the manuscripts are unique iconographically. Two miniatures in both copies share the common iconographies in Islamic miniature painting. One of them is about the combat between the prophet Moses and Giant Og and the other one is from Ottoman *Sinbad-nama* which is about a wife (or a concubine) who openly shows her desire for the young shahzade. But all the other miniatures of *Stories of Forty Viziers* present new iconographies to the Islamic art. In both manuscripts ten miniatures are mutual. The subjects of these miniatures are the desire and the attempt of Shah Cefakan's wife to win shahzade, the wife's accusation before the shah, Philosopher Suhrawardi al-Maqtul punishing the unfaithful sultan of Egypt the murder of Suhrawardi al-Maqtul by the men of sultan, the combat between Og and Moses, a vizier bringing a young lover of a sultan, a dog hurting one of the seven immortal, the women of Turkish nomads lamenting, Amir Semhul and his man watching a falcon and a parrot judging a woman. The miniatures in *Stories of Forty Viziers* present Sultan Mahmud of Ghazni, Ishraqi Philosopher Suhrawardi al-Maqtul and Ibn Sina (Avicenna) to the Ottoman elite in new images and new iconographies. The miniatures of *Stories of Forty Viziers* represent the Otttoman advice letters iconography.

Giriş

Kırk Vezir Hikâyeleri, çerçeve hikâye geleneğine göre kaleme alınmış bir eserdir. "Çerçeve öykü" veya "öykü içinde öykü" olarak da isimlendirilen bu anlatım formu, bir ana hikâye içinde başka bir hikâyenin veya hikâyelerin konumlandırılmasıyla oluşmaktadır.[1] *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nde çerçeve hikâyenin ana kahramanları: Acem mülkünde bir padişah olan Şah Cefekân, bu şahın genç hatunu, şahın eski eşinden doğan şehzadesi, şehzadeye ilm-i nücûm (yıldızlar ilmi) ve ilm-i heyet (astronomi) öğreten üstadı ve şahın kırk veziridir. Üstat, şehzadenin falında bir uğursuzluk görür. Bu uğursuzluktan kurtulabilmesi için, ona başının üzerinde kılıç bile sallansa, kırk gün boyunca tek bir kelime dahi etmemesini tembihler. Şah, şehzadenin konuşmadığını görünce onu (üvey) annesine yollar. Hatun, şehzadeye âşık olduğundan, fırsatı ganimet bilir ve şehzadeye gayrimeşru ilişki teklif eder. Bu ahlaksız davranış üzerine şehzade hatuna vurur. Hırslanan hatun, şahın huzuruna gidip şehzadeye iftira atar. Bunun üzerine Şah Cefekân, çok sevdiği şehzadesinin boynunun vurulmasını ister. Vezirler şahın bu kararını onaylamazlar. İlk gün birinci vezir gelir ve şahı kararından vazgeçirebilmek için bir hikâye anlatır. Acem şahı kararından vazgeçer. Gece olunca bu sefer hatun bir hikâye anlatır ve şah yeniden oğlunun öldürülmesini ister. Kırk gün boyunca sırası gelen vezir, kadınlara güvenilmemesi temasını işleyen hikâye anlatır. Gece olduğunda ise hatun hikâyelerini anlatır ve şahtan oğlunu ve vezirlerini cezalandırmasını ister. Kırkıncı günden sonra şah oğlunu celladın önüne çıkarıp son kez oğlunun öldürülmesi emrini verdiğinde, şehzadenin üstadı huzura girer ve şaha durumu anlatır. Üstat, oğlana kırk gün boyunca susmasını kendisinin tembihlediğini belirtir. Uğursuzluğun ortadan kalktığını ve şehzadenin artık konuşabileceğini bildirir. Şehzade, hatunun kendisine birliktelik teklif ettiğini ve şah için nasıl bir ölüm planı kurduğunu anlatır. Bu sözlerden sonra şehzade kurtulur. Hatun ise cezalandırılır. Bilgeliği ve hilebazlığı temsil eden karakterlerin savaşını anlatan bu çerçeve hikâyenin içinde, hem vezirlerin hem hatunun anlattığı daha kısa hikâyeler de yer almaktadır. Peygamberler tarihi, tasavvuf, felsefe, edebiyat ve siyaset sahasının tanınmış bazı simalarıyla ilgili daha küçük hikâyeler, bu çerçeve hikâyeye eklemlenmiş biçimde sunulmaktadır.

Kırk Vezir Hikâyeleri, tam bir halk hikâyesi sınıfına sokulamamıştır. Eserdeki hikâyelerin konuları padişahlara, devlet yöneticilerine ve topluma ders vermek amacı gütmektedir. Bu yönden eser nasihatname ve siyasetname özelliği göstermektedir.[2] Eserin, *Hümayunnâme*, *Binbir Gece Masalları* ve *Kelile ve Dimne*'de olduğu gibi, çoğunlukla klasik eğitimden geçmiş çevrelerde okunmak için yazıldığı düşünülmüştür.[3] Türk edebiyatında *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin XV. yüzyıldan gelen ilk örnekleri,

1 Hakan Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü Roman Sanatından Yüz Terim* (Ankara: Hece Yayınları, 2015), 93-95.

2 Aziz Birinci, "Kırk Vezir Hikâyeleri İnceleme Metin Sözlük" (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2012), 39.

3 Fahir İz, *Eski Türk Edebiyatı'nda Nesir XVI ve XIX. Yüzyıl Ortasına Kadar Yazmalardan Seçilmiş Metinler*, (İstanbul: Osman Yalçın Matbaası, 1964), 360; Mübeccel Kızıltan, "Kırk Vezir Hikâyeleri" (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1991), 30.

Ahmed-i Mısrî tarafından 1446 yılında Arapçadan Türkçeye çevrilerek II. Murad'a takdim edilmiş sonra Şeyhzade tarafından yeniden düzenlenerek hem II. Murad'a hem de Fatih Sultan Mehmed'e sunulmuştur.[4] E.J.W. Gibb, eserini II. Murad'a takdim eden Şeyhzade hakkında bilgi olmadığını kaydetmektedir.[5] *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin kaynağı hakkında değişik görüşler öne sürülmüştür. J. Denny'e göre eserin kaynağı *Sinbadnâme*'dir.[6] A. Birinci ise kitabın, varlığı henüz tespit edilemeyen *Hikayât-ı Erbain-i Subh u Mesa* isimli Arapça bir eserden çevrildiğini belirtmektedir.[7] F. Timurtaş ise *Erbain-i Subh u Mesa*'nın, *Kırk Vezir Hikâyesi* olarak tanındığını ve Şeyh Ahmed'in eserin konusunu *Binbir Gece Masalları*'ndan alarak kişisel ilavelerle genişlettiğini öne sürmektedir.[8] Eserde yer alan çerçeve hikâye, Doğu'da *Kitab-ı Sinbâdnâme* veya *Sinbâdnâme*, Batı'da ise *Yedi Vezirler* veya *Yedi Âlimler* olarak tanınan eserin konusuyla[9] benzerlik taşımaktadır.

Kırk Vezir Hikâyeleri'nin Sultan II. Murad ve Sultan II. Mehmed'e sunulmasını takip eden yüzyıllarda da saray içinde okunduğunu gösteren kayıtlar mevcuttur. Osmanlı sarayında müzik hocalığı yapan ve XVII. yüzyıl ortasında görevinden alınan Bobovi, Topkapı Sarayı'nı tanıtan eserinde, iç oğlanlarından bazılarının aralarında *Binbir Gece Masalları*, *Hümayunnâme* ve *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin de bulunduğu kitapları okuduğunu bildirir. Bobovi, bu kitapları "mülemma" adı verilen Türkçe, Arapça ve Farsçanın bir karışımı olan süslü bir dile sahip, zarif ve güzel düşüncelerle dolu eserler olarak nitelemektedir.[10] Osmanlı saray dilinin üç unsuru olan Arapça, Farsça ve Türkçenin oluşturduğu bu türdeki eserler, saraydaki gençlerin eğitilmesi ve Osmanlı sarayına özgü dil, ahlak, adap ve belli davranış kurallarının kazandırılmasında elverişli ve güzel araçlar olarak görülmüştür.[11] *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin iç

4 Mübeccel Kızıltan, "Kırk Vezir," *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 25 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2002), 474.

5 Elias John Wilkinson Gibb, *The History of Forty Vezirs or The Story of The Forty Morns and Eves*, (London: Lowe Brydone, 1886), 8-9.

6 Jean Deny, "Shaikhzade", *E. J. Brill's First Encylopedia of Islam 1913-1936,* c. 8, (Leiden: E. J. Brill, 1987), 284.

7 Birinci, "Kırk Vezir Hikâyeleri İnceleme Metin Sözlük," 5.

8 Faruk Kadri Timurtaş, "Türkiye Edebiyatı," *Türk Dünyası El Kitabı* (Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1976), 430.

9 Sinbadnâme'de bir hükümdarın uzun bir bekleyişin ardından doğan oğlu vardır. Sinbad, bin âlim arasından bu şehzadeyi yetiştirmek için seçilir. Sinbad şehzadenin talihinde yedi gün süren bir uğursuzluk görür ve ona yedi gün konuşmamasını söyler. Çocuğu konuşturmak isteyen bir cariye onu baştan çıkarmaya çalışır. Şehzade onun arzusuna uymayınca, cariye şehzadeye iftira atar. Bunun üzerine şah oğlunun idam edilmesini ister. Şehzadeyi idamdan kurtarmak isteyen şahın yedi vezirinden biri, kadınların hilekâr ve güvenilmez olduklarını söyleyerek şehzadeyi o gün idamdan kurtarır. Ertesi gün cariye, adaletin vaktinde yerine getirilmemesinin yol açtığı sakıncaları anlatarak, şahı yeniden ikna eder. İkinci vezir gelip de hikâyesini anlatınca şah vazgeçer ve yedi gün boyunca vezirlerle cariye hikâyeler anlatırlar. Yedi günün sonunda konuşmaya başlayan şehzade gerçeği söyleyince şah, cariyeyi cezalandırır ve tahtı şehzadeye bırakır. Bkz. Gülşah Gaye Fidan, "Sinbadnâmelerden Hareketle Çerçeve Hikâye Geleneğinde Metinlerarasılık: Tutî Hikâyesi Örneği," *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 8, (2012), 68.

10 C. G. Fisher ve A.W. Fisher, "Topkapı Sarayı in the Mid-Seventeenth Century: Bobovi's Decription," *Archivum Ottomanicum Anno* 10, 1985 [1987]: 78.

11 Emine Fetvacı, *Sarayın İmgeleri Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih*, çev. Nurettin Elhüseyni (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), 75.

oğlanlarıyla sınırlı kalmayan bir okuyucu kitlesi vardır. Sultan III. Mehmed'in 1603 yılının Eylül ayında Davud Paşa Sarayı'nda kaldığı sırada okumak için Hazine'den talepte bulunduğu Türkî başlığı altında sınıflandırılmış kitaplar arasında, *Kırk Vezir Hikâyeleri* de yer almaktadır.[12] Fakat sultanın isteğinin yazılı olduğu belgede, *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin musavver olduğuna dair herhangi bir bilgi yer almamaktadır.[13] *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin yurt içinde ve yurt dışında birçok yazma nüshası mevcuttur.[14] Fakat bugüne kadar sadece iki nüshanın minyatürlü olduğu tespit edilmiştir.[15]

Minyatürlü *Kırk Vezir Hikâyeleri* Nüshaları

Minyatürlü *Kırk Vezir Hikâyeleri* nüshalardan biri İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde Türkçe Yazmalar Bölümünde T. 7415 numarasıyla kayıtlıdır. Eserin ilk sayfasında (**G. 1**) en üstte İstanbul Üniversitesi Kitap Sarayı'na ait bir mühür bulunmaktadır.



G. 1. *Kırk Vezir Hikâyeleri* İstanbul nüshası, ilk sayfada yer alan Sultan III. Selim'in mührü, [İÜ, T 7415, 1b]

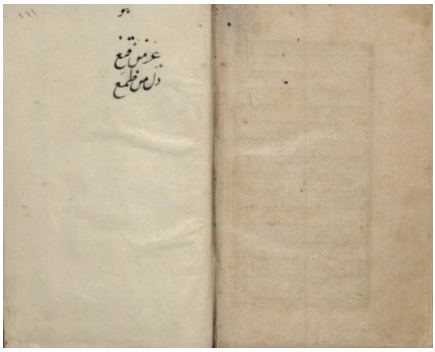
12 Fetvacı, *Sarayın İmgeleri Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih,* 76.

13 Belge Topkapı Sarayı Arşivi E. 861/5. Bkz. İsmail Erünsal, *Kütüphanecilikle İlgili Metinler ve Belgeler*, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1982), I: 362-363.

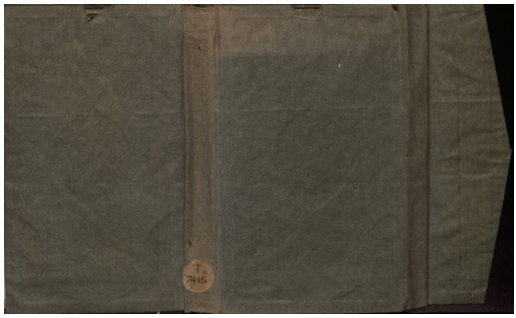
14 Kızıltan, *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin Türkiye Kütüphanelerinde on üç yurt dışında ise elli dokuz olmak üzere toplam yetmiş iki nüshasının tespit edildiğini bildirmektedir. Kızıltan, "Kırk Vezir," 474. Ahmed-i Mısrî ve Şeyhzade kolundan gelen bu nüshalar hakkında şimdiye kadar yapılan çalışmaların başında Mübeccel Kızıltan'ın doktora tezi oldukça kapsamlıdır. Kızıltan çalışmasında eserin yurt içi ve yurtdışındaki nüshalarını yazar adı, ithaf kaydı, tarih kaydı, kütüphane kaydı ve minyatürlü olup olmaması gibi nitelikler bakımından kataloglamıştır. Bkz. Kızıltan, "Kırk Vezir Hikâyeleri," 307-310. *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin metni hakkındaki bir diğer çalışma Aziz Birinci'nin doktora tezidir. Tez eserin Topkapı Sarayı Revan Kitaplığı 1081 numaradaki nüshayı incelemesinde esas almıştır. Bkz. Aziz Birinci, "Kırk Vezir Hikâyeleri İnceleme Metin Sözlük" (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2012). Aynı nüsha üzerinde başka bir yüksek lisans tezi de mevcuttur. Bkz. Ayşe Şeker, "Şeyhzade-Kırk Vezir Hikâyeleri, Topkapı, Revan 1081 (vr.1b-35a) İnceleme-Metin-Dizin-Tıpkıbasım," (Yüksek lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2013).

15 Kızıltan, "Kırk Vezir," 474.

İlk sayfada yer alan ikinci mühür Sultan III. Selim'e (1789-1807) aittir. Mührün içinde tuğra formunda "*Selim Han bin Mustafa Şah el-muzaffer daima*", sağ üst köşesinde ise güzel bir istif ile "*Tevekkeltü Alellah*" ibareleri, alt kısmında ise 1203 (1789) tarihi yer alır.[16] Sultanın mührünün altında eserin ismi "*Dastân-ı Kırk Vezir*" olarak kaydedilmiştir. Altında yine siyah mürekkeple bir "s" (sin harfi) ve rakamla 15 ibaresi bulunur. Eser harekeli nesih yazıyla her sayfada 15 satır olacak şekilde yazılmıştır. 9.9 x 5.9 cm ölçülerindeki eserin son sayfasında (**G. 2**) "hu" ibaresinden sonra "*Kanaatte şeref, tamahta zillet vardır*" anlamında bir mesel yer alır. Yazma eserin içinde müellif, kâtip ve eserin yazıldığı tarih hakkında bilgiye rastlanamamıştır. Eserin, şemse ile süslenmiş deri cildi (**G. 3**) opak bez ile kaplanmıştır. Hikâyelerin başlıkları ve "*Hikayât*" ve "*Kıssa*" ibareleri kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Bu nüsha içinde otuz dördüncü vezir hikâye anlatmayıp nasihat vermekle yetindiğinden, vezirlere ait otuz dokuz, hatuna ait kırk hikâye olmak üzere toplamda yetmiş dokuz hikâye yer almaktadır.[17]



G. 2. *Kırk Vezir Hikâyeleri* İstanbul nüshası, [İÜ, T.7415], son sayfa.



G. 3. *Kırk Vezir Hikâyeleri* İstanbul nüshası, [İÜ, T.7415] cildi.

M. Kızıltan, *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin yüz altmış varaktan oluşan İstanbul Üniversitesi nüshasının bugüne kadar Türkiye'de tespit edilen tek minyatürlü nüsha olduğunu ve mukaddimesi bulunmayan eserde açık saçık hikâyelere rastlanmadığını bildirir. Bunun muhtemel nedeni olarak da bu nüshanın saray nüshası olabileceğini belirtir.[18] Yazma eserde on iki minyatür yer almaktadır (1b, 2a, 6a, 9b, 20b, 23a, 40b, 55a, 89b, 124b, 141b, 148a).

Eserin mihrabiyeli bir serlevha tezhibi (**G. 4**) bulunmaktadır. Serlevhadaki dikdörtgen kartuşun içi lacivert zemin üzerinde rumiler, pençler ve yapraklarla bezenmiştir. Kartuşun ortasında beyaz mürekkeple "*Haza Kitab-ı Kırk Vezir*" yazısı yer almaktadır. Serlevhanın bulunduğu çift sayfada satır araları ve çevresi altınlanmıştır. Eser "*Bir gün Sultan Mahmud'un sohbetinde selef padişahlarından birazı zikr olundu…"* cümlesiyle doğrudan Sultan Mahmud ve veziri Ayaz'ın hikâyesiyle başlar.

16 Günay Kut, *Yazma Eserlerde Vakıf Mühürleri* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1984), 42.
17 Kızıltan, "Kırk Vezir Hikâyeleri," 132.
18 Kızıltan, "Kırk Vezir Hikâyeleri," 132.



G. 4. *Kırk Vezir Hikâyeleri* İstanbul nüshası [İÜ, T 7415, 2a] serlevha tezhibi

Kırk Vezir Hikâyeleri'nin ikinci minyatürlü nüshası bugün Uppsala Üniversitesi Carolina Rediviva Kütüphanesi'nin Türkçe Yazmaları arasında Vet. 38 numarada kayıtlıdır. Eserin ismi *Kitab-ı Kırk Vezir*'dir. Yazma nüsha 22x14 cm ölçülerindedir.[19] 164 varaklık eser, sayfada 17 satırdan oluşan güzel bir nesih yazıyla kaleme alınmıştır.[20] Bu nüsha dil özellikleri ve hikâyelerin içeriği açısından değerlendirilmesine rağmen[21] eserin minyatürleri üzerinde üslup ve ikonografya açısından herhangi bir çalışma yapılmamıştır. Eserin ilk sayfasındaki (**G. 5**) mührün içinde "*Muhammed Emin ola hakka daim eman*" ibaresi eserin sahiplerinden biri hakkında bilgi vermektedir. Mührün son satırında 1155 (1742-1743) tarihi yer almaktadır. Sayfanın üst tarafındaki karalamada "*izzetli saadetlü şefaatlü karındaşım*" ifadesi ve "*Rabbi yes'sir ve lâ tuassir Rabbi"* [*Rabbim zorlaştırma kolaylaştır*. *Rabbim.*] ibarelerine yer verilmiştir.

19 https://www.alvinportal.org/alvin/view.jsf?dswid=7475&searchType=EXTENDED&query=+forty+viziers&aq=%5B%5B%7B%22A_FQ%22%3A%22+forty+viziers%22%7D%5D%5D&aqe=%5B%5D&af=%5B%5D&pid=alvin-record%3A14015&c=1#alvin-record%3A14015 Erişim Tarihi 08.02.2019.

20 Carows Johannes Tornberg, *Codices Arabici, Persici et Turcici Bibliotecæ Regiae Universitatis Upsaliensis* (Osnabrick: Biblio Verlag, 1988), 63.

21 Kırk Vezir Hikâyeleri'nin Uppsala nüshası, içerdiği hikâyelerin konuları itibariyle Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan Kitaplığı 1081 numarada kayıtlı Hicri 1138 [Miladî 1725-26] tarihli minyatürsüz başka bir nüshayla kıyaslanmıştır. Bkz. Ünal Zal, "Kırk Vezir Hikâyelerinin Karşılaştırılması (Uppsala ve İstanbul Metinleri)," *Turkish Studies* 10/12 (2015): 1275-1318.



G. 5. *Kırk Vezir Hikâyeleri* Uppsala nüshasında [UUL Vet. 38,1b] yer alan mülkiyet mührü

Eserin oldukça sade bir cildi (**G. 6**) vardır. Cildin sırt ve mıklep kısmında yıpranmalar mevcuttur.



G. 6. *Kırk Vezir Hikâyeleri* Uppsala nüshası [UUL Vet. 38] cildi



G. 7. *Kırk Vezir Hikâyeleri* Uppsala Nüshası hatimesi [UUL Vet. 38,164a]

Eserde hatime kaydı (**G. 7**) bulunmaktadır. 164a'da yer alan kayda göre kâtibin ismi Muhammed bin Mustafa'dır ve eser 1586-1587 (H. 995) yıllarında yazılmıştır. Eserin İstanbul nüshasında olduğu gibi Uppsala nüshasında da müellif hakkında bir bilgi yer almamaktadır. Eser Sultan Mahmud ve Ayaz'ın hikâyesiyle başlamaktadır.

Uppsala nüshasındaki serlevha tezhibi **(G. 8**), *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin İstanbul nüshasının serlevha tezhibi (**G. 4**) ile benzerlik taşımaz. Uppsala nüshasına ait serlevhada kartuşun içinde birleşme noktalarında hatayilerle buluşan sarmal dallar ve

onların üstünde renk renk pençler, tomurcuklar ve rumiler dikkat çeker. Kartuşun ortasında altın zemin üzerinde beyaz mürekkeple bir besmele yazılmıştır. Yazma eserde 17 minyatür (4b, 6b, 11a, 19a, 22a, 25b, 26a, 35b, 72b, 89b, 98a, 107b, 116a, 134b, 154a, 162b, 163a) bulunmaktadır.



G.8. *Kırk Vezir Hikâyeleri* Uppsala nüshası serlevhası [UUL Vet. 38, 1b]

Kırk Vezir Hikâyeleri Minyatürleri Üzerine Bir Karşılaştırma

Kırk Vezir Hikâyeleri'nin Uppsala nüshasının üzerinde yazan 1586-1587 yılları Osmanlı minyatürünün klasik dönemi içerisindedir. Klasik üslup en verimli çağına II. Selim (1566-1574) ve özellikle Sultan III. Murad (1574-1595) döneminde ulaşmıştır.[22] Bu dönemin yaratıcısı ise Nakkaş Osman ve ona bağlı çalışan sanatçılardır. Bu sanatçılar bahsi geçen dönemde saray ve çevresindeki seçkinler için birçok minyatürlü yazma eser üretmiştir. *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin tarihsiz İstanbul nüshasındaki tasvirleriyse, Nakkaş Osman'ın geç dönem çalışmalarından olduğu ve eserin 1580'li yıllar civarında resimlenmiş olabileceği düşünülmüştür.[23] İstanbul nüshasında çalışan ve Nakkaş A olarak isimlendirdiğimiz sanatçıyla Nakkaş B olarak tabir ettiğimiz Uppsala nüshası sanatçısı arasındaki üslup benzerliği, İstanbul nüshasının Uppsala nüshasına yakın bir tarihte üretilmiş olduğunu göstermektedir. Nüshalar arasındaki benzerlik minyatürlerin üslubuyla sınırlı değildir**.** *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin her iki nüshasındaki onar minyatür ikonografik açıdan ortaktır. Ortak olan minyatürler şöyle sıralanabilir:

22 Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005), 56.

23 Serpil Bağcı vd., *Osmanlı Resim Sanatı* (İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006), 204-205.

1. Şah Cefekân'ın hatununun şehzadeyi kandırmaya çalışması (**G. 10**/ **G. 11**)
2. Hatunun Şah Cefakan huzurunda şehzadeyi suçlaması (**G. 12**/ **G. 13**)
3. Şeyh Şehabeddin Sühreverd-i Maktül'ün gösterdiği kerametle Mısır şahının hamam önünde beklemesi (**G. 14**/ **G. 15**)
4. Şeyh Şehabeddin Sühreverdi'nin katledilmesi (**G. 16**/ **G. 17**)
5. Hz. Musa'nın Uc bin Unk'u mucize ile yenmesi (**G. 20**/ **G. 21**)
6. Vezirin şahın âşığını huzura getirmesi (**G. 22**/ **G. 23**)
7. Bir köpeğin yedi bengiden birini yaralaması (**G. 28**/ **G. 29**)
8. Çocuğun sözüne uyan Türk obası kadınlarının ağlaşması (**G. 24**/ **G. 25**)
9. Emir Semhul ile şahın bir doğanı izlemesi (**G. 26**/ **G. 27**)
10. Papağanın bir kadın hakkında hüküm vermesi ve bahçıvanın papağanı satışa çıkarması (**G. 31**/ **G. 32**)

Ortak on minyatür dışında eserin Uppsala nüshasındaki diğer minyatürlerin konuları şöyledir: Bir şahın zindandan getirilen üç mahkûmla şehzadelerini sınaması ve büyük şehzadenin hüküm vermesi (**G. 18**), şahın vezirleri ve bilge kişilerden üç şehzadeden birini veliaht seçmelerini istemesi (**G. 19**), Şah Cefakan'ın şehzadesini cellat önüne çıkarması (**G. 30**), Ebu Ali Sina'nın, Konstantiniyye'yi basan fareleri şehrin kapısından çıkarması (**G. 33**)**,** şehzadenin idamı esnasında şehzadenin hocasının şahın huzuruna gelmesi (**G. 34**). Eserin İstanbul nüshasında ise ortak on sahne dışında Sultan Mahmud'un meclisi ve sultanın has adamı Ayaz ile sohbetini gösteren çift sayfa takdim minyatürü (**G. 9**) yer almaktadır.

Kırk Vezir Hikâyeleri'nin İstanbul nüshası çift sayfa takdim sahnesi (**G. 9**) ile başlar. Takdim minyatüründe bir meclis betimlenmiştir. Sol sayfada bahçe köşkü olarak nitelendirilebilecek bir köşkte taht üzerinde genç bir sultan oturmaktadır. Hemen üstünde yer alan Sultan Mahmud ibaresi hem sultanın kimliğini hem de meclisin sahibini işaret etmektedir. *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin minyatürlü iki nüshası da doğrudan Sultan Mahmud'un (Gazneli Mahmud'un)[24] meclisinden bir hikâyeyle başlamaktadır. Fakat bu hikâye eserin sadece İstanbul nüshasında resmedilmiştir. Hikâyeye göre sultan, huzurunda bulunanlardan isminin kıyamete kadar cihanda Sultan Mahmud olarak anılmasını sağlayacak bir iş tavsiye etmelerini ister. Haslarından Ayaz, sultana bir kitap tasnif ettirmesini salık verir. Sultan Mahmud bu tavsiyeden sonra Firdevsî Tusi'ye *Şahnâme*'yi kendi adına tasnif etmesini emreder. Bu sebeple Sultan Mahmud devri kıyamete değin hayır duayla anılır.[25] Minyatürde (**G. 9**) Sultan Mahmud'un has adamlarıyla bu meseleyi tartışma anı betimlenmiştir.

24 Gazneli Hükümdarı Sebüktekin'in oğlu olan Sultan Mahmud Türk-İslam devletlerinin önde gelen hükümdarlarından biridir. Hint ile İslam dünyası arasındaki kültür ve ticaretin gelişmesini sağlayan hükümdar, âlimlere olan saygısı ve adaletli yönetimi nedeniyle devrin şairleri tarafından övülen biridir. Firdevsî, *Şahnâme*'sini Gazneli Mahmud'a sunmuştur. Bkz. Erdoğan Merçil, "Mahmûd-ı Gaznevî," *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 27 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2003), 362-365.

25 *Kırk Vezir Hikâyeleri*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T. 7415, 3a-3b.



G. 9. Sultan Mahmud'un meclisi ve sultanın has adamı Ayaz ile sohbeti, *Kırk Vezir Hikâyeleri*, [İÜ, T. 7415, 1b-2a]

Tasvirde Sultan Mahmud'un karşısında dizilmiş figürler içinde, yüzü sultana dönük olan genç erkek, Ayaz olmalıdır. O da sultanın diğer akil adamları gibi bir sedir üzerinde oturmaktadır. Tek elini konuşma işareti olarak kaldırmıştır. Ayaz[26] Mevlana'nın *Mesnevi*'sinde padişah (Gazneli Mahmud) hazinesinin en has kulu, hatta padişahın canı olarak anılır.[27] İ. Kafesoğlu, Ayaz'ın Sultan Mahmud'un gulamlarından olduğunu ve sultana sakilik yaptığını, sultanın diğer meşhur gulamları ve devlet erkânıyla birlikte, şair ve ediplere eserlerini duyurmak fırsatı verilen meclislerde hazır bulunduğu bilgisini vermektedir.[28] Sultan Mahmud'un ve Ayaz'ın isimleri, yaşadığı dönemden sonraki çağlara da taşınmıştır. Bu minyatür, hem bilge kişilere danışan bir sultan imgesinin, hem de akıl ve feraset sahibi, sultana sadık örnek bir has adam imgesinin yüceltilmesi olarak yorumlanmalıdır. Diğer taraftan bu sahne *Şahnâme*'nin macerasının başladığı anı da tasvir etmektedir. İslam resminde, Sultan Mahmud'u, Firdevsî

26 Ahmet Talat Onay kaynağını belirtmeden Ayaz'a ilişkin bilgiler vermektedir. Onay'a göre Ayaz, Sultan Mahmud devrinden sonra Sultan Mesud devrinde ordu kumandanı olarak şehirler zapt etmiş ve Hicri 449'da (1057-1058) ölmüştür. Gazneli Mahmud'un has gulamlarından biridir. Akıl, feraset, bilgi ve sadakat vasıflarına sahip olduğu için sultan tarafından çok sevilmektedir. Bkz. Ahmet Talat Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, haz. Cemal Kurnaz (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 1993), 279-280.

27 Muhammed b. Muhammed b. Hüseyin Mevlânâ Celaleddin-i Rumî, *Mesnevi Tercümesi ve Şerhi*, tercüme ve şerh Abdülbaki Gölpınarlı (İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1984), V-VI: 1871.

28 İbrahim Kafesoğlu, "Mahmud Gaznevî," *İslam Ansiklopedisi: İslam Alemi Tarih, Coğrafya, Etnografya ve Biyografya Lugatı*, c. 5/1 (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1987), 182.

ve Gazneli şairleri huzurunda toplamış bir sultan olarak gösteren sahneler mevcuttur. Ayaz ise *Şehnâme* resimlerinde, Sultan Mahmud'un Firdevsî'ye telif ücretini getiren saray görevlisi olarak betimlenmiştir.[29] Fakat *Kırk Vezir Hikâyeleri* minyatüründe Ayaz, sultan ve maiyeti arasında aracılık yapan sıradan bir saray görevlisi değil, bir vezir gibi sultana akıl ve tavsiye veren bir imge içindedir.



G. 10. Şah Cefekân'ın hatununun şehzadeyi kandırmaya çalışması, [İÜ, T. 7415, 6a]



G.11. Şah Cefekân'ın hatununun şehzadeyi şehzadeyi kandırmaya çalışması, 1586-1587, [UUL Vet. 38, 4b]

Kırk Vezir Hikâyeleri'nin İstanbul nüshasının ikinci (**G. 10**), Uppsala nüshasının ise ilk minyatürünün (**G. 11**) konusu eserin çerçeve hikâyesine aittir. Minyatürlerde Şah Cefekân'ın karısının, şahın eski eşinden olan güzel yüzlü şehzadesine gayrimeşru ilişki teklif etme[30] anı tasvir edilmiştir. Her iki tasvirde de kurgu aynıdır.

29 Zeren Tanındı, "Sultanlar, Şairler ve İmgeler; Şehnâme-i Firdevsî'nin Mukaddimesi'nin Resimleri," *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 15 ((2008/2), 279.

30 Hikâyeye göre şehzade konuşmayınca padişah lalasına oğlunun hüzün ve kederi olduğunu, onu (üvey) annesine yollamalarını, annesinin onu konuşturabileceğini söyler. Lala şehzadeyi hatunun katına götür. Hatun fırsatı ganimet bilir. Sarayda ikisinden başka kimse kalmadığında, hatun kolunu şehzadenin boynuna dolayıp şehzadeye babasının her ne malı varsa kendisinin olduğunu ve eğer şehzade işbirliği yapar ve "gömlekten baş çıkarır" ise kendisinin onun gamını giderebileceğini söyler. Babasının kocamış bir adam olduğunu, kendisinin ise genç bir hatun olduğunu da vurgular. Eğer şehzade onunla gönül birliği ederse padişahı helak edip şehzadeyi padişah kılabileceğini ekler. Şehzade hiç cevap vermez. Hatun başkaca sorular sorar. Şehzade yine cevap vermeyince hatun kolu şehzadenin boynunda olduğu halde, şehzadeyi kuşağından çekip bağrına bastırıp bir buse almak ister. Şehzade elinin arkasıyla hatunun ağzına bir tokat atar ve kadının ağzı kan dolar. *Kırk Vezir Hikâyeleri*, T. 7415, 5b-7b.

Minyatürlerde üvey anne genç şehzadeye sokulmuş vaziyette oturmaktadır. Tek kolu şehzadenin omzundadır. Üzerindeki elbisenin göğüs kısmı açıktır. Eliyle şehzadenin bacağını tutmaktadır. Şehzadenin tek eli havadadır. Hikâyede bahsedildiği üzere üvey annesinin kösnül isteklerini reddetmiş ve elini üvey annesine tokat atmak için kaldırmıştır. Nakkaşlar metinle birebir uyumlu olacak şekilde hikâyenin en can alıcı noktasını tasvir etmeyi seçmiştir. Hatun'un şehzadeyi kötü yola sürüklemek için gösterdiği çabayı, pencereden sarayın iki kadın hizmetçisi şaşkınlıkla izlemektedir. Minyatürleri (**G. 10**, **G. 11**) çevreleyen hikâyede, üvey annenin şehzadeye yaklaştığı anı gören kimsenin varlığından bahsedilmez. Fakat eserin sonunda, şehzadenin suçsuzluğunu kanıtlamak için üç cariye şaha gelir. Cariyeler, şehzadenin doğru söylediğini, (hatunun emellerini) duvar ardından işittiklerini şaha bildirirler.[31] Eserin sonunda yer alan kilit mahiyetindeki bu detayın Nakkaş A ve Nakkaş B tarafından ilk resimde gösterilmesi, nakkaşların sadece anekdota değil, kitabın tümüne hâkim olduklarını ve minyatürlerde ilişkiselliği gözeten bir planla hareket ettiklerini düşündürür.

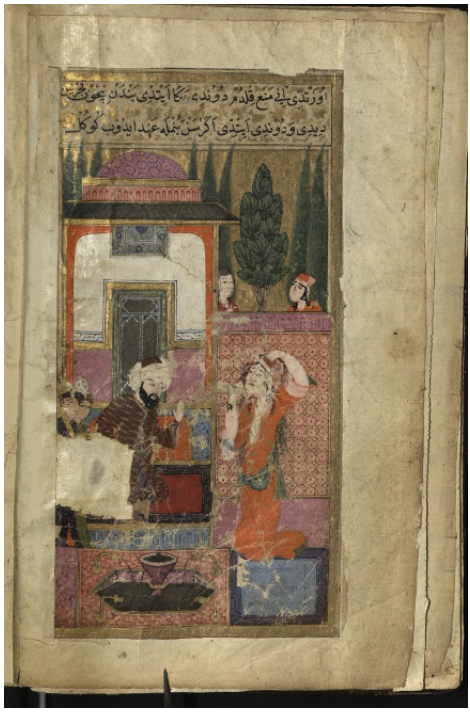
Kırk Vezir Hikâyeleri'nin her iki nüshasında yine çerçeve hikâyeye ait birer minyatür (**G. 12**, **G. 13**) istekleri geri çevrilen hatunun, şahın huzurunda şehzadeyi kendisine saldırmakla suçlamasını konu edinmektedir.[32] İstanbul nüshası minyatüründe (**G. 12**) şah, üstü kubbeyle örtülü bir bahçe köşkünde tahtta oturmaktadır. Sorguçlu iri kavuğu ve elindeki mendil, sultanî asaletini tamamlayan unsurlardır. Karşısında diz çökmüş hatunun siyah uzun saçları çözülmüştür. Hatun başındaki örtüyü ve başlığı çıkarmak üzeredir. Desenli beyaz elbisesinin yakası neredeyse göbeğine kadar açıktır. Şehzadenin kendisine el uzattığını ispat etmek isteyen hatunun perişan hâli Nakkaş A tarafından ustaca işlenmiştir. Aynı ikonografiyi paylaşan Uppsala minyatürü (**G. 13**) sahnenin kurgulanışı ve resimdeki unsurlar açısından da Nakkaş A'nın tasvirine (**G. 12**) çok benzemektedir. Fakat Nakkaş B (**G. 13**) sahneye köşk duvarının berisinde birbirleriyle konuşan iki saray görevlisi kadını da dâhil etmiştir.

31 *Kırk Vezir Hikâyeleri*, T. 7415, 159 b.

32 Hatun başını açıp, saçlarını sağa sola dağıtıp, ağız kanından kaşlarının yanlarına ve yanağına bulaştırır. Şehzade odasına gider ve ilimle meşgul olur. Bir süre sonra padişah gelir ve şehzadenin gönlünü almak ister. Fakat hatununu kızıl kanlara bulanmış, başını çözmüş ve saçları perişan ve hüzünlü halde oturur bulur. Kadın padişaha şehzadenin onu bu hâle getirdiğini, onun gam ve kederini gidermek istediğini, fakat şehzadenin ona el uzattığını söyler. Onu men ettiği hâlde şehzadenin ona "Eğer sen benimle ahd edip gönül verirsen, atamı öldürüp seni bana helal ederim" dediğini iddia eder. Şehzadenin kendisinin dürüstlüğünü anlayınca onu öldürmeye kast ettiğini, kendisinin feryat ettiğini ve şehzadenin çıkıp gittiğini söyler. *Kırk Vezir Hikâyeleri*, T. 7415, 8a-9a.



G. 12. Hatunun Şah Cefakan'nın huzurunda şehzadeyi suçlaması
[İÜ, T. 7415, 8b]



G. 13. Hatunun Şah Cefakan'nın huzurunda, şehzadeyi suçlaması,
1586-1587, [UUL Vet. 38, 6b].

Kırk Vezir Hikâyeleri'nin her iki nüshasında ortak ikonografiye ait diğer iki sahnenin (**G. 14**, **G. 15**) konusu, çerçeve hikâyeye eklemlenmiş bir iç hikâye aittir. Bu, birinci vezirin, şehzadesinin hükümdarlık tahtında ve karısında gözü olduğunu düşünen Şah Cefekân'ı fikrinden vazgeçirmek ve şehzadeyi idamdan kurtarmak için anlattığı hikâyedir. Hikâyede Şehabeddin-i Maktül'ün[33] ziyaret ettiği bir adamın başından geçenler konu edilmiştir. Hikâyeye göre Mısır şahı, Hz. Muhammed'in Mirac hadisesiyle ilgili dönemin bilginlerinin anlattığı rivayetlere inanmaz. Bu rivayetler, peygamberin her birinin arası beş yüzyıllık bir mesafe olduğuna inanılan yedi kat göğü geçip, sonra cennet ve cehennemi gördüğünü daha sonra Allah ile doksan bin kelam edip döndüğünde yatağının bile soğumamış olduğundan bahsetmektedir. Mısır şahının bu inkârı Şeyh Şehabeddin-i Maktül'ün kulağına gider. Şeyh, şahı ziyaret etmeye karar verir. Şeyh, oturdukları odanın penceresinden sultana bazı olağanüstülükler gösterir.

33 Şeyh Şehabeddin Maktül İslam felsefesinin öne çıkan isimlerindendir. İslam kültüründe Ebu'l Şehabeddin Yahya b. Habeş b. Emirek es-Sühreverdi el-Maktûl (ö. 587/1191) olarak bilinmektedir. İşraki felsefe akımının kurucusu sayılan bu filozofun Diyarbekir çevresinde ve Anadolu'nun başka topraklarında seyahat ettiği ve Artuklu Harput Emiri için bir kitap telif ettiği bilinmektedir. Kitaplarında semboller kullanarak mistik fikirler sunan bu filozof İslam düşünce tarihi içinde felsefi-mistik geleneği inşa eden kişi olarak kabul edilmektedir. Bkz. İlhan Kuluer, "Sühreverdî Maktül," *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 38, (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2010), 36-40.

Sonra onu bir leğen içerisinde suya daldırıp dağ dibindeki bir denizin kenarına yollar. Şeyhin onu ilimle yabana saldığını anlayan şah, gördüğü oduncularla birlikte şehre gider. Bir nalbant dükkânında bir pirin oturduğunu görür. Ona kendisinin bir bezirgân olduğunu ve gemisinin battığını söyler. Pir ona hamam kapısında oturmasını, çıkan kadınlara kocası olup olmadığını sormasını ve yok diyen olursa o kadınla evleneceğini çünkü burada nikâhlanmanın bu şekilde olduğunu söyler. Kadının mal varlığıyla bir zaman geçinebileceklerini de bildirir.[34]



G.14. Şeyh Şehabeddin-i Maktül'ün gösterdiği kerametle Mısır şahının hamam önünde beklemesi [İÜ T. 7415, 20b], [Bağcı vd., 2006, G.166]



G.15. Şeyh Şehabeddin-i Maktül'ün gösterdiği kerametle Mısır şahının hamam önünde beklemesi 1586-1587, [UUL Vet. 38, 11a].

Minyatürlerde (**G. 14, G. 15**) Mısır sultanı bir hamam önünde evleneceği kadını beklerken tasvir edilmiştir. Eserin İstanbul nüshası minyatüründe (**G. 14**) sultan, yüzünde tüy olmayan genç bir erkek olarak betimlenmiştir. Sultanla konuşan kadının kıyafetleri hamamdan çıkan diğerleriyle aynıdır. Beyaz örtü ve yaşmağın altında sadece gözleri görünmektedir. Nakkaş A, bir grup halinde sokağa yönelmiş bu kadınları hamam bohçaları ve çocuklarıyla beraber gündelik hayat içinden bir sahneye yerleştirmiştir. Eserin Uppsala nüshasında aynı ikonografiyi gösteren minyatür (**G. 15**) hem figürlerin sahneye yerleştirilmesi hem de mimari unsurlar açısından diğer resimle büyük benzerlik taşımaktadır. Fakat burada sultan orta yaşlı bir adam gibidir. Nakkaş B hamam mimarisini özenle betimlemiştir.

34 *Kırk Vezir Hikâyeleri*, T. 7415, 17b-20b.

Mısır sultanı, şeyhin isteği üzerine bir leğendeki suyun içine dalmış ve kendisini bambaşka bir âlemde bulmuştur. Olağanüstü bir yolla sarayına döndüğünde ise yedi yıl boyunca sarayından ayrı kaldığını ifade eder. Fakat şeyh, yedi yıl olarak yaşadığı vaktin gerçekte leğendeki suya dalma anı kadar kısa olduğunu anlatır ve sultanın adamları da bunu doğrular.[35] Hikâyeye göre Mısır sultanın bu olağanüstü yolculuğunu mümkün kılan Şeyh Sühreverdî'nin hikmetidir. Tasavvuf literatüründe bir sufiden ortaya çıkan olağanüstü hâller keramet olarak nitelendirilmektedir.[36] Bu iki minyatür, keramet ikonografyasına dâhildir.

Mısır sultanı tahtından ayrı kaldığı için şeyhe kızgındır ve vezirlerinden aldığı akılla Şeyh Şehabeddin'i öldürtmeye karar verir. Vezirlerin planı güzel bir kadınla şeyhi tuzağa düşürüp öldürtmektir. Eserin her iki nüshasındaki birer minyatürde Sühreverdî'nin öldürülme anı (**G. 16**, **G. 17**) betimlenmiştir. Her iki minyatürün kurgusu birebir aynıdır. Cariye, şeyhe bu hikmetin ne zaman ortadan kalktığını sorunca, şeyh cenabet hâldeyken bu hikmetin kalktığını söyler. Cariye, beylerine gece hazır olmalarını, şeyhle yakınlık kurduğunda gelmelerini söyler ve şeyhin gusül etmek için hep hazırda tuttuğu iki testi suyu da döker. İkisi birlikte olduktan sonra şeyh gusül etmek istediğinde, cariye su olmadığını bahane ederek dışarı çıkar ve askerlere haber eder. Şeyh onları görünce durumu anlar ve şamdandan iki mum alıp dönmeye başlar. Kılıçla şeyhi şehit ederler.[37]

Her iki nakkaş da yukarıda anlatılan hikâyeyle birebir uyumlu olacak şekilde bir sahne (**G. 16**, **G. 17**) sunmaktadır. Vaktin gece olduğu pencereden görünen ay ve yıldızlarla belirtilmiştir. Şeyhin gusül abdesti için hazır ettiği testi resmin ön planında boş şamdanların yanında durmaktadır. Şeyh giyiniktir fakat ayakları çıplaktır. Elinde iki mum taşıyan şeyhin bakışları katillerine yönelmiştir. Mısır sultanının üç adamı, şeyhe saldırmaya hazırlanmaktadır. Adamların arkasında şeyhe oyun oynayan hilebaz cariye bekler. Hikâyenin ana öğüdü, hikmet sahibi bir şeyhin bile zaaf gösterdiği anda kadın hilesinden kurtulamayacağıdır. Zaten vezirlerin anlattığı hikâyelerde kadınlar genellikle hilekâr olarak yansıtılmaktadır.

35 *Kırk Vezir Hikâyeleri*, T. 7415, 21b.

36 Keramet, peygamberlik iddiası taşımaksızın bir kişide harikulade bir halin ortaya çıkmasıdır. Keramet, Hakk'ın velisine bir ikramı olarak kabul edilmiştir. Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Kabalcı Yayıncılık 2012), 211.

37 *Kırk Vezir Hikâyeleri*, T. 7415, 22b-23a.



G. 16. Şeyh Şehabeddin-i Maktül'ün katledilmesi
[İÜ T. 7415, 23a], [Bağcı vd., 2006, G.167]



G. 17. Şeyh Şehabeddin-i Maktül'ün katledilmesi
1586-1587, [UUL Vet. 38, 19a].

Şeyh Sühreverdî-i Maktül'ün ölüm anını gösteren bu sahneler, İslam sanatı açısından eşsizdir. İslam tarihinde Sühreverdî-i Maktül'ün ölüm sebebine dair yaklaşımlar farklılık göstermektedir. İ. Kutluer, Sühreverdî'nin görüşlerinin, Selahaddin-i Eyüb'ün oğlu el-Melikü'üz-Zahir'in Halep'teki sarayına kadar nüfuz etmesinin, medrese hocaları tarafından tehlikeli addedildiğini ve hayatının talihsiz bir biçimde son bulduğunu belirtmektedir. Ölüm şekli hakkında, bir sicimle boğulduğu, kılıçla idam edildiği, kaleden atılarak öldürüldüğü ve cesedinin yakıldığı gibi çeşitli rivayetler vardır.[38] *Kırk Vezir Hikâyeleri* ise Şeyh Sühreverdî-i Maktül'ün ölümüne bambaşka bir açıdan yaklaşmış ve ölüm sebebini, hoşlandığı ve güvendiği bir cariyenin hilesi olarak sunmuştur.

Kırk Vezir Hikâyeleri'nin Uppsala nüshası minyatürleri, sayıca İstanbul nüshası minyatürlerinden fazladır. Tahta layık bir idarecinin sahip olması gereken adalet ve fazilet gibi temel özelliklerden bahseden bir iç hikâyeyi görselleştiren üç minyatür sadece Uppsala nüshasında yer almaktadır. Bu iç hikâyede yüz yirmi yıl cihanda hükmetmiş ve artık tahtı üç oğlundan birine bırakmak isteyen bir şahın hikâyesi anlatılmaktadır. Hikâyeye göre ilk gün tahta büyük oğlan geçer. Büyük görevleri akil

38 İlhan Kutluer, "Sühreverdî Maktül," *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 38 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2010), 36-40.

ve âlim kişilere verip onları katında toplar ve cahil kişileri yanından uzaklaştırır. Şah oğlunun hükmünü tecrübe etmek için zindandan üç kişi çıkarır. Bunlardan biri kan dökmüş, biri kıyafet çalmış (esbab ugurlamış) ve biri de zina etmiştir. Bu kişilerin davaları görülmeye başlar. Şehzade onların meselelerini anlar, ata ve analarının emek verdiği bu kişileri öldürmek istemez, onlardan tövbe etmelerini ister ve onları serbest bırakır. "Bunları yok etmek reva değildir," der ve onlara tövbe ettirir. Hükmettiği üç günden halk çok memnun olmuştur. Dördüncü gün olduğunda nöbet, ortanca oğlana geçer.[39] Minyatürde (**G. 18**) bu üç şehzadeden büyük olanın tahta geçip, yönetme işini tecrübe etmesi tasvir edilmiştir.



G. 18. Bir şahın zindandan getirilen üç mâhkumla şehzadelerini sınaması ve büyük şehzadenin hüküm vermesi, *Kırk Vezir Hikâyeleri,* 1586-1587, [UUL Vet. 38, 22a]

Minyatürde (**G. 18**) bahçe köşküne kurulmuş taht üzerinde şahın en büyük şehzadesi oturmaktadır. Şehzadenin üç suçluyu mahkeme etmesi betimlenmiştir. Sol tarafta sedirde oturanlar şehzadenin seçtiği âlimlerdir. Üç suçlu ortada elleri arkalarından bağlanmış şekilde durmaktadır. Tahtla suçlular arasındaki genç adam davacılardan

39 *Kırk Vezir Hikâyeleri*, Uppsala Üniversitesi Kütüphanesi, Vet. 38, 21a-22b.

biri olmalıdır. Kırmızı başlıklı ve belinde kılıç taşıyan saray görevlisi asayişi sağlamak üzere tam ortada durmaktadır. Minyatür, saltanat sisteminde doğuştan yönetme hakkına sahip şehzadeler arasında adaletle hükmetmeye en uygun olan adayın belirlenebilmesi amacındaki bir yöntemin görselleştirilmesidir.

Eserin Uppsala nüshasında şah ve üç şehzadesiyle ilgili hikâyenin tasvir edildiği çift sayfa minyatür **(G. 19)** ise şahın vezirleriyle birlikte kendisinden sonra şah olacak şehzadeyi tayin etme toplantısının tasviridir. Sağ sayfada şah bir bahçe köşkünde oturmaktadır. Üç şehzade tahtın ayağına serilmiş halının hemen önündedir. Kısa kollu kaftanlar giymiş hâlde betimlenen genç şehzadeler sahnenin ortasında şaşkın vaziyette durmaktadırlar. Hikâye metninde şahın bilge adamlarını sahrada topladığı belirtildiğinden, Nakkaş B bilge kişileri sol sayfada çimenler üstünde tartışırken resmetmiştir. Bilgeler şahın küçük oğlunun âlim ve akıllı olduğunu ve yönetmeye daha uygun olduğunu bildirmiş, şah da sarayına döndüğünde onu tahta çıkarmıştır.[40]



G. 19. Şahın veliaht tayininde vezirleri ve bilge kişilerden üç şehzadeden birini seçmelerini istemesi,
1586-1587, [UUL Vet. 38, 25b-26a]

Bu minyatür (**G. 19**), bilge kişilerin ve onların temsil ettiği değerlerin yüceltilmesi anlamı taşımaktadır. Bu sahne ikonografik açıdan *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin nasihatname geleneğine özgü karakteristiğini, en bariz biçimde yansıtan örneğidir. Hikâyenin

40 *Kırk Vezir Hikâyeleri*, Vet. 38, 28a.

metninde vezirler, küçük şehzadeyi seçme nedenlerini: Hz. Muhammed'in hadisine uygun olarak orta yolu tercih etmesi, ulemaya layık olan tayinleri yapması, cahillere ne gerekirse onu vermesi olarak açıklarlar. Şehzadenin her birini inci gibi yerli yerine dizmesinin seçilmesinde etkili olduğunu belirtirler.[41] Vezirlerin bu yorumu İslam kültüründe en genel hâliyle her şeyin yerli yerine konması anlamına gelen adalet kavramıyla örtüşmektedir. İslam bilginleri genel olarak adaleti, "denge ve orta nokta" olarak tanımlamaktadır.[42] Bilginler şehzadeye birtakım sorular sormak için izin isterler. Eğer şehzade cevap verebilirse, bunu onun liyakatinin işareti olarak değerlendirebileceklerini belirtirler. İlk olarak "Sultan demek ne demektir?" diye sorarlar. Şehzade soruyu "burhânla ve hüccetle olana (sultan) derler" diyerek cevaplar ve ardından padişahların yeryüzünde Tanrı'nın gölgesi olduğunu ifade eder. "Adil kimdir?" diye sorduklarındaysa ilahi kanunlarla hükmeden şeklinde bir cevap vermiştir.[43] Minyatür bu anlamda metinde idealize edilen yönetici imgesinin resim diliyle ifadesi olarak görülmelidir.

Kırk Vezir Hikâyeleri'nin iki nüshasında betimlenen tek peygamber öyküsü Uc bin Unk ve Hz. Musa arasındaki mücadeleyi[44] (**G. 20, G. 21**) konu edinmektedir. Bu mücadele çerçeve hikâye içindeki bir iç hikâyede anlatılmaktadır. Hikâyeye göre Belam Baur ismindeki velinin vilayetine yakın bir yerde Ad kavminden kalmış kâfir bir taife vardır. Taifeden birinin ismi Uc bin Unk'tur. Hz. Musa asker toplayıp o kavmin üzerine yürür ve onları İslam'a davet eder. Uc, on kişilik elçi heyetini alıp torbasına koyar. Bu adamlar Hz. Musa'nın yanına dönünce askerlerin içine korku düşer. Hz. Musa asasını eline alır ve tek başına Uc'un üzerine gider. Uc hiddetlenip büyük bir dağı koparıp başının üstüne alır ve Hz. Musa'nın üzerine yürür. Bir ferişte (melek) kuş gagasıyla o dağı deler. Ve o delik Uc'un boğazına geçer. Uc'un boyu kırk arşın olmasına rağmen Hz. Musa sıçrar ve peygamberlik kuvvetiyle onun topuğuna vurur ve Uc helak olur.[45]

41 *Kırk Vezir Hikâyeleri*, Vet. 38, 23a-26b.

42 Yunus Apaydın, "Adalet Nedir? Mahiyet ve Keyfiyet," *Bilimnâme* 35 (2018/1), 459.

43 *Kırk Vezir Hikâyeleri*, Vet. 38, 27a.

44 Uc hakkındaki rivayetlerin İsrâiliyat kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Eski Ahid'de devlerden ve Nefilim (Nefhilim: iri adamlar) adı verilen eski zamanlarda yaşamış zorba ve meşhur adamlardan bahsedilmektedir (Tekvîn 6/4). Tevrat'ta uzunluğu dokuz arşın, eni dört arşın olarak verilen ve yatağı demirden olan Başan ülkesinin Amori kralı Og'dan söz edilmektedir (Tesniye, 3/11). Talmud ve Midraşlar'da Uc'a benzer tasvir edilen Og, Hz. İbrahim'in hizmetçisidir. Azat edilerek kral olmuş ve Sare'yi kaçırmak istediği için Hz. Musa tarafından öldürülmüştür. Uc, kısas-ı enbiya geleneğinde de yer bulmuştur. Kisaî'ye göre, Hz. Musa Firavun'a elçi gönderdiğinde Uc da Firavun'un yanındadır. Firavun'un kızını almak için Beni İsrail yurdunu kayalarla yok etmek istediğinde, Allah'ın oraya hüdhüd kuşunu gönderir. Hüdhüd büyük bir taşı oyarak onun boynuna geçirir. Bu sırada yirmi zira uzunluğundaki Hz. Musa yirmi arşın zıplayarak yirmi arşın uzunluğundaki asasıyla Uc'un ancak topuğuna kadar erişebilir ve onu öldürür. Bkz. Nebi Bozkurt, "Uc b. Unuk," *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 42 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2012), 34-35.

45 *Kırk Vezir Hikâyeleri*, T. 7415, 39a-40b.



G. 20. Hz. Musa'nun Uc bin Unk'u mucize ile yenmesi [İÜ T. 7415,40a]



G. 21. Hz. Musa'nın Uc bin Unk'u mucize ile yenmesi, 1586-1587 , [UUL Vet. 38, 35b]

Her iki minyatürde de dev Uc bin Unk minyatürün merkezindedir. Nakkaş A ve B devin vücudunun ayrıntılarını özenle belirtmiştir. Göbeğinde, kol kaslarında ve vücudun belli bölgelerinde derinlik verebilmek amacıyla yapılan gölgelendirmeler sanatçıların ustalık belgesi gibidir. Dağ başından geçtiğinden devin gözleri gözükmez. Mucizevi biçimde dağı delen kuş, gökyüzünde kanat çırpmaktadır. Kahverengi bir cübbe giyen Hz. Musa ise başında peygamberlik işareti olarak dairevi bir hale taşır.

Nakkaşlar Musa'yı asasını Uc'un ayak bileğine indirirken betimlemiştir. Uc bin Unk'un Hz. Musa tarafından öldürülmesi, İslam edebiyatının farklı dönemlerinde kaynaklarda yer bulmuş bir hikâyedir. Hz. Musa ve Uc bin Unk arasındaki mücadeleyi gösteren bu ikonografi, İslam resim sanatının erken örneklerinden biri olan Reşideddin'in *Camiü't-Tevarih* isimli dünya tarihi niteliğindeki eserinin 1306-1307 tarihli resimli bir nüshasında [EUL, Ms. Arab 20, 9a] da tasvir edilmiştir.[46]

Eserin İstanbul ve Uppsala nüshasında çerçeve hikâye içindeki iç hikâyelerden birine ayrılmış birer minyatürde (**G. 22, G. 23**.) yanlış bir karar alan şahı, ömrü boyunca acı çekmekten koruyan akıllı bir vezirin hikâyesi resimlenmiştir. Hikâye, Şah Cefakan'ı şehzadesini öldürme kararından vazgeçirmek için vezirlerden birinin

46 Joseph Gutmann ve Vera Basch Moreen, "The Combat between Moses and Og in Muslim Miniatures," *Bulletin of The Asia Institute* I (1987), 111.

anlattığı hikâyedir. Hikâyeye göre bir ulu şah, onun üstün aklıyla bilinen bir veziri ve bu vezirin güzel yüzlü bir mahbub oğlu vardır. Şah da bu oğlana âşıktır. Bir gece şah mest hâldeyken bu oğlanı başka bir oğlanla oynarken görür ve öfkesine yenik düşüp oğlanın öldürülmesini diler. Cellat oğlanı dışarı çıkarır. Babasına haber verir. Vezir, cellada şahın sarhoş olduğunu, eğer oğlanı öldürürse şahın bu duruma kızacağını ve zindandan ölecek adamlardan birini getirip onun başını kesmesini söyler. Sabah olup da şah oğlanı sorunca kendisine oğlanın başının kesildiği söylenir. Şah bir iki ay hasretten ağlar. Vezir oğlunu çiçek gibi donatarak şaha götürür. Vezir, şaha "Allah senin bu ağlamalarını işitse, oğlanı diriltse, ne yapardın?" deyince, şah tüm varını vereceğini söyler ve başını eğip ağlar. Vezir oğlunu kolundan tutarak içeri getirir. Oğlan, şahın elini öper. Oğlanı görünce şahın aklı gider ve kendinden geçer.[47]



G. 22. Vezirin şahın aşığını huzura getirmesi, [İÜ T. 7415, 55a]



G. 23. Vezirin şahın aşığını huzura getirmesi, 1586-1587, [UUL Vet. 38, 72b]

Her iki nüshadaki minyatür (**G. 22**, **G. 23**), sahnenin kurgusu açısından birbirine çok benzemektedir. Şah, kolsuz kaftanı, sorguçlu kavuğu, belinde kaması ve oturuş tarzıyla hakanî bir duruş sergilese de, nakkaşlar üzüntüden yıkılmış hâlini belirtmek için kavuğunu geriye doğru kaymış hâlde resmetmiştir. Vezir tahtın önünde şahla konuşmakta, oğluysa onun arkasında beklemektedir. Genç oğlanın yüzü tüysüzdür. Ellerini saygı işareti olarak önünde birleştirmiştir. Bakışları, padişaha yönelmiştir.

47 *Kırk Vezir Hikâyeleri*, T. 7415, 52b-55b.

Pişman olunacak acele bir kararın mahsurlarını ifade etmek için anlatılan şah ve âşığı hikâyesine karşılık hatun, oğlan sözüne uymanın insanı kötü bir hâle düşüreceğini ispat için başka bir hikâye anlatır. *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin her iki nüshasında da betimlenmek için seçilen anekdot, Türk obasıyla ilgili bir iç hikâyedir. Türk obasının erkekleri pazara gitmiştir. Dönüş yolunda acıkırlar. Soğan ekmek yediklerinden gözlerinden yaşlar akar. Obanın oğlanları babalarını ağlarken görünce pazarda birinin öldüğünü düşünürler. Babalarına sormadan, obaya dönüp oradakilere "pazarda bir kimse ölmüş gibi babalarımız ağlaşıyor" derler. Bu haberi alan obanın kadınları feryat ederek eşlerine koşar. Erleri bu feryadı işitince obada bir adamın öldüğünü düşünüp yakalarını yırtarak gelirler. Kethüdalar araya girip meseleyi aydınlatır. Oğlan sözüne uydukları için bu hâle geldiklerini hepsi anlar.[48]



G. 24. Çocuğun sözüne uyan Türk obası kadınların ağlaşması, [İÜ T. 7415, 89b]



G.25. Çocuğun sözüne uyan Türk obası kadınlarının ağlaşması, 1586-1587, [UUL Vet. 38, 107b]

Minyatürlerde (**G. 24**, **G. 25**) Türk obasının kadınları kırlık bir yerde ağaçların önünde eşlerini karşılamaktadır. Kiminin eli yüzünde, kimi ise saç baş dağınık vaziyette feryat ederken tasvir edilmiştir. Resimlerde iki taraf arasında ölen olup olmadığını denetlemek isteyen ve anlaşmazlığı çözen kethüdaları diğer figürlerden ayırt etmek, çok mümkün değildir. Türk obasının erkeklerinde daha çok şaşkınlık hâkimdir. Eserin İstanbul nüshası minyatüründe (**G. 24**) sözleriyle obanın kadınlarının telaşa veren çocuklardan sadece biri betimlenmiştir. Uppsala minyatüründe (**G. 25**) sahnede çocuk yoktur.

48 *Kırk Vezir Hikâyeleri*, T. 7415, 89a-90a.

Bu minyatürlerden sonra eserin her iki nüshasında yine hatunun şahı ikna etmek için anlattığı bir hikâye betimlenmek için seçilmiştir. Minyatürlerle (**G. 26**, **G. 27**) bağlantılı hikâye, Arap şahı ve onun bir emiriyle ilgilidir. Şahın her salışında iki kuş tutan bir doğanı vardır. Emir Semhul, doğanın hünerini işitince şahla birlikte doğanı seyretmeye gider. Doğan, her avda iki kuş getirmektedir. Emir Semhul hayretler içinde doğanı övünce, şah doğanı emire hediye eder. Emir, kendisinin ve oğullarının artık şahın hizmetinde olduğunu söyler. Şah da buna cevaben doğanın değerinin şimdiden arttığını, önceden iki kuş tutarken şimdi bir bey ve beyin on iki oğluna bedel olduğunu belirtir.[49]



G. 26. Emir Semhul ile şahın bir doğanı izlemesi, [İÜ T. 7415,124b]



G. 27. Emir Semhul ile şahın bir doğanı izlemesi, 1586-1587, [UUL Vet. 38, 134b]

Kırk Vezir Hikâyeleri'nin hem İstanbul hem de Uppsala nüshasında yer alan minyatürlerde (**G. 26**, **G. 27**) Arap Şahı, süslenmiş kahverengi bir atın üzerindedir. Atın kuyruğu düğümlüdür. Eyeri ve koşum takımı özenle betimlenmiştir. Sırtında sadağı ve yayıyla ava gider hâlde resmedilmiştir. Şah, Emir Semhul ile konuşmaktadır. Gökyüzünde süzülen maharetli doğan tam da hikâyede belirtildiği üzere pençelerinde iki kuş taşımaktadır. İki resminde odak noktası şah ve emiridir. Minyatür, küçük bir cömertlik gösteren bir şahın karşılığında çok sadık adamlar kazanabileceği temasını işlemektedir.

49 *Kırk Vezir Hikâyeleri*, T. 7415, 124a-125b.



G. 28. Bir köpeğin yedi bengiden birini yaralaması, [İÜ T. 7415, 141b].



G. 29. Bir köpeğin yedi bengiden birini yaralaması, 1586-1587, [UUL Vet. 38, 89b].

Kırk Vezir Hikâyeleri'nin her iki nüshasında çerçeve hikâyeye bağlı bir iç hikâyede yedi ölümsüzlerle ilgili bir anekdot betimlenmek için seçilmiştir. Yedi bengiler (ölümsüzler) hikâyesi, çerçeve hikâye içinde bir iç hikâyedir. Minyatürlerle (**G. 28, G. 29**) bağlantılı hikâyeye göre yedi bengiler nefis yemekler alıp bir eve girip otururlar. Kapıyı kapatmayı unuturlar ve kimin kapayacağı hakkında anlaşmazlığa düşerler. Ağzından tek bir söz çıkanın kapatması hususunda anlaşırlar. Açık kapıdan giren köpekler, sofradaki her şeyi yer. Aralarında hiç biri ses etmez. Bir dişi köpek dışında diğer köpekler yedikten sonra dışarı çıkar. Dişi köpek de sofrayı biraz yalar. Aralarından biri heriseden (keşkek) bir kaşık almıştır. Keşkek de sakalına bulaşmıştır. Köpek önce sakalını yalar sonra adamın burnunu yahni sanıp ısırır. Adam burnunun acısıyla feryat edince, konuştuğu için kapıyı onun kapatmasına karar verirler. Hatun hikâyedeki teşbih unsurlarını ve anlatma nedenini tek tek açıklar. Vezirlerin hikâyedeki köpekler gibi olduğunu, sofranın memleket olduğunu, köpek nasıl bengiyi ısırdı ise oğlanın da gelip şahı ısıracağını ve gafil avlanmaması gerektiğini söyleyerek[50] şahı, oğlunu ve vezirlerini ortadan kaldırmaya teşvik eder. *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin her iki nüshasında yer alan minyatürde (**G. 28, G. 29**) inatları ve ahmaklıkları yüzünden yiyeceklerinden olan yedi ölümsüz bir odada sofra başında betimlenmiştir. Üşengeçlik yüzünden örtmedikleri kapı resmin sağında aralık haldedir. Ön planda köpeğin saldırısına uğrayan adam yer almaktadır. İstanbul nüshası tasvirinde (**G. 28**) sofra bezi üzerinde yiye-

50 *Kırk Vezir Hikâyeleri*, T. 7415, 141a-142a.

ceklere dair hiçbir iz yoktur. Uppsala minyatüründe (**G. 29**) ise sofra bezi üzerinde tabaklar ve yiyecek kırıntıları görülmektedir.

Kırk Vezir Hikâyeleri'nin sadece Uppsala nüshasında yer alan bir minyatür konusu itibariyle çerçeve hikâyeye aittir. On dokuzuncu vezir Şah Cefekân'a Hz. Adem'in oğullarından Habil ile Kabil'in hikâyesini anlatmış ve Kabil'in kardeşi Habil'i öldürme sebebini kadın meselesine bağlamıştır. Kadın sebebiyle nice kanların döküldüğünü fakat âlem şahlarının kan dökmesinin uygun olmadığını belirten bir nasihatla hikâyeyi tamamlamıştır. Vezir, Şah Cefakân'ın avrat sözüne uyup günahsız ciğer köşesine (şehzadesine) kıymamasını özellikle istemektedir.[51] *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nde sadece bu hikâyede değil, eserin genelinde kadınlara karşı oldukça şiddetli bir yergi söz konusudur.[52]



G. 30. Şahın şehzadesini cellat önüne çıkarması, *Kırk Vezir Hikâyeleri*, 1586-1587, [UUL Vet. 38, 98a]

51 *Kırk Vezir Hikâyeleri*, Vet. 38, 97b-98b.

52 Hasan Kavruk, "Kırk Vezir Hikâyelerinde Kadın," *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 30 (2003): 293.

Bu hikâyeye bağlı minyatürde (**G. 30**) vezirin nasihat ettiği Şah Cefekân'ın, şehzadesini cellat önüne çıkarması tasvir edilmiştir. Minyatürde sağda, tahtta oturan şahtır. Yüzünün olduğu kısım tahrip olmuştur. Şehzade elleri arkadan bağlanmış vaziyette diz üstü çökmüştür. Soldaki sıralı üç kişi şahı idamdan vazgeçirmeye çalışan vezirleri temsil etmektedir. Cellat ön planda elindeki kılıçla emir beklemektedir.

Kırk Vezir Hikâyeleri'nin Uppsala nüshasındaki on ikinci, İstanbul nüshasında ise son minyatür tuti (papağan) hikâyesine ayrılmıştır. Bu hikâyenin hilebaz karakteri bir şahı tuzağa düşürüp onun tahtına oturan bir vezirdir. Şah Cefakan'ın hatunu, şahı vezirleriyle ilgi olumsuz bir yargıya sürüklemek için bu hikâyeyi anlatmaktadır. Buna göre bir padişahın sarayına bir derviş gelir. Kendisinin bir dua bildiğini ve bu duayı okuyunca hangi surete isterse girebildiğini söyler. Şah, dervişten o duayı öğrenir. Bir gün vezirle şah ava çıkarlar. Vezir şahtan bu işin sırrını öğrenir ve şaha bu ölü papağanın suretine girip giremeyeceğini sorar. Şah papağanın suretine girer ve uçup ağaca konar. Vezir ise duayı okuyup şahın suretine girer, saraya gelir ve hatunla gece işret eder. Padişah suretindeki vezir tahta çıkar ve ülkeyi yönetir.

Bir gün bu papağan saray bahçesine gelir ve bahçıvana onu şehirde satmasını söyler. Bağban, tutiyi bir kafese koyar ve şehre götürüp hocalara arz eder. Herkes tuti ile latife eder. O şehirde bir avrat[53] vardır. Her gecesi bin kızıldır (para). Bir gece düşünde bir hoca görür ve onunla sabaha kadar sohbet eder. Sabah olunca hocaya gidip bu gece kendisiyle sohbet ettiğini ve sohbetinin bedelinin bin filori olduğunu söyler, hocadan bin filorisini vermesini ister ve hocayı dava eder. Tuti bir kese altın ve ayna getirmelerini ister. Aynaya herkesin aksi düşer. Kese dahi aynada görünür. Papağan avrata ayna içindeki keseden hakkını almasını söyler. Avrat itiraz edince onun gibi sohbete böyle kızıl verirler der. Avrat hacil olur, utanır ve gider. Tuti bağbandan kendisini bin filoriden aşağı satmamasını ister. Bu haber şahın hatununa ulaşır ve hatun, tutiyi satın alır.[54]

53 H. Kavruk, *Kırk Vezir Hikâyeleri*'ndeki kadınları değerlendirdiği makalesinde bu hikayedeki kadın için "fahişe" kelimesini kullanır. Bkz. Kavruk, "Kırk Vezir Hikâyelerinde Kadın," 285. Fakat İstanbul ve Uppsala nüshalarında bu kelime geçmez. Onun yerine her iki nüshada bu kadından "avrat" olarak bahsedilmekte ve her iki nüshada da avrat gecelik sohbetinin bir bedeli olduğunu bildirmektedir. Bkz. *Kırk Vezir Hikâyeleri*, Vet.38, 153b; *Kırk Vezir Hikâyeleri*, T. 7415, 147b.

54 *Kırk Vezir Hikâyeleri*, T. 7415, 145a-148b.



G. 31. Tutinin bir avrat hakkında hüküm vermesi ve bahçıvanın tutiyi satışa çıkarması, [İÜ T. 7415,148a]



G. 32. Tutinin bir avrat hakkında hüküm vermesi ve tutinin bahçıvanı satışa çıkarması, 1586-1587, [UUL Vet. 38, 154a]

Minyatürlerde (**G. 31**, **G. 32**) bir ağacın sağında ve solundaki tepelerin önüne yerleşmiş tek bir kadın dışında tamamen erkeklerden oluşan papağana talip olmuş bir alıcılar grubu yer almaktadır. Bağban ise kafesin yanında beklemektedir. Şahın bedenine girdiği yeşil papağan, kırmızı bir kafesin içindedir. Papağanla şakalaşan hocalar da bu açık artırmada hazır bulunmaktadır. Meclisteki tek kadının varlığı nakkaşların birbirini takip eden iki olayı aynı kare içinde gösterdiğini düşündürmektedir: Rüyasındaki yaptığı sohbetin parasını istemek için gelen kadına papağanın ders vermesi ve akabinde papağanın satışa çıkarılması. Her iki nakkaş da papağanın zekâsına işaret eden ayna ve kese unsurlarını atlamıştır.

Uppsala nüshasındaki on üçüncü minyatür (**G. 33.**), sadece Osmanlı minyatürü değil, İslam resmi açısından da çok özel bir sahnedir. Minyatürde Şah Cefakan'ın hatununun anlattığı bir iç hikâye tasvir edilmiştir. Hatun, Konstantiniyye tekfurunun pişmanlıkla sonlanan ve halkının zarar gördüğü bir hikâyeyi anlatarak şahı ikna etmeye çalışmaktadır.



G. 33., Ebu Ali Sina'nın Konstantiniyye'yi basan farleri şehrin kapısından çıkarması, *Kırk Vezir Hikâyeleri,* 1586-87, [UUL Vet. 38, 116a].

Minyatürde (**G. 33**) Konstantiniyye surlarındaki bir kapıdan Ebu Ali Sina'nın efsun (büyü) söyleyerek sıçanları çıkarması konu edilmiştir. Ortaçağ tıbbının önde gelen temsilcisi ve hikâyede Ebu Ali Sina olarak geçen bu filozofun tam ismi, Ebu Ali el-Hüseyin b. Abdillah b. Ali b. Sina (ö. 1307)'dır. Ebu Ali Sina, Gali Sina ve Ebâli Sinan olarak da isimlendirilmektedir. İbn Sina hakkında sözlü ve yazılı kaynaklarda masal, efsane, halk hikâyesi gibi anlatılar bulunmaktadır.[55]

Minyatürle bağlantılı hikâyeye göre Ebu Ali Sina, Konstantiniyye tekfurunun katına varmıştır. Ne tekfurun ne de halkın huzuru vardır. Şehri sıçanlar basmıştır. Ebu Ali Sina, tekfura şartı yerine gelirse şehirde tek bir sıçan kalmayacağını söyler. Tekfurdan şehrin kapısında durmasını ve ne acayiplik görürse görsün gülmemesini söyler. Tekfur atına atlayıp şehir kapısında durur. Ebu Ali Sina gelir ve beş sıçan tutar, bu sıçanlardan birini öldürür. Ve onu bir salacaya (sedyeye) koyar. Sedyeyi de dört sıçana bağlar. Sıçanlar sedyeyi aheste aheste götürür. Ebu Ali eline bir dünbeki (dümbelek) alıp onların ardınca çala çala gider ve efsun okur. Şehirde ne kadar sıçan varsa hepsi

55 Ebru Şenocak, "Halk muhayyilesinde İbn Sina ve Hayatı Hakkında Anlatılan Efsaneler," *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi* 8 (2016), 160.

o cenazeye katılır. Sıçanlar tekfurun durduğu yerden kapıdan dışarı çıkarlar. Tekfur, o dört sıçanın cenaze getirdiklerini gördüğü an gülmeye başlar. Tekfur gülünce içeride bulunan sıçanlar yine içeri dağılır. Dışarıda bulunanlar ise yine dışarıda kalır. Ebu Ali, tekfura gelip "Eğer nasihatimi tutup bize gülmeseydin, tüm memleket halkı sıçan zahmetinden kurtulmuşlardı," der. Tekfur, yaptığı şeye pişman olur.[56]

Nakkaş B minyatürde (**G. 33**) Konstantiniyye'yi surlarla temsil etmektedir. Sur kapısının dışında selvi ağaçlarını, içerde ise Konstantiniyye tekfuru ve iki saray görevlisini resmetmiştir. İbn Sina, tekfurun karşısındadır. Efsunlu sözler söyleyerek çaldığı dümbeleği koltuğunun altında taşımaktadır. Resmin ön tarafındaki istilacı sıçanlar büyünün etkisiyle bir cenaze alayı düzenlemektedir. Bir köpek kadar iri betimlenen bu sıçanlardan ikisi sedye üzerinde bir sıçanı taşımaktadır. Sedyenin önündeki sıçanın elinde, genelde cenazelerde taşınan bir sancak yer almaktadır. Bazı sıçanların ellerinde çekice benzer aletler görülür. Minyatür, İslam kültüründe tıpçı ve filozof kimliğiyle anılan İbn Sina'yı sıçanları efsunlarken tasvir etmektedir. İbn Sina'nın fareler tarafından istila edilen şehirleri kurtarması, *Kırk Vezir Hikâyeleri* dışında da rastlanan bir hikâyedir. Fakat o hikâyelerde mevzubahis olan şehir Konstantiniyye değil Halep'tir.[57]

Kırk Vezir Hikâyeleri'nin Uppsala nüshası çift sayfa minyatürle son bulmaktadır. Minyatürlerin konusu eserin çerçeve hikâyesinin son bölümüdür. Minyatür (**G. 34**) ile bağlantılı metinde şah hatunun sözünü kabul eder, sabah olunca tahta geçer ve cellada oğlunu hazır etmesini söyler. Önce kırk vezirinin elinin bağlanmasını ve sonra oğlunun boynunun vurulmasını ister. Cellat oğlanın gözünü bağlar ve destur ister. Oğlanın boynuna kılıcı vuracağı zaman şehzadenin hocası gelir. Hoca konuşmama tembihinin kendine ait olduğunu bildirir. Şehzadeye artık konuşabilirsin dediğinde şehzade besmele çeker ve anlatmaya başlar. Hatunun, şahı hazinedeki türlü zehirlerle öldürmeyi teklif ettiğini, kendisi cevap vermeyince de kolunu boynuna dolayıp onu öpmeye çalıştığını ve elinin arkasıyla hatuna vurduğunu anlatır. Bunun üzerine hatunun hışma gelip "*Bre alık oğlan ben seni tahta geçirip padişah edeyim derim, sen bana böyle mi edersin. Babana söyleyeyim her parçanı ayırsın,*" dediğini şaha bildirir.[58]

56 *Kırk Vezir Hikâyeleri*, Vet. 38, 115a-116b.

57 Hikâyeye göre "Halep'i sıçanlar istila etmiş ve Halep sultanı, İbn Sina'dan bunları ortadan kaldırma yönünden bir çare bulmasını rica etmiştir. İbn Sina da sultana "Bir şartım var. Şehrin kapısında duracak ve gördüklerinize hiç gülmeyeceksiniz", der. Bu şartı kabul eden sultan atına atlayıp şehrin kapısına gidip beklemeye başlamış. İbn Sina yaptığı sihirle sıçanları ortaya çıkarmış ve bunlardan birini öldürüp bir tabuta koymuş ve dört sıçana yükletmiş. Bir el çırpmasıyla tabutu yüklenmiş dört sıçan şehrin kapısına doğru yürümeye başlamış. Şehirde ne kadar sıçan varsa onları takip etmeye başlamış. Kapıya geldikleri zaman, tabut taşıyan sıçanları gören sultan dayanamayıp gülmüş. Bu anda kapıdan çıkan sıçanların hepsi ölmüş, içeride kalanlar tekrar şehrin içine taşınmış. İbn Sina "Ey sultan eğer nasihati tutup, bir an gülmeseydin bu şehirde bir tane canlı fare kalmayacaktı", demiş. Sultan güldüğüne pişman olmuş fakat sonuç değişmemiş." Bkz. Ali Haydar Bayat, "Türk-İslam Toplumlarında İbn Sina Hikâye ve Fıkraları," *Uluslararası İbn Sina Sempozyumu Bildiriler* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Kütüphane, 1984), 581.

58 *Kırk Vezir Hikâyeleri*, Vet. 38, 163a-163b.



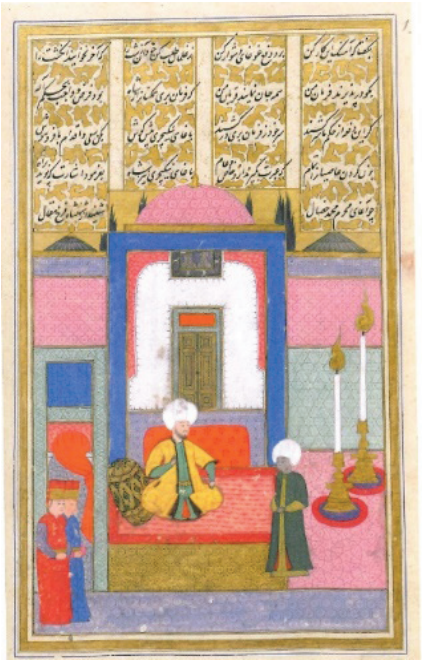
G. 34. Şehzadenin idamı sırasında hocasının şahın huzuruna gelmesi, *Kırk Vezir Hikâyeleri,* 1586-1587,
[UUL Vet. 38, 162b-163a].

Minyatür (**G. 34**) şehzadenin idam anında yaşadıklarını tasvir etmektedir. Kırk günlük konuşma orucu tutan şehzade, tahtta oturan şahın önünde elleri arkadan bağlanmış vaziyette duran genç adamdır. Başını şaha doğru kaldırmıştır. Şehzadeye orucunun bittiğini haber veren hocası, ön plandaki kahverengi cübbe giymiş kişidir. Şahın iki adamı onu engellemeye çalışmaktadır. Şehzadenin yanında duran ve kuşağından uzun bir kılıç sarkan genç adam cellattır. Şahın ellerinin bağlanmasını emrettiği kırk veziri, karşı sayfada yeşil örtülü bir sedir üzerinde oturmaktadır. Hilal şeklinde oturmuş bu kırk figürün tek elleri havadadır. Bu durumu, vezirlerin ellerinin bağlanmasına bir gönderme olarak yorumlamak mümkündür. Havuzun etrafına dizilmiş vezirlerin ve şahın arkasında olayı izleyen genç saray görevlileri ve onların önlerinde sıralanmış bir grup genç erkek dikkat çekmektedir.

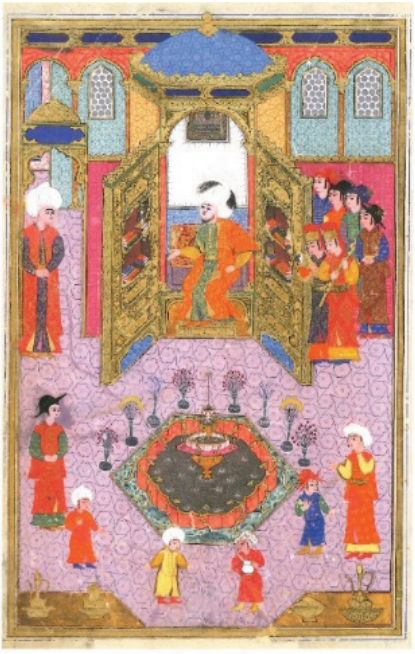
Kırk Vezir Hikâyeleri Minyatürlerinde Üslup ve İkonografi

Kırk Vezir Hikâyeleri nüshalarının minyatürlerinde, figürlerin sahneye yerleştiriliş biçimi, resimlenecek yüzeyin şematik düzenle ele alınması ve renk anlayışı aynıdır. Her iki nüshada kullanılan ortak renkler: kırmızı, pembe, eflatun, turuncu, sarı, kahverengi, mavi, yeşil ve eflatun tonlarıdır. Fakat lacivert, sadece Uppsala nüshası minyatürlerinde görülmektedir. Üzerine yıldızlar serpiştirilmiş gecenin rengini gösteren (**G. 17**) lacivert tonuna, bu nüshanın birkaç minyatüründe hem kıyafet-

lerde (**G. 18**, **G. 32**) hem de daha küçük yüzeylerde rastlamak mümkündür. Ayrıca serlevha tezhibinde (**G. 8**) kullanılan bordo renk sadece bu nüshanın minyatürlerine özgüdür. Minyatürlerde (**G. 12**, **G. 13**, **G. 18**, **G. 19**, **G. 22**, **G. 23**, **G. 34**) şah karakteri, üzeri kubbeyle örtülü bahçe köşkünü andıran bir binada kolunun altında bir yastıkla oturur vaziyette resmedilmiştir. Bu köşkün, şahın arkasında kalan, genelde biri küçük, diğeri büyük olmak üzere iki düşey pencereyle süslendiği görülür. Özellikle eserin Uppsala nüshasına ait bazı minyatürlerinde (**G. 11**, **G. 13**, **G. 17**) üst pencerenin üzeri, tezyin edilmiş sık bir kafes ile kapatılmıştır. Bu mimari ve şahın mimaride konumlanışına ilişkin bu şablonu, Nakkaş Osman'ın elinden çıkan 1581 tarihli *Şehinşahnâme*'nin I. cildinde [İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, F. 1404, 134b] yer alan bir sahnede de (**G. 35**) görmek mümkündür. Tasvirde (**G. 35**) Sultan III. Murad'ın Bursa kemeriyle tamamlanmış kubbeli bir yapıda oturması ve üstteki kafesli pencere, üslup açısından öne çıkan benzerliklerdendir.



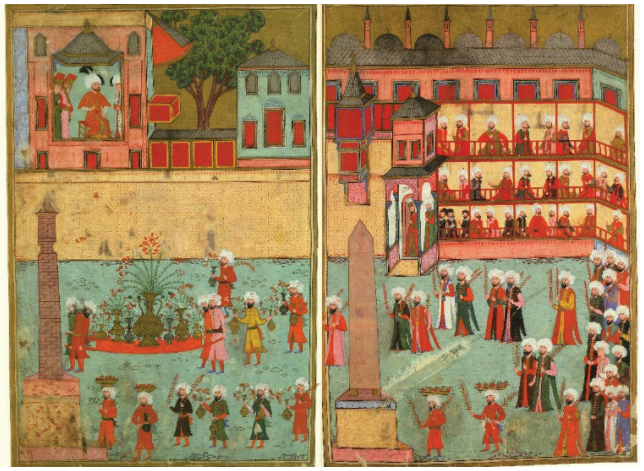
G.35. Mehmed Ağa'nın Sultan III. Murad'a bilgi vermesi, *Şehinşahname I*, 1581, [İÜK F. 1404, 134b], E. Fetvacı, 2013, G. 4.0.4



G. 36. Sultan III. Murad kütüphanesinde, *Cevâhir'ül Garaib fi Tercümet Bahr'ül Acaib,* 1582, Harvard Sanat Müzeleri Türk Sanatı Koleksiyonu 1985. 219.2, E. Fetvacı, 2013, G. 1.02.

Her iki nüshadaki minyatürlerinin Osmanlı resminin klasik üslubuna yakınlığı sadece resim alanının değerlendirilmesiyle sınırlı değildir. Uppsala nüshasındaki **G. 13**'te şahın önündeki havuza su taşıyan dört fıskiyenin lale formu, Nakkaş Osman'ın ekibindeki sanatçılardan birinin elinden çıktığı düşünülen, 1582 tarihli *Cevâhir'ül*

Garaib fi Tercümet Bahr'ül Acaib isimli eserde[59] Sultan III. Murad'ı kütüphanesinde gösteren resimdeki (**G. 36**) fıskiyelere çok benzemektedir. *Kırk Vezir Hikâyeleri* betimlemelerinde kubbeyle saçak arasında kalan kasnak kısmında bazen de saçakların altındaki silmelerde (**G. 12**, **G. 13**, **G. 14**, **G. 15**, **G. 34**) daha koyu tonlarla derinlik verilerek bezendi görülür. Mimari unsurların böyle bezenmesine Osmanlı minyatürünün klasik üslubunda 1582 tarihli yine Nakkaş Osman ve ekibinin elinden çıkan bazı *Surnâme* minyatürlerinde (**G. 37**) rastlamak mümkündür. *Surnâme* minyatürlerindeki renk anlayışıyla *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin her iki nüshasının renkleri de çok yakındır. Üsluptaki benzeşme figür tiplerini de kapsamaktadır.



G. 37. Bahar satıcıların geçişi, *Surnâme-i Hümayun*, 1582, [TSMK, H.1344, 34b-35a], Atasoy, 1997, 40-41.



G. 38. Demircilerin geçişi, *Surnâme-i Hümayun*, 1582, [TSMK, H.1344, 291a].

59 *Cevâhir'ül Garaib fi Tercümet Bahr'ül Acaib* isimli eser Mustafa Cenâbî tarafından kaleme alınmıştır. Daha önce Edwin Binney Koleksiyonu'nda yer alan bu nüshanın Sultan III. Murad için hazırlandığı ve Nakkaş Osman'ın ekibindeki sanatçılardan biri tarafından resimlendiği düşünülmektedir. Bkz. Mahir**,** *Osmanlı Minyatür Sanatı*, 60.

Kırk Vezir Hikâyeleri'nde çerçeve hikâyede gerçek bir zaman diliminden bahsedilmeden bir şah, kırk veziri, eşi ve şehzadesinin hikâyesi anlatılmaktadır. Fakat her iki eserin nakkaşları bu karakterleri giyinişleri ve onları saran çevre açısından Osmanlılaştırmıştır. Bu durum özellikle her iki nüshanın kadın giyiminde (**G. 14**, **G. 15**, **G. 24**, **G. 25**, **G. 31**, **G. 32**) açıkça görülmektedir. Kadınlar, XVI. yüzyıl sonu Osmanlı kadınının görünüşü üzere tasvir edilmiştir. Dış mekân sahnelerindeki rengârenk feraceler, küçük bir başlık üzerine dolanan beyaz örtü, beyaz yaşmak ve kimi zaman yarım bir peçeden oluşan başörtüler, *Surnâme* minyatürlerindeki (**G. 37**) gösterileri izleyen halktan kadınların görünüşüyle çok benzerdir.

Kırk Vezir Hikâyeleri İstanbul nüshası sanatçısı Nakkaş A'da tüm figürlerin yüzleri, elleri kısacası tenleri çok açık bir pembeyle boyanırken, Uppsala nüshası sanatçısı Nakkaş B gerçeğe daha yakın olacak biçimde ten rengini kullanmaktadır. Bu farklılık, Uc bin Unk'un (**G. 20**, **G. 21**) tasvirinde açıkça bellidir. Ayrıca bu sahnede Nakkaş B (**G. 21**) metinden bağımsız olarak, izleyiciyi hoş bir manzarayla baş başa bırakır. Tepelere yerleşmiş ağaçlar ve tepelerin arasından sadece bir kısmı görünen kırma çatılı bir ev ve onun önündeki değirmen, resmin ön planına doğru akan gümüş ırmak, nakkaşın manzaraya kattığı ve onun sanatı hakkında fikir veren detaylardır. Nakkaş B derinlik vermek hususunda da başarılıdır. Konstantiniyye surlarındaki kapının kemerine (**G. 33**) ve hamam giriş kemerine (**G. 15**) tonlama ve çizgilerle verdiği derinlik ustacadır. Bu nakkaş, mimarinin tasvirinde daha detaycı bir yaklaşım sergilemektedir. Nakkaş B, hamam (**G. 15**) mimarisinde var olan detayları, Nakkaş A'nın betimlemesine (**G. 14**) göre daha gerçeğe uygun bir biçimde ele almıştır. Hamam kubbeleri üzerindeki camla kapatılmış aydınlatma gözlerini resimlemiştir. Nakkaş B'nin figürleri, Nakkaş A'ya nazaran (**G. 10** ve **G. 11**) daha iridir. Nakkaş A ise diğer sanatçıya nazaran daha ince bir işçilikle çalışmıştır. Yüzleri betimlemekte (**G. 12**, **G. 16**) çok mahirdir. Çok ince taranmış sakallar ve bıyıklar ve özellikle yüz tipolojisindeki çeşitlilik onun en bariz vasfıdır. İnce, uzun ve narin figürleri vardır. Her iki sanatçı metinle çok uyumlu resimler üretmiştir. Hikâyede yer alan detaylar Osmanlı resim dünyasının hazır imgeleriyle bütünleşerek resimlenecek yüzeye aktarılmıştır.

Kırk Vezir Hikâyeleri minyatürleri iki sahne hariç ikonografik açıdan özgündür. Minyatürler içinde İslam resminde daha önce var olan bir ikonografinin tekrar edildiği sahnelerden ilki Hz. Musa'nın Uc bin Unk'u mucize ile yenmesine ait (**G. 20**, **G. 21**) tasvirlerdir. Dev Uc ile Hz. Musa arasındaki mücadelenin tasvirine ilişkin ilk örnekler İslam sanatında XIV. yüzyıla kadar gitmektedir. *Kırk Vezir Hikâyeleri* tasvirleri içinde Şah Cefekân'ın karısının şehzadeyi kandırmaya çalıştığı sahneler (**G. 10, G. 11**) ikonografik açıdan *Sinbadnâme'*deki bir minyatür ile yakınlık göstermektedir. *Sinbadnâme* çerçeve hikâyelerin konuları açısından *Kırk Vezir Hikâyeleri* ile çokça benzeşen edebi bir eserdir.



G. 39. Cariyenin şehzadeyi baştan çıkarmaya çalışması, *Tuhfetü'l Ahyar*, Walters Art Gallery Baltimore, [W 622, 12a], G. Renda, 2004, s. 312.

Osmanlı sanatında şu ana kadar bilinen resimli tek *Sinbadnâme* çevirisi Baltimore'da Walters Art Gallery'de W.662 numarada *Tuhfetu'l Ahyar* ismiyle kayıtlı nüshadır. Eserin colofonu yoktur.[60] *Sinbadnâme*'de yer alan bir minyatürde (**G. 39**), şehzade haremde bir taht üzerinde oturmaktadır, tahtın önünde diz çökmüş cariye ise onun eteğini tutmaktadır. Sahnede şehzadenin konuşmama sebebini öğrenmek isteyen şahın hanımlarından veya cariyelerinden birinin, şehzadeye duyduğu aşkı itiraf etme anı betimlenmiştir. Hikâyeye göre cariye, şehzadeye eğer bu durumu itiraf ederse onu kral yapabileceğini söyler. Konuşmaması gereken şehzade o an gaflete düşerek bu işin nasıl olacağını sorar. Cariye, "padişahı zehirleyerek" diye cevap verir.[61]

Kırk Vezir Hikâyeleri'nin her iki nüshasının minyatürlerinde, ortak ikonografyayı paylaşan on minyatür mevcuttur. İstanbul nüshasında çerçeve hikâyeye ayrılmış iki minyatür (**G. 10**, **G. 12)** bulunurken, eserin Uppsala nüshasında çerçeve hikâyenin girişi, ilerleyişi ve sonuç anı betimlenerek, bir anlamda tüm "macera"

60 Günsel Renda, "Sinbadnama: An Early Ottoman Illustrated Manuscript Unique in Iconography and Style," *Muqarnas* 21 (2004), 311.

61 Renda, "Sinbadnama: An Early Ottoman Illustrated Manuscript Unique in Iconography and Style," 314.

okuyucunun imgelemi gözetilerek, resim diliyle özetlenmiştir. Uppsala nüshası minyatürleri, Şah Cefakan'ın karısının şahı aldatma teşebbüsü ve şehzade tarafından bu durumun reddedilmesi ile başlamış (**G. 11),** hatunun eline yüzüne kan bulaştırarak şehzadeyi şaha şikâyet etmesi (**G. 13**) ve şahın şehzadesini cellat önüne çıkarmasıyla (**G. 30**) devam etmiştir. Son olarak şahın tekrar idam kararı vermesi üzerine, üstadın gelerek şehzadeyi cellattan kurtarma sahnesi (**G. 34**) ile son bulmuştur. Fakat eserin İstanbul nüshasında çerçeve hikâyeye ayrılmış sadece iki sahne (**G. 10, G. 12)** mevcuttur.

Kırk Vezir Hikâyeleri'nin her iki nüshasında yer alan minyatürlerde bir diğer ikonografik kategori keramet sahneleridir. İşrakilik düşüncesinin en büyük filozoflarından Şeyh Şehabeddin Sühreverdî'nin, bir leğen suyun içinde var ettiği bir dünyada Mısır sultanına evleneceği kadını aratması konulu minyatürler (**G. 14**, **G. 15**) keramet ikonografisine aittir.

Sonuç

Kırk Vezir Hikâyeleri'nin İstanbul ve Uppsala nüshasındaki minyatürler üslup özellikleri açısından, Nakkaş Osman ve onunla birlikte çalışan sanatçıların, Osmanlı sarayı için resimlediği *Şehinşahnâme I.* [İÜK F. 1404] ve *Surnâme-i Hümayun*'un [TSMK, H.1344] tasvirleriyle benzerlik göstermektedir. Bu iki eserin sırasıyla 1581 ve 1582 yıllarına ait olması *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin tarihsiz İstanbul nüshasının da 1580'li yıllarda hazırlanmış olabileceğini düşündürmektedir. *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nin Osmanlı sarayının içinde okunduğuna dair kayıtlar, hem İstanbul nüshası hem de 1586-87 tarihli Uppsala nüshasının Sultan III. Murad döneminde, saray için hazırlanmış olma ihtimalini güçlendirmektedir. Üzerinde III. Selim'e ait vakıf mührünü taşıyan *Kırk Vezir Hikâyeleri* İstanbul nüshası minyatürleriyle Uppsala nüshası minyatürleri arasındaki ikonografik ortaklık ve üslup benzerliği, iki nüshanın birbirine yakın bir tarihte üretildiği fikrini desteklemektedir.

Kırk Vezir Hikâyeleri'nde bilgeliğin temelini oluşturan adalet kavramı vezirler, hilekârlık ve kötülük de çoğunlukla kadın karakterler tarafından temsil edilmektedir. Peygamber hikâyeleri, tanınmış sufiler, yöneticiler ve filozofların hikâyelerinin anlatıldığı çerçeve hikâye içindeki iç hikâyeler doğru ve iyi davranışların seçilmesinin önemini işaret eden nasihatlerle sonlandırılmaktadır. Bu nasihatlerin içinden süzüldüğü hikâyeleri tasvir eden *Kırk Vezir Hikâyeleri* minyatürleri, ikonografik açıdan özgündür ve Osmanlı minyatüründe nasihatname ikonografisinin temsilcileridir. *Kırk Vezir Hikâyeleri* minyatürleri arasında Şeyh Şehabeddin Sühreverd-i Maktül'ü, İbn Sina'yı ve bu iki filozof dışında Gazneli Mahmud ve has adamı Ayaz'ı gösteren sahneler sadece Osmanlı minyatürü değil, İslam resmi açısından özgün örneklerdir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Apaydın, Yunus. "Adalet Nedir? Mahiyet ve Keyfiyet." *Bilimnâme* 35 (2018/1): 267-296.

Bağcı, Serpil, Filiz Çağman ve Günsel Renda ve Zeren Tanındı. *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006.

Bayat, Ali Haydar. "Türk-İslam Toplumlarında İbn Sina Hikâye ve Fıkraları." *Uluslararası İbn Sina Sempozyumu Bildiriler*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Kütüphane, 1984, 575-585.

Birinci, Aziz. "Kırk Vezir Hikâyeleri İnceleme Metin Sözlük." Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2012.

Bozkurt, Nebi. "Uc b. Unuk." *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.* 42. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2012, 34-35.

Deny, Jean. "Shaikhzade." *E. J. Brill's First Encylopedia of Islam 1913-1936*. 8. Leiden: E. J. Brill, 1987, 284.

Erünsal, İsmail. *Kütüphanecilikle İlgili Metinler ve Belgeler*. 2 cilt. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1982.

Fetvacı, Emine. *Sarayın İmgeleri Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih*. Çev. Nurettin Elhüseyni. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.

Fidan, Gülşah Gaye. "Sinbadnâmelerden Hareketle Çerçeve Hikâye Geleneğinde Metinlerarasılık: Tutî Hikâyesi Örneği. " *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 8 (2012): 67-88.

Fisher C. G. ve A.W. Fisher. "Topkapı Sarayı in the Mid-Seventeenth Century: Bobovi's Decription." *Archivum Ottomanicum Anno* 10, 1985 [1987]: 5-83.

Gibb, Elias John Wilkinson. *The History of Forty Vezirs or The Story of The Forty Morns and Eves*. London: Lowe Brydone, 1886.

İlhan Kutluer. "Sühreverdî Maktül." *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 38. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2010, 36-40.

İz, Fahir. *Eski Türk Edebiyatı'nda Nesir XVI ve XIX. Yüzyıl Ortasına Kadar Yazmalardan Seçilmiş Metinler*. İstanbul: Osman Yalçın Matbaası, 1964.

Gutmann, Joseph ve Vera Basch Moreen. "The Combat Between Moses and Og in Muslim Miniatures." *Bulletin of The Asia Institute* I (1987): 111-122.

Kafesoğlu, İbrahim. " Mahmud Gaznevî." *İslam Ansiklopedisi: İslam Alemi Tarih, Coğrafya, Etnografya ve Biyografya Lugatı.* 5/1. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1987, 173-183.

Kavruk, Hasan. "Kırk Vezir Hikâyelerinde Kadın." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 30 (2003): 263-303.

Kızıltan, Mübeccel. "Kırk Vezir Hikâyeleri." Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1991.

Kızıltan, Mübeccel. "Kırk Vezir." *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 25. Ankara: Türkiye

Diyanet Vakfı, 2002, 474-475.

Kut, Günay. *Yazma Eserlerde Vakıf Mühürleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1984.

Mahir, Banu. *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005.

Merçil, Erdoğan. "Mahmûd-ı Gaznevî." *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 27. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2003, 362-365.

Muhammed b. Muhammed b. Hüseyin Mevlânâ Celaleddin-i Rumî, *Mesnevi Tercümesi ve Şerhi*. Tercüme ve Şerh Abdülbaki Gölpınarlı. V-VI cilt. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1984.

Onay, Ahmet Talat. *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*. Haz. Cemal Kurnaz. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 1993.

Renda, Günsel. "Sinbadnama: An Early Ottoman Illustrated Manuscript Unique in Iconography and Style." *Muqarnas* 21 (2004): 311-322.

Sazyek, Hakan. *Roman Terimleri Sözlüğü Roman Sanatından Yüz Terim*. Ankara: Hece Yayınları, 2015.

Şenocak, Ebru. "Halk Muhayyilesinde İbn Sina ve Hayatı Hakkında Anlatılan Efsaneler." *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi* 8 (2016): 159-168.

Tanındı, Zeren. "Sultanlar, Şairler ve İmgeler; Şehnâme-i Firdevsî'nin Mukaddimesi'nin Resimleri." *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 15 (2008/2): 267-296.

Timurtaş, F. Kadri. "Türkiye Edebiyatı." *Türk Dünyası El Kitabı* Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1976.

Tornberg, Carows Johannes. *Codices Arabici, Persici et Turcici Bibliotecæ Regiae Universitatis Upsaliensis*. Osnabrick: Biblio Verlag, 1988.

Uludağ, Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2012.

Zal, Ünal. "Kırk Vezir Hikâyelerinin Karşılaştırılması (Uppsala ve İstanbul Metinleri)." *Turkish Studies* 10/12 (2015): 1275-1318.

Kırk Vezir Hikâyeleri. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T. 7515, 1a-160a.

Kırk Vezir Hikâyeleri. Uppsala Üniversitesi Kütüphanesi, Vet.38, 1a-164a.

https://www.alvinportal.org/alvin/view.jsf?dswid=7475&searchType=EXTENDED&query=+forty+viziers&aq=%5B%5B%7B%22A_FQ%22%3A%22+forty+viziers%22%7D%5D%5D&aqe=%5B%5D&af=%5B%5D&pid=alvin-record%3A14015&c=1#alvin-record%3A14015 Erişim Tarihi 08.02.2019.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Art-Sanat

Art-Sanat, 13(2020): 245–259

DOI: 10.26650/artsanat.2020.13.0010
http://dergipark.gov.tr/iuarts

Başvuru: 04.07.2019
Revizyon talebi: 16.12.2019
Son revizyon teslimi: 27.12.2019
Kabul: 21.01.2020

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesinde Bulunan İki Adet Yazma Kur'an-ı Kerim Cüzünün Tezhip Sanatı Bakımından Değerlendirilmesi*

Evaluation of Two Qur'an Manuscript Sections at Kastamonu Manuscripts Library in Regard to their Illuminations

Yıldırım Karadeniz**

Öz

Türkiye ve Dünya'daki kütüphaneler, müzeler ile özel kurum ve şahısların koleksiyonlarında bulunan el yazmaları, Türk-İslam uygarlığıyla diğer uygarlıkların bilim, kültür ve sanat çevrelerini yakından ilgilendirmesi bakımından oldukça önemlidir. Yazmaların araştırılması ve incelenmesi konusu son yıllarda önem kazanmasına rağmen yine de çalışmalarda arzu edilen ilerleme sağlanamamıştır. Bu çalışmada, *Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesi*'nde bulunan 2161 ve 2163 envanter numaralı iki adet yazma Kur'an-ı Kerim cüzünün tezhip sanatı bakımından ele alınarak tanıtılması amaçlanmıştır. Kütüphanede bulunan cüzler tezhip özellikleri bakımından dikkat çekicidir. Cüzlerde görülen tezhiplerin benzer örnekleri 16. yüzyıl el yazmalarındaki tezhiplerde görülmektedir. El yazmalarında görülen tezhipler içinde cüzlerdeki surebaşı ve unvan sayfası tezhipleri önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda Kastamonu'daki cüzlerin çok kaliteli ve sanatsal aydınlatmaya sahip oldukları ve herhangi bir araştırmaya tabi tutulmadıkları görülmektedir. Makalede cüzler tezhip açısından incelenerek dönem özelliklerinin ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler
Kastamonu, El yazması, Cüz, Kur'an-ı Kerim, Tezhip

Abstract

Manuscripts in libraries, museums, and collections of private institutions and individuals in Turkey and around the world are of great importance as they have a close connection with science, culture, and art circles of Turkish Islamic Civilization and other civilizations. Although the research and review of manuscripts has increased in recent years, the desired progress has not yet been achieved. This study aims to review and introduce, in terms of the art of illumination, two manuscriptes Juz' of the Qur'an in the Kastamonu Manuscript Library with the inventory numbers 2161 and 2163. These works in the library are remarkable in terms of their illumination characteristics. Similar examples of illuminations seen in the Juz' are seen in illuminations in 16th century manuscripts. Among the illuminations seen in the manuscripts, those at the beginning of Suras and on colophons occupy an important place. In this context, it is seen that the juzs in

* Bu makale, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Sanat Dalında, Doç. Dr. Mehmet Memiş'in danışmanlığında, Yıldırım Karadeniz tarafından hazırlanmakta olan "Süleymaniye, Kastamonu ve Çorum Hasan Paşa Yazma Eserler Kütüphanelerinde Bulunan Bazı Kur'an Cüzlerinin Kitap Sanatları Bakımından İncelenmesi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** **Sorumlu Yazar:** Yıldırım Karadeniz (Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Öğrencisi) ve (Öğr. Gör.) Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, Kocaeli, Türkiye.
E-posta: yildirim.karadeniz@kocaeli.edu.tr ORCID: 0000-0001-5214-5242

Atıf: Karadeniz, Yildirim. "Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesinde Bulunan İki Adet Yazma Kur'an-ı Kerim Cüzünün Tezhip Sanatı Bakımından Değerlendirilmesi." *Art-Sanat, 13* (2020): 245–259.
https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0010

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

Kastamonu have a very high quality of artistic illuminations and they have not been subject to any research. In this article, the characteristics of the period will be revealed by examining the Juz' in terms of illumination.

Keywords
Kastamonu, Manuscript, Qur'an sections, juz', Qur'an, İlluminated books

Extended Summary

This article deals with the Qur'an Juz' registered under the inventory numbers 2161 and 2163 in the Kastamonu Manuscript Library. Brief information about the general characteristics of the Juz' is given by explaining the current status of the Juz'. Since the study was on illuminations seen on the Juz', the binding and calligraphical characteristics of the Juz' were not included. However, there is brief information about the binding and calligraphy type of the Juz. The article generally consists of the presentation and analysis of the illuminations on the Juz'. The illuminations on the Juz' are compared with similar examples of the period and information is given about that period.

In this study, the Juz' were examined in terms of illumination characteristics, and the development of the art of illumination through the centuries was explained. The art of illumination has been carried out in different fields of application for centuries, with manuscripts being in the forefront, mostly those of the Holy Quran, and especially those within the Ottoman period. These illuminations, the earliest examples of which are seen in Qur'an manuscripts (half-titles, captions, the beginning of suras, colophons) from the Umayyad and Abbasid periods, have been developed and accessed today showing differences in each period. Many reasons have been given for the extent of the influence of the art of illumination, which has an important place in book arts and has an ancient history. The progress of this decoration style that emerged with the Uighur Turks in Central Asia and has been developing until today is also described. In this article, the stylized floral motifs used as ornamental elements in miniatures depicting the endowing of Manichaeist Uighur monks, which were found in Turfan excavations in Karahoca in Central Asia, and their use in the art of illumination in later periods, is explained. The art of illumination, which reached Anatolia with the Seljuks via Iran and brought with it the remnants of all civilizations that lived here before, continued to develop as the artists transformed these influences into their national tastes. It is possible that influences coming from the Far East and Iran at various intervals had an impact on these developments and styles, and the structures bearing the traces of Mamluk style in many parts of Anatolia were likely to have been built as a result of political and commercial relations. All the social and political changes that Mamluks and Ilkhanians, who had strengthened their military success with art, had undergone for centuries directly or indirectly influenced the culture and art of the

period of principalities. The clearest examples of this can be seen in the illuminations of the period. The legacy of Anatolian Principalities reached the highest level with new tastes from conquered territories in the 16th century. In terms of the art of illumination in Anatolia, the 16th century was a very productive period compared to the Seljuk period. During this period, illuminated manuscripts were written on religion, history, and physics, especially on the copies of the Qur'an and the works on sufism.

With the regular development of calligraphy in the copies of the Qur'an acquiring artistic qualifications, the first examples of decorations can be seen in the copies from the Late Umayyad-Early Abbasid period between the 8th and 10th centuries. In this research, the illuminations of the Holy Quran are paricularly emphasized to better understand the subject. This study aims to reveal the stylistic features of the manuscripts throughout the centuries and the stylistic differences and similarities in decoration seen from the past to the present are mentioned. When the binding and illumination characteristics of the Juz' in this study are examined, it can be seen that they are in the style of Herat and Shiraz in the Safavid period at the end of the 15th century and the beginning of the 16th century, and this period has been emphasized in this article. In addition, the characteristics of illuminations in the 15th and 16th century manuscripts are explained. The illuminations in the beginning of suras, which were perfected from the 15th century to the second half of the 16th century, are mostly seen in the copies of the Qur'an written and illuminated in the Iranian region. Illuminations in the beginning of suras, the beginning of the Juz, or on colophons were used in crown, dome, and ink forms. Manuscripts of this period and especially the Safavid period are examined, and an attempt is made to Show the similarities with the juz' which are discussed in the article. The forms seen in the Safavid manuscripts in illuminations in the beginning of suras and on colophons are explained. The illumination characteristics of each work ware analyzed in detail under separate titles. In the part of evaluation of the Juz', we observe that especially the multi-colored style of binding of the Juz' had close similarities with those made in the Safavid period Herat and Shiraz school. The color, pattern designs, and the sheet used in the illuminations on the colophons of the works have a stylistic unity with those seen in the illuminations of the Safavid period manuscripts. The crochets used in the illuminations of the Juz' also reflect the examples of crochets on illuminations from the Safavid period. In the illuminations of between 11th-14th centuries and the 17th and 18th centuries, the examples of the patterns crocheted directly on drawing rulers with imperfect workmanship were also found. However, in the 16th century, when the art of illumination was at its peak, crochets has crowned illuminations in the beginning of suras, always drawn parallel to the border on the vault with magnificent patterns and craftsmanship.

By way of conclusion, when the illuminations of the Qur'an Juz' with inventory numbers 2161 and 2163 in the Kastamonu Manuscripts Library were considered wit-

hin the framework of a book arts discipline, it was seen that they were quite artistic and elegant. When the illuminations of the works were examined in terms of color, motif, composition, and craftsmanship, it was noteworthy that they reflected the understanding of art in the illuminations made in the first half of the 16th century, reminding us especially of the illuminations in Safavid writings made in Herat. The use of gold and blue together in the Juz', Hatayi group motifs on very thin branches, sheets with tile red, gold, and black background, especially the floral inside casing on black background seen in the Juz with the inventory number 2163, can be said to be stylistic features of the Safavid period Herat illuminations. Hence, the fine craftsmanship and perfect color harmony seen in the illuminations throughout the 16th century as well as the illumination style of the manuscripts made in Herat in the 16th century are present in these Juz'. Therefore, it was concluded that these Juz' might have been written under the influence of the Herat school in the first half of the 16th century.

Giriş

Tezhip, Arapça "Zehep" kelimesinden gelmektedir ve "altınlamak" anlamındadır. Tezhip sanatı farklı uygulama alanlarında kullanılmıştır. Özellikle Osmanlı dönemiyle birlikte el yazmaları, bunların içinde de Kur'an-ı Kerim'ler tezhip sanatının kullanıldığı yerlerin başında gelmektedir.[1] İlk yazma eserleri M.S. 8. yüzyılda sanat alanında önemli gelişmeler göstermiş olan Uygurlara aittir. M.Ö. 1. yüzyıldan M.S. 13. yüzyıla kadar Orta Asya'da hüküm süren Uygurların duvar resimleri yanında değerli el yazmalarının da olduğu bilinir. Orta Asya'da Uygurlarla ortaya çıkmış olan tezyini motifler, yine Uygurlar aracılığıyla diğer Türk devletlerine geçerek günümüze kadar ilerleyerek gelmiştir.[2] Orta Asya'da Karahoça'da yapılan Turfan kazılarında bulunan, vakıf yapan Maniheist Uygur Rahiplerinin tasvir edildiği minyatürlerde süsleme ögesi olarak kullanılan stilize edilmiş bitkisel motifler daha sonraki dönemlerde karşımıza çıkan bitki kökenli motiflerin öncüsüdür.[3]

Kur'an-ı Kerim nüshalarındaki, Mushaf hattının düzenli olarak geliştirilmesi ve sanat yönünden de nitelik kazanmasıyla beraber ilk tezyinat örneklerini Geç Emevi-Erken Abbasi dönemi dediğimiz, VIII.-X. yüzyıllar arasında istinsah edilen Kur'an-ı Kerim nüshalarında görülmektedir.[4] "Türk ve İslam Eserleri Müzesi Şam Evrağı belgeleri arasında bulunan bir cüzün tezhipleri ilk örnekler arasında sayılabilir."[5] Selçuklularla İran üzerinden Anadolu'ya ulaşan ve burada daha önce yaşamış tüm medeniyetlerin kalıntılarını taşıyan tezhip sanatı, onu uygulayan sanatkârların bu etkileri kendi millî zevklerine dönüştürmesiyle gelişimini sürdürmüştür. Bu gelişme ve üslupların doğuşunda Uzakdoğu ve İran'dan çeşitli aralıklarla gelen tesirler[6] etkili olmuştur ve Anadolu'nun pek çok bölgesinde Memlûk üslubundan izler taşıyan yapıların, bu siyasi ve ticari ilişkiler neticesinde inşa edilmiş olması muhtemeldir. Askeri başarılarını sanatla kuvvetlendirmiş olan Memlûklar ile İlhanlıların yüzyıllar içerisinde geçirmiş oldukları tüm sosyal ve siyasal değişimler, Beylikler döneminin kültür ve sanatını dolaylı veya doğrudan etkilemiştir. Bunun en net örnekleri dönemin tezhiplerinde görülmektedir.[7] Anadolu Beylikler döneminde yapılan tezhipler daha kabadır; münhaniler ve satır aralarında beynesutur bu dönemdeki bezemelerde görülmektedir.[8]

1 İlhan Özkeçeci, *Türk Sanatında Tezhip* (İstanbul: Yazıgen Yayınevi, 2007), 29-32.

2 Şule Pamuk, "Tezhip," *Klasik Sanatlar Yıllığı 2013* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2014), 210-211.

3 Faruk Taşkale, "Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk," *El Sanatları Dergisi* 9 (2010), 6-7.

4 Ali Fuat Baysal, "Mushaf Tezyinatının Tarih İçindeki Gelişimi," *Marife Dini Araştırmalar Dergisi* 3 (2010), 366.

5 Zeren Tanındı, "Kur'an-ı Kerim Nüshalarının Ciltleri ve Tezhipleri," *1400. Yılında Kur'an-ı Kerim* (İstanbul: Antik A.Ş. Kültür Yayınları, 2010), 90-121.

6 F. Çiçek Derman, "Tezhip Sanatında Üslûplar ve Sanatkârları," *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 41 (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 65-68.

7 Zeynep Demircan Aksoy, "İlhanlı ve Memlûk Etkileşiminde XIV. Yüzyıl Anadolu Türk Tezhip Sanatı," *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 29 (2014), 266.

8 Pamuk, "Tezhip," 210-211.

XIV. yüzyıl Anadolu tezhip sanatı bakımından, Selçuklu dönemine göre oldukça verimlidir. Bu dönemde Kur'an-ı Kerim nüshaları ve tasavvuf konulu eserler başta olmak üzere, din, tarih, matematik, fizik, kimya ve aşk konularında tezhipli yazmalar yapılmıştır.[9] Bunlardan günümüze ulaşan birçok el yazması eser, yurt içi ve yurt dışındaki müze ve koleksiyonlarda bulunmaktadır. Bu nadir ve kıymetli eserler, içerikleriyle dönemin din, bilim ve edebiyat tarihine ışık tutarken, aynı zamanda eserlerin cilt, hat, minyatür ve tezhip özellikleri Anadolu Türk kitap sanatlarının erken dönemleri hakkında önemli bilgiler vermektedir.[10] Serlevha, unvan sayfası, sure başı tezhipleri Kur'an-ı Kerim tezyinatının ana unsurlarıdır. Bu tezhiplerin boyut ve bezemeleri birbirinden farklı özellikler gösterir. Serlevha tezhibi karşılıklı çift sayfa olarak *Fatiha* ve *Bakara* suresine ait ayetleri içerir. Sure başı ise yatay dikdörtgen paftalar halinde olup sureye dair bilgiler, tezhipli alan içerisindeki paftalı alana yazılır. Sure ismi ve numarası yazma geleneğinin bu yüzyıllardan itibaren şekillendiği söylenebilir. "14. yüzyıla gelindiğinde usta sanatçılar tarafından yapılan tasarımlarla büyük boyut tezhip örneklerinin İlhanlı ve Memlûk müzehhipleri tarafından yapılmıştır. Bu tezhip örnekleri Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde TSMK. EH.249 envanter numarasına kayıtlı olup tezhiplerini müzehhip Muhammed b. Aybak'n yaptığı Kur'an cüzünde görülmektedir."[11] **(G. 1.)**



G. 1. Levha tezhip, TSMK. EH.249, 1b-2a., (Z. Tanındı, *Hat ve Tezhip Sanatı*, 2009, 250)

9 Aksoy, "İlhanlı ve Memlûk Etkileşiminde XIV. Yüzyıl Anadolu Türk Tezhip Sanatı," 266.

10 Zeynep Demircan Aksoy, "XIV. Yüzyıl Anadolu Türk Tezhip Sanatı Tasarımları" (Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2010), 58.

11 Zerrin Tanındı, "Başlangıcından Osmanlıya Tezhip Sanatı," *Hat ve Tezhip Sanatı* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009), 249-250.

Dönemin tezhiplerinde görüleceği gibi tezyinatta rumi kompozisyonlar ve ağırlıklı olarak altın kullanılmıştır. Eserlerdeki tezhipli alanlarda, lacivert zemin üzerine altınla rumi kompozisyonlar yapıldığı görülmektedir. Eserlerdeki en önemli özelliklerinden biri de yazı zeminine tezyinat yapılma geleneğidir. Yazı zeminine yapılan tezyinat geleneği Osmanlı klasik döneme kadar hemen hemen tüm serlevha formundaki sure başı ve unvan sayfası tezhiplerinde uygulanmıştır. Bu gelenek XV. yüzyılın sonlarına kadar sürmüş, XVI. yüzyıl Osmanlı klasik dönem eserlerinde çok nadir kullanılmıştır.[12] Makalenin başında değinilen Mushaflardaki bezeme alanlarıyla cüzlerdeki tezhipli alanlar arasında bazı farklılıklar görülmektedir. Cüzlerde, Kur'an-ı Kerimlerdeki serlevha tezhibi yerine cüzün ilk sahifesinde ilahi metnin üst kısmına dolgun bezeme yapılmıştır. Bu alanlara sure başı, cüz başı, fasıl başı veya unvan sahifesi tezhibi denilmektedir.[13] Sure başı tezhiplerinin sayısı cüzdeki surelerin sayısına bağlıdır. Serlevha ve sure başı tezhibi renk, desen ve motif bakımından zahriye tezhibiyle uyum içinde olmalıdır.[14] 15. yüzyıl Fatih Sultan Mehmed döneminde yapılan eserlerde çok sık görülen sure başı tezhiplerinde ana zemin rengi olarak kobalt mavisi, altın ve mavinin tonlarının yanı sıra kiremit kırmızısı ve siyah da en çok kullanılan renklerdir.[15]

Osmanlı Tezhip sanatının bir ekol niteliği yansıtan ilk önemli dönemi Fatih Sultan Mehmed'in (1451-1481) saltanat yıllarına rastlamaktadır. Bu döneme ait çok sayıda el yazması eser, başta Topkapı Sarayı ve Süleymaniye Kütüphanesi olmak üzere çeşitli müze ve kütüphanelerde bulunmaktadır.[16] Fatih, dinî ve ilmî eserleri kendi hususi kütüphanesi için bilinen hattatlara istinsah ettirmiş, yine tanınmış müzehhiplere bu eserlere Selçuklu bezeme üslubundan alınan ilhamla Türk zevkine yakışan bir şekilde tezhip yaptırmıştır. Fatih, bir nakışhâne kurdurmuş, nakışhânenin başına Özbek asıllı Baba Nakkaş'ı getirmiş ve sarayda güçlü bir sanat merkezi oluşturmuştur.[17] Fatih devri tezhipleri, Türk tezhip tarihinde tamamen ayrı bir ekolün eserleridir. Bu devrin tezhipleri, özellikle zahriye, temellük, kitabe ve başlık, hatime, yazılı ve yazısız, renkli renksiz halkari metin aralarında, kap ve miklablarda, ayrıca kap içlerinde görülmektedir.[18] 15. yüzyılın ikinci yarında üsluplaştırılmış çiçek motifleri ve renklerdeki zenginlik yaygınlaşmış, taç yapraklar içe kıvrılmış, hatayi motifleri kullanılmış, tığlar sade ve geometrik şekillerden oluşmuştur.[19] Fatih devri kitap başlıkları devrin tezhip özelliklerine sahip olup mihrap formunda ucu ince tığlarla biten şekillerde

12 Tanındı, "Başlangıcından Osmanlıya Tezhip Sanatı," 243-282.

13 M. Uğur Derman, *Doksandokuz İstanbul Mushafı* (İstanbul: Türk Petrol Vakfı, 2010), 18.

14 Gülnur Duran, "Serlevha," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 36 (İstanbul: TDV Yayınları, 2009), 567-569.

15 Duran, "Serlevha," 568.

16 Faruk Taşkale, "Tezhip Sanatı ve Tezhip Sanatçısı Rikkat Kunt" (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 1990.

17 İsmet Binark, "Tezhip Sanatı ve Kitapçılık Tarihimizde Fatih Devri Tezhipleri," *Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Türk Kültürü Aylık Dergisi* 75 (1969), 225.

18 Binark, "Tezhip Sanatı ve Kitapçılık Tarihimizde Fatih Devri Tezhipleri," 225.

19 Duran, "Serlevha," 568.

değil, sayfanın enine uzanan uzun dikdörtgenler şeklinde yapılmıştır.[20] 15. yüzyılda, özellikle Fatih Sultan Mehmed himayesindeki saray nakkaşhânesinde, Türk tezhip üslubu oluşturulmuştur.[21] 15. yüzyıldan 16. yüzyılın ikinci yarısına kadar en mükemmel hâlini almış olan sure başı tezhipleri daha çok İran bölgesinde yazılıp tezhiplenmiş Mushaflarda görülmektedir.[22] Sure başı tezhipleri, yazı alanın en üstünde yer alan ve tığlarla neticelenen dış pervaz formuna göre sınıflandırılır.[23]

2161 Envanter Numaralı Kur'an Cüzü Tezhip Özellikleri

Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesi'nde bulunan 2161 envanter numaralı cüz, 105x150-185x250 mm ölçülerindedir ve 7 satırdan ve 20 sayfadan oluşmaktadır. Eserin cildi mülemma şeklinde yapılmıştır. Reyhani hattıyla yazılmış olan cüzün üzerinde hattat ismi ve istinsah tarihi yoktur. 2161 envanter numaralı Kur'an-ı Kerim cüzü *Bakara* suresi 142. ayetten başlayıp 252. ayetle bitmiştir. Yazma eserdeki tek tezhipli bölüm 25b sayfasında görülmektedir. Cüzün unvan sayfa tezhibi yazının hemen üst kısmında dikdörtgen alanda iklil levha formunda tasarlanmıştır. Bu alanın hemen üzerinde bitişik olarak yapılan fakat cetvellerle birbirinden ayrılmış altın cetvelin taç formu bir diğer iklil levha formu cüzün tezhipli sayfasını oluşturmaktadır. Cüzün tezhibi oldukça başarılı ve ince bir işçiliğe sahiptir **(G. 2).**



G. 2. Kur'an-ı Kerim cüzünün sure başı tezhibi, Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesi / 2161, 25b.

20 Binark, "Tezhip Sanatı ve Kitapçılık Tarihimizde Fatih Devri Tezhipleri," 226.

21 Atanur Meriç, "Geleneksel Türk Süsleme Sanatları (Minyatür-Tezhip-Hat)," *Vakıf ve Kültür Dergisi* 2 (1998), 53-54.

22 Duran, "Serlevha," 568.

23 Baysal, "Mushaf Tezyinatının Tarih İçindeki Gelişimi," 372.

Dikdörtgen şeklindeki iklil levha formunun ortasında zemini silme altın paftanın sağında ve solunda salbek şekline benzeyen küçük paftalar görülmektedir. Ortadaki paftanın üzerine "üstübeç" denilen beyaz mürekkeple hat yazılmıştır. Bilhassa mushafların sure başlıklarında altın zırnık[24] yerine üstübeç kullanılmaktadır. Üstübeç mürekkebi de zırnıkla aynı usulle yapılır.[25] Zemin üstüne beyaz renkle yazı yazılmasında kullanılır. Bunun sebebi muhtemelen hem lâcivert hem de altın zemin üzerinde zer mürekkebe göre daha dikkat çekici bir renk olmasıdır. Bu salbek formuna benzeyen paftaların zeminine de altın sürülerek üzerine açık mavi renkte "çift tahrir" tekniğinde ortabağ ve rumi motiflerinin oluşturduğu ½ simetrili desen kompozisyonu yapılmıştır. Paftaların etrafına beyaz iplik üzerine basit zencerek yapılmış, ipliklerin çevrelediği paftalar bu beyaz ipliklerle paftaları birbirine bağlarken dairesel alanlar oluşturmuştur. Dairesel paftaların zemini siyah renkte boyanarak içine beyaz ve turuncu renk penç motifi yapılmıştır **(G. 3)**.



G. 3. Unvan Sayfası tezhibi detayı, Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesi / 2161, 25b.

İklil sure başı sayfasının ortasındaki paftalı alanlar kitabeli zencereğe benzediği için kitabeli zencerek de denilmektedir. Özellikle kenar bezemelerinde görülen klasik bir üslup olan kitabeli zencerek, daha çok ara suyu olarak yapılmıştır.[26] Kitabeyi hatırlatan uzun ve büyük olan bu paftalar genellikle tezhipli alanla yazılı alanı birbirinden ayırmak için yapılmıştır ve bu bölümlere "ara suyu" veya "bordür" de denilmektedir. Araştırmalarda, tezyinatta çoğunlukla hatayi ve rumi motifli bağımsız desenlerin yapıldığı[27] belirtilmektedir. Ancak nadiren de olsa cilt kapaklarının tezyinatlarında hat yazılmış olan kitabeli zencerekler de görülmektedir.

24 "Zırnık adıyla bilinen tabiattaki arsenik sülfür taşının ezildikten sonra Arap zamkı mahlûlü ile karıştırılmasıyla sarı renkli, ancak çabuk solan bu mürekkep elde edilir. Bunun turuncu renkli bir cinsi de altınbaş zırnığı adıyla bilinir, ondan da mürekkep yapılır. Zırnık mürekkeb celî hatların kalıplarını yazmakta kullanılır." Bkz. Uğur Derman, "Mürekkep," *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,* c. 32, (İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2006), 46-47.

25 Uğur Derman, "Mürekkep," 46-47.

26 İnci A. Birol, *Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017), 196. Bkz. Birol, "Türk Tezhip Sanatında Desen," *Hat ve Tezhip Sanatı* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009), 489-502.

27 Birol, *Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı,* 196.

İklil formunda yapılan sure başı tezhipli bölümün paftalı alanının dışına mavi renk üzerine hatayi rubu motiflerin ve yaprakların oluşturduğu ½ simetrili kompozisyon tasarlanmıştır. Hatayi grubu motifler, kiremit kırmızı, beyaz ve sarı renkte boyanarak altın dallar ve yapraklar çift tahrir tekniğinde yapılmıştır. Özellikle 16. yüzyılda yapılan tezhiplerin karakteristik özelliği olan çok ince dallar ve kaliteli işçilik burada da görülmektedir. İklil levhanın uzun kenarlarında cetvele bitişik rumi motifiyle oluşturulan su yeşilinde iplik paftalar yapılmıştır. Paftaların zemini kiremit kırmızısı renginde boyanarak üzerlerine çift tahrir tekniğinde hatayi grubu motifler uygulanmıştır. İklil levha formunda yapılan alan beyaz, turuncu ve mavi renk olmak üzere yaklaşık 2 mm'lik cetvellerle son bulmuştur. Cetvellerden beyaz ve mavi renkte olanların üzerine basit zencerek yapılmış, turuncu olanaysa bunlardan farklı olarak tekli (tek sıra tam noktalı) zencerek ara suyu deseni çizilmiştir.[28]

Cüzün (25b) unvan sayfasının taç şeklinde iklil levha formundaki alanındaysa ikinci tezhip üslubu olan, zeminleri altın ve renkle boyanmış rumi, hatayi, yaprak motifleri ve dendanlarla paftalar oluşturulan simetrik kompozisyonlar yapılmıştır.[29] Beyaz ipliklerin dendanlarla oluşturduğu paftalı bölüm içinde altın zemin üzerinde hatayi grubu motifler çini bulutlarıyla[30] birlikte ½ simetrik desen tasarımı oluşturmaktadır. Kompozsiyon içindeki yapraklar ve dallar altınla çift tahrir tekniğinde yapılmıştır. Tığların olduğu iklil levha formundaki dikdörtgen alan üzerinde kubbe formun sağında ve solunda salbek şekline benzeyen iplik paftalar görülmektedir.[31] Paftaların zemini siyah renkte boyanmış, üzerinde beyaz renkte hatayi ve yaprak motifler çift tahrir tekniğinde yapılmıştır. Dikdörtgen formun kısa kenarlarında su yeşili renginde rumi motifiyle oluşturulan yarım paftaların turuncu renk zemini üzerine beyaz renkte hatayi motifi çizilmiştir. Paftaların dışındaki alanın zemini mavi renkte boyanarak üzerine S kıvrımlı tek dal iplik üzerinde yaprak ve hatayi grubu motiflerle serbest kompozisyon tasarlanmıştır. Sure başı tezhibi lacivert kuzu üzerine yapılan tığlarla son bulmuştur **(G. 4)**.

28 Birol, *Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı*, 239-240.

29 Gül Güney, "Manisa İl Halk Kütüphanesi 3136 Env. No'lu "Mushaf-I Şerif'in Tezhip Bakımından Değerlendirilmesi," *Sanat Dergisi* 19 (2011), 29.

30 Motif Simurg ve Ejderhaların boğuşması sırasında, hırs ve gazap hâli olarak burunlarından çıkan buharın ifadesi veya tabiattaki bulutların üsluplaştırılmasıyla çizilen münhani şekillerden meydana gelmektedir. Türklerde ise bulut motifinin çıkış noktası tabiattır. Özellikle Türk sanatında 15. yüzyıldan sonra önemli bir yere sahip olan motif 15. yüzyılda Herat ve Şiraz ekolünde sıkça kullanılmıştır. Türk sanatına Osmanlılar döneminde Timurlularla olan ilişkiler neticesinde Herat, Şiraz veya Tebriz ekolüyle gelmesi muhtemeldir. Bulut motifinin en parlak devri 16. yüzyılın ikinci yarısında İznik çinilerinde ve Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'nin kitap ciltlerinde ve tezhiplerinde görülmektedir. Sonuç olarak en güzel klasik örnekleri 16. yüzyılın ikinci yarısında verilmiş olan motif, aynı zamanda birçok alanda uygulanmış, özellikle Osmanlı İznik çinilerinde en parlak devrini yaşamıştır. Bkz. Abdulkadir Yılmaz, *Türk Kitap Sanatları Tabir ve Istılahları* (İstanbul: Damla Yayınevi 2004), 33-34; Ayrıca bkz. Aziz Doğanay, "Bulut Motifi," *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009), 467.

31 Güney, "Manisa İl Halk Kütüphanesi 3136 Env. No'lu "Mushaf-I Şerif'in Tezhip Bakımından Değerlendirilmesi," 29.



G. 4. Unvan Sayfası tezhibi detayı, Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesi / 2161, 25b.

2163 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerim Cüzünün Tezhip Özellikleri

Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesi'nde bulunan, 2163 envanter numaralı Kur'an-ı Kerim, 105x150 ve 185x250 mm boyutunda, reyhani hattıyla yazılmış olup satır sayısı yedidir. Makalede ele alınan aynı kütüphanedeki 2161 envanter numaralı cüzün cilt ve yazı özellikleriyle aynıdır. 2163 envanter numaralı cüz *Nisa* suresi 148. ayetle başlayıp *Maide* suresi 82. ayetle bitmektedir. Bu cüzün unvan sayfa tezhibi de yukarda ele alınan cüzle benzer özellikler göstermektedir. Unvan sayfası tezhibini yukardakinden ayıran en temel fark taç formunda yapılmamış olmasıdır. İklil formunda yapılmış olan tezhibin zemini mavi olup ½ simetrik kompozisyon özelliği göstermektedir. Turuncu ipliklerle oluşturulan paftalı alanların zeminine parlak sarı altın sürülerek üzerine açık mavi ve turuncu renk hatayi grubu motifler ile çift tahrir tekniğinde yapılan altın dallar ve yapraklar çizilmiştir. Ortadaki büyük paftalı alan içine beyaz mürekkeple cüzün numarası sülüs hatla yazılmış ve zeminine herhangi bir süsleme yapılmamıştır. Yazı zemininde tezyinatın yapılmaması özellikle XVI. yüzyıl eserlerinde görülmektedir. İklil levha tezhibi renk, kompozisyon ve işçilik bakımından oldukça niteliklidir. Tezhip deseni ½ simetrik kompozisyon özelliği göstermektedir. Tezyinatlı alanın zemini Osmanlı döneminin klasik zemin rengi olan mavi renkte boyanmıştır. Eserin unvan sayfa tezhibinde görülen bir diğer iklil levha formu da ½ simetrik kompozisyonlu olup mavi zemin üzerine hatayi gurubu motiflerin oluşturduğu desen tasarımıdır. Mavi zemin üzerinde turuncu ipliklerin oluşturduğu salbek formundaki altın zeminli paftalar görülmektedir. Altın zeminler üzerine açık mavi ve açık pembe renkte boyanan hatayi motifi, çift tahrir tekniğinde altın dal ve yapraklarla birlikte kompozisyon oluşturur. Diğer paftalı alansa su yeşili renginde rumi motifinden oluştuğu ve zemini kiremit kırmızısı alanın hatayi grubu motifler ve altın dallarla

bezendiği görülmektedir. Paftalı alanların dışında kalan bölümde mavi zemin üzerine hatayi grubu motifler kademeli olarak beyaz, kırmızı, sarı ve pembe renkte boyanmış ve yaprak ve altın dallarla kompozisyon oluşturulmuştur. İklil levha formundaki tezhipli alanların etrafını çevreleyen altın, açık yeşil, turuncu renk cetveller çekilmiş, iç ve dış cetveller arasına yaklaşık 5 mm kalınlığında siyah zeminli bordür yapılmıştır. Bordürün içi altın renkte tek dal iplik üzerine hatayi grubu motifler, kırmızı, beyaz, sarı, pembe renkte kademeli boyanarak serbest desen özelliği kazandırılmıştır. Eserin sure başı tezhibi lacivert kuzu üzerinde tığlar yapılarak sonlandırılmıştır. Tığlar tezhiplerle aynı dönemi yansıtmaktadır **(G. 5).**



G. 5. Unvan Sayfası tezhibi detayı, Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesi / 2163, 4b.

Değerlendirme

2161 envanter numaralı cüzün tezhip özellikleri incelendiğinde özellikle mülemma tarzdaki cildin Safevi dönemi Herat Şiraz ekolünde yapılanlarla benzerlikler gösterdiği görülmüştür. Eserin unvan sayfa tezhibinde görülen paftalama şekli göz önüne alındığında cüzün, Safevi dönemi yazma eserlerin tezhiplerinde görülen paftalama üslubunu yansıttığı söylenebilir. Cüzün tığları da eserin dönemi hakkında ipuçları vermektedir. Yine cüz Safevi dönemi tezhiplerinde görülen tığ örneklerini yansıtmaktadır. Tığlar, 11-14. yüzyıllar arasındaki ve 17-18. yüzyıllara ait tezhiplerde, tığların doğrudan cetvel üzerine işlenmiş deseni ve işçiliği mükemmel olmayan örneklerine de rastlanmaktadır.[32] Halbuki tezhip sanatının zirvede olduğu 16. yüzyılda tığlar, daima sınıra paralel çizilen kuzu üzerinde yer almış muhteşem desen ve işçiliğiyle sure başı tezhiplerine taç olmuştur.[33] Cüzün tığlarına bakıldığında 16. yüzyıldaki tığları yansıttığı söylenebilir.

32 Birol, *Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı*, 201.

33 Birol, *Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı*, 201.

2163 envanter numaralı el yazması cüzün, tezhip özelliklerine ve sayfa düzenine bakıldığında 2161 envanter numaralı cüzle aynı üsluba sahip olduğu, muhtemelen aynı dönemde, hatta aynı atölyede farklı sanatçılar tarafından yapıldığı söylenebilir. Cüzün tezhipleri oldukça kalitelidir. Tezhiplerin 16. yüzyılda Herat'ta yapılan yazmaların süsleme üslubunu hatırlatması, cüzün serin saray atölyelerinde bu ekolün etkisi altında yapılmış olduğunu göstermektedir. Özellikle eserin tığlarının 2161 envanter numaralı cüzün tığlarıyla aynı özellikleri yansıtması iki cüzünde aynı dönemde yapılmış olabileceğini düşündürmektedir. El yazması Mushaf cüzü benzer örneklerle karşılaştırıldığında cilt ve tezhip özellikleri, yapılan işçilik ve sayfa düzeni bakımından 16. yüzyılda Herat'ta yapılanlarla benzer özelliklere sahip olduğu sonucuna varılabilir.

Sonuç

Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesi'nde bulunan 2161 ile 2163 envanter numaralı Kur'an-ı Kerim cüzlerinin tezhipleri kitap sanatları disiplini içerisinde ele alındığında oldukça sanatsal ve zarif eserler olduğu görülmüştür. Eserlerin istinsah kaydının olmaması cüzlerin tarihlendirilmesi konusunda zorluklar yaratmaktadır. Tezhip özellikleri kesin bir tarih ortaya koymasa da cüzlerin yakın bir tarihte hazırlandığının tespitinde yardımcı olmuştur. İnce bir işçiliğe sahip olan cüzlerin sayfa düzeni, kullanılan renkler, motif ve kompozisyonlar Herat'ta yapılmış Safevi dönemi yazmalarını hatırlatmaktadır. Bu nedenle tezhip özelliklerine bakarak cüzlerin 16. yüzyılın başı Safevi Herat etkisinde yapılmış olabilecekleri kuvvetle muhtemeldir.

"Safevilerdeki kitap sanatları örnekleri Osmanlılarda olduğu gibi sadece sarayda yapılanlarla sınırlı kalmamış sanatçıların Herat, Şiraz ve Tebriz gibi şehirler arasında gidip gelerek çalışmalarının yanı sıra Osmanlı saray atölyelerine giderek buradaki sanatçıları da etkilemişlerdir."[34] Bu etkileşim saray nakkaşhânelerinde yapılan eserlerin tezhiplerinde ortaya çıkmıştır. Makalede ele alınan cüzlerin unvan sayfası, tezhiplerinde görülen altın ve mavinin yoğun şekilde bir arada kullanılması ve tezhiplerdeki paftalama şekli Safevi dönemi Herat tezhiplerinin üslup özelliklerindendir. Bu üslup benzerliği eserlerin aynı dönemde yapılmış olma ihtimalini güçlendirmektedir. Bu dönemdeki eserlerin tezhiplerinde kompozisyon ve işçilik yönünden bazı farklılıklar görülmektedir. Bunun sebebi Osmanlı dönemindeki nakkaşhâne geleneğinden kaynaklanmaktadır. Çünkü özellikle Osmanlılarda Fatih Sultan Mehmed, II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanat yıllarında nakkaşhâneler güçlenerek tezyini sanatlarda merkezi bir konuma ulaşmıştır.[35] Bu nedenle, yazma eserler tezhip özellikleri bakımından benzer ve farklı özellikler gösteren eserlerin aynı dönemde, hem aynı hem de farklı nakkaşhânelerde yapılabileceğini gösterebilir.

34 Güney, "Manisa İl Halk Kütüphanesi 3136 Env. No'lu "Mushaf-I Şerif'in Tezhip Bakımından Değerlendirilmesi," 30.

35 Birol, *Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı*, 42.

Makalede ele alınan cüzlerin tezhipleri detaylı bir şekilde incelendiğinde yukarıda da belirtildiği gibi sayfa düzeni, kullanılan renkler, motifler ve paftalar bakımından benzerliklerin yanı sıra işçilik ve kompozisyon bakımından farklılıkların görülmesi, tezhiplerin bir kalıptan ve aynı müzehhip tarafından yapılmadığını göstermektedir. Kur'an-ı Kerim cüzlerindeki bezemelerde görülen benzerlik dikkat çekicidir. Bu yüzden cüzlerin aynı nakkaşhânede yapıldıkları ve üslup birliğinin olduğu görülmüştür.

Sonuç olarak eserlerde altın ve mavinin birlikte kullanılması, ince dallar üzerinde sıralanan hatayi grubu motifler, kiremit kırmızısı, altın ve siyah zeminli paftalar, özellikle 2163 envanter numaralı cüzde görülen siyah zeminli çiçekli iç pervaz, Safevi dönemi Herat tezhiplerinin üslup özelliklerindendir. Bu nedenle tezhipler 16. yüzyılda Herat'ta yapılan eserlerin tezhip üslubunu yansıttığı söylenebilir. Ayrıca Osmanlı klasik dönem eserlerinde görülen ince işçilik ve mükemmel renk uyumunun bu eserlerde de görülüyor olması cüzlerin bu dönemde yapılmış olabileceği fikrini güçlendirmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Algaç, Şeyda. "Anadolu Selçukluları ve Beylikleri Dönemi Tezhip Sanatı." Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2000.

Baysal, Ali Fuat. "Mushaf Tezyinatının Tarih İçindeki Gelişimi." *Marife Dini Araştırmalar Dergisi* 3 (2010): 365-386.

Binark, İsmet. "Tezhib Sanatı ve Kitapçılık Tarihimizde Fatih Devri Tezhipleri." *Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Türk Kültürü Aylık Dergisi* 75 (1969): 220-233.

Birol, İnci. "Türk Tezhip Sanatında Desen," *Hat ve Tezhip Sanatı.* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009, 489-502.

Birol, İnci. *Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı.* İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, *2017.*

Boydak, Fatma Şeyda. "Rodos Fethi Paşa Vakfı Hâfız Ahmet Ağâ Kütüphanesi'nde Bulunan XVI. Yüzyıla Ait Bazı Yazma Eserlerdeki Unvân Sayfası Tezhipleri." *İstem* 26 (2015): 73-93.

Bolat, Songül. "Hacı Selim Ağa Kütüphanesi Yazmalarının Tezhip Sanatı Açısından Tanıtılması." Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, 2014.

Derman, F. Çiçek. "Tezhip Sanatında Üslûplar ve Sanatkârları." *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.* 41. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2012, 65-68.

Derman, M. Uğur, *Doksandokuz İstanbul Mushafı.* İstanbul: Türk Petrol Vakfı, 2010.

Derman, M. Uğur. "Mürekkep," *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.* 32. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2006, 46-47.

Demiriz, Yıldız. "16. Yüzyıla Ait Tezhipli Bir Kur'an." *İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Yıllığı* 7 (1977): 41-58.

Demircan Aksoy, Zeynep. "XIV. Yüzyıl Anadolu Türk Tezhip Sanatı Tasarımları." Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2010.

Demircan Aksoy, Zeynep. "İlhanlı ve Memlûk Etkileşiminde XIV. Yüzyıl Anadolu Türk Tezhip Sanatı." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 29 (2014): 266-280.

Duran, Gülnur. "Serlevha." *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 36. İstanbul: TDV Yayınları, 2009, 567-569.

Doğanay, Aziz. "Bulut Motifi." *Hat ve Tezhip Sanatı.* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009, 467-478.

Demiriz, Yıldız. "16. Yüzyıl Kur'an Tezhipleri Hakkında Bazı Notlar." *Sanat Tarihi Yıllığı XIII Ord. Prof. Dr. Mazhar Şevket İpşiroğlu Özel Sayısı* (1988): 63-90.

Güney, Gül. "Manisa İl Halk Kütüphanesi 3136 Env. No'lu "Mushaf-I Şerif'in Tezhip Bakımından Değerlendirilmesi." *Sanat Dergisi* 19 (2011): 25-40.

Güney, Gül. "Memlük Dönemi Müzehhibi Ebu Bekir'e Atf Edilen Tezyinat Üslubuna İlişkin Bir Değerlendirme." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 28 (2013): 130-137.

Güney, Gül. "Safevi-Şiraz Dönemi Özelliği Gösteren Bazı Kur'an-ı Kerim Nüshalarının Serlevha Tezhipleri." *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 43 (2017): 133-153.

Uluç, Lale. *XVI. Yüzyıl Şiraz El Yazmaları. İstanbul*: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.

Pamuk Şule. "Tezhip." *Klasik Sanatlar Yıllığı 2013*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2014, 210-211.

Meriç, Atanur. "Geleneksel Türk Süsleme Sanatları (Minyatür-Tezhip-Hat)." *Vakıf ve Kültür Dergisi* 2 (1998): 52-54.

Özkeçeci, İlhan. *Türk Sanatında Tezhip*. İstanbul: Yazıgen Yayınevi, 2007.

Songül, Bolat. "Hacı Selim Ağa Kütüphanesi Yazmalarının Tezhip Sanatı Açısından Tanıtılması." Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi Vakıf Üniversitesi, 2014.

Taşkale, Faruk. "Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk." *İstanbul Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Meslek Eğitim Kursları El Sanatları Dergisi* 9 (2010): 6-19.

Taşkale, Faruk. "Tezhip Sanatı ve Tezhip Sanatçısı Rikkat Kunt." Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 1990.

Tanındı, Zeren. "Kur'an-ı Kerim Nüshalarının Ciltleri ve Tezhipleri." *1400. Yılında Kur'an-ı Kerim*. İstanbul: Antik A.Ş. Kültür Yayınları, 2010, 90-121.

Tanındı, Zeren, "Başlangıcından Osmanlıya Tezhip Sanatı." *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009, 243-282.

Tanrıver Celasin, Ayşe. "Tezhip Sanatında Emevî Dönemi Sûrebaşı Bezemelerinin Yeri." *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi* 12 (2013): 120-138.

Tanrıver Celasin, Ayşe. "XV-XVI. Yüzyıl Osmanlı Tezhip Sanatı Bağlamında Şeyh Hamdullah Mushafları Sûrebaşı Bezemelerinin Değerlendirilmesi." Doktora Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, 2014.

Yılmaz, Abdulkadir. *Türk Kitap Sanatları Tabir ve Istılahları*. İstanbul: Damla Yayınevi 2004.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Art-Sanat

Art-Sanat, 13(2020): 261–291

DOI: 10.26650/artsanat.2020.13.0011
http://dergipark.gov.tr/iuarts

Başvuru: 10.06.2019
Revizyon talebi: 05.11.2019
Son revizyon teslimi: 04.12.2019
Kabul: 21.01.2020

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

II. Viyana Kuşatması'ndan Sonra Fransız Gravürlerinde Osmanlı Tasvirleri

Depictions of the Ottomans in the French Engravings After the Second Siege of Vienna

Emine Kırıkcı*

Öz

Osmanlı'nın Avrupa'da karşıt bir varlık ve kimlik olarak algılanışı birçok araştırmacı tarafından farklı açılardan değerlendirilmiştir. *Bibliothèque National de France*'da bulunan *Michel Hennin: Estampes Relatives à l'Histoire de France* adlı koleksiyona ait 1686–1689 yılları için Paris'te üretilen yedi adet gravürlü almanak / yıllık çalışmanın birincil kaynaklarını oluşturmaktadır. Bu gravürler, II. Viyana Kuşatması'ndan sonra yaşanan savaşları konu edinmektedir ve Avrupa'nın Osmanlı karşısındaki zaferini Roma ve Hristiyan öğelerinden oluşan görsel bir dille anlatır. Makalede her bir gravür ikonografiye dikkat çekilerek betimlenmektedir. Nitekim bu öğelerin ne oldukları ve ne anlama geldikleri açıklandıktan sonra Osmanlıların Avrupalılarca nasıl algılandıklarını incelemek ve Roma ve Hristiyan sembollerinin ve ikonografisinin savaş yıllarında "düşmanı" tasvir etmek için yeniden güncel olana uyumlanmış şekilde anlamlandırılışını ve kullanımını görmek mümkün olacaktır. Gravürlerde kullanılan ikonografi ve sembollerin gösterdiği gibi Osmanlılarla yapılan savaşlara dinî bir tarih anlayışına ve bu anlayışın yarattığı beklentilere göre bir rol verilmiştir.

Anahtar Kelimeler
Osmanlı imajı, Fransız gravürleri, Roma ve Hristiyan sembolleri, Roma ve Hristiyan ikonografisi, 17. yüzyıl

Abstract

The European perception of the Ottomans, as an opposite entity and identity, is a topic that has been studied by many scholars and from several perspectives. The present paper investigates this issue too. The seven almanacs with engravings of the collection *Michel Hennin: Estampes Relatives à l'Histoire de France* found at the *Bibliothèque National de France* constitute the primary sources that are examined here. These engravings were created in Paris for the years 1686–1689. They are illustrations of the wars that followed the Second Siege of Vienna, and depict the European victory over the Ottomans, with a visual vocabulary which consists of Roman and Christian components. Each engraving is described in detail with an emphasis on the iconography in this study. By explaining what their iconographic components are, and what they mean, it will be possible to analyze the European perception of the Ottomans, and see how the Roman and Christian symbols and iconography were re-loaded and utilized while depicting "the enemy" during the years of war. The employment of such iconography will also show that the wars with the Ottomans were given a place in the historical understanding and expectations that the symbolism which these engravings use.

Keywords
Ottoman image, French engravings, Roman and Christian symbols, Roman and Christian iconography, 17th century

* **Sorumlu Yazar:** Emine Kırıkcı (Dr. Öğr. Üyesi), Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Mimarlık Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Sivas, Türkiye. E-posta: ekirikci@cumhuriyet.edu.tr ORCID: 0000-0002-9608-1014
Atıf: Kirikci, Emine. "II. Viyana Kuşatması'ndan Sonra Fransız Gravürlerinde Osmanlı Tasvirleri." *Art-Sanat, 13* (2020): 261–291. https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0011

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

Extended Summary

The European perception of the Ottomans, as an opposite entity and identity, is a topic that has been studied by many scholars and from several perspectives. The present paper investigates this issue too. The seven almanacs with engravings of the collection *Michel Hennin: Estampes Relatives à l'Histoire de France* found at the *Bibliothèque National de France* constitute the primary sources that are examined here. These engravings were created in Paris for the years 1686–1689. They are illustrations of the wars that followed the Second Siege of Vienna, and depict the European victory over the Ottomans with a visual vocabulary which consists of Roman and Christian components. These almanacs with engravings were created and published with the permission and will of the French King Louis XIV. Therefore, they reflect the employment of the image of the Turk in a political context at a time when the King was being criticized for not joining forces with the Holy League against the Ottomans. The iconography of these engravings can be regarded as a compensation for the absence of the French King in this alliance.

Each engraving is described in detail with an emphasis on the iconography in this study. By explaining what their iconographic components are, and what they mean, it will be possible to analyze the European perception of the Ottomans, and see how the Roman and Christian symbols and iconography were re-loaded and utilized while depicting "the enemy" during the years of war. The employment of such iconography also shows that the wars with the Ottomans were given a place in the historical understanding and expectations which can be found in the symbolism these engravings use.

The conflicts between the European powers with each other, as well as the conflicts between the different churches and confessions would lead, from time to time, to the emergence and/or presence of some perceptions of the Ottomans under a comparatively more positive light. However, the Ottomans were never thoroughly perceived as an "equal" by the Europeans. The difference of religion played a great role in shaping the perceptions and approaching "the other". So, obviously, the vocabulary and the argumentation used to support and keep these images alive reflected the European, Roman and Christian perceptions and interpretations of the world. During the times of conflict and war, the Ottoman image as "the opposite" and "the ultimate enemy" would, of course, become even more highlighted and amplified with regard to the negative and inimical features. The Second Siege of Vienna and the wars that followed it constituted such a period. The victories over the Ottomans inspired not only the German-speaking lands to create works that rather demonized the Ottomans, but they inspired almost the entire European continent. So, many European "nations" saw the Ottomans as a mutual enemy and a force against which they were to ally their forces, usually in the name of religion. The French engravings examined here were produced in this context. So, it should be underlined that with the production and circulation of

these works, Louis XIV aimed at creating and advocating an image of himself as a supporter of the Holy League. Moreover, they created memories and shaped how these wars, at the end of the seventeenth century, were to be remembered. But they did not create "new" stories. Instead, they interpreted these wars, the European victories and the Ottoman defeats, through "old" and "established" narratives which were employed in the Roman and Christian iconographic vocabulary.

Among the iconographic components in the compositions of these engravings, significant Christian figures and symbols, Evangelist symbols and Roman imperial insignias are found. The role of the "good" and "righteous" is ascribed to the forces of the Holy League via their depiction as being supported by the Christian figures and religious symbols, and/ or carrying and wearing the Roman insignia. The personifications of the European forces and the portrayals of the European rulers and military men occupy the place of the victorious. Their victory is also interpreted and represented in Christian religious terms. The divine and heavenly help and assistance are highlighted as guiding the "righteous". The Ottomans occupy the place of the defeated. Their defeat is also interpreted and represented in Christian religious terms. The role of the "bad" and defeated is ascribed to the Ottomans and along with them to their religion, as the Muslim religious symbols prominently accompany the Ottoman soldiers and are depicted in the same position as them. The French engravings studied here do not, therefore, offer "new" narratives and images necessarily different, for example, from their contemporary Austrian counterparts, discussions of which can be found in earlier studies. However, from an iconographical and iconological point of view, they constitute truly good examples to study the early modern employment of the image of the Turk after the Second Siege of Vienna.

Giriş

Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Türklerin, Avrupalılar için genelde kendilerinin karşıtı bir kimliği temsil ettiği bilinen bir gerçektir. Bu karşıtlığın temeli sıkça dinî farklılığa dayandırılıp Avrupa Hristiyan dünya yorumu, dinî terimler ve sıfatlarla dillendirilmiştir. Yine Avrupa içinde yaşanan mezhepsel ayrılıklar, münakaşa ve savaşlar, Osmanlı'nın siyasi ve askeri bir ortak olarak düşünülebilmesini mümkün kılmış ancak "eşit" görülmesi için yeterli bir sebep oluşturmamıştır. Bu karşıt olma algısı Viyana kuşatmaları esnasında ve sonrasında keskinleşmiş ve yeniden ifade bulmuştur. Özellikle 15. ve 17. yüzyıl arasında Avrupa dillerinde üretilen eserlerde Osmanlılar, Türkler ve Müslümanlar çoğu zaman birbirinden ayrı düşünülmemiştir. Bu tanımlar, özellikle Hristiyan vurgusu yapılan Avrupa kimliği karşısında aynı kimliği ifade için kullanıldığından[1] bu yazıda da "Osmanlı/Türk/Müslüman" tasvirinden bir arada bahsedilecektir.

Özellikle 17. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da Osmanlı İmparatorluğu'nun sonunun yaklaşmış olduğuna dair yüksek bir beklenti oluşmuştur. Hatta Türklerin Hristiyanlığı kabul edeceği kehanetleri, örneğin Katolik Kilisesi'nin Kalvinistleri durdurma yönündeki dilek ve öngörüleri gibi bu dönemde yaygınca kaleme alınmıştır. Ayrıca 1529 I. Viyana Kuşatması'nın aksine 1683 II. Viyana Kuşatması yalnızca Almanca konuşulan coğrafi ve kültürel bir alanda değil, neredeyse tüm Avrupa'da yazılı ve resimli eserlerle belgelenmiştir. Avrupa'da konuşulan neredeyse her dilde II. Viyana Kuşatması'na dair birincil kaynak, basılmış şiir, tiyatro oyunu, rahiplerin kiliselerde verdikleri vaaz, kuşatma altındaki Viyana şehir planı, kişi resim ve amblem türleri başta olmak üzere çok çeşitli malzemelerden oluşur.[2] Modern tarih ve sanat tarihi çalışmaları da konuyu pek çok yönden incelemiştir.[3] 1571 İnebahtı Savaşı üzerine

1 Bkz. Palmira Brummett, "Turks and Christians: The Iconography of Possession in the Depiction of the Ottoman-Venetian-Habsburg Frontiers 1550–1689," *The Religions of the Book: Christian Perceptions 1400–1660*, ed. Matthew Dimmock ve Amdrew Hadfield (New York: Palgrave Macmillan, 2008), 111-114, 120; Heather Madar, "Dürer's Depictions of the Ottoman Turks: A Case of Early Modern Orientalism?," *The Turk and Islam in the Western Eye 1450–1750: Visual Imagery Before Orientalism*, ed. James G. Harper. Second Edition (Farnham: Ashgate, 2013), 178.

2 Bkz. Andrei Pippidi*, Visions of the Ottoman World in Renaissance Europe* (Londra: Hurst, 2012); Günsel Renda, "Avrupa ve Osmanlı: Sanatta Etkileşim," *Osmanlı Uygarlığı*, ed. Halil İnalcık ve Günsel Renda (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2004), 2:1096-1097, 1102; Walter Sturminger, *Bibliographie und Ikonographie der Türkenbelagerungen Wiens 1529 und 1683* (Köln: Böhlau, 1955); Lale Babaoğlu Balkış, "16. - 18. Yüzyıllarda Avusturya Sanatında Türkler" (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1994), 42, 52, 54-55.

3 Bkz. Palmira Brummett, "Turks and Christians: The Iconography of Possession in the Depiction of the Ottoman-Venetian-Habsburg Frontiers 1550–1689,"; Maximilian Grothaus, "Zum Türkenbild in der Adels- und Volkskultur der Habsburgmonarchie 1650–1800," *Das Osmanische Reich und Europa 1683–1789: Konflikt, Entspannung und Austausch***,** ed. Gernot Heiss, Grete Klingenstein (Münih: Oldenbourg, 1983), 63-88; Rhoads Murphey, *Ottoman Warfare 1500–1700* (Londra: UCL Press, 1999); Christoph K. Neumann ve Petr Štepánek, "Ottoman-Habsburg Relations in the 17th Century," *Image of the Turks in the 17th Century Europe, 12 July–9 October 2005 Exhibiton Catalogue* (İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, 2005), 18-35; Kenneth M. Setton*, Venice, Austria, and the Turks in the Seventeenth Century* (Philadelphia: American Philosophical Society, 1991); Mustafa Soykut**,** *Image of the "Turk" in Italy: A History of the "Other" in Early Modern Europe 1453–1683* (Berlin: K. Schwarz, 2001); Mustafa Soykut*, Papalık ve Venedik Belgelerinde Avrupa'nın Birliği ve Osmanlı Devleti 1453–1683* (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007).

yapılan çalışmalarda da Avrupa'da Türk algısı ve imajı konu edinilmiştir. İncelenen gravürler için İnebahtı Savaşı'nı betimleyen resimlerin ilham kaynağı olduğu söylenebilir çünkü karşılaştırılabilecek benzer ikonografik motif ve kompozisyonlar oldukça fazladır. Aşağıda da bahsedilecek olan *apokaliptik eskatolojik* bakış açısının bu savaşın algılanışını da etkilemesi bu durumda önemli bir etkendir. Ancak örneğin Türkleri genelde sembolize etmek için kullanılan ejderha, incelenen gravürlerde hiç kullanılmamıştır; Osmanlılar / Türkler bir devlet kişileştirmesi ya da hükümdar ile kompozisyonda bulunmasa da deforme edilmiş insan figürüyle de gösterilmemiştir. Genelde Osmanlı askerleri esir hâlde dahi giyinik resmedilmiştir. Türk safına korkaklık, cesaretsizlik, ümitsizlik, kötülük, insafsızlık ve vahşilik gibi olumsuz vasıfların kişileştirmelerinin ya da alegorilerinin dâhil edilmediğini görürüz. Fransız gravür sanatçının ya da sanatçılarının tasavvurundaki düşman "iman/din" temelinde farklı ve "yanlış"tır: formunda bir gariplik, doğaüstülük, canavarlık yoktur.[4]

Bu çalışmada 1683 Viyana Kuşatması'nı takip eden yıllarda Paris'te kral XIV. Louis'nin isteği ve izniyle basılan yedi adet gravürlü almanak ikonografik yönden incelenecek ve yorumlanacaktır. Bu gravürler, Fransa'nın tarihine yönelik gravür çalışmalarından oluşan *Bibliothèque nationale de France-Michel Hennin Koleksiyonu*'na aittir. Gravürlerde Fransız sanatçının ya da sanatçıların, Avrupa'nın Hristiyan kimliğine 17. yüzyıl Avrupa sanatının en sevdiği malzemesi denilebilecek alegorik figürlerin de kompozisyona dâhil edilmesiyle nasıl vurgu yaptığı gösterilecektir. Diğer yandan bu illüstrasyonlarda Osmanlı askerinin İslam dinini temsil eder şekildeki tasviri, Hristiyan Avrupa devletleri kişileştirmelerine ve/veya tasvirlerine boyun eğmiş, mağlup olmuş ve korku içinde gösterilmiştir. İncelenecek olan gravürlü almanaklar o dönemde Fransa'nın kendisini,[5] Avrupa'yı ve Osmanlı'yı nasıl algıladığını göstermektedir. Fransa için bu resimlerin üretilmesi XIV. Louis'nin Katolik Kilisesi'nin koruyucusu olduğunun altını çizmek ve Osmanlılarla dostane bir ilişkisi olduğu eleştirilerine cevap vermek için önemlidir.[6] Bu eleştiriler, kral 1684'te Kutsal İttifak'a katılmayı reddedince Fransa ve Avrupa çapında oldukça yoğunlaşmıştır.[7] Aslında XIV. Louis'nin

4 İnebahtı Savaşı ile ilgili görseller için bkz. Naz Defne Kut, "Iconography of a Catholic Victory: The Battle of Lepanto in Italian Painting" (Yüksek Lisans tezi, Koç Üniversitesi, 2018); Benjamin Paul, "And the Moon Has Started Bleed: Apocalypticism and Religions Reform in Venetian Art at the Time of the Battle of Lepanto," *The Turk and Islam in the Western Eye 1450–1750: Visual Imagery Before Orientalism*, ed. James G. Harper. Second Edition (Farnham: Ashgate, 2013), 67-94; Christina Strunck, "The Barbarous and the Noble Enemy: Pictorial Representations of the Battle of Lepanto," *The Turk and Islam in the Western Eye 1450–1750: Visual Imagery Before Orientlism*, ed. James G. Harper. Second Edition (Farnham: Ashgate, 2013), 217-240. Daha kapsamlı bir çalışma için bkz. Géraud Poumarede*, Haçlı Seferine Son Çağrı: Yeniçağ Avrupası'nda Osmanlı İmgesi*, çev. İsmet Birkan (İstanbul: İletişim, 2010).

5 Burada incelenen gravürlerle çağdaş ve aynı matbaalarda basılan ancak ikonografi ve ikonoloji olarak farklılık gösteren bazı diğer gravürler için bkz. Meredith Martin ve Gillian Weiss, "Turks on Display during the Reign of Louis XIV," *L'Esprit Créateur 53/4 (2013)*, 98-112.

6 Nitekim ikonografik ve ikonolojik olarak karşılaştırılabilecek eserler Versailles saray duvarlarında, resmi madalyonlarda ve diğer almanaklarda bulunabilir. Martin ve Weiss, "Turks on Display during the Reign of Louis XIV," 98, 102, 103, 105-106. Ayrıca bkz. Babaoğlu Balkış, "16. - 18. Yüzyıllarda Avusturya Sanatında Türkler," 18.

7 Martin ve Weiss, "Turks on Display during the Reign of Louis XIV," 103, 106.

bu politikası, Fransa'nın I. François'dan beri izlediği politikadan çok farklı değildir. Yürütülen güçler dengesi politikası gereği, Fransız hükümdarları Osmanlılarla siyasi, ticari ve askeri ilişkileri sürdürürken diğer Avrupa ülkelerine ve halka yönelik olan propaganda ve imaj çalışmalarında Osmanlıların ortak düşman olduğu vurgusunu yapıyorlardı. Bu durum, kralın otoritesinin Avrupa devletlerince ve halklarınca sarsılmaması, aksine güçlenmesi bakımından önemliydi.[8] XIV. Louis'nin II. Viyana Kuşatması ve takip eden savaşlarda Kutsal İttifak'a askeri bir yardımda bulunmamasına ve Osmanlılarla ticari ilişkilerini sürdürmesine rağmen dağıttığı madalyonlar ve yaptırdığı sanat eserleri onun Kutsal İttifak'ı desteklediği, Kutsal İttifak'ın yanında olduğu ve zaferlerini kutladığı imajını oluşturma çabası olarak değerlendirilebilir.[9] Aynı zamanda, almanakları süslemeleri nedeniyle hatıra yaratma ve hatırlatma amacını taşıyan bu gravürler, Osmanlı'nın 17. yüzyıl sonunda Viyana kuşatmasını takip eden yıllarda Avrupa kıtasındaki mağlubiyetlerinin Avrupa için nasıl hatırlanması gereken zaferler olarak düşünüldüğünü göstermektedir.

Savaşlar ve "Ezeli Düşmanlık"

13. yüzyıldan itibaren Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu'nun en önemli kısmını oluşturan Habsburgların politik güç ve prestij yönünden zirvede olduğu 16. ve 17. yüzyıllarda sınırları genişleyen Avusturya, 16. yüzyılda Osmanlıların Avrupa'daki topraklarına komşu durumundadır. Bu coğrafi komşuluk ve savaş hâli, diplomatik, siyasi, askeri ve kültürel ilişkilere zemin hazırlamıştır. Avusturya'nın egemenliğinde olan Macar toprakları için Osmanlı İmparatorluğu'na her yıl vergi vermesini şart koyan *İstanbul Antlaşması* Kanuni döneminde düzenlenmiştir. Pek çok politik ve askeri sebepten ve resmi olarak 1547 yılından itibaren ödenmesi şart koşulan verginin verilmeyeceğinin bildirmesinden dolayı 1593 yılında Osmanlılar ve Habsburglar arasında savaş başlamış ve böylece 1606 yılına kadar sürecek savaşlar dönemine girilmiştir. Bu savaşlarda pek çok yer Avusturyalılarla Osmanlılar arasında el değiştirmiştir. Bilindiği üzere, 1606 yılında imzalanan *Zitvatorok Antlaşması* ile Avusturya hükümdarı artık Osmanlı hükümdarına eş unvana sahip kabul edilmiştir.[10] Osmanlı tehdidine karşı Hristiyanlığın savunucusu olduğu iddiasıyla hükümranlığının propagandasını yapan II. Rudolf'ün[11] saray ressamı Hans von Aachen'in 1604 civarında Türk Savaşları üzerine yaptığı alegorik yağlı boya resimler, yedi adet gravürlü almanaktaki kimi

8 Halil İnalcık, "Siyaset, Ticaret, Kültür Etkileşimi," *Osmanlı Uygarlığı*, ed. Halil İnalcık ve Günsel Renda (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2004), 2: 1052-1053.

9 Martin ve Weiss, "Turks on Display during the Reign of Louis XIV," 104.

10 Bkz. Georg Wagner, "Otuz Yıl Savaşları Döneminde Osmanlı ve Avusturya İmparatorluklarının Politikası," *Osmanlı Araştırmaları 2 (1981)*, 147-166; Harald Heppner, "Der Lange Türkenkrieg (1593-1606)–Ein Wendepunkt im habsburgisch-osmanischen Gegensatz," *Osmanlı Araştırmaları* 2 (1981), 133-146.

11 Eckhard Leuschner, "Donau-Toporaphie und -Allegorie in der Türkenkriegspropaganda Zwischen Rudolf II. (1552-1612) und Leopold I. (1640-1705)," *Barocke Kunst und Kultur im Donauraum: Beiträge zum Internationalen Wissenschaftskongress, 9.-13. April 2013 in Passau und Linz*, ed. Karl Möseneder, Michael Thimann ve Adolf Hofstetter (Petersberg: Imhof, 2014), 1:117.

detaylarla karşılaştırılabilir.[12] Resim ve gravürlerde arka plandaki eş zamanlı savaş sahneleri, esir, yaralı ve ölü Osmanlı askerleri, bazı sembol ve kişileştirmeler böyle bir yaklaşımı mümkün kılabilir fakat farklı anlam yüklemelerine dikkat edilmelidir. Çünkü ressam, Hristiyan öğeleri ve anlatımı ana unsurlar olarak belirlememiştir, kompozisyonları ağırlıkla Romalı/pagan unsurlar ve mitolojik/epik anlatımlarla tasarlamıştır. Önemli bir diğer fark ise iki taraftan birinin aslında karşı konulamaz bir üstünlükle resmedilmemiş oluşudur. Resmedilen savaşlar önceden geleceği belli olan bir sonun habercisi değildir, daha ziyade Gök'ün desteğiyle kazanılan savaşın ve kazandıkları müddetçe Gök'ten gelen tebrikin resmedilişidir. Göksel şahitlik ve müdahale yine söz konusudur: Savaşın kararı Gök'te mitolojik tanrılar tarafından verilmiştir ve yerdeki sahneler, Gök'te bulutlar arasındaki küçük sahnelerde verilen sembolik eylemlerin âdeta bir yansımasıdır.



G. 1. Hans von Aachen, *Schlacht bei Sisseck (1593 Kulpa Bozgunu)*. Merkezde Viktorya ya da Zafer kişileştirmesi, Hırvatistan ya da Steiermark kişileştirmesine taç takmaktadır. © KHM-Museumsverband. Kunsthistorisches Museum, Viyana. www.khm.at/de/object/3c59dc048e/ erişim 1 Aralık 2019.

12 Hans von Aachen, *Fünf Allegorien auf den Langen Türkenkrieg Kaiser Rudolfs, II.* Kunsthistorisches Museum, Viyana. Örnek için bkz. **(G. 1).** Uzun süren savaşlar dönemini konu edinişi, eş zamanlı savaş sahnelerini arka planda verişi, alegorik öğelerin ön planda oluşu ve ilahi yardımın vurgulanışı nedeniyle de bu resimler incelenen gravürler ile karşılaştırılabilir. Alegorileri detaylı inceleyen bir çalışma için bkz. Mirka Campbell Fetté, "Saving Political Face: The Structure of Power in Hans von Aachen's *Allegories on the Long Turkish War*" (Yüksek Lisans tezi, The University of Texas at Austin, 2011).

Yüzyılın sonundaysa güç dengeleri Osmanlı İmparatorluğu aleyhine gelişmiş ve Avrupa'da Türk korkusu sönmüştür.[13] Avrupa'daki Osmanlı korkusu Osmanlıların 14. yüzyılda Balkanları fethetmesi sonucu oluşmuş ve takip eden yüzyıllarda Osmanlı'nın genişlemesi ve askerî üstünlüğünü çok defalar kanıtlaması ile beraber bu korku sıkça dillendirilmiştir. Osmanlı ordularının 1463'te Osmanlı-Venedik savaşı sırasında Avusturya topraklarına girmesi, çok uzun sürecek olan Osmanlı-Avusturya mücadelesine yol açmakla kalmayıp aynı zamanda Hristiyan âlemi tarafından Osmanlı'nın ciddi ve büyük bir tehdit unsuru olarak algılanmasına neden olmuştur. Özellikle I. Viyana Kuşatması'yla doruk noktasına varan Türk korkusu, Türklerin "Der Erbfeind" ya da "ezeli düşman" olarak tanımlanmasına yol açmış ve Osmanlılara karşı gelişen, Osmanlılarda somut ifadesini bulan ve şekillenen bir düşman ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda Viyana kuşatmaları "ezeli düşman" algısının sembolü hâline gelmiş ve tüm Avrupa'nın Hristiyanlık için kenetlenmesine aracı olmuştur. Viyana kuşatmaları, aynı zamanda başta Macaristan olmak üzere diğer Balkan kaleleri, ovaları ve şehirleri için de savaş ve mücadeleyi beraberinde getirmiştir.[14] Bilhassa Viyana'yı koruma ve Macar topraklarını Osmanlı'dan geri alma gayesi tüm Avrupa'yı birleştiren bir motivasyon görevi görmüştür.[15] Nitekim Papa, bütün Hristiyanları mukaddes harbe çağırmıştır. Osmanlı-Habsburg savaşı, böylece Avrupa gözünde bir Hristiyan-Müslüman savaşı hâlini almıştır. Osmanlıların Avrupalılarla savaşları 1699 Karlofça Antlaşması'na kadar devam etmiştir.

1683 II. Viyana Kuşatması'ndan sonra güç dengelerinin Osmanlı aleyhine dönmesi ve gücünü kaybetmiş Türk imajı sanat ve kültür ortamını etkilemiştir. Bu dönemde Türk imajı Avrupa'da birçok sanat alanında fazlaca rağbet görmüş, zaman zaman da Türk modası olarak kıyafetlere yansımıştır. "Korkunç ve barbar baş düşman" tasvirinin yanında, özellikle yüksek kültürde ve aristokrasi mensupları arasında gelişen etnografik merak ile de Türk tasvirleri daha seküler ve kısmen daha objektif olarak karşımıza çıkabilmektedir.[16]

13 Brummett, "Turks and Christians: The Iconography of Possession in the Depiction of the Ottoman-Venetian-Habsburg Frontiers 1550–1689", 111. Sürecin detaylı analizi için bkz. Soykut**,** *Image of the "Turk" in Italy: A History of the "Other" in Early Modern Europe 1453–1683*.

14 Babaoğlu Balkış, "16.-18. Yüzyıllarda Avusturya Sanatında Türkler," 1, 7, 10-14, 18-20; Madar, "Dürer's Depictions of the Ottoman Turks: A Case of Early Modern Orientalism?," 156-157; Yılmaz Öztuna, *Osmanlı Devleti Tarihi* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2004), 2: 296; Wagner, "Otuz Yıl Savaşları Döneminde Osmanlı ve Avusturya İmparatorluklarının Politikası," 147.

15 Öztuna, *Osmanlı Devleti Tarihi*, 339.

16 "Turquerie" üzerine bkz. Nebahat Avcıoğlu, *Turquerie and the Politics of Representation 1728–1876* (Londra: Routledge, 2016); Johanna Fassl, "Punchinello Meets the Turk: Giambattista Tiepolo's Chorus of Oriental Spectators and the Transformation of Cultural Otherness," *The Turk and Islam in the Western Eye 1450–1750: Visual Imagery Before Orientalism*, ed. James G. Harper (Farnham: Ashgate, 2013), 95-125; Maximilian Grothaus, "Eine Untersteirische Turquerie, Ihre Graphischen Vorbilder und Ihre Kulturhistorische Bedeutung*," Institut für Österreichische Geschichtsforschung 95/3-4 (1987)*, 271-295; Grothaus, "Zum Türkenbild in der Adels- und Volkskultur der Habsburgmonarchie 1650–1800"; İnalcık, "Siyaset, Ticaret, Kültür Etkileşimi," 1057, 1062-1065; Renda, "Avrupa ve Osmanlı: Sanatta Etkileşim," 2: 1107-1110; Haydn Williams, *Turquerie: An Eighteenth-Century European Fantasy* (New York: Thames & Hudson, 2014).

Avusturya önleri ve Balkanlar'da gerçekleşen savaşlar tüm Avrupa'da yankı bulmuş ve ilgiyle takip edilmiştir. İnceleyeceğimiz 1686–1689 yılları için Paris'te üretilen almanakları süsleyen gravürler Türklerin nasıl hatırlanmak istediği üzerine resmedildiğini gösterir.

Gravürlerin İkonografik ve İkonolojik Olarak İncelenmesi

Fransa'da her yıl sonuna doğru Paris ve diğer büyük şehirlerdeki matbaalarda büyük boyutlarda binlerce almanak basılırdı. Bunlar ait oldukları seneye ait önemli politik olayları vurgularlar ve gelen yılın takvimini gösterirlerdi. Hem caddelerde hem de matbaalarda oldukça ucuza satılan almanaklar şehir halkının toplandığı alanlarda ve mekânlarda duvarlara asılırdı. Genelde orta sınıfa ve şehirde çalışan nüfusa hitap ederlerdi. Almanak üretiminin on kat arttığı XIV. Louis döneminde almanaklar önemli propaganda araçlarını teşkil etmekteydi.[17] Almanaklarda gösterilecek olan gravürleri resmi görevliler belirlerdi. Dolayısıyla, gravürlü almanaklar, kralın askeri, diplomatik ve dinî alanlarda oluşturmak istediği imajı yaymanın önemli unsurlarındandı.[18]

İnceleyeceğimiz gravürler Osmanlı'ya karşı kazanılan zaferler ve bu zaferlerin Hristiyanlık ve Avrupa için ne anlama geldiğini gösteren tasvirler ile bezenmişlerdir. Avrupalıların Osmanlı İmparatorluğu'nu galip etmesi Avrupalılarca her şeyden önce Hristiyanlığın bir zaferi, "doğru" inancın kanıtı olarak algılanmıştır. İncelenen gravürlerin ikonografisi de yoğunlukla kiliselerde ve dinî içerikli resimli el yazmalarında İsa'nın ve Hristiyanlığın zaferini anlatan tasvirlerin hem doğrudan figürlerini ve simgelerini içermekte hem de bunların karakteristik özelliklerinin dönemin devletleri ve hükümdarlarıyla bağdaştırılmasından oluşmaktadır.

Gravürlere geçmeden konuyla ilgili olarak 15. yüzyıl sonundan bir *Dürer* resmindeki Türk tasvirine değinmek yerinde olacaktır.[19] Evanjelist Yuhanna'nın Roma imparatoru Domitianus tarafından kaynar bir yağ kazanında yakılmak istenişi ve aniden bastıran yağmurun buna engel oluşu, hayatının Karşı-Reformasyon dönemine kadar Avrupa'da ilgi görüp tasvir edilmiş sahnelerindendir. Dürer'in ksilografi tekniğiyle meydana getirdiği on beş tabloluk *Apokalip*s eseri de bu sahne ile başlar **(G. 2)**.[20]

17 Martin ve Weiss, "Turks on Display during the Reign of Louis XIV," 106.

18 Martin ve Weiss, "Turks on Display during the Reign of Louis XIV," 106-107.

19 Dürer'in eserlerinde Türk figürünün kullanımı için bkz. Lale Babaoğlu Balkış, "15. Yüzyıl Sonu, 16. Yüzyıl Başında Avrupa'daki Türk İmajının Albrecht Dürer'in Eserlerine Yansıması*," Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat: Günsel Renda'ya Armağan*, ed. Zeynep Yasa Yaman ve Serpil Bağcı (Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2011), 61-68; Madar, "Dürer's Depictions of the Ottoman Turks: A Case of Early Modern Orientalism?"; Guido Messling, "The Northern View: Albrecht Dürer and the Ottomans," *The Sultan's World. The Ottoman Orient in Renaissance Art. Catalogue of the Exhibition at the Centre for Fine Arts, Brussels,27 February- 31 May 2015, The National Museum in Krakow, 26 June- 27 September 2015*, ed. Robert Born, Michal Dziewulski, Guido Messling (Ostfildern: Hatje Cantz, 2015), 53-56; Larry Silver, "East is East: Images of the Turkish Nemesis in the Habsburg World," *The Turk and Islam in the Western Eye 1450–1750: Visual Imagery Before Orientalism*, ed. James G. Harper (Farnham: Ashgate, 2013), 185-196.

20 Bkz. Albrecht Dürer, "Die Ölmarter des Evangelisten Johannes," 1497−1498.

Resimde Roma şehrinin önünde toplanan halk, merakla kazan içindeki Yuhanna'yı izlemektedir. Yuhanna'yı ne üzerine dökülen kaynar yağ yakabilmekte ne de yanan ateş kazandaki yağı alevlendirebilmektedir. Yuhanna zarar görmemiş hâlde dua etmektedir. Domitianus olarak düşünebileceğimiz, tahtta oturup ayakları çapraz bağlı konumda hükmü veren hâkim olarak tasvir edilen erkek figürün ve pagan Roma halkındaki kimi figürlerin kavuk takıyor olması elbette bize dönemin Türk ve Müslüman algısıyla ilgili fikir verebilir. Albrecht Dürer, Hristiyan tarihi ve inancında önemli yer tutan kimselerin karşılaştığı muktedir ancak zalim yöneticiler ile Hristiyanlığı kabul etmeyen ve bu nedenle de cezalandırılacaklarına inanılan pagan milletleri Türk ve/veya Müslüman kılık kıyafetinde tasvir etmiştir. Sanatçı, Doğulu tasviri için Osmanlı İmparatorluğu ve daha sonraları Memlük Devleti'nden gelen Müslümanları doğrudan model olarak resmedemese de onları Venedik şehrinde görmüş ve model tasvirlerini Venedik'teki sanatçı atölyelerinde -başta Gentile Bellini'ninki olmak üzere- çalışmış ve bunun üzerine göreceli standart sayılabilecek bir Doğulu figürünü oluşturmuştur. Nitekim, eserlerindeki Osmanlı ve/veya Müslüman olarak tanımlanabilecek figürler birbirinden ifadeleri dışında genelde büyük farklılıklar sergilemez ve "milli" bir kimlik tespiti için dönemin okunmasını gerektirir.[21] Dürer, *Apokalips*'inde üç sahnede daha Türk figürlerine yer vermiştir. Apokaliptik olayların yaşandığı bu sahnelerde, Türkler, "yanılan, yanlış, sapmış" inançları olan ve bu nedenle kendileri kurtulamadıkları gibi diğerlerinin kurtuluşunu da engelleyen dünyevi ve dinî liderler ve "milletler" yanında gösterilmiştir.[22] Dürer, dönemindeki edebî, dinî ve politik dili resim sanatına taşıyarak Yuhanna'nın *Vahiy Kitabı* ikonografilerinde Osmanlı/Türk/Müslüman figürlerine geçmiş, şimdi ve gelecekteki "Antichrist"ler ya da Hristiyanlık ve dolayısıyla Tanrı düşmanlığını simgeleyen dinî/tarihî karakterler olarak yer vermesi yönünden öncü olmuştur.[23] Bu algıya göre, Türk ve Müslümanlar, Hristiyanlar için

21 Madar, "Dürer's Depictions of the Ottoman Turks: A Case of Early Modern Orientalism?," 159, 160, 164-16, 176; Messling, "The Northern View: Albrecht Dürer and the Ottomans," 53-54; Türk giysili figürler özellikle Tevrat ve İncil'deki sahneleri betimlemek için kullanılırdı. Bkz. Renda, "Avrupa ve Osmanlı: Sanatta Etkileşim," 1095.

22 Madar, "Dürer's Depictions of the Ottoman Turks: A Case of Early Modern Orientalism?," 164-172.

23 Madar, "Dürer's Depictions of the Ottoman Turks: A Case of Early Modern Orientalism?," 158-159. Yuhanna'nın *Vahiy Kitabı* yalnızca Türkler üzerinden okunmamıştır; dönemin politik krizleri, iklimi ve dili sembollerin yorumlanmasına ilham vermiştir. Aslında önceleri, 15. yüzyıl civarına kadar, pagan Roma İmparatorluğu ve Romalılar üzerinden yorumlanmıştır. Madar, "Dürer's Depictions of the Ottoman Turks: A Case of Early Modern Orientalism?," 172-176. Özellikle erken dönem Hristiyanlık'ta, Musevilik ve İslam'a Hristiyan dünya tarih algılayışı, yorumu ve beklentisi içinde "sonunda mağlup olacak olan düşman" rolü sıklıkla verilmiştir ve bu durum Hristiyanların gözünde bu dinlerin ve mensuplarının imajını oldukça etkilemiş ve şekillendirmiştir. Matthew Dimmock, "A Human Head to the Neck of a Horse: Hybridity, Monstrosity and Early Christian Conceptions of Muhammad and Islam,"*The Religions of the Book: Christian Perceptions 1400-1600*, ed. Matthew Dimmock ve Andrew Hadfield (New York: Palgrave Macmillan, 2008), 66-67, 77; İnalcık, "Siyaset, Ticaret, Kültür Etkileşimi," 1075. Yine bahsi geçen dünya görüşü bağlamında, Osmanlılara "geçici" gözü ile bakılmıştır. Palmira Brummett'in Avrupa-Osmanlı sınırlarındaki şehir, bölge ve kalelere ait harita tasvirlerini ve bunların ikonografik öğelerini incelediği makalesi bu görüşü destekler. Brummett, "Turks and Christians: The Iconography of Possession in the Depiction of the Ottoman-Venetian-Habsburg Frontiers 1550–1689," 118, 120-121, 132. Avrupa'da Osmanlı/Türk figürünün Apokaliptik eskatoloji bağlamında kullanılmasından bahseden bir diğer yazı için bkz. Paul, "And the Moon Has Started

kendi inanç tarihlerinde söz edilen efsanevi ya da tarihî "zalim"lerin içinde bulunulan çağdaki beklentiye karşılık bedenleşmesidir ve dolayısıyla kaynak metinlerde geçmeseler de "imansız (ya da "yanlış/sapkın" inançlı)", "kötü" ve "zalim" figürünü sembolde ve gerçekte "canlandırmak" adına seçilmişlerdir.[24] Ancak Messling'in de dediği gibi bu çizimler her zaman sadece "zalim"i simgelemez, Dürer'in yabancı kültürlere olan ilgisini ve "Doğu" ile dolaylı olarak ya da doğrudan etkileşimde bulunduğu Venedik'te geçen yıllarının etkisinin göstergesidir.[25]



G. 2. Albrecht Dürer, *Aziz Yuhanna'nın Şehit Oluşu* "The Martyrdom of Saint John from the Apocalypse", erişim 1 Aralık 2019, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/387568.

Bleed: Apocalypticism and Religions Reform in Venetian Art at the Time of the Battle of Lepanto." Paul, Hristiyan düşünce tarihinde eskatoloji ve Apokaliptik eskatolojiyi şöyle açıklar: "*Within the history of Christian thought, the word eschatology has traditionally referred to the teaching about the last things such as the theological doctrines of heaven, hell, judgment, and life after death. Apocalyptic eschatology, however, concerns visible, objective, and public events (like the Battle of Lepanto) that are considered cosmic in scope and implication."*Paul, "And the Moon Has Started to Bleed," 73.

24 Madar, "Dürer's Depictions of the Ottoman Turks: A Case of Early Modern Orientalism?," 165; Silver, "East is East: Images of the Turkish Nemesis in the Habsburg World," 193-195.

25 Messling, "The Northern View: Albrecht Dürer and the Ottomans," 53.

Gerçekten de, 15-17. yüzyıllarda filozoflar, din adamları ve yazarlar başta olmak üzere pek çok Avrupalı düşünür, Türkleri kendi milletlerinden önce Hristiyanlık ve İsa düşmanı olarak görmüşlerdir. Dolayısıyla Avrupalıların Türk tehdidini aşmaya çabalarken "yanlış" hatta "yalancı" olarak gördükleri İslamiyeti de Hristiyan dinine boyun eğmiş olarak görmek istedikleri dönemin bir gerçeğidir.[26] Dürer'in bu eserinden akılda kalması gereken nokta, Türklerin Avrupa'ya üstün geldiği dönemlerde Türk figürünün *imparator* gibi yüksek makam ve kimlikleri temsil edebilmesidir. İnceleyeceğimiz gravürlerde Avrupa'ya üstünlüğün kaybedilmesinden sonra Türklerin ve Müslümanların, Hristiyan ikonografisinden oluşan tasvirlerine "iyi ve doğru"nun "kötü ve yanlış"ı tamamen mağlup ve mahkûm ettiği dönemin -yani zamanın sonunun– ilham verdiğini görmekteyiz.



G. 3. Pierre Landry, *1686 Almanağı* (Kaynak gallica.bnf.fr / BnF)

26 Bu konuda bkz. Pippidi**,** *Visions of the Ottoman World in Renaissance Europe*; Sturminger, *Bibliographie und Ikonographie der Türkenbelagerungen Wiens 1529 und 1683*; 25. dipnotta adı geçen kaynaklarda da bu duruma vurgu yapılır.

1686 almanağı[27] **(G. 3)** bir nevi başlık mahiyetindeki gökteki iki grubu takip eden iki ana sahneden oluşur. Ana sahnelerin her biri sayfanın yaklaşık yarısını kaplamaktadır. Solda gördüğümüz bir bulutun üzerindeki kanatlı ve başında defne yapraklı çelenk taşıyan figür, yazıyla "La renommée", yani "ün/şan/şöhret" olarak tanıtılır. Figür, sol elinde bir borazan taşırken, sağ elindeki kumaş üstüne yazılmış metni seyirciye gösterir. Kendisi ise bakışlarını sağdaki gruba çevirmiştir. Taşıdığı yazıyla, Hristiyan imparatorluğunun şanının hiçbir şey ile kıyaslanamayacağı, Gök'ün de onları destekleyerek kendine ait olanı koruduğu ve böylece tarihte daha şanlı bir anın olmadığı iddiasında bulunmaktadır. Sağdaki grup dört figürden oluşmaktadır. Onların da etrafı daha az belirgin olsa da yine bulutludur. Merkezde çelenk ile çevrili olarak Papa XI. Innocentius'un portresi yer almaktadır. Portrenin sağında ve solunda birer putto, borazan üfler. Soldakinin borazanına Lehistan arması, sağdakinin borazanına da Venedik'in arması asılmıştır. Çelengin altına kanatlarını açmış ve başını sağa çevirmiş bir kartal yerleştirilmiştir. Kartal pençelerinde eğilip bükülen Türk oklarını tutmaktadır. Bu kompozisyon, Papa'nın Osmanlı'ya karşı Avrupalıları birleştirmedeki rolüne şükran vurgusu yapar. Birinci ana sahnede Alman ve Fransız prens ve komutanlarından bazıları bir tabloyu incelemektedir, diğerleriyse seyirciye bakmaktadır. Tabloda Viyana önlerinde Avrupalı askerlerce bozguna uğratılan Osmanlı askerleri resmedilmiştir. Üstündeki kurdelede *Türk İmparatorluğu'na karşı Hristiyanların zaferi* yazmakta ve bu zafer İmparatorluk ordularıyla Lehistan ordularına atfedilmektedir. "Infidelles", yani "emin olmayan, inançsız/imansız" diye nitelenen Türklerin mağlubiyeti için "mutlak hezimet" gibi ifadeler kullanılmaktadır. İkinci ana sahnede solda tahtının üzerinde oturan Roma imparatoru kıyafetiyle Leopold Ignaz resmedilmiştir. Yalnızca saçları ve bıyığı kendi dönemine uygundur. Sol elinde bir küre, sağ elinde de bir asa tutmaktadır ki bunlar imparatorluk nişanlarıdır. Ayaklarının altında Türklere ait olduğunu düşünebileceğimiz savaş malzemeleri görülür. Sağ tarafta, "Genies"[28] olarak adlandırılan zırh ve miğferler içinde kanatlı çocuklar yer almaktadır. Altlarındaki açıklamaya göre savaşa dair haberleri yazmaktadırlar. Eski Doğu inanç ve dillerinde cinler ile de karşılaştırılabilecek olan "genius"lar, Roma dininde ömrü boyunca bir kimseyi koruyan ve ona ilham veren ruhlar olarak hayal edilen varlıklardır. Burada her birinin üstünde Osmanlı'ya karşı savaşan Avrupa devletlerinin ismi yazılıdır. Dolayısıyla, aynı zamanda bu ülkelere de eşlik edilen ruhları simgelemektedir. Hem *genius*ların imparatora gösterdikleri tabloda hem de imparatorun tahtının yanındaki kumaşta Türklerden alınan Macaristan'daki şehirler ve esir düşen Türkler gösterilmektedir. Bu kompozisyonda Macaristan ve Avusturya'da Türklere karşı alınan zaferlerin, katılan tüm Avrupalı güçler için ne kadar mühim, hatta hayati olduğu fikri ifade bulmuştur.

27 Bibliothèque Nationale de France, Recueil. *Collection Michel Hennin. Estampes Relatives à l'Histoire de France*. Tome 62, Pièce 5476. (Boyutları 87,4 cm x 55,4 cm) (gallica.bnf.fr / BnF)

28 Fransızca "génie" terimi, Latince "genius" teriminden gelir ve bu kelimenin çoğuludur.



G. 4. Jean Moncornet, *1687 Almanağı* (Kaynak gallica.bnf.fr / BnF)

1687 almanağını[29] **(G. 4)** yukardan aşağıya incelediğimizde ilkin Peşte kıyılarındaki Türk kampı tasvirini görürüz. Budin[30] tarafındaysa kale yanmakta ve Bavyera ve Brandenburg güçleriyle Lorraine Dükü Charles ve Savoy Prensi Eugen komutanlığındaki güçler kaleye saldırmaktadır. Resmin merkezinde sağ tarafta at üstünde emir verirken Lorraine Dükü görülür. Sol yanlarındaysa erzaklarını sunan Budin köylüleri görülmektedir. Yüzlerce asker kaleye doğru harekete geçmiştir, çoğunun yalnızca mızrak ve

29 Bibliothèque Nationale de France, Recueil. *Collection Michel Hennin. Estampes Relatives à l'Histoire de France*. Tome 63, Pièce 5554. (Boyutları 89,7 cm x 56 cm) (gallica.bnf.fr / BnF)

30 1529'da Osmanlı topraklarına katılan Budin, Brummett'in gösterdiği gibi, Avrupalıların yeniden "Hristiyan toprağı" olmasını ümitle bekledikleri bir şehirdi. Brummett, "Turks and Christians: The Iconography of Possession in the Depiction of the Ottoman-Venetian-Habsburg Frontiers 1550–1689," 120-121. Macaristan coğrafyasının gerçekten de Osmanlı ve Avrupa devletleri arasındaki güç çekişmesinde prestij açısından kilit bir rol oynamış olduğu söylenebilir. İnalcık, "Siyaset, Ticaret, Kültür Etkileşimi," 1059.

miğferleri resmedilmiştir. En alt bölümde, sağ ve sol taraftan Macaristan ve Yunanistan haritalarıyla üstten iki zafer kartalının üzeri hilal motifli Osmanlı savaş aletleri önünde sunduğu levha ile çevrelenen takvim yer almaktadır. Kartalların tuttuğu levhada ana başlık olarak Fransızca "Budin taarruzu 2 Eylül 1687" ve altında da katılan güçler ile "Türklere galip gelinen yerler" olarak haritanın açıklaması yazmaktadır.



G. 5. Pierre Landry, *1687Almanağı* (Kaynak gallica.bnf.fr / BnF)

Bir diğer 1687 tarihli almanak[31] **(G. 5)** incelenen almanaklar içinde sembolik ve içerik olarak en dikkat çeken ve en yoğun olanlardan biridir. Dört sahneden oluşan sayfada sağ diyagonal eksen üzerindeki figürler birbiriyle iletişim hâlindedir ve resmin ana konusunu oluşturmaktadır. Nitekim resmin başlığı sayabileceğimiz ekseni

31 Bibliothèque Nationale de France, Recueil. *Collection Michel Hennin. Estampes Relatives à l'Histoire de France*. Tome 63, Pièce 5547. (Boyutları 88,9 cm x 55,6 cm) (gallica.bnf.fr / BnF); Yıl sırasına göre ele aldığımız almanaklar arasında bazı yıllar için iki almanak örneği bulunmaktadır.

başlatan, imparatorluğu simgeleyen perde ve tahtın üzerinde görülen yazıda "Prens Charles de Lorraine ve yüksek Bavyera Elektörü tarafından Emperyal 1 Eylül 1686 taarruzu ile alınan Budin'in Majestelerine sunuluşu" yazmaktadır. Söz konusu olan majesteleri bilindiği gibi Kutsal Roma İmparatoru Leopold Ignaz'dır. İmparatoriçe, dönem kıyafetleri giymiş olarak resmedilirken, imparator bir Roma imparatoru giysileri içinde gösterilmiştir. Başındaki defne yapraklı çelenk muzaffer oluşunu simgeler. Sol elinde İsa'nın sanat tarihinde "salvator mundi" (dünyanın/âlemin kurtarıcısı) olarak bilinen tasvirinin temel parçası olan haçlı küreyi tutmaktadır. Ancak küre, politik bir açıdan imparatorluğun hâkimiyet alanı olarak da yorumlanabilir.[32] Sağ elinde tuttuğu çift başlı kartal kabzalı kılıç da yine Roma imparatorluk ikonografisine göre muvaffakiyeti ve dünya hâkimiyetini simgelemektir. İmparator ve imparatoriçe seyirciye bakmakta ve imparatoriçe sağ eliyle işaret ettiği imparatorun başarısına dikkati çekmektedir.

Eksenin sol kısmında Bavyera Prensi, Lorraine Dükü Charles ve arkalarında yalnızca başı görünen erkek bir figür, imparatorun huzuruna çıkan bir kadın figüre eşlik etmektedir. Prensler seyirciye, kadın figür de imparatora bakmaktadır. Antik Roma emperyal kıyafetleri içinde ancak saçları dönemin modasına göre çizilmiş bu figürlerin miğferleriyse antik Yunan tanrı miğferlerinden esinlenmiştir. Böylece antik dönem tanrı tasvirlerini çağrıştırmaktadırlar. Kendisi de Roma kıyafetleriyle tasvir edilen bu kadın figürü, Budin şehrinin kişileştirmesidir. Sol eliyle Lorraine Dükü'nün elini tutmaktadır. Dükün elindeyse bir zeytin dalı görülmektedir. Budin şehrinin kişileştirmesinin altında "Budin'in imparatorluğa mutlu dönüşü" yazmaktadır. Bu grup ve taht arasındaki basamaklar üstünde bir kartal figürü yer almaktadır. Altında "Muhammed'e galip gelen imparatorluk" ve üstünde ise "imparatorluğunu parçalıyor" yazan bu kartalın pençesiyle hilali sıkıca kavradığı ve gagasıyla de sorgucu kopan bir sarığı çözüp parçalamakta olduğu görülür. Kartal figürünün antik Roma ve Hristiyan sanatında, "zafer"i olduğu gibi "iyi"yi de temsil ettiği unutulmamalıdır. En yükseklerde uçup en diplerdeki yılanları yakalayan, Güneş'ten rahatsız olmayan kartal öteden beri ışığı simgeleyen sembollerden biridir. Bu yüzden tanrı ve hükümdar tasvirlerinde kartala sıkça rastlanır. Zamanla kartal, İsa'yı simgeleyen sembollerden biri hâline de gelmiştir. Özellikle İsa'nın göğe yükselişi (kartalın uçuşu) ve ölümü yenişi (kartalın yılanı alt etmesi) ile özdeştirilir. Ayrıca, bu benzetmede İsa "dünyanın ışığı" sıfatıyla anılırken, yılan da öteden beri olduğu gibi yine "karanlığın efendisi" rolündedir.[33] Kartal, Kutsal İttifak'ın sembolü olarak da 1571 İnebahtı Savaşı'na giden süreçte kullanılmıştır.[34] Tüm bu anlam katmanlarını göz önünde bulundurduğumuzda, almanağın merkezinde

32 Bkz. Uwe Fleckner, Martin Warnke ve Hendrik Ziegler**,** *Handbuch der Politischen Ikonographie*, (Münih: C. H. Beck, 2011), 1: 162, 385, 495.

33 Bkz. Heinrich Schmidt ve Margarethe Schmidt, *Die Vergessene Bildersprache Christlicher Kunst: Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik* (Münih: C. H. Beck, 2007), 34-39.

34 Paul, "And the Moon Has Started to Bleed," 76.

gördüğümüz kartalın bu pozda tamamlayıcı figürünün aslında bir yılan olması beklenmelidir. Dolayısıyla, gaga ve pençesindeki Türk ve Müslüman sembolleri, yani sarık ve hilal, yılanın yerini tutmuştur. Bu figür, Roma ve Hristiyanlığın yukarıda da değindiğimiz "Erbfeind"ının, yani ezeli düşmanının Türk ve Müslümanlar olduğunu söylemektedir.

Gravürün üst bölümünde görülen bordürde Macaristan'da Kutsal İttifak'ın ele geçirdiği yerler ve kazandığı zaferler, Osmanlı ordularının kayıpları ve gördüğü zararlar, bunun üzerine Viyana'da yapılan kutlamalar, kilisede "Te Deum" ilahisinin okunuşu gibi sevinçli hadiseler olarak gördükleri anlar kaydedilmiştir. Altındaki defne yapraklı çelenk ile sarılı daire şeklinde madalyonlarda bu anlar resmedilmiştir. Soldaki askerler ise savaşta başarılı olan askerleri, kadınlar ise kutlama yapan asilleri temsil etmektedir. En altta bulunan takvimin üstünde savaş aletleri, bir davul ve bu davula yaslanmış bulunan elips bir madalyon vardır. Burada Kutsal İttifak'ın Budin üzerine gerçekleştirdiği taarruz resmedilmiştir. Davulun üstüne sağ dirseğini dayayan kadın figürü görülmektedir ve dirseğinin altındaki yazının belirttiği üzere "Almanya tarihi" olarak isimlendirilmiştir. Dolayısıyla, bu kadın, Alman tarihinin kişileştirmesidir. Figürün ismi, pozu ve kıyafetinden yola çıkarak çiziminde mitolojik, tarih yazımı ilham perisi Kleio tasvirlerinin model alındığını söyleyebiliriz. İşaret ettiği metin de küçük bir kronolojik tarih metni tarzındadır. Budin'in tarihini Attila'nın kardeşi tarafından kuruluşuyla başlatan metin, bu şehrin Kanuni Sultan Süleyman'ın fethinden sonra Avrupalılarca geri alınma çabalarına değinir. 1686 yılından daha uzunca bahseder. Kutsal İttifak'ın şehri ele geçirdiğini, rütbeli asker ve yöneticilerin, Türkler gibi Yahudi kadın ve çocukların da esir düştüğünü, zengin Yahudilerin ise öldürüldüğünü yazar. Aynı zamanda çok sayıda ganimet ve savaş malzemesi de ele geçirilmiştir. Bir diğer bilgi de "infidelles" yani "inançsız/imansız" olarak gördükleri Türklerin kurtuluş umudunu kaybettikten sonra şehirde pek çok yeri ateşe verdiğidir. Eski kralların kütüphanesinin kurtulduğunun haberi mutlulukla verilirken, imparatorun kararıyla şehre yerleşmek isteyenlere de izin verildiği bildirilmektedir. Ayrı bir yazıyla kimliği belirtilmeyen, metni ve madalyonu Alman tarihi kişileştirmesine sunan, değerli taşlar takan kadın figürün de Budin şehrinin kişileştirmesi olduğunu düşünebiliriz. Son olarak, her ne kadar sayfanın en alt köşesinde bulunsa da, gözden kaçmaması gereken bir detay da "Alman tarihi"nin sol ayağının altında bulunan sarıklı ve bıyıklı kesik baştır.[35] Altındaki Fransızca açıklamada başın Budin paşasına ait olduğu bildirilmektedir.

35 Kesik başın Avrupa sanatındaki anlamı için bkz. Diane Apostolos-Cappadona, "Beheading/Decapitation," *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, ed. Helene E. Roberts (Chicago ve Londra: Fitzroy Dearborn, 1998), 117-124. Genel olarak, savaş söz konusu olduğunda başın ruh, güç, canlılık ve vizyonu simgelediği söylenebilir. Kesik olması durumunda da düşmanın bu özelliklerini kaybettiği ya da artık tehdit oluşturmadığı söylenebilir. "Türk Kafaları" Avusturya'da özellikle II. Viyana Kuşatması'ndan sonra ev damlarına ve çeşme başlarına yerleştirilmiştir. Bu eski gücünü kaybeden korkunç düşman figürlerinin kötülüklere karşı koruyucu olduğuna inanılmıştır. Babaoğlu Balkış, "16. - 18. Yüzyıllarda Avusturya Sanatında Türkler," 56.



G. 6. Nicolas de Larmessin, *1688 Almanağı* (Kaynak gallica.bnf.fr / BnF)

1688 almanağı[36] **(G. 6)** alt alta üç ana sahneden oluşmaktadır ancak en tepe bölümünü yine yazılı bir açıklama ve iki küçük kuşatma tasviri kaplamaktadır. Sağdaki tasvirde Kastelnovo'nun 1 Ağustos 1687'de Venedik kontrolüne geçmesi, solda da Ösek şehrinin yine 1687 yılında imparatorluk ordularınca kazanılması gösterilmiştir.

36 Bibliothèque Nationale de France, Recueil. *Collection Michel Hennin. Estampes Relatives à l'Histoire de France*. Tome 64, Pièce 5613. (Boyutları 94,3 cm x 59,8 cm) (gallica.bnf.fr / BnF).

İki levha arasındaki yazı "Macaristan'da Türklere karşı kazanılan büyük zafer" başlığını taşımaktadır. Söz konusu olan Mohaç bozgunudur. Geride bırakılmak durumunda kalınan Kara Mustafa Paşa'nın meşhur çadırında değerli mobilyalar, 40000 sikke, sanduka, askerler için olan bol miktarda para, çeşitli değerli savaş malzemeleri, sığırlar, develer, katırlar ve benzeri birçok eşya ve malzeme bulunduğu kiminin de yakındaki sazlıktan toplandığı anlatılmaktadır. Takip eden üst ana bölümde iki kısımdan oluşan bir savaş sahnesi vardır. Solda arka planda terk edilmiş hâldeki Osmanlı çadırları, silahları, ağır topları, binek ve büyükbaş hayvanları görülür. Roma-Germen İmparatorluğu ve Hırvat askerlerinin Osmanlı askerlerini kaçmaya zorlayan saldırıları ve savaş sonu galibiyetleri gösterilmiştir. Kimi Osmanlı askerlerinin yerde cansız bedenleri görülürken, hâlâ at üstündekiler canlarını kurtarmak için yaralılarla ya da kayıplarıyla ilgilenemeden hızla kaçmaktadırlar. Sayfanın merkezindeki sahne de yukarıdakinin detay çalışması gibi görülebilir. Osmanlı askerleri, sancakları, silahları yerdedir, Avrupalı askerlerin mızrak ve atlarınca ezilmektedirler. Üstündeki Fransızca nota *(...Et plus grand nombre de noÿez dans les marais se voult sauver)* göre bataklıkta/sazlıkta kaçmaya çalışırken boğulan Türkler resmedilmiştir. Aynı manaya gelen bir notla *(marais, dans leql les turcs se noyent en s'enfuÿant)* sazlık/bataklık da Türklerin kaçmaya çalışırken boğulduğu sazlık/bataklık olarak belirtilmiştir. Altta, takvimi çevreleyen bölümde, sırma kaftanları, sorguçları ve kıyafetlerinden üst düzey asker oldukları anlaşılan, iki sağda iki de solda olmak üzere dört Osmanlı diz çökmüş, elleri arkadan bağlanmış bir şekilde üzüntü ve şaşkınlıkla bakınmaktadırlar. Sağda, hilalli seraskerlik sancağı yazıyla özellikle belirtilmiştir. Yine arka planda hilalli sancaklar yer alır. Askerlerin ortasında ve takvim bölümünün üstünde kartal başları ve üstünde de kanatlı bir aslan tarafından çevrelenmiş bir savaş tasviri yer almaktadır. Üzerlerindeki haç ve küreyle imparatorluk tacı olduğu vurgulanan taçları taşıyan kartallar Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu'nu temsil ederken, kanatlı aslan Venedik Cumhuriyeti'ni simgelemektedir. Bir pençesinde tuttuğu ve seyirciye gösterdiği açık kitapta Latince "Barış seninle olsun Markos, benim Evanjelistim" yazmaktadır. Kompozisyonda, aslanın sağ pençesinin altına sorguçlu bir Osmanlı kavuğu yerleştirilmiştir. Aslanın başını çevreleyen halede ise Fransızca "Türkler üzerine galip gelen ve muzaffer olan Venedik Cumhuriyeti" yazmaktadır. Bu üç sembolün çevrelediği savaş sahnesiyse Mora yarımadasında gerçekleşen Kutsal İttifak güçlerinin yardım ettiği Venedik ile Osmanlı arasında geçen savaşın tasviridir.



G. 7. Jean van der Bruggen, *1688 Almanağı* (Kaynak gallica.bnf.fr / BnF)

1688 yılı için üretilen bir diğer almanak[37] **(G. 7)** da yine pek çok sembol ile yoğrulmuş bir anlatıma sahiptir. Her biri sayfanın yarım alanını kaplayan iki bölümden oluşur. Üç ana figür grubundan oluşan bir kompozisyonun arka planında Vatikan'daki San Pietro meydanının silueti verilmiştir. Sütun ve mimari öğeler sahnenin bir iç mekânda geçtiğini gösterir. Sütunların üzerinde kurdeleli elips madalyonlar yer alır, bunlarda papalık arması ve hazırlanan donanma resmedilmiştir. Sağ ve sol taraflarda emperyal perdelerle süslü tahtlar yer alır. Solda, tahtlar üzerinde döneme ait kıyafet ve başlıklarıyla mutlu ve huzurlu yüz ifadeleri ile Papa XI. Innocentius ve Roma-Germen İmparatoru ve farklı unvanlara sahip Avrupalı hükümdarlar oturmaktadır. Numaralandırılan hükümdarların isimleri sayfanın diğer yarısındaki çelengi saran kurdelede verilmiştir. Soldan sağa doğru, Papa ve İmparator Leopold'ü Polonya Kralı, Venedik

37 Bibliothèque Nationale de France, Recueil. *Collection Michel Hennin. Estampes Relatives à l'Histoire de France*. Tome 64, Pièce 5619. (Boyutları 89 cm x 59 cm) (gallica.bnf.fr / BnF)

Doçu, Bavyera Dükü ve Prens Charles takip etmektedir. Papa'nın karşısında oturanının kimliğini tasvir üzerinden de tespit edebiliriz. Tahtının oturduğu çıkıntılı platformda bir kurdeleyle çevrelenmiş Güneş tasviri bulunan ve *fleur-de-lys* amblemiyle bezenmiş kaftanıyla poz veren Fransızların "Güneş Kral"ı XIV. Louis'dir. Yanında oturanlar sırasıyla İngiltere Kralı ve Savoy Prensi'dir. Önüne bakan Venedik Doçu hariç tüm hükümdarların gözleri seyirciye çevrilmişken Papa'nın bakışı merkezde bulunan gruba yönelmiştir. Grubun üstünde kanatlı bir figür "Hristiyan prenslerin şevk ve gayretiyle kazanılan dinin zaferi" yazılı bir kurdele taşımaktadır ve alttaki figürlere şefkatle bakmaktadır. Bu grubu yorumlamak için öncelikle bazı Hristiyan dini metinlerini ve önde gelenlerini hatırlamak gereklidir. Nitekim dikkat edildiğinde bu almanakta diğer almanakların aksine putto dışında antik Roma öğelerinin ve kıyafetlerinin yer almadığı, ikonografisinin dinî temelli olduğu görülür.

Dört Evanjelist'in başlarından geçtiğine inanılan olaylara kısaca değinmek onları kolayca teşhis edebilmemizi sağlayacaktır. Birinci İncil'in yazarı Matta gümrükçülerin ve finansörlerin koruyucu evliya olarak çevirebileceğimiz *patron*u sayılır ve ona İncil'i bir meleğin fısıldadığına inanılır.[38] İkinci İncil'in yazarı Markos'un ise İskenderiye'de şehit edildiğine inanılır. 832 yılında Venedikliler, Markos'un kemiklerini şehirlerine getirip San Marco Bazilikası'nı ona adamışlardır. Böylece Markos, Venedik'in *patron*u olarak seçilmiştir. Markos'un sembolü olan kanatlı Aslan aynı zamanda bu nedenle Venedik'in de baş armasıdır.[39] Üçüncü İncil'in yazarı olan Luka'ya Meryem Ana'nın çocuk İsa ile göründüğüne, Luka'nın da onları gerçeğe uygun şekilde resmettiğine inanılır. Boğa ile sembolize edilen Luka, doktor ve ressamların *patron*u sayılır.[40] Dördüncü Evanjelist Yuhanna'ya mahşer ve dolayısıyla sözü geçen dört mahlûk tasvirlerinin de yer aldığı *Apokalips* kitabı atfedilir.[41] İşte bu kitapta geleceğe, kıyamete ve son mahkemeye dair vizyon ve kehanetler yer alır. İçinde birçok başlık yer alan bu kitaptan almanağımızı ilgilendiren "Apokaliptik kadın ve ejder" vizyonudur. Buna göre güneş ışınlarını giymiş hamile bir kadın -ki başının etrafında on iki yıldız olduğu da rivayet edilir- ay ya da hilal üzerinde görülmüştür. Yedi başlı kırmızı bir ejder, onun yeni doğmuş çocuğunu yemek için kadına saldırmak üzeredir. Erkek olan bebek Tanrı tarafından kurtarılır ve kadın da çöle kaçar. Mikail ve diğer melekler ejderi ve yardımcılarını yenerler. 12. yüzyıldan itibaren bu vizyon Meryem Ana ve İsa olarak yorumlanmış, bazen de kilise kurumunu temsilen tasvirlerde yer almıştır. Dolayısıyla, Apokaliptik kadın tasviri Meryem Ana tasviri olarak da kullanılabilmiştir. Şeytanı temsil eden ejderi -ki yılan olarak da verilir- yenişi Meryem Ana'nın göğe yükselişiyle özdeşleştirilir. Ejder/Yılan ise "kâfirler" ve

38 Sabine Poeschel, *Handbuch der Ikonographie: Sakrale und Profane Themen der Bildenden Kunst* (Darmstadt: Philipp von Zabern, 2014), 265-266.

39 Poeschel, *Handbuch der Ikonographie: Sakrale und Profane Themen der Bildenden Kunst***,** 263-264.

40 Poeschel, *Handbuch der Ikonographie: Sakrale und Profane Themen der Bildenden Kunst*, 259-260.

41 Poeschel, *Handbuch der Ikonographie: Sakrale und Profane Themen der Bildenden Kunst*, 246-248.

"din düşmanlarını" temsil eder. Bilhassa Katolik Kilisesi, hilal üstündeki Meryem Ana motifini sıklıkla kullanmıştır.[42] Gravürde elindeki kadeh ve haç ile "Fides" yani "İman" kişileştirmesi olabilecek merkezdeki kadın figürünün birkaç kimlik taşıdığını düşünebiliriz. Diğer gravürler ve Avrupa sanat geleneği düşünüldüğünde, sanatçının şeytanın kovulduğu zamanın sonundaki hayata atıfta bulunabileceğini akılda tutmak gerekir. Tasvirde on iki yıldız yoktur ancak figürü saran güneş ışınları belirgindir. Apokaliptik kadın ikonografisine ait olan hilal açıkça çizilmemiş ise de, dolaylı olarak yerini Müslümanlarla ve Türklerle özdeştirilen hilale bırakmıştır. Çünkü kanatlı Evanjelist sembollerinin altında, ezilmekte olan hilal bezemeli Osmanlı kalkanı, Osmanlı askerleri, silahları ve Kur'an görülür. Kadın figürün bir zafer arabasında Evanjelist sembolleri tarafından taşınması da yine katmanlı bir kimliğe işaret eder. Çünkü bu semboller özellikle araba nedeniyle *Vahiy Kitabı*'nda geçen dört canlı mahlûku da simgeleyebilir.[43] Bu durumda semboller göksel ilahi yardımın yerde tecellisi olarak okunabilir ve Apokaliptik kadın okumasını mümkün kılabilir. Kılıcı kırılan yerde acı içinde yatan bir Osmanlı askerinin üstündeki yılan figürünün kuyruğunu, Papa'nın tahtının aslan pençesi ezmektedir. Yerdeki Kur'an'nın yanında o dönem Katolik Kilisesi tarafından reddedilen hareketlerin, örneğin Kalvin'in kitapları da bulunmaktadır.[44] Avrupa sanatında "barbarlığı" simgeleyen yarı çıplak beden, saçsız baş, bıyık ve/veya sakallı yüz de incelenen Fransız gravürlerinde ilk kez burada Osmanlı askerlerinin tasviri için "medeni" Avrupalılarla tezat oluşturacak şekilde kullanılmıştır.

Fides'nin ya da bir açıdan Apokaliptik kadın olarak da görülebilecek olan figürün taşıdığı haçtaki dikenli çelenk dikkat çeker. Bilindiği üzere Karşı-Reformasyon sırasında Katolik Kilisesi, İsa'nın karşıtları tarafından Çarmıha Gidiş sırasında dikenli çelenk ile alaya alındığı sahneyi İsa'nın kilisenin bölünmesi üzerine duyduğu acıyı ifade etmek için öne çıkarmıştır.[45] Burada da dikenli çelenkli haç aynı yönde, yani Katoliklik karşısında bulunan Hristiyanlara yapılan güçlü bir eleştiri ve uyarı olarak yorumlanabilir. Figür diğer elinde üstündeki madalyonda çarmıha gerili İsa tasviri olan kadehi tutmaktadır. Sayfanın ikinci yarısında takvim bölümünün üstünde bulunan ana bir tasvir ile sağ ve solunda üst üste ikişer resim yer almaktadır. Her biri zaferi temsil eden çelenk ve kurdeleler ile çevrilidir. Arka planlarında Osmanlılara ait silahlar, mızraklar, oklar, sadaklar, sancaklar, zırhlar, baltalar gözükmektedir. Ana tasvirin çelenginde altı adet küçük madalyon vardır ve üstü Kastelnovo şehrinin tasviri ile taçlandırılmıştır. Altından geçen kurdelede Hristiyan prenslerin birleşerek dinin

42 Poeschel, *Handbuch der Ikonographie: Sakrale und Profane Themen der Bildenden Kunst*, 204.

43 Poeschel, *Handbuch der Ikonographie: Sakrale und Profane Themen der Bildenden Kunst,* 104.

44 Kur'an, Avrupa'da 12. ve 13. yüzyıllardan itibaren çevirileri üzerinden İslam dinine ve Peygamberine karşı antipropaganda aracı olarak kullanılmıştır. Ona, "doğru dinin zaferine" vurgu yapan bu gravürlerde yer verilmesi yüzyıllar boyunca süregelen bir söylemin sonucudur. Konu hakkında bkz. Dimmock, "A Human Head to the Neck of a Horse: Hybridity, Monstrosity and Early Christian Conceptions of Muhammad and Islam."

45 Poeschel, *Handbuch der Ikonographie: Sakrale und Profane Themen der Bildenden Kunst*, 174-175.

zaferini hazırladıkları, kiliseyi taçlandırdıkları ve böylece Osmanlı İmparatorluğu'na cezasını verdikleri anlatılmaktadır. Bu madalyonlara baktığımızda, Kutsal İttifak'a katılan her bir ülkeye şükran ifade edildiğini görürüz. Soldan başlayarak karşımıza ilkin papalık için olan madalyon çıkar. Latince "Tanrı'nın sağ eli" yazan ve Tanrı'nın kudreti, ihsanı, ilahi müdahale, ilahi adalet manalarında gelebilecek bir başlık altında, bulutların arasında papalık arması resmedilmiştir. Yerde yatan Osmanlı askerlerinin üstünde şimşekler çakmaktadır. Roma-Germen İmparatorluğu madalyonunda Budin'in intikamını alan Leopold ile dirildiği/ayağa kalktığı yazmaktadır. Takip eden madalyonlarda Almanların yardımlarından, Venediklilerin kara ve denizden desteklerinden söz edilirken, İngiltere Krallığı dinin koruyucusu olarak övülmektedir. Fransa Kralı'na ise Hristiyan Kralı olarak seslenilir ve onu temsilen arma ya da portre yerine yukarıda bahsedilen Fides merkezli grubun sadeleştirilerek tasvir edildiği görülmektedir. Yanlardaki tasvirlerde yine savaş sahneleri ve kilisede dua eden İngiltere Kralı gösterilmiştir. En altta da çerçeve niteliğinde yukarıdakine benzer sahneler ve Osmanlı'dan alınan kaleler resmedilmiştir.



G. 8. Henri Bonnart, *1688 / 1689 Almanağı* (Kaynak gallica.bnf.fr / BnF)

1689 almanağının[46] **(G. 8)** başlığı ise Fransızca "Bavyera Dükü'nün kız kardeşi Dauphine'e sunduğu şanlı gayretleri"dir. Sayfanın sol üstündeki levhada dük kardeşine mektup yazarken görülmekte, sağdaki levhadaysa elinde mektup tutan kardeşi, dükün başarısını kutlamaktadır. Sol levhadan sarkan madalyonda Bavyera arması resmedilirken, sağ levhadan sarkan madalyonda "Türkler Bavyera dükünün ayaklarında" açıklamasıyla bir çadırın önünde Türkler dizlerinin üstüne eğilirken resmedilmiştir. Bavyera armasının olduğu madalyon, resim merkezinin arka planında yer alan Ösek kalesi ve buraya atlar üstünde gelen Osmanlıların üstünde yer alır. Armadaki aslan Osmanlı askerlerine yukarıdan öfkeyle bakmaktadır. Bu iki levhanın arasında ve arka planda yapraklarının içinde Osmanlı'dan alınan kalelerin isimleri yazan, iki dalla çerçevelenen bir şiir yer alır.[47] Bu şiir prensesin böylesine başarılı bir prensin kardeşi olması sebebiyle ne kadar şanslı olduğundan bahseder.

Sahnenin çoğunu kaplayan Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın çadırının önünde Bavyera ve Lorraine dükleri birbirleriyle içi altın dolu Osmanlı askeri hazine sandığı hakkında konuşurken resmedilmiştir. Maiyetindekiler ise çadırı hayretle incelemektedirler. Osmanlı'yı simgeleyen hilallerle ve değerli mücevherlerle bezenmiş çadır, hem hayranlık hem de şaşkınlık uyandırmış gibidir.[48] Böylece "düşmanın" haşmeti ve zenginliği incelenen gravürlerde ilk kez bu sahnede vurgulanmış olur. Burada da takvim yine Osmanlılara karşı kazanılan zafer notları ve sahneleriyle çevrelenmiştir. Solda ve sağda, bayrak ve kalkan üzerine Türklerin kaçışı, sancaklarının alınışı gibi yazılı açıklamalarla birebir ya da ordu savaş sahneleri, kaçış sahneleri ve Avrupalıların zafer kutlamaları tasvir edilmiştir.

46 Bibliothèque Nationale de France, Recueil. *Collection Michel Hennin. Estampes Relatives à l'Histoire de France*. Tome 64, Pièce 5602. (Boyutları 83,1 cm x 55,9 cm) (gallica.bnf.fr / BnF)

47 "Princesse vertueuse autant que fortunée / D'un frere genereux admirez le succez / Ses surprenans exploits sont les fruits de la paix / Que vostre beau Pere a donnee."

48 Başta Grothaus olmak üzere yazımızın 18. dipnotundaki referanslar aristokratlar arasında ve yüksek kültürde Türklere karşı duyulan etnografik ilgiden bahsederler. Bu bakımdan sahne, bu "merakı" belirli bir "anda" yakalayabildiği için oldukça ilginçtir.



G. 9. Pierre Landry, *1689 Almanağı* (Kaynak gallica.bnf.fr / BnF)

Bir diğer 1689 tarihli almanak[49] **(G. 9)** üç adet küçük birer not hükmündeki elips içinde savaş tasvirleri ve takvim kısmı dışında tüm sayfayı kaplayan tek bir ana sahneden oluşur. Bavyera Dükü, Baden Prensi, Saksonya Prensi ve Lüneburg Prensi ana figürlerdir. Bavyera Dükü sayfanın ve kompozisyonun ana hattını oluşturan sol diyagonal eksenin merkezinde konumlanmıştır. Dördü de idealize edilmiş Roma konsülleri şeklinde savaş esnasında betimlenmişlerdir. Aslan yelesini andıran saçlarının üzerinde mitolojik bezemelerle süslü miğferleri vardır. Yalnızca Bavyera Dükü'nün arması görülür. Bavyera Dükü'nün üzerinde kanatlı, taçlı ve togalı, "Zafer" ismi verilen bir kadın figürü yani zafer kişileştirmesi vardır. Beraberinde getirdiği üç adet defne yapraklı çelenkten birini Bavyera Dükü'nün başına takmak üzeredir. Hemen

49 Bibliothèque Nationale de France, Recueil. *Collection Michel Hennin. Estampes Relatives à l'Histoire de France*. Tome 65, Pièce 5692. (Boyutları 89,8 cm x 55,5 cm) (gallica.bnf.fr / BnF)

yanında "La renomée" yani "ün/şan/şöhret" yazan kanatlı bir figür yer alır. Saçları sarık şeklinde stilize edilmiş olan bu figür bir borazan üflemektedir. Bu borazandan Bavyera Dükü'nün komutası altında kazanılan süregelen zaferlere ve Belgrad'ın 6 Eylül 1688'de Avrupalı kuvvetlerce alınışına atıf yapılmaktadır. Arka planda Belgrad kalesi görülür. Osmanlılar Alman dükü ve prenslerinin altında ezilmektedirler. Yüzleri dehşet ve korku içindedir. Çoğunun da sırtı yere değmektedir. Silahlarına ve sancaklarına sahip olamamışlardır.

Sol diyagonal eksen izlendiğinde, eksenin başında Bavyera Dükü'nün kılıcının göğe değdiği görülür. Eksenin sonunda, sayfanın sağ ucunda sancağını sıkıca tutan ancak Lüneburg Prensi'nin kendi elinden sancağı almasını engelleyemeyecek şekilde yere düşmüş, kavuğu devrilmiş, gözleri açık bir Osmanlı askeri bulunmaktadır. Figürlerin bu diyagonal eksen üzerinde yukarıdan aşağıya böyle yerleştirilmesi yine yukarıda bahsedilen Kartal-Yılan alegorisine benzer şekilde yorumlanabilir. Eksen yönünden çok benzer bir kompozisyon Roma'da *Santa Maria della Concezione Kilisesi*'nde bulunan Guido Reni'nin (1575–1642) 1635 yılında yaptığı *Mikail Şeytan'a Galip Gelir* yağlıboya tablosunda işlenmiştir **(G. 10)**.[50] Mikail'in rolü Bavyera düküne devredilirken, şeytan yerine de bir Osmanlı askeri resmedilmiştir. İlahi yardıma ve takdire böylece vurgu yapılmıştır. Resmin alt kısmında sağda ve solda bulunan elips şeklinde çerçevelenen sahnelerde sırasıyla Costainitza ve Dubitza şehirlerinin imparatorluk ordularına bırakılışı resmedilmiştir. Costainitza'nın önünde şehri terk etmiş, imparatorluk komutanlarının önünde diz çöken, sarıklarını başlarından çıkarmış, silah ve sancaklarını teslim etmek üzere bekleyen Osmanlılar görülür. Baden Prensi'nin sol kolunun arkasındaki küçük sahnede ise Semendere yanmaktadır. Şehirlerin Osmanlı kimliğini belirtmek için, alemler diğer gravürlerde de olduğu üzere sık sık her türlü yapının üstünde resmedilmiştir. Alman hükümdarların Hristiyan kimlikleriyle değil, Roma varisi olarak resmedilmeleri dolayısıyla Hristiyan sembollerle Osmanlı'ya karşı kazanılan zaferlere dinî bir yorumla yaklaşan diğer almanakların aksine burada Romalı kültür ve tarih mirasına özellikle vurgu yapıldığı söylenebilir. Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu'nun Roma-Germen kimliği de böylece ifade bulmuştur.

50 Albrecht Dürer'in *Apokalips*'indeki aynı sahnede şeytan görülür ve Türklerle özdeştirme en azından ilk bakışta söz konusu değildir ancak Mikail'in şeytanı etkisiz hâle getirişi, Osmanlılarla olan savaşları anlatan resimlerde ve alegorik kompozisyonlarda özellikle İnebahtı Savaşı'nda sonra sıklıkla kullanılmıştır. Örneğin bkz. Paul, "And the Moon Has Started to Bleed," 79-83. Venedik donanma generali Sebastiano Venier'i 1571 civarında boydan resmeden Jacopo Tintoretto da kompozisyonunun arka planında bu dikey eksen ile ilahi emri vurgulayan Gök-Melek Savaşçı-Şeytan / Antichrist / Deccal detayını kullanmıştır. Paul, Paul, "And the Moon Has Started to Bleed," 79-80. Tintoretto, Venedik'te Michele Bon isimli bir avukatın S. Giuseppe di Castello Kilisesi'ndeki kabrinin altarı için de bu kompozisyonu kullanmıştır. Tintoretto, burada şeytanı belirgin bir şekilde bir Osmanlı/ Türk olarak resmetmiştir: Şeytanın boynuzu bir hilaldir, demirden bir zırh giymektedir ve sakalları vardır. Paul'ün dikkati çektiği gibi, Mikail ve Türk görünümlü Antichrist/Deccal/ Şeytan burada artık bir propaganda amacı taşımaz. Kompozisyonda Michele Bon da bu ana şahit olurken resmedilmiştir dolayısıyla resim meftanın farkındalığına ve iyi bir Hristiyan oluşuna vurgu yapar ki böylece Cennet'e giden yolda önemli bir adım atmış olur. Yani Antichrist/Deccal/Şeytan olarak algılanan Türk'ün kolektif bir hatırlatma yerine burada kişisel bir kurtuluş gayesine dahi hizmet etmesi oldukça ilginç ve kayda değerdir. Paul, "And the Moon Has Started to Bleed," 87-88.



G. 10. Guido Reni, *Mikail Şeytan'a Galip Gelir*, The Yorck Project (2002) ("10.000 Meisterwerke der Malerei") https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido_Reni_031.jpg https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/Guido_Reni_031.jpg erişim 1 Aralık 2019

Sonuç

Avrupa kolektif bilinci ve hafızasını biçimlendiren en önemli aktörlerden olan sanatlı anlatımlarda karşımıza çıkan Osmanlı/Türk tasvirleri ve algısı elbette Türklere karşı izlenen politikaların psikolojik arka planını yansıtmış ve bir anlamda oluşturmuştur. Bu bağlamda, görsel anlatımlara dikkat çekilmeli ve bunlar spesifik sorular ışığında özenle incelenmelidir. Bu makale Avrupa topraklarında Osmanlı'ya karşı alınan galibiyetlerin seçili gravürler aracılığıyla Fransa'da nasıl karşılandığını sergilemeye çalışmaktadır. Bu yazıda yalnızca kısaca örneklerle hatırlatılsa da zaman ve mekân olarak geniş bir açıdan bakıldığında bu algının yalnızca Fransızlara ait olmayıp

Kutsal İttifak'ı oluşturan tüm milletlerin en azından "resmi" seviyede Türklere bakışını yansıttığını söyleyebiliriz. Gravürlerde kullanılan ikonografi hem Hristiyanlık öncesi Grek-Roma öğelerinden hem de Hıristiyan öğelerden oluşmuştur. Böylece Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu başta olmak üzere Avrupalı devletlerin Roma'nın varisi ve Hristiyanlığın temsilcisi olmalarına vurgu yapılmıştır. Geçmişteki yenilmez düşman artık mağlup hâle gelmiştir. Bu durum Tanrı'dan bir hediye olarak algılandığı gibi Hristiyanlara vadedilen güzel günlerin başlangıcının habercisi sayılmıştır. Avrupalılar tarafından Türkler/Osmanlılar yalnızca Avrupalı hükümdarların değil, Hristiyan dininin ve inandıkları Tanrı'nın düşmanı olarak da görülmüştür. Önceki yüzyıllarda olduğu gibi 17. yüzyılda da bu durumun değişmediği anlaşılmaktadır. Değişen yalnızca belirgin şekilde Türklerin konumudur. Bu durumun sebebi değişmiş olan askeri ve siyasi güç dengesidir. Bahsi geçen Dürer'in eserinde yine bir Hristiyan karşısında "zalim" de olsa bir imparatoru temsilen yerleştirilen Türk figürü, artık 17. yüzyılın sonlarında Avrupa'da kompozisyonlarda gücü tükenmiş ya da oldukça zayıflamış olarak tasvir edilmiştir.[51] Mekân ve tür yönlerinden daha detaylı ve geniş çalışmalar, Osmanlılara/Türklere 15. yüzyıl ve geç 17. yüzyıl arasında Avrupa Apokalips ikonografilerinde ve/veya ilahi plana dahil edildikleri diğer kompozisyonlarda verilen rolleri daha iyi analiz ve takip etmeyi mümkün kılacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Bibliothèque Nationale de France, Recueil. *Collection Michel Hennin. Estampes Relatives à l'Histoire de France*. Tome 62, Pièce 5476. (gallica.bnf.fr / BnF)

Bibliothèque Nationale de France, Recueil. *Collection Michel Hennin. Estampes Relatives* à *l'Histoire de France*. Tome 63, Pièce 5547. (gallica.bnf.fr / BnF)

Bibliothèque Nationale de France, Recueil. *Collection Michel Hennin. Estampes Relatives* à *l'Histoire de France*. Tome 63, Pièce 5554. (gallica.bnf.fr / BnF)

Bibliothèque Nationale de France, Recueil. *Collection Michel Hennin. Estampes Relatives* à *l'Histoire de France*. Tome 64, Pièce 5613. (gallica.bnf.fr / BnF)

Bibliothèque Nationale de France, Recueil. *Collection Michel Hennin. Estampes Relatives* à *l'Histoire de France*. Tome 64, Pièce 5602. (gallica.bnf.fr / BnF)

Bibliothèque Nationale de France, Recueil. *Collection Michel Hennin. Estampes Relatives* à *l'Histoire de France*. Tome 64, Pièce 5619. (gallica.bnf.fr / BnF)

51 Doktora tezinde Lale Babaoğlu Balkış, Avusturya'daki eserler için de benzer bir sonuca varır. Bkz. Babaoğlu Balkış, "16. - 18. Yüzyıllarda Avusturya Sanatında Türkler," 76-77.

Bibliothèque Nationale de France, Recueil. *Collection Michel Hennin. Estampes Relatives* à *l'Histoire de France*. Tome 65, Pièce 5692. (gallica.bnf.fr / BnF)

The Yorck Project(2002) ("10.000 Meisterwerke der Malerei") Erişim 1 Aralık 2019.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido_Reni_031.jpg

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/Guido_Reni_031.jpg

www.khm.at/de/object/3c59dc048e/ Erişim 17 Ocak 2018.

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/387568, Erişim 1 Aralık 2019.

Apostolos-Cappadona, Diane. "Beheading/Decapitation." *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*. Ed. Helene E. Roberts. Chicago ve Londra: Fitzroy Dearborn, 1998, 117-124.

Avcıoğlu, Nebahat. *Turquerie and the Politics of Representation 1728–1876*. Londra: Routledge, 2016.

Babaoğlu Balkış, Lale. "16. - 18. Yüzyıllarda Avusturya Sanatında Türkler." Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1994.

Babaoğlu Balkış, Lale. "15. Yüzyıl Sonu, 16. Yüzyıl Başında Avrupa'daki Türk İmajının Albrecht Dürer'in Eserlerine Yansıması." *Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat: Günsel Renda'ya Armağan*. Ed. Zeynep Yasa Yaman ve Serpil Bağcı. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2011, 61-68.

Brummett, Palmira. "Turks and Christians: The Iconography of Possession in the Depiction of the Ottoman-Venetian-Habsburg Frontiers 1550–1689." *The Religions of the Book: Christian Perceptions 1400–1660*. Ed. Matthew Dimmock ve Andrew Hadfield. New York: Palgrave Macmillan, 2008, 110-139.

Campbell Fette, Mirka. "Saving Political Face: The Structure of Power in Hans von Aachen's *Allegories on the Long Turkish War*." Yüksek Lisans tezi, The University of Texas at Austin, 2011.

Dimmock, Matthew. "A Human Head to the Neck of a Horse: Hybridity, Monstrosity and Early Christian Conceptions of Muhammad and Islam." *The Religions of the Book: Christian Perceptions 1400-1600*. Ed. Matthew Dimmock ve Andrew Hadfield. New York: Palgrave Macmillan, 2008, 66-88.

Fassl, Johanna. "Punchinello Meets the Turk: Giambattista Tiepolo's Chorus of Oriental Spectators and the Transformation of Cultural Otherness." *The Turk and Islam in the Western Eye 1450–1750: Visual Imagery Before Orientalism*. Second Edition. Ed. James G. Harper. Farnham: Ashgate, 2013, 95-125.

Fleckner, Uwe, Martin Warnke ve Hendrik Ziegler**.** *Handbuch der Politischen Ikonographie*. Münih: C. H. Beck, 2011.

Grothaus, Maximilian. "Eine Untersteirische Turquerie, Ihre Graphischen Vorbilder und Ihre Kulturhistorische Bedeutung." *Institut für österreichische Geschichtsforschung* 95/3-4 (1987): 271-295.

Grothaus, Maximilian. "Zum Türkenbild in der Adels und Volkskultur der Habsburgmonarchie 1650–1800." *Das Osmanische Reich und Europa 1683–1789: Konflikt, Entspannung und Austausch***.** Ed. Gernot Heiss ve Grete Klingenstein. Münih: Oldenbourg, 1983, 63-88.

Heppner, Harald. "Der lange Türkenkrieg (1593-1606) -Ein Wendepunkt im Habsburgisch-Osmanischen Gegensatz." *Osmanlı Araştırmaları* 2 (1981): 133-146.

İnalcık, Halil. "Siyaset, Ticaret, Kültür Etkileşimi." *Osmanlı Uygarlığı*. 2 Cilt. Ed. Halil İnalcık ve Günsel Renda. 2. Baskı. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2004, 2: 1049-1089.

Kut, Naz Defne. “Iconography of a Catholic Victory: The Battle of Lepanto in Italian Painting.” Yüksek Lisans Tezi, Koç Üniversitesi, 2018.

Leuschner, Eckhard. “Donau-Toporaphie und Allegorie in der Türkenkriegspropaganda Zwischen Rudolf II. (1552-1612) und Leopold I. (1640-1705).” *Barocke Kunst und Kultur im Donauraum: Beiträge zum Internationalen Wissenschaftskongress, 9.-13. April 2013 in Passau und Linz*. Ed. Karl Möseneder, Michael Thimann ve Adolf Hofstetter. Petersberg: Imhof, 2014, 1: 113-125. Erişim 13.01.2020. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2018/5694)

Madar, Heather. “Dürer’s Depictions of the Ottoman Turks: A Case of Early Modern Orientalism?.” *The Turk and Islam in the Western Eye 1450–1750: Visual Imagery Before Orientalism*. Second Edition. Ed. James G. Harper. Farnham: Ashgate, 2013, 155-183.

Martin, Meredith ve Gillian Weiss. “Turks on Display during the Reign of Louis XIV.” *L’Esprit Créateur* 53/4 (2013): 98-112.

Messling, Guido. “The Northern View; Albrecht Dürer and the Ottomans.” *The Sultan’s World. The Ottoman Orient in Renaissance Art. Catalogue of the Exhibition at the Centre for Fine Arts, Brussels, 27 February- 31 May 2015, The National Museum in Krakow, 26 June- 27 September 2015*. Ed. Robert Born, Michal Dziewulski ve Guido Messling. Ostfildern: Hatje Cantz, 2015, 53-56.

Murphey, Rhoads. *Ottoman Warfare 1500–1700*. Londra: UCL Press, 1999.

Neumann, Christoph K. ve Petr Štepánek. “Ottoman-Habsburg Relations in the 17th Century.” *Image of the Turks in the 17th Century Europe, 12 July–9 October 2005 Exhibiton Catalogue*. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, 2005, 18-35.

Öztuna, Yılmaz. *Osmanlı Devleti Tarihi.* 2 Cilt. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2004.

Paul, Benjamin, “And the Moon Has Started Bleed: Apocalypticism and Religions Reform in Venetian Art at the Time of the Battle of Lepanto.” *The Turk and Islam in the Western Eye 1450–1750: Visual Imagery Before Orientalism*. Second Edition. Ed. James G. Harper. Farnham: Ashgate, 2013, 67-94.

Pippidi, Andrei. *Visions of the Ottoman World in Renaissance Europe*. Londra: Hurst, 2012.

Poeschel, Sabine. *Handbuch der Ikonographie: Sakrale und Profane Themen der Bildenden Kunst*. Darmstadt: Philipp von Zabern, 2014.

Poumarede**,** Géraud. *Haçlı Seferine Son Çağrı: Yeniçağ Avrupası’nda Osmanlı İmgesi*. Çev. İsmet Birkan. İstanbul: İletişim, 2010.

Renda, Günsel. “Avrupa ve Osmanlı: Sanatta Etkileşim.” *Osmanlı Uygarlığı*. 2 Cilt. Ed. Halil İnalcık ve Günsel Renda. 2. Baskı. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2004, 2: 1091-1121.

Schmidt, Heinrich ve Margarethe Schmıdt. *Die Vergessene Bildersprache Christlicher Kunst: Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik*. Münih: C. H. Beck, 2007.

Setton, Kenneth M. *Venice, Austria, and the Turks in the Seventeenth Century***.** Philadelphia: American Philosophical Society, 1991.

Silver, Larry. “East is East: Images of the Turkish Nemesis in the Habsburg World.” *The Turk and Islam in the Western Eye 1450–1750: Visual Imagery Before Orientalism.* Second Edition. Ed. James G. Harper. Farnham: Ashgate, 2013, 185-215.

Soykut**,** Mustafa. *Image of the “Turk” in Italy: A History of the “Other” in Early Modern Europe 1453–1683*. Berlin: K. Schwarz, 2001.

Soykut, Mustafa. *Papalık ve Venedik Belgelerinde Avrupa'nın Birliği ve Osmanlı Devleti 1453–1683.* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.

Strunck, Christina. "The Barbarous and the Noble Enemy: Pictorial Representations of the Battle of Lepanto." *The Turk and Islam in the Western Eye 1450–1750: Visual Imagery Before Orientalism*. Second Edition. Ed. James G. Harper. Farnham: Ashgate, 2013, 217-240.

Sturminger, Walter. *Bibliographie und Ikonographie der Türkenbelagerungen Wiens 1529 und 1683.* Köln: Böhlau, 1955.

Wagner, Georg. "Otuz Yıl Savaşları Döneminde Osmanlı ve Avusturya İmparatorluklarının Politikası." *Osmanlı Araştırmaları* 2 (1981): 147-166.

Williams, Haydn. *Turquerie: An Eighteenth-Century European Fantasy*. New York: Thames & Hudson, 2014.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Art-Sanat

Art-Sanat, 13(2020): 293–312

DOI: 10.26650/artsanat.2020.13.0012
http://dergipark.gov.tr/iuarts

Başvuru: 19.07.2019
Revizyon talebi: 07.11.2019
Son revizyon teslimi: 10.12.2019
Kabul: 21.01.2020

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Göstergebilimsel Analiz Üzerinden Tasarımı Anlamak: Sallanan At Üzerine

Understanding Design Through Semiotic Analysis: On Rocking Horse

Funda Kurak Açıcı*, Havva Beril Bal**

Öz

Sosyal yaşamın bir parçası olan iletişim, endüstri ürünlerinde de kendisini göstermektedir. Her tasarım ürününün taşıdığı bir anlam, ilettiği bir mesaj vardır. Ürünler iletişim işlevini biçimleri aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Tasarım biçimi oluşturulurken ele alınan konsept fikir, tasarımın başkaları tarafından hissedilebilmesini sağlayan göstergesidir. Bu nedenle de tasarımı anlatırken, onun dilini aktarabilmek göstergebilimi bilmekle mümkün olmaktadır. Göstergebilim, ürünlerin iletişim işlevini yerine getirmesini sağlayan bir çözümleme imkanı sunmaktadır. Ürünlerin duyularla kavranmasında, algılanmasına ve anlamlandırılmasında göstergebilimsel ve anlambilimsel yaklaşımlara başvurulmaktadır. Tasarımın neye kime aktarılmak istendiği de göstergebilim açısından farklılık doğurmaktadır. Hedef kitle çocuk olduğunda; biçim ve anlatım dili de çocuğa yönelik şekillenmektedir. Oyun, çocuğun en etkili iletişim biçimidir. İlk çağlardan itibaren var olan oyun olgusu ve buna bağlı ortaya çıkan oyuncak, günümüzde teknoloji, malzeme, tüketim, kullanım alışkanlıkları gibi faktörlere bağlı olarak farklılaşmaktadır. Günümüzde eğitim aracı olarak da kullanılan oyuncakların anlamlandırılması bu bağlamda önem taşımaktadır. Bu çalışmada evrensel bir ürüne dönüşen oyuncağın genel anlamda ne ifade ettiği sorgulanarak göstergebilim üzerinden tasarım dili ortaya konulması amaçlanmaktadır. Bu amaca bağlı olarak genellikle herkesin çocukluğunda deneyimleyebileceği bir oyuncak olan sallanan atın tasarım biçimi üzerinden göstergebilimsel çözümleme yapılmıştır ve ürünün görüntüsel, belirtisel ve simgesel anlamı tartışmaya açılarak, ortaya koyduğu anlam değerlendirilerek aynı oyuncak kategorisindeki farklı tipolojilerin ürün dili açısından karşılaştırması yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler
Tasarım, Anlatım, Biçim, Gösterge, Oyuncak

Abstract

Communication is a part of social life and manifests itself in industrial products as well. Design products have meanings and messages. Products carry out communication through their own forms. The concepts taken into consideration while developing design forms are signs that make people feel them. It is, therefore, necessary to know about semiotics in order to convey the language of design Semiotics provides analysis and allows products to perform communication. Semiotic and semantic approaches play a role in the way senses perceive and interpret products. Semiotics differ according to what and to whom the design will be transferred. If the target audience is children, the form and language of expression should be determined according to them. Games are the most effective form of communication for children. The games and toys that have existed since early ages depend on factors such as technology, material, and consumption and usage habits.

* **Sorumlu Yazar:** Funda Kurak Açıcı (Doç. Dr.), Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, Trabzon, Türkiye. E-posta: fundaacici@ktu.edu.tr ORCID: 0000-0003-2592-2266

** Havva Beril Bal (Öğr. Gör.), Avrasya Üniversitesi, Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, Trabzon, Türkiye. E-posta: berilki@hotmail.com ORCID: 0000-0002-2347-3244

Atıf: Kurak-Acici, Funda ve Bal, Havva Beril. "Göstergebilimsel Analiz Üzerinden Tasarımı Anlamak: Sallanan At Üzerine." *Art-Sanat, 13* (2020): 293–312. https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0012

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

In this context, it is important to make sense of toys used as educational tools today. The aim of this study is to investigate the meaning of toys that are now universal products and to determine design language through semiotics. To that end, this study makes a semiotic analysis through the design of a rocking horse, a toy which almost everyone experiences in childhood. This study discusses and evaluates the icon, index and symbol of the rocking horse and compares the product language of different typologies in the same toy category.

Keywords
Design, Expression, Form, Sign, Toy

Extended Summary

Communication is a part of social life and manifests itself in industrial products as well. Design products have meanings and messages. Products carry out communication through their own forms. Form allows designers to express their products and allows products to be recognized and evaluated by users. The concepts taken into consideration while developing design forms are signs that make people feel them. The symbols of designs are transmitted to users through an iconic language, and such design elements as texture, material, form, line and color facilitate communication. It is, therefore, necessary to know about semiotics in order to convey the design language. Semiotics provides analysis and allows products to perform communication. Semiotic and semantic approaches play a role in the way senses perceive and interpret products., Although semiotics and semantics are used as effective analysis techniques in the field of design, they should provide the basis for today›s user-oriented approaches as well. Semiotics differ according to what and to whom design will be transferred. If the target audience is children, the form and language of expression should be determined according to them.

Games are the most effective form of communication for children. The games and toys that have existed since early ages depend on factors such as technology, material, consumption and usage habits. Children have the opportunity to recognize living or non-living beings through interaction with toys and construct experiences in their own world. In this context, it is important to make sense of toys used as educational tools today. The aim of this study is to investigate the meaning of toys that are now universal products and to determine design language through semiotics. To that end, this study makes a semiotic analysis through the design of rocking horse, a toy which almost everyone experiences in childhood. This study discusses and evaluates the icon, index and symbol of the rocking horse and compares the product language of different typologies in the same toy category. The study consists of three stages. In the first stage, rocking horse images were obtained, similar images were eliminated, and 48 models were identified. Afterwards, ten horse models were selected for analysis. In the second stage, a questionnaire was applied to a group of 37 children aged 3-6 years to determine what the ten horse models meant for users. Participants were asked if they wanted to have the toys and what they thought the toys looked like. In the third

stage, semiotic analysis was used. The horse models were first analyzed using the sign system developed by Charles Sanders Peirce and used by O-Neill in product analysis. Peirce's icon, index and symbol were classified by O'Neill. According to O'Neill's classification, icon is form tradition, color, material, metaphor, style and environment; index is form, light and sound, noise, smell, touch and graphs, and symbol is graphical symbols, symbolic colors and symbolic forms. The rocking horse has a certain sound, which varies according to the ground on which the toy stands. Semiotics does not involve experience, and therefore, this study ignored material odor and excluded such signs as light, sound, noise and odor from analysis.

The form tradition, which is a visual sign, is defined as abstract and concrete expression. Forms that have a clear resemblance to objects are described as concrete and others as abstract. The survey results support this definition and form the basis for analysis. Color, material, style and environment were interpreted by the authors. The horse models were made of bent and/or cut sheet material, and therefore, their style signs were defined as modern. As for environment, a description was made for each interior. Metaphor data were obtained from surveys. Repetitive responses were used for analysis. In this context, the fact that the shape of the toy was abstract led to the diversification of similar objects. Participants mostly expressed such vehicles as car, motorcycle and sled, such objects such as gear, seesaw, swing and bed, and lamb, moon, cloud and various animals.

Pointing, touching and graphic shapes, which are index types, were also interpreted by the authors. Participants did not have the opportunity to experience the models and to express them through photographs, and therefore, the authors did the interpretation. The results showed that all products indicate forms of usage.

The authors used the participants' survey responses to determine symbolic format, graphic icon, and symbolic color. The results showed that the symbolic colors on the horse models are usually used to highlight the functions of holding, resting, and sitting. The colors on some models caused participants to be reminded of different things (such as blue-wave; black - crow). Participants generally associated the forms of the horse models with rocking, riding, lying down and sitting, indicating the symbolic form of the product.

In conclusion, the rocking horse toy that transforms into different forms holds significant meaning, enabling children's imagination to be increased through its different formal meanings as long as it is in children's lives.

Giriş

Endüstri ürünleri tasarlanma sürecinde hem işlevsel olarak kullanıcıya hizmet verebilmeyi amaçlamakta hem de kullanıcıyla iletişim kurmaktadır. Her ürün bir mesaj iletmektedir. Bu sayede kullanıcısı tarafından anlamlandırılmaktadır. Tasarım çeşitli göstergelerden oluşmaktadır ve ürünleri anlamlandırabilmek, bu göstergelere bağlı analizlerle mümkün olmaktadır. Tasarımın neye, kime aktarılmak istendiği de göstergebilim açısından farklılık göstermektedir. Örneğin hedef kitle, çocuk olduğunda biçim ve anlatım dili de çocuğa yönelik şekillenmektedir. Oyuncaklar, oyun türüne ve yaşına göre şekillenen, çocuk için en etkili iletişim biçimi olan oyun materyalleridir. Çocuğun hayal gücüne bağlı olarak farklı anlamlara, işlevlere veya formlara bürünebilmektedir. Günümüzde oyuncaklar, çocuğun yaratıcılığını destekleyecek, hayal gücünü artıracak niteliklerde olmanın yanı sıra eğitim aracı olarak da kullanılmaktadır. Çocuklar, oyuncaklarla kurdukları ilişkiler sonucunda, canlıları, nesneleri, figürleri tanıma fırsatı bulabilmekte ve edinilen birikimleri kendi dünyalarında kurgulayabilmektedir.[1] Bu nedenle oyuncağın anlamlandırılması önem taşımaktadır.

Ürünlerin duyularla kavranmasında, algılanmasında ve anlamlandırılmasında göstergebilimsel ve anlambilimsel yaklaşımlara başvurulmaktadır. Göstergebilim ve anlambilim, tasarım alanında yetkin bir analiz aracı kullanılsa da günümüzdeki kullanıcı odaklı yaklaşımlara zemin teşkil etme gerekliliği de bulunmaktadır. Krippendorff tasarımı "şeyleri anlamlı yapma etkinliği"[2] olarak tanımlamıştır. Tasarımda anlamın kime ait olduğu kullanıcı odaklı tasarıma yakın bir anlayışı ifade etmektedir.[3] Tasarımın neye ve kime aktarılmak istendiği de göstergebilim açısından farklılık göstermektedir.

Bu çalışmada evrensel bir ürüne dönüşen oyuncağın genel anlamda ne ifade ettiği sorgulanarak göstergebilim üzerinden tasarım dilinin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Bu amaca bağlı olarak genellikle herkesin çocukluğunda deneyimleyebileceği bir oyuncak olan sallanan atın tasarım biçimi üzerinden göstergebilimsel çözümlemesi yapılmıştır ve ürünün görüntüsel, belirtisel ve simgesel anlamı tartışmaya açılarak, ortaya koyduğu anlam değerlendirilmiş ve aynı oyuncak kategorisindeki farklı tipolojilerin ürün dili açısından karşılaştırması yapılmıştır.

Çalışma üç aşamalı olarak gerçekleştirilmiştir. Birinci aşamada literatürde yer alan *Sallanan At* oyuncağına dair görsellere ulaşılmıştır. Elde edilen sallanan at örneklerinden benzer modeller elenmiş ve yapılan elemeler sonucunda belirlenen 10 at modelinin analizinin yapılmasına karar verilmiştir. İkinci aşamada seçilen ürün grubunun kullanıcı için ne ifade ettiğinin belirlenmesi amacıyla 3-6 yaş arası çocuklardan oluşan

1 Tosun Yalçınkaya, *Eğitici Oyun ve Oyuncak Yapımı* (İstanbul: Esin Yayınevi, 2004), 40.

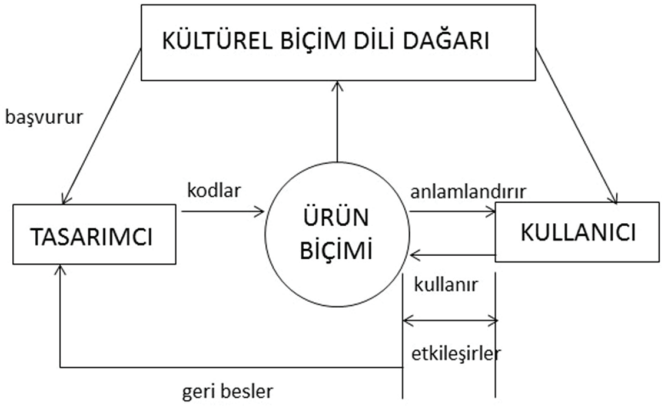
2 Klaus Krippendorff, *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology* (Pennsylvania: Sage Publications, 1989), 91.

3 Hümanur Bağlı, "Product Semantics Meet The User: A Design Workshop with a Fresh Look to an Old Paradigm," *ITU AZ Journal 8 (2011),* 120.

37 kişilik gruba anket uygulanmıştır. Çalışmanın üçüncü aşamasını göstergebilimsel analiz çalışması oluşturmaktadır. Belirlenen 10 sallanan at modeli, ilk olarak Charles Sanders Peirce'in[4] geliştirdiği ve O' Neill'in[5] ürün analizinde kullandığı gösterge sistemi üzerinden analiz edilmiştir.

Tasarım ve İletişim

Temelde iletişim süreci, bir verici tarafından oluşturulan mesajın bir kanal aracılığıyla tanımlı bir alıcıya iletilmesi ve alıcıda bir tepki oluşturulması olarak tanımlanmaktadır. Tasarımda iletişim süreci ise bilginin taşıyıcısı olan ürünün kendisiyle gerçekleşmektedir. Tasarımda özne, ürün biçim sistemi olarak adlandırılmaktadır. Özne, toplumun ortak biçim dili dağarından seçilmiş biçim nitelikleri ile kodlanmış bir sistem kanalıyla kullanıcı ile iletişim kurmaktadır. Kullanıcı ise kodlanmış biçim niteliklerini ürün üzerinden okuyarak mesajı anlamlandırmaktadır. Biçimin anlamlandırılması ve yanıtlanması sonucu iletişim gerçekleşmiş olur.[6] **(G. 1)**



G. 1. Tasarımda iletişim (Turan, *Tasarımda İletişim Sürecinin Oturma Elemanları Üzerinden İrdelenmesi*, 23)

İletişim süreci nesnenin alıcı tarafından seçildiği andan itibaren başlayıp nesnenin kullanım sürecinde devam etmektedir. Endüstri ürünleri, sahip oldukları kullanım işlevlerinin karşılığı olarak algılanarak, onların birer anlam aktarıcısı ya da iletişimin taşıyıcısı olduğu gerçeği göz ardı edilmektedir. Oysa nesnenin kullanım işlevini kar-

4 Charles Sanders Peirce, *Peirce on Signs: Writings on Semiotic*, der. James Hoopes (North Carolina: The University of North Caroline Press, 1994).

5 Shaleph O'Neill, *Comparing Compatible Semiotic Perspectives for the Analysis of Interactive Media Devices* (Londra: Springer, 2005).

6 Ahmet Zeki Turan, "Tasarımda İletişim Sürecinin Oturma Elemanları Üzerinde İrdelenmesi" (Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2001), 22.

şılaması, kullanışlı olması ya da ergonomik olması, her endüstri ürününde bulunması gereken, nesnenin olmazsa olmaz koşuludur. Gerçekte kullanıcının ürün seçimlerinin dayanağı, iletişimsel işlevler dediğimiz ürünün ne olduğuna özgü anlamlandırmalardır. Hiçbir anlam taşımıyormuş gibi görünen bir ürün bile, en azından "hiçbir anlam taşımama" anlamını iletmektedir.[7] Nigan Bayazıt nesnenin anlam taşıyıcılığını şu şekilde belirtir:

> *"Fiziksel bir nesnenin biçimi bir fikir grubunun ya da bir grup fikrin bir temsilcisidir. Bu fikirler sistemler konusunda temel genellemelere öncelik eden gösterge bilimciler tarafından tanımlandığı zaman, iletişim sistemine dönüşürler. Amaç olarak bütün iletişim sistemleri bir insan zihninden diğerine, anlamın mesajının taşıyıcısına sahiptir. Anlamsız, fikirsiz hiçbir mesajın içeriği yoktur. İletişim sistemleri konusunda mesaj tasarımcının tasarlamakta olduğu nesne konusundaki fikri ya da fikirleridir. Bu fikirler tasarımcının başkaları tarafından hissedilebilecek gerçeklik olarak seçtiği biçimler yoluyla ifade edilir."* [8]

Endüstri ürünlerinin biçimi, tasarımcının sahip olduğu kültürel dağarcığa bağlı olarak şekillenmekte ve iletişim işlevini sahip oldukları bu biçimler karşılamaktadır. Ürün biçimi tasarımcının iletmek istediği mesajı iletirken, bu sayede kullanıcısının ürünü anlamlandırmasını da sağlamaktadır. Tasarımda iletişim sürecinin çözümlenebilmesinde çağdaş iletişim bilimleri olan *Dilbilim, Göstergebilim* ve *Anlambilim*den faydalanılmaktadır.[9] Göstergebilimin temelleri her ne kadar antik çağa kadar uzansa da günümüz anlayışı 20. yüzyıl düşünürleri Saussure ve Peirce'in çalışmalarına dayalı olarak şekillenmiştir. Göstergebilimin tasarım alanında incelenmesiyse ürün anlambiliminin isim babası Krippendorf tarafından gerçekleştirilmiştir. [10]

Tasarımın ve iletişimin tasarım dilini aktardığı öngörüldüğünde, göstergebilimden yararlanmadan tasarım dilini aktarmanın mümkün olmadığı da açıktır.

Göstergebilim

Göstergebilim, kültürü iletişim açısından inceleyen bilim dalı olarak tanımlanmaktadır. Gösterge ise kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan bir birimdir.[11] Diğer bir deyişle kişiye bir mesaj ileten, bildiği bir şeyi çağrıştıran ya da yorum yapmasını sağlayan iletişim elemanıdır.

Endüstri ürünleri, kültürel, sosyal gerçeklikleri nedeniyle anlam taşıyıcı biçimlerdir. Bu özelliğiyle ürün, bir gösterge olarak, göstergenin tüm niteliklerini taşır. Ürünün

7 Oğuz Bayrakçı, "Göstergebilimsel Araştırma Alanı Olarak Ürün Tasarımı," *Tasarım Kuram Dergisi, (2011)*, 2.

8 Nigan Bayazıt, *Tasarımı Anlamak* (İstanbul: İdeal Kültür Yayınevi, 2008), 328.

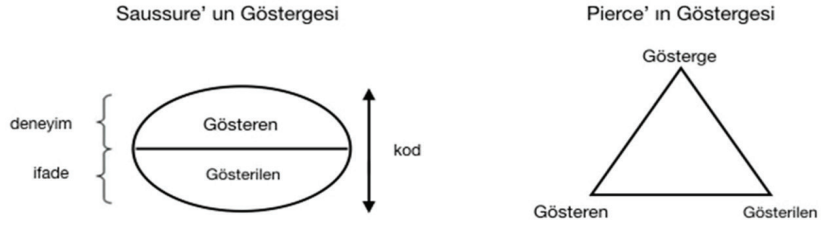
9 Bayrakçı, "Göstergebilimsel Araştırma Alanı Olarak Ürün Tasarımı," 2.

10 Bkz. Krippendorff, *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology,* 1989.

11 Fatma Erkman, *Göstergebilime Giriş* (İstanbul: Alan Yayıncılık, 1987), 22.

biçimi ya da biçim nitelikleri gösterenin/gönderenin bir taşıyıcısı veya tarzına ilişkin bir özelliktir. Biçim, nesneye gönderme yapan bir araçtır. Biçim nesneye değişik yollarla gönderme yaptığı gibi nesnenin değişik türlerine de gönderme yapar.[12] Ürün göstergesinin göstereni biçim ve biçim özellikleri; gösterileni ise ürünün kullanım işlevi ve ona eklenen kültürel sosyal olgulardan meydana gelmektedir. Bir gösterge olarak her ürün, biçimi aracılığıyla işlevine gönderme yapmaktadır.

Göstergebilime ait iki anlam modeli göze çarpmaktadır. Bu modeller Pierce ve Saussure tarafından ortaya konmuştur. Saussure açısından gösterge, bir kavramla onun dışavurum biçiminden oluşmaktadır. Saussure'un göstergesi ikili bir yapıdadır ve biçimi gösteren, içeriği ise gösterilen kavram çiftiyle ifade edilmektedir. Pierce'in göstergesiyse üç düzlemlidir. Pierce'e göre, somut biçimini algılamakla, onun neyi temsil ettiğini anlamak arasına bir yorum süreci girmektedir. [13] **(G. 2)**



G. 2. Saussure ve Pierce'ın göstergeleri (Bayrakçı, *Göstergebilimsel Araştırma Alanı Olarak Ürün Tasarımı*, 4)

Pierce, göstergeleri üçlü ilişkilere dayalı olarak, 10 ayrı üçlükte topladığı 30 türe ayırarak sınıflandırmıştır fakat ürün göstergesini en çok ilgilendiren gösterge tipleri *Belirti (Index), Görüntüsel Gösterge (Icon), Simge (Symbol)* kavramları üstünde temellenerek geliştirilmiştir.[14] **(T. 1)**

Tablo 1. Tasarımda Gösterge Türleri ve Özellikleri (Bayrakçı, *Göstergebilimsel Araştırma Alanı Olarak Ürün Tasarımı*, 6)

TASARIM ALANINDA KULLANILAN GÖSTERGE TÜRLERİ VE ÖZELLİKLERİ			
GÖSTERGE TÜRLERİ	**OLUŞUM BAĞLANTISI**	**KULLANIM BAĞLANTISI**	**İLETİŞİM BAĞLANTISI**
Belirti (indeks)	Nedenli	Öğrenmeye dayalı	Niyetsiz
Görüntüsel (ikon)	Nedenli	Benzerlik ilişkisine dayalı	Niyetli
Simge (sembol)	Nedensiz	Uzlaşmaya dayalı	Niyetli

12 Susann Vihma, "Product Form-A Semiotic Approach. Semantic Visions in Design," *Symposium on Design Research and Semiotics*, 1990.

13 Erkman, *Göstergebilime Giriş,* 28.

14 Bayrakçı, "Göstergebilimsel Araştırma Alanı Olarak Ürün Tasarımı," 5.

Görüntüsel gösterge, gönderme yaptığı nesneyi çağrıştırmak için benzerlik alanında yeterli ipuçları taşıyan gösterge olarak tanımlanmaktadır.[15] Başka bir deyişle görüntüsel gösterge, nesnesiyle benzeşim ilişkisi kurmaktadır.[16] Form geleneği, ürünlerin zaman içinde oluşturdukları ve sahip oldukları biçimlerle bu form geleneğine gönderme yapmalarıyla ifade edilirken; renk ve malzemeyle başka bir nesne alanına ait anlama gönderme yapabilir. Bir ürün biçimi sahip olduğu metaforla tamamen farklı bir ürün biçimine gönderme yaparken aynı zamanda bir stile ait biçimlere de gönderme yapabilir. Ayrıca bazı ürünlerin belirli çevrelere göre tasarlanmış olmaları bu çevreye gönderim yapmasını sağlamaktadır.[17]

Belirtisel göstergeler ise biçimle işlev arasında bağlantı kurulmasını sağlamaktadır. İşaretleme biçimi, ürünün kendisinin işlevini ifade eden bir forma sahip olması şeklinde açıklanabilir. Işık ve ses göstergesi genelde elektronik ürünlerde görülürken, koku ve dokunma göstergesi malzeme özelliğiyle var olabilir. Fakat ürünün niteliğine bağlı olarak kendi içinde tüm belirtisel göstergeleri de taşıyabilirler. Grafik şekiller ise yine ürünün üzerinde yer alan ve işlevini belirtmeye yarayan göstergelerdir.[18]

Simgesel göstergeler göstergenin alıcısında kendinden başka bir nesne hakkında belirli bir duygu ya da düşünce uyandırmaktadır. Grafik simgeler, üründe yer alan logo, yazı, açma- kapama düğmeleri olup simgesel renkler, rengin sahip olduğu yan anlamla ilişkilidir.[19]

Pierce'in görüntüsel, belirtisel ve simgesel gösterge türlerine bağlı göstergebilimsel analizi birçok çalışmada kullanılmıştır. Hümanur Bağlı, tez çalışmasında zanaat ve tasarım kavramları tarafından ve turizm örneği üzerinden temsil edilen zaman, mekan, işlev, üretim kavramlarını Pierce'ın gösterge türleri üzerinden analiz etmiştir.[20] Ayrıca Hümanur Bağlı, başka bir çalışmasında Peirce'in görüntüsel, belirtisel ve simgesel gösterge kavramlarını analiz aracı olarak değil, ele alınan bir ürün üzerinde bir değişken ve yeni bir ürün fikrinin temeli olarak kullanmıştır.[21] Önder Erkarslan ise "sürdürülebilir" ve "yeşil" etiketli ürünlerin piyasanın arzına sunulurken kullanılan kategorilerin geçerli olup olmadıklarını açığa çıkarmak ve bu yolla eleştirel bir yaklaşım geliştirmek amacıyla göstergebilimsel analizden faydalanmıştır.[22]

15 Umberto Eco, *Function and Sign: The Semiotic of Architecture. Sign, Symbol and Architecture*, ed. Broadbent, G., Bunt, R., Jencks, C., (New York: John Willey and Sons, 1979), 182.

16 Hümanur Bağlı, "Temsil Araçları Olarak Zanaat ve Tasarım: Turistik Nesneler Üzerine Kavramsal Bir Analiz," (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2001), 88.

17 O'Neill, *Comparing Compatible Semiotic Perspectives for the Analysis of Interactive Media Devices*, 70.

18 O'Neill, *Comparing Compatible Semiotic Perspectives for the Analysis of Interactive Media Devices*, 71.

19 Eco, *Function and Sign: The Semiotic of Architecture. Sign, Symbol and Architecture*, 183.

20 Hümanur Bağlı, "Temsil Araçları Olarak Zanaat ve Tasarım: Turistik Nesneler Üzerine Kavramsal Bir Analiz," 88-116.

21 Hümanur Bağlı, "Ürün Tasarımı Eğitiminde Kuram ve Uygulamanın Kesişmesi: Anlambilimsel Bir Deneme" *UTAK 2014 Bildiri Kitabı*, der Pınar Kaygan, Harun Kaygan **(**Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, 2014).

22 Önder Erkarslan, "Yeşil-Yeşilimsi: Ürün Göstergebilimi Aracılığıyla Sürdürülebilir Tasarım Uygulamaları-

Vihma, ürün göstergebilimi konusunda çeşitli çalışmalar yapmıştır ve yönteminde, öncelikle ürünün iskeletini oluşturan yapıyı parçalamış, sonra tasarım ürününün parçalarını işlevsel açıdan eklemlemeye çalışmıştır.[23] Pierce'ın gösterge sınıflarının alt bölümlerini yirmi işlev sembolüyle somutlaştırmıştır.

O'Neill [24] ise ürün göstergebilimini yöntem olarak benimsediği çalışmasında Vimha'nın ortaya koyduğu gösterge tiplerinden endüstri ürünleriyle ilgili olanları ele alarak ürünleri analiz etmiştir. **(T. 2)**

Tablo 2. Gösterge Türleri (O'Neill, *Comparing Compatible Semiotic Perspectives for the Analysis of Interactive Media Devices*, 111)

Gösterge Türleri		
Görüntüsel	**Belirtisel**	**Simgesel**
Form geleneği	İşaretleme biçimleri	Grafik simgeler
Renk	Işık ve Ses	Simgesel renkler
Materyal	Gürültü	Simgesel biçimler
Metafor	Koku	
Tarz	Dokunma	
Çevre	Grafik şekiller	

Çalışmanın bu bölümünde genel olarak, göstergebilime giriş yapılmış ve gösterge türleri üzerinde durulmuştur. Buradaki amaç, çalışmanın devamında seçilen oyuncak üzerinden göstergebilimin sorgulanabilmesi için bir alt yapı oluşturulmasıdır. Gösterge türlerinden görüntüsel, belirtisel ve simgesel gösterge, seçilen oyuncak modelleri üzerinden değerlendirilmektedir.

Oyun ve Oyuncak Kavramı

Oyun, genellikle gerçek dünya dışında, kesin olmayan, kendine özgü kuralları ve kültürü olan, eğlenceli ve isteğe bağlı bir etkinliktir.[25] Çocukluktaki en yüksek dışavurum olan oyun, çocuğun en etkili iletişim biçimidir. Çocuğu hayata hazırlarken doğal ve aktif öğrenmeye imkan verir.[26] Oyun oynamak Yavuzer'e göre, çocuğun birçok şeyi kendi deneyimleriyle öğrenmesini sağlarken yeteneklerini geliştirmekte ve çocuğa özgürlük kazandırmaktadır.[27] Çocuk oyun sayesinde içinde yaşadığı kültürün önemli

nın Eleştirisi", *Mimarlık Dergisi* 349, (Eylül-Ekim 2009), erişim 2 Kasım 2018 http://www.mimarlarodasi.org.tr/mimarlikdergisi

23 Erkarslan, "Yeşil-Yeşilimsi: Ürün Göstergebilimi Aracılığıyla Sürdürülebilir Tasarım Uygulamalarının Eleştirisi," erişim 2 Kasım 2018

24 O'Neill, *Comparing Compatible Semiotic Perspectives for the Analysis of Interactive Media Devices*, 117-126.

25 Deniz Yengin ve Tamer Bayrak, "Tüketimin Oyunlaştırılmasıyla Artırılmış Gerçeklik," *Etkileşim Dergisi 1* (2018), 62.

26 Şengül Yalçınkaya, "Modern Kentin Yeni Kamusal Alanında Çocuk, Alışveriş Merkezleri ve Serbest Zaman Etkinlikleri," *İdealkent Dergisi 17* (2015), 94.

27 Haluk Yavuzer, *Çocuk Psikolojisi* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2016), 177.

etkilerinden olan araştırma duygusunu ve kurallara uymayı öğrenmekte ve geliştirmektedir. Çocuk oyun oynarken genellikle oyundaki rolüne uygun gerçek bir nesne ya da bu nesnenin yerini alacak bir eşyaya ihtiyaç duymaktadır. Oynayıp eğlenmeye yarayan ya da oyuna göre değişen niteliklere sahip olan şey olarak tanımlanan oyuncak, çocuğun dış dünyayı tanımlayabilmesine ve ona anlamlar katmasına yardımcı olmaktadır.[28] Yavuzer ise oyuncağı çocuğun oyununu gerçekleştirmesi için, kullandığı her türlü araç olarak tanımlanmaktadır.[29] Oyuncak, çocuğun doğal yeteneklerini kolaylaştıran, böylelikle de büyük bir eğitimsel işlevi yerine getiren, oyunda kullanılan malzemedir. Gelişim basamakları boyunca çocuğun hareketlerine düzen getirirken, zihinsel ve bedensel gelişimlerine yardımcı olmaktadır. Ayrıca çocuğun yaratıcı yeteneklerini geliştirmeye katkı sağlamaktadır.[30] Oyun yoluyla öğrenmeyi sağlayan ve oyuna ek olan oyuncaklar, sosyal ve kişisel gelişimi sağlamaya yardımcıdır. Çocukların, arkadaşlarıyla birlikte aynı oyuncaklarla oynayabilmeleri ve oyuncaklarını paylaşabilmeleri neticesinde sosyal gelişim sağlanmaktadır.[31] Oyuncaklar hayal gücünün gelişmesi, renk, boyut ve şekillerin algılanması, sayısal ve yazınsal kavramların öğrenilmesi gibi konularda çocukların gelişimine katkıda bulunmaktadır.[32] Böylelikle oyuncaklar yeni keşiflere yol açarken, çocuğu eğlendirmenin yanında kendi başına karar verebilmesini ve seçme değerlendirme duygusunun gelişmesini sağlamaktadır.[33]

Oyuncak seçiminde oyuncağın çocuğun yaşına, gereksinimlerine, yetenek ve ilgilerine uygun olması önem taşımaktadır. Seçim için çocuğun iyi tanınması, gelişim aşamalarıyla bu aşamaların özelliklerinin ve oyun evrelerinin iyi bilinmesi gereklidir. Bu nedenle gelişim alanlarına göre oyuncakların kategorizasyonu çok önemlidir.

Büyük kas gelişimini destekleyici bir oyuncak olan sallanan at çocuğu hareket etmeye teşvik eden bir aktivite oyuncağıdır. Çocukta denge ve harekette esneklik sağlarken çocuğun psiko-motor gelişimine katkıda bulunmaktadır. Güntürkün, oyuncakları çocukların gelişim alanlarına göre sınıflandırmış ve sallanan atı kaba motor becerilerini destekleyen oyuncaklar içinde yer vermiş ve yaş aralığını 1.5 -2.5 yaş arası olarak belirtmiştir.[34] Yalçınkaya'nın sınıflandırmasına göre sallanan at 2 – 2,5 yaş arası çocuklara hitap eden bir oyuncak olarak kategorize edilmiştir.[35] Tarihsel sürece bakıldığında oyuncakların eski çağlardan beri var olduğunu söylemek mümkündür. At

28 Esin Düzakın ve Emre Güntürkün, "Yapı Oyuncaklarının Tarihsel Gelişimi," *Marmara Üniversitesi Sanat Tasarım Dergisi 8* (2017), 35.

29 Yavuzer, *Çocuk Psikolojisi,* 183.

30 Yavuzer, *Çocuk Psikolojisi,* 185.

31 Düzakın ve Güntürkün, "Yapı Oyuncaklarının Tarihsel Gelişimi," 35.

32 Yavuzer, *Çocuk Psikolojisi,* 185.

33 Naim Ünver, "Kastamonu İl Merkezinde Yaşayan 0-2 Yaşları Arasında Çocuğa Sahip Anne-Babaların Çocukları İçin Oyuncak Satın Alma Durumları ve Tercihlerinin İncelenmesi" (Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, 2005), 55.

34 Düzakın ve Güntürkün, "Yapı Oyuncaklarının Tarihsel Gelişimi," 36.

35 Yalçınkaya, *Eğitici Oyun ve Oyuncak Yapımı***,** aktaran Aydın, Oyuncak tasarımında Sürdürülebilirlik Esaslarının Uygulanması, 16.

figürü, farklı kullanım şekilleriyle oyuncak olarak tarihte yer almıştır. İlk olarak MÖ 5. yüzyılda Mısırlı çocukların tekerlekli küçük tahta atlarla oynadıklarına dair arkeolojik bilgiler edinilmiştir.[36] Antik Yunan'da bulunan oyuncaklar arasında yer alan at, bu dönemde değnek at biçimini almıştır. Tahta ata binen çocuklar ilk kez 17. yüzyılın gravürlerinde görünmeye başlamıştır. Değnek at bu dönemde de varlığını sürdürmüştür. Tahta atın oyuncaklar arasında sürekli yer alması atın geçmiş zamanlarda, şimdi otomobilin olduğu gibi, çok önemli olduğunu açıkça göstermektedir. [37] Değnek at, ata binmekle bağdaştırılarak ortaya konmuş bir biçimdir. Daha sonra binmek işlevine sallanma işlevi eklenmiştir **(G.3.)**.



G. 3. Değnek at (https://www.agefotostock.com/age/en/Stock-Images/Rights-Managed/MEV-10508234)

Yöntem

Oyuncaklar, bir açıklama olmaksızın, çocukların anlayabileceği nesnelerdir. Oyuncaklar, her çocuk tarafından aynı amaçla, farklı şekillerde kullanılma potansiyeli taşımaktadır.[38] Tüm hareketli parçalar, keşfedilecek beklenmedik şekillerin veya hareketlerin dizilimini arttırır.[39] Çocuklar, oyuncaklarla girdiği etkileşim sonucunda çevresinde yer alan canlı ve cansız varlıkları tanıma fırsatı bulabilmekte ve bu birikimleri de kendi dünyasında kurgulayabilmektedir. Günümüzde eğitim aracı olarak da kullanılan oyuncakların anlamlandırılması bu bağlamda önem taşımaktadır ve çalışmada evrensel bir ürüne dönüşen oyuncağın genel anlamda ne ifade ettiği sorgulanarak göstergebilim üzerinden tasarım dili ortaya konulması amaçlanmaktadır. Bu amaca bağlı olarak genellikle herkesin çocukluğunda deneyimleyebileceği bir oyuncak olan sallanan atın tasarım biçimi üzerinden göstergebilimsel çözümlemesi yapılmıştır ve ürünün görüntüsel, belirtisel ve simgesel anlamı tartışmaya açılarak,

36 Rüşvanlı, "Türkiye'deki Oyuncak Sektöründe Yeni Ürün Tasarımını Tetikleyen Faktörler," 10.

37 Bekir Onur, "Tarih Boyunca Oyun ve Oyuncaklar", *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi 2*, (1992), 367.

38 Nur Cinel Özyeşer, "Farklı SosyoEkonomik Düzeydeki 3-6 Yaş Grubu Çocuğu Olan Anne-Babaların Oyuncak ve Oyun Materyalleri Hakkındaki Görüşlerinin ve Bu Yaş Grubu Çocukların Sahip Oldukları Oyuncak ve Oyun Materyallerinin İncelenmesi" (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2006), 10.

39 P. Ambeck Madsen, "Toys and Play," *The Danish Design Center Magazine 4* (1995), 3-20'den aktaran Düzakın ve Güntürkün, "Yapı Oyuncaklarının Tarihsel Gelişimi," 36.

ortaya koyduğu anlam değerlendirilmiş ve aynı oyuncak kategorisindeki farklı tipolojilerin ürün dili açısından karşılaştırması yapılmıştır. Çalışma üç aşamalı olarak gerçekleştirilmiştir. Birinci aşamada *Sallanan At* oyuncağına dair literatür taraması ve internet araştırması yapılmıştır. Öncelikle Türkiye'den örnekler araştırılmış fakat araştırma sırasında birbiriyle aynı ürünlere rastlanmıştır. Bu nedenle araştırmanın kapsamı Türkiye'yle sınırlandırılmamıştır. Türkçe "sallanan at", İngilizce "rocking horse" anahtar kelimeleriyle arama yapılmıştır. Yapılan araştırmalarda genellikle satış sitelerine ulaşıldığından oyuncakların yapım yıllarına ulaşılamamıştır. Yapılan tarama neticesinde 160 ürün tespit edilmiştir. Elde edilen sallanan at örneklerinden benzer modeller elenmiş ve 48 adet farklı model seçilmiştir. **(T. 3)**.

Tablo 3. 48 Adet Farklı Sallanan At Modeli

SALLANAN AT OYUNCAKLARI					
					
NO:1	NO:2	NO:3	NO:4	NO:5	NO:6
					
NO:7	NO:8	NO:9	NO:10	NO:11	NO:12
					
NO:13	NO:14	NO:15	NO:16	NO:17	NO:18
					
NO:19	NO:20	NO:21	NO:22	NO:23	NO:24
					
NO:25	NO:26	NO:27	NO:28	NO:29	NO:30
					
NO:31	NO:32	NO:33	NO:34	NO:35	NO:36

					
NO:37	NO:38	NO:39	NO:40	NO:41	NO:42
					
NO:43	NO:44	NO:45	NO:46	NO:47	NO:48

Yapılan elemeler sonucunda 48 model at içinden belirlenen 10 model atın analizinin yapılmasına karar verilmiştir. **(T. 4)**

Tablo 4. Analiz Edilecek Sallanan Atlar

SALLANAN ATLAR				
NO: 24	NO: 27	NO: 29	NO: 32	NO:34
				
NO: 36	NO: 40	NO: 43	NO:45	NO: 46
				

İkinci aşamada belirlenen ürün grubunun kullanıcı için ne ifade ettiğinin tespiti amacıyla 3-6 yaş arası çocuklardan oluşan 37 kişilik bir gruba anket uygulanmıştır. **(T. 5)** Çocuklara 10 adet sallanan at oyuncağının fotoğrafı gösterilmiş ve daha sonra sorular yöneltilmiştir. Anket okul ortamında öğretmenler tarafından uygulanmıştır. Çocuklara gördükleri oyuncağa sahip olmayı isteyip istemedikleri ve gördükleri oyuncağı neye benzettikleri sorulmuştur.

Tablo 5. Anket Uygulanan Katılımcı Özellikleri

Katılımcı profili	**Grup**	**%**
Cinsiyet	Kız	51.4
	Erkek	48.6
Yaş	3	21,6
	4	46
	5	32,4

Çalışmanın üçüncü aşamasını göstergebilimsel analiz çalışması oluşturmaktadır. Belirlenen 10 model sallanan at, ilk olarak Charles Sanders Peirce'in geliştirdiği ve O' Neill'in ürün analizinde kullandığı gösterge sistemi üzerinden analiz edilmiştir. Peirce'ın gösterge türlerini O'Neill endüstriyel ürünlerin analizinde kullanılmak üzere görüntüsel gösterge türlerini, form geleneği, renk, materyal, metafor, tarz ve çevre; belirtisel gösterge türlerini işaretleme biçimleri, ışık ve ses, gürültü, koku, dokunma ve grafik şekiller; simgesel gösterge türlerini de grafik simge, simgesel renk ve simgesel biçim olarak belirlemiştir. Sallanan ata binildiğinde oyuncağın salınımına bağlı olarak bir ses çıkmaktadır. Fakat bu ses oyuncağın bulunduğu zemine göre değişiklik göstermektedir. Çalışmada öngörülen analiz yönteminde deneyimleme söz konusu olmadığından malzemeden kaynaklı koku da göz ardı edilmiştir. Buna bağlı olarak ışık, ses, gürültü ve koku gibi göstergeler analiz kapsamı dışında tutulmuştur. **(T. 6)**

Tablo 6. Ürün Analizinde Kullanılacak Olan Gösterge Türleri

Gösterge Türleri		
Görüntüsel	**Belirtisel**	**Simgesel**
Form geleneği	İşaretleme biçimleri	Grafik simgeler
Renk	Dokunma	Simgesel renkler
Materyal	Grafik şekiller	Simgesel biçimler
Metafor		
Tarz		
Çevre		

Bulgular ve Değerlendirme

Çalışmada elde edilen bulgular iki grupta ele alınmıştır. Birincisi anket sonuçlarından elde edilen bulgular olup analiz çalışmasına buradan elde edilen verilerin bir kısmı altlık oluşturmuştur. İkincisi de O'Neill'in belirlediği gösterge türlerine göre yapılan analiz çalışmasından elde edilen bulgulardır. Çalışma modellerin deneyimlenmesi üzerine kurgulanmadığı ve anket çocuklara fotoğraflar üzerinden uygulandığı için analizde yer alan maddelerin bir kısmı yazarlar tarafından yorumlanmıştır.

Anket sonuçlarından elde edilen verilere göre katılımcıların %39'u sallanan at oyuncağına sahiptir. %54'lük kısmı daha önce sallanan atı deneyimlemiştir. Katılımcılara gösterilen oyuncağa sahip olmak isteyip istemedikleri sorulduğunda büyük çoğunlukla evet cevabı alınmıştır.

Katılımcılar No: 24 kodlu oyuncağı büyük çoğunlukla (%79 oranında) ata benzetmişlerdir. Aynı oyuncağı katılımcıların küçük bir kısmı gemiye benzetirken benzetme yapılan diğer nesneler de motosiklet, sehpa, otobüs, puzzle ve tepedir. Benzetme yapılmayan duruma rastlanmamıştır.

No: 27 kodlu oyuncak çoğunlukla (%27) ata benzetilmiştir. Bisiklet (%11), motosiklet (%8) ve araba (%5) tekrar edilen diğer cevaplardır. Ayrıca cevaplar arasında

sayı, sandalye, salıncak, kalorifer, kızak gibi nesnelerle koyun, köpek, inek, geyik, fil, ördek, tavşan gibi hayvanlar yer almaktadır. Katılımcıların bir kısmı da oyuncağı herhangi bir şeye benzetememiştir. Bu oyuncakta benzetilen nesneler daha çok farklılaşmış olup bu durumu oyuncağın soyut biçimiyle açıklamak mümkündür. Genelde binme işleviyle ilişkilendirdikleri görülmektedir.

No: 29 kodlu oyuncak katılımcılara sorulduğunda birçok farklı nesneyle benzerlik ilgisi kurulduğu görülmüştür. Bunlardan araba %18'lik oranıyla ön plana çıkmıştır. İkinci olarak da at (%10.5), kızak (%10.5) ve sandalye (%8) cevapları dikkat çekmektedir. Bunun dışında salıncak, köpek, kedi, koyun, unicorn (boynuzlu at), zebra, fil, oyuncak kutusu, banyo, ev, eyer, tuvalet gibi kavramlar yanıtlar arasında yer almaktadır. Katılımcıların küçük bir kısmı gösterilen oyuncağı herhangi bir şeye benzetememiştir. Benzerlik ilgisi kurulan nesnelerin çeşitliliği, bu oyuncağın formunun soyut olmasıyla ilişkilendirilebilir.

No: 32 kodlu oyuncak için at ve bisiklet (%13) benzetmeleri en çok verilen cevaplar arasındadır. Daha sonra araba (%8), motosiklet (%8) ve kızak (%8) cevapları gelmektedir. Cevaplar arasında salyangoz, top, karınca, kedi, ayı, kurbağa, gemi, sandalye, salıncak, kaydırak ve kemer birer kez söylenmiştir. Çocukların çoğunun sahip olmak istemedikleri oyuncağın da 32 kodlu oyuncak olduğu tespit edilmiştir. %13'lük bir kısmı da oyuncağı herhangi bir şeye benzetememiştir. Verilen cevaplara göre çocukların binme işlevine bağlı kalarak benzetme yaptıkları söylenebilir.

No: 34 kodlu oyuncakla ilgili olarak en yoğun alınan cevap (%10) çocukların oyuncağı hiçbir şeye benzetememesi olmuştur. %8'lik oranla vites en yoğun benzetilen nesne olmuştur. Soyut bir forma sahip olan oyuncak at, civciv, inek, koltuk, gemi, bot, tekerlek, makina, demir, kurşun asker, çekirdek gibi nesne ve hayvanlara benzetilmiştir. Kırmızı küreye sahip tutacağa sahip olan oyuncağın bu biçimden dolayı ok, kırmızı ışık, oyun konsolu, düğme, lolipop gibi nesnelerle ilgisinin kurulduğunu söylemek mümkündür.

No: 36 için benzetilen nesne açısından en yoğun tespit edilen cevaplar tahterevalli (%18) ve hiçbir şey (%18)'dir. Bunların dışında yatak, araba, at, dalga ve sandalye cevapları daha az oranla tekrar etmiştir. Zürafa, keçi, fil, balık, kuzu gibi hayvanlar ile yol, gemi, tuvalet, salıncak gibi nesnelere de benzetildiği görülmüştür.

No:40 kodlu oyuncak en çok yatağa (%18) benzetilmiştir. İkinci olarak araba (10,5) cevabı verililmiştir. Daha sonra salıncak, fil ve bebek cevapları tercih edilmiştir. Ayrıca tahterevalli, tekerlek, dolap, yatak, koltuk, kumanda, pusula, bisiklet, deniz, su, at, kuzu ve pegasus (kanatlı at) da verilen cevaplar arasındadır. Çocukların verdiği cevaplardan su ve deniz ilgisini renk bağlamında kurdukları anlaşılmaktadır.

No: 43 kodlu oyuncak (%68) ağırlıklı olarak kuzuya, daha az oranlarda maymun, at, fare gibi hayvanlara benzetilmiştir. Yatak, robot, motosiklet, salıncak verilen diğer cevaplar arasındadır. Burada renk ve dokuya bağlı olarak çocukların yorumlarını yaptığı söylenebilir.

No: 45 için en yoğun olarak (%42) ay cevabı verilmiştir. İkinci olarak kuş, tavuk ve at (%8), üçüncü olarak da karga ve yatak (%5) cevapları verilmiştir. Bu cevaplardan da renk algısının etkili olduğunu söylemek mümkündür.

No:46 kodlu oyuncak için katılımcıların büyük çoğunluğu (%84) bulut cevabını vermiştir. Farklı olarak kuzu, uğur böceği, at ve salıncak yanıtları alınmıştır.

Literatürden elde edilen 10 model sallanan at anket dışında O' Neill'in ürün analizinde kullandığı gösterge türlerinden yola çıkarak analiz edilmiştir. Analiz çalışmasından elde edilen bulgular aşağıdaki tabloda gösterilmiştir. **(T. 7)**

Tablo 7. Sallanan Atların Analizi

ÜRÜN NO		**NO: 24**	**NO: 27**	**NO: 29**	**NO: 32**
Gösterge Türleri					
		(URL-1)	(URL-2)	(URL-3)	(URL-4)
Görüntüsel	Form geleneği	Somut Biçim	Somut Biçim	Soyut Biçim	Soyut Biçim
	Renk	Huş ve kahverengi	Huş ve kırmızı	Huş	Huş ve kırmızı
	Materyal	Ahşap	Ahşap	Ahşap	Ahşap
	Metafor	At	At, bisiklet, araba	Araba, at, kızak	At, bisiklet, motosiklet
	Tarz	Modern	Modern	Modern	Modern
	Çevre	Her iç mekana uygun	Her iç mekana uygun	Her iç mekana uygun	Her iç mekana uygun
Belirtisel	İşaretleme biçimleri	Ürünün kullanım biçimine işaret eder	Ürünün kullanım biçimine işaret eder	Ürünün kullanım biçimine işaret eder	Ürünün kullanım biçimine işaret eder
	Dokunma	Sert doku	Sert doku	Sert doku	Sert doku
	Grafik şekiller	Yok	Yok	Yok	Yok
Simgesel	Grafik simgeler	Yok	Yok	Yok	Yok
	Simgesel renkler	Tutacağı ve oturma alanını simgeleyen kahverengi	Tutacağı ve oturma alanını simgeleyen kırmızı	Yok	Tutacağı ve oturma alanını simgeleyen kırmızı
	Simgesel biçimler	Sallanma, binme, oturma işlevini simgeleyen biçim	Sallanma işlevini simgeleyen biçim	Binme, sallanma, oturma işlevini simgeleyen biçim	Binme, sallanma işlevini simgeleyen biçim

ÜRÜN NO		NO:34	NO: 36	NO: 40	NO: 43
Gösterge Türleri					
		(URL-5)	(URL-6)	(URL-7)	(URL-8)
Görüntüsel	Form geleneği	Soyut Biçim	Soyut Biçim	Soyut Biçim	Somut Biçim
	Renk	Kayın ve kırmızı	Kayın ve kırmızı	Mavi, huş ve kırmızı	Beyaz, huş
	Materyal	Ahşap	Ahşap	Ahşap, sünger, kumaş	Ahşap, sünger, kumaş
	Metafor	Vites, ok, lolipop	Tahterevalli, yatak, araba	Yatak, araba, salıncak	Kuzu
	Tarz	Modern	Modern	Modern	Modern
	Çevre	Her iç mekana uygun	Her iç mekana uygun	Her iç mekana uygun	Her iç mekana uygun
Belirtisel	İşaretleme biçimleri	Ürünün kullanım biçimine işaret eder	Ürünün kullanım biçimine işaret eder	Ürünün kullanım biçimine işaret eder	Ürünün kullanım biçimine işaret eder
	Dokunma	Sert doku	Sert doku	Yumuşak ve sert doku	Yumuşak doku
	Grafik şekiller	Yok	Yok	Yok	Yok
Simgesel	Grafik simgeler	Yok	Yok	Yok	Yok
	Simgesel renkler	Tutacağı simgeleyen kırmızı	Tutacağı simgeleyen kırmızı	Tutacağı simgeleyen kırmızı	Kuzuyu simgeleyen beyaz renk
	Simgesel biçimler	Sallanma, binme işlevini simgeleyen biçim	Yok	Sallanma, yatma işlevini simgeleyen biçim	Sallanma işlevini simgeleyen biçim

ÜRÜN NO		NO:45	NO: 46
Gösterge Türleri			
		(URL-9)	(URL-10)
Görüntüsel	Form geleneği	Somut Biçim	Somut Biçim
	Renk	Siyah, huş	Gri, huş
	Materyal	Ahşap, sünger, kumaş	Ahşap, sünger, kumaş
	Metafor	Ay	Bulut
	Tarz	Modern	Modern
	Çevre	Her iç mekana uygun	Her iç mekana uygun
Belirtisel	İşaretleme biçimleri	Ürünün kullanım biçimine işaret eder	Ürünün kullanım biçimine işaret eder
	Dokunma	Yumuşak doku	Yumuşak doku
	Grafik şekiller	Yok	Yok
Simgesel	Grafik simgeler	Yok	Yok
	Simgesel renkler	Tutacağı simgeleyen huş	Tutacağı simgeleyen huş
	Simgesel biçimler	Atın ayaklarına gönderme yapan biçim	Atın ayaklarına gönderme yapan biçim

Görüntüsel gösterge türlerinden form geleneği soyut ve somut anlatım olarak tanımlanmıştır. Bir nesneyle net olarak benzerlik ilişkisi kurulan biçimler somut, diğerleri de soyut olarak nitelendirilmiştir. Anketlerden elde edilen bulgular bu tanımlamayı destekleyecek niteliktedir ve analize altlık oluşturmuştur. Renk, materyal, tarz ve çevre yazarlar tarafından yorumlanmıştır. Seçilen ürünler levha malzemenin büküm ve/veya kesim gibi işlemlerle şekillendirildiği için tarz göstergesi modern olarak tanımlanmıştır. Çevre olarak da her iç mekana uygun tanımlaması yapılmıştır. Metaforla ilgili veriler, anketlerden elde edilmiştir. Anket sonuçlarına göre en çok tekrar edilen cevaplara analizde yer verilmiştir. Buna bağlı olarak oyuncağın biçiminin soyut olmasının benzerlik ilgisi kurulan nesnelerin çeşitlenmesine neden olduğunu söylemek mümkündür. Gösterilen şekle at dışında araba, motosiklet, kızak gibi araçlar; vites, tahterevalli, salıncak, yatak gibi nesneler ve kuzu, ay, bulut ile çeşitli hayvan isimlerinin söylendiği tespit edilmiştir.

Belirtisel gösterge türlerinden işaretleme biçimleri, dokunma ve grafik şekilleri de yazarlar tarafından yorumlanmıştır. Çalışmada modellerin deneyimlenmesi söz konusu olmadığı ve çocukların bunları gördüğü fotoğraf üzerinden ifade edemeyeceklerinden dolayı veriler yazarlar tarafından yorumlanmıştır. Ürünlerin tamamının kullanım biçimine işaret ettiği tespit edilmiştir. Oyuncaklarda malzeme olarak ahşap ya da ahşap, sünger ve kumaşın bir arada kullanıldığı görülmüştür. Malzeme kullanımına bağlı olarak sert ve yumuşak dokulu oldukları belirlenmiştir. Oyuncaklarda herhangi bir grafik şekil tespit edilmemiştir.

Simgesel gösterge türlerinden simgesel biçim, anket cevapları üzerinden; grafik simge ve simgesel renk yazarlar tarafından belirlenmiştir. Simgesel renklerin genellikle oyuncak üzerinde yer alan tutma, ayak koyma, oturma işlevini vurgulamak amaçlı kullanıldığı görülmüştür. Bazı ürünlerde de renk algısı, çocuğun ürünü farklı şeylere benzetmesine neden olmuştur (mavi – dalga/ siyah – karga gibi). Çocuklar genellikle oyuncakların biçimlerini sallanma, binme, yatma ve oturma işleviyle ilişkilendirmiş ve bu da ürünün simgesel biçimini ifade etmiştir.

Sonuç

Bu çalışmada *Sallanan At Oyuncağı*'na, tasarım dili, tasarım biçimi üzerinden göstergebilimsel çözümleme yapılmıştır. Öncelikle çocukların oyuncağı nasıl anlamlandırdıkları belirlenmiş sonra da ürünün görüntüsel, belirtisel ve simgesel anlamı tartışmaya açılarak, ortaya koyduğu anlam değerlendirilmiştir. Literatürden elde edilen 10 model sallanan at anket ve analiz çalışmalarıyla değerlendirilmiştir. Değerlendirme sonucunda, oyuncağın görüntüsel olarak materyal, form, renk, metafor, tarz ve çevre gibi göstergeleri; belirtisel olarak işaret, dokunma ve grafiksel göstergeleri ve son olarak da simgesel olarak grafik, simgesel renk ve simgesel biçimleri ifade eden göstergeler anlamlandırılmıştır.

Değnek at, ata binmekle bağdaştırılarak ortaya konmuş bir biçimdir. Daha sonra binmek işlevine sallanma işlevi eklenmiştir. At formu masif ahşabın oyma vb. üretim yöntemleriyle üçüncü boyuta ulaştırıldığı yek pare ürünlerde somut bir biçimde ele alındığı gibi, geleneksel biçimden uzaklaşarak dört bacaklı, yeleli, eyerli görüntüsünden sıyrılarak da biçimlenmektedir. Sallanan at oyuncağı anlamsal olarak da soyutlanmış, at formundan tamamen uzak biçimler meydana gelmiştir. Somut ya da soyut ürün biçimi genel olarak ürünün kullanım şeklini işaret etmektedir. Çocuğun hayal gücüne bağlı olarak oyuncak kimi zaman ata, kimi zaman araca, kimi zaman başka bir hayvana, kimi zaman da bambaşka bir nesneye (lolipop, vites, salıncak, yatak) dönüşebilmektedir. Ürünlerde farklı işlevler renklerin farklılaşmasıyla ifade edilmiştir. Genellikle tutma yerlerinin renklerinin farklılaştırılarak vurgulandığı görülmektedir. Bununla birlikte örneklerin bir kısmında oturma ve ayak koyma yerlerinde de farklı renk kullanımı dikkat çekmektedir. Bu da simgesel renk kullanımının işleve bağlı olarak şekillendiğini göstermektedir.

Çalışmanın sonucunda sallanan at figürünü ifade eden ve farklı biçimlere dönüşen oyuncağın, çocukların hayatında yer aldıkça, kurgulandığı farklı biçimsel anlamıyla çocukların hayal güçlerini artıran bir anlam beslediği ortaya çıkmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.
Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Ambeck Madsen, P. "Toys and Play." *The Danish Design Center Magazine 4* (1995): 3–20.

Bağlı, Hümanur. "Ürün Tasarımı Eğitiminde Kuram ve Uygulamanın Kesişmesi: Anlambilimsel Bir Deneme." *UTAK 2014 Bildiri Kitabı*, Der. Pınar Kaygan, Harun Kaygan. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, 2014.

Bağlı, Hümanur. "Product Semantics Meet The User: A Design Workshop with a Fresh Look to an Old Paradigm." *ITU AZ Journal* 8 (2011)*:* 103-121.

Bağlı, Hümanur. "Temsil Araçları Olarak Zanaat ve Tasarım: Turistik Nesneler Üzerine Kavramsal Bir Analiz." Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2001.

Bayazıt, Nigan. *Tasarımı Anlamak*. İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık, 2008.

Bayrakçı, Oğuz, "Göstergebilimsel Araştırma Alanı Olarak Ürün Tasarımı." *Tasarım Kuram Dergisi* (2011): 1-13.

Cinel Özyeşer, Nur. "Farklı SosyoEkonomik Düzeydeki 3-6 Yaş Grubu Çocuğu Olan Anne-Babaların Oyuncak ve Oyun Materyalleri Hakkındaki Görüşlerinin ve Bu Yaş Grubu Çocukların Sahip Oldukları Oyuncak ve Oyun Materyallerinin İncelenmesi." Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2006.

Eco, Umberto. *Function and Sign: The Semiotic of Architecture. Sign, Symbol and Architecture***.** Ed. Broadbent, G., Bunt, R., Jencks, C., New York: John Willey and Sons, 1979.

Erkman, Fatma. *Göstergebilime Giriş***.** İstanbul: Alan Yayıncılık, 1987.

Erkarslan, Önder. "Yeşil-Yeşilimsi: Ürün Göstergebilimi Aracılığıyla Sürdürülebilir Tasarım Uygulamalarının Eleştirisi." *Mimarlık Dergisi* 349, (Eylül-Ekim 2009), erişim 2 Kasım 2018 http://www.mimarlarodasi.org.tr/mimarlikdergisi.

Esin Düzakın ve Emre Güntürkün, "Yapı Oyuncaklarının Tarihsel Gelişimi", *Marmara Üniversitesi Sanat Tasarım Dergisi 8* (2017): 35- 42.

Krippendorf, K. *Content Analysis, An Introduction to Its Methodology.* Pennsylvania: Sage Publications, 1989.

Onur, Bekir. "Tarih Boyunca Oyun ve Oyuncaklar." *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi 2* (1992): 365-386.

O'Neill, Shaleph. *Comparing Compatible Semiotic Perspectives for the Analysis of Interactive Media Devices*. Londra: Springer, 2005.

Peirce, Charles Sanders. *Peirce on Signs: Writings on Semiotic*. Der. James Hoopes. North Carolina: The University of North Caroline Press, 1994.

Piaget, Jean. *Çocuğun Gözüyle Dünya*. Çev İsmail Yergüz. Ankara: Dost Kitabevi, 2005.

Poyraz, Hatice. *Okul Öncesi Dönemde Oyun ve Oyuncak.* Ankara: Anı Yayıncılık, 1999.

Rüşvanlı, Hasan Ozan. "Türkiye'deki Oyuncak Sektöründe Yeni Ürün Tasarımını Tetikleyen Faktörler." Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2007.

Turan, Ahmet Zeki. "Tasarımda İletişim Sürecinin Oturma Elemanları Üzerinde İrdelenmesi." Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2001.

Vihma, Susann. "Product Form-A Semiotic Approach. Semantic Visions in Design." *Symposium on Design Research and Semiotics*, 1990.

Yalçınkaya, Şengül. "Modern Kentin Yeni Kamusal Alanında Çocuk, Alışveriş Merkezleri ve Serbest Zaman Etkinlikleri," *İdealkent Dergisi 17* (2015): 80-105.

Yalçınkaya, Tosun. *Eğitici Oyun ve Oyuncak Yapımı*. İstanbul: Esin Yayınevi, 2004.

Yavuzer, Haluk. *Çocuk Psikolojisi.* İstanbul: Remzi Kitabevi, 2016.

Yengin, Deniz ve Bayrak, Tamer. "Tüketimin Oyunlaştırılmasıyla Artırılmış Gerçeklik," *Etkileşim Dergisi 1* (2018): 58-77.

https://www.contemporist.com/30-gift-ideas-for-modern-kids/modern-rocking-horse-131116-200-24/, Erişim 20.12.2018

http://atolyegalata.net/urun-kategori/ahsap-oyuncaklar/, Erişim 24.12.2018

https://www.muji.net/store/cmdty/detail/4548718596898?searchno=39, Erişim 06.01.2019

http://atolyegalata.net/urun/anaokulu-egitici-ahsap-oyuncak-2/, Erişim 24.12.2018

https://www.chairish.com/product/1367093/1960s-vintage-gloria-caranica-for-creative-playthings-wooden-rocking-horse, Erişim 10.01.2019

https://www.handmadecharlotte.com/vintage-kids-amsterdam-modern/, Erişim 21.02.2019

https://www.furnituredesignkidspro.com, Erişim 20.12.2018

https://tr.pinterest.com/pin/37225134390134526/, Erişim 21.02.2019

https://www.designboom.com/design/maison-deux-updated-rocking-horse-iconic-moon-08-18-2017/, Erişim 21.02.2019

https://www.maisondeux.com/product/iconic-cloud/, Erişim 13.01.2019

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Art-Sanat

Art-Sanat, 13(2020): 313–334

DOI: 10.26650/artsanat.2020.13.0013
http://dergipark.gov.tr/iuarts

Başvuru: 06.06.2019
Revizyon talebi: 25.12.2019
Son revizyon teslimi: 05.01.2019
Kabul: 21.01.2020

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Mimarlık Tarihi ve Mimari Koruma Ara Kesitinde Bir İnceleme: Üsküdar Şemsi Ahmed Paşa Külliyesi

A Study on the Intersection of Architectural History and Architectural Conservation: Uskudar Şemsi Ahmed Paşa Complex

Safa Meral*, Emre Kishalı**

Öz

Şemsi Ahmed Paşa Külliyesi, 16. yüzyılda isminden de anlaşılacağı üzere uzun yıllar boyunca çeşitli devlet kademelerinde görevlerde bulunmuş Şemsi Ahmed Paşa tarafından Mimar Sinan'a yaptırılmıştır. Bu yapı, barındırdığı nitelikler açısından Osmanlı klasik dönem mimarisi içerisinde, üzerinde dikkatle durulması gereken önemli yapılardan biridir. Yapıyı diğer Sinan yapılarından ayrıcalıklı kılan, işlevlerin plan yerleşiminde farklı kurgulanması ve ölçek olarak en küçük külliye yapısı olarak inşa edilmesidir. Külliyenin küçük olması veya yerleşimin asimetrik olması onu değersizleştirmemiş bilakis parçaların birbirine eklemlenerek bir bütüne ulaşması ve bağlamı içerisinde dengeli ve uyumlu bir biçimde kurgulanması onu estetik kılmış ve Üsküdar'ın siluetinde önemli bir yer edinmesine sebep olmuştur. Bu makalede yapının bağlamı ve bunun zaman içinde değişimi, özel olarak yapının mimari özellikleri, geçirdiği onarımlar üzerinde durulmuştur. En son olarak da yapının son restorasyon çalışmasından sonra güncel hasar tespit analizi yapılmıştır. Kullanımdan kaynaklı, nem kaynaklı ve yapısal bozulmalar tespit edilmiştir. Ayrıca, termal kamera destekli fotoğraflar üzerinden ilgili bozulmaların sebepleri irdelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler
Şemsi Ahmed Paşa Külliyesi, Osmanlı Klasik Dönem Mimarisi, Mimar Sinan, Üsküdar, Restorasyon

Abstract

Şemsi Ahmed Pasha Complex was built in the 16th century by Şemsi Ahmed Pasha, who had served at various state levels for many years. This structure is one of the important structures that should be considered carefully in Ottoman Classical Period Architecture in terms of the qualities it carries. What makes the complex unique compared to other Sinan structures is that the functions are constructed in a different layout plan and also this complex of buildings is the smallest of all such Ottoman constructions. The fact that it is small or that the complex is asymmetric does not depreciate its value, but rather the parts that make up the whole by being shaped together in a balanced and harmonious way make it aesthetic and cause it to have an important place in the silhouette of Uskudar. In this article, the context of the structure and its change over time, the architectural features of the building and the repairs it has undertaken are emphasized. Finally, after the last restoration work, the current damage assessment analysis was carried out. Damage caused by use, moisture-induced deterioration and structural deterioration were determined. In addition, this study attempts to examine the reasons for the damage to the building by use of thermal camera assisted photographs.

Keywords
Şemsi Ahmed Paşa Complex, Ottoman Classical Period Architecture, Mimar Sinan, Uskudar, Restoration

* **Sorumlu Yazar:** Safa Meral (Mimar, YL Öğrencisi), Kocaeli Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Kocaeli, Türkiye. E-posta: sfmeral@gmail.com ORCID: 0000-0002-9344-2224

** Emre Kishalı (Dr. Öğr. Üyesi), Kocaeli Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Kocaeli, Türkiye. E-posta: emre.kishali@kocaeli.edu.tr ORCID: 0000-0002-1740-5042

Atıf: Meral, Safa ve Kishali, Emre. "Mimarlık Tarihi ve Mimari Koruma Ara Kesitinde Bir İnceleme: Üsküdar Şemsi Ahmed Paşa Külliyesi." *Art-Sanat, 13* (2020): 313–334. https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0013

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

Extended Summary

Şemsi Ahmed Paşa Complex was designed by Mimar Sinan who used a very different approach in its construction. Although at first glance it may seem that the building has an irregular layout, the fact that the various parts of the building are connected to each other in order to form a whole creates a sense of harmony. It was constructed in a balanced and harmonious manner within its own context; therefore, it has gained an important place in the silhouette of Üsküdar with its own unique aesthetic value. Apart from the mosque, the complex includes a madrasa and a tomb adjacent to the mosque. In this structure, Sinan did not follow the classical geometric boundaries and he differentiated the axis of the L-shaped madrasah from the mosque in the qibla axis and placed it perpendicular to the Bosphorus.

When the construction technique and material are examined, it is seen that the mosque and tomb are constructed with küfeki stone and the roof elements are covered with lead. Most of the masonry walls of the madrasah were built with one row of stones and three rows of bricks. It is obvious that Sinan requested to display the high quality and grade level of the two structures by differentiating the construction techniques. However, the facade of the madrasah facing the Bosphorus was similar to that of the mosque which was built by küfeki stone. It is also understood that uniformity in terms of material is desired on the facade of the complex seen from the sea.

This remarkable building has survived various repairs throughout history. It is on record that the complex was repaired in 1871,1885, 1892 and 1896. The complex was not repaired between 1898-1938. In 1940, the ruined complex was finally restored. Lastly, the mosque and tomb in the complex underwent a restoration work in 2008-2010. The restoration of the madrasah structure started in 2012. Of all the repairs, the restoration in 1940 played a vital role in the conservation and the survival of the structure.

As the last restoration work was carried out recently, our examination of the building did not find any structural damage. However tructural cracks were noticed in the garden walls. It is claimed that the piling operations into the sea within the scope of "Üsküdar Square Arrangement Project" caused the cracks in the garden walls. In addition, closer investigation shows that there are cracks on the plaster and damage caused by moisture in the mosque and madrasa.

Using infrared thermography (IRT) study, cooler areas on the northwest inner surface of the mosque were identified. This could be caused by humidity and the penetration of rain into the interior part from the area where the minaret and the half-domed element are connected. In addition, when the inner surface of the northeastern façade of the mosque was examined by (IRT), colder surfaces were also detected in the connection of the vault of the tomb with the load-bearing walls. When the inner surface of the tomb was examined, interventions with cement-based plaster were observed. Plaster spills and discoloration were also noticed on the northern inner surface of the

madrasah. It is thought that this situation was caused by water coming from the window due to poor workmanship from the last restoration. The madrasah, which is currently a library, has been extensively used. This intense use affects the micro-climatic condition of the madrasah and as a result, the plaster in the classroom has suffered some damage

Over the last 150 years, the urban context of the building complex has been constantly changing. After the destruction of the Serefabad Pavilion to the west of the complex in 1869, the area became a square, after which the square gradually turned into a commercial and entertainment place in the first half of the 20th century. Later, with the opening of the coastal road in the 1980s, the old square had to be demolished. After the collapse of the Tekel buildings and Balaban Pier, located to the east of the Şemsi Ahmet Paşa complex, the boundaries of Üsküdar Square expanded into the complex. Finally, by means of recent land reclamation, the complex is now surrounded by commercial spaces in a big area. Thus we can see how the surroundings of the complex has been greatly affected by urban changes in the area. In this respect, it can be seen that the primary threat in passing the complex on to future generations is not caused by structural problems but rather is due to improper urbanization policies.

In summary, after the most recent repairs, damage to the complex was mainly caused by moisture. In historic buildings, which have recently been restored, deterioration problems are usually caused by moisture. The necessity of restoration practices in accordance with the principles of sustainable protection have come to light again through this study. In addition, the concept of conservation needs to be developed by keeping urban memory alive without ignoring the historical context that exists and coexists with it, and not exclusively considering the historical structure. These requirements have become evident once again particularly in regard to the Şemsi Ahmed Paşa Complex.

Giriş

Osmanlı klasik dönem mimarisi, devletin diğer alanlarında atılım içerisinde olduğu bir döneme, 16. yüzyıla rast gelmektedir. Güçlü devletlerin tarihte iz bırakabilmeleri için tek başına askeri veya ekonomik olarak ön planda olmaları yetmemektedir, aynı zamanda sosyal ve kültürel anlamda da yeni öneriler sürmeleri gerekmektedir. Bu minvalde klasik dönem mimarisi, bu izin yoğun hissedildiği bir dönemdir ve hiç şüphesiz bu mimarinin oluşmasında en büyük katkı sahiplerinden biri de Mimar Sinan'dır. Sinan, yaptığı çalışmalarla yeni bir üslubun oluşmasına vesile olmuştur. Selimiye gibi heybetli ve büyük ölçekli bir külliyenin ardından bu derece mütevazı bir külliyeyi vücuda getirebilmek Sinan'ın sürekli bir arayış içerisinde olduğunun ve bu anlamda herhangi bir zihnî tabusunun olmadığının göstergesidir. Aptullah Kuran'ın da ifade ettiği üzere Üsküdar Şemsi Ahmed Paşa Külliyesi Sinan'ın en kayda değer eserlerinden biridir.[1] Çünkü Sinan, üzerine kurulduğu bu küçük ve zor arazide cami, türbe ve medreseden oluşan yapı grubunu alışılagelmiş olandan farklılaştırarak yeni bir yerleşim düzeni içerisinde çözmüştür.

Bu kayda değer eser, tarih boyunca çeşitli onarımlar görerek günümüze kadar ulaşmıştır. 1871, 1885, 1892, 1896 yıllarında tamir edildiği tespit edilen külliyenin, 1898 yılından 1938 yılına kadar kendi haline bırakıldığı[2], oldukça harap durumda olan yapının 1940 yılındaysa nihayet onarımının gerçekleştiği görülmektedir. Külliye içerisinde yer alan cami ve türbe en son 2008-2010 yıllarında bir restorasyon çalışması geçirmiştir. Medrese yapısının restorasyon çalışmalarıysa 2012 yılında başlamıştır.

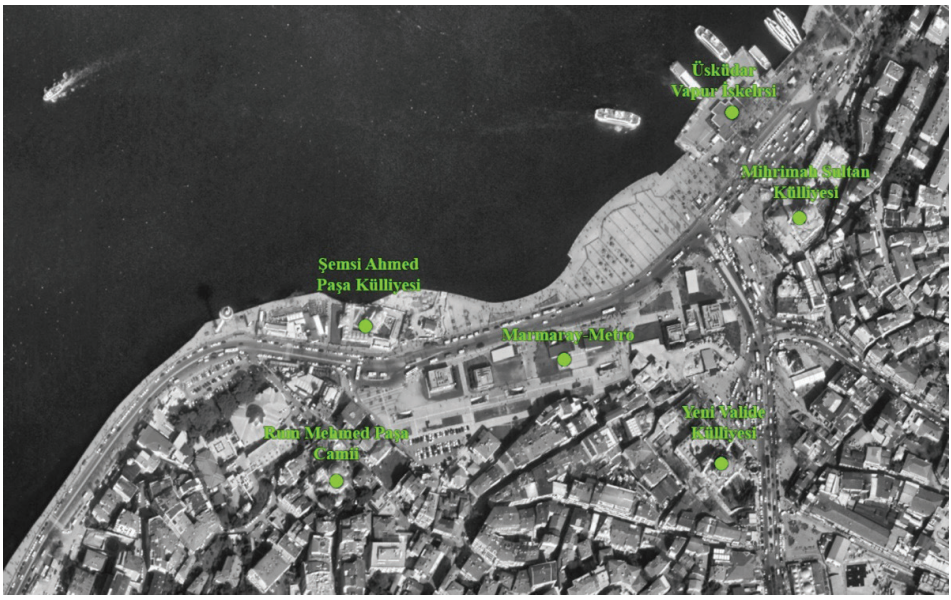
Çalışmanın amacı mimarlık tarihi ve mimari koruma disiplinleri ara kesitinde günümüze kadar ulaşmış bu külliye yapılarının güncel sorunlarını kent ve yapı ölçeğinde tartışmaktır. 21. yüzyıl güncel koşulları göz önüne alındığında yapının maruz kaldığı onarımlar üzerinden mevcut sorunlar tartışılmıştır. Bu çalışmada, literatür taraması yapıldıktan sonra yapılar dışarıdan gözlem yoluyla ve kızılötesi kamera çekimleriyle yerinde incelenmiştir. Mevcut bozulmalar yakın zamanda onarım görmüş olan yapılar özelinde sunulmuştur.

Külliyenin Konumu ve Tarihsel Bağlam

Şemsi Ahmed Paşa Külliyesi, Üsküdar'ın merkezini tanımlayan Mihrimah Sultan Külliyesi, Yeni Valide Külliyesi gibi yapılarla çevrili Üsküdar meydanına ve yoğun kullanıma sahiplik eden Marmaray-Metro istasyonuna yakın bir konumda yer almaktadır. Külliyenin parçası olan cami yapısıysa Salacak istikametine doğru Rum Mehmed Paşa Camii'nin kuzeyinde, kıyı üzerinde yalı camii denilebilecek bir pozisyondadır **(G. 1).**

1 Aptullah Kuran, *Mimar Sinan* (İstanbul: Hürriyet Vakfı, 1986), 193.

2 Oya Şenyurt, "Şemsi Ahmed Paşa'nın Üsküdar'daki Yapıları Üzerine Bir Değerlendirme," *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 35 (2018): 184.



G. 1. Şemsi Ahmed Paşa Külliyesi'nin konumu (Google Earth, 2019)

Caminin banisi olan Şemsi Ahmed Paşa, Candaroğulları Beyliği'nin İsfendiyar ailesine mensup Kastamonu Beyi Kızıl Ahmed'in torunu ve Mirza Mehmed Paşa'nın oğludur. Babası Mirza Mehmed Paşa, Bolu ve Erzincan sancak beyi görevlerinde bulunmuştur.[3] Annesiyse Osmanoğulları hanedanından II. Bayezid'in evladından Şehzade Abdullah'ın kızıdır. Şemsi Ahmed Paşa, Yavuz Sultan Selim'in hizmetinde bulunmuş, Enderun'dan Müteferrika'ya çıkmış ve Sipahioğlanları Ağası olmuştur.[4] Paşa, 1555'te Şam beylerbeyliği, Nisan 1560'tan itibaren ise sırasıyla Rum (Sivas), Anadolu ve Rumeli beylerbeyliklerine atanmıştır. Tarihçi Mustafa Âli, Şemsi Ahmed Paşa'yı Sultan Süleyman'ın "av musahibi", II. Selim'in "ıyş ü işret arkadaşı", III. Murad'ın "devlet işlerinde yoldaşı" olarak betimler.[5]

Şemsi Ahmed Paşa, ikametgâh olarak Üsküdar'da oturuyordu ve kaynaklarda II. Selim'in sık sık paşayı burada ziyaret ettiği yazmaktadır.[6] Külliyenin yapılışından önce buraya çok yakın bir konumda, Pervititch haritasında Şemsi Paşa Meydanı olarak belirtilen yerde, bir kasır yaptırmış ve bunu Sultan III. Murad'a hediye etmiştir.[7] Ayrıca, sadece III. Murad değil, aynı zamanda çeşitli tamirlerle III. Ahmed ve II. Mahmud da bu yapıyı ikametgâh olarak kullanmıştır.[8] III. Ahmed döneminde (1703-1730) esaslı bir

3 Abdülhamit Tüfekçioğlu, "Üsküdar ve Şam Arasındaki Köprü: Şemsi Ahmed Paşa ve Mimari Eserleri," *1. Üsküdar Sempozyumu* (İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2003), 2: 9-25.

4 Tüfekçioğlu, "Üsküdar ve Şam Arasındaki Köprü: Şemsi Ahmed Paşa ve Mimari Eserleri," 9-25.

5 Gülru Necipoğlu, *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür* (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013), 658.

6 G. Necipoğlu, *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, 660.

7 Mehmet Nermi Haskan, *Yüzyıllar Boyunca Üsküdar* (İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2001), 1: 350.

8 Şenyurt, "Şemsi Ahmed Paşa'nın Üsküdar'daki Yapıları Üzerine Bir Değerlendirme," 180.

tamirin ardından "Şerefâbâd" adı ile kullanılmıştır. 1816 yılında II. Mahmud döneminde Ampir üslubunda tekrar inşa edilen saray, "Şemsi Paşa Sarayı" adıyla anılmaya devam etmiştir. Abdülmecid'in saltanatının son yıllarında yapı harap olmuştur.[9]

Şemsi Ahmed Paşa, Sultan III. Murad'a hediye ettiği bu kasırla birlikte 1580 yılında külliyenin yapım faaliyetlerini Mimar Sinan'a başlatmıştır. Lakin külliyenin bitimini görmeye ömrü vefa etmemiştir. Ayrıca kaynaklarda cami, türbe ve medrese haricinde Mimar Sinan'ın otobiyografilerinde ismi geçmeyen bir tekke[10] yapısından da söz edilmektedir.

Mimari Özellikleri

Külliye, Mimar Sinan'ın farklı bir tasarım anlayışına göre şekillenmiştir. İlk bakışta plan düzleminde düzensiz gibi gözükse de parçaların birbirine eklemlenerek bir bütüne ulaşması ve bağlamı içerisinde dengeli ve uyumlu bir biçimde kurgulanması onu daha estetik kılmış ve Üsküdar'ın siluetinde önemli bir yer edinmesini sağlamıştır. Diğer yandan bu yapı, Sinan'ın inşa ettiği en küçük külliyedir. Cami 8x8 metre[11] ebatlarında kare planlı olup ancak çok küçük bir cemaati bünyesinde toplayabilir. Caminin dışında, külliyede, medrese ve camiye bitişik konumda bir türbe mevcuttur. Sinan, bu yapısında klasik geometrik sınırların dışında kalmış, L biçimindeki medresenin aksını kıble aksındaki camiden farklılaştırarak boğaza dik doğrultuda yerleştirmiştir. Böylece cami ve medresenin ilişkisi plan düzleminde alışılagelmişin dışında bir görünüme bürünmüştür.[12] **(G. 2)**

Külliyenin ana kapısı doğudadır ve ön avluda caminin kıble aksı istikametinde bir hazire mevcuttur. Caminin güney ucuyla medresenin birleştiği aralıktan asıl avluya geçilmektedir. Avlu serbest biçimli ve asimetriktir, denize doğru açılmaktadır **(G. 2).** Avlu duvarının şeffaflığı denize yönelim isteğini göstermektedir. Bu durumu Aptullah Kuran şöyle nitelemektedir: "Avlu ile deniz arasındaki görsel ilişki doğrudan değil fakat duvara açılan pencereler yoluyla sağlanır. Böylece avluyu kuşatan deniz duvarı her karesinden Boğaz manzaralarının seyredildiği bir resim galerisine dönüşür."[13] Turgut Cansever'in ifadesiyle de "Boğaziçi'ni bütün derinliği ile kucaklayan, onunla bütünleşen bir çözümdür."[14]

9 Şenyurt, "Şemsi Ahmed Paşa'nın Üsküdar'daki Yapıları Üzerine Bir Değerlendirme," 180.

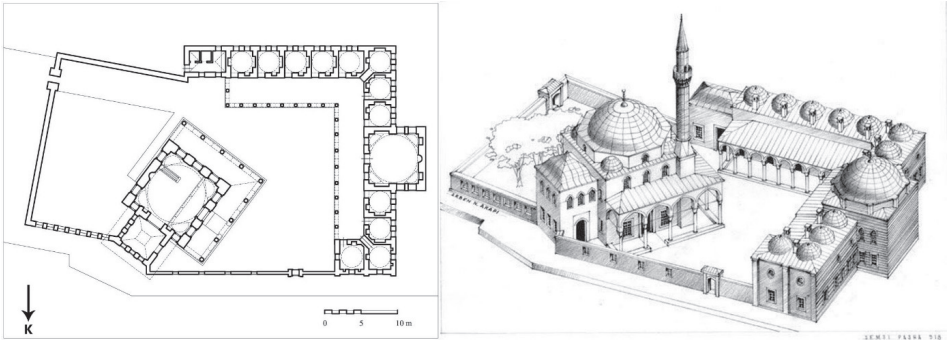
10 Necipoğlu, *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, 662.

11 Erdem Yücel, "Şemsi Paşa Külliyesi," *Arkitekt* 336 (1969): 158.

12 Turgut Cansever, Sinan'ın iki kollu medreseden çıkanların camiye yönelmelerini sağlamak, camiyi bu iki kolun çevrelediği alanın ortasında yüceltme arzusunun plan oluşumuna sebep olabileceğini düşünmektedir. Benzer bir yaklaşımın Selimiye'de de olduğunu ifade etmektedir. Turgut Cansever, *Mimar Sinan* (İstanbul: Albaraka Türk Yayınları, 2005), 389.

13 Kuran, *Mimar Sinan*, 193.

14 Cansever, *Mimar Sinan*, 394.



G. 2. Külliyenin plan (sol) ve perspektif görünüşü (sağ) (*Necipoğlu, Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, 659)

Giriş kapısı Hereke taşı ve beyaz mermerle örülmüştür.[15] Son cemaat yerinde camiyi avluya bakan iki yönde saran baklava dilimli başlıkları olan 8 sütunun taşıdığı, diğer Sinan camilerinde rastlanmayan[16] kubbesiz eğik çatılı revak kullanılmıştır. Kuzey cephesinde camiden çıkıntı yaparak yüzünü denize dönmüş bir türbe konumlandırılmıştır. Türbe, caminin bir parçası görünümündedir. Cami ve türbe iç mekânda parmaklıkla ayrılmıştır. *İstanbul Âbideleri* başlıklı kitapta iki yapıyı ayıran parmaklığın hendesî şekillerle süslenmiş olduğu ifade edilmektedir.[17] Lakin günümüzde yer alan parmaklığın bu ifadeye uymadığı ve zaman içerisinde değiştiği görülmektedir **(G. 3).** İnciciyan, cami kubbesinin tepesine alem olarak hilal yerine, banisinin adına izafeten güneş (şems) şekli konulduğunu söylemektedir.[18] Lakin günümüzde bu alem yoktur. 12 talebe odasından oluşan medresenin boğaza dik gelen kolunun tam ortasında dershane bulunmaktadır. Medreseyi L hareketi boyunca 18 mermer sütunun taşıdığı kubbesiz eğik çatılı bir revak sarmıştır. "Dershane kapısının kemerinde İstanbul'da pek az yapılarda bulunan kırmızı Burgaz taşı kullanılmıştır."[19]

15 "Şemsi Paşa Camii," *İstanbul Âbideleri* (Yedigün Neşriyat), 116.

16 Kuran, *Mimar Sinan*, 195.

17 "Şemsi Paşa Camii," 116.

18 P. Ğugios İnciciyan, *XVIII. Asırda İstanbul*, çev. Hrand D. Andreasyan (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti İstanbul Enstitüsü, 1976), 134.

19 "Şemsi Paşa Camii," 116.

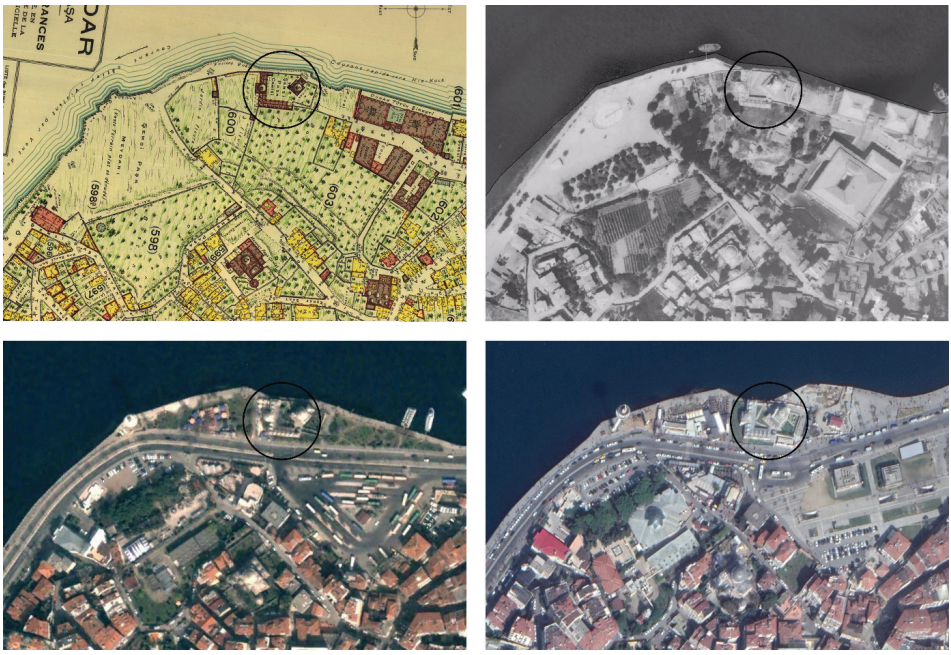


G. 3. Cami ile türbeyi ayıran parmaklıklar (Safa Meral, 2019)

Yapım tekniği ve malzeme açısından incelendiğinde cami ve türbenin düzgün küfeki taşıyla, örtü elemanlarınınsa kurşunla kaplandığı görülmektedir.[20] Caminin girişinde yapılan çalışmalarda, beden duvarının 110 cm olduğu ölçülmüştür. Medresenin ise almaşık yapım tekniğiyle inşa edildiği görülmektedir. Genel olarak bir sıra taş, üç sıra tuğlayla örülmüştür. Duvar kalınlığı 80 cm ve kullanılan tuğlaların ölçüsü 30x4 cm olarak belirlenmiştir. Sinan'ın cami ve medrese arasındaki yapım tekniğini farklılaştırmasıyla bu iki yapı arasındaki mahiyet ve mertebe farkını belirlemek istediği anlaşılmaktadır.[21] Fakat medresenin boğaza bakan cephesi cami ile benzer teknikte düzgün küfeki taşıyla vücuda getirilmiştir. Buradan da külliyenin denize bakan yüzünde malzeme açısından bir yeknesaklığın istendiği de anlaşılmaktadır.

20 Kuran, *Mimar Sinan*, 194.

21 Cansever, *Mimar Sinan*, 391.



G. 4. Yıllara göre Şemsi Ahmed Paşa Külliyesi'nin şehir bağlamında değişimi,
1. 1930 (Pervititch Haritası), **2.** 1966 (İstanbul Şehir Haritası), **3.** 2002 (Google Earth),
4. 2019 (Google Earth)

Kentsel Bağlamda Tarihsel Süreç İçerisinde Geçirdiği Değişim

Zamanında Şemsi Ahmed Paşa Külliyesi'nin batısında yer alan Şerefâbâd Kasrı **(G. 5),** Ahmet Lûtfi Efendi'ye göre 1869 yılında yıkılıp arsası Millet Bahçesi olmak üzere terk edilmiştir.[22] 1910'lı yıllardan itibaren yazlık kahvehane, panayır alanı gibi işlevler görmeye başlayan bu boş alanda 1938 yılında deniz kıyısına yakın bir konumda havuz inşa edilmiştir. Bu havuzla birlikte meydanda çeşitli su ve ışık gösterileri düzenlenmiştir.

Meydanın Salacak istikameti tarafında günümüze ulaşmayan bir başka yapı da Adliye Camii'dir. Bugünkü Atatürk heykelinin biraz gerisinde, orduevinin ise solunda yer alan Adliye Camii **(G. 5),** Sultan III. Mustafa döneminde yaptırılmış ve 1815 yılında Sultan II. Mahmud tarafından yeni baştan inşa edilmiştir. Tam olarak ne zaman yıkıldığı bilinmeyen caminin, 1894 yılındaki depremde hasar görmüş olup bir müddet sonra yıkıldığı tahmin edilmektedir.[23] Lakin Pervititch haritalarında bir dönem Nizam-ı Cedid karakolu olarak kullanılan Anadolu Spor Kulubü'nün (Orduevi) yanında harap halde bir minare gösterilmektedir. Şemsi Ahmed Paşa Külliyesi'nin harap hâldeki vaziyeti Adliye Camii ile aynı döneme denk gelmektedir. 1938 yılındaki

22 Haskan, *Yüzyıllar Boyunca Üsküdar,* 3: 1431.
23 Haskan, *Yüzyıllar Boyunca Üsküdar*, 1: 354.

meydan çevre düzenlemesinin[24] ardından hakkında onarım kararının alınması külliyenin günümüze ulaşması açısından kritik noktayı oluşturmaktadır.



G. 5. Pervititch Haritası ile Sedad Hakkı Eldem'in Şerefâbâd Kasrı Restitüsyon Projesi çakışması (S. Hakkı Eldem, *Köşkler ve kasırlar = A Survey of Turkish Kiosks and Pavilions* (İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1974), 2: 380)

1930 yılına ait Pervititch haritasında Şemsi Ahmed Paşa Külliyesi'nin batısında çiçek bahçesi, güneyinde ise sebze bahçesinin olduğu görülmektedir **(G. 5).** Ayrıca yine batısında harabe hâldeki bir bacanın yer aldığı gösterilmiştir. Planlarla örtüşen aşağıdaki **(G. 6)** fotoğrafta da bu durum görülmektedir.



G. 6. Külliyenin harap görüntüsü (www.eskiistanbul.net)

24 Göncüoğlu, "Bir Modernleşme ve Tarihi Yıkımın Hikâyesi; Üsküdar Meydanı," 517-540.

1986'da yapımına başlanan sahil yoluyla birlikte, 1987 sonbaharında Tekel depoları ve Balaban İskelesi'ne ait yapılar yıkılarak, Üsküdar Meydan sınırları Şemsi Ahmed Paşa Külliyesi'ne kadar dayanmıştır.[25] Aynı zamanda bu sahil yoluyla birlikte Şemsi Paşa Meydanı'nın bir kısmı da bu yola kurban gitmiştir. Bugün meydandan artakalan kısımlarda ticari mekânlar bulunmaktadır ve Şemsi Paşa Meydanı'ndan eser kalmamıştır. Kıyı boyunca kazıklarla destekli sahil yolu yoğun bir trafiği buraya taşımış ve kıyıyla kurulan ilişkiye zarar vermiştir.

Son yıllarda İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından hazırlanan ve 2017 yılı itibariyle uygulamaya sokulan ve bugün bir kısmı faaliyette olan "Üsküdar Meydanı Düzenleme" projesi kapsamında "Tarihi yapıları ortaya çıkarıyoruz." ifadeleriyle birlikte meydan boşaltılmıştır. Hâlbuki tarihi yapılar, etrafında var olanla birlikte kamusal bellekte yer edinmiştir. Ayrıca projeye göre kıyı hattı boyunca planlanan kazıklı yürüyüş yoluyla birlikte Şemsi Ahmed Paşa Külliyesi'nin kıyısı da doldurulmak istenmiştir. Bu girişim, yapının kıyı külliyesi olma özelliğini bir nevi ihlal etme olarak tanımlanabilir. 2017 yılında, halk tarafından gelen tepkiler üzerine sadece külliye önündeki kazıklı yoldan vazgeçildiğine ve cami önüne denk gelen **(G. 7)**, kısmen çakılmış olan kazıkların kesilmek suretiyle dolgu yapılmayacağına dair dönemin belediye başkanı tarafından beyanat verilmişti.[26] Lakin bu beyanata aykırı davranıldığı ve var olan kazıkların üzeri betonla kaplandığı görülmektedir **(G. 8).**



G. 7. Üsküdar Meydanı Düzenleme Projesi kapsamında denize çakılan kazıklar (www.hurriyet.com.tr)

25 İmre Özbek, "Üsküdar Meydanı'nın Toplumsal Veriler Doğrultusunda Geçirdiği Mekânsal Dönüşüm," *2. Üsküdar Sempozyumu,* (İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2005), 2: 371-383.

26 "Topbaş: Şemsi Paşa Camii'nin İçerisinde Çatlak Yok," *Hürriyet,* 23 Haziran 2017, erişim 1 Ocak 2018, http://www.hurriyet.com.tr/topbas-semsi-pasa-camiinin-icerisinde-catlak-yok-40499292



G. 8. Yeni dolgu alanı ile külliyenin ilişkisi (Safa Meral, 2019)

Günümüze Kadar Geçirdiği Onarımlar

"Evkâf Defterleri'ndeki kayıtlara göre, 1871 yılında Üsküdar Şemsi Paşa Camii'nin tamiri Yamandi adında bir kişi tarafından yapılmıştır. Bir başka Evkâf Defteri'nde yapının 1885 yılında da tadilat geçirdiği görülmektedir. 1892 yılında Üsküdar Şemsi Ahmed Paşa Camii, medrese ve türbesinin tümünün 35.446 kuruşla tamiratının yapılacağı kaydedilmiştir."[27] Yine cami, 1894 zelzelesinden çok zarar görmüş[28] ve tamire ihtiyaç duyulmuştur. Külliyenin deniz kenarındaki konumundan ötürü rutubetin fazlalığı, rıhtımın çökme eğilimi ve altyapıda lağımların bozulmuş olmasından dolayı 1914 yılında onarımın gerekliliği ifade edilmiş lakin şartların elverişli olmadığı belirtilmiştir.[29]

Bu tarihten sonra yapının tamiriyle ilgili herhangi bir bilgiye rastlanılmamaktadır. Meşrutiyetten sonra sütunların yağmalandığı ifade edilmiştir.[30] Balkan savaşları sırasında ve 1914 yılında ise medrese içerisinde göçmenler barınmıştır.[31] Külliyenin harabe hâlindeki durumu 1938 yılına kadar devam etmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında en belirleyici devlet politikası olan ulus devlet oluşturma ideali çerçevesinde şekillenen politik yaklaşımın uzantısı olarak Osmanlı'nın 18. yüzyılına kadar uzanan tarihi yapılarının ulus ruhunu yansıttığı kabul edilmiştir. [32] Bu yapılar, bir mimarlık

27 Şenyurt, "Şemsi Ahmed Paşa'nın Üsküdar'daki Yapıları Üzerine Bir Değerlendirme," 176.

28 Ebru Karakaya, "Şemsi Paşa Külliyesi," *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,* c. 38 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2010), 529-530.

29 Şenyurt, "Şemsi Ahmed Paşa'nın Üsküdar'daki Yapıları Üzerine Bir Değerlendirme," 177.

30 Yücel, "Şemsi Paşa Külliyesi," 159.

31 Karakaya, "Şemsi Paşa Külliyesi," 529-530.

32 Mehmet Şener, "Reviewing The Periodical Yapı (1941-1943): A Study On Architectural Practice And Ideology In Turkey During The Second World War" (Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 2006), 112.

mirası kabul edilerek koruma anlayışı ortaya çıkmış ve bu yaklaşımdan Şemsi Ahmed Paşa Külliyesi de payına düşeni almıştır. Bu sebeple külliyenin Türk ulusunun tarihini ve ruhunu simgeleyen bir yapı kategorisinde ele alınması, benzer diğer yapılarla birlikte bu külliyenin de 1938'de korunmasını ve restore edilmesini sağlamış olabilir.

İbrahim Hakkı Konyalı, yazdığı çeşitli yazılarla duruma dikkat çekmeye çalışır. *Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi* adlı eserinde caminin ihmal edildiğini, minaresinin yıkılmış, kubbesinin çatlamış, üstündeki kurşunlarının soyulmuş, medrese odalarının ve dershanesinin ahır, ağıl, caminin ise abdesthane hâline getirildiğini not düşer. Hatta arsasının satılığa çıkarıldığını 7 Nisan 1938 tarihli *Tan* gazetesinde yazar."[33] **(G. 9)**



G. 9. Külliyenin 1940 onarımı öncesindeki harap görüntüsü (İBB Atatürk Kitaplığı)

Bu tespitler, 1938'lerde Osmanlı klasik dönem yapılarına verilen özel önemle birlikte yönetimin dikkatini çekmiştir. Tamiri için 1940 yılında Vakıflar Umum Müdürlüğü tarafından karar alınmış ve yenileme görevi Yüksek Mimar Süreyya Yücel'e verilmiştir ve 1943 yılında[34] onarımlar **(G. 10)** tamamlanmıştır. "Çalışmalar sırasında Mimar Sinan'ın minarelerine uygun bir şekilde minare yeniden inşa edilmiş ve ibadet mekânını örten kubbe üzerindeki çatlaklara çıralı çam takozlar çakılmak suretiyle mukavemetleri arttırılmıştır. Ayrıca beden duvarlarının yüzde yetmiş nispetinde taşları değiştirilmiştir."[35] "Camideki pencerelerin renkli camları (vitray) yenidir ve 16'ncı yüzyılın ürünlerini yansıtmaktan çok uzaktır."[36] *İstanbul Abideleri* başlıklı kitapta

33 Gülşah Pala, "Üsküdar Şemsi Ahmet Paşa Külliyesi," *Sanatın Yolculuğu*, 5 Mart 2017, erişim 1 Ocak 2018, http://www.sanatinyolculugu.com/uskudar-semsi-ahmet-pasa-kulliyesi/

34 Karakaya, "Şemsi Paşa Külliyesi," 529-530.

35 Yücel, "Şemsi Paşa Külliyesi," 160.

36 Suut Kemal Yetkin, "Şemsi Paşa Külliyesi," *Sanat Dünyamız* 19 (1980): 6.

meşrutiyet devirlerinde yağma edilen sütunlardan bazılarının onarımına başlanırken Üsküdar İskele Meydanı'nda ve dönemin itfaiye binasında birer adet bulunduğu ve bunların müezzin mahfiline ait olduğunun anlaşıldığı yazmaktadır.[37] Ayrıca türbeyi örten ayna tonozun alemi **(G. 9)** değiştirilerek bugünkü hâline getirilmiştir **(G. 8).** Bu onarımla birlikte medresenin revakları camekânla kapatılarak 1953 yılında yapı, Üsküdar Halk Kütüphanesi'ne dönüştürülmüştür.[38] 1958 yılında yapının tamiri ihaleye çıkarılmış ve eksiltme usulüyle tamirine karar verilmiştir.[39]



G. 10. 1940 onarımı sırasında medrese (Ali Saim Ülgen Arşivi, 1944)

2008-2010 yıllarında cami ve türbe için gerçekleştirilen son onarımda deniz yönüne tehlikeli bir eğim gösteren minare aslına uygun biçimde tamir edilmiştir. Genel bir onarıma gidilerek taş yüzeylerin onarımı ve konservasyonu, zemin dokusunun, alt yapının düzenlenmesi, kubbe, minare ve saçak örtülerin onarımı, ahşap işleri ve diğer süsleme ve türbe önündeki bronz parmaklığın temizliği dâhil birçok yenileme çalışması yapılmıştır.[40] 2015 yılında külliyeye yeni bir ek dâhil edilmiş, şadırvan ve helalar bu yeni ek içerisinde çözülmüştür. **(G. 11)** Medresenin restorasyonu 2012 yılının Temmuz ayında İstanbul İl Özel İdaresi tarafından başlatılmıştır.[41]

37 "Şemsi Paşa Camii," 116.

38 Kuran, *Mimar Sinan*, 194.

39 Şenyurt, "Şemsi Ahmed Paşa'nın Üsküdar'daki Yapıları Üzerine Bir Değerlendirme," 179.

40 *Üsküdar Şemsi Ahmet Paşa Camii Restorasyonu* (İstanbul: Yılmaz Yapı, 2010), 16-74.

41 "Şemsi Paşa Halk Kütüphanesi Restore Ediliyor," *Habertürk,* 31 Ekim 2012, erişim 19 Mayıs 2019, https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/789950-semsi-pasa-halk-kutuphanesi-restore-ediliyor



G. 11. 2015 yılında külliyeye dâhil edilen yeni ek yapı (Safa Meral, 2017)

Restorasyon Sonrası Güncel Durum

Yapının yıkılma tehditlerine rağmen günümüze kadar ulaşması, mimari mirasın gelecek nesillere aktarılması bağlamında önemlidir. Külliye özelinde Cumhuriyet dönemi koruma yaklaşımlarının okunduğu yapıda mevcut sorunların tespiti ve bunları gözlemlenmesi yapının sürekliliği açısından önemlidir. Bu bağlamda, yapı kabuğundaki mevcut ve oluşabilecek bozulmaların kızılötesi termal kamera çekimleri yapılarak belirlenmesi hedeflenmiştir. Ayrıca, ICOMOS Türkiye Mimari Mirası Koruma Bildirgesi'nde[42] belirtildiği üzere koruma eylemi, kültür varlığının sürdürülebilirliğini sağlamak üzere, malzemeleri sağlamlaştırarak var olanı koruma diye tanımlanmıştır. Bu tanım doğrultusunda, restorasyon faaliyetinin sürdürülebilir olması ve kapsamlı restorasyon sonrasında olası bir bozulmanın gerçekleşmemesi beklenmektedir. Bu bağlamda, uzun yıllar boyunca müdahale görerek günümüze ulaşmış Şemsi Ahmed Paşa Külliyesi yapılarının, son onarımdan sonra yapısal ya da nem kaynaklı probleme sahip olup olmadığı araştırılmıştır.

Son restorasyon çalışmaları yakın tarihte yapıldığı için yapıda strüktürel hasarlar pek görülememiştir. Yapısal çatlakların görüldüğü noktalar külliyenin bahçe duvarlarındadır. "Üsküdar Meydanı Düzenleme Projesi" kapsamında kazık çakma işlemlerinin bahçe duvarlarında çatlaklara sebep olduğu iddia edilmektedir **(G. 12).** Ayrıca, dışarıdan gözlem yoluyla yapılan incelemelerde cami ve medresede yer yer sıvalarda çatlamalar ve nemden kaynaklı bozulmalar görülmektedir. Bu bölgelerde kızılötesi termal kamerayla çekimler gerçekleştirilmiştir. Öngörülen nedenlerin doğruluğu için

42 "Mimari Mirası Koruma Bildirgesi," ICOMOS Türkiye, erişim 30 Aralık 2019 http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0784192001542192602.pdf

yüzey sıcaklıklarıyla karşılaştırma yapılmıştır. Bunun nedeni, 19. yüzyıldan itibaren onarım faaliyetlerinin irdelendiği bu çalışmada, son restorasyon çalışmalarının ardından yapıların güncel koruma sorunlarını bozulmalar özelinde incelemektir.

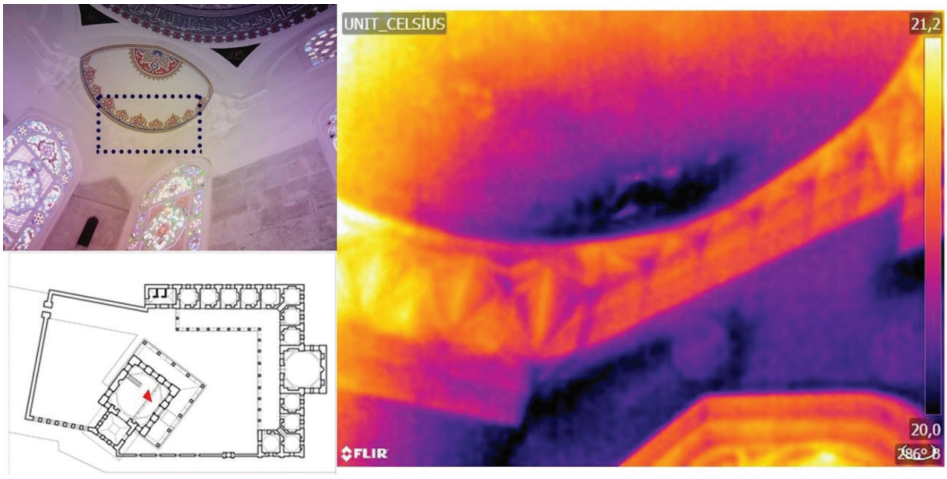


G. 12. Bahçe duvarlarında tespit edilen çatlaklar (Safa Meral, 2017)

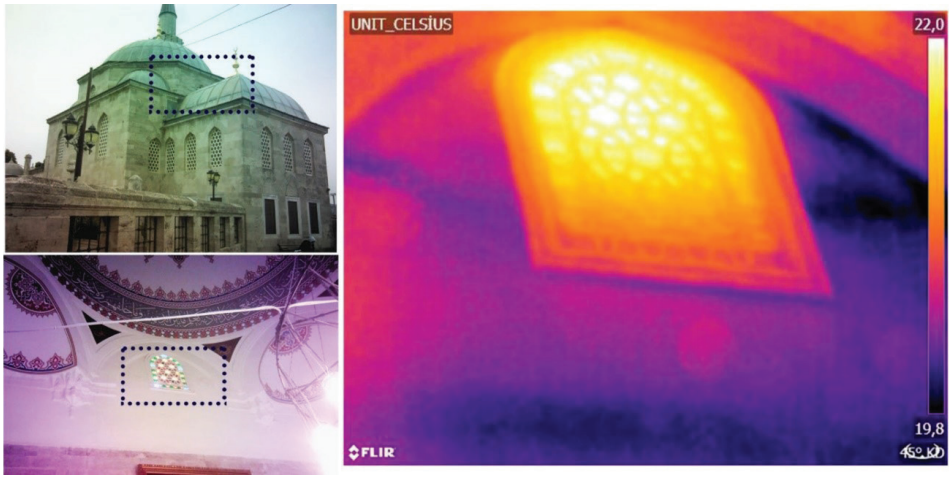
Termografiyle yapı yüzeylerinden ışıma yoluyla yayılan kızılötesi dalgaların dağılımı ve miktarı görüntülenebilmektedir. Duvar ve çatı yüzeylerindeki sıcaklık dağılımı ve ısı kayıpları farklı malzeme, boşluk, bozulma ve çatlakların bulunduğu kısımlarda farklılaşmaktadır. Buna bağlı olarak, bu yöntem yapı elemanlarındaki ısı transferleriyle çatlakları gözlemlemek mümkündür. Ayrıca, yapı kabuğunun iç ve dış kısımlarında nem kaynaklı bozulmaları belirlemek için Kızılötesi Termal Kamera görüntüleme yöntemleriyle detaylı incelemeler gerçekleştirilmiştir. Bu yolla, nem/su kaynaklı bozulmalar, yapıya dair gözle görünmeyen çeşitli detaylar ve maruz kaldığı müdahaleler, 2019 yılı Mayıs ayında yapılan çekimlerle ortaya çıkarılmıştır. Caminin kuzeybatı iç yüzeyinde yapılan termografi çalışmasıyla birlikte yüzeyde daha soğuk alanlar tespit edilmiştir. Nemden kaynaklanan bu alanın, cami minaresinin yarım kubbeyle birleştiği bölgede olması, yağmur gibi dış etkenlerden kaynaklanan suyun iç yüzeyde bulunması olarak açıklanabilir **(G. 14).** Ayrıca, kuzeydoğu cephesine bakan beden duvarının iç yüzeyine termal kamerayla bakıldığında, türbenin tonoz örtüsüyle cami beden duvarının birleştiği alanda yine soğuk yüzeyler tespit edilmiştir **(G. 15).** Türbenin beden duvarlarının iç yüzeyi incelendiğinde çimento bazlı sıvayla müdahaleler dikkat çekmektedir. Yine türbede iki pencere arasında bir çatlak ve çeşitli yerlerde tuzlanmalar gözlemlenmiştir **(G. 13).**



G. 13. Türbede iki pencere arasındaki çatlak (sol) (Emre Kishalı, 2019) ve Türbede pencere üzerindeki tuzlanmalar (sağ) (Safa Meral, 2019)



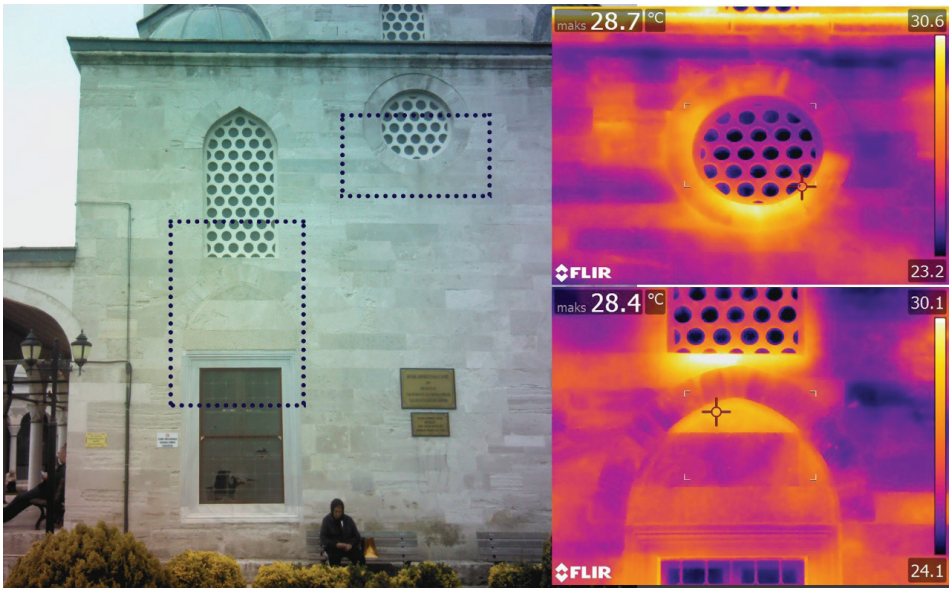
G. 14. Cami kuzeybatı yarım kubbe iç duvar yüzey sıcaklık dağılımı (Emre Kishalı, 2019)



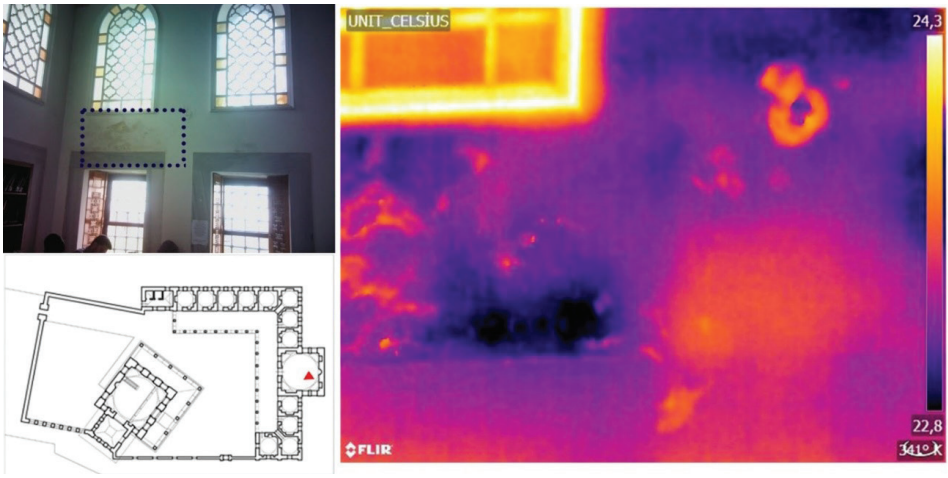
G. 15. Cami kuzeydoğu iç duvar yüzey sıcaklık dağılımı (Emre Kishalı, 2019)

Caminin güneydoğu cephesi incelendiğinde taşların yüzey sıcaklıklarında farklar olduğu görülmüştür. Ayrıca, pencere açıklıkları ve alçı şebekeleri çevresinin iç ve dış yüzey sıcaklıkları, beden duvarlarıyla karşılaştırıldığında elde edilen değerlerin daha yüksek olduğu görülmektedir. Yüzey sıcaklıklarının 2 - 4 derece kadar fark etmesi, taşların özellikleriyle ilişkili olduğuna işaret edebilmektedir. Bu durum ilave hasarlı ve hasarsız testlerle araştırılmalıdır. Öte yandan, 4 Mayıs tarihinde yapılan çalışmada dış ortam sıcaklık değeri yaklaşık 22.5 derece olarak ölçülmüştür. Bu bölgelerden, içeriden dışarıya sıcak hava kaçışının olması mümkün gözükmemektedir. Cami güneybatı cephesi ve medrese beden duvarlarında yapılan termal kamera çekimlerinde, cami güneydoğu cephesinde görülen farkların bulunmaması bu durumu güçlendirmektedir. Dolayısıyla, incelenen alanda yapı malzemelerinin farklı fiziksel ve kimyasal özellikler göstermesi muhtemeldir **(G. 16).**

Yüzeyde sıva dökülmeleri ve renk değişikliğine kütüphane olarak kullanılan medrese yapısının kuzey iç yüzeyinde de rastlanmıştır **(G. 17).** Bozulmanın gerçekleştiği alanın üstünde bulunan pencere açıklığından gelen suyun bu duruma neden olduğu düşünülmektedir. Ayrıca, son restorasyonda uygulanan pencere detayı çözümünün bozulmaya yol açtığı tahmin edilmektedir.



G. 16. Cami güneydoğu cephesi yüzey sıcaklık dağılımı (Emre Kishalı, 2019)



G. 17. Medrese kuzey iç duvar yüzey sıcaklık dağılımı (Emre Kishalı, 2019)

Kütüphane olarak işlev gören medresede yoğun bir kullanım gözlenmiştir. Bu yoğun kullanım, medresenin mikro iklimsel durumunu etkilemektedir. Bu durum dershane odasının iç yüzeylerinde sıva dökülmelerine sebebiyet vermiştir. Bu duruma sebep olarak bağıl nemin artışını gösterebiliriz. Revaklardaki sabit camekânların bu artışa neden olduğu düşünülmektedir. Bu müdahale yapının doğal havalandırmasına engel olacak şekilde kurgulanmıştır. Tarihi yapılar için öngörülen bağıl nem oranının %30–60 arasında ve küf oluşumu için bağıl nem koşullarının çeşitli kaynaklarda %70–85 arasında olduğu belirtilmiştir.[43] Bu yüzden detaylı mikro iklimsel araştırmayla gözlem altında tutulmalıdır.

Sonuç

Şemsi Ahmed Paşa Külliyesi, asimetrik biçimde planlanması, külliye içerisindeki yapıların birbirleriyle kurdukları ilişkiler ve bunlarla birlikte ölçek olarak da küçük olması onu diğer Sinan yapılarından farklılaştırmış ve ayrıcalıklı bir konuma yükseltmiştir. Ayrıca bu yapı Sinan'ın sürekli bir arayış içerisinde olduğunun ve bu bağlamda herhangi bir zihnî tabusunun olmadığının da önemli bir göstergesidir. Ayrıca tarihsel bağlam içerisinde Şemsi Ahmed Paşa'nın Üsküdar için önemi, külliye üzerinden Üsküdar siluetine yaptığı katkıyla kendini göstermektedir.

Tarih boyunca yapılan onarımlar ve bu süreçlerde yapılan bazı değişimlerle birlikte külliye günümüze şu anki hâliyle ulaşmıştır. Özellikle bu onarımlar içerisinde külliyenin 1940 yılında geçirdiği restorasyon çalışması, harabe hâlde bulunan külliyenin

43 Emre Kishalı, Neslihan Türkmenoğlu Bayraktar ve Mehmet Şener, "Kocaeli Tarihi Cami Örnekleri Üzerinden Planlı Koruma Kapsamında Hasarsız Test Uygulamaları: Çoban Mustafa Paşa Camii, Fevziye Camii ve Pertev Paşa Camii," *Metu Journal of the Faculty of Architecture Advance Online* 36 (Mayıs, 2018): 9, erişim 3 Haziran 2019, https://doi.org/10.4305/METU.JFA.2018.2.6

günümüze ulaşmasında hayati bir müdahaledir. Ayrıca Balkan savaşları sırasında ve 1914'te medrese eğitim faaliyetlerinden uzaklaşmış ve içerisinde göçmenler barınmıştır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde 1953 yılında eğitimden uzak kalmış medresenin kütüphaneye çevrilerek tekrardan eğitim faaliyetlerini nitelik olarak farklı da olsa sürdürüyor olması işlevin mekânsal sürdürülebilirliği açısından olumlu değerlendirilebilir. Lakin kapasitesinin üzerindeki yoğun kullanım nemden kaynaklı bozulmalara sebebiyet vermektedir.

Şemsi Ahmed Paşa Külliyesi için esas bozulma kentsel bağlam içerisinde gerçekleşmiştir. Son 150 yıllık süreç içerisinde yapı grubunun kentsel bağlamı sürekli bir değişim hâlindedir. 1869 yılında külliyenin batısında yer alan Şerefâbâd Kasrı'nın yıktırılması, 1980'lerde sahil yolunun açılması, külliyenin doğusunda yer alan Tekel depoları ve Balaban İskelesi'ne ait yapıların yıkılmasıyla oluşan Üsküdar meydanının sınırları külliyeye kadar dayanmıştır. Son olarak günümüzde yeni dolgu alanıyla birlikte niteliksiz büyük bir boşluğun içerisinde meydanın ticari mekânlarla sarmalanmış olması, kıyıyla ilişkisinin ciddi tehlike altına girmesi, kentsel bağlamın nasıl değiştiğini adım adım gösterir. Bu minvalde külliyenin gelecek nesillere tarihsel çevresi ile birlikte sağlıklı bir şekilde aktarılamaması yanlış şehirleşme politikalarından kaynaklanmaktadır.

Son restorasyon çalışmalarından sonra yaptığımız incelemeler sonucunda, külliye yapılarında ciddi yapısal hasarlara rastlanmamış, haricen bahçe duvarlarında strüktürel çatlakların varlığı gözlenmiştir. Bahçe duvarlarındaki bu çatlaklara yakın çevrede gerçekleştirilen dolgu alanı çalışmalarının sebep olduğu iddia edilmektedir. Ayrıca yapı grubunun geçirmiş olduğu müdahaleler hem dışarıdan gözlem hem termografi yöntemiyle incelendiğinde, yapılarda nemden kaynaklanan sorunların olduğu tespit edilmiştir.

Yakın zamanda restorasyonu gerçekleşmiş olan tarihi yapılarda, nemden kaynaklı bozulma problemlerine rastlanması, sürdürülebilir koruma ilkelerine uygun olarak restorasyon uygulamaları yapılması gerekliliğini tekrar ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca koruma anlayışının salt, tek başına tarihi yapı özelinde değil onunla birlikte var olan, onu var eden tarihsel bağlamı göz ardı etmeden kentsel belleğin diri tutularak geliştirilmesi gerekmektedir. Bu gereklilikler kendini Şemsi Ahmed Paşa Külliyesi özelinde bir kez daha göstermektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.
Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Ali Saim Ülgen Arşivi, Üsküdar Şemsi Paşa Camii Fotoğraf ve Rölöve krokileri. SALT Araştırmalar Merkezi, 13 Temmuz 1944. Erişim 23 Kasım 2017. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/73527

Cansever, Turgut. *Mimar Sinan*. İstanbul: Albaraka Türk Yayınları, 2005.

Eldem, S. Hakkı. *Köşkler ve Kasırlar = A Survey of Turkish Kiosks and Pavilion*. 2 cilt. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1974.

"Eski İstanbul: Şemsipaşa Camii/Üsküdar." Erişim 3 Haziran 2019

http://www.eskiistanbul.net/1088/eski-istanbul-semsipasa-camii-uskudar

Göncüoğlu, Süleyman Faruk. "Bir Modernleşme ve Tarihi Yıkımın Hikâyesi; Üsküdar Meydanı." *6. Üsküdar Sempozyumu*, 2 cilt. İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2008. 517-540.

Haskan, Mehmet Mermi. *Yüzyıllar Boyunca Üsküdar*. 3 cilt. İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2001.

İnciciyan, P. Ğugios. *XVIII. Asırda İstanbul*. Çev. Hrand D. Andreasyan. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti İstanbul Enstitüsü, 1976.

İstanbul Şehir Haritası. Erişim 3 Aralık 2017, https://sehirharitasi.ibb.gov.tr/

Karakaya, Ebru. "Şemsi Paşa Külliyesi." *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 38. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2010. 529-530.

Kishali, Emre, Neslihan Türkmenoğlu Bayraktar ve Mehmet Şener. "Kocaeli Tarihi Cami Örnekleri Üzerinden Planlı Koruma Kapsamında Hasarsız Test Uygulamaları: Çoban Mustafa Paşa Camii, Fevziye Camii ve Pertev Paşa Camii." *METU Journal of the Faculty of Architecture Advance Online* 36 (Mayıs, 2018): 1-30. Erişim 3 Haziran 2019. https://doi.org/10.4305/METU.JFA.2018.2.6

Kuran, Aptullah. *Mimar Sinan*. İstanbul: Hürriyet Vakfı, 1986.

"Mimari Mirası Koruma Bildirgesi." ICOMOS Türkiye. Erişim 30 Aralık 2019. http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0784192001542192602.pdf

Necipoğlu, Gülru. *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013.

Özbek, İmre. "Üsküdar Meydanı'nın Toplumsal Veriler Doğrultusunda Geçirdiği Mekânsal Dönüşüm." *2. Üsküdar Sempozyumu*. 2 cilt. İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2004. 371-383.

Pala, Gülşah. "Üsküdar Şemsi Ahmet Paşa Külliyesi." *Sanatın Yolculuğu*. 5 Mart 2017. Erişim 1 Ocak 2018. http://www.sanatinyolculugu.com/uskudar-semsi-ahmet-pasa-kulliyesi/

Şener, Mehmet. "Reviewing The Periodical Yapı (1941-1943): A Study On Architectural Practice And Ideology In Turkey During The Second World War." Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 2006.

Şenyurt, Oya. "Şemsi Ahmed Paşa'nın Üsküdar'daki Yapıları Üzerine Bir Değerlendirme." *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 35 (2018): 163-192.

"Şemsi Paşa Camii." *İstanbul Âbideleri*, Yedigün Neşriyat, 116.

"Şemsi Paşa Halk Kütüphanesi Restore Ediliyor." *Habertürk*. 31 Ekim 2012. Erişim 19 Mayıs 2019. https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/789950-semsi-pasa-halk-kutuphanesi-restore-ediliyor

"Topbaş: Şemsi Paşa Camii'nin içerisinde çatlak yok." *Hürriyet*. 23 Haziran 2017. Erişim 4 Mayıs 2019. http://www.hurriyet.com.tr/topbas-semsi-pasa-camiinin-icerisinde-catlak-yok-40499292

Tüfekçioğlu, Abdülhamit. "Üsküdar ve Şam Arasındaki Köprü: Şemsi Ahmed Paşa ve Mimari Eserleri." *1. Üsküdar Sempozyumu*. 2 cilt. İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2003. 9-25.

Üsküdar Şemsi Ahmet Paşa Camii Restorasyonu. İstanbul: Yılmaz Yapı, 2010.

Üsküdar Şemsi Paşa Cami. İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar. Krt_005097. Erişim 3 Haziran 2019, http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/

Yetkin, Suut Kemal. "Şemsi Paşa Külliyesi." *Sanat Dünyamız* 19 (1980): 3-9.

Yücel, Erdem. "Şemsi Paşa Külliyesi." *Arkitekt* 336 (1969): 157–160.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Art-Sanat

Art-Sanat, 13(2020): 335–360

DOI: 10.26650/artsanat.2020.13.0014
http://dergipark.gov.tr/iuarts

Başvuru: 01.11.2019
Revizyon talebi: 02.12.2019
Son revizyon teslimi: 09.12.2019
Kabul: 21.01.2020

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Merkez Binası Avize ve Apliklerinin Restorasyon Öncesi Belgeleme Çalışmaları ve Onarım Önerileri

Proposal for the Pre-Restoration Documentation Work and Repair of the Chandeliers and Wall Lights of Istanbul University Rectorate Central Building

Işıl Özsait-Kocabaş*, Gülder Emre**

Öz

İstanbul Üniversitesi Rektörlük Merkez Binası'nda gerçekleştirilen restorasyon sırasında, yerinden sökülmüş olan avize ve aplikler, rektörlük bahçesindeki konteynırlarda koruma altına alınmıştır. Bu aydınlatma armatürlerinin onarımlarının yapılabilmesi için gerekli olan işlemlerin belirlenmesine yönelik çalışmalar, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü tarafından gerçekleştirilmiştir. Buna yönelik uygulamalarda toplamda 564 adet aydınlatma armatürü temizlenmiş, belgelenmiş; depolanan aydınlatma armatürlerinin türü, sayısı, tarihi eser niteliği, hasar durumu tespiti, onarım ve yerinde montajı hakkında önerileri içeren ayrıntılı bir rapor hazırlanmıştır. Ayrıca, montaj işlerini kolaylaştırmak için, bina kat planları üzerine ait oldukları yerler işaretlenerek, envanter numaraları yazılmıştır. 29 Nisan 2015 - 27 Mayıs 2015 tarihleri arasında gerçekleştirilen çalışmalar sonrasında, aydınlatma armatürlerinin paketlendiği 161 adet kutu ilgili birime teslim edilmiştir. Rektörlük Merkez Binası'nın eser niteliğindeki avize ve aplikleri bakım-onarımları yapıldıktan sonra yerlerine asılmıştır. Gerekli kontroller Bölümüz ve Rektörlük yetkililerinin ortak denetimleriyle gerçekleştirilmiştir. Bu makalede, bahsedilen kapsamlı çalışmanın aşamaları özetlenerek verilmektedir.

Anahtar Kelimeler
İstanbul Üniversitesi, Tarihi avize, Belgeleme, Restorasyon, Aplikler

Abstract

This study focuses on the documentation and repair of the chandeliers and wall lights that were dismounted and protected in closed storage areas at the garden of University Rectorate during the restoration work of the Rectorate Central Building. The investigation to determine the required processes for the repair of these light fixtures was conducted by the Department of Conservation and Restoration of Artefacts, Faculty of Letters, Istanbul University. In the initial part of the study, 564 pieces of light fixtures were separately documented and reported, detailing the types, number, nature and value as historical artifacts, possible damages, repair and mounting of the stored light fixtures. Additionally, in order to facilitate the mounting-related works, the locations of these fixtures were marked on the building's floor plan, and their inventory numbers were recorded. Following the works that were carried out between April 29, 2015 and May 27, 2015, 161 boxes in which light fixtures had been packed were delivered to the related department. These historical artifacts were hung in their original places after they had been repaired. The required controls were conducted under the supervision of our Department and Rectorate staff. This study provides a summary of this comprehensive work.

Keywords
Istanbul University, Historical chandelier, Documentation, Restoration, Wall Lights

* **Sorumlu Yazar:** Işıl Özsait Kocabaş (Doç. Dr.), İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: isilozsait@gmail.com ORCID: 0000-0002-1926-0764

** Gülder Emre (Doç. Dr.), İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: gulderemre@gmail.com ORCID: 0000-0002-6730-0548

Atıf: Ozsait-Kocabas, Isil ve Emre, Gulder. "İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Merkez Binası Avize ve Apliklerinin Restorasyon Öncesi Belgeleme Çalışmaları ve Onarım Önerileri." *Art-Sanat, 13* (2020): 335–360. https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0014

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

Extended Summary

The restoration of Istanbul University's (I.U.) historic Rectorate Central Building took place between 2009 and 2015, within the scope of the I.U. Renovation and Restoration Projects. During this period, the chandeliers and wall lights of the building were dismounted and stored in the containers that were placed in the Rectorate's garden, to be mounted back in their original places following the completion of the renovation and restoration process. For the restoration works for these chandeliers and wall lights, which are an integral part of the historic building, a report and technical specifications were requested from the Department of Conservation and Restoration of Artefacts, Faculty of Letters, Istanbul University. In line with this request, documentation and damage assessment were conducted by the Department between April 29, 2015 and May 27, 2015. As a result, 245 chandeliers, 14 lanterns, 2 lamp shades, 4 floor lamps, 294 wall lights stored in containers and 1 chandelier and 1 lantern were all designated with an inventory number, and also 1 crystal chandelier that was being repaired in Room Z-16 and 2 tulip chandeliers that were in Room Z-15 of the building were recorded. The types, specifications, general sizes and value as artifacts of these light fixtures were determined and defined, and suggestions for their repair were proposed according to their determined current state. In addition to the prepared report, the inventory and box list with respect to the floor plans; the simplified list that indicates types, numbers and value as historical artifact, which will make easier the defining process in the movable record control system; the floor plans that show the places/spots where the chandeliers and wall lights were to be mounted; and an additional file and photograph folder that includes the inventory files, which serves as identity cards for artifacts, were prepared.

Within the scope of documentation works, the lighting fixtures in boxes were taken out, cleaned and grouped among themselves with chandeliers and wall lights of similar type. Thanks to the hanging system that was constituted, the disassembled parts of each light fixture were reassembled to the best extent possible, and their general appearance, components and the number of components were determined. During photography works, general and close-up scaled photographs of the chandeliers and wall lights were taken in three different directions. A simple sketch of each chandelier and wall light type was drawn; their width, length and depth sizes were provided on the sketches; details such as their shapes, types, materials of manufacture, bell glasses, state of deterioration, missing parts, fractures and cracks, the ability of the main frame to support itself were defined; and suggestions for their repair were proposed. In order to make easier their documentation and the determination of their state of damage, the light fixtures were grouped by being named according their type of design. As a result, 11 different groups, including tulip, candelabrum, star, crystal, special group (with branches, blue, with coal gas, Murano-rose glass, with brass branches, green and small brass chandeliers), lanterns, drops, wooden, diffuser, small-sized crystal-glass,

and others lamps were defined. In this study, among these groups, the states of the chandeliers of historical value that must definitely be put back in their places and proposals towards this purpose are described. As a result of the evaluations made, of the 11 groups of light fixtures, chandeliers, wall lights and lanterns that are in tulip, candelabrum, star, crystal, and special groups were determined to have historical value. Since the chandeliers and wall lights handled as historical artifacts are found in a building that was constructed in the second half of the 19th century and that is treated as a historical building, and are complementary decorative elements that cannot be considered separate from the architecture and hand-carved works in that building, they are considered to be antiquities and historical heritage worthy of documenting. These light fixtures exemplify the types of light fixtures of their period and reveal the change in lighting technologies witnessed since then, including the transition from coal gas to electricity. Furthermore, they are highly aesthetic with their glorious design and the elaborate work on them.

The state of the chandeliers and wall lights of historical value are quite good, excluding the crystal group. There is very little damage on the pedestals and bodies with the bearing function. Some arms have become either too close or far apart due to distortion, and some are hanging loose due to the fitting screws either becoming loose or getting lost. Some elements have slightly come loose. Some other elements are either broken or disconnected. There are fractures and cracks on the bell glasses. The connection metals of crystals that are decorative ornaments have mostly corroded and are loose on joints, with some broken off. There is corrosion, blackening on the body and arms, and rust/oxidation on the screws. Fixing of distorted arms, brazing of small fractures on the brass arms, tightening of loose parts would just be sufficient for most of the chandeliers and wall lights. Though there are not many fractures on the main arms of the crystal chandeliers, there are quite many broken pieces on the thin arms, crystal stick ornaments, crystal plates and other crystal parts. For the repair of the crystals, it has been suggested that importance be given to the adhesion of the broken pieces and that the missing parts be completed in accordance with their original following the adhesion process.

As a result, the lighting fixtures (tulip, candelabrum star, crystal, special group and lanterns) that were found in the ground, first and second floors of Block B, which constitute the historical and original section of the central building, and the ones in the ground floor Room Z-51 and first floor Rooms 1K-39, 1K-53, 1K-10, 1K-23, and 1K-09A, 1K-05, 1K-58 of the other blocks were hung back in their places following the end of the repair by the required procedure for historical artifacts.

Giriş

İstanbul Üniversitesi Tarihi Rektörlük Merkez Binasının restorasyonu, İ.Ü. Yenileme ve Restorasyon Projeleri kapsamında, 2009-2015 yılları arasında sürdürülmüştür.[1] Bu süreç sırasında yerinden sökülmüş olan avize ve aplikler, rektörlük bahçesindeki konteynerlarda depolanmıştır. Uygulamaların son yılında, tarihi binanın bütünleyici bir parçası olan avize ve apliklerin restorasyonu için bakım-onarım ihalesi hazırlıkları gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda, aydınlatma armatürlerinin fotoğraflanması, taşınır kayıt kontrol sisteminde tanımlanacak şekilde türü, sayısı, tarihi eser niteliği taşıyıp taşımadığı ve hasar durumunu belirtir bir listenin oluşturulması; onarım yapılma şekli, onarım sonrasında takılacak yerlerin belirlenmesi ve takılma şekilleri konularını içeren bir rapor ve teknik şartnamenin hazırlanması İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü'nden istenmiştir. Buna yönelik olarak, uzmanlık alanlarına göre Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü öğretim üyelerinden Doç. Dr. Işıl Özsait Kocabaş ve Doç. Dr. Gülder Emre başkanlığında, Arkeolog Mehmet Sağır ve öğrencilerden oluşan 25 kişilik bir ekip oluşturulmuştur. Ön değerlendirmeler, İ.Ü. Yapı İşleri ve Teknik Daire Başkanlığı'ndan Elk. Elkn. Müh. Abdurrahman İçyüz ve Elk. Tek. Burhan Yalçın'la yapılmış ve çalışmalar rektörlük bahçesindeki avize depolarının, Elk. Elkn. Müh. Abdurrahman İçyüz tarafından açılmasıyla, 29 Nisan 2015 tarihinde başlamıştır.

Depodaki 245 adet avize, 14 adet fener, 2 adet abajur, 4 adet yer lambası ve 294 adet aplik ve Merkez bina içinde bulunan 1 adet avize, 1 adet fenerin her birine envanter numarası verilmiş; ayrıca Z-16 numaralı odadaki 1 adet kristal avize ve Z-15 numaralı odadaki 2 adet lale avize kayıtlara geçirilmiştir. Hazırlanan 85 sayfalık rapora ilaveten, çalışma sonuçları, katlara göre hazırlanmış envanter ve kutu numaraları listesi, taşınır kayıt kontrol sisteminde tanımlanmayı kolaylaştıracak tip, sayı, eser niteliğini gösteren sadeleştirilmiş liste, eser niteliğindeki avize ve apliklerin takılacağı yerlerin işaretlendiği kat planları, her bir eserin kimliğini oluşturan envanter kayıtlarından oluşan 161 sayfalık ek dosya ve fotoğraf klasörü (CD halinde) hazırlanmıştır. Depodaki çalışmalar tüm avize ve aplik kutularının açılıp değerlendirilmesi ve tekrardan paketlenmesi sonucu 27 Mayıs 2015 tarihinde tamamlanmıştır.

19. Yüzyılda Aydınlatma ve İstanbul Üniversitesi Rektörlük Merkez Binası Avizeleri

Eski dönemlerde, mumlar, kandiller ve fenerlerle gerçekleştirilen aydınlatma, 18. yüzyılda Sanayi Devrimi'yle birlikte farklı bir ivme kazanmıştır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte, sanayinin ilerlemesinde önemli bir etken olan ışıklandırma sorunu, 19. yüzyılın başında, devrimin başladığı yer olan İngiltere'de hava gazı aydınlatmasıyla çözüme ulaşmış; fabrikalarda ardından sokaklar ve konutlarda gazlı aydınlatma-

1 Bu çalışma, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğünün izin ve katkılarıyla gerçekleştirilmiştir.

ya geçilmiştir.[2] Batıdaki gelişmeler doğrultusunda, Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk kez 1839 yılında Tanzimat Fermanı sonrasında sokakların düzenli olarak ışıklandırılma çalışmaları başlamıştır.[3] 1850'li yılların başından itibaren, saraylar ve yönetime ait yapıların hava gazı sistemiyle aydınlatıldığı görülmektedir.[4] Bu konudaki ilk tesisler, Dolmabahçe Sarayı için 1853 yılında inşa edilen *Dolmabahçe Gazhanesi* ve 1865 yılında Beylerbeyi Sarayı için kurulan *Kuzguncuk Gazhanesi*'dir.[5] Başka gazhanelerin de faaliyete geçmesiyle birlikte, 19. yüzyılda hava gazı, İstanbul sokaklarının ve konutların ışıklandırılmasında kullanılır hâle gelmiştir. İstanbul'da elektrikle ilgili ilk girişimler, bu yüzyılın sonlarına doğru sokakların aydınlatılması üzerine yapılmıştır. Yıldız sarayı, elektrik motoruyla çalışan şamdanlarla aydınlatılan ilk yapıdır.[6] Ardından gelen yıllarda, elektrik motorlarıyla bazı konutların ve askeri gemilerin aydınlatıldığı bilinmektedir.[7] Osmanlı Devleti'nin ilk elektrik üretimi 1902 yılında Tarsus'ta inşa edilen hidroelektrik santraliyle gerçekleştirilmiştir.[8] İstanbul'da elektrikle aydınlatmaysa 1910 yılında Macar *Ganz Anonim Elektrik Şirketi*'nin 50 yıl süreyle İstanbul'un elektrik dağıtım imtiyazını almasıyla başlamıştır. Bunu takiben *Silahtarağa Elektrik Santrali* inşa edilerek 1914 yılında işletmeye açılmıştır. Üretilen elektrik öncelikle tramvay hatlarının ve Dolmabahçe Sarayı'nın elektrik enerjisinin sağlanmasında kullanılmıştır.[9]

Bu yıllarda, Batılılaşma hareketleri etkisiyle saraylar için Avrupa'dan ithal edilen hava gazıyla çalışan avize ve şamdanlar, elektrikle çalışabilecek şekle dönüştürülmüştür.[10] Dolmabahçe Sarayı'nın 1910-1912 yılları arasında Mimar Vedat Bey tarafından gerçekleştirilen onarımlarında Saraya elektrik sistemi eklenerek yeni düzenlemeler yapılmış; hava gazıyla çalışan aydınlatma elemanlarına, elektrik tesisatı adapte edil-

2 Nazmiye Özdemir, "İmparatorluktan Cumhuriyet'e Türkiye'de Elektriğin Tarihsel Gelişimi (1850-1938)," *Osmanlı Medeniyeti Araştırmaları Dergisi* 2.3 (2016), 18.

3 Asu Aksoy, Funda Açıkbaş ve Ayşenur Akman, "Silahtarağa Elektrik Santralı'nın Hikayesi," *Silahtarağa Elektrik Santralı 1910-2004*, haz. Asu Aksoy (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009), 13.

4 Güller Karahüseyin, *Milli Saraylar Aydınlatma Araçları Koleksiyonu* (İstanbul: TBMM Milli Saraylar, 1998), 7.

5 Özdemir, "İmparatorluktan Cumhuriyet'e Türkiye'de Elektriğin Tarihsel Gelişimi (1850-1938)," 20; Mehmet Mazak, "Anadolu Yakasının İlk Sanayi Tesislerinden Kuzguncuk Gazhanesi ve Üsküdar," *IV. Üsküdar Sempozyumu 3-5 Kasım 2006 Bildirileri* 1 (2007), 179; Tuncay Cengiz Göncü, "Beylerbeyi Sarayı'nın İnşa Süreci, Teşkilâtı ve Kullanımı" (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2006), 115.

6 Adnan Dinçel, "Türkiye'de Elektriğin İlkleri Silahtarağa Santralistanbul," *Kaynak Elektrik Dergisi* Ağustos 2007 (2007), 61; Güller Karahüseyin, *Shedding Light on an Era: The Collection of Lighting Appliances in 19th Century Ottoman Palaces* (İstanbul: TBMM Milli Saraylar, 2009), 30.

7 Vahdettin Engin ve Ufuk Gülsoy, *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e İstanbul'da Elektrik* (İstanbul: İETT Yayınları, 2016), 148.

8 Özdemir, "İmparatorluktan Cumhuriyet'e Türkiye'de Elektriğin Tarihsel Gelişimi (1850-1938)," 21.

9 Aksoy, Açıkbaş, Akman, "Silahtarağa Elektrik Santralı'nın Hikâyesi," 3; Dinçel, "Türkiye'de Elektriğin İlkleri Silahtarağa Santralistanbul," 62.

10 Tuncay Cengiz Göncü, "Dolmabahçe Sarayı'nın İnşa Süreci, Mekân ve Teşkilat" (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2015), 178, 306; Karahüseyin, *Milli Saraylar Aydınlatma Araçları Koleksiyonu,* 12-13; Önder Küçükerman, "Dolmabahçe Sarayı ve Ünlü Kristalleri," *Skylife Kasım 1997* (1997), 50; Cengiz Can, "İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları" (Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 1993), 37, 41-42.

miştir.[11] Aynı şekilde, 1909 yılında Beylerbeyi Sarayı'nın, tefriş edilmesi ve sarayın aydınlatma düzenlemesi işi saray baş mimarı Vedat Tek gözetiminde yapılmıştır.[12] Bu dönemde, saraylarda bulunan aydınlatma armatürlerinin İtalya, İngiltere, Fransa, Çekoslovakya gibi ülkelerden gelen Murano camları, Bohemya, Baccarat ve İngiliz kristallerinden yapılmış ihtişamlı avize ve aplikler oldukları, tavan lambaları ve fenerlerin küçük odalar ve koridorlarda kullanıldığı çeşitli kaynaklarda geçmektedir.[13]

İstanbul Üniversitesi Rektörlük Merkez Binası, İstanbul'daki ilk Osmanlı sarayı olan Eski Saray'ın arazisinde, Fransız mimar Bourgeois tarafından 1865-1866 yıllarında inşa edilmiştir. Seraskerlik makamı olarak inşa edilen kâgir bina bir süre bu amaçla Harbiye Nezareti olarak kullanılmış, 1923 yılında Darülfünun'a tahsis edilmiştir. Bu kurumun devamı olan İstanbul Üniversitesi, 1933 yılında Türkiye'nin ilk üniversitesi olarak öğretime başlamıştır.[14]

İstanbul Üniversitesi Rektörlük Merkez Binası, tarihi öneminin yanı sıra estetik özellikleriyle de dikkate değerdir. Dikdörtgen planlı ve üç katlı olan bina, birden çok üslubun bir arada kullanıldığı eklektik tarzda yapılmıştır. Karşılıklı yönlerinde simetrik oluşumlu, yalın bir düzenlemeye sahip olan cepheler Neo-Rönesans Dönemi özelliklerini yansıtmaktadır. Binanın ana girişi güney cephesindedir. Yapı orta avlulu plana sahiptir. Zemin katın ortasındaki kuzey-güney doğrultulu dikdörtgen avlunun, doğu ve batı yönlerindeki merdivenlerinden üst katlara çıkılmaktadır.[15] Mermer sütunlar, taş işlemeciliği, duvar ve tavanlardaki kalem işleri iç dekorasyonun etkileyici karakteristiklerindendir. Duvar ve tavan süslemelerinde çeşitli renklerin ve sarı yaldızın kullanıldığı renkli iç tasarım, rûmi ve bitkisel motifler, yumurta ve diş frizleri, geometrik ve özellikle yıldız biçimli çıtalı tavan motifleriyle bezenmiştir. Bunun yanı sıra bazı odalarda üç boyutlu kıvrımlı bitkisel figürler ve istiridye motifleri görülmektedir. İç mekânlardaki zengin süslemeler ve tasarım özellikleri ağırlıklı olarak Oryantalist ve kısmen Barok üsluplarıyla ilişkilendirilmiştir.[16] Binanın iç mimarisi ve tavan süslemeleriyle bütünleşen avize ve aplikleri, yukarıda anlatılan aydınlatma teknolojisi tarihinin hâlen yaşayan ünik kanıtlarını bize sunmaktadır. Muhteşem güzellik ve incelikte tasarlanmış avizeleri, görselliklerinin yanı sıra, hava gazından

11 Deniz Güner, "Akaretler Sıra Evleri: Bir Multigrafik Okuma Denemesi," *Dolmabahçe: Mekânın Hafızası*, haz. Bahar Kaya (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005), 234; Küçükerman, "Dolmabahçe Sarayı ve Ünlü Kristalleri," 60.

12 Göncü, "Beylerbeyi Sarayı'nın İnşa Süreci, Teşkilâtı ve Kullanımı," 94.

13 Karahüseyin, *Milli Saraylar Aydınlatma Araçları Koleksiyonu,* 12-13; Küçükerman, "Dolmabahçe Sarayı ve Ünlü Kristalleri," 49-50; Çelik Gülersoy, "Dolmabahçe Sarayı," *Skylife.* Haziran 1994 (1994), 47.

14 Feza Günergun ve Sevtap Kadıoğlu, "İstanbul Üniversitesi'nin Yerleşim Tarihi Üzerine Notlar," *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 8.1 (2006), 140-142; Cengiz Can, "Harbiye Nezareti Binası," *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 3 (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1994), 550-551.

15 Akın Tuncer, "Osmanlı Seraskeri Binası ve Seraskeri Köşkleri Dekorasyonu Üzerine Bir Araştırma" (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2005), 49, 52-54; Can, "Harbiye Nezareti Binası," 551.

16 Tuncer, "Osmanlı Seraskeri Binası ve Seraskeri Köşkleri Dekorasyonu Üzerine Bir Araştırma," 225-230.

elektriğe geçiş dönemindeki teknolojik gelişimin aşamalarını ve Osmanlı Dönemi'nin ilk elektrik tesisatlarının örneklerini sergilemektedir.

Belgeleme Çalışmaları

Avize ve aplikler, uzun konteynerlarda, büyük karton kutular ve ahşap kasalar içinde, depolanmış hâlde teslim alınmıştır. Çalışmalar, bunların içinde ve önündeki açık alanda gerçekleştirilmiştir. Mekânın darlığı ve kutuların ağırlığı nedeniyle, öncelikle taşınabilen küçük kutular konteyner dışına çıkartılmış; daha ağır kutular konteyner içinde açılmıştır. Kutulardan çıkarılan aydınlatma armatürleri temizlenmiş; benzer tipteki avize ve aplikler kendi içlerinde gruplanmıştır. Daha sonra, armatürlerin sökülmüş olan parçaları mümkün olduğunca birleştirilmiş; oluşturulan asma sistemi sayesinde, her bir avizenin genel görünüşü, hangi elemanlardan oluştuğu ve bunların sayısı belirlenmiştir **(G. 1a-b)**. Avize ve apliklere, asılacakları odanın katı ile tasarım tipini gösteren kısaltma ve sıra sayısından oluşan birer envanter numarası verilmiş; bu numara etiketlere yazılarak üstlerine bağlanmıştır. Aynı zamanda, bu numaralar fotoğraf çekiminde ve tanımlama listelerinde kullanılmış, bu sayede her birinin kimlik kartı oluşturulmuştur **(G. 1c).** Avize ve apliklerin yerlerini belirlerken mevcut fotoğraflardan yararlanılmış, Rektörlük Merkez Binası gezilerek odalardaki avize ve aplik sayıları ve konumları belirlenmiş, mevcut avize ve aplik sayısı ile kontrol edilmiştir.



G. 1a-b. Avize elemanlarının birleştirilmesi (I. Özsait Kocabaş, 2015)

İ.Ü. REKTÖRKÜK BİNASI AYDINLATMA ARMATÜRLERİ ENVANTERİ			
Envanter No	1/2-Apl-290 (292-300, 306-311 ile birlikte)	**Takılacağı oda**	2K-61 (Mavi salon)
Eser niteliği	ESER		
Türü	ÜÇ KOLLU ŞAMDAN APLİK		
Boyut	50 cm uzunluk x 30 cm genişlik		

TANIMI

Metal kaideli, 3 kollu, şamdan biçimli aplik. Sarı yaldız kaplamalı döküm demirdir. Kaide, stilize palmet ve bitkisel motiflerle bezelidir. Kollar kaidenin ortasındaki göbekten çıkmaktadır. Bu kaide üstünde sağ ve sol kol çiçek biçimli kıvrımlı bir hat ile bitmektedir. Orta kol, ikisinin arasında bulunmaktadır. Şamdan kolları yaprak biçimlidir; stilize bitki motifleri ile süslüdür.

Aydınlatma sistemi yukarı doğrudur. Ucu metal aksamlı, mantar tıpalı, ahşap duylar ve bunların üzerine geçen içi boş silindirik 10 cm yüksekliğinde bambu mumluklara sahiptir. Duy sistemi özgündür. Mavi odanın şamdan apliklerinde kırmızı fanus kullanılmıştır.



DURUMU

Kaide ve gövdesinde oldukça az hasar vardır. Kollarında deformasyon nedeniyle hafif uzaklaşma, bağlantı vidalarında gevşeme belirlenmiştir. Asılma yeri sağlam durumdadır. Gövde ve kollarda korozyon, oksitlenme, vidalarda demir korozyonu oluşumu mevcuttur. Elektrik tesisatı yenilenmiştir. Mumlukların üzerinde mum biçimli ampuller bulunmaktadır.

HASAR TESPİTİ

Eksik parça	Yok
Kırık parçalar ve kırılma durumu	Sağlam
Çatlak oluşumu	Yok
Metal kısımda korozyon	Var
Bağlantı elemanları	Gevşemiş
Kendini taşıyabilir mi	Evet

BAKIM ÖNERİSİ

Yerine monte edilerek kullanılacak olması nedeniyle, kollardaki şekil bozukluklarının mekanik olarak düzeltilmesi ve gevşemiş aksamların sağlamlaştırılması uygun olacaktır. Gereken yerlerde yüzey temizliği yapılmalıdır. Aplik yüzeyinde, önceki restorasyonlar sırasında sürülmüş olan lak tabakası tespit edilmiştir. Bu tabakanın uygun bir mikro emülsiyon çözelti hazırlanarak temizlenmesi önerilir. Oksitlenmiş vidalar, orijinal olmadıkları için değiştirilebilir. Elektrik tesisatı onarılmalı, gerekli olan kısımlar yenilenmeli ve ısı yaymayan mum biçimli led ampuller takılmalıdır. Mavi salonun şamdan apliklerinin elektrik onarımları sırasında, ahşap duyların ve üstlerine yerleştirilen bambu mumlukların korunmasına özen gösterilmelidir. Apliğin bakım ve onarımı tamamlandıktan sonra raporda belirtilen yerine diğerleriyle birlikte montajı yapılmalıdır. Yerine asılabilmesi için gerekli olan aksamlar (kanca vb.) şamdan apliklerin tarzına uygun olarak sağlamalıdır.

G. 1c. Aydınlatma armatürleri envanter fişi örneği (I. Özsait Kocabaş, 2015)

Fotoğraflama çalışmalarında, avize ve apliklerin üç yönünden, genel ve detay fotoğrafları ölçek konularak çekilmiş ve arşivlenmiştir. Fotoğraf klasörlerine bulundukları kutu numarası ve asılacağı odanın adı yazılmıştır. Ayrıca, avize ve apliklerin basit bir krokisi çizilmiş **(G. 2)**; bu kroki üzerinde genişlik, uzunluk ve derinlik ölçüleri verilmiş; biçimsel özellikleri, tipleri, imal edildiği malzeme, fanusları gibi detaylar; üzerlerindeki bozulma durumu, eksik kısımları, çatlak ve kırıkları, ana iskeletin kendini taşıyabilme durumu ve bakım-onarım önerileri tanımlanmıştır. Aydınlatma armatürleri, belgeleme ve değerlendirme çalışmaları tamamlandıktan sonra, asitsiz kâğıt koruyucularla sarılarak yeni karton kutulara yerleştirilmiş, araları desteklenerek paketlenmiştir. Kutuların üzerine, içinde bulunan avizenin envanter numarası, hangi parçalarının bulunduğu, sağlamlık durumu ve asılacağı odanın numarası yazılmıştır.



G. 2. Fotoğraf ve çizim çalışması (I. Özsait Kocabaş, 2015)

Aydınlatma Armatürlerinin Grupları ve Onarım Önerileri

Aydınlatma armatürleri, belgelemeyi ve hasar durumunu belirlemeyi kolaylaştırmak için tasarım tiplerine göre isimlendirilerek gruplandırılmıştır. Buna göre, lale, şamdan, yıldız, kristal, özel grup (dal, mavi, hava gazlı, Murano-gül fanuslu, pirinç dallı, yeşil ve küçük pirinç avizeler), fener, damla, ahşap, glop, küçük boy kristal-cam ve diğer (uzun avize, küre fanuslu, abajurlar ve yer lambaları) olarak 11 farklı grup oluşturulmuştur. Her grup kendi içinde avize ve aplik olarak ayrılmıştır. Bu gruplar arasında, yerine kesinlikle takılması gerekli olan tarihi eser niteliğindeki avizelerin durumları ve buna yönelik öneriler aşağıda açıklanmıştır.

Lale Grubu

Bu aydınlatma grubu birbirinin aynı 4 adet iki katlı avize, 2 adet iki katlı büyük aplik (paraçol) ve 55 adet üç kollu aplikten oluşmaktadır. Ağırlıklı olarak pirinç malzemeden yapılmıştır. Avize ve apliklerin görünmeyen kısımlarındaki taşıyıcı aksamlarında demir konstrüksiyon kullanılmıştır. Bu grup fanussuz tasarlanmıştır. Elektrik tesisatları kolları oluşturan boruların içinden geçmektedir. Lalelerin içindeki modern ampul duylarının yakın dönem onarımlarında takıldığı belirlenmiştir. Lale avizeler, güney ve kuzey cepheleri giriş holleri ve B blok merdiven boşluklarında; lale aplikler, güney ve kuzey cepheleri giriş holleri, B blok merdiven boşlukları yan duvarlar, B blok birinci kat ve ikinci kat koridorlarında (1K-61, 62 ve 2K-62, 63); iki katlı aplikler (paraçollar), B blok merdiven boşluklarında asılıdır **(G. 3).**



G. 3. B blok merdiven boşluğunda bulunan lale grubu avize ve aplikler (I. Özsait Kocabaş, 2015)

Lale avize (Z-LALE-AV-265, 266): Toplam uzunluğu yaklaşık 2,97 m olan avize, altta yaklaşık 1,10 m çapında büyük, üstte 27,5 cm çapında daha küçük yapraklardan meydana gelmiş birer göbekten oluşmaktadır. Bu göbeklerden aşağı sarkan dallar şeklinde tasarlanan boruların ucunda birer lale bulunmaktadır. Dal biçimli kollar alt katta 14 adet, üst katta 10 adettir.

Lale aplik (1-LALE-APL 86-112; 238-250, 401; 2-LALE-APL 1-11, 15, 113): Yapraklı bir formla alt kısımdan başlayıp ters dönmüş üç laleyle biten üç kollu aplikler, yaklaşık 55 cm uzunluğunda, 30 cm genişliğinde ve 22 cm kalınlığındadır. İki katlı büyük aplikler (paraçollar) yaklaşık 89 cm uzunluğunda, 65 cm genişliğindedir. Alt tarafta yaprak bezemeli çanaktan çıkan beş adet kol ve yapraklarda şekillendirilmiş kaidenin arkasında birleşen altı adet üst kolla bunların ucundan aşağı bakan lalelerden oluşmaktadır.

Aplikler genelde sağlam ve kendilerini taşıyabilecek durumdadır. Yüzeylerinde kararma ve seyrek karıncalanma (küçük oyuk) belirlenmiştir. Eski yıllardaki boya badana işlerinde sökülmeyen bazı aplikler üzerine sıçrayan boya tabakaları mevcuttur. Arka taraflarında kabloların girdiği boru uçlarında yoğun oksitlenme tespit edilmiştir **(G. 4a).** Gerekli yüzey temizliği polisaj yoluyla yapılmalıdır. Kollarındaki eğilme ve deformasyon mekanik işlemlerle düzeltilmelidir. Bağlantı yerleri sağlamlaştırılmalı, oksitlenmiş vidalar orijinal olmadığı için değiştirilmeli, taşıyıcı özelliği nedeniyle kırıklar sarı kaynakla kaynaklanmalıdır. Aplik ve avizelerin üzerlerindeki değişik biçim ve büyüklükteki vidalardan farklı zamanlarda onarım gördükleri anlaşılmaktadır

(**G. 4b**). Bu vidaların aslına uygun şekilde yenilenmesi tavsiye edilmiştir. Sökülerek büyük ahşap kasalar içinde depolanmış olan avizelerin taşıyıcı aksamları sağlamdır. Pirinç malzemeden yapıldıkları için kararma şeklinde oksitlenme görülmektedir. Yerinden çıkmış pirinç elemanlar tekrar vidalanmalı; yaprak uçlarında belirlenen küçük kırıklar sarı kaynakla kaynaklanmalıdır. Avize ve paraçolların taşıyıcı parçalarında galvanik bozulma ve yoğun demir korozyonu belirlenmiştir (**G. 4c**). Bu kısımlarda dişçi motoru ve gri renkli tel fırça ile mekanik temizlik yapılmalı, tannik asitle korozyonu stabilize ederek üzerinde koruyucu bir film tabakası oluşması sağlanmalıdır.[17]



G. 4. Lale grubu apliklerde bozulma durumu; a) boru uçlarındaki oksitlenme ve lale kısmında boya kalıntısı (solda), b) aplik gövdesinde farklı boyutlardaki vidalar ve korozyon oluşumu (ortada), c) paraçolun taşıyıcı parçasında demir korozyonu (sağda) (M. Sağır, 2015)

Şamdan grubu

Şamdan grubunda birbirinden farklı iki adet avize, 28 adet iki kollu, 103 adet üç kollu ve 4 adet tek kollu aplik belgelenmiştir. Avizeler pirinç, aplikler sarı yaldız kaplamalı döküm demirdir. Mavi odanın üç kollu aplikleri ve tek kollu aplikler dışında bu grupta fanus kullanılmamıştır. Elektrik tesisatları kolların içinden geçerek mumluklardan çıkmaktadır. Şamdan grubu avizeler birinci katta sekreter odası (1K-05) ve rektör danışmanı odasında (1K-10); üç kollu aplikler rektör sekreteri ve toplantı odaları (1K-01A ve 1-K-59A), kılıçlık (2K-01), doktora salonları (2-K292-K30 ve 2-K31), mavi salon ve yan odası (2K-60 ve 2K-61); iki kollu aplikler rektörlük makam odası (1-K-60); tek kollu aplikler Mevlana (2K-58) odasında asılıdır.

Şamdan avize: Küçük avize (1-Ş-AV 354) altı kolludur. Ana gövdeden yukarı doğru kıvrılan ince, yaprak biçimli kollarının ucunda eski tipte yıldız tabaklı mumlukları vardır. Bunların üzerinde modern ampul duyları bulunmaktadır. Çiçek biçimli rozetlerden oluşan üç zincir, üstte işlemeli bir plakaya bağlıdır. Asma zinciri özel olarak boğumlu yapılmıştır. Yaklaşık gövde uzunluğu 53 cm, genişliği 73 cm'dir. Orta boydaki diğer avize (1-Ş-AV 353), yukarı kıvrılan on iki kola sahiptir. Yaklaşık gövde uzunluğu 58 cm, genişliği 82 cm'dir. Yaprak biçimli kalın kolları ucunda, çiçek biçimli mumluk tabakları vardır. Elektrik tesisatı ucu metal aksamlı mantar tıpa ve ahşap aparatlıdır. Bunların üzerinde akmış mum görüntülü uzun plastik duylar takılmıştır. Asma zinciri ve rozans kapağı yaprak biçimlidir.

17 David Scott ve Gerhard Eggert, *Iron and Steel in Art: Corrosion, Colorants, Conservation* (England: Archetype Publications, 2009), 88.



G. 5. Şamdan grubu 3 kollu aplik; a) genel görünüm (solda), b) mumluk detayı (sağda)
(I. Özsait Kocabaş, 2015)

Şamdan aplik (2-MVL-APL 367-370; 1/2-APL 145-184, 267-337, 406-425): Şamdan biçimli gövdesi, mumluk boruları olan aplik tipidir. Tek, iki ve üç kollu çeşitleri vardır (**G. 5a).** İki ve üç kollu olanlar tarz olarak aynıdır. Stilize palmet ve bitkisel bezemeli kaideden çıkan yaprak biçimli ve stilize bitki motifleriyle süslü kollar yukarı doğru uzanmaktadır. Üç kollu şamdan aplikler, ucu metal aksamlı mantar tıpalı ahşap aparatlı duylara ve bunların üzerine geçen içi boş silindirik bambu mumluklara sahiptir **(G. 5b).** Bunların ucunda mum biçimli ampuller vardır. Üç kollu aplikler, yaklaşık 50 cm uzunluğunda, 30 cm genişliğindedir. Mavi odaya ait 16 adet üç kollu şamdan apliğin kırmızı fanusları vardır. İki kollu aplikler, zaman içinde yenilenmiş tesisata ve kısa mum biçimli plastik duylarla sahiptir. İki kollu aplikler yaklaşık 34 cm uzunluğunda, 27 cm genişliğindedir. Tekli olanların bezemeleri ve modeli farklıdır. Bu apliklerin eskileriyle uyumlu olarak yakın dönemde yaptırıldığı belirlenmiştir.

İki ve üç kollu apliklerin kollarında deformasyonlar nedeniyle kolların birbirine yakınlaşması ya da ayrılacak duruma gelmesi, bağlantı vidalarının gevşemesi ya da kaybolması sonucu sarkmalar tespit edilmiştir. Bazı elemanlar hafifçe yerlerinden oynamıştır. Gövde ve kollarda korozyon, oksitlenme, vidalarda demir korozyonu mevcuttur. Ancak kaide ve gövdelerinde oldukça az hasar vardır. Yerine monte edilerek kullanılacak olmaları nedeniyle, kollardaki şekil bozukluklarının mekanik olarak düzeltilmesi ve gevşemiş aksamların sağlamlaştırılması gereklidir. Bazı apliklerin yüzeylerinde önceki restorasyonlar sırasında sürülmüş olan lak tabakası hâlen durmaktadır. Bunların uygun bir mikro emülsiyon çözelti hazırlanarak temizlenmesi önerilmiştir. Gereken yerlerde yüzey temizliği ve bakımı yapılmalıdır. Ahşap duyları olan apliklerden bir kısmının bambu mumlukları kırılmış ya da kaybolmuştur. Onarımlar

sırasında, bambu mumluklarının korunması; eksik ya da plastik olan mumlukların, aslına benzer biçim ve ölçülerde yaptırılarak takılması önerilmiştir. Şamdan avizeler sağlam ve tek parça halindedir. Özel tasarımlı askı zincirlerinin ve aksamlarının korunmasına dikkat edilmelidir. Avizeler, küçük mekanik onarımlar ve yüzey temizliği sonrasında yerlerine asılabilecek durumdadır.

Yıldız grubu

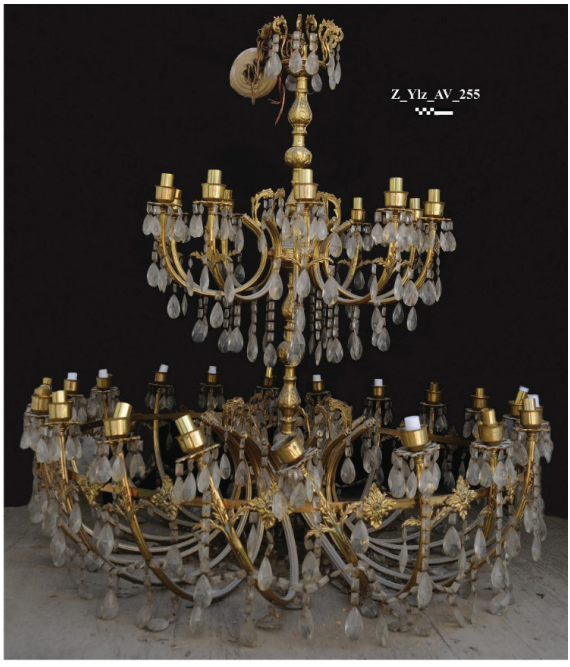
Yıldız grubunda, 2 adet birbirinin aynı tek katlı avize, tasarımları aynı boyutları farklı 6 adet avize, 18 adet aynı tip ve 2 adet farklı tipte aplik belgelenmiştir. Bu grup, pirinç kaide, kollar, çemberler ve stilize yıldız çiçeği biçiminde rozetlerden oluşmaktadır. Sarı metal çanaklar içindeki plastik mum içlikler üzerine sarı metal mumluklar geçmiştir. Elektrik tesisatı kolların içinden geçmektedir. Bu grubun özenli işçiliği, süslü zincirleri, bezemeli rozans kapakları ve küçük fanusları vardır. Fanuslar üzerinde kesme yıldız bezemesi bulunmaktadır. Yıldız avizeler zemin katta Z-51 numaralı odada, birinci katta rektör danışmanı (1K-23), genel sekreterlik (1K-39), rektör yardımcısı (1K-53) odalarında, senato toplantı salonu, bekleme odası ve hollerinde (1K-30 ve 1K-331K-32-A ve 1K-32A); aplikler rektör yardımcısı odasında (1K-53), senato toplantı salonu ve bekleme odasında (1K-30 ve 1K-33) asılıdır.

Yıldız avize: Tek katlı avizeler (YLZ-AV 205 ve 1-YLZ-AV 206**)**, 51 cm çapında pirinç çemberin içinden geçerek yukarı kıvrılan altı adet pirinç kolun ucunda yıldız biçimli tabak ve bunların üzerinde içinde duyların bulunduğu kısa silindir çanaklardan oluşmaktadır. Kaidenin üst kısmındaki küçük çemberin içinde yatay yerleştirilmiş 6 adet ampul duyu vardır. Bu küçük çemberden, kristal damlalarla süslü alttaki büyük çembere uzanan küçük dikdörtgen düğmelerden oluşan 26 sıra kristal zincir dizisi bulunur. Kollarda, sarkan 6 adet ve çemberlerde, her çelenk içinde 1 adet damla kristal yerleştirilmiştir. Yaklaşık gövde uzunluğu 81,5 cm, çapı 88 cm'dir. 2 adet avize (YLZ-AV 207 ve 1-YLZ-AV 208) tek katlı ve sekiz kolludur. Boğumlu kaideden yukarı doğru kıvrılan kollar yaprak bezemelidir. Yıldız tabaklı mumluklarla biten kollar kristallerle süslenmiştir. Askı zincirleri ve tavana bağlantı aparatı özel tasarlanmıştır. Yaklaşık gövde uzunluğu 72 cm, genişliği 55 cm'dir. İki katlı ve on beş kollu diğer bir avize (YLZ-AV 252), bunlarla tıpatıp aynı özelliklere sahiptir. Oldukça büyük olan iki katlı avize (YLZ-AV 255), yaklaşık 1,27 m uzunluğunda ve 1,32 m çapındadır **(G. 6)**. Üst katı on kollu, alt katı yirmi kolludur. Alt kolları rozetli çemberle birbirine bağlıdır. Yukarı kıvrılan kolları yaprak motifleriyle süslü, mumlukları yıldız tabaklıdır. Kollarından kare ve damla kristaller sarkmaktadır. Alt göbekten aşağıya doğru küçük kare kristallerden oluşan zincir süslemeler bulunmaktadır. Üç katlı büyük avizelerden biri (YLZ-AV 254) yaklaşık 2,16 m gövde uzunluğunda ve 1,70 m çapındadır. Gövdesi, uzun bir boru üzerinde belirli aralıklarla yerleştirilmiş göbekler ve süslemelerle oluşturulmuştur. Yukarı kıvrılan kollar, yaprak motifleri ile bezelidir. En üst kat sekiz,

orta kat on iki, en alt sıra on dört kolludur. En alt sıradaki kollar içten geçen 1,70 m çapındaki bir çembere birleştirilmiştir. Kollarındaki askı yerlerinden kristallerinin söküldüğü anlaşılmaktadır. Diğer üç katlı yıldız avize (YLZ-AV 253) yaklaşık 1,32 m gövde uzunluğunda ve orta katı 75,5 cm çapındadır. Bu avizenin alt katı sökülmüş olduğu için toplam çapı belirlenememiştir. Boğumlu gövdesi bitkisel bezemelerle süslüdür. Üst kat altı, orta kat on ve en alt kat on sekiz kolludur.

Yıldız aplik (1-YLZ-APL185-204): İki kollu aplikler yukarı doğru kıvrılan, bitkisel bezemeli kollarının ucunda yıldız çiçeği biçimli tabaklardan oluşmaktadır. Kollar kristal sarkıtlarla süslüdür. Bir kolda 13 grup kristal vardır. Bir kristal grubu 1 adet damla biçimli kristal ve1 adet küçük kare kristal şeklinde sıralanmıştır. Apliklerin yaklaşık uzunluğu 40 cm, genişliği 30 cm, derinliği 18 cm'dir. Apliklerden iki adedi yakın dönemde imal edilmiştir.

Yıldız grubu, oldukça sağlam durumdadır. Avizelerden bazısı büyüklüğü nedeniyle sökülmüş hâlde depolanmıştır. Avize ve apliklerin kollarında, gövdeye bağlantı yerlerindeki gevşemeler sonucu deformasyonlar, az sayıda kırık tespit edilmiştir. Birleştirilerek yerlerine asılacakları için, mevcut kırıkların sarı kaynakla kaynaklanması, gevşemiş aksamların sağlamlaştırılması gereklidir. 1-YLZ-AV 206 envanter numaralı avizenin bağlantı çubuğu ve büyük çember bağlantısındaki kırık taşıma özelliği yeniden kazandırılacak şekilde onarılmalıdır. Kollar ve gövde yüzeylerindeki oksitlenme, korozyon ve kir tabakası için mekanik temizlik ve bakım çalışmalarının yapılması önerilmiştir.

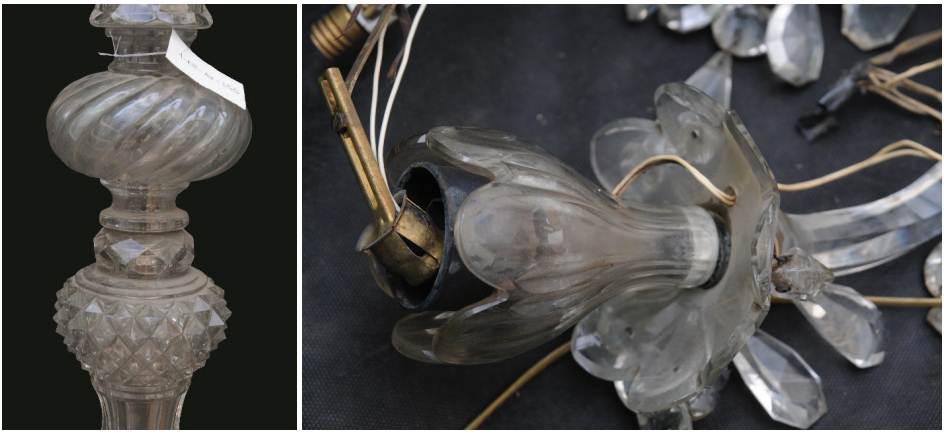


G. 6. Yıldız grubu avize (YLZ-AV 255) depodaki durumu (I. Özsait Kocabaş, 2015)

Kristal grubu

Depoda bu gruba dâhil 4 adet kristal avize belgelenmiştir. Ayrıca bina içinde Z-16 numaralı odada kurulumu ve onarımı sürmekte olan bir kristal avize daha olduğu tespit edilmiştir. Rektörlük makam odasına ait olan bu avize kayıtlara geçirilmiş ancak onarımı başladığı için envanter numarası verilmemiştir. Kristal avizelerde taşıyıcı olarak demir askı, çember biçimli konstrüksiyon ve özel tasarımlı zincirler kullanılmıştır. Kristal gruptaki avizelerin tarihi ve estetik değerleri yüksektir. Her birinin kendine özel tasarlanmış fanusları vardır. Elektrik tesisatı kolların dışından geçmektedir. Kristal avizeler birinci katta rektör toplantı odası (1K-59A), rektörlük makam odası (1K-60), rektör sekreteri odası (1K-01A), ikinci katta doktora salonu 3 (2K-30) ve mavi salon yan odasında (2K-60) asılıdır.

Yaklaşık olarak 1,37 m uzunluğundaki rektör toplantı odası avizesinin (1-KR-AV 355), demir aksamla taşınan boğumlu kristal gövdesi **(G. 7a)** ve sekiz adet büyük kristal kesme kolu vardır. Ana kollar çiçek biçimli cam bir fanusun içinde bulunan 32 cm çapında metal çemberden çıkmaktadır. Bu kolların uçlarından üç adet kıvrımlı küçük kol uzanır. Bunların her birinde, çiçek çanakları içindeki goncalar şeklinde tasarlanmış kristal yuvalara oturan uzun, lale biçimli, üçgen kesimli ağzı olan fanuslar bulunmaktadır. Buradaki silindirik metal duyların içinde uzun mumluklar için tasarlanmış, mantar tıpalar içinden çıkan, ayarlanabilir metal duy sistemi belirlenmiştir. Elektrik tesisatı goncaları delerek duya bağlanmaktadır **(G. 7b).** Avize, büyük prizmatik, yuvarlak ve damla biçimli kristal sarkıtlarla süslenmiştir. Sarkıt kristaller metal tellerle birbirine bağlanarak zincir oluşturmuştur.



G. 7. Kristal grubu 1-KR-AV 355 numaralı avize; a) kristal gövde (solda), b) duy düzeneği (sağda) (E. Şener, 2015)

Mavi salon yan odasının, boğumlu kristal gövdesi olan iki katlı avizesi (2-KR-AV 387) yaklaşık 1,54 m uzunluğunda ve 1,50 m çapındadır. Alt katta yiv bezemeli kristal çanak içinde bulunan metal çemberdeki yuvalardan çıkan on iki adet kıvrımlı kalın

kristal kol, ucundan üç ince dala ayrılan ve burada kristal tabaklarla çiçek açan şekilde tasarlanmıştır. Üst katta orta kalınlıkta kıvrımlı kollar taşıyıcı çemberdeki yuvalara yerleştirilmiştir. Bu kolların bitiminde, uzun, lale biçimli fanuslar, çiçek çanakları ve içinde mumluklar ve metal duylar bulunan çiçeklerin içine oturmaktadır. Gövdenin üst kısmında, kristal çanak içindeki metal konstrüksiyondan yukarı doğru çıkan uçları volütlü kristal çubuklar ve bunların ortasında çiçek biçimli üst parçası bulunmaktadır. Kristal sarkıtları, düğme ve damla biçimlidir.



G. 8. Kristal grubu 2-KR-AV 388 numaralı avize parçalarının bir araya getirilerek kurulmuş hali (T. Yılmaz, 2015)

Doktora salonu 3'ün kristal avizesi (2-KR-AV 388) 1,40 m uzunluğunda ve 1,24 m çapındadır. Kolları boğumlu kristal gövdesinin alt kısmındaki iki taşıyıcı çembere oturmaktadır **(G. 8).** Altta on iki kristal kol ucunda çiçek biçimli tabaklar, bunların içinde uzun lale biçimli fanusların oturtulduğu metal yuvalardaki porselen mumluklar bulunmaktadır. Üst katta da aynı şekilde on iki adet kol mevcuttur. Avize kristal sarkıtlar yerine küçük kristal çiçeklerle süslenmiştir. Gövdenin en üst kısmında, oldukça eski ve ince işçilikli çiçek biçimli kristal çanaktan yükselerek kıvrılan ince kristal çubuklarda küçük çiçekler vardır. Elektrik tesisatı mantar içinden çıkan metal aksamla yapılmıştır. Diğer kristal avize tamamen sökülmüş durumdadır (1-KR-AV 402). Gövdesi dışındaki bütün aksamları kutulanmıştır. Kurulmadığı için kol sayısı belirlenememiştir. Kıvrımlı kolların ucunda çiçek biçimli kristal tabaklar, bunların içinde metal duylar bulunmaktadır.

Sökülmüş halde depolanmış olan kristal avizelerin taşıyıcı sistemleri ve ana kolları büyük oranda sağlamdır **(G. 9a)**. Ancak, ince kollar, kristal çubuk süslemeler, kristal mumluk tabaklar ve diğer kristal aksamlarda yüzeysel aşınma ve oldukça fazla kırık mevcuttur. Kristal sarkıtlarda ve bağlantı tellerinde eksikler belirlenmiştir. Bu avizeler yoğun kristal onarımına ihtiyaç duymaktadır. Ayrıca taşıyıcı metal aksamlarında meydana gelen ve aktif olmayan yüzey korozyonu **(G. 9b)** için küçük alanlarda bisturi, büyük alanlardaysa dişçi motoru ve metal uçla mekanik temizlik yapılmalı, ardından temizlenen yüzeye %3'lük Paraloid B-72 sürülerek koruma altına alınmalıdır.



G. 9. Kristal grubu 1-KR-AV 355 numaralı avize; a) sökülmüş parçaları (solda) (E. Şener, 2015), b) metal aksamlarında korozyon oluşumu (sağda) (I. Özsait Kocabaş, 2015)

Özel grup

Her biri birbirinden farklı biçim ve tasarımda olan bu grupta 8 adet avize belgelenmiştir. *Dal biçimli avize* (2-D-AV 358), boğumlu kristal gövdeden oluşan 1,60 m uzunluğunda ve 2,20 m çapında, iki katlı pirinç avizedir. Alt katta, taşıyıcı diskten yapraklarla bezenmiş altı adet büyük kısa kol çıkmaktadır. Bunların içinden ayrılan yaprak bezeli ikincil dallar yükselerek en üstteki küçük taşıyıcı diskle birleşir. Kısa kolların devamındaki uçların her birindeki çanak yapraklarından çıkan yedi adet küçük dal kol ve uçlarında birer fanus bulunmaktadır. Üst kat, yapraklardan oluşan çanaktan çıkan altı adet kolun bitiminde, her bir kol için beşer kola ayrılan dallar şeklindedir. Avizenin alt kısmında ananas biçiminde süsleme elemanı mevcuttur. Alt katta kırk iki, üst katta otuz adet uzun lale biçimli fanus bulunmaktadır. Bir heykel gibi tasarlanarak imal edilmiş avize, bir bitkinin büyüyen ve birbiri içinden çıkan kolları gibi tasvir edilmiştir. Pirinç kolları çeşitli büyüklük ve biçimlerde kristallerle süslenmiştir. Opak cam mumluklar içindeki elektrik tesisatı, mantar tıpalar, eski tip metal ince çubuklar ve iplik örgü muhafazalı kablolarla yapılmıştır. İkinci doktora salonuna (2K-30) ait olan bu avize aydınlatma tarihindeki teknoloji evriminin aşamalarını yansıtan bir grubun nadir örneklerindendir. Dal biçimli avizenin kolları ve diğer elemanları iyi durumdadır. Yerine asılarak kullanılacağı için, küçük kırıkların sarı kaynakla kaynaklanması ve gevşemiş aksamların sağlamlaştırılması gereklidir. Yüzeydeki korozyon ve kir tabakasının temizlenmesi önerilmiştir.



G. 10. Mavi Salonun avizesi (2-M-AV 359); a) restorasyon sonrası asılı durumu (solda), b) kıvrımlı kol detayı (sağda) (I. Özsait Kocabaş, 2015)

Mavi salonun avizesi (2-M-AV 359), *iki katlı büyük pirinç avize*dir **(G. 10a)**. Kolları, stilize bezelye yaprağı ve dallar şeklinde tasvir edilmiş ince ve geniş halkalar hâlindedir. Mum tabakları çiçek biçimli kristallerden yapılmıştır. Tamamen sökülmüş olduğu için genel ölçüleri alınamamıştır. Alt ve üst katı altışar kolludur. Alt katta her bir kolun ucunda yedi adet küçük kol vardır. Üst kat altı adet küçük kola ayrılmaktadır. Bağlantı cıvataları çiçek biçimlidir. Avize çeşitli büyüklük ve biçimlerde kristallerle süslenmiştir. En alt ucunda 15 cm çapında bir kristal küre asılıdır. Uzun lale biçimli fanusları kırmızı renklidir. Opak cam mumlukların içindeki elektrik tesisatı ucu metal ahşap aksamlı duylar ve iplik muhafazalı kablolarla yapılmıştır **(G. 10b)**. Kolları ve diğer parçalarının büyük çoğunluğu sökülmüş olan avize elemanları iyi durumdadır. Ancak, küçük kırıkların sarı kaynakla kaynaklanması, gevşemiş aksamların sağlamlaştırılması gereklidir. Metal aksamlarında galvanik korozyona rastlanılmıştır. Di-sodyum etilen diamin tetra asetik asitle yüzeyde ince bir tabaka hâlinde olan bakır karbonat (malahit) korozyonu için tampon çözelti şeklinde uygulanması tavsiye edilmiştir.[18] Bu alanlar daha sonra %3'lük Paraloid- B72 sürülerek koruma altına alınmalıdır. Orijinalinde bulunan çiçek biçimli cıvataların korunarak kullanılmasına özen gösterilmelidir.

Hava gazlı avize (2-HV-AV 352), 242 cm uzunlukta, fanuslarıyla beraber 102 cm çapındadır. Avizenin 55 cm çapında ve 18 cm yüksekliğindeki tepsi biçimindeki gövdesi içinde eski tesisatına ait hava gazı boruları günümüze kadar korunmuştur (**G. 11a**). Elektriğe geçişte açılan küçük deliklerden kablolar çekilmiştir. Ortasında, tavana asıldığı borunun bulunduğu, 10 cm'lik göbekten geçen altı adet hava gazı borusunun uçları dönerek yukarı kıvrılmakta ve buralara opak camlı fanuslar oturmaktadır. Te-

18 David Scott, *Copper and Bronze in Art: Corrosion, Colorants, Conservation* (England: Getty Trust Publications, 2002), 66.

sisatı nedeniyle ünik ve çok değerlidir. Birinci doktora salonunda (2K-29) asılı olan bu avize, binadaki en eski avizelerden biri olmasına karşın oldukça iyi durumdadır (**G. 11b**). Sadece bir kolunun ucundaki fanusu tutan metal halkanın duy bağlantısında kırıklar mevcuttur. Kırıkların sarı kaynakla kaynaklanması ve gevşemiş aksamların sağlamlaştırılmasından sonra yerine asılması uygun olacaktır. Rozans kapağı gevşemiş ve oksidasyona uğramıştır. Yüzeydeki kir ve korozyon tabakası temizlenmelidir.



G. 11. Hava gazlı avize (2-HV-AV 352); a) hava gazı boruları (solda),
b) restorasyon sonrası asılı durumu (sağda)
(I. Özsait Kocabaş, 2015)

Murano-gül fanuslu avize (1-G-AV 356), ince uzun boruyla asılmış, sekiz adet ince pirinç kolun çıktığı pirinç çemberden oluşan Murano stilindeki küçük avizedir. Merkez çemberin alt kısmında glop camı vardır. Kolların bitimindeki fanusları gül biçimindedir. Borusu ve gövdesi üzerinde gül dalı ve yapraklarının betimlendiği pirinç süslemeler bulunmaktadır. Gövde yüksekliği yaklaşık 29 cm, çapı 66 cm'dir. Rektör danışması odasına (1K-09A) ait olan bu avize, binadaki değerli avizelerden biridir. Gül fanuslarından biri kırılmış ve askı borusu ikiye ayrılmıştır. Diğer parçaları oldukça sağlam ve bütünlüğü korunmuş durumdadır. Metal kollarındaki biçimsel bozulmalar mekanik olarak düzeltilmelidir. Tarihi niteliği nedeniyle gül fanusunun altındaki kırık yapıştırılarak orijinal fanus kullanılmalıdır. Askı borusu üzerine sarılan yapraklı dalların bozulmamasına dikkat edilmeli ve boru sarı kaynakla onarılmalıdır.

Pirinç dallı avize (2-PR-AV 389), kılıçlık (2K-01) odasına aittir. Avize kolları ve gövdesi tamamen sökülmüş olduğu için genel ölçüler alınamamıştır. En alttaki sekiz adet büyük kolun üzerine eklenen dikdörtgen kesitli kollar kıvrımlar yapan ve birbirleri üzerinde yükselen şekilde tasarlanmıştır. Her bir kolda, en altta birer, onun üstündeki kollarda ikişer, bir üstündeki kollarda ikişer ve en üstteki kollarda birer olmak üzere çiçek biçimli tabaklara oturan 48 adet uzun, lale biçimli fanusu bulunmaktadır. Mumlukları opak camdır. Mumluklar içindeki elektrik tesisatı metal çubuklar ve iplik örgü muhafazalı kablolarla yapılmıştır **(G. 12a).** Birleştirmelerde kullanılan cıvataları çiçek başlıdır **(G. 12b).** Pirinç kolları çeşitli büyüklük ve biçimlerde kristallerle süslenmiştir. Parçaları eksiksiz olan avize kurulduğunda kendisini taşıyabilecek

sağlamlıktadır. Ancak, şekillerinde deformasyon olan aksamlarının mekanik olarak düzeltilmesi gereklidir. Yüzeydeki korozyon ve kir tabakası için mekanik temizlik ve temizlenen bölgeye %3'lük paraloid-B72 sürülmesi önerilmiştir.



G. 12. Pirinç dallı avize (2-PR-AV 389); a) mumluk detayı (solda), b) taşıyıcı sistem parçası ve çiçek başlı cıvataları (I. Özsait Kocabaş, 2015)

Rektör dinlenme odasında (1K-58) asılı olan *yeşil avize* (YŞL-AV 251), uzun metal boru taşıyıcısı olan, ortada geniş ve kalın, altta ve üstte daha küçük ve dar olan enli çemberler hâlinde tasarlanmış avizedir. Çemberleri birleştiren beş adet dikdörtgen kesitli içi dolu profil, aynı zamanda kolları oluşturarak aşağı bakan çiçek biçimli fanusları taşımaktadır. Ana gövde yukarıdaki küçük tepeliğe dikdörtgen göbekli plakalardan oluşturulmuş zincirlerle bağlıdır. Gövdesi yaklaşık 2,42 m uzunluğunda, genişliği 70 cm'dir. Avize sağlamlığını korumaktadır. Zincirdeki eksik kısımlar, onu oluşturan dikdörtgen plakaların benzerlerinden yaptırılması yoluyla tamamlanmalıdır. Fanusların asılmasını sağlayan halkaların kopan kısımları onarılmalıdır. Üzerindeki yaldız ve boya tabakası rötuşlanarak gerekli bakım-onarım yapılmalı; elemanların tamamen boyanmasından kaçınılmalıdır.

Geçiş hollerine (1K-59 ve 2K-02) ait 2 adet birbirinin aynı *beş kollu küçük pirinç avize* (1-AV 357 ve 1-PR-AV 399) belgelenmiştir. Silindir gövdesine bitişik devam eden kolları, köşeli şekilde yukarı dönmekte ve çiçek biçimli fanusları taşımaktadır. Gövdesi yaklaşık 50 cm uzunluğunda, 53 cm genişliğindedir. Bu avizeler, diğerlerine göre daha yeni olsa da belli bir dönemin karakteristiğini taşıdıkları için gerekli temizliklerin yapılmasından sonra kullanılması önerilmiştir.



G. 13. Cam fener (CAM-FNR 237); a) korunmuşluk durumu (solda) (M. Sağır, 2015), b) restorasyon sonrası asılı durumu (sağda) (I. Özsait Kocabaş, 2015)

Fenerler

Dört adet cam fener ve on bir adet altıgen fener olmak üzere, iki farklı tipte fener belgelenmiştir. Cam fenerler (CAM-FNR 236, 237, 362, 398), sekizgen biçimli, altı geniş, üstü dar pirinç konstrüksiyonun arasında bulunan camlardan oluşmaktadır (**G. 13a**). Konstrüksiyon kenarları cam yüzeyleri tutan şekilde stilize bitkisel motiflerle bezelidir. Burma şekilli boruyla tavana asılan bu fenerler yaklaşık 1,07 m uzunluğunda, 44 cm genişliğindedir. Cam fenerler B blok birinci kat yan koridorlarda (1K-61 ve 1K-62) asılıdır (**G. 13b**).

Altıgen fenerler (1-FNR 226-235, 403), camsız, bütün yüzleri stilize bitkisel motiflerle bezeli, ajur tekniğinde yapılmıştır **(G. 14).** Yarım kubbe biçimli üst kısmında bir alem vardır. Üst köşelerinden çıkan yaprak biçimli kancalara takılan zincirlerle asılmışlardır. Taban kısmında bir adet büyük, altı adet küçük damla biçimli şeffaf fanusu vardır. Yaklaşık 1,68 m uzunluğunda ve 40 cm genişliğinde olan altıgen fenerler, B blok birinci ve ikinci kat koridorlarında ve birinci kat ana holünde (1K-61, 1K-62, 1K-61A, 1K-62B, 2K-62, 2K-63) asılıdır.



G. 14. Altıgen fener (1-FNR 226) (M. Sağır, 2015)

Fenerler genel olarak iyi durumdadır. Altıgen fenerlerde, yarım kubbe biçimli üst kısımlarının, biçimsel bozulmalar sonucu yerlerine oturmaması (**G. 15a**), askı köşebentlerindeki ve metal ajurlarındaki kopma ve kırıklar (**G. 15b)**, küçük deformasyonlar belirlenmiştir. Askı zincirlerinde, gevşemeler ve kopmalar vardır. Bir tanesinin kubbeli üst kısmı kayıptır. Taşıyıcı özellikte olan eksik parçaları aslına uygun şekilde imal edilmelidir. Ancak ajurlarında belirlenen bazı eksik kısımların dikkat çekici olmadığı ve bütünlüğü bozmadığı için tamamlanmasına gerek yoktur. Cam fenerlerden ikisinde eksik olan toplam 3 adet cam tamamlanmalıdır. Camı tutma görevleri de olan camlı fenerlerdeki ajurlar onarılmalıdır. Pirinç malzemede oksitlenme, yüzeylerde boya lekeleri ve altıgen fenerlerin askı zincirlerinde yoğun demir oksit tabakası belirlenmiştir. Pirinç aksamlarda polisaj yoluyla yüzey temizliği yapılmalıdır. Zincirlerdeki korozyon mekanik yolla uzaklaştırılmalı ve tannik asitle koruyucu bir tabaka oluşturulmalıdır. Fenerlerin yerlerine asılabilmesi için gerekli olan zincir, kanca ve askı sistemindeki aksamlar fenerlerin tarzına uygun olarak sağlamlaştırılmalıdır.



G. 15. Altıgen fenerlerde hasar durumu; a) biçimsel bozulma ve yüzeylerdeki korozyon oluşumu (solda), b) yerinden çıkmış köşebent kancası (sağda) (M. Sağır, 2015)

Değerlendirme ve Sonuç

Toplamda 564 aydınlatma armatürü üzerinde gerçekleştirilen çalışmaların sonucunda rektörlük binasında bulunan ve yukarıda tipleri ve özellikleri anlatılmış olan, lale, şamdan, yıldız, kristal, özel gruplarındaki avize ve aplikler ile fenerlerin (26 adet avize, 1 adet binadaki kristal avize, 15 adet fener, 206 adet aplik) tarihi eser niteliği taşıdığı belirlenmiştir. Merkez binanın tarihi ve orijinal kısmını oluşturan B bloğunun zemin, birinci ve ikinci katlarında ve diğer blokların zemin kat Z-51 ve birinci kat1K-39, 1K-53, 1K-10, 1K23 ve 1K-09A, 1K-05, 1K-58 numaralı odalarında bulunan bu aydınlatma armatürlerinin korunması ve gerekli olan eser prosedüründeki bakım-onarım çalışmalarından sonra tekrar yerlerine kurulması önem taşımaktadır. Merkez binanın, ofislerin bulunduğu yenilenmiş kısımları A ve C bloklarındaki glop, damla, ahşap, küçük kristal-cam grupları, diğer grubuna dâhil olan uzun ve küre fanuslu avizeler (222 adet), bu grupların aplikleri ile şamdan ve yıldız gruplarındaki bazı aplikler (88 adet), abajurlar (2 adet) ve yer lambalarının (4 adet) yakın tarihlerde imal edildiği tespit edilmiştir. Bunlar, binanın farklı yenileme ve onarım çalışmaları sırasında eklenmiş ya da hediye edilmesi sonucu takılmış olan aydınlatma armatürleridir. Sürdürülen iş akışında daha aydınlık mekânların elde edilmesi ihtiyacı doğrultusunda, buralarda bulunan aydınlatma armatürlerinin isteğe göre yerlerine takılması ya da gereken durumlarda yenileriyle değiştirilmesi uygun görülmüştür. Yeni alınacak olan armatürlerin, binanın tarihi kimliğine ve mimari tarzına uygun seçilmesine dikkat edilmelidir.

Eser kapsamında ele alınan avize ve aplikler, 19. yüzyılın ikinci yarısında inşa edilmiş ve 1. derecede tarihi eser kapsamındaki binanın içinde bulundukları, binanın mimarisi ve içindeki kalem işlerinden ayrı düşünülemeyecek tamamlayıcı dekoratif unsurlar oldukları için eskilik özelliği ve tarihi belge niteliği taşımaktadır. Bu tarihten itibaren, avize tasarımları ve yapım tekniklerini gösteren bir süreci yansıttıkları, aynı zamanda hava gazından elektriğe geçişteki aydınlatma teknolojisinin gelişim aşamalarına örnek oluşturmaları nedeniyle tarihi belge niteliğine sahiplerdir. Bunların yanı sıra ihtişamlı tasarımları ve üzerlerindeki ince işçilik nedenleriyle estetik değerleri yüksektir.

Eser niteliği taşıyan aydınlatma armatürlerinin durumu kristal grubu dışında oldukça iyidir. İskeletleri kendilerini taşıyacak sağlamlıkta olan avize ve aplikler, basit mekanik onarımlar ve gerekli yüzey temizliğinden sonra yerlerine asılarak kullanılmalıdır.[19] Temizlik, bakım ve onarım işlemleri sırasında oluşabilecek herhangi bir zararı önlemek için eserin malzemesine, işlemesine ve yapısal özelliklerine uygun temizlik yöntemleri ve malzemeleri seçilmelidir. Kristal avizelerde orijinal parçaların restorasyonuna öncelik verilmeli, kırık parçaların yenileriyle değiştirilmesi en son çözüm olarak değerlendirilmelidir. Ancak gereken durumlarda, eksik parçaların aslına, kendi avizesinin tasarımına ve mevcut örneklerin biçim ve boyutuna uygun olarak imal edilmesi mümkün olabilir. Kristal avizeler ve büyük pirinç avizeler sökülerek depolanmış; avizelerin kristalleri ve fanusları ayrı kutularda koruma altına alınmıştır. Bu avizelerin kurulumu sırasında, bilirkişilerden, fotoğraflardan ve hazırlanmış envanter kayıtlarından yardım alınmalı, taşıyıcı sistemin, kolların ve sarkıtların orijinal tasarıma uygun birleştirilmesine dikkat edilmelidir. Sökülmüş olan kristal sarkıtların kutularda aranıp bulunması, bunların doğru yerlerine takılması ve daha sonra eksik kalan yerler için gerekiyorsa yeni kristal sarkıt üretimi yapılması önerilmiştir. Bazı avize fanuslarında kırık ve çatlaklar mevcuttur, bazı fanuslar sayıca eksiktir. Bunların yapıştırılarak kullanılması, gereken durumlarda eksik fanusların aslına uygun olarak imal edilmesi önerilmiştir. Yeni üretim olan fanus ve kristal parçaların görünmeyen kısımlarında imalat tarihinin yazılması önem taşımaktadır. Avizelerin kristal düğmelerini, sarkıtlarını birbirine ya da avize konstrüksiyonuna bağlayan metal tellerde korozyon, gevşeme ve kopmalar tespit edilmiştir. Gerekli olan yerlerde bu teller taşıyıcı özellikleri nedeniyle yenilenmelidir. Kurulum sırasında kullanılacak vida ve somunlar, avizenin tasarımına uygun biçim ve büyüklükte seçilmelidir. Kristal ve pirinç avizelerin özel tasarım olan askı zincirlerinin eksik ve kopmuş halkaları, aslına uygun şekilde onarılarak kullanılmalıdır.

Sökülme sırasında kesilen elektrik kablolarının tekrar kullanılamayacağı aşikârdır. Ancak, orijinal iplik örgü muhafazalı kablolar, ahşap ve metal duy sistemleri ve balsa mumluklar günümüze kadar ulaşmıştır. Üstelik farklı avize ve apliklerin eski elektrik tesisatları, aydınlatma teknolojisi gelişimin aşamalarını gösteren tipolojik bir sıra vermektedir (2-D-AV 358, 2-M-AV 359, 2-PR-AV 389, 3 kollu şamdan aplikler, 1-KR-AV 355, 2-KR-AV 387, 2-KR-AV 388). Bu durumun dikkatle değerlendirilmesi, konuya yönelik bir çözüm bulunmadan, özellikle bu nitelikteki avizelerin elektrik tesisatı

19 Aydınlatma armatürlerinde uygulanan koruma ve onarım uygulamaları için bkz. Karen Abend, Linda Borsch, Julia Day, Janis Mandrus ve Lisa Pilosi, "Conservation of Eighteenth Century Lighting Fixtures in The Metropolitan Museum of Art," *The Artifact, Its Context and Their Narrative: Multidisiplinary Conservation in Historic House Museums (ICOM-CC&DEMHIST), November 6-9, 2012*, ed. Kate Seymour ve Malgorzata Sawicki (Los Angeles: Getty Research Institute, 2012) Erişim 24.10.2019, http://www.icom-cc.org/269/#.XbF7oOgzZPZ; Julie A. Reilly ve Martin Mortimer, "The Care and Conservation of Glass Chandeliers," *Journal of the American Institute for Conservation* 37.2 (1998), 149-172; Sandra Davidson, *Conservation and Restoration of Glass* (Oxford: Butterworth-Heinemann, 1989); Sandra Davidson, "Cut Glass Chandeliers: Dismantling, Cleaning, Recording, and Restoring," *In Preprints of the Contributions to the United Kingdom Institute for Conservation 30th Anniversary Conference* (London: UKIC, 1988), 90-93.

ve onarımlarına başlanılmaması önerilmiştir. Elektrik mühendisleri tarafından yapılan değerlendirmeler sonucunda, binanın yangın güvenliği açısından avize ve apliklerin elektrik tesisatlarının yenilenmesi gerektiği rapor edilmiştir. Bu doğrultuda, bina içinde yerlerine asılan avize ve apliklerin elektrik tesisatları özellik ve biçimlerine uygun şekilde yeniden düzenlenmiş ve duylarına ısı yaymayan mum biçimli led ampuller takılmıştır. Teknoloji tarihinden kesit sunan bilgilerin korunması adına, eski elektrik tesisatına ait orijinal malzemelerin ve onarımlarda kullanılmayan kırık avize parçalarının saklanması yönünde karar alınmıştır. Tarihin tanıkları olan bu parçalar, zamanı geldiğinde değerlendirilmesi, konuyla ilgili birimlerde araştırma, sergileme ve ders malzemesi olarak kullanılması amacıyla kutulanarak saklanmıştır.

İstanbul Üniversitesi Rektörlük Merkez Binası'nın eser niteliğindeki aydınlatma armatürlerinin, rapordaki öneriler doğrultusunda, bakım ve onarım çalışmaları gerçekleştirilmiş ve yerlerine montajı yapılmıştır. Bu süreç, Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü ve Rektörlük yetkililerinin ortak denetimleriyle yürütülmüştür.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.
Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Abend, Karen, Linda Borsch, Julia Day, Janis Mandrus ve Lisa Pilosi. "Conservation of Eighteenth Century Lighting Fixtures in The Metropolitan Museum of Art." *The Artifact, Its Context and Their Narrative: Multidisiplinary Conservation in Historic House Museums (ICOM-CC & DEMHIST*), November 6-9, 2012. Ed. Kate Seymour ve Malgorzata Sawicki. Los Angeles: Getty Research Institute, 2012. Erişim 24.10.2019. http://www.icom-cc.org/269/#.XbF7oOgzZPZ

Aksoy, Asu, Funda Açıkbaş ve Ayşenur Akman. "Silahtarağa Elektrik Santralı'nın Hikâyesi." *Silahtarağa Elektrik Santralı 1910-2004.* Haz. Asu Aksoy. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009.

Can, Cengiz. "İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları." Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 1993.

Can, Cengiz. "Harbiye Nezareti Binası." *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi.* c. 3. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1994, 550-551.

Davidson, Sandra. "Cut Glass Chandeliers: Dismantling, Cleaning, Recording, and Restoring." *In Preprints of the Contributions to the United Kingdom Institute for Conservation 30th Anniversary Conference*, 90–93. London: UKIC, 1988.

Davidson, Sandra. *Conservation and Restoration of Glass.* Oxford: Butterworth-Heinemann, 1989.

Dinçel, Adnan. "Türkiye'de Elektriğin İlkleri Silahtarağa Santralistanbul." *Kaynak Elektrik Dergisi* Ağustos 2007 (2007): 61-64.

Engin, Vahdettin ve Ufuk Gülsoy. *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e İstanbul'da Elektrik.* İstanbul: İETT Yayınları, 2016.

Göncü, Tuncay Cengiz. "Dolmabahçe Sarayı'nın İnşa Süreci, Mekân ve Teşkilat." Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2015.

Göncü, Tuncay Cengiz. "Beylerbeyi Sarayı'nın İnşa Süreci, Teşkilâtı ve Kullanımı." Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2006.

Gülersoy, Çelik. "Dolmabahçe Sarayı." *Skylife.* Haziran 1994: 43-48.

Güner, Deniz. "Akaretler Sıra Evleri: Bir Multigrafik Okuma Denemesi." *Dolmabahçe: Mekânın Hafızası.* Haz. Bahar Kaya (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005), 207-247.

Günergun, Feza ve Sevtap Kadıoğlu. "İstanbul Üniversitesi'nin Yerleşim Tarihi Üzerine Notlar." *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 8.1 (2006): 136-163.

Karahüseyin, Güller. *Shedding Light on an Era: The Collection of Lighting Appliances in 19th Century Ottoman Palaces*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar, 2009.

Karahüseyin, Güller. *Milli Saraylar Aydınlatma Araçları Koleksiyonu*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar, 1998.

Küçükerman, Önder. "Dolmabahçe Sarayı ve Ünlü Kristalleri." *Skylife.* Kasım 1997: 49-60.

Mazak, Mehmet. "Anadolu Yakasının İlk Sanayi Tesislerinden Kuzguncuk Gazhanesi ve Üsküdar." *IV. Üsküdar Sempozyumu 3-5 Kasım 2006 Bildirileri* 1 (2007): 179-184.

Özdemir, Nazmiye. "İmparatorluktan Cumhuriyet'e Türkiye'de Elektriğin Tarihsel Gelişimi (1850-1938)." *Osmanlı Medeniyeti Araştırmaları Dergisi* 2.3 (2016): 17-32.

Reilly, Julie A. ve Martin Mortimer. "The Care and Conservation of Glass Chandeliers." *Journal of the American Institute for Conservation* 37. 2 (1998): 149-172.

Scott, David. A. *Copper and Bronze in Art: Corrosion, Colorants, Conservation*. England: Getty Trust Publications, 2002.

Scott, David A. ve Gerhard Eggert. *Iron and Steel in Art: Corrosion, Colorants, Conservation.* England: Archetype Publications, 2009.

Tuncer, Akın. "Osmanlı Seraskeri Binası ve Seraskeri Köşkleri Dekorasyonu Üzerine Bir Araştırma." Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2005.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Art-Sanat

Art-Sanat, 13(2020): 361–385

DOI: 10.26650/artsanat.2020.13.0015
http://dergipark.gov.tr/iuarts

Başvuru: 20.05.2019
Revizyon talebi: 09.12.2019
Son revizyon teslimi: 27.12.2019
Kabul: 21.01.2020

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Mersin Toroslar'da Çandır Kalesi

Çandir Castle at the Taurus Mountains of Mersin

Halil Sözlü*, Lale Yılmaz**

Öz

Mersin ili, tarih boyunca bölgenin savunma ve egemenliğinde önem taşıyan yapılar olarak tanımlanabilecek çok sayıda kale yapısının inşa edildiği bir bölgede yer almaktadır. Özellikle Ortaçağ döneminde etkin olarak yerleşme ve savunma bakımından kullanılan kale yapıları, kuzeyden güneye limanlara ulaşan ticaret yollarının güvenliğini sağlamaktaydı. Makalede coğrafi konumu ve yapısal özellikleri bakımından özgün bir nitelik taşıyan Çandır Kalesi ele alınmıştır. Kalenin yalnızca bir savunma yapısı olarak değil, geniş bir alanı kaplayan yapılardan oluşan küçük bir yerleşim birimi olarak kurulduğu anlaşılmaktadır. Çalışmada Kilikya Bölgesi'nde Ortaçağ'da Bizans döneminde Ermeni baronluğuna ait olarak tanımlanan Çandır Kalesi üzerine yapılmış tarihsel çalışmalar incelenmiş, kale alanında günümüze ulaşan yapı kalıntıları belirlenmiştir. Günümüzde Çandır Kalesi'nde görülebilen doğal ve insan eliyle gerçekleşen yıkım, kale kompleksinin yapısal özelliklerinin yeniden tanımlanmasını gerekli kılmıştır.

Anahtar Kelimeler
Mersin, Ortaçağ, Bizans, Paperon, Kale

Abstract

Mersin is located in a region where many fortress structures have been built, which can be defined as structures that are important in the defense and sovereignty of the region throughout history. Especially in the Middle Ages, the castle structures, which were used effectively in terms of settlement and defense, ensured the security of the trade routes reaching the ports from north to south. It is understood that the fortress structures were established at strategic points on the main transportation and trade routes. In the research, the Çandır Castle, which has a unique character in terms of its geographical location, has been the subject of the study. It is understood that the castle was built not only as a defensive structure but as a small settlement consisting of structures covering a large area. In this article, historical studies on the Çandır Castle, which was defined as belonging to the Armenian baron in the Cilician Region during the Middle Ages, were examined and the remains of the building surviving in the castle area were identified. The natural and man-made destruction that can be seen in Çandır Castle today requires the redefinition of the structural features of the castle complex.

Keywords
Mersin, Middle Age, Byzantine, Paperon, Castle

* **Sorumlu Yazar:** Halil Sözlü (Dr. Öğr. Üyesi), Mersin Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Mersin, Türkiye. E-posta: halilsozlu@mersin.edu.tr ORCID: 0000-0002-3100-486X

** Lale Yılmaz (Dr. Öğr. Üyesi), Mersin Üniversitesi, Turizm Fakültesi, Turizm Rehberliği Bölümü, Mersin, Türkiye. E-posta: laleyilmaz@mersin.edu.tr ORCID: 0000-0002-3767-6499

Atıf: Sozlu, Halil ve Yilmaz, Lale. "Mersin Toroslar'da Çandır Kalesi." *Art-Sanat, 13* (2020): 361–385. https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0015

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

Extended Summary

The Kilikya plain has a large area, surrounded by the Taurus Mountains and Amanos Mountains to the south, Iskenderun to the south, the north and east, and the Silifke coast to the west. A limited number of mountain passes are provided in this area.

The geographical features of the region, which are seen as advantageous in the sea and land transportation, can turn into a disadvantage to the north. On the other hand, transportation to the Cilician Gates in the Taurus Mountains was possible. These routes were observed in the transportation between the Konya Plain and the ports located on the Mediterranean coast. Castle structures were built on the main and intermediate roads connecting the road to the sea. Mersin was defended by the fortress structures required by the unique geographical structure of the Taurus Mountains, which were formed by elevations and steep mountain passages. There are 37 fortresses and watchtowers in total in Mersin. Today, the village / neighborhood called Çandır is located 7 km east of the Ayvagediği plateau in the Toroslar district of Mersin. Çandır Castle, located at a point where trade and transportation routes meet, is situated at a height of 1450 m, 40 km north of Mersin, in an area dominating the area. It is located at a point where trade and transportation routes meet, situated at a height of 1450 m, 40 km north of Mersin, in an area dominating the area. It is understood that the location of the fortress is at the intersection of the three historical regions, Cappadocia, Isauria and Cilicia. The fact that the fortress was built on a high hill is an indication of its dominance over these three regions. At the end of the 11th century, the castle passed into the hands of the Armenian dynasties and it is defined as the fortress of Hetums in the sources during the Middle Ages. It can be seen that the castle consists of only the inner castle. The castle is surrounded by valleys and is located on the northeastern façade. The ladder exit consists of two stages. In the first section, there are steps leading up to the north. At the end of this place with a half-round arched door opening to the other stairs. The stairs then continue to the south. Gate B is reached after the stairs. The door is half-round arched, and is made of smooth cut stone. Gate B is arranged in the form of a guard room and has a loophole window on the east side. The inner fortress is reached through section B through several steps. The two-stage and zigzag entrance section is only seen here in the castles of the Cilicia region. The inner castle floor is rocky and covered with hard vegetation. The architectural structures are mostly concentrated in the northwest of the inner fortress. To the southeast of the castle, a few remains of small buildings have survived. Since the castle was built on the main rock in a high position, it was not surrounded by the valleys, so there was no need to build a fortification on every facade. The walls were built mostly on the north and west sides. In the castle built on the natural formation and the main rock, the architectural elements are positioned accordingly. The use of natural defensive formations is one of the general features of the castles of Cilicia.

Inner castle structures like the church, housing ruins, cisterns, courtyard and sarcophage can be seen. The remnants of the church are the remains of an annexed structure with a rounded apse, pastophorion cells, a section of the south walls and a cross on a stone block placed on the northern side. The identified remains probably indicate a religious structure with three naves which is not considered too small for the castle. The facade of the church was covered with a flat wall. Due to the partial demolition of the façade stones, only the central window can be seen. The D structure is west of the church and has survived to the north, south and east wall. It is understood from the remnants that it has a rectangular plan in the east-west direction. This structure, which cannot be understood for what purpose it was built, is probably related to the E complex in the west. Structure E is planned as a two-storey housing. Both in terms of the plan and the presence of the elements of ornamentation, this place is of particular importance in the castle. It is divided into four sections and has a two-storey layout. It is also located in the most sheltered place of the castle. The E1 section has a rectangular plan in the east-west direction and the whole of the northern wall and roof are destroyed. There are four openings with pointed arches to the E2 section to the south. The E3 section is rectangular in the east and west direction and has two floors, such as E1 and E2. The E4 section is a rectangular and small scale section near the square to the north of E3. North of the community of buildings, there is a vaulted F site with a slightly lower level than the inner fortress level. It is thought that this place could be a cistern based on the plasters inside the room. The G structure is in the west of the H courtyard to the north of the E3 section and has a rectangular plan in the north-south direction. The courtyard H is a second interior in the inner fortress by surrounding the E structures, church, structure G, structure D, structure F and structure I from the east and south. The K structure is a rectangular cistern to the east of the H courtyard and in the east-west direction. The functions and types of the L and M structures could not be determined exactly. Since the walls of the N and O structures are plastered, it is highly like to be a cistern. With the study of Çandır Castle, it was determined that the castles in the Cilicia region had significant and common features in terms of structure and function.

Giriş

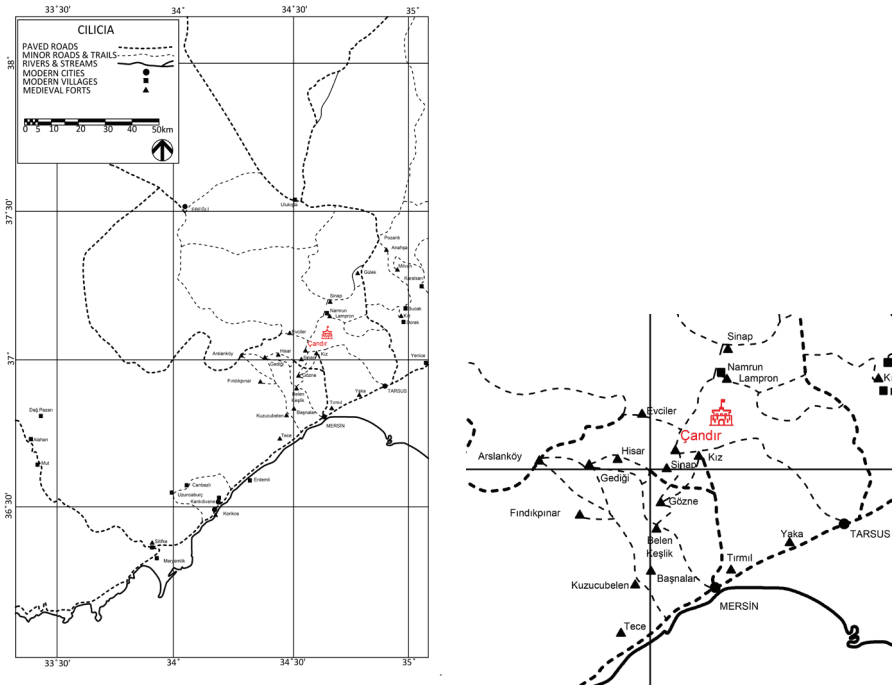
Kilikya ovası, güneyde İskenderun, batı, kuzey ve doğuda Toroslar ve Amanos Dağları ile çevrelenmiştir. Batıda Silifke yer almaktadır. Ulaşım açısından güç sayılabilecek bu coğrafi alanda sınırlı sayıda dağ geçitleriyle ulaşım sağlanmaktadır. Kilikya bölgesi genel bir tanımla, Anadolu'da Akdeniz Bölgesi'nin doğusunda Alanya'nın doğusundan başlayan ve Suriye kıyılarına kadar uzanan kıyı şeridiyle kuzeyde Karaman'a ulaşan ve Çukurova'yı da kaplayan alandır. Strabon, Kilikya bölgesinin sınırlarının batıda Korakesion (Alanya) ile başladığını kaydetmiştir: "Kilikya'da ilk olarak, çok dik bir kayaya oturmuş bir kale olan Korakesion'a gelinir. (…) Tauros'un dışında kalan Kilikia'ya gelince, onun bir parçası Trakheia ve diğeri Pedias olarak adlandırılır."[1] Kilikya bölgesi, Anadolu'da Akdeniz'in doğusunda, denizsel ve karasal alana sahip, stratejik bir konumdadır.

Dağlık ve ovalık olarak iki bölüme ayrılan Kilikya, Trakheia kıyısının dar oluşu, düzlük toprağının az görülmesiyle karakterize edilmiştir. Bölgenin deniz ve kara ulaşımında avantaj olan coğrafi özellikleri kuzeyde dezavantaja dönüşebilmektedir. Buna karşın Toros Dağları'nda yer alan Kilikya Kapıları (Gülek Boğazı, Gülek Geçidi) ile Tarsus limanına doğrudan ulaşılmaktaydı. Gülek Geçidi, tarih boyunca kuzeyde Adana-Pozantı yönünden Tarsus'a erişen yolun güney doğrultusunu oluşturmuştur. Bölgede yer alan diğer dağ geçitleri, Sertavul, Belen ve Amanos ile ulaşım sağlanmaktaydı. Genel olarak Konya Ovası'yla Akdeniz kıyısındaki limanlar arasındaki ulaşımda bu güzergâhlar izlenmekteydi. Karayolunu deniz yoluna bağlayan ana ve ara yollar üzerinde kale yapıları inşa edilmiştir. Bölgedeki kalelerin genellikle Bizans devrinde var olan ve özellikle 1080-1375 yılları arasında Ermeni egemenliği döneminde mimari bakımdan güçlendirilen yapılar olduğu görüşü mevcuttur.[2] Bu yapılar, Doğu Kilikya yolunda belirli aralıklarla inşa edildiği anlaşılan uzun ve zorlu birçok güzergâhın güvenliğini ve konrolünü sağlama amacıyla inşa edilmiştir. Kilikya bölgesi ve çevresindeki önemli güzergâhlar Konstantinopolis'e, Maraş ve Kayseri gibi merkezlere ulaşan yollarla oluşmuştur[3] **(G. 1).**

1 Strabon, *Antik Anadolu Coğrafyası: Geographika* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2005), 253.

2 G.R. Youngs, "Three Cilician Castles," *Anatolian Studies* 15 (1965), 113-134.

3 Kristian Molin, *Unknown Crusader Castles* (New York: Hambledon Continuum, 2001), 152.



G. 1. Dağlık Kilikya kaleleri güzergâhı, Robert W. Edwards, *The Fortifications of Armenian Cilicia*, 1987, XIX (uygulama: S. Eren, 2019).

Mersin, Toroslarda yükseltilerin ve sarp dağ geçitlerinin oluşturduğu bir coğrafi yapıya sahiptir. Kalelerin kurulduğu doğal yükseltiler, yolların güvenliğine ve kontrolüne yönelik olarak kullanılmıştır. Mersin'de envanteri yapılmış 37 adet kale ve gözetleme kulesi bulunmaktadır.[4] Tarih boyunca nüfusun ve yerleşme sayısının artması, buna bağlı olarak ticaret etkinliğinin gelişmesi, Toros Dağları'nda hâlen kullanılmakta olan Gülek Boğazı, Sertavul Geçidi, Belen Geçidi gibi geçitlerin varlığıyla birlikte ulaşımın aksamadan sürdürüldüğü güzergâhın kalıcılaşmasını sağlamıştır.

Roma, Bizans, Arap, Haçlı, Memluk, Karamanoğulları ve 14. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı devrinde Kilikya ve Isauria bölgelerinde çok sayıda ve büyüklükte kale ve gözetleme kulesi inşa edilmiştir. Ortaçağ'daki siyasi durum ve stratejik konumları nedeniyle bu kaleler, Bizans devrinde bölgede bir bakıma uç beyliği olarak hâkimiyet kurmalarına izin verilen Ermeni hanedanlarının yönetimine bırakılmıştır. Kaleler tipik Ermeni dağ kaleleri olarak tanımlanmıştır. Özellikle 11. yüzyılda Konstantinopolis tarafından Kilikya bölgesinin kontrolü zorlaşmıştır. Bu nedenle, 10. yüzyıldan itibaren bölgeye yerleşen Ermeni toplulukları yarı bağımsız krallıklar kurmuşlardır.[5]

4 "Kaleler, Hisarlar ve Tabyalar," Mersin Kültür Turizm, erişim 17.05.2019. www.mersinkulturturizm.gov.tr/TR-73469/kaleler--hisarlar-vetabyalar.html.

5 Charles A. Frazee, "The Christian Church in Cilician Armenia: Its Relations with Rome and Constantinople to 1198," *Church History*, (1976), 168; Molin, *Unknown Crusader Castles*, 146.

Çandır Kalesi'nin Konumu

Günümüzde Çandır olarak adlandırılan köy/mahalle, Mersin'in Toroslar ilçesinde Ayvagediği yaylasının 7 km doğusundadır. Ticaret ve ulaşım bakımından önemli güzergahların birleştiği bir noktada yer alan Çandır Kalesi, Mersin'in 40 km kuzeyinde 1450 m yükseklikte, alana hâkim bir konuma sahiptir. Kale, batıdaki Gülek Boğazı - Gülek Kalesi - Tarsus limanının aksine, ara yollar üzerinde kontrolü bulunan üç farklı yolun kesiştiği bir bölge üzerinde kurulmuştur. Edwards, kalenin inşa edildiği iki ana yolu şöyle tanımlamıştır: "Kuzeybatı yolu, günümüzdeki Ereğli'den (Konya) çıkarak Evciler'den geçen dar geçitlerden güneydoğuya kıvrılarak gider ve Lampron'dan gelen ikinci bir yol ile tek bir güney rotası oluşturmak için birleşir. Çandır'ın güneyinde denize doğru uzanan yol, diğer üç kale tarafından korunur: Sinap, Gözne, Belenkeşlik."[6] Üç kale, Çandır Kalesi'ne bağlantılı güzergâhın korunması ve savunulması için kurulmuş askeri sistemin ve dolayısıyla bölgede yer alan bir yönetim alanının varlığına işaret etmektedir. Çandır Kalesi'nin de bölgedeki diğer kalelerde olduğu gibi başlangıçta bir Bizans savunma yapısı olarak kurulmuş olması, daha sonra Ermeni hanedanları tarafından yönetilmiş olması muhtemeldir.

Tarihçe

Kalede en erken tarihli araştırma Gottwald tarafından gerçekleştirilmiştir. Kalenin adı, *Paperon*, batı Ermenicesi'nde *Baberon, Babaron, Baberu* şeklinde telaffuz edilir.[7] Alishan'ın kayıtlarına göre yapı, *Papirion (Παπίριον)* veya *Papourion (Παπούριον)* adlı bir Bizans kalesidir. Bizans devrinde Batı Kilikya'nın resmi yöneticileri olan Ermeni kralları, Bizans yönetiminin vasalları olarak kabul edilmekteydi ve Tarsus merkezli değil, Lampron ve Çandır kalelerinden yönetimi sağlamaktaydılar.[8] Çandır'daki kale yapısının tarihsel geçmişinin Ermeni toplulukların yerleşmesinden önceye dayanması olasıdır. Helenistik dönemde Kilikya'daki Kyinda kalesinin varlığından hareketle Durukan, bölgede Kynda-Kundi eşitlemesi doğru bir tespit olarak kabul edildiğinde bu yerleşimin Gözne veya Çandır'da lokalize edildiğini öne sürmüştür. Ayrıca Gözne ve Çandır kaleleri, Asurların iki önemli kalesi olan Illubru (Lampron, Namrun) ve Ankhiale'ye egemen bir konumdadır. Çandır Kalesi'nin bulunduğu yerden 17 km kuzeyde yer alan Illubru (Namrun) Kalesi görülebilmektedir. Illubru (Namrun), Çandır ve Ankhiale yerleşimleri kuzey-güney hattında bulunmaktadır.[9]

6 Robert W. Edwards, *The Fortifications of Armenian Cilicia* (Washington: Dumbarton Oaks, 1987), 102.

7 J. Gottwald, "Die Kirche und das Schloss Paperon in Kilikisch-Armenien," *Byzantinische Zeitscrift (1936)*, 87.

8 Léonce M. Alishan, *Sissouan, ou L'Armeno-Cilicie*, (Publié Sous Les Auspices De Son Ex, Noubar Pacha, Venise-S.Lazare, 1899), 72; Robert W. Edwards, "The Role of Military Architecture in Medieval Cilicia: The Triumph of a Non-UrbanStrategy," *Armenian Cilicia*, ed. R. Hovannasian, S. Payaslian, (California: Mazda 2008), 169.

9 Murat Durukan, *Mersin'den Tarsus'a Kilikia Kıyılarındaki Kayıp Kentler* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2015), 67.

Günümüzde Namrun'dan güneye giden iki güzergâhtan biri, batıya doğru kıvrılarak Çandır'a ulaşmaktadır. Diğer güzergâh ise Tarsus'tan Pozantı'ya ve Kapadokya'ya giden anayolla birleşmektedir. Namrun yöresi ve buradaki Lampron Kalesi de Çandır Kalesi ile birlikte Kilikya Kapıları'nın (Cilicia Pylai) güvenliğinin sağlanmasında önemli bir yapıydı.[10] Stilit Joshua'ya göre Paperon (Çandır) kalesi, İmparator Zeno tarafından hazineyi ve acil durumlar için gereken malzemeleri koruyan ve gözeten arkadaşı Illus'a emanet edilmiştir.[11] 479 yılında Verina'nın genç damadı Prens Marcinius, kaleye sürgün edilmiştir. Beş yıl sonra Illus geri çekilmiş ve idam edilmiştir.[12] Zeno, Isauria kökenli bir imparator olmasının yanında mezhepsel anlamda bölgede imar faaliyetlerinde bulunmuştur. Bu bakımdan bölgede önemli bir yere sahip ve Erken Bizans dönemine ait 5. yüzyıl yapısı olan Alahan Manastırı'nın inşasına I. Leo döneminde başlandığı ve İmparator Zeno tarafından tamamlandığı öne sürülmektedir.[13] Alahan Manastırı'nda olduğu gibi Dağpazarı, Meryemlik ve Korykos kiliseleri de İmparator Zeno dönemine tarihlendirilmektedir.[14]

Hetum hanedanının 12. yüzyılda bölgede egemenlik kuran Rupenoğulları'nın yerine geçtiği kaydedilmiştir. Hetum, Franklarla ve Moğollarla anlaşma yoluna gitmiştir.[15] Çandır yerleşimi, Helenistik Papirion'dan (Παπίριον) uzak bir mesafede yer almaktadır. Ancak kalenin konumu üç tarihsel bölgenin -Kapadokya, Isauria ve Kilikya'nınkesiştiği noktadadır. Kalenin yüksek bir tepe üzerinde kurulmuş olması bu üç bölgeye de egemenliğinin göstergesidir. Paperon'un Ermeniler tarafından ilk işgali konusunda, Lampronlu Nerses'in Skevra Manastırı'ndan Samuel hakkındaki 1190 civarında yazdığı tarihsel metinde şu bilgilere rastlanmaktadır:

> "İmparator I. Aleksios, Ermeni Prensi Apllarip'i Vaspurakan'daki mevkiinden, Tarsus ve Misis'in yönetimini üstlenmek üzere Kilikya eyaletine gönderdi. Apllarip, Toros dağları eteklerindeki ve Tarsus'un dağlık kesimlerindeki iki saldırılamaz kale olan biri Lampron, diğeri Paperon'da bulundu. Her iki kale de çiftlik arazileri ve köylerle çevriliydi. Apllarip, hazine olarak Paperon'u aldı; kendisi ve ailesinin inzivası için büyük bir kilise inşa etti. Lampron'u Ermenistan'dan gelişinde ona yoldaşlık eden, güvendiği ve sevdiği prens Oşin'e verdi. Apllarip, öldüğünde Paperon'a gömüldü."[16]

10 *Mersin: Örenyerleri, Kaleleri, Müzeleri,* haz. Filiz Kerem (İstanbul: Ekin Yayıncılık, 2009), 96. Lampron Kalesi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. F.C.R. Robinson, P.C. Hughes, "Lampron: Castle of Armenian Cilicia," *Anatolian Studies* 19 (1969), 183-207.

11 Alishan, *Sissouan, ou L'Armeno-Cilicie*, 72.

12 Edwards, *The Fortifications of Armenian Cilicia*, 103.

13 Michael Gough, "The Emperor Zeno and Some Cilician Churches," *Anatolian Studies* 22 (1972), 201, 210.

14 Cyrill Mango, "Isaurian Builders," *Polychronion*, ed. P. Wirt (Heidelberg: Festschrift F. Dolger, 1966), 358-365'den aktaran Gough, "The Emperor Zeno and Some Cilician Churches," 199.

15 Mehlika Aktok Kaşgarlı, *Kilikya Tâbi Ermeni Baronluğu Tarihi* (Ankara: Kök, 1990), 8-9.

16 Gottwald, "Die Kirche und das Schloss Paperon in Kilikisch-Armenien," 88.

Kale, 11. yüzyılın sonlarında Ermeni Hanedanı Hetumidlerin eline geçmiştir. Bu nedenle Ortaçağ boyunca kaynaklarda tarihsel Hetumların kalesi olarak tanımlanmıştır. Kalenin maliklerinden Baron Smbat, 1151/1152'de Misis surlarının önünde Bizans ordusunun yanında, rakibi Rubenid Baron Toros'a karşı savaşırken ölmüştür. Smbat'ın oğlu Bakuran ise daha sonra 1169 civarında, Mleh'e zorla el konulması sırasında kızkardeşi Rita ve onun iki oğlu Ruben ve Levon'a sığınmıştır. Bakuran'ın, I. Levon'un taç giydiği 1198/1199 yılında, Paperon'un yöneticisi olarak ileri bir yaşa kadar yaşadığı ileri sürülmektedir.[17] Daha sonra yerleşme, kardeşi Vasak'ın hakimiyetine, daha sonra ikinci oğlu Konstantin'e, sonunda Konstantin'in oğlu kale muhafızı Smbat'a geçmiştir. 1245 yılında Paperon'a, Selçuklu Sultanı II. Keyhüsrev ve müttefiki Lampronlu Konstantin tarafından bir akın gerçekleştirilmiştir. I. Hetum'a karşı Tarsus'a ilerleyişi sırasında yöreyi ateşe veren Kral II. Hetum'un kardeşi Toros, 1296'dan itibaren kalenin hâkimi olarak kabul edilir. Kale, suikastle öldürülen hükümdar Korykoslu Oşin'in döneminde hanedan yönetimine geçmiştir. Bölgede 13. yüzyılın sonlarında Memlûklerin ardından Karamanoğulları egemen olmuştur. Gottwald, 1347-1348 yıllarında Karamanoğulları'nın kaleyi ele geçirmesinden sonra Sultan Bayezid tarafından fethedildiğini de belirtmiştir.[18]

Mimari Özellikler

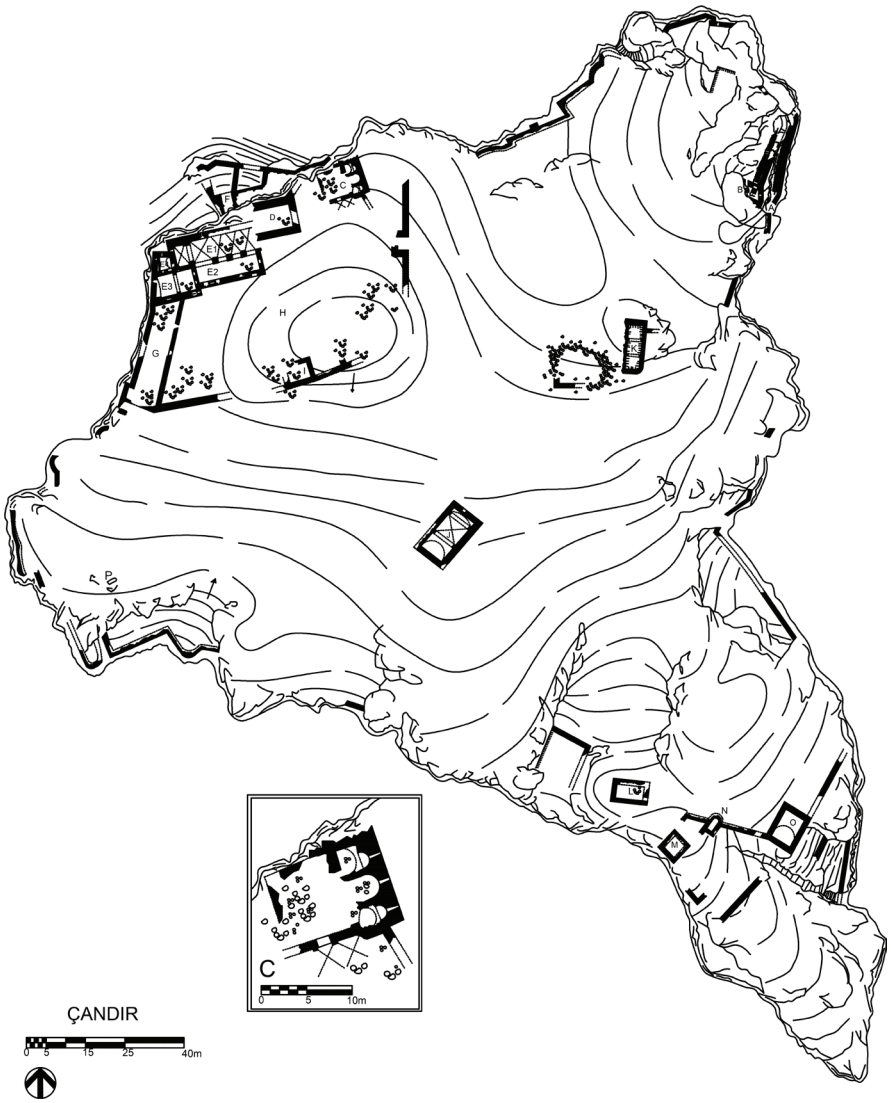
Günümüzde Kaleye stabilize bir yolla ulaşılır. Kale, İç Anadolu'dan Akdeniz'e bağlanan ara yol üzerinde inşa edilmiş olduğundan stratejik bir önem kazanmıştır. Ereğli'den başlayan bu güzergâh, Evciler Kalesi'nden geçtikten sonra Çandır, Sinap, Gözne ve Belenkeşlik Kaleleri üzerinden Mersin'e, Çukurova ve tüm güney bölgelere uzanmaktadır.

Etrafı vadilerle çevrili kaleye kuzeydoğu cephede yer alan yüz yirmi iki basamaklı merdivenle çıkılmaktadır (**G. 2**).[19] Merdivenlerden önce A kapısı gelmektedir ancak bu kapıya çıkışı sağlayan bir merdiven bulunmaz. Olasılıkla taşınabilir ahşap bir merdivenle A kapısına çıkış sağlanmaktaydı. Merdivenli çıkış iki aşamadan oluşmaktadır. İlk bölümde kuzey yöne uzanan merdiven basamakları vardır. Bu bölümün sonunda yarım yuvarlak kemerli bir kapı açıklığıyla diğer merdivenli bölümün ardından merdivenler güneye doğru devam etmektedir. Üzeri kapalı, koridor şeklindeki bir geçitten sonra basamaklar devam eder. Merdiven basamakları dar yerlerde iki, geniş yerlerde üç veya dört düzgün kesme taştan yapılmıştır. Merdivenin yanına çağımıza ait demir bir korkuluk eklenmiştir.

17 Edwards, *The Fortifications of Armenian Cilicia*, 103.

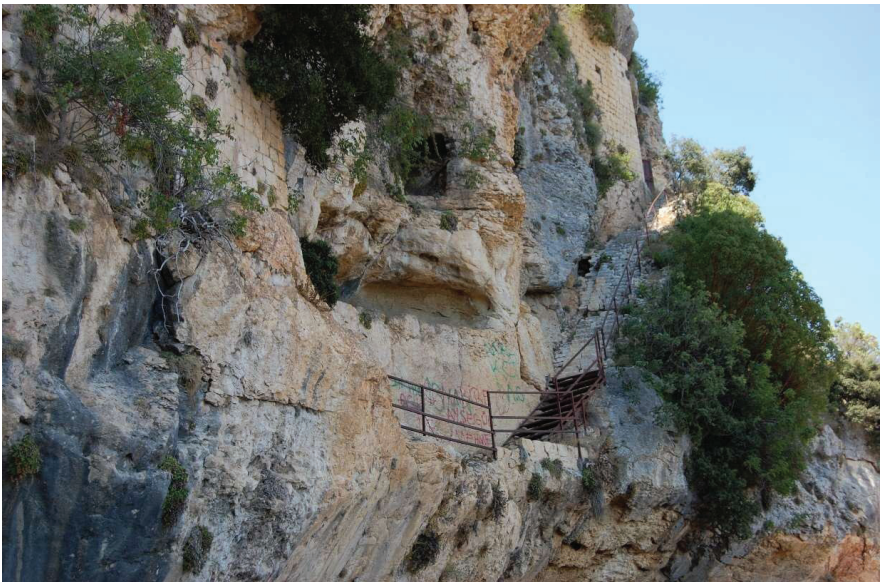
18 Gottwald, "Die Kirche und das Schloss Paperon in Kilikisch-Armenien," 91.

19 Makalede, Robert W. Edwards'ın 1987 tarihli plan çizimlerinden yaralanılmış, Sultan Eren tarafından görsel netlik amacıyla çizimlerde yeniden uygulama yapılmıştır. Mimari çizim yapılırken plan üzerindeki harfler aynı şekilde kullanılmıştır.



G. 2. Çandır Kalesi Planı, (R. W. Edwards, *The Fortifications of Armenian Cilicia*, 1987, 104-105 (uygulama: S. Eren, 2019).

Merdivenlerden sonra "B" kapısına ulaşılmaktadır. Kapı içten yarım yuvarlak kemerlidir ve düzgün kesme taş malzemeden yapılmıştır. B kapısının olduğu yer nöbetçi odası formunda düzenlenmiş olup doğu cephesinde bir mazgal pencere bulunur. B bölümünden birkaç merdiven basamağı aracılığıyla iç kaleye ulaşılmaktadır. İki aşamalı ve merdivenli zik zak yapan giriş bölümü, Kilikya bölgesi kaleleri arasında sadece Çandır Kalesi'ne özgüdür (**G. 3, G. 4**).



G. 3. Çandır Kalesi kuzeydoğu cephe (H.Sözlü, 2019)



G. 4. Çandır Kalesine çıkışı sağlayan merdivenler (H. Sözlü, 2019).

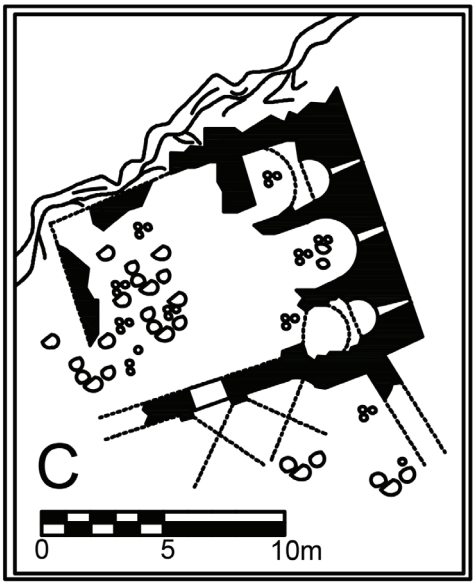
İç kale zemini kayalıktır, sert ve aşılması zor bitki örtüsüyle kaplanmış durumdadır. Mimari yapılar daha çok iç kalenin kuzeybatısında yoğunlaşmaktadır. Kalenin güneydoğusunda birkaç küçük yapı kalıntısı günümüze ulaşabilmiştir. Kale yüksek bir konumda ana kaya üzerinde inşa edildiğinden ve vadilerle çevrili olmasından dolayı tüm cephelere sur inşa etme ihtiyacı duyulmamıştır. Daha çok kuzey ve batıda sur görülmektedir. Doğal oluşum ve ana kaya üzerine kurulu olan kalede, mimari elemanlar bu duruma göre konumlanmıştır (**G. 5**).



G. 5. Çandır Kalesi genel görünüm (L.Yılmaz, 2019)

Kalede, kilise (C), D yapısı, E yapısı (konut), F yapısı (sarnıç), G yapısı, H (avlu), I yapısı (sarnıç), J yapısı, K yapısı (sarnıç), L ve M yapıları, N yapısı (sarnıç), O yapısı (sarnıç) ve P kalıntısı (olasılıkla lahit) bulunmaktadır.

Kilise (C), Çandır Kale yerleşmesi içinde, iç kalenin kuzeybatısındaki yapılar topluluğunun doğusundadır. Kilisenin en sağlam kısmı doğu cephesidir. Apsisi ve iki tarafında bulunan pastophorion hücreleri günümüze ulaşabilmiştir. Kiliseye ait avlu duvarıysa kısmen mevcuttur. Yapı, doğu-batı doğrultulu olup düzgün dikdörtgen biçimli bir bazilikal zemin planı özelliği taşımaktadır (**G. 6**).



G. 6. Çandır Kale Kilisesi planı. (R. W. Edwards, *The Fortifications of Armenian Cilicia*, 1987, 104-105 (uygulama: S. Eren, 2019).

Güney duvarındaki yazıta göre kilise, Kral I. Hetum'un kardeşi kale muhafızı Smbat tarafından 1251 yılında babasının anısına inşa edilmiştir.[20] Bu yazıt günümüze tam olarak ulaşamamıştır ancak yazıttaki bilgiler ilk kez 1875 yılında P. Sibillian tarafından yayımlanmıştır.[21] Yapıda kullanılan düzgün kesme taş işçiliğinin yerel ustaların eseri olmadığı ve taşların Ermeni göçmenler tarafından getirildiği ileri sürülmüştür.[22] Düzgün kesme taşta kullanılan bosaj tekniği, bölgede Hellenistik devirlerden itibaren görülebilmektedir. Kilisenin günümüze ulaşan kalıntıları, cephesi kesme taştan örülmüş düz duvarla kapatılmış ana apsis ile pastophorion hücreleri, güney duvarlarının bir bölümü ve kuzeyde bir taş blok üzerinde haçkar kabartması bulunan ek yapının kalıntısıdır. Günümüzde belirlenen kalıntılar olasılıkla üç nefli, kale için çok küçük boyutlu sayılmayacak kilisenin varlığını doğrulamaktadır. Cephede kullanılan taşların kısmen yıkılması nedeniyle sadece ana apsisteki mazgal pencere görülebilmektedir.

Yapının doğu cephesindeki duvarın üzerindeki mazgal pencereler, ana apsis, güney pastophorion ve üst kat pastophoriona ait pencereler günümüze ulaşmıştır. Ana apsisin ölçülebilen mazgal penceresinin genişliği 65 cm, boyu 132 cm'dir. Mazgal pencerenin üzeri yarım daire kesitli sivri kemerli silme ile sınırlandırılmıştır (**G. 7**).

20 Robert W. Edwards, "Ecclesiastical Architecture in the Fortifications of Armenian Cilicia," *Dumbarton Oaks Papers* 36, (1982), 161.

21 Edwards, "Ecclesiastical Architecture in the Fortifications of Armenian Cilicia," 163; bkz. Gottwald, "Die Kirche und das Schloss Paperon in Kilikisch-Armenien," 95.

22 Edwards, "Ecclesiastical Architecture in the Fortifications of Armenian Cilicia," 160-161.



G. 7. Çandır Kalesi, Kilise doğu cephe (H. Sözlü, 2019).

Kiliseyle ilgili erken döneme ait araştırmalarda Gottwald, 1930'lu yıllarda kaleyi ziyaret ettiğinde batı duvarının tamamının, kuzey duvarının batı bölümünün, üst örtünün ve tüm destek yapılarının harap durumda olduğunu belirlemiştir.[23] Edwards ise 1979 yılında gerçekleştirdiği araştırmasında (Gottwald'dan farklı olarak), yapının güneydoğusundaki apsisin zorlukla görülebilir durumda olduğunu, kuzey duvarın batısının yazıtla birlikte tamamen yok olduğunu, koro bölümünün kuzey köşesinin yıkıldığını tespit etmiştir.[24] Yapının durumu, Edwards'ın kaydettiği yıkımın artarak sürdüğünü göstermektedir. Edwards karşılaştırma için Anavarza'daki I. Toros tarafından yaptırılan kiliseyi değerlendirmiştir. Her iki yapıda da iç ve dışta kullanılan düzgün kesme taş bloklar, çimento ve moloz taşla bağlanmıştır. Çandır Kale Kilisesi'nin nef duvarları 76 cm kalınlığında olarak belirlenmiştir. Kireçtaşı bloklar Anavarza kilisesindeki örneklerle aynı boyuttadır ancak Edwards, Smbat'ın inşa ettirdiği Çandır Kale kilisesinin daha özenli yapıldığını söylemektedir.[25] Yapı, düzgün kesme taş arasında moloz taş örgüyle oluşturulan sandık duvar tekniğinde inşa edilmiştir ve günümüze sınırlı sayıda süsleme ulaşmıştır. Gottwald, küçük apsisin içinde fresko kalıntıları olduğunu kaydetmiştir[26] ancak yapıda günümüze ulaşan fresko kalıntısı belirlenememiştir. Hellenkemper'e göre bu mekân bir yan narteks işlevindedir.[27] Edwards, Gottwald'ın görüşüne katılarak yapının bir ek şapel olduğunu yazmıştır.[28] Gottwald,

23 Gottwald, "Die Kirche und das Schloss Paperon in Kilikisch-Armenien," 86.

24 Edwards, "Ecclesiastical Architecture in the Fortifications of Armenian Cilicia," 162.

25 Edwards, "Ecclesiastical Architecture in the Fortifications of Armenian Cilicia," 160.

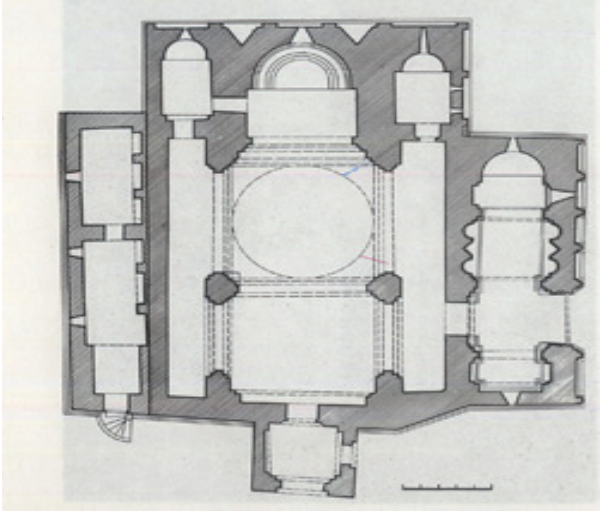
26 Gottwald, "Die Kirche und das Schloss Paperon in Kilikisch-Armenien," 94.

27 Friedrich Hild ve Hansgerd Hellenkemper, *Kilikien Isaurien* (Wien: Verlag der Österreichhischen Akademie der Wissenschaften, 1990), 374.

28 Edwards, "Ecclesiastical Architecture in the Fortifications of Armenian Cilicia," 162.

apsisli yapının kiliseden sonraki bir tarihte inşa edildiğini öne sürmüştür.[29] Ek şapel ve kiliseyle güneydeki küçük apsisli ek mekânda çıkıntılı duvarın sürekliliği ve bu şapelin kuzeydoğu köşeyle birleşen düzgün görünümü, Edwards'ı bu yapıların aynı devirde inşa edildiği sonucuna ulaştırmıştır.[30] Kilikya bölgesinde ana kilise yapısına bitişik inşa edilmiş ek yapı ve şapellerin bulunduğu örnekler mevcuttur. Korykos J bazilikası, ek şapel yapısının mevcut olduğu Erken devir Bizans kilisesidir.[31] Aya Tekla bazilikası ile Susanoğlu kilisesinde yapının güneyinde yer alan, apsisi olmayan yan narteks olarak değerlendirilebilecek ek yapı örnekleri bulunmaktadır.[32]

Gürcistan, Mtsheta'da 1130 yıllarına ait Samtavro Katedrali planında (**G. 8**), güneyde yer alan apsisli ek mekân bağlamında Çandır Kale Kilisesi'nde haçkar kabartmasının yer aldığı ek mekânla benzerlik kurulabilmektedir. 1106 tarihli Gelati Manastır Kilisesi'nde ana mekânla bağlantılı ek şapel yapıları dikkat çekmektedir. Benzer ek mekân içeren Gürcü kilise örnekleri, güneyde inşa edilen ek mekânıyla yonca planlı Nikortsminda, Aziz Nikolaos Kilisesi, güney ve kuzeydeki apsisli ek mekânlarıyla Gelati Manastırı'ndaki Meryem Ana Kilisesi[33] sayılabilir (**G. 9**). Bu yapılar doğrultusunda Ortaçağ'da kuzeyde Gürcistan'dan Türkiye'nin kuzeyi ve doğusuna ve sonunda Kilikya bölgesine ulaşan geleneksel bir dinî mimari plan tipi görülebilmektedir.



G. 8. Samtavro Katedrali,
http://www.dzeglebi.ge/dzeglebi/s/samtavro.html

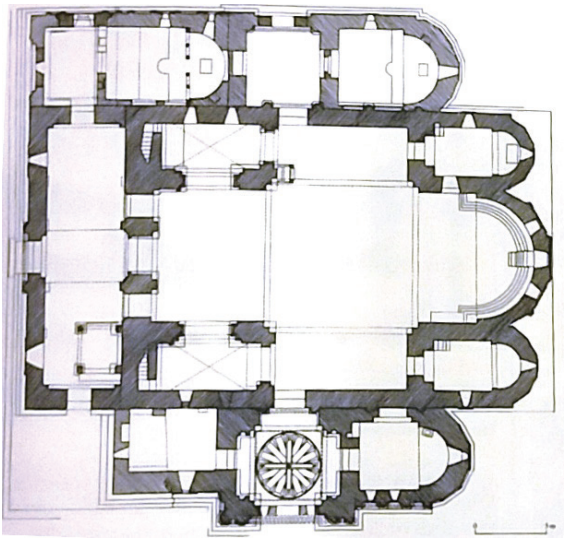
29 Gottwald, "Die Kirche und das Schloss Paperon in Kilikisch-Armenien," 94.

30 Edwards, "Ecclesiastical Architecture in the Fortifications of Armenian Cilicia," 162.

31 Stephen Hill, *The Early Byzantine Churches of Cilicia and Isauria*, ed. A. Breyer ve J. Haldon, (Hampshire: Variorum 1996), 139; ayrıntılı bilgi için bkz. E. Herzfeld ve S. Guyeu, *Meriamlik und Korykos, Zwei Christliche Ruinenstatten Des Rauhen Kilikiens* (Manchester: Manchester University Press, 1930).

32 Hill, *The Early Byzantine Churches of Cilicia and Isauria*, 217, 243.

33 Mine Kadiroğlu ve Bülent İşler, *Gürcü Sanatının Ortaçağı* (İstanbul: Bilgin Kültür Sanat, 2010), 117-118.



G. 9. Gelati Manastır Kilisesi,
Bülent İşler, "Gürcü ve Bizans Kiliselerinde Onbirinci ve Onüçüncü Yüzyıllara Tarihlendirilen Ek Mekanlar", 2010, 403.

Çandır Kale Kilisesi'nin kuzeyinde ek şapel olarak tanımlanan mekânda haçkar kabartması bulunmaktadır. Bu haçkar kabartmasını çevreleyen iki çıkıntılı bordür, geçmeli halat motiflidir. Haçkar kabartmasının boyu 1.30 m, genişliği 1.15 m olarak ölçülmüştür. Geometrik motifli dış bordürün genişliği 10 cm'dir (**G. 10**).



G.10. Çandır Kalesi Kilisesi haçkar kabartmalı taş blok (H. Sözlü, 2019).

Gottwald'ın görüşüne göre tonozlar, kilisenin güney duvarından çıkan ek şapelin üst örtüsünü taşımaktadır.[34] Edwards, araştırmasında bu tonozların, ek şapelin bir bölümünü taşıdığını öne sürmüştür.[35] Bu durum yapının her dönemde büyük ölçüde tahrip olduğunu göstermektedir. Edwards, yapıda anıtsal yazının yer aldığı bir bölümün yer aldığını belirtilen nef portalini kaydetmiştir[36], ancak portal ve yazıt günümüze ulaşamamıştır. Yapının üst örtüsüne ilişkin günümüze ulaşmış herhangi bir kalıntı bulunmamaktadır. Kilisenin kuzey cephesi tanımlanamayacak ölçüde yıkılmıştır. Pastophorion hücreleriyse küçük apsisli ve küçük tonozla örtülü birer odadan oluşmaktadır (**G. 11**).



G.11. Çandır Kalesi Kilisesi, apsis ve kuzey pastophorion hücresi (H. Sözlü, 2019).

İki katlı olduğu üst kattaki mazgal pencerelerden anlaşılan yapıda günümüze ulaşan herhangi bir merdiven kalıntısına rastlanmamıştır. Gottwald ve Edwards, kale muhafızı Smbat'ın kiliseyi I. Toros'un Anavarza'daki kilisesine benzer planda inşa ettirdiğine işaret etmiştir.[37] Nef, apsis yönüne dikey uzanan payelerle bölündüğünü göstermektedir. Yapının günümüzde görülen boyutlarından neflerin geniş olmadığı anlaşılmaktadır.

Edwards, kilisenin iki katlı ve bu nedenle toplam dört pastophorionu olduğunu ve üst katta pastophorion hücrelerinin bulunduğunu yazmıştır. Bu bakımdan Ermenistan, Goshavank'taki 1237 tarihli St. Gregory Kilisesi'ni örnek göstermiştir.[38] Bu kilise

34 Gottwald, "Die Kirche und das Schloss Paperon in Kilikisch-Armenien," 100.

35 Edwards, "Ecclesiastical Architecture in the Fortifications of Armenian Cilicia," 162.

36 Edwards, "Ecclesiastical Architecture in the Fortifications of Armenian Cilicia," 163.

37 Gottwald, "Die Kirche und das Schloss Paperon in Kilikisch-Armenien," 93; Edwards, "Ecclesiastical Architecture in the Fortifications of Armenian Cilicia," 162.

38 Edwards, "Ecclesiastical Architecture in the Fortifications of Armenian Cilicia," 164.

merkezi kubbelidir ve çift eğimli çatı örtü sistemi uygulanmıştır.[39] Yapıya ait çan kulesi olabilecek herhangi bir kalıntıya rastlanmamıştır.

Kapalı haç planının iki veya dört serbest destekle uygulandığı bu plan tipinde doğudaki apsis, bazen iki katlı olabilmektedir. Çandır Kale Kilisesi'nde apsis ve pastophorionda yer alan pencere kalıntılarından yola çıkılarak benzer durumun burada da olabileceği öne sürülmüştür.

D yapısı kilisenin batısında olup günümüze kuzey, güney ve doğu duvarı kalıntıları ulaşabilmiştir. Doğu-batı yönünde dikdörtgen planlı olduğu, üzerindeki tonoz örtüsü izlerden anlaşılmaktadır. İşlevi anlaşılamayan bu yapı, büyük olasılıkla batısında yer alan E kompleksiyle bağlantılıdır. Çünkü D yapısının kalıntıları E'ye kadar uzanmaktadır.

E yapısı iki katlı bir konut biçiminde planlanmıştır. Burası yönetici kesimin kaldığı yapı olarak yorumlanabilir. Hem plan açısından hem süsleme unsurlarının bulunması hasebiyle burası kale içerisinde ayrı bir önem taşımaktadır. Kendi içerisinde dört bölüme ayrılmış olup iki katlı bir düzene sahiptir. Ayrıca kalenin en korunaklı yerinde bulunmaktadır (**G. 12**).



G. 12. Çandır Kalesi E Konut yapısı (H. Sözlü, 2019).

E1 bölümü doğu-batı yönünde dikdörtgen bir plana sahip olup üst örtüsü ve kuzey duvarının tamamına yakını yıkılmış durumdadır. Güneyindeki E2 bölümüne açılan sivri kemerli dört açıklık bulunmaktadır. Doğudaki birinci kemer 2.13 m, ikinci kemer 1.87 m, üçüncü kemer 1.97 m genişliğindedir. Kemer ayaklarının güney yüzünde ahşap hatıl veya gergilerin yerleri mevcuttur. E1 mekanının kuzey duvarı büyük

39 "St. Gregory Church", erişim 08.05.2019, www.armenianhighland.com/churches/chronicle450.html

ölçüde yıkılmıştır. Kuzey duvarın batı ucunda iki katlı pencere düzeni olduğu kalan pencerelerden anlaşılmaktadır. E1'in üzerinin kalan izlerden çapraz tonozla örtülü olduğu tahmin edilmektedir. Mekânın batı ucunda, üzeri çapraz tonozla örtülü ve 5.25 m genişliğindeki sivri kemerli bir geçişle bağlanan kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı küçük bir bölüm vardır **(G. 13).**



G. 13. Çandır Kalesi E Konut yapısı E1 bölümü üst örtüsü (H. Sözlü, 2019).

E1 bölümünde bulunan kemerlerde ve kemer iç yüzeylerinde düzgün kesme taş malzeme kullanılmıştır. Üst örtüde moloz taş ve kaba yonu taş kullanılmıştır. Bu bölümde uygulanan duvar işçiliği kaliteli olup düzgün kesme taşların arasında hiç boşluk bırakılmamıştır. E1'in alt katı çok fazla yıkık olduğu için üst katı hakkında bilgi sahibi olmak zordur. Katlar arasındaki ayrım dış cephedeki ahşap hatıl yuvalarından anlaşılmaktadır.

E2 mekanı doğu batı yönünde dikdörtgen planlı ve iki katlıdır ve doğu duvarında H avlusuna açılan bir kapı yer almaktadır. Bu bölümün güney duvarında ikisi alt kat seviyesinde, dördü üst kat seviyesinde açılan altı adet dikdörtgen biçimli pencere bulunur. Bu biçimdeki pencerelere kalelerde sıklıkla rastlanılmamaktadır. Mekânın sivil bir konut olması nedeniyle dikdörtgen pencereler tercih edildiği öne sürülebilir. Avluya bakan cephede bulunması mekânın daha ferah hâle getirilmesi amacını taşıdığını düşündürmektedir. Ayrıca güney duvarı doğu ucunda kapı açıklığı bulunmaktadır. Mekânın batı duvarından E3 bölümüne geçilmektedir. E2 mekânının ikinci katı yıkılmış durumda olduğu için üst örtüsü hakkında fikir sahibi olunamamaktadır. Yalnızca üst katın doğu ve batı duvarlarında yarım yuvarlak formlu pencere açıklıkları günümüze ulaşabilmiştir. Yarım yuvarlak kemer formlu kapıların üzerinde ahşap hatıl boşlukları mekânı dört yönden çevrelemektedir (**G. 14**).



G. 14. Çandır Kalesi E Konut yapısı E2 bölümü (H. Sözlü, 2019).

E3 bölümü, E1 ve E2 mekânları gibi doğu ve batı yönünde dikdörtgen planlı ve iki katlıdır. Bu bölüme giriş doğu duvarında açılan 1.15 m genişliğindeki sivri kemerli kapıdan sağlanmaktadır. Kapının güneyinde 87 cm genişliğinde ve 1.30 m yüksekliğinde bir niş yer almaktadır. Alt katın üst örtü tipi günümüze sağlam şekilde ulaşamamakla birlikte, mekânın ortasında üst örtüyü destekleyen tonoz kemer kalıntısı mevcuttur. Ayrıca üst kat zemini seviyesinde duvarlarda ahşap hatıl izleri görülmektedir. Güney duvarında üst kata çıkış amacıyla açılmış olan kapı ve bir niş bulunmaktadır. Sivri kemer formlu bu kapı, giriş holü şeklinde olup üzeri çapraz tonozla örtülüdür. Buradan duvar içerisine yerleştirilmiş olan merdivenlerle üst kata çıkılmaktadır. Güney duvarı batısında bulunan niş düz lentoludur. Niş, üst kata baca şeklinde bir açıklıkla bağlanmaktadır. Nişin lentosunun doğusunda iki sıra mukarnastan oluşan bir süsleme yer almaktadır (**G. 15**). Üst sıradaki mukarnaslar istiridye kabuğu formuyla sonlanmış durumdadır. E yapılarında tespit edilebilen tek süsleme unsuru bu olmuştur. Süsleme detayı nedeniyle yapının bu bölümünün daha önemli bir konuma sahip olduğu öne sürülebilir.



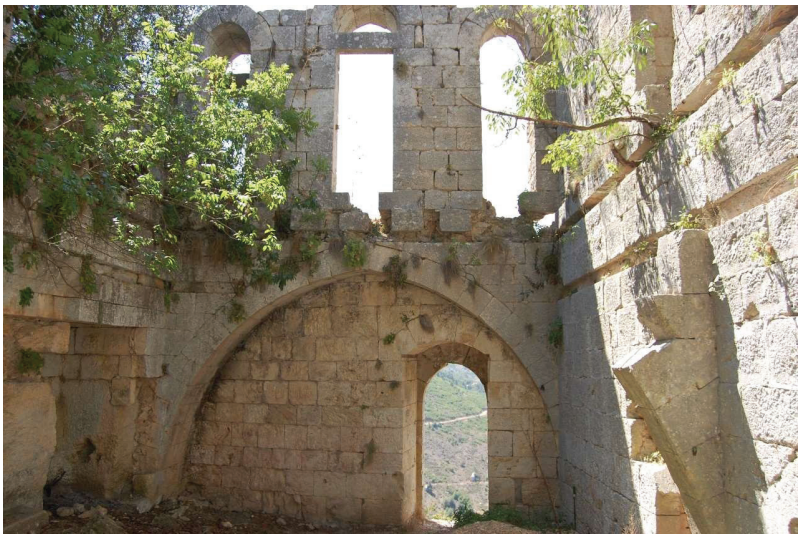
G. 15. Çandır Kalesi E Konut yapısı E3 bölümü mukarnas süslemesi (H. Sözlü, 2019).

Bu mekânda da düzgün kesme taşla birlikte bosajlı taş (**G. 16**) ve düzenli inşa tekniği uygulanmıştır.



G. 16. Çandır Kalesi E Konut yapısı bosajlı taş kullanımı (H. Sözlü, 2019).

Alt kat seviyesinde batı duvarı ortasında sivri kemer formlu kapı yer alır. İkinci kat seviyesinde ise batıda yuvarlak kemerli üç, kuzey duvarında dikdörtgen formlu iki doğu duvarında ise dikdörtgen formlu yarım yuvarlak kemerli bir açıklık bulunmaktadır. E3 yapısının ikinci katına ait örtü sistemi belirlenememiştir (**G. 17**).



G. 17. Çandır Kalesi E Konut yapısı E3 bölümü (H. Sözlü, 2019).

E4 bölümü, E3'ün kuzeyinde yer alan kareye yakın dikdörtgen planlı ve küçük ölçekli bir kısımdır. Mekânın batıya ve güneye açılan birer mazgal penceresi vardır. Bu bölüme giriş E3'ün ikinci katından sağlanmaktadır. Edwards, bu mekânın alt katının sivri kemerli tonozla örtülü olduğunu, duvarlarında alçı malzemenin bulunduğunu belirtmektedir.[40] Günümüzde bu alçı süslemelerden herhangi bir iz görülmemektedir.

E bölümü yapıları, kalenin en önemli ve en dikkat çekici kısımlarının olduğu büyük bir konut izlenimi vermektedir. İki katlı odaların olması, plan ve mimari özellikleri bakımından çeşitlilik barındırması, süslemenin az da olsa yer alması, duvar içerisinden verilen merdivenle üst kata çıkılması, küçük geçiş yerlerinde çapraz tonozun tercih edilmesi gibi özellikler bu düşüncemizi desteklemektedir. Yine E yapılarındaki düzgün kesme taş blokların üzerinde taşçı işaretleri görülmektedir. Tespit edilen bu taşçı işaretleri (+) biçimindedir. Çandır Kalesi'ne yakın olan, Gözne, Belenkeşlik, Sinap Kalelerinde taşçı işaretlerine rastlanmamıştır. Silifke Kalesi'nde farklı şekillerde taşçı işareti görülmüştür ancak Çandır Kalesi'nde tespit edilen işaretle aynı olmadıkları anlaşılmıştır. E yapılar topluluğunun kuzeyinde, kale seviyesinden biraz daha düşük seviyede üzeri tonoz örtülü F mekânı bulunmaktadır. Mekânın içerisindeki sıvalardan hareketle burasının sarnıç olabileceği düşünülmektedir.

G yapısı, E3 bölümünün kuzeyinde H avlusunun batısında olup kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlıdır. Mekânın içi, sert ve dikenli bitki örtüsüyle kaplı olduğundan tamamı incelenememiştir. G yapısının güney duvarı H avlusunun duvarıyla oluşturulmuştur. G'nin doğu duvarında iki kapı açıklığı bulunmaktadır. H avlusu E yapılarını, kiliseyi, G yapısını, D yapısını, F yapısını ve I yapısını doğu ve güney

40 Edwards, *The Fortifications of Armenian Cilicia*, 108-109.

yönden çevreleyerek iç kale içerisinde ikinci bir iç kale görünümü yaratmaktadır. Bu küçük avlunun dışında kalan yapılar kalenin güney ucuna doğru dağınık bir şekilde yerleştirilmiştir.

I yapısı, H avlusunun güney duvarına bitişik olarak yapılmıştır. Buranın sarnıç olabileceği düşünülmektedir. J mekânı, iç kalenin ortasında ve H avlusunun güneydoğusunda bulunmaktadır. Kuzeydoğu - güneybatı uzantılı dikdörtgen planlı bir yapıdır.

Üst örtü içten iki adet sivri kemerle desteklenmektedir. Mekânın işlevi tam olarak anlaşılamamıştır. K yapısı, H avlusunun doğusunda olup doğu-batı yönünde dikdörtgen planlı bir sarnıçtır. L ve M yapılarının işlevleri ve türleri tam olarak tespit edilememiştir. N ve O yapısının duvarları sıvalı olduğu için buraların sarnıç olma ihtimali kuvvetle muhtemeldir (**G. 18**). Yapılarda belirlenen sıva kalıntıları sarnıç olarak inşa edildiklerine işaret etmektedir. Ayrıca bu sarnıçlar, konum bakımından yalıtılmış bir noktada yer alan büyük boyutlu kalenin su ihtiyacını karşılama zorluğunun göstergesidir.



G. 18. Çandır Kalesi O yapısı (H. Sözlü, 2019).

Sonuç

Kilikya bölgesinde geniş coğrafi alanda inşa edilmiş kaleler, belirli ortak özelliklere sahiptir. Tarih boyunca kaleler ve gözetleme kuleleri, jeostratejik önem taşıyan ana yollar veya kavşaklar üzerinde inşa edilmiştir. Kaleler, ana kaya üzerinde yükselerek çok korunaklı biçimde yapılmıştır. Kaleyi çevreleyen dik yamaç veya uçurumlar bulunmaktadır. Kaleye aşamalı girişlerle kalenin savunulması ve korunması artırılmıştır. Ayrıca gerekli görülen cephelerde çift sur inşa edilmiştir. Yakın coğrafyada bulunan kaleler, birbirlerini görebilecek ve iletişim kurulabilecek biçimde konumlanmıştır.

Kaleye saldırı durumunda saldırıyı gerçekleştiren orduları en zor cepheye (dik yamaca) yönlendirme kaygısı güdülmüştür. Kaleye ait burçların büyük bir bölümü dairesel planlı ve iki katlıdır. Kale inşasında kullanılan malzeme, bölgede bulunan taşlardan elde edilmiştir. Yapıların ve surların inşasında kaba yonu taş ve düzgün kesme taş kullanılmıştır. Silifke Kalesi hariç olmak üzere kalelerde hendek sistemi görülmemektedir. Kalenin giriş kapıları sur ve burçlarla korunmaktadır. Deniz kıyısında yer alan kaleler, deniz ticaretinde önem taşımaktadır. Kalelerin tamamına yakını Roma ve Bizans döneminde inşa edilmiştir. Kalelere ait çok sayıda sarnıç bulunmaktadır. Farklı büyüklüklerde bazilikal planlı kilise veya şapel yapıları inşa edilmiştir. Kalelerde süsleme öğeleri ve yazıtlar az sayıdadır. Kozan Kalesi gibi bazı örneklerde sonraki dönemlerde yapılan eklemelerle ilgili kitabeler bulunmaktadır. Kalelerin içindeki mekânların üst örtüleri genellikle beşik tonoz, giriş bölümlerindeyse çapraz tonoz tercih edilmiştir. İç kalede surlarla birlikte sura paralel uzanan uzun dehlizler ya da koğuşlar bulunmaktadır.

Kilikya bölgesinde kuzey-güney bağlantısında olduğu kadar doğu ve batı yönlerinde de kale ve gözetleme kulesi inşalarının yoğun olması, çağlar boyunca söz konusu ana ve ara yollardan oluşan güzergâhların askeri ve sivil amaçlarla kullanıldığını göstermektedir.

Erken örnekler değerlendirildiğinde Kilikya bölgesinde Mersin'de Silifke-Erdemli arasında yer alan Olba'da Helenistik dönem kule yapılarının askeri ve sivil amaçları bir arada taşıdığı öne sürülmüştür.[41] Bölgede inşa edilen kuleler, askeri gözetleme ve savunmaya yönelik yapılar oldukları gibi bölgenin yöneticisine (Lord, Bey) ait konut işlevi taşıyan yapılar da olabilmektedir. Aynı zamanda maliki olduğu tarım arazilerini koruma ve ürün depolama işlevi de bulunmaktadır. Olba'da kale, kule, konut ve mezar yapılarında ortak özellik, bosajlı polygonal taşlar kullanılarak inşa edilmesidir. Mancınıkkale'de ise üç ayrı tipte duvar tekniği, Çatıören Tapınağı yapılarındaysa düşmana açık olan batı ve kuzey duvarlarında bosajlı örgü kullanılmıştır. Bu tür kule olarak adlandırılan yapıların feodal beylerin konutları olduğu öne sürülmektedir. Bölgede inşa edilen kuleler, Olba Hanedanlığı döneminde küçük yönetim bölgelerini koruma gereğine işaret etmektedir.[42]

Sonuç olarak yapıların taşıdığı belirgin mimari özellikler, bölgede yüzyıllardır süren mimari karakteristiğin Bizans devrinde Ermeni vasallar tarafından sürdürüldüğünü göstermektedir. Bölgede salt veya tipik Ermeni dönemi mimari özelliklerine bağlanamayacak, bölgesel ve dönemsel anlamda yaygın bir mimari geleneğin bulunduğu

41 Serra Durugönül, "Dağlık Kilikia Bölgesinde (Mersin ve İlçelerinde) Kent, Mimari ve Malzeme," *Tarih İçinde Mersin Kollokium'u,* (Mersin: Mersin Üniversitesi, 2005), 2: 29.

42 Serra Durugönül, "1996 Yılı İçel İli (Antik Dağlık Kilikya) Yüzey Araştırması ile Kuleler-Kaleler ile Yerleşimlere Olan İlişkileri," *15. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını, 1998), 1: 284; ayrıntılı bilgi için bkz. Serra Durugönül, *Türme und Siedlungen im Rauhen Kilikien: Eine Untersuchung zu den Archaologischen Hinterlassesschaften im Olbischen Territorium* (Bonn: Dr.R Habelt GMBH, 1998).

açıktır. Dağlık Kilikya bölgesinde, Silifke Kalesi, Kız Kalesi (Korykos), Gözne Kalesi; Ovalık Kilikya'da ise Yılan Kale, Tumlu Kalesi, Kozan Kalesi Anavarza Kalesi ve Bağras Kalesi'nde bölgesel ortak özellikler yaygın olarak görülmektedir. Bu özellikler, kalelerin ana kaya üzerine inşa edilmiş olmaları, burç ve kulelerin çoğunlukla dairesel biçimli olması, ana ve ara yollar üzerinde stratejik noktalara konumlanması, bosajlı taş örgü kullanılması, şapel ve kiliselerin yer alması, Ortaçağ'ın tarihsel ve kültürel etkilerini taşıması olarak özetlenebilir. Bu bölgedeki ve Anadolu'nun farklı coğrafyalarında görülen kalelerdeki genel özellikleri sadece Ermeni mimari özellikleri olarak ifade etmenin doğru olmayacağı öne sürülebilir. Ayrıca her kale, içinde bulunduğu topografyaya uygun inşa edildiğinden kendi mimari özellikleri kapsamında değerlendirilmelidir. Kilikya bölgesi Ortaçağ savunma yapılarının, gözetleme kulelerinin ve kale yapılarının bölgeye özgü bir mimari gelenek ve düzen içinde inşa edildiği anlaşılmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.
Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Armenian Highland. "Goshavank." Erişim 08.05.2019. www.armenianhighland.com/churches/chronicle450.html

Armenian Highland. "St. Gregory Church." Erişim 08.05.2019. www.armenianhighland.com/churches/chronicle450.html

Aydın, Ayşe. "Kilikya ve Isauria Bölgesi Vaftiz Yapıları." *Sanat Tarihi Dergisi* 15 (2006): 1-19.

Dedeyan, Gérard. *La Chronique Attribuée au Connétable Smbat*. Paris: L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1980.

Durugönül, Serra. "Dağlık Kilikia Bölgesinde (Mersin ve İlçelerinde) Kent, Mimari ve Malzeme." *Tarih İçinde Mersin Kollokium'u*. Mersin: Mersin Üniversitesi, 2005. 2: 28-33.

Durugönül, Serra. "1996 Yılı İçel İli (Antik Dağlık Kilikya) Yüzey Araştırması ile Kuleler-Kaleler ile Yerleşimlere Olan İlişkileri." *15. Araştırma Sonuçları Toplantısı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını, 1998. 1: 281-293.

Durugönül, Serra. *Türme und Siedlungen im Rauhen Kilikien: Eine Untersuchung zu den Archaologischen Hinterlassesschaften im Olbischen Territorium*. Bonn: Dr. R Habelt GMBH, 1998.

Durukan, Murat. *Mersin'den Tarsus'a Kilikia Kıyılarındaki Kayıp Kentler (Zephyrion, İngira, Aulai, Ankhiale, Kynda-Kundi, Sizzu)*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2015.

Edwards, Robert W. "The Role of Military Architecture in Medieval Cilicia: The Triumph of a Non-Urban Strategy." *Armenian Cilicia*. Ed. R. Hovannasian ve S. Payaslian. California: Mazda, 2008, 153-183.

Edwards, Robert W. *The Fortifications of Armenian Cilicia*. Washington: Dumbarton Oaks, 1987.

Edwards, Robert W. "Ecclesiastical Architecture in the Fortifications of Armenian Cilicia." *Dumbarton Oaks Papers*, 36 (1982): 155-176. Erişim 07.08.2018. https://www.jstor.org/stable/1291466.

Frazee, Charles A. "The Christian Church in Cilician Armenia: Its Relations with Rome and Constantinople to 1198." *Church History* 45/ 2 (1976): 166-184.

Gough, Michael. "The Emperor Zeno and Some Cilician Churches." *Anatolian Studies* 22 (1972): 199-212.

Gottwald, J. "Die Kirche und das Schloss Paperon in Kilikisch-Armenien." *Byzantinische Zeitscrift* 1 (1936): 86-100.

Herzfeld E. ve S. Guyeu. *Meriamlik und Korykos, zwei christliche Ruinenstatten des rauhen Kilikiens*. Manchester: Manchester University Press, 1930.

Hild, Friedrich ve Hansgerd Hellenkemper. *Kilikien Isaurien*. Wien: Verlag der Österreichhischen Akademie der Wissenschaften, 1990.

Hill, Stephen. *The Early Byzantine Churches of Cilicia and Isauria*. Ed. A. Breyer ve J. Haldon. Hampshire: Variorum, 1996.

İşler, Bülent. "Gürcü ve Bizans Kiliselerinde Onbirinci ve Onüçüncü Yüzyıllara Tarihlendirilen Ek Mekânlar." *Onikinci ve Onüçüncü Yüzyıllarda Bizans Dünyasında Değişim, I. Uluslararası Sevgi Gönül Sempozyumu 25-28 Haziran 2007 Bildiriler*. Ed. A. Ödekan, E. Akyürek ve N. Necipoğlu. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, 2010, 400-407.

Kadiroğlu, Mine ve Bülent İşler. *Gürcü Sanatının Ortaçağı*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat, 2010.

Kaşgarlı Aktok, Mehlika. *Kilikya Tâbi Ermeni Baronluğu Tarihi*. Ankara: Kök, 1990.

Mango, Cyrill. "Isaurian Builders." *Polychronion*. Ed. P. Wirt. Heidelberg: Festschrift F. Dolger, 1966, 358-365.

Mersin Kültür Turizm. "Kaleler, Hisarlar ve Tabyalar." Erişim 17 Mayıs 2019 www.mersinkulturturizm.gov.tr/TR-73469/kaleler--hisarlar-vetabyalar.html.

Mersin: Örenyerleri, Kaleleri, Müzeleri. Haz. Filiz Kerem. 2. Baskı, İstanbul: Ekin, 2009.

Molin, Kristian. *Unknown Crusader Castles*. New York: Hambledon Continuum, 2001.

Robinson, F.C.R. ve P.C. Hughes. "Lampron: Castle of Armenian Cilicia." *Anatolian Studies* 19 (1969): 183-207.

"Samtavro Katedrali." Erişim 24.12.2019. http://www.dzeglebi.ge/dzeglebi/s/samtavro.html

Strabon. *Antik Anadolu Coğrafyası: Geographika*. Çev. A. Pekak. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2005.

Youngs, G. R. "Three Cilician Castles." *Anatolian Studies* 15 (1965): 113-134.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Art-Sanat

Art-Sanat, 13(2020): 387–415

DOI: 10.26650/artsanat.2020.13.0016
http://dergipark.gov.tr/iuarts

Başvuru: 30.04.2019
Revizyon talebi: 22.11.2019
Son revizyon teslimi: 10.12.2019
Kabul: 21.01.2020

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Mersin-Gözne Yaylası'nda Istar Dokumacılığı ve Örnekleri

Istar Weaving and Some Examples in Gözne Plateau of Mersin

Emine Tonus*, Hülya Kaynar**

Öz

Mersin yöresi yaylalarında dokuma yapan Yörükler tarafından "çul dokuma" adıyla bilinen "ıstar dokumacılığı"nın geçmişi uzun yıllar öncesine dayanmaktadır. Tüm el sanatlarında olduğu gibi, Mersin İli Gözne Yaylası'nda dokunan "ıstar dokumacılığı"nın devamlılığı sağlanamamış, bu teknik kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Araştırmada Mersin İli Gözne Yaylası'nda yapılan ıstar dokumacılığı ve günümüze kadar gelen örnekleri incelenerek, yöre dokumacılığının tescillenip, tanıtılması ve Türk kültürüne kazandırılması amaçlanmıştır.

Yörede "ıstar" adı verilen, dikey tezgâh grubundan sarma tip tezgâhlar kullanılmaktadır. Kıl, yün, orlon iplikler kullanılarak "kıllama, tırlık" adı verilen düz dokuma yaygı, namazlık (seccâde), çuval, heybe, yaygı ve köşe çaputu gibi günlük kullanım için üretimler yapılmaktadır.

Yapılan bu araştırmayla zili, cicim ve düz dokuma teknikleri kullanılarak dokunan düz dokuma yaygılardan yirmi farklı ürün incelenmiştir. Araştırmada ürünün dokunma tarihi, dokunma amacı, dokuyan kişi, boyutları, kullanılan iplik türleri, renkleriyle dokumaların teknik, desen, kompozisyon ve motif özelliklerine ait bilgiler yer almaktadır. Veriler yüz yüze görüşme yöntemiyle kaynak kişilerden temin edilmiştir.

Anahtar Kelimeler
Mersin, Gözne, Istar, Dokuma, Desen, Kompozisyon

Abstract

Istar weaving whose history is based on many years ago, is also known as floor cover weaving by Yürüks weaving in the plateaus of Mersin and have been woven for many years. As in all handcrafts, ıstar weaving woven in Gözne plateau located in Mersin cannot be maintained and has been in danger of extinction. The aim of this study is to create a permanent source about local weaving via examining both ıstar weaving woven in Gözne plateau located in Mersin and examples survived until today.

Winding type looms which are in the group of perpendicular looms are used in the region. Productions such as prayer rug (scatter), sack, saddlebag, ground cloth and corner rug were made by using hair, wool and orlon yarns *kıllama, tırlık* for daily use.

With this research, twenty different products woven using 'zili', 'cicim' and plain weaving techniques were examined. In the research, the production date of weaving, purpose of weaving, weaver, dimensions, types of yarn used, colors as well as technical, pattern, composition and motif characteristics of weavings are included. The data were obtained from the source persons by face to face interview technique.

Keywords
Mersin, Gözne, Istar, Weaving, Pattern, composition

* **Sorumlu Yazar:** Emine Tonus (Öğr. Gör.), Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, Sivas, Türkiye. E-posta: eminetonus@cumhuriyet.edu.tr ORCID: 0000-0001-5065-1643

** Hülya Kaynar (Doç. Dr.), Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Mimarlık Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Bölümü, Sivas, Türkiye. E-posta: hkaynar@cumhuriyet.edu.tr ORCID: 0000-0002-9442-6162

Atıf: Tonus, Emine ve Kaynar, Hulya. "Mersin-Gözne Yaylası'nda Istar Dokumacılığı ve Örnekleri." *Art-Sanat, 13* (2020): 387–415. https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0016

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

Extended Summary

Istar weaving, which dates back many years, is known as "sackcloths weaving" by Yörüks who weaved in the highlands of Mersin region and has been woven for many years. As in all handicrafts, the continuity of the ıstar weaving woven in the Gözne Plateau of Mersin could not be ensured and was in danger of extinction. In this study by examining the weaving made in Gözne Plateau of Mersin and surviving samples it is aimed to register and introduce the regional weaving and to earn it to Turkish culture.

Istar weaving products had great importance in the traditional lives of the region. In the past, they must have been in every dowry because the dowry carried with camels is covered with woven sackcloth. For those who go to see the girls for their son to marry, to look under the rag in the house and get an idea of her cleaning habits and to lay magnificant sackcloths on the belongings during the migration from highlands to the barracks and show them to neighbors were important customs of the region. However, these traditions, such as weaving culture, have been forgotten in recent years.

Wrapping type looms which are from the vertical loom group called "ıstar" are used in the region. On a loom there are two side trees, two lower and upper "levent" (sündürüm tree), one "gücü" tree, one "varan-gelen (gelen vara)", one "nakış varan-geleni (gelen varası)", one straight iron, two pieces of iron rod and carpet "cimbar". The side trees located at right angles to the ground and the "sündürüm" trees placed parallel to the ground in the nests on the side trees form the main frame of the loom. Because of wrapping warp rope on the upper "sündürüm" tree and weaved part on the lower "sündürüm" tree, these looms are known as wrapping type looms in Anatolia. While "gücü" is taking the task of seperating the warp wires on the back of the warps on the front and providing crossness, "varan gelen" activates the displacement of warps. The carpet "cimbar" is a piece that is carried up after each span weaving to keep the width constant.

"Kirkit", hand scissors, "cimbars" and various yarns are needed for weaving. These yarns are three types as warp, weft and embroidery. In the region, the yarns known as "çözgü" (warp) and thrown longitudinally are called "çözün", the yarns thrown transversely are called "argaç". Goat hair is generally preferred in weft and warp, and sheep wool is preferred in embroidery. In addition, for benefit from waste yarns, hair and cotton blend yarns called "kıllama" were used in large amounts in weft and warp.

In the region, weaving quality is expressed by "çile". One çile consists of forty single wires and twenty pairs of warp wires. Weavings are woven according to their lengths in two ways as normal and wide, ss the number of warp determines the width of the weaving, ten çile (400 single wire) of normal size and twelve çile (480 single wire) of wide weaving are warped.

The material of this research is the weaving looms of the ıstar weaving in Gözne Plateau of Mersin Province and survived samples of them. Istar weaving samples were examined on site, weavers were interviewed face-to-face and information was obtained and product photographs were taken and documented. In addition, literature review was made and the information obtained was directly or indirectly included in the study.

In this research, twenty different plain woven rug products, woven using 'zili', 'cicim' and plain weaving techniques were examined. In the research, the production date of weaving, purpose of weaving, weaver, dimensions, types of yarn used, colors as well as technical, pattern, composition and motif characteristics of weavings are included. The data were obtained from the source persons by face to face interview technique.

In the region, (prayer rugs), saddlebags, flour sacks, wheat sacks, pillion saddlebags, corner sackcloths and various sizes of floor covering samples woven by using cicim, zili and plain weaving techniques were found. These weavings are very similar in terms of their composition features and the motif characteristics. On the other hand, the motifs are designed in five different ways: simple order, oblique, alternate arrangement of the same motif, rhombus segmentation, horizontal and vertical composition. As a result of research on twenty samples, except regional motifs known as **"**satranç, köşşek tabanı (regional name of baby camel), tabakalı zili, güllü, dilikli zili and çıngıllı zili"; complementary motifs like "pıtrak, eğri su, küpe, elibelinde, sığır sidiği, yıldız, bereket, ala boncuk, göz, elti eltiye küstü, çengel, gül and lale" were also used.

These weavings, which were dyed naturally in the past, were made with wool, hair, "kıllama", orlons and cotton which were ready dyed in recent years. White, black, gray, blue, red, green, walnut green, "cengari" green, yellow, henna yellow, orange, purple, pink and navy colors were preferred in the Gözne weaves. These weaves These were made for daily use of family members or dowry rather than for commercial purposes.

Gözne presents convenient conditions for weavingin terms of geopolitical location, climate and vegetation suitable for agriculture and animal husbandry and human resources. In addition to considering the charm of modern life to be the main factor in distancing the local people from traditional values; marketing problem, the facts that hand weaving requires intensive labor, time and patience and comes out of the income generating profession has reduced the interest in these and similar arts.

Within the scope of the protection of cultural assets, it is necessary to support the weaving such as ıstar etc., accepted as ancestor art, by public institutions or private sectors. A market opportunity for woven products and courses or hobby centers to be opened with the awareness of keeping a culture alive will play an important role in the desire of the local people to keep this art alive.

Giriş

İnsanlar ihtiyaçlarını karşılamak üzere doğada bulunan hammaddeleri el ile işleyerek çeşitli el sanatı ürünleri ortaya çıkarmışlardır. Bu ürünler, yaşanılan bölgeye, iklim ve bitki örtüsüne, örf ve âdetlerine göre şekillenerek, her yörenin kendi karakteristik özelliklerini meydana gelmiştir. "Türkler, Anadolu'da yerleşik düzene geçtikten sonra, günlük hayatlarının bir parçası hâline getirdikleri el sanatlarıyla yaşadıkları bölgenin özelliklerini harmanlayarak geleneksel, özgün ve tarihi eser niteliğinde ürünler meydana getirmişlerdir."[1] Çeşitli sebeplerden dolayı kaybolmaya yüz tutan bu değerli el sanatlarımızdan biri de Mersin İli Gözne Yaylası'nda yapılan "ıstar dokumacılığı"dır. Konuyla ilgili daha önce bir akademik çalışma bulunmadığından unutulmaya yüz tutmuş bu dokuma tekniğini bilim dünyasına tanıtma gerekliliği duyulmuştur.



G. 1. Gözne Yaylası Haritası "Gözne harita KGM," erişim 25 Nisan 2019, https://www.kgm.gov.tr/SiteCollectionImages/KGMimages/Haritalar/b5.jpg

Akdeniz ikliminin hüküm sürdüğü Mersin'de yazların çok sıcak geçmesi, bölgede yayla turizminin gelişmesini sağlamıştır. Gözne, Mersin'in önemli yaylalarından biridir:

> *Bolkar Dağlarının Akdeniz'e bakan yüzlerinde vadilerle parçalanmış plato düzlükleri üzerinde bulunan Gözne, Mersin il merkezine 26 km mesafededir. En yüksek yeri 1900 m olan Gözne Kalesi'dir.. En düşük yeri ise 915 metredir. Çok eski bir tarihe sahip Gözne'de, Greklerin, Aramilerin yaşadığı sanılmaktadır. Mersinlilerin Gözne'yi yayla edinmeleri çok yeni sayılmaz. Tarsus'ta ikamet eden Debbas ismindeki bir Rum vatandaşının, av nedeni ile ormanların içerisinde gördüğü Gözne'yi, yaz sıcaklarında yayla şeklinde kullanması ile başlamıştır. Debbasla birlikte diğer gayrimüslimler de Gözne'ye gelmişler ve zamanla bu yerleşim genişlemiştir. Çukurova Fransızlar tarafından işgal edilince, bilhassa Mersinli halk Gözne'ye kaçmıştır. Halk dilinde buna kaç-kaç denilmekte ve tarihi bir dönem gibi anılmaktadır*[2].

1 Hülya Kaynar ve Emine Tonus, "Kangal Yöresine Ait Bir Grup Anadolu Halısının Teknik ve Desen Analizi," *Art-Sanat* 10 (Ocak 2018): 233, erişim 29.12.2019, http://doi.org/10.26650/artsanat.2018.10.0009.

2 H. Şinasi Develi, *Dünden Bugüne Mersin* (Mersin: Mersin Büyükşehir Belediye Yayınları, 2008), 18-20.

Gözne, Mersin'in aksine, Akdeniz ikliminden kopuk, tipik karasal iklimin hüküm sürdüğü bir yerleşim birimidir. Tarım ve hayvancılığa elverişli bu topraklar, halkın geçimini idame ettirmesinde önemli rol oynamaktadır. Ancak, Anadolu'nun pek çok yerleşim merkezinde olduğu gibi, Gözne'de de insanlar tarım ve hayvancılıktan uzaklaşmış, modern yaşam koşullarında kendilerine yer bulma çabasına girmişlerdir. Kışın kar, yazın ise yayla turizmine elverişli bu yörede, yaz-kış nüfusu arasındaki fark epeyce fazladır. Özellikle kamu ya da özel sektörlerce desteklenen iş imkânlarının bulunmamasından dolayı, yıllar içerisinde özellikle kış nüfusu azalmıştır. Geçmişte koyun, keçi gibi küçükbaş hayvan yetiştiriciliğinin yapılması yöre insanını çeşitli el sanatlarına yönlendirmiştir. Özellikle artık iplik, penye ve çeşitli kumaşların değerlendirildiği yatay tezgâhlar kullanılarak yapılan çulfalık dokumacılığı (pedallı tezgâh) ile keçi kılı, koyun yünü ve pamuğun kullanıldığı dikey tezgâhlarda yapılan ıstar dokumacılığı, bu sanatların başında gelmektedir. Kilim, cicim ve zili tekniklerinin uygulandığı ıstar tezgâhlarda, yöre halkı tarafından hazırlanan hammadde kullanılarak, ananevi motiflerle bezeli dokumalar yapılmıştır.

> *İki veya daha çok iplik grubunun, çeşitli şekillerde, birbiri arasından, altından, üstünden geçirilerek meydana getirilen ürüne dokuma denir. Dokumalar, yatay ipler (atkı), dikey iplerin (çözgü) arasından, altından, üstünden geçirilerek meydana getirilir. Anadolu'da, iki veya daha çok iplikle yapılan, yer sergisi, örtü, perde vb. amaçlarla kullanılan dokumalara düz dokuma yaygı denir. Bunlar da kendi arasında, kilim, cicim, zili (sili), sumak (verneh) gibi çeşitlilik gösterir.*[3]

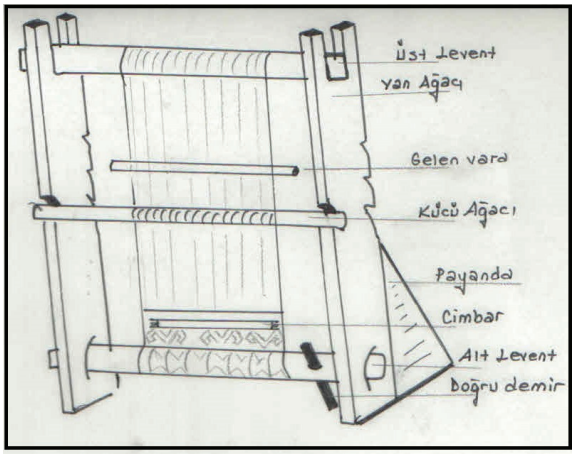
Geçmişi uzun yıllar öncesine dayanan ıstar dokumaları, yörenin geleneksel yaşantıları içerisinde büyük öneme sahipti. Develerle taşınan çeyizin üzeri dokuma çullarla örtüldüğü için mutlaka her çeyizde bulunması gerekirdi. Bunun dışında oğullarına kız görmeye gidenler, evdeki serili çulun altına bakarak kızın temizlik alışkanlığı hakkında fikir edinirlerdi. Ayrıca yayladan kışlağa göç sırasında, eşyaların üzerine görkemli çullar serilerek komşulara gösterilmesi de yörenin önemli âdetlerindendi. Dokumacılık kültürü gibi bu gelenekler de günümüzde unutulmuştur.

Çalışmamızda kullandığımız Istar dokuma örnekleri yerinde incelenmiş, dokuyucularla yüz yüze görüşülerek bilgiler alınmış ve ürün fotoğrafları çekilerek belgelenmiştir. Ayrıca konuyla ilgili kaynak taraması yapılmış, elde edilen bilgiler ise doğrudan veya dolaylı bir şekilde çalışmaya dâhil edilmiştir.

Gözne Istar Dokumacılığı

Gözne Yaylası ıstar dokumacılığında kullanılan araç gereçler, tezgâh, kirkit, el makası ve renkli ipliklerdir.

3 Bekir Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2000), 57.



G. 2. Istar dokuma tezgâhı (Emine Tonus, 2019)

Konar-göçer yaşam kültürüne uygun biçimde temin edilmesi, kurulması ve sökülmesi kolay, Isparta veya çözgü sarmalı dikey tezgâhlar yörede "Istar" diye isimlendirilmektedir. Bir tezgâhta, iki adet yan ağacı, iki adet alt levent-üst levent (sündürüm ağacı), bir adet gücü (kücü) ağacı, bir adet varan-gelen (gelen vara), bir adet nakış varan-geleni (gelen varası), bir adet doğru demir, iki adet demir çubuk ve halı cimbarı bulunur. Zemine dik açıyla konum alan yan ağaçlarla yan ağaçlar üzerindeki yuvalara zemine paralel şekilde yerleştirilen sündürüm ağaçları tezgâhın ana iskeletini meydana getirir. Üst sündürüm ağacına çözgü ipi, alt sündürüm ağacınaysa dokunan kısım sarılması nedeniyle bu tezgâhlar Anadolu'da "sarma tip" ismiyle **de** bilinmektedir. Gücü (kücü), arkadaki çözgü telleriyle öndeki çözgüleri birbirinden ayırması ve çaprazlık sağlaması görevini üstlenirken varan gelen çözgülerin yer değiştirme işlemini harekete geçirmektedir. Halı cimbarı ise eni sabit tutmak için her bir karış dokuma yapıldıktan sonra yukarıya taşınan bir parçadır.



G. 3. Cimbar (Emine Tonus, 2018)

Gözne Yaylası ıstar dokumalarında çözgü, atkı ve nakış iplikleri kullanılır. Yörede, çözgü ipine "çözün", enine atılan atkı ipliklerine de "argaç" denilmektedir. Atkı ve çözgüde genellikle keçi kılı tercih edilirken, nakışta koyun yünü kullanılmıştır. Ayrıca atık ipliklerin değerlendirilmesi için "kıllama" adı verilen kıl ve pamuk karışımı iplikler de atkı ve çözgüde fazla miktarda kullanılır. Keçi kıllarının taranması esnasında uzun lifler ip yapımı için ayırılırken, tarak altına düşen kısa lifler atılmayıp yörede "tırlık" adı verilen pamuk harmanına karıştırılır ve yay ile kıllama yapımında değerlendirilir.

Dokumalarda kullanılan keçi kılı ya da koyun yünleri Ağustos ayında kırkılmaktadır. Kırkılan lifler iyice yıkanır, kurutulur, didilerek içindeki her türlü pıtrak, gübre artıkları, sap ve çöplerden arındırılır. Daha sonra şerit hâline getirilen bu lifler, oklavayla kıvırılarak kol içinden geçecek şekilde eğirilmek için hazırlanır. Kirmenle eğirilen ipler, "ılgıdır, kecefe" veya iki diz arasında çile hâline getirilir. Her iki tarafından iplerle bağlanıp boyamaya hazır duruma gelen çileler, kimyasal boyayla boyanır ve sonra yumak yapılır.

Istar tezgâhlar, çözgüler ayrı bir yerde çözüldükten sonra, tezgâh üzerine aktarımın yapılmasını gerekli kılmaktadır. Dokuma uzunluğu belirlendikten sonra karşılıklı iki kazık çakılır. Çözgü hazırlama işlemi üç kişi tarafından yapılır. Bir kişi kazıklar arasında çözgüyü dolarken, diğer iki kişi kazıkların başına oturarak zincir örgü (zincirleme) işlemini yapar. Her dört adet çözgü bir grup kabul edilir ve ortada bulunan kişi, on grup (kırk adet) çözgü çözer. Yörede dokuma kalitesi çileyle ifade edilir. Bir çile kırk tek tel (yirmi çift) çözgü telinden meydana gelir. Dokumalar enlerine göre, iki şekilde (normal ve enli) dokunur. Çözgü sayısı dokumanın enini belirlediği için, normal ebatlarda on çile (dört yüz tek tel), enli dokumalarda ise on iki çile (dört yüz seksek tek tel) çözgü çözülür.

Çözgü çözme işlemi tamamlandıktan sonra çözgüler demir çubuklara aktarılarak, sadece kenar kısımlarından sabitlenir. Düzgün bir şekilde tezgâh önüne taşınan çözgü demiri, önce üst sündürüm ağacındaki demir çubuk yuvasına oturtularak sıkıca bağlanır. Kendi etrafında döndürerek çözgülerin üst sündürüm ağacına sarımı yapılır. Daha sonra alt tarafta kalan demir çubuk da alt sündürüm ağacındaki yuvaya yerleştirilerek sıkıca bağlanır. Alttaki sündürüm ağacına ikişerli üçerli gruplar hâlinde çözgüler, sicim ipiyle sarılır ve aralıkları eşitlenerek sağlamlaştırılır. Bu aşamadan sonra çözgü tarama işlemine geçilir.

Kücü (gücü) ağacı yan ağaçlar üzerindeki yuvalara yerleştirilerek küçüleme işlemi yapılır. Kücü çubuğuna bağlanan küçük bir yumak, varan-gelen ağacının altında kalan çözgünün arkasından geçirilip gücü ipine bağlanır. Öndeki tel bırakılır tekrar arkadaki tel örülür, bu işlem tüm çözgülere uygulanır. Ön ve arka çözgülerin arasına gelen-vara (varan-gelen ağacı), gelen-vara ile kücü (gücü) ağacı arasındaki çaprazaysa daha ince olan nakış gelen-varası (nakış varan-geleni) yerleştirilir.

Dokumaya başlamadan önce, hiç saçak payı bırakılmaz. Birer çift çözgü teli alınarak argaç (atkı) ipiyle kendi etrafında dolanarak dokuma enince zincir örgü yapılır. Arkasından yine argaç ipiyle dört parmak genişliğinde düz dokuma yapılır ve bu kısım dokuma bittikten sonra geriye kıvırılarak dikilir. Dokumanın bitirilme aşamasında da aynı işlemler simetrik şekilde tekrarlanır. Daha sonra dokumanın nakışlı kısmına geçilir.

Gözne Yaylası'nda Bazı Dokuma Örnekleri

Yapılan araştırma sonucunda yörede, cicim, zili ve düz dokuma teknikleri kullanılarak, namazla (seccâde), heybe, un çuvalı, buğday çuvalı, terki heybesi, köşe çaputu ve çeşitli büyüklüklerde yer yaygısı örneklerine rastlanmıştır. Terki heybesi, beyaz pamuk iple yapılan zemin üzerine, boyalı yünlerle model konularak süslenen ve ata binen gelinlerin altına serilen özel bir dokumadır. Terki heybesinde genellikle elibelinde ve eğer kaşı gibi modeller dokunur. Köşe çaputu ise, konumları gereği biraz ön tarafta duran ocakların, yan tarafında yer yaygılarıyla kapatılamayan boşluklara küçük parçalar hâlinde serilen dokumalardır.

Yöre dokumaları, gerek kompozisyon özelliği ve gerekse kullanılan motif karakterleri açısından birbirlerine çok benzemektedir. Motifler, eşkenar dörtgenlerin içine planlanabildiği gibi, yatay ve dikey kompozisyonla basit sıralı, almaşık veya verev kullanılabilir. Yirmi örnek üzerinde yapılan araştırmada, "satranç, köşşek tabanı, tabakalı zili, güllü, dilikli zili ve çıngıllı zili" isimleriyle bilinen dokumalar incelenmiştir.



G. 4. Bulgur çuvalı ön yüzü (Emine Tonus, 2018)

Gözlemin yapıldığı yer: Gözne / Mersin
Ürünün sahibi: Ayşe Hanım (1946)
Ürünü dokuyan kişi: Ayşe Hanım (1946)
Gözlemin yapıldığı tarih: 16.08.2018
Ürünün dokunduğu tarih: 1962
Oluşturulan ürün-eşya: Bulgur çuvalı
Ürünün boyutları: 49 x 92 cm
Kullanılan iplik türleri: Çözün-Argaç: Tırlık, Nakış: Orlon
Kullanılan renkler: Beyaz, siyah, mavi, kırmızı, cevizi yeşil, kınalı sarı, gri
Ürüne verilen genel ad: Çuval
Dokumada kullanılan desenleme tekniği: Cicim teknikli
Kullanılan motif isimleri: Tek gözlü pıtrak, eğri su

Kompozisyon özellikleri : Yatay kompozisyonlu tasarlanan çuval, bolluk, bereket ve aynı zamanda nazarlardan korunma anlamındaki pıtrak motifiyle bezenmiştir. "Pıtrak, adını aldığı bitkinin temsiliyetinden başka bir şey değildir ve bol meyve veren başak ya da nar gibi bitkisel özelliğinden dolayı bereketi simgeler."[4] Çözgü (çözün) ve atkıda (argaç) yörede "tırlık" diye adlandırılan pamuk ip, nakışlardaysa orlon iplikler kullanılmıştır. Basit sıralı yerleştirilen tek gözlü pıtrak motifleri her iki sırada bir "eğri su" motifiyle yatay yönde gruplandırılmıştır. Motifler, bir sıranın üç kez tekrarlanması suretiyle meydana gelir. Ön yüzü pıtrak ve eğri suyla bezeli bulgur çuvalının arka yüzüyse tek renklidir. Dokuma ön ve arka yüzün beraberce dokunduktan sonra ikiye katlanıp, yanlardan dikilmesi suretiyle çuval hâline getirilmiştir.



G. 5. Terki Heybesi ön yüzü (Emine Tonus, 2018)

Gözlemin yapıldığı yer: Gözne / Mersin
Ürünün sahibi: Ayşe Hanım (1946)
Ürünü dokuyan kişi: Ayşe Hanım (1946)
Gözlemin yapıldığı tarih: 16.08.2018
Ürünün dokunduğu tarih: 1963
Oluşturulan ürün-eşya: Heybe
Ürünün boyutları: 43 x 125 cm
Kullanılan iplik türleri: Çözün- Argaç: Tırlık, Nakış: Orlon
Kullanılan renkler: Mor, turuncu, kırmızı, yeşil, pembe, lacivert, beyaz, siyah, cengari yeşil
Ürüne verilen genel ad: Terki heybesi
Dokumada kullanılan desenleme tekniği: Zili teknikli
Kullanılan motif isimleri: Çıngıllı zili, tek gözlü pıtrak, küpe, sığır sidiği
Kompozisyon özellikleri: Heybe ceplerinden biri 43 x 46 cm iken diğeri 42 x 47 cm'dir. 21 x 32 cm. ebatlarındaki iki adet şak ile birbirine bağlanmıştır. Heybenin ön yüzü geometrik merkezine göre tam simetrik bezenmiş ve köşe-göbekli bir tasarımdır.

4 Ahmet Diler ve Marc-Antoine Gallice, *Kilimin Sembolleri* (İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti., 2018), 100.

Dokuma merkezine yörede "çıngıllı zili" diye adlandırılan motif yerleştirilmiştir. Bu motif, salkım şeklinde göz motiflerinin bağlı, basamaklı sekizgen ile onun içindeki karşılıklı elibelinde ve koçboynuzu motiflerinden meydana gelmiştir. Köşelerde ise çıngıllı zili motifinin ¼ oranındaki çeyrek tasarımları kullanılmıştır. Heybe deseni dört taraftan tek gözlü pıtrak motifiyle çerçeve içine alınırken, dokumanın ayak kısmında başlangıç ve bitişlerde ise küpe motifleri dokunmuştur. 21 x 32 cm ebatlarındaki iki adet şak, dikey kompozisyonlu, çeşitli renklerdeki sığır sidiği motifinin sonsuza uzanması şeklinde tasarlanarak heybe ceplerine aplike edilmiştir. "*Sığır sidiği* ismiyle adlandırılan akarsu teması, bereketi simgelemek üzere kullanılmıştır."[5] Ön yüzü desenli heybenin arka yüzü, çözünde ve argaçta siyah tırlık kullanılması nedeniyle desensiz bırakılmıştır.



G. 6. Köşe çaputu ön yüzü (Emine Tonus, 2018)

Gözlemin yapıldığı yer: Gözne / Mersin
Ürünün sahibi: Meryem Tömen (1965)
Ürünü dokuyan kişi: Teslime Şahin (Merhume)
Gözlemin yapıldığı tarih: 17.08.2018
Ürünün dokunduğu tarih: 1978
Oluşturulan ürün-eşya: Köşe örtüsü
Ürünün boyutları: 76 x 152 cm
Kullanılan iplik türleri: Çözün - Argaç: Kıl, pamuk karışımı, Nakış: Yün
Kullanılan renkler: Siyah, kırmızı, kınalı sarı, gri, beyaz, sarı, yeşil
Ürüne verilen genel ad:Köşe çaputu
Dokumada kullanılan desenleme tekniği: Zili teknikli
Kullanılan motif isimleri: Tek kanatlı satranç (kare şeklinde dizilmiş motifler) küpe

Kompozisyon özellikleri: Dokuma, tek kanatlı ve yörede "satranç" ismiyle bilinen motifin yer yer basit sıralı, yer yer de almaşık sıralanmasıyla tamamen serbest

5 *Türk El Dokuması Halılar* (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Döner Sermaye İşletmesi Merkez Müdürlüğü Yayını, [t.y]), Katalog:1, TEH Model Kodu: 0083.

düzende planlanmıştır. Ayrıca zeminde kullanılan düz dokumanın büyük bir bölümü kıllama denilen pamuk ve kıl karışımı iplikle dokunurken küçük bir bölümünde de sadece kıl tercih edilmiştir. Tek kanatlı satranç olarak tanımlanan motif, kare şeklindeki geometrik düzenin içine farklı renkteki başka bir iple verev noktalar konulmasından meydana gelmiştir. Yörede "dokumanın ayak motifi" ismiyle ifade edilen, yatay eksendeki başlangıç ve bitiş noktalarındaki dar kenar sularında ise küpe motifleri kullanılmıştır.



G. 7. Çul yaygı örneği (Emine Tonus, 2018)

Gözlemin yapıldığı yer: Gözne / Mersin
Ürünün sahibi: Meryem Tömen (1965)
Ürünü dokuyan kişi: Teslime Şahin (Merhume)
Gözlemin yapıldığı tarih: 17.08.2018
Ürünün dokunduğu tarih: 1977
Oluşturulan ürün-eşya: Çul yaygı
Ürünün boyutları: 170 x 270 cm
Kullanılan iplik türleri: Çözün ve argaç: Kıl, pamuk karışımı, Nakış: Yün
Kullanılan renkler: Siyah, beyaz, kınalı sarı, kırmızı, pembe, sarı, cevizi yeşil, gri, mor
Ürüne verilen genel ad: Çul yaygı
Dokumada kullanılan desenleme tekniği: Zili teknikli
Kullanılan motif isimleri: Yarım Satranç
Kompozisyon özellikleri: Dokuma, kıllama zemin üzerine farklı renklerdeki "yarım satranç" motiflerinin verev yerleşiminden meydana gelmiştir. İki adet tek kanatlı satranç motifinin verev bileşiminden yarım satranç motifi meydana gelir.[6]

6 Satranç ve yarım satranç ifadeleri kaynak kişilere aittir.



G. 8. Çul yaygı örneği (Emine Tonus, 2018)

Gözlemin yapıldığı yer: Gözne / Mersin
Ürünün sahibi: Meryem Tömen (1965)
Ürünü dokuyan kişi: Bilinmiyor
Gözlemin yapıldığı tarih: 17.08.2018
Ürünün dokunduğu tarih :1960
Oluşturulan ürün-eşya: Çul yaygı
Ürünün boyutları: 180 x 280 cm
Kullanılan iplik türleri: Çözün - Argaç: Kıl, Nakış: Yün
Kullanılan renkler: Siyah, kırmızı, pembe, kınalı sarı, beyaz, mor, açık mavi
Ürüne verilen genel ad: Çul yaygı
Dokumada kullanılan desenleme tekniği: Zili teknikli
Kullanılan motif isimleri: Satranç eğri su, çiçekli eğri su, küpe

Kompozisyon özellikleri: Dokuma, uzun kenarda bir adet geniş ayak, kısa kenardaysa bir adet dar ve bir adet de geniş ayakla çerçeve içine alınmıştır. Uzun kenar geniş ayağında yalın kullanılan eğri su, kısa kenarda çiçekli eğri su şeklinde detaylandırılmıştır. Ayrıca dokumanın başlangıç ve bitişindeki kısa kenar dar ayağındaysa küpe motifinin kullanıldığı görülmüştür. Dokumanın zemini eşkenar dörtgenler hâlinde bölümlere ayrılmış ve her birinin içi artı "+" şeklindeki "satranç" motifiyle doldurulmuştur. Yörede dokumalar yarım motif ile başlayıp yine yarım motif ile bitirilirken, her bir satranç motifinin arası yörede "sarı çatkı" denilen suyoluyla ayrılmıştır.



G. 9. Çul yaygı örneği (Emine Tonus, 2018)

Gözlemin yapıldığı yer: Gözne / Mersin
Ürünün sahibi: Meryem Tömen (1965)
Ürünü dokuyan kişi: Bilinmiyor
Gözlemin yapıldığı tarih: 17.08.2018
Ürünün dokunduğu tarih: 1960
Oluşturulan ürün-eşya: Mutfak çulu
Ürünün boyutları: 167 x 280 cm
Kullanılan iplik türleri: Çözün - Argaç: Kıl, Nakış: Yün
Kullanılan renkler: Pembe, bordo, mavi, sarı, yeşil, siyah, mor, gri
Ürüne verilen genel ad: Çul yaygı
Dokumada kullanılan desenleme tekniği: Zili teknikli
Kullanılan motif isimleri: Köşşek tabanı, eğri su, elibelinde, küpe
Kompozisyon özellikleri: Çözgü ve atkısı kıl, çul yaygının başlangıç ve bitişinde on beşer cm'lik düz dokuma yapılmış ve ikişer cm geriye kıvrılarak dikilmiştir. Dokumada kısa ve uzun kenarlarda birer adet geniş ayak ve zemin kompozisyonu vardır. Uzun kenar geniş ayağında yalın biçimde kullanılan eğri su, kısa kenar ayaklarında elibelinde ve küpe motifleriyle zenginleştirilmiştir. Zemin, almaşık düzende sonsuza doğru uzanan eşkenar dörtgen ile her bir eşkenar dörtgenin içine yerleştirilmiş "köşşek tabanı" motifinden meydana gelmiştir. Köşşek, yörede deve yavrusuna verilen isimdir. Yavru devenin ayak izine benzetilmesi nedeniyle de motife "köşşek tabanı" denildiği düşünülmektedir. Basamaklı sekizgen içine farklı renklerde iç içe tasarlanmış eşkenar dörtgen görünümlü motifler ara suyu kullanılarak birbirlerinden ayrılmıştır. Yöre kültürüne uygun yarım motifle başlanan dokuma, yine yarım motifle bitirilmiştir.



G. 10. Çul yaygı örneği (Emine Tonus, 2018)



G. 11. Çul yaygı kenar suyu detayı (Emine Tonus, 2018)

Gözlemin yapıldığı yer: Gözne / Mersin
Ürünün sahibi : Meryem Tömen (1965)
Ürünü dokuyan kişi: Bilinmiyor
Gözlemin yapıldığı tarih: 17.08.2018
Ürünün dokunduğu tarih: 1960
Oluşturulan ürün-eşya: Çul yaygı
Ürünün boyutları: 205 x 281 cm
Kullanılan iplik türleri: Çözün - Argaç: Kıl, pamuk karışımı, Nakış: Orlon
Kullanılan renkler: Siyah, beyaz, mavi, sarı, kırmızı, yeşil, kınalı sarı, pembe, mor, gri,
Ürüne verilen genel ad: Çul yaygı
Dokumada kullanılan desenleme tekniği: Zili teknikli
Kullanılan motif isimleri: Sığır sidiği, elti eltiye küstü, eğri su
Kompozisyon özellikleri: Kısa kenarlarda birer adet geniş ayak bulunan dokuma, dikey kompozisyonla tasarlanmıştır. Yörede kıllama adı verilen pamuk, kıl karışımı atkı ve çözgü üzerine renkli orlonlarla karışık biçimde sığır sidiği motifi dokunmuştur. Çul üzerindeki renkler düzensiz bir dizilim sergilemektedir. Sınırları eğri suyla belirlenmiş olan geniş ayaklardaysa "elti eltiye küstü" motifi uygulanmıştır. Tarak motiflerinin sırt sırta durması nedeniyle yörede bu ismi aldığı düşünülmektedir.



G. 12. Çul heybe ön yüzü (Emine Tonus, 2018)

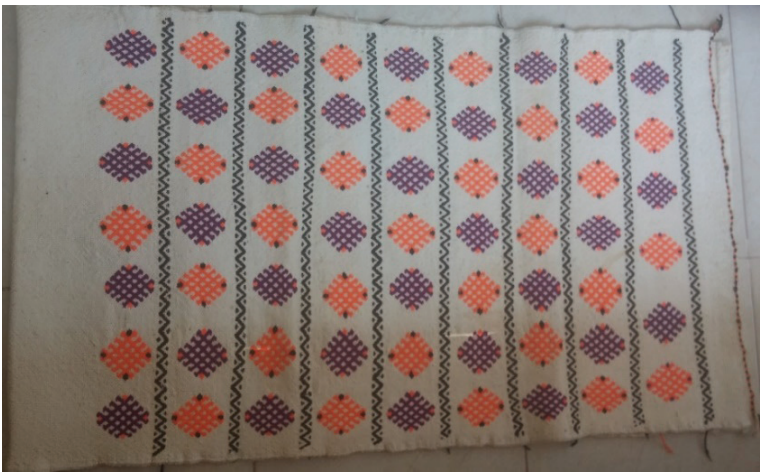
Gözlemin yapıldığı yer: Gözne / Mersin
Ürünün sahibi: Meryem Tömen (1965)
Ürünü dokuyan kişi: Teslime Şahin (Merhume)
Gözlemin yapıldığı tarih:17.08.2018
Ürünün dokunduğu tarih: 1980
Oluşturulan ürün-eşya: Çul heybe
Ürünün boyutları: 69 x 130 cm
Kullanılan iplik türleri: Çözün - Argaç: Kıl, pamuk karışımı, Nakış: Yün
Kullanılan renkler: Siyah, beyaz, kırmızı, pembe, mavi, yeşil, mor, kınalı sarı, lacivert
Ürüne verilen genel ad: Heybe
Dokumada kullanılan desenleme tekniği: Cicim teknikli
Kullanılan motif isimleri: Pıtrak
Kompozisyon özellikleri: Yekpare biçimde dokunan heybe, nakışlı kısımlarından geriye katlanarak yanlardan dikilmek suretiyle cepler meydana gelmiştir. Çözün ve argacında kıllama kullanılan heybenin her iki cebinde yan yana beşer, üst üste üçer adet pıtrak motifinin basit sıralı yerleşimi görülmektedir. Ancak, bir cepte dört, diğer cepte ise dokuz gözlü pıtrak kullanıldığı dikkat çekmiştir.



G. 13. Çul seccade ön yüzü (Emine Tonus, 2018)

Gözlemin yapıldığı yer: Gözne / Mersin
Ürünün sahibi: Nevin Şahin (1966)
Ürünü dokuyan kişi: Nevin Şahin, Vehibe Şahin
Gözlemin yapıldığı tarih: 23.08.2018
Ürünün dokunduğu tarih: 1983
Oluşturulan ürün-eşya: Namazla[7] (Seccâde - Çift kişilik)
Ürünün boyutları: 112 x 136 cm
Kullanılan iplik türleri: Çözün, argaç, nakış: Yün
Kullanılan renkler: Siyah, kınalı sarı, cengari yeşil, sarı, mor, pembe, mavi, kırmızı.
Ürüne verilen genel ad: Namazla
Dokumada kullanılan desenleme tekniği: Zili teknikli
Kullanılan motif isimleri: Küpe, çengel, göz, yıldız, fiyonk şeklinde düzenlenmiş çiçek
Kompozisyon özellikleri: Örnekte çift kişilik seccâde görülmektedir. Bu ze-seccâde geometrik merkezinden düşey konumda iki eşit parçaya ayırıldığında tek kişilik seccâde biçimine gelmektedir. Kısa kenarlarda iki, uzun kenarlarda bir adet ayakla çerçeve içine alınan seccâde dikey kompozisyonla tasarlanmıştır. Çengelli su, dört bir taraftan dokumayı çevrelerken küpe motifleri sadece kısa kenarlarda kullanılmıştır. Yan yana ve üst üste ikişer adet mihrap motifi seccâdenin ana karakteri olarak ortaya çıkmaktadır. Zemin boşluklarıysa göz, yıldız ve fiyonk şeklinde düzenlenmiş çiçeklerle doldurulmuştur.

7 Namazlağı üstünde namaz kılınan seccâde olarak bilinmektedir. "Namazlağı", *Güncel Türkçe Sözlük*, erişim 25.01.2020. https://sozluk.gov.tr ; Yörede namaz kılmak için seccâde ya da namazlağ/namazla yere serilir. Çalışmada yörede kullanılan şekliyle yazılması uygun görülmüştür.



G. 14. Un çuvalı (Emine Tonus, 2018)

Gözlemin yapıldığı yer: Gözne / Mersin
Ürünün sahibi: Vehibe Şahin (1945)
Ürünü dokuyan kişi: Nimet Sarı (Merhume)
Gözlemin yapıldığı tarih: 23.08.2018
Ürünün dokunduğu tarih: 1977
Oluşturulan ürün-eşya: Un çuvalı
Ürünün boyutları: 66 x 121 cm
Kullanılan iplik türleri: Çözün - Argaç: Kıl, pamuk karışımı, Nakış: Orlon
Kullanılan renkler: Siyah, beyaz, turuncu, mor
Ürüne verilen genel ad: Çuval
Dokumada kullanılan desenleme tekniği: Cicim teknikli
Kullanılan motif isimleri: Pıtrak, eğri su

Kompozisyon özellikleri: Ön ve arka yüzün yekpare dokunduğu un çuvalı ortadan ikiye katlanıp, yanlardan dikilmek suretiyle oluşmuştur. Yan yana yedi, üst üste dokuz sıra şeklinde tasarlanan ön yüzde toplam altmış üç pıtrak motifi kullanılmıştır. Mor ve turuncu renklerin almaşık biçimde basit sıralı düzendeki yerleşiminden oluşan dokuz gözlü pıtraklar, her sırada eğri sularla gruplandırılarak yatay kompozisyonlu görünüm kazanmışlardır. Un çuvalının arka yüzüyse, tırlık adı verilen kıl ve pamuk karışımlı el eğirmesi iplerden meydana gelen bezayağı şeklindeki düz dokumadan yapılmıştır.



G. 15. Çuval ön yüzü (Emine Tonus, 2018)

Gözlemin yapıldığı yer: Gözne / Mersin
Ürünün sahibi: Vehibe Şahin (1945)
Ürünü dokuyan kişi: Nimet Sarı (Merhume)
Gözlemin yapıldığı tarih: 23.08.2018
Ürünün dokunduğu tarih: 1977
Oluşturulan ürün-eşya: Un çuvalı
Ürünün boyutları: 68 x 118 cm
Kullanılan iplik türleri: Çözün - Argaç: Kıl, pamuk karışımı, Nakış: Orlon
Kullanılan renkler: Siyah, beyaz, kırmızı, yeşil
Ürüne verilen genel ad: Çuval
Dokumada kullanılan desenleme tekniği: Cicim teknikli
Kullanılan motif isimleri: Pıtrak, çengelli su
Kompozisyon özellikleri: Ön ve arka yüzün yekpare dokunduğu un çuvalı ortadan ikiye katlanıp yanlardan dikilmiştir. Yan yana yedi, üst üste sekiz sıra şeklinde tasarlanan ön yüzde toplam elli altı pıtrak motifi kullanılmıştır. Kırmızı ve yeşil renklerin almaşık biçimde basit sıralı düzendeki yerleşmesiyle, dokuz gözlü pıtraklar, her sırada çengelli sularla gruplandırılarak yatay kompozisyonlu görünüm kazanmıştır. Un çuvalının arka yüzüneyse bezayağı şeklindeki düz dokuma tekniği uygulanmıştır.



G. 16.Çul yaygı örneği (Emine Tonus, 2018)

Gözlemin yapıldığı yer: Gözne / Mersin
Ürünün sahibi: Vehibe Şahin (1945)
Ürünü dokuyan kişi: Vehibe Şahin, Şirin Taşkın, Ayşe Taşkın
Gözlemin yapıldığı tarih: 23.08.2018
Ürünün dokunduğu tarih: 1982
Oluşturulan ürün-eşya: Çul yaygı
Ürünün boyutları: 199 x 315 cm
Kullanılan iplik türleri: Çözün - argaç: Kıl, Nakış: Yün
Kullanılan renkler: Lacivert, pembe, kınalı sarı, cengari yeşil, siyah, çatkı sarısı, beyaz, kırmızı
Ürüne verilen genel ad: Çul yaygı
Dokumada kullanılan desenleme tekniği: Zili teknikli
Kullanılan motif isimleri: Çıngıllı zili (Yıldız), küpe, eğri su, bereket, altıgen, göz
Kompozisyon özellikleri: On iki çileyle dokunan ürün, üç kişi tarafından on günde tamamlanmıştır. Kısa kenarlarda iki, uzun kenarlarda bir adet ayakla çerçeve içine alınan dokuma, yörede "çıngıllı zili" ismiyle bilinen motifin almaşık düzende tekrarlanmasından meydana gelmiştir. Yarım motifle başlayan zemin yine yarım motifle bitirilmiştir. "Çıngıl", yörede yıldız kollarına verilen isimdir. Bu motif dikey eksende birer adet bereket sembolüyle tamamlanmıştır. Çerçevesi göz motifiyle kuvvetlendirilen "çıngıllı zili"ye, altıgen etrafına uygulanan renkten ötürü "kırmızı çatkılı" denilmiştir. Dokumanın dört bir tarafı eğri suyla çevrilirken, kısa kenarlarda ayrıca küpe motifleri de kullanılmıştır.



G. 17. Çul yaygı örneği (Emine Tonus, 2018)

Gözlemin yapıldığı yer: Gözne / Mersin
Ürünün sahibi: Vehibe Şahin (1945)
Ürünü dokuyan kişi: Vehibe Şahin, Nevin Şahin
Gözlemin yapıldığı tarih: 23.08.2018
Ürünün dokunduğu tarih: 1982
Oluşturulan ürün-eşya: Çul yaygı
Ürünün boyutları: 171 x 271 cm
Kullanılan iplik türleri: Çözün - argaç: Kıl, Nakış: Yün
Kullanılan renkler: Lacivert, pembe, kınalı sarı, cengari yeşil, yeşil, cevizi yeşil, siyah, sarı, beyaz, kırmızı
Ürüne verilen genel ad: Çul yaygı
Dokumada kullanılan desenleme tekniği: Zili teknikli
Kullanılan motif isimleri: Eğri su, küpe, bereket, göz, dörtgen, altıgen, çengel
Kompozisyon özellikleri: Kısa kenarlarda üç, uzun kenarlarda bir adet ayakla çerçeve içine alınan dokuma "tabakalı zili" motifinin almaşık biçimde tekrarlanmasından meydana gelmiştir. Tabakalı zili, altıgen içerisinde, merkezinde bereket sembolü bulunan dörtgen ile dikey eksende ona bağlı biçimde yerleştirilen birer adet göz motifinden yapılmıştır. Çerçevesi göz motifiyle kuvvetlendirilen altıgenler, etrafına uygulanan renkten ötürü "kırmızı çatkılı" ismiyle bilinmektedir. Yarım motifle başlayıp, yine yarım motifle bitirilen dokumanın dört bir tarafı eğri suyla çevrilirken, kısa kenarlarda ayrıca küpe ve çengelli su motifleri de kullanılmıştır.



G. 18. Çul yaygı örneği (Emine Tonus, 2018)

Gözlemin yapıldığı yer: Gözne / Mersin
Ürünün sahibi: Vehibe Şahin (1945)
Ürünü dokuyan kişi: Vehibe Şahin, Nevin Şahin
Gözlemin yapıldığı tarih: 23.08.2018
Ürünün dokunduğu tarih: 1982
Oluşturulan ürün-eşya: Çul yaygı
Ürünün boyutları: 200 x 316 cm
Kullanılan iplik türleri: Çözün - argaç: Kıl, Nakış: Yün
Kullanılan renkler: Lacivert, pembe, kınalı sarı, cengari yeşil, siyah, çatkı sarısı, kırmızı
Ürüne verilen genel ad: Çul yaygı
Dokumada kullanılan desenleme tekniği: Zili teknikli
Kullanılan motif isimleri: Gül, yaprak, dal uzantısı, eğri su, küpe
Kompozisyon özellikleri: Yatay ve dikey kompozisyonlu biçimde tasarlanan dokuma, eğri su motifiyle çerçeve içine alınırken, kısa kenarlarda ayrıca küpe motifi de kullanılmıştır. Dal uzantısı, yaprak ve gülün basit sıralı diziliminden meydana gelen zemin, sonsuzluk prensibine göre planlanmıştır.



G. 19. Çul yaygı örneği (Meryem Tömen, 2018)



G. 20. Çul yaygıdan kenar detayı (Meryem Tömen, 2018)

Gözlemin yapıldığı yer: Gözne / Mersin
Ürünün sahibi: Şadiye Hanım
Ürünü dokuyan kişi: Bilinmiyor
Gözlemin yapıldığı tarih: 22.08.2018
Ürünün dokunduğu tarih: Bilinmiyor
Oluşturulan ürün-eşya: Çul yaygı
Ürünün boyutları: 180 x 240 cm
Kullanılan iplik türleri: Çözün- Argaç: Kıl, Nakış: Yün
Kullanılan renkler: Kırmızı, beyaz, kahverengi, kınalı sarı, bordo, mor, yeşil
Ürüne verilen genel ad: Çul yaygı
Dokumada kullanılan desenleme tekniği: Zili teknikli
Kullanılan motif isimleri:Yıldız, çiçek, göz, altıgen, eğri su, elti eltiye küstü, ala boncuk
Kompozisyon özellikleri: Kısa kenarlarda dar ve geniş ayak kullanılan dokuma, uzun kenarlarda sadece geniş ayakla çerçeve içine alınmıştır. Yatay ve dikey eksende ala boncukla bezeli kenar suyuysa geniş ayağı boydan boya çevrelemektedir. Başlangıç ve bitiş dar ayakları elti eltiye küstü motifiyle bezenirken, geniş ayaklarda çiçekli eğri su kullanılmıştır.



G. 21. Çul seccâde örneği (Emine Tonus, 2018)

Gözlemin yapıldığı yer: Gözne / Mersin
Ürünün sahibi: Şirin Taşkın (1943)
Ürünü dokuyan kişi: Şirin Taşkın
Gözlemin yapıldığı tarih: 14.09.2018
Ürünün dokunduğu tarih: 1975
Oluşturulan ürün-eşya: Namazla (Namazlağı)
Ürünün boyutları: 68 x 117 cm.
Kullanılan iplik türleri: Çözün- Argaç- Nakış: Yün
Kullanılan renkler: Yeşil, kınalı sarı, lacivert, beyaz, vişne rengi, sarı, kırmızı, siyah, pembe
Ürüne verilen genel ad: Namazla
Dokumada kullanılan desenleme tekniği: Zili teknikli
Kullanılan motif isimleri: Ala boncuk, eğri su, küpe, çatkı
Kompozisyon özellikleri: Dikey eksende ½ simetriyle dokunan seccâde, eğri su motifiyle bezenmiş bir adet ayak tarafından çerçeve içine alınmıştır. Ayak ise uzun kenarlarda ala boncukla sınırları kuvvetlendirilmiştir. 16 cm. uzunluğundaki saçak örülmüş ve uçları püskü şeklinde bırakılmıştır. Saçaktan sonra siyah zemin üzerine farklı renklerdeki küpe motifleri, seccâde bitişinde de kullanılmıştır. Seccâdenin dikey yönlü hak orta noktası beyaz çatkıyla ikiye bölünmüş, her iki tarafa simetrik ve verev biçimde yerleştirilen beyaz çatkılarla da desene balıksırtı görünümü kazandırılmıştır.



G. 22. Köşe çaputu örneği (Emine Tonus, 2018)

Gözlemin yapıldığı yer: Gözne / Mersin
Ürünün sahibi: Şirin Taşkın (1943)
Ürünü dokuyan kişi: Şirin Taşkın
Gözlemin yapıldığı tarih: 14.09.2018
Ürünün dokunduğu tarih: 1970
Oluşturulan ürün-eşya: Köşe çaputu
Ürünün boyutları: 70 x 87 cm
Kullanılan iplik türleri: Çözün- Argaç: Keçi kılı, Nakış: Yün
Kullanılan renkler: Yeşil, kırmızı, mavi, çatkı sarısı, vişne, cevizi yeşil, pembe, siyah
Ürüne verilen genel ad: Köşe çaputu
Dokumada kullanılan desenleme tekniği: Zili ve cicim teknikli
Kullanılan motif isimleri: Küpe, yarım satranç
Kompozisyon özellikleri: Dokuma yönüne göre, yatay eksende başlangıç ve bitişler küpe motifiyle sınırlandırılırken, dikey eksen sonsuza uzanırcasına serbest bırakılmıştır. Zemin ise farklı renklerdeki yarım satranç motiflerinin yine verev biçimde diziliminden meydana gelmiştir.



G. 23. Çul yaygı örneği (Emine Tonus, 2018)

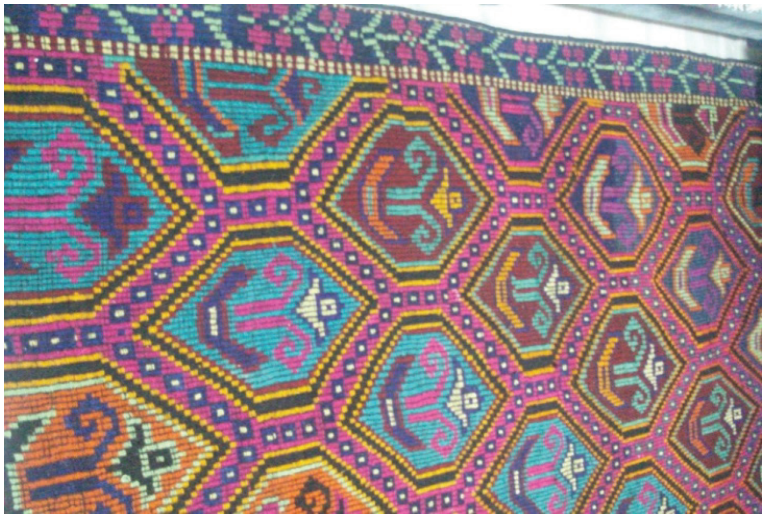
Gözlemin yapıldığı yer: Gözne / Mersin
Ürünün sahibi: Ayşe Aksoy (1965)
Ürünü dokuyan kişi: Ayşe Turgut (Merhume)
Gözlemin yapıldığı tarih: 14.09.2018
Ürünün dokunduğu tarih: 1975
Oluşturulan ürün-eşya: Çul yaygı
Ürünün boyutları: 187 x 300 cm
Kullanılan iplik türleri: Çözün- Argaç- Nakış: Yün
Kullanılan renkler: Siyah, sarı, mavi, beyaz, pembe, yeşil, mor, kırmızı, kınalı sarı
Ürüne verilen genel ad: Çul yaygı
Dokumada kullanılan desenleme tekniği: Zili ve cicim teknikli
Kullanılan motif isimleri: Küpe, çengel, gül, göz, çatkı

Kompozisyon özellikleri: Siyah düz dokumayla başlanan çulun başlangıç ve bitişlerinde küpe motifleri kullanılmıştır. Kırmızı zemin üzerine beyaz rengin uygulandığı çengel motifli dar ayak, dokumayı çerçeve içine almıştır. Sonsuzluk prensibine uygun şekilde tasarlanan zeminde girift şekilde yerleştirilen altıgenler dikkat çekmektedir. Altıgenler arasındaki çatkılar göz motifiyle doldurulmuş ve bu motifle nazardan korunmak amaçlanmıştır. Gül motifiyle bezeli olan altıgenler, iç dolgularında kullanılan renklerle verev bir görünüm almışlardır.



G. 24. Çul seccâde örneği (Emine Tonus, 2018)

Gözlemin yapıldığı yer: Gözne / Mersin
Ürünün sahibi: Ayşe Aksoy (1965)
Ürünü dokuyan kişi: Ayşe Turgut (Merhume)
Gözlemin yapıldığı tarih: 14.09.2018
Ürünün dokunduğu tarih: Bilinmiyor
Oluşturulan ürün-eşya: Seccâde
Hangi amaçla yapıldığı: Aile bireylerinin kullanımı
Ürünün boyutları: 72 x 115 cm
Kullanılan iplik türleri: Çözün- Argaç- Nakış: Yün
Kullanılan renkler: Siyah, cengari yeşil, kınalı sarı, kahverengi, pembe, yeşil, lacivert, mavi, bordo, mor
Ürüne verilen genel ad: Namazla
Dokumada kullanılan desenleme tekniği: Zili ve cicim teknikli
Kullanılan motif isimleri: Küpe, eğri su, minare, çiçek, pıtrak, göz, çınar yaprakları
Kompozisyon özellikleri: Dikey eksende ½ simetrik kompozisyonla tasarlanan seccâdede boğumlu mihrap biçimi uygulanmıştır. Başlangıç ve bitişler yine küpe motifiyle bezenirken, eğri su dokumayı çerçeve içine alınmıştır. Mihrap kemeri boğum noktasına kadar basamaklar şeklinde daralmış ve boğum noktasından itibaren de yine basamaklar şeklinde genişlemiştir. Konturlarında kullanılan çıngıllı çiçek motifleri zemin boşluklarını doldurur niteliktedir. Mihrap nişinin iç kısmında nazarlardan korunma ve bereket anlamlarında değerlendirilen iki adet pıtrak motifi seccâdenin ana temasını vurgulamıştır. Ayrıca, iki rengin karşılıklı kullanımından meydana gelen dört adet çınar yaprağıyla göz motiflerinin serbest dağılımı zemin boşluklarını doldurmak için kullanılmıştır. Mihrap nişinin dış boşluklarında karşılıklı simetrik biçimde yerleştirilen ve iç dolgusunda göz motiflerinin uygulandığı iki adet minare figürü görülmektedir.



G. 25. Çul yaygı örneği (Emine Tonus, 2018)

Gözlemin yapıldığı yer: Gözne / Mersin
Ürünün sahibi: Mihri Akın (Merhume)
Ürünü dokuyan kişi: Bilinmiyor
Gözlemin yapıldığı tarih: 14.09.2018
Ürünün dokunduğu tarih: Bilinmiyor
Oluşturulan ürün-eşya: Çul yaygı
Ürünün boyutları: 170 x 270 cm
Kullanılan iplik türleri: Çözün- Argaç- Nakış: Yün
Kullanılan renkler: Siyah, çatkı sarısı, bordo, pembe, lacivert, mavi, kınalı sarı, beyaz,
Ürüne verilen genel ad: Çul yaygı
Dokumada kullanılan desenleme tekniği: Zili teknikli
Kullanılan motif isimleri: Gül, lale, yaprak, göz, altıgen, ala boncuk
Kompozisyon özellikleri: Sonsuzluk prensibine uygun tasarlanan ve bir adet geniş ayakla çerçeve içine alınan zemine girift şekilde yerleştirilen altıgenler dikkat çekmektedir. Altıgenler arasındaki çatkılar göz motifiyle doldurulmuş ve nazardan korunmak amaçlanmıştır. Lâle motifiyle bezeli olan altıgenler, iç dolgularında kullanılan renklerle verev bir görünüm almışlardır. Zemin ile ayak bölümü dikey eksende ala boncuk motifleriyle sınırları belirlenmiştir. Ayak, gül ve yaprak motiflerinin ötelemeli yerleşiminden meydana gelmiştir. Siyah düz dokuma ile başlanan çulun başlangıç ve bitişlerinde küpe motifleri kullanılmıştır. Kırmızı zemin üzerine beyaz rengin uygulandığı çengel motifli dar ayak, dokumayı çerçeve içine almıştır.

Sonuç

Geçmişi uzun yıllar öncesine dayanan ıstar dokumacılığı, günümüzde Mersin ili sınırları içerisinde yer alan Gözne Yaylası'nda devamlılığı sağlanamayan sanatlar arasındadır. Çul ismiyle de bilinen bu dokumalar, orta yaş insanların günlük kullanımlarında tercih ettikleri ürünlerdendir. Nesilden nesile el değiştiren bu ürünler, günümüzde çeyizlik eşyalar arasındaki yerini korumaktadır. Ancak yeni neslin dokumaya ilgi duymaması ve dokuyucu nüfusunun yaşlanması nedeniyle yeni üretimler yapılamamaktadır.

Yapılan araştırmada, çul yaygı, köşe çaputu, seccâde, heybe, un ve bulgur çuvalı şeklinde yirmi farklı ürün incelenmiştir. Cicim, zili ve düz dokuma tekniklerinin kullanıldığı bu dokumalar, satranç, köşşek tabanı, tabakalı zili, güllü, dilikli zili ve çıngıllı zili gibi yöresel isimleriyle bilinen motifler yanında pıtrak, eğri su, küpe, elibelinde, sığır sidiği, yıldız, bereket, ala boncuk, göz, elti eltiye küstü, çengel, gül ve lâle gibi tamamlayıcı motiflerle de bezenmiştir. Geçmişte doğal boyalı olan bu dokumalar, son yıllarda hazır boyalı yün, kıl, kıllama (yün ve pamuk karışımı), orlon ve tırlık (pamuk) ile yapılmıştır. Gözne dokumalarında beyaz, siyah, gri, mavi, kırmızı, yeşil, cevizi yeşil, cengari yeşil, sarı, kınalı sarı, turuncu, mor, pembe ve lacivert tercih edilen renklerdir. Ticari bir amaçtan çok, aile bireylerinin günlük hayatta kullanımı ve çeyizlik amacıyla dokunan bu ürünlerde motifler, basit sıralı, verev, aynı motifin almaşık dizilimi, eşkenar dörtgen bölümlemeli, yatay ve dikey kompozisyonlu olmak üzere beş farklı biçimde yapılmıştır.

Gözne, tarım ve hayvancılığa elverişli iklim ve bitki örtüsüyle dokumacılık açısından oldukça uygun bir yerdir. Ancak, modern hayatın cazibesi yöre insanlarını geleneksel değerlerden uzaklaştırmada başlıca etken sayılmakla birlikte, el dokumacılığının gelir getirici meslek görünümünden çıkması, pazarlama sorunu, yoğun emek, zaman ve sabır gerektirmesi bu ve benzeri sanatlara ilgiyi azaltmıştır.

Kültür varlıklarının korunması kapsamında, ata sanatı kabul edilen ıstar vb. dokumaların, kamu kurumları ya da özel sektörlerce desteklenmesi gerekmektedir. Bir kültürü yaşatma bilinciyle açılacak kurs ya da hobi merkezleriyle dokunmuş ürünlere sağlanacak pazar imkânı, yöre halkının bu sanatı yaşatmak istemesinde önemli rol oynayacağı düşünülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.
Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Deniz, Bekir. *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2000.

Develi, H. Şinasi. *Dünden Bugüne Mersin.* Mersin**:** Mersin Büyükşehir Belediye Yayınları, 2008.

Diler, Ahmet ve Marc-Antoine Gallice. *Kilimin Sembolleri*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti., 2018.

"Gözne harita KGM." Erişim 25.04.2019.

https://www.kgm.gov.tr/SiteCollectionImages/KGMimages/Haritalar/b5.jpg.

Kaynar, Hülya ve Emine Tonus. "Kangal Yöresine Ait Bir Grup Anadolu Halısının Teknik ve Desen Analizi." *Art-Sanat* 10 (Ocak 2018): 233. Erişim 29.12.2019. http://doi.org/10.26650/artsanat.2018.10.0009

"Namazlığı." *Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim 25.01.2020. https://sozluk.gov.tr

Türk El Dokuması Halılar. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Döner Sermaye İşletmesi Merkez Müdürlüğü Yayını, t.y.

Kaynak kişiler

Ayşe Hanım (1946) Ev Hanımı

Ayşe Aksoy (1965) Ev Hanımı

Meryem Tömen (1965) Ev Hanımı

Nevin Şahin (1966) Ev Hanımı

Şirin Taşkın (1943) Ev Hanımı

Vehibe Şahin (1945) Ev Hanımı

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Art-Sanat

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Art-Sanat, 13(2020): 417–441

DOI: 10.26650/artsanat.2020.13.0017
http://dergipark.gov.tr/iuarts

Submitted: 11.05.2019
Revision requested: 08.11.2019
Last revision received: 29.11.2019
Accepted: 21.01.2020

Traditional Objects That Source to Contemporary Turkish Ceramic Art*

Çağdaş Türk Seramik Sanatına Kaynaklık Eden Geleneksel Nesneler

Seyhan Yılmaz**

Abstract

There are many functional objects that make our lives easier in daily life. Humans adapt the objectsto use according to their own culture of life. However, there are also objects that do not change in terms of usage and form in the world order. Here, the universal feature of an object becomes prominent. Some objects vary from country to country and even region to region. This can be explained by the influence of tradition on the use of the object.

In this article, some examples of contemporary ceramic artworks are examined, which are inspired by recent traditional objects based on Turkish culture. Ways of handling objects that inspire these ceramic artworks in question and the change and visuality of the new meanings they brought to ceramics are discussed.

Two conclusions have been reached in the research. The first of these is the fact that the artistic forms created by some artists are in the form of a similar reflection of the traditional object, and the other is that the artists make changes in form and color in their artworks. On the other hand, it can also be said that the artworks are transformed into a metaphor by delving deeper into the object's production purpose, with its features emulating the content into the past. As a result it can be said that artists are inspired by these objects in the light of the changing and renewed tradition that is developing from past to present and will continue to receive this inspiration. In addition, it is clear that these artists fulfill an important mission in conveying tradition to future generations.

Keywords
Object, Traditional object, Contemporary, Contemporary ceramics, Ceramic art

Öz

Günlük yaşantıda hayatımızı kolaylaştıran birçok fonksiyonel nesne bulunmaktadır. İnsanoğlu kullanacağı nesneyi kendi yaşam kültürüne göre uyarlamaktadır. Ancak dünya ölçeğinde hem kullanım hem de biçim açısından değişiklik göstermeyen nesneler de vardır. Burada nesnenin evrensel özelliği öne çıkmaktadır. Bazı nesneler ise ülkeden ülkeye, yöreden yöreye değişiklik göstermektedir. Bu durum nesnenin kullanımında geleneğin etkisiyle açıklanabilir.

Bu makalede, Türk kültürüne dayalı yakın dönem geleneksel nesnelerden ilham alınarak oluşturulan çağdaş seramik eserlerden örnekler incelenmiştir. Söz konusu seramik eserlere ilham kaynağı olan nesnelerin ele alınış biçimleriyle seramiğe kattığı yeni anlamlarla birlikte ortaya çıkan değişim ve görsellik tartışılmıştır.

Araştırmada iki sonuca ulaşılmıştır. Bunlardan ilki, bazı sanatçıların oluşturdukları sanatsal formların geleneksel nesnenin birebir yansıması şeklinde olduğu diğeriyse sanatçıların eserlerinde biçim ve renk unsurlarında değişiklik yaptıkları

* It was presented as an oral presentation at the IX. Ceramic Congress with International Participation in 26-28 November 2015. It didn't publish.

* **Correspondence to:** Seyhan Yılmaz (Assoc. Prof. Dr.), Kastamonu University, Faculty of Fine Arts and Design, Ceramic and Glass Department, Kastamonu, Turkey. E-mail: syilmaz@kastamonu.edu.tr ORCID: 0000-0001-9425-173X

To cite this article: Yilmaz, Seyhan. "Traditional Objects That Source to Contemporary Turkish Ceramic Art." *Art-Sanat, 13* (2020): 417–441. https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0017

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

yönündedir. Aynı zamanda eserlerin nesnenin üretim amacının derinliklerine inilerek içerik olarak geçmişe öykünen özellikleriyle bir metafora dönüştürüldüğü de söylenebilir. Sonuç olarak sanatçıların geçmişten günümüze gelişerek değişen ve yenilenen geleneğin ışığında bu tür nesnelerden ilham aldıkları ve almaya devam edecekleri, bununla beraber geleneğin gelecek nesillere aktarılması noktasında önemli bir misyonu yerine getirdikleri düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler
Nesne, Geleneksel nesne, Çağdaş, Çağdaş seramik, Seramik sanatı

Genişletilmiş Özet

Seramik sanatının tarihsel süreçteki gelişimi incelendiğinde başlangıçta işleve yönelik olduğu görülmektedir. Günümüzün çağdaş seramik eserlerinin çoğunun geçmişin kültürel referanslarından beslendiği dikkat çekmektedir. Bu durum seramik sanatının geleneksel temelinin güçlü yapısından kaynaklanmaktadır.

Bu çalışma, Türk kültüründe yeri olan geleneksel nesnelerin çağdaş seramik sanatındaki yansımaları incelenerek gerçekleştirilmiştir. Araştırma kapsamı, geleneksel nesnelerden yola çıkarak eser oluşturan ulusal sanatçıların çalışmalarıyla sınırlandırılmıştır.

Nesne, "Belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje" olarak tanımlanmaktadır. Doğada sonsuz sayıda nesne bulunur ve kullanım alanlarına, durumlarına ve malzemesine göre kendi içlerinde sınıflandırılabilir. Örnek olarak, özelliklerine göre yapay nesneler, doğal nesneler; üstlendikleri görevlere göre gündelik nesneler, geleneksel nesneler şeklinde bir sınıflama yapılabilir. Ekici'ye göre, gelenek terimi çok yönlü olup halk bilimi anlamında "Eskiden beri devam edip gelen, gayri resmi yol ve yöntemlerle kazanılan ve kuşaktan kuşağa aktarılan, değişmeye ve gelişmeye izin veren bilgi, hareket ve materyal ürünleri üretme ve kullanma tarzı" şeklinde tanımlanmaktadır. Buradan hareketle tanımda geçen özellikleri taşıyan nesneye "Geleneksel Nesne" denmektedir. Geleneksel nesnelerin üretim şekilleri nesneyi tüketme hızına ve kullanım biçimlerine bağlı olarak endüstri, geleneksel sanatlar, el sanatları ya da zanaat gibi meslek alanlarında sürdürülür.

Türk seramik sanatının köklü bir geçmişi ve geleneği vardır. Bu gelenek Anadolu'da Neolitik Çağ'dan başlamak üzere günümüze kadar kesintisiz devam etmiştir. Çağdaş seramik sanatının temellerinin atılmasında ilk kuşak seramik sanatçılarının önemli bir rolü vardır. Bu sanatçıların çoğu Anadolu Uygarlıklarının zengin kültürel mirasından ilham almışlardır.

İlk seramik kap kacaklar günümüzde geleneksel biçim ve kullanımıyla varlığını hâlâ sürdürmektedir. Seramik sanatçılarının çağdaş çanak yorumlarında, geleneksel nesneler farklı form ve biçimlerle karşımıza çıktığı görülmektedir. Birçok seramik sanatçısı çanak formu biçiminde eserler ortaya koymuştur. Ufuk Tolga Savaş çalış-

malarında geleneksel çanak formunu, kapalı mekânlar, sınırlandırılmış boşluklar, tıpkı bir ev ve bireysel iç dünyanın yansımaları olarak yorumlamış, biçimlendirdiği söz konusu formları aracılığıyla içinde yaşadığımız sınırlı boşlukları ve hatta içimizdeki sınırlandırılmış boşlukları sorgulamıştır. Sanatçı Safiye Başar, geleneksel bohçalardan referans alarak kendi çeyiz bohçalarını yapmıştır. Sanatçı, porselen çeyiz bohçalarıyla kadının toplum içindeki konumunu, kadına özgü üretim geleneğini çeyiz olgusu üzerinden sorgulamaktadır. Sanatçı, kâğıt katkılı porselen bohça ve dantellerinde kadının gizli kalmış arzularını ve benliğini görünür kılmaya çalışmakta, pamuklu bohçalara ve dantellere porselen ile yeniden hayat vermektedir. Sanatçı Mehmet Tüzüm Kızılcan'ın çalışmaları geçmişe öykünen yapıtlardır. Yaptığı eserler arasında mezar taşları, kapı kilitleri ve sırmalı peşkirlerin yorumları oldukça ilginçtir. *Hamam Tası* adlı sergisinde sanatçı hamam kültürünü ele almıştır. Hadiye Güvenateş Kılıç, eserlerinde hamam tası, sabunluk ve takunya gibi ürünleri yorumlamıştır. "Takunya" adlı eserinde, geleneksel Kütahya çinilerindeki motifleri kullanmıştır. Sanatçının eserleri, günümüzde değişim hâlinde olan hamam kültürünün içinde barındırdığı değerlerin genç nesillere aktarılması ve yaşatılması adına önem taşımaktadır. Sanatçı Zehra Çobanlı, pek çok eserinde geleneksel ögelere yer vermiştir. Sanatçının makaleye kaynaklık eden eseri, özellikle eski dönemlerde Anadolu köylerinde kadınların yaygın olarak giydiği lastik ayakkabılardır. Çobanlı, toplumsal yaşamda kadının değerini, *Kara Günlerden Aydınlığa Geçmişimizi Unutmayalım* isimli düzenlemesinde saklı mesajlarla vermektedir. Sanatçı Ayşegül Türedi Özen, eserlerini özellikle Anadolu topraklarında yaşamış kültürlerden etkilenerek oluşturduğunu ve geleneksel ögelere yer verdiğini dile getirmektedir. Özen'in üzerlikten yola çıkarak oluşturduğu nazarlık formları geleneksel ürünün biçimsel özelliklerini yansıtmaktadır. Aydan Birdevrim, geleneksel Anadolu kapı tokmaklarını yorumlayarak eserler ortaya koymuştur. Birdevrim, Anadolu kültüründe kapı tokmaklarının önemli bir yeri olduğunu, ailenin sosyal ve kültürel kimliğini belirlediğini dile getirmektedir. Sanatçı "Safranbolu'da Aşk" isimli kapı tokmağı formunda oluşturduğu eserinde kuş figürleri kullanmış bunların sevgiyi, insanlar arasındaki dostluğu ve özgürlüğü simgelediğini ifade etmiştir. Betül Demir Karakaya, kültürel nesnelerden olan çanları farklı bir şekilde yorumlamıştır. Sanatçı, çanlara yüklediği derin anlamla birlikte çanlarına algısal anlamda sesi devreye sokarak işitsel bir ifade de oluşturmuştur. Karakaya'nın çanları gerek akustik gerekse estetik değeri ön planda olup, izleyicide dokunaklı ve görkemli etkiler bırakmaktadır. Bir diğer örnek, sanatçı Mustafa Tunçalp'in gerçekleştirdiği "Mekik" *i*simli çalışmasıdır. Mekik, Türk kültürü ve geleneğinde dantel veya oya yapmak için kullanılan bir araçtır. Sanatçı, söz konusu eseriyle Anadolu'da eskiden beri kadınların yaygın bir şekilde ördüğü oya ve dantellere atıfta bulunmaktadır. Formun yerleştirildiği demir ayaklar ve kaidesiyle birlikte mekik nesnesi âdeta anıtlaştırılmıştır. Sanatçı Mutlu Başkaya, merdane lavabo ve çay süzgeçleri gibi geleneksel ve gündelik yaşama ilişkin pek çok gereci eserlerinde metafora dönüştürmektedir. "Akıl Süzgeci" isimli çalışmasında Türk kültüründe hâlen

kullanılmakta olan çay süzgeçlerini ele almış, ilgili nesneye yüklediği ironik anlam üzerinden eleştirel bir tavır sergilemiştir. Sanatçı Ezgi Hakan Verdu Martinez, Türk geleneğinde yer alan karakteristik yastıkları ele almaktadır. Sanatçı, yumuşak ve sıcak hisler uyandıran yastık formunu, sert ve soğuk bir malzeme üzerinden göstererek bu iki malzemenin karşıtlığına dikkat çekmektedir. Yastık formunun yaşamdan izler taşıması ve farklı hikâyeleri barındırması yönüyle sanatçının esere metaforik bir anlam yüklediği söylenebilir. Burçak Bingöl eserlerini, yabancılaşma, kimlik ve gelenek kavramları bağlamında bugünün imge ve biçimleri üzerinden seri üretim/tekrar etme pratiğiyle yeniden üretmektedir. Eserleri, soyutlama ve temsil etme, Doğu ve Batı geleneklerini hem kucaklayan hem de göz ardı eden reddetme ve koruma duyguları arasında asılı kalan psikolojik manzaralardır. Bingöl'ün makaleye konu olan eserinde zengin çiçek dokusu arasına yerleştirilen geleneksel Osmanlı seramik formları zaman ve mekânla birlikte hem gizlenir hem de belirir. Sanatçı, söz konusu dönemin geleneksel mirasının yok olup olmadığı konusunda izleyiciyi sorgulamaya teşvik etmektedir. *Geçici Geçirgen* olarak yaptığı tanımlamayla kompozisyonun yarattığı algıyı kuvvetlendirmektedir.

Sonuç olarak sanatçıların nesneleri gerek form gerekse içerik bağlamında çeşitli şekillerde yorumladıkları görülmüştür. Kimi sanatçılar eserin çağdaş yorumunda nesneye biçimsel farklılık getirmezken, bazı sanatçılar biçimde de değişikliğe gitmiştir. Ayrıca eserlerin nesnenin üretim amacının derinliklerine inilerek içerik olarak geçmişe öykünen özellikleriyle bir metafora dönüştürüldüğü söylenebilir. Geleneksel nesnelerin seramik esere dönüşümü noktasında sanatçının izleyenlere geleneksel nesneyi hatırlattığı, geçmişe özlem duygusu yarattığı ve kaybolan değerlerin korunması yönünde algı oluşturduğu söylenebilir. Sanatçılar, eserleriyle kültür ürünü olan sıradan bir nesneyi çağdaş sanat eserine dönüştürerek yeni bir sanatsal kültür unsuruna ve ortamına taşıdıkları söylenebilir. Sanatçıların geçmişten günümüze gelişerek değişen ve yenilenen geleneğin ışığında bu tür nesnelerden ilham aldıkları ve almaya devam edecekleri, bununla beraber geleneğin gelecek nesillere aktarılması noktasında önemli bir misyonu yerine getirdikleri düşünülmektedir.

Introduction

When examining the historical development of ceramic art, it is clear that the development of such art is function oriented. While the objects produced are intended for use, people also tend to decorate them by creating differences in form to make them appear more beautiful. In the regions where ceramic production is widespread, it is seen that a tradition specific to that region has been formed depending on the material, technique and form, as well as color and pattern, and that this tradition continues to be transfered from generation to generation with new insights by adapting to the needs of the age. When examining today's contemporary ceramic artworks, it is evident that many are fed by the cultural references of the past. This is because the traditional base of ceramic art is strong.

As production forms and methods develop with the advancement in technology, adherence to the traditional contributes to the survival of that tradition. Culture-specific lifestyles and objects are traditional as long as they remain untouched. Keeping tradition alive requires preserving it and it also requires renewal according to conditions of the era in which it is located.

This study was carried out by examining the reflections in contemporary ceramic art of traditional objects which have a place in Turkish culture. The extent of the research is limited to the artworks of national artists, whose present works are based on traditional objects. We discuss how artists come to life in their works by viewing the objects' value in Turkish culture and life. The research shows that some of the traditional objects in the sample face extinction with advancing in technology, so the next generation will not be aware of the objects in question. While the works of the artists were discussed in terms of the source of the article for future generations, photographs of traditional objects such as dowry bundles, shoes, bath bowls, amulets, door knockers, and shuttles were also included.

Traditional Objects

The term 'object' is a very broad concept with many definitions. In its simplest definition, an object is defined as "any kind of inanimate being, thing, object with a certain weight and volume and color."[1] There is an infinite number of objects in nature, and they can be classified within themselves according to their usage, status and material. With a few examples regarding usage, status and material; artificial and natural objects according to their characteristics, daily and traditional objects according to their tasks or functions can be counted.

1 *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu, accessed 08.09.2015. http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.55f5d198350428.37914020).

In the *Larousse dictionary*, the word "traditional" is expressed as 'based on tradition, and "repeated at certain intervals, having acquired characteristic of tradition."[2] "Traditionalism' is defined as 'state of being traditional"[3] in the *Turkish Dictionary*. Also in same dictionary, the term "traditional" is defined as "cultural remains, habits, knowledge-customs and behaviors that are kept respectable and passed on from generation to generation due to their former existence in a society."[4]

According to Metin Ekici, the term "tradition" is multifaceted, and he defines it in the sense of folklore as "a way to produce and use all kinds of information, movement and material products that allow individual creativity, change and development to a certain extent in each generation according to the needs of the age, and transferred from generation to generation by being gained with informal ways and methods, and lasts over years."[5] From here, an object carrying these properties mentioned in the definition is called a *traditional object*. The production of traditional objects is carried out in industrial product, traditional arts, crafts or arts depending on the way it is used, and the speed at which the object is consumed. Because these areas are specific, they play an important role in maintaining tradition and producing traditional objects. The most important factor that plays a role in acquiring the traditional nature of these objects is that they are part of a culture and can be passed on from generation to generation.

Atalayer states that everything from a sociological point of view is positively, negatively and artificially separated. By "positive" we mean traditions that maintain both economic and sociological asset values in spite of all developments. Negative traditions are those that lose their economic reality and their social necessity. Moreover, artificial traditions are fueled both politically and ideologically.[6] Atalayer stated that in order for a tradition in society to sustain its existence positively, it must have the following characteristics:

a) Carrying past times both as energy and structure,
b) To be able to sustain as a production or product by remaining faithful to the past,
c) Aging of technical and technology in terms of productive forces (material, equipment, arm work etc.),
d) Having taken part in the dominant production form and gained sovereignty in the past,
e) Loss of function in terms of production relations (failure of local and closed economy-market relations),

2 *Dictionnaire Larousse: Ansiklopedik Sözlük*, Milliyet Gazetecilik, Vol 3, (1994), 91.

3 *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu, accessed 08.09.2015. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts

4 *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu, accessed 08.09.2015. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.55fc3f5f90cb20.81990831

5 Metin Ekici, "Geleneksel Kültürü Güncellemek Üzerine Bir Değerlendirme," *Milli Folklor* 80, (2008), 34.

6 Faruk Atalayer, "Geleneksellik, Bir El Yazması ve İdeoloji," *Anadolu Sanat* 6, (1997), 14.

f) To carry values such as documentary, introductory, touristic, historical, sociological connection as a secondary function. [7]

Traditional objects vary from country to country, from culture to culture. For example, weaving products such as carpets and rugs exist in every civilization, but there are differences between them such as color, pattern, and design. In addition, this difference varies from city to city.

Traditional Objects that are the Source of Contemporary Turkish Ceramic Art

Turkish ceramic art has a long-established history and tradition. This tradition has continued uninterruptedly from the Neolithic Age in Anatolia until today. Today, the contemporary aspect of ceramic art, which preserves its traditional heritage, is strengthening day by day. The artists' source of inspiration is one of the most important factors affecting this process. Many artists produce their works which are inspired by the environment and the past. In her thesis on proficiency in art entitled "Reflection To Contemporary Expressions Of Cultural Richness Of Turkish Ceramic Artist In Reaching From Tradition To Universal", Reyhan Gürses states that the first generation ceramic artists had an important role in laying the foundations of contemporary ceramic art. She states that especially Hakkı Izzet, Ismail Hakkı Oygar, Vedat Ar, Sadi Diren, Ayfer Karamani, Erdinç Bakla, Jale Yilmabaşar and Nasip Iyem were inspired by both traditionally sourced products and the rich cultural heritage of Anatolian Civilizations, while other artists produced traditionally sourced works in certain periods.[8]

The first potteries still exist today with their traditional form and usage. It can be seen that ceramic artists have come up with different forms in contemporary pot expositions.

Many ceramic artists produce artworks in the form of pots. Ufuk Tolga Savaş explains the theme of his works which he has shaped differently by exposing the traditional pot form in his works as follows: "Closed spaces and restricted spaces come across in the form of reflections of an individual inner world and a house. Bird figures on some pot forms also symbolize a hopeful wait. In some pots, the form turns into a house with a broom on its door"[9] **(F. 1).** Through these forms in question, Savaş questions the limited gaps we live in and even the restricted gaps within us.

7 Atalayer, "Geleneksellik, Bir El Yazması ve İdeoloji," 18.

8 Gül Erbay Aslıtürk, *20. Yüzyılda Türk Seramik Sanatı* (Ankara: Gece kitaplığı, 2014), 121.

9 "Ufuk Tolga Savaş Seramik Sergisi" İzlediklerimiz, *Seramik Türkiye Dergisi* 24 (2008), 64. Accessed 11.09.2015 https://serfed.com/upload/merged_5.pdf



F. 1. Ufuk Tolga Savaş, "Evening on the Doorstep" 1020 °C,
R: 10 cm. h: 10 cm. Terracotta, Wheel throwing, 2007 (Artist's own collection)

Even if the origin of the object or event is ordinary for the artist, it may have left deep traces in the artist's memories and feelings, and aroused various emotions. Having an in-depth state of emotion sets the ground for the creation of the work. Objects find value in parallel with the level of appreciation and need of the society in which they reside.

Artist Safiye Başar made her own dowry bundles with reference to traditional bundles. A dowry bundle is a piece of cloth that newly married girls put into the products they will use after marriage **(F. 2).**



F. 2. Traditional Turkish a Dowry Bundle
(https://dunyaevirenkleri.blogspot.com.tr/2015/10/soznisan-bohcas-susleme.html)

The artist questions the woman's position in society and the tradition of women's production through the phenomenon of dowry with the porcelain dowry bundles that are placed in various exhibitions. Dowry and dowry bundles, into which hopes for

the future are woven gracefully, are dealt with in a metaphorical approach in Basar's porcelain sculptures and video works. The tradition of dowry which is unique to the geography in which we live refers to the concept of family which is one of the cornerstones of society. The artist tries to make a woman's inner self and hidden desires visible in her paper-added porcelain bundle and laces.[10] She gives life with porcelain to the cotton bundles and laces which she removed from her chest **(F. 3).**



F. 3. Safiye Başar "Hope" (Artist's own collection)

With her video performance called "Silent Scream" which she performed by breaking her own porcelain bundles, Başar expressed her rebellion against the struggle for women's existence and all the pressures that gender-based roles create on women. In "Silent Scream", a woman who smashes the porcelain bundle appears. The fragmentation of the porcelain can be perceived at first as a negation. However, fragmentation is not an extinction, but a beginning. It is the rebellion of women against all social and cultural impositions.[11] In the transformation into a work of art of the traditional object in question, which is a part of culture, the artist has confronted the viewer with an aesthetic experience **(F. 4).** In fact, some cultural products facing extinction, once transformed into works of art, ensure the continuity of the culture. Aral's words on culture and art clarify this statement: "The work of art can become a product of culture when it is only externalized, considered on and talked about, and therefore shared. Culture is extroverted."[12] From this sentence, it is clear that a product of culture is transformed into an artistic work of culture through an artistic work.

10 "Safiye Başar," accessed 27.11.2019. http://safiyebasar.blogspot.com.tr/

11 Elif Ağatekin, "Türkiye'de Kadın Gözüyle Kadın Olmak Sorunsalı ve Çağdaş Türk Seramik Sanatından İzlenimler," *Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi* 15 (2016), 87.

12 İnci Aral, "Kurtarılmış Bölge: Sanat," *4. Ulusal Sanat Sempozyumu, Kültürün Gelişiminde Sanatın Öncülüğü Bildiri Kitabı* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1994), 10.



F. 4. Safiye Başar, "Silent Scream" (Artist's own collection)

The forms of culture are mentioned in the "Culture and Cultural Works" section of Milay Köktürk's PhD thesis named "The Symbol and Symbolic Forms in Ernst Cassirer". In this respect, the writer states that the forms of culture are perceptible, but that their perception is different from the perception of an object, and that a cultural/symbolic sensory thing is the carrier of pure intellectual meaning in the face of the object carrying its own physical existence completely in itself. He adds that the existence of these cultural forms depends on the intellectual energies that make them up.[13] From here, two emotional results can be observed in Basar's work. The first is the traditional object and the emotional energy of the women who reveal it, and the second is Basar's own emotional energy which she reveals when creating her work. Considering two objects, one of which is artistic and the other traditional, it can be said that Başar refers to emotional energy through cultural objects in her work.

The works of artist Mehmet Tüzüm Kızılcan are works emulating the past. Among his works, epitaphs on tombstones, door locks and glazed peshkirs are quite interesting. In his exhibition "The Bath Bowl", the artist discusses Turkish bath culture. The bath bowl is a round-shaped water pouring tool in swage technic made of raw materials such as silver, copper, and brass[14] (F.5).



F. 5. Traditional Turkish Bath Bowl
(https://www.zdergisi.istanbul/makale/anadolu-hamam-taslarinin-seruveni-132#images-3)

13 Milay Köktürk, "Ernst Cassirer'de Sembol ve Sembolik Formlar," (PhD Thesis, Atatürk University, 2001), 279.

14 "Hamam Kültürü," accessed 27.11.2019. http://bursaolgunlasma.meb.k12.tr/meb_iys_dosyalar/16/15/966823/dosyalar/2016_10/05032439_hamamkltr2.pdf

In **F. 6** Artist Kızılcan comments on the bath bowls made by the copper craftsmen. In the interior of the work, the pattern he creates with gold gilding is reminiscent of the tombac technique. "Tombac" is a gold-plated technique made on silver and copper products. This technique, which was used for decoration purposes by the Kazakhs, Kyrgyz and Turkmens and known as "Golden licking" among the Oghuz, was widely produced by the Ottomans under the name "Tombac". Kızılcan is trying to raise awareness by combining this technique which is about to be forgotten today with traditional Turkish bath bowls.[15]



F. 6. Mehmet Tüzüm Kızılcan, "Hamam bowl", R: 34 cm. H: 12 cm. Porcelain, lathe, 2012
(F. M. Gökbel, "Hamam Kültürü ve Seramik Yansımaları", 2019, 64)

Another artist who produced ceramic works related to Hamam culture is Hadiye Güvenateş Kılıç. Kılıç was influenced by products such as bath bowls, soap dishes, mirrors and clogs used in baths and covered in ceramic artworks. Clogs are a type of slippers made of wood, usually worn in wet-soled places such as baths, lower than a high-soled but similar slipper[16] (F. 7).



F. 7. Clog
(https://www.lafsozluk.com/2017/11/takunya-nedir-ne-demektir-anlami.html)

15 F. Müjde Gökbel, "Hamam Kültürü ve Seramik Yansımaları," *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 43, (2019), 63.

16 https://www.lafsozluk.com/2017/11/takunya-nedir-ne-demektir-anlami.html, accessed 15.11.2019.

The artist states that there were no bathrooms in the houses in the old times and said that bath culture was of great importance to her, her family and her surroundings. The works of the artist, which bring together her childhood years and cultural values with her ceramic works, have a rich style of decoration. In her work seen in F.8, she uses motifs in traditional Kütahya tiles. In her works, pieces such as weaving, leather and metal from goat hair are used as complementary elements. The works of the artist are important for the transfer of the values of the Turkish bath culture, which is in a changing state today, to the younger generations and to keep them alive.[17]



F. 8. Hadiye Güvenateş Kılıç, "Clog", 10 x 22 x 7 cm. Slip Casting, Underglaze, 2012
(F. M. Gökbel, Hamam Kültürü ve Seramik Yansımaları, 2019, 64)

The artist Zehra Çobanli has named her works using hidden messages by incorporating traditional elements in many of her works. The artist's work, which is quoted in this article, is of rubber shoes commonly worn by women in Anatolian villages, especially in ancient times (F. 9).

Çobanlı's works were exhibited in an exhibition opened in Eskişehir on 8 March International Women's day. Apart from general aims, such as attracting the attention of local women to art, making discourses on "women's" problems with ceramic language, and popularizing ceramic art to all segments of society, the artist's pieces of work drew attention to different problems, abilities and characteristics of women.[18]

17 Firdevs Müjde Gökbel, "Hamam Kültürü ve Seramik Yansımaları," *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 43 (2019), 64.

18 "Zehra Çobanlı," http://www.zehracobanli.com/zehra-cobanli-kadin-hakkinda-on-women.html, accessed 05.09.2015.



F. 9. Tratidional Turkish Rubber Shoes
(https://tahiromer.wordpress.com/2016/03/04/kose-yazisikara-lastik/)

Çobanlı, while expressing the value of women in social life at every opportunity, argues for the need to be strong in the face of the difficulties women face in social life. In her work titled "Let's not forget our past from the Black Days to the light", she describes bare-foot, nylon sandals and the post-changing situational transition.[19] These forms are shoes made of simple material, especially worn by poor Anatolian people due to their poverty and material need (F. 10).



F. 10. Zehra Cobanli, "Let's Not Forget the Transition from Dark Days to Brightness" Arrangement detail, 2005 (Artist's own collection)

The following words by Özsezgin about the work of art support the above thought. "Art does not reflect the ordinary reality grasped by the naked eye, it transforms that

19 Hülya Gezer, "Prof. Zehra Çobanlı'nın Çağdaş Türk Seramik Sanatındaki Yeri" (Master Thesis, Erciyes University, 2009), 106.

reality and tries to find the visual equivalent of that reality." This response includes endless possibilities. The original and transformational nature of the solution corresponds to many of value indicators of the environment and the period in which the work emerges, however it is not limited to these values that it corresponds to, but also tries to exceed it. The originality and privilege of the work of art is directly related to this transcendent power.[20] Based on these words, it is seen that the work revealed by the artist surpassed itself while representing one of the value indicators of the environment and period in which the work emerged.

Artist Ayşegül Türedi Özen states that she created her works especially by being influenced by the cultures in Anatolian lands and giving place to traditional elements.[21] Özen expresses her sorrow for the easy consumption and disappearance of traditional objects today with the following words: "Our values, which we consume very quickly, which we sometimes throw away by using as abstract and sometimes as concrete, show that we are in a mental disorder. This turmoil also contains hopes, expectations, stresses, happiness, loves, thrills and criticisms. In short, this chaos of life is the main source of inspiration for art." She expresses her regret at the fact that traditional objects are easily consumed and lost today with her own words as follows: "In this ongoing adventure of life, the sources of inspiration that have changed and diversified over the years are a whole of values that artists cannot give up."[22]

The artist Özen, made ceramic amulets inspired by harmal seeds. Harmala dates back to the Shaman culture of Central Asia in particular and is located in many cultures in Anatolia. Harmala known as a healing seed and evil eye grass is one of the remedies used by the public for the purification of evil spirits and protection against the evil eye. People think that they are protected from evil by carrying harmal seeds in their clothes or hanging the amulets which they prepare by lining their seeds on the ropes in a corner of their houses (F.11). In addition, this seed is burned by being fumigated in a bowl with a different form of application to protect from the evil eye.[23] The forms of amulet created by the artist Özen with white and red clay based on harmal seeds reflect the formal characteristics of the traditional product in question (F.12). The artist has many works such as forms which she created inspired by jewellery from traditional sources and exhibited on the walls, and bird houses she made from local pottery.

20 Kaya Özsezgin, "Sanat Yapıtını Algılama Pratiği Konusunda," *Anadolu Sanat* 2 (1994), 124.

21 Elif Eren, "Prof. Dr. Ayşegül Türedi Özen ile Seramik Sanatı Üzerine Söyleşi," *İdil Dergisi* 2 (2012), 183.

22 "Ayşegül Türedi Özenden Çeşitlemeler," *Seramik Türkiye Dergisi* (2016), accessed 08.09.2015. http://www.seramikturkiye.net/?p=2813

23 Rasim Soylu, "Yörük Kültüründe Üzerlik Otu Nazarlıklarının İncelenmesi," accessed 15.11.2019. https://www.academia.edu/35748758/Yörük_Kültüründe_Üzerlik_Otu_Nazarlıklarının_İncelenmesi



F. 11. Traditional Turkish Harmal Seeds
(http://iyilesmeakademisi.blogspot.com.tr/2017/07/uzerlik-ya-da-nazar-otu.html)



F. 12. Aysegül Türedi Özen, "Evil Eye" (Harmal Series)
Hand-shaped, 33 × 65 cm, unglazed, 1100°C, 2009 (Artist's own collection)

Aydan Birdevim's art is formed by creating traditional Anatolian door knockers. Birdevrim states that door knockers have an important place in Anatolian culture and determine the social and cultural identity of the family (F.13). Door knockers symbolize the social status of the family living inside, a rich home has a door knocker which is thick, heavy, decorated and of brass, while a poor home has a door knocker which is composed of thin iron and simple rings. Some say that there is a second door knocker under the main one on the doors, and these contain some messages. For example, if the incoming guest is male the sound of the big door knocker will come from the gate, and if the incoming guest is female the sound of the small door knocker will come from the gate.[24]

24 "Sanal Kültür-Kanal Kültür," accessed 08.09.2015.
http://kanalkultur.blogspot.com.tr/2013/10/aydan-birdevrim-anadolu-kap-tokmaklar.html



F. 13. Traditional Turkish Door knockers
(http://www.kentyasam.com/egin-evleri-ve-kapi-tokmaklari-yhbrdty-4185.html)

By addressing this theme, the artist states that we have lost many valuable sensitivities today. The simple-looking door knockers mounted on the steel doors of today are representative of the traditional examples of the past, but are poor in terms of visual beauty and also in terms of role they used to carry in the past. Existing door knockers are also a cultural object of antique value. From this point on Birdevrim made her ceramic door knockers. In her artworks seen at **F. 14**, it is pointed out that the wood on which the artist Birdevrim placed the ceramic piece was particularly preferred to be in the old condition. It is observed that the ceramic part was colored with an antique-looking glaze and oxides in accordance with the wooden part in which it was placed. The artist makes the following statements about her work; The door and some of the decorations on it reflect the pleasures and beliefs, as well as the social and economic situation of the house in which it is located. If a bird motif is used on the door knocker, it means that the house belongs to a Muslim family and that it can be entered freely and it also means that the owner has a relative abroad and is waiting for news. The bird figures here symbolizes love, bond and friendship between people, freedom and eternity.[25]

25 The sentences in this paragraph are based on the interview notes with the artist Aydan Birdevim held on 15.11.2019.



F. 14. Aydan Birdevrim, "Love in Safranbolu", Hand-shaped, 85 × 25 cm.1000 ºC
(Artist's own collection)

Betül Demir Karakaya's artwork involves the depiction of bells, which are cultural objects that we can see in almost any culture and she created bells in a different way and added acoustic characteristics to some of them. In most cultures it is seen that bells are stylistically similar to each other, and that they have different functions. For example, there are functional bells such as those in bell towers used with clocks, bells that inform the end of the lesson in schools, bells that inform the time and the time of worship, sheep bells, and bells that announce dinner time. Karakaya states that bells come across as a very familiar icon in their deep origin, aesthetic and cultural sense, and that the origin dates back to prehistoric times, and that they are a symbolized object found in all ages and civilizations. With the deep meaning that Karakaya loads on the bells, she has also transformed them into an aural expression by activating the sound in a perceptual sense to different forms of the bells she created.[26] Karakaya's bells have both acoustic and aesthetic value in the foreground and leave poignant and splendid effects on the audience. The visual in **F. 15** is an artwork by the artist

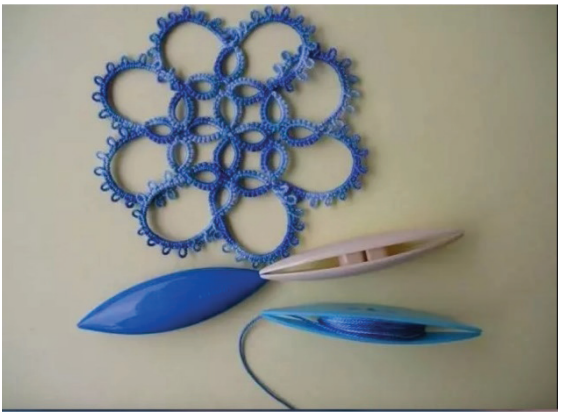
26 "Betül Demir Karakaya," http://www.betuldemirkarakaya.com/?page_id=116. accessed 08.09.2015.

based on sheep bells in Anatolia. In many of her works, the artist handles the bells in different forms. Some of the bells of Karakaya are in the foreground with their formal feature, while others are in the foreground with their formal and acoustic feature.



F. 15. Betül Demir Karakaya, "Set of bells", Raku, 50 × 50 × 12 cm. (http://www.betuldemirkarakaya.com/?page_id=116)

Another example is the artwork of the "Tatting Shuttle" performed by the artist Mustafa Tunçalp. A tatting shuttle is a tool used to make lace or embroidery in Turkish culture and tradition. It is named after the tools in which it was shaped and is made of bone, ivory, wood, silver and plastic. The shuttle is a knitting tool that is usually 2 cm wide, 4,5 cm long, and that wrapped a rope. Its joint point is around 5cm. in the middle[27] **(F. 16).**



F.16. Traditional Turkish Tatting Shuttle (https://www.scoop.it/topic/kolayyap?q=mekik+oyas%C4%B1)

27 Eylem Güzel, "Tunceli İli Oya Örnekleri," *Türk İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 5 (2015), 98.

Mustafa Tunaçalp's artworks bear the traces of Anatolian civilizations. The artist took inspiration from Ottoman and Seljuk tile motifs in many of his works. His work, which is the subject of this research, is called "Tatting Shuttle". With his work, the artist refers to the embroideries and laces that women have created in Anatolia for years. The shuttle object was almost memorialized together with its iron feet and pedestal on which the form was placed. It can be said that the work also evokes the Sun Disk of the Hittite civilization, and with this aspect it emphasizes the cultural richness of Anatolia **(F. 17).**



F. 17. Mustafa Tunçalp, "Tatting Shuttle" Luster Firing 1020 ºC, 65 x 45 x 10 cm.
(M. Tunçalp Sergi Kataloğu, 2011, p.53)

In her works of art, Mutlu Başkaya has transformed many tools related to traditional and daily life such as rollers, sinks and tea strainers into metaphors. In her artwork titled "Mind Strainer", she shows a critical attitude over the ironic meaning she has attached to the relevant object by applying tea strainers still in use in Turkish culture. In the works of the artist, tea strainers have lost their function and become a symbol of the concept they embody. These studies, which reflect the present day and emphasize human life that becomes distorted from day to day, are indeed prompting the viewer to think and pass through these filters. "...there are references to people who exist as copies of each other who cannot put their minds through a filter" [28] **(F. 18).** The artist, who applies different clay bodies and firing methods, often exhibits her artworks by hanging them on the wall.

28 Cemalettin Sevim and Gamze Boz, "Hazır Nesnelerin ve Teknolojinin Sanatta Kullanımı ve Seramik Sanatına Yansıması," *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* 1 (2011), 132.



F.18. Mutlu Başkaya "The Sieve of Thought", Egyptian Paste, 2000
(Artist's own collection)

Artist Ezgi Hakan Martinez's artwork, which is the subject of this article, takes the form of a pillow and in this sense her work is very up to date with both traditional and contemporary usage. The artist states that pillows take various forms in different cultures and that their history dates far back. She states that sleeping on a soft pillow and having a comfortable sleep are perceived as providers of rest in western society, while in the Far East it is believed to increase the vitality of the human body. In her research on pillows, she learned that in China, starting from the Tang Dynasty from the 7th century onwards, characteristically hard materials such as ceramics and wood were used in pillow production to preserve the body's vitality in Far Eastern culture.[29] As a ceramic artist, she was inspired by this knowledge.

Artist Verdu Martinez studies characteristic pillows of the Turkish tradition. Although the pillow form, which evokes soft and warm sensations, seems to be based on a hard and cold material, the artist's intention is to emphasize the warmth and softness exists in the ceramic material. The artist draws attention to the contrast of these two materials. Her works of art contains metaphorical meanings, such as the representation of only a contradiction through form, the impression that it is soft, that it contains different stories, that it bears traces from life in addition to its function.[30] With this work, Verdu Martinez can be said to refer both to the Turkish tradition and to the ceramic pillows produced in China in the past. When the works of the ceramic artist are examined, it is seen that they reflect exactly the object in question. At the same time, the artist emphasizes people's dreams and imaginations when they put their heads on the pillow.

29 "Ezgi Hakan Verdu Matinez," accessed 28.11.2019 https://ezgihakanvmartinez.com/works/pillows/my-philosophy/

30 "Ezgi Hakan Verdu Matinez," accessed 28.11.2019. https://ezgihakanvmartinez.files.wordpress.com/2013/07/1.jpg



F.19. Ezgi Hakan Verdu Martinez, "Dowry of Hatice Sultan", Stoneware, Casting, Arrangement, 4 x 35 x 50 cm 1200 C, 2007 (https://ezgihakanvmartinez.files.wordpress.com/2013/07/1.jpg)

Burçak Bingöl creates her works using various elements such as ceramics, drawings, videos, photographs. She reproduces issues of alienation, identity and tradition through the practice of mass production/repetition using today's images and forms. Her works are in the form of abstraction and representation. They are psychological landscapes suspended between rejection and protection, both embracing and ignoring Eastern and Western traditions. The artist, who approaches the idea of nature in both floral and cultural elements, states that everything has a limited life and gives prominence to the idea of temporality. In her work, traditional Ottoman ceramic forms placed among the rich floral texture are both hidden and visible with time and space. In her own words "Are they visible or invisible?" According to Bingöl, these elements are suspended somewhere between this finite process.[29] The traditional forms of a tear bottle, a jug, a covered jug, and a vase belonging to the Ottoman period are seen hanging on the wall, and in her arrangement she has put together plucked floral patterns used on wallpaper in the background to encourage the audience to think about whether the traditional heritage of the period in question has disappeared.[31] She describes her work as "Temporary Permeable", and in this way the perception created by the composition has been reinforced. As seen in the works of the artist, there is a harmonic order within itself. The interconnection of each element undoubtedly requires technical competence.

31 "Burçak Bingöl," accessed 20.11.2019. https://www.burcakbingol.com/works



F. 20. Burçak Bingöl, "Temporary Permeable", 2016, Site-specific Installation, Ceramics, Wallpaper, 290x180 cm. (Artist's own collection)



F. 21. Burçak Bingöl, "Temporary Permeable", Detail, (Artist's own collection)

Conclusion

It is important for the continuity of culture to keep traditional objects alive which were used in the past and are almost forgotten today, and to transfer them to future generations. Along with the returns of modern life, it is seen that renewed traditions and understanding of tradition cannot resist time, thus many traditions and traditional objects are disappearing.

This article was conducted by researching the artworks of artists inspired by traditional objects. The research was first started by reviewing the works of the first generation ceramic artists who have exhibited contemporary works in Turkey. In this research, it has been seen that many artists have been inspired by traditional generations, and the first generation ceramic artists were inspired mostly by Anatolian culture and civilizations besides leaning on different themes. The scope of the study was limited to the objects created by inspiration taken from recent traditional objects. When we look at the continuity of traditional objects such as pots, harmals, bath bowls, shuttles, pillows, rubber shoes, and clogs which are the source of the article, it is noteworthy that some of them continue to be used in some regions while others are decreasing in use. It is undoubtedly possible to reproduce the examples discussed in the research. It is seen that artists compose objects in various ways in terms of both form and content. While some artists do not bring formal differences to the object in the contemporary exposition of the artwork, some artists have also changed the form. It can be also said that the artworks are turned into a metaphor by delving deeper into the object's purpose of production, by emulating past-properties as content. It can be said that the artist reminds the audience of traditional objects, creates a sense of longing for the past and creates a perception for the protection of lost values.

As a result, it can be said that artists transform an ordinary object, which is a product of culture, into a contemporary artwork and carry it to a new artistic culture element and environment through their works. It is believed that the artists have been inspired by such objects in the light of the changing and renewed tradition from the past to the present, and will continue to receive this inspiration, and that they have fulfilled an important mission in terms of transferring traditions to future generations.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Grant Support: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

References/Kaynakça

Ağatekin, Elif. "Türkiye'de Kadın Gözüyle Kadın Olmak Sorunsalı ve Çağdaş Türk Seramik Sanatından İzlenimler." *Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi* 15, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları (2016): 77-90.

Aral, İnci. "Kurtarılmış Bölge: Sanat", *4. Ulusal Sanat Sempozyumu, Kültürün Gelişiminde Sanatın Öncülüğü Bildiri Kitabı***.** Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1994.

Aslitürk, Gül Erbay. *20. Yüzyılda Türk Seramik Sanatı*, Ankara: Gece Kitaplığı, 2014.

Atalayer, Faruk. "Geleneksellik, Bir El Yazması ve İdeoloji." *Anadolu Sanat* 6, (1997): 12-37.

"Ayşegül Türedi Özenden Çeşitlemeler." *Seramik Türkiye Dergisi* (2016), Accessed 08.09.2015. http://www.seramikturkiye.net/?p=2813

"Betül Demir Karakaya." Accessed 08.09.2015.

http://www.betuldemirkarakaya.com/?page_id=116

"Burçak Bingöl." Accessed 20.11.2019. https://www.burcakbingol.com/works

"Dünya Evi." Accessed 11.09.2019.

https://dunyaevirenkleri.blogspot.com.tr/2015/10/soznisan-bohcas-susleme.html

Eren, Elif. "Prof. Dr. Ayşegül Türedi Özen ile Seramik Sanatı Üzerine Söyleşi." *İdil Dergisi 2,* Vol 1 (2012): 178-188.

Ekici, Metin. "Geleneksel Kültürü Güncellemek Üzerine Bir Değerlendirme." *Milli Folklor* 80 (2008): 33-38.

"Ezgi Hakan Verdu Matinez." Accessed 28.11.2019.

https://ezgihakanvmartinez.com/works/pillows/my-philosophy/

"Ezgi Hakan Verdu Matinez." Accessed 28.11.2019.

https://ezgihakanvmartinez.files.wordpress.com/2013/07/1.jpg

Dictionnaire Larousse: Ansiklopedik Sözlük, Milliyet Gazetecilik, Vol 3 (1994): 91.

Gezer, Hülya. "Prof. Zehra Çobanlı'nın Çağdaş Türk Seramik Sanatındaki Yeri." Master Thesis, Erciyes University, 2009.

Güzel, Eylem. "Tunceli İli Oya Örnekleri." *Türk İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 5*,* Aralık (2015): 98.

Gökbel, Firdevs Müjde. "Hamam Kültürü ve Seramik Yansımaları." *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 43, (2019): 57-68.

"Hamam Kültürü." Accessed 27.11.2019.

http://bursaolgunlasma.meb.k12.tr/meb_iys_dosyalar/16/15/966823/dosyalar/2016_10/05032439_hamamkltr2.pdf

"İyileşme Akademisi." Accessed 28.11.2019.

http://iyilesmeakademisi.blogspot.com.tr/2017/07/uzerlik-ya-da-nazar-otu.html

"Kolay yap." Accessed 28.11.2015.

https://www.scoop.it/topic/kolayyap?q=mekik+oyas%C4%B1

Köktürk, Milay. "Ernst Cassirer'de Sembol ve Sembolik Formlar." PhD Thesis, Atatürk University, 2001.

"Köşe Yazısı: Kara Lastik." Accessed 17.11.2019.

https://tahiromer.wordpress.com/2016/03/04/kose-yazisikara-lastik/

https://www.lafsozluk.com/2017/11/takunya-nedir-ne-demektir-anlami.html.

Accessed 15.11.2019.

Özsezgin, Kaya. "Sanat Yapıtını Algılama Pratiği Konusunda." *Anadolu Sanat 2*, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları No: 7, (1994):121-125.

Perk, Haluk. "Anadolu Hamam Tasalarının Serüveni." Accessed 27.11.2019.

https://www.zdergisi.istanbul/makale/anadolu-hamam-taslarinin-seruveni-132#images-3

"Safiye Başar." Accessed 27.11.2019. http://safiyebasar.blogspot.com.tr/

"Sanal Kültür-Kanal Kültür." Accessed 28.11.2019.

http://kanalkultur.blogspot.com.tr/2013/10/aydan-birdevrim-anadolu-kap-tokmaklar.html

Sevim, Cemalettin and Gamze Boz. "Hazır Nesnelerin ve Teknolojinin Sanatta Kullanımı ve Seramik Sanatına Yansıması." *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi 1,* Vol 1 (Kasım 2011): 111-135.

Soylu, Rasim. "Yörük Kültüründe Üzerlik Otu Nazarlıklarının İncelenmesi." Accessed 15.11.2019. https://www.academia.edu/35748758/Yörük_Kültüründe_Üzerlik_Otu_Nazarlıklarının_İncelenmesi

Tunçalp, Mustafa. *Sergi Kataloğu*. Hacettepe Üniversitesi Ahmet Göğüş Sanat Galerisi, Ankara (2011).

Türkçe Sözlük. Türk Dil Kurumu, Accessed 08.09.2015. http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.55f5d198350428.37914020

Türkçe Sözlük. Türk Dil Kurumu, Accessed 08.09.2015. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts

Türkçe Sözlük. Türk Dil Kurumu, Accessed 08.09.2015. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.55fc3f5f90cb20.81990831

"Ufuk Tolga Savaş Seramik Sergisi" İzlediklerimiz, *Seramik Türkiye Dergisi* 24 (2008): 64. Accessed 11.09.2015. https://serfed.com/upload/merged_5.pdf

Yılmaz, Hediye Selda. "Eğin Evleri ve Kapı Tokmakları." Accessed 27.11.2019. http://www.kentyasam.com/egin-evleri-ve-kapi-tokmaklari-yhbrdty-4185.html

"Zehra Çobanlı." Accessed 08.09.2015.

http://www.zehracobanli.com/zehra-cobanli-kadin-hakkinda-on-women.html

AMAÇ VE KAPSAM

Art-Sanat Dergisi'nin amacı, Türk toplulukları ve Türk topluluklarıyla ilişkili diğer toplulukların sanatı, sanat tarihi ve arkeolojik verileri ve diğer sanat alanlarıyla ilgili bilimsel çalışmaları desteklemek, yayımlamak ve geliştirmektir.

Türk toplulukları ve Türk toplulukları ile ilişkili diğer topluluklar hakkındaki Arkeoloji, Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Koruma-Onarım ve Müzecilik alanlarındaki akademik araştırmalar ve yayınlar.

EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

Yayın Politikası

Dergiye yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin içeriği derginin amaç ve kapsamı ile uyumlu olmalıdır. Dergi, orijinal araştırma niteliğindeki yazıları yayınlamaya öncelik vermektedir.

Genel İlkeler

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir.

Ön değerlendirmeyi geçen yazılar iThenticate intihal tarama programından geçirilir. İntihal incelemesinden sonra, uygun makaleler Editör tarafından orijinaliteleri, metodolojileri, makalede ele alınan konunun önemi ve derginin kapsamına uygunluğu açısından değerlendirilir.

Bilimsel toplantılarda sunulan özet bildiriler, makalede belirtilmesi koşulu ile kaynak olarak kabul edilir. Editör, gönderilen makale biçimsel esaslara uygun ise, gelen yazıyı yurtiçinden ve /veya yurtdışından en az iki hakemin değerlendirmesine sunar, hakemler gerek gördüğü takdirde yazıda istenen değişiklikler yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yayınlanmasına onay verir.

Makale yayınlanmak üzere Dergiye gönderildikten sonra yazarlardan hiçbirinin ismi, tüm yazarların yazılı izni olmadan yazar listesinden silinemez ve yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.

Yayına kabul edilmeyen makale, resim ve fotoğraflar yazarlara geri gönderilmez. Yayınlanan yazı ve resimlerin tüm hakları Dergiye aittir.

Yazarların Sorumluluğu

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığı konusunda teminat sağlamalıdır. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telife bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda "yazar" yayınlanan bir araştırmanın kavramsallaştırılmasına ve dizaynına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde görev yapan birisi olarak görülür. Yazar olabilmenin diğer koşulları ise, makaledeki çalışmayı planlamak veya icra etmek ve / veya revize etmektir. Fon sağlanması, veri toplanması ya da araştırma grubunun genel süpervizyonu tek başına yazarlık hakkı kazandırmaz. Yazar olarak gösterilen tüm bireyler sayılan tüm ölçütleri karşılamalıdır ve yukarıdaki ölçütleri karşılayan her birey yazar olarak gösterilebilir. Yazarların isim sıralaması

ortak verilen bir karar olmalıdır. Tüm yazarlar yazar sıralamasını Telif Hakkı Anlaşması Formu'nda imzalı olarak belirtmek zorundadırlar.

Yazarlık için yeterli ölçütleri karşılamayan ancak çalışmaya katkısı olan tüm bireyler "teşekkür / bilgiler" kısmında sıralanmalıdır. Bunlara örnek olarak ise sadece teknik destek sağlayan, yazıma yardımcı olan ya da sadece genel bir destek sağlayan, finansal ve materyal desteği sunan kişiler verilebilir.

Bütün yazarlar, araştırmanın sonuçlarını ya da bilimsel değerlendirmeyi etkileyebilme potansiyeli olan finansal ilişkiler, çıkar çatışması ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

Hakem Süreci

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir. Gönderilen ve ön kontrolü geçen makaleler iThenticate yazılımı kullanılarak plagiarizm için taranır. Plagiarizm kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar.

Seçilen makaleler en az iki ulusal/uluslararası hakeme değerlendirmeye gönderilir; yayın kararı, hakemlerin talepleri doğrultusunda yazarların gerçekleştirdiği düzenlemelerin ve hakem sürecinin sonrasında baş editör tarafından verilir.

Hakemlerin değerlendirmeleri objektif olmalıdır. Hakem süreci sırasında hakemlerin aşağıdaki hususları dikkate alarak değerlendirmelerini yapmaları beklenir.

- Makale yeni ve önemli bir bilgi içeriyor mu?
- Öz, makalenin içeriğini net ve düzgün bir şekilde tanımlıyor mu?
- Yöntem bütünlüklü ve anlaşılır şekilde tanımlanmış mı?
- Yapılan yorum ve varılan sonuçlar bulgularla kanıtlanıyor mu?
- Alandaki diğer çalışmalara yeterli referans verilmiş mi?
- Dil kalitesi yeterli mi?

Hakemler, gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdırlar. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir.

AÇIK ERİŞİM İLKESİ

Art-Sanat Dergisi, tüm içeriği okura ya da okurun dahil olduğu kuruma ücretsiz olarak sunulur. Okurlar, ticari amaç haricinde, yayıncı ya da yazardan izin almadan dergi makalelerinin tam metnini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, arayabilir ve link sağlayabilir.

Art-Sanat Dergisi makaleleri açık erişimlidir ve Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.tr) olarak lisanslıdır.

ETİK

Yayın Etiği İlke ve Standartları

Art-Sanat Dergisi, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için adres: https:// publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practicescholarly-publishing Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığını beyan etmelidir. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telife bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir. Her bir makale editörlerden biri ve en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir.

Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

Araştırma Etiği

Art-Sanat Dergisi, araştırma etiğinde en yüksek standartları gözetir ve aşağıda tanımlanan uluslararası araştırma etiği ilkelerini benimser. Makalelerin etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. - Araştırmanın tasarlanması, tasarımın gözden geçirilmesi ve araştırmanın yürütülmesinde, bütünlük, kalite ve şeffaflık ilkeleri sağlanmalıdır. - Araştırma ekibi ve katılımcılar, araştırmanın amacı, yöntemleri ve öngörülen olası kullanımları; araştırmaya katılımın gerektirdikleri ve varsa riskleri hakkında tam olarak bilgilendirilmelidir. - Araştırma katılımcılarının sağladığı bilgilerin gizliliği ve yanıt verenlerin gizliliği sağlanmalıdır. - Araştırma katılımcıların özerkliğini ve saygınlığını koruyacak şekilde tasarlanmalıdır. - Araştırma katılımcıları gönüllü olarak araştırmada yer almalı, herhangi bir zorlama altında olmamalıdırlar. - Katılımcıların zarar görmesinden kaçınılmalıdır. Araştırma, katılımcıları riske sokmayacak şekilde planlanmalıdır. - Araştırma bağımsızlığıyla ilgili açık ve net olunmalı; çıkar çatışması varsa belirtilmelidir. - İnsan denekler ile yapılan deneysel çalışmalarda, araştırmaya katılmaya karar veren katılımcıların yazılı bilgilendirilmiş onayı alınmalıdır. Çocukların ve vesayet altındakilerin veya tasdiklenmiş akıl hastalığı bulunanların yasal vasisinin onayı alınmalıdır. - Çalışma herhangi bir kurum ya da kuruluşta gerçekleştirilecekse bu kurum ya da kuruluştan çalışma yapılacağına dair onay alınmalıdır. - İnsan öğesi bulunan çalışmalarda, "yöntem" bölümünde katılımcılardan "bilgilendirilmiş onam" alındığının ve çalışmanın yapıldığı kurumdan etik kurul onayı alındığı belirtilmesi gerekir.

YAZILARIN HAZIRLANMASI

Aksi belirtilmedikçe gönderilen yazılarla ilgili tüm yazışmalar ilk yazarla yapılacaktır. Makale gönderimi online olarak ve http://art-sanat.istanbul.edu.tr adresinden erişilen http://dergipark.gov.tr/ login üzerinden yapılmalıdır. Gönderilen yazılar, makale türünü belirten ve makaleyle ilgili detayları

içeren (bkz: Son Kontrol Listesi) kapak sayfası; editöre mektup, yazının elektronik formunu içeren Microsoft Word 2003 ve üzerindeki versiyonları ile yazılmış elektronik dosya ve tüm yazarların imzaladığı Telif Hakkı Anlaşması Formu eklenerek gönderilmelidir. Yazıların üzerinde yazarların kimliğini gösteren herhangi bir bilgi (Ad, soyadı, kurum vs.) bulunmamalıdır.

Dil

Dergide Türkçe ve İngilizce dilinde makaleler yayınlanır. Türkçe makalelerde İngilizce öz, anahtar kelimeler ve genişletilmiş özet olmalıdır. Ancak İngilizce yazılmış makalelerde geniş özet istenmez.

Art-Sanat Dergisi Yayım İlkeleri ve Yazım Kuralları

Art-Sanat Dergisi yılda iki defa (Ocak ve Temmuz) yayımlanan uluslararası akademik hakemli elektronik dergidir. DergiPark Açık Dergi Sistemleri'nde yayımlanan Art-Sanat Dergisi'nde Türk ve Türklerle ilişkili topluluklar hakkındaki Arkeoloji, Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Koruma-Onarım, Müzecilik ve sahne sanatları alanlarında özgün makaleler ve bilimsel yazılar kabul edilmektedir.

İletişim ve makale gönderimi için e-mail adreslerimiz: art-sanat@istanbul.edu.tr

Web sayfalarımız: http://artsanat.istanbul.edu.tr, http://dergipark.gov.tr/iuarts

Art-Sanat Dergisi'nin dili Türkçe ve İngilizce'dir. Gönderilen makale editör ve yayın kurulu tarafından incelendikten sonra, üç hakeme gönderilmekte ve en az iki hakemin olumlu karar vermesi durumunda yayımlanmaktadır. Makale yazarlarının isimleri hakemlere bildirilmemektedir.

Telif Hakkı:

Yayımlanan makale ve yazıların içerikleriyle ilgili yasal ve bilimsel sorumluluklar yazarlarına aittir.

Makale ve yazılarda görsel malzemenin (fotoğraf, resim, çizim, plan, v.s.) kaynak gösterilerek kullanılması ve telif hakkı olan malzeme için yazarların izin alması zorunludur. Bu konularda da yasal sorumluluk yazarlara aittir. Makalede yer alan görsellerin kaynağı mutlak surette belirtilmeli ve telif hakkı olan malzeme için izin alınmalı, eğer görseller yazara ait ise görselin altına yazarın adı verilerek kendisine ait olduğunu belirten bir ifade eklenmelidir.

Art-Sanat Dergisi'ne yayımlanmak için gönderilen yazılar, daha önce yayımlanmamış veya yayıma sunulmamış olmalıdır.

Dergiye gönderilen makalelerde intihal kontrolünü sağlamak için, IThenticate (İntihali Engelleme Programı) kullanılmaktadır.

Genel Bilgiler:

Makale bir yüksek lisans veya doktora tezinden üretildiyse makale başlığına * dipnot eklenerek tezin yazarı, tezin adı, yapıldığı üniversite, enstitü, anabilim dalı ve danışman bilgi eklenmelidir.

Makale bir BAP dahil olmak üzere herhangi bir proje tarafından desteklenmiş ve finansal destek alınmışsa, ilk sayfaya proje türü, kodu ve finansal destek alınmıştır ibaresi eklenmelidir.

Art-Sanat Dergisi'ne gönderilen makaleler, Microsoft Word ve PDF formatında olmalıdır. **Makale başlığının altında yazarın adı ve soyadı yer almalı, yazar adına dipnot formatında yıldız (*) verilerek ilk sayfanın altında yazarın unvanı, varsa çalıştığı kurum (üniversite, fakülte, bölüm v.b) ve e-mail adresi ve yazının teslim tarihi belirtilmelidir. Ayrıca yazar adının altında ORCID numarası yazılmalıdır.** ORCID numarası olmayan yazarların https://orcid.org/ adresinden kayıt olmaları gerekmektedir. Birden fazla yazarlı makalelerde tüm yazarların ORCID numarası eklenmelidir.

Makalelerde Türkçe ve İngilizce başlık ile öz/abstract (150-200 kelime) ve 3-5 anahtar kelime olmalıdır. İngilizce özetten sonra Türkçe makaleler için 800-1000 kelime arasında İngilizce Extended Summary (Genişletilmiş Özet), İngilizce makaleler için ise 800-1000 kelimelik Türkçe Genişletilmiş Özet eklenmelidir.

Gönderilecek görsel malzemenin her biri en az 300 dpi çözünürlükte jpeg formatında olmalıdır (görüntü kalitesi düşük görseller kullanılmayacaktır). Yayında kullanılacak görsel malzemeler için koyu (bold) **G.** Kısaltması ile numaralandırma yapılmalıdır (**G.1., G.2., G.3.**, gibi). Görsel malzemenin açıklamasının altında parantez içerisinde mutlaka kaynak belirtilmelidir. Görsel malzeme yazara ait ise belirtilmelidir.

Makale metni; Times New Roman 12 punto, 1.5 satır aralığı, iki yana dayalı biçimde, paragraflar arasında önce 6 NK sonra 6 NK aralıkla yazılmalıdır. Paragraflar arasında ayrıca boşluk konmayacaktır. Dipnotlar; Times New Roman 10 punto, tek satır aralığında, iki yana yaslı yazılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, italik harflerle yazılmalıdır. Beş satırdan az alıntılar satır arasında ve tırnak içerisinde verilmeli, beş satırdan uzun alıntılar ise satırın iki yanından 1 cm içeride, blok hâlinde ve 8 punto ile italik yazılmalıdır. Makale metni 25 sayfayı (yaklaşık 6000 kelimeyi) aşmamalıdır. Makalede kullanılacak görsellerin metin sayfası ile eş orantılı olmasına dikkat edilmeli, en fazla 25 görsele yer verilmelidir. Karşılaştırma görsellerine gönderme yapılarak makale konusu ile doğrudan ilgili görseller tercih edilmelidir. Görseller, metin içerisinde numaralandırılarak ilgili yerde kullanılmalıdır.

Kaynaklar

Referans Stili ve Formatı

Art-Sanat Dergisi dipnot ve kaynakça gösteriminde Chicago Style of Manual 16. Edisyonunu kullanmaktadır.

Dergiye katkıda bulunacak yazarların, aşağıdaki örneklere dayanarak dipnotları düzenlemeleri ve kaynakça oluşturmaları gerekmektedir.

Örnekler, yazarlara kolaylık sağlamak amacıyla, Chicago Style of Manual kılavuzundan (http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html) ilavelerle derlenmiştir. Dipnot-kaynakça yöntemi hakkında ayrıntılı bilgi ve çok sayıda örnek Chicago Manual of Style'ın 16. baskısının 14. ve 15. bölümlerinde yer almaktadır.

Örnekler:

İD ilk dipnot, **SD** sonraki/kısa dipnotlar, **K** kaynakça

Kitap (Tek yazarlı)

İD Nurhan Atasoy, *İbrahim Paşa Sarayı* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1972), 55.
SD Atasoy, *İbrahim Paşa Sarayı*, 55.
K Atasoy, Nurhan. *İbrahim Paşa Sarayı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1972.

Kitap (İki yazarlı)

İD Mustafa Özkan ve Veysel Sevinçli, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi* (İstanbul: 3F Yayınevi, 2008), 90.
SD Özkan ve Sevinçli, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi,* 90.
K Özkan, Mustafa ve Veysel Sevinçli. *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi.* İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.

Kitap (Üç yazarlı)

İD Abdurrahman Özkan, Mustafa Toker ve Ufuk Deniz Aşçı, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi* (Konya: Palet Yayınları, Konya, 2016), 78.
SD Özkan, Toker, Aşçı, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi*, 25.
K Özkan, Abdurrahman, Mustafa Toker ve Ufuk Deniz Aşçı. *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi.* Konya: Palet Yayınları, 2016.

(Kaynakçada sadece ilk yazarın soyadı, adı yazılır diğer yazarlarda ad soyad sırası takip edilir.)

Dört ve daha fazla yazar için Kaynakça'da bütün yazarlar belirtilir, dipnotlarda yalnızca birinci yazar belirtilip ardına "ve diğerleri" anlamında "vd." yazılır.

Çevirmen, Hazırlayan, Editör varsa

Dipnotta "çev." "haz.", "ed."; kaynakçada "Çev.", "Haz.", "Ed." kullanılır.

İD Peter B. Golden, *Türk Halkları Tarihine Giriş,* çev. Osman Karatay (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002), 45.
SD Golden, *Türk Halkları Tarihine Giriş,* 45.
K Golden, Peter B. *Türk Halkları Tarihine Giriş.* Çev. Osman Karatay. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002.

Cilt numarası (Cilt numarası sadece rakam olarak belirtilir ardından iki nokta ile sayfa numarası eklenir. Ayrıca c. kullanılmaz)

İD A. Zeki Velidî Togan, *Umumî Türk Tarihi'ne Giriş,* (İstanbul: Enderun Kitabevi, 1981), 2: 100.
SD A. Zeki Velidî Togan *Umumî Türk Tarihi'ne Giriş,* 1: 90.
K Togan, A. Zeki Velidî, *Umumî Türk Tarihi'ne Giriş*. 2 cilt. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1981.

Kitap içinde bölüm

İD Şinasi, Tekin, "Eski Türkçe," *Türk Dünyası El Kitabı, Dil-Kültür-Sanat,* (Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 2002), 69-119.
SD Tekin, "Eski Türkçe," 69-119.
K Tekin, Şinasi. "Eski Türkçe," *Türk Dünyası El Kitabı, Dil-Kültür-Sanat,* 69-119. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 2002.

Kitap, elektronik olarak yayımlanmış

Eğer kitap birden fazla formatta yayımlanmış ise, kullanılan formatı referans verilir. Online başvurulmuş kitaplar için URL verilir. İstenirse erişim tarihi eklenir. Eğer sayfa numarası yoksa, bölüm başlığını veya başka bir sayı eklenebilir.

İD Emin Özdemir, *Türk ve Dünya Edebiyatı* (Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1980) Erişim 7 Eylül 2019, http://kitaplar.ankara.edu.tr/detail.php?id=128.
SD Özdemir, *Türk ve Dünya Edebiyatı*, 206.
K Özdemir, Emin. *Türk ve Dünya Edebiyatı.* Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1980. Erişim 7 Eylül 2019. http://kitaplar.ankara.edu.tr/detail.php?id=847.

Makale (Dergi adı sayı numarası ardından parantez içinde yıl)

İD Semavi Eyice, "Mimar Sinan'ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri," *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi 4 (1989),* 80.
SD Eyice, "Mimar Sinan'ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri," 75.
K EYİCE, Semavi. "Mimar Sinan'ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri." *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 4 (1989): 75-80.

Çeviren varsa

İD A. K. Borovkov, "Özbek Yazı Dilinin Kurucusu Ali Şir Nevaî," çev. Rasime Uygun, *TDAY-Belleten,* (1954), 59-96.
SD Borovkov, "Özbek Yazı Dilinin Kurucusu Ali Şir Nevaî," 59-96.
K Borovkov, A. K. "Özbek Yazı Dilinin Kurucusu Ali Şir Nevaî." Çev. Rasime Uygun. *TDAY-Belleten* (1954): 59-96.

Dergi makalesi, elektronik

Eğer DOI (Digital Object Identifier) numarası verilmiş ise eklenir.

İD N. Çiçek Atçıl Harmankaya, "Edirne Selimiye Külliyesinde Bilinmeyen Bir Çeşme," *Art-Sanat* 12 (Temmuz 2019): 15, erişim 7 Eylül 2019, https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0004.
SD Atçıl Harmankaya, "Edirne Selimiye Külliyesinde Bilinmeyen Bir Çeşme," 15.
K Atçıl Harmankaya, N. Çiçek. "Edirne Selimiye Külliyesinde Bilinmeyen Bir Çeşme." *Art-Sanat* 12 (Temmuz 2019): 11-18. Erişim 7 Eylül 2019. https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0004.

Gazete makalesi, baskı

İD Adnan Adıvar, "Fikir Hareketleri ve Yabancı Diller," *Cumhuriyet*, 13 Ağustos 1948, 2.
SD Adıvar, "Fikir Hareketleri," 2.
K Adıvar, Adnan. "Fikir Hareketleri ve Yabancı Diller." *Cumhuriyet*, 13 Ağustos 1948.

Gazete haberi, elektronik

Makalenin veya haberin yazarı belli değilse referansa haber veya makalenin başlığı ile başlanır.

İD "Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı 'Pi'nin Günü," *Cumhuriyet*, 14 Mart 2018, erişim 14 Mart 2018, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/teknoloji/50565/Bugun__dunyanin_en_cekici_sayisi__pi_nin_gunu.html.
SD "Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı 'Pi'nin Günü."
K "Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı 'Pi'nin Günü." *Cumhuriyet*, 14 Mart 2018. Erişim 14 Mart 2018. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/teknoloji/50565/Bugun__dunyanin_en_cekici_sayisi__pi_nin_gunu.html.

Kitap tanıtımı

İD Muhammed Doruk, "Derbendnâme", Gökçe Yükselen Peler'in *Derbendnâme* adlı eserinin tanıtımı, *Türkiyat Mecmuası*, 28/2 (2018), 333, https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/597501
SD Doruk, "Derbendnâme", 334.
K Doruk, Muhammed. "Derbendnâme". Gökçe Yükselen Peler'in Derbendnâme adlı eserinin tanıtımı. *Türkiyat Mecmuası,* 28/2 (2018): 333-338. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/597501.

Tez

İD M. Baha Tanman, "İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri" (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1990), 496.
SD Tanman, "İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri," 90.
K Tanman, M. Baha. "İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri." Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1990.

Ansiklopedi maddesi

İD Ahmet Temir, "Moğol (Veya Türk-Moğol) Hanlığı," *Türkler Ansiklopedisi*, c. 8 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 416-432.
SD Temir, "Moğol (Veya Türk-Moğol) Hanlığı," 416-432.
K Temir, Ahmet. "Moğol (Veya Türk-Moğol) Hanlığı." *Türkler Ansiklopedisi.* 8. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 416-432.

Yayımlanmamış bildiri

İD Erdal İnönü ve Harun Doğan, "Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar" (Bilim Tarihi, Felsefesi ve Sosyolojisi Çalışma Grubu II. Ulusal Sempozyumu'nda sunulan bildiri, Assos, 18-20 Haziran 2004).
SD İnönü ve Doğan, "Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar"
K İnönü, Erdal ve Harun Doğan. "Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar." Bilim Tarihi, Felsefesi ve Sosyolojisi Çalışma Grubu II. Ulusal Sempozyumu'nda sunulan bildiri, Assos, 18-20 Haziran 2004.

Yazma eser

İD Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 3682, 26a.
SD Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan*, Ayasofya 3682, 23b.
K Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 3682, 1a-311a, Kopyalanma tarihi 10 Rebiülevvel 1135 (19 Aralık 1722).

Arşiv belgesi

İD Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Askeriye (C.AS.) 71/3352, 9 Şevval 1211 (7 Nisan 1797).
SD BOA, C.AS. 71/3352.
K Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Cevdet Askeriye (C. AS) 71/3352, 9 Şevval 1211 (7 Nisan 1920).

İD Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi (TSMA), E. 3202-2=597-2-7.
SD TSMA, E. 3202-2=597-2-7.
K Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi (TSMA). E. 3202-2=597-2-7.

Web sitesi

İD "Bilginin İzinde," Bilim Tarihi, erişim 14 Mart 2018, http://www.bilimtarihi.org/bilginin_izinde.html
SD "Bilginin İzinde."
K Bilim Tarihi. "Bilginin İzinde." Erişim 14 Mart 2018.

http://www.bilimtarihi.org/bilginin_izinde.html.

SON KONTROL LİSTESİ

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

- Editöre mektup
  - ✓ Makalenin türü
  - ✓ Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu bilgisi
  - ✓ Sponsor veya ticari bir firma ile ilişkisi (varsa belirtiniz)
  - ✓ İstatistik kontrolünün yapıldığı (araştırma makaleleri için)
  - ✓ İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı
  - ✓ Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
  - ✓ Kaynakların Klasik Dipnot Sistemine göre belirlendiği
- Telif Hakkı Anlaşması Formu
- Daha önce basılmış ve telife bağlı materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
- Kapak sayfası
  - ✓ Makalenin türü
  - ✓ Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
  - ✓ Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi de yer almalıdır), e-posta adresleri
  - ✓ Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks nosu
  - ✓ Tüm yazarların ORCID'leri
- Makale ana metni
  - ✓ Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
  - ✓ Özetler: 150-200 kelime Türkçe ve 200-250 kelime İngilizce
  - ✓ Anahtar Kelimeler: 3-5 adet Türkçe ve 3-5 adet İngilizce
  - ✓ Makale Türkçe ise, 800-1000 kelime İngilizce genişletilmiş özet (Extended Summary)
  - ✓ Makale ana metin bölümleri
  - ✓ Finansal destek (varsa belirtiniz)
  - ✓ Çıkar çatışması (varsa belirtiniz)
  - ✓ Teşekkür (varsa belirtiniz)
  - ✓ Kaynaklar
  - ✓ Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, tanım ve alt yazılarıyla)

AIM AND SCOPE

The aim of Art-Sanat Journal is to support, publish and develop scientific studies related to the art, history of art, archaeology and other art fields of Turkish, Turkic communities and other communities related to Turkic communities.

Academic researches and publications on Archeology, History of Art, History of Architecture, Conservation-Restoration, Museology and performing arts about Turkish, Turkic communities and other communities related to Turkic communities.

EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS

Publication Policy

The subjects covered in the manuscripts submitted to the Journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the Journal. The Journal gives priority to original research papers submitted for publication.

General Principles

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope.

Short presentations that took place in scientific meetings can be referred if indicated in the article. The editor hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for evaluation and gives green light for publication upon modification by the authors in accordance with the referees' claims. Changing the name of an author (omission, addition or order) in papers submitted to the Journal requires written permission of all declared authors. Refused manuscripts and graphics are not returned to the author. The copyright of the published articles and pictures belong to the Journal.

Author Responsibilities

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. And authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original research articles is defined as a person who is significantly involved in "conceptualization and design of the study", "collecting the data", "analyzing the data", "writing the manuscript", "reviewing the manuscript with a critical perspective" and "planning/conducting the study of the manuscript and/or revising it". Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the Copyright Transfer

Form. The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing, providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment.

When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author's obligation to promptly cooperate with the Editor-in-Chief to provide retractions or corrections of mistakes.

Peer Review Process

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope. Editor-in-chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors and ensures a fair double-blind peer review of the selected manuscripts.

The selected manuscripts are sent to at least two national/international referees for evaluation and publication decision is given by editor-in-chief upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

Editor in chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers' judgments must be objective. Reviewers' comments on the following aspects are expected while conducting the review.

- Does the manuscript contain new and significant information?
- Does the abstract clearly and accurately describe the content of the manuscript?
- Is the problem significant and concisely stated?
- Are the methods described comprehensively?
- Are the interpretations and consclusions justified by the results?
- Is adequate references made to other Works in the field?
- Is the language acceptable?

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees is important.

OPEN ACCESS STATEMENT

Art-Sanat Journal is an open access journal which means that all content is freely available without charge to users. Except for commercial purposes, users are allowed to read, download, copy, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author. The articles in Art-Sanat Journal are open access articles licensed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)(https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en).

ETHICS

Standards and Principles of Publication Ethics

Art-Sanat Journal is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on https://publicationethics.org/resources/ guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing All submissions must be original, unpublished (including full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unnethical behaviors. All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication. In accordance with the code of conduct the editor will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

Research Ethics

Art-Sanat Journal adheres to the highest standards in research ethics and follows the principles of international research ethics as defined below. The authors are responsible for the compliance of the manuscripts with the ethical rules. - Principles of integrity, quality and transparency should be sustained in designing the research, reviewing the design and conducting the research. - The research team and participants should be fully informed about the aim, methods, possible uses and requirements of the research and risks of participation in research. - The confidentiality of the information provided by the research participants and the confidentiality of the respondents should be ensured. The research should be designed to protect the autonomy and dignity of the participants. - Research participants should participate in the research voluntarily, not under any coercion. - Any possible harm to participants must be avoided. The research should be planned in such a way that the participants are not at risk. - The independence of research must be clear; and any conflict of interest or must be disclosed. - In experimental studies with human subjects, written informed consent of the participants who decide to participate in the research must be obtained. In the case of children and those under wardship or with confirmed insanity, legal custodian’s assent must be obtained. - If

the study is to be carried out in any institution or organization, approval must be obtained from this institution or organization. - In studies with human subject, it must be noted in the method's section of the manuscript that the informed consent of the participants and ethics committee approval from the institution where the study has been conducted have been obtained.

MANUSCRIPT ORGANIZATION AND FORMAT

All correspondence will be sent to the first-named author unless otherwise specified. Manuscpript is to be submitted online via http://dergipark.gov.tr/login that can be accessed at http://art-sanat.istanbul.edu.tr It must be accompanied by a title page specifying the article category (i.e. research article, review etc.) and including information about the manuscript (see the Submission Checklist). Manuscripts should be prepared in Microsoft Word 2003 and upper versions. In addition, Copyright Agreement Form that has to be signed by all authors must be submitted.

Language

The language of the journal is both Turkish and English.

Publication Rules and Writing Styles

Art-Sanat Journal is an international, academic, refereed, electronic journal published twice a year (January and July). The Art-Sanat Journal is published on Dergipark Open Journal Systems and only original and scientific and scholarly articles about Archeology, History of Art, History of Architecture, Conservation-Restoration, Museology and Performing Arts about Turkish, Turkic and Turkic-related communities are accepted.

Our e-mail addresses for the communication and article submission: art-sanat@istanbul.edu.tr

Websites: http://artsanat.istanbul.edu.tr, http://dergipark.gov.tr/iuarts

The author has the legal and scientific responsibility for the contents of the articles. The visiul materials (figures, photographs, pictures, drawings, plans, etc.) used in the articles should not be used without reference and the author has to obtain permission for the copyrighted material. The legal responsibility for these issues belongs to the authors.

The articles submitted for publication in the Art-Sanat Journal should neither have been published elsewhere nor have been submitted to another journal. The IThenticate (Plagiarism Prevention Program) is used to ensure plagiarism control for each submission.

Articles in Turkish and English are accepted for the journal. After the submitted article has been reviewed by the editors and editorial board, it is sent to three referees and published when at least two referees make positive decisions. The names of the authors are not sent to the referees.

The articles submitted to Art-Sanat Journal must be in Microsoft Word format. Under the title of the article, the author's name and surname should be included. After the name of the author, the star (*) should be used as a footnote sign and the job title, the institution and the e-mail address of the author and the submission date of the article should be specified at the bottom of the first page. ORCID number should also be written under the author's name. (If you don't have an ORCID number please register: https://orcid.org/)

Articles should have Turkish and English titles, abstracts (150-250 words) and 3-5 keywords.

After the English abstract, the Turkish articles should contain an English extended summary of 800-1000 words. The English articles should contain an Turkish extended summary of 800-1000 words.

Each of the visual material must be in jpeg format with a resolution of at least 300 dpi (images with a poor image quality will not be used). For the visual materials used in the article, numbering should be done with the abbreviation bold **F.** (**F.1., F.2., F.3.**, etc.). The description of the visual material should be specified below the material in parentheses. If visual material belongs to the author, it should be indicated.

Article should be written in Times New Roman, 12 pt., 1.5 line spacing, before 6NK-after 6NK spacing and both side justified. Footnotes should be written in Times New Roman, 10 pt., 1 line spacing and both side justified. Words that need to emphasized should be written in italic. The Quotations less than five lines should be written in quotation marks in the same paragraph and the quotations longer than five lines should be written separately 1 cm inside from left and right sides of page, blocked and in 8 pts. The article should not exceed 25 pages, the visuals used in the article should not be more than the number of text pages and also maximum 25 images are allowed. The visuals which are directly related to the subject should be preferred with reference to comparison images. Images should be numbered in the text and used in the relevant place.

References

Reference Style and Format

Art-Sanat complies with Chicago Style of Manual 16th Edition for referencing and quoting.

Authors who would send proposals to the journal are kindly invited to follow the examples given below when writing the footnotes and compiling the bibliography. These examples are borrowed from the Chicago Style of Manual (http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html).

Further information and numerous examples about the "notes and bibliography" system are available at the 14th and 15th chapters of the Chicago Manual of Style (16th edition).

Examples:

FF first footnote, **NF** next/short footnotes, **B** bibliography

The Books (one author)

FF Laurie Bauer, *A Glossary of Morphology* (Edinburg: Edinburg University Press, 2004), 55.
NF Bauer, *A Glossary of Morphology*, 55.
B Bauer, Laurie. *A Glossary of Morphology*. Edinburg: Edinburg University Press, 2004.

The Books (two authors)

FF A. Nazarov Bakhtiyar and Denis Sinor, *Essays on Uzbeks History, Culture and Language*, Research Institute for Inner Asian Studies, (Bloomington: Indiana University, 1993), 55.
NF Bakhtiyar and Sinor, *Essays on Uzbeks History, Culture and Language,* 55.
B Bakhtiyar, A. Nazarov and Denis Sinor. *Essays on Uzbeks History, Culture and Language*. Bloomington: Indiana University, 1993.

The Books (Three authors)

FF E.R. Tenişev, A.M. Şçerbak and D.M. Nasilov, V.M Nadelyayev, *Drevnetyurkskiy Slovar*, XXXVIII, (Leningrad: Leningradskoe Otdelenir, 1969), 60.
NF Tenişev, Şçerbak and Nasilov, Nadelyayev, *Drevnetyurkskiy Slovar*, 25.
B Tenişev, E.R., A.M. Şçerbak and D.M. Nasilov, V.M Nadelyayev, *Drevnetyurkskiy Slovar*. XXXVIII. Leningrad: Leningradskoe Otdelenir, 1969.

For four or more authors, each of them is cited in the bibliography, only the first author's name is cited in footnotes and "et al." is added next to it, which stands for "and the others".

The abbreviation *op. cit.* which is used in some referencing styles is not used in the Chicago Style.

If there is an editor/translator in addition to the author

If there is an editör or a translator then one should cite it as "ed." or "trans." in footnotes; as for the bibliography "Edited by" or "Translated by".

FF Peter B. Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*, trans. Osman Karatay, (America: Harrassowitz Verlag, 1992), 36.
NF Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples,* 36.
B Golden, Peter B. *An Introduction to the History of the Turkic Peoples.* Translated by Osman Karatay. America: Harrassowitz Verlag, 1992.

Volumes

FF Robert Dankoff and James Kelley, *Mahmûd al-Kashgarî, Compendium of the Turkic Dialects-Dîwân Lugât at-Turk,* (Harvard: University Printing Office, 1985), 4: 100.
NF Robert Dankoff and James Kelley, *Mahmûd al-Kashgarî, Compendium of the Turkic Dialects-Dîwân Lugât at-Turk,* 4: 90.
B Dankoff, Robert and James Kelley, *Mahmûd al-Kashgarî, Compendium of the Turkic Dialects-Dîwân Lugât at-Turk*. 4 vols. Harvard: University Printing Office, 1985.

A chapter/section in a book

FF Beatrice Forbes Manz, "Timur", *The Rise and Rule of Tamerlane,* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 90-120.
NF Manz, "Timur", 90-120.
B Manz, Beatrice Forbes. "Timur", *The Rise and Rule of Tamerlane*, 90-120. Cambridge: Cambridge University, 1989.

If the book is published in multiple formats, the one that is used is cited. URL is given for the online books that are cited. The access date can be added on prefence. If the page number is missing, either the title of chapter or another number can be added.

FF Peter Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples* (America: Harrassowitz Verlag, 1992), Accessed September 18, 2019.
https://www.researchgate.net/publication/281319978_An_Introduction_to_the_History_of_the_Turkic_Peoples
NF Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*, 206.
B Golden, Peter. *An Introduction to the History of the Turkic Peoples.* America: Harrassowitz Verlag, 1992. Accessed September 18, 2019.
https://www.researchgate.net/publication/281319978_An_Introduction_to_the_History_of_the_Turkic_Peoples

Journal article, copyright

FF John E. Woods, "The Rise of Tīmūrid Historiography", *Journal of Near Eastern Studies,* 46/2 (1987), 81-108.
NF Woods, "The Rise of Tīmūrid Historiography", 81-108.
B Woods, John E. "The Rise of Tīmūrid Historiography", *Journal of Near Eastern Studies,* 46/2 (1987), 81-108.

Journal article, translation

FF Michiko Kakutani, ”Friendship Takes a Path That Diverges,” trans. Zadie Smith, *Review of Swing Time*, New York Times, (2016), 69-90.
NF Kakutani, ”Friendship Takes a Path That Diverges,” 69-90.
B Kakutani, Michiko. ”Friendship Takes a Path That Diverges.” Translated by Zadie Smith, *Review of Swing Time*. New York Times. 2016: 69-90.

Newspaper article, published

FF Rebecca Mead, “The Prophet of Dystopia,” New Yorker, April 17, 2017, 2.
NF Mead, “The Prophet of Dystopia,”, 2.
B Mead, Rebecca. “The Prophet of Dystopia.” New Yorker, April 17, 2017.

Newspaper article/report, electronic

If the author of an article or report is not specified, then the citation should begin with the title of article/report.

FF “Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera.” New York Times, March 8, 2017. https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html.
NF “Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera.”
B “Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera.” New York Times, March 8, 2017. https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html.

Book Review

FF Michiko Kakutani, “Friendship Takes a Path That Diverges,” *Review of Swing Time*, by Zadie Smith, New York Times, 7 (2016), 67.
NF Kakutani, “Friendship Takes a Path That Diverges,” 67.
B Kakutani, Michiko. “Friendship Takes a Path That Diverges.” Review of *Swing Time*, by Zadie Smith. New York Times, November 7, 2016.

Thesis

FF Cynthia Lillian Rutz, “King Lear and Its Folktale Analogues,” (PhD diss. University of Chicago. 2013), 90.
NF Rutz, “King Lear and Its Folktale Analogues,” 90.
B Rutz, Cynthia Lillian. “King Lear and Its Folktale Analogues.” PhD diss., University of Chicago, 2013.

Encyclopedia entry

FF Ahmet Temir, “Mongol (or Turko-Mongol) Khanate,” *Encyclopedia of Turks*, v. 8, (Ankara: Yeni Türkiye Publications, 2002), 416-432.
NF Temir, Mongol (or Turko-Mongol) Khanate”, 416-432.
B Temir, Ahmet. “Mongol (or Turko-Mongol) Khanate.” *Encyclopedia of Turks*. 8: 416-432. Ankara: Yeni Türkiye Publications, 2002.

Unpublished anouncement

FF Erdal İnönü and Harun Doğan, "Some Discoveries that are Named After Turkish Scientists" (The anouncement that was presented in the II. National Symposium of History of Science and Philosophy Work Group, Assos, 18-20th June 2004).
NF İnönü and Doğan, "Some Discoveries."
B İnönü, Erdal and Harun Doğan. "Some Discoveries that are Named After Turkish Scientists." The anouncement that was presented in the II. National Symposium of History of Science and Philosophy Work Group, Assos, 18-20th June 2004.

Manuscript

FF Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Library, Ayasofya 3682, 26a.
NF Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan*, Ayasofya 3682, 23b.
B Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, Istanbul, Süleymaniye Library, Ayasofya 3682, 1a-311a, Copy date 10 Rebiülevvel 1135 (19th December 1722).

Archive document

FF The Ottoman Archives of the Prime Ministry (OAPM), Cevdet Askeriye (C.AS.) 71/3352, 9 Şevval 1211 (April 07, 1797).
NF OAPM, C.AS. 71/3352.
B The Ottoman Archives of the Prime Ministry (OAPM). Cevdet Askeriye (C. AS) 71/3352, 9 Şevval 1211 (April 07, 1920).

FF Topkapı Palace Museum Archives (TPMA), E. 3202-2=597-2-7.
NF TPMA, E. 3202-2=597-2-7.
B Topkapı Palace Museum Archives (TPMA). E. 3202-2=597-2-7.

Website

FF Yale University. n.d. "About Yale: Yale Facts." Accessed May 1, 2017. https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts.
NF "About Yale: Yale Facts."
B Yale University. n.d. "About Yale: Yale Facts." Accessed May 1, 2017. https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts.

SUBMISSION CHECKLIST

Ensure that the following items are present:

- Cover letter to the editor
  - ✓ The category of the manuscript
  - ✓ Confirming that "the paper is not under consideration for publication in another journal".
  - ✓ Including disclosure of any commercial or financial involvement.
  - ✓ Confirming that the statistical design of the research article is reviewed.
  - ✓ Confirming that last control for fluent English was done.
  - ✓ Confirming that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
  - ✓ Confirming that the references cited in the text and listed in the references section are in line with CMOS 16.
- Copyright Agreement Form
- Permission of previously published copyrighted material if used in the present manuscript
- Title page
  - ✓ The category of the manuscript
  - ✓ The title of the manuscript
  - ✓ All authors' names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses
  - ✓ Corresponding author's email address, full postal address, telephone and fax number
  - ✓ ORCIDs of all authors.
- Main Manuscript Document
  - ✓ The title of the manuscript
  - ✓ Abstract (150-200 words)
  - ✓ Key words: 3 to 5 words
  - ✓ Extended Summary (800-1000 words) in English
  - ✓ Main article sections
  - ✓ Grant support (if exists)
  - ✓ Conflict of interest (if exists)
  - ✓ Acknowledgement (if exists)
  - ✓ References
  - ✓ All tables, illustrations (figures) (including title, description, footnotes)

İstanbul University
İstanbul Üniversitesi

Journal name: Art-Sanat Journal
Dergi Adı: Art-Sanat Dergisi

Copyright Agreement Form
Telif Hakkı Anlaşması Formu

Responsible/Corresponding Author *Sorumlu Yazar*	
Title of Manuscript *Makalenin Başlığı*	
Acceptance date *Kabul Tarihi*	
List of authors *Yazarların Listesi*	

Sıra No	**Name - Surname** *Adı-Soyadı*	**E-mail** *E-Posta*	**Signature** *İmza*	**Date** *Tarih*
1				
2				
3				
4				
5				

Manuscript Type (Research Article, Review, Short communication, etc.) *Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, Kısa bildiri, v.b.)*	

Responsible/Corresponding Author:
Sorumlu Yazar:

University/company/institution	*Çalıştığı kurum*	
Address	*Posta adresi*	
E-mail	*E-posta*	
Phone; mobile phone	*Telefon no; GSM no*	

The author(s) agrees that:
The manuscript submitted is his/her/their own original work, and has not been plagiarized from any prior work,
all authors participated in the work in a substantive way, and are prepared to take public responsibility for the work,
all authors have seen and approved the manuscript as submitted,
the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere,
the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone.
ISTANBUL UNIVERSITY will publish the content under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work.
The Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights in addition to copyright, patent rights;
to use, free of charge, all parts of this article for the author's future works in books, lectures, classroom teaching or oral presentations,
the right to reproduce the article for their own purposes provided the copies are not offered for sale.
All materials related to manuscripts, accepted or rejected, including photographs, original figures etc., will be kept by ISTANBUL UNIVERSITY for one year following the editor's decision. These materials will then be destroyed.
I/We indemnify ISTANBUL UNIVERSITY and the Editors of the Journals, and hold them harmless from any loss, expense or damage occasioned by a claim or suit by a third party for copyright infringement, or any suit arising out of any breach of the foregoing warranties as a result of publication of my/our article.
I/We also warrant that the article contains no libelous or unlawful statements, and does not contain material or instructions that might cause harm or injury.
This Copyright Agreement Form must be signed/ratified by all authors. Separate copies of the form (completed in full) may be submitted by authors located at different institutions; however, all signatures must be original and authenticated.

Yazar(lar) aşağıdaki hususları kabul eder
Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını,
Tüm yazarların bu çalışmaya asli olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını,
Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini ve onayladıklarını,
Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını,
Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin bu fikri eseri, Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayınlamasına izin verirler. Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.
Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işvereninin telif dâhil patent hakları, yazar(lar)ın gelecekte kitaplarında veya diğer çalışmalarında makalenin tümünü ücret ödemeksizin kullanma hakkı makaleyi satmamak koşuluyla kendi amaçları için çoğaltma hakkı gibi fikri mülkiyet hakları saklıdır.
Yayımlanan veya yayıma kabul edilmeyen makalelerle ilgili dokümanlar (fotoğraf, orijinal şekil vb.) karar tarihinden başlamak üzere bir yıl süreyle İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nce saklanır ve bu sürenin sonunda imha edilir.
Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslarca vuku bulacak hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz.
Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılırken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını taahhüt ederim/ederiz.
Bu Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından ayrı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kanıtlanabilir şekilde onaylı olması gerekir..

Responsible/Corresponding Author; *Sorumlu Yazar;*	**Signature** / *İmza*	**Date** / *Tarih*
		……../……../……