

# ART SANAT

14 / 2020





**ART-SANAT DERGİSİ /ART-SANAT JOURNAL**

**Sayı/Number: 14 • Temmuz/July 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 Editörleri/English Language Editors**

Dr. Filiz Ferhatoğlu

Alan Newson

D. Wiedel

Elizabeth Earl

Lisa Kuc

Ricardo Benitez

**Redaksiyon/Redaction**

Dr. Filiz Ferhatoğlu

#### **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. Hamza Gündoğdu, Sakarya Üniversitesi (emekli), 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. Kemal Kutgün Eyüpgiller, İstanbul Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Banu Mahir, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (emekli), Türkiye  
Prof. Dr. Turgut Saner, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Gözde Sazak, İstanbul Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. M. Baha Tanman, İstanbul Üniversitesi (emekli), 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 (emekli), Türkiye  
Prof. Dr. Füsün Alioğlu, Kadir Has Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Nurhan Atasoy, İstanbul Üniversitesi (emekli), Türkiye  
Prof. Dr. Sait Başaran, İstanbul Üniversitesi (emekli), Türkiye  
Doç. Dr. Gülberk Bilecik, İstanbul Üniversitesi, Türkiye  
Prof. 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. Gülдер 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 (emekli), Türkiye  
Prof. Dr. Zühre İndirkaş, İstanbul Üniversitesi (emekli), Türkiye  
Prof. Dr. Gül İrepoğlu, İstanbul Üniversitesi (emekli), Türkiye  
Doç. Dr. Alpaslan Hamdi Kuzucuoğlu, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Selçuk Mülayım, Marmara Üniversitesi (Emekli), Türkiye  
Prof. Dr. Tarkan Okçuoğlu, İstanbul Üniversitesi, 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 Urfaloğlu, Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye

**Sayı: 14 (Temmuz 2020) Hakemleri/Number: 14 (July 2020) Referees**

- Doç. Dr. Seden Acun Özgünler, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul  
Dr. Öğr. Üyesi N. Çiçek Akçıl Harmankaya, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Prof. Dr. Eti Akyüz Levi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir  
Prof. Dr. Zuhâl Arda, Gaziantep Üniversitesi, Gaziantep  
Doç. Dr. Pelin Aşar Karabaş, Hitit Üniversitesi, Çorum  
Doç. Dr. Gökben Ayhan, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla  
Prof. Dr. Sedat Bayrakal, Uşak Üniversitesi, Uşak  
Prof. Dr. Süleyman Berk, Yalova Üniversitesi, Yalova  
Dr. Öğr. Üyesi Cenk Berkant, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla  
Doç. Dr. Yılmaz Büktel, Trakya Üniversitesi, Edirne  
Doç. Dr. Gülberk Bilecik, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Doç. Dr. Tolga Bozkurt, Ankara Üniversitesi, Ankara  
Prof. Dr. Birol Can, Uşak Üniversitesi, Uşak  
Doç. Dr. Selman Can, Marmara Üniversitesi, İstanbul  
Doç. Dr. Filiz Çelik, Selçuk Üniversitesi, Konya  
Doç. Dr. Bülent Çınar, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul  
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Vefa Çobanoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Prof. Dr. Sedef Çokay Kepçe, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Prof. Dr. Nilay Çorağan, Erciyes Üniversitesi, Kayseri  
Prof. Dr. Yaşar Çoruhlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (emekli), İstanbul  
Doç. Dr. Özgü Çömezoğlu Uzbek, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Prof. Dr. Kürşad Demirci, Marmara Üniversitesi (emekli), İstanbul  
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Denknalbant Çobanoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Doç. Dr. Gülşen Dişli, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya  
Prof. Dr. Remzi Duran, Selçuk Üniversitesi, Konya  
Doç. Dr. Pelin Dursun Çebi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul  
Dr. Öğr. Üyesi Fatih Elçil, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Doç. Dr. Ü. Melda Ermiş, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Doç. Dr. Anıl Ertok Atmaca, Karabük Üniversitesi, Karabük  
Dr. Öğr. Üyesi Alidost Ertuğrul, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul  
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Fulya Eruz, İstanbul Üniversitesi (emekli), İstanbul  
Dr. Öğr. Üyesi, A. Şule Eryılmaz Aksakal, Marmara Üniversitesi, İstanbul  
Prof. Dr. Kemal Kutgün Eyüpgiller, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Dr. Filiz Ferhatoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Doç. Dr. Murat Fırat, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta  
Doç. Dr. Sevinç Gök İpekçioğlu, Ege Üniversitesi, İzmir  
Prof. Dr. Lütfiye Göktaş Kaya, Karabük Üniversitesi, Karabük  
Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Doç. Dr. Ahmet Güleç, İstanbul Üniversitesi (emekli), İstanbul  
Dr. Müjde Dila Gümüş, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Dr. Eda Güngör Alper, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir  
Dr. Öğr. Üyesi Esra Gürbüz Yıldırım, Gaziantep Üniversitesi, Gaziantep  
Dr. Öğr. Üyesi Tayfun Gürkaş, Özyeğin Üniversitesi, İstanbul  
Prof. Dr. Yegan Kahya, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul  
Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul  
Dr. Öğr. Üyesi Sevgi Kayaloğlu, Aksaray Üniversitesi, Aksaray

Prof. Dr. Gülgün Koroğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul  
Prof. Dr. Ergün Lafli, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. Banu Mahir, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (emekli), İstanbul  
Doç. Dr. E. Emine Naza Dönmez, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Prof. Dr. Tarkan Okçuoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul

Dr. Öğr. Üyesi Ali Rıza Özcan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul  
Doç. Dr. Simge Özer Pınarbaşı, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Doç. Dr. Ferudun Özgümüş, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Prof. Dr. Üzlifat Özgümüş, İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, İstanbul

Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul  
Prof. Dr. Mustafa H. Sayar, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Doç. Dr. Gözde Sazak, İstanbul Üniversitesi, İstanbul

Prof. Dr. Yusuf Murat Şen, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul  
Prof. Dr. Mine Tanaç Zeren, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir  
Prof. Dr. Zeynep Tarım, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Doç. Dr. Kadriye Tezcan Akmehmet, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul  
Prof. Dr. Mehmet Tunçer, Çankaya Üniversitesi, Ankara  
Doç. Dr. Ayça Tiryaki Türkmenoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Dr. Öğr. Üyesi İnci Türkoğlu, Pamukkale Üniversitesi, Denizli  
Dr. Öğr. Üyesi Kadriye Figen Vardar, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Prof. Dr. Remzi Yağcı, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir  
Dr. Öğr. Üyesi, Doğan Yavaş, Uludağ Üniversitesi, Bursa

Dr. Öğr. Üyesi Ömer Emre Yavuz, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul  
Doç. Dr. Uğur Günay Yavuz, Akdeniz Üniversitesi, Antalya

Prof. Dr. Nurcan Yazıcı Metin, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul  
Doç. Dr. Kürşat Yıldırım, İstanbul Üniversitesi, İstanbul  
Prof. Dr. Anıl Yılmaz, İzmir Katip Çelebi Üniversitesi, İzmir  
Öğr. Gör. Hayri Fehmi Yılmaz, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul

**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**

July 2020

**Kapak Resmi/CoverPage**

Hattat Hamid Ayaç tarafından yazılan Celi Sülüs Levha

*Ve inneke le'ala hulukin 'azim* (ve sen elbette yüce bir ahlâk üzeresin) (Kur'an, Kalem /4)

**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@istanbul.edu.tr

# İçindekiler Table of Contents

## MAKALELER ARTICLES

### *Research Article/Araştırma Makalesi*

#### **Materiality of Mehmet II Smelling A Rose Based on Gentile Bellini's Painting with Cultural Perspective**

Gül Koklayan II. Mehmet Tablosunun Gentile Bellini'nin Tablosu Temelinde Kültürel Açından Önemi .....1  
Tuğba Batuhan

#### **Osmanlı'nın Son Döneminde Ebniye Kalfalarına Yapı İnşa İzni Verilmesi**

Construction Grant for Ebniye Master Builders in The Late Ottoman Era .....17  
Hüseyin Gürsel Bilmiş

#### **The Portugal Synagogue: In Light of Its History and Architecture**

Tarihi ve Mimari Özellikleriyle Portugal Sinagogu .....39  
Şakir Çakmak, Siren Bora

#### **Amorium, Yukarı Şehir İç Sur Alanı Kazısından Geç Ortaçağ Sırlı Seramikleri Üzerine İlk Gözlemler**

First Observations on the Glazed Pottery of the Late Medieval Period From the Excavation Internal  
Wall of Upper City at Amorium .....71  
Lale Doğer, Muhsine Eda Armağan

#### **Tarihsel Yığma Yapıların Hâlihazır Koruma Durumunun İzlenmesi İçin Öneriler: Matrone Kilisesi ve Çardak Han Örneği**

Proposals for Monitoring Current Conservation Condition of Historical Masonry Buildings: Matrone  
Church and Çardak Han Cases .....111  
Feyza Durmuşlar, Emre İpekci, Mine Hamamcıoğlu Turan, Engin Aktaş

#### **Gaziantep Kent Konutunda Mekân Kurgusu Değişiminin 1960-1980 Dönemi Örneklerinde İzlenmesi**

Monitoring the Changes of Spatial Configuration of Gaziantep Urban Housing Through The Samples of  
1960-1980 Period .....135  
Onur Erman, Esra Kasapbaşı

#### **İznik / Nikaia, İstanbul Kapı Kazıları'ndan Pişmiş Toprak Kandiller**

Clay Lamps from the Excavation of Istanbul Gate in Iznik / Nicaea .....159  
Filiz İnanan, Mehmet Akçınar, Tuğba Akçınar

#### **Üsküdar: Harem Kadınlarının Prestij Sahası**

Üsküdar: Prestige Area of the Ottoman Court Women .....185  
Murat Kalafat

#### **Recent "Nation Gardens" and Historical Development of Public Green Spaces in Turkey**

Türkiye'deki Kamusal Yeşil Alanların Tarihsel Gelişimi ve Yeni "Millet Bahçeleri" .....211  
İpek Kaştaş Uzun, Fatma Şenol

#### **Türk Hat Sanatında Hz. Muhammed Sevgisini Konu Alan Çalışmalar**

Studies on The Love of The Prophet Muhammed in The Calligraphy of Turks .....241  
Mehmet Memiş

#### **Harika (Şazi Sirel) Lifi; Sanatçı Kişiliği ve Resimleri Üzerine**

Harika (Şazi Sirel) Lifi; On Her Personality as an Artist and Her Paintings .....273  
İlkay Canan Okkalı

#### **Moğolistan'da Bulunan Göktürk Dönemi'ne ait Süslemeli Anı-Mezar Örnekleri**

Gokturk Period Memorial Graves with Ornaments from Mongolia .....297  
Jale Özlem Oktay Çerezci



<b>Konya Sultan Selim (Süleymaniye) Camii Biçim Özellikleri ve Müellif Mimar Meselesine Bir Katkı</b> Formal Features of Konya Sultan Selim (Suleymaniye) Mosque and a Contribution to The Subject of Authorship .....	323
Ali Naci Özyalvaç	
<b>Giulio Mongeri'nin Erken Cumhuriyet Dönemi Yapısı Eskişehir Ziraat Bankası'nın Kültürel Miras Yönetimi Kapsamında İncelenmesi</b> Analyzing of Giulio Mongeri's Early Republic Period Building Eskişehir Ziraat Bank in Scope of Cultural Heritage Management.....	349
Şule Pfeiffer-Taş, Rabia Temel	
<b>A Forgotten Roman Mausoleum In Darende, Malatya: The Architectural Features and Conservation Issues of the Ozan Monument</b> Malatya Darendede Unutulmuş Bir Roma Mozolesi: Ozan Anıtı, Mimari Özellikleri ve Koruma Sorunları.....	385
Mustafa Kaan Sağ, Kemal Kutgün Eyüpçiller	
<b>Bitlis Kalesi Osmanlı Dönemi Lülelerinin Değerlendirilmesi (2018 Yılı Kazı Sezonu)</b> An Evaluation of the Ottoman-Period Pipes in Bitlis Castle (2018 Excavation Season) .....	413
Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu	
<b>Examination of Paintings of Naive Artists from Urfa in Terms of Colors, Compositions, Space and Subjects</b> Urfa'lı Naif Ressamların Resimlerinin Renk, Kompozisyon, Mekân ve Konu Açısından İncelenmesi .....	441
Sait Toprak	
<b>Geç Dönem Osmanlı Sağlık Yapılarının Gelişiminin Adana Vilayeti Örneği Üzerinden İncelenmesi</b> Development of Late Ottoman Health Structures and Investigation on Adana Province Sample.....	469
Nur Umar, Fatma Zehra Sarı	
<b>Haluk Perk Müzesi'nden Örnekler Eşliğinde Bizans İmparatorluğu Döneminde İnanç, Münzevi Yaşam, Hac ve Hacılık Kavramları</b> Faith, Asceticism and The Concepts of Pilgrim and Pilgrimage in The Byzantine Empire with Samples from Haluk Perk Museum.....	495
Ceren Ünal, Zeynep Çakmakçı	
<b>Çocuk Müzelerinde İç Mekân Tasarımları: Atatürk ve Çocuk Müzesi İncelemesi</b> Children's Museums Interior Designs: Atatürk and Children's Museum Examination .....	533
Hülya Yavuz Öden	
<b>Toplumsal Bellek Kaydı Olarak Ara Güler'in Meyhane Fotoğrafları</b> Tavern Photographs of Ara Guler as a Social Memory Record .....	557
Melis Yenici	
<b>Atık Camların Kalıpla Şekillendirme Tekniğinde Kullanımı</b> Using of Glass Waste in Mold Glass Forming Technique .....	579
Selvin Yeşilay, Özge Biçer	



## Materiality of Mehmet II Smelling A Rose Based on Gentile Bellini's Painting with Cultural Perspective

### Gül Koklayan II. Mehmet Tablosunun Gentile Bellini'nin Tablosu Temelinde Kültürel Açıdan Önemi

Tuğba Batuhan\* 

#### Abstract

This paper examines the painting of Mehmet II, which was painted by Sinan Bey/ Şiblizade Ahmed based on the painting by Gentile Bellini. Those works of art show Mehmet the Conqueror in the same perspective by using different materials and styles of painting. Mehmet II is depicted as the Conqueror of Constantinople in this painting and the painting also includes concepts of Ottoman culture. This paper illustrates the ways in which particular Western elements of art commingled with traditional Turkish art imagery to depict the Sultan's power over Constantinople. Both paintings represent different aspects of Mehmet the Conqueror. Both painters convey their own cultural consciousness and impressions in their paintings. Even though, Gentile Bellini and Şiblizade Ahmed made a similar artistic creation, they present different perspectives of Mehmet II within their own cultural framework. In addition, this paper shows how a local artist was inspired by a foreign artist. Furthermore, the two paintings are explained based on the objects and features used. In conclusion, this study shows that both paintings are also arranged within their own long memory and different social, cultural, and historical point of views to materiality.

#### Keywords

Mehmet the Conqueror, Gentile Bellini, Painting, Culture

#### Öz

Bu makale, Sinan Bey veya Şiblizade Ahmed tarafından Gentile Bellini'nin resmine dayanarak yapılan Fatih Sultan Mehmet'in tablosunu ele almaktadır. Bu sanat eserleri Fatih Sultan Mehmet'i, farklı malzeme ve stiller kullanmalarına rağmen aynı açıdan göstermektedir. Fatih Sultan Mehmet Konstantinopolis'in Fatihi olarak resmedilmekle birlikte, bu resimler Osmanlı kültürel kavramlarını da içermektedir. Makalede, belirli Batı sanatı öğelerinin, Sultan'ın Konstantinopolis üzerindeki gücünü tasvir etmek için geleneksel Türk sanat imgeleriyle nasıl bir araya getirildiğini de göstermeye çalışmaktadır. Fatih Sultan Mehmet'in yer aldığı bu iki tabloda, Sultan'ın bir saray ressamı ve bir yabancı ressam tarafından farklı yönleri tasvir edilmektedir. Burada, her iki ressamın da sahip oldukları kültürel bilinci ve izlenimi resimlerine aktardıkları görülmektedir. Gentile Bellini ve Şiblizade Ahmed, benzer sanatsal eserler ortaya çıkarmış olsalar da Fatih Sultan Mehmet'i kendi kültürel çerçeveleri içinde farklı bakış açısıyla sunmaktadırlar. Ek olarak, bu makale yabancı bir sanatçının yerel bir ressama nasıl ilham kaynağı olduğunu da göstermektedir. Ayrıca, iki resim sanatçıların kullandıkları nesnelere ve özelliklere dayanarak açıklanmıştır. Sonuç olarak, bu çalışma her iki resmin kendi sahip olduğu uzun süreli bellek ve farklı sosyal, kültürel ve tarihsel bakış açıları içinde düzenlendiğine işaret etmektedir.

#### Anahtar Kelimeler

Fatih Sultan Mehmet, Gentile Bellini, Resim, Kültür

\* **Correspondence to:** Tuğba Batuhan (Asst. Prof. Dr.), Mardin Artuklu University, Faculty of Arts, Department of Art History, Mardin, Turkey. E-mail: tugbabatuhan@artuklu.edu.tr ORCID: 0000-0003-0045-4304

**To cite this article:** Batuhan, Tuğba. "Materiality of Mehmet II Smelling A Rose Based on Gentile Bellini's Painting with Cultural Perspective." *Art-Sanat*, 14(2020): 1–16. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0001>

### **Genişletilmiş Özet**

Osmanlı padişahı Fatih Sultan Mehmet, sanatı seven, sanatçılara değer veren ve destekleyen bir kişiliğe sahipti. Sanata duyduğu ilginin yanı sıra bu alanda kendisini daha fazla geliştirebilmek adına dersler aldı. Aynı zamanda, hümanist entelektüel eğilimlerin de takipçisiydi. Bunların yanı sıra, çok yönlü kişiliği ile mimari tasarım, bronz döküm ve resimde perspektif konularının da takipçisi olduğu ve hayatının son on yıllık döneminde birçok İtalyan ve Yakın Doğu sanatçısı ile ilgili farkındalığının arttığı bilinmektedir. Kendisi özellikle İtalya ve İtalyan sanatçılarına odaklanmıştı. Sadece Fatih Sultan Mehmet değil onun oğlu II. Bayezid, 1502 ve 1506 yıllarında, Leonardo ve Michelangelo gibi usta isimleri İstanbul'a davet etti. Ancak, II. Bayezid'in daha çok mühendislik alanındaki girişimleri öne çıkmıştır. Osmanlı padişahları içinde sanatla ilgilenen tek isim Fatih Sultan Mehmet değildir fakat 16. yüzyılda İstanbul'a figür sanatçılarınin davet edilmediği de anlaşılmaktadır. 1578 tarihlerinde Sokullu Mehmet Paşa'nın sanat alanında girişimlerinin olduğu ve devlet albümü hazırlatmaya çalıştığı bilinmektedir. Aynı zamanda, 1575 ve 1578 yıllarında Paolo Giovio tarafından Osmanlı sultanlarının tasvirlerinin yer aldığı iki kitap yayınlanmıştır. Osmanlı Devleti'nde Fatih Sultan Mehmet ve Kanuni Sultan Süleyman dışındaki diğer sultanların fiziksel ikonografisi yoktur. Bu nedenle, Fatih Sultan Mehmet portreleri Osmanlı sanat tarihi içinde önemli bir yere sahiptir.

Bu çalışmada Fatih Sultan Mehmet'in iki ressam, Gentile Bellini ve Şiblizade Ahmed, tarafından yapılmış olan portreleri incelenerek eserlerin benzer ve ayrışan yönleri gözler önüne serilmektedir. Aynı zamanda Gentile Bellini'nin tablosu (Fatih Sultan Mehmet Portresi) temelinde Şiblizade Ahmed'in tablosu (Gül Koklayan Fatih Sultan Mehmet Portresi) değerlendirilmektedir. Çalışma, Fatih Sultan Mehmet'le ilgili sadece iki tabloyla sınırlandırılmıştır. Bu sanat eserleri Fatih Sultan Mehmet'i farklı etkilere sahip aynı bakış açısıyla göstermektedir.

Gentile Bellini'nin eserinde Fatih Sultan Mehmet Konstantinopolis'in Fatihi olarak tasvir edilmiş ve Osmanlı kültürel kavramlarıyla beraber ele alınmıştır. Bu tablo, Fatih'in batı Avrupa tarzında resmedilmiş bir görüntüsüdür. Bellini, Fatih'in portresini yapmaya İstanbul'da başlamış ancak Venedik'te tamamlamıştır. Tablonun ne zaman yapıldığı ile ilgili net bir bilgi bulunmamakla birlikte, Bellini'nin hayatına dayanarak tablonun 1480'lerde yapıldığı düşünülmektedir. Gentile Bellini'nin tablosu batı öğeleri ve Türk sanat imgelerini bir araya getirerek Fatih'in Konstantinopolis üstündeki gücünü göstermektedir.

Kaynakların büyük bir çoğunluğu tarafından *Gül Koklayan Fatih Sultan Mehmet* tablosu Sinan Bey'e atfedilmektedir. Osmanlı saray ressamı arasında yer alan Sinan Bey, büyük ihtimalle Avrupalı bir ressamdan eğitim almıştı. Osmanlı saray ressamı olarak doğu ve batı kültürlerinin sentezini resimlerde uygulayan sanatçı, sahip olduğu bilgilerini Şiblizade Ahmed gibi öğrencilerine aktarmıştı. Sinan Bey hakkında

çok fazla bilgi bulunmamasına rağmen Şiblizade Ahmed'in portre çalışmalarında çok başarılı olduğu bilinmektedir. Şiblizade Ahmed'in Avrupa tarzı portre yapımını ikinci kaynaktan, yani hocası Sinan Bey'den öğrendiği göz ardı edilmemelidir. Ancak, Şiblizade Ahmed'in portre yapımında Bellini kadar usta bir sanatçı olduğu da söylenmektedir. Bu açıdan düşünüldüğünde Fatih Sultan Mehmet'in gül koklarken yapılan portresi Şiblizade Ahmed tarafından resmedilmiş olabilir.

Her iki tablo da Fatih Sultan Mehmet'i farklı bakış açılarından temsil etmektedir. Sultanın fiziksel özellikleri hemen hemen iki tabloda da benzerlik göstermektedir. Bununla beraber, Gentile Bellini tablosunda Konstantinopolis'i fetheden ve Bizans hükümdarlığını ve kültürünü yok eden bir sultanı tasvir etmiştir. Bu da üstünlüğü ve gücü elinde tutan Fatih Sultan Mehmet'in Avrupa ve Avrupalı gözünde resmedilmesi anlamına gelmektedir. İki tablonun ortak özelliği olarak Fatih'in duygularını belli etmeyen bir tavırda çizildiği ve herhangi bir yüz ifadesine yer verilmediği görülmektedir. Ancak bununla beraber, Gentile Bellini tarafından resmedilen portre, Fatih Sultan'ın gerçek bir görüntüsü olmayabilir. Çünkü, 1480'li yıllarda II. Mehmet'in hasta yatağında olduğu bilinmektedir ve bu nedenle Bellini'nin Sultan'ı görerek portreyi yapmış olması düşük bir ihtimaldir. Sinan Bey'e atfedilen tablonun ise Gentile Bellini'nin tablosundan dönüştürüldüğü bilinmektedir. Ve belki de bu yüzden Sinan Bey'e atfedilen tabloda Sultan'ın yüzü ifadesiz bir şekilde resmedilmiş ve iki tablo arasında çok fazla benzerlik yer almıştır.

Sonuç olarak, Gentile Bellini ve Sinan Bey/Şiblizade Ahmed'in tabloları kullanılan materyal temelinde renkler ve objeye dayanmaktadır. Bu tablolarda yer alan bütün özelliklere bakıldığında sanatçı ve resim arasında kutsal bir sınır vardır. Tablo var olan maddi zenginliği içerisinde yorumlanabilirken aynı zamanda sahip olduğu şuur içinde her zaman canlı kalmayı başaracaktır. Bir resmin sahip olduğu şuur onun fiziksel varlığıdır. Sanat eserinin içerisinde sahip olduğu yan anlamlar daima diğer insanlar için sır olarak kalacaktır. Bu doğrultuda, Fatih Sultan Mehmet Portresi ve Gül Koklayan Fatih Sultan Mehmet Portresi sahip oldukları belleği var oldukları cismani hâlleriyle taşımaktadırlar. Bu iki tablo sahip oldukları bakış açılarıyla Fatih Sultan Mehmet'in önemini ortaya koymaktadır. Ayrıca, Avrupalı bir ressamın yaptığı portre üzerinden yerel sanatçıya nasıl ilham kaynağı olduğunu göstermesi açısından da oldukça değerlidir.

Bu çalışmada benzer ve farklı yönleri açısından iki tablo ele alınmış ve aynı zamanda her birinin özelinde önemi değerlendirilmiştir. Ayrıca her iki tablonun yapıldığı tarihten bugüne kadar getirdikleri hafızanın önemine değinilmiştir. Son olarak, Gentile Bellini'nin tablosunun ve Şiblizade Ahmed'in tablosunun farklı sosyal, kültürel ve tarihsel tutumları içinde nasıl yapılandırıldıkları incelenmiştir.

## Introduction

*Mehmet, called Fatih, conqueror,  
is sniffing a rose,  
savoring its scent: that is to him  
like poetry, Greek logic,  
like the fields outside Vienna  
in springtime, like Europe, like the sweet  
necks of princes.<sup>1</sup>*

This paper examines the painting of Mehmet II, which was painted by Sinan Bey/Şiblizade Ahmed based on the painting by Gentile Bellini. Those works of art show Mehmet the Conqueror in the same perspective by using different materials and styles of painting. Mehmet II is depicted as the Conqueror of Constantinople in this painting and the painting also includes concepts of Ottoman culture. This paper illustrates the ways in which particular Western elements of art commingled with traditional Turkish art imagery to depict the Sultan's power over Constantinople.

Paintings are based on material with colours and objects used in the artists' view. All properties possess a sacred boundary between the artist and the painting. The painting might be interpreted by its material wealth, but the connotations always remain a secret for other people. However, matter is always alive with its consciousness. A painting's consciousness is its physical entity. As Rudy Rucker said, every object or process is a computation [...] the world made computations.<sup>2</sup> It can be said that the paintings, *Mehmet the Conqueror Smelling a Rose* and *Painting of Mehmet II*, carry their own memories with their live materiality.

Sultan Mehmet the Conqueror was interested in art<sup>3</sup> and had lecturers who taught him about art. He was also a follower of humanist intellectual tendencies. The Conqueror of Constantinople followed architectural design, bronze casting, and pictorial perspective. He specifically focused on Italy and Italian artists.<sup>4</sup> Mehmet the Conqueror was not the only sultan interested in art: Mehmet's son Bayezid II also invited Leon-

---

1 Lillias Bever, "Mehmet Sniffing a Rose", *Poetry* 182 (2003), 273.

2 Rudy Rucker, "Everything Is Alive", *Progress of Theoretical Physics Supplement* 173 (2008), 365.

3 Mehmet the Conqueror was curious about art and also studied foreign languages, geography, and philosophy, interested in astronomy, ancient Greek and Byzantine works, and architect. Costanzo de Ferrara, Bertoldo di Giovanni, Matteo de Pasti did medallion portraits of the Sultan, See John Freely, *The Grand Turk* (Apple Books), (New York: The Overlook Press, 2009).

4 Elizabeth Rodini, "The Sultan's True Face? Gentile Bellini, Mehmet II, and the Values of Verisimilitude", *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450 - 1750: Visual Imagery before Orientalism*, ed. James G. Harper, (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2011), 25.

ardo da Vinci and Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni in 1502 and 1506 to Istanbul. Nevertheless, Bayezid II was more interested in engineering ventures and wanted to construct a bridge over the Golden Horn to link the Muslim and European Quarters of the Ottoman capital. During the 16<sup>th</sup> century, no figural artists were invited to the Ottoman capital. In 1578, Sokullu Mehmet Pasha tried to create an album of imperial portraits, but in 1575 and 1577, two books with images of the Ottoman sultans were published by Paolo Giovio.<sup>5</sup> During the last decades of Mehmet Sultan's life, he had awareness of many Italian and Near Eastern artists. There is not any physical iconography of other Sultans in the Ottoman Empire except for that of Sultan Mehmet the Conqueror and Suleyman the Magnificent.<sup>6</sup> For this reason, the portraits of Sultan Mehmet possess a special place in the history of Ottoman art. In this paper, these paintings' (*Mehmet the Conqueror Smelling a Rose* and *Painting of Mehmet II*) long past will be explained in their social, cultural, and historical attitudes to materiality.

### Sinan Bey, Mehmet the Conqueror Smelling a Rose/Mehmet II Smelling a Rose



**F. 1.** Sinan Bey or Şiblizade Ahmed Çelebi, *Mehmet the Conqueror Smelling a Rose*, c. 1480.  
(Directorate of National Palaces, Topkapı Palace, TSMK.H.2153, y.10a)

- 5 Julian Raby, "The Serenissima and the Sublime Porte: Art in the Art of Diplomacy, 1453-1600", *Venice and the Islamic World 828 – 1797* (New Haven: Yale University Press, 2007), 107-109. The portrait collection of Italian Paolo Giovio possesses diversity with its non-Italian men and women from his distant past and to his present, which is made up of minor or unknown artists in Italy. Giovio made portraits of the Ottoman Sultans such as Mehmet I, Sultan Selim I, Murad I, Beyazid II etc., see Nassim Rossi, "Italian Renaissance Depictions of the Ottoman Sultan: Nuances in the Function of Early Modern Italian Portraiture", (PhD. Diss, Columbia University, 2013).
- 6 Stefano Carboni, "Catalogue of Exhibited Works", *Venice and the Islamic World 828-1797* (New York/New Haven and London: The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, 2007), 303.

*Mehmet the Conqueror Smelling a Rose* (F. 1) painting's artist is uncertain, but the two in this regard it has been suggested, Sinan Bey and Şiblizade Ahmed Çelebi. The portrait was probably painted around the 1480s, however, the exact date is still unknown. The miniature painting was painted on a paper with an unusual scale; it measures 390x270 mm. Mehmet the Conqueror is seated cross legged, holding a red rose in his right hand and a handkerchief in his left hand. He wears a furred kaftan, a dress, and a turban with a red kulah. His painting *Mehmet II Smelling a Rose* is now exhibited in Topkapı Palace, Istanbul.

Sinan Bey was the court painter of Sultan Mehmet II. Sinan Bey was probably trained by Maestro Pavli (Paolo da Ragusa) <sup>7</sup>a European master.<sup>8</sup> He was worked on miniature paintings on paper such as *Mehmet II Smelling a Rose*. As an Ottoman court painter, Sinan Bey synthesized Eastern and Western cultures with his pupils such as Şiblizade Ahmed and mediated the translation of them into native culture.<sup>9</sup> The book, *Menakıb-ı Münevveran*, mentions that Şiblizade Ahmed was the best portrait (şebih) painter among the most important artists.<sup>10</sup> There is no further information about Sinan, but it is known that he was sent to Venice in 1480 as the ambassador of the Ottoman Empire. Sinan Bey was influenced by Italian paintings on his works. Sinan Bey's painting transforms into Gentile Bellini's painted portrait into a seated royal image.<sup>11</sup> Some sources claim that the portrait of Mehmet the Conqueror was painted by Sinan Bey, it seems more possible Şiblizade Ahmed is the main creator of the painting.<sup>12</sup> Şiblizade was adept at painting portraits and could produce similar work to Bellini. However, Şiblizade learned the European style of painting from a secondary source, Sinan Bey. However, even though there is not exact information about the creator, the painting has been attributed to Sinan Bey.

7 Gelibolulu Mustafa Ali, *Menakıb-ı Hünerveran: Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları*, ed. Müjgan Cumbur (İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2012), 153.

8 Mustafa Ali, *Menakıb-ı Hünerveran*, 153.

9 Gülru Necipoğlu, "Visual Cosmopolitanism and Creative Translation: Artistic Conversations with Renaissance Italy in Mehmed II's Constantinople", *Muqarnas* 29 (2012), 4.

10 Mustafa Ali, *Menakıb-ı Hünerveran*, 153.

11 Gülru Necipoğlu, "From Byzantine Constantinople to Ottoman Konstantiniye: Creation of a Cosmopolitan Capital and Visual Culture Under Sultan Mehmed II", *From Byzantium to Istanbul: 8000 Years of a Capital City*, (İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, 2010), 264-276.

12 The Sultan's portrait, Mehmet II Smelling a Rose, reattributed to Sinan Bey's pupil Şiblizade Ahmed by Julian Raby, Necipoğlu, and Bağcı, see Julian Raby, *El Gran Turco: Mehmed the Conqueror as a Patron of the Arts of Christendom* (London: Oxford University, 1980); Necipoğlu, "Visual Cosmopolitanism and Creative Translation", 1-81; Serpil Bağcı etc., *Osmanlı Resim Sanatı* (İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006). Şiblizade was more talented European portrait painter, even though Sinan Bey was the master of Şiblizade Ahmed. For these reasons, I prefer to use Şiblizade Ahmed as the artist of the painting, *Mehmet II Smelling a Rose*, in this work.



## Gentile Bellini, Painting of Mehmet II



**F. 2.** Gentile Bellini, *The Sultan Mehmet II*, 1480, The National Gallery, London. (Gülru Necipoğlu, “Visual Cosmopolitanism and Creative Translation: Artistic Conversations with Renaissance Italy in Mehmed II’s Constantinople”, 34)

In 1479, the Ottoman Empire took control of the Ionian Islands. At that time, Italy was in the midst of a crisis. In the summer of 1479, the Ottomans proposed an agreement to Venice, and the Signoria accepted the alliance, thus ensuring he could protect Venice from an enemy region, Florence. The Signoria also reassured the Sultan’s rights in seizing Brindisi, Taranto, and Otranto.<sup>13</sup> Eventually, the Ottoman Empire was not able to take Venice, but it was obvious that the Venetians sent gifts to him to protect their rights. In other words, they figured out the Ottomans’ strategy which was to capture Italy step by step. Since they recognized the danger, they tried to defend themselves by different means, such as gifts or the alliance. Venice not only assured itself, but also Florence tried to keep its own land safe against the Ottomans with gifts. Certainly, Florence and Venice were not allying with one another, and the Signoria of Venice made an agreement with the Ottoman Empire to avoid a confrontation with Florence. The Italian peninsula, including Florence, Milan and Venice, was threatened by powerful empires,

---

13 Franz Babinger, *Mehmed the Conqueror and His Time*, trans. Ralph Manheim, (New Jersey: Princeton University Press, 1978), 390.

the French, The Ottoman, and the Spanish, with political and diplomatic systems and strategies.<sup>14</sup> Venice had an important position between the East and West because of its strong mercantile character. Thus, it had a special relationship with the Islamic world. For example, the Ottoman Empire had Venetian commercial treaties.<sup>15</sup> The conquest of Constantinople helped to link different networks of international trade.<sup>16</sup>

In 1479 Sultan Mehmet sent an envoy with a letter to Venice requesting a good painter. Even though Sultan did not give the name of any artists, he was seeking an artist recommended by the leaders of Venice. Gentile Bellini was sent to Istanbul for sixteen months.<sup>17</sup> It is obvious that the Venetians sent Bellini as a gift to Sultan Mehmet to protect their rights in the bad condition of their country. Mehmet II did not specify Bellini, however he desired different skilled artists and craftsmen: a painter, a sculptor, and a builder. The Sultan might have wanted to begin a new architectural project in his new palace.<sup>18</sup> Bellini visited Istanbul as the cultural ambassador of the Venetian Republic. Ambassadors came to visit Venice from the Ottoman lands and gave special gifts to Venetian artists, such as patterned silks and gilded glass. Gentile Bellini did not visit any other near Eastern cities except Istanbul. When he was in Istanbul between 1479 and 1481, he made a number of studies of Ottoman Costumes, monuments, luxury goods, exotic animals, all of which became the point of reference for his canvas of St. Mark Preaching in Alexandria for the scuola.<sup>19</sup>

Gentile Bellini's *Painting of Mehmet II* (F. 2) is regarded as a Western European image of Turkish culture. The painting started in Istanbul and was later completed in Venice. This circulation caused a shift in audience from the West to the East. Though the date is uncertain, the painting was probably painted in 1480.

Traditional imperial portraiture had existed for four centuries during the Ottomans, which began at the time of Mehmet II.<sup>20</sup> In the portrait by Gentile Bellini, the Sultan is shown in a three-quarter view beneath a marble arch and a jewel-encrusted embroidered textile. Renaissance architecture spread from Florence to Europe, which characteristically was dominated by rounded shapes in harmony.<sup>21</sup> So, the arch in

14 Daniel Goffman, "Negotiating with the Renaissance state: The Ottoman Empire and the new Diplomacy", *The Early Modern Ottomans: Remapping the Empire*, ed. Virginia H. Aksan and Daniel Goffman (New York: Cambridge University Press, 2007), 61.

15 Catarina Schmidt Arcangeli, "Orientalist Painting in Venice, 15<sup>th</sup> to 17<sup>th</sup> Centurie", *Venice and the Islamic World 828 - 1797* (New Haven: Yale University Press, 2007), 122.

16 Nükhet Varlık, "Conquest, Urbanization and Plague networks in the Ottoman Empire, 1453-1600", *The Ottoman World*, ed. Christine Woodhead (New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2012), 253.

17 Rodini, *The Sultan's True Face*, 24.

18 Julian Raby, "The Serenissima and the Sublime Porte: Art in the Art of Diplomacy, 1453-1600", 107.

19 Schmidt Arcangeli, *Orientalist Painting in Venice*, 128.

20 Günsel Renda, "The Ottoman Court and Sultanic Portraiture", *Orientalists at the Ottoman Palace* (İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2006), 33.

21 Halil İnalçık, *Rönesans Avrupası Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci* (İstanbul: Türkiye İş

Bellini's work is emblematic of a typical feature of Renaissance architecture. Mehmet II appears in a red kaftan, a dark brown fur pelt, and a white turban wrapped around a red taj. His headdress and position represent that he is a Muslim. The painting demonstrates the Sultan's sharply pointed nose and beard, while his turban, with big contours, creates conflict. There are inscriptions on the left and right sides of the parapet and phrases which say Mehmet II is Victor Orbis, Conqueror of the World. The date of this inscription is November 25, 1480 which is located at the bottom of the painting.<sup>22</sup> The painting of the Sultan was created by Bellini in Istanbul, but Bellini returned to Venice towards the end of 1480 with a recommendation letter from Mehmet II to be given to the Venetian Senate and the Doge of Venice.<sup>23</sup> Bellini went to Constantinople in 1479 and returned to Venice in 1480.<sup>24</sup> Upon his arrival in Venice, Gentile Bellini completed the portrait. The Painting was returned to İstanbul after Bellini signed the Sultan's painting. Yet, Mehmet the Conqueror died, and Bellini's work appeared in different museums in Europe after being sold in the İstanbul bazaar by the Sultan's son, Bayezid II.<sup>25</sup> In addition, Sultan Mehmet's son Bayezid, who was known to be very religious, sold the painting due to its Christian imagery. The painting was brought to Venice in the early 16<sup>th</sup> century and remained there until ca. 1865.<sup>26</sup> The painting was hung in the private space of a Venetian palace.<sup>27</sup> This indicates that Mehmet the Conqueror and Bayezid II had a completely different view of the world and understanding of art. The painting of the Sultan is 69.9 x 52.1 cm which represents his glorious nature. The famous painting portrait of Sultan Mehmet is now in the National Gallery, London.

## Discussion

The Venetian master Gentile Bellini had created a new iconography for the Sultans. Bellini's creation, *Painting of Mehmet II*, represents the Sultan's military courage. There are seven crowns which symbolize the Ottoman Dynasty<sup>28</sup>, and Mehmet II is

Bankası Kültür Yayınları, 2013), 78.

22 Carboni, "Catalogue of Exhibited Works", 303.

23 Nurullah Berk, "Fatih Sultan Mehmet ve Venedikli Ressam Gentile Bellini", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2/2 (1953), 152.

24 Gentile Bellini was situated in Constantinople from the September 1479 to the end of November 1480, see George F. Hill, "Medals of Turkish Sultans", *Numismatic Chronicle* 6 (1926), 288. Bellini spent about sixteen months in Constantinople as the request of Fatih, see Rodini, *The Sultan's True Face*, 24.

25 Franz Babinger, *Mehmed the Conqueror and His Time*, trans. Ralph Manheim (New Jersey: Princeton University Press, 1978), 379; Stefano Carboni, "Catalogue of Exhibited Works", *Venice and the Islamic World 828-1797* (New York/New Haven and London: The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, 2007), 303; Halil İnalcık, *The Ottoman Empire: The Classical Age, 1300-1600* (Istanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), 30; Julian Raby, "Oyun Başlıyor", *Padişahın Portresi Tesavir-i Al-i Osman* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000), 72; Ahmed Refik, *Fatih ve Bellini*, trans. Önder Kaya (İstanbul: Yeditepe Yayınları, 2006), 15.

26 Carboni, "Catalogue of Exhibited Works", 303.

27 Rodini, *The Sultan's True Face*, 23.

28 Ottoman sultans respectively Osman Gazi, Orhan Gazi, Murad I, Bayezid I, Mehmet I, and Murad II.

the 7<sup>th</sup> sultan in the imperial line.<sup>29</sup> Such rendering of three-dimensional space was not yet seen among Ottoman court artists but was apparent in the high art of Italian Renaissance painting. Gentile Bellini learned to use a site for Latin inscriptions and to use a parapet as a distance between viewer and sitter from Roman stelae and tombstones. The arch represents a universal symbol of victory appropriate for the sultan who conquered Constantinople in 1453. The marble arches were used in Venetian ecclesiastical architecture and in paintings such as Bartolomeo Vivarini's *Virgin and Child in the Museo di Capodimonte, Naples*.<sup>30</sup> For these reasons, it is unclear why Mehmet II requested this kind of arch in his portrait. In my opinion, he wanted to use such a stylish form to represent himself as the new ruler of Constantinople. It is also possible that the arch can be seen as representative of the city gate of Constantinople.<sup>31</sup> In this way, he intended to demonstrate his power throughout Constantinople.

The background of the painting is dark, but the Sultan appears with a red robe and a white turban. This may indicate his effort to communicate his status as the conqueror of Constantinople, and that a dark century had ended. It is obvious that after the conquest of Constantinople, the middle age had passed, and a new age had begun. Thus, the darkness represents the Byzantine and he demonstrates the Ottoman Empire, his conquest, and Istanbul. Furthermore, this picture might emphasise religious aspects, such as the black background possibly representing Christianity, and Mehmet the Conqueror, indicating Islam. This is could be because Constantinople became Istanbul, and the area of Byzantine became an Islamic territory after Mehmet II. *The painting of Mehmet II*, therefore, also possesses religious and political standpoints.

Sultan Mehmet's preference for Italian artists was clearly personal, as, after him, there was no such attention shown to these artists. However, it is not clear what the role of a portrait painted by Bellini would be in the Ottoman court. It is known that in Italian courts, the sitting pose indicated a message of powerful authority; the composition of the painting and symbols carried power and local sovereignty. Mehmet specified his imperial force clearly.<sup>32</sup> Of course, Bellini's artistic and cultural accumulation are the factors that make the painting more prominent.

---

29 Schmidt Arcangeli, *Orientalist Painting in Venice*, 136.

30 Carboni, "Catalogue of Exhibited Works", 303.

31 The arch in the painting, to my of thinking, actually gives the feeling about the existence of the wall along the two sides of the gate. According to Maria Pia Pedani, the arch is the gate or kapı formally represents the renaissance style gate of the Venetian Church of San Zaccaria but its meaning is the third court of the Topkapı Palace. Through this statement, in my opinion that the gate in the painting should surround by walls, in which the area protected Constantinople by the Sultan Mehmet II. Maria Pia Pedani, "The Portrait of Mehmet II: Gentile Bellini, the making of an Imperial Image", *10th International Congress of Turkish Art*, ed. François Déroche, Charles Genequand, Günsel Renda, and Michael Rogers (Geneva: Fondation Max Van Berchem, 1999), 555.

32 Rodini, *The Sultan's True Face*, 28.

In Bellini's painting, Mehmet's known aesthetic art interests are displayed by the Italian artist through his copying of the visual world of the Sultan. According to Elizabeth Rodini, Bellini's portrait is not merely an Ottoman adaptation of an Italian pictorial genre; furthermore, from Mehmet's perspective, the portrait that Bellini painted was not in appearance a truthful documentation of the foreignness, as it has generally been interpreted in Western scholarship.<sup>33</sup>

The Sultan's portrait conveys a political message. Gentile Bellini visited Sultan Mehmet's court in 1479. The Venetians battled with the Ottomans between 1463 and 1479. Therefore, it is obvious that his visit and his painting carried a political message between Italy and the Ottoman Empire. The Venetians tried to have a good relationship with the Sultan by giving gifts. In the time of Sultan Mehmet, Gentile Bellini was known for his work in retratto, which means re-tracing, mapping and portraiture share, in Italy. For this reason, he was chosen as a painter for Sultan's court.<sup>34</sup> Gentile did not only satisfy the sultan's demand but also exceeded the boundaries.<sup>35</sup> Bellini's portrait might not be a true image of the Sultan. The painting of the Sultan was started in Istanbul but was eventually finished by Gentile Bellini in Venice. It is not certain whether the Conqueror of Constantinople ever saw his painting because he was sick while this work of art was being produced. It is not clear whether the face depicted exactly resembles his own face because, in 1480, Mehmet II was sick in his bed. However, in the painting he looks lively and healthy. Certainly, Gentile Bellini used his imagination to paint Mehmet the Conqueror.

In the painting, the Sultan appears in a white turban and robe in a dark background under an arch. The inclusion of the arch in the painting is also questionable because, in general, Gentile Bellini did not use arches in the portraits he painted. Therefore, it is a unique scene that the Sultan appears under an arch. This distinction might demonstrate the arch of Constantinople, which at that time had been given over to Mehmet the Conqueror. The arch might have been included by the artist or at the request of the Sultan. It is certain that the arch is related to the victory of Mehmet II because the rest of the painting depicts his achievements. For instance, there are crowns on three sides of the painting which stand for the lands of Asia, Trebizond, and Greece. These crowns may have an intertwined meaning; thus, they do not only represent the Sultan's success but also indicate his ancestors.<sup>36</sup> Furthermore, the number of crowns, seven, in the jewel-encrusted embroidered textile signifies that Mehmet II was the 7<sup>th</sup> Sultan

---

33 Rodini, *The Sultan's True Face*, 29.

34 Rodini, *The Sultan's True Face*, 33.

35 Antonia Gatward Cevizli, "Bellini, Bronze and Bombarbs: Sultan Mehmed II's Requests Reconsidered," *Renaissance Studies* 28 (2014), 750.

36 For the hypothesis that the ancient sovereign's power is derived from his ancestors and an Ottoman Sultan inherited the throne who is visited the ancient ruler's tomb. So, the six crowns emblemize the Sultan's ancestors, see Pia Pedani, "The Portrait of Mehmet II," 556.

of the Ottoman Empire. In addition, the other six crowns might also be interpreted as representing the marks that the previous sultans had left as the touchstones of the Ottoman Empire. The triple crowns also appear on the medallion portrait of the Sultan by Gentile Bellini, which represent the three kingdoms of the Sultan's Empire, Greece, Trebizond, and Asia. These triple crowns were used as three kingdoms in place of the Sultan's victory over all the allied Western and Eastern Powers for sixteen-year long Veneto-Ottoman war.<sup>37</sup> In the medallion portrait of the Sultan's posture, his turban and dress bear the same characteristics of the painting. However, Mehmet II is depicted as being younger in the medallion portrait by Bellini.<sup>38</sup> A typical example of renaissance humanism includes the images of the historical influence of military leaders and the Italian influence in both the form and acceptance of the sultan's patronage.<sup>39</sup>

The darkness of the background of the painting might represent the Byzantine era as a dark period, but the Sultan is clearly the main figure, which indicates the triumph of the Ottoman Empire over the old Byzantine Empire. At the same time, two words in the text on the left side of the painting are noteworthy. The meaning of these two words are "the Conqueror of the World." Fatih conquered Constantinople as a Muslim Sultan. Constantinople was taken from a Christian-based state and placed completely into the hands of a Muslim-based country. This was not only a change for Constantinople but also a change for the world as well as the beginning of a new era. From this point of view, it may be considered that Istanbul was the centre of the world for Mehmet II. It can be also assumed that Mehmet the Conqueror wanted to show himself to the intended audience, the West, as the Conqueror and to usher in the new era by using a visual language which demanded an Italian artist in the Western style.

However, the impression of the West or the influence of the East on these two paintings is rather limited. Gentile's portrait is more related to Western art and the painting by Şiblizade Ahmed is evocative of Bellini's portrait but has identifying traces of eastern art. In both paintings, the Sultan Mehmet wears a kaftan, a dress, and a turban. The Conqueror demonstrates almost the same style of apparel with different colours and perhaps materials. The raw materials which were processed to be used in the royal workshops in the Ottoman Empire were silk and thread used in the making of clothes for the sultans.<sup>40</sup> The dress of Mehmet the Conqueror under the fur is called

37 Necipoğlu, "Visual Cosmopolitanism and Creative Translation", 34.

38 Berk, Fatih Sultan Mehmet ve Venedikli Ressam Gentile Bellini, 152. Raby and Necipoğlu believe that the medal of Mehmet II is created in 1480 before Gentile Bellini returned to Venice, see Julian Raby, "Pride and Prejudice: Mehmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal," *Studies in the History of Art* 21(1987), 171-194; Necipoğlu, "Visual Cosmopolitanism and Creative Translation", 1-81.

39 Raby, "Pride and Prejudice: Mehmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal", 176. The four prominent medal portrait of Sultan Mehmet II's are by Gentile Bellini, Bertoldo di Giovanni, and Costanzo da Ferrara, and the so-called Tricaudet or Tricaudet, see Raby, "Pride and Prejudice: Mehmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal", 171-194.

40 Bahattin Yaman, "Fit For the Court: Ottoman Royal Costumes and Their Tailors, from the Sixteenth to Eighteenth Century", *Ars Orientalis* 42 (2012), 92.

*entari* in Turkish. An *entari* reaches down to the ankles with long, slit sleeves.<sup>41</sup> These kinds of dresses might change depending on the person and the material used. Different materials such as cotton, silk, taffeta or fine fabrics can be used. An *entari* can be worn on special occasions and in daily life in the same way and is not representative of any prestige or status. In *Mehmet II Smelling a Rose*, Mehmet II probably wears a fur kaftan, however, *the painting of Mehmet II* probably represents the kaftan within full fur. Sultan Mehmet might have worn a wolf fur because the wolf was a totem animal for Turkish tribes.<sup>42</sup> Fur over-coats stand for a symbol of Ottoman wealth and the representation of one is related to the importance of fur and the Sultans' preferences.<sup>43</sup> However, kaftan *might be* the tool that demonstrates status, prestige, and personal position with its rich patterns and materials used such as brocaded silk fabrics and fur and also sometimes a lining was used. The *entari* and kaftan can be used together as worn by Mehmet the Conqueror in both paintings. A brief comparison of the portraits of Mehmet II shows the same fashions in his imperial wardrobe.

Şiblizade Ahmed Çelebi's painting represents the Conqueror on the throne sitting cross-legged which shows that the painting is more relevant to the traditional cultural considerations. It is possible that the Turks crouching cross-legged comes from tent culture.<sup>44</sup> For example, portraits in medallions had members of the dynasties crouching cross-legged with three-quarters profiles and symbols such as rose in the roller timber of the Timurid period. In this painting, Ahmed's mastery of combining Italian and Timurian traditions justifies the fame that he earned a hundred years later as a portrait artist.<sup>45</sup> In *the Sultan Mehmet II*, the Sultan might be sitting his cross-legged on the throne which is covered by an ornate stone textile. Bellini could have wanted to make the painting more Western with these jewels by closing the seated posture because that pose was traditionally more related to the Turks.

The Sultan's turban has a very important symbol. The Turban symbolises death; thus, the Sultan does not forget that he can die at any moment. Furthermore, the Sultans' turban looks like a tombstone, for this reason his turban is related to death. In Islam, the Prophet Muhammad is represented and symbolised by a red rose.<sup>46</sup> Mehmet the Conqueror believed in Islam and respected the Prophet Muhammad. Muslims believe that the Prophet Muhammad's smell was like a rose. Thus, a rose as a material object can connect to the

41 Fatma Koç and Emine Koca, "The Clothing Culture of the Turks, and the Entari (Part 2: The Entari)", *Folk Life: Journal of Ethnological Studies* 50 (2012), 142.

42 Pia Pedani, "The Portrait of Mehmet II", 556.

43 Yaman, "Fit For the Court," 96.

44 Emel Esin, "Bağdaş ve Çökmek Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kadim İkonografisi", *Sanat Tarihi Araştırmaları III* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, 1970), 242.

45 Julian Raby, "Oyun Başlıyor", 70.

46 Rose possesses many meanings such as love, purity, silence, etc., which is also hosting different colours within different interpreting in various cultures, see Zeynep Alsancak, "Türk Kültüründe Gülün Simgesel Anlamları", (M. A. Thesis, Istanbul University, 2017).

Prophet. In *Mehmet II smelling a rose*, Sultan Mehmet carries a white handkerchief. The background of the painting is white, and the Sultan appears with a green dress, a blue robe and a white turban. All the colours represent Islam. This may indicate his effort to communicate that he is the caliph of the Muslim world. During that period, the Ottoman Empire held the title of caliph in its territory. Consequently, the painting quietly represents Islam.

Both Paintings represent Mehmet the Conqueror with different aspects. The paintings demonstrate the Sultan's sharply pointed nose and beard; however, Mehmet II has a more distinctive black beard in Bellini's painting. In addition, the marble arch appears with a jewel encrusted embroidered textile, but it is uncertain whether it is gold or made from another material. However, its colour is gold therefore it might be assumed to be gold. Men do not carry gold and do not carry jewelry as an Islamic rule; thus, these ornaments are represented beneath the arch instead of displayed on Mehmet the Conqueror. This jewel encrusted embroidered textile might represent Byzantine as well as wealth and pride. Sultan Mehmet conquered Constantinople and all Byzantine values were replaced by a different culture and religion. Sultan Mehmet not only became the conqueror for the Ottoman Empire, but also took over the legacy of Byzantine. For this reason, this ornament and gold colour might represent values of the Byzantine Empire from a different point of view. However, the jewel encrusted embroidered textile might have been engraved on wooden material. In *the Sultan Mehmet II*, gold is used as an ornament, but it is not shiny. If gold is representative of Byzantine, it might be interpreted as symbolising that Byzantine collapsed. Furthermore, in both paintings, the Sultan has a very insensitive facial expression. Bellini's portrait might not be a true image of the Sultan because in 1480 Mehmet the Conqueror was sick and Bellini finished his work in Venice. Sinan Bey transformed his painting from Bellini's painting, for this reason, Sultan Mehmet does not express any facial gestures in both paintings.

The surface of Bellini's painting is damaged, which draws direct attention to the portrait of Sultan Mehmet. The picture does not give equal emphasis to all aspects of the painting, perhaps because of the damage to the surface or the focus on Mehmet's glory. The surface of Bellini's painting is damaged and Sinan Bey's painting is also probably damaged because there is a black spot in the upper right corner of the painting.

### Conclusion

Mehmet the Conqueror was interested in the art of other countries. Italy especially showed their respect to the Conqueror of Constantinople by giving valuable handmade gifts. They sought to protect their rights, and art became a safeguard against the Ottoman Empire, an example of which is *the Sultan Mehmet II* by Gentile Bellini. Works of art by foreign painters influenced local painters and allowed them to paint like foreign painters such as Sinan Bey and his pupil Şiblizade Ahmed whose work was *Mehmet*



*the Conqueror Smelling a Rose*. Both paintings represent different aspects by different artists. Each artist has a different cultural background that influences their paintings. The artwork of Gentile Bellini and Şiblizade look similar, however they display different points of view of Mehmet the Conqueror within their own cultural backgrounds.

This paper has illustrated the features of the paintings of Mehmet the Conqueror by Gentile Bellini and Şiblizade Ahmed. These works of art indicate that the different aspect of artists present the importance of Mehmet II by using different materials. In addition, this paper showed how a foreign artist provided inspiration for a local artist. The unique elements in these works of art have been explained in accordance with each painting. In this study, the paintings were explained based on the objects and properties used. They are also configured with their own long history and different social, cultural, and historical attitudes to materiality.

---

**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.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

---

## References/Kaynakça

- Ahmed Refik. *Fatih ve Bellini*. Translated by Önder Kaya. İstanbul: Yeditepe, 2006.
- Alsancak, Zeynep. "Türk Kültüründe Gülün Simgesel Anlamları". M. A. Thesis, İstanbul University 2017.
- Bever, Lillias. "Mehmet Sniffing a Rose". *Poetry* 182 (2003): 272-273.
- Babinger, Franz. *Mehmed the Conqueror and His Time*. Translated by Ralph Manheim. New Jersey: Princeton University Press, 1978.
- Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Gürsel Renda, and Zeren Tanındı. *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.
- Berk, Nurullah. "Fatih Sultan Mehmet ve Venedikli Ressam Gentile Bellini". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2/2 (1953): 143-160.
- Carboni, Stefano. "Catalogue of Exhibited Works". *Venice and the Islamic world, 828-1797*. New York/ New Haven and London: The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, 2007, 294-350.
- Cevizli, Antonia Gatward. "Bellini, Bronze and Bombards: Sultan Mehmed II's Requests Reconsidered". *Renaissance Studies* 28 (2014): 748-765.
- Directorate of National Palaces, Topkapı Palace. TSMK. H.2153, y.10a. Mehmet the Conqueror Smelling a Rose.
- Esin, Emel. "Bağdaş ve Çökmek Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kadim İkonografisi". *Sanat Tarihi Araştırmaları III*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, 1970, 231-242.
- Freely, John. *The Grand Turk*. (Apple Books) New York: The Overlook Press, 2009.

- Gelibolulu Mustafa Ali. *Menakıb-ı Hünerveran: Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları*. Edited by Müjgan Cunbur. İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2012.
- Goffman, Daniel. "Negotiating with the Renaissance State: The Ottoman Empire and the New Diplomacy". *The Early Modern Ottomans: Remapping the Empire*. Edited by Virginia H. Aksan and Daniel Goffman. New York: Cambridge University Press, 2007, 61-75.
- Hill, George F. "Medals of Turkish Sultans". *Numismatic Chronicle* 6 (1926): 287-298.
- İnalçık, Halil. *Rönesans Avrupası Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
- İnalçık, Halil. *The Ottoman Empire: The Classical Age, 1300-1600*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Koç, Fatma and Emine Koca. "The Clothing Culture of the Turks, and the Entari (Part 2: The Entari)". *Folk Life: Journal of Ethnological Studies* 50 (2012): 141-68.
- Necipoğlu, Gülru. "From Byzantine Constantinople to Ottoman Konstantiniye: Creation of a Cosmopolitan Capital and Visual Culture Under Sultan Mehmed II." *From Byzantium to Istanbul: 8000 Years of a Capital City*. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, 2010, 262-277.
- Necipoğlu, Gülru. "Visual Cosmopolitanism and Creative Translation: Artistic Conversations with Renaissance İtaly in Mehmed II's Constantinople". *Muqarnas* 29 (2012): 1-81.
- Pedani, Maria Pia. "The Portrait of Mehmet II: Gentile Bellini, the Making of an Imperial Image". *10th International Congress of Turkish Art*. Edited by François Déroche, Charles Genequand, Günsel Renda, and Michael Rogers. Geneva: Fondation Max Van Berchem, 1999, 555-558.
- Raby, Julian. *El Gran Turco: Mehmed the Conqueror as a Patron of the Arts of Christendom*. London: Oxford University, 1980.
- Raby, Julian. "Oyun Başlıyor". *Padişahın Portresi Tesavir-i Al-i Osman*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, 64-95.
- Raby, Julian. "Pride and Prejudice: Mehmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal." *Studies in the History of Art* 21 (1987): 171-194
- Raby, Julian. "The Serenissima and the Sublime Porte: Art in the Art of Diplomacy, 1453-1600". *Venice and the Islamic World 828 – 1797*. New Haven: Yale University Press, 2007, 90-120.
- Renda, Günsel. "The Ottoman Court and Sultanic Portraiture". *Orientalists at the Ottoman Palace*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2006, 33-42.
- Rodini, Elizabeth. "The Sultan's True Face? Gentile Bellini, Mehmet II, and the Values of Verisimilitude." *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450 - 1750: Visual Imagery before Orientalism*. Edited by James G. Harper. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2011, 21-41.
- Rossi, Nassim. "Italian Renaissance Depictions of the Ottoman Sultan: Nuances in the Function of Early Modern Italian Portraiture". PhD. diss., Columbia University, 2013.
- Rucker, Rudy. "Everything Is Alive." *Progress of Theoretical Physics Supplement* 173 (2008): 363-370.
- Schmidt Arcangeli, Catarina. "Orientalist Painting in Venice, 15<sup>th</sup> to 17<sup>th</sup> Centurie". *Venice and the Islamic World 828 - 1797*. New Haven: Yale University Press, 2007, 120-140.
- Varlık, Nühket. "Conquest, Urbanization and Plague networks in the Ottoman Empire, 1453-1600." *The Ottoman World*. Edited by Christine Woodhead. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2012, 251-264.
- Yaman, Bahattin. "Fit For the Court: Ottoman Royal Costumes and Their Tailors, from the Sixteenth to Eighteenth Century." *Ars Orientalis* 42 (2012): 89-101.

## Osmanlı'nın Son Döneminde Ebniye Kalfalarına Yapı İnşa İzni Verilmesi

### Construction Grant for Ebniye Master Builders in The Late Ottoman Era

Hüseyin Gürsel Bilmis\* 

#### Öz

Osmanlı Devleti'nin kurumsal yapısında Tanzimat dönemi ile başlayan iyileştirmeler/düzenlemeler, yeni bir teşkilatlanma gerektirmiştir. Bu süreçte Osmanlı mimarisinin klasik dönem ile 19. yüzyıl başlarına kadar etkin kurumu olan Hassa mimarlar ocağı, yerini Ebniye İdaresi'ne bırakmış, her türlü imar ve inşaa işleri Şehremaneti'ne devredilmiştir. Bunu takiben belirli aralıklarla yapılan yeni düzenlemelerle *Ebniye Kanunları* çıkarılarak inşaa faaliyetleri denetim altına alınmaya çalışılmıştır. Mimari faaliyetlerde dönemin en önemli aktörleri olarak ebniye kalfaları, yapı üretim sürecinin tüm aşamalarından sorumlu kişiler hâline gelmişlerdir. İlk mimarlık okulunun açılmasıyla eğitilmiş mimarlar yetişmeye başlamışsa da bunların sayılarının azlığı nedeniyle hem yerel hem de dışarıdan gelen gayrimüslim müteahhit, mimar ve kalfalar 20. yüzyıl başlarına kadar Osmanlı mimari faaliyetlerinin başat unsurları olmuşlardır.

Bu çalışmada, Osmanlı Arşivi'nde tespit edilen bazı belgeler ile sivil ve kamu yapılarının inşaa süreçlerini yürüten ebniye kalfalarının niteliksel sorunları merkez ve taşra örneğinde ele alınmıştır. Dönemin yapı malzemelerinde meydana gelen kalite ve standart sorunları ile dönemin kalfalarının teknik ve mali açıdan işverenle sıkıntı yaşamalarına sebep olan sorunlu inşaa faaliyetleri, yine aynı dönemin bir grup kalfası tarafından dile getirilmiştir. Kalfaların mevcut sorunları ve bunların çözümüne yönelik önerilerini belirttikleri dilekçeleri ile Şehremaneti'nin bu yöndeki çalışmaları sonucunda ebniye kalfalarına bir sınav ile *şehadetname* (yapı inşaa izni ruhsatı) verilmesi kararlaştırılmış, bir süre uygulama imkânı bulan bu yöntem daha sonra terk edilmiştir.

#### Anahtar Kelimeler

Kalfa, Mimar, Şehadetname, Şehremaneti, Ruhsat

#### Abstract

The renovations/regulations in the institutional structure of Ottoman State that started with the Tanzimat Era required brought out a novel organization. In the process, *Hassa Mimarlar Ocağı* (The Corps of Royal Architects), the active institution of the Ottoman architecture during the classical period and till the early 19th century, gave its place to the *Ebniye İdaresi* (Directorate of Buildings), handing over all sorts of building and construction works to the *Şehremaneti* (Istanbul Municipality). Henceforth, with new regulations at certain intervals, the *Ebniye Kanunları* (Building Laws) were introduced in an effort to inspect the construction activities. As the most eminent figures of the era, Ebniye master builders became responsible for all stages of construction production processes within the architectural activities. Despite the fact that educated architects started to emerge together with the introduction of the first architecture school, both local and non-Muslim contractors, architects and master builders from abroad remained as the dominant actors till the early 20<sup>th</sup> century due to the scarcity of schooled ones.

\* **Sorumlu Yazar:** Hüseyin Gürsel Bilmis (Dr.), Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara, Türkiye. E-posta: huseyngursel@yandex.com ORCID: 0000-0002-0408-2547

**Atf:** Bilmis, Huseyin Gursel. "Osmanlı'nın Son Döneminde Ebniye Kalfalarına Yapı İnşaa İzni Verilmesi." *Art-Sanat*, 14(2020): 17–38. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0002>

This study reviews the qualitative issues of the ebniye master builders who carried out the construction processes of civil and state buildings, with samples from central and provincial cases based on a number of documents found in the Ottoman Archives. Quality and standard issues in the construction materials of the era together with the troublesome construction activities causing technical and financial problems between the master builders and employers were cited by certain contemporary master builders. As a result of the petitions of master builders stating their troubles and proposed solutions, and the efforts of the *Şehremaneti* (Istanbul Municipality), it was decided that a *şehadetname* (construction building testimonial) would be issued to *ebniye* masterbuilders; however, the method was abandoned after its application for a while.

**Keywords**

Master Builder, Architect, Şehadetname (Construction Building Testimonial), Şehremaneti (Istanbul Municipality), Grant

***Extended Summary***

Master builder, a key factor in the construction production within the Ottoman architectural organization, is described with similar explanations in the terminology. Accordingly, a master builder such as a bricklayer master builder or a joiner master builder, is an assistant figure ranked between an apprentice and a master. In the modern sense, he is an assistant architect who acquires expertise and enforces the projects of the architects in the field. In the Ottoman era, the term was used to address the head person and technical inspector of various worker groups in a construction site. In that sense, he is an assistant and implementing person responsible to the *ebniye* khalifa.

Construction production at various architectural styles and techniques began to rise together with the increasing innovation movements in the *Tanzimat*. Efforts were made to overcome this period in an environment where the number of well trained and qualified master builders/masters/architects was limited. Regarding the increased construction activities after the *Tanzimat*, the deterioration of the construction material standards (in terms of price, quality, measure, diameter, etc.) and the troubles caused by unskilled people with no construction knowledge, which is understood to have been common at the time, were reported officially by a group of master builders before the First Constitutional Period. The main resources of the study are archival documents, some of which will be put forth for the first time in this study, and the cases that were published in the central and provincial press. This study mentions the carried-out works/prepared plans based on the records and requests of the non-Muslim master builders who triggered the process of exams requirement for the construction master builders in the late Ottoman architectural organization. The obstacles to the application of exams to master builders/architects are presented within the frame of the *Şehremaneti* (Istanbul Municipality) and the *Şûrâ-yı Devlet* (Council of State) decisions, and the effects of this situation are exemplified with a Bursa case.

A group of non-Muslim Joiner Master Builders submitted their complaints with regards to one of the most significant issues of the era in the construction sector and

proposals towards its solution with a petition to the *Şehremaneti* (Istanbul Municipality) in the late 1875. Shortly, the content of the petition consists of the problems led by disqualified master builders working in the construction and the construction material standards of the era. As reported, some master builders working in the sector at the time were doing the pricing at their own discretion, causing financial harms to both public and state treasury, and the building owners were having arguments with the joiners for days due to their losses.

The diameters, measures, costs of bricks, wood, and all the materials to be used in the Capital and the provinces were determined by *erbab-ı vukuf* (experts) till that time, and all the materials were manufactured, priced and delivered accordingly. However, it was stated that the abovementioned method was not followed during those dates, and people manufactured improper woods, erratic bricks and all kinds of other materials in a similar manner without paying attention to the measurements. The master builders who presented the petitions in order to avoid having such issues asked for a set-up of a guild and a chamberlain to be assigned for the joiners as for the other craftsmen.

Upon the demand of the master builders, the certificate prepared by the *Şehremaneti Keşif İdaresi* (Istanbul Municipality Directorate of Surveys) was assessed by the *Şehremaneti* (Istanbul Municipality). Troublesome master builders were not knowledgeable enough to prepare building plans and they were not known by the *Şehremaneti İdaresi* (Istanbul Municipality Directorate) themselves and were not acknowledged officially in the bureaucratic system. Even though these illegal buildings constructed by those incompetent people were located and interfered with, that was not enough due to the weakness of sanction power of the *Şehremaneti* (Istanbul Municipality). Another problem was the lack of trustworthy and experienced master builders in the surveys and contracts of works given by the *Şehremaneti* (Istanbul Municipality). That problem had to be resolved by introducing regulations in order to prevent such cases. In this way, the surveys and contracts of construction activities would be done as it was supposed to be.

In accordance with the schema prepared by the *Şehremaneti* (Istanbul Municipality) towards the solution of these problems, an exam would be carried out under the supervision of a commission. Master builders would be classified into three groups according to the results of the exam. Since the constructions they were going to undertake were to be different from each other in terms of their size, the first group of master builders would be superior to the second group, and the second group would be superior to the third one. Taking their superiority over each other and providing a guarantor, these people would be given grants for constructions. Sealed/approved by the *Şehremaneti* (Istanbul Municipality), sample copies of the documents containing

the name/record, hometown, and place of residence of the master builder would be registered to a special account book. The names of those people acknowledged by the exam would be announced in the newspapers so that they would be known by the public. In the event that a dispute occurred between the acknowledged master builders and building owners, these issues would be dealt with by the *Şehremaneti* (Istanbul Municipality). If the buildings were contracted to a joiner who did not have a grant or to a person from another group, and the building owner suffered a loss, then those cases would not be considered by the *Şehremaneti* (Istanbul Municipality). If unauthorized joiners or other people attempted to construct, they would be fined. The purpose of the announcement that the state would not consider cases about constructions contracted to unauthorized master builders was to direct the public to reliable and skilled master builders. One of the obstructions in the achievement of this objective was the problem of finding qualified staff in the construction sector. Although this practice was designed in this manner, the allocation of construction works only to master builders who passed the exam and granted allowance to build would pose a problem for those who did not take the exam even if they were skilled.

The requirement of an exam for master builders in the Capital had similar effects in the provinces as well. A piece of news dated 1892 revealed that the architectural environment in Bursa at the time was not so different from the Capital, and this situation was closely being monitored and voiced by the press. According to the newspaper, master builders in Bursa were supposed to taking such an exam. As all residents and even the visitors of the city knew/saw, the existence of (incomplete) buildings with framed and covered wood on the streets was a evidence of the presence of unqualified master builders who could not make the projects according to the provided budget due to poor financial planning and, thereby, leaving the constructions unfinished.

Even though the practice of authorization of the *ebniye* master builders via an exam was accomplished, it fell through in practice. Despite the fact that Sultan Abdulhamid II asked for the formation of an exam commission and holding the exams again, the *Şehremaneti* (Istanbul Municipality) did not make any attempts for that, and the task was decelerated. In 1909, the *Şûrâ-yı Devlet* (Council of State) discussed granting a diploma to unlicensed architects and master builders disclosing their capabilities with an exam and a fee considering their levels, taking into account the fact that the banning of those without a grant from construction would cause a social problem in terms of maintaining and supporting a family. Ultimately, the *Şûrâ-yı Devlet* (Council of State) abandoned the exam practice and arrived at the conclusion that a certain amount of fees would be charged merely from the master builders who would prove their skills by applying to the *Sanayi-i Nefise Mektebi* (Academy of Fine Arts).

## Giriş

Osmanlı mimarlık örgütlenmesi içerisinde yapı organizasyonunun en önemli ve kilit unsurlarından biri olan *kalfa*, terminolojide benzer tanımlamalarla nitelendirilmektedir. Buna göre kalfa; çırakla usta arasındaki bir aşamada bulunan duvarcı kalfası, neccar kalfası gibi zanaatçı, yardımcısıdır<sup>1</sup>. Aynı şekilde günümüzdeki anlamıyla ustalıktan yetişmiş mimar yardımcısı olup mimarların projelerini sahada uygulatan kişidir. Osmanlı dönemindeki anlamıyla da bir inşaatta bulunan farklı işçi gruplarının baş ustası, idarecisi ve teknik denetçisidir. Bu niteliğiyle *ebniye halifesi*<sup>2</sup>'ne karşı sorumlu olan yardımcı ve uygulamacı kişidir.

Tanzimat öncesi inşaat örgütlenmesinde, yapı üretiminde çalışacak mimar, kalfa ve ustaların liyakat durumlarını, yani inşaat işlerinde ehil olduklarını gösteren ruhsatları, başka bir deyişle “*icra-yı zenaat için bir ehliyet belgesi*”ni dönemin mimarlık kurumu olan hassa mimarlar ocağının başındaki başmimardan almaları gerektiği ve ehil olmayanların kamusal inşaatlarda olduğu gibi özel inşaatlarda da çalışmaktan mimarbaşı tarafından menedilebildiği bilinen bir gerçektir<sup>3</sup>. Bununla birlikte söz konusu durumun, inşaat işlerini yürütenlerin ya yasal olmayan şekilde ruhsat almaya çalışmalarına ya da piyasada gizlice işler yapmalarına neden olduğu da belirtilmektedir<sup>4</sup>. İnşaat sektöründe artarak büyüyen bu tür sorunlar, işlerinde ehil ve piyasada güvenilir işlere imza atmış olan, ancak son dönemlerde mevcut durumdan gittikçe rahatsızlık duyan bir esnaf grubunun oluşmasını da hızlandırmıştır. Şikâyetlerin temelinde hem yapı aktörlerinin kendi aralarında yaşadıkları sorunlar hem de işverenle aralarında ortaya çıkan kalite ve maliyet kaynaklı problemler veya kavgalar yatmaktadır.

Özel mimarlık bürolarının faaliyete geçmeye başladığı, hazırlanmış her çeşit projenin işveren talebiyle götürü usulde müteahhitlik yapılarak üstlenildiği, mimar ve kalfaların müteahhit olarak iş yürüttüğü Tanzimat dönemi ve sonrasında, bağımsız iş yapan Müslüman Osmanlı mimarlarının adına neredeyse hiç rastlanmaz. Bu süreçte Osmanlı mimarları daha çok Ebniye İdaresi bünyesinde yapı işlerinin her aşamasında görevlendirilmekte, bunlar uygulamadan ziyade yapıların teknik kontrol/onay aşamalarında resmi ebniye memurları olarak çalışmaktadırlar<sup>5</sup>. Bunun dışında Tanzimat

1 Neslihan Sönmez, *Osmanlı Dönemi Yapı ve Malzeme Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: YEM Yayınları, 1997), 54.

2 Ebniye halifesi, mimarlık örgütünde başmimarın vekili, yardımcısıdır. Bu sıfatla her türlü inşa faaliyetinde teknik uygulama sorumlusu olarak görevlendirilen, inşaatın farklı birimlerinde çalışan işçi ve sanatkar grubu ile bunların kalfalarının denetimcisi olan kişidir. Kapsamlı tanım için bkz. Sönmez, *Osmanlı Dönemi Yapı ve Malzeme Terimleri Sözlüğü*, 42.

3 İlber Ortaylı, *Türkiye Teşkilat ve İdare Tarihi* (Ankara: Cedit Neşriyat, 2016), 321.

4 Oya Şenyurt, “Geç Osmanlı’da İnşaat Örgütlenmesi ve İnşaat Alanının Aktörleri: Gayrimüslimler”, *Mimar Kemalettin ve Çağı: Mimarlık/Toplumsal Yaşam/Politika* (Ankara: TMMOB-VGM, 2007), 67-80.

5 Nurcan Yazıcı Metin, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Hükümet Konaklarının İnşa Süreci ve Mimarisi-Devlet Kapısı* (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2019), 21. 18. yüzyıl sonlarından itibaren Hassa Mimarlar Ocağı’nın öneminin iyice azalmasıyla, ocağa bağlı mimarların yapı tasarımı noktasındaki rolünü ocak dışındaki yerli ve yabancı mimarlar üstlenmiştir. Lale devriyle başlayan Batılılaşma döneminde hassa mimarlarının Avrupalı mimari ile baş edememeleri ve onun gereklerine ayak uyduramamaları, bu durumun sebebini oluşturmak-

dönemi ve sonrasında inşaat faaliyetlerini fiilen yürüten/üstlenen isimlerin çoğu gayrimüslimler, yabancılar ya da yabancı uyruklu Levantenlerden oluşmaktadır<sup>6</sup>. Yapı üretiminde gayrimüslim mimarların ağırlıkta olması, başka bir deyişle Müslüman mimarların yapı inşa ve üretim organizasyonunda az sayıda yer almaları, o tarihlerde yapıların inşa süreci ve yapı malzemelerindeki değişim, dönemin Müslüman mimarlarının bu değişime ayak uyduramamaları, Müslümanlar arasında mimarlığın tercih edilen bir meslek olmaması ve bu kişilerin maddi imkânlarının artık ihalelerle yürütülen yapıım işleri için yetersiz kalışı gibi birkaç sebebe dayandırılabilir<sup>7</sup>. Bununla birlikte bu dönemde mimar ve kalfa kavramlarının iç içe geçtiği, mesleki olarak her iki grubun yapı üretimi içerisindeki rollerinin çakışması durumu da söz konusudur. Yapıların plan ve projelendirilmesi işleri, bu tarihlerde mektepli mimar azlığı nedeniyle kalfaların üstlendiği bir rol olmuş, kalfalar özellikle tüm inşaat faaliyetlerinde görev alan üretim faktörlerini bir araya getiren etkin birer aktör hâline gelmişlerdir<sup>8</sup>.

19. yüzyılın sonlarına doğru mektepli mimar sayısı yetersiz de olsa artmaya başlamış, yapı üretimlerinin projelendirilmesinde; özellikle kamu yapılarında yabancı mimarlar<sup>9</sup>

tadır. Klasik dönemde inşası kararlaştırılan bir yapıda bina inşa programı, tasarımı, malzeme temini ve bina inşası hassa mimarları tarafından icra edilir, yani bir bakıma proje mimarlığı, yapı denetimi ve kalfalık aynı elde toplanırdı. Batılılaşma döneminde ise hassa mimarı tasarımdan elini çekerek, mesleki faaliyetini bina emini olarak yürütmek zorunda kalmış, tasarım işlevini bu süreçte artık mektepli mimarlar üstlenmiştir. Bkz. Aptullah Kuran, “19.Yüzyıl Osmanlı Mimarisi”, *Seçüklular'dan Cumhuriyet'e Türkiye'de Mimarlık*, haz. Çiğdem Kafescioğlu vd. (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018), 604-611; Mustafa S. Akpolat, “Tanzimat Sonrası Osmanlı Mimarlığı”, *Türkler Ansiklopedisi*, c. 15 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 350-359.

- 6 Nurcan Yazıcı Metin, “Osmanlı'da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı” (Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2007), 333.
- 7 Metin, “Osmanlı'da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı”, 315.
- 8 Oya Şenyurt, *Osmanlı Mimarlık Örgütlenmesinde Değişim ve Dönüşüm* (İstanbul: Doğu Kitabevi, 2011), 207-252.
- 9 Osmanlı mimarlığının 19. yüzyılda öne çıkan isimleri hakkında kapsamlı çalışmalar ortaya koyulmuştur. Bunlardan bazıları, son dönem Osmanlı inşaat organizasyonunda görev alan, iş yapan Rum ya da Ermeni kalfaları incelerken bazıları da İtalya, Almanya, İsviçre, Fransa, İngiltere, Avusturya ve daha başka Avrupa ülkelerinden gelen yabancı mimarları her yönüyle ele almıştır. Sarkis Balyan, İsviçre asıllı Alexandre Vallaur, İtalyan Guilio Mongeri ve Raimondo d'Arconco, Alman Jachmund, Otto Ritter ve Helmuth Cuno bu dönemde etkin olan ve Osmanlı mimarisinin II. Abdülhamid dönemindeki faaliyetlerine yön veren en önemli mimarlardır. XIX. yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı mimarlığı, mimarlık ve sanat eğitimi veren Mühendishane-i Berri-i Hümayun ve Sanayi-i Nefise Mektebi gibi yüksekokullarda öğretim üyesi olarak da görev yapan A.Vallaur, G. Mongeri ve A. Jasmund gibi mimarların elinde şekillenmiştir. Bu noktada Batılı ve Levanten mimarlar/kalfalar hakkında geniş bilgi için bkz. Cengiz Can, “İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı Ve Levanten Mimarların Yapıları Ve Koruma Sorunları” (Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 1992); Neşe Yıldırım, “İstanbul'da II. Abdülhamid Dönemi (1876-1908) Mimarisi” (Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 1989); Oya Şenyurt, “1800-1950 Yılları Arasında İstanbul'da Faaliyet Gösteren Rum Mimarlar” (Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2002); Nurcan Yazıcı, “Osmanlılar'da Mimarlık Kurumunun Evrimi Ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı” (Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2007); Meryem Müzeyyen Fındıklıgil Doğuoğlu, “19. Yüzyıl İstanbul'unda Alman Mimari Etkinliği” (Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2002); Mehmet Yavuz, “Mimar August Jasmund Hakkında Bilmediklerimiz”, *Sanat Tarihi Dergisi* 8 (2004), 181-205; Mehmet Yavuz, “19. Yüzyıl Sonu 20. Yüzyıl Başlarında İstanbul'da Alman Mimarların Yaptıkları Mimari Eserler” (Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2001); Mehmet Yavuz “Osmanlı'da Alman Mimarlar ve Eserleri”, *Türkler Ansiklopedisi*, c. 15 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 400-411. Ayrıca bkz. Göksun Akyürek, *Bilgiyi Yeniden İnşa Etmek: Tanzimat Döneminde Mimarlık, Bilgi ve İktidar* (İstanbul: TVYY, 2011).



ön plana çıkmış, bu kişiler kalfalarla birlikte aynı zamanda müteahhitlik hizmeti vermeye başlamışlardır. Bunun dışındaki yapı faaliyetlerinde plan-projelendirme, teknik ve mali altyapıyı oluşturma/inşa sürecini yürütme/yönetme gibi tüm işler kalfaların idaresinde gerçekleştirilmiştir. Başka bir deyişle, bu özellikleriyle kalfalar yapı üretiminin belirli bir bölümünde iş yapan kişiler olmaktan çıkmış; tasarım, plan, proje, teknik ve mali anlamda tüm yapı faaliyetlerinden sorumlu amatör mimarlar hâline gelmişlerdir<sup>10</sup>.

Tanzimat'la birlikte hız kazanan yenileşme hareketleri paralelinde, farklı mimari üsluplarda ve tekniklerde yapı üretimi artmaya başlamış, bu süreç aynı zamanda yetişmiş ve nitelikli kalfa/usta/mimar sayısının gerek merkezde gerekse taşrada az olduğu bir ortamda yürütülmeye çalışılmıştır (G. 1). Tanzimat sonrası hız kazanan yapılaşma hareketleri içerisinde, o sıralarda iyice yaygın hâle geldiği anlaşılan yapı malzemeleri standartlarının (fiyat, kalite, ölçü, çap v.s açısından) bozulması ve piyasadaki niteliksiz, yapı bilgisine vukufiyeti bulunmayan kişilerin oluşturduğu rahatsızlık, resmi olarak ilk kez I. Meşrutiyet öncesi bir grup kalfa tarafından dile getirilecektir.



G. 1. XIX. Yüzyıl Sonlarında Osmanlı'da Bir İnşaat Alanı ve Ekibi (Foto: Abdullah Biraderler. <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90830---0017.jpg>)

Osmanlı Arşivi'nden elde edilen ve ilk olarak bu çalışmada yayınlanacak olan belgeler ile konuya ilişkin merkez ve taşra basınında çıkan örnekler, çalışmanın esas kaynaklarıdır. Bu kaynaklar ışığında çalışmada, son dönem Osmanlı mimarlık örgütlenmesi içerisinde ebniye kalfalarına sınav şartı sürecini başlatan gayrimüslim kalfaların tespit ve talepleri temelinde yürütülen çalışmalar, uygulanması düşünülen tasarılar anlatılacaktır. Kalfalara/mimarlara yönelik sınav uygulamasının önündeki engeller, Şehremaneti ve Şûra-yı Devlet kararları çerçevesinde ortaya koyulacak, söz konusu durumun taşradaki yansımaları Bursa özelinde basına da yansıyan bir haberle örneklendirilecektir.

10 Şenyurt, *Osmanlı Mimarlık Örgütlenmesinde Değişim ve Dönüşüm*, 207-252.

## Neccar Kalfaların Gözüyle 19. Yüzyılın Son Çeyreğinde Mimarlık Ortamı ve Kalfa Sorunu

1831 yılına kadar saray teşkilatı içerisinde yer alan ve yapısını korumaya çalışan Hassa Mimarlar Ocağı, son dönem Osmanlı mimarlığının ihtiyaçlarına cevap veremez hâle gelince, Tanzimat döneminin hemen öncesinde şehreminliği ile mimarbaşılık birleştirilerek 1831 yılında “*Ebniye-i Hassa Müdürlüğü*” kurulmuştur<sup>11</sup>.

Tanzimat dönemiyle birlikte, Ebniye Müdürlüğü 1839’da yeni kurulan *Umur-ı Ticaret ve Nafia Nezareti*’ne 1849’da bağlanmış<sup>12</sup>, böylece ayrı bir daire olarak müstakil ve merkezi bir yapıya<sup>13</sup> kavuşmuştur. 1848 yılında, Ebniye Müdürlüğü bünyesinde çalışmak üzere, inşası tasarlanan yapıların ihalelerinin (münâkasa) yapılması, ihale evrakının hazırlanması, inşaat malzemelerinin kalite ve fiyat kontrolünün yapılması ve her türlü inşaat faaliyetlerinde çıkan anlaşmazlıkların çözülmesi gibi görevleri yürütecek olan bir “*Ebniye Meclisi*” oluşturulmuştur. Ticaret Nezaretine bağlı olarak çalışmaya başlayan Ebniye Meclisi bazı yolsuzluklara bulaşır sorun oluşturmaya başlayınca 1861’de Ebniye Meclisi çatısı altında çalışmak üzere Ebniye Müdürlüğü yeniden kurulmuştur. Bu yapılandırma ile eskisine nazaran daha sağlıklı bir yapıya kavuşan Meclis, 1868’den itibaren şehreminliği içerisinde oluşturulan Hendesehane’ye bağlanarak Osmanlı Devleti’nin yıkılışına kadar görev yapmıştır<sup>14</sup>.

Son dönemin Osmanlı mimarlık kurumlarındaki bu yeniden yapılanma sürecinde, I. Meşrutiyet’in hemen öncesinde bir grup gayrimüslim neccar<sup>15</sup> kalfası, inşaat sektöründe dönemin en önemli sorunlarından birine ilişkin şikâyetlerini ve bunların çözümüne yönelik taleplerini bir dilekçe<sup>16</sup> ile Şehremanetine iletmışlerdir (G. 2). Bu gayrimüslim neccar kalfaları, yapı esnafının o dönemdeki “*umur ve hususâtını ru’yet etmek*” ve bunu “*Şehremanetine haber virmek üzere*” hazırladıkları dilekçelerinde, şikâyet konusu olan durumlara ilişkin tespitlerini aktarmışlardır. Kalfaların tespitleri kabaca dönemin yapı malzemesi standartlarıyla inşaat piyasasında iş yapan niteliksiz kalfaların yarattığı sorunlarla ilgilidir. Buna göre;

11 Ortaylı, *Türkiye Teşkilat ve İdare Tarihi*, 322. 19. yüzyıl hassa mimarlar ocağının o dönem örgütlenme yapısı ve yüzyıl sonlarına doğru mevcut durumu hakkında bkz. Oya Şenyurt, “Osmanlı İmparatorluğu’nun Son Dönemlerinde ‘Hassa Başmimarları’”, *TÜBAV Bilim Dergisi* 2/4 (2009), 489-503.

12 Şerafettin Turan, “Osmanlı Teşkilatında Hassa Mimarları,” *Ankara Üniversitesi DTCF Tarih Araştırmaları Dergisi* 1 (1963), 159-202.

13 Afife Batur, “Batılışma Döneminde Osmanlı Mimarlığı,” *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, c. 4 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985), 1038-1067.

14 Metin, Osmanlı’da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı,” 22-38; Selman Can, *Bilinmeyen Aktörleri ve Olayları İle Son Dönem Osmanlı Mimarlığı*, (İstanbul: Erzurum İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2010), 25-35; S. Can, “Sultan Abdülmecid Dönemi Mimarlık Örgütünün Yapısı ve İşleyişi,” *Sultan Abdülmecid ve Dönemi (1823-1861)* ed. K.Kahraman ve İ.Baytar (İstanbul: Kültür AŞ. Yayınları, 2015), 422-31.

15 Arapça’da kökü “n-c-r” olan “neccar” kelimesi, sözlükte “*doğramacı, dülger, marangoz*” anlamlarına gelmektedir. Bkz. Şemsettin Sami, *Kamus-u Türkî*, (Dersaadet: İkdâm Matbaası, 1317) 1454. Kelimenin çoğulu olan “neccarân”, yapılarda sadece ahşap işleriyle uğraşan bu marangoz grubunu ifade etmektedir. Bkz. Sönmez, *Osmanlı Dönemi Yapı ve Malzeme Terimleri Sözlüğü*, 82.

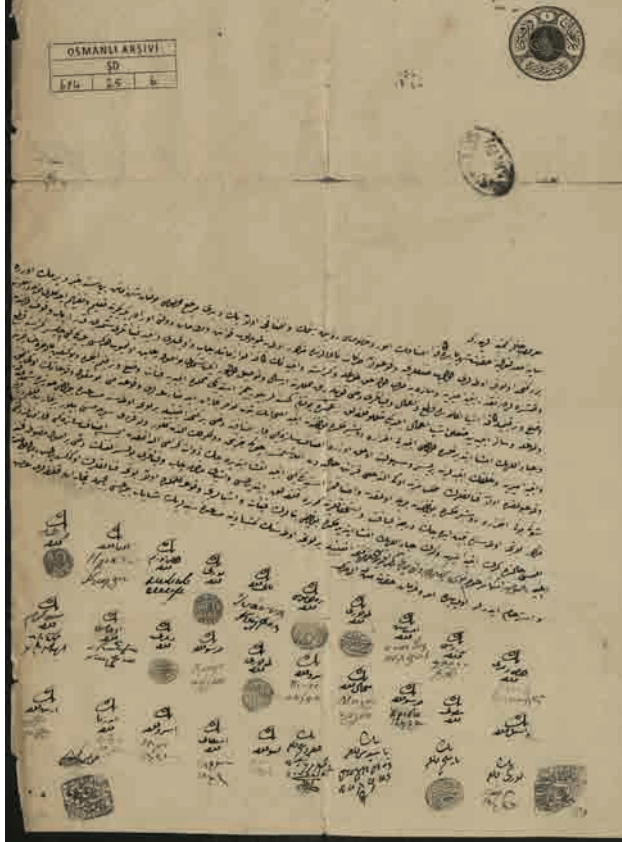
16 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Şura-yı Devlet (ŞD).684/25.6.1. (Muhtemelen 1875 sonları)

“Dersaadet ve taşralarda kamu binası vesaireye kullanılacak tuğla ve kereste ve ebniye-  
nin bütün levazımâtıyla çap ve ölçüleri ve ebniye fiyatları şimdiye kadar erbab-i vukuf  
tarafından belirlenip bütün malzemeler ona göre kesilip imal edilir, fiyatlandırılır ve  
mahallerine gönderilirdi. Ancak o tarihlerde artık bu usule uyulmadığı, herkesin kendi  
bildiği şekilde çapsız kereste imal ettiği, yine aynı şekilde tuğla üretilip diğer inşaat  
malzemelerinin de bu şekilde imal edilmekte olduğu”<sup>17</sup>

dile getirilmiştir.

Dilekçede imzaları bulunan gayrimüslim kalfalar, malzeme özellikleri ile ilgili bu sorunları dile getirdikten sonra ebniye kalfalarının o tarihlerdeki bazı davranışları üzerine tespitler yapmışlardır:

“Bazı kalfalar bilir bilmez istediği yerlerde yapı fiyatlandırması yapmakta, bu keyfi uygulama gerek hazine ve gerekse halkın inşa ettirdiği binalar noktasında mali zararlara sebep olmakta, mal sahipleri de karşılıklı zararlar nedeniyle günlerce neccarlar ile kavga etmektedirler.”<sup>18</sup>



G. 2. Gayrimüslim Neccar Kalfaların Dilekçesi (BOA, ŞD.684.25.6.)

17 BOA, ŞD.684/25.6.1.

18 BOA, ŞD.684/25.6.1.

Bu ilk tespitlerin dışında kalfaların kendilerince bir önerisi/talepleri vardır. Bu gibi olayların önünün alınabilmesi, kamunun ve halkın inşa ettirdiği binalarda benzer sorunlar yaşanmaması için dilekçede imzası bulunan kalfalar, “*esnaf-ı sâire gibi neccâr esnafına dahi bir kethüdâ ta’yiniyle bir lonca otasına müsa’ade buyrulduğu suretde şimdiye kadar vuku’bulmakda olan fenalıkların mümkün mertebe önü alınacağı*”na inanmakta, yani diğer esnafalarda olduğu gibi neccarlar için de bir kethüda tayin edildiği ve onlar için bir lonca odası kurulmasına izin verildiği takdirde, benzer sorunların engellenebileceğini belirtmektedirler. Metnin devamında, dilekçeyi veren kalfaların o günlerde kalfalık yapan neccarlara ilişkin kişisel tespitlerini ve buna yönelik çözüm tekliflerini içeren ifadeleri dikkat çekicidir. Buna göre;

“*cüz’ice dülgerlik elinden gelür ve lakırdı söylemesini bilir bir neccar ben kalfayım diyerek şunu buni ızrara düşürmekde bulunduğundan böyle olmakdan ve esnafımız istediği gibi ebniye inşa itdirecek zevat-ı kiramı aldatmakdan ise esnaf-ı saire gibi neccar esnafına dahi mezkûr lonca otasında tebeyyin idecek **derece-i liyakat ve istihkaklarına göre kalfalık itdirilmesi** ve eşya-yı merkume çap ve fiyatları yolsuzluğunun dahi bir usul-i mazbuta tahtına alınması hâlinde gerek ebniye-i miriyye ve gerek ‘ibâdullahın inşa itdirmekde bulunduğu binaların fiyat ve eşyalarınca vuku’a gelmekte olan bunca fenalıkların öni kesdirilmiş demek.*”<sup>19</sup>

olacaktır. Özetle, az çok dülgerlikten anlayan ve ağzı laf yapan neccarlar “ben kalfayım” diyerek iş alıp halkı ve devleti zarara uğratmaktadır. Hem bunun engellenebilmesi hem de inşaat malzemelerinin ölçü ve fiyatlandırmasında yapılan yolsuzlukların önüne geçilebilmesi için, bu kişilerin liyakat derecelerine göre ve hak ettikleri şekilde kalfalık yapmalarının sağlanması ve neccarlara bir kethüda tayin edilmesi talep edilmektedir. Dilekçede imzası bulunan “*bilcümle neccaran kalfaları*”, oluşturulmasını istedikleri kethüdalık için “*ebniye usulüne aşına merhum Nuri Paşa’nın daire müdiri Şakir efendi*”yi önermiş ve “*bir lonca otasının küşadına müsa’ade-i seniyye şayan buyrılmasını (...)* arz ve *istirham*” etmişlerdir<sup>20</sup>.

Kalfaların “*neccar sınıfı için dahi bir lonca otası teşkil ve kethüdalığına ref’etlü Şakir Efendinin nusb ve ta’yini*” talebi ile “*ebniye kalfalarının ıslah-ı ahvali hakkında ba’zı mütala’atı şamil keşf idaresinden tanzim olunan müzekkere*”, Şehremaneti’nde değerlendirilmiştir. Buna göre<sup>21</sup>; “*fenn-i mi’mârîde mahareti ve te’sis-i ebniyede mikyâs kudreti olmayan bir takım dülgerler kendülerine kalfalık süsi virerek şunun bu-*

19 BOA, ŞD.684/25.6.1.

20 Dilekçede 29 kalfanın imzası bulunmaktadır. İsim ve mühürleri okunabilen kalfalar şunlardır: *Kalfa Hacı Dimitri, Kalfa Bedros, Kalfa Anastas, Kalfa Todori, Kalfa Yani, Kalfa Yorgi, Kalfa Hacı Avram, Kalfa Vartan, Kalfa Vasil, Kalfa Hristo, Kalfa Mihâl, Kalfa Petro, Kalfa Todori, Kalfa Hristo, Kalfa Dimitri, Kalfa Ohannes, Kalfa Yorgi, Kalfa Sarim, Kalfa Yasidis, Kalfa Mıgırdıç, Kalfa Leo, Kalfa İstefani, Kalfa Estro, Kalfa Avriya ve Kalfa Artin.*

21 BOA, ŞD.684/25.5.1, 29 L 1292 (28 Kasım 1875)

*nun yapusını ta'ahhüd ile berbâd*"<sup>22</sup> etmektedirler. Bu kişiler "(...) *bu sırada ashâbını dahi lüzumsuz yire birçok sarfiyat ile*" zarara sokmaktadır<sup>23</sup>. Bunlar yapı resimlerini hazırlayacak bilgiye sahip olmadıkları gibi kendileri de Şehremaneti tarafından bilinmemekte, bürokratik sistemde resmî olarak tanınmamaktadır. Bu yetersiz kişilerin kanunlara aykırı olarak yaptıkları inşaatlar tespit edildikçe bunlara müdahale edilse de bu müdahale yeterli olmamaktadır. Bu uygunsuzluk, Şehremaneti tarafından tanınmayan ve "*bir paça eli keser tutmağa alışmış bulunan dülgerlerden kalfalık iden ba'zı*"ları sebebiyle ortaya çıkmakta, bu durum ise "*emanetin kuvve-i icraiyesince su-i te'sirinden*", yani Şehremaneti'nin yaptırım gücünün zayıf olmasından kaynaklanmaktadır<sup>24</sup>. Şehremaneti tarafından gerek maktuan ve gerek emaneten yaptırılan işlerin keşif ve münakasalarında mutemet ve mücerrep (güvenilir ve tecrübe edilmiş/denenmiş) kalfaların bulunmamış olması ise bir diğer sorundur. Bu sorun, mevcut bu gibi olayların önüne geçilebilmesi adına bir nizamnameye bağlanarak çözümlenmelidir. Böylelikle mevcut inşaat işlerinin keşif ve münakasalarının gereği gibi hazırlanması sağlanabilecektir<sup>25</sup>.

### Kalfaların Nitelik Sorunlarına İlişkin Çözüm Önerileri:

#### "Derece-i Maharet ve Ma'lûmâtına" Göre Kalfalara Şehâdetnâme Verilmesi ve Lonca Oluşturulması

Kalfaların söz konusu dilekçelerinden önce, Şehremaneti Keşif İdaresi'nde ebniye kalfalarının durumlarının tartışıldığı, bu konuda çözüm yolları arandığı yukarıdaki belge metninde geçen ifadelerden anlaşılmaktadır. Nitekim kalfaların müracaatlarından sonra bu duruma müdahale edilebilmesi noktasında, dönemin mimarlık ortamının ana unsurları olan yapı aktörlerinin/kalfaların nitelik sorunlarına ilişkin bazı çözüm yolları üzerinde düşünülmüş olmalıdır: "*ahvâl-i mezkûrenin emr-i islahı lede'l-mülâhaza fenn-i mi'mârîde mahareti olan ba'zı zevat-ı kiramdan mürekkeb olmak üzere bir komisyon teşkiliyle el-yevm kalfalık itmekde bulunanların komisyon-u*

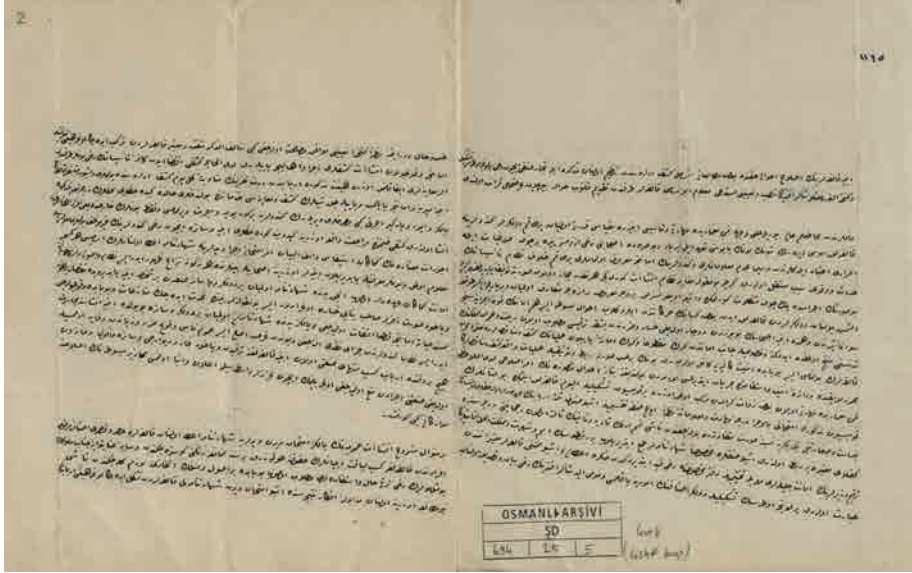
22 BOA, ŞD.684/25.5.1

23 BOA, ŞD.684/25.5.1

24 BOA, ŞD.684/25.5.1

25 1875 yılında bir grup kalfanın yaptığı bu müracaatın ve Şehremaneti'nin tasarısının, ileride yapılacak olan kanuni düzenlemelere etki ettiği görülmektedir. Nitekim 1877 (20 Receb 1294/31 Temmuz 1877) yılında çıkarılıp, vilayetlerde 1930'lu yıllara kadar geçerli olan "*Vilayet Belediye Kanunu*" içerisinde "*Ebniye-i Emiriyye ve Vakfiye İnşâât ve Ta'mirâtı Hakkında*" başlığı altında yayınlanan nizamname, inşaa ve onarımların keşif süreçleri konusundaki talimatları içerir. Bkz. *Düstur* 1. Tertib (İstanbul: Mahmud Bey Matbaası, 1299), 4: 553-560. Aşağıda görüleceği üzere 28 Kasım 1875 tarihli Şehremaneti tasarısında geçen keşif ve muayene için kalfaların alacakları ücretler gibi konular da, 1891 (18 Muharrem 1309/24 Ağustos 1891) tarihli *Ebniye Kanununun* onuncu faslında "*Rüsumu Keşfiye*" başlığı altında düzenlenmiştir. Bkz. *Düstur* 1. Tertib (Ankara: Devlet Matbaası, 1939), 6: 1038-1053. Ancak bu düzenlemelerde henüz yapı üretimi aktörlerinin nitelik ve ehliyetlerini sınavacak bir sistem kuruluşuna ilişkin bir girişim bulunmamaktadır. Bununla birlikte Keşif defterlerinin "*usûl ve kavâ'id-i mi'mâriyyeye tabiken kaleme alınmış*" olması, dönemin bürokrasisinde en çok dikkat edilen öncelik olacaktır. Konuyla ilgili bilgi için bkz. Hüseyin Gürsel Bilmiş, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Bursa'da Mimarlık Ortamı" (Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2019).

mezkûrede imtihanı bi'l-icrâ derece-i maharet ve ma'lûmâtına nazaran üç sınıfa"<sup>26</sup> ayrılması, kalfaların niteliksel sorunlarına ilişkin bir çözüm olarak planlanmıştır. Birlikşilerden oluşan bir komisyon nezaretinde yapılacak sınavla, bilgi ve yeteneklerine göre üç sınıfa ayrılacak olan kalfaların (...uhdedâr olacakları te'sisâtın cesâmet ve suğâretince yekdigerine nisbeten suret-i mütefâvitede bulunacağından nâsi kısm-ı evvelin sâniye ve sâninin sâlise olan rüchâniyeti derecesinde küfelâ-yı mu'tebereye rabt olunarak işbu sınıflara mahsusen şehâdetnâmeler tab' itdirilüb...)<sup>27</sup> üstlenecekleri yapılar/tesisler, büyüklük ve küçüklük açısından birbirinden farklı biçimlerde olacağından birinci sınıf kalfanın ikinci sınıfa ve ikinci sınıf kalfanın da üçüncü sınıfa üstünlüğü olacaktır. Kalfaların birbirlerine üstünlük durumlarına göre ve güvenilir kefiller göstermeleriyle bu kişilere özel şehadetname belgeleri bastırılacaktır. Bastırılan belgelerden üzerinde kalfanın adı, unvanı/şöhreti, memleketi ve ikamet yerinin yazılı olduğu emanet tarafından mühürlenmiş/onaylanmış bir örneği Şehremaneti'ndeki özel bir deftere kaydedilecektir (G. 3, G. 4).



G. 3. Şehremaneti'nin 1875 Tarihli Tasarısı-1 (BOA, ŞD.684/25.5.1. 28 Kasım 1875)

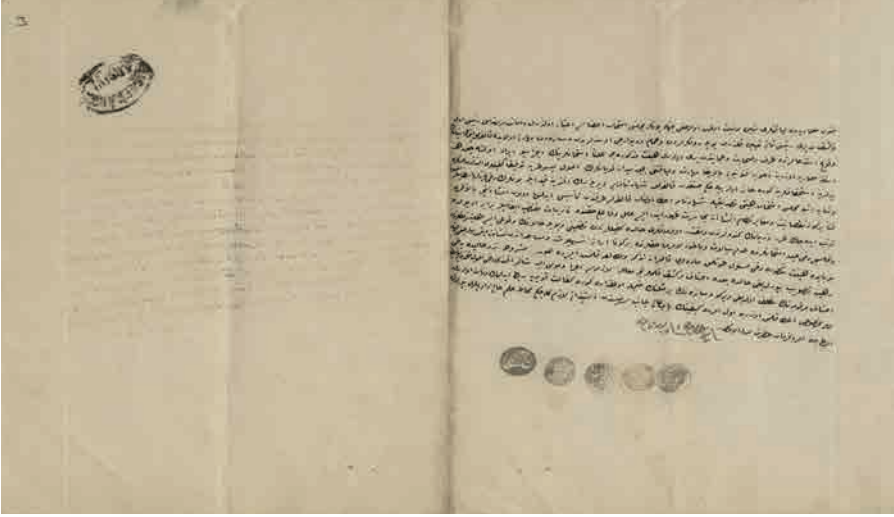
Şehremaneti'nin altyapısını hazırlamaya çalıştığı tasarımın ikinci kısmı neccar loncası kurulması ile ilgilidir<sup>28</sup>. Sınavdan geçirilen bu güvenilir kalfaların, bir lonca odasının oluşturulmasıyla dülger esnafının işlerine bakmaları sağlanacaktır. Kalfaların kethüdabaşı olarak görmek istedikleri Şakir Efendi'nin söz konusu göreve tayininde bir sorun görülmemiştir. Güvenilir kalfalardan oluşacak olan bu lonca heyeti

26 BOA, ŞD.684/25.5.1

27 BOA, ŞD.684/25.5.1

28 BOA, ŞD.684/25.5.1

marifetiyle de, “*emanetçe vuku ‘bulan inşaat keşifleri*” yapılabilecektir. Ayrıca halk tarafından yapılan ancak ihtiyaca göre keşfi gereken tüm yapım işlerinin dahi bunlar tarafından muayeneleri yapılmak üzere adı geçen heyet erbabından dört kalfanın mü-navebeten (nöbetleşe) tam gün mesai ile keşif idaresinde bulunmaları sağlanacaktır. Bu dört kalfaya, ebniye-i miriyye ve emanetçe yapılmış ve yapılacak şeylerin keşif ve muayenesi hizmetinde bulduklarında, gidecekleri yere göre sadece vapur ve beygir ücreti gibi masrafları ödenecek, başka bir yevmiye ve ayrıca bir ücret veril-meyecektir<sup>29</sup>.



G. 4. Şehremaneti'nin 1875 Tarihli Tasarısı-2 (BOA, ŞD.684/25.5.2. 28 Kasım 1875)

Kamu binalarının inşaatları ve emanetçe yaptırılan işler haricinde, resmî görevleri dışında halkın inşa ettiği yapıların keşifleri için talepte bulunmaları hâlinde ilgili yerlere gidip gelmeleri karşılığında halktan mutata bir ücret alabileceklerdir. Sınavla tescilli kalfa olarak kabul edilip belgesini alan bu kişilerin isimleri gazetelerde duyurularak herkesçe bilinmeleri sağlanacaktır. Tescilli kalfaların yaptıkları yapılar üzerine yapı sahibiyile aralarında herhangi bir anlaşmazlık olursa, bunlar kanunlara göre Şehremaneti tarafından çözülecektir. Ancak elinde belgesi olmayan bir dülgere ya da başka bir sınıftan bir kişiye yapı inşa ettirilirse ve yapı eksik bırakılırsa ya da yapı sahibi zarara uğratılırsa, bunların aralarında ortaya çıkacak sorunlar ya da buna ilişkin talepler/dilekçeler emanetçe katiyen dikkate alınmayacaktır. Belgesiz dülgeler ya da başka kişiler yapım işlerine girerse, kendilerine kanunen gereken para cezası kesilecektir. Yukarıda açıklandığı üzere, inşaat-ı umumiyenin yalnız imtihan veren ve kendilerine şahadetname verilen kalfalara mahsus kılınması, bir başka sorunu ortaya çıkaracaktır.

29 BOA, ŞD.684/25.5.1

Yapı işlerinin sadece belgeli kalfalara verilmesi, kalfa esnafı içinde bu işe liyakati olup imtihana girmeyenlerin hukukuna dokunacak, bu durum piyasada iş yapmaya çalışan belgesiz ama ehil kalfalara bir engel oluşturacaktır<sup>30</sup>. Dolayısıyla bu gibilerin meslekî olarak zarar görmemesi için Şehremaneti “*bu mütalaa üzerine olunan müdâvele-i efkâr neticesinde*” bir başka çözüm yolu önermiştir:<sup>31</sup> “*İşbu imtihan veren şehâdetnâmeli kalfalardan oluşacak lonca heyeti erbabının fünun-u mi mâriyede liyakatları belirlenmiş olacağından bunlar meclis imtihan azası*”<sup>32</sup> olacak, Şehremaneti sermühendisi birinci başkanı, keşif müdürü ise ikinci başkan olarak tayin edilerek “*dülgerlerden ve hamam ve divarcı ustalarından ve saireden mahareti olub da kalfalık imtihanı isteyenlerin*”<sup>33</sup> tarafsız bir şekilde yukarıda belirtilen heyet tarafından alınan sınavları yapılacaktır. Yetenek ve liyakatini hakkıyla ortaya koyanlardan usullere uygun olarak kefilleri de onaylandıktan sonra bunların da sınav derecelerine göre kazandıkları sınıftan (*1., 2. ve 3. sınıf*) kalfalık şهادetnamesi almaları sağlanacaktır. Bu kalfalar da diğerleri gibi Şehremaneti defterine kaydedilecek ve gazeteler aracılığıyla ilan edilecektir.

Sınav komisyonu tarafından şهادetname verilen bu kalfaların yürüttükleri yapı faaliyetlerinde herhangi bir uygunsuzluk ve kanunlara aykırı durumlar tespit edilirse, sorumlular hakkında gereken işlem yapılacak ve sebep oldukları zarar kendilerinden; kendilerinin zararları karşılamaya güçleri yetmez ise de kefillerinden karşılanacaktır. Bu gibi kalfaların usulsüz işlerinden, onlara belge veren komisyon da sorumlu olacaktır. Şehremaneti Meclisince hazırlanan bu tasarı, üst makamlarca da uygun görülürse yürürlüğe girecektir. Ayrıca Kalfa esnafına “*mükellef olduğu virgü ve sâirenin bir mislinin zammıyla ol mikdâra göre kefâlet-i kavîyyeye rabt idilmek ve nâmına olarak mühr-ü mahsusı*”<sup>34</sup> verilecektir.

Şehremaneti Meclisi’nin çalışmaları ve dilekçe veren kalfaların şikâyet ve talepleri ile şekillenen 28 Kasım 1875 tarihli bu tasarı, 1 Aralık 1875 tarihli Şehremaneti üst yazısıyla<sup>35</sup> Sadaret’e sunulmuştur. Bu tasarıya “*Ecnebi kalfalarında diploma bulunacağı gibi ilerüde müşkilata tesadüf olunmamak üzere anların da emanet-i celile yedlerinde bulunan diplomalarının mu’ayene ve tedkik olunarak defter-i mahsusa kaydı lâzım geleceği*”<sup>36</sup> ifadesi eklenerek, tasarının bu hâliyle düzenlenmesi istenmiştir. Aralık 1875 tarihinde son şekli verilen tasarının<sup>37</sup> bazı ifadeleri, dönemin mimarlığının

30 BOA, ŞD.684/25.5.1

31 BOA, ŞD.684/25.5.2, 29 L 1292 (28 Kasım 1875)

32 BOA, ŞD.684/25.5.2

33 BOA, ŞD.684/25.5.2

34 BOA, ŞD.684/25.5.2. Şehremaneti Meclisinden çıkan bu tasarının altında mührü bulunan meclis üyeleri şunlardır: *Agoraki, Seyyid Mehmed Ragıb, Osman Nuri Teyfik, Mehmed Nâil, Mehmed Remzi.*

35 BOA, ŞD.684/25.4.1, 3 Za 1292 (1 Aralık 1875)

36 BOA, ŞD.684/25.3.1, 15 Za 1292 (13 Aralık 1875).

37 BOA, ŞD.684/25.1, 30 Za 1292 (28 Aralık 1875)



ve yapı aktörlerinin niteliğinin başka bir yönüne “*Fenn-i mezkûrun bir mektebi olmayub imtihan idileceklerin ma’lûmatı ‘amelîyat ve ticaretden hâsıl olmuş bir melekedden ‘ibaret olduğına (...)*”<sup>38</sup> işaret etmektedir. Özetle dönemin yapı aktörlerinin arasında yer alabilmenin yolu, en basitinden biraz inşaat tecrübesine ve ticari yeteneklere sahip olmaktan geçmektedir.

### Tasarının 1875-1909 Yılları Arası Seyri ve Son Durumu

O tarihlerde Şehremaneti yetkililerince hazırlanan tasarı kapsamında “*Han ve hâne ve hamam ve mağaza misillü gerek götürü ve gerek yevmiye ile müceddeden başlıca bir bina yapıdırınların şehâdetnâmeli kalfaya yaptırmaya nizamem mecbur tutulmaları*”<sup>39</sup> düşünülmüştür. Ancak bunun bazı sorunlara yol açabileceği, en azından o tarihlerde bunun kanunen mümkün olamayacağı anlaşılmış; çerçevesinin çizilmesi çok zor olacak bu tür mecburi uygulamalardan doğacak anlaşmazlıkların çözümünün hukuki altyapısının henüz hazırlanmamış olduğu dikkate alınmıştır. Bu nedenle söz konusu mecburiyetin getirilmesi bu tarihlerde mümkün olmamıştır. Nihayetinde yukarıda belirtilen zorlayıcı sebepler nedeniyle “*yalnız ber-vech-i mukarrer imtihanın icrası...*”, yani tasarıda sadece yukarıda bahsedilen sınav uygulamasının yapılması kararlaştırılmıştır. Ayrıca Osmanlı vatandaşı olmayan yabancı kalfaların da diploma-larının Şehremanetine tescil ettirilmesi, bunlardan diplomaları olmayanların sınava tabi tutularak şehadetname almalarının mecbur tutulması yönünde alınan kararın da uygulanması kararlaştırılmıştır<sup>40</sup>.

Tasarı metni içinde özellikle vurgulanan ve belgenin son cümlesinde de geçtiği gibi, şehadetnamesi olmayan kalfalara yaptırılan yapılar nedeniyle ortaya çıkabilecek işveren-yüklenici sorunlarında Şehremaneti hiçbir şekilde sorumlu olmayacak, bu tür sorunlara ilişkin müracaatlar, şikâyetler Şehremanetince dikkate alınmayacaktır. Bu uygulamanın temelinde, halkın belgeli ve güvenilir kalfalara iş yaptırmaya teşvik edilmesi, böylelikle hem yapı kalitesinin artırılması hem de yapı sahiplerinin/işverenlerin maddi zararlara uğramasının önlenmesi; kalfaların da bu sınavla kendi yetkinliklerini ispat ederek başarılı olanlarının resmen halka duyurulması ile halk ve devlet nezdinde itibar kazanmaları için gayret göstermeye yönlendirilmesi yatmaktadır denilebilir. Başka bir deyişle devletin yapı üretimini genel anlamda denetim altına alabilmesine/denetleyebilmesine, yapı kalitesinin artmasına ve mevcut yapı aktörlerinin niteliklerini arttırmaya teşvik edilmesine yardımcı olacak bu tasarının yaptırımlarının da caydırıcı özellikte olması hedeflenmiştir. Son olarak, Tanzimat döneminin sonlarına doğru mevcut yapı örgütlenmesinin karşılaştığı sorunlar ve bu sorunlara ilişkin hem neccar kalfaların tespit ve talepleri hem de bu temelde Şehremaneti'nin yapı

38 BOA, ŞD.684/25.1.1, (28 Aralık 1875)

39 BOA, ŞD.684/25.1.2, (28 Aralık 1875)

40 BOA, ŞD.684/25.1.2

üretiminde mal sahibi ve kalfaların haklarının korunabilmesi, kalfa niteliklerinin artırılması adına hazırladığı bu tasarının sınav şartı ile ilgili kısmı bir süre uygulanmış, sınavı geçenlere belge verilmiş, geçemeyenler ise inşaat işlerinden men edilmiştir<sup>41</sup>.

Dülger/Neccar kalfalara sınavla yapı inşa izni belgesi verilmesine yönelik 1875 tarihli bu ilk<sup>42</sup> girişimlerden sonra mevcut sorunlar devam etmiştir. İlk bağımsız mimarlık okulu<sup>43</sup> olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla birlikte artık "*fenn-i mezkûrun bir mektebi*" açılmış olmakla birlikte, mimarlık eğitimi sisteminin de henüz oturtulamadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Bu tarihlerde, 1886 yılında dönemin yayın organlarından birinde yukarıda değinilen sorunlarla ilgili çıkan bir yazıdaki ifadeler, bir bakıma mimarlık eğitiminin olması gereken ideal niteliği için bir çerçeve çizmektedir. Gazete metnine göre; bir mimarın birinci görevi, bina ve inşa edeceği yapıların resim ve şekillerini kurgulayabilmek ve yapı bölümlerinin birbiriyle uyumunu sağlamak, yapıyı sağlam bir şekilde inşa edebilecek malzemeleri temin etmek, kendi idaresi altında çalışacak taşçı, demirci, ressam, duvarcı, hatta nakkaş, doğramacı, oymacı, dökmeçi gibi mesleklerinden uzman kişileri temin etmektir. Oysa Osmanlı coğrafyasında mevcut olan ve hiçbir okuldan çıkmadıkları hâlde, kendilerine kalfa diyen kişilerden hiçbirinin İslam milletinin iftihar kaynağı olan, güzellik ve mükemmellikleriyle Avrupalıları hayretler içinde bırakan, takdirlerini toplayan eski mimari eserlerimizi değil taklit etmeye, takdir etmeye bile bilgileri ve birikimleri yoktur. Büyük mimarlarımızın bıraktıkları eserlerden birisinin tamirine ihtiyaç duyulsa ve bu kendisine kalfa diyen kişilerin eline verilse, bu cahiller elinde o yapıların tamamıyla harap edileceği ortadadır<sup>44</sup>.

Basında yapılan bu eleştirel değerlendirmelerin haklılığı, 1892 yılında İstanbul/Tepebaşı'nda yaşanan bir inşaat faciasında kendini göstermiştir. 35 kişinin çalıştığı sırada çöken inşaatla pek çok işçi enkaz altında kalmış, yaşanan bu facia sonrası devlet bir dizi tedbir almıştır<sup>45</sup>. 1875 yılında neccar kalfaların işaret ettikleri sorunlarla ilişkilendirilebilecek sebepleri barındıran bu olaydan hemen sonra, 1882 tarihli *Ebniye Kanunu* yeniden gündeme alınmış, devletin inşaat denetimlerinde sergilediği kararlılık basında yankılanmıştır. Ancak bu faciadan hemen önce, esasında 1891 yılında Ebniye Kanunu'nda birtakım değişiklikler yapılarak, güncellenmiş hâliyle bu kanun Saray'ın onayına sunulmuştu. Sultan Abdülhamid tıpkı 1875'teki neccar kalfaların "*derece-i*

41 Kemalettin Kuzucu, "1892 Yılında Yaşanan Bir İnşaat Faciası ve Devlet", *Osmanlı İstanbulu IV* (İstanbul: İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Yayınları, 2016), 171-204.

42 Şenyurt; "1907 yılında Şûrâ-yı Devlet kararında, Şehremaneti başta olmak üzere, bazı devlet kademelerinden inşaat alanında faaliyet gösteren kalfalar için önlemler alınması adına önerilerin olduğu görülmektedir" diyerek, bu çalışmaların 1907'li yıllarda yapıldığını düşünmüş olmalıdır. Diplomasız mimar unvanıyla iş yapan kalfaların sınavla üç sınıfa ayrılması ve belgelendirilmesi hakkında müellifin değerlendirmesi için bkz. Oya Şenyurt, *Osmanlı Mimarlık Örgütlenmesinde Değişim ve Dönüşüm*, 209. Ancak yukarıda açıklanan 1875 tarihli Neccar kalfaları dilekçesi ile Şehremaneti'nin tasarısı, 1907 yılından çok daha önce bu önerilerin tasarısı olarak hazırlanmaya çalışıldığını göstermektedir.

43 Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi* (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1971), 66.

44 *Hamiyet*, Birinci sene, numro 11. 15 Eylül 1302 Pazartesi (27 Eylül 1886), 81-82.

45 Kuzucu, "1892 Yılında Yaşanan Bir İnşaat Faciası ve Devlet", 171-204.

*liyakat ve istihkaklarına göre kalfalık itdirilmesi*” talepleri ve Şehremaneti'nin sınav komisyonu kurulması teklifinde olduğu gibi, “*erbâb-ı namus ve istikametten ehil ve muktedir birkaç kalfadan mürekkebe olmak üzere*” yine Şehremaneti bünyesinde bir komisyon kurulmasını, sınavı geçen dürüst, namuslu ve ehliyetli kalfalara diploma verilmesini, diploması olmayanların ise inşaat işlerinde faaliyette bulunmalarının yasaklanmasını istemişti. Ancak aradan bir yıl geçtikten sonra Tepebaşı inşaat faciası meydana gelince, Şehremaneti'nin bu emri uygulamadığı, uygulama yönünde hiçbir adım atmadığı ortaya çıkmıştır<sup>46</sup>. Nihayetinde Dahiliye Nezareti, Şehremaneti'ne bir yazı göndererek padişahın bir yıl önceki emrini hatırlatmış ve oluşturulan sınav komisyonunun 21 Kasım 1892'de toplanıp müzakerelere başlanması istenmiştir<sup>47</sup>.

Payitahtta bina kalfalarının sınava tabi tutulması ile ilgili yapılan çalışmalar, çok kısa sürede taşra basınında yer almıştır. Bursa Gazetesi'nin 1892 tarihli haberi<sup>48</sup>, dönemin inşaat ve yapım işlerine ayna tutar niteliktedir:

*“Ebniye inşaatının münasebetli te'sisinin gerek harik...ve gerekse sâir kazalarda pek çok te'siri olduğundan ve bir bina resmi tersim idemez olan ehliyetsiz ve fakat yalnız cüz'î ma'lûmât-ı 'amelîyye sahibi kalfaların menfa'atları uğrunda ekseriya mazarrat-ı 'umumiye tevellüd idegelmekte olduğundan ba'demâ bi'l-imitihan kalfalara İstanbulca şehadetname virileceği ve bu hususn için bir komisyon teşkil kıldığı işidilmektedir. Bursa kalfalarının dahi böyle bir imtihana mecbur idilmeleri derece-i vücûbededir. Çünkü herkesin ve hatta şehrimize lâ-ecl'üz-ziyare gelmiş olan zevâtın ma'lûmları olduğu üzere şehrin en büyük caddeleri üzerinde üstü örtülmüş ve keresteleri çatılmış binaların vücûdi kalfaların mülk sahibinin parasının idare ve kifayesi nisbetinde binaya teşebbüs itmediklerine ya'ni mevcûd paraya göre bina tersim ve inşasına muktedir olmayanlarının dahi mevcudiyetine şahiddir. Metanetsiz ve münasebetsiz pek çok binalar dahi kalfaların noksanına delalet itmektedir. Bunlar böyle bir imtihana mecbur tutulursa şehrimizde kullanışlı binalar artar...şehrimiz de ziyet bulur.”<sup>49</sup>*

46 Facia üzerine Mimar Kemaleddin'in başkentteki inşaat usulsüzlükleri ve bir meslek olarak mimarlığın önemi üzerine yaptığı değerlendirmeler için bkz. Kuzucu, “1892 Yılında Yaşanan Bir İnşaat Faciası ve Devlet”, 201-204. Bu ve benzeri sorunlara ilişkin 20. yüzyılın başlarında mimar Alexandre M. Raymond'un tespitleri de dikkat çekicidir. Raymond makalesinde mal sahipleri ile mimarlar arasındaki anlaşmazlıklara, mimarların çalışma koşullarına değinmiş, hem inşa usullerinde hem de inşaatlara ait planlara onay veren kurumlarda süregelen sorunlara ilişkin tespitlerde bulunmuştur. Bkz. Şenyurt, *Osmanlı Mimarlık Örgütlenmesinde Değişim ve Dönüşüm*, 217-18.

47 Kuzucu, “1892 Yılında Yaşanan Bir İnşaat Faciası ve Devlet”, 191. Padişah iradesine rağmen bürokratik aktörlerin bu kararları uygulamaktaki isteksizlikleri, onların piyasada iş yapan kalfalar/mimarlar ile olan ilişkilerine bağlanabilir. Nitekim 1892 tarihli Tepebaşı faciasından hemen sonra 1894 yılında meydana gelen ve 20 binden fazla sivil yapının, 1500 civarında kamu yapısının hasar gördüğü deprem sonrasında, yapıların malzeme ve uygulama noktasındaki yetersizlikleri açık bir şekilde anlaşılmıştır. 1894 İstanbul depremi sonrası yapı üretiminin kalite ve niteliği noktasında yapılan tartışmalar, basına yansıyan haberler, görüşler ve daha pekçok bilgi için kapsamlı bir çalışma olarak bkz. Sema Küçükalioglu Özkılıç, “1894 Depreminin İstanbul Üzerindeki Etkileri (Deprem Sonrası İmar Faaliyetleri)” (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2011); ayrıca bkz. Fatma Ürekli, *İstanbul'da 1894 Depreminin* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1999).

48 *Bursa Gazetesi*, No. 90, 12 Rebiülevvel 1310 (4 Ekim 1892), 3.

49 *Bursa Gazetesi*, No. 90, 3.

Bursa şehri bünyesinde bina inşaatlarının kurallara uygun yapılması ve kalfaların sınava tabi tutulması konusuna vurgu yapan *Bursa Gazetesi* haberinde, “bir bina resmi tersim idemez olan ehliyetsiz ve fakat yalnız cüz’i ma’lûmât-ı ‘ameliye sahibi kalfaların menfaatleri uğrunda ekseriya mazarrat-ı ‘umumiye tevellüd idegelmekte olduğundan ba’demâ bi’l-imtihân kalfalara İstanbulca şehâdetnâme virileceği ve bu husus için bir komisyon teşkil kılındığı”<sup>50</sup> bildirilmiştir. Gazete, Bursa kalfalarının da böyle bir imtihana mecbur tutulmaları gerektiği kanaatindeydi. Çünkü herkesin ve hatta şehre ziyaret için gelenlerin bile bildiği/şahit olduğu gibi, şehrin en büyük cad-deleri üzerinde üstü örtülmüş ve keresteleri çatılmış (yarım kalmış) binaların varlığı, kalfaların mülk sahibinin parasının idaresi ve yeterliliği oranında binaya girişmediklerine, yani “mevcud paraya göre bina tersim ve inşasına muktedir olmayanların” varlığına şahittir. “Metânetsiz ve münâsebetsiz pek çok binalar dahi kalfaların noksanına delalet itmektedir. Bunlar böyle bir imtihana mecbur tutulursa şehrimizde kullanışlı binalar artar bittabi şehrimiz de ziyet bulur.”<sup>51</sup> Bununla birlikte taşrada bu dönemde yürütülmekte olan en basit bazı inşaat işlerinde bile sorunlar görülmekte, müteahhitlik yapan bir kalfanın kamuya yaptığı bir inşaatın “ağaç ve tahtadan ibaret” olduğu, keşif defterinin de fenn-i mimariye uygun olarak düzenlenmediği Bursa örneğinde tespit edilebilmektedir.<sup>52</sup>

Ebniye kalfaları ve okul mezunu olmayan mimarların yapı inşası için ruhsat alabilmeleri amacıyla sınava tabi tutulmalarına yönelik uygulamanın, 1909 yılı itibarıyla artık gündem dışı kaldığı görülmektedir (G. 5). Şûrâ-yı Devlet’e havale edilen “Sanayi’-i nefise mektebinden me’zûn olmayan bilcümle mi’mârların imtihanlarının icrasına ve teferru’âtına dair”<sup>53</sup> yazışmalardan anlaşıldığına göre; “Sanayi’-i Nefise mektebinden me’zun mi’mârlar ile bir takım cehelenin mi’mâr nâmiyle icrâ-yı san’at itmeleri muvâfık-ı maslahat olamayacağından şehâdetnâmesiz mi’mârların imtihanları”<sup>54</sup> bu okulda oluşturulacak komisyonca yapılacaktır. Üç sınıfa ayrılacak mimarlardan bir kereye mahsus olmak üzere birinci sınıfa ayrılanlardan on, ikincilerden beş ve üçüncülerden iki altın harç alınarak kendilerine diploma verilecektir. Aynı şekilde “ebniye kalfalarının imtihanları merci’ince icra olunarak ehliyet ve iktidarları”<sup>55</sup> belirlenenlerden yapı inşa izni almayı hakedenlere, sanatlarını ve isimlerini içeren ruhsatları Sanayi Mektebince verilecektir. Bu izni alamayıp ruhsatsız olarak iş yapmaya çalışan kalfalar meslekten menedilecektir. Aynı şekilde “şehâdetnâme istihsaline muvâfık olamayan mi’mârların icrâ-yı san’atdan men”<sup>56</sup> edilmeleri sağlanacaktır. Ancak bu durum toplumsal bir soruna yol açacak, sınavı veremeyen ve

50 *Bursa Gazetesi*, No. 90, 3.

51 *Bursa Gazetesi*, No. 90, 3.

52 Bilmiş, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Bursa’da Mimarlık Ortamı”, 511.

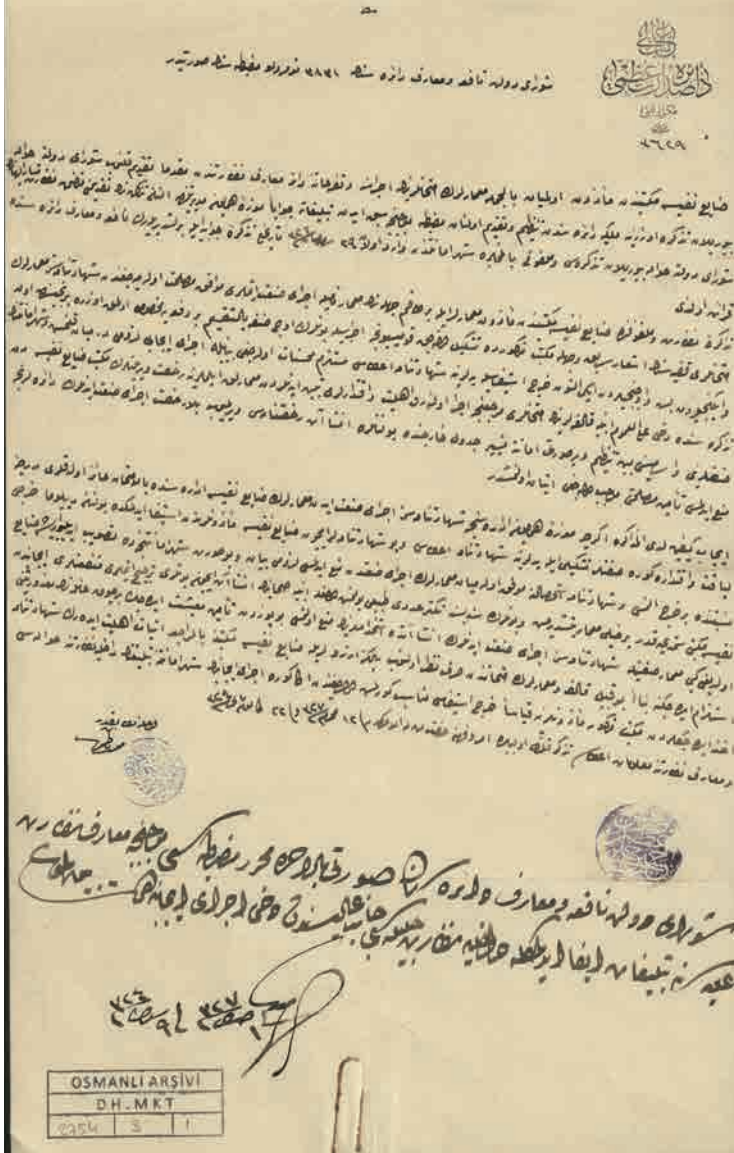
53 BOA, Dahiliye Mektubi Kalemi (DH.MKT).2754/3.1.1, 12 M 1327 (3 Şubat 1909)

54 BOA.DH.MKT.2754.3.1.

55 BOA.DH.MKT.2754.3.1.

56 BOA.DH.MKT.2754.3.1.

meslekten menedilip inşaatlarda istihdam olunamayacak olanların ve dolayısıyla bunların ailelerinin geçim sıkıntısı yaşamalarına sebep olacaktır. Son olarak “bu kabil kalfa ve mi'mârların imtihanından sarf-ı nazar olunub yalnız arzularıyla sanayi-i nefise mektebine bi'l müraca'a isbat-ı ehliyet iderek şehâdetnâme ahz edeceklerden mekteb-i mezkûr me'zûnlarına kıyasen harc istifası”<sup>57</sup> uygun görülmüş, böylelikle Şûrâ-yı Devlet'in 1909 tarihli bu kararı, ebniye kalfalarına sınav şartını kaldırmıştır.



G. 5. Sınav Şartının Kaldırılmasına İlişkin Şûrâ-yı Devlet Nâfi' a ve Maarif Dairesi'nce Hazırlanan Mazbata Sureti (BOA.DH.MKT.2754.3.1. 22 Şubat 1909)

## Sonuç

Son dönem Osmanlı mimarlık örgütlenmesinde inşaat faaliyetlerinin yürütücüleri olan kalfa/mimarların nitelik sorunları, bizi kendi içlerinde büyük bir haksız rekabet/rahatsızlık durumu ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde neredeyse her önüne gelen kalfalık/mimarlık rolü üstlenmiş, bu şekilde yapı faaliyetlerine girişmiş, ayrıca kalitesiz ve ölçüsüz inşaat malzemelerinin de üretimi ve yaygınlaşmasının önüne geçilememiştir. Birbirleriyle bağlantılı farklı sorunlara zemin hazırlamaya başlayan bu mimarlık ortamı, ilkin 1875'te bir grup gayrimüslim neccar kalfasının şikâyetine konu olmuştur. Kalfaların liyakat/ehliyetlerini temele alan ve haksız rekabetin de önüne geçecek olan çözümler olarak, yapı faaliyetlerinde bulunan kişilere sınav yapılması ve neccar esnafı için lonca kurulması, gayrimüslim neccar kalfaların taleplerinin özetidir. Buna paralel olarak Şehremaneti'nin ebniye kalfaları için bir sınav komisyonu oluşturulması ve onların sınava tabi tutulması yönündeki çalışmaları ile belgesiz kalfalara bina yaptırılanların şikâyetlerinin devletçe dikkate alınmayacağına ifade edilmesi, halkı ehliyetli ve güvenilir kalfalara yönlendirmeyi amaçlamıştır. Dönemin inşaat sektöründe yaşanan nitelikli eleman temini sorunları ise bu amaca ulaşılmasının önünde bir engel oluşturmuştur.

Ebniye kalfalarına sınavla belge verilmesi bir süre uygulansa da pratikte pek fazla karşılık bulamamıştır. Nitekim dönemin padişahı II. Abdülhamid, 1891 yılında tekrar sınav komisyonu kurulmasını ve sınavların yapılmasını istemişse de Şehremaneti bu emir doğrultusunda herhangi bir çalışma yapmamış ve iş sürüncemede bırakılmıştır. Taşranın o tarihlerdeki mimarlık ortamının da merkezden farklı olmadığı, Bursa'da da benzer sorunların yaşandığı ve bu durumun basın tarafından dikkatle takip edilip dile getirildiği görülmüştür. Son olarak, 1909 yılında Şûra-yı Devlet belgesiz mimar ve kalfalara sınavla ve derecelerine göre harç parası ödenmesi karşılığında ehliyetlerini gösterir bir diploma verilmesini tartışmış, belgesiz mimar ve kalfaların yapım işlerinden men edilmesinin aile geçimleri noktasında büyük bir toplumsal sorun yaratacağı sonucuna varılmıştır. Şûrâ-yı Devlet sonuçta sadece kendi istekleriyle Sanayi-i Nefise Mektebi'ne müracaat ederek mesleki yeterliliklerini ispat edenlerden bir miktar harç parası alınmasını kararlaştırmış ve söz konusu sınav uygulamasından vazgeçmiştir.

---

**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

- Akpolat, Mustafa S. "Tanzimat Sonrası Osmanlı Mimarlığı", *Türkler Ansiklopedisi*. c. 15. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 350-359.
- Akyürek, Göksun. *Bilgiyi Yeniden İnşa Etmek: Tanzimat Döneminde Mimarlık, Bilgi ve İktidar*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2011.
- Batur, Afife. "Batılışma Döneminde Osmanlı Mimarlığı," *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, 4. cilt. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985, 1038-1067.
- Bilmiş, Hüseyin Gürsel. "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Bursa'da Mimarlık Ortamı." Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2019.
- Bursa Gazetesi*. No. 90. 12 Rebiülevvel 1310 (4 Ekim 1892), 3.
- Can, Cengiz. "İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları." Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 1992.
- Can, Selman. *Bilinmeyen Aktörleri ve Olayları İle Son Dönem Osmanlı Mimarlığı*. İstanbul: Erzurum İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2010.
- Can, Selman. "Sultan Abdülmecid Dönemi Mimarlık Örgütünün Yapısı ve İşleyişi." *Sultan Abdülmecid ve Dönemi (1823-1861)*, Ed. Kemal Kahraman ve İlonca Baytar. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür AŞ. Yayınları, 2015, 422-31.
- Cezar, Mustafa. *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1971.
- Düstur* 1. Tertib. 4. cilt (İstanbul: Mahmud Bey Matbaası, 1299), 553-560.
- Düstur* 1. Tertib. 6. cilt (Ankara: Devlet Matbaası, 1939), 1038-1053.
- Fındıklıgil Doğuoğlu, Meryem Müzeyyen. "19. Yüzyıl İstanbul'unda Alman Mimari Etkinliği." Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2002.
- Hamiyet*. Birinci sene, numro 11. 15 Eylül 1302 Pazartesi (27 Eylül 1886), 81-82.
- Kuran, Aptullah. "19.Yüzyıl Osmanlı Mimarisi", *Selçuklular'dan Cumhuriyet'e Türkiye'de Mimarlık*. Haz. Çiğdem Kafescioğlu, Lucienne Thys Şenocak ve Timur Kuran. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, 604-611.
- Kuzucu, Kemalettin. "1892 Yılında Yaşanan Bir İnşaat Faciası ve Devlet", *Osmanlı İstanbulu IV*. İstanbul: İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Yayınları, 2016, 171-204.
- Küçükalioğlu Özkılıç, Sema. "1894 Depreminin İstanbul Üzerindeki Etkileri (Deprem Sonrası İmar Faaliyetleri)." Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2011.
- Ortaylı, İlber. *Türkiye Teşkilat ve İdare Tarihi*. Ankara: Cedit Neşriyat, 2016.
- Şemsettin Sami. *Kamus-u Türkî*. Dersaadet: İkdâm Matbaası, 1317, 1454.
- Sönmez, Neslihan. *Osmanlı Dönemi Yapı ve Malzeme Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: YEM Yayınları, 1997.
- Şenyurt, Oya. "1800-1950 Yılları Arasında İstanbul'da Faaliyet Gösteren Rum Mimarlar." Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2002.
- Şenyurt, Oya. "Geç Osmanlı'da İnşaat Örgütlenmesi ve İnşaat Alanının Aktörleri: Gayrimüslimler". *Mimar Kemalettin ve Çağı: Mimarlık/Toplumsal Yaşam/Politika*. Ankara: TMMOB-VGM, 2007, 67-80.
- Şenyurt, Oya. "Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Dönemlerinde 'Hâssa Başmimarları'." *TÜBAV Bilim Dergisi* 2/4 (2009): 489-503.

- Şenyurt, Oya. *Osmanlı Mimarlık Örgütlenmesinde Değişim ve Dönüşüm*. İstanbul: Doğu Kitabevi, 2011.
- Turan, Şerafettin. “Osmanlı Teşkilatında Hassa Mimarları.” *Ankara Üniversitesi DTCTF Tarih Araştırmaları Dergisi* I (1963): 159-202.
- Ürekli, Fatma. *İstanbul’da 1894 Depremi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.
- Yavuz, Mehmet. “19. Yüzyıl Sonu 20. Yüzyıl Başlarında İstanbul’da Alman Mimarların Yaptıkları Mimari Eserler.” Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2001.
- Yavuz, Mehmet. “Osmanlı’da Alman Mimarlar ve Eserleri”, *Türkler Ansiklopedisi*. c. 15. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 400-411.
- Yavuz, Mehmet. “Mimar August Jasmund Hakkında Bilmediklerimiz.” *Sanat Tarihi Dergisi* 8 (2004): 181-205.
- Yazıcı Metin, Nurcan. *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Hükümet Konaklarının İnşa Süreci ve Mimarisi-Devlet Kapısı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2019.
- Yazıcı Metin, Nurcan. “Osmanlı’da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı.” Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2007.
- Yıldırım, Neşe. “İstanbul’da II. Abdülhamid Dönemi (1876-1908) Mimarisi.” Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 1989.
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA) Şura-yı Devlet (ŞD);  
684/25.6.1. (Muhtemelen 1875 sonları).  
684/25.5.1. 29 L 1292, (28 Kasım 1875).  
ŞD.684/25.5.2. 29 L 1292, (28 Kasım 1875).  
ŞD.684/25.4.1. 3 Za 1292, (1 Aralık 1875).  
ŞD.684/25.3.1. 15 Za 1292, (13 Aralık 1875).  
ŞD.684/25.1.1. 30 Za 1292, (28 Aralık 1875).  
ŞD.684/25.1.2. 30 Za 1292, (28 Aralık 1875).  
Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA) Dahiliye Mektubi Kalemi (DH.MKT);  
2754/3.1.1. 12 M 1327, (3 Şubat 1909).



## The Portugal Synagogue: In Light of Its History and Architecture

### Tarihi ve Mimari Özellikleriyle Portugal Sinagogu

Şakir Çakmak<sup>\*</sup>, Siren Bora<sup>\*\*</sup>

#### Abstract

The Portugal Synagogue is one of the oldest synagogues in Izmir, built by the Portuguese Jews possibly in the 1630s, in the Ottoman Period. It is located within the Bazaar neighbourhood, one of the first places in Izmir where the Jewish community settled after the province was conquered by the Ottoman Empire. Being very close to the coast and the inner harbour, this area was very attractive for the Portuguese Jews as the majority of the community was engaged in trade. In addition, it seems that the Jewish Quarter of Izmir had evolved around the Portugal Synagogue in the Ottoman period. Probably due to the strong commercial activity in the area, the synagogue was located in the very centre of the city's Jewish neighbourhood. The Portugal Synagogue witnessed disastrous fires (major ones in 1772 and 1841) and earthquakes (major ones in 1688 and 1778), and many historical events including Sabbatai Tsevi's occupation of the synagogue. In the Turkish Republic Period, the synagogue was severely damaged by a fire in 1976 destroying the whole ceiling and all the woodwork. The building, which had mostly lost its authentic features in the fire and due to the interventions that followed, was restored in 2017-18 reviving the structure in its original form. The restoration works were carried out following a ground survey, in accordance with the layers under the existing plaster and by using evidence and information obtained from old photographs and from people who had seen the structure when it was still in use as a synagogue, including those who had once worked there. In this article, the historical and architectural features of Izmir Portugal Synagogue have been introduced in detail and have been given information about restoration works.

#### Keywords

Synagogue, Izmir Jewish Quarters, The Portuguese Community, The Portugal Synagogue, Restoration of the Portugal Synagogue

#### Öz

Osmanlı Dönemi İzmir'inin en eski sinagoglarından biri olan Portugal Sinagogu, Portekiz kökenli Yahudiler tarafından tahminen 1630'lu yıllarda inşa edildi. İnşa edildiği yer, İzmir, Osmanlılar tarafından fethedildikten sonra Yahudilerinin ilk yerleştiği bölgelerden biri olan Pazar yeriydi. Aynı zamanda, sahile ve İç Liman'a oldukça yakın bir konuma sahip olan bu bölge, büyük bir çoğunluğu ticaretle uğraşan Portekiz kökenli Yahudiler için oldukça cazipti. Öte yandan, Osmanlı Dönemi İzmir Yahudi Mahallesi, âdeta Portugal Sinagogu çevresinde şekillenmişti. Muhtemelen bölgenin güçlü ticari aktivitesinden dolayı, sinagog, kentteki Yahudi yerleşim alanının tam merkezinde yer alıyordu. Portugal Sinagogu, büyük yangın (başlıca 1772 ve 1841) ve deprem (başlıca 1688 ve 1789) felaketlerine, Sabetay Tsevi'nin sinagogu işgali dâhil pek çok tarihi olaya şahit oldu. 1976 yılında geçirdiği yangında büyük hasar gördü, tavanı ve tüm ahşap doğramaları yok oldu. Yangın ve sonrasındaki kötü müdahalelerle özgünlüğünü büyük ölçüde yitiren yapı, 2017-2018 yıllarında gerçekleştirilen restorasyon

\* **Correspondence to:** Şakir Çakmak (Assoc. Prof. Dr.), Ege University, Faculty of Letters, History of Art Department, Izmir, Turkey. E-mail: sakircakmak@gmail.com ORCID: 0000-0001-7317-3023

\*\* Siren Bora (PhD Degree in History). E-mail: odinpan2can@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5037-0128

**To cite this article:** Çakmak, Sakir & Bora, Siren. "The Portugal Synagogue: In Light of Its History and Architecture." *Art-Sanat*, 14(2020): 39–70. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0003>

çalışmaları ile aslına uygun bir şekilde ayağa kaldırıldı. Restorasyon çalışmaları, yapıyı sinagog olarak kullanıldığı yıllarda gören, hatta görev yapan kişilerin verdiği bilgiler, eski fotoğraflar, sıva raspaları ve zemin araştırmaları ile elde edilen bulgulardan hareketle hazırlanan projeler doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Bu makalede, İzmir Portugal Sinagogu'nun tarihi ve mimari özellikleri ayrıntılı olarak tanıtılmış ve restorasyon çalışmaları hakkında bilgi verilmiştir.

#### Anahtar Kelimeler

Sinagog, İzmir Yahudi Mahalleleri, Portekiz Topluluğu, Portugal Sinagogu, Portugal Sinagogu restorasyonu

### Genişletilmiş Özet

Sinagog kelimesinin etimolojik kökeni Grekçe *συναγωγή/sunagogid*dir. Sinagog, yaklaşık olarak İ.Ö. 7. yüzyıldan itibaren İsrail topraklarında ve ardından sürgün yıllarında diasporada inşa edilen Yahudiliğe özgü çok fonksiyonlu kurumsal dini yapıları ifade eder. Bu yüzden sinagog, sadece *בית התפילה* (beit hatefila/dua evi) değildir. Dua evi fonksiyonuna ilave olarak, hem *בית הכנסת* (beit hanneset/toplantı evidir) hem de *בית המדרש* (beit hamidraş/eğitim evidir). Ayrıca *בית דין* (beit din/yargıçlar kurulu/mahkeme) tarafından toplantı mekânı olarak da kullanılmaktadır. Söz ettiğimiz son üç fonksiyon, çoğunlukla yapı kompleksine dâhil olan müştemilatta (ek bölümlerde) icra edilmektedir. Öte yandan Osmanlı sınırları içerisindeki bazı kentlerde, söz konusu müştemilatın, gereksinme duyulduğu takdirde hastane ya da hapisane olarak kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla bu makalede, öncelikle, Yahudiliğin ve Osmanlı Yahudi toplumunun vazgeçilmezi olan, çok işlevli kurumsal bir dini yapı ele alınmıştır. Bu yapı, bir yandan diaspora Yahudilerine ortak bir kimlik kazandırıp aidiyet sağlamak ve bu aidiyeti koruma altına almakta, diğer yandan, gerek kent ve gerek diaspora coğrafyası bağlamında Yahudi topluluklarını âdeta bir tutkal gibi birleştirmekte ve bir arada tutmaktadır. O hâlde sinagogların, inşa edildikleri kentlerdeki Yahudi mahallesinin (Juderia'nın) tam merkezinde konumlanması ve mahallenin dini-toplumsal aidiyetini vurgulaması kaçınılmazdır.

Osmanlı Dönemi İzmir'inin en eski sinagoglarından biri olan *Portugal Sinagogu*, Portekiz kökenli Yahudiler tarafından 17. yüzyılın ilk yarısında (tahminen 1630'lu yıllarda) inşa edilmiştir. İnşa edildiği yer, İzmir, Osmanlılar tarafından fethedildikten sonra Yahudilerin ilk yerleştiği bölgelerden biri olan Pazar (Çarşı) yeri idi. Aynı zamanda, sahile ve İç Liman'a oldukça yakın bir konuma sahip olan bu bölge, büyük bir çoğunluğu ticaretle uğraşan Portekiz kökenli Yahudiler için oldukça cazipti. Muhtemelen bölgenin güçlü ticari aktivitesinden dolayı sinagog, 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kentteki Yahudi yerleşim alanının tam merkezinde kalmıştı. Söz gelimi Sabetay Tsevi tarafından 1650'li ya da 1660'lı yıllarda kullanıldığı düşünülen ev, Portugal Sinagogu'nun tam karşısındaydı. 19. yüzyılın ilk yarısında inşa edilen Hahamhane ve Rothchild Hastanesi ise, sadece on metre ilerideydi. Yine aynı yüzyılın eseri, ihtişamlı yapı Lazaretto, Havra Sokağı'nın Dikilitaş Sokak ile birleştiği noktadaydı. Havra Sokağı ile Hahamhane'yi birbirine bağlayan ve Rothschild Hastanesi

yakınından son bulan Bohor Levi Sokak, Portugal Sinagogu'na teğet geçiyordu. Diğer sinagoglar ise, Portugal Sinagogu'na yakın mesafede inşa edilmişlerdi. 19. yüzyılın ikinci yarısında adları belirlenen Yahudi mahalleleri “Bene İsrail (İstiklal)”, “Çavez (Kurtuluş)”, “Tsontsino (Sakarya)”, “Hahambaşı (Güzelyurt)”, “Efrati (Güneş)”, “Yeni” ve “Hurşidiye”, Portugal Sinagogu'nun çevresini âdeta bir halka gibi sarmıştı. Yaklaşık olarak Portugal Sinagogu ile aynı tarihlerde inşa edildiğini belirlediğimiz diğer sinagog, Pinto Sinagogu'dur. Yeri, Smyrna Agorası kazı alanının hemen yanında Kadifekale eteğindedi. Yahudi mahalleleri sinagoglar çevresinde şekillendiğine göre, İzmir Yahudilerinin 1630'lu yıllarda saptayabildiğimiz ilk yerleşim alanı, Portugal ile Pinto sinagogları arasında kalan topografyaydı. İzmir Yahudi Mahallesi'nin 1640 yılından itibaren yayıldığı alan, belli başlı sosyal ve dini yapıların inşa tarihlerinden yola çıkarak belirlenebilmektedir. Pazar yerinde bulunan *Neve Şalom Sinagogu*'nun kuruluş tarihi 1640'lı yıllardır. 1660 yılında *Senyora (Giveret) Sinagogu* inşa edilmişti. Senyora ve Neve Şalom Sinagogları arasındaki alanda 1660'lı yıllarda *Orehim (Foresteros)* ve *Algazi* sinagogları inşa edilmişti. Sinagogların yer aldığı ulaşım hattı ise, Havra Sokağı olarak tanımlanmıştı. Demek ki İzmir Yahudi Mahallesi, 1630 ile 1660 yılları arasında Portugal Sinagogu çevresindeki bölgede biraz Smyrna Agorası'na doğru, ama özellikle Pazar yeri ve İç Liman yönüne doğru yayılarak genişlemişti. Portugal Sinagogu'nun kentnin ekonomik aktivitesi içerisindeki merkezi ve stratejik konumu, İzmir Yahudi Mahallesi'nin de onun çevresinde gelişip büyümesini sağlamıştı. O hâlde Portugal Sinagogu, İzmir Yahudi Mahallesi'nin kuruluş aşamasındaki başlangıç noktalarından biriydi.

Portugal Sinagogu, 12 Aralık 1665 tarihinde, Sabetay Tsevi ile ilişkili olayların tam merkezinde yer aldı. Olayların fitilini ateşleyen faktör, İstanbul Hahambaşılığının, Sabetay Tsevi'ye ilişkin herem (uzaklaştırma/afroz) kararı verdiği ve lanetlediği mektubun İzmir Yahudi toplumuna okunmasıydı. Tsevi karşıtı olarak, Hayim Pena hedef seçildi. Şabat sabahı, Portugal Sinagogu'na ibadete giden Hayim Pena, ona büyük bir öfke duyan Sabetay Tsevi'nin, beş yüz müridi ile birlikte sinagogu basmasına neden oldu. Bu olaydan sonra Portugal Sinagogu, Sabetaycılarının İzmir üssü olarak anıldı. Sinagog, İzmir'i yerle bir eden 1688 depreminde yıkıldı. 1772 ve 1841 yangınlarında ise, tamamen yanıp kül oldu. Her seferinde sinagog tekrar inşa edildi. 1976 yılında geçirdiği yangında büyük hasar gördü, tavanı ve tüm ahşap doğramaları yok oldu. Yangın sonrasında uzun yıllar depo olarak kullanılan yapının zemini ve duvarları çimento sıva ile kaplanmış, doğu ve kuzey duvarlarındaki tüm niş ve pencereler kapatılmıştı. Güney cephesinin doğu ucundaki pencere bir giriş açıklığına dönüştürülmüş, avlunun kuzey duvarındaki giriş açıklığı örülerek iptal edilmişti. Yangın ve sonrasındaki kötü müdahalelerle özgünlüğünü büyük ölçüde yitiren yapı, 2017-2018 yıllarında gerçekleştirilen restorasyon çalışmaları ile özgün hâline uygun bir şekilde ayağa kaldırıldı. Restorasyon çalışmaları, yapıyı sinagog olarak kullanıldığı yıllarda gören, hatta görev yapan kişilerin verdiği bilgiler, eski fotoğraflar, sıva raspaları ve

zemin araştırmaları ile elde edilen bulgulardan hareketle hazırlanan projeler doğrutusunda gerçekleştirildi ve 2019 yılından itibaren bir sivil toplum kuruluşu tarafından sosyal-kültürel tesis olarak kullanılmaya başlandı.

## Introduction

The etymological origin of the word ‘synagogue’ can be found in Ancient Greek as **συναγωγή**<sup>1</sup>. Plenty of evidence is available regarding the origins of synagogues as a place of faith and worship. These are mainly based on archaeological, epigraphic, and textual (written) sources. Researchers have different views on the origins of synagogues, leading to constant discussions on the issue. The reason for this is the contradiction between the interpretations of the words **συναγωγή**, **προσευχή**<sup>2</sup> and **בית הכנסת**<sup>3</sup>, which are all included in the sources mentioned above and refer to a place of worship<sup>4</sup>. When such interpretations are classified, five different views emerge with regards to the origin of synagogues. The arguments put forth about the establishment of the first synagogue claim the following locations and times, respectively: on the Israeli territory in the 7<sup>th</sup> century BC; in Babylon during the Babylonian Exile; in Jerusalem upon return from the Babylonian Exile; in Egypt in the 3<sup>rd</sup> century BC; and finally during the Second Temple Period<sup>5</sup>. In fact, the words **προσευχή**, **συναγωγή** and **בית הכנסת** which are put forward as evidence, point to the evolution of religious structures built on the Israeli territory and in the diaspora sometime between the 7<sup>th</sup> century BC and the 1<sup>st</sup> century AD as multi-purpose gathering spaces<sup>6</sup>. This is the evolution of *synagogues*, which has become one of the main symbols unifying and binding the Jewish community over the years<sup>7</sup>. While ensuring the continuity of Jew-

1 **Συναγωγή** (Sunagogi) is an Ancient Greek word. In the New Testament it means “gathering place”. In the Septuagint, the earliest translation of the Torah into Ancient Greek, it means “Community”. Rachel Hachlili, “The Origin of the Synagogue: A Re-Assessment”, *Journal for the Study of Judaism in the Persian, Hellenistic and Roman Period* 28/1(1997), 38. In Anatolia, a synagogue is also known as a “havra” (הברה) which is a Hebrew word, meaning unity.

2 This Ancient Greek word means “prayer house”. According to some researchers, **προσευχή** (prosefchi) is the place where prayer, worship, divine command, and divine laws are learned. Hachlili “The Origin of the Synagogue: A Re-Assessment”, 37.

3 This is a Hebrew word which means “meeting house”.

4 Hachlili, “The Origin of the Synagogue: A Re-Assessment”, 37. For researchers’ comments on **προσευχή** and **בית הכנסת** (beit haknesset) also see Solomon Zeitlin, “The Origin of the Synagogue: A Study in the Development of Jewish Institutions”, *Proceeding of the American Academy for Jewish Research vol. 2 (1930-1931)*, 69-81, accessed 11 August 2019,

[https://www.jstor.org/stable/3622132?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3622132?seq=1#metadata_info_tab_contents). On the other hand, there are also some who argue that synagogues are a continuation of the ancient **במות** (bemot). Zeitlin, “The Origin of the Synagogue: A Study in the Development of Jewish Institutions”, 74. Journal Article, “The Origin of the Synagogue”, *Proceeding of the American Academy for Jewish Research* 1 (1928-1930), 49, accessed 11 August 2019, [https://www.jstor.org/stable/3622182?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3622182?seq=1#metadata_info_tab_contents). The Hebrew word **במות** is the plural of **במה** (bema) or **בימה** (bima) which means a high place or stage. It is defined as a sacrificial temple or altar that is unique to the Jewish tradition. The purpose of these buildings, which were built in rural areas, was to ensure that the people who cannot go on a long pilgrimage to Solomon’s Temple gather to reach divine unity. Hachlili, “The Origin of the Synagogue: A Re-Assessment”, 34.

5 Hachlili, “The Origin of the Synagogue: A Re-Assessment”, 34-37.

6 Hachlili, “The Origin of the Synagogue: A Re-Assessment”, 45. There is a comprehensive Turkish article about the synagogue. For detailed information on the origin of the synagogue, see İnci Türkoğlu, “Yahudi Geleneğinde Sinagog”, *Toplumsal Tarih* 112 (Nisan 2003), 10-17. And also see İnci Türkoğlu, “Antik Çağdan Günümüze Türkiye’de Sinagog Mimarisi” (Master thesis, Ege University, 2001), 14-25.

7 The evolutionary stages of the synagogue can be summarized as follows: The buildings established and used in the years before the demolition of the second Solomon’s Temple can be described, in general, as a Commu-

ish people as a religious and ethnic group, in addition to taking the common Jewish identity under protection, the main function of synagogues has been to provide the Jewish people with a sense of belonging and identity. This function is of particular importance for Jews of the diaspora that should be underlined due to its two-sided effect. It both reminds the diaspora of their ethnic and religious identity with its existence and also emphasizes a sense of belonging to the region where it was located in the city (the Jewish quarter - Juderia). Therefore, it will be appropriate to start our explanations regarding the Izmir Portugal Synagogue below by giving brief information about the Jewish Quarter of Izmir.

### Jewish Quarter of Izmir

Izmir was divided into five residential areas in the last quarter of the 16<sup>th</sup> century. These five areas are not the smallest administrative units related to local governments in the contemporary sense, but instead, they are settlements separately formed by religious communities consisting of individuals that lived in solidarity around their own places of worship. As a matter of fact, *places of worship and geographical identity* were set as basis for names of settlements until the neighbourhood structure was established in the city<sup>8</sup>. The demographic structure and topographic map of Izmir between the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries is described by historians and travellers as follows: Consulates of European nations and Levantines are settled in the western part of the city, in the luxurious and developed Frankish quarter between the sea and the Armenian quarter; the Greeks live to the north of a line drawn perpendicular to the sea from today's Basmane Station; Turks are in the south, in the area extending to the slopes of Kadifekale and Eşrefpaşa; and Jews live in the area between the Turkish and

---

nity meeting place and spiritual education center. On the other hand, it is very difficult to characterize them as places of faith and worship. They did not claim to be the agent of the Temple or to replace the Temple. As long as Solomon's Temple existed, they particularly avoided competition with it and just responded to local needs. Hachlili, "The Origin of the Synagogue: A Re-Assessment", 46. Following the destruction of Solomon's Temple by the Romans in 70 AD, the number of buildings established to serve as a gathering center for Jewish communities increased rapidly. On the other hand, the demolition of Solomon's Temple institutionalized these structures as synagogues. There are archaeological findings indicating the existence of the institutionalized structures from the end of the 2<sup>nd</sup> century AD (or the beginning of the 3<sup>rd</sup> century AD). Hachlili, "The Origin of the Synagogue: A Re-Assessment", 47. Since then, synagogues have been a combination of Torah-reading and compulsory prayer spaces. They have also been used as Community meeting rooms. Prayers are said facing Jerusalem, in the direction of where Solomon's Temple was once located. The direction is showed by the holy Torah Ark (ארון הקודש/Aron Hakodesh), which symbolizes Solomon's Temple and the Ark of the Covenant, that is, the true direction of worship. This Torah Ark is located on the synagogue wall, which shows the direction of Jerusalem. Unlike Solomon's Temple, there is no tradition of sacrifice in synagogues. Therefore, this holy place is not exclusively reserved for the Kohens, that is, the privileged clergy. Instead, it serves a crowded and participating Community. Hachlili, "The Origin of the Synagogue: A Re-Assessment", 43-46.

8 Erkan Serçe, "İzmir'de Muhtarlık Teşkilatının Kurulması ve İzmir Mahalleleri", *Kebikeç* 7-8 (1999), 159. The functioning of quarters in Ottoman cities did not show much change until the period of Mahmud II. For detailed information on the stages of the work on the establishment of the Organization of Mukhtar's Office in the Ottoman Empire, see also Serçe, "İzmir'de Muhtarlık Teşkilatının Kurulması ve İzmir Mahalleleri", 155-170.

Armenian quarters<sup>9</sup>. One of the earliest pieces of information on the Jewish quarters in Izmir is provided by Evliya Çelebi. Based on a census conducted by a certain Ismail Pasha, Evliya Çelebi states that in Izmir, there were about 2,000 houses on the slopes of Mount Pagos (Kadifekale) where there were ten Muslim, two Armenian, and one Gypsy quarters as well as ten French and Jewish quarters in 1068 AH according to the Islamic calendar (1657-1658 AD)<sup>10</sup>. We believe that this Jewish quarter also encompassed the Pazar Yeri (Bazaar), where the Portugal Synagogue was built, and that it was very close to the coastline and İç Liman (Inner Harbour). This theory originates from the fact that the Portugal Synagogue was built by Portuguese Jews (converses / marranos) in the 1630s, that is before the said census<sup>11</sup>. The boundaries of the quarters in Izmir expanded in the second half of the 18<sup>th</sup> century. The Jewish quarter was affected by the filling of the Inner Harbour, the Anafartalar Avenue becoming the main road from Başdurak to the Hisar Mosque, and the shifting of business centres towards the north – thus it stretched out both towards the south and to the east. In the 19<sup>th</sup> century the borders of the Jewish quarter were extending from the point where İkiçeşmelik Avenue (currently known as Eşref Paşa Street) intersected with Anafartalar Avenue towards the Agora, Tilkilik and Basmane direction on one hand and to the settlement between Havra Street and Kestelli Street on the other hand. The whole Jewish quarters on both sides of İkiçeşmelik Street were called *Juderia*. In the second half of the 19<sup>th</sup> century, seven Jewish quarters, whose names have been identified as Bene Israel, Chavez, Tsontsino, Hahambaşı, Efrati, Yeni, and Hurşidiye, would come to encircle the Portugal Synagogue<sup>12</sup>. The synagogue was located in the very centre of the Jewish settlement in the city, probably due to the strong commercial activity of the market area and its proximity to the harbour. For example, the house, which is thought to have been used by Sabetay Tsevi in the 1650-1660s, is just opposite the Portugal Synagogue. The Rabbinate and the Rothschild Hospital, both built in the first half of the 19<sup>th</sup> century, were situated only ten meters away. Lazaretto, the magnificent building of the same century, was located on the opposite side of İkiçeşmelik Avenue. Bohor Levi Street, which linked Havra Street and the Rabbinate and continuing to the Rothschild Hospital, passed right by the Portugal Synagogue. Other synagogues of the Jewish quarter were built near the Portugal Synagogue. Talmud Torah School was

9 Charles De Scherzer, *La Province Smyrne-Considérée au Point de vue Géographique, Économique et Intellectuel* (Leipzig: G. Knapp, Libraire - Éditeur E. Nowak, 1880), 61. For detailed information on the Jewish quarters in the First Juderia in Izmir, see Siren Bora, *Karataş Hastanesi ve Çevresinde Yahudi İzleri* (İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi Yayını, 2015), 37-41.

10 Necmi Ülker, "Batılı Gözlemcilere göre XVII. Yüzyılın İkinci Yarısında İzmir Şehri ve Ticari Sorunları", *Tarih Enstitüsü Dergisi* 12 (1981), 326; Bora, *Karataş Hastanesi ve Çevresinde Yahudi İzleri*, 35.

11 Yaakov Barnay, (יעקב ברנאי), *Smyrna, The Microcosmos of Europe* (המראה של אירופה) (Jerusalem (ירושלים): Karmel (להוצאת כרמל), 2014), 73. The English spelling of the author's name is Jacob Barnai. Barnay's book was published in 2014. In this work, Barnay used all his articles concerning the Jews of Izmir previously published in Hebrew and English.

12 The quarter names of Judaea-Spanish and Hebrew origin remained intact until 1923. All of them were Turkicized after the proclamation of the Republic. Bora, *Karataş Hastanesi ve Çevresinde Yahudi İzleri*, 37.

next to the Etz Hayim Synagogue, which was built on the other side of Havra Street. All cities and its neighbourhoods have stories and these stories are maintained by the buildings that carry the memory of their locations. The historical buildings and streets mentioned above, as a whole, not only reinforce the Juderia character of the region, but also tell a story about Judaism and the Jewish social and cultural lifestyle.

### Portuguese Jews (Conversos/Marranos)

Portuguese Jews (conversos / marranos) who founded the Portugal Synagogue migrated to Amsterdam<sup>13</sup>, Livorno<sup>14</sup>, Antwerp, Marseille and to the Ottoman lands in the last quarter of the 16<sup>th</sup> century<sup>15</sup>. Within the Ottoman lands the main cities where they settled in were Istanbul, Thessaloniki, Edirne and Safed, the most preferred one being Thessaloniki where they got close to the Frankos and even joined their community in time<sup>16</sup>. It is understood that Izmir also received an intense influx of conversos at the beginning of the 17<sup>th</sup> century: “*There was a small community in Izmir at first...Then there were those who came from Thessaloniki...Then came the Castile exiles...*”<sup>17</sup>. The Castile exiles (גרופשי קשטילייא/*geruşey Kastilya*) mentioned in the text are exiles from Portugal<sup>18</sup>.

The primary livelihood of the conversos was in the trade sector. In the 17<sup>th</sup> century, there were commercial consulates of Western countries in Izmir. The mediators were Armenian, Greek, and Jewish dragomans. It can be observed that the particularly favoured ones were the Portuguese Jews. The number of conversos engaged in international trade was quite high and most of them were rather wealthy. Some even owned mansions in Florence and Marseille. Furthermore, they had family members and friends of Portuguese origin who owned commercial agencies in Amsterdam, Cyprus, Florence, Gibraltar, Marseille, and Venice. It can even be said that the Portuguese diaspora established a comprehensive and effective international trade network. Conversos that came under the auspices of Western state consulates in the course of time started to gain an important domination over trade in Izmir<sup>19</sup>. Their main occu-

13 Jonathan Israel, “Sephardic Immigration into the Dutch Republic (1595-1672)”, *Studia Rosenthaliana* 23 (Fall 1989), 45.

14 Joseph Abraham Levi, “Portuguese Jews of the Diaspora: Italy and Beyond”, *Encyclopedia of the Jewish Diaspora*, vol. 3, ed. M. Avram Ehrlich (Santa Barbara: ABC-CLIO, 2009), 876.

15 Jonathan Ray, “Iberian Jewry between West and East: Jewish Settlement in the Sixteenth-Century Mediterranean”, *Mediterranean Studies* 18 (2009), 52.

16 Barnay, *Smyrna, The Microcosmos of Europe*, 53. According to Barnay, the origin of the conversos that migrated to the Ottoman cities is not clear. This uncertainty is true for Izmir as well. Barnay, *Smyrna, The Microcosmos of Europe*, 54.

17 This is quoted from Rabbi Avraham Aligri. We gave the abbreviated form of the quotation here. For details, see Barnay, *Smyrna, The Microcosmos of Europe*, 54.

18 Barnay, *Smyrna, The Microcosmos of Europe*, 54.

19 Barnay gives two examples of this. One of these concerns the Portugal and Italian Jews, who came under the auspices of the French Consulate in Izmir. The other is from an Ottoman document dated 1696: “...*There was*



pation apart from trade was medicine. There were important doctors among conversos in Izmir. For example, Dr. Avraham Baruh, who was appointed as King of Portugal by Sabbatai Tsevi, was a converso. Dr. Avraham Mihal Kordoza and Dr. Karon were among the followers of Tsevi<sup>20</sup>. The Gabay family, a former converso family, had established a printing house in Izmir<sup>21</sup>.

### The Portugal Synagogue

The Portugal Synagogue, one of the oldest synagogues of Ottoman Izmir, was built in the 1630s<sup>22</sup>. The synagogue community was not only composed of Portuguese Jews; it is thought that migrants from other places also joined the community over time<sup>23</sup>. There is evidence that the synagogue existed in 5404 (1653-1654 AD). In an answer given by Rabbi Danyel Esterosa to a question asked in a responsa, there are several references to *converso members of the Portugal Synagogue*. The answer continues: *Converso members of the Portugal Synagogue, God bless them*<sup>24</sup>. Shortly after its establishment, the synagogue was destroyed in the 1688 earthquake that brought Izmir to the ground. It was then completely burnt in the 1772 and 1841 fires. It was however rebuilt after each disaster<sup>25</sup>. It underwent revisions many times. Evidence also indicates that the synagogue received charitable donations from time to time. One of these donations was a fountain built in the courtyard of the synagogue in

---

*a dispute over the surety of the Jews who settled in Izmir. It was asked whether they were Ottoman subjects. In the dispute between the French and Dutch consulates, the Ottoman Sultan intervened and said that those Jewish merchants were Jews from Portugal who settled in Izmir for commercial purposes...*" Barnay, *Smyrna, The Microcosmos of Europe*, 54.

- 20 For the converso influence in Sabbateanism in the following years, also see Cengiz Şişman, *Susunluğun Yüki-Sabatay Sevi ve Osmanlı Türk Dönemlerinin Evrimi* (İstanbul: Doğan Kitap, 2016), 104-107.
- 21 Barnay, *Smyrna, The Microcosmos of Europe*, 55-58. Yaakov Barnay gave examples for converso names used in from Izmir such as *Nonis, Aryas, Koronel, Pineyro* and *Enrikes*. For more information, see Barnay, *Smyrna, The Microcosmos of Europe*, 57.
- 22 There is a misconception that The Izmir Etz Hayim Synagogue is a Byzantine Period Synagogue. The main reason for this is Avram Galante's evaluation in one of his works. In his book, Galante claims that all the synagogues named Etz Hayim (Tree of Life) in the Ottoman cities were built during the Byzantine period. See Avram Galante, *Histoire de Juifs d'Anatolie - Les Juifs d'Izmir (Smyrne)*. (İstanbul: İsis Yayınları, 1937), 10. His reference for this information is Şlomo Avraham Rozanes. See Barnay, *Smyrna, The Microcosmos of Europe*, 69. In another work, Galante specifies the period under Ottoman rule for the construction date of Izmir Etz Hayim Synagogue. See Avram Galante, *Türkler ve Yahudiler* (İstanbul: Tan Matbaası, 1947), 9. Probably, he corrected the misinterpretation in his previous work. Esther Juhasz and Yaakov Barnay state that the claim regarding the Etz Hayim Synagogues is a legend. See Ester Juhasz, "Synagogues", *Sephardi Jews in the Ottoman Empire*. (The Israel Museum: Jerusalem, 1989), 45. Barnay, *Smyrna, The Microcosmos of Europe*, 82. The oldest evidence for Izmir Etz Hayim Synagogue dates to the 18th century. See Barnay, *Smyrna, The Microcosmos of Europe*, 82. Also for detailed information, see Siren Bora, *Karataş Hastanesi ve Çevresinde Yahudi İzleri*, 14. Therefore, the oldest of the synagogues available in Izmir today is the Portugal Synagogue.
- 23 Barnay, *Smyrna, The Microcosmos of Europe*, 73.
- 24 Barnay, *Smyrna, The Microcosmos of Europe*, 74.
- 25 For information on the reconstruction of Izmir synagogues after the 1841 fire, see Başbakanlık Osmanlı Arşivi / Ottoman Archives of the Prime Minister (BOA), Cevdet Adliye / Cevdet Judicial (C.ADL.) 101/6074, 29 Zilkade 1255(3 Şubat 1840).

1801 by Şemaya Perpinyan Çavuş (See ANNEX B)<sup>26</sup>. During the restoration works dated 2017-2018, a broken water basin was found in the courtyard. However, the original location of the reservoir could not be determined. After being burnt down in the 1841 fire, some prominent Western Jews and some members of the Izmir Jewish Community donated money to the synagogue while it was being rebuilt in the 1850s. Two marble inscriptions in Judeo-Spanish language, one of which is now broken, once hung in the courtyard of the Portugal Synagogue. These inscriptions contained the names of the benefactors in question. The complete inscription plaque bears the names of the Western benefactors: *Anglo Jewish Association, Henri L. Bishoffsheim, Comtes A.&N. De Camondo, Julian Goldsmidt Bart, S. H. Goldsmidt, Salomon Halfon de Bucharest, Isaac S. Kann de Paris, Isaac Leon & Fils, Nissim Abraham Leon, Barons de Rothschild Freres, Barons N. de Rothschild & Sons, Emanuel Veneziani*<sup>27</sup>. The broken inscription bears the names of the local Smyrniot benefactors. The names that can be read on this inscription are: *Hayim Habif, Hayim Politi Argi, Ahim Taranto Gabay, Jak Sidi, Hayim S. Şonsol, Yuda, and Moşe Sidi*<sup>28</sup>. The date in the Hebrew inscription on the main gate of the synagogue is 1909. This date suggests the possibility that the Portugal Synagogue underwent yet another restoration in 1909: *This is the door of God, only the righteous ones enter. May the Portugal Synagogue the House in Tsiyon (Beit HaMikdash) prosper Year 1909*<sup>29</sup>. On the other hand, several pages of the Book of Psalms (Tehillim) were discovered under the plaster in the synagogue. These pages belong to the Psalms 69, 72, 73, and 74 (See ANNEX C)<sup>30</sup>. The possible purpose of placing these pages under plaster must have been to ensure the protection of the synagogue by God.

In 1962, John Freely described the Portugal Synagogue upon his visit to Izmir with the following words: “(...) *Jacob got us into a spacious courtyard using a rusty key to open the door. Traces of horse carriage wheels could be seen in the courtyard paved with wide paving stones. Jacob said that the domed structure on the other side of the courtyard was (...) the Portuguese Synagogue*<sup>31</sup>. As can be deduced from the description, the synagogue had a large courtyard in 1962. In the following years, probably a part of the courtyard was divided to be used for the construction of another building; thus, the courtyard became a short and narrow passage.

26 This marble inscription was found by the workers under the plaster on the courtyard wall of the Portugal Synagogue during the restoration in 2017-2018. A broken water reservoir was found in the same courtyard as well.

27 Siren Bora, “İzmir’de Yahudi Kültürel Mirası: İbranice Yazıtlar”, *Cihannüma: Tarih ve Coğrafya Araştırmaları Dergisi* II/1 (July 2016), 21.

28 Bora, “İzmir’de Yahudi Kültürel Mirası: İbranice Yazıtlar”, 22.

29 Bora, “İzmir’de Yahudi Kültürel Mirası: İbranice Yazıtlar”, 20-21.

30 They were found during the restoration in 2017-2018. The Book of Psalms 72, 73, and 74 refer to the house of God and the sacred temple. The temple must be Solomon’s Temple. See *Kitab-ı Mukaddes-Eski ve Yeni Ahit* (İstanbul: Kitab-ı Mukaddes Şirketi Yayını, 1988), 581-583.

31 John Freely, *Kayıp Mesih* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003), 21-22.

## The Portugal Synagogue and Sabbatai Tsevi

Portugal Synagogue is known to have been at the centre of events related to Sabbatai Tsevi on 12 December 1665. The starting point of the events was Rabbi Hayim Benveniste reading the letter from the Office of the Chief Rabbi in Istanbul to the community, which said that the Office of the Chief Rabbi of Istanbul had excommunicated and cursed Sabbatai Tsevi. The events were incited with rumours that rabbis regarded Tsevi with hostility. On Friday, 11 December 1665, a group of Sabbataeists attacked Hayim Pena with the reasoning that Pena supported Rabbi Hayim Benveniste, who had read the letter. Pena took refuge in his own house, which was stoned by the attackers. The next day was Sabbath, so the crowd dispersed. When Hayim Pena went to the Portugal Synagogue on Sabbath morning for worship, Sabbatai Tsevi raided the synagogue with all his anger and 500 of his followers. First, Tsevi demanded the “unbeliever” Pena be ostracized from the community. When this demand was declined, he started to destroy the locked door of the synagogue with an axe. Upon this attack, those who were inside opened the door while Pena escaped from the window. Tsevi’s followers flooded the synagogue and Tsevi conducted the ritual in contradiction with tradition<sup>32</sup>. After this event, the Portugal Synagogue started to be referred to as the Izmir base of the Sabbataeists.

### Cultural, social, administrative, and legal activities at the Portugal Synagogue

Synagogues have many functions and bear names that represent these functions. A synagogue is a *בית התפילה* (prayer house), a *בית הכנסת* (meeting house) and a *בית המדרש* (study house)<sup>33</sup> all at once. Classes used for lectures (especially for Hebrew and religious classes) were incorporated in the building during construction. *Şirutey Habanim Association*, which was established within the Portugal Synagogue on 18 June 1912, can be given as an example for the *בית המדרש* (study house) feature of the synagogue (see ANNEX A). In addition, this association also undertook charity activities. Every Saturday, the Book of Psalms (Tehillim) was taught and clothes were provided for poor students. Synagogues played a central role in prayers, festivals, and holy days. Therefore, they had a hall that served as a venue for bar mitzvah, weddings, community and club meetings, and also conferences<sup>34</sup>. In addition, synagogues were used as judicial centres, a court run by experienced rabbis who also held the title of a judge.

Two pages of each issue of *La Boz de Türkiye*, a biweekly journal which started to be published in Istanbul on 1 August 1939, were dedicated to news related to the Jew-

32 Gershom Scholem, *Sabbatai Şevi-The Mystical Messiah* (New Jersey: Princeton University Press, 1989), 395-402.

33 Accessed 11 August 2019, <https://www.britannica.com/topic/synagogue>.

34 “The Uses of Synagogues”, accessed 11 August 2019.

[http://resource.download.wjec.co.uk.s3.amazonaws.com/vtc/2015-16/15-16\\_17/unit1/pdf/eng/judaism-synagogue-uses-background-notes.pdf](http://resource.download.wjec.co.uk.s3.amazonaws.com/vtc/2015-16/15-16_17/unit1/pdf/eng/judaism-synagogue-uses-background-notes.pdf).

ish Community in Izmir penned by Yakub Bensinyor<sup>35</sup>. Scanning through the issues published between 15 May 1940 and 15 May 1949, 19 news pieces were found relating to conferences and festivals held at the Portugal Synagogue<sup>36</sup>. On the other hand, there were only a very few news pieces about the meetings held in other synagogues, such as Etz Hayim, Algazi, Hevra, Neve Shalom, and Senyora, all located in the same area. During the aforementioned ten-year period, there were two Jewish quarters in Izmir. One was the First Juderia in İkiçeşmelik, and the other was the Second Juderia in Karataş. It was observed that the news pieces in question highlights the Portugal Synagogue in İkiçeşmelik and the Beit Israel Synagogue in Karataş. It even gives the impression that these two synagogues were the main gathering centres of the Jewish Community living in the First and Second Juderia respectively<sup>37</sup>. On the other hand, the news about the Portugal Synagogue in *La Boz* was interrupted after 1 August 1948. The foundation date of the State of Israel is 14 May 1948. Particularly after the establishment of the state, the majority of poor Jewish families living in İkiçeşmelik left Izmir and migrated to Israel<sup>38</sup>. The migration, which began in 1948 and continued until the 1960s, drastically reduced the Jewish population in İkiçeşmelik. In time, the remaining families left this neighbourhood to settle in Karataş. However, it should be noted that the synagogues of İkiçeşmelik were not abandoned by the Izmir Jewish Community. For many years, the members of the community, especially on the Sabbath days, made it a tradition to travel from Karataş to İkiçeşmelik to attend the prayer held in one of the synagogues that was opened that day. Today, there are four active synagogues in İkiçeşmelik (Algazi, Neve Shalom<sup>39</sup>, Senyora and Bikur Holim) but only one is opened for worship each week in alternating turns. And today, the Portugal Synagogue serves the city only as a meeting place for cultural events.

### Architectural Elements of the Portugal Synagogue and its Restoration

The Portugal Synagogue was damaged in the great fire of 1841 along with many other synagogues around it and it was rebuilt in the 1850s. It was an active synagogue

35 It was published between 1 August 1939 and 15 May 1949. The publisher was Albert Kohen (Erkösem). For more information about the journal, see Naim Güleriyüz, *Türk Yahudi Basın Tarihi*. (İstanbul: Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın A.Ş., 2015), 89-94.

36 Sami Kohen Private Archive (SCPA), *La Boz de Türkiye* 15 Mai 1940, 442; 15 Decembre 1940, 194 ; 15 Janvier 1941, 23; 1 Janvier 1942, 225 ; 1 Octobre 1942, 111; 11 Decembre 1942, 158; 8 Mars 1943, 173; 1 Mai 1943, 223; 15 Juin 1943, 261; 1 Decembre 1943, 17; 15 Avril 1944, 281; 1 Juin 1944, 333; 15 Juin 1944, 348; 1 Janvier 1945, 178; 1 Octobre 1945, 65; 1 Avril 1946, 258; 1 Septembre 1947, 91; 1 Aout 1948, 11.

37 As a matter of fact, Rabbi Refael Saban, who came to Izmir in 1948, gave speeches only in two synagogues. One of them is Beit Israel Synagogue and the other is Portugal Synagogue. *La Boz de Türkiye*, 1 Aout 1948, 11.

38 An example of families leaving Izmir on 6 February 1949: "(...) On the evening of February 6th, the Sabbath evening, the Eti ship departed from the port of Izmir to Haifa with 1300 tons of material and 1049 passengers. 373 of the passengers were from the Izmir Community..." *La Boz de Türkiye* 15 Mars 1949, 237.

39 The Neve Shalom Synagogue is incorrectly referred to as Shalom Synagogue by Izmir Jews as well as many articles and books about the Synagogues of Izmir. According to Hebrew archive sources, the name of the synagogue is Neve Shalom. See Bora, "İzmir'de Yahudi Kültürel Mirası: İbrance Yazıtlar", 31.

until 1976, but lost its function when it was destroyed by fire that year, and then it turned into a warehouse. The structure, which was heavily damaged in the fire, was subject to erroneous interventions during its use as a warehouse and in time lost its authentic elements<sup>40</sup>.

The Izmir Jewish Community, which was the title owner of the building, assigned the building to a non-governmental organization - the Aegean Young Businessmen Association (Ege Genç İş Adamları Derneği) - for twenty years with a protocol signed in 2015 for the building to be restored and used for social-cultural purposes. The projects were prepared for the restoration of the building in 2016, and the restoration was carried out in 2017-2018 by Umart Architecture.

The Portugal Synagogue has a rectangular plan on a north-south axis. The building consists of a prayer hall 15.10x9.90m in size, a 9.90mx5.14m midrash<sup>41</sup> to its north, and an ezrat nashim<sup>42</sup> above the midrash. There is a courtyard to the west of the building. The building, which was built of stone and brick materials, is now surrounded by modern buildings from the north and east. Only the western and southern façades are perceptible. It has four windows on the southern façade and seven windows on the west. The window in the centre of the western façade, where the tevah<sup>43</sup> (bimah)<sup>44</sup> was located, is rectangular in shape and larger than the other windows which have a semi-circular arch.

The courtyard to the west of the building is 21.00x2.50m in size. It is accessed through a portal with marble jambs, lintel, and a triangular pediment. There are ornaments consisting of acanthus leaves on the jambs and lintel of the portal. On the inner face of the portal facing the courtyard, in the middle of the triangular pediment there is a depiction of what seems to be a figure of a deer.

In the 1976 fire, the roof and interior fittings of the building were completely destroyed. The wooden elements belonging to the midrash and ezrat nashim in the north burnt down, and the arrangement of the space was disrupted. Although it was originally covered with a hipped roof, simple metal sheets were placed for protection during

40 There are some publications that give some information about the architectural features of the building. See Mine Tanaç Zeren, *İzmir'de Sefarad Mimarisi ve Sinagogları* (İstanbul: Yalın Yayıncılık, 2010), 168; Zeynep Mercangöz, "Dinsel Yapılar Mimarisi II: Kiliseler ve Sinagoglar", *İzmir Kent Ansiklopedisi, Mimarlık 1* (İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Yayınları, 2013), 182.

41 Midrash is an educational institution. The equivalent term in Islamic literature is Madrasah. The Midrash section in the synagogue has two usages: 1- It is the section reserved for teaching by synagogue rabbis. 2- If the synagogue is large and the number of worshippers (יהודים/yahidim) is small, it serves as a place of worship. Therefore, a midrash is at the same time a small synagogue.

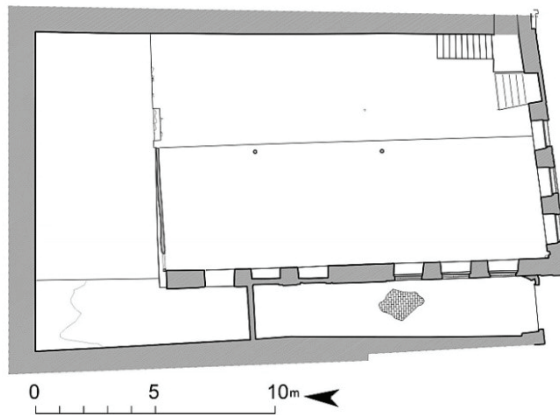
42 In the synagogue, a gallery or a place behind a curtain reserved specifically for women to sit. Yusuf Besalel, *Yahudilik Ansiklopedisi*, vol. 1(A-J) (İstanbul: Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın A.Ş., 2001), 171.

43 The name given to the prayer reading desk by Sephardic Jews. Yusuf Besalel, *Yahudilik Ansiklopedisi*, vol. 3 (S-Z), (İstanbul: Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın A.Ş., 2002), 734.

44 The name given to the prayer reading desk by Ashkenazi Jews. Besalel, *Yahudilik Ansiklopedisi*, vol. 3, 734.

its usage as a warehouse. The original floor slabs in the courtyard, midrash and prayer hall were covered with cement mortar. A wall was put up on the northern part of the courtyard, thereby disconnecting the building from the courtyard, and the floor of the northern part of the courtyard was raised. The wall beneath the window on the eastern corner of the southern façade was broken and turned into an entrance. Access to the building was provided through this opening. The windows on the western façade, the entrance opening on the north wall of the courtyard opening to the passage behind it, the *aron hakodesh*<sup>45</sup> niches on the eastern wall, and the windows and niches on the northern, and eastern walls of the midrash were blocked off with bricks and a thick layer of plaster (F. 1-F. 6).

The information provided by people who saw the building in its original function<sup>46</sup>, two old photographs, and traces obtained from the building itself were taken into consideration in the preparation of the restoration projects of the building, the original elements of which had almost completely disappeared during and in the aftermath of the 1976 fire (F. 7). Two anonymous photographs belonging to the period prior to the 1976 fire gathered from the Izmir Jewish Community provided us with important information about the arrangement of the prayer hall (F.8, F. 9)<sup>47</sup>. The floor and plaster cleaning performed during the restoration work also gave important clues about the original fittings of the building.



F. 1. Pre-restoration plan (from Umart Architecture)

45 The ark that houses the Holy Scrolls in the synagogue. Besalel, *Yahudilik Ansiklopedisi*, vol.1, 73.

46 We would like to thank Refael Dias who worked in the building as a hazan for many years and provided us with important information about the original condition of the building as well as Selim Amado and Moshe Benmayor for their valuable contributions.

47 We would also like to thank Nesim Bencoya for providing the photographs.



F. 2. Pre-restoration, southern façade and courtyard entrance (Mehmet Yasa, 2017)



F. 3. Pre-restoration, southern façade (Mehmet Yasa, 2017)



F. 4. Pre-restoration, courtyard and western façade (Mehmet Yasa, 2017)

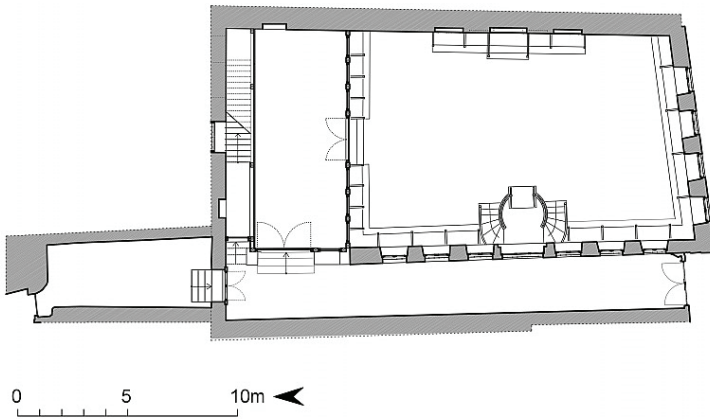


F. 5. Pre-restoration, prayer hall (Mehmet Yasa, 2017)

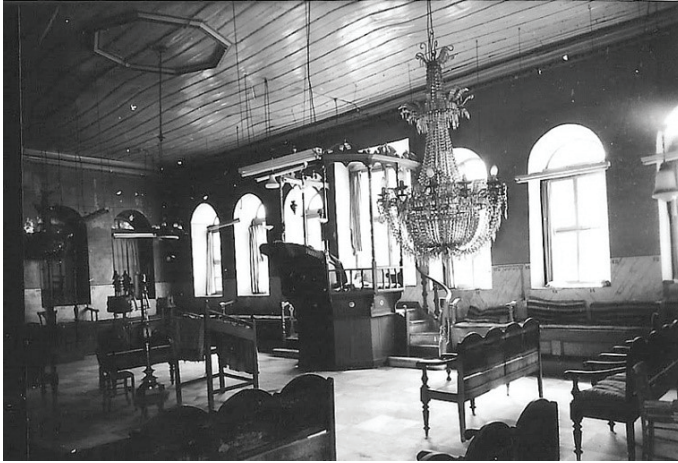




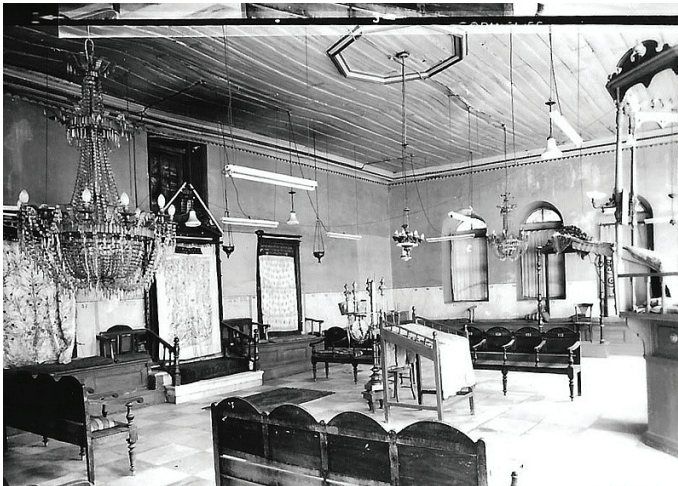
F. 6. Pre-restoration, midrash (Mehmet Yasa, 2017)



F. 7. Restitution plan (from Umart Mimarlık)



F. 8. Western part of prayer hall before the 1976 fire (Anonymous)



F. 9. Southern and eastern part of prayer hall before the 1976 fire (Anonymous)

The prayer hall of the building can be seen to a large extent in two photographs taken from different angles before 1976. The photographs provide an idea about the eastern, western, and southern walls, the wooden benches surrounding the prayer hall, the floor paving, and the original shape of the ceiling. The tevah (bimah) adjacent to the western wall and the aron hakodesh niches on the eastern wall can also be clearly distinguished in the photographs. The galiot shaped tevah (bimah) is adjacent

to the western wall– a feature that distinguishes the Portugal Synagogue from other synagogues in Izmir in which the tevah (bimah) is usually located in the centre of the prayer hall and sometimes adjacent to the eastern wall<sup>48</sup>.

The photographs have shown that the prayer hall was covered with a slatted ceiling comprising 18 cm wide wooden slats placed on a north-south axis including a central octagon and completely surrounded by a saw-tooth frieze. The old photograph showing the eastern wall also displays the aron hakodesh niches and a window above the central niche which is reached by two steps. All three cabinets are covered with a parochet<sup>49</sup>. The niches and the upper window that were closed off after the 1976 fire were uncovered through meticulous craftsmanship during the restoration work. The traces of fire in the upper window were preserved during the work.

The photographs show that the floor of the prayer hall was paved with black and white marble slabs. During the restoration work, all the necessary procedures were performed to reveal the slabs which had been covered with cement mortar after the fire, but unfortunately almost all of them were broken into pieces.

Although the old photographs of the building provide us with important information about the prayer hall, no photographs or documents were encountered pertaining to the original condition of the midrash and ezrat nashim (women's gallery), located to the north of the prayer hall. However, the traces that emerged during the restoration work allowed us to gain sufficient data about the arrangement of this section. After the removal of the wall that was built during the warehouse phase of the synagogue in the northern part of the courtyard, the floor filling was cleared, uncovering the original floor and the steps leading to the midrash and ezrat nashim. (F. 10). The entrance with stone jambs located on the northern wall of the courtyard that had been covered with plaster was also brought to light. The ground level of the midrash is lower than that of the prayer hall. As a result of the cleaning work it was discovered that the floor of the midrash had been paved with cement tiles which was in partially preserved condition. While cleaning the plaster, a rectangular cabinet niche was exposed on the eastern wall of the midrash (F. 11). It was determined that the prayer hall could be reached from the midrash via two steps and that the ezrat nashim, located on the upper floor of the midrash, was entered through a separate door from the courtyard and was reached by a wooden stairway leaning to the eastern part of the northern wall. A cabinet niche and three windows were revealed from beneath the plaster on the northern wall (F. 11). The large window with a semi-circular arch in the centre of the northern wall must have served to shed light to the stairwell that provided access to the ezrat nashim as well as the ezrat nashim itself. Fragmentary remains of a fresco depicting a natural

48 Tanaç Zeren, *Izmir 'de Sefarad Mimarisi ve Sinagogları*, 167-168.

49 A cover laid on the aron hakodesh in the synagogue. Yusuf Besalel, *Yahudilik Ansiklopedisi*, vol. 2 (K-R), (İstanbul: Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın A.Ş., 2001), 477.

scene were uncovered on the pediment of the window. The original iron joinery wings of the window have also been preserved. The other two windows are located on the ezrat nashim floor, on the eastern corner of the northern wall. Rectangular windows have iron bars.

The restoration of the Portugal Synagogue, which had largely lost its original elements in the 1976 fire and in the subsequent erroneous interventions, was carried out based on the restitution datalist above.



F. 10. Steps leading from the courtyard to the midrash (Şakir Çakmak, 2017)



F. 11. Windows and niches revealed on the northern wall (Şakir Çakmak, 2017)

The stone brick masonry of the southern and western façades was preserved by cleaning and grouting. The window, which was later converted into an entrance in the eastern part of the southern façade was restored back to its original form (F. 12, F. 13). The courtyard floor was cleaned, and the original marble slabs were preserved (F. 14).

Old photographs were used in the restoration of the prayer hall according to which the ceiling was built with wood with a central octagon and an ornamental frieze surrounding the ceiling. On the exterior, the hipped roof has been covered with tiles (F. 15, F. 16).

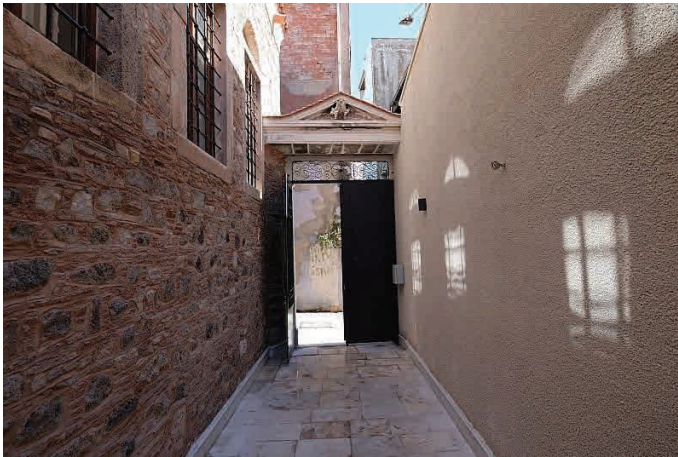
During the cleaning work performed on the floor of the prayer hall it was discovered that the marble slabs were greatly damaged by the erroneous interventions during the use of the building as a warehouse. The remains indicate that the slabs were 57x57cm in size, and thus were replaced with new marble slabs of the same size (F. 15).



**F. 12.** Post-restoration, southern façade and courtyard entrance (Mehmet Yasa, 2018)



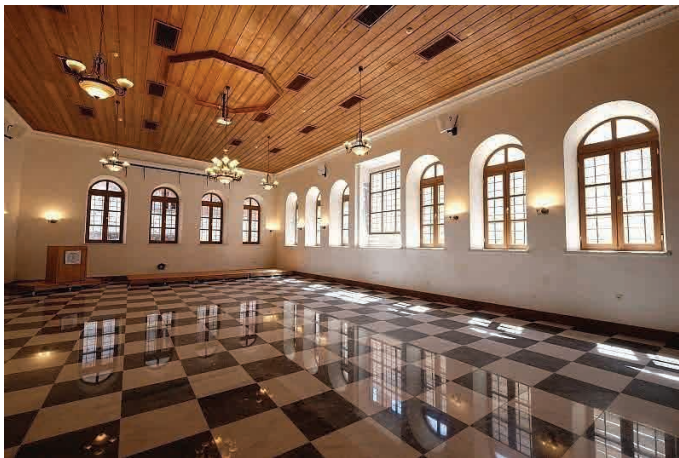
F. 13. Post-restoration, southern façade (Mehmet Yasa, 2018)



F. 14. Post-restoration, courtyard and western façade (Mehmet Yasa, 2018)



F. 15. Post-restoration, prayer hall (Mehmet Yasa, 2018)



F. 16. Post-restoration, prayer hall (Mehmet Yasa, 2018)

The marble steps providing access to the midrash and ezrat nashim from the courtyard have been fully preserved. The well preserved cement tiles uncovered on the midrash floor were kept in-situ while the damaged parts were completed with new materials complying with the original (F. 17, F. 18).



**F. 17.** Post-restoration, midrash (Mehmet Yasa, 2018)



**F. 18.** Post-restoration, midrash (Mehmet Yasa, 2018)

The entrance opening with stone jambs providing access to the passage in the north from the courtyard was repaired, and kitchen and WC facilities were added in the passage (F. 19). The windows associated with the ezrat nashim on the northern wall were preserved with their original iron joinery wings and bars. Conservation procedures were also carried out on the remains of the fresco discovered on the semi-circular arched window in the centre of the northern wall (F. 20).





F. 19. Post-restoration, northern part of courtyard (Mehmet Yasa, 2018)



F. 20. Window and fresco remains on northern wall (Mehmet Yasa, 2018)

The traces detected on the northern wall during the restoration work shed light on the position of the steps leading from the midrash to the ezrat nashim and the ceiling height of the midrash. However, no data on the wooden construction separating the midrash and ezrat nashim from the courtyard and prayer hall could be obtained. Therefore, the wooden separator at Etz Hayim Synagogue<sup>50</sup>, which shows similarities to the Portugal Synagogue in terms of its plan, served as a model for a very simplistic solution which would not lead to a false perception of the original structure.

<sup>50</sup> Tanaç Zeren, *İzmir'de Sefarad Mimarisi ve Sinagogları*, 290-291.

## Conclusion

The most important factor that contributed to the growth and development of the Jewish Community of Izmir is Jewish immigrants. In the second half of the 16th century, a large number of Jewish immigrants who initially came from surrounding cities (especially Tire, Manisa), and then from Istanbul, Ankara, Patras, Safed, Thessaloniki and the Aegean islands settled in Izmir. In the 17th century, we see Portuguese (Marranos / Conversos) Jews who came from Italy, Western Europe and the Eastern Mediterranean. Jewish groups from different geographical regions never acted as part of a whole in Izmir. They created their congregations according to their geographical origins and built their own synagogues. At the beginning (till the Neve Shalom Synagogue was established), The Portugal Synagogue played the role of central synagogue of the Portuguese Jews. In 5377 (1617), during the time of Rabbi Yitzhak Dayan Halevi<sup>51</sup>, there was only one synagogue in Izmir. It is probably the Bakish (Sason or Eben Kish) Synagogue which was built in 1616-1617<sup>52</sup>. Then the Portugal Synagogue (founded in the 1630s) belonging to the Portuguese Community and the Pinto Synagogue (founded in the 1630s or 1640s) belonging to the Tire Community and then the Neve Shalom Synagogue (founded in the 1640s) also belonging to the Portuguese Community were established. The name and place of the fifth synagogue which must have existed in the city in 1636 is not known. This synagogue must have belonged to the Jews from Thessaloniki<sup>53</sup>. Among these synagogues, only the Portugal and the Neve Shalom synagogues have survived to the present day. The 400-year-old Portugal Synagogue is the oldest preserved synagogue in Izmir. Throughout its history it has witnessed many events. It suffered large-scale fires and earthquakes but was restored after each event. Between 1948 and 1960, the synagogue lost its congregation (יהודים/ **yahidim**) and suffered a major fire in 1976. In spite of all these misfortunes, it was revived with meticulous restoration work following information obtained from old photographs, witnesses and traces in the building. Since 2019, the Portugal Synagogue has been hosting various social and cultural events such as meetings and exhibitions.

---

**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.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

---

51 Rabbi Yitzhak Dayan Halevi is the son of Rabbi Meir Dayan Halevi. Came to the city, from Istanbul. Barnay, *Smyrna, The Microcosmos of Europe*, 160.

52 Barnay, *Smyrna, The Microcosmos of Europe*, 70.

53 Barnay, *Smyrna, The Microcosmos of Europe*, 65-82.

## References/Kaynakça

- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (Ottoman Archives of the Prime Minister):
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Cevdet Adliye / Cevdet Judicial (C.ADL.) 101/6074, 29 Zilkade 1255 (3 Şubat 1840).
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi(BOA).Dahiliye Nezareti Emniyet-i Umumiye Müdürlüğü Tahrirat Kalemi/The Ministry of the Interior General Directorate of Security, Correspondence Documents (DH.EUM.THR.) 101/19, 30 Ramadan 1330 (12 Eylül 1912).
- Sami Kohen Private Archive (Istanbul):
- Sami Kohen Private Archive (SKPA). *La Boz de Türkiye*, 15 Mai 1940. 15 Decembre 1940. 15 Janvier 1941. 1 Janvier 1942. 1 Octobre 1942. 11 Decembre 1942. 8 Mars 1943. 1 Mai 1943. 15 Juin 1943. 1 Decembre 1943. 15 Avril 1944. 1 Juin 1944. 15 Juin 1944. 1 Janvier 1945. 1 Octobre 1945. 1 Avril 1946. 1 Septembre 1947. 1 Aout 1948.
- Siren Bora Private Archive (Izmir):
- Siren Bora Private Archive (SBPA). One of the pages of the Psalms in the Book of Psalms (Tehillim) found under plaster on the synagogue walls.
- Siren Bora Private Archive (SBPA). The marble inscription found under plaster in the courtyard of the synagogue during the restoration.
- Bacher, Wilhelm and Lewis N. Dembitz. "Synagogue." *Jewish Encyclopedia*. Accessed 11 August 2019. <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/14160-synagogue>.
- Barnay, Yaakov (יעקב, ברנאי). *Smyrna, The Microcosmos of Europe* (המראה של אירופה). Yeruşalim/Jerusalem (ירושלים): Karmel (להוצאת כרמל), 2014.
- Basasel, Yusuf. *Yahudilik Ansiklopedisi*. Vol. 1 (A-J). İstanbul: Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın A.Ş., 2001.
- Basasel, Yusuf. *Yahudilik Ansiklopedisi*. Vol. 2 (K-R). İstanbul: Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın A.Ş., 2001.
- Basasel, Yusuf. *Yahudilik Ansiklopedisi*. Vol. 3 (S-Z). İstanbul: Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın A.Ş., 2002.
- Bora, Siren. *Karataş Hastanesi ve Çevresinde Yahudi İzleri*. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi Yayını, 2015.
- Bora, Siren. "İzmir'de Yahudi Kültürel Mirası: İbranice Yazıtlar". *Cihannüma: Tarih ve Coğrafya Araştırmaları Dergisi* II/1 (July 2016): 15-36.
- De Scherzer, Charles. *La Province Smyrne-Considérée au Point de vue Géographique, Économique et Intellectuel*. Leipzig: G. Knapp, Libraire - Éditeur E. Nowak, 1880.
- Finkelstein, Louis. "The Origin of the Synagogue". *The Synagogue: Studies in Origins, Archaeology, and Architecture*. Ed. Joseph Gutmann. New York: Ktav, 1975, 3-13.
- Freely, John. *Kayıp Mesih*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003.
- Galante, Avram. *Histoire de Juifs d'Anatolie - Les Juifs d'Izmir(Smyrne)*, İstanbul: İsis Yayınları, 1937.
- Galante, Avram. *Türkler ve Yahudiler*. İstanbul: Tan Matbaası, 1947.
- Güleryüz, Naim A. *Türk Yahudi Basın Tarihi*. İstanbul: Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın A.Ş., 2015.

- Hachlili, Rachel. "The Origin of the Synagogue, A Re-Assessment". *Journal for the Study of Judaism in the Persian, Hellenistic and Roman Period* 28/1 (1997): 34-47.
- Israel, Jonathan. "Sephardic Immigration into the Dutch Republic (1595-1672)". *Studia Rosenthalian*, special issue published with vol. 23 (1989): 45-53.
- Juhasz, Esther. "Synagogues". *Sephardi Jews in the Ottoman Empire*. Jerusalem: The Israel Museum, 1989, 37-60.
- Kitab-ı Mukaddes- Eski ve Yeni Ahit*. İstanbul: Kitab-ı Mukaddes Şirketi Yayını, 1988.
- Levi, Joseph Abraham. "Portuguese Jews of the Diaspora: Italy and Beyond." *Encyclopedia of the Jewish Diaspora*. Ed. M. Avrum Ehrlich. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2009, 875-883.
- Mercangöz, Z. "Dinsel Yapılar Mimarisi II: Kiliseler ve Sinagoglar". *İzmir Kent Ansiklopedisi, Mimarlık 1*. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2013, 138-185.
- Ray, Jonathan. "Iberian Jewry between West and East: Jewish Settlement in the Sixteenth-Century Mediterranean". *Mediterranean Studies* 18 (2009): 44-65.
- Scholem, Gershom. *Sabbatai Şevi-The Mystical Messiah*. New Jersey: Princeton University Press, 1989.
- Serçe, Erkan. "İzmir'de Muhtarlık Teşkilatının Kurulması ve İzmir Mahalleleri". *Kebikeç* 7-8 (1999): 155-170.
- Şişman, Cengiz. *Susunluğun Yükü-Sabatay Sevi ve Osmanlı Türk Dönemlerinin Evrimi*. İstanbul: Doğan Kitap, 2016.
- Tanaç Zeren, Mine. *İzmir 'de Sefarad Mimarisi ve Sinagogları*. İstanbul: Yalın Yayıncılık, 2010.
- Türkoğlu, İnci. "Yahudi Geleneğinde Sinagog". *Toplumsal Tarih* 112 (Nisan 2003): 10-17.
- Türkoğlu, İnci. *Antik Çağdan Günümüze Türkiye'de Sinagog Mimarisi*. Master thesis, Ege University, 2001.
- Urfalıoğlu, Nur. "Sebil." *TDV İslam Ansiklopedisi*. Accessed 11 August 2019. <https://islamansiklopedisi.org.tr/sebil>.
- Ülker, Necmi. "Batılı Gözlemciler Göre XVII. Yüzyılın İkinci Yarısında İzmir Şehri ve Ticari Sorunları". *Tarih Enstitüsü Dergisi* 12 (1981): 317-354.
- Zeitlin, Solomon. "The Origin of the Synagogue: A Study in the Development of Jewish Institutions". *Proceeding of the American Academy for Jewish Research Vol. 2 (1930-1931)*: 69-81. Accessed 11 August 2019.
- [https://www.jstor.org/stable/3622132?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3622132?seq=1#metadata_info_tab_contents).
- Journal of *La Boz de Türkiye* 1949 numbers. Accessed 04 August 2019.
- <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/109955>.
- "The Uses of Synagogues". Accessed 11 August 2019, [http://resource.download.wjec.co.uk.s3.amazonaws.com/vtc/2015-16/15-16\\_17/unit1/pdf/eng/judaism-synagogue-uses-background-notes.pdf](http://resource.download.wjec.co.uk.s3.amazonaws.com/vtc/2015-16/15-16_17/unit1/pdf/eng/judaism-synagogue-uses-background-notes.pdf).
- Accessed 11 August 2019. <https://www.britannica.com/topic/synagogue>.

## ANNEXES

### ANNEX A- The Internal Regulations of Shirutey Habanim Association<sup>54</sup>.



A1- The translation<sup>55</sup> of the Internal Regulations of Şirutey Habanim<sup>56</sup> Association

*“The Internal Regulations of Şirutey Habanim Association*

54 Ottoman Archives of the Prime Minister (BOA), Dahiliye Nezareti Emniyyet-i Umumiye Müdürlüğü Tahrirat Kalemî/The Ministry of the Interior General Directorate of Security, Correspondence Documents (DH.EUM. THR.) 101/19, 30 Ramadan 1330 (12 Eylül 1912).

55 It was first translated from Ottoman Turkish to modern Turkish and transcribed with Latin letters. The English translation was made from the modern Turkish versions.

56 These two Hebrew words, *Şirutey*-שירותי (services) *Habanim*-הבנים (to children) mean Services to Children.

*Article 1- <<Şirutey Habanim>> Association, located within the Portugal Synagogue in Izmir, is obliged to teach the glorious Book of Psalms to mixed Jewish School students and the Jewish children living in the industrial field every week on Saturdays.*

*Article 2- Persons wishing to remain as members of the Association are obliged to give 4 or 8 metelik (1 or 2 kurush) per month.*

*Article 3- Each year on Passover, the money remaining after salaries are paid to muezzins, hodjas, and guards will be used to provide clothes for poor people who come to read the Book of Psalms.*

*Article 4- If the remaining money is not enough to provide clothes, a special cinema show will be held for the benefit of the community before Passover.*

*Article 5- The Association is governed by an administrative board consisting of six members registered below.*

*Article 6- This Association is a religious association and it is strictly forbidden to engage in disputes and politics.*

*Article 7- Although the Association was established on 1 March 1325 (14 March 1909), it stopped working and was closed for two months after the said date. However, it was re-established on 5 June 1328 (18 June 1912).*

*Article 8- The third article of this Charter is amended as follows: Clothes will be provided to the orphans and poor children who are to continue studying the Book of Psalms with the money remaining after yearly salaries are paid to muezzins, hodjas, servants, and guards before Passover every year.*

*If one member resigns for private reasons, his successor is appointed by a majority vote of the other members.*

*Year 6 March 328 (19 March 1912)*

*Official Seal*

*Şirutey Habanim Association*

*President Aron's son Bohor Hayim Efendi*

*Vice president Yuda Falaçi<sup>57</sup> Efendi*

*Cashier İsak Çikurel Efendi*

*Member Hayim Benazuz Efendi*

*“ Salamon Algranti Efendi*

*“ Hayim Yomtof<sup>58</sup> Efendi”*

---

57 The correct spelling must be Palachi.

58 The correct spelling must be Yomtov.

## ANNEX B- The marble inscription found under plaster in the courtyard of the synagogue during the restoration<sup>59</sup>.



[ש] מעיה	(S)emaya	(S)emaya	(S)emaya
פירפנייאך	Perpinyan	Perpinyan	Perpinyan
גאוש'	Çavuş	Çavuş	Sergeant
זיביל אלה	Zibil Allah	SebilAllah <sup>60</sup>	Fountain of God
קק	Kahal Kadosh	Kutsal Sinagog	Sacred Synagogue
פורטוגאל	Portugal	Portugal	Portugal
שנת	Şanat	Sene	Year
התקסא	Hataksa	5561	1801

59 Photograph, Siren Bora Private Archive (SBPA). This marble inscription mentioning the fountain is related to a water source that should be located in the courtyard. As a matter of fact, during the restoration work of the synagogue, a small and half-broken basin was found in the courtyard near the gate of the synagogue. It probably belongs to the fountain. In that case, the construction date of the fountain in question must be 1801. During the translation of the marble inscription, Hebrew words were first read and transcribed in Latin letters. Next, the text was translated into Turkish. Finally, an English translation was made.

60 In dictionaries, "sebil" means "path" or "way". The term of "sebil", comes from "fi sebil'i'llâh" (in the way of Allah, for the sake of Allah). In the Ottoman Empire, at the beginning a water dispenser was called a "sebil" and the place where it was distributed from was called "sebilhane"(sebil-households). In time, the "household" part of the word became disused and the word "sebil" took its current form. Nur Urfalioglu, "Sebil", TDV *İslam Ansiklopedisi*, accessed 11 August 2019, <https://islamansiklopedisi.org.tr/sebil>.

ANNEX C- One of the pages of the Psalms in the Book of Psalms (Tehillim)  
found under plaster on the synagogue walls<sup>61</sup>



61 Photograph, Siren Bora Private Archive (SBPA).





## Amorium, Yukarı Şehir İç Sur Alanı Kazısından Geç Ortaçağ Sırlı Seramikleri Üzerine İlk Gözlemler

### First Observations on the Glazed Pottery of the Late Medieval Period From the Excavation Internal Wall of Upper City at Amorium

Lale Doğer\* , Muhsine Eda Armağan\*\* 

#### Öz

Çalışmanın konusunu, Doğu Frigya'da yer alan Amorium'un 2017-2018 yılı kazılarında ele geçen sırlı seramikler oluşturmaktadır. Aralarında sirsız seramiklerin de yer aldığı buluntular, Yukarı Şehir İç Sur (İS) alanındaki açma ve sondajlardan, az sayıda da yüzeyden ele geçmiştir.

Genelde çok küçük parçalar hâlindeki buluntular, açmalardan birbirlerine yakın seviyelerden çıkarılmıştır. Bu nedenle çalışma metodu olarak her bir açmanın ayrı ayrı buluntu dökümü yerine toplam üzerinden mal gruplarının tanınması tercih edilmiştir. Ancak hazırlanan tablolardaki buluntuların açma yerleri farklı olsa da kot seviyeleri kabul edilebilir değerde birbirine yakındır.

Günlük yaşamda kullanılan yemek servis kapları, mutfakla ilişkili açık ve kapalı saklama kaplarına ait parçalar kırmızı hamurludur. Korunmuş kısımlarından hareketle buluntular "Tek Renk Sırlı Bezemesiz Seramikler", "Tek Renk Sırlı Sgraffito Seramikler", "Astar Bezemeli Seramikler", "Çok Renkli Sgraffito" seramiklerin alt grubu Yeşil ve Erguvan Lekeli Kaplar olarak gruplandırılmışlardır. Buluntu yoğunluğu tek renk şeffaf yeşil sırlı kaplara ait olup en azını turkuaz renkliler oluşturmaktadır. "Milet Tipi" olarak tanınan seramiklere ait birkaç parça mevcuttur.

Bu çalışmada ele alınan buluntularda beliren seramik gruplarının hamur yapısı olarak benzer olanlarının form bakımından da kendi içinde tutarlı olduğu izlenmektedir. Form olarak Amorium Yukarı Şehir, Karacahisar Kalesi ve civarı, Aphrodisias, Ephesos buluntuları ile de yakınlık gözlenmektedir. Bezemeli buluntularda teknik, kompozisyonlar yukarıda adı geçen yerlerdeki buluntularla ortak bir beğeniyi işaret ederken ayrıntıda çeşitlenmektedir ve böylece buluntular 14. yüzyılın ortası-15. yüzyıl başına tarihlendirilebilir. Amorium buluntusu Milet Tipi kâse için de benzerleri gibi şimdilik 14. yüzyıl ortası-15. yüzyıl önerilebilir. Ele geçen seramiklerin üretim yerleri konusunda daha ayrıntılı analizler gereklemek birlikte, Amorium ve yakın coğrafyasının hem hammadde hem de gelenek olarak üretici olma potansiyeli yüksektir.

#### Anahtar Kelimeler

Frigya Bölgesi, Geç Ortaçağ, Amorium, Sırlı seramik

#### Abstract

The subject of the study consists of glazed pottery discovered from 2017-2018 excavations in Amorium, located in East Phrygia. The finds which also include non-glazed pottery were discovered from trenches and drillings and a few from the surface within the Interior Wall (IW) area of the upper city.

\* **Sorumlu Yazar:** Lale Doğer (Doç. Dr.), Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir, Türkiye. E-posta: lale.doger@ege.edu.tr ORCID: 0000-0002-2235-2408

\*\* Muhsine Eda Armağan (Dr. Öğr. Üyesi), Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Isparta, Türkiye. E-posta: muhsinearmagan@sdu.edu.tr ORCID: 0000-0002-6208-7995

**Atıf:** Doger, Lale ve Armağan, Muhsine Eda. "Amorium, Yukarı Şehir İç Sur Alanı Kazısından Geç Ortaçağ Sırlı Seramikleri Üzerine İlk Gözlemler." *Art-Sanat*, 14(2020): 71–110. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0004>

Finds are generally small fragments derived from close levels in trenches. Therefore, the study method was to define the item groups via total finds, instead of a separate inventory for each find. Nevertheless, the elevation levels of the finds shown by the tables are close to allowable scale although the trench locations were different.

Food serving items of daily life and fragments of kitchen related storage bowls with or without lids were made of red fabric. Finds were classified as Monochrome Glazed Pottery, Monochrome Sgraffito Pottery, Slip Painted Pottery, Green and Purple Flecked Pottery which is a subgroup of Polychrome Sgraffito pottery with reference to their preserved parts. Most of the finds belonged to monochrome green glazed pottery and the turquoise coloured were the least. There were some congregating fragments which belonged to Miletus Type pottery.

The pottery groups examined in our study were consistent in terms of their forms. They were also analogous with Amorium upper city, Karacahisar Castle and the nearby Aphrodisias and Ephesos finds. While the technique and compositions of decorated finds represented a common taste with the finds of the above-mentioned areas, they differed in details. Finds from the Begliks Period dated from the middle 14<sup>th</sup> - early 15<sup>th</sup> centuries. For the Miletus Type bowl found in Amorium, like its counterparts, dated probably from the middle 14<sup>th</sup> - 15<sup>th</sup> centuries. Though more detailed analyses are necessary regarding the place of production for pottery finds, Amorium and the nearby area was potentially the place of production according to both raw material and tradition.

**Keywords**

Phrygia, Late Medieval, Amorium, Glazed pottery

**Extended Summary**

The subject of the study consisted of glazed pottery discovered from 2017-2018 excavations in Amorium, located in East Phrygia (modern Hisarköy, near Emirdağ, Afyonkarahisar). The finds which were discovered from trenches and drillings and a few from the surface within the Interior Wall (IW) area of the upper city were fragmented and incomplete. The potteries were studied by the method of discrimination of the item groups via total finds rather than similarity of the findspot levels and presentation of each trench and drilling. Thus, the spot areas of finds in table (T.1-16) differ though their grade levels are admissibly close.

Red fabric glazed potteries belonged to food serving items of everyday life and kitchen related storage bowls with and without lids. Most of the fragments belonged to low circular based big sized shallow bowls/dishes, medium sized bowls and big sized plates. Some were probably lidded.

Finds were classified as Monochrome Glazed Pottery, Monochrome Glazed Sgraffito Pottery, Slip-Painted Pottery, and Green and Purple Flecked Ware which was a subgroup of Polychrome Sgraffito Pottery. There were some congregating fragments which belonged to Miletus Type pottery.

Examinations of pottery finds, which were discovered according to trench numbers and levels, provided the interrelated groups at the same level of each trench. In this regard, within the scope of polychrome sgraffito, Green and Purple Flecked finds held a more instructive qualification. The predominant finds group was monochrome transparent green glazed bowls and turquoise was the least.

Finds of the same sort described as Green and Purple Flecked, Green and Purple Flecked Fette Ware, Purple-Brown Flecked Ware were discovered notably from the Amorium Upper City excavation and from excavation on the Eskişehir Karacahisar Castle located in Middle Asia Minor, from the settlements of Kotyaion, Midaion, Kanlıtaş Tumulus (Kuzfındık Village at the border of Eskişehir/İnönü-Kütahya), and Kilistra (Konya/Gökyurt) -declared without publication, from Western Asia Minor İzmir Kadifekale excavation by unpublished samples, excavations of Ayasuluk Hill in Ephesos, excavations of Artemision, Pergamon, Sardes, Aphrodisias, Hierapolis and Miletos and reached to Ilion/Troas.

Besides monochrome potteries finds of polychrome sgraffito technique were discovered from Balat Ilyas Bey Social Complex examinations contemporaneously and from Ephesos Türbe excavations, and the Manisa Gülgün Hatun Bathhouse as local production. Also, from the same findspot, two finds decorated with monochrome green internally and with monochrome purpur and light green externally were significant in terms of association of both types. Yet, they represented a different ecole in the sense of at least colour scale and the decoration repertoire of Amorium finds. Craftsmanship was more elaborate, and the floral character was more significant as naturalistic. The use of decorations and craftsmanship of polychrome sgraffito finds from Ephesos and the Ayasuluk Hill St. Jean Church Atrium excavation which were described as 14<sup>th</sup> – 15<sup>th</sup> century local production were also observed as divergent. A number of polychrome sgraffito fragments were also discovered from İzmir, Kemalpaşa Nif (Olympos) Başpınar Church and Nif Lascarids Palace salvage excavations. They were similar to two potteries from Amorium in terms of edge form and decoration. But the data regarding their production and distribution was insufficient. The tones and use of colours and decoration compositions of finds from İznik (Nicaea) which was a pottery production spot in Post-Byzantine, Early Ottoman period, were different than the Amorium examples.

Elemental fabric analysis of Pergamon finds proved that the monochrome glazed and flecked potteries belonged to the same production group. Similarities were detected between the Green and Purple Flecked wares discovered from Eskişehir, Karacahisar Castle and other pottery groups including the Green Glazed Sgraffito. Undecorated monochrome green glazed fragments, which were at the same fabric pattern with finds described as Green and Purple Flecked Fette Ware in literature, were examined under the title of 'Fette Ware'. The samples discovered from Pergamon and Sardis were detected by analyses as members of the same production group. It was reported, among Karacahisar Castle finds, that monochrome bowls glazed with green tones and polychrome sgraffito finds indicated a fabric pattern which was defined as fette ware.

Most of the forms of polychrome sgraffito dishes and big sized plates among Amorium finds were similar to dark and light green monochrome glazed potteries which represented quality. The form, decoration composition, and motifs observed were typical examples of both types in the many other centres mentioned above. Other monochrome glazed Amorium finds which lacked the possibility of being analogue, because of quantitative rarity or lacking typical specifications, may be contemporary to other finds concerning their condition on findspot levels.

More data was needed regarding the rare turquoise-glazed fragments currently discovered from Amorium. For such finds, two different production (Ephesos ve Pergamon) spots; where the exact location was not accurately defined in West Asia Minor, were detected. It was detected by the analyses that they were of Byzantine tradition by the clay character of the slip; but the opaque glaze made with the addition of copper oxide lead-alkaline alloy was an innovation.

Among Amorium examples, a floral decorated bowl which was formed by an underglaze painting technique and brushstroke is reminiscent of Miletus Type potteries by its form and decoration, although the decorative use of the light blue tone was extraordinary when compared to cobalt. As well as the Miletus Type pottery fragments of the Amorium Upper City excavations which were dated to the middle 14<sup>th</sup> century were published, their decor colours were defined as cobalt blue. Yet, the green glaze of the external surface of some fragments indicated a similarity with the bowl represented here. It was detected that the rare Upper City finds were not of the İznik production Miletus Type. As well as it seems possible that this type of production in Miletus, Akçaabat nearby Ezine, Pergamon, Aphrodisias, Kütahya was known as geographically related to Kütahya; more finds were needed. Forms of slip-painted fragments from Amorium were also alike with monochrome and polychrome glazed sgraffito pots.

When suggestions from other centres were taken into consideration, it seems possible to date the study area to middle 14<sup>th</sup> century - early 15<sup>th</sup> century. For counterparts of the Amorium find Miletus Type bowl, middle 14<sup>th</sup> – 15<sup>th</sup> century suggestions can be pursued; more data is necessary for a more precise dating. The contribution of other finds of the excavation may suggest a narrower chronology.

## Giriş

Doğu Frigya’da (bugünkü Afyonkarahisar İli), Ankara’nın güneybatısında yer alan Amorium (Amorion, Hisarköy) antik kentinde 1987’deki yüzey araştırmasının ardından kazı çalışmaları, 1988 yılında, merhum Prof. R. M. Harrison tarafından başlatılmış, 1993’ten 2009 yılına kadar Dr. Christopher Sherwin Lightfoot tarafından sürdürülmüş, 2014 yılından bu yana Prof. Dr. Zeliha Demirel Gökalp tarafından yürütülmektedir<sup>1</sup>.

Bu çalışmada değerlendirilen sırlı seramikler de 2017-2018 yılı buluntuları olup Amorium Yukarı Şehir İç Sur kazı alanında İS-1, İS-2, İS-3, İS-4, İS-5, İS-6, İS-7, İS-9, İS-10, İS-11 ve İS-12 numaralı açmalar ile az sayıda yüzeyden ele geçmiştir<sup>2</sup> (G. 1). İS-10 ve İS-11 numaralı açmalardan gelen aynı kaba ait olabilecek beyaz hamurlu iki parça dışında<sup>3</sup>, buluntuların tümü kırmızı hamurludur. Günlük yaşamda kullanılan yemek servis kapları, mutfakla ilişkili açık ve kapalı saklama kaplarına ait parçalardır. Bazılarının kapaklı olması muhtemeldir. Buluntular yoğunluk alçak, halka kaideli, büyük boyutlu sığ kâse/çanak, orta boy kâse ve büyük tabaklara aittir.

Açmalardan gelen seramiklerin buluntu seviyelerinin benzer olması nedeniyle, çalışma metodu her bir açmanın ayrı ayrı dökümü yerine, toplam buluntu üzerinden mal gruplarının tanınması yönünde olmuştur. Ancak hazırlanan figürlerin içeriklerindeki buluntuların açma yerleri farklı olsa da kot seviyeleri kabul edilebilir değerde birbirine yakındır (Ek.1- Ek. 2).

Hamur yapıları bakımından farklılık gösteren buluntular, şeffaf yeşil rengin tonları, açık sarı, kavuniçimsi sarı, az miktarda şeffaf renksiz ve turkuaz renk sırlıdır. Bezemesiz veya sgraffito teknikli (çeşitli kalınlıkta) bezeme taşıyan çok az kısmı korunmuş amorf parça sayısı daha çoktur. Profil veren parçaların da çoğu çap veremeyecek kadar küçüktür. Bezemede sıraltı sgraffito, boyama, ek oksit boyalarla renklendirme, astar boyama (slip) ve bir buluntuda hamur tam kurumadan uygulanmış parmak baskı teknikleri kullanılmıştır. Nicelik olarak yeşil sırlı buluntular daha fazladır.

1 Prof. Dr. Zeliha Demirel Gökalp başkanlığında ve T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı izni ve desteğiyle yürütülen Amorium kazıları, Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonunca “Amorium Kazıları Projesi (2015-2018) (Proje no:1501E011) başlıklı proje, Türk Tarih Kurumu tarafından 2017 yılında “Amorium Kenti Kazıları”, 2018 yılında “2018 Yılı Amorium Kazısı” başlıklı projeler ile desteklenmiştir.

2 Kırık ve noksan durumdaki sırsız günlük kaplara ait buluntular bu çalışma dışında bırakılmıştır. Kentin İç Sur kazıları için bkz. Zeliha Demirel Gökalp vd., “2014 yılı Amorium Kazısı,” 37. *Kazı Sonuçları Toplantısı*, c. 3 (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2016), 199-214; Zeliha Demirel Gökalp vd., “2015 yılı Amorium Kazısı,” 38. *Kazı Sonuçları Toplantısı*, c. 3 (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2017), 451-460; Zeliha Demirel Gökalp, Ayşe Ceren Erel ve Hasan Yılmazyaşar, “2016 yılı Amorium Kazısı,” 39. *Kazı Sonuçları Toplantısı* c. 2 (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2018), 557-570; Zeliha Demirel Gökalp vd., “Amorium Kazıları 2017,” 40. *Kazı Sonuçları Toplantısı*, c. 3 (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2019), 713-725; Zeliha Demirel Gökalp vd., “2018 Yılı Amorium Kazıları”, 41. *Kazı Sonuçları Toplantısı*, c. 4 (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2019), 567-577.

3 Bezeme içermeyen bu parçalar niteliği anlaşılamadığından çalışma dışında bırakılmıştır.



**G. 1.** Amorium Yukarı Şehir İç Sur kazı alanı, açmalar (Amorium kazı arşivi, 2018)

Çalışmada, bezeme tekniklerine göre sınıflanan seramik gruplarının hamur yapıları bakımından uyumlarını izlemek üzere çıplak gözle tetkikte bulunulmuştur. Başlıca üç grup hamur yapısı belirlenmiştir. Birinci grup, kendi içinde beş alt grup oluşturmuştur. Ele alınan seramik gruplarının hangi tür hamur yapılarında oldukları hamur gruplarını belirten lejantlarla ifade edilmiştir.

### Hamur Grupları

**A:** Orta sertlikte, ince-sık mikalı ve gözenekli sık beyaz partiküllü, kireç katkılıdır. Genel yapı benzemekle birlikte kapların cidar kalınlıkları, hamurların aşınmışlık durumlarının da etkili olduğu farklı yapılar gözlenmektedir. Sırın ve astarın olmadığı yüzeye dokunulduğunda ele toz tabakası bırakan yapıda dış yüzeye sahiptir.

**A1.** Sert, orta miktarda kireç katkılı, şekil ve yoğunluğu yatay ve dikey kesite göre değişkenlik gösteren sık-ince gözeneklidir. Yer yer kireç patlakları mevcuttur.

**A2.** Orta sertliktedir.

**A3.** Sık beyaz partiküllü, pütürlü yüzeye sahiptir. Sık mika içeriği ile A1'e yakındır.

**A4.** A3'e göre daha az yoğunlukta iri plakalar hâlinde yıldız mikalı iri ve sık gözenekli, yer yer iri taşçıklı ve kumlu içeriği ile kaba yapılıdır.

**A5.** Sık, beyaz-siyah partiküllü, yer yer iri gözenekli yapısı ile sır ve astar özellikleriyle benzer, fakat yer yer iri gümüş renkte mika ile farklıdır.

**B:** A'ya benzeyen hamur daha sert, daha az gözenekli sıkı, az-ince mikalıdır ancak beyaz partikül gözlenmez.

**C:** A'ya ve B'ye göre daha kaba hamurludur. Sert, az, ince mikalı daha pütürlü yüzey, yer yer iri kuvars taneleri ile gözenek yoğunluğu A'yla benzer. Dışta yer yer iri taş ve kireç patlakları vardır. Beyaz, sarı renkte yer yer iri, yoğun mikalı, özellikle iri kireç taneli, gözeneklidir. Bu grup içinde birkaçı daha iyi ve az katkılı olmaları bakımından kaliteli. Çoğunlukla gözenekli, siyah-beyaz partikül daha belirgin, daha yumuşak hamurlu varyasyon vardır.

### **Tek Renk Sırlı ve Tek Renk Sgraffito Seramikler**

Yeşil sırlı buluntular, başlıca parlak koyu yeşil, parlak açık yeşil, sarımsı yeşil renk olarak belirirler. Renk skalaları kendi içlerinde astar yapıları ile dış yüzey işlemleri, cidar kalınlıkları bakımından da uyum gösterirler.

### **Parlak Koyu Renk Yeşil Sırlı Kaplar (T. 1-4)**

İS-3, İS-4, İS-5, İS-7, İS-9, İS-11, İS-12 açmalarından ele geçmişlerdir. A tipi hamur yapısı gösterirler. 5 YR 5/6 sarımsı kırmızı ve 5 YR 6/6 kırmızımsı renk skalasına otururlar. Sırlama öncesi iç yüzey beyaz astarla kaplanmıştır. T.1: 1'deki ağız parçasında düzensiz uygulanmış olsa da, mat sık dokulu astar dış yüzeyde ağız kenarından gövdeye doğru geniş bir kuşak olarak uygulanmıştır. Bu görüntü diğer yeşil sırlılara göre fark yaratır. Korunan kısımlardan hareketle bazılarında gövdenin yaklaşık ortasına kadar uzanır (T.1: 4, 5).

Sır dış yüzeyde çoğunlukla dudak altında veya ağız kenarında ince bir şerit olarak (T.1: 1, 2; T.3: 8; T.3: 1, 2, 3) uygulanmıştır. Biraz daha geniş (T.1: 7; T.3: 5, 6, 7) veya astarı tam kaplamayacak kadar oldukça geniş (T.2: 1-4; T.3: 4, 6) uygulamalar da vardır. Bazı parçaların küçük olması, sağlıklı gözleme izin vermez. Sırlar ince çatlaklara sahiptir; kireç patlakları vardır; renk nüanslıdır; yer yer pigmentler belirgindir; siyah, siyah-kahverengimsi kümelenmeler oluşmuştur (T. 3: 5). Dış uygulamada yer yer düzensiz akmalar yapmıştır (T.1: 1, 5; T.2: 6; T.3: 5, 8). Pigment dalgalanmalarının hatalı üretim aşamasına dönüştüğü, rengin tutturulmadığı (T.2: 5) sırnın hatalı piştiği görülen parçalar da mevcuttur (T.1: 3; T.2: 2).

Bazı ağız kenarı parçalarının iç ve/veya dış yüzeylerinin ağız kenarı ya da dudak üzerleri siyah-siyahımsı (T.1: 1, 2, 7; T.3: 5, 8), kahvemsî yeşil renk (T.1: 5) görünümündedir. Dar veya geniş ağız tablalı kenar parçalarının bazılarında bezemelerin az bir kısmı korunmuştur. Bezemede içleri siyah (T.2: 2, 4), siyah-zeytin yeşilimsi renk (T.2: 1) görünümde kazıma çemberler, çemberler arasında aralıklı yerleştirilmiş dikey paralel ya da eğik kazımlar izlenmektedir<sup>4</sup> (T.3: 2, 3, 4, 6).

Bu gruba ait parçalar, büyük tabak, kâse veya çanaklara aittir<sup>5</sup>. Bir kısmı ağız çapı 22.0-24.0 cm aralığında basit ağız kenarlı, yarı-küresel<sup>6</sup> (T.1: 1, 2), küresel gövdelidir<sup>7</sup> (T.1: 4-7). Bir ağız kenarı içten kalınlaştırılmıştır.

Diğer bir form çeşidi, 27.0 cm'ye varan ağız çapları ile daha geniş ve yayvan gövdeli çanaklardır. Dışa açılan dar ağız tablası, düzleme paralel (T.2: 1, 2) veya hafif açılıdır<sup>8</sup> (T.2: 3, 4). İki açık kap, dışa doğru açılı uzanan daha geniş ağız tablalı çan (T.2: 5) veya küresel gövdelidir. T.2: 6'da kenara geçiş dış yüzeyden de vurguludur.

Ağız tablasının içte kenar duvarından bir çıkıntı ile kademeli olarak yükseldiği sivri<sup>9</sup> (T.3: 1, 4, 6) veya yuvarlak dudaklı (T.3: 2, 3, 5) büyük tabak ve çanaklarda tablaların yükselme açıları çeşitlilik göstermektedir<sup>10</sup>. İçte beliren çıkıntılar olasılıkla kapakların oturması içindir. T.1: 3'te yer alan içten kalınlaştırılmış ağız kenarı parçası bu tip kaplar için kapak fonksiyonu sağlamış veya kâse olarak biçimlenmiş olabilir<sup>11</sup>. T.3: 6'da yer alan parça olasılıkla düzleme yatay, iç bükey geniş ağız tablalı, sivri dudaklı çanağa aittir. T.3: 7, 8'deki parçalar da olasılıkla halka kaidenin üzerinde

4 Karacahisar Kalesi'nden form ve benzer anlayışla yapılmış az farklı benzer örnekler için bkz. Muradiye Bursalı, "Eskişehir Karacahisar Kalesi Sgraffito Dekorlu Ortaçağ Seramikleri" (Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, 2007), Lev. 84, 85, 86, Lev. 88 (2), Lev. 91.

5 Ağız kenarı ve gövde parçalarının çok küçük olması, yükseklik alınmasını, kaidelerin eksikliği ise kesin bir form çıkarılmasını güçleştirmektedir.

6 Amorium Yukarı Şehir kazısı Bizans sonrası tabakalarından (UU-TT) benzerleri için bkz. Beate Böhlendorf-Arslan, *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei* (İstanbul: Ege Yayınları, 2004), Teil. III, Taf. 105 (416, 418- R.55 olarak kodlanmış ağız kenarlı çanaklar); Aphrodisias buluntusu için bkz. Veronique François, "Element Pour l'histoire Ottomane d'Aphrodisias: la Vaiselle de Terre," *Anatolia Antiqua* 9 (2001), 166, Pl. 10 (89, 93).

7 Miletos buluntusu için bkz. Böhlendorf-Arslan, *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei*, Teil. III, Taf. 145 (730).

8 Aphrodisias buluntusu için bkz. François, "Element Pour l'histoire Ottomane d'Aphrodisias: la Vaiselle de Terre," 167, Pl. 11 (107).

9 T.1: 1 ve T.5: 1'de olduğu gibi dudağın dikey sivri çıkıntı hâlinde bulunması, içteki diğer sivri çıkıntı ile birlikte iki yandan sınırlanmış derin bir yüzeyi oluşturur. Bu alan bazen düz, bazen iç bükeydir. Bu tip tablalar pervazlı kenar olarak da isimlendirilir.

10 Amorium Yukarı Şehir kazısı Bizans sonrası tabakalarından (UU) benzeri için bkz. Böhlendorf-Arslan, *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei*, Teil. III, Taf. 107 (432); Miletos buluntusu için bkz. Böhlendorf-Arslan, *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei*, Teil. III, Taf. 145 (736); Aphrodisias buluntusu için bkz. François, "Element Pour l'histoire Ottomane d'Aphrodisias: la Vaiselle de Terre," 167, Pl. 11 (110-112); Varyasyon olarak Beylikler Dönemine tarihlenmiş Tire Kutu Han buluntusu için bkz. Hasan Uçar ve Aygül Uçar, "Tire Kutu Han Kazısı Beylikler ve Osmanlı Dönemi Seramikleri," *Sanat Tarihi Dergisi* 27/1 (2018), 10, Tab.3a.

11 Örnek için bkz. Erica D'amico, "Byzantine Finewares in Italy (10th to 14th Centuries AD): Social and Economic Contexts in the Merditerranean World," (Doktora Tezi, Durham University, 2011), 333, fig. 5.8.

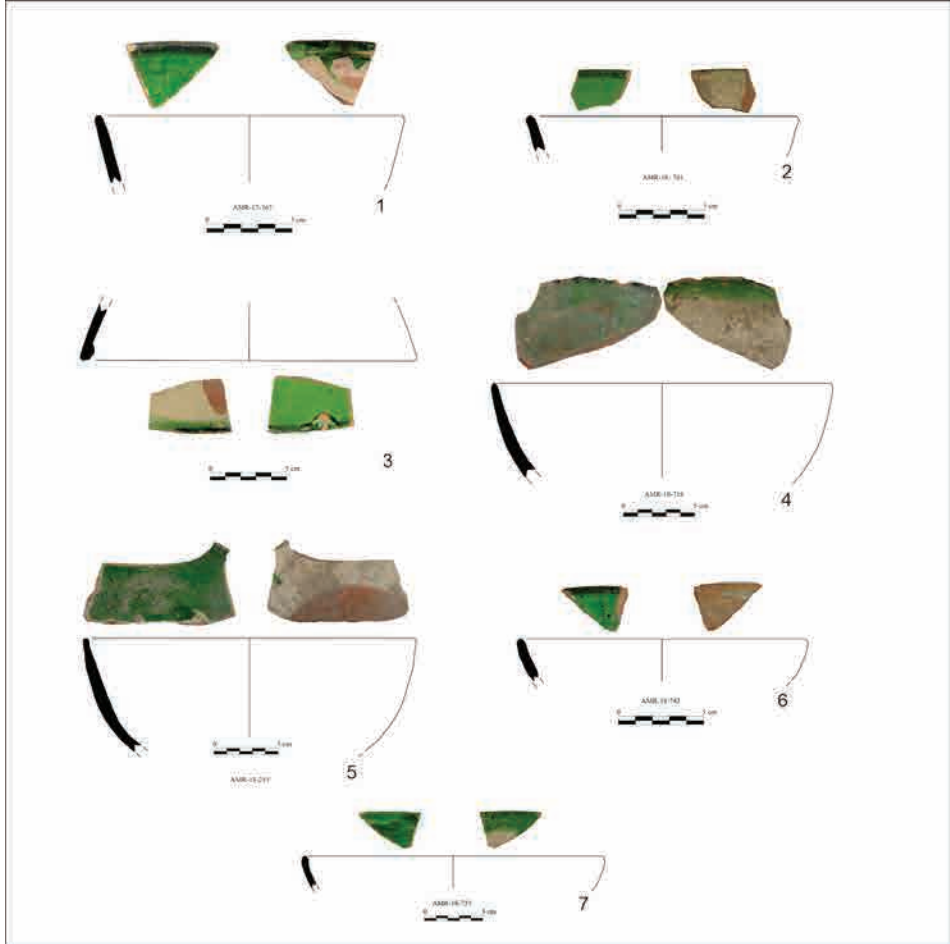


düzleşerek keskin bir karine ile 45 derecelik açıyla yükselen, ağız kenarlarının da gövdeden sert bir dönüfle kısa ve düşey olarak şekillendiği çanaklardır<sup>12</sup>.

Hamur, astar ve sır görünüşleri ile bu kaplara ait olabilecek halka kaidelerin çapları 7.0-10.0 cm arasındadır.<sup>13</sup> İS-11, İS-12 numaralı sondajlardan yaklaşık aynı seviyeden gelen düzleme iç uçtan basan, dıştan açılı yükselen görünüm veren kaideler bir grup gibi durmaktadır (T.4: 3-6).

**Tablo 1**

Tek Renk Sırlı Bezemesiz ve Sgraffito Seramikler (L. Doğer- M. E. Armağan, 2020)

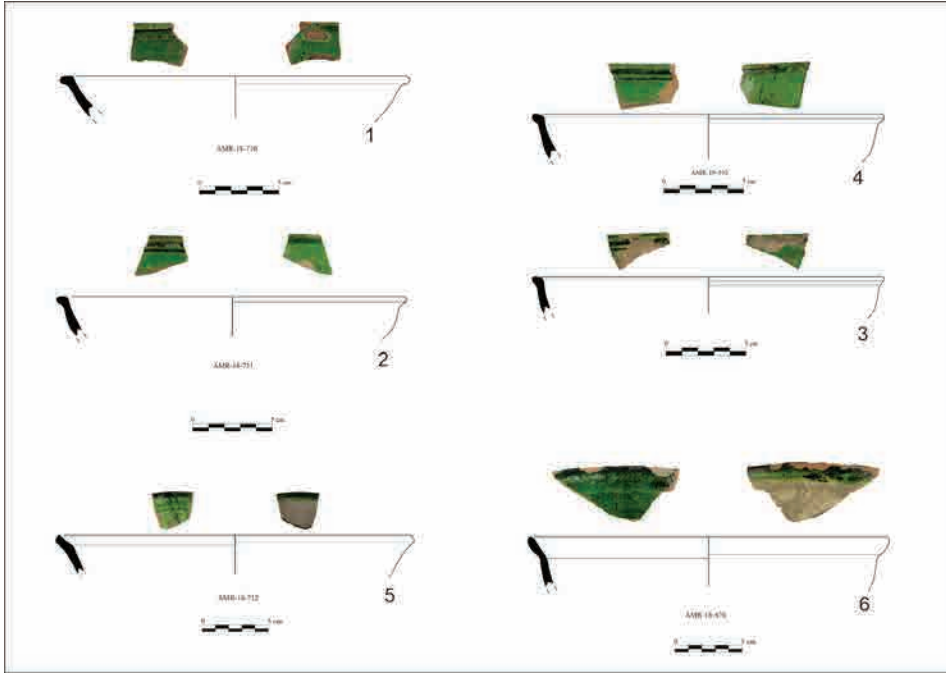


12 Karacahisar Kalesi Yeşil ve Erguvan Lekeli çanaklar içinde ünik olarak tanımlanan tam form için bkz. Muradiye Öztaşkın, "Eskişehir Karacahisar Kalesi Ortaçağ Seramiklerinden Bir Grup: Yeşil ve Erguvan Lekeli Seramikleri," 8. *Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* (İstanbul: Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Yayınları, 2010), 534, Lev.3. a; Aphrodisias buluntusu için bkz. François, "Element Pour l'histoire Ottomane d'Aphrodisias: la Vaiselle de Terre," 167, Pl.11 (105-tek renkli); 176, Pl. 17 (174-çok renkli).

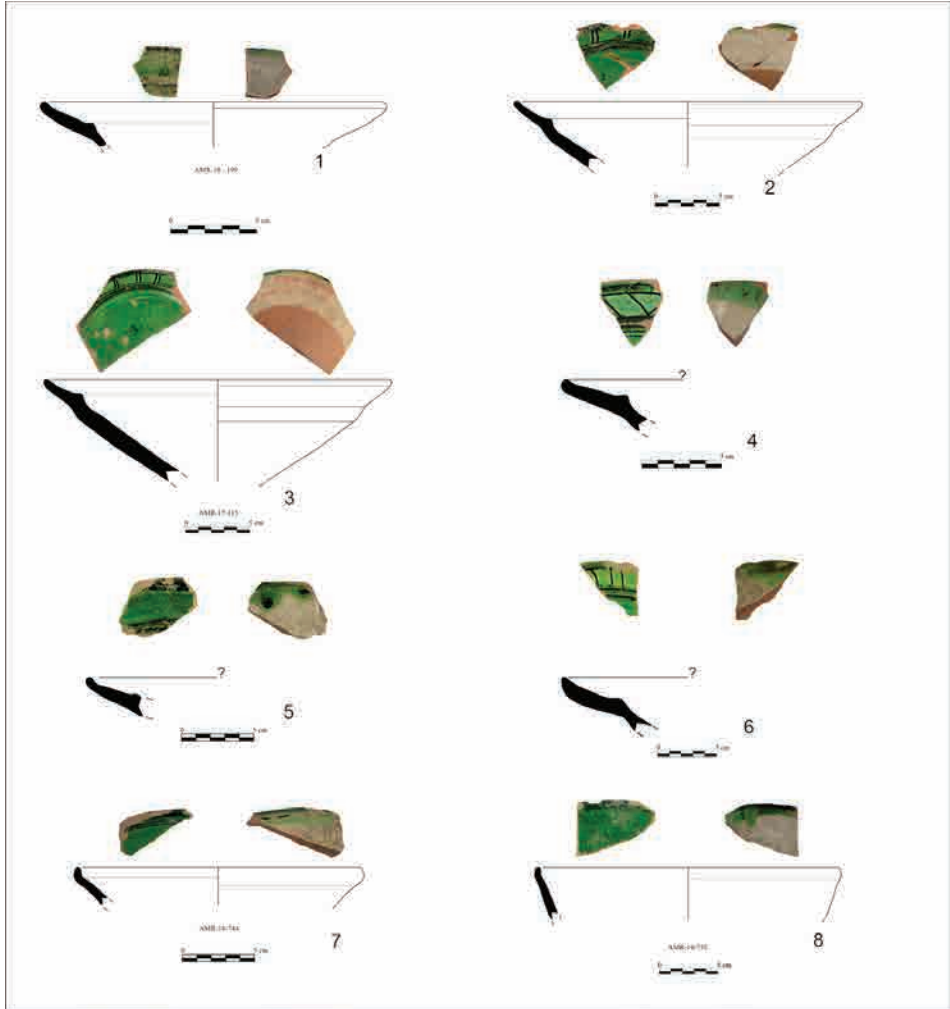
13 Amorium Yukarı Şehir kazısı Bizans sonrası tabakalarından (UU) benzeri için bkz. Böhlendorf-Arslan, *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei*, Teil. III, Taf. 106, 425, 426.

**Tablo 2**

Tek Renk Sırlı Bezemesiz ve Sgraffito Seramikler (L. Doğer- M. E. Armağan, 2020)

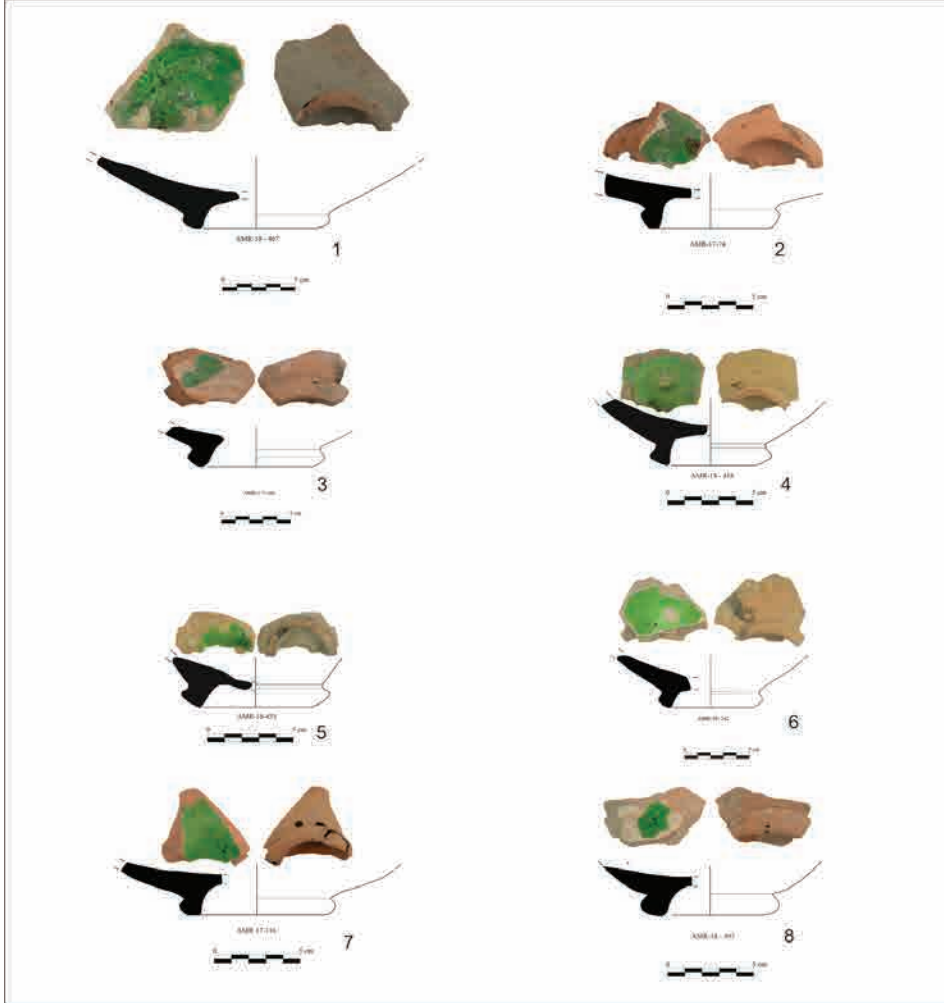


**Tablo 3**  
Parlak Koyu Renk Yeşil Sırlı Kaplar (L. Doğer- M. E. Armağan, 2020)



**Tablo 4**

Parlak Koyu Renk Yeşil Sırlı Kaplar (L. Doğer- M. E. Armağan, 2020)

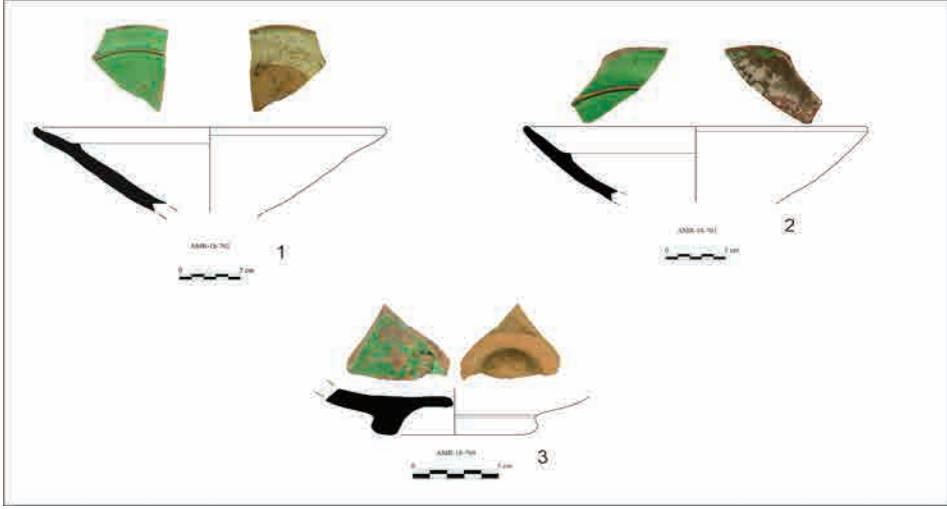


### Parlak Açık Renk Yeşil Sırlı Kaplar (T. 5)

İS-1 açmasından iki ağız kenarı ve gövde parçası ile bir kısa halka kaidenin sır rengi, önceki gruba göre daha bakır yeşili görünümündedir. Hamur rengi daha sarımsı kırmızıdır. A tipi hamur yapısı gösterirler. Beyaz astar iç yüzey ile dış yüzeyde gövdenin yaklaşık 1/3'üne uygulanmıştır. Sır ince çatlaklara sahiptir, nüanslıdır, sık sık koyu yeşil pigmentler belirgindir, (T.5: 3), iri kireç patlakları vardır. Dış yüzeyde dudak altını çevreler, yer yer düzensiz akmıştır (T.5: 2). T. 5: 1'de üçayak izi vardır.

Büyük tabak grubuna ait parçalarda, içte gövdenin ağızdan önce keskin bir çıkıntı yapan küçük omurgası vardır. Dudak yukarı çekik sivri (T.5: 1) ya da yuvarlak sonlanır. Ağız çapları 29.0 cm civarındadır. Parçaların cidar kalınlıkları birbirleriyle uyumludur.

**Tablo 5**  
Parlak Açık Renk Yeşil Sırlı Kaplar (L. Doğer- M. E. Armağan, 2020)

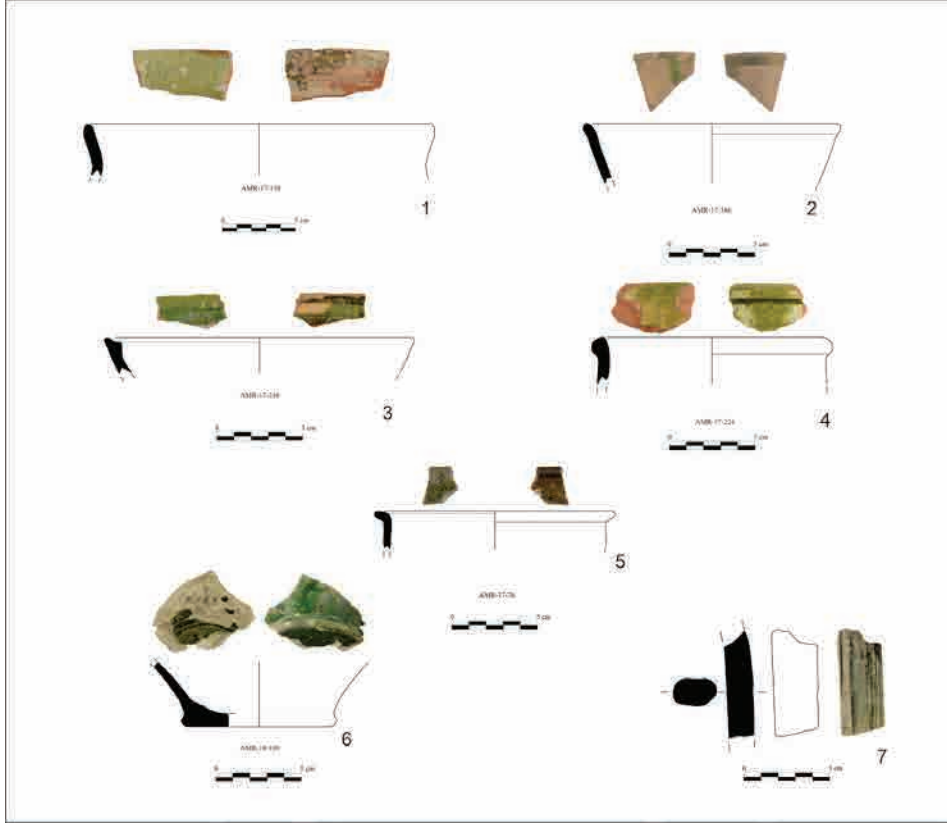


### Sarımsı Yeşil Renk Sırlı Kaplar (T. 6)

İS-1, İS-3, İS-4, İS-5, İS-7, İS-10, İS-11 açmalarında ele geçmiştirlerdir. Sır renkleri sarımsı yeşil ton gösterir. Öncekilere göre daha ince uygulanmıştır, içindeki renk dalgalanmaları daha fazladır, açık, koyu yeşil, kahverengimsi pigmentler farklı boyutta ve siktir. Bu buluntularda sarımsı krem, pembemsi krem astar izlenmiştir. Altta kullanılan astar rengi sır görünümünü değiştirdiğinden, arka yüzeyde düzensiz sürülen astarlı kısımlar ile hamurun rengi, sırda açıklı koyulu görünümlere neden olmuştur (T.6: 3). Çapı 9.0 cm'lik düz dip parçasının da iç yüzü sarımsı renk sırlı iken dış yüzünde beyaz astar üzerine koyu ancak parlak yeşil bir sır mevcuttur (T.6: 6).

Parçalar daha az özenli mutfak kaplarına aittir, hamur yapısı da daha kabadır. Olasılıkla dışa doğru açılarak oluşmuş 24.0 cm çapındaki yüksek ağız kenarlı derin kabın dış yüzey ağız kenarında, yatay sığ yiv dizileri vardır. Bunlar kabın üzerini kapatacak bir örtücünün bağlanması sırasında kaymaması amaçlı olabilir (T.6: 1). T.6: 4'deki 14.0 cm çapındaki kabın (boyun kısmı?) dış yüzey ağız kenarındaki derin yiv, bağlantıyı sağlayan bir ip veya telin kaymaması işlevli olmalıdır. Ağız kenarının dıştan kalınlaştırılması da bu işlevi destekler. Ağız çapı 15.0 cm olan konik gövdeli, orta boy kâse diğer bir form çeşidini temsil eder (T.6: 2). Ağız çapı 18.0 cm olan daha sığ gövdeli orta boy kâsenin ağız kenarının iç yüzündeki kademe, kapak oturduğunu göstermektedir (T.6: 3). Dış yüzeyinde çark izleri belirgin, zeytin yeşili renk sırlı, düzleme paralel dışa çekik kenarlı parça, olasılıkla kapaklı sığ bir kaba aittir (T.6: 5). İç yüzeyi sarımsı yeşil, dış yüzeyi parlak koyu yeşil renk, sırlı düz dip (T.6: 6) ile astarsız ince yeşilimsi sır sürülmüş bir kulp parçası da olasılıkla sürahi benzeri veya saklama kaplarına aittir (T.6: 7).

**Tablo 6**  
Sarımsı Yeşil Renk Sırlı Kaplar (L. Doğer- M. E. Armağan, 2020)

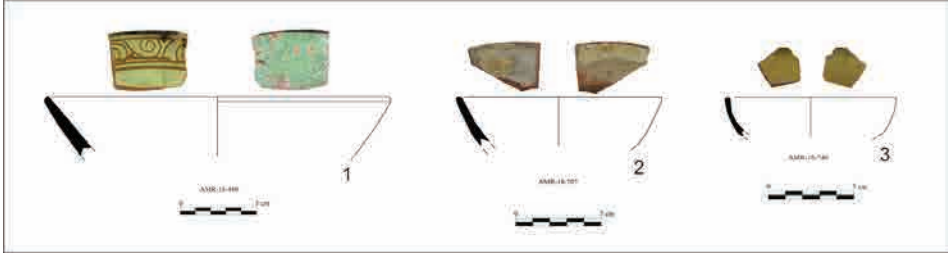


### Açık Sarı Renk Sırlı Kaplar (T. 7)

Bu grup İS-1, İS-6 ve İS-11 açmalarında ele geçmiştirler. Beyaz astarlı, açık sarının tonunu taşıyan değerlerde sırlıdırlar. Sır küçük çatlaklara sahiptir. Sarımsı kırmızı renkte A tipi hamur yapısı gösterirler. Çapları 23.0 cm civarında basit ağızlı, orta boy kâselerdir. T.7: 1'deki ağız kenarı parçasının iç yüzeyinde, sgraffito ince band içinde kıvrım dalları temsilen spiral bezeme bulunur. Kazımlar açık kahverengimsi görünümdedir. Dış yüzey, beyaz astarlı ve dudak üzeri dâhil açık yeşil sırlıdır. Yeşil rengin skalası, A2 grubunu anımsatmaktadır. T.7: 3'deki ağız kenarı ve gövde parçasının da her iki yüzü astarlı ve sırlıdır. İki yüzde de ağız kenarını gövdeden daha koyu sarı renkte sır çevreler. T.7: 2'deki parçada astar ve sır çok aşınmıştır.

**Tablo 7**

Açık Sarı Renk Sırlı Kaplar (L. Doğer- M. E. Armağan, 2020)

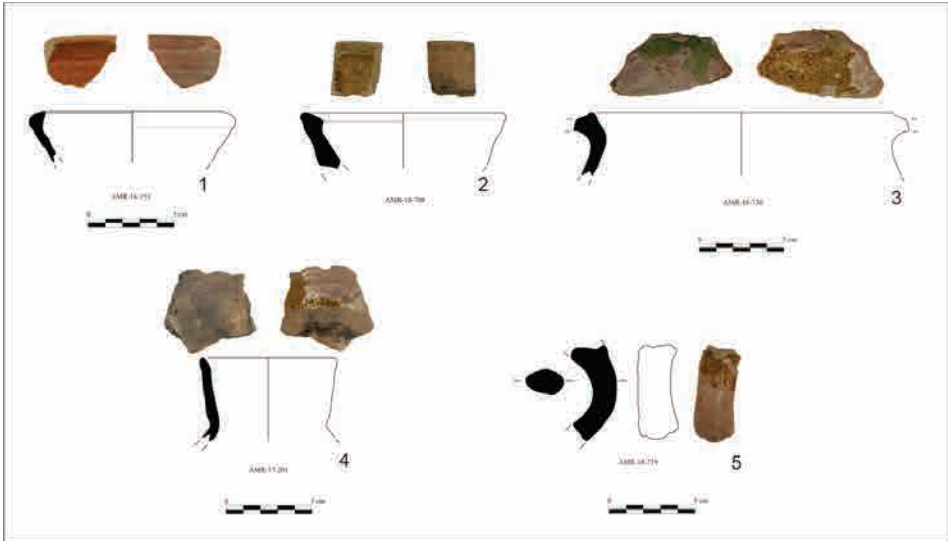


### Kavuniçimsi Sarı Renk Sırlı Kaplar (T. 8)

İS-5 ve İS-11’de ele geçmiştirlerdir. C tipi hamur yapısı gösterirler. İri kireç patlakları bulunan kaba hamurlu mutfakla ilişkili açık (T.8: 2, 5) ve kapalı kap boyun, kulp (T.8: 4, 5) parçalarıdır. Beyaz (T.8: 3), pembemsi krem (T.8: 4) astarlar gözlenir. Sırlar çatlaklı ve homojen görünümde değildir. Uygulanma biçimleri de özenli değildir. Kavuniçimsi sarı (T.8: 2, 4, 5) hardalimsi koyu sarı renk izlenmektedir. Dikey çift kulplu saklama veya pişirme kabı içte açık yeşil, dışta açık kahverengi kavuniçimsi sarı renk sırlıdır (T.8: 3).

**Tablo 8**

Kavuniçimsi Sarı Renk Sırlı Kaplar (L. Doğer- M. E. Armağan, 2020)

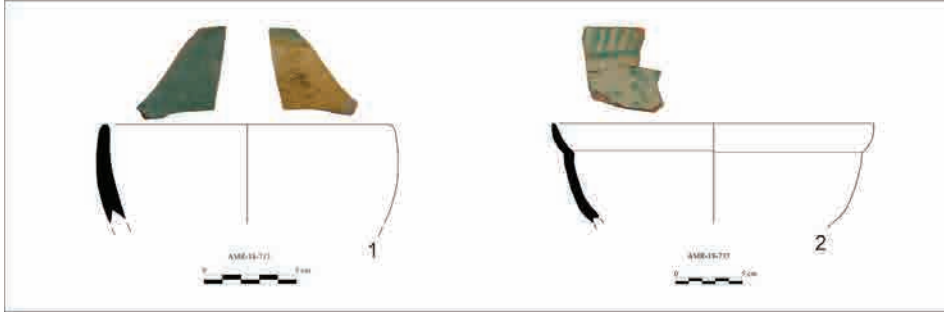


### Turkuaz Renk Sırlı Kaplar (T. 9)

İç yüzeyi turkuaz renk sırlı az sayıda buluntu vardır. İS-7’den +976.88m. kodundan ele geçmiş bir ağız kenarının dış yüzeyi, ağız kenarı altından itibaren şeffaf açık sarımsı renk sırlıdır (T.9: 1). Hamur 2,5 YR 5/8 kırmızı, B tipindedir.

**Tablo 9**

Turkuaz Renk Sırlı Kâse ve Sıraltı Boya Teknikli Milet Tipi Kâse (L. Doğer-M. E. Armağan, 2020)



### Çok Renkli Sgraffito Seramikler (T. 10-14)

#### Yeşil ve Erguvan Lekeli Kaplar

Çok renkli sgraffito seramiklerin alt grubudurlar. Bu grup buluntular sgraffito (ince ve/veya kalın kazıma) tekniği de kullanılmasına rağmen bezemesinde öne çıkan oksit renklendirmelere istinaden isimlendirilmişlerdir. Bezemede yer alan yeşil ve erguvan renk oksit boyanın (sır esaslı kahverengimsi mangan, kahverengimsi tonlar da) renk uyumu görsel bir estetik algıyı ön plana çıkarır. Hamur özelliğinden dolayı Yeşil ve Mor Lekeli Yağlı Mal<sup>14</sup> ya da “Eflatun/erguvan-Kahverengi Lekeli (purple-brown dots)<sup>15</sup> olarak da adlandırılmışlardır. Sarı rengin de az veya çok bezemeye katıldığı buluntular da izlenmektedir<sup>16</sup>.

T.10-14’de yer alan Amorium buluntuları, İS-6, İS-7, İS-9, İS-10, İS-11, İS-12 aşmalarında ele geçmişlerdir. A tipi, mikalı, kireç katkılı, gözenekli kırmızımsı sarı tonlarında hamur yapısı gösterirler. Sık dokulu beyaz astar, iç yüzey ile dışın yarıya kadarını kaplar. Açık yeşil kurşunlu sır parlaktır ancak kılcal çatlaklar, irizasyon ve kireç patlakları mevcuttur. Sır astarın tamamını örtmez ve dış yüzeyde biraz daha koyu tonlarda olabilmektedir<sup>17</sup>.

14 Hamurun dokunulduğunda, elde kırmızı bir toz tabakası bırakan yapısı “Yağlı Mal (Fette Ware)” olarak karakterize edilir. Böhlendorf-Arslan, *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei*, 148, Teil I; Pergamon örneklerinin hamuru için sabunlu doku (soapy touch) tanımlaması yapılar ve ayrııcı özellik olarak ortaya konur. Bkz. Sylvie Yona Waksman ve Jean Michel Spieser, “Byzantine Ceramics Excavated in Pergamon: Archaeological Classification and Characterization of the Local and Imported Productions by PIXE and INAA Elemental Analysis, Mineralogy and Petrography,” *Materials Analysis of Byzantine Pottery* (Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1997), 123, Grup 6 II, series F.

15 Hamur özelliğinden dolayı sabunumsu hissi bırakan (soapy fell) olarak da tanımlanır. Joanita Vroom, “Medieval Pottery from the Artemision in Ephesos: Imports and Locally Produced Wares,” *Spatantike und Mittelalterliche Keramik aus Ephesos* (Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2005), 26.

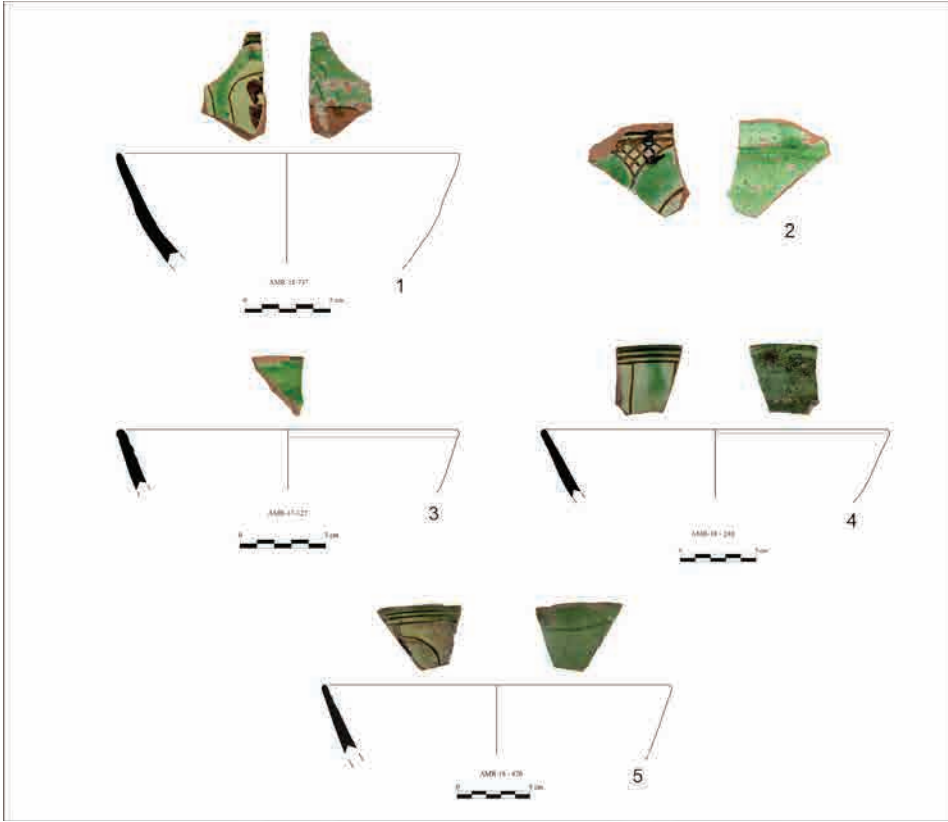
16 Bazı buluntularda kazıma ile uygulanan motif etrafında kazımaları takiben, sırlama sonrası oluşmuş çok az miktarda sarı görüntü belirir. Araştırmacılar bunu kahverenginin kullanıldığı oksit boyaların fırın ısısında verdiği reaksiyon olarak açıklar. Bu durum çok kalın kazımaların kullandığı Ege Tipi Orta Bizans Kaplarında da konturlar çevresinde izlenir. Pek çok örnekte yeşil ve eflatunun yanı sıra sarı lekeler hâlinde bilinçli olarak kullanılmıştır.

17 Sır, dış yüzeyde astar hizasının yarısına kadar gelerek sonlanır. Bu uygulama, Yeşil ve Erguvan Lekeli mal grubunda çok izlenmektedir.



**Tablo 10**

Yeşil ve Erguvan Lekeli Kaplar (L. Doğer- M. E. Armağan, 2020)

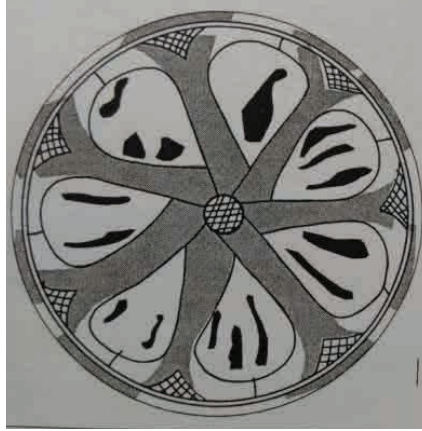


Buluntuların hepsinde bezemede sgraffito (farklı kalınlıkta) tekniği ile oksit boya ya da sır<sup>18</sup> kullanılmasına rağmen kazımanın karakteri, erguvan ya da mangan rengin tonları, yeşil rengin nüansları, sarı rengin kullanım biçimi farklılık gösterir. Genel algıda gruplar belirir.

**B1. 1-** (T. 10: 1-3) Buluntular, 23.0-24.0 cm ağız çapına sahip, kaideden dışa doğru incelenerek şekillenen basit ağız kenarlı çanaklardır<sup>19</sup>. T. 10: 1, 2, 3; T. 10: 5; T. 12: 4'te bezemelerin çok az bir kısmı korunmuş olmasına rağmen Yeşil ve Erguvan Lekeli seramiklerde en sık kullanılan kompozisyonlara sahip oldukları belirlenebilmektedir (G. 2).

18 Karacahisar seramiklerinde kabın iç yüzündeki renklerin oksit boya ile değil, sır ile uygulandığı düşünülmektedir. Kazıdan ele geçen bazı kaplar üzerinde süsleme tekniğine adını veren erguvan rengin açık yeşil ile açık kahverengi sırlın birleşmesiyle elde edildiği gözlenmiştir. Karacahisar'da bezemesiz, sırlı bir kap üzerinde bu uygulamanın açıkça görüldüğü belirtilmektedir. Bkz. Öztaşkın, "Eskişehir Karacahisar Kalesi Ortaçağ Seramiklerinden Bir Grup: Yeşil ve Erguvan Lekeli Seramikleri," 527.

19 Bazı benzer formlar için bkz. Vroom, "Medieval Pottery from the Artemision in Ephesos: Imports and locally produced wares," 40, Pl. II, 19; Bursalı, "Eskişehir Karacahisar Kalesi Sgraffito Dekorlu Ortaçağ Seramikleri," Lev. 92.



G. 2. Yeşil ve Erguvan Lekeli Kâse (Amorium Yukarı Şehir, Alan UU, Bizans Sonrası Tabaka; Böhlendorf-Arslan, *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei*, Teil. III, Taf. 108: 435)

T.10:1’de kabın merkezinden çıkan kazıma radyal çizgilerin ağız kenarına doğru birleşmesiyle elde edilen iri yapraklı çiçek motifi sgraffito olarak işlenmiş olmalıdır. Yaprak içleri kahverengimsi mangan oksit boya ile düşey eksende stilize bitkisel kıvrımla dolgulanmış, yaprakların etrafı yeşil şeritle kuşatılmıştır<sup>20</sup>. Burada yeşil renk şeritler, kap içini kaplayan sarımsı yeşil sır üzerine uygulanmış gibi durmaktadır. Daha iyi korunmuş diğer bir çanak gövdesinde de tekrarlanan kompozisyonda, yaprak aralarına uzanan içi çapraz dolgulu sarkık üçgenlerden bir kısım korunmuştur (G. 3).



G. 3. B1.1.Yeşil ve Erguvan Lekeli, Ağız Kenarı ve Gövde Parçası (Amorium kazı arşivi)

T.10: 2’deki parçada da benzer bezeme izlenmekle birlikte eksik olan kısımlarda yaprak içlerinin benek/damlalarla dolgulu olma ihtimali de vardır<sup>21</sup>. T.10: 3 ve G.

20 Benzer kompozisyonun korunan bir kısmına sahip Ephesos-Artemision’dan ağız kenarı için bkz. Böhlendorf-Arslan, *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei*, Teil. III, Taf. 127 (581).

21 Form ve bezeme kompozisyonu benzer Amorium Yukarı Şehir kazı buluntuları (TT-UU tabaka) için bkz. Böhlendorf-Arslan, *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei*, Taf. 108. (435); Taf. 109 (438); Taf.110 (442-445); muhtemel benzer kompozisyona ait Ephesos-Artemision’dan alt gövde parçaları için bkz. Taf. 127 (583, 584); Pergamon buluntuları için bkz. Jean Michel Spieser, *Die Byzantinische Keramik Aus der Stadtgrabung von Pergamon* (Berlin: Walter de Gruyter, 1996), Taf. 53 (507); aynı mal grubundan diğer buluntular için Taf. 53 (508, 511), Taf. 54; Sevinç Gök Gürhan, “1995-2009 Yılları Arasında Ortaya Çıkarılan Seramiklerin Değerlendirilmesi,” *Sanat Tarihi Dergisi* 18/2 (2011), 57, Tab. 7 içinde; Aphrodisias buluntusu için bkz. François, “Element Pour l’histoire Ottomane d’Aphrodisias: la Vaiselle de Terre,” 176, Pl. 17 (178); 177, T. 3 (173).

4'deki parça çok küçüktür ve benzer kompozisyonundan, yaprakları çevreleyen veya oluşturan yeşil şerit ile yaprak içini dolduran küçük damlacıklardan birkaçı korunmuştur. Damlacıklar, açık kahverengimsi renktir<sup>22</sup>. Benzer renk, ağız kenarını çevreleyen şeritler içinde de belirmiştir. Diğer şeritler siyahımsı renk almıştır<sup>23</sup>. Sır içte çok açık yeşil, dışta daha koyu yeşildir. T.10: 1-3'deki parçalar kaideden ağız kenarına doğru açılarak şekillenmiş basit ağız kenarlı büyük kâse/çanaklardır<sup>24</sup>.

**B1.2-** Buluntular ağız kenarları biraz daha inceltilmiş olarak üstteki buluntu formlarına benzer çanaklar<sup>25</sup> (T.10: 4, 5) ile geniş tablalı büyük tabaklara aittir (T.11: 1-4). Ağız kenarlarını birbirine paralel kazıma yivler çevreler. Çok uçuk renk yeşil sırlıdır. B1'deki buluntulara kıyasla erguvan renk ton daha nettir. Erguvan ve yeşil ek renklendirmelerden çok az kısım korunmuştur.



**G. 4, G. 5.** B1.1. ve B1.2. Yeşil ve Erguvan Lekeli, Ağız Kenarı, Kaide ve Gövde Parçası (Amorium kazı arşivi)

T.10: 4, 5'deki çok küçük parçalarda sgraffito ve erguvan renk ton korunmuştur<sup>26</sup>. Dış yüzeylerin görünümü önekilere benzer. T.10: 1'deki buluntunun arka yüzeyinde beliren daha koyu yeşille oluşmuş iki eğrisel hat, T.10: 5'in arka yüzeyinde de bu kez yatay eğrisel şekilde belirmiştir.

22 Genelde bu tip buluntularda damlacıklar farklı boyutlarda ve sıklıkta kimi zaman uzun düzensiz akmalar halinde erguvan rengin farklı tonlarında, kahvemsı morumsu, kahvemsı renktedir.

23 T. 9: 2'de izlendiği gibi koyu yeşil rengin kazınmış yerlerdeki görünümü siyahımsıdır. Sarımsı yeşil renk açık kahverengi, hardalimsi renk görüntüsü veriyor gibi izlenmektedir.

24 Amorium Yukarı Şehir kazısı Bizans sonrası tabakalarından (TT-UU) benzeri için bkz. Böhlendorf-Arslan, *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei*, Teil. III, Taf. 108 (435); Taf. 109 (438); Ephesos-Artemision'dan örnekler için bkz. Böhlendorf-Arslan, *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei*, Teil. III, Taf. 127 (581).

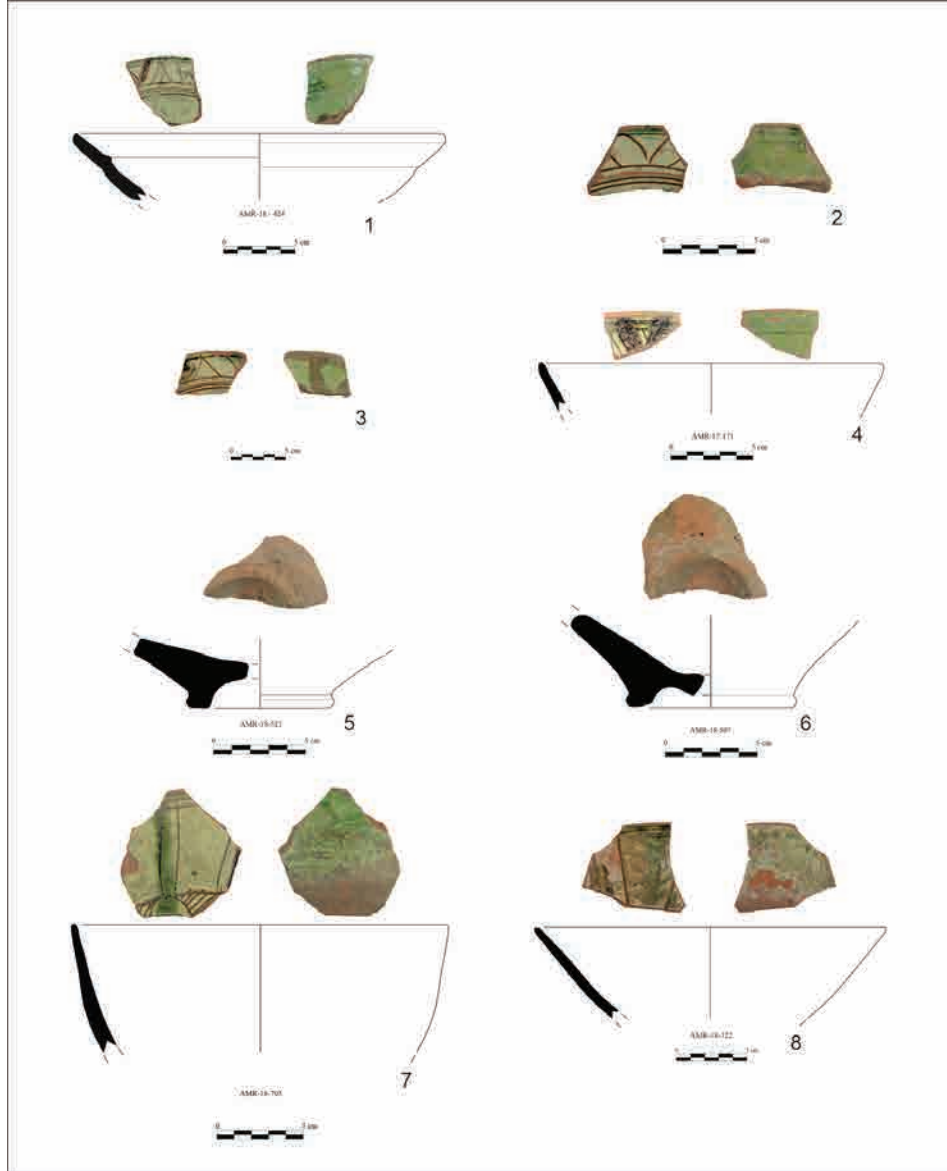
25 Amorium Yukarı Şehir kazısı Bizans sonrası tabakalarından (TT) benzeri için bkz. Böhlendorf-Arslan, *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei*, Teil. III, Taf. 108 (436, 437).

26 Amorium Yukarı Şehir kazısı Bizans sonrası tabakalarından (UU) formlar benzemekle birlikte bezeli kısımdan çok az kısımları korunmuş olması nedeniyle olası benzer dekorlu parçalar için bkz. Böhlendorf-Arslan, *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei*, Teil. III, Taf. 108 (436, 437).

Kaide parçaları da (T.11: 5, 6) bu gruba ilgilidir. T.11: 5 ve G. 5'teki kaide tondosunda mevcut bezeme kalıntıları, T.10: 1, 2'deki kompozisyonun veya varyasyonlarının uygulandığını işaret eder. T.11: 6 ve G. 6'daki tondoda da bu gruplarda sıklıkla izlenen konsantrik daireler ortasında stilize palmetçik motifi yer almış olmalıdır.

**Tablo 11**

Yeşil ve Erguvan Lekeli Kaplar (L. Doğer- M. E. Armağan, 2020)





G. 6, G. 7. B1.2 ve B1.3 Yeşil ve Erguvan Lekeli, Kaide ve Gövde, Ağız Kenarı ve Gövde Parçası (Amorium kazı arşivi)

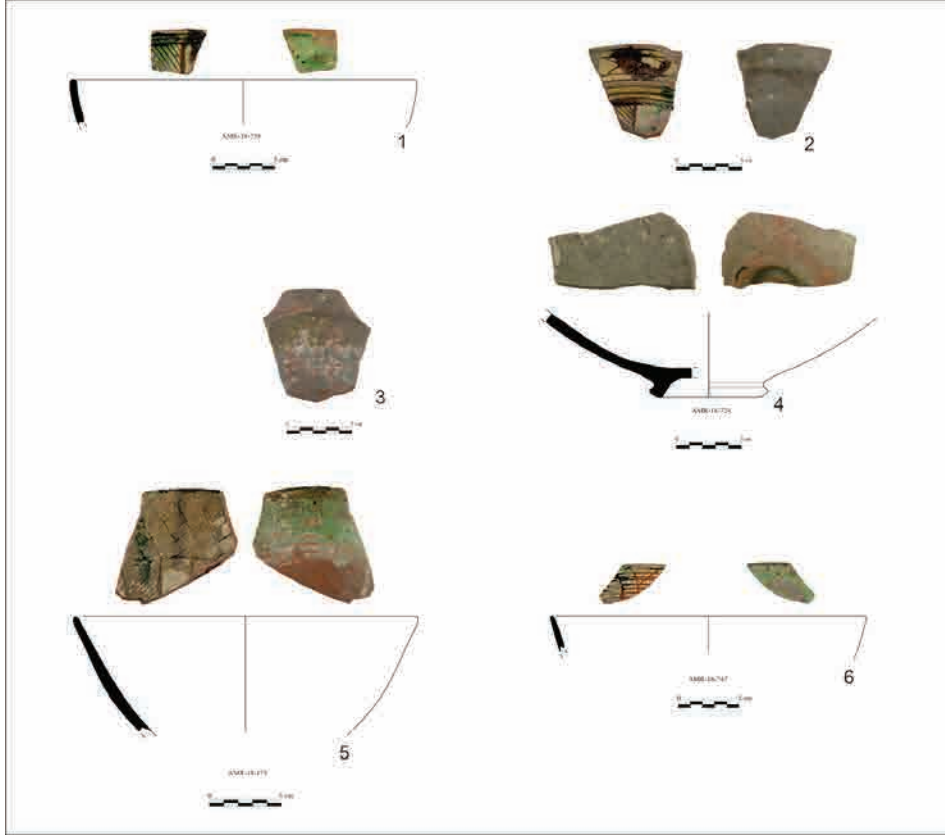
Tabak formlarının geniş ağız tablalarında da yine başka alanlardan benzer buluntularda sıkça tercih edilmiş ters yönlerde birbirine değen sivri uçlu yaprak dizisi bordürü yer alır. T.11: 7, 8'deki basit ağız kenarlı kaide ve gövde parçalarında yeşil ek renklendirmeler ile tüm gövdeyi kaplayan kompozisyondan geometrik dizaynlar az korunmuştur.

**B1.3-** T.12'de yer alan ince cidarlı ağız kenarı ve gövde parçalarında ise ek renklendirmelerinden ziyade daha derin ve yoğun kazıma bezemenin göze çarptığı düzenleme gösterirler. Ana motif aralarının verev, çapraz taramalar, tabak tablalarında (T.12: 2, 3 ve G. 7) aralıklı dizilmiş şevron dizisi görülür<sup>27</sup>. Ek renkler kahverengimsi mangan ve öncekilere göre daha canlı yeşildir. Açık sarı olan sır renginden daha koyu renk sarı da lekeler de belirgin hâlde kullanılmıştır.

<sup>27</sup> Amorium Yukarı Şehir kazısı Bizans sonrası tabakalarından (UU), form ve bezeme olarak benzer buluntu için bkz. Böhlendorf-Arslan, *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei*, Teil. III, Taf. 109 (440).

**Tablo 12**

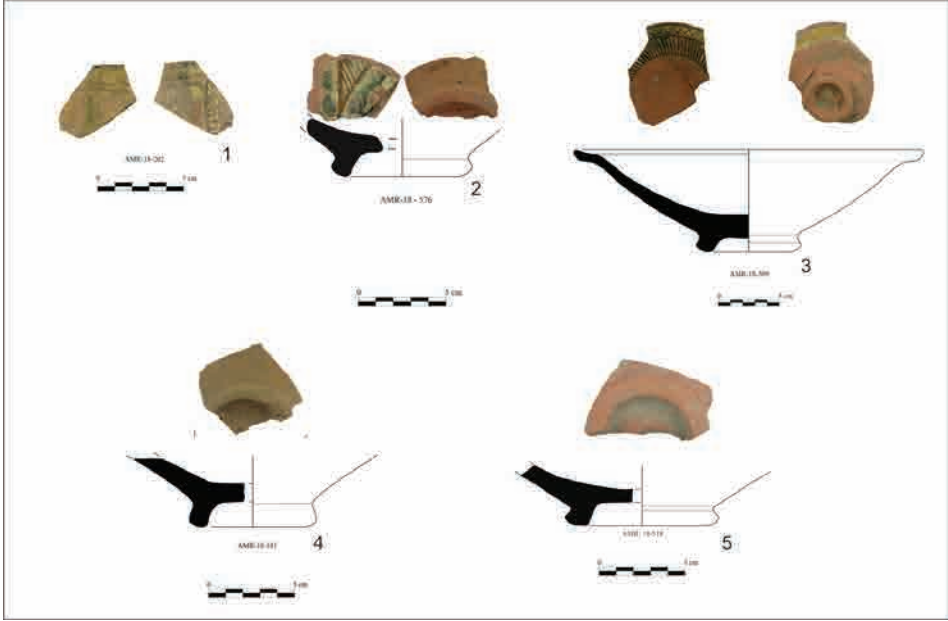
Yeşil ve Erguvan Lekeli Kaplar (L. Doğer- M. E. Armağan, 2020)



**B1.4-** T.13 ve 14'deki olasılıkla kâse, büyük tabak ağız kenarı ve gövde parçaları ile kaide parçaları da, bezemelerin kalın kazımalı hardal renk görünümlü konturları, net görüntü vermeyen sır, bulanık kabaca uygulanmış ek renklendirmeleri ile birbirine benzer görüntü oluştururlar. Bezemelerin çoğu aşınmıştır ancak kompozisyonu oluşturan iri spirallerin (T.13: 1), verev taramaların (T.13: 2), dikey paralel taramalı bordürün (T.13: 3) bir kısmı korunmuştur.

**Tablo 13**

Yeşil ve Erguvan Lekeli Kaplar (L. Doğer-M. E. Armağan, 2020)



**Tablo 14**

Çok Renkli Sgraffito Seramikler (L. Doğer- M. E. Armağan, 2020)



G. 8, G. 9. B1.4. Yeşil ve Erguvan Lekeli, Kaide ve Gövde Parçası, Amorif Gövde Parçası (Amorium kazı arşivi)

T.13: 4 ve G.8'deki tondoda içi çapraz taralı daire yer alır. Tüm kabı kaplayan iri yapraklar buradan dağılır. Az kısmı korunmuş kompozisyon, T.10: 1-3'dekilerin de sahip olduğu kompozisyonun bir yorumu olmalıdır<sup>28</sup>. G. 9'daki gövde parçasındaki bezeme de bu buluntularla ilintilidir. Boşlukları filizli dalları temsilen iri spirallerle dolgulanmış, ortada taç yapraklardan oluşmuş iri bir rozet çiçek motifi de bu tip seramiklerin repertuarıdır<sup>29</sup> (T.13: 5 ve G. 10).



G. 10. B1.4.Yeşil ve Erguvan Lekeli, Kaide ve Gövde Parçası (Amorium kazı arşivi)

### Sıralı Boya Teknikli Milet Tipi Seramikler (T. 9: 2)

İS-11 açması +976.63 m kodundan ele geçmiş, 24.0 cm çapındaki bir derin kâse veya çanak parçaları<sup>30</sup>; içte şeffaf renksiz sır altına uygulanmış mavimsi renk bezek taşır. Üst kısmı yuvarlak, alt kısmı sivri sonlanan fırça darbesi ile yapılmış yaprak dizileri ağız kenarını çevrelerken, karşılıklı dizilmiş olarak gövdede dikey uzanır. Dış yüzey parlak yeşil renk sırlıdır. Ağız kenarından gövdeye geçişten itibaren ince yiv sıralarının ortasına yatay ekseninde parmak baskı dizisi uygulanmıştır (G. 11). Parça 5 YR 5/6 sarımsı kırmızı renk B tipi hamur gösterir.

28 Az farklı benzeri için bk. Amorium Yukarı Şehir Bizans sonrası tabakalarından (TT) benzeri için bkz. Böhlendorf-Arslan, *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei*, Teil.III, Taf.108 (435).

29 Eskişehir Karacahisar Kalesi ve Midaion Höyük'ten benzerleri için bkz. Bursalı, "Eskişehir Karacahisar Kalesi Sgraffito Dekorlu Ortaçağ Seramikleri," Levha 66; merkezi T.10:'deki gibi olmak üzere bu motifin daha fazla yapraklı yorumu için Ephesos-Artemision'dan bkz. Böhlendorf-Arslan, *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei*, Teil. III, Taf. 127 (586).

30 Benzer form için bkz. Gülgün Yılmaz, *Edirne Müzesi Osmanlı Seramikleri* (Edirne: Trakya Kalkınma Ajansı Yayınları, 2012), 44, Kat.no.A2.04;93, Kat.no.A2.53;100, Kat.no.A2.60; ayrıca İstanbul (Saraçhane), İznik, Bursa, Balıkesir, Altınova'dan örneklerle bu tip form için bkz. Turgay Polat, "Milet İşi Seramiklerde Form Tipolojisi Üzerine Bir Deneme," *Sanat Tarihi Dergisi* XXV/2 (2016), 225, Tab.3.

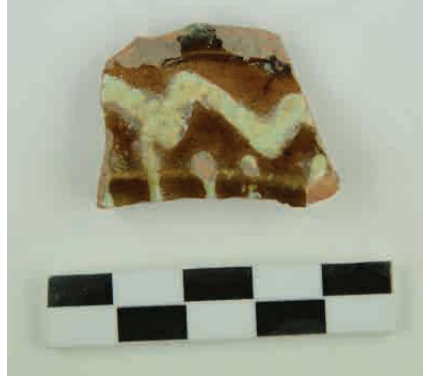




G. 11. Milet Tipi Kâse, Ağız Kenarı ve Gövde Parçaları-dış yüzey (Amorium kazı arşivi)

### Sıralı Astar Boyama (Slip) Teknikli Seramikler (T. 15)

İS-5 açmasından basit ağız kenarlı bir kâse parçası<sup>31</sup> İS-9'dan ve tanımsız alandan, çapları 23.0 cm ve 27.0 cm olan iki büyük tabak parçası ele geçmiştir. A tipi, kırmızımsı sarı tonlarında hamur yapısı gösterirler. Bezemeler şeffaf açık sarı, hafif yeşilimsi sarı sır altındadır. T.15: 1, 2, 3'deki ağız kenarının dış yüzeyinde B2-B3 gruplarında (T. 11-12) görülenlere benzer beyaz astarlı renk yeşil sır yer alır. T.15: 5'teki buluntuda ise A3, A4, A5 gruplarında da görülen pembemsi krem astar kullanılmıştır. Sır sarımsı zeytin yeşili görünümündedir (T.15: 4).



G. 12. B1.1. Astar Bezemeli, Ağız Kenarı Parçası (Amorium kazı arşivi)

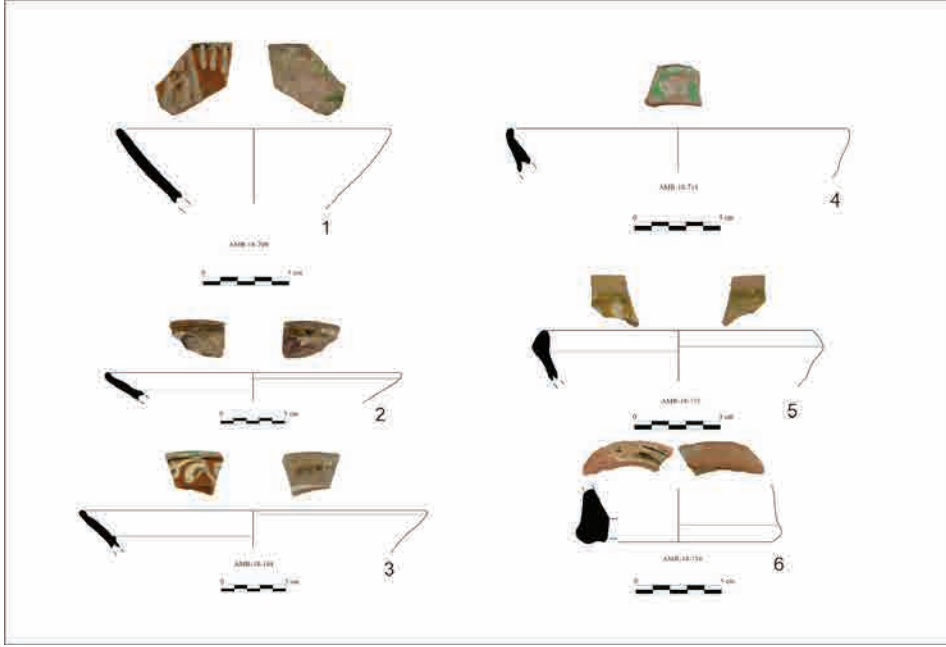
Beyaz astarla yapılan bezemelerden çok az kısımlar korunmuştur. Ağız kenarından gövdeye doğru inen doğrular (T.15: 1), yatayda dolanan bitkisel motife atfen stilize kıvrımlar (T.15: 2, 3) ve zikzakların (T.15: 4 ve G. 12) bir kısmı mevcuttur. İç yüzeylerde astar bezeme dışındaki yüzey hamur rengine göre, kahverengi (T.15: 4) veya

31 Astar bezemesi tam korunmamış olmakla birlikte Amorium Yukarı Şehir Bizans sonrası tabakalarından (UU), form olarak benzeri için bkz. Böhlendorf-Arslan, *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei*, Teil III, Taf. 106 (427), ağız kenarı dıştan incelenmiş bir diğer parça için Taf.107 (428).

açık kahve, hardalimsı sarı renk almıştır<sup>32</sup>. T.15: 8'deki düz dipli gövde parçası aynı yerde ele geçmiş kalın cidarlı içe çekik ağızlı tiplere (T.15: 4) ait olabilir.

**Tablo 15**

Sıraltı Astar Bezeli Seramikler (L. Doğer- M. E. Armağan, 2020)



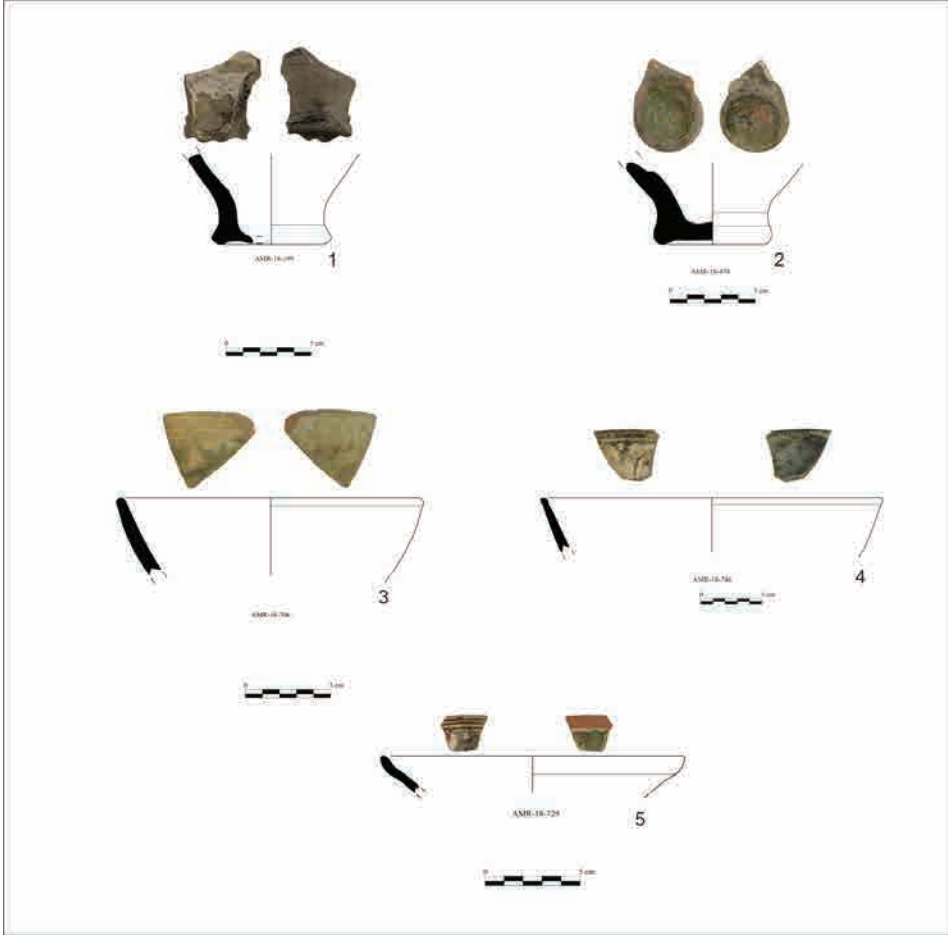
### **Diğer Seramik Buluntular (T. 16)**

Astar ve sırları, bezemelerinden çok azı korunmuş bazı parçalar mevcuttur. Bunlardan biri A tipi hamur yapısı gösteren, yeşil sır izleri mevcut ağız süzgeçli kapalı kap parçasıdır (T.16: 1). Bir diğeri 7.0 cm düz dipli yeşil sır izleri taşıyan gövde parçasıdır (T.16: 2). Açık kaplar ise kâse ve çanaklara aittir (T.16: 3-5).

32 Formlar benzemekle birlikte, bezeli kısımdan çok az kısımlar korunmuş olması nedeniyle olası benzer dekorlu parçalar için bkz. Amorium Yukarı Şehir kazısı Bizans sonrası tabakalarından (UU) benzeri için bkz. Böhlendorf-Arslan, *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei*, Teil. III, Taf. 108 (436, 437).

**Tablo 16**

Diğer Seramik Buluntular (L. Doğer- M. E. Armağan, 2020)



### Değerlendirme

Açma numara ve seviyelerine göre toplanan seramik buluntuların etütleri, her bir açmanın yaklaşık aynı seviyesinde birbirleriyle ilintili gruplar olduğunu göstermiştir. Ancak parçaların genelde çok küçük olması, korunmuş olan kısımların verdiği bilgilerle yetinmeyi zorunlu kılar. Bu bağlamda Amorium’da da çok renkli sgraffito içeriğinde ele alınan Yeşil ve Erguvan Lekeli buluntular daha yol gösterici nitelik taşır. En yoğun buluntu grubunu tek renk şeffaf yeşil sırlı kaplar, en azını turkuaz renkliler oluşturur.

Şeffaf yeşil renk sır, çağlar boyu en fazla uygulamaya konulan renktir. Batı Anadolu kazı buluntularından hareketle MÖ. 1. yüzyıl-MS. 1. yüzyıla ait seramiklerde izlediğimiz yeşil sır, uzun bir aradan sonra MS. 7. yüzyıldan itibaren Bizans dünya-

sında yaygınlaşarak günümüze değin kullanılagelmiştir. Bu nedenle ayırt edici başka tespitler olmadıkça tasnifi zordur. Yeşil sırlı seramiklerin daha belirgin gruplarla ele geçiriliş durumları, hamur, form, teknik ilintileri ile kronolojik olarak fikir verir.

Yeşil ve Erguvan Lekeli, Yeşil ve Mor Lekeli Yağlı Mal, Eflatun/Erguvan–Kah-verengi Lekeli olarak da tanımlanan aynı türden buluntular başta Amorium Yukarı Şehir kazısı olmak üzere, Orta Anadolu’da Eskişehir Karacahisar Kalesi kazısı, yayınlanmamış olarak bildirilen Kotyaion, Midaion, Kanlıtaş Höyük (Eskişehir/İnönü-Kütahya sınırında Kuzfındık Köyü) ve Kilistra (Konya/Gökyurt) yerleşimlerinden<sup>33</sup>, Batı Anadolu’da henüz yayınlanmamış olarak İzmir Kadifekale kazısı; Ephesos’da Ayasuluk Tepesi, Artemision kazıları, Pergamon, Sardis<sup>34</sup>, Aphrodisias<sup>35</sup>, Hierapolis<sup>36</sup>, Miletos<sup>37</sup> kazılarından ele geçmiş, İlion/Troas’a<sup>38</sup> ulaşmış olduğu tespit edilmiştir.

Çağdaş olarak Balat İlyas Bey Külliyesi araştırmalarından<sup>39</sup>, yerel üretim olarak Ephesos Türbe kazıları<sup>40</sup>, Manisa Gülgün Hatun Hamamı’ndan<sup>41</sup> tek renkli seramiklerin yanı sıra, çok renkli sgraffito tekniğinde buluntular ele geçmiştir. Yine aynı yerden içi tek renk yeşil sırlı, dış yüzeyi eflatun ve açık yeşil ek renk bezeli iki buluntu her iki türün birlikteliği açısından ayrıca anlamlı olmuştur<sup>42</sup>. Ancak bunlar Amorium buluntularından en azından renk skalası, bezeme repertuarı olarak daha farklı bir ekol gösterirler. İşçilik daha ince bitkisel karakter natüralist olarak daha belirgindir.

33 Öztaşkın, “Eskişehir Karacahisar Kalesi Ortaçağ Seramiklerinden Bir Grup: Yeşil ve Erguvan Lekeli Seramikleri,” 531.

34 Howard G. Crane, “Preliminary Observations on the Glazed Pottery of the Turkish of the Period from Sardis,” C. H. Greenewalt Jr., The Eighteenth Campaign at Sardis, *Bulletin of the American Schools of Oriental Research* 228 (1977), 53. Abb.7.

35 Muradiye Öztaşkın, “Byzantine and Turkish Glazed Pottery Finds from Aphrodisias,” *Поливная Керамика Средиземноморья И Причерноморья X—XVIII вв.*, c. 2, Ed. С. Г. Бочарова, В. Франсуа ve А. Г. Ситдикова, (Kazan-Kishinev: Издательство «Stratum plus» Р.Р., Университет «Высшая антропологическая школа» 2017), 175.

36 Paul Arthur, *Bizans ve Türk Dönemi’nde Hierapolis (Pamukkale)* (İstanbul: Ege Yayınları, 2006), 87, res.33.

37 Böhlendorf-Arslan, *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei*, Taf. 130 (773).

38 Böhlendorf-Arslan, *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei*, Taf. 87 (276).

39 Buluntular için bkz. Sevinç Gök-Gürhan, *Bir Seramik Definesinin Öyküsü, Saruhan Beyliği’nin Mirası: Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri* (Manisa: Manisa Belediyesi, 2011), 306, Tab.4.

40 Buluntular için bkz. Joanita Vroom ve Ebru Fındık, “The Pottery Finds,” *Die Türbe im Artemision Ein frühosmanischer Grabbau in Ayasuluk/Selçuk und sein kulturhistorisches Umfeld*, Österreichisches Archäologisches Institut Sonderschriften 53 (Wien: Gesamtherstellung. Holzhausen Druck GmbH, 2015), 221, Pl.10; Joanita Vroom, “Bright Finds, Big City: Medieval Ceramics from Old and Recent Excavations in Ephesus (Turkey),” *XIth Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics, Proceedings*, I, (Ankara: Koç University Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2018), 388, Kat.13,14; Analitik araştırma için bkz. Sylvie Yona Waksman ve M. M. Carysotiotis, “Medieval Ceramics from the Türbe: an Archaeometric Viewpoint,” *Die Türbe im Artemision Ein frühosmanischer Grabbau in Ayasuluk/Selçuk und sein kulturhistorisches Umfeld*, Österreichisches Archäologisches Institut Sonderschriften 53 (Wien:Gesamtherstellung. Holzhausen Druck GmbH, 2015), 30, 309, Pl.3.

41 Buluntular için bkz. Sevinç Gök Gürhan, “Beylikler Dönemine Ait Sgraffito Teknikli ve Tek Renk Sırlı Kaplar (Manisa Gülgün Hatun Hamamı Buluntuları),” *Sanat Tarihi Dergisi* XVII/2 (2010), 74-76, Tab.1-3; Gök Gürhan, *Bir Seramik Definesinin Öyküsü, Saruhan Beyliği’nin Mirası: Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, 36, 38; Fot.17-20.

42 Buluntular için bkz. Gök Gürhan, “Beylikler Dönemine Ait Sgraffito Teknikli ve Tek Renk Sırlı Kaplar (Manisa Gülgün Hatun Hamamı Buluntuları),” 76, Tab.3, Kat.20,21.

Ephesos'da Ayasuluk Tepesi Aziz Ioannes Kilisesi Atrium kazısından 14.-15. yüzyıl yerel üretim olarak tanıtılan çok renkli sgraffito buluntularında renk kullanımı ve işçiliği farklı görülmektedir<sup>43</sup>. İzmir, Kemalpaşa Nif (Olympos) Başpınar Kilisesi<sup>44</sup> ile Nif Laskarisler Sarayı kazılarında da birkaç parça çok renkli sgraffito parça ele geçmiştir. Bunların biri T.11: 1, 2'dekilere benzeyen ağız kenarı form ve bezemesi taşıyan ağız kenarıdır<sup>45</sup>; ancak üretim ve dağılımları konusunda fikir için veriler yetersizdir. Koyu sarı ve canlı yeşil ek renkle zenginleştirilmiş İznik üretimi bazı buluntularda da benzer motiflerin tercih edildiği gözlenir<sup>46</sup>.

Pergamon buluntularının elemental hamur analizleri, tek renk sırlı ve lekeli seramiklerin aynı üretim grubuna dâhil olduğunu kanıtlamıştır<sup>47</sup>. Eskişehir, Karacahisar Kalesi'nden ele geçen Yeşil ve Erguvan Lekeli Seramiklerle aralarında Yeşil Sırlı Sgraffito seramiklerin de bulunduğu diğer seramik gruplarıyla benzerlikler tespit edilmiştir<sup>48</sup>. Literatürde Yeşil ve Mor Lekeli Yağlı Mal olarak da tanımlanan buluntularla aynı hamur yapısında, bezemesiz tek yeşil sırlı parçalar da 'Yağlı Mal' başlığı altında incelenmiştir<sup>49</sup>. Pergamon ve Sardis'te ele geçen örneklerin analizlerle aynı üretim grubu olduğu tespit edilmiştir<sup>50</sup>. Karacahisar Kalesi buluntuları arasında da tek renk

43 Buluntular için bkz. Gülgün Yılmaz, "St. Jean (Aziz Yuhanna) Kilisesi Atrium Kazılarında Bulunan Seramik Eserler," *Mustafa Büyükkolancı'ya Armağan* (İstanbul: Ege Yayınları, 2015), 773, Kat.no.3.1, Kat.no.3.2, Kat.no.3.2'deki kâsenin bezemesinde sadece şeritler hâlinde eflatun/morumsu renk ek boya kullanılmıştır. Ana bezeme motifleri dışındaki alanları dolgulayan derin kazınmış spiraller, karşılıklı kademeli kümelere hâlinde çakışan tarama kümeleri karakteristik görünüm verir ve benzerleri açık kapalı kap buluntuları olarak Kuşadası, Kadıkalesi (Anaiia) kazılarında da bulunmuştur. Kontekstsiz buluntu olan Anaiia kapları ilk yayına girdiğinde geç 12.-13. yüzyıllara tarihlenmiş olup şimdiki bilgilerimizle 14. yüzyıla ait görülürler. Anaiia için bkz. Lale Doğer, "Anaiia-Kuşadası Kadıkalesi Kazısı 2002 Yılı Bizans Dönemi Seramik Buluntularının Önemli Kümeleri Hâlinde Çakışan Tarama Kümeleri Karakteristik Görünüm Verir ve Benzerleri Açık Kapalı Kap Buluntuları Olarak Kuşadası, Kadıkalesi (Anaiia) Kazılarında da Bulunmuştur. Kontekstsiz Buluntu Olan Anaiia Kapları İlk Yayına Girdiğinde Geç 12.-13. Yüzyıllara Tarihlenmiş Olup Şimdiki Bilgilerimizle 14. Yüzyıla Ait Görülürler. Anaiia İçin Bkz. Lale Doğer, "Anaiia-Kuşadası Kadıkalesi Kazısı 2002 Yılı Bizans Dönemi Seramik Buluntularının Önemli Kümeleri Hâlinde Çakışan Tarama Kümeleri Karakteristik Görünüm Verir ve Benzerleri Açık Kapalı Kap Buluntuları Olarak Kuşadası, Kadıkalesi (Anaiia) Kazılarında da Bulunmuştur. Kontekstsiz Buluntu Olan Anaiia Kapları İlk Yayına Girdiğinde Geç 12.-13. Yüzyıllara Tarihlenmiş Olup Şimdiki Bilgilerimizle 14. Yüzyıla Ait Görülürler. Anaiia İçin Bkz. Lale Doğer, "Kuşadası, Kadıkalesi/Anaiia Bizans Sırlı Seramikleri," *I. Arkeometri Çalıştay, Türkiye Arkeolojisi'nde Seramik ve Arkeometrik Çalışmalar 7-9 Mayıs 2009* (Ankara: ODTÜ Yayınları, 2009), 96, Res.11.

44 Lale Doğer, "Late Byzantine And Ottoman Pottery From Nif-Olympus," *The Second International Conference on the Archaeology of Ionia, Landscapes of Ionia: Towns in Transition, May 30-June 2, 2011, İzmir - Turkey. Recent Studies on the Archaeology of Anatolia* (Oxford: BAR International Series 2750, 2015), 66, Pl.X (52, 53).

45 Zeynep Mercangöz, Zafer Derin ve Lale Doğer, "Kemalpaşa, Laskarisler Sarayı," *Ege Üniversitesi Arkeoloji Kazıları* (İzmir: Ege Üniversitesi, 2012), 448, T.6. Bu tür form ve bezeme, dekorasyon tekniği 13.-14. yüzyıl Anadolu'da seramik üretiminin de olduğu Korucutepe, Hasankeyf'de ele geçen İslam seramikleri için bkz. Ömür Bakırer, "The Medieval Pottery and Baked Clay," *Korucutepe* (Amsterdam: Nort-Holland Publishing Company, 1980), 3: 189-249, pl. 65-113, form. C26, 27, 28; bezeme. C6, 29, 20; 28, B71, R26; Nurşen Özkul Fındık, "Artuklu-Eyyubi Dönemlerinde Hasankeyf'te Seramik Atölyeleri ve Üretimleri," *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 30/2 (2013), 57, Fot.13, 14; Doğu Akdeniz'in Haçlı (Böhlendorf-Arslan, *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei*, Teil. III, Taf. 165 (893) ve ile Kıbrıs seramikleri (D. Papanikola Bakirtzi, F. N. Mavrikiou ve Ch. Bakirtzi, *Byzantine Glazed Pottery in the Benaki Museum* (Athens: The Museum, 1999) 163, Kat.337 ile Yakınoğlu'da Suriye, Irak seramiklerinde de görülür.

46 İznik Tiyatro kazısından buluntu için bkz. Özkul Fındık, *İznik Roma Tiyatrosu Kazısı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri* (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001), 96, Fot.96, 97; 92, Fot.83 (astarlı-kazımlı olarak yarı mamul).

47 Analiz için bkz. Waksman ve Spieser, "Byzantine Ceramics Excavated in Pergamon: Archaeological Classification and Characterization of the Local and Imported Productions by PIXE and INAA Elemental Analysis, Mineralogy and Petrography," 123.

48 Daha geniş bilgi için bkz. Öztaşkın, "Eskişehir Karacahisar Kalesi Ortaçağ Seramiklerinden Bir Grup: Yeşil ve Erguvan Lekeli Seramikleri," 530.

49 Böhlendorf-Arslan, *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei*, 149-150.

50 Öztaşkın, "Eskişehir Karacahisar Kalesi Ortaçağ Seramiklerinden Bir Grup: Yeşil ve Erguvan Lekeli Sera-

farklı tonlarda yeşil sırlı kaplar ile çok renkli sgraffito buluntuların yağlı mal tabir edilen hamur yapısı gösterdikleri bildirilmiştir<sup>51</sup>.

Ephesos Artemision'dan Eflatun/Erguvan–Kahverengi Lekeli olarak tanımlanan çok renkli sgraffito seramikler de minerolojik/ petrografik analizle yerel üretim olarak belirlenmiştir. İki farklı hamur yapısı ile tek renk yeşil sırlı ve turkuaz-mavi sırlı seramikler de yerel üretim olarak tanıtılmıştır<sup>52</sup>.

Pergamon'daki kazılar, seramikleri Hristiyan nüfus ile Türk Beyliğinin ortak kullandığı bir üretim grubu olarak yönlendirmiştir<sup>53</sup> ve 1350-1375 arasına tarihlendirilmişlerdir<sup>54</sup>. Hierapolis'ten ele geçen bazı yeşil ve erguvan lekeli seramik parçalar 14. yüzyıla tarihlenmiştir<sup>55</sup>. Aphrodisias Güney Agora ve Kuzey Cadde kazılarında ele geçen üçayak ve yarı mamul bir parça ile Beylikler Dönemi çok renkli sgraffito üretimine ilişkin veri sunulmaktadır<sup>56</sup>. Miletos'ta bu dönemde yoğun mikalı hamurlu bezemeli, bezemesiz tek renk sırlı ve çok renkli sgraffitonun varyantlarında üretim tespit edilmiştir<sup>57</sup>. Ancak buradaki bazı buluntular hamur, form ve ek renkteki farklılıklarla Yeşil ve Erguvan Lekeli Seramiklerden farklı görülmüştür<sup>58</sup>. Ayasuluk kazılarında da bezeme tekniği ve kompozisyon bakımından benzerliklere karşın renk tonlarının farklı olduğu buluntu vardır<sup>59</sup>. İznik'te başta Çini Fırınları ve Roma Tiyat-

- mikleri," 531; Sardis için bkz. Jane Eyer Scott ve Diane C. Kamilli, "Late Byzantine Glazed Pottery from Sardis," *XV ACIEB*, Athenes, Septembre 1976, II, (Athenes: Art et Archéologie B,1981) 686, 687.
- 51 Özaşkın, "Eskişehir Karacahisar Kalesi Ortaçağ Seramiklerinden Bir Grup: Yeşil ve Erguvan Lekeli Seramikleri," 528.
- 52 Vroom, "Medieval Pottery from the Artemision in Ephesos: Imports and locally produced wares," 27, 30, 32.
- 53 Spieser, *Die Byzantinische Keramik Aus der Stadtgrabung von Pergamon*, 49-50.
- 54 Beate Böhlendorf-Arslan, "Die Beziehungen zwischen byzantinischer und emiratszeitlicher Keramik," *Ortaçağ'da Anadolu, Prof. Dr. Aynur Durukan'a Armağan* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2002) 147-148, 150; Taf.189 (7).
- 55 Arthur, *Bizans ve Türk Dönemi'nde Hierapolis (Pamukkale)*, 87, res. 33.
- 56 Özaşkın, "Byzantine and Turkish Glazed Pottery Finds from Aphrodisias," 179, Pl.7 (8,9).
- 57 Miletos Piskoposluk Sarayı kazısında, 0206-0208, 0308, 0410 ve 0605 kontekstlerinden hareketle 14.-15. yüzyıl Beylikler Dönemine tarihlendirilen Çok Renkli Sgraffito seramikler için bkz. Philipp Niewöhner, "Der Bischofspalast von Milet," *Archaologischer Anzeiger* 2015/2 (2016), 251, dipnot 337, fig.100, 252.
- 58 Beate Böhlendorf-Arslan, "Stratfield Byzantine Pottery from the City Wall in the Southwestern Sector of Amorium," *Çanak, Arkeolojik Kazılarda Ele Geçen Geç Antik, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı Seramiği ve Mimari Seramiği (Çanak, 1-3 Haziran 2005) Bildiri Kitabı Byzans 7* (İstanbul: Ege Yayınları, 2007), 91, 92. Ek renklendirmede, yeşil, yeşil ve kavuniçi, yeşil-kahverengi kombinasyonları kullanılmıştır. Hamur analizleri ile yerel üretim "Anaiya Mali" olarak tanımlanan 13. yüzyıl kapları da yeşil ve kavuniçi ek renklendirmeli sgraffito teknikle bezelidir. Tek renk sırlı bezemeli veya sgraffito bezeli üretimlerin (önceki yayınlarda Zeuksippus Ailesi I olarak tanımlanan), bezeme olarak diğer bir varyasyonlardır. İnce cidarları ile parlak renkleri ile de geçiş veya Beylikler Döneminin aynı renkleri taşıyan çok renkli üretimlerinden farklıdır. Anaiya için bkz. Sylvie Yona Waksman, "The Identification and Diffusion of Anaiya's Ceramic Products: A Preliminary Approach Using Chemical Analysis," *Byzantine Craftsmen-Latin Patrons, Reflections from the Anaiyan Commercial Production in the Light of the Excavations at Kadıkalesi nearby Kuşadası* (İstanbul: Ege Yayınları, 2013), 104, Fig. V-1 (BYZ 349, 350).
- 59 Beylikler Dönemine tarihli kaide ve gövde parçası için bkz. Gülgün Yılmaz, "Ayasuluk Kalesi ve St. Jean Anıtı Kazılarında Bulunan Seramikler," *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (18-20 Ekim 2012) Bildiri Kitabı* (Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, 2014), 870, Res. 5(b).

rosu kazıları Bizans dönemi sonrasında da seramik üretiminin devam ettiğini ortaya koymuştur. Aralarında yarı mamul örneklerinde olduğu tek renk sırlı ve çok renkli sgraffito seramikler renklerin kullanımı ve kompozisyon olarak İznik üretimlerine özgü gibi görünür<sup>60</sup>.

Amorium İç sur buluntuları arasındaki çok renkli sgraffito bezemeli çanak ve büyük tabak formlarının (T. 10-13) çoğunluğu, kaliteli yapı gösteren koyu ve açık yeşil tek renk sırlı seramiklerle benzerdir (T.1: 1, 2, 4, 5; T.3: 1-4). T.1, 2, 3, 4'de yer alan buluntularla T.10-12'dekiler arasında dokulu beyaz astar yapıları bakımından da benzerlik vardır. Burada izlenen formlar, üzerlerinde taşıdıkları bezeme kompozisyon ve motifleri yukarıda belirtilen birçok başka merkezden her iki türün tipik örnekleridir<sup>61</sup>. Analitik çalışması yapılmış yerel üretim olarak beliren Miletos'tan yarı mamul astarlı buluntular da örnekleri destekler<sup>62</sup>.

Şimdilik sayısal azlık ya da tipik özellikleri olmadığından analog imkanı taşımayan diğer tek renk sırlı Amorium buluntuları (T. 6-9), buluntu seviyelerindeki durumları itibarıyla diğer buluntularla çağdaş olmalıdır.

Amorium'dan şimdilik az sayıda ele geçmiş turkuaz sırlı kaplara ilişkin de daha çok veriye ihtiyaç vardır (T.9: 1). İslami gelenek taşıyan bu tip kaplara ilişkin, Batı Anadolu'da yerleri tam olarak tanımlanamayan iki farklı yapı ile Ephesos; Pergamon üretimleri tespit edilmiştir. Analizlerle bunların kil karakterli astarlarının Bizans geleneğinde olduğunu ancak kurşun-alkali karışıma bakır oksit eklentisiyle yapılan opak sıranın yenilik olduğu ortaya konmuştur<sup>63</sup>. İznik<sup>64</sup> ve Sardis<sup>65</sup> civarında da üretim

60 Boyalı Kazıma grubunda değerlendirilen İznik Tiyatrosu kazısı buluntularından bazı örnekler için bkz. Nurşen Özkul Fındık, *İznik Roma Tiyatrosu Kazısı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri* (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001), 92, Fot.83 (yarı mamul); 94, Fot.85-87; 95, Fot.90-93. İznik Çini Fırınları kazısından 14.-15. yüzyıl Bizans-Osmanlı Geçiş Dönemi olarak tarihlenmiş örnekler için bkz. Oktay Aslanapa, Şerare Yetkin ve Ara Altun, *İznik Çini Fırınları Kazısı (1981-1988) II. Dönem* (İstanbul: Tarihi Araştırmalar ve Dokümantasyon Merkezleri Kurma ve Geliştirme Vakfı, 1989), 57, kazı.env.no.1,3; 81, kazı.env.no.82/2.

61 Büyük tabaklar/çanakların ağız kenar parçaları form olarak ortak bir durum gösterse de Ephesus/Ayasuluk'tan ele geçen yerel üretim örnekleri tondolarındaki kabartma halkalarla Amorium buluntularından farklıdır. Bkz. Yılmaz, "St. Jean (Aziz Yuhanna) Kilisesi Atrium Kazılarında Bulunan Seramik Eserler," Kat.2.3; Kat. 2.4 Tire Kutu Han'dan Beylikler Dönemine tarihli bazı yeşil veya kavuniçimsi sarı sırlı kaideler cidar ve formu bakımından kendi arasında uyum gösterse de Amorium buluntularından ayrılır. Uçar ve Uçar, "Tire Kutu Han Kazısı Beylikler ve Osmanlı Dönemi Seramikleri," 10, Tab.3.e,f,h.

62 Yarımamul Miletos buluntuları ve analizler için bkz. Sylvie Yona Waksman vd., "Moulded Wares Production in the Early Turkish/Beylik Period in Western Anatolia: A Case Study from Ephesus and Miletus," *Journal of Archaeological Science: Reports* 30 (2015), 667, form olarak Fig. 2 (980-55); yarı mamul olarak bezeme için 667, Fig. 2 (982, 56).

63 J. Burlot vd., "The Early Turkish Pottery Productions in Western Anatolia: Provenances, Contextualization and Techniques," *Poster Presentation in XI th Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics (19-24 October)*, vol. I (Antalya: Koç Üniversitesi Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2018), 29.

64 Bazı örnekler için bkz. Özkul Fındık, *İznik Roma Tiyatrosu Kazısı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri*, 131, Fot. 124, 125; 134, Fot.138-140.

65 Scott ve Kamilli, "Late Byzantine Glazed Pottery from Sardis," 687.

olduğu belirtilmektedir.

T.9: 2’de yer alan sıraltı boya tekniği ile fırça darbeleriyle şekillenmiş bitkisel dekorlu parçalar Milet Tipi olarak tanınan kâselere aittir. Bezemede kobalttan ziyade açık mavimsi ton boya kullanılmıştır. Amorium Aşağı Şehir kazılarında da 14. yüzyıl ortasına tarihlenmiş Milet Tipi seramik parçaları yayınlanmış olmakla birlikte bunların dekor renkleri kobalt mavi olarak tanımlanmıştır<sup>66</sup>. Ancak bazılarının dış yüzeylerinin yeşil sırlı olması burada tanıtılan kâse ile benzeşmektedir<sup>67</sup>. Az miktarda ele geçmiş Aşağı Şehir buluntularının İznik üretimi Milet Tipi olmadığı yazar tarafından belirlenmiştir<sup>68</sup>. Miletos, Ezine yakınlarında Akçaabat<sup>69</sup>, Pergamon, Aphrodisias<sup>70</sup>, Kütahya’da<sup>71</sup> üretimi bilinen bu tipin coğrafi olarak Kütahya ile ilişkisi daha mümkün görülmele birlikte daha fazla buluntuya ihtiyaç vardır<sup>72</sup>.

Amorium buluntusu astar boyamalı basit ağızlı (T.15: 1) ve tablalı tabak formları da (T.15: 2-3); tek renk, çok renk sırlı sgraffito kaplarla benzerdir. Tablalı ağız kenarı formu ve dekorasyon anlayışı bakımından yakınlık gösteren astar bezemeli bir tabak Aphrodisias’tan ele geçmiştir. Beylikler Dönemine tarihlendirilmiş tabakta, açık yeşil sır kullanıldığı ifade edilmekte olup<sup>73</sup> Amorium T.15: 2’deki tabağın dudak üzeri açık yeşil renk ile sırlıdır. Erken Osmanlı döneminin İznik üretimleri de çok stilize olmamış bitkisel kompozisyonla kendini belli eder<sup>74</sup>.

Daha fazla kazı ve araştırma sonuçları neticesinde Beylikler Dönemi kapları büyüklükleri, cidar kalınlıkları, ağız kenarları ve bazı örneklerde kaide formlarında belirlenen özellikler daha iyi tanınmaya başlamıştır<sup>75</sup>. Çok renkli sgraffito seramikler-

66 Nurşen Özkul Fındık, “Turkish Glazed Pottery,” *Amorium Reports II: Research Papers and Technical Reports* (Oxford: BAR International Series 1170, 2003), 109.

67 Özkul Fındık, “Turkish Glazed Pottery,” 106, 111, 116, 207, Pl.18, Kat.19, fig.VII/3.19.

68 Özkul Fındık, “Turkish Glazed Pottery,” 106.

69 John Walker Hayes, *Excavations at Saraçhane in Istanbul, vol.II: The Pottery* (Princeton: N.J., Princeton University Press, Washington: D.C: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1992), 238, dipnot.4.

70 François, “Element Pour l’histoire Ottomane d’Aphrodisias: la Vaiselle de Terre,” 182.

71 Geniş bilgi için bkz. Faruk Şahin, “Kütahya Çini-Keramik Sanatı ve Tarihini Yeni Buluntular Açısından Değerlendirilmesi,” *Sanat Tarihi Yıllığı* 9/10 (1979-1980), 259-286; Lale Doğer, “Geçmişten Günümüze Kütahya Çiniciliği”, *Antika&Dekorasyon ve Sanat Dergisi* 34 (1996), 152, Res.1.

72 Milet Tipi olarak tanınan kâselerin buluntu yerlerine ilişkin toplu bilgi için bkz. Niewöhner, “Der Bischofspalast von Milet,” 253.

73 Buluntu için bkz. Öztaşkın, “Byzantine and Turkish Glazed Pottery Finds from Aphrodisias,” 178, Pl.7 (7).

74 İznik Tiyatro kazısından bazı örnekler için bkz. Özkul Fındık, *İznik Roma Tiyatrosu Kazısı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri*, 30, Fot.1.2; 31, Fot.5.6. İznik Çini Fırınları kazısından 14.-15.yüzyıl Bizans-Osmanlı Geçiş Dönemi olarak tarihlenmiş örnekler için bkz. Aslanapa, Yetkin ve Altun, *İznik Çini Fırınları Kazısı (1981-1988) II. Dönem*, 81, kazı env.no.82/4; 146.

75 Bazı örnekler için bkz. Oluş Arık, “On the Ceramics Found in the Preliminary Phase of the Peçin excavation, Çanak,” *Arkeolojik Kazılarda Ele Geçen Geç Antik, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı Seramiği ve Mimari Seramiği (Çanakkale, 1-3 Haziran 2005) Byzans 7* (İstanbul, Ege Yayınları, 2007) 528, T.9 (Beçin); Gök Gürhan, “1995-2009 Yılları Arasında Ortaya Çıkarılan Seramiklerin Değerlendirilmesi,” 45-70, 58, Foto.4 (Beçin); Böhlendorf-Arslan, *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei*, Teil.III, Taf.110 (445); Böhlendorf-Arslan, “Die Beziehungen zwischen byzantinischer und emiratszeitlicher Keramik,” 155, Abb.5-7; Spieser,



de, Bizans geleneğinde<sup>76</sup> kil kaynaklı astar ve kurşun esaslı sır kullanımını analizlerle belirlenmiş olsa da<sup>77</sup>, bazı esinlenmelerin dışında çoğu kez daha natüralist ve özenli bitkisel dekorlu İslami kapların çok stilize edilmiş yorumlarının tercih edildiği tarzları ile de kendilerini belli ederler.

### Sonuç

Bu çalışmada incelenen çok renkli seramikler en fazla Amorium Yukarı Şehir, Kacarhisar Kalesi ve yakın çevresi, Aphrodisias, Ephesos buluntuları ile form, bezeme tekniği ve kompozisyonları ile yakınlık gösterir. Amorium Yukarı Şehir buluntuları 14. yüzyılın 3. çeyreğine tarihlenmiştir. Aynı yerden tek renk yeşil sırlı buluntular için ise 13. yüzyılın ikinci yarısı-14. yüzyıl önerilmiştir.

14. yüzyıl Anadolu’sundaki karmaşık siyasi yapı içerisinde, arkeolojik verilerin tasnif ve yorumları kolay olmamakla birlikte yukarıda da belirtilen son çalışmalarla daha tanımlanabilir bir veri tabanı oluşmaya başlamıştır. Yeni önermeler ve buluntular arasında Amorium’da daha önce sağlam kontekstlerden bilinen Bizans seramiklerine rastlanılmamış olması da göz önüne alınarak çalışma alanında da Erken Türk/Beylikler Dönemi verilerinin belirdiği söylenebilir<sup>78</sup>.

Yukarı Şehir İç Sur GB Alanından aynı seviyelerde ele geçen tek renk (bezemeli-bezemesiz) seramikler ile çok renk sırlı sgraffito seramikleri 14. yüzyılın ortası-15. yüzyıl başına tarihlemek mümkün görülmektedir. Milet Tipi kâsenin benzerleri için de 14. yüzyıl ortası-15. yüzyıl önermeleri olmakla birlikte daha net tarihlemeler için daha fazla veriye ihtiyaç vardır. Kazının seramik dışında diğer buluntularının da değerlendirilmeye katılması ile daha dar bir tarih aralığı öngörülebilir. Sırlı seramik buluntuların çoğunu, bölgedeki Selçuklu Egemenliğinden Erken Osmanlı Egemenliğine geçiş sürecinin Geç Ortaçağ buluntuları olarak tanımlamak mümkündür.

---

*Die Byzantinische Keramik Aus der Stadtgrabung von Pergamon*, Taf. 53 (507, 509, 510).

76 Burlott vd., “The Early Turkish Pottery Productions in Western Anatolia: Provenances, Contextualization and Techniques,” 429.

77 Burlott vd., “The Early Turkish Pottery Productions in Western Anatolia: Provenances, Contextualization and Techniques,” 429.

78 Amorium kazılarında Bizans seramikleri için bkz. Beate Böhlendorf-Arslan, “The Pottery from Destruction Contexts in the Enclosure,” *Amorium Reports II: Research Papers and Technical Reports*. (Oxford: BAR International Series 1170, 2003), 153-179; Beate Böhlendorf-Arslan, “Stratified Byzantine Pottery from the City Wall in Southwestern Sector of Amorium,” 273-294; Beate Böhlendorf-Arslan “Die Mittelbyzantinische Keramik aus Amorium,” *Byzanz-das Römerreich im Mittelalter, Teil 2.1.* (Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2010), 345-371. Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine ait ilk tespitler için bkz. Chris Lightfoot, “Amorium-Hisarçık’ın Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerine Ait Yerleşim ve Arkeolojisi”, *Sanat Tarihi Dergisi* 9/9 (1998), 75-84.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Teşekkür:** Buluntuların çalışılması için izin veren Amorium kazı başkanı Prof. Dr. Zeliha Demirel Gökalp'e, bize tüm olanakları sağlayan ve İç Sur alanı kazılarını gerçekleştiren Dr. Öğr. Üyesi Hasan Yılmazyaşar'a, seramiklerin çizim ve fotoğraf çekimlerini yapan Karacahisar kazısı ekip üyeleri Nurten Kambur, Songül Akelma, Aleyna Bayraktar, Özcan Yamaç ve Mahmut İçer'e teşekkür ederiz.

**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.

**Acknowledgement:** We would like to thank The head of the Amorium excavation, which allowed the study of the finds, Dr. To Zeliha Demirel Gokalp, Lecturer Hasan Yılmazyaşar, who provided us with all the possibilities and made the Inner Wall area excavations, Karacahisar excavation team members Nurten Kambur, Songül Akelma, Aleyna Bayraktar, Özcan Yamaç and Mahmut İçer.

---

## Kaynakça/References

- Arık, Oluş. "On the Ceramics Found in the Preliminary Phase of the Peçin Excavation." *Çanak Arkeolojik Kazılarda Ele Geçen Geç Antik, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı Seramiği ve Mimari Seramiği Uluslararası Seramik Sempozyumu (1-3 Haziran 2005, Çanakkale) Bildiri Kitabı: Byzas 7*. İstanbul: Ege Yayınları, 2007, 523-530.
- Arthur, Paul. *Bizans ve Türk Dönemi'nde Hierapolis (Pamukkale)*. İstanbul: Ege Yayınları, 2006.
- Aslanapa, Oktay, Şerare Yetkin ve Ara Altun. *İznik Çini Fırınları Kazısı (1981-1988) II. Dönem*. İstanbul: Tarihi Araştırmalar ve Dokümantasyon Merkezleri Kurma ve Geliştirme Vakfı, 1989.
- Bakirer, Ömür. "The Medieval Pottery and Baked Clay Objects." *Korucutepe, Final Report on the Excavation of the Universities of Chicago*. 3. cilt. Amsterdam: Nort-Holland Publishing Company, 1980, 189-249.
- Böhlendorf-Arslan, Beate. "Die Beziehungen Zwischen Byzantinischer und Emiratszeitlicher Keramik." *Ortaçağ'da Anadolu Prof. Dr. Aynur Durukan'a Armağan*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2002, 135-156.
- Böhlendorf-Arslan, Beate. *The Pottery from Destruction Contexts in the Enclosure*. Oxford: BAR International Series 1170, 2003, 153-179.
- Böhlendorf-Arslan, Beate. *Die Glasierte Byzantinische Keramik aus der Türkei*. İstanbul: Ege Yayınları, 2004.
- Böhlendorf-Arslan, Beate. "Stratified Byzantine Pottery from the City Wall in the Southwestern Sector of Amorium." *Çanak Arkeolojik Kazılarda Ele Geçen Geç Antik, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı Seramiği ve Mimari Seramiği Uluslararası Seramik Sempozyumu (1-3 Haziran 2005, Çanakkale) Bildiri Kitabı: Byzas 7*. İstanbul: Ege Yayınları, 2007, 273-294.
- Böhlendorf-Arslan, Beate. "Die Mittelbyzantinische Keramik aus Amorium." *Byzanz-das Römerreich im Mittelalter. Teil 2.1*. Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2010, 345-371.
- Burlet, J., Yona Waksman, A. Bouquillon, Joanita Vroom, Beate Böhlendorf-Arslan, Sarah Japp ve I. Teslenko. "The Early Turkish Pottery Productions in Western Anatolia: Provenances, Contexts"

- tualization and Techniques.” *Poster Presentation in XIth Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics (19-24 October 2015, Antalya)*. Antalya: Koç Üniversitesi Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2018, 427-430.
- Bursalı, Muradiye. “Eskişehir Karacahisar Kalesi Sgraffito Dekorlu Ortaçağ Seramikleri.” Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi, 2007.
- Crane, Howard G. “Preliminary Observations on the Glazed Pottery of the Turkish of the Period from Sardis.” *Bulletin of the American Schools of Oriental Research* 228 (1977): 47-59.
- D’amico, Erica. “Byzantine Finewares in Italy (10th to 14th Centuries AD): Social and Economic Contexts in the Mediterranean World.” Doktora Tezi, Durham University, 2011.
- Demirel Gökalp, Zeliha, Ayşe Ceren Erel, Nikos Tsivikis ve Hasan Yılmazyaşar. “2014 yılı Amorium Kazısı.” *37. Kazı Sonuçları Toplantısı*. 3. cilt. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2016, 199-214.
- Demirel Gökalp, Zeliha, Ayşe Ceren Erel, Nikos Tsivikis ve Selda Yazıcı Uygun. “2015 yılı Amorium Kazısı.” *38. Kazı Sonuçları Toplantısı*. 3. cilt. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2017, 451-460.
- Demirel Gökalp, Zeliha, Ayşe Ceren Erel ve Hasan Yılmazyaşar. “2016 yılı Amorium Kazısı.” *39. Kazı Sonuçları Toplantısı*. 2. cilt. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2018, 557-570.
- Demirel Gökalp, Zeliha, Ayşe Ceren Erel, Nikos Tsivikis ve Hasan Yılmazyaşar. “Amorium Kazıları 2017.” *40. Kazı Sonuçları Toplantısı*. 3. cilt. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2019, 713-725.
- Demirel Gökalp, Zeliha, Ayşe Ceren Erel, Nikos Tsivikis, Hasan Yılmazyaşar ve Mehmet Kurt. “2018 Yılı Amorium Kazıları.” *41. Kazı Sonuçları Toplantısı*. 4. cilt. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2019, 567-577.
- Doğer, Lale. “Geçmişten Günümüze Kütahya Çiniciliği.” *Antika & Dekorasyon ve Sanat Dergisi* 34 (1996): 152-156.
- Doğer, Lale. “Anaia-Kuşadası Kadıkalesi Kazısı 2002 Yılı Bizans Dönemi Seramik Buluntuların Ön Değerlendirmesi.” *Sanat Tarihi Dergisi, Aydoğan Demir’e Armağan* 13/1 (2004): 1-31.
- Doğer, Lale. *Late Byzantine And Ottoman Pottery From Nif-Olympus*. Oxford: BAR International Series 2750, 2015, 57-70.
- François, Veronique. Element Pour l’histoire Ottomane d’Aphrodisias: la Vaiselle de Terre. *Anatolia Antiqua* 9 (2001): 147-190.
- Gök Gürhan, Sevinç. “Balat İlyas Bey Külliyesi Kazısında Ortaya Çıkarılan Seramiklerin Değerlendirilmesi (2007-2008).” *8. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (14-16 Ekim 2009, Denizli) Bildiri Kitabı*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Yayınları, 2010, 291-305.
- Gök Gürhan, Sevinç. “Beylikler Dönemine Ait Sgraffito Teknikli ve Tek Renk Sırlı Kaplar (Manisa Gülgün Hatun Hamamı Buluntuları).” *Sanat Tarihi Dergisi* 17/2 (2010): 59-83.
- Gök Gürhan, Sevinç. *Bir Seramik Definesinin Öyküsü, Saruhan Beyliği’nin Mirası: Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*. Manisa: Manisa Belediyesi Yayınları, 2011.
- Gök Gürhan, Sevinç. “1995-2009 Yılları Arasında Ortaya Çıkarılan Seramiklerin Değerlendirilmesi.” *Sanat Tarihi Dergisi* 18/2 (2011): 45-70.
- Hayes, John Walker. *Excavations at Saraçhane in Istanbul, vol. II: The Pottery*. Princeton: N.J., Princeton University Press, Washington: D.C. Dumbarton Oaks Research Library and Collection,

1992.

Lightfoot, Chris. "Amorium-Hisarçık'ın Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerine Ait Yerleşim ve Arkeolojisi." *Sanat Tarihi Dergisi* 9/9 (1998): 75-84.

Mercangöz, Zeynep ve Doğer, Lale. "Kuşadası, Kadıkalesi/Anaia Bizans Sırlı Seramikleri." *I. Arkeometri Çalıştayı, Türkiye Arkeolojisi'nde Seramik ve Arkeometrik Çalışmalar, Prof. Dr. Ufuk Esin Anısına (7-9 Mayıs 2009)*. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Yayınları, 2009, 83-101.

Mercangöz, Zeynep, Zafer Derin ve Lale Doğer. "Kemalpaşa, Laskarisler Sarayı." *Ege Üniversitesi Arkeoloji Kazıları*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, 2012, 440-450.

Niewöhner, Philipp. "Der Bischofspalast von Milet." *Archaeologischer Anzeiger* 2015/2 (2016): 181-273.

Özkul Fındık, Nurşen. *İznik Roma Tiyatrosu Kazısı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.

Özkul Fındık, Nurşen. "Turkish Glazed Pottery." *Amorium Reports II: Research Papers and Technical Reports*. Oxford: BAR International Series 1170, 2003, 105-211.

Özkul Fındık, Nurşen. "Artuklu-Eyyubi Dönemlerinde Hasankeyf'te Seramik Atölyeleri ve Üretimleri." *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 30/2 (2013): 43-58.

Öztaşkın, Muradiye. "Eskişehir Karacahisar Kalesi Ortaçağ Seramiklerinden Bir Grup: Yeşil ve Erguvan Lekeli Seramikleri." *8. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyum (14-16 Ekim 2009) Bildiri Kitabı*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Yayınları, 2010, 524-536.

Öztaşkın, Muradiye. "Byzantine and Turkish Glazed Pottery Finds from Aphrodisias." *Полувная Керамика Средиземноморья И Причерноморья X-XVII Вв.* 2. cilt. Ed. С. Г. Бочарова, В. Франсуа ve А. Г. Ситдикова. Kazan- Kishinev: Издательство «Stratum plus» Р.Р., Университет «Высшая антропологическая школа», 2017, 165-188.

Papanikola-Bakirtzi, Demetra., F. N. Mavrikiou ve Ch. Bakirtzi. *Byzantine Glazed Pottery in the Benaki Museum*. Athens: The Museum, 1999.

Polat, Turgay. "Milet İşi Seramiklerde Form Tipolojisi Üzerine Bir Deneme." *Sanat Tarihi Dergisi* 25/2 (2016): 213-247.

Scott, Jane Ayer ve Diana C. Kamilli. "Late Byzantine Glazed Pottery from Sardis." *Actes du XV<sup>e</sup> Congrès International d'Études Byzantines XV* (Septembre 1976, Athenes), II. Athenes: Art et Archéologie B, 1981, 679-696.

Spieser, Jean Michel. *Die Byzantinische Keramik Aus der Stadtgrabung von Pergamon*. Berlin: Walter de Gruyter, 1996.

Şahin, Faruk. "Kütahya Çini-Keramik Sanatı ve Tarihinin Yeni Buluntular Açısından Değerlendirilmesi." *Sanat Tarihi Yıllığı* 9-10 (1979-1980): 259-273.

Uçar, Hasan ve Uçar, Aygül. "Tire Kutu Han Kazısı Beylikler ve Osmanlı Dönemi Seramikleri." *Sanat Tarihi Dergisi* 27/1 (2018): 1-31.

Vroom, Joanita. "Medieval Pottery from the Artemision in Ephesus: Imports and Locally Produced Wares." *Spatantike und Mittelalterliche Keramik aus Ephesus*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2005, 17-49.

Vroom, Joanita ve Ebru Fındık. "The Pottery Finds." *Die Türbe im Artemision*, Österreichisches Archäologisches Institut Sonderschriften 53. Wien: Gesamtherstellung. Holzhausen Druck

- GmbH, 2015, 205-292
- Vroom, Joanita. "Bright Finds, Big City: Medieval Ceramics from Old and Recent Excavations in Ephesus (Turkey)." *XIth Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics, Proceedings (19-24 October 2015, Antalya)*. I. cilt. Ankara: Koç University Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2018, 383-396.
- Waksman, Sylvie Yona ve Jean Michel Spieser, "Byzantine Ceramics Excavated in Pergamon: Archaeological Classification and Characterization of the Local and Imported Productions by PIXE and INAA Elemental Analysis, Mineralogy and Petrography." *Materials Analysis of Byzantine Pottery*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1997, 105-133.
- Waksman, Sylvie Yona. "The Identification and Diffusion of Anaia's Ceramic Products: A Preliminary Approach Using Chemical Analysis." *Byzantine Craftsmen-Latin Patrons, Reflections from the Anaian Commercial Production in the Light of the Excavations at Kadıkalesi nearby Kuşadası*. İstanbul: Ege Yayınları, 2013, 101-112.
- Waksman, Sylvie Yona ve M. M. Carytsiotis. "Medieval Ceramics from the Türbe: An Archaeometric Viewpoint." *Die Türbe im Artemision Ein Frühosmanischer Grabbau in Ayasuluk/Selçuk und Sein Kulturhistorisches Umfeld*. Wien: Österreichisches Archäologisches Institut, 2015, 293-312.
- Waksman, Sylvie Yona, J. Burlot, Beate Böhlendorf-Arslan ve Joanita Wroom. "Moulded Wares Production in the Early Turkish/Beylik period in Western Anatolia: A Case Study from Ephesus and Miletus." *Journal of Archaeological Science Reports* 30 (2015): 1-11.
- Yılmaz, Gülgün. *Edirne Müzesi Osmanlı Seramikleri, Zindanalı Buluntuları*. Edirne: Trakya Kalınma Ajansı, 2012.
- Yılmaz, Gülgün. "Ayasuluk Kalesi ve St. Jean Anıtı Kazılarında Bulunan Seramikler." *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (18-20 Ekim 2012) Bildiri Kitabı*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, 2014, 863-871.
- Yılmaz, Gülgün. "St. Jean (Aziz Yuhanna) Kilisesi Atrium Kazılarında Bulunan Seramik Eserler." *Mustafa Büyükkolancı'ya Armağan Kitabı*. İstanbul: Ege Yayınları, 2015, 766-780.

### Ek.1 /Mal Gruplarına göre buluntu uygunluk durumu

- Yukarı Şehir İS Alanı **1 No.lu Açma +976.21m./T.7:2** (AMR18.707 tek renk açık sarı sırlı); T.16:3 (yeşil lekeli)
- Yukarı Şehir İS Alanı **1 No.lu Açma +975.31m./İS T.5:1-3** (AMR18.702, AMR18.703, AMR 18.704 tek renk açık yeşil sırlı )
- Yukarı Şehir İS Alanı **1 No.lu Açma +974.08-972.78m./T.6:5** (AMR17.76 iç tek renk sarımsı yeşil sırlı)
- Yukarı Şehir İS Alanı **2 No.lu Açma +977.10-976.44m./T.10:3** (AMR17.127 yeşil ve erguvan lekeli); T.16:5 (AMR17.130 sırsız)
- Yukarı Şehir İS Alanı **2 No.lu Sondaj +976.70-976.00m./T.8:4** (AMR17.201 kavuniçimsi sarı renk sırlı)
- Yukarı Şehir İS Alanı **3 No.lu Açma +976.94-976.43m./T.1:1,3** (AMR17.167, AMR17.182) (tek renk koyu yeşil sırlı) ; T.6:4,7 (AMR17.224, AMR17 (tek renk sarımsı yeşil- yeşil sırlı); T.11:4 (AMR17.171 yeşil ve erguvan lekeli)
- Yukarı Şehir İS Alanı **3 No.lu Sondaj +976.68-976.49m./T.4:2** (AMR17.74 tek renk koyu yeşil sırlı)
- Yukarı Şehir İS Alanı **4 No.lu Açma doğu /T.1:2** (AMR18.701 tek renk koyu yeşil sırlı)
- Yukarı Şehir İS Alanı **4 No.lu Sondaj +975.45-981.62m./T.6:3** (AMR17.218 tek renk sarımsı yeşil sırlı)
- Yukarı Şehir İS Alanı **4 No.lu Sondaj +978.45-976.73m./T.3:2** (AMR17); T.4:7(AMR 17.116) (tek renk koyu yeşil sırlı)
- Yukarı Şehir İS Alanı **5 No.lu Açma +978.65-778.25m./T.6:2** (AMR17.366 tek renk sarımsı yeşil sırlı)
- Yukarı Şehir İS Alanı **5 No.lu Açma +977.81-777.28m./T.2:1-4** (AMR18.711, AMR18.710, AMR18.606, AMR18.592 tek renk koyu yeşil)
- Yukarı Şehir İS Alanı **5 No.lu Açma +977.45m./T.8:2** (AMR18.708 kavuniçimsi sarı sırlı); T.15:1 (AMR18.709 astar bezemeli )
- Yukarı Şehir İS Alanı **5 No.lu Açma +977.81-777.72m./T.11:5** (AMR18.521 yeşil ve erguvan lekeli)
- Yukarı Şehir İS Alanı **6 No.lu Açma +976.43m./T.7:1** (AMR18.480 tek renk açık sarı sırlı ); T.13:3 (AMR18.579 yeşil ve erguvan lekeli)
- Yukarı Şehir İS Alanı **7 No.lu Açma +976.88m./T.3:1** (AMR18.199 tek renk koyu yeşil sırlı); T.9:1 AMR18.713 (turkuaz sırlı)
- Yukarı Şehir İS Alanı **7 No.lu Açma +976.28m./T.1:5** (AMR18.245); T.2:5 (AMR18.712) (tek renk koyu yeşil sırlı); T.10:4 (AMR18.248 yeşil ve erguvan lekeli)
- Yukarı Şehir İS Alanı **9 No.lu Açma +978.57m. doğu kod/T.15:4,5,6** (AMR18.714, AMR 18.715 astar bezeli); T.12:2,3 (AMR18.720, AMR18.723 yeşil ve erguvan lekeli)
- Yukarı Şehir İS Alanı **9 No.lu Açma +978.51m. batı kod/T.1:4** (AMR18.718 tek renk koyu yeşil sırlı); T.11: 8 ( AMR 18.722 yeşil ve erguvan lekeli)
- Yukarı Şehir İS Alanı **4 no.lu sondaj +978.45-976.73m./T.2:3** (AMR17.115 tek renk koyu yeşil sırlı)
- Yukarı Şehir İS Alanı **9 batı kod/T.8:5** (AMR18.719 kavuniçimsi sarı sırlı)
- Yukarı Şehir İS Alanı **10 No.lu Açma +977.76m./T.6:6** (AMR18.410 tek renk yeşilimsi sarı-yeşil sırlı) T.11:3,6 (AMR18.425, AMR18.507;T.13:1 (AMR18.202 yeşil ve erguvan lekeli); T.16:1 (AMR18.199 tek renk sırlı)

Yukarı Şehir İS Alanı **11 No.lu Açma +976.63m.**/T.1:6,7 (AMR18.743, AMR18.733; T.3: 4 5,6,7,8 (AMR18.728, AMR18.742, AMR18.731, AMR18.744, AMR18.732); T.4:6,8 (AMR18.342, AMR18.197 (tek renk koyu yeşil sırlı) ; T.6:6 (AMR18.410 tek renk sarımsı yeşil); T.7:3 (AMR18.740 tek renk açık sarı sırlı) ; T.8:3 (AMR18.730 kavuniçimsi sarı sırlı); T.9.2 (AMR18.735 Milet Tipi?); T.10:1,2 (AMR18.737, AMR18.739); T.11:2 (AMR18.734); T.12: 1,5 (AMR18.738, AMR18.747); T.13:4 (AMR18.181, T.14:1 (AMR18.727) (yeşil ve erguvan lekeli)

Yukarı Şehir İS Alanı **12 No.lu Açma +977.70m.**/T.4:1,4,5 (AMR18.467, AMR18.418, AMR18.433) tek renk yeşil sırlı; T.10:5 (AMR18.470); T.11:1 (AMR18.424); T.13:2, 5 (AMR18.576, AMR18.518; T.14:2,3 (AMR18.429, AMR18.475) yeşil ve erguvan lekeli)

**Yukarı Şehir İS Alanı tanımsız** T.2:6 (AMR18.476 tek renk yeşil sırlı); T.15:2,3 (AMR18.184 astar bezeli); T.12:6 (AMR18.747 yeşil ve erguvan lekeli); T.16:2 (AMR18.478 tek renk sırlı) T.16:2 (AMR18.746 çok renkli sgraffito?)

## Ek.2/ Tablo içeriğinde buluntu alanları

T.1:1,3 (AMR17.167, AMR17.182) **3 No.lu Açma +976.94-976.43m.**

T.1:2 (AMR18.701) **4 No.lu Açma doğu**

T.1:4 (AMR18.718) **9 No.lu Açma +978.51m. batı kod**

T.1:5 (AMR18.245) **7 No.lu Açma +976.2m.**

T.1:6,7 (AMR18.743, AMR18.733) **11 No.lu Açma +976.63m.**

T.2:1-4 (AMR18.711, AMR18.710, AMR18.606, AMR18.592) **5 No.lu Açma +977.81- 777.28m.**

T.2:3 (AMR17.115) **4 no.lu sondaj +978.45-976.73m.**

T.2:5 (AMR18.712) **7 No.lu Açma +976.28m.**

T.2:6 (AMR18.476) **Alanı tanımsız**

T.3:1 (AMR18.199) **7 No.lu Açma +976.88m.**

T. 3:2 (AMR17) **4 No.lu Sondaj +978.45-976.73m.**

T.4:1,4,5 (AMR18.467, AMR 18.418, AMR 18.433) **12 No.lu Açma +977.70m.**

T.4: 6, 8 (AMR18.342, AMR 18.197) **11 No.lu Açma +976. 63m.**

T.4:7 (AMR17.116) **4 No.lu Açma +978.45-976.73m.**

T.4:2 (AMR 17.74) **3 No.lu Açma +976. 68-976.49m.**

T.5:1-3 (AMR18.702, AMR. 18.703, AMR 18.704) **1 No.lu Açma +975.31m.**

T.6:2 (AMR17.366) **5 No.lu Açma +978.65-778.25m.**

T.6:3 (AMR17.218) **4 No.lu Açma +975.45-981.62m.**

T.6:4,7 (AMR17.224, AMR17) **3 No.lu Açma +976. 94-976.43m.**

T.6:5 (AMR17.76) **1 No.lu Açma +974. 08-972.78m.**

T.6:6 (AMR18.410) **10 No.lu Açma +977.76m.**

T.6:6 (AMR18.410) **11 No.lu Açma +976.63m.**

T.7:1 (AMR18.480) **6 No.lu Açma +976.43m.**

T.7: 2 (AMR18-707) **1 No.lu Açma +976.21m.**

T.11:3, 6 (AMR 18.425, AMR 18.507) **10 No.lu Açma +977.76m.**

- T.11:5 (AMR18.521) **5 No.lu Açma +977.81-777.72m.**
- T.11:8 ( AMR18.722) **9 No.lu Açma +978.51m. batı kod**
- T.7:3 (AMR18.740) **11 No.lu Açma +976.63m.**
- T.8:2 (AMR18.708) **5 No.lu Açma +977.45m.**
- T.8:3 (AMR18.730) **11 No.lu Açma +976.63m.**
- T.8:4 (AMR17.201) **2 No.lu Açma +976 70-976.00m.**
- T.8:5 (AMR18.719) **9 batı kod**
- T.9:1 (AMR18.713) **7 No.lu Açma +976.8m.**
- T.9.2 (AMR18.735) **11 No.lu Açma +976.63m.**
- T.10:1,2 (AMR18.737, AMR 18.739) **11 No.lu Açma +976. 63m.**
- T.10:3 (AMR 17.127) **2 No.lu Açma +977. 10-976.44m.**
- T.10:4 (AMR18.248) **7 No.lu Açma +976.28m**
- T.10:5 (AMR18.470) **12 No.lu Açma +977.70m.**
- T.11:1 (AMR18.424) **12 No.lu Açma +977.70m.**
- T.11:2 (AMR18.734) **11 No.lu Açma +976.63m.**
- T.11:4 (AMR17.171) **3 No.lu Açma +976.94-+976.43m.**
- T.12:1,5 (AMR18.738, AMR18.747) **11 No.lu Açma +976.63m.**
- T.12:2,3 (AMR18.720, AMR18.723) **9 No.lu Açma +978.57m. doğu kod**
- T.12:6 (AMR18.747) **Alanı tanımsız**
- T.13:1 (AMR18.202) **10 No.lu Açma +977.76m.**
- T.13:3 (AMR18.579) **6 No.lu Açma +976.43m.**
- T.13:2, 5 (AMR18.576, AMR 18.518) **12 No.lu Açma +977.70m.**
- T.13:4 (AMR18.181) **11 No.lu Açma +976.63m.**
- T.14:1 (AMR18.727) **11 No.lu Açma +976. 63m.**
- T.14:2,3 (AMR18.429, AMR 18.475) **12 No.lu Açma +977.70m.**
- T.15:1 (AMR18.709 ) **5 No.lu Açma +977.45m.**
- T. 15:2,3 (AMR18.184) **Alanı tanımsız**
- T.15:4,5,6 (AMR18.714, AMR 18.715) **9 No.lu Açma +978.57m. doğu kod**
- T.16:1 (AMR18.199) **10 No.lu Açma +977.76m.**
- T.16:2 (AMR18.478) **5 No.lu Açma +977.45m.**
- T.16:3 (AMR18.707) **1 No.lu Açma +976.21m**
- T.16:2,4 (AMR18.478, AMR 18.746) **Alanı tanımsız**
- T.16:5 (AMR18.729) **11 No.lu Açma +976.63m.**



## Tarihsel Yiğma Yapıların Hâlihazır Koruma Durumunun İzlenmesi İçin Öneriler: Matrone Kilisesi ve Çardak Han Örneği

### Proposals for Monitoring Current Conservation Condition of Historical Masonry Buildings: Matrone Church and Çardak Han Cases

Feyza Durmuşlar\* , Emre İpekci\*\* , Mine Hamamcıoğlu Turan\*\*\* , Engin Aktaş\*\*\*\* 

#### Öz

Bu yazının amacı, tarihsel yiğma yapıların tespit ve izlenme süreciyle ilgili uluslararası gelişmelerin ulusal alana aktarılmasıdır. Seçilen yöntem, uluslararası düzeyde yapılan önerilerin ulusal vakalar üzerinde sınanması, elde edilen sonuçların karşılaştırılarak tartışılması şeklindedir. Hâlihazır analitik belgeleme sürecinde yer alan; ön çalışmalara ulaşma, yapıyı yerinde gözlemlenme, ölçülü belgeleme, malzeme karakterizasyonu, haritalama ile görsel analiz aşamaları sürdürülmüştür. Ancak yapısal özellikler ve sorunların da incelenmesi vurgulanmaktadır. İlgili riskler; 2012 tarihli, UNI EN 16096 numaralı, Kültür Varlıklarının Korunması – Mimari Mirasın Durum Tespiti ve Raporlanması başlıklı standartta tanımlanan durum sınıfları dikkate alınarak değerlendirilmekte ve koruma durumuna göre müdahale öncelikleri belirlenmektedir. Ege bölgesinden, farklı hasar tip ve dağılımı içeren, farklı dönemlere ait iki tarihi yiğma yapı seçilmiştir. İzmir, Çeşme, İldırı'daki Matrone Kilisesi ve Denizli'deki Çardak Hanı'nın koruma durumu raporları hazırlanmıştır. Bu örneklemelerin sonucunda, tarihsel yiğma yapıların hâlihazır koruma durumunun izlenmesinde dikkat edilmesi gerekenler belirlenmiştir. Özgün yapı özelliklerinin ve ilgili hasarların doğru kavranmasının kültür varlığı olan tarihsel yiğma yapıların sürdürülmesinde önceliği vardır. Her tarihsel yiğma yapı bütünü için genel bir koruma durumu sınıfı tanımlanması ve risk değerlendirmesi, Avrupa standartlarını ve mimari restorasyon alanındaki güncel gelişimleri dikkate alan ancak ülkemiz örneklerine özgü olarak geliştirilecek bir standart çerçevesinde yapılmalıdır. Böylece kültür varlıklarımızın birbirleriyle kıyaslamalı olarak hasar durumlarının değerlendirilmesi mümkün olacaktır. Müdahaleler, doğru sırada ve kapsamda, gerekli disiplinlerin katılımı ile planlanabilecektir.

#### Anahtar Kelimeler

Durum Raporu, Avrupa Standardı, Tarihi Yiğma Yapılar, Koruma

#### Abstract

The aim of this study is to transfer the international developments related to the process of diagnosis and monitoring of historical masonry structures to the national area. The method chosen is to test the recommendations made at

- \* **Sorumlu Yazar:** Feyza Durmuşlar (Arş. Gör.), Yaşar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İzmir, Türkiye. E-posta: feyza.durmuslar@yasar.edu.tr ORCID: 0000-0003-3528-4835
- \*\* Emre İpekci (Arş. Gör.), İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Mimarlık Fakültesi, Mimari Restorasyon Bölümü, İzmir, Türkiye. E-posta: emreipekci@iyte.edu.tr ORCID: 0000-0003-2433-1341
- \*\*\* Mine Hamamcıoğlu Turan (Prof. Dr.), İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Mimarlık Fakültesi, Mimari Restorasyon Bölümü, İzmir Türkiye. E-posta: mineturan@iyte.edu.tr ORCID: 0000-0002-7418-9577
- \*\*\*\* Engin Aktaş (Doç. Dr.), İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Mühendislik Fakültesi, İnşaat Mühendisliği Bölümü, İzmir, Türkiye. E-posta: enginaktas@iyte.edu.tr. ORCID: 0000-0002-5706-2101

**Atf:** Durmuşlar, Feyza, İpekci, Emre, Hamamcıoğlu-Turan, Mine ve Aktas, Engin. "Tarihsel Yiğma Yapıların Hâlihazır Koruma Durumunun İzlenmesi İçin Öneriler: Matrone Kilisesi ve Çardak Han Örneği." *Art-Sanat*, 14(2020): 111–133. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0005>

the international level on national cases and to discuss the results obtained by comparing them. A review of preliminary studies, on-site observations, measured surveys, material characterizations, mapping and visual analysis have been carried out. An examination of structural characteristics and observed failures have also been detailed. Related risks have been evaluated with criteria developed by taking into consideration condition classes defined in the UNI EN 16096, titled Conservation of Cultural Property – Condition Survey and Report of Built Cultural Heritage. According to the defined risks and classes, priorities of interventions were determined. Two historical masonry buildings which possess characteristics of different periods and present different damage types were selected: Matrone Church in Ildırı, Çeşme, İzmir and Çardak Han in Çardak, Denizli. The condition reports of the selected buildings have been prepared. The critical points in the condition reporting of historical masonry buildings were determined: accurate comprehension of the authentic structural characteristics and related failures have priority in maintaining historical masonry structures. Identification of condition class and risk assessment of each historic masonry building should be made in accordance with a standard specific to the cases of our country, but in line with the European standards and current developments in the field of architectural restoration. Thus, it will be possible to evaluate the conservation state of our masonry assets in comparison with each other. The content and priority of interventions can be well planned with the participation of the necessary disciplines.

**Keywords**

Condition Report, European Standard, Historical Masonry Structures, Conservation

***Extended Summary***

In order to document and conserve immovable cultural assets in Turkey, inventory sheets have been used. These inventory sheets include written and visual information for definition of cultural assets. However, there is a lack of information in terms of risks and intervention decisions. It might not be enough using only listed cultural assets by inventories but also, they should be monitored according to their conditions. In addition, each phase of intervention should be defined and planned. A condition survey is a management tool for developing plans and consideration for further measures. In order to provide unity in efforts to monitor the conservation condition, a European Standardization Committee produced a standard, UNI EN 16096 titled “Conservation of cultural property-Condition survey and report of built cultural heritage”. It provides guidelines for a condition survey of built cultural heritage by stating assessment, documentation, recording and reporting methods. This European Standard, identifies maintenance measures and defines procurement needs for a group of buildings or a region. According to this standard, the statuses of the buildings can mostly be evaluated by visual observation, and simple measurements can be made if necessary. Relevant data and documents should also be collected and added to the status report. First, general information about built cultural heritage should be recorded - such as a description in the form of a short text of the condition, the symptoms, the type and extent of any damage and condition of the components. Defined symptoms of the structure are analyzed and divided into classes according to the physical state of a built cultural heritage. Condition class 0 refers to no symptoms whereas condition class 3 exhibit major symptoms. There are other classes - minor and moderately strong symptoms. Minor symptoms are few broken elements or worn paint, whereas moderately strong symptoms are localized damage caused by minor wet rot infestation

and partial replacement. Major symptoms are leaking roof with damage and major damages. According to condition classes, risk assessments are carried out and their urgency is defined. Risk assessments include probable causes for recorded conditions, external actions affecting components, expected variations in external actions and probable consequences due to recorded conditions, probability that may cause further deterioration, requirements for further investigations and its effect on hidden damage, effect on historical significance and urgency of measures. Urgency class 0 refers to long term interventions, again urgency class 3 require urgent and immediate actions. Depending on the risk assessment, recommended measures for all components are defined in four different classes ranging from recommendation class 0 (no measures) to recommendation class 3 (major intervention based on diagnosis). Maintenance, preventive measures and simple repair can be recommended. Maintenance is defined as periodic preventive conservation actions aimed at sustaining the appropriate condition of the heritage. Preventive conservations are measures and actions taken in order to avoid and minimize future damage, deterioration and loss. Repair refers to actions that recover an object's functionality and its appearance. These types of interventions are not only to conserve and maintain the significance of built cultural heritages but also to retain their authenticity and integrity. A condition report defines the process necessary for sustaining built cultural heritages in a stable and maintained condition. In its scope and terminology, it is suitable for historical buildings, especially for masonry. Determination of current conditions of historic masonry structures is a significant step for conservation studies. Even though the usage of this method is common for other stakeholders of this committee, it is still not applied to the process in Turkey. In addition, there is a lack of monitoring and continuous maintenance of cultural assets. After restoration, they are not monitored and maintained. The purpose of this paper is to transmit the international advancements identified with the procedure of documenting, analyzing and monitoring of cultural assets to the national area. This developed strategy furnishes an assessment method of historical components in different conditions and provides planning in a defined schedule. The selected method is to test the proposals made at the global level on national cases and discourse about the outcomes with comparisons. For this reason, the European Standard was used to determine condition reports of two masonry buildings: Matrone Church, Ildırı, İzmir and Çardak Khan, Çardak, Denizli. Matrone Church was built in the 19<sup>th</sup> century. However, it was abandoned in the early 20<sup>th</sup> century with the population exchange. It was demolished in 1948 and therefore, it was in ruins. With the excavations of Erythrai, the monument was listed as a part of a 1st degree archaeological site. Çardak Khan was built in the 13<sup>th</sup> century. It was used until the early 20<sup>th</sup> century with different functions and later abandoned in the 1960s. The building was listed in 1991. Due to vandalism, the walls of the Khan were damaged. The church ruin and abandoned khan were belonging to Turkish periods. Both monuments were compensated due to aban-

donment and anthropogenic reasons. Within this frame, architectural, structural and material properties of the historic buildings were defined. Structural failures and material deterioration were identified and categorized into three condition classes. Risk assessments including their urgency classes were performed and possible measures were proposed. The condition reports regarding the conservation state of historic masonry monuments prepared in the scope of this standard ease communication among different institutions of conservation and assure sustainability.

## Giriş

Türkiye’de taşınmaz kültür varlıklarının tespit işlemleri<sup>1</sup> sırasında yapı ile ilgili yazılı ve görsel bilgileri içeren envanter fişleri hazırlanmaktadır. Bu fişlerde daha çok betimleyici bilgiler yer almakta, risk değerlendirmesi ve müdahale kararlarına dair bilgiler genellikle bulunmamaktadır. Ancak kültür varlığı yapıların tespit edilmesi ve tescillenmesi kadar, koruma durumlarının belirli aralıklarla izlenmesi ve müdahale sürecindeki aşamaların genel hatlarıyla ortaya konulduğu bir planlamanın yapılması önem taşımaktadır<sup>2</sup>. Koruma durumunun izlenmesi çalışmalarında dil birliği sağlamak amacıyla, Avrupa Standardizasyon Komitesi<sup>3</sup> tarafından 2012 yılında bir standart üretilmiştir. Bu standart<sup>4</sup> koruma uzmanının alanda ve arşivde koruma durumu bilgisini hızlı ve sistemli olarak derlemesini kolaylaştırır niteliktedir. Ancak kapsam ve terminolojisi tek yapı ölçeği için, özellikle de yiğma yapılar için uygundur. Örneğin tarihsel ahşap yapıların analitik belgelenmesiyle ilgili çalışmalarda<sup>5</sup> ahşap türü, yapı elemanının formu, bağlantı tipi gibi özelliklere vurgu yapılırken; söz konusu standartta belirtilenler ayrıntılandırılmamıştır. Standart; risk değerlendirmesi ve acil müdahale önerileriyle ilgili olarak uzman görüşünün ortaya konmasına fırsat tanımaktadır. Standart kapsamında tanımlanan süreç ve kavramlar şöyle özetlenebilir: Belgeleme işinin planlanması, yasal durum bilgisine ulaşılması, öncü çalışmalarda yer alan görsel ve yazılı bilginin derlenmesi, mevcut durumun gözlenerek betimlenmesi, gereği hâlinde basit ölçümler yapılması; her bir yapı elemanı için hâlihazır koruma durumunun incelenmesi ve koruma durumu sınıflandırmasının yapılması<sup>6</sup>; hasar ve bozulmaların olası nedenlerinin ortaya konularak belgelenen durumun olası nedenleri, dış faktörleri, olası değişken ve sonuçları içeren bir risk değerlendirmesi yapılması<sup>7</sup> ve acil müdahale gerekliliklerinin saptanması<sup>8</sup>. Diğer yandan; bu çerçevede hazırlanan koruma durumu raporu, çok

- 1 2863 sayılı kanuna bağlı “Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlıklarının ve Sitlerin Tespit ve Tescili Hakkında Yönetmelik” Mart 2012’de Resmî Gazetede yayımlanmıştır.
- 2 Nihal Arıoğlu ve Seden Acun, “A Research about a Method for Restoration of Traditional Lime Mortars and Plasters: A Staging System Approach,” *Building and Environment* 41/ 9 (2006), 1223-1230.
- 3 *Comité Européen de Normalisation* (CEN), 34 Avrupa ülkesinin Ulusal Standardizasyon Kuruluşlarını bir araya getiren uluslararası bir standardizasyon kuruluşudur.
- 4 Bu standardın tam adı “UNI EN 16096 (2012) (English): Conservation of cultural property- Condition survey and report of built cultural heritage” şeklindedir ve Haziran 2012’de onaylanmıştır. Avrupa Birliğine üye ülkeler, İzlanda, Norveç, İsviçre, Makedonya, Türkiye ve Sırbistan Avrupa Standardizasyon Komitesi’ne üyedir. Avrupa Standardizasyon Komitesi’nin misyonu; ticaret, endüstri, servis hizmetleri, kamu hizmetleri, araştırma, tüketim gibi alanlarda ihtiyaç duyulan standartların; kalite, güvenlik, iş birliği, erişilebilirlik, sürdürülebilirlik gibi ölçütleri dikkate alarak; şeffaf ve kâr amacı gütmeyen bir süreçte üretilmesi ve geliştirilmesidir. Komite üyeleri olan devletler üretilen standartlara uymakla yükümlüdürler.
- 5 Mariapaola Riggio vd., “Assesment of Heritage Timber Structures: Review of Standards, Guidelines and Procedures,” *Journal of Cultural Heritage* 31 (2018), 220.
- 6 Sınıflandırma şu şekildedir: Koruma durumu 0 – sorun bulgusu yok, koruma durumu 1 –az sorun bulgusu, koruma durumu 2 – orta derecede sorun bulgusu ve koruma durumu 3 – çok sorun bulgusu.
- 7 Risk grupları: Uzun dönemde ele alınacaklar- aciliyet durumu 0, orta dönemde ele alınacaklar- aciliyet durumu 1, kısa dönemde ele alınacaklar- aciliyet durumu 2 ve öncelikle ele alınacaklar- aciliyet durumu 3 şeklinde önerilmektedir.
- 8 Müdahaleler grupları: İzleme – öneri sınıfı 0, bakım ve önleyici koruma – öneri sınıfı 1, basit onarım ve incelemenin ayrıntılandırılması – öneri sınıfı 2 ve teşhise dayalı kapsamlı müdahale – öneri sınıfı 3 şeklindedir.

küçük yapı elemanlarının (örnek: bir tonozun üzerindeki sıva kalıntısı) dahi tek tek ele alındığı çok uzun bir belgeye dönüşmektedir. Bu parçacı yaklaşım, ayrıntıların yakalanmasına fırsat vermekte ancak yapı bütününe kavranmasını güçleştirmektedir. Koruma uzmanının aşına olduğu analitik çizimleri kapsamı içinde zaruri görmemesi de koruma değer ve sorunlarının anlaşılmasını güçleştiren diğer bir nedendir.

Standardizasyon çalışmalarının yanısıra; tarihsel yığma yapıların koruma durumunun saptanması ve izlenmesi, güncel bir araştırma alanı olmaya devam etmektedir. Tarihsel yığma yapıların analitik belgelenmesi için yeni bir yöntem öneren Antoni Borri ve ekibinin çalışmasında yedi parametrenin analizi önerilmektedir<sup>9</sup>. Her bir parametreye gereksinimlere uygunluk durumuna göre (uygun, kısmen uygun, uygun olmayan) sınıflandırılmakta ve sayısal bir değer kazanmaktadır. Her parametrenin değerlendirilmesiyle toplamda elde edilen değer, taş duvarın kalitesini (yığma yapı kalite indeksi) belirlemekte ve olası üç sonuca (iyi, orta, yetersiz) ulaşılmaktadır. Dolayısı ile özgün tasarımdan kaynaklanan koruma sorunlarının ya da nitelikli tasarım tercihlerinin tespiti de yapılabilmektedir. Sonuçta, tarihi yığma yapının; malzeme, ölçü, şekil, derz detayları gibi yapı özelliklerinin yer aldığı bir katalog hazırlanmıştır. Xavier Romão ve ekibinin çalışmasında ise, kültür varlıklarının ön değerlendirme aşaması için basitleştirilmiş bir risk değerlendirme analizi yapılmıştır<sup>10</sup>. Bu analiz sonucunda; sayısal tahminler sunmak yerine, karşılaşılabilecek tehditlerin betimlendiği beş risk kategorisi belirlenmiştir: 1. ve 2. seviye kabul edilebilir risk grubu, 3. seviye sürekli gözlemlenmesi gereken grup, 4. ve 5. seviyeler acil müdahale gerektiren, kabul edilemez risk grubu. Sonuç olarak, olası üç hasar seviyesi (hafif, orta, ağır) tanımlanmıştır. Orta ve ağır hasar seviyeleri için de onarım analizi yapılmalı ve güçlendirme ihtiyacı sorgulanmalıdır. Bu yaklaşım uzmana hızlı bir ön değerlendirme yapma fırsatı sunmaktadır. Masciotta ve ekibi (2019) önleyici koruma uygulamalarını yönlendirmek üzere, mimari mirasın koruma durumu raporlaması için bir yöntem önermiştir. Yukarıda belirtilen Avrupa standardından yola çıkan çalışma, yapı elemanlarından başlanarak yapı bütünü için nasıl bir koruma durumu değerlendirmesi yapılabileceğine dair ipuçları ortaya koymuştur. Tarihi yapılarda karşılaşılabilecek hasar ve bozulma tipleri tanımlanmış, önem sırasına göre sınıflandırılmıştır. Bu hasarların varlığı ve yoğunluğu dikkate alınarak, dört farklı koruma durumu belirlenmiş, öncelikle her bir yapı elemanının hangi gruba dahil olduğunun değerlendirilmesi önerilmiştir. Yapıdaki belirli bir bölgenin koruma durumunu tanımlamak için ise, o bölgedeki yapı elemanları içinde en kötü koruma durumu puanı alan, bölge puanı olarak tanımlanmıştır. Yapı bütününe koruma durumunun belirlenmesinde ise tüm bölgelerin puanlarının ağırlıklı ortalaması alınmıştır. Farklı fiziksel özellikleri ve hasar

9 Yedi parametre şunlardır: Malzemenin dayanımı, taş/ tuğla ölçüleri, taş/tuğla şekli, farklı katmanların birleşme detayı, yatay derz karakteristiği, dikey derz karakteristiği ve mekanik harç özellikleri. Antoni Borri vd., "A Method for the Analysis and Classification of Historic Masonry," *Bulletin of Earthquake Engineering*, 13 (2015), 2647.

10 Xavier Romão vd., "A Framework for the Simplified Risk Analysis of Cultural Heritage Assets," *Journal of Cultural Heritage* 20 (2016), 696.

durumları bulunan vakaların, benzer terimler ve ölçütler kullanılarak koruma durumları ortaya konmuş; sonuçlar karşılaştırılmıştır<sup>11</sup>.

Bu yazının amacı, tarihsel yığma yapıların tespit ve izlenmesi süreciyle ilgili uluslararası gelişmelerin ulusal alana aktarılmasıdır. Seçilen yöntem, uluslararası düzeyde yapılan ve yukarıda özetlenen önerilerin ulusal vakalar üzerinde sınanması, elde edilen sonuçların karşılaştırılarak tartışılması şeklindedir. Ege bölgesinden, farklı hasar tip ve dağılımı içeren farklı dönemlere ait iki tarihi yığma yapı seçilmiş ve uluslararası çalışmalarda ortaya konan yaklaşımlar sınanmıştır. İzmir, Çeşme, Ildırı'daki Matrone Kilisesi<sup>12</sup> ve Denizli'deki Çardak Hanı'nın koruma durumu raporları hazırlanmıştır. Hâlihazır analitik belgeleme sürecinde yer alan; ön çalışmalara ulaşma, yapıyı yerinde gözlemlenme, ölçülü belgeleme, malzeme karakterizasyonu, haritalama ile görsel analiz aşamaları sürdürülmüştür. Ancak yapısal nitelik ve sorunların incelenmesi de vurgulanmaktadır. Koruma durumu sınıflandırması yapılırken, her bir yapı elemanının strüktürel hasar ve malzeme bozulmaları dikkate alınmış ancak bu elemanların birbirleriyle ilişkileri de gözetilerek, sorunların önem ve dağılımına göre birbirinden farklılaşan hasar ve bozulma bölgeleri belirlenmiştir (T. 1).

**Tablo 1**

Yapının Elemanlarının ve Bölümlerinin Koruma Durumlarının Değerlendirilmesi (Mine Hamamcıoğlu Turan, 2020)

Koruma Durumu Sınıfı	Bulgular	Müdahale Önceliği ve Müdahalenin Kapsamı
DS 3	Kısmi yıkılma, düşeyden sapma, yapısal çatlak gibi ileri derecede strüktürel hasar ve malzeme kaybının yaygın görülmesi.	Riskli; geçici koruyucu çatı oluşturma, iskele ile destekleme gibi geçici acil müdahaleler; kapsamlı müdahalenin planlanması.
DS 2	Yapı bütünlüğü tehdit altında değil, sınırlı kısımlarda strüktürel hasar; kılcal çatlak, ufalanma, renk değişimi gibi malzeme bozulmaları yaygın.	Kısa sürede müdahale; belirli bölgelerde koruyucu çatı, drenaj gibi önleyici koruma yapılması; kapsamlı müdahalenin planlanması.
DS 1	Strüktürel hasar yok, yer yer malzeme bozulmaları	Uzun sürede müdahale; düzenli izleme.

Yapı bütünü için koruma durumu sınıfı hesaplaması yapılırken; her bir bölgenin kapladığı alan ile bölgenin numarası çarpılmış; çarpımların toplamı alanlar toplamına bölünmüştür: Yapı Bütünü Koruma Durumu Puanı =  $(3 \times 3 \cdot \text{bölgedeki yapı elemanlarının alanı} + 2 \times 2 \cdot \text{bölgedeki yapı elemanlarının alanı} + 1 \times 1 \cdot \text{bölgedeki yapı elemanlarının alanı}) / \text{yapı elemanlarının toplam alanı}$ .

Elde edilen yapı bütünü koruma durumu puanı; 2,5 ile 3 arasındaki yapılar, 3. derece; 2,5'ten küçük 2'den büyük puan alan yapılar 2. derece, 2 ve altında puan alanlar 1. derece koruma durumu sınıfı olarak değerlendirilmiştir (T. 2).

11 Maria Giovanna Masciotta vd., "A Digital-based Integrated Methodology for the Preventive Conservation of Cultural Heritage: The Experience of HeritageCare Project," *International Journal of Architectural Heritage* 13 (2019), 10.

12 Mine Hamamcıoğlu Turan ve İpek Akbaylar, "Documentation of Historic Structures for the Assessment of Heritage Characteristics," *Journal of Architectural and Planning Research* 28/2 (2011), 132.

**Tablo 2**

Yapı Bütünü Koruma Durumu Değerlendirmesi (Mine Hamamcıoğlu Turan, 2020)

Koruma Durumu Puanı	Koruma Durumu Sınıfı	Yapının Müdahale Önceliği ve Müdahalenin Kapsamı
2,5 – 3 puan	3	Acilen ek inceleme ve teşhislerin tamamlanması, kapsamlı müdahalelerin planlanması ve gerçekleştirilmesi
<2,5, >2 puan	2	Belirli bölgelere acil müdahale ya da önleyici koruma yapılması, yapı bütününde ek inceleme ve teşhislerin kısa zamanda tamamlanması; kapsamlı müdahalenin planlanması
≤2 puan	1	Yapının izlenerek, hasar ve bozulmaların yaygınlaşmasının ve ilerlemesinin engellenmesi

### Yapılar ve Çevreleri Hakkında Bilgiler

Bu bölümde farklı yapıım özellikleri ve koruma durumları sergileyen iki vaka hakkında bilgi verilmesi amaçlanmaktadır.

Matrone Kilisesi<sup>13</sup> (G. 1), İzmir'in, Çeşme ilçesine bağlı Ildırı'da<sup>14</sup> bulunmaktadır. Ildırı, İzmir ilinin doğusunda, Çeşme ilçe merkezinin kuzeydoğusunda deniz kıyısında bir köydür. İncelenen yapı köye hâkim bir tepede ve Erythrai arkeolojik sit alanı sınırları içerisinde<sup>15</sup>. Matrone Kilisesi, 19. yüzyıl sonlarında inşa edilmiş ve 1923 mübadelesinden sonra kilisenin cemaati kalmamıştır. Yapı 1948 yılında dinamitlenmiş ve büyük hasar görmüştür. 1981 yılında alınan ilk kararla, Matrone kilisesinin bulunduğu alan, 1. derece arkeolojik sit olarak tescillenmiştir. Günümüzde kilisenin bulunduğu alan, İzmir I. Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun, 6.10.1995 tarih ve 5932 sayılı kararı ile 1.derece arkeolojik sit alanı olarak tescillidir<sup>16</sup>. Kilisenin batısında kazı alanı, kuzey ve güney duvarı bitişiğinde sarnıç kalıntıları, doğusunda ise yaklaşık 8 metre ileride teras duvarı kalıntıları görülmektedir. Günümüzde bütünlüğünü kaybetmiş olan kilisenin üç duvarı kısmen ayakta. Dikdörtgen planlı yapı (17 x 11,4 m) doğu-batı doğrultusunda uzanmaktadır (G. 3).

13 Hamamcıoğlu Turan ve Akbaylar, "Tarihi Yapıların Değişimlerinin Belgelenmesi ve Bulguların Arşivlenmesi için Fotogrametrik bir Yöntem Araştırması, Yayınlanmamış Araştırma Projesi Raporu", TÜBİTAK MAG 104 I,102, İzmir, 2007; Proje ekibi Emre İpekci, Gizem Türkarşlan, Serpil Başlılar Altun, Burçin Görür, Canan Durak, N. Mine Tunca, Şeyma Sarıbekiroğlu, Anna Neratzouli ve E. Alexandros Maistralis; yürütücüler Mine Hamamcıoğlu Turan ve Engin Aktaş, "İzmir, Çeşme, Ildır'daki Matrone Kilisesinin Restorasyonu ve Çevresinin Düzenlenmesi Projesi", Mimari Restorasyon Tasarımı II dersi, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, İzmir, 2015. <http://arch.restoration.iyte.edu.tr/izmir-cesme-ildirdaki-aziz-matrone-kilisesinin-restorasyonu-v-e-cevresinin-duzenlenmesi-projesi/>.

14 Ildırı'nın adı son yıllarda Ildır olarak değiştirilmiştir. İBB, 2016. Ildır Mahallesi, Çeşme, Coğrafi Sistemleri Şube Müdürlüğü, İzmir, erişim 22 Nisan 2020, <https://kentrehberi.izmir.bel.tr/izmirkentrehberi>. Bu çalışmada yaygın olarak bilinen Ildırı adı kullanılmıştır.

15 Azize Matrone ve Ildırı Tarihi Yerleşim Dokusu hakkında daha fazla bilgi için bkz. "Saint Matrona of Chios the Wonderworker," erişim 14 Mayıs 2020, <https://www.johnsanidopoulos.com/2016/10/saint-matrona-of-chios-wonderworker.html>; Güzide Budun, "İldırı Tarihi Dokusunun Araştırılması ve Koruma Amaçlı Değerlendirilmesi" (Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2003); Ela Çil ve F. Nurşen Kul, "İldırı: Yerleşilemeyen Köy," *Mimarlık* 387 (Ocak-Şubat 2015), 381, erişim 18 Haziran 2020, <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=395&RecID=3581>.

16 1964 yılında başlayan kazı çalışmaları, Ankara Üniversitesi tarafından sürdürülmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ekrem Akurgal, *Erythrai: An Ancient Ionian City* (İzmir: Tifset A.Ş., 1972); Ayşegül Akalın Orbay, "Erythrai'da Ana Tanrıça'nın İzleri II," *Ömer Çapar'a Armağan* (İstanbul: Hel Yayıncılık, 2012), 1-12; Numan Tuna, "Erythrai Arkeolojik Sit Alanında Koruma Sorunları: Erythrai Örneği," *Ege Mimarlık* 6/7 (1992), 43.





G. 1. Matrone Kilisesi, özgün giriş yönünden bakış (Emre İpecki, 2015)

**Tablo 3**  
Yapı Bütünü'nün Koruma Durumu, Matrone Kilisesi (Emre İpecki, vd., 2015)

YAPININ ADI: SİNT MATRONE KİLİSESİ, KÖNÜMÜ: İLİDİR, ÇEŞME, İZMİR İLİME TARİHİ: ŞUBAT, 2015						
<b>YAPIL ELEMENLARI</b>						
1. YARIM KÜBE (kaplı duvarında)		6. DUVAR 6.1. Yapı Duvarları		8. BAŞAMAKLAR (kilisenin batısında)		
2. TONÖZ KALINTILARI (güneydoğu köyde)		6.2. Samiç duvar kalıntıları (kilisenin güneyinde)		10. MİMARİ ELEMENLAR		
3. KEMER KALINTILARI		6.3. Teras duvar kalıntıları (kilisenin doğusunda)		10.1. Kise: Teras penceresi, alt penceresi, kapılar, nişler, çörlen, konukluk bölümleri		
4. SÜTLÜNCELER		6.4. Şapel duvar kalıntıları (kilisenin kuzeyinde)		10.2. Du yapıları: Patika, mezarlık, samiç, yapılar		
5. GERÇİ ELEMENLARI		7. DÖŞEME 7.1. Zeminin Otuzan Döşeme		<b>ÖZGÜN YAPMA SİSTEMİNDEKİ DEĞİŞİMLER</b>		
YAPIM TEKNİKİ VE MALZEME KULLANIMI:						
1. YARIM KÜBE: Moloz taş, tuğla ve harç, düzensiz örgü, iç kısımda yüzeylerde 30 mm kalınlığında çift katmanlı kireç sıva ve beyaz boya (dış kısımda yüzeylerde çimento sıva maddesiyle gözetimlidir)		6. DUVAR: 6.1. Yapı duvarları: Kaba yonu taş, tuğla parçaları ve kireç harcı, Ahşap hatklar (1-12x12 cm) ve demir geniş elemanlar (1-3 cm) ile stabilize sağlanmış. Köyde anlık döşeme alt olduğu ölçüde anlık kesme taşılar kullanılmıştır. İçte çift katmanlı kireç sıva ve beyaz boya.		8. BAŞAMAKLAR: Yarıdan kullanılan anlık kesme taşılar (1-30x140x22)		
2. TONÖZ KALINTILARI: Moloz taş, tuğla ve harç, düzensiz örgü, içte 30 mm kalınlığında çift katmanlı kireç sıva ve beyaz boya, dışta horasanlı sıva (herdeyse tamamen yıkılmış durumda, sadece tabler vardır)		6.2. Samiç duvar kalıntıları: Kaba yonu taş, kireç harcı horasan sıva.		9. TEMEL: Yaklaşık 145 cm çaplıdır taş blokten (80x40 cm) gözetimlenmiştir		
3. KEMER KALINTILARI: Moloz taş, tuğla ve harç, düzensiz örgü, kesme taş yüzey, demir çubukları (n=2,5 cm), çift geniş ve 80 cm uzunluğunda demir çubukları arızalı olarak (eğilimli profilleri yalnızca başlangıçta gözetimlenmiştir)		6.3. Teras duvar kalıntıları: Kaba yonu taş, bazalt anlık döşeme alt kesme taş, kireç harcı.		10. MİMARİ ELEMENLAR		
4. SÜTLÜNCELER: Kaba yonu taş, tuğla parçaları ve kireç harcı, çift katmanlı kireç sıva ve beyaz boya.		6.4. Şapel duvar kalıntıları: Kaba yonu taş		10.1. Kise: Taş, tuğla parçaları, kireç harcı		
5. GERÇİ ELEMENLARI: Kemelerde içte çift geniş demir çubukları (n=2,5 cm), dışta demir çubukları (80 cm uzunluğunda) arızalı		7. DÖŞEME 7.1. Kise: Yere otuzan döşeme, tuğla-kireç yapı herdeyse tamamen molozla kapalı.		10.2. Du yapıları: Patika, toprak, Mezarlık, taşperek, anlık döşeme kesme taşlarla çevrili, Samiç: Taş, Şapel: Taş		
Koruma Durumuna Göre Yolların Gözetimlenmesi	2. D.Ş.		3. D.Ş.		4. D.Ş.	
	Bölgeler	Alan	Yapı Elemanı Sayısı	Yararlı Sorun Tanımı	Risk Değerlendirmesi:	Önerilen Önlem
	Kilisenin kuzey ve güney duvarı: Kilisenin doğu duvarı (tabii duvarı tamamen yıkılmıştır)	10,5 m <sup>2</sup> ve 13,5m <sup>2</sup> 6,5 m <sup>2</sup>	5 - 5	Kısmi yıkılma, yalıtımın kaybı, çatlaklar, derz boşalması, malzeme kaybı, dağınıklık, biyolojik oluşumlar Kısmi yıkılma, çatlaklar, derz boşalması, malzeme kaybı, dağınıklık, biyolojik oluşumlar	Acil müdahale	Geçici koruyucu çabı, istenile kurulması Duvar için kumtaşı ile yapı elemanları güvence altına alınmalıdır. Duvarların stabilitesi sağlandıktan sonra, molozlar bertarafmalıdır.
	Döşeme	203,5 m <sup>2</sup>	1	Kısmi yıkılma, malzeme kaybı, biyolojik oluşumlar Kısmi yıkılma, biyolojik oluşumlar		Duvarlarda bakımlı, taş koruma
	Teras duvarı, samiç ve şapel kalıntıları	5 m <sup>2</sup> ve 34 m <sup>2</sup>	3			
Yeni Gözetim	2. D.Ş.		3. D.Ş.		4. D.Ş.	
	Besamaklar	8 m <sup>2</sup>	1	Malzeme kaybı, küçük çatlaklar, ayırma, renk değişimi	Kısa dönemde müdahale	Bakımlı ve saat oranını
	Sütlünceler (doğu duvarındaki haric)	6 m <sup>2</sup>	5	Malzeme kaybı, renk değişimi	Orta dönemde müdahale	Bakımlı ve saat oranını
Mezarlık (kilisenin batısında)		100 m <sup>2</sup>				
Koruma Durumu	Kilimen yıkılmış, kalıcı yapısal hasar ve yaygın malzeme bozulması.				Koruma Durum Puanı	2,51
Önerilen Müdahale	Geçici acil müdahale, en kısa zamanda restorasyon				Koruma Sınıfı	3

**Tablo 4**

Yapı Elemanlarının Koruma Durumu, Kısmi Tablo, Matrone Kilisesi (Emre İpekci, vd., 2015)

Yapı Elemanları	Yapı Elemanı Açıklaması (malzemeler, yapım ve yeri)	Durum		Risk Değerlendirmesi ve Öneriler		
		Durum Açıklaması	DS <sup>17</sup>	Olası sebepler / sonuçlar	Önerilen önlemler	AD <sup>18</sup>
Kemer-6	Moloz taş, tuğla ve harç, düzensiz örgü, kesme taş yüzey, demir çubuklarla (r=2,5 cm) çift gergi ve 80 cm uzunluğunda demir çubukla dıştan ankrajlı. Sadece alt kısım gözlenmiştir	Eğrisel profilin yalnızca başlangıcı anlaşılabilmekte, geri kalan kısmı yoktur.	DS3	Dinamitleme	Geçici koruyucu çatı, iskele kurulması	AD3
Tonoz-1 (Kuzey duvar)	Moloz taş, tuğla ve harç, düzensiz örgü, içte 30 mm kalınlığında çift katmanlı kireç sıva ve beyaz boya, dışta horasan sıva	Neredeyse tamamen yıkılmış durumda, sadece izler vardır.	DS3	Dinamitleme	Geçici koruyucu çatı, iskele kurulması	AD3
Tonoz-2 (Güney duvar)	Moloz taş, tuğla ve harç, düzensiz örgü, içte 30 mm kalınlığında çift katmanlı kireç sıva ve beyaz boya, dışta horasan sıva	Neredeyse tamamen yıkılmış durumda, sadece izler vardır.	DS3	Dinamitleme	Geçici koruyucu çatı, iskele kurulması	AD3
Yarım kubbe	Moloz taş, tuğla ve harç, düzensiz örgü, içte 30 mm kalınlığında çift katmanlı kireç sıva ve beyaz boya, dışta çimento sıva	Büyük çatlaklar	DS3	Dinamitleme, doğu duvarının güneydoğu kısmında taş kaybı	Geçici koruyucu çatı, iskele kurulması	AD3
Döşeme	Yere oturan döşeme, tuğla-kireç şap, neredeyse tamamen molozla kaplı	Bitki büyümesi	DS3	Dinamitleme	Duvarların stabilitesi sağlandıktan sonra molozlar temizlenmelidir	AD1
Basamaklar	Yeniden kullanılmış antik kesme taşlar (~ 30x160x22)	Aşınma	DS2	Kötü hava etkisi ile bozulma, yıpranma	Taş koruma	AD1

17 DS: Durum Sınıfları (0: sorun bulgusu yok, 1: az sorun bulgusu, 2: orta derecede sorun bulgusu, 3: çok sorun bulgusu)

18 AD: Aciliyet Durumları (0: uzun dönemde ele alınacaklar, 1: orta dönemde ele alınacaklar, 2: kısa dönemde ele alınacaklar, 3: öncelikle ele alınacaklar)

**Tablo 5**

Mimari Elemanların ve Dış Mekân Elemanlarının Koruma Durumu, Kısmi Tablo, Matrone Kilisesi (Emre İpekci, vd., 2015)

Yapı Elemanları	Yapı Elemanı Açıklaması (malzemeler, yapım ve yeri)	Durum		Risk Değerlendirmesi ve Öneri		
		Durum Açıklaması	DS <sup>19</sup>	Olası sebepler / sonuçlar	Önerilen önlemler	AD <sup>20</sup>
Tepe penceresi: Güney penceresi 1	Taş söveli oval pencere açıklığı (iç-53x53,5 cm) (dış-76x83 cm)	Cam veya kepenk gözlenmemekte, içeride açıklık geometrisinde kayıp	DS3	Dinamitleme/ eleman kaybı	Duvar için kurulan iskele ile beraber yapı elemanı güvenceye alınmalıdır	AD3
Niş: Doğu duvarı 1	Dikdörtgen niş (iç-59x137 cm)	Açıklık geometrisinde kısmi kayıp	DS2	Yıpranma / eleman kaybı	Duvar için kurulan iskele ile beraber yapı elemanı güvenceye alınmalıdır	AD3
Çörtlen	Taş çörtlen (iç-19x14 cm)	Hasar belirtisi gözlenmemiştir	DS0	-	-	AD0
<b>Dış Yapılar</b>						
Patika	Yapıyı çevreleyen toprak yol, düzenli bir dolaşım şeması yok	Düzgün olmayan taşlar dolaşımı sınırlandırmakta	DS2	Tasarım eksikliği	Düzgün olmayan yüzeylerin düzeltilmesi	AD2
Mezarlık	Kilisenin batı tarafında, Antik dönem kesme taşlarla çevrili; kabaca sınırları belirli	Yaygın malzeme bozulması	DS1	Arkeolojik kazı / Kilise için çevre bilgilerinin kaybı	Sunum stratejisinin geliştirilmesi	AD2

İkinci ele aldığımız yapı olan Çardak Han<sup>21</sup>, Denizli il merkezinin doğusunda, Acıgöl'ün hemen batısında bulunan Çardak İlçe merkezinde, geleneksel merkezin güneyindeki Saraylar Mahallesi'nde, Denizli-Afyon Karayolunun kuzeyinde, Dutluca Yolu üzerinde, 24 ada, 12 parselde yer almaktadır (G. 4). Yapı, 1230 yılına tarihlen-

19 DS: Durum Sınıfları (0: sorun bulgusu yok, 1: az sorun bulgusu, 2: orta derecede sorun bulgusu, 3: çok sorun bulgusu)

20 AD: Aciliyet Durumları (0: uzun dönemde ele alınacaklar, 1: orta dönemde ele alınacaklar, 2: kısa dönemde ele alınacaklar, 3: öncelikle ele alınacaklar)

21 Proje ekibi Feyza Durmuşlar, Ayşe Bayram, Canan Nalça, Damla Gül Begüm, Keke, Ebru Özel, Ece Yönetken, Emre Özdemir, Esra Eken, İdil Ece Şener, Merve Ergin, Özüm Birgin ve Veli Mustafa Yönder; Yürütücü Mine Hamamcıoğlu Turan; Danışman: Engin Aktaş, 'Çardak Han'ın Restorasyonu ve İlgili Kültür Rotasının Korunması Projesi', Mimari Restorasyon Tasarımı II Dersi, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, İzmir, 2017.

dirilmektedir<sup>22</sup>. 2006 yılında temizlik ve kazı çalışmaları yapılmıştır<sup>23</sup>. Han, İzmir II Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 22.05.1991 tarih ve 2024 sayılı kararı ile tescillidir<sup>24</sup>. 2017 yılında yapının restorasyonuna başlanmıştır<sup>25</sup>. Hanın, barınak ve avlu çevresindeki servis mekânları olmak üzere iki kısmı vardır. Barınak (25,7 x 21,9 m) doğu-batı yönünde beş sahından oluşmaktadır. Tonozlu üst örtüsü, sağır dış duvarları ve kemer dizileriyle boşaltılmış iç duvarları ayakta<sup>26</sup>. Tümüyü yıkılmış olan servis mekânlarının kalıntıları avlunun (32,19 x 33,28 m), kuzeyinde ve güneyinde yer almaktadırlar (G. 2, G. 5).



G. 2. Çardak Han, avlu girişinden batıya bakış (FeYZa Durmuşlar, 2017)

- 22 Yapı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Özkan Ertuğrul, “Çardak Han,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 8 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993), 58; Nur Akın, “The Çardak Caravanserai-Denizli” (Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 1974); Mustafa Beyazıt, “Denizli’de Çardak Han ve Ak Han” (Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, 2002); Tuncer Baykara, *Selçuklular ve Beylikler Çağında Denizli* (İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık, 2007), 9; Canan Parla ve Erol Altınşapan, “Atabek Ayaz ve Figürlü Bezemeleriyle Denizli Çardak Han,” *Erdem* 51 (2008), 209; “İpek Yolu-Kültür Yolu,” ÇEKÜL Anadolu Araştırmaları, erişim 10 Mart 2019, [http://www.cekulvakfi.org.tr/files/dosyalar-haber/ipekyolu\\_harita.pdf](http://www.cekulvakfi.org.tr/files/dosyalar-haber/ipekyolu_harita.pdf).
- 23 Kadir Pektaş, “Çardak Han,” *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007), 161-173.
- 24 Denizli’de Çardak Han ve Akhan Araştırma Projesi, Pamukkale Üniversitesi Araştırma Fonu Başkanlığı, Proje No:2001SBE010, 2002; Kasım İnce, “Çardak Han ile İlgili Gözlemler ve Düşünceler,” (Hambat (Han-Abat) Sempozyumu’nda sunulan bildiri, Denizli, 6-9 Ekim 2004).
- 25 “Çardak Han Eski İhtişamına Kavuşturulacak,” *Anadolu Ajansı*, 25.10.2017, erişim 30 Nisan 2020. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/cardak-han-eski-ih-tisamina-kavusturulacak-/947145>.
- 26 Yavuz, hanlardaki taşıyıcı sistemi yeniden yorumlamıştır. Yavuz’a göre kervansaraylarda, beşik tonoz taşıyanlar ayaklar değil duvarlardır. İki tonoz arasında boydan boya uzanan duvarlar, sahnınlarla bağlantı kurabilmek için kemerlerle boşaltılmıştır ve kemer arasında kalan duvar parçaları ayak kadar daralmıştır. Bu ayaklaşan parçaların derinlikleri duvar kadardır. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz. Aysıl Tükel Yavuz, “Kervansaraylar,” *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygartlığı*, c. 2 (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006), 439-449.

**Tablo 6**

Yapı Bütünü'nün Koruma Durumu, Çardak Han (FeYZa Durmuşlar, vd., 2017)

YAPININ ADI: ÇARDAK HAN; KONUMU: ÇARDAK, DENİZLİ İLİDEME TARİHİ: YÜZBAŞI, 2017																																										
<b>YAPı ELEMANLARI</b>																																										
1. ÜST ÖZÜ		2. DUVAR		2.1.3. Sırtak Duvar (servis katını iç kapsayan)		3. ÖZGEME																																				
1.1. Kireç Tonoz (barınak)		2.1.1. Toplayıcı Duvar (barınak dışı)		2.1.1.1. Sırtak Duvar (barınak dışı)		3.1. Yerine Oturma Gözeme																																				
1.2. Fener (barınak)		2.1.2. Sırtak Duvar (ortak kullanım için)		2.1.1.1.1. Sırtak Duvar (barınak dışı)		4. TEMEL: Sırtak temel																																				
1.3. Tümp Kaldırıcı (servis katını)		2.2. Toplayıcı Ortak Duvar (sırtak kullanım için)		2.2.1. Toplayıcı Ortak Duvar (sırtak kullanım için)		5. İMMARİ ELEMANLAR																																				
1.4. Betonarme Döşeme (barınak)						5.1. Barınak: kaba mermerler, sekli yüksek, nisli kireç, bezemeli çakıllar																																				
						5.2. Avlu: ocak, fülükeli, derin çukurluk																																				
						5.3. Döşeme Malzeme Kullanımı: çakıllar																																				
<b>ÖZGEÇ YAPIM SİSTEMİNDEKİ DEĞİŞİMLER</b>																																										
Ehnetmeler: Barınak, merdiven zeminde betonarme döşeme (çakıllı zeminde çap kapama ve moloz dağıtım) Yerleşimler: Barınak, şakıllar, kapıkaldırımlar Kayıp elemanlar: Servis katını, üst örtü, kameralı duvarlar, zemin kaplamaları																																										
<b>YAPIM TEKNİKİ VE MALZEME KULLANIMI</b>																																										
1. ÜST ÖZÜ		2. DUVAR		3. ÖZGEME																																						
1.1. Beşik tonozlar; kireç harçlı; kırık taş örgü ve taşlıtması; fülükeli kaplama (barınak orta kısmı) eni (barınak) tonoz yüzeyinde (kapı bölümlerinde)		2.1. Dış duvarlar ve dış cephe: yüzeylerde kireç harç, iç kısmında kaba yonu taş, aralarında moloz taş ve kireç harç		3.1. Barınak: moloz taş üzerine yapı, taşlıtması; fülükeli (kapı bölümlerinde)																																						
1.2. Kemer: kireç harçlı; kireme taş (enine ve boyuna)		2.2. Barınak ve avlu iç duvarlar: kaba yonu taş ve kireç harç		3.2. Avlu: toprak, taşlıtması; fülükeli (kapı bölümlerinde)																																						
1.3. Tümp Kaldırıcı: kireç harçlı; tuğla örgü		2.3. Barınak dışak duvarlar: yüzeylerde kireç harç, iç kısmında kaba yonu taş, aralarında moloz taş ve kireç harç		4. İMMARİ ELEMANLAR																																						
1.4. Betonarme Döşeme		2.4. Avlu duvarları: yüzeylerde kaba yonu taş, iç kısmında moloz taş ve kireç harç		4.1. Barınak: Taş, çakıl																																						
				4.2. Avlu: Taş, çakıl, fülükeli																																						
<table border="1"> <thead> <tr> <th>Bölge</th> <th>Alan</th> <th>Yapı Elemanı Sayısı</th> <th>Yapısal Sorun Türleri</th> <th>Risk Değerlendirmesi</th> <th>Önerilen Önlemler</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Barınak (Batı duvarının 1,57 m ile kısmı (kuzeyden 2. sahne) Ahşaklı servis mekânları yerleştirildi)</td> <td>1,87 m<sup>2</sup> 111,2 m<sup>2</sup></td> <td>1 20</td> <td>Saklıtılma kayması (1/8) Derz boşalması, Malzeme kaybı, Dağılıma</td> <td>Acil müdahale</td> <td>Destekleyici bir yapı elemanı eklenmesi</td> </tr> <tr> <td>Barınak dış duvarın güneydeki kısmı Barınak kaba cephesi</td> <td>0,56 m<sup>2</sup> 9,76 m<sup>2</sup></td> <td>1/ 1</td> <td>Kısmi yıkılma Derz boşalması, Çatlaklar, Malzeme kaybı, Dağılıma, Bıyıklık oluşumları</td> <td>Kısa dönemde müdahale</td> <td>Kısmi olarak taşların değiştirilmesi Ozgün malzeme ile restorasyona Öncelikli kazama Bastı elemanı İzleme ve Bakım</td> </tr> <tr> <td>Barınak iç duvarlar Barınak kuzey, güney ve diğer cephesi</td> <td>23,42 m<sup>2</sup> 45,38 m<sup>2</sup></td> <td>18 12</td> <td>Dağılıma, Utulmaya, Küçük çatlaklar, Riskli çökmeleri, Bıyıklık oluşumları</td> <td>Orta dönemde müdahale</td> <td>Öncelikli kazama Bastı elemanı İzleme ve Bakım</td> </tr> <tr> <td>Yapı Durumu</td> <td colspan="2">Belirli bölgelerde katı yapısal hasar ve yağın malzeme bozulması</td> <td>Koruma Durumu Puanı</td> <td>1,88</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Önerilen Müdahale</td> <td colspan="2">Belirli bölgelerde geçici acil müdahale, kısa zamanda restorasyon</td> <td>Koruma Sınıfı</td> <td>2</td> <td></td> </tr> </tbody> </table>							Bölge	Alan	Yapı Elemanı Sayısı	Yapısal Sorun Türleri	Risk Değerlendirmesi	Önerilen Önlemler	Barınak (Batı duvarının 1,57 m ile kısmı (kuzeyden 2. sahne) Ahşaklı servis mekânları yerleştirildi)	1,87 m <sup>2</sup> 111,2 m <sup>2</sup>	1 20	Saklıtılma kayması (1/8) Derz boşalması, Malzeme kaybı, Dağılıma	Acil müdahale	Destekleyici bir yapı elemanı eklenmesi	Barınak dış duvarın güneydeki kısmı Barınak kaba cephesi	0,56 m <sup>2</sup> 9,76 m <sup>2</sup>	1/ 1	Kısmi yıkılma Derz boşalması, Çatlaklar, Malzeme kaybı, Dağılıma, Bıyıklık oluşumları	Kısa dönemde müdahale	Kısmi olarak taşların değiştirilmesi Ozgün malzeme ile restorasyona Öncelikli kazama Bastı elemanı İzleme ve Bakım	Barınak iç duvarlar Barınak kuzey, güney ve diğer cephesi	23,42 m <sup>2</sup> 45,38 m <sup>2</sup>	18 12	Dağılıma, Utulmaya, Küçük çatlaklar, Riskli çökmeleri, Bıyıklık oluşumları	Orta dönemde müdahale	Öncelikli kazama Bastı elemanı İzleme ve Bakım	Yapı Durumu	Belirli bölgelerde katı yapısal hasar ve yağın malzeme bozulması		Koruma Durumu Puanı	1,88		Önerilen Müdahale	Belirli bölgelerde geçici acil müdahale, kısa zamanda restorasyon		Koruma Sınıfı	2	
Bölge	Alan	Yapı Elemanı Sayısı	Yapısal Sorun Türleri	Risk Değerlendirmesi	Önerilen Önlemler																																					
Barınak (Batı duvarının 1,57 m ile kısmı (kuzeyden 2. sahne) Ahşaklı servis mekânları yerleştirildi)	1,87 m <sup>2</sup> 111,2 m <sup>2</sup>	1 20	Saklıtılma kayması (1/8) Derz boşalması, Malzeme kaybı, Dağılıma	Acil müdahale	Destekleyici bir yapı elemanı eklenmesi																																					
Barınak dış duvarın güneydeki kısmı Barınak kaba cephesi	0,56 m <sup>2</sup> 9,76 m <sup>2</sup>	1/ 1	Kısmi yıkılma Derz boşalması, Çatlaklar, Malzeme kaybı, Dağılıma, Bıyıklık oluşumları	Kısa dönemde müdahale	Kısmi olarak taşların değiştirilmesi Ozgün malzeme ile restorasyona Öncelikli kazama Bastı elemanı İzleme ve Bakım																																					
Barınak iç duvarlar Barınak kuzey, güney ve diğer cephesi	23,42 m <sup>2</sup> 45,38 m <sup>2</sup>	18 12	Dağılıma, Utulmaya, Küçük çatlaklar, Riskli çökmeleri, Bıyıklık oluşumları	Orta dönemde müdahale	Öncelikli kazama Bastı elemanı İzleme ve Bakım																																					
Yapı Durumu	Belirli bölgelerde katı yapısal hasar ve yağın malzeme bozulması		Koruma Durumu Puanı	1,88																																						
Önerilen Müdahale	Belirli bölgelerde geçici acil müdahale, kısa zamanda restorasyon		Koruma Sınıfı	2																																						

**Tablo 7**

Yapı Elemanlarının Koruma Durumu, Kısmi Tablo, Çardak Han (FeYZa Durmuşlar, vd., 2017)

Yapı Elemanları	Yapı Elemanı Açıklaması (malzemeler, yapım ve yeri)	Durum		Risk Değerlendirmesi ve Öneriler		
		Durum Açıklaması	DS <sup>27</sup>	Olası sebepler / sonuçlar	Önerilen önlemler	AD <sup>28</sup>
Barınak Batı Dış Duvarı	3 Cıdarlı: Dışta ve içte kaba yonu taş, ortada moloz taş, kireç harcı.	Düşeyden sapma (en çok %6: kuzeyden 2. sahninde)	DS3	Depremler	Destekleyici bir yapı elemanı eklenmesi	AD3
Servis mekânlarının duvarları	Dışta kaba yonu taş, içte moloz taş, kireç harcı.	Büyük oranda yıkılmış.	DS3	Depremler, derz boşalması, malzeme kaybı, dağılıma	Sağlamlaştırma ve	AD3

27 DS: Durum Sınıfları (0: sorun bulgusu yok, 1: az sorun bulgusu, 2: orta derecede sorun bulgusu, 3: çok sorun bulgusu)

28 AD: Aciliyet Durumları (0: uzun dönemde ele alınacaklar, 1: orta dönemde ele alınacaklar, 2: kısa dönemde ele alınacaklar, 3: öncelikli ele alınacaklar)

Kuzey doğu köşedeki hamam	Tuğla ayak, pişmiş toprak tüteklilik ve künk.	Kalıntı durumunda.	DS3	Depremler, derz boşalması, malzeme kaybı, dağılıma	Koruyucu üst örtü	AD3
Barınak Doğu Dış Duvarı	3 Cidarlı: Dışta kesme taş, içte kaba yonu taş, ortada moloz taş, kireç harcı.	Köşelerde kesme taşlar eksiltilmiş, orta kısımda çatlaklar	DS2	Vandalizm	Özgünle uyumlu malzeme ile bütünleme	AD2
Barınak çatısı	Moloz taş tonoz üzerine sıkıştırılmış toprak, üzerine beton. Merdiven çıkışında betonarme döşeme parçası	Aşınma	DS2	Kötü hava etkisi ile bozulma, yıpranma	Taş koruma	AD1
Barınak merdiveni	Kesme taş	Aşınma	DS2	Kötü hava etkisi ile bozulma, yıpranma	Taş koruma	AD1
Barınak Kuzey Dış Duvarı	3 Cidarlı: Dışta ve içte kaba yonu taş, ortada moloz taş, kireç harcı.	Çatlaklar	DS1	Renk değişimi, biyolojik oluşumlar, dağılıma, ufalanma	Önleyici koruma, basit onarım.	AD1
Barınak Güney Dış Duvarı	3 Cidarlı: Dışta kesme taş, içte kaba yonu taş, ortada moloz taş, kireç harcı.	Çatlaklar	DS1	Renk değişimi, biyolojik oluşumlar, dağılıma, ufalanma	Önleyici koruma, basit onarım.	AD1
Barınak zemin döşemesi	Altan üste: Sıkıştırılmış toprak, moloz taş, şap, moloz tabakası.	-	-	Kazı çalışmaları sırasında açılmış çukurlar	Duvarların bakım ve onarımı sağlandıktan sonra zemindeki moloz ve şap temizlenmelidir.	AD1

**Tablo 8**

Mimari Elemanların ve Dış Mekân Elemanlarının Koruma Durumu, Kısmi Tablo, Çardak Han (Feyza Durmuşlar, vd., 2017)

Yapı Elemanları	Yapı Elemanı Açıklaması (malzemeler, yapım ve yeri)	Durum		Risk Değerlendirmesi ve Öneri		
		Durum Açıklaması	DS <sup>29</sup>	Olası sebepler / sonuçlar	Önerilen önlemler	AD <sup>30</sup>
Niş: Avlu (doğu duvarı)	Dikdörtgen niş (iç-50x88 cm)	Kısmen yıkılmıştır.	DS2	Yıpranma / eleman kaybı	Malzeme koruma uygulaması yapılmalıdır.	AD3

29 DS: Durum Sınıfları (0: sorun bulgusu yok, 1: az sorun bulgusu, 2: orta derecede sorun bulgusu, 3: çok sorun bulgusu)

30 AD: Aciliyet Durumları (0: uzun dönemde ele alınacaklar, 1: orta dönemde ele alınacaklar, 2: kısa dönemde ele alınacaklar, 3: öncelikle ele alınacaklar)

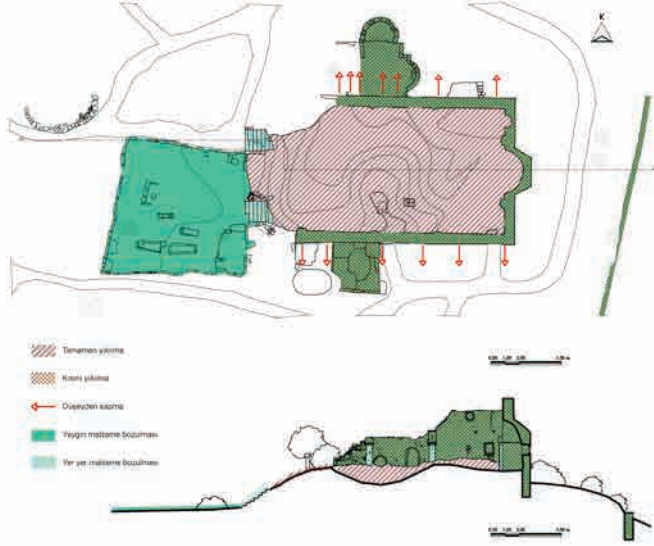
Barınak Portali	Dikdörtgen niş (h: 670, en: 370 cm)	Yaygın malzeme bozulması gözlemlenmiştir.	DS2	Hava koşulları ve suyun nüfuz etmesine bağlı olarak kırılma, parçalanma, siyah tabaka ve patina oluşumu	Malzeme koruma uygulaması yapılmalıdır.	AD2
Bezemeler	Barınak orta tonozunun kemerlere oturduğu 3 yerde yer alan figürler	Bozulma gözlemlenmiştir.	DS2	Hava koşulları ve suyun nüfuz etmesine bağlı olarak kırılma, parçalanma, siyah tabaka ve patina oluşumu	Malzeme koruma uygulaması yapılmalıdır.	AD2
<b>Dış Yapılar</b>						
Avlu	Avluda hem duvar kalıntıları hem de kemer ayaklarının izleri var	Yıkılmış, harabe durumunda	DS3	Tamamen yok olma riskine sahip	Yapı elemanı güvenceye alınmalıdır	AD3
Patika	Yapıyı çevreleyen toprak yol, düzenli bir dolaşım şeması yok	Düzensiz olmayan taşlar dolaşımı sınırlandırmakta	DS2	Tasarım eksikliği	Düzensiz olmayan yüzeylerin düzeltilmesi	AD2

Hem kilisede hem de handa malzeme analizleri sonucunda malzeme türlerinin kendi içlerinde benzer özellikler gösterdiği, değerlerin birbirine çok yakın olduğu görülmüştür. Bu doğrultuda, yapıların farklı bölgelerinin aynı dönemde yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

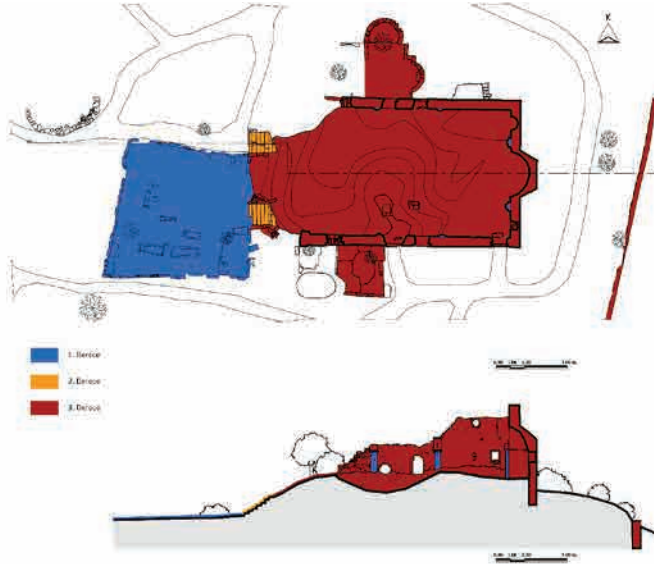
### Durum Sınıfları ve Risk Değerlendirmesi

Üst örtüsü, bir dış duvarı, iç mekândaki sütunları yok olmuş, önündeki mezarlık, bitişiğindeki sarnıç tanımsız hâle gelmiş olan; dolayısıyla bütünlüğü ortadan kalkmış ve iklim koşullarına açık durumdaki kilisenin; tamamına yakını üçüncü durum sınıfindadır (276 m<sup>2</sup> / 370 m<sup>2</sup>, toplam 19 yapı elemanı) (G. 3, G. 4, G. 7). Söz konusu ağır hasarlı alanların büyüklüğü, yapı bütünüün üçüncü durum sınıfında olmasıyla sonuçlanmıştır. Kilise geneli koruma durumu puanı, giriş bölümünde belirtilen formüle göre hesaplanmış; koruma durumu sınıfı da Tablo 2'deki sınıflandırmaya göre belirlenmiştir:

$$\text{Kilisenin koruma durumu puanı} = (3 \times 276) + (2 \times 8) + (1 \times 86) / 370 = 2,51$$



G. 3. Matrone Kilisesi, Strüktürel Hasar ve Malzeme Bozulması (Emre İpekci, vd., 2015)



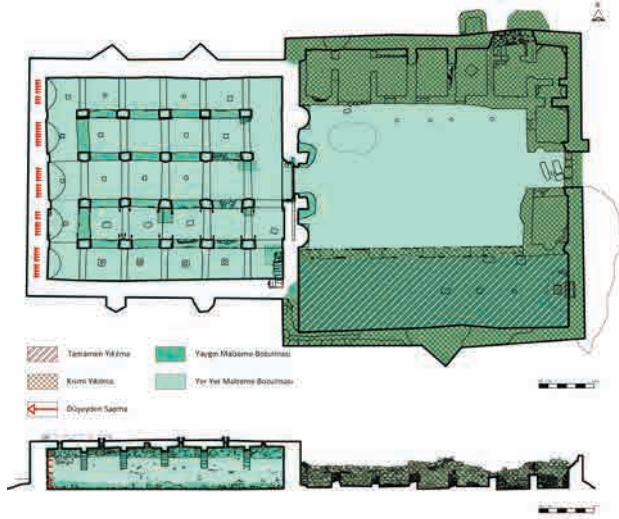
G. 4. Matrone Kilisesi, Durum Sınıfları, Plan ve Kesit (Emre İpekci, vd., 2015)

Diğer yandan kervansaray örneğinin ana bileşeni olan barınak, batı duvarında düşeyden sapma (%6) görülmekle birlikte, yapısal bütünlüğünü korumuş olup önemli bir kısmı birinci durum sınıfındadır (712,2 m<sup>2</sup>, toplam 68 yapı elemanı) (G. 5, G. 6). Ancak avlu çevresindeki servis mekânlarının (693 m<sup>2</sup>) harabe durumunda olmaları ve barınak batı duvarında, kuzeyden ikinci sahına karşılık gelen kısımda %6'ya ulaşan

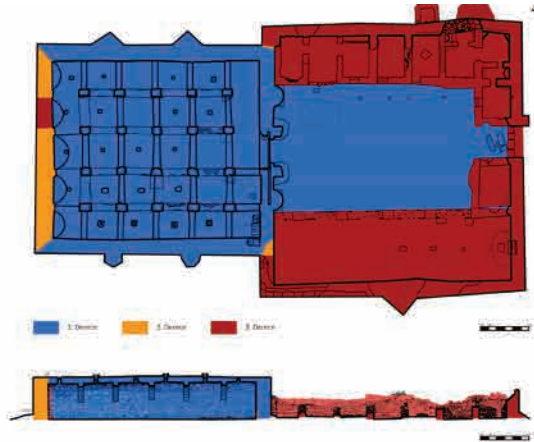


düşeyden sapma olması nedeniyle (G. 5), yapı bütünü koruma durumu, Tablo 2'deki sınıflandırmaya göre ikinci durum sınıfında yer almıştır.

$$\text{Hanın koruma durumu puanı} = (3 \times 693) + (2 \times 416,5) + (1 \times 712,2) / 1821,7 = 1,98$$



G. 5. Çardak Han, Strüktürel Hasar ve Malzeme Bozulması (Feyza Durmuşlar, vd., 2017)



G. 6. Çardak Han, durum sınıfları, plan ve kesit (Feyza Durmuşlar, vd., 2017)



G. 7. Üçüncü Durum Sınıfındaki Bölgeler, solda kilisenin naosu (Emre İpekci, 2015), sağda Çardak Hanın servis mekânları (Feyza Durmuşlar, 2017)

İkinci durum sınıfındaki bölgeler, kilisede ve handa sınırlı miktardadır (sırasıyla 8 m<sup>2</sup> ve 39 m<sup>2</sup>). Kilisenin girişindeki kesme taş basamaklar; yer yer çatlaklar, parça kayıpları, ufalanma ve biyolojik oluşumlar içermekle birlikte bu hasar ve bozulmalar yapı bütünlüğünü tehdit eder nitelikte değildir (G. 8). Çardak Han, barınak kuzey duvarı, dış köşeleri bazı kesme taş blokların yerinden çıkarılmış olması sebebiyle zayıflamıştır (G. 8). Ancak duvar kesitinin kalınlığı sebebiyle, bu hasarlar yapı bütünlüğünü hâlihazırda tehdit eder durumda görülmemiştir. Barınak batı duvarındaki düşeyden sapma ise, kuzeyden ikinci sahına karşılık gelen kısım haricinde, yapısal bütünlüğü tehdit eder miktarda değildir. Dolayısıyla, bu kısımlar Tablo 1'deki sınıflandırmaya göre, ikinci durum sınıfında değerlendirilmiştir.



G. 8. İkinci Durum Sınıfındaki Bölgeler, solda kilisenin merdiveni (Emre İpekci, 2015), sağda Çardak Han barınak kuzey duvarı, güneydoğu köşesi (Feyza Durmuşlar, 2017)

Kilisede Tablo 2'deki sınıflandırmaya göre, birinci durum sınıfında yer alan elemanlar; sütunceler ve kilisenin mezarlığıdır (86 m<sup>2</sup>, toplam 5 yapı elemanı). Başlıklarının ve üzerlerindeki kemer kalıntılarının çatı görevi görmesi sebebiyle, göreceli olarak daha iyi korunmuşlardır (G. 8). Yer yer sıva kaybı ve renk değişimi gözlemlenmiştir. Handa ise barınak kısmındaki tonozlarda, kemerlerde ve batı duvarı haricindeki duvarlarda (712,2 m<sup>2</sup>, toplam 68 yapı elemanı), çatıdan nüfuz eden yağmur suyuna

ve çatıda beton müdahale malzemesinin kullanımına bağlı olarak tuzlanma olmuştur. Barınak duvarlarının zemine yakın bölgelerinde drenaj sorunları ve zemine şap dökülmesi nedenleriyle, yerden yükselen nem, tuzlanma, küçük çatlak oluşumu, uflanma, derz boşalması ve malzeme kayıpları olmuştur. Duvarların orta bölümlerinde ise rutubet etkisine bağlı olarak küçük çatlaklar ve renk değişimleri olmuştur (G. 9).

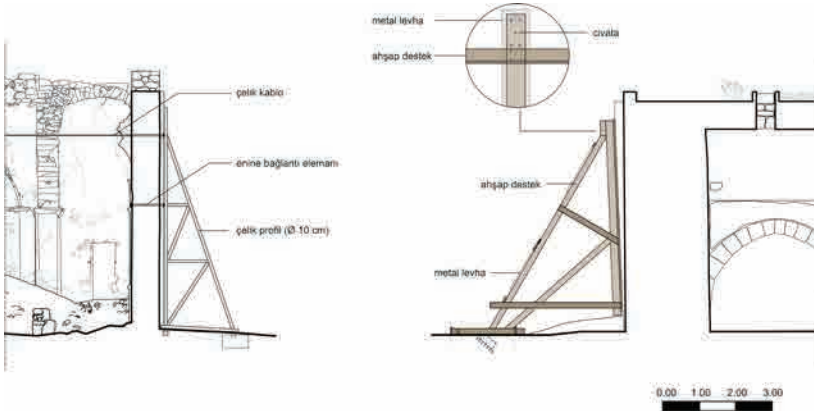


G. 9. Birinci Durum Sınıfındaki Bölgeler, solda kilisenin bir sütuncesi (Emre İpekci, 2015), sağda hanın barınak kısmındaki tonoz, kemer ve duvarlar (FeYZa Durmuşlar, 2017)

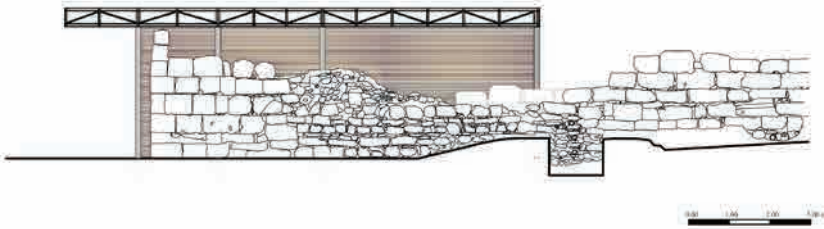
### Müdahale Önerileri

Her iki yapıda üçüncü durum sınıfında bulunan ve acil müdahale gerektiren bölgeler (T. 1), strüktürel destek elemanları yerleştirilerek güçlendirilmelidir (G. 10). Üst örtüsünü yitirmiş olan ve toprak kökenli malzemeden oluşan kısımlara geçici koruyucu çatı uygulanmalıdır (G. 11). Bunu takiben, yapı bütünü 3. durum sınıfında yer alan kilisede; inşaat mühendisliği<sup>31</sup> ve malzeme koruma disiplinleri çerçevesinde gerekli ek inceleme ve teşhisler acilen tamamlanmalı, kapsamlı müdahale planlanmalıdır. Yapı bütünü 2. durum sınıfında yer alan hanın restorasyonu da kısa zamanda yapılmalıdır.

31 Yapıda, inşaat mühendisliği kapsamında yapılan incelemeler için bkz. Esra Şahin, “Structural Analyses and Assessment of Historical Çardak Caravanserai in Denizli” (Yüksek Lisans Tezi, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, 2019), 52.



G. 10. Geçici Strüktürel Destek Elemanları, solda kilise (Emre İpekci, vd, 2015), sağda han, boyuna kısmi kesit<sup>32</sup> (FeYZa Durmuşlar, vd, 2017)



G. 11. Geçici Koruyucu Çatı, han, kuzeydoğu köşe, yan cephe<sup>33</sup> (FeYZa Durmuşlar, vd, 2017)

## Sonuç

Çalışma kapsamında incelenen Matrone Kilisesi'nde temel koruma sorunu, yapısal bütünlüğün ortadan kalkması ve yapının tümüyle iklim koşullarına açık hâle gelmesidir. Çardak Handa ise kompozisyonu oluşturan iki parçadan biri bütünlüğünü korurken, diğeri yıkılarak iklim koşullarına açık hâle gelmiştir. Bu durumda giriş bölümünde sunulan sınıflandırmaya göre, kilisenin yapı bütünü durum sınıfı üçtür. Acilen geçici müdahalelerin gerçekleştirilmesi ve kapsamlı onarımın planlanması gereklidir. Han bütünüdür durum sınıfı ise ikidir. Belirli bölgelerde acil müdahalelerin yapılması, kısa zamanda da kapsamlı müdahalenin planlanması önemlidir.

Benzer nitelikteki tarihsel yapıların hâlihazır koruma durumunun izlenmesi ilkeleri şu şekilde önerilmektedir:

32 İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Mimari Restorasyon Anabilim Dalı'nda verilen Mimari Restorasyon Tasarımı II dersi, 2016-2017 bahar dönemi öğrencisi Ayşe Bayram tarafından çizilmiştir.

33 İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Mimari Restorasyon Anabilim Dalı'nda verilen Mimari Restorasyon Tasarımı II dersi, 2016-2017 bahar dönemi öğrencisi Emre Özdemir tarafından çizilmiştir.

- Özgün yapım özelliklerinin ve ilgili hasarların doğru kavranması, kültür varlığı olan tarihsel yığma yapıların sürdürülebilmesi için önceliklidir.
- Her tarihsel yığma yapı için, genel bir koruma durumu sınıfı tanımlanması ve risk değerlendirmesi, Avrupa standartlarını ve mimari restorasyon alanındaki güncel gelişimleri dikkate alan ancak ülkemiz örneklerine özgü olarak geliştirilecek ölçütler ve terimler çerçevesinde yapılmalıdır. Böylece kültür varlıklarının birbirleriyle kıyaslamalı olarak hasar durumlarının değerlendirilmesi mümkün olacaktır. Müdahaleler, doğru sırada ve kapsamda, gerekli disiplinlerin katılımı ile planlanabilecektir.
- Hâlihazır koruma durumu izlenirken kademeli bir yaklaşımla müdahale sürecinin öncelikleri ve genel çerçevesi belirlenmelidir: Yapı elemanlarındaki farklı hasar durumları belirlenen ölçütler çerçevesinde tek tek incelenmeli; bu elemanlar arasındaki ilişkiler dikkate alınarak farklı koruma durumu bölgeleri belirlenmeli; yapı bütünü için koruma durumu değerlendirilmelidir.
- Hâlihazır koruma durumu izlenmesi; yapım özellikleri, koruma durumu, risk değerlendirmesi, müdahale öncelikleri gibi kavramları vurgulamanın yanı sıra konvansiyonel analitik belgeleme süreci ile uyumlu olmalı; koruma uzmanının aşına olduğu sunum biçimlerini içermelidir.

Sonuç olarak belirtilen ilkeler çerçevesinde tarihsel yığma yapıların hâlihazır koruma durumunun izlenmesi; koruma alanı içinde yer alan, farklı disiplinlerden meslek insanları arasında dil birliğini arttıracak ve verilerin karşılaştırılmasını kolaylaştıracaktır. Böylece düzenli bakım ve sürdürülebilir koruma mümkün olabilecektir.

---

**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

- Akalın Orbay, Ayşegül. "Erythrai'da Ana Tanrıça'nın İzleri II." *Ömer Çapar'a Armağan*. İstanbul: Hel Yayıncılık, 2012, 1-12.
- Akın, Nur. "The Çardak Caravanserai-Denizli." Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 1974.
- Akurgal, Ekrem. *Erythrai: An Ancient Ionian City*. İzmir: Tifset A.Ş., 1972.
- Arioğlu, Nihal ve Seden Acun. "A Research About a Method for Restoration of Traditional Lime Mortars and Plasters: A Staging System Approach." *Building and Environment* 41 (2006): 1223-1230.
- Baykara, Tuncer, *Selçuklular ve Beylikler Çağında Denizli*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık, 2007.
- Beyazıt, Mustafa. "Denizli'de Çardak Han ve Ak Han." Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, 2002.
- Borri, Antoni, G. Castori, M. Corradi and A. De Maria. "A Method for the Analysis and Classification of Historic Masonry," *Bulletin of Earthquake Engineering* 13 (2015): 2647-2665.
- Budun, Güzide. "İldırı Tarihi Dokusunun Araştırılması ve Koruma Amaçlı Değerlendirilmesi." Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2003.
- Comité Européen de Normalisation, *UNI EN 16096 (English): Conservation of Cultural Property-Condition Survey and Report of Built Cultural Heritage*, Brussels, 2012.
- "Çardak Han Eski İhtisamına Kavuşturulacak." *Anadolu Ajansı*, 25 Ekim 2017. Erişim 30 Nisan 2020. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/cardak-han-eski-ih-tisamina-kavusturulacak-/947145>.
- ÇEKÜL Anadolu Araştırmaları, "İpek Yolu-Kültür Yolu". Erişim 10 Mart 2019. [http://www.cekulvakfi.org.tr/files/dosyalar-haber/ipekyolu\\_harita.pdf](http://www.cekulvakfi.org.tr/files/dosyalar-haber/ipekyolu_harita.pdf).
- Çil, Ela ve F. Nurşen Kul. "İldırı: Yerleşilemeyen Köy," *Mimarlık* 387 (Ocak-Şubat 2015). Erişim 18 Haziran 2020. <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=395&RecID=3581>.
- Hamamcıoğlu Turan, Mine ve İpek Akbaylar. "Documentation of Historic Structures for the Assessment of Heritage Characteristics." *Journal of Architectural and Planning Research* 28/2 (2011): 129-151.
- Hamamcıoğlu-Turan, Mine (Yürütücü) ve İpek Akbaylar (Araştırmacı), "Tarihi Yapıların Değişimlerinin Belgelenmesi ve Bulguların Arşivlenmesi için Fotogrametrik bir Yöntem Araştırması, Yayınlanmamış Araştırma Projesi Raporu", Destekleyen Kurum: TÜBİTAK, Proje Kodu: MAG 104 I 102, İzmir, 2007.
- İnce, Kasım. "Çardak Han ile İlgili Gözlemler ve Düşünceler." (*Han-Abat*) *Sempozyumu* 'nda sunulan bildiri, Denizli, 6-9 Ekim 2004.
- İnce, Kasım. Denizli'de Çardak Han ve Akhan Araştırma Projesi, Pamukkale Üniversitesi Araştırma Fonu Başkanlığı, Proje No: 2001SBE010, 2002.
- John Sanidopoulos. "Saint Matrona of Chios the Wonderworker." Erişim 14 Mayıs 2020. <https://www.johnsanidopoulos.com/2016/10/saint-matrona-of-chios-wonderworker.html>.
- Özkan Ertuğrul. "Çardak Han." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 8. cilt. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993, 58.

- Masciotta, Maria Giovanna, Maria Jose Morais, Luis Ramos, Daniel V. Oliveira, Luis Javier Sanchez-Aparicio and D. Gonzalez-Aguilera. "A Digital-based Integrated Methodology for the Preventive Conservation of Cultural Heritage: The Experience of HeritageCare Project." *International Journal of Architectural Heritage* 13 (2019): 1-20.
- Parla, Canan ve Erol Altınsapan. "Atabek Ayaz ve Figürlü Bezemeleriyle Denizli Çardak Han." *Erdem* 51 (2008): 195-216.
- Pehtaş, Kadir. "Çardak Han." *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, 161-173.
- Riggioo, Mariapaola, Dina D'ayala, Maria Adelaide Parisi ve Chiara Tardini. "Assesment of Heritage Timber Structures: Review of Standards, Guidelines and Procedures." *Journal of Cultural Heritage* 31 (2018): 220-235.
- Romão, Xavier, Paupério Esmeralde ve Nuno Pereira. "A Framework for the Simplified Risk Analysis of Cultural Heritage Assets." *Journal of Cultural Heritage* 20 (2016): 696-708.
- Şahin, Esra. "Structural Analyses and Assessment of Historical Çardak Caravanserai in Denizli." Yüksek Lisans Tezi, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, 2019.
- Tuna, Numan. "Erythrai Arkeolojik Sit Alanında Koruma Sorunları: Erythrai Örneği." *Ege Mimarlık* 6/7 (1992): 41-46.
- Tükel Yavuz, Aysel. "Kervansaraylar." *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygartlığı*. 2. cilt. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006, 439-449.
- Erişim 22 Nisan 2020. <https://kentrehberi.izmir.bel.tr/izmirkentrehberi>.
- Yürütücüler Mine Hamamcıoğlu Turan ve Engin Aktaş; proje ekibi Emre İpekci, Gizem Türkarşlan, Serpil Başlılar Altun, Burçin Görür, Canan Durak, N. Mine Tunca, Şeyma Sarıbekiroğlu, Anna Neratzouli, E. Alexandros Maistralis. Destekleyen Kurum: İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Mimari Restorasyon Anabilim Dalı, 2014-2015 Akademik Yılı Bahar Dönemi, Proje Kodu: RES 502 Mimari Restorasyon Tasarımı II dersi. <http://arch.restoration.iyte.edu.tr/izmir-cesme-ildirda-ki-aziz-matrone-kilisesinin-restorasyonu-ve-cevresinin-duzenlenmesi-projesi/>.
- Yürütücü Mine Hamamcıoğlu Turan; danışman: Engin Aktaş; proje ekibi Feyza Durmuşlar, Ayşe Bayram, Canan Nalça, Damla Gül Begüm. Keke, Ebru Özel, Ece Yönetken, Emre Özdemir, Esra Eken, İdil Ece Şener, Merve Ergin, Özüm Birgin, Veli Mustafa Yönder. Destekleyen Kurum: İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Mimari Restorasyon Anabilim Dalı, 2016-2017 Akademik Yılı Bahar Dönemi, Proje Kodu: RES 502 Mimari Restorasyon Tasarımı II dersi.





## Gaziantep Kent Konutunda Mekân Kurgusu Değişiminin 1960-1980 Dönemi Örneklerinde İzlenmesi

### Monitoring the Changes of Spatial Configuration of Gaziantep Urban Housing Through The Samples of 1960-1980 Period

Onur Erman\* , Esra Kasapbaşı\*\* 

#### Öz

Erken Cumhuriyet dönemiyle başlayan yenileşme ve modernleşme hareketinin etkilerinin 1950’li yıllardan itibaren, Gaziantep kentinde görüldüğü söylenebilir. Bu yıllardan itibaren modern yaşamın konut mekânına da yansıdığı, geleneksel konut yapısının yerini yenilikçi anlayışla tasarlanan konutlara bıraktığı görülür. Bu kapsamda çalışma; konutun toplumsal yaşamın yansımaları olduğu, toplumun değişen dinamiklerinin konut mekânının biçimlenişini etkilediği varsayımına dayanarak konut mekânının değişimi üzerine odaklanmaktadır. Bu çerçevede Gaziantep 1960-1980 dönemi kent konutları onar yıllık dönemler içinde ele alınarak konut mekân kurgusunun değişimi analiz edilmiştir. Böylelikle 1960-1980 yılları arasında Gaziantep kenti özelinde görülen sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik değişimlerin konut kültürüne yansımalarının ve konutun biçimlenişine etkisinin tespit edilmesi hedeflenmiştir. Ayrıca konutun biçimlenişinde geleneksel ve modern yaşama ait unsurların, plan özelliklerine ve mekân kurgusuna etkisi saptanmak istenmiştir. Konut mekân kurgusundaki değişimlerin belirlenmesi amacıyla mekân dizilimi (space syntax) analiz teknikleri kullanılmıştır. Ulaşılan sonuçlar; geleneksel yaşama ait öğelerin konut şemasının biçimlenişini etkilediğini, konut mekân kurgusunun dönemler içinde değiştiğini, değişimde sosyal ve kültürel faktörlerin etkisini işaret etmektedir.

#### Anahtar Kelimeler

Konut, Konut Kültürü, Mekân Kurgusu, Mekân Dizilimi Analizi, Gaziantep

#### Abstract

The effects of the modernization movement, which initiated with the Early Republican Period, began to be monitor in Gaziantep city in the 1950s. In this period, the modern life started to be reflected in the housing space, and the traditional houses were being replaced with the houses which were designed with a modernist approach. In this context, the study focuses on the changes of the housing space, based on the assumptions that housing is the reflection of social life and the changing dynamics of the society affects the formation of the housing space. The changes of spatial configuration of the Gaziantep urban houses constructed between the years 1960 to 1980 were analyzed to determine the effects of socio-cultural and socio-economic changes on the housing culture and the housing formation. It was also aimed to determine how the traditional and modern elements of lifestyle effect the plan features and spatial configuration of the residential space. Space syntax analysis techniques were used to analyze and determine the changes in residential space configuration. The achieved results pointed out that traditional elements effect the formation of the modern housing

\* **Sorumlu Yazar:** Onur Erman (Doç. Dr.), Çukurova Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Adana, Türkiye. E-posta: oerman@cu.edu.tr ORCID: 0000-0002-4732-5975

\*\* Esra Kasapbaşı (Doktora Öğrencisi), Çukurova Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Adana, Türkiye. E-posta: esra\_kasapbasi@hotmail.com ORCID: 0000-0002-7012-336X

**Atf:** Erman, Onur ve Kasapbaşı, Esra. “Gaziantep Kent Konutunda Mekân Kurgusu Değişiminin 1960-1980 Dönemi Örneklerinde İzlenmesi.” *Art-Sanat*, 14(2020): 135–157. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0006>

scheme, the configuration of the housing space has changed over time, and social and cultural factors have an impact on the change.

**Keywords**

Housing, Housing Culture, Spatial Configuration, Space Syntax Analysis, Gaziantep

***Extended Summary***

Culture is a whole and consists of the values that shape human life. As abstract concepts, cultural values are embodied in various forms, like a functional space, a tool, or a behavior pattern when they are involved in human life. In addition to cultural values, the lives of individuals are shaped by the political, economic and social conditions of the society in which they belong. With the change of these conditions, the spaces in which life passes are reshaped. In this process, changing lifestyles inevitably define new forms of behavior and create new spatial needs. As a natural consequence of this situation, new uses and spatial relations are expected to emerge.

The relationship between society and space is a reciprocal and dynamic phenomenon. Lefebvre states that space is a product of society and that social, economic and political elements, which are unique to society, shape the physical environment. According to him, shaping is a mutual process, and the space produced by society becomes a means of reproducing itself. This statement explains how spaces and spatial fictions are formed that are distinctive for the society.

The proclamation of the Republic in our country and the process of restructuring and development in every field after that has brought changes in the lives of the society and individuals. Studies on the spatial formation of the Republican era residence based on social and cultural change began to emerge in the early 2000s. Güney examined the spatial reflections of the new life that came with the Republic through period apartments in Ankara, while Erman et al. questioned the impact of social, cultural and economic changes on the shaping of the housing space via the research completed in 2007. In addition to similar studies, Dursun analyzed the dwellings that were built in different periods and belonged to different cultural groups within the urban fabric of Trabzon. The common results of these studies can be summarized as the space is shaped by the character of the period, each period creates its own space, cultural tendencies and cultural behaviors are embodied within space and spatial relations, and although similarities are observed in the use of space in different cultures, differences occur in spatial relations.

It can be said that the effects of the modernization movement that started with the Early Republican era began to be seen in Gaziantep city in the 1950s. Since these years, it is seen that modern life has started to come into being in the housing space and the traditional housing structure has been replaced by the houses designed with

a modernist approach. Before the Republican era, traditional Antep Houses, which consisted of rooms facing the same courtyard or *sofa*, were the common residential buildings where crowded families resided in the city. Each of the rooms was a separate residence in itself and several generations lived in the same dwelling in a patriarchal family order. The changing socio-cultural and socio-economic structure inevitably affected the existing family life. The increase in the level of education of family members and the fact that women are more involved in business and social life together with men have enabled the outward way of life to become widespread. The individuals, who started to live their lives as required by modernization, turned to the renewal of the place where they lived. As a result of this, modern houses were built in this period in such a way that the elders of the family and each of the married children could live on a separate floor. It is possible to say that this situation is an indicator of the effort to maintain the family integrity in the modern housing life. Therefore, it is thought that the change in social and cultural structure is reflected in Gaziantep's housing culture and the modernist attitude of the period has caused the change of housing schemes. This new architecture has also changed the shape and spatial relations of the residential space.

In this context, the aim of this study is to determine the change of the configuration of the house based on the assumption that the housing is a reflection of the social life and the changing dynamics of the society affect the shaping of the housing space. In order to determine the effect of socio-cultural and socioeconomic changes on housing culture and housing, ten housing schemes that were built between 1960 and 1980 were analyzed. In addition, it was aimed to determine the effect of traditional and modern elements on the plan features and spatial structure in the shaping of the house. Space syntax analysis technique was used to observe the change.

Space syntax analysis method was developed by Bill Hillier and his team at the University College of London (UCL) in the early 1970s. The aim of the method is to reveal the interactions of the spatial relations in a built environment with the social environment. In this study, space syntax analysis was performed by using the Depthmap X package program developed by Alasdair Turner and Eva Friedrich in UCL Space Syntax Laboratory between 2000-2011. Within the scope of the study, Step Depth Analysis and Justified Graph Analysis were performed by using space syntax method. In the frame of the analysis, residential spaces were grouped according to their functional features and user's characteristics. Accordingly, spatial groups were as follows:

- a) Non-residential user spaces
- b) Residential user spaces
- c) Service locations
- d) Halls and connection areas

The results of the study pointed out that traditional elements affect the formation of the housing plan, the configuration of the housing area changes over time and the impact of social and cultural factors on change. Although it was in the same geography, it was clearly seen that the changing of the life style and the differentiation in living culture conditions over time caused the housing scheme to change. This result confirmed once more that housing is a cultural element and it is a reflection of life.

## Giriş

Yaşadığımız çevrenin bileşeni ve bir anlamda fiziksel çevrenin yapıtaşı olan mekân, insanın ve onun yaşamının ürünü olarak biçimlenir. İnsan yaşamını sadece fiziki olarak görülen somut olguların bir bütünü olarak düşünmek sınırlı bir bakış açısı getirecektir. Yaşama dâhil olan ve hatta yaşamı kurallı hâle getiren, soyut kavramlarla insanın ideasında yer alan, ancak yaşantıya aktarıldığında somut olarak gözlenebilen unsurlar, yaşamı ve doğal olarak yaşanan mekânı biçimlendirir. Bu bakımdan kültürün fiziksel çevrenin biçimlenmesindeki etkisini vurgulamak gerekir. Bireylerin yaşamlarını kültürel değerlerin yanı sıra, ait olunan toplumun içinde bulunduğu dönemin siyasi, ekonomik ve sosyal koşulları biçimlendirirken, bu koşulların değişimiyle yaşamın geçtiği mekânlar yeniden şekillenir. Bu süreç içinde değişen yaşam biçimleri kaçınılmaz olarak yeni davranış biçimlerini tanımlar ve yeni mekânsal ihtiyaçları doğurur. Bu durumun doğal sonucu olarak yeni kullanımların ve mekânsal ilişkilerin ortaya çıkması beklenir.

Lefebvre, *Mekânın Üretimi* isimli çalışmasında mekân ve toplum ilişkisini ele alarak, mekânın, toplumun bir ürünü olduğunu, topluma has sosyal, ekonomik ve politik unsurların fiziksel çevreyi biçimlendirdiğini belirtir<sup>1</sup>. Ancak ona göre biçimlendirme, karşılıklı bir süreçtir ve toplumun ürettiği mekân, toplumun kendisini tekrar üretmesinde bir araç olur. Lefebvre bu yaklaşımıyla, toplum-mekân ilişkisine bir bakış açısı getirirken, toplumlara özgü mekânların ve mekânsal kurguların nasıl oluştuğunu açıklamaktadır. Lefebvre'ye göre toplumun mekânsal pratiklerinin (toplumun) kendi mekânını yaratmasıyla, topluma özgü mekânsal pratikleri ve yaşam alışkanlıklarını içeren ve biçimlendiren algılanan mekân oluşur<sup>2</sup>. Mekânsal pratiklerin somutlaştığı algılanan mekân aynı zamanda onu kullananların ve yaşayanların temsil mekânlarıdır. Mekân, temsil mekânı olarak imgeler ve semboller dünyasıyla ilişkilidir. İmgeler ve semboller aracılığıyla kullanıcıyı temsil eder ve onun dış dünyayla ilişkisini kurar.

Vidler de mekân kullanımının insan aktiviteleriyle oluştuğunu, boşluğun insanların karşılıklı ilişkileriyle mekânsal ve işlevsel olarak tanımlandığını belirtir. Mekân kurgusunu şekillendiren ilişkiler; insan ilişkilerinin, dolayısıyla daha büyük ölçekte, insan ilişkilerini belirleyen toplumsal olayların etkisiyle oluşur. Bu bakımdan mekân, sosyal süreçlerin de önemli bir göstergesidir<sup>3</sup>.

Mekân ve toplum ilişkisinin bu denli iç içe geçmiş olması dolayısıyla toplumsal yapıda görülen değişimlerin konut mekânını etkilemesi ve değiştirmesi kaçınılmazdır. Konut bireysel yansımaların ötesinde, toplumsal yaşam alışkanlıkları gibi paylaşılan değerlerin de dâhil olduğu yaşam kültürünün somutlaştığı, fiziksel olarak temsil

1 Henry Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, çev. Işık Ergüden (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014), 56-94.

2 Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, 67.

3 Anthony Vidler, *Warped Space* (Cambridge: The MIT Press, 2000), 68.

edildiği alandır. Bu bakımdan toplumların değişimi ve gelişiminden konut mekânı da etkilenecek biçim ve yapı değiştirir. Bu bağlamda, bireyin yaşamını etkileyen her değişimin, dolayısıyla toplumsal ölçekte etkisi ortaya çıkan değişimlerin, konutun biçimlenişine yansımaları kaçınılmazdır.

Ülkemizde Cumhuriyet'in ilanı ve sonrasında yaşanan her alanda yeniden yapılanma ve gelişme süreci, toplumun ve bireylerin yaşantısında da değişimleri beraberinde getirmiştir. Cumhuriyet dönemi konutunun mekânsal biçimlenişini sosyal ve kültürel değişime dayandırarak inceleyen çalışmalar 2000'lerin ilk yıllarında belirmeye başlamıştır. Cumhuriyet'le gelen yeni yaşamın mekânsal yansımalarını Güney, Ankara'da dönemin apartman yapıları üzerinden incelerken, Erman vd. 2007 yılında tamamlanan araştırmayla sosyal, kültürel ve ekonomik değişimlerin konut mekânının biçimlenişine etkisini sorgulamıştır<sup>4</sup>. Benzer çalışmaların yanında Dursun, 2002 yılında tamamladığı çalışmada, Trabzon kent dokusu içinde farklı dönemlerde inşa edilmiş ve farklı kültür gruplarına ait olan konutları analiz etmiştir<sup>5</sup>. Konu alanında yapılmış olan çalışmalar genel olarak değerlendirildiğinde; değişimin yurt genelinde yayılmakla birlikte her ilde farklı hızlarda ve süreçlerde kendini gösterdiği düşünülmektedir. Bu çalışmaların ulaştığı ortak sonuçlar; mekânın dönemin karakteri ile şekillendiği, her dönemin kendi mekânını yarattığı, kültürel eğilimlerin ve kültür davranışının mekân ve mekânsal ilişkilerle somutlaştığı, farklı kültürlerde mekân kullanımında benzerlikler görülse de mekânsal ilişkilerde farklılıkların oluştuğu şeklinde özetlenebilir.

Cumhuriyet ve getirdiği yeniliklerle başlayan gelişme sürecinin etkilerinin, özellikle 1950'li yıllardan itibaren, Gaziantep kentinde de görüldüğü söylenebilir. Bu süreçte, çağdaş yaşamın gerekliliklerinin konut mekânına da yansıdığı, geleneksel konut yapısının yerini modern anlayışla tasarlanan konutlara bıraktığı görülür. Çalışma, bu çerçevede Gaziantep'te 1960-1980 dönemi kent konutunun mekân kurgusunun analizi üzerine yoğunlaşmaktadır. Araştırmada, 1960-1980 yılları arasında Gaziantep kenti özelinde görülen sosyokültürel ve sosyoekonomik değişimlerin konut kültürüne ve konutun biçimlenişine etkisinin tespit edilmesi hedeflenmiştir. Bu bakımdan belirlenen dönem içinde konut mekân kurgusundaki değişimlerin belirlenmesi amacıyla mekân dizilimi (space syntax) teknikleri kullanılarak somut veriler elde edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca 1960-1980 yılları arasında Gaziantep kent konutunun biçimlenişinde geleneksel ve modern unsurların, plan özelliklerine ve mekân kurgusunda nasıl etki ettiği ve bu unsurların konutu nasıl biçimlendirdiği saptanmak istenmiştir.

4 Yasemin İnce Güney, "Appropriated 'A la Franga': An Examination of Turkish Modernization Through the Lens of Domestic Culture" (Doktora tezi, University of Michigan, 2005); Onur Erman vd., "Adana'da, 1930'lardan Günümüze, Sosyal, Kültürel ve Ekonomik Değişimler Bağlamında Konut Mimarisinin Gelişimi," (Bilimsel araştırma projesi, Çukurova Üniversitesi BAP Birimi, Proje No: MMF2006BAP5, 2007).

5 Pelin Dursun, "Trabzon Kentsel Dokusunda Morfolojik Analiz" (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2002).

## Gaziantep Kentinde Mekânsal Değişime Etki Eden Sosyokültürel ve Sosyoekonomik Faktörler

Nüfus artışı, teknolojik gelişmeler ve beraberinde gelen kentleşme, tüm toplumların yaşam biçiminde değişimlere sebep olan ortak faktörler olarak değerlendirilebilir. Söz konusu faktörlerin, birçok toplumda benzer sorunlara yol açarak konutun yeni şartlar ve ihtiyaçlara göre şekillenmesinde etkili olduğunu söylemek mümkündür. Ancak, temelde insan ihtiyacı ve tercihlerine göre farklılık gösterebilen konut mekânının değişimi incelenirken, insanın içinde yaşadığı toplum ve kültür değerleri ile yöresel öğelerin belirleyici rolü dikkate alınmalıdır. Bunun yanı sıra, bireysel ve toplumsal ölçekte yaşam alışkanlıklarının değişimi, konut kullanıcısının karakter çeşitliliğinin artması gibi çeşitli sosyal ve bireysel belirleyiciler, konut ve konut mekânının farklılaşmasına sebep olmaktadır<sup>6</sup>. Çalışma kapsamında incelenen Gaziantep kenti 1960-1980 dönemi konut mekânı biçimlenmesinde de sanayi, sosyo-ekonomik yapı ve teknolojideki gelişmeler ile nüfus artışının etkili olduğu düşünülmektedir. Bunun yanı sıra, yerel toplumun yaşam biçiminin değişimi ve bunun etkisiyle aile yapısındaki değişimin yanı sıra diğer sosyal ve bireysel belirleyicilerin konut mekânının biçimlenmesinde önemli derecede etkili olduğunu söylemek mümkündür.

Cumhuriyet'in ilanından sonra ülke genelinde kentlerde üretim faaliyetinin artmasıyla zaman içinde kırsalda tarım cazibesini yitirerek, maddi ve sosyal imkân çeşitliliği sunan kentlere göç başlamıştır. Gaziantep kenti de bu süreçte benzer etkiler altında kalarak değişimlere uğramıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında kentte kurulan ilk işletmelerin 1932 yılında Velic İplik ve Dokuma Fabrikası, 1934 yılında Pürsefa ve Arıca Un Fabrikaları, 1935 yılında Metanet Un Fabrikası, 1940 yılında Örnek Un Fabrikası, 1945 yılında Dokumacılar Anonim Şirketi olduğu bilinmektedir. 1960'lara kadar gıda ve dokuma endüstrisinin ağırlıklı olduğu kentte, 1961-1969 döneminde plastik endüstri işletmeleri de üretime katılmıştır<sup>7</sup>. Bu etkiler altında kentli nüfus hızla artmaya başlamış, 1950 sonrası göçle gelen düşük gelirli kesim kentin güneyindeki yamaçlara ve kalenin kuzeyinde bulunan Karşıyaka tarafına olmak üzere, kentin çevresine yerleşmiştir. Yüksek gelirli kesim ise kentin batısında bulunan, bahçeli müstakil konutlar ile ağırlıklı olarak apartman tipi konutlardan oluşan kentsel alanları tercih etmiştir<sup>8</sup>. Cumhuriyet'in ilk yirmi yılında, Gaziantep kentinde orta tabaka hızla kuvvetlenmeye başlamış, az gelirli aileler ekonomik durumlarını düzelterek sanayi ve ticari alanda başarı göstermişlerdir. Aynı dönemde, gençlerin birçoğu İstanbul hatta Avrupa'da tahsil yaparak memlekete dönmüştür. Ayrıca orta tabaka, Gaziantep'in siyasi, kültürel ve ekonomik hayatında söz sahibi olmaya başlamıştır<sup>9</sup>.

6 Şengül Öymen Gür, *Doğu Karadeniz Örneğinde Konut Kültür* (İstanbul: Yem Yayın, 2000), 91-98.

7 İller Bankası, İmar Planlama Dairesi Reisliği, *Gaziantep Kent Bütünü Analitik Etüdüleri* (Ankara: Ofset Fotomekanik Matbaası, 1972), 45.

8 İller Bankası, İmar Planlama Dairesi Reisliği, *Gaziantep Kent Bütünü Analitik Etüdüleri*, 3-5.

9 Hulusi Yetkin, *Gaziantep Tarihi ve Davaları* (Gaziantep: Yeni Matbaa, 1968), 65.

1950'li yıllara gelindiğinde ekonomik anlamda da büyümeye başlayan kentte artan nüfusun kentin sınırlarını zorlamasıyla yeni imar planı hazırlanarak 1955 yılında yürürlüğe girmiştir. Yerleşime açılan yeni kentsel alanlarda modernist tutumdan izler taşıyan yapılar inşa edilmiştir. Öte yandan yeni inşa edilecek yapılar için istenen proje hazırlama zorunluluğuyla, kentteki üst gelir grubuna mensup kişiler, kendi ikametlerine yaptıracakları konutlar için, mimarlık eğitimini tamamlayarak kentte proje üretmeye başlayan mimarlarla çalışmaya başlamışlardır<sup>10</sup>. Modern mimarinin plan ve biçim özellikleri kullanılarak tasarlanan yapılar; form, konstrüksiyon ve cephe özellikleri bakımından kendine özgü tavır sergileyerek, mimari çevrenin şekillenmesinde belirleyici rol oynamıştır.

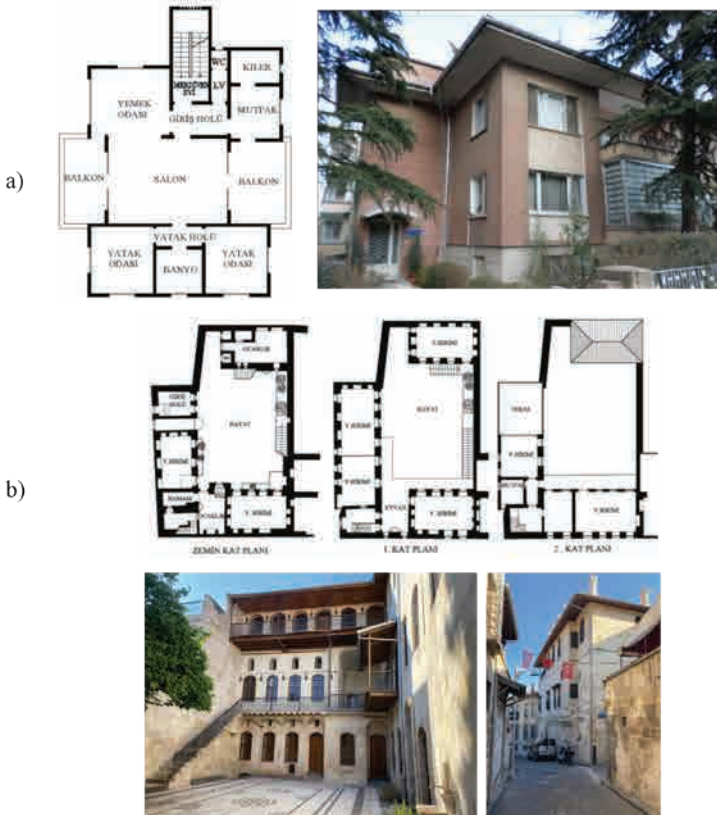
O döneme dek yapıların genellikle, planlama ve inşayı beraber yürüten taş yapı ustaları tarafından inşa edildiğini söylemek mümkündür. Geleneksel Antep Evleri, aynı avluya ya da sofaya bakan odalardan oluşan, kalabalık ailelerin ikamet edeceği şekilde biçimlenmiştir. Odaların her biri kendi içinde ayrı bir konut niteliği taşımakta ve birkaç kuşak aynı konutta yaşamını ataerkil aile düzeni içinde sürdürmektedir. Değişen sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik yapı kaçınılmaz olarak mevcut aile düzenini etkilemiştir. Aile bireylerinin eğitim seviyesinin yükselmesi, kadınların da erkeklerle birlikte iş ve sosyal hayatın içerisinde daha çok yer almaları, dışa dönük yaşam şeklinin yaygınlaşmasını sağlamış, modernleşmenin gerektirdiği şekilde yaşamını sürdüren bireylerin yeni yaşam alışkanlıkları, mekânı bu yönde biçimlendirmeye başlamıştır. Bu süreçte kentin yeni gelişen bölgelerinde bahçeli birkaç katlı müstakil konutlar ya da az katlı apartman tipi konutlar inşa edilmiştir. Daha çok ekonomik gücü yüksek aileler tarafından, aile apartmanı biçiminde inşa edilen bu konutlarda, ailenin büyüklerine ve evli çocukların her birine bir daire tahsis edilmesi şeklinde yerleşimler gerçekleşmiştir. Bu durumun aile bütünlüğünün modern konut düzeninde de devam ettirilmesi çabasının bir göstergesi olduğunu söylemek mümkündür.

Gaziantep kent konutunun ilk örnekleri incelendiğinde, geleneksel yaşam alışkanlıklarının sürdürülmeye çalışıldığı, geleneksel konutta yer alan bazı kullanım alanlarının modern plan şemalarına aktarıldığı söylenebilir. Bu örneklerde konut mekânında daha çok geleneksel mekân karakteristiği gözlemlenirken, batıdaki çözüm ve biçimlere uyum sağlayan cephe özellikleri göze çarpmaktadır. Genellikle bir veya iki katlı bahçeli evlerden oluşan geleneksel Antep Evleri'nde günlük yaşamın nerdeyse büyük bir kısmının geçtiği hayat, apartman konutunda yerini olabildiğince geniş balkonlara bırakmıştır (G. 1). Yerel halkın, özellikle sonbahar aylarında, açık havada yapılmasına gerek duyulan salça, kuruluk, vs. gibi kışa hazırlık faaliyetlerinin kent konutunda gerçekleştirilebilmesine imkân veren mekânlar balkonlar olmuştur. Bu bakımdan çalışma kapsamında incelenen 1960-1980 dönemi Gaziantep kent konutlarındaki balkonların genişliği dikkat çekicidir. Bu durum sıcak iklime sahip Gaziantep kentinde, geleneksel konuttan kalma

10 Şahap Güneyligil, "Piyano Kazandıran Ev", *TMMOB Mimarlar Odası Gaziantep Şubesi Mimarlık Bülteni* 10 (2007): 6-7.



“hayat” yaşantısında olduğu gibi, balkon mekânının, âdeta evin bir odası gibi kullanıldığını destekler niteliktedir. Mevsimsel özellikleri sebebiyle uzun süre sıcak etkisinde olan kentte, geleneksel konut örneklerinin çoğunda doğal mağaralar bulunduğu bilinmektedir. Eşya ve kışlık yiyecek muhafaza alanı olarak kullanılan bu mağaraların karşıladığı depolama ihtiyacının, apartman konut planında kiler olarak adlandırılan mekânlarla sağlandığı görülür<sup>11</sup>. Geleneksel konutta birçok işlev için kullanılan en temel mekân olan odada bulunan “yükçük” dolabı, apartman konutunda hemen hemen her odada yer alan gömme dolaplarla devam ettirilmiştir. Bununla birlikte kentte inşa edilen ilk apartman konut yapılarının bodrum katında, genelde her daire için bir adet garaj yeri ayrılmıştır. Araç parkı için kullanılan bu mekânın aynı zamanda eve sığdıramayan fazla eşya ve yiyecek depolama işlevi gördüğü de söylenebilir.



**G. 1. a)** 1960-1970 dönemi Gaziantep kent konutu örneği (G. 4'ten detay, K1.1 numaralı konut, Esra Kasapbaşı arşivi, 2018)

**b)** Geleneksel Antep Evi (Plan: Feyza Tatlıgil, *Gaziantep Kentinin Geleneksel Konut Dokusunun ve Sosyokültürel Yapısındaki Değişimin İncelenmesi*, 49-52; Fotoğraf: Esra Kasapbaşı arşivi, 2020)

Dolayısıyla yaşam tarzındaki değişimin mimariye yansımaları, konut mekânının biçimlenişini ve mekânsal ilişkiler düzenini kaçınılmaz olarak değiştirmiştir. Ancak bu

<sup>11</sup> Akten Köylüoğlu, *Kadim Şehir Gaziantep* (Gaziantep: Neşa Ofset, 2009), 167.

değişimin, birdenbire ve keskin bir biçimde olmak yerine, geleneksel ve modern unsurların birlikteliğiyle harmanlanarak gerçekleştiği söylenebilir. Geleneksel yaşam alışkanlıklarından kaynaklandığı düşünülen mekânların sürekliliği, konut biçimlenmesinde yeni arayışların söz konusu olduğu günümüz Gaziantep konutlarında da kullanıcı talebi doğrultusunda ve imar uygulamalarının elverdiği ölçüde, çoğunlukla sağlanmaktadır. Bu durumun; kentin güçlü yaşam kültüründen kaynaklandığı düşünülebilir. Yoğun göç etkisindeki kentte az sayıda kalan yerli ve köklü ailelerin geleneksel yaşam kültüründen kalma bazı alışkanlıkları hâlen devam ettirdiği bugün bile gözlenmektedir.

### Gaziantep Kentinde 1960-1980 Dönemi Konut Mekân Kurgusunun Değerlendirilmesi

Çalışmanın yürütüldüğü Gaziantep kentinde, 1938-1955 döneminde uygulanan ve Hermann Jansen tarafından 1935 yılında hazırlanan ilk kentsel plan doğrultusunda, 1950'lerden itibaren yeni imar alanları açılmıştır<sup>12</sup>. Kentte bu süreçte imar ve yapı inşa hareketleri hızlanmış, eski kent dokusunun ana arterleri olan yolların genişletilip düzeltilerek genel olarak batı ve güney istikametinde uzatılmasıyla yeni cadde ve bulvarlar oluşturulmuştur. Yeni oluşan semtlerdeki mahalleler de araç trafiğine elverişli, doğrusal biçime sahip modern cadde ve bulvarlar arasında gelişmiştir<sup>13</sup> (G. 2).



**G. 2. a)** İstasyon Caddesi, 1960'lı yılların başı, Jansen Planında yer alan stadyum henüz inşa edilmemiş (Derya Coşkun, *Gaziantep'te Konutun Gelişimi*, <https://www.arkitera.com/gorus/gaziantep-te-konutun-gelisimi/>); **b)** Atatürk Caddesi, 1970'li yıllar; **c)** ve **d)** Öğretmenevleri Mahallesi'nden görüntüler (Esra Kasapbaşı arşivi, 2020).

12 Feyza Kuyucu ve Yasemen Say Özer, "Hermann Jansen'in Planlama İlkelerini Gaziantep Kent Planı Üzerinden Okumak," *Mimarlık* 409 (2019): 64; M. Serhat Yenice ve Tülay Karadayı Yenice, "Gaziantep Kenti Planlama Deneyimleri Üzerine Bir Süreç Değerlendirmesi," *Gaziantep University Journal of Social Sciences* 17 (2018): 556; Hermann Jansen'in hazırladığı ve 1938 yılında uygulamaya alınan Gaziantep Umumi Şehir Planına ait orijinal görsellere Berlin Teknik Üniversitesi, <https://architekturmuseum.uu.tu-berlin.de/index.php?set=1&p=79&Daten=154295> adresinden ulaşılabilir.

13 İller Bankası, İmar Planlama Dairesi Başkanlığı, *Gaziantep Tatbikat İmar Planı* (1978), 14-17.

Üst ve orta gelir gruplarına hitap eden, modern anlayışla planlanan dönem konutları genel olarak, Atatürk Bulvarı ve devamındaki Ordu Caddesi aksına paralel biçimde, aksın güneyinde Bahçelievler ve Kolejtepe, kuzeyinde ise Kavaklık, Öğretmenevleri ve Alleben mevkiilerinde konumlanmışlardır. Yeni gelişen imarlı parsellerde, ilk örnekleri aile apartmanı şeklinde inşa edilen konutlar, geleneksel Antep evinden hem mekânsal hem de biçimsel olarak farklı niteliktedir. Mekân kurgusu incelemesi yapılan 1960-1980 döneminde Gaziantep'te inşa edilmiş, 10 adet kent konutu söz konusu semtlerde yer almaktadır. Günümüzde kentsel dönüşüm faaliyetlerinin etkisi altında olan bu semtlerde nitelikli pek çok dönem yapısı yıkılmış veya yıkım aşamasındadır. Uygulamaya konu edilen yapıların seçiminde, dönemin mimari karakterini ve yaşam tarzını yansıtır nitelikte olmalarına önem verilmiş, bunun yanı sıra yapıların sağlıklı bir biçimde analizini yapabilmek için, ilgili arşivlerden künye bilgilerine, plan şemalarına ulaşılabilenler tercih edilmiştir. G. 3'de verilen hava fotoğrafında çalışmanın yürütüldüğü bölgeler ve analiz edilen konutların konumları görülmektedir.



G. 3. Çalışmanın yürütüldüğü bölgeler ve analiz edilen konutların konumu (Google haritalar).  
1. Öğretmenevleri, 2. Kavaklık, 3. Alleben, 4. Kolejtepe, 5. Bahçelievler

Araştırma materyalinin belirlenmesi sırasında 1960-1980 yılları arasında inşa edilmiş kent konutlarının değişimini daha açık bir biçimde belirleyebilmek ve geçerli bir karşılaştırma yapabilmek amacıyla konutlar on yıllık periyotlar içinde gruplanmıştır. Yapılan gruplama sonucunda her bir dönem içinde konutların benzer niteliklere sahip olduğu söylenebilir. Ana hatlarıyla bakıldığında; 1960-1970 dönemi konut yapıları genel olarak ayrıntı nizamında, üç katlı, ilk beş yıllık süreçte her katta tek daire şeklinde plan çözümüne sahiptir. 1970-1980 dönemi konut yapıları ise, genel olarak beş kata kadar, ayrıntı üç kat yapı nizamında, her katta iki ya da üç daire şeklinde plan şemalarına sahiptir.

Bu durumda daha çok müstakil aile apartman konutlarının görüldüğü 1960-1970 dönemi ve apartmanlaşmanın başladığı 1970-1980 dönemi olmak üzere, iki tarih aralığında incelenen Gaziantep kent konutlarına ait genel bilgiler aşağıda verildiği gibidir (G. 4):

### 1960-1970 Dönemi Gaziantep Kent Konutu Örnekleri

K1.1. Osman Nuri Tuzcu Apt., 1960



K1.2. Dr. Hürşit Battal Apt., 1963



K1.3. Eser Apt., 1963



K1.4. Mustafa Direkçi Apt., 1963



K1.5. Özgüçlü Apt., 1965



### 1970-1980 Dönemi Gaziantep Kent Konutu Örnekleri

K2.1. Hösüköğlü Apt., 1970



K2.2. Kavaklık Apt., 1970



K2.3. Yakut Apt., 1971



K2.4. Divan Apt., 1976



K2.5. Yalkın Apt., 1978



G. 4. Mekan kurgusu analizi yapılan 1960-1980 dönemi Gaziantep kent konutları (Esra Kasapbaşı arşivi, 2018)

Çalışmanın hedefleri doğrultusunda konut mekân kurgusunu analiz etmek ve mekânsal ilişkileri sayısal verilere dönüştürmek amacıyla *Mekân Dizilimi Analizi (Space Syntax Analysis)* yöntemi kullanılmıştır. Bir “mekân okuma yöntemi” olarak kabul edilen ve 1970’lerin başlarında Bill Hillier ve ekibi tarafından geliştirilen yöntem gerek yapının gerekse yapılı çevrenin mekânsal ilişki karakteristiğini oluşturan fonksiyonel, mekânsal ve biçimsel etkileri tanımlamak üzerine yoğunlaşmıştır<sup>14</sup>.

14 H. Meltem Gündoğdu, “Mekan Dizilimi Analizi Yöntemi ve Araştırma Konuları,” *Art-Sanat* 2 (2014): 255, erişim 7 Temmuz 2019, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/92900>; Mekân kurgusunun tanımlanması, mekânsal ilişkilerin değişimiyle oluşan farklı kurguların yorumlanması için bkz. Bill Hillier, Julieanne Hanson ve Hilliaire Graham, “Ideas are in Things,” *Environment and Planning B: Planning and Design* 14 (1987): 363-385; Mekân dizilimi analizinde temel kavramların anlaşılması ve analize kullanılacak temel teknikler için bkz. Sonit Bafna, “A Brief Introduction to Its Logic and Analytical Techniques,” *Environment and Behavior*

Yapıları, bir bütünü oluşturmak üzere mekânların bir araya gelmesiyle kurgulanmış ilişkiler ağı şeklinde yorumlayan Hillier ve Hanson; yapılı çevrenin sosyal yapının bir yansıması olduğunu, somut olarak görülemeyen toplumsal yaşama ve toplumsal kurallara ait birtakım unsurların fiziksel çevrede somutlaştığını belirtmektedir<sup>15</sup>. Bu bakımdan mekân dizilimi analizi, yapılı çevredeki mekânsal ilişki biçimlerinin sosyal çevreyle olan etkileşimlerini analiz etmek için uygun bir yöntem olarak sunulmaktadır. Bill Hillier ve Jullienne Hanson tarafından geliştirilen mekân dizilimi analizi teknikleri, 1980’li yıllarda *The Social Logic of Space* isimli kitapta aktarılmıştır.

Özetle, günümüzde mimarlık, kentsel tasarım, arkeoloji gibi birçok alanda gerçekleştirilen çalışmalarda mekân dizilim analiz tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Yapılı çevreyi oluşturan mekânsal dokunun; yerleşim veya konut ölçeğinde, matematiksel, grafiksel vb. anlatımlar yoluyla çözümlenerek, somut bir dille ifade edilmesi, mekân dizilimi yönteminin temelini oluşturmaktadır.

Çalışmada mekân dizilimi analizleri, Alasdair Turner ve Eva Friedrich tarafından 2000-2011 yılları arasında geliştirilen *Depthmap X* paket programı kullanılarak yapılmıştır<sup>16</sup>. Mekân dizilimi yöntemi kullanılarak, çalışma kapsamında gerçekleştirilen analizler şu şekildedir:

**a) Adım Derinliği (Step Depth) Analizi:** Mekânların işlevsel gruplanışını çözümlemek ve mekânsal ilişki kurgusunu anlamak amacıyla adım derinliği (step depth) analizleri yapılmıştır. Analizlerin tümünde merdiven holü, kök mekân olarak kabul edilerek mekânların adım derinlik değerleri bulunmuş, ardından her bir konut için ortalama adım derinliği hesaplanmıştır. Bu analiz yardımıyla geçiş diyagramı üzerinde ortalama derinlik değerleri işaretlenerek derinde ya da yüzeyde kalan mekânlar belirlenmeye çalışılmıştır. Mekânın derinde olmasının mahrem ve özel kullanımla, yüzeyde olmasının ise mahremiyet düzeyi düşük ve genel kullanımla ilişkili olduğu kabul edilerek mekânların derinlik değerleri yorumlanmaya çalışılmıştır.

Ortalama derinlik değeri hesabında Hillier ve Hanson’un yöntemine dayanarak ilk önce geçiş modelinde seçilen her adımda yer alan mekân sayısı, adım derinliği ile çarpılır<sup>17</sup>. Ardından elde edilen değerler toplanarak toplam mekân sayısının bir

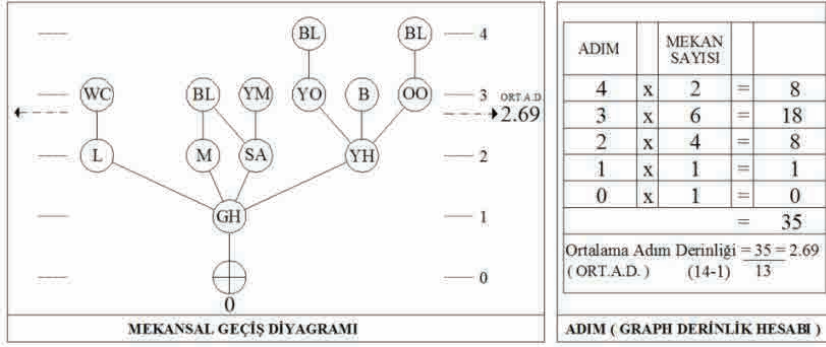
35 (2003): 17-29; Mekân dizilimi analizinin kuramsal temeli için bkz. Bill Hillier, “Space Syntax as a Method and as a Theory,” *21<sup>st</sup> International Seminar on Urban Form - ISUF2014*, Porto, Portugal, 3-6 Temmuz 2014; Mekânda topolojik ve geometrik ilişkilerin mekân dizilimi analiziyle değerlendirilmesi ve yorumlanması için bkz. John Peponis ve Jean Wineman, “Spatial Structure of Environment and Behavior,” *Handbook of Environmental Psychology*, ed. Robert B. Bechtel ve Azra Churchman (New York: John Wiley & Sons, 2002), 271-291; Mekân konfigürasyonunun analizinde konveks mekân analizleri ve değerlendirmeleri için bkz. John Peponis vd., “On the Description of Shape and Spatial Configuration Inside Buildings: Convex Partitions and Their Local Properties,” *Environment and Planning B: Planning and Design* 24 (1997): 761-781.

15 Bill Hillier ve Jullienne Hanson, *The Social Logic of Space* (Cambridge: University Press, 1984), 4-8.

16 depthmapX, erişim 12 Ağustos 2019, <https://www.ucl.ac.uk/bartlett/architecture/research/space-syntax/depthmapx>

17 Hillier ve Hanson, *The Social Logic of Space*, 149-152.

eksiğine bölünür (G. 5). Elde edilen sonuçlar, en derindeki ya da en sığ durumdaki mekânların tespit edilmesini, mekânsal hiyerarşinin anlaşılmasını, dönem içinde ya da dönemler arasında mekânsal derecelenmede benzerlik ve farklılıkların belirlenmesini sağlamıştır.



G. 5. Örnek bir geçiş modeli ve adım derinliği hesaplama tablosu<sup>18</sup>

**b) Geçiş Diyagramı (J-Graph) Analizi:** Mekânsal geçişleri belirlemek, adım derinliklerine göre bir mekânın değerine olan adım uzaklığını anlamak ve görselleştirmek için geçiş diyagramı modelleri hazırlanmıştır. Geçiş diyagramlarında her bir mekân bir düğüm noktasıyla, mekânların birbiriyle ilişkisi ise bağlantı çizgileri ile gösterilmiştir. Çizgilerin uzunluğunun modelde bir anlamı yoktur.

Geçiş modellerinde mekânsal ilişki düzenlerini Hillier; a-tip, b-tip, c-tip, d-tip olmak üzere dörde ayırmaktadır<sup>19</sup> (G. 6).

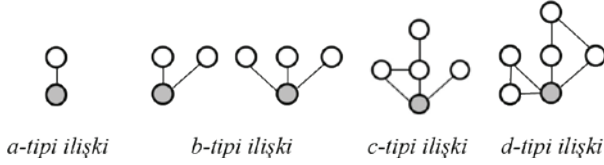
- a-tipi mekânsal ilişkide mekânın sadece bir adet bağlantısı vardır.
- b-tipi mekânsal ilişkide mekânın birden fazla bağlantısı vardır. Bu ilişki düzeninde orijine aynı mekândan geçerek dönülür.
- c-tipi mekânsal ilişkide mekân bir halka üzerinde bulunur. Orijine farklı bir mekândan geçerek geri dönülür.
- d-tipi mekânsal ilişkide mekân halkalar arasında yer alır. Böylece mekân, rota değişimini sağlayarak halkalar arasında geçişe olanak tanır. Orijine farklı mekân gruplarının oluşturduğu halkalardan geçerek geri dönülebilir.

Hanson özellikle d-tipi ilişki düzeninde halkaların kesişim noktasında yer alan mekânların farklı kullanıcı gruplarının bir araya gelmesini sağladığını ve güçlü mekân olarak adlandırdığı bu mekânların kurguda farklı ve önemli bir işleve veya kullanıcıya ait olabileceğini belirtir<sup>20</sup>.

18 Onur Erman ve Esra Kasapbaşı tarafından çalışmanın sonuçlarından üretilmiştir.

19 Bill Hillier, *Space is the Machine* (London: Space Syntax, 2007), 250-251.

20 Julienne Hanson, *Decoding House and Homes* (Cambridge: University Press, 1998), 278-279.



G. 6. Geçiş modelleri mekânsal ilişki düzenleri  
(Bill Hillier, *Space is the Machine*, 250-251, uyarlama).

Mekânsal ilişki düzenine göre farklı geçiş modelleri oluşmakla birlikte ağaç ve çalı formu olmak üzere iki temel geçiş modelinden söz edilebilir. Bu temel modeller halkalı, sıg ve derin olarak çeşitlenebilir<sup>21</sup>. Modelin ağaç ya da çalı formunu a ve b tipi ilişkilerin, sıg ya da derin olmasını ise c ve d tipi ilişkilerin belirlediği söylenebilir. Derin ağaç formu modellerde, mekânsal kontrol yüksek ve mekân hiyerarşisi fazladır. Bu modellerde asimetric yapıyla birlikte derinlik artar. Sıg ağaç formu ise bağlantı şekillerinin çeşitlendiği durumlarda görülür. Bu modellerde mekâna halkaların dâhil olmasıyla beliren alternatif rotalar simetric yapının oluşmasını sağlar ve geçiş modelinde derinliğin azalmasına neden olur<sup>22</sup> (G. 7). Bu bakımdan mekânların, bağlantı sayıları ve şekilleri geçiş modellerini biçimlendirirken aynı zamanda mekânsal ilişkilere bağlı olarak mekânsal kullanımı da tanımlar.



a) derin ağaç formu geçiş modeli      b) sıg ağaç formu geçiş modeli      c) sıg halkalı geçiş modeli

G. 7. Farklı geçiş modeli örnekleri ve kök mekâna göre geçiş modelinin değişimi (Bill Hillier, *Space is the Machine*, 21).

Mekân dizilimi analizi kapsamında konut içi mekânlar işlevsel niteliğine ve kullanıcılarının özelliğine göre gruplanmıştır. Konut içi mekân gruplarına ilişkin geçiş diyagramı analizi sonuçlarına dayanarak kurgudaki değişim gözlenmeye çalışılmıştır. Buna göre mekânsal gruplar şu şekilde sıralanabilir:

**a) Konut dışı kullanıcı mekânları:** Konutun hane halkından olmayan kişiler tarafından konut kullanıcısıyla birlikte kullanılabilen, oturma, dinlenme gibi günlük yaşam aktivitelerini gerçekleştirdiği mekânlar olarak kabul edilmiştir. Planlar üzerindeki isimlendirilme şekilleri konutlara göre farklılık gösteren bu mekânlar, konutun mahremiyet bakımından genel kullanım alanları olarak kabul edilmiş olup oturma odası, misafir odası, yemek odası ve salonu içermektedir.

21 Hillier, *Space is the Machine*, 23.

22 Onur Erman, "Mekansal Komşuluk Kavramı Üzerinden Mimari Mekanın Analizi," *Çukurova Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi* 32 (2017): 168.

**b) Konut içi kullanıcı mekânları:** Konutun asıl kullanıcılarına ait ve özel kullanım alanları olarak kabul edilmiştir. Bu bölüm yatak odalarını kapsamaktadır. Mahremiyet düzeyi konutun diğer bölümlerinden yüksek olan bu mekânların, konutun hane halından olmayan kişiler tarafından kullanımının olmadığı varsayılmaktadır.

**c) Servis mekânları:** Konutta yemek hazırlama ve depolama işlevlerinin gerçekleştirildiği mutfak ve kilerle birlikte, genel olarak konutun girişine yakın konumda bulunan lavabo-wc ve banyo gibi hijyen alanlarını kapsamaktadır.

**d) Holler ve bağlantı mekânları:** İlk üç maddede gruplandırılan mekânlarla işlev birliği doğrultusunda bağladığı mekânların bir uzantısı gibi değerlendirilen holleri (servis holü, yatak holü, vs.) birbiriyle ilişkilendiren, hol, koridor, v.s. mekânlar ile, konutun giriş mekânı olan giriş holünü (antre) kapsamaktadır.

Yukarıda açıklanan analizler yardımıyla dönemlere göre gruplanmış her bir konut için mekân sayısı, geçiş modeli derinliği, adım derinliği ortalama değeri, konutun mekânsal geçiş modeli diyagramı, modelde oluşan halka sayısı ve rota değiştiren mekân sayısı belirlenmeye çalışılmıştır. Rota değiştiren mekânlar geçiş modeli diyagramlarında koyu renkle işaretlenerek belirtilmiştir. Ayrıca elde edilen değerlere göre ortalamanın üzerinde derinliğe sahip mekânların yanı sıra en derin ve en sığ mekânların tespiti yapılmıştır. Dönelere göre ulaşılan bulgular aşağıda verildiği şekilde değerlendirilmeye çalışılmıştır.

#### **1960-1970 dönemi Gaziantep kent konutu örneklerinde:**

Mekân sayısının 14 ile 20 arasında değiştiği, ardışık holler ile mekânların ilişkilendirildiği, mekânlar arası geçişlerde kademelendirmenin fazla olduğu görülmüştür. Mekânsal geçiş modelleri, halkalı sığ ağaç formunda ve geçiş modeli derinliği 4 (T. 1/K1.1, K1.3, K1.4) ve 5 (T. 1/K1.2, K1.5) adım olarak belirlenmiştir. Konutlarda mekânların adım derinliği ortalama değerinin daha çok 3'ün üzerinde (T. 1/K1.2, K1.3, K1.5) olduğu görülmüş, sadece iki örnekte (T. 1/K1.1, K1.4) adım derinliği ortalama değeri 3'ün altında bulunmuştur. Halka sayılarının da benzer şekilde en çok K1.2, K1.3 ve K1.5'de, en az K1.4'de bulunduğu tespit edilmiştir (T. 1). En çok rota değiştiren mekân sayısı K1.2 ve K1.5 şemalarında, en az rota değiştiren mekân sayısı ise K1.1 ve K1.4 şemalarında yer almıştır (T. 1, G. 8). Bu değerlendirmeye göre halka sayısı ve rota değiştiren mekân sayısı düşük olan örneklerde adım derinliğinin de düşük olduğu açıkça belirmektedir.

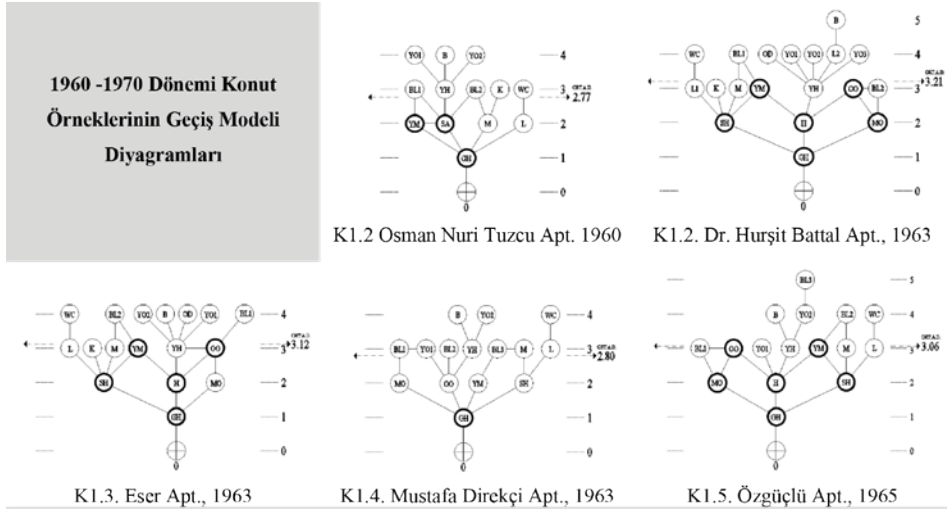


**Tablo 1**1960-1970 Dönemi Gaziantep kent konutu örneklerinin mekân dizilimi analizi verileri<sup>23</sup>

Ev No	Mekân Sayısı	Geçiş Modeli Derin.	Adım Derin. Ort.	Geçiş Modeli	Halka Sayısı	Rota Değiş. Mekân Sayısı	Rota Değiş. Mekânlar	Ortalama Üstü Derinlikteki Mekânlar	En Derin Mekânlar	En Sığ Mekân
K1.1	14	4	2,77	dallanmış halkalı sığ ağaç	3	3	GH/YM /SA	BL1/YH/ BL2/K/ WC/ YO1/B/YO2	YO1/B/YO2	GH
K1.2	20	5	3,21	dallanmış halkalı sığ ağaç	4	6	GH/H/ SH/YM / OO/MO	WC/BL1/OD/ YO1/ YO2/L2/ YO3/B	B	GH
K1.3	18	4	3,12	dallanmış halkalı sığ ağaç	4	5	GH/H/ SH/YM/ OO	WC/BL2/ YO2/B /OD/ YO1/BL1	WC/BL2/ YO2/B/ OD/ YO1/BL1	GH
K1.4	16	4	2,8	dallanmış halkalı sığ ağaç	2	1	GH	BL1/YO1/ BL2/YH/ BL3/M/L/B/ YO2 /WC	B/YO2/WC	GH
K1.5	17	5	3,06	dallanmış halkalı sığ ağaç	4	6	GH/H/SH /YM /OO/ MO	B/YO2/BL2/ WC /BL3	BL3	GH

MO: Misafir Odası, OD: Oda, OO: Oturma Odası, SA: Salon, YM: Yemek Odası, YO: Yatak Odası, K: Kiler, M: Mutfak, WC: Tuvalet, B: Banyo, L: Lavabo, GH: Giriş Holü, SH: Servis Holü, YH: Yatak Holü, BL: Balkon.

Adım derinliği değerlerine göre ortalamanın üzerinde değere sahip olup dizimsel bakımdan daha derinde bulunan mekânların yatak odası, banyo gibi mahremiyet mekânlarını içeren ve daha çok konut içi kullanıcının bulunduğu yatma (gece) bölümü mekânları ile balkonlar olduğu saptanmıştır.

**G. 8.** 1960-1970 Dönemi Gaziantep kent konutu örneklerinin geçiş modeli diyagramları<sup>24</sup>

23 Onur Erman ve Esra Kasapbaşı tarafından çalışmanın sonuçlarından üretilmiştir.

24 Onur Erman ve Esra Kasapbaşı tarafından çalışmanın sonuçlarından üretilmiştir.

Geçiş modellerinin tümünde a-tipi, b-tipi, c-tipi ve d-tipi mekânsal ilişki düzeni bulunmaktadır. Rota değiştiren mekânların (d-tipi ilişkili) en çok; giriş holü (GH), hol (H), servis holü (SH), yemek odası (YM), oturma odası (OO), misafir odası (MO) olduğu görülmüştür. Mekânsal gruplara göre değerlendirildiğinde ise rota değiştiren mekânların holler ve bağlantı mekânları (GH, H, SH) ile konut dışı kullanıcı mekânları (YM, OO, MO) grubunda yer aldığı belirlenmiştir. Özellikle K1.2, K1.3 ve K1.5 gibi çok halkalı şemalarda (G. 8), rota değiştiren mekânların daha çok konut dışı ve konut içi kullanıcı gruplarının bir arada bulunabildiği, aynı zamanda konut içi dolaşımın da kontrol edilebildiği mekânlar olduğu tespit edilmiştir. Bu sonuç; rota değiştiren mekânlarda dolaşımın daha fazla, konut içi mahremiyet düzeyinin daha düşük olduğuna işaret etmektedir.

Geçiş modeli diyagramlarında dikkat çeken bir diğer bulgu da mutfağın şemalarda tekrar ettiği görülen ilişki kurgusudur. Bu dönem konutlarında mutfağın mutlaka kiler ve yemek odası ile ilişkili olduğu, kiler ile ilişkisinin doğrudan veya servis holüyle, yemek odasıyla ilişkisinin ise servis holünün yanı sıra balkonla da (G. 8/K1.1, K1.2, K1.3, K1.4, K1.5) kurulduğu görülmüştür.

#### ***1970-1980 dönemi Gaziantep kent konutu örneklerinde:***

Mekân sayısının 13 ile 15 arasında değiştiği, ardışık hol sayısının azaldığı, mekânların koridor etrafında sıralanarak ilişkilendirildiği, dallanmış sığ ağaç (T. 2/ K2.1, K2.2, K2.3) formunda olan mekânsal geçiş grafiklerinde bir önceki döneme göre daha basit bir ilişki düzeninin oluştuğu görülmüştür. Mekânlar arası ilişkilere ve geçişlere bağlı olarak, kurgularda tek halka oluşmuş (T. 2/K2.1, K2.2, K2.3) ve rota değiştiren mekân sayısı belirgin şekilde azalmıştır. Bu durumun temel fonksiyonlar aynı kalsa bile, mekânlar arasında alternatif geçişleri oluşturan bazı mekânsal ilişkilerin 1970-1980 dönemi konutlarında yer almamasından kaynaklandığı söylenebilir (T. 2, G. 9).

Geçiş modeli derinliğinin 4 olduğu 1970-1980 dönemi konutlarının tümünde, adım derinliği ortalama değeri 3'ün altındadır. Bu dönem konutlarının geçiş modellerinin tamamında a-tipi, b-tipi ve c-tipi mekânsal ilişki düzeni olduğu görülmüş, rota değiştiren mekânları ifade eden d-tipi mekânsal ilişki düzeni sadece K2.4 ve K2.5 şemalarında tespit edilmiştir.

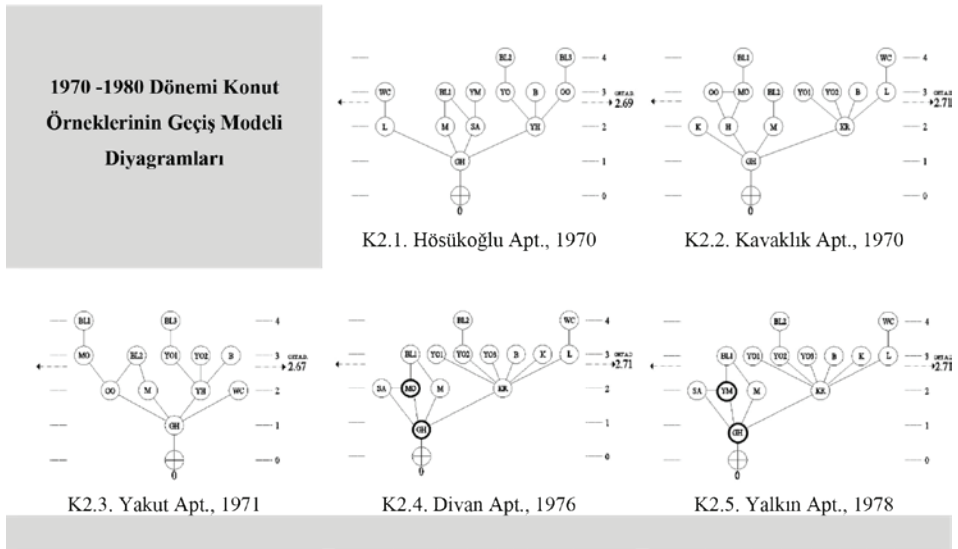
Bu dönemde rota değiştiren mekânlar, holler ve bağlantı mekânları grubundan sadece giriş holü (GH) ve konut dışı kullanıcı mekânları grubundan misafir odası (MO) ve yemek odası (YM) olmuştur. Ortalama derinlik değeri üzerinde değere sahip olup dizimsel olarak daha derinde olan mekânların daima yatak odası, banyo gibi mahremiyet düzeyi yüksek, konut içi kullanıcı mekânları olduğu görülmüştür.

**Tablo 2**1970-1980 Dönemi Gaziantep kent konutu örneklerinin mekân dizilimi analizi verileri<sup>25</sup>

Ev No	Mekân Sayısı	Geçiş Model Derin.	Adım Derin. Ort.	Geçiş Modeli	Halka Sayısı	Rota Değiş. Mekân Sayısı	Rota Değiş. Mekânlar	Ortalama Üstü Derinlikteki Mekânlar	En Derin Mekânlar	En Sığ Mekân
K2.1	14	4	2,69	dallanmış sığ ağaç	1	—	—	WC/BL1/YM/YO/B/OO/BL2/BL3	YO1/B/YO2	GH
K2.2	15	4	2,71	dallanmış sığ ağaç	1	—	—	OO/MO/BL2/YO1/YO2/B/L/BL1/WC	B	GH
K2.3	13	4	2,67	dallanmış sığ ağaç	1	—	—	MO/BL2/YO1/YO2/B/BL1/BL3	WC/BL2/YO2/B/OD/YO1/BL1	GH
K2.4	15	4	2,71	dallanmış halkalı sığ ağaç	2	2	GH/MO	BL1/YO1/YO2/YO3/B/K/L/BL2/WC	B/YO2/WC	GH
K2.5	15	4	2,71	dallanmış halkalı sığ ağaç	2	2	GH/YM	BL1/YO1/YO2/YO3/B/K/L/BL2/WC	BL3	GH

MO: Misafir Odası, OD: Oda, OO: Oturma Odası, SA: Salon, YM: Yemek Odası, YO: Yatak Odası, K: Kiler, M: Mutfak, WC: Tuvalet, B: Banyo, L: Lavabo, GH: Giriş Holü, SH: Servis Holü, YH: Yatak Holü, BL: Balkon.

Geçiş modellerinde önceki dönemde dikkat çeken kiler, mutfak ve yemek odası ilişkisinin bu dönemde değişerek devam ettiği gözlenmiştir. Her ne kadar mutfakla olan ilişkisi korunsa da kilerin mutfakla olan ilişkisi zayıflamış (G. 9/K2. 2, K2. 4) ya da kiler mekânı kurgudan çıkarılmıştır (G. 9/K2. 1, K2. 3, K2. 5). Benzer şekilde önceki dönemde şemalarda bu mekânları birbirine bağlayan servis holü de bu dönemde kaybolarak, yemek odası mutfak ilişkisini sağlama görevini balkon üstlenmiştir.

**G. 9.** 1970-1980 Dönemi Gaziantep kent konutu örneklerinin geçiş modeli diyagramları<sup>26</sup>

25 Onur Erman ve Esra Kasapbaşı tarafından çalışmanın sonuçlarından üretilmiştir.

26 Onur Erman ve Esra Kasapbaşı tarafından çalışmanın sonuçlarından üretilmiştir.

## Sonuç

İnsan yaşadığı yere karakterini, kültürünü, değerlerini yansıtarak yaşamına uygun hâle getirir. Kendine özgü unsurlarla farklılaştırdığı mekân, sadece fiziksel bir bütün olmanın ötesinde biçimlenir. Bu duruma en iyi örnek, insana özgü en özel mekânsal bütünlerden biri olan konuttur. Konutun sadece değişen boyutlarda, farklı işlevlere sahip mekânların bir araya gelmesiyle oluştuğunu söylemek yanlış bir yaklaşım olacaktır. Konutu oluşturan mekânların; niteliklerinin, kullanımlarının, boyutlarının ve mekânların birbiriyle ilişkilendirilme biçimlerinin, kullanıcının ve onun ait olduğu toplumun değerleri olarak özetlenebilecek belirleyicilerin etkisiyle şekillendiğini söylemek mümkündür.

Çalışma aracılığıyla Gaziantep 1960-1980 dönemi kent konutlarının mekân kurgusunun siyasi, ekonomik ve sosyal şartlar etkisindeki biçimlenişi izlenmek istenmiştir. Belirlenen 20 yıllık süreçte inşa edilen konutların mekânsal değişimi, mekân dizilimi yöntemi yardımıyla incelenirken; yerel kültür öğelerinin mekân kurgusu oluşumu üzerindeki etkileri de saptanmaya çalışılmıştır. Çalışma sonucunda elde edilen veriler ışığında, Gaziantep kent konutunun gelişiminde bir geçiş süreci olduğu hissedilen 1960-1980 dönemine ait konut mekân kurgusu hakkında somut bilgiler ortaya konulması hedeflenmiştir. Çalışmanın sonuçları iki ayrı on yıllık döneme ait toplam 10 adet konutun analiz edilmesiyle ulaşılan bulgulara dayanmaktadır. Belirtilen dönemler içinde, konut örneklerinin nitelik ve nicelik bakımından çeşitlendirilmesinin sonuçları etkileyebileceği ifade edilmelidir.

Elde edilen sonuçlar; ilk on yıllık dönemde 1960'ların başında inşa edilen, her katta tek daire biçimindeki örneklerin, çoğunlukla kullanıcısının özel talepleri doğrultusunda şekillenmiş, özgün tasarımlar olduğunu işaret etmektedir. Bu örnekler, tasarım ve kullanım bakımından Karaman ve Erman'ın aile apartmanı olarak tarif ettiği konut tipiyle benzeşmektedir<sup>27</sup>. 1970-1980 yılları arasını kapsayan ikinci dönem örneklerinde ise önceki dönem konutlarında görülen özgün karakterden farklı olarak, mekân kurgusunda daha fazla anonimleşmenin ve tipleşmenin olduğu düşünülmektedir.

Çalışmanın geçiş diyagramı analizi sonuçları ise Erman tarafından gerçekleştirilen ve Adana'da 1950-1970 yılları arasında inşa edilen konut örneklerinin incelendiği çalışmanın mekân dizilimi analizi sonuçlarıyla paralellik göstermektedir<sup>28</sup>. Sözü edilen çalışmada yemek odası, misafir odası ve giriş holü, bu çalışmada da olduğu gibi rota değiştiren mekânlar olarak saptanmıştır. Çalışma, çok sayıda rota değiştiren mekân oluşumunu, geleneksel plan şemasından modern plan şemasına geçişte yeni kullanım alanlarını şemaya dahil etme gayreti ve yeni mekânsal ilişkileri tanımlanma çabası ile açıklamaktadır. Aktarılan sonucun bu çalışma için de geçerli olduğu söylenebilir.

27 Figen Karaman ve Onur Erman, "Apartman Tipolojisinde Bir Açılım: 1950-1960'larda Adana Örneğinde Aile Apartmanları," *Kent, Kültür ve Konut*, ed. Hülya Turgut Yıldız ve Ahmet Eyüce (İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları, 2007), 110.

28 Erman, "Mekânsal Komşuluk Kavramı Üzerinden Mimari Mekânın Analizi," 171-175.

Geleneksel yaşam kültürünün mekân kurgusuyla olan ilişkisine bakıldığında, yörenin yaşam kültürünün kurgunun biçimlenişine olan etkisi açık biçimde gözlemlenmiştir. İncelenen 1960-1970 dönemi konutlarının çoğunda benzer şekilde tekrar eden kiler, mutfak ve yemek odası ilişkisi, yemek kültürü yönünden ülkemizin sayılı mutfaklarından birine sahip olan Gaziantep kentinin yöresel özelliklerinin ve sosyal yaşam alışkanlıklarının bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Genel olarak geniş aile yaşamının sürdürüldüğü, çok sayıda kullanıcının birlikte yaşadığı dönem konutlarının büyük kısmında mekân kurgusu, yemek kültürünün etkisi, ailecek yemek yeme ritüeline önem verilmesi ve sıcak yemek servisinin uygun şekilde yapılabilmesi amacıyla biçimlenmiştir. Bu ilişkinin 1970-1980 döneminde değişerek devam ettiği belirlenmiştir.

Ulaşılan sonuçlar mekân kurgusundaki değişimi anlamak üzere dikkate alındığında geçiş modellerinin adım derinliğinin ikinci on yıllık dönemde azaldığı, bazı mekânların ve mekânsal ilişkilerin kaybolduğu, azalan adım derinliğine bağlı olarak da mekânların ulaşılabilirliğinin arttığı görülmüştür. Benzer şekilde rota değiştiren mekân sayısı ile birlikte halka sayısında da önceki on yıllık döneme göre azalma olduğu, bu doğrultuda mekânsal ilişkilerin değiştiği tespit edilmiştir. Bu sonuçlar ele alınan iki dönem arasında mekânsal kurgunun değişimini açık bir şekilde ifade etmektedir.

Bu bağlamda Gaziantep kent konutu özelinde;

- 1960-1970 dönemi kent konutu örneklerinin, kendine has mekân kurgusunun yanı sıra, Gaziantep kentinin o dönem içinde bulunduğu şartlar, kullanıcısının yaşam biçimi ve tercihlerini yansıtan nitelikte planlama anlayışına ve prensiplere sahip olduğunu,
- Sonraki süreçte inşa edilen, 1970-1980 dönemi konutlarının, günümüzün tipik apartman konutuna ait mekân kurgusunun öncülü niteliğinde olduğunu söylemek mümkündür.

Sonuçta her ne kadar aynı coğrafyada olsa da değişen dönem koşulları yaşam tarzı ve buna bağlı olarak farklılaşan yaşam kültürünün, konut şemasının değişmesine neden olduğu açıkça görülmektedir. Bu sonuç, konutun kültürel bir unsur ve yaşantının bir yansıması, adeta somutlaşmış hâli olduğunu bir kez daha doğrulamaktadır. Bu bağlamda çalışmayla elde edilen sonuçlar, toplum ve onu oluşturan bireylerin yaşamını etkileyen her değişimin, konut mekânına da yansıdığı düşüncesini desteklemektedir.

Ulaşılan sonuçlar ışığında, 1960-1980 döneminin özgün karakterini taşıyan Gaziantep kent konutlarının; geleneksel konut kültürü ile günümüz konut kültürü arasında bağ kuran, kentin modernleşme sürecindeki yaşam biçimi ve konut kültürünü yansıtan nitelikte olduğu görülmektedir.

**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

- Bafna, Sonit. "A Brief Introduction to Its Logic and Analytical Techniques." *Environment and Behavior* 35 (2003): 17-29.
- Coşkun, Derya. "Gaziantep'te Konutun Gelişimi." Erişim 5 Haziran 2020. <https://www.arkitera.com/gorus/gaziantep-te-konutun-gelisimi/>
- Dursun, Pelin. "Trabzon Kentsel Dokusunda Morfolojik Analiz." Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2002.
- Erman, Onur, Figen Karaman, Duygu Saban ve İpek Durukan. "Adana'da, 1930'lardan Günümüze, Sosyal, Kültürel ve Ekonomik Değişimler Bağlamında Konut Mimarisinin Gelişimi." Bilimsel araştırma projesi, Çukurova Üniversitesi BAP Birimi, Proje No: MMF2006BAP5, 2007.
- Erman, Onur. "Mekânsal Komşuluk Kavramı Üzerinden Mimari Mekânın Analizi." *Çukurova Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi* 32 (2017): 165-176.
- Gündoğdu, H. Meltem. "Mekân Dizimi Analizi Yöntemi ve Araştırma Konuları." *Art-Sanat* 2 (2014): 251-274. Erişim 7 Temmuz 2019. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/92900>.
- Güney, İ. Yasemin. "Appropriated 'A la Franga': An Examination of Turkish Modernization Through The Lens of Domestic Culture." Doktora tezi, University of Michigan, 2005.
- Güneyligil, Şahap. "Piyano Kazandıran Ev." *TMMOB Mimarlar Odası Gaziantep Şubesi Mimarlık Bülteni* 10 (2007): 6-9.
- Gür, Ö. Şengül. *Doğu Karadeniz Örneğinde Konut Kültürü*. İstanbul: Yem Yayın, 2000.
- Hanson, Julienne. *Decoding House and Homes*. Cambridge: University Press, 1998.
- Hillier, Bill ve Julienne Hanson. *The Social Logic of Space*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Hillier, Bill, Julienne Hanson ve Hilliaire Graham. "Ideas are in Things." *Environment and Planning B: Planning and Design* 14 (1987): 363-385.
- Hillier, Bill. *Space is The Machine*. London: Space Syntax, 2007.
- Hillier, Bill. "Space Syntax as a Method and as a Theory." 21<sup>st</sup> International Seminar on Urban Form, ISUF2014, 3-6 Temmuz 2014 Portekiz. Erişim 21 Haziran 2019. <http://isuf2014.fe.up.pt/Hillier.pdf>
- İller Bankası, İmar Planlama Dairesi Reisliği. *Gaziantep Kent Bütünü Analitik Etüdüleri*. Ankara: Ofset Fotomekanik Matbaası, 1972.
- İller Bankası, İmar Planlama Dairesi Başkanlığı. *Gaziantep Tatbikat İmar Planı*, 1978.
- Karaman, Figen ve Onur Erman. "Apartman Tipolojisinde Bir Açılım: 1950-1960'larda Adana Örneğinde Aile Apartmanları." *Kent, Kültür ve Konut*. Ed. Hülya Turgut Yıldız ve Ahmet Eyüce. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları, 2007, 107-114.

- Köylüoğlu, Akten. *Kadim Şehir Gaziantep*. Gaziantep: Neşa Ofset, 2009.
- Kuyucu, Feyza ve Yasemen Say Özer, “Hermann Jansen’in Planlama İlkelerini Gaziantep Kent Planı Üzerinden Okumak.” *Mimarlık*. 409 (2019): 63-67.
- Lefebvre, Henry. *Mekânın Üretimi*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014.
- Peponis, John, Jean Wineman, Mahbub Rashid, Hong S. Kim ve Sonit Bafna. “On The Description of Shape and Spatial Configuration Inside Buildings: Convex Partitions and Their Local Properties.” *Environment and Planning B: Planning and Design* 24 (1997): 761-781.
- Peponis, John ve Jean Wineman. “Spatial Structure of Environment and Behavior.” *Handbook of Environmental Psychology*. Ed. Robert B. Bechtel ve Azra Churchman. New York: John Wiley & Sons, 2002, 271-291.
- Tatlıgil, Feyza. “Gaziantep Kentinin Geleneksel Konut Dokusunun ve Sosyokültürel Yapısındaki Değişimin İncelenmesi.” Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2005.
- Vidler, Athony. *Warped Space, Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- Yenice, M. Serhat ve Tülay Karadayı Yenice. “Gaziantep Kenti Planlama Deneyimleri Üzerine Bir Süreç Değerlendirmesi.” *Gaziantep University Journal of Social Sciences* 17 (2018): 552-562.
- Yetkin, Hulusi. *Gaziantep Tarihi ve Davaları*. Gaziantep: Yeni Matbaa, 1968.
- depthmapX. <https://www.ucl.ac.uk/bartlett/architecture/research/space-syntax/depthmapx>. Erişim 12 Ağustos 2019.
- Google\_Haritalar. <https://www.google.com.tr/maps/place/Gaziantep/@37.0596092,37.3575988,1457m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x1531e6b4f7f18c2f:0xc02e8b35116baad0!8m2!3d37.065953!4d37.37811>. Erişim 20 Mayıs 2019





## İznik / Nikaia, İstanbul Kapı Kazıları'ndan Pişmiş Toprak Kandiller

### Clay Lamps from the Excavation of Istanbul Gate in Iznik / Nicaea

Filiz İnanan\* , Mehmet Akçınar\*\* , Tuğba Akçınar\*\*\* 

#### Öz

İznik (Nikaia) kentinin dört ana kapısından biri olan İstanbul Kapı ve yakın çevresindeki surların restore edilmesi amacıyla, 2017-2018 yılları arasında İznik Arkeoloji Müzesi başkanlığında, araştırma kazıları gerçekleştirilmiştir. Çalışmamız kapsamında kazı buluntuları içinde yer alan 23 tüm ve tüme yakın pişmiş toprak kandil değerlendirilmiştir. Bu kandillerden biri Pontika üretimi, iki tanesi Kuzey Afrika üretimi, bir tanesi Küçük Asya (Asia Minor) üretimidir. 19 adet kandil ise, İznik kentinde uzun süredir devam eden Antik Roma Tiyatrosu Kazıları'nda rastlanan birebir benzer özellikler taşıyan örnekler doğrultusunda "İznik Yerel Üretim" olarak sınıflandırılmıştır. Bu kandiller, form ve bezeme karakteri itibarıyla Anadolu üretimlerine yakın olmakla birlikte, bilinen Anadolu atölyeleri üretimlerinden bazı farklılıklar da göstermektedir. Bunların dışında iki kandilin dip kısmında saptanan "sarmaşık yaprağı" biçimli kazımanın, atölye işareti (?) olarak kullanılmış olması ihtimali bulunmaktadır. Yüzyıllarca seramik üretimi yapılan Nikaia kentinde 5. ve 7. yüzyıllar arasında kandil üretimi yapıldığı düşünülmektedir. Bu üretimlerin atölye işareti için hem kentin tarihindeki Dionysos kültü hem de İznik kentinin doğa örtüsü ile ilişkili olarak yaprak deseni seçilmiş olması ihtimali göz önünde tutulmalıdır.

#### Anahtar Kelimeler

Kandil, Bithynia, Yerel üretim, Sarmaşık, Dionysos

#### Abstract

Research excavations were carried out between 2017-2018 in order to restore the Istanbul Gate of Iznik (Nicaea) and its surrounding walls. In this study, 23 complete and almost complete clay lamps obtained from the excavations were investigated. One of these 23 clay lamps is a Pontic production, two of them are North African productions and one is an Asia Minor production. Also, the origin of production of 19 clay lamps was identified and classified as "Iznik Local Production". These lamps, probably produced between the 5<sup>th</sup> and 7<sup>th</sup> centuries, were compared to the results of the Roman Theatre Excavation and the properties of Anatolian lamp productions such as shape and decoration for identification and classification. Moreover, a "leaf / ivy leaf" motif is identified at the bottom of the two lamps, which was most probably used as a workshop mark in Nicaea. Supportively, the leaf pattern is also associated with both the Dionysus cult and the fertile soil of Nicaea where pottery had been produced for centuries.

#### Keywords

Lamp, Bithynia, Local production, Ivy, Dionysus

\* **Sorumlu Yazar:** Filiz İnanan (Dr. Öğr. Üyesi), Bursa Uludağ Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Bursa, Türkiye. E-posta: inanan@uludag.edu.tr ORCID: 0000-0001-7573-9967

\*\* Mehmet Akçınar, (Uzman Arkeolog), Kültür ve Turizm Bakanlığı, Patara Kazısı, Antalya, Türkiye. E-posta: akcinarmehmet@gmail.com ORCID: 0000-0003-2628-7217

\*\*\* Tuğba Akçınar, (Arkeolog), Antalya, Türkiye. E-posta: tugbagokk@gmail.com ORCID: 0000-0002-8642-1965

**Atıf:** İnanan, Filiz, Akçınar, Mehmet ve Akçınar, Tuğba. "İznik / Nikaia, İstanbul Kapı Kazıları'ndan Pişmiş Toprak Kandiller." *Art-Sanat*, 14(2020): 159–184. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0007>

### ***Extended Summary***

One of the four main gates of Iznik (Nicaea) is the Istanbul Gate and most of it has survived until today. Before the restoration of the gate and the walls, this area was excavated between 2017 and 2018 under the direction of the Iznik Museum, and many findings have been brought to light. Among these findings, a group of clay lamps stands out for their decoration and shape. The aim of this study was to introduce these complete and almost complete clay lamps from the excavation of the İstanbul Gate of Nicaea.

23 clay lamps are catalogued, identified and dated in this study. One of these lamps is of Pontic production since it has common characteristic features of this type of production such as a biconical (with two cones) body, wide, round central part, two opposite-sharp protruding views of the handle and nozzle, a wide filling hole in the circle with a circumscribed circle in the center, vertical-conical knob handle, wide-oval wick hole in the nozzle, and slightly raised straight bottom. It is known that this type started to be produced between the end of the 3<sup>rd</sup> century and the beginning of the 4<sup>th</sup> century. It is also the most commonly produced type of the 4<sup>th</sup> century, and its production continued in the second half of the 5<sup>th</sup> and even in the beginning of the 6<sup>th</sup> centuries. These types of lamps were unearthed in the ancient settlements of South Russia (Chersonessos, Panticapaion Tyra, Ilurat, Kitey) and Anatolia (Amorium, Nicaea, Isparta/Çünür, Edirne/Hadrianopolis).

Among the clay lamps, there are two lamps, which show characteristic features of North Africa production. The most common features of this type are the knob handle without a groove, a flat edge band with relief, stamped or moulded decorations, a narrow and shallow canal extending from the discus to the nozzle, and a slightly expanding ring base towards the handle. It has been very well established that these lamps were dated to the 5<sup>th</sup> century, and they were brought from Africa to other settlements between the 4<sup>th</sup> and 7<sup>th</sup> centuries. Moreover, it has been determined that one of the clay lamps analysed is an Asia Minor production. It was probably imported into the city of Nicaea between the 4<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> centuries.

The other 19 clay lamps and their production center are the main discussion of this study. Even though a workshop or a production center could not be determined precisely for these lamps, they were classified in the same group in terms of their paste (with mica), shape and decoration features. Their shape and decoration motifs are similar to many general features of Anatolian products and this group was most probably produced in Asia Minor. Additionally, very similar lamps to this group have been found in the Roman Theatre of Nicaea, as well. These lamps were classified as Iznik (Nicaea) local production. Due to these reasons, this study suggests that the 19 clay lamps obtained from the Istanbul Gate are linked to these lamps, and could be considered as local productions of Iznik.

These clay lamps have a rounded body, narrow and long nozzle, hollow discus, one filling hole in the center of discus, and a handle with one or two incised lines. The decoration repertoire generally consists of three or five concentric circles and geometric or floral motifs. In spite of apparent differences in the nozzle parts, they have some similarities with Delos dated to the 5<sup>th</sup> and 7<sup>th</sup> centuries. Supportively, the excavation finding in the Roman Theater of Nicaea was dated to the 5<sup>th</sup> and 7<sup>th</sup> centuries as well.

Another remarkable point of this group defined by the current study is the “leaf” pattern, which is represented at the bottom of two clay lamps (Cat. No: 5, Cat. No: 21Kat. No 5). Generally, on the bottom of a lamp is an atelier’s mark place. However, the leaf pattern observed in these two clay lamps differs from an atelier’s mark. It could be suggested that these lamps are related to the ancient history of Nicaea.

Some significant properties of Nicaea provide a basis for choosing the leaf, which looks like ivy, as a mark of potential local production of clay lamps. As the capital city of Bithynia and the accommodation center for several Roman emperors, Nicaea was an important cult area. Also, it was the sacred city where two ecumenical councils of the Christian world were gathered. These properties created a religiously and politically active history in Nicaea. Moreover, the city has been an important center of pottery production throughout history.

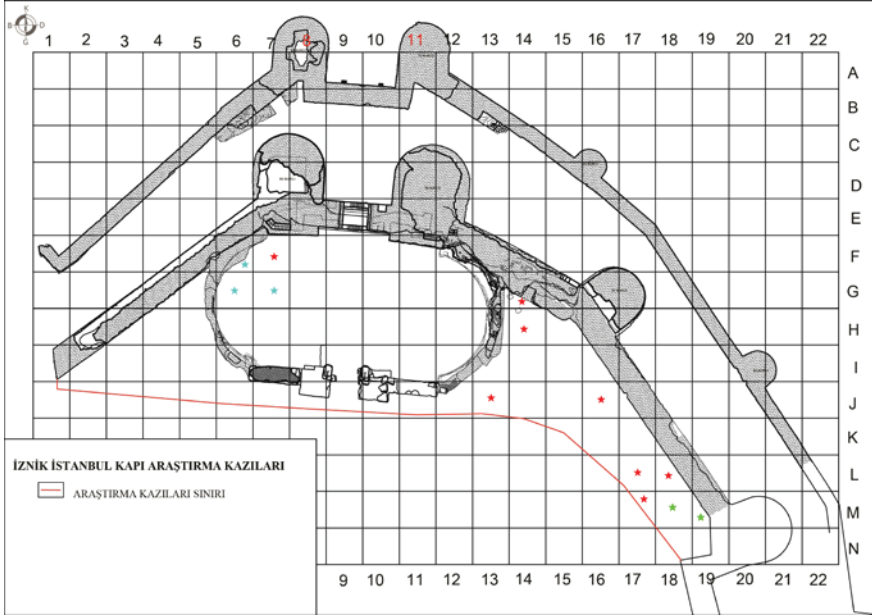
Some stories found in the city are associated with the Pagan god Dionysus (Bacchus), as also supported by depictions on ancient coins found in the city. As it is well known, ivy is one of the symbols of Dionysus. “Hederae/ivy” is a motif frequently used in many different works, including architecture, painting and small portable objects in the Roman and Early Christian Worlds. It is also widely used in discus and shoulder decoration of many clay lamps. It is associated with both Dionysus and the fertile soil of Nicaea, where pottery had been produced for centuries.

Although the Istanbul Gate Excavation is finished, some excavations like the Roman Theater Excavation continue in Nicaea. Consequently, while the clay lamp production in the city is being reevaluated with new data, there is no doubt that the variety of lamp forms and decorations will be increased and updated, as well as workshop marks.

## Giriş

Günümüzde Bursa İli, İznik İlçesi sınırlarında kalan, Nikaia Antik Kenti'nin dört ana kapısından biri olan kuzeydeki İstanbul Kapı ve yakın çevresindeki surların restore edilmesi amacıyla, 06.06.2017-31.10.2018 tarihleri arasında, İznik Müzesi Müdürlüğü başkanlığında, araştırma kazıları gerçekleştirilmiştir<sup>1</sup>. Araştırma kazılarıyla birlikte başlanan sur duvarlarının restorasyon işlemleri hâlen devam etmektedir. Kazı çalışmaları; İç Avlu, İç Avlu Dışı Batı Bölüm, İç Avlu Dışı Doğu Bölüm, İki Sur Arası Batı Bölüm, İki Sur Arası Doğu Bölüm ve İç Sur-Dış Sur Kapıları olmak üzere altı alanda sürdürülmüştür. Çalışmamız kapsamında değerlendirilen pişmiş toprak kandiller İç Avlu, İç Avlu Dışı Batı Bölüm ve İç Avlu Dışı Doğu bölüm alanlarında ele geçmiştir ve kandil buluntularının yerleri İstanbul Kapı planı üzerinde belirtilmiştir (G. 1-G. 2). Kandillerin ele geçtiği İç Avlu'nun doğu bölümünde, kilise/şapel yapısı olduğu düşünülen duvar temelleri ortaya çıkarılmıştır (G. 3). Kilise/şapel yapılarının aydınlatılmasında diğer araçların yanı sıra kandil de kullanıldığı için, bu alanda kandil bulunması şaşırtıcı değildir. Diğer buluntu alanı olan İç Avlu Dışı-Batı Bölüm'de, Roma Dönemi'nde kullanıldığı düşünülen yol, Bizans Dönemi kanalizasyon sistemi ile yer yer korunmuş olan Geç Roma Dönemi mozaik döşeme tespit edilmiştir (G. 4). Bu alanda, işlev açısından kandillerle doğrudan bağlantı kurulamaz fakat Geç Roma-Erken Bizans Döneminde kullanımda olduğu düşünülen mozaikli zemin ve kanalizasyon çevresinde bulunan kandiller, buluntu alanına tarihsel açıdan uygunluk taşımaktadır. Kandil ele geçen üçüncü alan ise İç Avlu Dışı-Doğu Bölüm'dür. Bu alanda tanımlanamayan birçok yapıya ait duvarlar ile sıvalı havuzlardan oluşan 3 farklı evre tespit edilmiştir ancak saptanan mekân ve kullanım evreleri ile kandiller arasında bağlantı kurulamamıştır (G. 5).

1 Araştırma kazıları, Turizm ve Kültür Bakanlığı'nın 51337267-160.02.02-E40377 Sayılı izni ile İznik Müzesi Müdürü Haydar Kalsen başkanlığında, Prof. Dr. Sait Başaran'ın bilimsel danışmanlığında yürütülmüştür. Uzman Arkeolog Mehmet Akçınar, Arkeolog Tuğba Akçınar ve Restoratör Murat Olçay kazı ekibinin alan sorumluları olarak görev almıştır. Seramikler, Dr. Öğr. Üyesi Filiz Inanan tarafından ekip üyelerinin katkılarıyla belgelenmiştir. Restorasyon çalışmaları Sama İnşaat tarafından gerçekleştirilmiştir.



G. 1. İstanbul Kapı Kazıları Planı (Kuleli Mimarlık – Sama İnşaat, 2017)



G. 2. İstanbul Kapı Kazıları – İç Avlu Doğu ve Batı Bölüm – Genel Görünüm (Sama İnşaat-Bursa Büyükşehir Belediyesi, Harita Birimi, 2018)



G. 3. İç Avlu Doğu Bölüm – Kilise Şapel Yapısı (Sama İnşaat-Bursa Büyükşehir Belediyesi, Harita Birimi, 2018)



G. 4. İç Avlu Batı Bölüm – Mozaik Taban Döşemesi (M. Akçınar, 2018)



G. 5. İç Avlu Dışı Doğu Bölüm (Sama İnşaat-Bursa Büyükşehir Belediyesi, Harita Birimi 2018)

### İstanbul Kapı Kazılarında Ele Geçen Kandil Grupları

İznik (Nikaia) İstanbul Kapı ve yakın çevresinde gerçekleştirilen araştırma kazılarında, 23 adet tüm ve tüme yakın pişmiş toprak kandil ele geçmiştir. Bu kandiller Pontika, Kuzey Afrika ve Küçük Asya üretimleri ana bölümleri altında gruplandırılmıştır. Kronolojik açıdan kandiller içindeki en erken tarihli örnek Pontika üretimi kandildir. Bir adet tüm örnekle temsil edilen bu grup, kataloğumuzda ilk sıraya yerleştirilmiştir. Kuzey Afrika üretimi kandillerden tüm ve tüme yakın iki kandil bulunmaktadır. Küçük Asya Üretimleri ise iki ana gruba ayrılmıştır. Bir kandil, üretim yeri tespit edilmemiş olan Küçük Asya (Asia Minor?) üretimi adıyla tasniflenmiştir. Çalışmamızın önemli kısmını oluşturan tümü kalıp yapımı 19 adet kandil, yine Küçük Asya üretimleri içinde değerlendirilmiştir ancak bu kandiller az mika, az taşçık ve az kalsit katkılı, orta sert hamur yapısı, form ve bezeme özellikleri açısından homojen bir grup oluşturarak diğer örnekten aynı zamanda daha gözenekli hamur yapısıyla da ayrılmaktadır. İznik'te uzun yıllardır sistematik olarak sürdürülen<sup>2</sup> ve çok fazla sayıda ve çeşitlilikte buluntu veren İznik Roma Tiyatrosu Kazıları buluntuları arasında yivli ve delikli kulplu ve geniş gövdeli formdaki kandiller göz önüne alınarak "İznik Yerel Üretim" adıyla sınıflandırılmıştır. Konteksiz ele geçen İstanbul Kapı buluntuları, stratigrafik açıdan güçlü veriler sunan Roma Tiyatrosu Kazıları kandil buluntuları referans alınarak yapılmıştır<sup>3</sup>.

2 İznik Roma Tiyatrosu Kazıları ilk olarak 1980 yılında Bedri Yalman tarafından başlatılmıştır. 2016 yılından itibaren Doç. Dr. Aygün Ekin Meriç danışmanlığında yürütülen kazılarda İznik'in yüzlerce yıllık tarihini belgeleyen çok sayıda ve çok çeşitlilikte buluntu ele geçmektedir. Aygün Ekin Meriç, "İznik Tarihini Simgeleyen Bir Anıt: Antik Roma Tiyatrosu", *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 21/2 (2019), 341.

3 Aygün Ekin Meriç, "Late Roman Pottery From the Theatre of Nicaea in Bithynia", *Anatolia Antiqua* XXVI (2018), 76.

## Pontika Üretimi Kandil (Kat. No:1)

İstanbul Kapı kandilleri arasında 1 adet tüm Pontika üretimi kandil bulunmaktadır (Kat. No:1). Kuzey Pontika’da popüler olan bu tipin kesin üretim yeri henüz saptanamamıştır. Ancak kil ve form özellikleri açısından Küçük Asya üretimi kandiller içinde değerlendirilmektedirler. Türkiye, Güney Rusya ve Bulgaristan gibi birçok bölgeye yayılan bu kandillerde, bikonik (iki konili) gövdeli, geniş yuvarlak merkezi kısım, kulp ve burunun iki karşıt-keskin çıkıntılı görünüm, merkezde çevresi yükseltilmiş daire içinde geniş bir doldurma deliği, dikey-konik topuz kulp, burunda geniş-oval fitil deliği, hafif yükseltilmiş düz dip karakteristik özelliklerdir. Bu tipin 3. yüzyıl sonu ile 4. yüzyıl başı arasında üreilmeye başlandığı, 4. yüzyılın en çok üretilen tiplerinden biri olduğu, 5. yüzyılın ikinci yarısında hatta 6. yüzyıl başlarında üretiminin devam ettiği belirtilmektedir<sup>4</sup>. Bu tip kandiller; Anadolu dışında Güney Rusya Antik kentlerinde (Khersonesos, Pantikapeon Tyra, Ilurat, Kitey) bulunmuştur. Antik kentler dışında Bulgaristan Müzeleri<sup>5</sup> ve Paul Getty Müzesi<sup>6</sup> koleksiyonlarında da benzer örnekler mevcuttur. Anadolu’da ise Amorium<sup>7</sup> ve İznik (Roma Tiyatrosu kazıları)<sup>8</sup> kazılarında bu tip kandiller ele geçmiştir. Isparta/Çünür’de<sup>9</sup> bir mezar yapısında yarım ay formlu olarak tanımlanmış benzer bir kandil yer almaktadır. Edirne (Hadrianopolis) Kalesi<sup>10</sup> ve surlarının kurtarma kazılarında benzer kandiller bulunmuş, “kayık tipi” adıyla sınıflandırılmış ve 4. yüzyıla tarihlendirilmiştir<sup>11</sup>. Bikonik formları açısından İstanbul Kapı kandiline benzeyen bu kandiller, omuz çevrelerindeki kabartma bezemeler açısından farklı özelliklere sahiptir.

**Kat. No: 1 (G. 6-a).** Kazı Envanter No: 167. Buluntu Yeri: G 14 Plankaresi. Buluntu Seviyesi: +90.73 -90.30 Hamur Rengi: 10 R 4/6. Astar Rengi: 7. 5 YR 8/3. Az taşçık, az mika katkılı hamur serttir. Uzunluk: 8.1 cm. Genişlik: 5.5 cm. Yükseklik: 4.5 cm. Kaide Çapı: 2.4 cm. Bezemeler: Diskus: Bezemesiz, merkezde çevresi yükseltilmiş daire içine geniş bir doldurma deliği bulunur. Omuz: Bezemesizdir. Burun: Yanma izleri belirgindir. Kulp: Konik-topuz kulpludur. Üretim Yeri: Kuzey Pontika

4 Laurent Chrzanovski ve Denis Zhuravlev, *Lamps From Chersonesos in the State Historical Museum Moscow* (Rome: L’ERMA di Bretschneider,1998), 141.

5 Chrzanovski ve Zhuravlev, *Lamps From Chersonesos in the State Historical Museum Moscow*, 141.

6 Jean Bussi ere ve Birgitta Lindros Wohl, *Ancient Lamps in the J. Paul Getty Museum* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2017), 395, 542.

7 Christopher S. Lightfoot, *Amorium Report 2. Research Papers and Technical Reports* (Oxford: Bar international series 1170, 2003), 102-105.

8 Ekin Meri , “Late Roman Pottery From the Theatre of Nicaea in Bithynia,” 87, Pl. 9.

9 Murat Fırat tarafından bu formdaki kandillerin hamur ve profil özellikleri açısından Anadolu’daki kurtarma kazılarında ele geçen benzer kandiller ayrıntıyla değerlendirilmiştir. Murat Fırat, “A Vaulted Tomb in Isparta/Çünür and Its Finds”. *Arkeoloji Dergisi XXI*, (2016), 129.

10 Hasan Karakaya, “Edirne (Hadrianopolis) Kalesi 2008 Yılı Kurtarma Kazıları”, *Müze Kurtarma Kazıları Semineri 18* (2010), 132, Resim 13-b.

11 Günsel Dağlı, “Hadrianopolis Surları Kurtarma Kazısında Bulunan Roma ve Bizans Dönemi Kandilleri” (*Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi* 2008), 32.



(?) Benzer Örnekleri: Ekin-Meriç 2018: Plate 8-47; Fırat 2016: 138-Fig.6; Karakaya 2010: 132-Resim 13-b; Dağlı 2008: Kat. No: Şekil 458/Levha LI, Şekil 469/Levha LV; Chrazanovski-Zhuravlev 1998: No:82, No:83; Bussière-Wohl 2017: 395-Cat. no: 542. Tarihlendirme: 4.yüzyıl-5.yüzyıl.

### Kuzey Afrika Üretimi Kandiller (Kat. No: 2-3)

O. Broneer, Korinth kandil kataloğunda bu tip kandilleri Tip XXXI olarak sınıflandırmıştır. O. Broneer, Geç Roma ve Erken Hristiyanlık arasında tarihsel bir kesinti olmadığını hatırlatırken, Hristiyan sembolleri taşıyan ve Tip XXVIII olarak gruplandırılan bir kandil ile pagan motifleri taşıyan aynı tipte başka bir kandilin birbirinden farklı değerlendirilmemesi gerektiğini belirtir. Ancak Geç Roma kandillerinde bazı Hristiyan unsurlara rastlanmasına karşın, Tip XXXI kandillerinin hiçbirinde pagan motif tespit edilmediğini, dolayısıyla tamamen Hristiyan karakterli oldukları ayrınımsını önemle vurgular<sup>12</sup>.

Bilinen tüm örnekleri kalıpla üretilmiş olan bu kandil tipinin en yaygın özellikleri; topuz-tutamak biçimli ve yivsiz, oluksuz kulp, dekorasyonlu düz bir kenar bandı, diskustan burun deliğine uzanan dar ve yüzeysel kanal ile kulpa doğru hafifçe genişleyen halka kaidedir<sup>13</sup>. Ancak İstanbul Kapı kandil buluntusu, bu tipin karakteristik tutamak veya topuz kulpundan farklı olarak yuvarlak kulpa sahiptir. Bu grup kandillerde süslemeler genellikle diskusu çevreleyen bant üzerinde ve diskusta yer almaktadır. Hurma dalını anımsatan ringa balığı kemiği gibi Geç Roma ve Hristiyan kandillerinde görülen ortak motiflerin dışında, çoğunlukla bu tipe özgü, başka bir deyişle önceki kandillerden farklı özelliklere sahip Hristiyan sembolleriyle bağlantılı motifler kullanılmıştır. Hristiyan kilisesi motiflerinde görülen küçük palmye/hurma ağacı, kuşlar, üçgenler, çarklar, kalpler bu kandillerde sıklıkla karşımıza çıkar. Diskus bezemelerinde, motif yine Hristiyan temaları içermektedir<sup>14</sup>.

D. M. Bailey, bu kandil tipinin başlıca üretim yerinin Tunus olduğunu belirterek "Afrika-Bizans" kandilleri adı altında kataloglamış ve 400-500 yılları arasına tarihlendirmiştir<sup>15</sup>. A. Karivieri bu grubun 5. yüzyıl sonu-6. yüzyıl başı arasında Atina'ya

12 Oscar Broneer, *Corinth: Terracotta Lamps*, vol. IV, part II (Massachusetts: American School of Classical Studies at Athens, 1930), 118.

13 Oscar Broneer, *Isthmia: Terracotta Lamps*, vol. III (Princeton: American School of Classical Studies at Athens, 1977), 81.

14 Bu ortaklığın sebebinin ringa kemiğinin kabartmalardaki görüntüsünün hurma dalıyla olan benzerliği olabileceği düşünülmektedir. Hurma dalının sembolik anlamı, tek tanrılı dinlerde oldukça güçlüdür. Broneer, *Corinth: Terracotta Lamps*, 118.

15 Donald Michael Bailey, *A Catalogue of the Lamps in the British Museum, III. Roman Provincial Lamps*, (London: British Museum Publications, 1988), 190-210.

ithal edildiklerini<sup>16</sup>; J. Perlzweig, Attika'ya 4. ve 7. yüzyıllar arasında getirildiklerini<sup>17</sup>; L. Chrzanovski ve D. Zhuravlev ise Khersonesos buluntuları arasındaki benzer örneğin Kuzey Afrika'dan ithal edildiğini ve 5. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirildiğini belirtmiştir<sup>18</sup>. Argos buluntuları içindeki benzer kandiller 5. ve 7. yüzyıllar arasına tarihlendirilirken<sup>19</sup>, Sakız (Chios) Adası'ndaki Kuzey Afrika kandillerinin 7. yüzyıl ortalarına kadar kullanıldıkları ileri sürülmüştür<sup>20</sup>.

**Kat. No: 2 (G. 6-b).** Kazı Envanter No: 212. Buluntu Yeri: J 16 Plankaresi. Buluntu Seviyesi: +90.96-90.54 Hamur Rengi: 7.5 YR 4/8. Astar Rengi: 7. 5 R 4/8. Az mika katkılı hamur serttir. Uzunluk: 10.2 cm. Genişlik: 5.9 cm. Yükseklik: 4.1 cm. Kaide Çapı: 3.3 cm. Bezemeler: Diskus: Dört yapraklı yonca motifi, her yaprak arasına birer palmet motifi yerleştirilmiş. Omuz: Tüm omuzda kesintisiz devam eden ikişerli, uçları spiralle sonlanan "S" biçimli geometrik desenler, her iki desen birer şevron ile ayrılmış. Kaide altında iki eşmerkezli daire kazıma bulunmaktadır. Burun: Kırık ve noksan, yanma izleri belirgindir. Kulp: Delikli, iki yivli kulpludur. Üretim Yeri: Kuzey Afrika-Tunus. Benzer Örnekleri: Broneer 1930: Plate XXII-1454; Bailey 1988: Cilt III- Pl.22-Q1779-1792, Pl.23-Q1793-1800, Pl.24-Q1801-1809, Pl.25-Q1810-1822, Pl.27-Q1832-1834, Pl.28-Q1837-1841; Bruneau 1965: Plate 33-4691; İnanan 2007: 63-9/64-1; Topoleanu 2012: Planşa XIV-112-113. Tarihlendirme: 5.yüzyıl başı-6.yüzyıl başı.

Bu kandil (Kat. No: 2), Roma dönemi Afrika eyaletlerinde üretilen Broneer Tip XXXI varyasyonlarından biridir. Tek parçalı topuz kulplu, oval gövdeli kandilde hiçbir bezeme bulunmamaktadır. British Museum kataloğunda bulunan bir benzeri Bailey tarafından 4. yüzyıl sonu ile 5. yüzyıla tarihlendirilmiştir<sup>21</sup>. Broneer'in Tip XXXI kandilleri, Kat. No. 3 kandil buluntusuyla, oval gövde ve tutamamak kulp olmak üzere iki ana özelliği paylaşmaktadır. Ancak Broneer'in sınıflandırdığı kandillerin çoğunda omuz bezemesi, Kırmızı Astarlı Kuzey Afrika kandillerinde olduğu gibi düz zeminde baskı veya kabartma teknikleriyle uygulanmıştır<sup>22</sup>. Broneer, Isthmia kenti buluntuları içindeki bu Hristiyan kandillerinin prototipinin bezemelerinde Eski ve Yeni Ahit'ten esinlenen motifler bulunduğunu, Yunanistan ve Kuzey Afrika üretimi ve genellikle iki veya üç doldurma delikli olduklarını belirtmiştir<sup>23</sup>. Bu sebeple Bailey'in kullandığı

16 Arja Karivieri, *The Athenian Lamp Industry in the Late Antiquity* (Helsinki: Foundation of the Finnish Institute at Athens, 1996), 253.

17 Judith Perlzweig, *Lamps of the Roman Period, First to Seventh Century after Christ Agora VII* (New Jersey: American School of Classical Studies at Athens, 1961), 18.

18 Chrzanovski ve Zhuravlev, *Lamps From Chersonesos in the State Historical Museum Moscow*, 159.

19 Anne Bovon, *Lampes d'Argos (Études péloponnésiennes V)* (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1966), 85.

20 John Boardman vd., *Excavations In Chios 1952-1955, Byzantine Emporio* (Athens: British School at Athens, 1989), 118.

21 Bailey, *A Catalogue of the Lamps in the British Museum, III. Roman Provincial Lamps*, 202.

22 Broneer, *Isthmia: Terracotta Lamps, vol. III*, Plate 36 / 3150.

23 Broneer, *Isthmia: Terracotta Lamps, vol. III*, 81.

varyasyon kelimesi önemlidir. Kat. No: 3 kandilinin Broneer Tip XXXI'den türemiş, onlarla yakın zamanlı veya ihtimalle biraz daha geç tarihli kandiller olabileceği ihtimali göz ardı edilmemelidir.

**Kat. No: 3 (G. 7- a)** Kazı Envanter No: 202. Buluntu Yeri: M 18+M 19 Plankaları. Buluntu Seviyesi: +90.96 -90.80 Hamur Rengi: 7.5 R 5/12. Astar Rengi: 7.5 R 5/12. Az mika, az kalsit katkılı hamur orta serttir. Uzunluk: 9.1 cm. Genişlik: 5.7 cm. Yükseklik: 4.2 cm. Kaide Çapı: 3.2 cm. Bezemeler: Diskus: Bezemesiz, bir doldurma deliklidir. Omuz: Bezemesizdir. Burun: Yanma izleri belirgindir. Kulp: Topuz kulpludur. Üretim Yeri: Kuzey Afrika-Tunus (?). Benzer Örnekleri: Bailey 1988: Plate 28-Q1843; Broneer 1977: Plate 36-3150. Tarihlendirme: 4. yüzyıl sonu-5. yüzyıl.



G. 6. Kat. No: 1 – Kat. No: 2 (F. İnanan, M. Akçınar, T. Akçınar, 2018)



G. 7. Kat. No:3 – Kat. No:4 (F. İnanan, M. Akçınar, T. Akçınar, 2018)

## Küçük Asya/Anadolu Üretimleri ve Yerel Üretim Kandiller

İznik, İstanbul Kapı buluntuları içindeki kandillerin birçoğu form ve bezeme stili açısından Anadolu'daki kandil üretim merkezlerinin mallarına yakınlık taşımaktadır. Ancak bu kandillerin atölyesi kesin olarak tespit edilememiştir. Bunun yanında içlerinde, kendilerine özgü bazı farklı özellikler taşıyan örnekler mevcuttur. Bu kandiller, çalışmamızda Küçük Asya/Anadolu üretimi (üretim merkezi bilinmeyen) kandiller ve yerel (İznik ?) üretim kandiller olarak iki ana gruba ayrılarak incelenmişlerdir. İznik yerel üretim olarak sınıflandırılan kandiller, bezeme özellikleri göz önüne alınarak iki alt gruba ayrılmıştır.

### Küçük Asya / Anadolu Üretimleri (?) (Kat. No:4)

Diğer gruplardaki örneklerden ayrılan, kalıp üretimi bu kandil (Kat. No: 4), O. Broneer'ın Isthmia Geç Roma ve Erken Hristiyanlık Dönemi kandilleri kataloğundaki Tip XXVII kandilleriyle benzerlik taşımaktadır. Broneer bu tipi, kırmızı veya koyu kahverengi hamurlu bir alt grup olarak tanımlamıştır. Genellikle yivli ve yekpare kulplu olan kandillerin bir kısmının bezemesinde Hristiyan monogramlarının kullanıldığını, bazılarında birden fazla doldurma deliği bulunduğunu belirtmiştir. Hristiyan motifi içeren bu tip kandilleri 4. yüzyıl başı ile 5. yüzyıl başı aralığına tarihlendirmiştir<sup>24</sup>. Bruneau ise Delos buluntuları arasındaki benzer bir kandilin Küçük Asya üretimi olduğunu ve 7. yüzyıla kadar tarihlendirilebileceğini ifade etmiştir<sup>25</sup>. Anadolu yerleşimlerinden ve önemli üretim merkezlerinden biri olan Knidos kandillerinin 5. yüzyıl üretimleri arasında, bu kandile benzeyen formda örnekler mevcuttur ancak dekorasyon stili ve motifler farklıdır<sup>26</sup>.

**Kat. No: 4 (G. 7-b)** Kazı Envanter No: 111. Buluntu Yeri: F 7 Plankaresi (Sondaj). Buluntu Seviyesi: +89.92-89.61 Hamur Rengi: 7. 5 R 5/6. Astar Rengi: 7. 5 R 5/6. Az kalsit katkılı hamur serttir. Uzunluk: 8. 2 cm. Genişlik: 6.7 cm. Yükseklik: 2.6 cm. Kaide Çapı: 3.6 cm. Bezemeler: Diskus: Uçları kabartma noktalarla sonlandırılmış dört haç kolu, haç kolları arasında çevre çizgileri küçük kabartma noktalarla oluşturulmuş birer daire bulunur. Ayrıca bu dairelerin hepsinin ortasında düz çizgi oluşturacak şekilde dizilmiş dörder kabartma nokta mevcut. Omuz: Kesintisiz bir bant hâlinde devam eden, birbirine eşit olmayan, düzensiz, kısa, dar kazıma çizgiler. Burun: Yanma izi yok. Kulp: Kırık ve noksandır. Üretim Yeri: Küçük Asya (Asia Minor?) Benzer Örnekleri: Bruneau 1965: Plate 34-4720; Broneer 1977: Plate 10-3037 (Type XXVIII); Bailey 1988, Plate 97-Q2995, Q2996, Q2997. Tarihlendirme: 4.yüzyıl sonu-5.yüzyıl.

<sup>24</sup> Broneer, *Isthmia: Terracotta Lamps*, vol. III, 78.

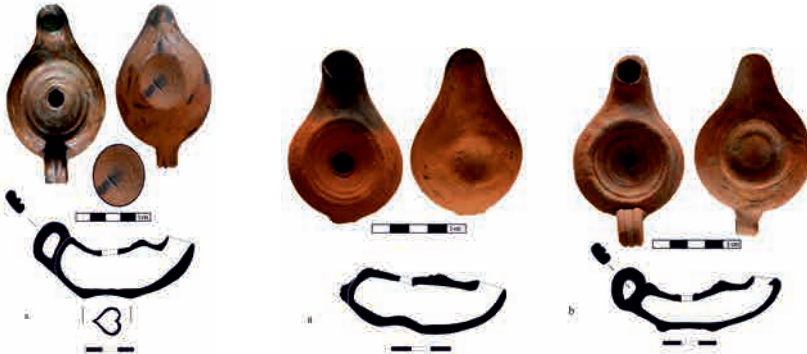
<sup>25</sup> Philippe Bruneau, *Les Lampes, Exploration Archéologique de Délos, XXVI* (Paris, Éditions de Boccard, 1965), 142.

<sup>26</sup> Bailey, *A Catalogue of the Lamps in the British Museum, III. Roman Provincial Lamps*, Plate 97- Q 2995, Q 2996, Q2997.

## Küçük Asya / Yerel (İznik ?) Üretim Kandiller

### Grup: Eşmerkezli Daire Bezemeli Kandiller (Kat. No: 5-12)

İznik, İstanbul Kapı kandillerinin 19 tanesi diğer kandillerden hamur, form ve dekorasyon açısından ayrılarak homojen bir grup oluşturmaktadır. Bu kandillerin form ve dekorasyonlarının genel özellikleriyle Anadolu üretimleri içinde değerlendirilmesi uygundur. Tümü kalıp üretimi olan kandiller, bezeme özelliklerine göre iki alt grup altında incelenmiştir. İlk grupta az mika, az taşçık ve az kalsit katkı ve orta sert hamurlu, yuvarlak gövdeli, dar ve uzun burunlu, derin diskuslu, diskus merkezi tek doldurma delikli, bir veya iki yivli, delikli kulpa sahip kandiller bulunmaktadır. Formları birbirine benzeyen bu kandillerin bezeme özellikleri de ortaktır. Bu gruba alınan 8 kandilin (Kat. no: 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) diskusunda üç veya beş eşmerkezli daire kabartma mevcuttur. Hiçbirinin omuz ve burun kanalı üzerinde bezeme bulunmamaktadır. Bu gruptaki tek bir kandilin (Kat. No: 5) dip kısmında atölye işareti olarak hazırlanmış olabilecek “yaprak” kazıma bulunmaktadır. Çalışmamız kapsamındaki bu kandillerin, İznik kentinde başka alanlarda buldukları görülmüştür. Ancak Anadolu içinde ve dışında dağılım gösterdikleri başka bir yerleşim tespit edilememiştir. A. Ekin Meriç tarafından yayınlanan İznik, Roma Tiyatrosu kazı buluntuları arasında bu tipe benzeyen kandiller, araştırmacı tarafından “Yerel üretimler” adıyla sınıflandırılarak 5. ve 7. yüzyıllar arasına tarihlendirilmiştir. Söz konusu yayındaki kandillerde atölye işaretinin varlığına ilişkin bilgi verilmemiştir<sup>27</sup>. İznik dışında sadece Delos'ta nispeten benzer bir form saptanmıştır. Delos'ta bulunan kandil, İstanbul Kapı kandillerine göre daha kısa burunludur ve 5. ve 7. yüzyıllara tarihlendirilmiştir<sup>28</sup>. Küçük Asya bölgesinin önemli kandil üretim merkezi olan Ephesos (Efes) kandillerinde tutamak kulplu ve benzer bezemeye sahip, 6. ve 7. yüzyıllara tarihlenen örnekler mevcuttur ancak İstanbul Kapı kandilleri form özellikleri açısından Ephesos üretimi kandillerden ayrılmaktadırlar.<sup>29</sup>



G. 8. Kat. No: 5      G. 9. Kat. No: 6 ve 7 (F. İnanan, M. Akçınar, T. Akçınar, 2018)

27 Ekin Meriç, “Late Roman Pottery From the Theatre of Nicaea in Bithynia”, 75.

28 Bruneau, *Les Lampes, Exploration Archéologique de Délos, XXVI*, 142.

29 Ephesos kandillerinin bu tipe yakın örnekleri için bkz. Franz Miltner, *Das Cömeterium der Sieben Schlöfer, Forschungen in Ephesos IV/2* (Wien, 1937), Pl. VI-No. 1131; Bailey, *A Catalogue of the Lamps in the British Museum, III. Roman Provincial Lamps*, Vol. III, Pl. 105; Angeliki Katsioti, *The Lamps of Late Antiquity From Rhodes, 3rd-7th centuries AD* (Oxford: Archaeopress Archaeology, 2017), 302-AM 227.

**Kat. No: 5 (G. 8)** Kazı Envanter No: 203. Buluntu Yeri: M 18+M 19 Plankareleri. Buluntu Seviyesi: +90.80-90.38 Hamur Rengi: 2.5 YR 4/6. Astar Rengi: 2.5 YR 5/6. Az mika, az kalsit katkılı hamur orta serttir. Uzunluk: 10 cm. Genişlik: 6.5 cm. Yükseklik: 4.2 cm. Kaide Çapı: 3 cm. Bezemeler: Diskus: Üç eşmerkezli daire kazıma bulunur, bir doldurma deliklidir. Omuz: Bezemesizdir. Kaide altında “kalp yaprak” kazıma (atölye işareti ?) bulunmaktadır. Burun: Yanma izleri belirgindir. Kulp: Delikli, yivli kulpludur. Üretim Yeri: İznik (Nikaia ?) Benzer Örnekleri: Bulunamadı. Tarihlendirme: 5. yüzyıl-7. yüzyıl sonu.

**Kat. No: 6 (G. 9-a)** Kazı Envanter No: 210. Buluntu Yeri: J 16 Plankaresi. Buluntu Seviyesi: +90.96-90.54 Hamur Rengi: 2.5 YR 5/6. Astar Rengi: 2.5 YR 5/6. Az mika, az taşçık katkılı hamur orta serttir. Uzunluk: 8.5 cm. Genişlik: 5.5 cm. Yükseklik: 3.5 cm. Kaide Çapı: 2.3 cm. Bezemeler: Diskus: Üç eşmerkezli daire kazıma bulunur, bir doldurma deliklidir. Omuz: Bezemesizdir. Burun: Yanma izleri belirgindir. Kulp: Kırık ve noksandır. Üretim Yeri: İznik (Nikaia ?) Benzer Örnekleri: Bulunamadı. Tarihlendirme: 5. yüzyıl-7. yüzyıl sonu.

**Kat. No: 7 (G. 9-b)** Kazı Envanter No: 204. Buluntu Yeri: M 18+M 19 Plankareleri. Buluntu Seviyesi: +90.80-90.38 Hamur Rengi: 5 R 4/6. Astar Rengi: 5 R 5/6. Az mika, az taşçık katkılı hamur orta serttir. Uzunluk: 9.5 cm. Genişlik: 5.9 cm. Yükseklik: 3.6 cm. Kaide Çapı: 3 cm. Bezemeler: Diskus: Üç eşmerkezli daire kazıma bulunur, bir doldurma deliklidir. Omuz: Bezemesizdir. Burun: Yanma izi belirgindir. Kulp: Delikli, iki yivli kulpludur. Üretim Yeri: İznik (Nikaia ?) Benzer Örnekleri: Bulunamadı. Tarihlendirme: 5. yüzyıl-7. yüzyıl sonu.



G. 10. Kat. No: 8 – 9 (F. İnanan, M. Akçınar, T. Akçınar, 2018)

**Kat. No: 8 (G. 10-a)** Kazı Envanter No: 170. Buluntu Yeri: H 14 Plankaresi. Buluntu Seviyesi: +90.70-90.30 Hamur Rengi: 2.5 YR 5/4. Astar Rengi: 2. 5 YR 5/4. Az mika, az taşçık katkılı hamur orta serttir. Uzunluk: 9.5 cm. Genişlik: 6.2 cm. Yükseklik: 4.4 cm. Kaide Çapı: 2.8 cm. Bezemeler: Diskus: Altı eşmerkezli daire kazıma bulunur, bir doldurma deliklidir. Omuz: Bezemesizdir. Burun: Yanma izleri belirgindir. Kulp: Delikli, yivli kulpludur. Üretim Yeri: İznik (Nikaia ?) Benzer Örnekleri: Ekin Meriç 2018: Plate 9-52, 53, 54, 55, 56, 57; Bruneau 1965: Plate XXVI-4723. Tarihlendirme: 5. yüzyıl-7. yüzyıl sonu.

**Kat. No: 9 (G. 10-b)** Kazı Envanter No: 169. Buluntu Yeri: H 14 Plankaresi. Buluntu Seviyesi: +91.07-90.70 Hamur Rengi: 5 R 4/6. Astar Rengi: 5 R 5/6. Az mika, az taşçık katkılı hamur orta serttir. Uzunluk: 8.7 cm. Genişlik: 6.1 cm. Yükseklik: 3.4 cm. Kaide Çapı: 2.2 cm. Bezemeler: Diskus: Beş eşmerkezli daire kazıma bulunur, bir doldurma deliklidir. Omuz: Sade bezemesizdir. Burun: Yanma izleri belirgindir. Kulp: Kırık ve noksandır. Üretim Yeri: İznik (Nikaia ?) Benzer Örnekleri: Ekin-Meriç 2018: Plate 9-52, 53, 54, 55, 56, 57; Bruneau 1965: Plate XXVI-4723. Tarihlendirme: 5. yüzyıl-7. yüzyıl sonu.

**Kat. No: 10 (G. 11-a)** Kazı Envanter No: 199. Buluntu Yeri: H 14 Plankaresi. Buluntu Seviyesi: +90.70-90.30 Hamur Rengi: 2.5 YR 4/6. Astar Rengi: 2. 5 YR 4/6. Az mika, az taşçık katkılı hamur orta serttir. Uzunluk: 8.7 cm. Genişlik: 6.5 cm. Yükseklik: 3 cm. Kaide Çapı: 2.6 cm. Bezemeler: Diskus: Dört eşmerkezli daire kazıma bulunur, bir doldurma deliklidir. Omuz: Bezemesizdir. Burun: Kırık ve noksan, yanma izleri belirgindir. Kulp: Kırık ve noksandır. Üretim Yeri: İznik (Nikaia ?) Benzer Örnekleri: Ekin Meriç 2018: Plate 9-52, 53, 54, 55, 56, 57; Bruneau 1965: Plate XXVI-4723. Tarihlendirme: 5. yüzyıl-7. yüzyıl sonu.

**Kat. No: 11 (G. 11-b)** Kazı Envanter No: 200. Buluntu Yeri: H 14 Plankaresi. Buluntu Seviyesi: +90.70-90.30 Hamur Rengi: 2.5 YR 5/4. Astar Rengi: 2. 5 R 5/4. Az mika, az taşçık katkılı hamur orta serttir. Uzunluk: 8.4 cm. Genişlik: 6.1 cm. Yükseklik: 3.7 cm. Kaide Çapı: 2.3 cm. Bezemeler: Diskus: Altı eşmerkezli daire kazıma bulunur, bir doldurma deliklidir. Omuz: Bezemesizdir. Burun: Kırık ve noksan, yanma izleri belirgindir. Kulp: Delikli, yivli kulpludur. Üretim Yeri: İznik (Nikaia ?) Benzer Örnekleri: Ekin-Meriç 2018: Plate 9-52, 53, 54, 55, 56, 57; Bruneau 1965: Plate XXVI-4723. Tarihlendirme: 5. yüzyıl-7. yüzyıl sonu.



G. 11. Kat. No: 10 – 11 (F. İnanan, M. Akçınar, T. Akçınar, 2018)

**Kat. No: 12 (G. 12-a)** Kazı Envanter No: 216. Buluntu Yeri: J 13 Plankaresi. Buluntu Seviyesi: +90.97-90.71 Hamur Rengi: 10 R 4/6. Astar Rengi: 10 R 4/6. Az mika, az taşçık katkılı hamur orta serttir. Uzunluk: 7.3 cm. Genişlik: 5.9 cm. Yükseklik: 4 cm. Kaide Çapı: 2.1 cm. Bezemeler: Diskus: Beş eşmerkezli daire kazıma bulunur, bir doldurma deliklidir. Omuz: Bezemesizdir. Burun: Kırık ve noksan, yanma izleri belirgindir. Kulp: Delikli, iki yivli kulpludur. Üretim Yeri: İznik (Nikaia ?) Benzer Örnekleri: Ekin Meriç 2018: Plate 9-52, 53, 54, 55, 56, 57; Bruneau 1965: Plate XXVI-4723. Tarihlendirme: 5. yüzyıl-7. yüzyıl sonu.



G. 12. Kat. No: 12 – 13 (F. İnanan, M. Akçınar, T. Akçınar, 2018)

## 2. Grup Bitkisel ve Geometrik Desenli Bezemeli Kandiller (Kat. No: 13-23)

“İznik Yerel Üretim” adı altında sınıflandırdığımız kandillerin ikinci grubu derin diskuslu, diskus merkezinde tek doldurma deliği bulunan, bir veya birden çok yivli ve delikli kulpludur (Kat. No: 13, 14, 15, 17, 20, 21). Bu tip içinde sınıflandırdığımız bazı kandillerin burun kanalı diğerlerinden (Kat. No: 16, 18, 19, 22 ) biraz daha geniş tutulmuş, genel görünümleri oval bir form kazanmıştır. Bir kandil (Kat. No: 23) ise



gemi biçimli, daha geniş gövdesiyle küçük bir farklılık taşımakla birlikte mika ve kalsit katkılı hamur yapısı sebebiyle bu gruba dahil edilmiştir. 2. grupta bitkisel ve geometrik kompozisyonlara sahip kandiller bulunmaktadır. Bu grupta da, 1. grupta (Kat. No: 5) olduğu gibi tek bir kandil (Kat. No: 21) dibinde “yaprak” deseni kazınması bulunmaktadır. Bu grup kandillerin benzerleri İznik, Roma Tiyatrosu buluntuları arasında mevcuttur<sup>30</sup>. Ayrıca Delos buluntusu kandil, birebir benzer olmamakla birlikte, 1. grup örnekleri gibi, bu grup kandillerin form açısından yakın örneği olarak değerlendirilebilir<sup>31</sup>.

**Kat. No: 13 (G. 12-b)** Kazı Envanter No: 206. Buluntu Yeri: M 18+M 19 Plankareleri. Buluntu Seviyesi: +91.43-90.96 Hamur Rengi: 2.5 YR 5/4. Astar Rengi: 2.5 YR 5/4. Az mika, az kalsit, az taşçık katkılı hamur orta serttir. Uzunluk: 9.3 cm. Genişlik: 6.6 cm. Yükseklik: 3.3 cm. Kaide Çapı: 2.7 cm. Bezemeler: Diskus: Merkezdeki doldurma deliğini sıralar haâlinde çevreleyen kısa, kabartma, düz çizgiler. Omuz: Tüm omuz kısmında kesintisiz devam eden dalgalı çizgi, çizginin “U” biçimli dalga kesimlerinin ortasında büyük birer nokta kabartma bulunur. Burun kanalı üzerinde omuz bandında yer alan noktalarla aynı büyüklükte tek nokta kabartma etrafına daha küçük boyutlu dokuz küçük nokta kabartma eklenmiş ve küçük bir madalyon oluşturulmuş. Burun: Kırık ve noksan, yanma izleri belirgindir. Kulp: Kırık ve noksandır. Üretim Yeri: İznik (Nikaia ?) Benzer Örnekleri: Ekin-Meriç 2018: Plate 9-53; Bruneau 1965: Plate XXVI-4729. Tarihlendirme: 5. yüzyıl-7. yüzyıl sonu.



G. 13. Kat. No: 14 – 15 (F. İnanan, M. Akçınar, T. Akçınar, 2018)

**Kat. No: 14 (G. 13-a)** Kazı Envanter No: 215. Buluntu Yeri: M 17 Plankaresi. Buluntu Seviyesi: +91.10-90.85 Hamur Rengi: 5 R 4/4. Astar Rengi: 5 R 4/4 Az mika, az kalsit, az taşçık katkılı hamur orta serttir. Uzunluk: 8.8 cm. Genişlik: 7 cm.

30 Ekin-Meriç, “Late Roman Pottery From the Theatre of Nicaea in Bithynia,” 75.

31 Bruneau, *Les Lampes, Exploration Archéologique de Délos, XXVI*, 143.

Yükseklik: 3.4 cm. Kaide Çapı: 2.8 cm. Bezemeler: Diskus: Merkezdeki tek doldurma deliğinden omuza doğru uzanan 20 adet kısa, kalın kabartma düz çizgi. Omuz: Tüm omuz kısmında kesintisiz devam eden dalgalı çizgi, çizginin “U” biçimli dalga kesimlerinin ortasında büyük birer nokta kabartma, burun kanalı üzerinde ters “U” biçimli iki bitişik kabartma çizgi. Burun: Kırık ve noksan, yanma izleri belirgindir. Kulp: Kırık ve noksandır. Üretim Yeri: İznik (Nikaia ?) Benzer Örnekleri: Ekin Meriç 2018: Plate 9-53; Bruneau 1965: Plate XXVI-4729. Tarihlendirme: 5. yüzyıl-7. yüzyıl.

**Kat. No: 15 (G. 13-b)** Kazı Envanter No: 205. Buluntu Yeri: M 18+M 19 Plankareleri. Buluntu Seviyesi: +91.43-90.96 Hamur Rengi: 7.5 R 5/6-7.5 R 5/2. Astar Rengi: 7.5 R 5/2. Az mika, az kalsit, az taşçık katkılı hamur orta serttir. Uzunluk: 8.1 cm. Genişlik: 6.1 cm. Yükseklik: 4.1 cm. Kaide Çapı: 2.3 cm. Bezemeler: Diskus: Çok yıpranmış olan diskus kabartmasında, merkezdeki doldurma deliği etrafında dört adet geniş dalgalı kabartma çizgi ile bu dalgalı çizgilerin ortalarında iki ve/veya üç nokta kabartma izleri görülebilmektedir. Omuz: Tüm omuz kısmında kesintisiz devam eden dalgalı çizgi, çizginin “U” biçimli dalga kesimlerinin ortasında büyük birer nokta kabartma bulunur. Omzu dolanan ve kıvrım dallara benzeyen dalgalı çizginin bitimi, altı nokta kabartma ile burun kanalı üzerinde birleştirilmiş. Burun: Kırık ve noksan, yanma izleri belirgindir. Kulp: Delikli, tek yivli kulpludur. Üretim Yeri: İznik (Nikaia ?) Benzer Örnekleri: Ekin Meriç 2018: Plate 9-53; Bruneau 1965: Plate XXVI-4729. Tarihlendirme: 5. yüzyıl-7. yüzyıl sonu.



G. 14. Kat. No: 16 – 17 (F. İnanan, M. Akçınar, T. Akçınar, 2018)

**Kat. No: 16 (G. 14-a)** Kazı Envanter No: 217. Buluntu Yeri: L 17 Plankaresi. Buluntu Seviyesi: +90.97-90.68 Hamur Rengi: 2.5 YR 4/6. Astar Rengi: 2.5 YR 4/6. Az mika, az kalsit, az taşçık katkılı hamur orta serttir. Uzunluk: 10.1 cm. Genişlik: 5.8 cm. Yükseklik: 3.5 cm. Kaide Çapı: 1.9 cm. Bezemeler: Diskus: Merkezdeki tek doldurma deliği etrafına dizilmiş yatay, kısa, kabartma çizgi ve noktalar. Omuz: İki

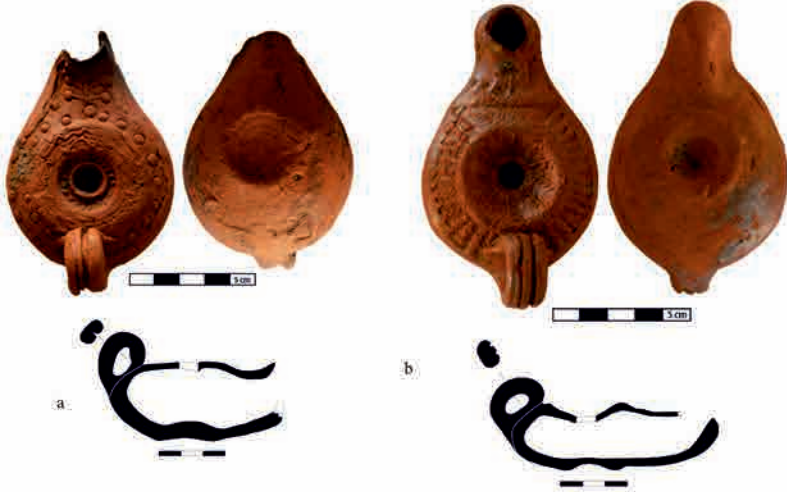
şerit haâlinde düzenlenmiş omuz bandında, üst sırada kısa, hafif yatay kabartma çizgiler, çizgilerin altında yükseltilmiş kabartma nokta dizisi, en alt sırada tam bir düzen oluşturmeyen, yatay, kısa, aşınmış kabartma çizgi şeridi bulunur. Burun: Yanma izi görülmemektedir. Kulp: Delikli, tek yivli kulpludur. Üretim Yeri: İznik (Nikaia ?) Benzer Örnekleri: Ekin Meriç 2018: Plate 9-53; Bruneau 1965: Plate XXVI-4729. Tarihlendirme: 5.yüzyıl-7.yüzyıl sonu.

**Kat. No: 17 (G. 14-b)** Kazı Envanter No: 214. Buluntu Yeri: L 18 Plankaresi. Buluntu Seviyesi: +91.57-91.15 Hamur Rengi: 2.5 YR 4/6. Astar Rengi: 2.5 R 4/6. Az mika, az kalsit, az taşıç katkılı hamur orta serttir. Uzunluk: 9.7 cm. Genişlik: 6.7 cm. Yükseklik: 4.3 cm. Kaide Çapı: 2.7 cm. Bezemeler: Diskus: Kandil yüzeyindeki korozyon sebebiyle dekorasyon tam saptanamamaktadır ancak kısa kabartma çizgi ve noktalarla oluşturulmuş geometrik bir düzenleme uygulanmıştır. Diskus merkezindeki bir doldurma deliğinin etrafını çevreleyen kısa, ince, yatay kabartma dizisi dışında motif görülmemektedir. Omuz: Omuzda bazı kısımlarda iki, bazı kısımlarda üçerli, özenli bir düzen oluşturmadan dizilmiş, yükseltilmiş küçük noktalar. Burun kanalı üzerinde iki kolu yıpranmış haç kabartma. Burun: Kırık ve noksan, yanma izi belirgin. Kulp: Delikli, tek yivli kulpludur. Üretim Yeri: İznik (Nikaia ?) Benzer Örnekleri: Ekin Meriç 2018: Plate 9-53; Bruneau 1965: Plate XXVI-4729. Tarihlendirme: 5. yüzyıl-7. yüzyıl sonu.

**Kat. No: 18 (G. 15-a)** Kazı Envanter No: 211. Buluntu Yeri: J 16 Plankaresi. Buluntu Seviyesi: +90.96-90.54 Hamur Rengi: 7.5 R 5/6. Astar Rengi: 7. 5 R 5/6. Az mika, az kalsit, az taşıç katkılı hamur orta serttir. Uzunluk: 8.3 cm. Genişlik: 6 cm. Yükseklik: 4.9 cm. Kaide Çapı: 2.4 cm. Bezemeler: Diskus: Diskus diğer kandil buluntularımızdan farklı olarak çukur değildir. Merkezdeki tek doldurma deliği 20 kabartma motifle çevrelenmiş, bunlardan dokuzu nokta, diğerleri yatak, kısa kabartma çizgilerdir. Diskus omuzdan yüksek ve geniş bir bantla ayrılır. Bu kısımda iki sıra dalgalı kabartma çizgi bulunur ancak bazı çizgiler bölümlerde özensiz yatay çizgilere dönüşmüştür. Omuz: Tüm omuzda nispeten eşit aralıklarla yerleştirilmiş on altı yüksek kabartma nokta bulunur. Bunlara ek olarak sadece omzun, kulpa yakın kesimde, ilk sıra kadar düzenli olmayan ikinci bir nokta sırası daha vardır. Burun kanalı üzerinde bir dikey çizgiden iki yana uzayan ikişer yatay kabartma çizgi, çizgilerin hepsinin ucu birer büyük, yükseltilmiş nokta ile sonlandırılarak bitkisel bir görünüm yaratılmıştır. Burun: Kırık ve noksan, yanma izleri belirgindir. Kulp: Delikli, iki yivli kulpludur. Üretim Yeri: İznik (Nikaia ?) Benzer Örnekleri: Ekin Meriç 2018: Plate 9-53; Bruneau 1965: Plate XXVI-4729. Tarihlendirme: 5. yüzyıl-7. yüzyıl sonu.

**Kat. No: 19 (G. 15-b)** Kazı Envanter No: 209. Buluntu Yeri: J 16 Plankaresi. Buluntu Seviyesi: +90.96-90.54 Hamur Rengi: 10 R 4/6. Astar Rengi: 10 R 5/5. Az mika, az kalsit, az taşıç katkılı hamur orta serttir. Uzunluk: 10.1 cm. Genişlik: 5.9 cm.

Yükseklik: 4.1 cm. Kaide Çapı: 2.7 cm. Bezemeler: Diskus: Merkezdeki tek doldurma deliğinden omza doğru uzayan üçer dalı olan dokuz çizgisel yaprak motifli vardır. Omuz: Omzun iki yanında küçük zigzag çizgilerden oluşturulmuş dikey kabartma şerit bulunur. Burun kanalı üzerinde dört dikey kabartma çizgi iki sıra kabartma-zigzag çizgi mevcuttur. Burun: Yanma izi yok. Kulp: Delikli, iki yivli kulpludur. Üretim Yeri: İznik (Nikaia ?) Benzer Örnekleri: Ekin Meriç 2018: Plate 9-53; Bruneau 1965: Plate XXVI-4729. Tarihlendirme: 5. yüzyıl-7. yüzyıl sonu.



G. 15. Kat. No: 18 – 19 (F. İnanan, M. Akçınar, T. Akçınar 2018)

**Kat. No: 20 (G. 16-a)** Kazı Envanter No: 207. Buluntu Yeri: M 18+M 19 Plankareleri. Buluntu Seviyesi: +91.43-90.96 Hamur Rengi: 2.5 YR 4/4. Astar Rengi: 2. 5 YR 4/4. Az mika, az kalsit, az taşçık katkılı hamur orta serttir. Uzunluk: 8.3 cm. Genişlik: 6.1 cm. Yükseklik: 3.3 cm. Kaide Çapı: 2.5 cm. Bezemeler: Diskus: Diskus çevresi kısa kazıma çizgilerle omuzdan ayrılmış, diskus aynası bezemesiz, bir doldurma delikli. Omuz: İki ince kazıma çizgi arasına palmye yapraklarını anımsatan bitkisel motiflerden oluşan bant düzenlenmiş, burun kanalı üzerinde diğer motiflerden daha büyük bir palmye yaprağını anımsatan motif yerleştirilmiş. Burun: Kırık ve noksan, yanma izleri belirgindir. Kulp: Kırık ve noksandır. Üretim Yeri: İznik (Nikaia ?) Benzer Örnekleri: Ekin Meriç 2018: Plate 9-53; Bruneau 1965: Plate XXVI-4729. Tarihlendirme: 5. yüzyıl-7. yüzyıl sonu.

**Kat. No: 21 (G. 16-b)** Kazı Envanter No: 213. Buluntu Yeri: J 16 Plankaresi. Buluntu Seviyesi: +90.96-90.54 Hamur Rengi: 7.5 YR 6/4. Astar Rengi: 7. 5 R 6/4. Az mika, az kalsit, az taşçık katkılı hamur orta serttir. Uzunluk: 10.3 cm. Genişlik: 7 cm. Yükseklik: 4.6 cm. Kaide Çapı: 3 cm. Bezemeler: Diskus: Merkezdeki tek doldurma deliğinden omza uzayan yedi adet yaprak motifli bulunur. Omuz: Diskusta bulunan yaprak motiflerinin aynısı omzun iki yanında altışar tane, toplamda 12 adet olmak

üzere simetrik biçimde yerleştirilmiştir. Burun kanalı üzerinde yıpranmış, ortası noktalı iki eşmerkezli daire ile yanında tek daire kazıma bulunur. Kaide altında “yaprak” kazıma (atölye işareti ?) yer almaktadır. Burun: Kırık ve noksan, yanma izleri belirgindir. Kulp: Delikli, tek yivli kulpludur. Üretim Yeri: İznik (Nikaia ?) Benzer Örnekleri: Form: Ekin-Meriç 2018: Plate 9-53; Ekin Meriç 2019: 349-Şekil.11; Bruneau 1965: Plate XXVI-4729. Tarihlendirme: 5. yüzyıl-7. yüzyıl sonu.



G. 16. Kat. No: 20 – 21 (F. İnanan, M. Akçınar, T. Akçınar, 2018)

**Kat. No: 22 (G. 17-a)** Kazı Envanter No: 201. Buluntu Yeri: H 14 Plankaresi. Buluntu Seviyesi: +90.70-90.30 Hamur Rengi: 7.5 R 5/6. Astar Rengi: 7. 5 R 5/6. Az mika, az kalsit, az taşçık katkılı hamur orta serttir. Uzunluk: 7.4 cm. Genişlik: 5.4 cm. Yükseklik: 3.5 cm. Kaide Çapı: 2.1 cm. Bezemeler: Diskus: Diskus, ikişerli noktalar-dan oluşan bir bantla sınırlandırılmış, geniş doldurma deliği yanında tanımlanamayan dört ayaklı bir hayvan figürü bulunur. Omuz: Bezemesizdir. Burun: Kırık ve noksan, yanma izi belirgindir. Kulp: Delikli, yivli kulpludur. Üretim Yeri: İznik (Nikaia ?) Benzer Örnekleri: Ekin Meriç 2018: Plate 9-53; Bruneau 1965: Plate XXVI-4729. Tarihlendirme: 5. yüzyıl-7. yüzyıl sonu.

**Kat. No: 23 (G. 17-b)** Kazı Envanter No: 163. Buluntu Yeri: F 6+F-7+G 6+G 7 Plankareleri (Sondaj). Buluntu Seviyesi: +90.08- 89.65 Hamur Rengi: 2.5 YR 4/4. Astar Rengi: 2.5 R 4/4Az mika, az kalsit, az taşçık katkılı, hamur orta serttir. Uzunluk: 9.3 cm. Genişlik: 6.5 cm. Yükseklik: 3.2 cm. Kaide Çapı: 3.7 cm. Bezemeler: Diskus: Dört eş merkezli daire bulunur. Omuz: Omuzda düzensiz yerleştirilmiş kabartma noktalar, burun kanalı üzerinde yüksek kabartma nokta etrafında kazıma çizgiler vardır. Burun: Yanma izleri belirgindir. Kulp: Kırık ve noksandır. Üretim Yeri: İznik (Nikaia ?) Benzer Örnekleri: Bruneau 1965: Plate XXVI-4725, 4726. Tarihlendirme: 5. yüzyıl-7. yüzyıl sonu.



G. 17. Kat. No: 22 – 23 (F. İnanan, M. Akçınar, T. Akçınar, 2018)

### İstanbul Kapı Kandillerinde Atölye İşareti (?)

İstanbul Kapı kazılarında ele geçen kandiller arasında, İznik atölyelerinde üretilmiş olmaları muhtemel görülen iki kandilin (Kat. No:5 ve Kat. No:22) dip kısmında “yaprak/sarmaşık yaprağı” kazıma bulunmaktadır. Kandil diplerinde atölye işareti kullanımı Antikçağ’da yaygın bir uygulamadır. Dolayısıyla bu motifin bulunduğu yer gözetilerek, bir atölye işareti olması ihtimalini tartışmak gerekmektedir. İncelenen İznik Roma Tiyatrosu buluntularının yayınlarında, benzer kandillerde bu motifin varlığına ilişkin bilgiye rastlanmamıştır. Bu motifle tanınan bir atölye de tespit edilmemiştir. Fakat A. Karivieri’nin Geç Antik dönemde, Atina’daki kandil endüstrisini kaleme aldığı yayının kataloğunda bulunan birkaç kandil dikkat çekmektedir. Söz konusu katalogdaki bu kandillerin çoğunluğu 4. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmiştir. Yuvarlak gövdeli, kısa burunlu bu kandiller, İznik kandillerinden farklı formdadır fakat kandillerin diplerinde sarmaşık yaprağı kazıma mevcuttur. İstanbul Kapı örneklerinden farklı olarak bu yapraklar saplarıyla birlikte çizilmiştir<sup>32</sup>. Atina kataloğundaki kandillerden birinin dip kısmında, eş merkezli iki kazıma daire içinde bir sarmaşık yaprağı deseni ve etrafında tersten yazılmış “BPOMIOY” (Bromios’un) ifadesi yer almaktadır<sup>33</sup>. Karivieri, “imza” olarak tanımladığı bu motifin sadece belirli kandil tiplerinde bulunduğu altını çizmiştir. Yaprak motifinin bazen beraberinde bir yazıtlı bazen de yaprağın altına veya üstüne kazınan bir veya birkaç harfle birlikte kullanıldığını belirtmiştir. Karivieri, Atina kandillerindeki bu harfleri imalatçı işareti olarak tanımlamıştır. Bununla birlikte harflerin, kandil üretimi organizasyonu ile ilişkili bir sembol olarak kullanılabilceği, bir arketip kan-

32 Karivieri, *The Athenian Lamp Industry in the Late Antiquity*, Fig. 27-28, Pl.1 / 1, 9, Pl.2 / 29, Pl.29 / 300, 301, 302, 303, Pl.30 / 32, Pl.34 / 11.

33 Karivieri, *The Athenian Lamp Industry in the Late Antiquity*, Fig.23-3339.

dilden üretilen farklı bir kandil tipinin veya aynı kalıptan türetilen farklı bir çeşidin işareti olabileceği gibi farklı öneriler de sunmuştur. Araştırmacı Atina atölyelerinde motiflerinin yanına harf ekleme uygulamasının 4. yüzyılda kandillerin sırlanmaya başlamasına kadar devam ettiğini, kazıma dalların ise varlığını 6. yüzyıla kadar koruduğunu ifade etmiştir<sup>34</sup>.

İznik Yerel Üretim başlığı altında tasniflediğimiz kandillerdeki imza/işaret (?) sapsız, kalp biçimli bir sarmaşık yaprağıdır. Atina örneklerinden form ve tarihlendirme dışında, sapsız çizilmiş olmasıyla da ayrılmaktadır. Fakat hem yaprak desenlerinin genel formu hem de tek bir kandilde tespit edilen “Bromios’un” ifadesi göz ardı edilmemelidir. Bu kelime, şarap ve bağ tanrısı Dionysos’un *epitheton*larından biridir<sup>35</sup>. Bu noktada İznik kentinin Dionysos kültü ile ilişkisini hatırlamakta fayda vardır<sup>36</sup>. Antik Nikaia kentinin kuruluş öykülerinden biri mitolojik bir aşk öyküsüne dayanmaktadır ve bu öykü Dionysos ile bağlantılıdır. *Nymphe* Nikaia, İrmak Tanrısı Sangarios’un (Sakarya) kızı, günlerini Askania (İznik Gölü) çevresindeki orman ve kırlarda dolaşarak, avlanarak geçirmektedir. Dionysos, Nikaia’yı görür görmez âşık olur. Ancak hiçbir erkekle birlikte olmamaya kararlı olan *Nymphe* onu reddeder. Reddedilmeyi kabullenemeyen Dionysos, Nikaia’nın su içtiği kaynağın suyunu şaraba çevirir. Su sanarak şarap içen Nikaia sarhoş olunca Dionysos ile birlikte olur. Öyküye göre, Dionysos bu perinin onuruna bir kent kurar ve kentin adını “Nikaia” koyar<sup>37</sup>.

Nikaia kentinin soyunu Dionysos’a bağladığı bilgisi bir yazıt ile belgelenmiştir. Kentin doğusundaki Lefke Kapısı üzerinde, arşitravda M.S. 123 yılında Hadrianus’a adanan sunu yazıtında, kent soyunun Dionysos ve Herakles’e bağlandığı aktarılmıştır<sup>38</sup>. Aynı yazıtın kentin kuzeyindeki en büyük ve en önemli kapısı olan İstanbul Kapı’da da yer almış olabileceği, sonraki yüzyıllarda yapılan onarımlar sırasında bazı değişiklikler meydana geldiği düşünülmektedir<sup>39</sup>. Yazıtlar dışında kentte darbedilmiş sikkelerin betimlerinde de kentin bu kült ile bağlantısı, şarap ve bağ Tanrısı şerefine oyunlar düzenlendiği görülmektedir<sup>40</sup>. İznik kentinin Dionysos ile ilişkisi, nicelik açısından az, nitelik açısından önemli ve yadsınamayacak verilerle belgelenmiştir.

34 Karivieri, *The Athenian Lamp Industry in the Late Antiquity*, 26-27.

35 Dionysos’un çok sayıdaki *epitheton*larından biri olan “Bromios” şiddetli ve gürlütlü anlamları taşıyan bir sıfattır. Bülent Öztürk, *Yazıtlar Işığında Roma İmparatorluk Çağı Küçükasyası’nda Dionysos Kültü* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2010), 198.

36 Hülya Boyana, “Nikaia Kenti ve Dionysos Kültü”. *Uluslararası Kara Mürsel Alp ve Kocaeli Tarihi Sempozyumu II*, Ed. Haluk Selvi, Bilal Çelik, Ali Yeşildal (Kocaeli: Pelikan Basım, 2016), 43-59.

37 Şefik Can, *Klasik Yunan Mitolojisi* (İstanbul, y.y, 1970), 481; Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011), 217; Hélène Frangoulis, “Passion et Narration: Nonnos et le Roman,” *Passions, Vertus et vices Dans l’ancien Roman*, Ed. Bernard Pouderon, Cecile Bostpouderon (Lyon: Maison de l’Orient et de la Méditerranée, 2009), 367-376.

38 Bülent Öztürk, *Yazıtlar Işığında Roma İmparatorluk Çağı Küçükasyası’nda Dionysos Kültü*, 77.

39 Sencer Şahin, *Bithynische Studien / Bithynia İncelemeleri* (Bonn: Rudolf Habelt Verlag GmbH, 1978), 87-88.

40 Hülya Boyana, “Nikaia Kenti ve Dionysos Kültü,” 49.

Bu verilerin dışında, M.S. 10. veya 11. yüzyılda bir din bilginin elindeki *Notitiae episcopatum* nüshasına, el yazısıyla aldığı “Metropolis Nikaia” notu dikkat çekmektedir. Bu notun Arrianos’un *Bithyniaka* kitabından alıntılandığı ve notta Nikaia kentinin en eski adının sarmaşığı, asması bol olan anlamındaki “Helikore” kelimesi olduğu ifade edilmektedir<sup>41</sup>. Bitkilerin doğasına hakim olan Dionysos’un en sevdiği atribülerinden biri sarmaşık yapraklarından örülen tacıdır<sup>42</sup> ve Helenistik Dönem’den beri Dionysos kültürünün bir parçasıdır<sup>43</sup>. Birbirinden ayrı görünen bu bilgilere, Dionysos kültü ve Nikaia kenti çerçevesinden bakıldığında; Dionysos kültürünün önemli simgelerinden biri olan, aynı zamanda Nikaia kentinde sıklıkla rastlanan sarmaşık dallarının veya yapraklarının, kentteki zanaatkarların üretimlerinde işaret/imza/simge olarak seçilmesi kuvvetle muhtemeldir.

### Sonuç

Çalışmamız kapsamında Antik Nikaia kentinin en görkemli kapısı olan ve kentin kuzeyinde yer alan İstanbul Kapı ve yakın çevresinde yapılan restorasyon amaçlı kazı çalışmalarında, konteksiz ele geçen 23 tüm ve tüme yakın pişmiş toprak kandil belgelenmiştir. Bu kandillerden biri (Kat. No: 1) Pontika üretimi olarak tanımlanmış, benzerleri doğrultusunda 4. ve 5. yüzyıllara tarihlendirilmiştir. İki kandil (Kat. No: 2, Kat. No: 3) 5.-6. yüzyılların en popüler gruplarından biri olan Kuzey Afrika üretimidir. Form ve genel özellikleri itibarıyla, Küçük Asya üretimi olarak tanımlanan (Kat. No: 4) bir kandil ise yine benzer örnekleri doğrultusunda 4.-5. yüzyıllara tarihlendirilmiştir. Çalışmamızın önemli bölümünü oluşturan 19 kandilin (Kat. No: 5-23) form ve dekorasyonlarının genel görünümü göz önüne alındığında, Küçük Asya üretimleri içinde değerlendirilmesi uygundur. Fakat çalışmamız kapsamında, bu kandillerin form ve bezeme özelliklerinin birebir paylaşan kandillere başka yerleşimlerde rastlanmamıştır. Sadece Delos kentindeki bir kandil form açısından bu kandillerle benzerlik gösterir ancak Delos buluntusunda burun daha kısadır. Bu 19 kandilin en yakın örnekleri kentin bir başka önemli merkezi olan anıtsal yapıda, Antik Roma Tiyatrosu Kazıları’nda ele geçmiştir.

İznik, Antik Roma Tiyatrosu Kazıları’nda, bu tipe yakın kandiller referans alınarak, İstanbul Kapı kandilleri içindeki form ve bezeme açısından yakın örnekler “Yerel Üretim” başlığında sınıflandırılmıştır. Roma Tiyatrosu buluntuları arasında Yerel Üretim 1. grup kandillerinin form-bezeme açısından çok yakın örnekleri bulunmuştur. Yerel Üretim 2. grup kandillerin form açısından aynı, bezeme açısından farklı özellikler gösteren örneklerinin dışında, bir kandilin (Kat. No: 21) hem form

41 Sencer Şahin, “Hellenistik ve Roma Çağlarında İznik/Nikaia”, *Tarih Boyunca İznik* (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2004), 6; Sencer Şahin, “Yazıtların Diliyle İznik’te (Nikaia) Tarih”, *V. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, c. 1 (İstanbul: Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 1987), 373.

42 Thomas H. Carpenter, *Antik Yunan’da Sanat ve Mitoloji* (İstanbul: Homer Kitabevi, 2007), 37.

43 Walter Friedrich Otto, *Dionysos: Myth and Cult* (Bloomington : Indiana University Press, 1965), 153.



ve hem bezeme açısından çok benzer bir örneği de ele geçmiştir<sup>44</sup>. A. Ekin Meriç tarafından bu kandiller “Yerel Üretim” olarak tanıtılmış ve 5.-7. yüzyıllar arasında tarihlendirilmiştir<sup>45</sup>. Araştırmacı, Nikaia kentinin Justinianos Dönemi’nde önemli bir seramik üretim merkezi olduğunu belirtmiştir. Kazılar sonucunda tiyatronun kullanım evrelerinin belirlendiğini, 9. yüzyıldan sonra tiyatro ve çevresinin seramik üretilen işlik ve atölye alanı olarak kullanılmaya devam ettiğini bildirmiştir<sup>46</sup>.

İstanbul Kapı Kazıları tamamlanmıştır ve bu çevrede yakın zamanda başka bir proje planlanmamaktadır. Ancak Roma Tiyatrosu Kazıları devam etmektedir. Kazılar devam ettikçe kandil buluntularının artması, kandillerin form ve bezeme repertuarının genişleyeceği tahmin edilmektedir. Bunun yanında atölye işareti olabileceğini düşündüğümüz sarmaşık yaprağı motifinin örneklerinin çoğalması da olasıdır. Antik Roma Tiyatrosu ve İstanbul Kapı Kazısı kandilleri içinde “Yerel Üretim” başlığında sınıflandırılan bu kandillerin atölyeleri, hamur, form ve bezeme özellikleri, Anadolu’da ve Anadolu dışındaki dağılım alanları üzerine yanıtlanacak pek çok soru bulunmaktadır. Yüzyıllardır seramik üretimin sürdüğü İznik’te artacak buluntular ve yapılacak arkeometrik analizlerin sonuçları ışığında, çalışmamız kapsamında incelenip tanıtılan kandillerin, tekrar değerlendirilmesi gerekeceği öngörülmektedir.

**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

- Bailey, Donald Michael. *A Catalogue of the Lamps in the British Museum, III. Roman Provincial Lamps*, London: British Museum Publications, 1988.
- Boardman, John, Michael Ballance, Spencer Corbett ve Sinclair Hodd. *Excavations In Chios 1952-1955, Byzantine Emporio*. Athens: British School at Athens, 1989.
- Bovon, Anne. *Lampes d’Argos (Études péloponnésienes V)*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1966.
- Boyana, Hülya. “Nikaia Kenti ve Dionysos Kültü”. *Uluslararası Kara Mürsel Alp ve Kocaeli Tarihi Sempozyumu II*, Ed. Haluk Selvi, Bilal Çelik, Ali Yeşildal (Kocaeli: Pelikan Basım, 2016), 43-59.
- Broneer, Oscar. *Corinth: Terracotta Lamps*, Vol. IV, Part II (Massachusetts: American School of Classical Studies at Athens, 1930).
- Broneer, Oscar. *Isthmia: Terracotta Lamps*. Vol. III. Princeton: American School of Classical Studies at Athens, 1977.

44 Ekin Meriç, “İznik Tarihini Simgeleyen Bir Anıt: Antik Roma Tiyatrosu,” 349, Şekil 11.

45 Ekin Meriç, “Late Roman Pottery From the Theatre of Nicaea in Bithynia,” 69-87.

46 Ekin Meriç, “İznik Tarihini Simgeleyen Bir Anıt: Antik Roma Tiyatrosu,” 349.

- Bruneau, Philippe. *Les Lampes, Exploration Archéologique de Délos, XXVI*. Paris, Éditions de Boccard, 1965.
- Bussière, Jean ve Birgitta Lindros Wohl. *Ancient Lamps in the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2017.
- Can, Şefik. *Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul, y.y., 1970.
- Carpenter, Thomas H. *Antik Yunan'da Sanat ve Mitoloji*, İstanbul: Homer Kitabevi, 2007.
- Chrzanowski, Laurent ve Denis Zhuravlev. *Lamps From Chersonesos in the State Historical Museum Moscow*. Rome: L'ERMA di Bretschneider, 1998.
- Dağlı, Günsel. "Hadrianopolis Surları Kurtarma Kazısında Bulunan Roma ve Bizans Dönemi Kandilleri". Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2008.
- Ekin Meriç, Aygün. "Late Roman Pottery From the Theatre of Nicaea in Bithynia". *Anatolia Antiqua XXVI* (2018): 69-87.
- Ekin Meriç, Aygün. "İznik Tarihini Simgeleyen Bir Anıt: Antik Roma Tiyatrosu". *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 21/2 (2019): 339-355.
- Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011.
- Firat, Murat. "A Vaulted Tomb in Isparta/Çünür and Its Finds". *Arkeoloji Dergisi XXI*. (2016): 127-140.
- Frangoulis, Hélène. "Passion et Narration: Nonnos et le Roman". *Passions, Vertus et Vices Dans l'ancien Roman*, Ed. Bernard Pouderon, Cecile Bostpouderon (Lyon: Maison de l' Orient et de la Méditerranée, 2009): 367-376.
- İnanan, Filiz. "İzmir Arkeoloji Müzesi'nden Bir Grup Pişmiş Toprak Kandil". *Sanat Tarihi Dergisi XVI/1* (2007): 49-65.
- Karakaya, Hasan. "Edirne (Hadrianopolis) Kalesi 2008 Yılı Kurtarma Kazıları". *Müze Kurtarma Kazıları Semineri 18* (2010): 105-134.
- Karivieri, Arja. *The Athenian Lamp Industry in the Late Antiquity*. Helsinki: Foundation of the Finnish Institute at Athens, 1996.
- Katsioti, Angeliki. *The Lamps of Late Antiquity From Rhodes, 3rd-7th centuries AD*. Oxford: Archaeopress Archaeology, 2017.
- Lightfoot, Chistopher S. *Amorium Report 2. Research Papers and Technical Reports*. Oxford: Bar International Series 1170, 2003.
- Miltner, Franz. *Das Cömeterium der Sieben Schlöfer, Forschungen in Ephesos IV/2*. Wien, 1937.
- Otto, Walter Friedrich. *Dionysos: Myth and Cult*. Bloomington: Indiana University Press, 1965.
- Öztürk, Bülent. *Yazıtlar Işığında Roma İmparatorluk Çağı Küçükasyası'nda Dionysos Kültü*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2010.
- Perlzweig, Judith. *Lamps of the Roman Period, First to Seventh Century after Christ Agora VII*. Princeton: American School of Classical Studies at Athens, 1961.
- Şahin, Sencer. "Yazıtların Diliyle İznik'te (Nikaia) Tarih," *V. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, 1. Cilt. İstanbul: Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 1987, 369-374.
- Şahin, Sencer. "Hellenistik ve Roma Çağlarında İznik/Nikaia", *Tarih Boyunca İznik*. Ed. Oktay Aslanapa, Halil İnalıcık. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, 3-23.
- Şahin, Sencer. *Bithynische Studien/Bithynia İncelemeleri* (Bonn: Rudolf Habelt Verlag GmbH, 1978).
- Topoleanu, Florin. *Lămpile Antice din Collectiile Muzeului Judetean de Istorie și Arheologie Prahova – Ploiești*. Ploiești: Oscar Print, 2012.

## Üsküdar: Harem Kadınlarının Prestij Sahası\*

### Üsküdar: Prestige Area of the Ottoman Court Women

Murat Kalafat\*\* 

#### Öz

Türk Mimarisi içerisinde kurucu olarak kadınların varlığı Hun ve Göktürk dönemlerine kadar geri götürülebilmektedir. Bu durum ilerleyen dönemlerde süreklilik göstermekle birlikte, en yoğun yaşandığı çağ Osmanlı'nın "Klasik" dönemidir. Bu kurucu/bâni grubu, imparatorluğun çeşitli bölgelerinde isimlerini yaşatan mimarlık ürünleri yaptırmışlardır. Ancak başkent olması nedeniyle en görkemli anıtsal mimari örneklerin bulunduğu İstanbul ve özellikle Üsküdar'da belirli bir yoğunlaşma izlenebilmektedir. Üsküdar'daki geniş organizasyonlu ve anıtsal mimari örneklerin tamamına yakını, Valide Sultanlar başta olmak üzere Harem kadınları tarafından inşa ettirilmiştir. Ayrıca Üsküdar'da bulunan bu yapılar, hem organizasyon hem anıtsallık bağlamında, bânilerinin "prestij yapısı" olarak nitelendirilebilecek uygulamalardır. Bahsedilen yapılar haricinde sadece üç adet anıtsal mimari örnek erkek baniler tarafından inşa edilmiştir: Rum Mehmed Paşa Külliyesi, Şemsi Paşa Külliyesi ve Selimiye Külliyesi. Bu durumun sebeplerini anlamak için başvurulacak referanslar ise çevre koşullarda aranmalıdır. Çevre koşulların değerlendirilmesi, Üsküdar'ın bir kent olarak niteliklerini saptamak ve diğer bölgelere göre farklı olduğu noktaları ortaya koymakla mümkündür. Buna göre şehrin tarihi, coğrafi, siyasi ve demografik özellikleri analiz edilmelidir. Böylelikle Üsküdar'daki bu yoğunlaşmanın sebepleri hakkında bir yaklaşım geliştirilebilecektir.

#### Anahtar Kelimeler

Üsküdar, Mimari, Harem Kadınları, Prestij Sahası

#### Abstract

The existence of women as founders/patrons in Turkish Architecture can be dated back to Hun and Göktürk periods. Although this situation shows continuity in the following ages, the most intense period was the Classical age of the Ottoman Empire. These patrons built architectural products that kept their names alive in various regions of the empire. However, it can be observed that the most magnificent monuments built by *Harem* women were mostly located in Istanbul – especially in Üsküdar. Almost all of the monumental structures in Üsküdar were built by *Harem* women, especially by the *Valide Sultans*. These buildings/complexes can be described as prestige structure of the patrons in the context of both organization and monumentality. Aside from the mentioned structures, only three other monumental architectural examples were built by male patrons: Rum Mehmed Pasha Complex, Şemsi Pasha Complex and Selimiye Complex.

References to the causes of this situation should be searched under environmental conditions. The analysis of environmental conditions can be possible by determining the characteristics of Üsküdar as a city, and revealing the points where it is different from other regions or cities. Accordingly, the historical, geographical, political and demographic characteristics of the city should be analyzed. Thus, a theory can be established about the reasons for this concentration in Üsküdar.

#### Keywords

Üsküdar, Architecture, Harem Women, Prestige Area

\* Bu makale Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Abdullah Karaçığ'ın danışmanlığında Murat Kalafat tarafından hazırlanmış olan "Gülnuş Emetullah Sultan'ın Baniliği" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

\*\* Sorumlu Yazar: Murat Kalafat (Öğretim Görevlisi) Çankırı Karatekin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Çankırı, Türkiye. E-posta: benmuratkalafat@gmail.com ORCID: 0000-0003-3194-156X

Atf: Kalafat, Murat. "Üsküdar: Harem Kadınlarının Prestij Sahası." *Art-Sanat*, 14(2020): 185–209.  
<https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0008>

### ***Extended Summary***

As in many cultures throughout history, people who have economic and political power in Turkish culture have played a founder/patron role in public architecture examples. Public architecture is not only a charity work, but also the public image of the person who put the structures into service to the public. In other words, monuments which bear the name of the patrons provide to the founders/patrons visibility in the region where the structure is located. It is an indisputable fact that men have built more buildings than women in terms of the gender of the founders during the Ottoman period. However, Turkish women took part in architectural activities as founders/patrons too.

It can be observed that the number of architectural activities of women as patrons increased following the Classical Age, at which point, the economic and political power of the Ottoman Empire was at its peak. Harem women -mothers, wives and daughters of the Ottoman Sultans- were the predominant ones within this founder/patron group. They built many more structures than other female groups throughout the Empire. Therefore, women of royal dynasty (Harem women) provided their public visibility through architecture, from Istanbul to Anatolia and even to the Arabian Peninsula. It is observed that this situation is far more visible in Üsküdar than the other cities of the Empire, but the Historical Peninsula is in Istanbul. When the monumental structures of Üsküdar are examined, it is also understood that the majority were built by -or dedicated to- women patrons. There are only three monumental architectural examples built by male patrons: Rum Mehmed Pasha Complex, Şemsi Pasha Complex and Selimiye Complex.

Most of the monumental buildings in Üsküdar were built by -or dedicated to- Gülfem Hatun, Mihrimah Sultan, Nurbanu Sultan, Kösem Sultan, Gülnuş Sultan, Mihrişah Sultan, and Rabia Şermi Sultan. These buildings are monumental and mostly large complexes rather than small-scale units. When the other architectural activities of the founders are examined, it is seen that they prefer Üsküdar to position their monumental or multi programed structures. Also, almost all of the multi programmed and monumental structures of Üsküdar were built by Ottoman Harem women. By revealing the reasons for this situation, it can be possible to give a different perspective to the urban identity of Üsküdar.

In order to establish a theory, the historical, demographic, political and geographical characteristics of Üsküdar should be analyzed. Thus, the identity of the city can be revealed and the abovementioned architectural activities will be understood.

Üsküdar has been an important settlement throughout history since the Byzantine period. When the history of the city is examined it is understood that the strongest definition of Üsküdar's role on the stage of history is its being the location of head-quarter of the rebels-enemies, who intended to take the Byzantine throne.

In 1352, the city was joined to the Ottoman territories by Orhan Gazi. In the Classical Age of the Ottomans, together with Eyüp and Galata, Üsküdar was described with the name of “*bilad-ı selâse kadılıkları*”. This description, which represents the three major towns outside the city, reveals the position of Üsküdar in the capital. The ratio of the city to the Istanbul population at the end of the 19<sup>th</sup> century was 95671/873565. Although this ratio seems to be small, Üsküdar is second after Beyoğlu in terms of population.

Üsküdar was visited by both the emperors and Harem women in the Byzantine and Ottoman periods, for excursions and hunting. This feature should be considered as revealing the difference of Üsküdar from other regions of Istanbul.

When the books of European travelers who came to Istanbul in 16<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> centuries by the attraction of Eastern charm are examined, it can be seen that they could not find the mysticism which they were looking for in the European side and that they felt that emotions in Üsküdar.

The most stressed feature of Üsküdar as a city was holiness. Üsküdar and other Anatolian territories are considered as “*Arazi-i Tahire*”, because they are not separated from Mecca and Medina by large rivers. The number of *tekkes* (Islamic monasteries) in the city represents the perception of holiness. Moreover, 83 tombs and 8 cemeteries are important elements that make up the mystical atmosphere of Üsküdar.

The examples built by Harem women in Üsküdar are Gülfem Hatun Complex, Mihrimah Sultan Complex, Atik Valide Complex, Çinili Complex, Yeni Valide Complex, Ayazma Mosque, and Beylerbeyi Mosque. These buildings are emphasized urban images, due to their monumentality and being multi-programmed complexes as well as their positions in the city.

In this context, due to the abovementioned characteristics, Üsküdar is the secondary prestige area of Istanbul after the Historical Peninsula where Ottoman Sultans and *Pashas* mostly preferred to locate their architectural monuments. The most important position which can be considered after the Ottoman Sultans and *Pashas* in terms of politic and economic power is the position of *Valide Sultan*. The abovementioned examples were built by -or dedicated to- *Valide Sultans* except for the complexes of Mihrimah Sultan and Gülfem Hatun.

Üsküdar is a secondary version of the prestige area status of the Historical Peninsula. While sultans and pashas -also Harem women- mostly preferred to locate their buildings in the Historical Peninsula, *valide sultans* and Harem women preferred Üsküdar. This situation shows that there was a hierarchical urban image area in Ottoman capital. Thus, Üsküdar gained the status of being a prestige area which Harem women -especially the *valide sultans*- put forth their images in the eyes of public.

## Giriş

Tarih boyunca pek çok kültürde olduğu gibi Türk kültüründe de ekonomik ve siyasi güç sahibi kişiler kamusal mimari uygulamalarda kurucu rol üstlenmişlerdir. Mimari kuruculuk/bânilik, bir hayır işi olmasının yanı sıra, yapıyı halkın kullanımına sunan kişinin kentsel izdüşümüdür. Yani yapının konumlandırıldığı bölge ve etki sahasında, bâninin ismini taşıyan bir simge ve kentsel görünürlüğünü sağlayan bir anıt konumundadır<sup>1</sup>. Osmanlı döneminde kurucuların cinsiyetleri bağlamında yapılacak bir karşılaştırmada erkeklerin kadınlardan sayıca daha çok yapı inşa ettirdikleri tartışılmaz bir gerçektir. Ancak Türk kadınları da mimari etkinliklerde bâni olarak yer almışlardır<sup>2</sup>. Özellikle Osmanlı'nın ekonomik ve siyasi gücünün zirvede olduğu Klasik Dönem ve sonrasında kadınlarının mimari etkinliklerinin sayıca arttığı gözlemlenebilmektedir. Bu bâni grubunun içerisinde, valide sultanlar ile padişah eşleri ve kızları önemli bir çoğunluğu oluşturur. Dolayısıyla, hanedan mensubu kadınlar, İstanbul'dan Anadolu'ya, hatta Arabistan Yarımadası'na kadar uzanan oldukça geniş bir sahada, mimari kuruculuk aracılığıyla kamusal görünürlüklerini sağlamışlardır. İmparatorluğun diğer bölgelerine nazaran Üsküdar'da bu durumun yoğunlaştığı izlenebilmektedir. Burada bahsedilen yoğunluk belki sayıca Tarihi Yarımada'nın gerisinde kalmaktadır. Ancak Üsküdar'ın anıtsal nitelikli yapıları incelendiğinde büyük çoğunluğun kadın bâniler tarafından inşa ettirildiği anlaşılmaktadır. Sadece üç adet yapı bu durumun dışında kalmaktadır: Rum Mehmed Paşa Külliyesi, Şemsi Paşa Külliyesi ve Selimiye Külliyesi.

Gülfem Hatun, Mihrimah Sultan, Nurbanu Sultan, Kösem Sultan, Gülnuş Sultan, Mihrişah Sultan ve Rabia Şermi Sultan tarafından -ya da adına- inşa ettirilen yapıların yarattığı yoğunluk, küçük ölçekli birimlerden ziyade, anıtsal nitelikli ve çoğunlukla geniş organizasyona sahip külliyeler olarak görünmektedir. Üstelik kurucuların diğer mimari etkinlikleri incelendiğinde, en büyük programlı yapılarını konumlandırmakta Üsküdar'ı tercih ettikleri görülmektedir. Diğer bir deyişle Üsküdar'ın geniş organizasyonlu külliyesi ve anıtsal mimari örneklerinin büyük çoğunluğunun Osmanlı Harem kadınlarının kuruculuğunda gerçekleştiği anlaşılmaktadır.

Bu yazının amacı yukarıda bahsedilen yoğunlaşmanın sebeplerini ya da Harem kadınlarının anıtsal yapılarını Üsküdar'da konumlandırmayı tercih etmelerinin nedenlerini ortaya koyarak Üsküdar'ın kentsel kimliğine farklı bir bakış açısı kazandırmaktır. Konu hakkında bir yaklaşım geliştirebilmek için öncelikle Üsküdar'ın tarihi,

1 Mimari etkinlikler yoluyla kişisel temsil hakkında bkz. Eren Kürkçüoğlu, "Kamusal Alanlarda İmaj Çatışması: Doğal ve Yapay İmaj Olgusu", *Planlama* 24-3 (2014), 125-130.

2 Konu hakkında bkz. Ülkü Bates, "Women as Patrons of Architecture in Turkey", *Women in the Muslim World*, ed. L. Beck and N. Keddie (Cambridge MA: Harvard University Press, 1978), 243-260. Ayşe Ç. Bölükbaşı, "Erken Osmanlı Devletinde Kadınların Mimari Alandaki Hamiliği 1299-1512", *Sanat Tarihi Yıllığı* 19 (2007), 73-90. Aynur Durukan, "Türk Toplumlarında Sanat Kuruyucusu ve Kurucu Olarak Kadınlar", *Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat, Günsel Renda'ya Armağan*, ed. Zeynep Yasa Yaman ve Serpil Bağcı (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 2011), 109-123.

demografik, siyasi ve coğrafi özellikleri analiz edilmelidir. Böylelikle kentin kimliği ortaya koyulacak ve bahsedilen mimari etkinlikler anlamlandırılabilir.

### Tarihi ve Demografik Perspektif

Üsküdar, Bizans döneminden itibaren önemli bir yerleşim alanı olmuştur. Dönem kaynaklarında kentin adı önce “Khrysopolis” (Altın Şehir)<sup>3</sup>; 12. yüzyıldan sonraki eserlerdeyse “Scutarion”, “Escutaire” olarak anılmıştır<sup>4</sup>. Üsküdar’ın tarih sahnesinde aldığı rol hakkında yapılabilecek tanımlamalar içerisinde belki de en güçlüsü, hedefi Bizans tahtı olan muhalif ve düşmanların karargâh noktası olma durumudur<sup>5</sup>. Kentin stratejik coğrafi konumu bu durumun en önemli sebebidir.

Şehirdeki Türk mevcudiyetinin erken tarihli örnekleri, Bizans dönemi iç ayaklanmalarda muhalif imparator adaylarının askeri yardım talepleri sonucunda ortaya çıkmıştır<sup>6</sup>. 1352 yılında Orhan Gazi tarafından Osmanlı topraklarına katılan kent, Yıldırım Bayezid döneminde imar edilmiş bir kasaba görüntüsüne kavuşmuştur. Klasik dönemde ise Eyüp ve Galata ile birlikte “bilad-ı selâse” kadınlıkları adı ile teşkilatlanmıştır<sup>7</sup>. Sur dışındaki üç büyük kazayı simgeleyen bu tanımlama, Üsküdar’ın başkent içerisindeki konumunu ortaya koyar niteliktedir.

Kente, 16. yüzyılın ilk çeyreğinde sekiz mahalle, 169 hane; 16. yüzyılın üçüncü çeyreğinde 18 mahalle 429 hane; 17. yüzyılın ilk çeyreğinde 18 mahalle ve 323 hane bulunmaktadır. Böylelikle 16. yüzyılın ortalarından itibaren Üsküdar’ın kentsel nüfusunda yoğun bir artış olduğu tespit edilmiştir<sup>8</sup>. 17. ve 18. yüzyıllarda inşa edilen kamu yapılarının

- 3 Mikhail Psellos, *Khronographia*, çev. Işın Demirkent (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1992), 13. Ioannes Zonaras, *Tarihlerin Özeti*, çev. Bilge Umar (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2008), 35; Mikhael Attaleiates, *Tarih*, çev. Bilge Umar (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2008), 68.
- 4 Niketas Khoniates, *Historia*, çev. Işın Demirkent (İstanbul: Dünya Yayınları, 2004), 110. Mikhael Dukas, *Tarih: Anadolu ve Rumeli 1326-1462*, çev. Bilge Umar (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2004), 24; G. De Villehardouin ve H. De Valenciennes, *4. Haçlı Seferi Kronikleri*, çev. Ali Berktaş (İstanbul: Kitap Matbaacılık, 2008), 39.
- 5 Tarihi kaynaklarda Üsküdar, ilk olarak İmparator Konstantinos’un, muhalifi Licinius ile 324 yılında yaptığı Üsküdar Savaşı nedeniyle anılır. Bkz. Sipahioğlu, “Bizans Dönemi’nde Üsküdar” 503-506. Psellos, *Khronographia*, 10-13; Zonaras, *Tarihlerin Özeti*, 35. Bizans döneminde çeşitli ayaklanmalarda ve kuşatmalarda ordu Üsküdar’da konuşlanmaktadır. Bkz. Georg Ostrogorsky, *Bizans Devleti Tarihi*, çev. Fikret İşıltan (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1999), 142-143; A. A. Vasiliev, *Bizans İmparatorluğu Tarihi I*, çev. Arif Müfid Mansel (Ankara: Maarif Vekaleti, 1943), 251; Khoniates, *Historia*, 110-111; Villehardouin ve Valenciennes, *4. Haçlı Seferi Kronikleri*, 39.
- 6 Bkz. Sipahioğlu, “Bizans Dönemi’nde Üsküdar” 508; Osman Turan, *Seçukluklar Zamanında Türkiye* (İstanbul: Turan Neşriyat Yurdu, 1971), 55, 61; J. Laurent, “Byzance et les Origines du Sultanat de Roum”. *Melanges Charles Diehl I* (Paris 1930), 177-182, çev. Yaşar Yücel, “Rum (Anadolu) Sultanlığı’nın Menşei ve Bizans”, *Belleten* 202 (1988), 224-225; Ali Sevim, *Anadolu Fatihî Kutalmışoğlu Süleymanşah* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1990), 26-27; Ostrogorsky, *Bizans Devleti Tarihi*, 322, 479; Attaleiates, *Tarih*, 264-265, 272-273; Anna Komnena, *Alexiad: Malazgirt’in Sonrası*, çev. Bilge Umar (İstanbul: İnkılap Kitabevi 1996), 81-82; Ahmet Refik Altınay, *Kadınlar Saltanatı I* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000), 11.
- 7 Halil İnalçık, “İstanbul, Türk Devri”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 23 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001), 220.
- 8 Ahmet Güneş, “16. ve 17. Yüzyıllarda Üsküdar’ın Mahalleleri ve Nüfusu”, *Üsküdar Sempozyumu I (23-25 Mayıs 2003) Bildiriler* (İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2004), 1: 55, Tablo 1; BOA. Muhasebe-i Vilayet-i Anadolu Defteri, TT.438, 793; BOA. Muhasebe-i Vilayet-i Anadolu Defteri, TT.436, 378-393; Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Kuyûd-ı Kadime Arşivi, KK.49, v. 156/b-vd.

sayıları göz önüne alındığında kent nüfusunun bu dönemlerde gittikçe artan bir gelişim gösterdiği anlaşılabilmektedir<sup>9</sup>. Nüfus ve yerleşim bakımından üç büyük semtten biri konumunda olan kentin, 19. yüzyıl sonunda İstanbul nüfusuna oranı (“95.671/873.565” rakamları üzerinden) %11’dir<sup>10</sup>. Bu oran küçük görünse de sur dışında kalan bölgeler arasında Üsküdar, nüfus yoğunluğu bakımından Beyoğlu’ndan sonra ikincidir.

Bütün bu bilgiler ışığında Üsküdar’ın Bizans ve Osmanlı çağındaki stratejik konumu hakkında bir yargıya varılabilmektedir. Bu stratejik konumu belirleyen unsur ise “Tarihi Yarımada”dır. Bizans Sarayı’nın ve Ayasofya’nın bulunduğu Tarihi Yarımada, hem Ortodoksluğun hem de İmparatorluğun merkezidir. Üsküdar, hem Tarihi Yarımada’nın kara bağlantılarının dışında bulunması hem de iletişim ihtiyacı hâlinde en kısa mesafede olması sebebiyle bütün kuşatma ve isyanlarda merkez noktası olmuştur. Bu durumun hem Bizans Sarayı hem de karşıtları tarafından makul görüldüğü anlaşılmaktadır çünkü denizden herhangi bir saldırı almayacağından emin olan Bizans için, hemen karşı kıyıda bulunan herhangi bir askeri güç, tehlike arz etmemektedir. Diğer taraftan diplomasi faaliyetleri için de oldukça elverişli bir mesafede bulunmaktadır. Osmanlı döneminde ise İstanbul’un Anadolu ve Asya kervan yollarıyla bağlantısını sağlayan bir noktadır<sup>11</sup>. Bu sebeple saraya yakın konumlanmak isteyen herkese ev sahipliği yapmıştır. Dolayısıyla burada nüfus artmış ve İstanbul’daki üç büyük beldenen birisi konumuna yükselmiştir. En erken tarihlisi 1537, en geç tarihlisi 17. yüzyıl sonu olmak üzere kitap resimleri ve atlaslarda, Üsküdar’ın kartografik görünüşleri, Klasik dönemde Üsküdar’ın kentsel özellikleri ve nüfusu hakkında belge niteliğindedir (G. 2-G. 7). Bu haritalarda Üsküdar’ın kentsel gelişim bakımından Tarihi Yarımada ve Galata ile birlikte bir merkez olarak betimlenmesi kentin önemini vurgular niteliktedir.

### Coğrafi Perspektif

Üsküdar, Bizans imparatorlarının dinlenmek ve ava çıkmak için tercih ettikleri bir bölgedir. Bizans imparatorlarının dışında, devlet ileri gelenlerinin de burada saraylarının ve yazlık evlerinin bulunduğu rivayet edilmektedir<sup>12</sup>. Osmanlı döneminde de

9 Evliya Çelebi, şehirde 70 Müslüman, 11 Rum-Ermeni ve 1 Yahudi mahallesi olduğunu belirtmektedir. Bkz. Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, haz: Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008), 1-2: 431. Ancak bu sayılarla, Ahmet Güneş’in yayımladığı belgelerde (bkz. 9. dipnot) geçen sayılar arasında oldukça büyük bir uçurum bulunmaktadır. Bu sebeple resmi belgelerdeki sayılar doğru kabul edilmelidir.

10 Gülfettin Çelik, “19. Yüzyılın İkinci Yarısı Üsküdar Sosyo Ekonomik Yapısında Aziz Mahmud Hüdayi Vakfının Yeri”, *Aziz Mahmud Hüdayi Uluslararası Sempozyum Bildirileri (20-22 Mayıs 2005)*, (İstanbul: Üsküdar Belediyesi, ty.), 2: 523; İstanbul ve Bilad-ı Selase Nüfusu, İ. Ü. Merkez Kütüphanesi Türkçe Yazmalar, No: 8949.

11 18. yüzyılda yollar üçlü bir ayrıma tâbi tutulmuştur: Sağ kol, Üsküdar’dan başlayıp Eskişehir, Adana bölgesine; sol kol, Üsküdar’dan başlayarak Gebze, İzmit, Düzce, Konya, Kars bölgesine; orta kol ise Üsküdar’dan başlayıp, Tokat, Sivas, Bağdat’a uzanmaktadır. Bkz. Yusuf Halaçoğlu, *18. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nun İskân Siyaseti ve Aşiretlerin Yerleştirilmesi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1988), 96.

12 Sipahioğlu, “Bizans Dönemi’nde Üsküdar”, 511; Khoniaties, *Historia*, 150. Ioannes Kinnamos, *Historia*, çev. Işın Demirkent (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2001), 191. Theophanes, *The Chronicle of Theophanes: An English Translation of Anni Mundi 6095-6305 (A.D. 602-813)*, haz. Harry Turtledove (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982), 4.



Üsküdar, doğal güzelliklerinden faydalanılan bir gezinti alanı olmuştur<sup>13</sup>. Böylelikle, Üsküdar'ın hem Bizans hem de Osmanlı dönemlerinde mesire ve av için elverişli bir coğrafi sahaya sahip olduğu ve bu amaçla ziyaret edildiği anlaşılmaktadır.

Bu sayılanlar Üsküdar'ın, İstanbul'daki diğer semtlerle farkını ortaya koyan bir özellik olarak değerlendirilebilir. Ancak bu özelliğin asıl anlattığı şey; Üsküdar'daki kırsal alanların çokluğu ve kentsel gelişime açık olduğudur. Bu konuyu destekleyen bir veri kentteki tekke sayılarının görece yoğunluğudur. Yazının sonraki bölümlerinde aktarılacağı üzere, kentteki yoğun tekke yapılarının kutsiyet algısındaki rolünün dışında, yeni yerleşimlere uygun kırsal alanların bayındır hâle getirilmesinde de payı bulunmaktadır. Burada karşılıklı bir çerçeveden bakılacak olursa gelişime açık kırsal alanlar ile genellikle kırsal alanlara inşa edilen tekkelerin yoğunluk durumu birbirini destekler niteliktedir. Böylelikle Üsküdar'ın kentsel gelişime açık bir coğrafi saha oluşturduğu öne sürmek mümkündür.

### Kutsiyet Algısı

Üsküdar'ın bir kent olarak öne çıkan özelliklerinden belki de en çok vurgulananı kutsiyet olgusudur. Üsküdar ve diğer Anadolu toprağı, Mekke ve Medine'den, büyük nehirlerle ayrılmadığı için "Arazi-i Tahire"den (pak-temiz alan) sayılmaktadır<sup>14</sup>. 18. yüzyıl tezkirecilerinden Safâî<sup>15</sup> ve yine 18. yüzyıl şairlerinden Fennî'nin<sup>16</sup> eserlerinde Üsküdar için "Kâbe toprağı" vurgusu yapıldığı görülmektedir. Üsküdar Yeni Valide Külliyesi'nin yapım aşamalarını aktaran, 1836 tarihli risalede aynı vurgu izlenebilmektedir<sup>17</sup>.

Kentteki tarikat yapılarının sayısı kutsiyet algısını destekler niteliktedir. Üsküdar sınırları içerisinde toplam 58 adet tekkenin varlığı bilinmektedir<sup>18</sup>. 1882 tarihli sayıma göre İstanbul'da 260 adet tekke bulunmaktadır<sup>19</sup>. Bu sayı referans alındığında İstanbul'daki toplam tekke sayısının yaklaşık dörtte birinin Üsküdar'da bulunduğu sonucuna

13 Fikret Sarıcaoğlu, "Üsküdar'da Osmanlı Padişahları: Göçler, Binişler ve Selamlıklar (18. Yüzyıl)", *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu 5 (1-5 Kasım 2007) Bildiriler* (İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2008), 2: 552. Mutlu Erbay, "Üsküdar Panoramasının Sanatçı Yorumlarıyla İlişkilendirilmesi", *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu 5 (1-5 Kasım 2007) Bildiriler* (İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2008), 2: 90.

14 Mahmut Karaman, "Üsküdar'ın Türkiye Kimliği: Üsküdar Anadolu", *Üsküdar Sempozyumu 1 (23-25 Mayıs 2003) Bildiriler* (İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2004), 1: 223.

15 Ali Yıldırım, "Üsküdarlı Divan Şairleri", *Üsküdar Sempozyumu 1 (23-25 Mayıs 2003) Bildiriler* (İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2004), 2: 256.

16 Neslihan İlkur Koç, "Üsküdar'ın Dost Işıklarının Divan Şiirine Yansımaları", *Üsküdar Sempozyumu 1 (23-25 Mayıs 2003) Bildiriler* (İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2004), 2: 264; Asaf Hâlet Çelebi, *Divân Şiirinde İstanbul* (İstanbul: İstanbul Fetih Derneği Yayınları, 1953), 104.

17 Aras Neftçi, "Üsküdar Yeni Valide Camisi'nin Yapım Hikâyesi", *Sanat Tarihi Defterleri (Filiz Özer'e Armağan Özel Sayısı) 13-14* (İstanbul: Ege Yayınları, 2010), 141; Atatürk Kitaplığı, Muallim Cevdet tasnifi No: K 154.

18 Bu yapılardan iki tanesi 15. yüzyıl, dört tanesi 16. yüzyıl, 13 tanesi 17. yüzyıl, 23 tanesi 18. yüzyıl, 11 tanesi 19. yüzyılda kurulmuştur. Bkz. Mehmet Nermi Haskan, *Yüzyıllar Boyunca Üsküdar 1* (İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2001), 395-511.

19 M. Baha Tanman, "Tekkeler", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 7 (İstanbul: Kültür Bakanlığı/ Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1994), 236-239.

varılmaktadır. Tekkelerden başka, 83 türbe ve biri Karacaahmet gibi devasa ölçülerde olmak üzere 8 mezarlık<sup>20</sup> da Üsküdar'ın mistik havasını oluşturan önemli unsurlardır<sup>21</sup>.

Çeşitli araştırmacılar tarafından Üsküdar'ın kutsallığı konusunda referans verilen olgulardan birisi de Surre Alayları'dır<sup>22</sup>. Her yıl hac ibadetini yapacak olan adaylar için düzenlenen Surre Alayları'nın başlangıç noktası Üsküdar'dır. Ancak bu durumun sebebi Üsküdar'ın kutsal görülmesi değil, Anadolu ve Asya'ya giden kervan yollarının başlangıç noktası olmasıyla ilgilidir. Kısacası, Surre Alayları'nın başlangıç noktası olması, Üsküdar'ın kutsal topraklardan sayılması ile ilişkilendirilmemelidir. Tam tersi, bu organizasyon Üsküdar üzerindeki kutsiyet algısını arttırmış olmalıdır.

Bu bilgiler ışığında Üsküdar'ın, İstanbul'dan ve diğer semtlerden farklı bir atmosferinin olduğu, insanların buraya bakışının kutsiyet odaklı olduğu anlaşılmaktadır. Bu kutsiyeti oluşturan sebepler, Üsküdar'daki tarikat organizasyonları ve devasa mezarlık alanı olarak sıralanabilir. Ya da tam tersi Üsküdar kutsal sayıldığı için zikredilenler burada yoğunlaşmış olabilir. Yani Arazi-i Tahire'den sayılan kentte tarikat yapıları yoğunlaşmış; bu yoğunluk da uçsuz bucaksız mezarlıkların oluşumunu tetiklemiştir. Sonuçta denklemin neresinden bakılırsa bakılsın kutsiyet algısı değişmemektedir.

### Oryantalist Anlatımlar

Üsküdar'ın kentsel kimliğinin en belirgin yönünü vurgulayan referanslar seyahat-namelerdir. Çünkü bu eserlerde yazarlar, günlük hayat pratiklerini, demografik yapıyı ve kent yaşamını aktararak, kentsel kimliğin ayırıcı özelliklerini tespit etmişlerdir. Seyyahların betimlemelerinde kentin doğal güzelliği, yeşil coğrafyası, mimari unsurları, Kız Kulesi ve boğaz manzarası çerçevesinde şekillenmektedir<sup>23</sup>. Ayrıca kent dokusu, gündelik yaşam, iklim ve coğrafya konularında bilgiler de yer almaktadır<sup>24</sup>.

20 Haskan, *Yüzyıllar Boyunca Üsküdar 1*, 521-893.

21 Burada kronoloji hatasına düşmemek adına, bahsedilen yapıların bir kısmının bu araştırmada ele alınan zaman dilimi sonrasında inşa edildiği göz önünde bulundurulmalıdır. Ancak oran vermekten uzak durularak yine de araştırmanın tarih sınırlarının içerisinde bariz bir yoğunluk izlenebilmektedir.

22 Konu hakkında bkz. Münir Atalar, "Haremeyn'e Denizden Surre Gönderilmesi", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 32-1 (1991), 121-127; A. Latif Armağan, "XVIII. Yüzyılda Hac Yolu Güzergâhı ve Menziller (=Menazilü'l-Hacc)", *Osmanlı Araştırmaları* 20 (2000), 73-118.

23 Antoine Olivier, *18. Yüzyılda Türkiye ve İstanbul* (İstanbul: Kesit Yayınevi, 2007), 21; Edmund D. Chiscul, *Türkiye Gezisi ve İngiltere'ye Dönüş*, çev. Bahattin Orhan (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1993), 62; Edmondo de Amicis, *İstanbul 1874*, çev. B. Akyavaş (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1993), 10; Gerard de Nerval, *Doğuya Seyahat*, çev. Muharrem Taşçıoğlu (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002), 68; Josephus Grelot, *İstanbul Seyahatnamesi*, çev. Maide Selen (İstanbul: Pera Turizm Yayınları, 1998), 58; Miss Julia Pardoe, *Şehirlerin Ecesi İstanbul: Bir Leydinin Gözüyle 19. Yüzyılda Osmanlı Yaşamı*, çev. Banu Büyükkal (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2004), 88-89; Joseph de Tournefort, *Tournefort Seyahatnamesi*, çev. Ali Bertkay (İstanbul: Kitap Yayınları, 2005), 90-91; Jean Thévenot, *Thévenot Seyahatnamesi*, çev. Ali Bertkay (İstanbul: Kitap Yayınları, 2009), 60. Nerval, *Doğuya Seyahat*, 77-83; Amicis, *İstanbul 1874*, 360-365.

24 Hans Dernschwam, *İstanbul ve Anadolu'ya Seyahat Günlüğü*, çev. Yaşar Önen (Mersin: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1992), 207-208; Amicis, *İstanbul 1874*, 340-347, 365-367; Pardoe, *Şehirlerin Ecesi İstanbul: Bir Leydinin Gözüyle 19. Yüzyılda Osmanlı Yaşamı*, 184; Olivier, *18. Yüzyılda Türkiye ve İstanbul*, 53-54; Nerval, *Doğuya Seyahat*, 226-227.

En erken tarihli örneklerden biri olarak Schweigger, Üsküdar sakinlerinin Avrupa yakasındakilere kıyasla, Doğu ülkelerinin insanları gibi koyu tenli ve siyah saçlı; dillerinin daha kaba ve köylü tarzında olduğunu; sarıklarının rastgele ve karmakarışık dolandığını aktarmaktadır<sup>25</sup>. Yazarın bu tespitinden, Üsküdar'ı Avrupa yakasına göre demografik açıdan daha “Doğulu” algıladığı sonucuna ulaşılmaktadır. Aynı algıyı Amicis<sup>26</sup>, Gautier<sup>27</sup> ve Nerval'de<sup>28</sup> de görmek mümkündür.

Üsküdar'daki tekkeler ve buralardaki faaliyetler de seyyahların üzerinde durduğu ve çoğunlukla ayrı bir bölüm şeklinde aktardıkları konulardan biridir. Zikirlerle ilgili olarak detaylı bilgiler veren seyyahlar arasında bilgilendirici metinler aktaranlar<sup>29</sup> yanında, gördükleri manzaradan hoşlanmayan<sup>30</sup> ve bunları anlamadan yanlış değerlendirenler de bulunmaktadır. Birkaç örnekte kentin en baskın unsuru olarak mezarlıkların üzerinde durulmuş olduğu gözlemlenebilmektedir<sup>31</sup>. Hatta Nerval, “Üsküdar, sadece büyük camisi ve devasa çınarlı mezarlığıyla dikkati çeker”<sup>32</sup> cümlesi ile bunu tam anlamıyla yapmaktadır.

Bu betimlemeler “Doğu” cazibesine kapılarak İstanbul'a gelen Batılı seyyahların, Avrupa yakasında -Eyüp semti kısmen ayrı tutulabilir- aradıkları mistisizmi bulamadıklarını, bu duyguyu Üsküdar'da yaşadıklarını düşündürmektedir. Sonuç olarak Üsküdar'ın kentsel kimliği -her ne kadar “Oryantalist” perspektifte olsalar da- yabancıların gözünden; “iklim ve coğrafya güzelliği”, “doğululuk”, “geri kalmışlık”, “dindarlık” çerçevelerinde sıralanabilmektedir.

25 Salomon Schweigger, *Sultanlar Kentine Yolculuk 1578-1581* (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2004), 155.

26 Amicis, *İstanbul 1874*, 342-343.

27 Théophile Gautier, *Constantinople* (Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1891), 145.

28 Nerval, *Doğuya Seyahat*, 77.

29 Nerval, *Doğuya Seyahat*, 77-83; Amicis, *İstanbul 1874*, 360-365.

30 Sibel Özer, “Seyyahların Kalemiyle 17. Yüzyıldan 19. Yüzyıla Bir Pitoresk Şehir: Üsküdar”, *Üsküdar Sempozyumu 5 (1-5 Kasım 2007) Bildiriler* (İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2008), 2: 584-587; Dorina L. Neave, *Eski İstanbul'da Hayat*, çev. O. Öndeş (İstanbul: Tercüman Yayınları, 1978), 106; Knut Hamsun ve Hans C. Andersen, *İstanbul'da İki İskandinav Seyyah*, çev. B. G. Syvertsen (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), 117-123; Gautier, *Constantinople*, 149-155.

31 F. H. A. Ubicini, *1855'te Türkiye 1*, çev. Ayda Düz (İstanbul: Tercüman Yayınları, 1977), 68; Amicis, *İstanbul 1874*, 345-347; Gautier, *Constantinople*, 156-167; Jean-Baptiste Tavernier, *Tavernier Seyahatnamesi*, çev. Teoman Tunçdoğan (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2006), 47; Olivier, *18. Yüzyılda Türkiye ve İstanbul*, 53-55; Hamsun ve Andersen, *İstanbul'da İki İskandinav Seyyah*, 126-128.

32 Nerval, Üsküdar mezarlıkları için Lord Byron'un bir şiirini adapte etmiştir: “Ey Üsküdar! Senin beyaz evlerin binlerce mezarın önünde bulunuyor. Ama onların üzerinde daima yeşil kalan selvi ağaçları var. O, büyük ve hüznü selviler ki, kendi yapraklarının bezemeleri arasına sonsuz bir matemin izini bırakmışlar. Tıpkı karşılık görmemiş bir aşk gibi”. Bkz. Nerval, *Doğuya Seyahat*, 84; Benzer cümleleri “(...) ışıklı camileri ve bunların arkasında uzanan kıvrımlı cenaze yaprakları şeklinde serviler (...)” şeklinde Gautier'de de görmek mümkündür. Bkz. Gautier, *Constantinople*, 95.

## Mimari Etkinlik-Kentsel İmge

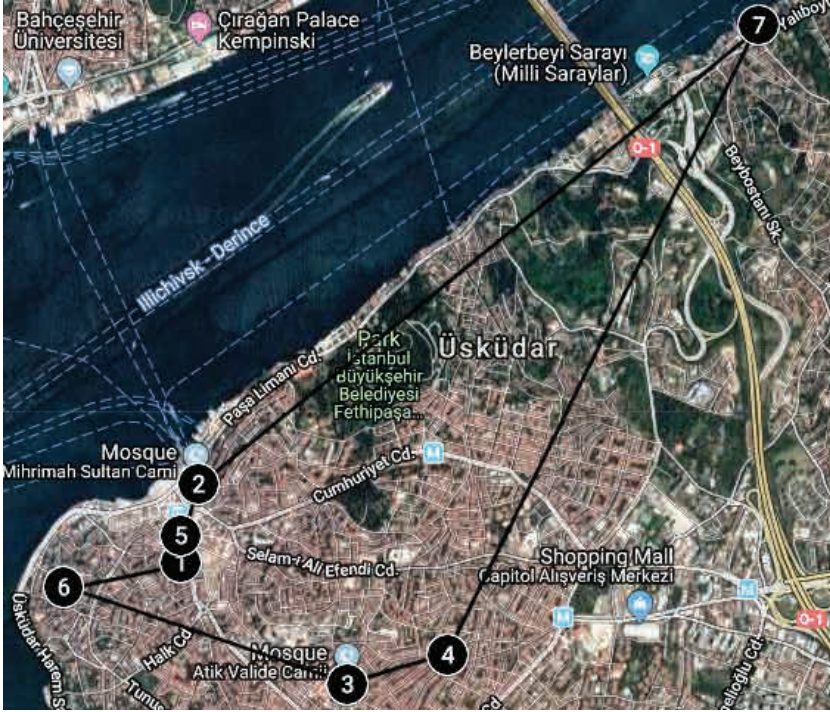
Gülfem Hatun, Mihrimah Sultan, Nurbanu Sultan, Kösem Sultan, Gülnuş Sultan, Mihrişah Sultan<sup>33</sup> ve Rabia Şermi Sultan<sup>34</sup> tarafından -ya da adına- kentin değişik noktalarında inşa ettirilen külliyeler, Üsküdar'daki en kapsamlı mimari etkinliklerdir. Bu etki, Evliya Çelebi tarafından da gözlemlenmiş olmalı ki Üsküdar'daki yapıların anlatımında camiler, medreseler, kervansaraylar, hamamlar ve imaretler kısmında özellikle vurgulanan örnekler, Mihrimah, Nurbanu, Kösem, ve Gülnuş sultanların inşa ettirdiği külliyelere aittir<sup>35</sup>.

Yapıların konumlandığı alan incelendiğinde Üsküdar'ın kentsel gelişiminde denli etki yarattıkları anlaşılabilir (G. 1). Bu etkinin anlaşılmasında yardımcı olabilecek otantik kaynaklar, minyatürler ve haritalardır. Bu araştırmanın kapsamındaki örneklerin çağdaşı olan İstanbul haritaları incelendiğinde, Üsküdar'ın kent olarak gelişimi anlaşılabilir. Bu haritalarda Üsküdar, kentsel yoğunluk ve büyüklük açısından, Tarihi Yarımada ve Galata ile kıyaslanamaz ölçülerde küçüktür. En erken örnek olan 1537 tarihli *Sefer-i İrakeyn* adlı eserde Matrakçı Nasuh'un İstanbul çiziminde, Üsküdar'da özellikle vurgulanan bir yapı bulunmamaktadır. Ayrıca Tarihi Yarımada ve Galata'ya göre Üsküdar'ın çok küçük bir alanı kapladığı görülmektedir (G. 2). 1580'li yıllara tarihlenen bir atlasta yer alan İstanbul haritasında Mihrimah Sultan Camisi vurgulanmıştır (G. 3). 1581 tarihli *Şehinşahnâme* adlı eserde ise 1577 yılında kuyruklu yıldızın görülmesini konu edinen bir minyatürde kent içerisinde kalan Mihrimah Sultan ve Rum Mehmed Paşa camilerinin yanı sıra şehir dokusunun dışında Atik Valide Külliyesi gösterilmiştir (G. 4). Piri Reis'in *Kitab-ı Bahriye* adlı eserinin 16. yüzyıla tarihlenen bir nüshasında özellikle vurgulanmış olan Mihrimah Sultan Külliyesi ile Rum Mehmed Paşa ve Şemsi Paşa külliyesi kent dokusu içerisinde gösterilirken, mütevazı kırma çatısıyla Gülfem Hatun Cami konutlara sınır oluşturmaktadır (G. 5). Aynı durum Josephus Grelot'un 1680 tarihli eserinde yer alan bir gravürde de izlenebilmektedir (G. 6). *Kitab-ı Bahriye*'nin 17. yüzyıl sonu-18. yüzyıl başına tarihlenen bir nüshasında yer alan İstanbul çiziminde, Üsküdar çok daha gelişmiş bir şehir dokusuyla tasvir edilmiştir. Bu çizimde, özellikle vurgulanmış olan Mihrimah Sultan Cami ile birlikte toplamda 10 adet cami tasviri yer almaktadır (G. 7).

33 Ayazma Külliyesi'nin bânisi 3. Mustafa olsa da, inşa kitabesinde yapıyı annesi ve kardeşine ithaf ettiği belirtilmiştir. Bu sebeple yapı değerlendirmeye alınmıştır.

34 Beylerbeyi (Hamid-i Evvel) Cami, 1. Abdülhamid tarafından inşa ettirilmiş olmakla birlikte yapının deniz tarafındaki revakta kemer içerisinde yer alan kitabede annesi Rabia Şermi Sultan adına inşa ettirildiği belirtilmiştir.

35 Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, 431-435.



1. Gülfem Hatun Külliyesi
2. Mihrimah Sultan Külliyesi
3. Atik Valide Külliyesi
4. Çinili Külliye
5. Yeni Valide Külliyesi
6. Ayazma Cami
7. Beylerbeyi Cami

G. 1. Güncel Üsküdar Haritasında Yapıların Dağılımı  
(<https://www.google.com/maps/>, erişim 24 Kasım 2018)



G. 2. 1537 Tarihli “Sefer-i Irakeyn”de İstanbul Haritası (Serpil Bağcı-vd, *Osmanlı Resim Sanatı*, 75)



G. 3. 1580'li yıllara tarihlenen "Atlas"ta İstanbul Haritası  
(Serpil Bağcı-vd, *Osmanlı Resim Sanatı*, 73)



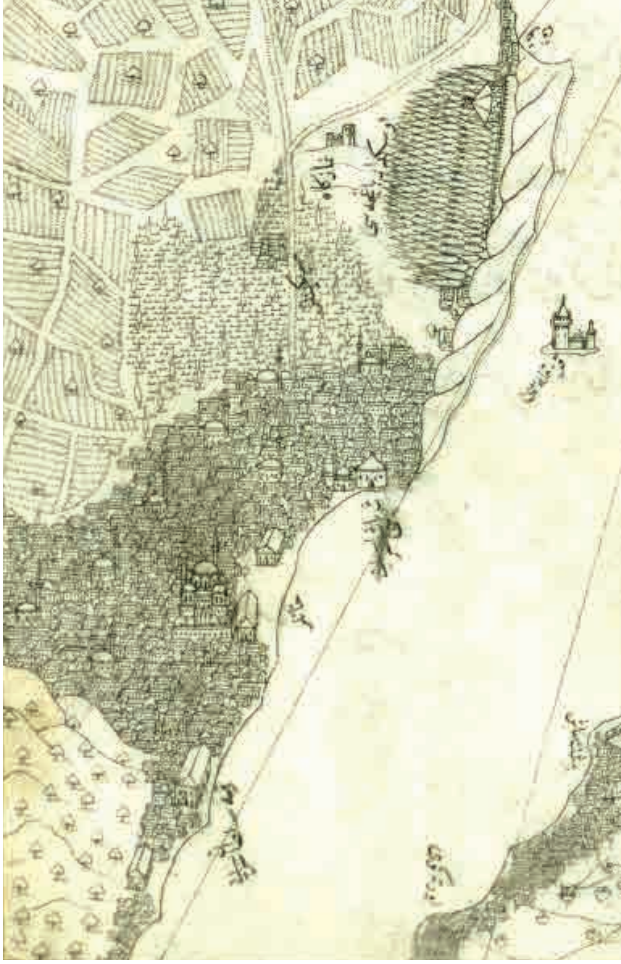
G. 4. 1581 Tarihli "Şehinşahnâme"de Üsküdar Haritası  
(Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*, 439)



G. 5. 16. Yüzyıla Tarihlenen “Kitab-ı Bahriye”den İstanbul Haritası  
(Piri Reis, *Kitab-ı Bahriye*, Staatsbibliothek zu Berlin, Diez A fol. 57, Pertsch Türkisch 184, v. 28a-b)



G. 6. 1680 Tarihli Grelot Seyahatnamesinde Üsküdar  
(Guillaume Grelot, *Relation Nouvelle dun Voyage de Constantinople*, 87)



G. 7. 17. Yüzyıl Sonuna Tarihlenen “Kitab-ı Bahriye”den İstanbul Haritası  
(Piri Reis, *Kitab-ı Bahriye*, The Walters Art Museum, W658, v. 370b)

238 yıllık bir zaman aralığında inşa edilmiş olan bu yapılar içerisinde Gülfem, Nurbanu ve Kösem sultanların külliyesi kent gelişimine birinci derecede etki etmiş olmalıdır. Zira inşa edildikleri dönemde kent dokusu, buldukları bölgeye ulaşmamıştır<sup>36</sup>. Ayrıca bu yapıların buldukları sokak ya da mahalleler, günümüzde dahi yapıların isimleriyle anılmaktadır. Kentleşme bakımından önemli rol oynayan bu kül-

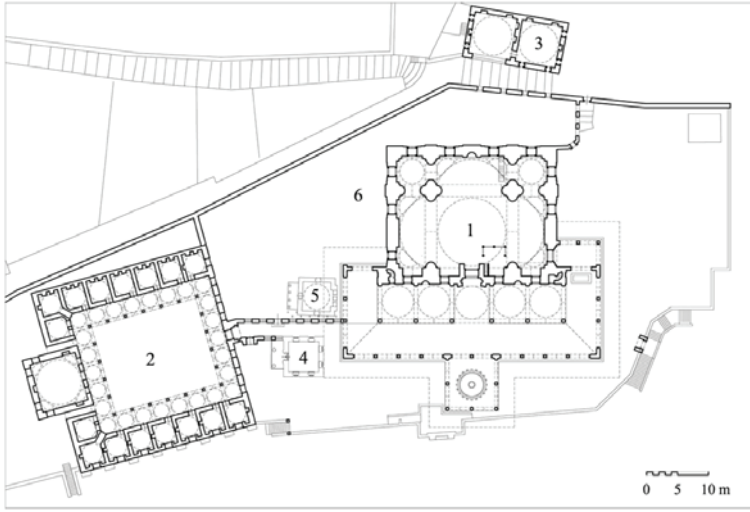
36 Bu anlatılardan sadece Gülfem Hatun Külliyesi kent merkezine yakın konumu dolayısıyla bulunduğu mahallenin imarındaki rolünün tartışmalı olduğu düşünülebilir. Ancak, Gülfem Hatun Mahallesi'yle ilgili en erken tarihli kayıtlar caminin tamamlanmasından yaklaşık 6-7 yıl sonrasında 1547-1548 tarihli mahkeme belgelerinde yer almaktadır. Bu sebeple Gülfem Hatun Külliyesi'nin aynı adlı mahallenin oluşumunda birinci derecede etkili olduğu anlaşılmaktadır. Bkz. Nuray Güler, “16. Yüzyılda Üsküdar’da Gülfem Hatun Mahallesi (1540-1600)” (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2008), 22; Üsküdar Şer’iyye Sicilleri, 15/8b-1. Ayrıca Kösem Sultan’ın inşa ettirdiği Çinili Külliye’nin bulunduğu mahalleyi oluşturmaktaki rolü için bkz. Ferda Olbak Mazak, “Mahpeyker Kösem Valide Sultan ve Çinili Külliyesi”, *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu 4 (3-5 Kasım 2006) Bildiriler* (İstanbul, Üsküdar Belediyesi, 2007), 1: 375.



liyeler, sosyal hizmetlerinin yanı sıra anıtsallık ve kentsel imge oluşturmaları bakımından da değerlendirilmelidir<sup>37</sup>.

İlk inşa edilen örnek olan ve 1540 yılında tamamlanan Gülfem Hatun Külliyesi; cami, medrese, mektep, zaviye, han ve imaretten oluşmaktadır<sup>38</sup>. Külliye yapıyı oluşturan birimlerin çeşitliliği ve anıtsallıktan uzak tasarım özellikleri nedeniyle, sosyal hizmet ve kentleşme odaklı bir anlayışı yansıtmaktadır.

Mihrimah Sultan Külliyesi (1547-1548); cami, medrese, han, imaret, misafirhane ve iki adet sıbyan mektebinden oluşmaktadır<sup>39</sup>. Medrese yapısının ölçüleri, camiden daha geniş bir alanı kaplamasına rağmen, tasarım özellikleri nedeniyle külliye anıtsal yapısı camidir (G. 8). Yapı, Avrupa yakasından Üsküdar'a geçişte ilk nokta olan İskele Meydanı'nda bulunmaktadır. Bu sebeplerle, kentsel imge anlayışı birinci sırada tutulmuş olmalıdır.



G. 8. Mihrimah Sultan Külliyesi Planı (Gülru Necipoğlu, *Sinan Çağı*, 403)

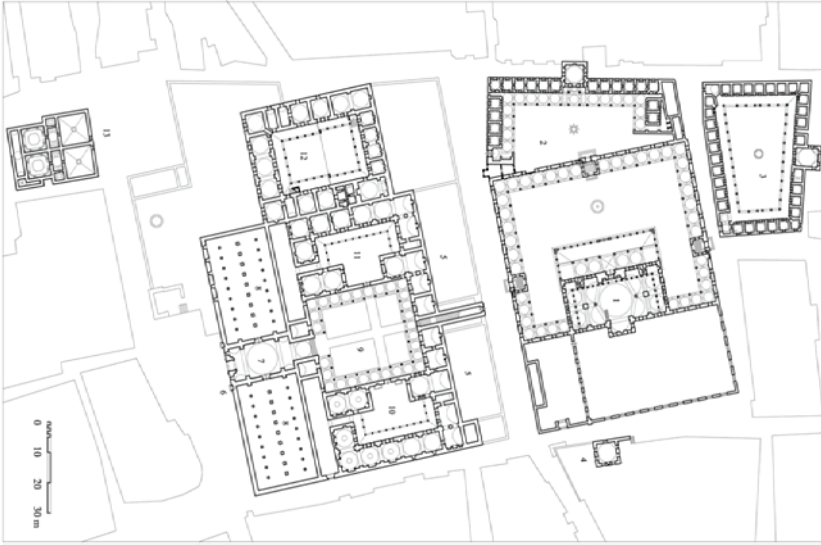
1583 yılında tamamlanan Nurbanu Sultan'ın inşa ettirdiği Atik Valide Külliyesi; cami, medrese, zaviye, sıbyan mektebi, hamam, kervansaray, darülhadis, darülkur-

37 Banu Ö. Kurtaslan, "Açık Alanlarda Heykel-Çevre İlişkisi ve Tasarımı", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 18 (2005), 193-222. Ayrıca külliyelerin anıtsallığı konusunda bkz. Gülay Dalgıç ve Esin Benian, "Değişmeyen Mimarileri Değişen Rollerle 21. Yüzyılda Üsküdar Külliyelerine Bakış", *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu 4 (3-5 Kasım 2006) Bildiriler* (İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2007), 1: 73-88.

38 Güler, "16. Yüzyılda Üsküdar'da Gülfem Hatun Mahallesi (1540-1600)", 23-32.

39 Aptullah Kuran, *Mimar Sinan* (İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1986), 123-127; Metin Sözen, *Sinan: Architect of Ages* (İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı, 1988), 189-195; Godfrey Goodwin, *Sinan: Ottoman Architecture and its Values Today* (London: Saqi Books, 1993), 49; M. Orhan Bayrak, *Türkiye Tarihi Yerler Kılavuzu* (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1994), 338-339; Hans G. Egli, *Sinan: An Interpretation* (İstanbul: Ege Yayınları, 1997), 56-62; Reha Günay, *Sinan: The Architect and His Works* (İstanbul: YEM Kitabevi, 1998), 37-40; Gülru Necipoğlu, *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire* (London: Reaktion Books, 2005), 296-314.

ra, darüşşifa, imaret, tabhane ile Üsküdar'daki en geniş yapı organizasyonuna sahip külliyesidir<sup>40</sup>. Külliye, yapı çeşitliliğinin yanı sıra kurulduğu konum itibariyle, sosyal hizmetlerin karşılanması ve kentleşme odaklı bir mimari anlayışını temsil etmektedir (G. 9). Ancak, külliyenin yapısal bütünlüğü, -burada külliye yapıları oluşturan binaların bir arada oluşu anlaşılmalıdır- anıtsallık ve kentsel imge odaklı bir planlamayı yansıtmaktadır.

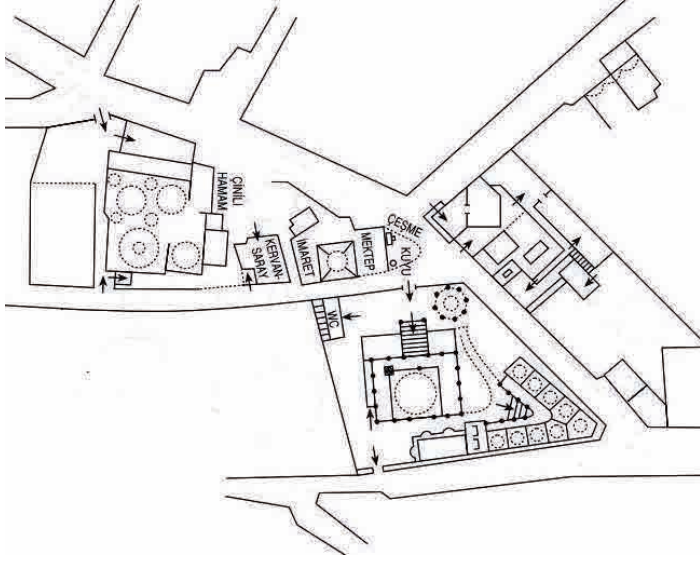


G. 9. Atik Valide Külliyesi Planı (Gülru Necipoğlu, *Sinan Çağı*, 378)

Kösem Sultan'ın 1640-1641'de tamamlanan Çinili Külliyesi; cami, medrese, su havuzu, sebil, sıbyan mektebi, çeşme ve hamamdan oluşmaktadır<sup>41</sup>. Kuruluşu itibariyle, kentin oldukça dışında olan külliyenin, ortak avluya sahip olmaması ve yapı ölçülerindeki mütevazı tavır göz önüne alındığında, sosyal hizmet ve kentleşme odaklı bir anlayışla inşa edildiği anlaşılmaktadır (G. 10).

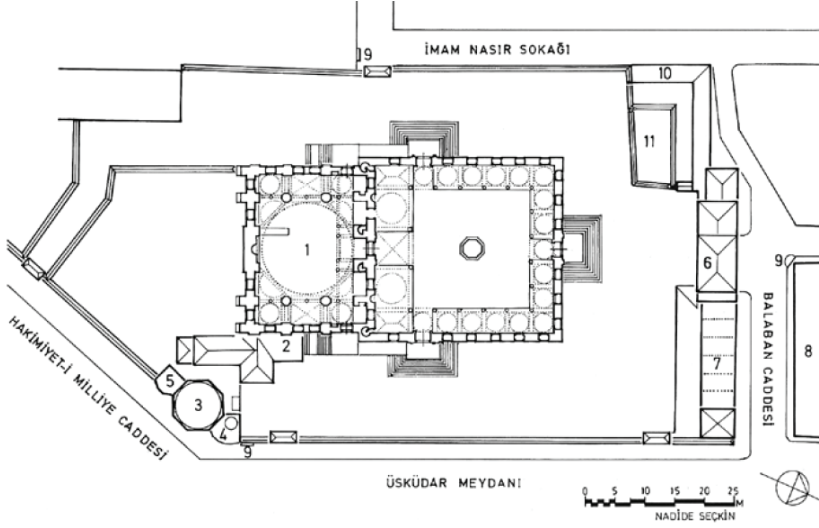
40 Sözen, *Sinan: Architect of Ages*, 326-329; M. Baha Tanman, "Atik Valide Külliyesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 1 (İstanbul: Kültür Bakanlığı/Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1995), 407-412; Necipoğlu, *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*, 282-292; Jane Taylor, *Imperial Istanbul a Travellers Guide* (New York: St. Martins Press, 2007), 225.

41 A. Vefa Çobanoğlu, "Çinili Külliyesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 2 (İstanbul: Kültür Bakanlığı/Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1994), 519-522. Mazak, "Mahpeyker Kösem Valide Sultan ve Çinili Külliyesi", 361-376.



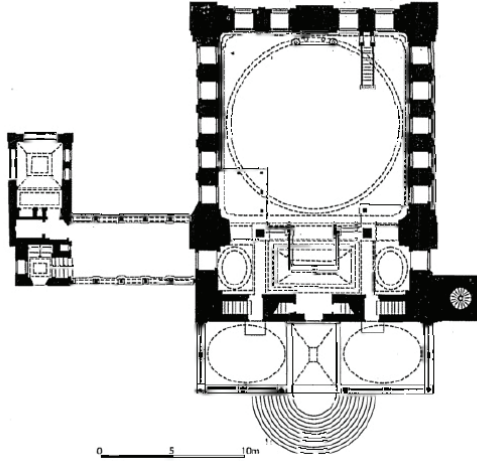
G. 10. Çinili Külliye Krokisi (Mehmet N. Haskan, *Yüzyıllar Boyunca Üsküdar*, 164)

Gülnuş Sultan'ın 1708-1711 yılları arasında inşa ettirdiği Yeni Valide Külliyesi, Atik Valide'den sonra Üsküdar'daki en geniş yapı topluluğunu barındıran imar faaliyetidir. Külliye; cami, hünkâr kasrı, imaret, mektep, türbe, sebil, muvakkithane, iki adet çeşme, hazire, dükkânlar, abdest muslukları, tuvalet, mahya odası ve havuzdan oluşmaktadır (G. 11). Sadece yapı çeşitliliği bile sosyal hizmet anlayışının ağır bastığı düşüncesini doğurmaktadır. Ancak yapıların ortak avluyu paylaşması, organize bir bütünlük sağlamaktadır. Bunun üstüne, tüm yapıların arasında caminin ölçüleri ritmik bir yükselme sağlayarak hem görünürlüğü hem de anıtsallığı pekiştirerek kentsel imge anlayışını sergilemektedir. Ayrıca bu külliyenin, Mihrimah Sultan Külliyesi'ne oldukça yakın konumlandırılması bu anlayışın amaçlandığı görüşünü güçlendirmektedir.



G. 11. Yeni Valide Külliyesi Planı (Nadide Seçkin, “Yeni Valide Külliyesi”, 468)

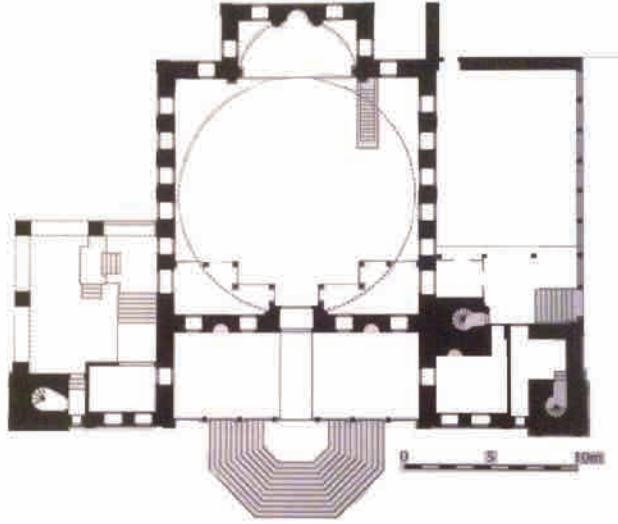
Sultan 3. Mustafa tarafından annesi Mihrişah Sultan ve büyük kardeşi Şehzade Süleyman adına inşa ettirilen ve 1760’da tamamlanan Ayazma Külliyesi; cami, hünkâr kasrı, hamam, sıbyan mektebi, çeşme, muvakkithane ve su deposundan oluşmaktadır<sup>42</sup>. Külliyeinin anıtsal yapısı olan caminin konumu, tepe nokta olması nedeniyle kentsel imge anlayışını yansıtmaktadır (G. 12).



G. 12: Ayazma Külliyesi Planı (Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, 543)

42 Sadi Bayram, “The Ayazma Mosque in Scutari”, *Image 37* (1991), 20-23; Sadi Bayram ve Adnan Tüzen, “İstanbul Üsküdar Ayazma Cami İnşaat Defteri”, *Vakıflar Dergisi* 22 (1991), 199-288; Haskan, *Yüzyıllar Boyunca Üsküdar 1*, 79-89; M. Elif Çelebi, “18. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nda Batılılaşma Dönemi ve Bir 18. Yüzyıl Örneği Üsküdar Ayazma Külliyesi” (Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2004), 28.

Sultan 1. Abdülhamid'in annesi Rabia Şermi Sultan adına 1777-1778 tarihinde inşa ettirdiği Beylerbeyi (Hamid-i Evvel) Cami, Üsküdar kent merkezinden yaklaşık 3 km uzakta sahil kıyısında yer almaktadır (G. 13). Reşat Ekrem Koçu'nun aktardığı 1814-1815 tarihli "Bostancıbaşı Defteri"nde Çengelköy İskelesi'nden Haydarpaşa İskelesi'ne kadar isimleri verilen -haneler ve diğer yapılar hariç- yalıların sayısı 84'tür<sup>43</sup>. Yaklaşık 8 km uzunluğundaki hat üzerinde bu kadar fazla yalı örneği bulunması, kentsel prestij bağlamında sahil şeridinin önemini ortaya koymaktadır. Bu nedenle, Beylerbeyi Cami'nin konumlandırıldığı alan göz önüne alındığında, inşasında kentsel imge anlayışının ön planda tutulduğu öne sürülebilmektedir.



G. 13. Beylerbeyi Cami Planı (Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, 630)

Bu bölümden anlaşılacağı üzere Harem kadınlarının Üsküdar'da inşa ettirdiği örnekler, anıtsallıkları ve geniş organizasyonlarının yanı sıra kent içerisindeki konumları dolayısıyla vurgulanmış birer kentsel imge durumundadır. Bahsedilen yapılar haricinde Üsküdar'daki anıtsal nitelikli üç adet külliye daha bulunmaktadır. Bunlar: 1471-1472 yılında tamamlanan Rum Mehmed Paşa Külliyesi, 1580 yılında tamamlanan Şemsi Paşa Külliyesi ve 1805 yılında tamamlanan tarihli Selimiye Külliyesi'dir.

## İki Sorunsal

Buraya kadar yapılan tespit ve referansların ışığında Üsküdar'ın nitelikleri ortaya koyularak, bölgedeki mimari etkinliklerin tetikleyicileri tespit edilmeye çalışılmıştır. Ancak konu ile ilgili iki sorunsal çözüme kavuşmamıştır. Bunlardan birincisi kutsiyet algısı ile ilgilidir. Şehrin kimliğini oluşturan en önemli unsur olarak "kutsiyet algısı"

43 Reşad Ekrem Koçu, "Bostancıbaşı Defterleri", *İstanbul Ansiklopedisi*, c. 6 (İstanbul: Tan Matbaası, 1963), 2994-2995.

tespit edilmiştir. Ancak bu algının, Anadolu'daki diğer kentlere karşı oluşmaması başka bir olguya işaret etmektedir. Bu olgu, Üsküdar'ın görünürlük ve ulaşılabilirlik bakımından saraya ve başkente yakın olması ile açıklanabilir.

İkinci sorunsal bu yazının ana konusunu teşkil etmektedir. Üsküdar üzerindeki kutsiyet algısı ve Tarihi Yarımada'ya yakın konumu, Harem kadınlarının geniş programlı mimari etkinliklerinin burada yoğunlaşmasını -ya da tam tersi, kentteki geniş organizasyonlu mimari etkinliklerin neredeyse tamamının kadın bâniler tarafından yapılmış olmasını- açıklamamaktadır. Çünkü aynı sebeple erkek bâniler de burada mimari etkinliğe girişmek isteyeceklerdir.

Osmanlı mimari geleneğinde anıtsal örneklerin konumlandırılmasında, kentsel imge yaratmak için prestijli bir bölge tercih etmek yaygın bir uygulamadır. Osmanlı padişahlarının ve güçlü paşaların, imgelerini halkın nazarında tuttıkları anıtsal mimari uygulamalar, genellikle Tarihi Yarımada içerisinde konumlanmaktadır. Nicelik bakımından incelendiğinde kadınların mimari etkinliklerinin de aynı bölgede yoğunlaştığı izlenebilmektedir. Bu yapıların büyük çoğunluğunu çeşmeler oluşturmakla birlikte, Zeynep Sultan Külliyesi, Haseki Külliyesi, Yeni Valide Külliyesi, Mihrimah Sultan Külliyesi, Pertevniyal Valide Sultan Camisi, Dolmabahçe Camisi gibi örneklerde sosyal hizmet, anıtsallık ve kentsel imge anlayışları gözlemlenebilmektedir. Ancak, bânilerin cinsiyetleri bağlamında yapılacak bir karşılaştırmada, -oran vermekten uzak durarak- Tarihi Yarımada'da bulunan anıtsal nitelikli yapıların çoğunluğunu padişahlar ya da paşaların inşa ettirdiği öne sürülebilir. Burada azınlık durumunda değerlendirilmesine rağmen, kadın bâniler Tarihi Yarımada içerisinde konumlandırılmış çok sayıda yapı inşa ettirmişlerdir. Bu durum bahsedilen alanın, başkentteki birincil prestij sahası oluşunu vurgular niteliktedir.

Üsküdar bu bağlamda -yukarıda aktarılan özelliklerinden dolayı- Tarihi Yarımada'dan sonra İstanbul'un ikincil prestij noktası durumundadır. Politik-ekonomik açıdan Osmanlı padişahından sonra sayılabilecek en önemli konum, "valide sultan" makamıdır. Üsküdar'daki bahsedilen örnekler, -Mihrimah Sultan ve Gülfem Hatun külliyesi hariç- valide sultanların inşa ettirdiği -ya da adına inşa edilen- yapılarıdır. Üstelik bu yapılar Üsküdar'ın kentsel gelişiminde önemli rol oynamaktadır. Tarihi Yarımada için de yapıldığı üzere, bânilerin cinsiyetleri bağlamında karşılaştırmada, Üsküdar'daki geniş programlı ve anıtsal nitelikli yapıların büyük çoğunlukla kadın bâniler (valide sultanlar) tarafından inşa ettirildiği tespit edilmiştir.

Bu sorunsalın çözümü için Harem kadınları arasındaki rekabet durumu ve trend anlayışları öne sürülebilir. Bu rekabet hâli, tarih boyunca pek çok örnekte izlenebilmektedir<sup>44</sup>. Rekabet durumunun buradaki yansıması ise, "prestijli bölgede mimari et-

44 Selçuklu çağında Alaeddin Keykubat'ın eşleri Adile ve Hunat hatunların Kayseri'deki türbelerinin şehir içerisindeki konumları ve kitabelerinde yazılı olan sıfatlar bu yarışma hâlinin erken tarihli örneklerinden biridir. Bkz. Kerim Türkmen, "Ölümün Engel Olmadığı İki Hatun Sultan'ın Rekabeti", *Uluslararası Katılımlı XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (18-20 Ekim 2012)* (Sivas:

kinliğe girişmek” şeklinde ifade edilebilir. Yukarıda bahsedildiği gibi, Tarihi Yarımada içerisindeki inşa güçlüklerinden dolayı alternatif olarak ikincil prestij sahasına yönelik yaşanmış ve bu durum Üsküdar’da bir yığılmaya yol açmıştır<sup>45</sup>.

### Sonuç

Sonuç olarak Harem kadınlarının simgesel yapılarının Üsküdar’da yoğunlaşmasının ya da tam tersi, Üsküdar’daki anıtsal nitelikli ve geniş programlı mimari etkinliklerin neredeyse tamamının kadın bâniler (özellikle valide sultanlar) tarafından inşa edilmiş olmasının sebebi, çeşitli referanslar ışığında anlaşılabilir.

Üsküdar, kentleşme bakımından sur dışındaki en büyük ikinci yerleşim yeridir. Konum bakımından Osmanlı Sarayı’nın hemen karşı kıyısında, Anadolu ve Asya’ya giden kervan yollarının başlangıç noktasındadır. “Arazi-i Tahire”den sayılması, tarikat yapılarının yoğunluğu ve buna bağlı gelişen türbe ve mezarlık alanlarının büyüklüğü gibi nedenlerle oluşan kutsiyet vurgusu, kentin kimliğini ortaya koymaktadır. Tüm bu sayılanlardan dolayı, Üsküdar başkentin ikincil prestij noktası olarak öne çıkmaktadır.

Birincil prestij sahası olan Tarihi Yarımada sınırları içerisinde büyük boyutlu bir mimari etkinliğe girişmek, kolaylıkla aşılamayacak sorunlar ihtiva etmektedir. Başkentin en göz önünde kısmı olan ve tamamen meskûn mahal olan bu bölgede anıtsal mimari uygulamaların önündeki en büyük engel, istimlak problemleridir. İstimlak problemleri sadece ekonomik değil, siyasi çözüme de muhtaçtır. Bu ekonomik ve siyasi güce sahip olan valide sultanlar ya da Harem kadınlarının varlığı tartışılmaz bir gerçektir. Ancak, Tarihi Yarımada’daki inşaat güçlüklerini göz önüne alındığında daha az sorun yaratacak bir sahayı, kentsel imge yaratmak için tercih etmişlerdir.

Kısacası, hem meskûn mahal hem gelişmeye açık bir merkez oluşu, hem de yukarıda sayılan nedenler, Üsküdar’ın bir cazibe noktası olmasını sağlamış görünmektedir. Tüm bu bileşenler bir tarafta tutulup, diğer tarafta büyük ölçekli külliyelerin tamamına yakınının kadın bâniler elinden çıktığı gerçeği ile birleştirildiğinde, bir teoriye dayanak oluşturmaktadır. Üsküdar, Tarihi Yarımada’nın haiz olduğu “prestij sahası olma” durumunun ikincil versiyonudur. “Padişahlar ve paşalar (burada kadın bâniler de sayılabilir)-Tarihi Yarımada”/“valide sultanlar ve Harem kadınları-Üsküdar” iki-

Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, 2012), 2: 781-789. Bu fiziksel örneğin çok daha üstünde bir durum, Osmanlı tarihi içerisinde belirli bir siyasi dönem olarak anılmaya değer görülen “Kadınlar Saltanatı”dır. Hürrem Sultan’ın hasekîlik döneminden başlatılan bu süreç, Nurbanu, Safiye, Handan, Kösem ve Hatice Turhan sultanların “Valide Sultan” makamında bulunduğu yaklaşık 100 yıllık bir zamana yayılmaktadır. Siyasi güç gösterilerinin yaşandığı bu dönem Osmanlı Saray kadınlarının rekabet durumlarına verilebilecek en güçlü örnektir. Konu hakkında bkz. Ahmet Refik Altınay, *Kadınlar Saltanatı* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000).

45 Bu yazıya farklı bir perspektif açmaktan uzak durarak Üsküdar’daki bu yoğunlaşmanın, Osmanlı mimari adap kültürünün içerisinde değerlendirilmesi gereken bir durum olduğu açıktır. Osmanlı mimarisinde adap kültürü için bkz. Gülrü Necipoğlu, *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğunda Mimari Kültür*, çev. Gül Çağalı Güven, (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları), 91-166.

lemeleri hiyerarşik birer kentsel imge sahasını yansıtmaktadır. Böylelikle Üsküdar, Harem kadınlarının (özellikle valide sultanların) imgelerini halkın nazarında tuttukları prestij sahası olarak özel bir anlam kazanmaktadır. Bu prestij sahasının oluşumunu tetikleyen ana unsur olarak ise Harem kadınları arasındaki rekabet ve trend olguları ile kadın banilerin hiyerarşik prestij sahaları arasında bilinçli tercihleri öne sürülebil-  
mektedir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Teşekkür:** Lisans yıllarımda bu çalışmanın kıvılcımını oluşturan soruyu yönelten ve yüksek lisans tezimde de kısmen bu konuyu araştırmakta desteklerini esirgemeyen Prof. Dr. Yıldırım Özbek'e teşekkür ederim.

**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.

**Acknowledgement:** I would like to thank Prof. Dr. Yıldırım Özbek who asked the question that sparked this work during my undergraduate years and who did not support their support in researching this subject in my master's thesis.

## Kaynakça/References

- Altınay, Ahmet Refik. *Kadınlar Saltanatı*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000.
- Amicis, Edmondo de. *İstanbul 1874*. Çev. Beynun Akyavaş. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1993.
- And, Metin. *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Anna Komnena. *Alexiad: Malazgirt'in Sonrası*. Çev. Bilge Umar. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1996.
- Armağan, A. Latif. "XVIII. Yüzyılda Hac Yolu Güzergâhı ve Menziller (=Menzilü'l-Hacc)". *Osmanlı Araştırmaları 20* (2000): 73-118.
- Atalar, Münir. "Haremeyn'e Denizden Surre Gönderilmesi". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 32/1* (1991): 121-127.
- Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı. *Osmanlı Resim Sanatı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2012.
- Bates, Ülkü. "Women as Patrons of Architecture in Turkey". *Women in the Muslim World*. Ed. L. Beck ve N. Keddie. Cambridge MA: Harvard University Press, 1978, 243-260.
- Bayrak, M. Orhan. *Türkiye Tarihi Yerler Kılavuzu*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1994.
- Bayram, Sadi. "The Ayazma Mosque in Scutari". *Image 37* (1991): 20-23.
- Bayram, Sadi ve Adnan Tüzen. "İstanbul Üsküdar Ayazma Cami İnşaat Defteri". *Vakıflar Dergisi 22* (1991): 199-288.
- Bölükbaşı, Ayşe Ç. "Erken Osmanlı Devletinde Kadınların Mimari Alandaki Hamiliği 1299-1512". *Sanat Tarihi Yıllığı 19* (2007): 73-90.
- Chiscull, Edmund D. *Türkiye Gezisi ve İngiltere'ye Dönüş*. Çev. Bahattin Orhan. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1993.
- Çelebi, M. Elif. "18. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma Dönemi ve Bir 18. Yüzyıl Örneği Üsküdar Ayazma Külliyesi". Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2004.



- Çelik, Gülfettin. “19. Yüzyılın İkinci Yarısı Üsküdar Sosyo Ekonomik Yapısında Aziz Mahmud Hüdayî Vakfının Yeri”. *Aziz Mahmud Hüdayî Uluslararası Sempozyum Bildirileri (20-22 Mayıs 2005)*. 2. cilt. İstanbul: Üsküdar Belediyesi, [t.y.], 519-530.
- Çobanoğlu, A. Vefa. “Çinili Külliyesi”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 2. İstanbul: Kültür Bakanlığı/Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1994, 519-522.
- Dalgıç, Gülay ve Esin Benian. “Değişmeyen Mimarileri Değişen Rollerle 21. Yüzyılda Üsküdar Külliyelerine Bakış”. *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu 4 (3-5 Kasım 2006) Bildiriler*. 1. cilt. İstanbul: Üsküdar Belediyesi, [2007], 73-88.
- Dernschwam, Hans. *İstanbul ve Anadolu'ya Seyahat Günlüğü*. Çev. Yaşar Önen. Mersin: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1992.
- Durukan, Aynur. “Türk Toplumlarında Sanat Koruyucusu ve Kurucu Olarak Kadınlar”. *Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat, Günsel Renda'ya Armağan*. Ed. Zeynep Yasa Yaman ve Serpil Bağcı. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 2011, 109-123.
- Egli, Hans G. *Sinan: An Interpretation*. İstanbul: Ege Yayınları, 1997.
- Erbay, Mutlu. “Üsküdar Panoramasının Sanatçı Yorumlarıyla İlişkilendirilmesi”. *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu 5 (1-5 Kasım 2007)*. 2. cilt. İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2008, 89-98.
- Evliya Çelebi. *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*. 2 cilt. Haz. Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Gautier, Théophile. *Constantinople*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1891.
- Goodwin, Godfrey. *Sinan: Ottoman Architecture and its Values Today*. London: Saqi Books, 1993.
- Grelot, Josephus. *İstanbul Seyahatnamesi*. Çev. Maide Selen. İstanbul: Pera Turizm Yayınları, 1998.
- Grelot, Guillaume (Josephus). *Relation Nouvelle dun Voyage de Constantinople*. Paris: En la Boutique de Pierre Rocolet, 1680. Erişim 19 Mart 2020. [https://archive.org/details/gri\\_relationnouuv00grel/page/n93/mode/2up](https://archive.org/details/gri_relationnouuv00grel/page/n93/mode/2up).
- Güler, Nuray. “16. Yüzyılda Üsküdar'da Gülfem Hatun Mahallesi (1540-1600)”. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2008.
- Günay, Reha. *Sinan: The Architect and His Works*. İstanbul: YEM Yayınevi, 1998.
- Güneş, Ahmet. “16. ve 17. Yüzyıllarda Üsküdar'ın Mahalleleri ve Nüfusu”. *Üsküdar Sempozyumu 1 (23-25 Mayıs 2003) Bildiriler*. 1. cilt. İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2004, 42-56.
- Halaçoğlu, Yusuf. *18. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun İskân Siyaseti ve Aşiretlerin Yerleştirilmesi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1988.
- Hamsun, Knut ve Hans C. Andersen. *İstanbul'da İki İskandinav Seyyah*. Çev. B. G. Syvertsen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Haskan, Mehmet Nermi. *Yüzyıllar Boyunca Üsküdar 1*. İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2001.
- Ioannes Kinnamos. *Historia*. Çev. Işın Demirkent. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2001.
- Ioannes Zonaras. *Tarihlerin Özeti*. Çev. Bilge Umar. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2008.
- İnalçık, Halil. “İstanbul, Türk Devri”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 23. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001, 220-239.
- Kalafat, Murat. “Gülnuş Emetullah Sultan'ın Baniliği”. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, 2011.
- Karaman, Mahmut. “Üsküdar'ın Türkiye Kimliği: Üsküdar Anadolu”. *Üsküdar Sempozyumu 1 (23-25 Mayıs 2003) Bildiriler*. 1. cilt. İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2004, 213-242.

- Koç, Neslihan İlknur. “Üsküdar’ın Dost Işıklarının Divan Şiirine Yansıması”. *Üsküdar Sempozyumu 1 (23-25 Mayıs 2003) Bildiriler*. 2. cilt. İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2004, 265-275.
- Koçu, Reşad Ekrem. “Bostancıbaşı Defterleri”. *İstanbul Ansiklopedisi*. 6. İstanbul: Tan Matbaası, 1963, 2979-2995.
- Kuban, Doğan. *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: YEM, 2007.
- Kuran, Aptullah. *Mimar Sinan*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1986.
- Kürkçüoğlu, Eren. “Kamusal Alanlarda İmaj Çatışması: Doğal ve Yapay İmaj Olgusu”. *Planlama* 24-3 (2014), 125-130.
- Laurent, J., “Byzance et les Origines du Sultanat de Roum”. *Melanges Charles Diehl I*. Paris, 1930, 177-182. Çev. Yaşar Yücel. “Rum (Anadolu) Sultanlığı’nın Menşei ve Bizans”. *Belleten* 202 (1988), 219-226.
- Mikhael Attaleiates. *Tarih*. Çev. Bilge Umar. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2008.
- Mikhael Dukas. *Tarih: Anadolu ve Rumeli 1326-1462*. Çev. Bilge Umar. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2004.
- Mikhail Psellos. *Khronographia*. Çev. Işın Demirkent. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1992.
- Neave, Dorina L. *Eski İstanbul’da Hayat*. Çev. O. Öndeş (İstanbul: Tercüman Yayınları, 1978)
- Necipoglu, Gülru. *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. London: Reaktion Books, 2005.
- Necipoglu, Gülru. *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğunda Mimari Kültür*. Çev. Gül Çağalı Güven. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2017.
- Neftçi, Aras. “Üsküdar Yeni Valide Camisi’nin Yapım Hikâyesi”. *Sanat Tarihi Defterleri (Filiz Özer’e Armağan Özel Sayısı)* 13-14. İstanbul: Ege Yayınları, 2010, 139-164.
- Nerval, Gerard de. *Doğuya Seyahat*. Çev. Muharrem Taşçıoğlu. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı, 2002.
- Niketas Khoniates. *Historia*. Çev. Işın Demirkent. İstanbul: Dünya Yayınları, 2004.
- Olbak Mazak, Ferda. “Mahpeyker Kösem Valide Sultan ve Çinili Külliyesi”. *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu 4 (3-5 Kasım 2006) Bildiriler*. 1. cilt. İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2007, 361-376.
- Olivier, Antoine. *18. Yüzyılda Türkiye ve İstanbul*. İstanbul: Kesit Yayınevi, 2007.
- Ostrogorsky, Georg. *Bizans Devleti Tarihi*. Çev. Fikret Işıltan. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1999.
- Özer, Sibel. “Seyyahların Kalemıyla 17. Yüzyıldan 19. Yüzyıla Bir Pitoresk Şehir: Üsküdar”. *Üsküdar Sempozyumu 5 (1-5 Kasım 2007) Bildiriler*. 2. cilt. İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2008, 569-590.
- Öztürk Kurtaslan, Banu. “Açık Alanlarda Heykel-Çevre İlişkisi ve Tasarımı”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 18 (2005), 193-222.
- Pardoe, Miss (Julia). *Şehirlerin Ecesi İstanbul: Bir Leydinin Gözüyle 19. Yüzyılda Osmanlı Yaşamı*. Çev. Banu Büyükkal. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2004.
- Piri Reis. *Kitab-ı Bahriye*. The Walters Art Museum, W658. Erişim 24 Eylül 2018. <https://art.thewalters.org/detail/19195>
- Piri Reis. *Kitab-ı Bahriye*. Staatsbibliothek zu Berlin, Diez A fol. 57, Pertsch Türkisch 184. Erişim 17 Mart 2020. [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN731526201&PHYSID=PHYS\\_0161&DMDID=DMDLOG\\_0155](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN731526201&PHYSID=PHYS_0161&DMDID=DMDLOG_0155)

- Sarıcaoğlu, Fikret. “Üsküdar’da Osmanlı Padişahları: Göçler, Binişler ve Selamlıklar (18. Yüzyıl)”. *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu 5 (1-5 Kasım 2007) Bildiriler*. 2. cilt. İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2008, 549-568.
- Schweigger, Salomon. *Sultanlar Kentine Yolculuk 1578-1581*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2004.
- Seçkin, Nadide. “Yeni Valide Külliyesi”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 7. İstanbul: Kültür Bakanlığı/Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1994, 468-470.
- Sevim, Ali. *Anadolu Fatih Kutalmışoğlu Süleymanşah*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1990.
- Sipahioğlu, Birsal. “Bizans Dönemi’nde Üsküdar”. *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu 5 (1-5 Kasım 2007) Bildiriler*. 2. cilt. İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2008, 503-514.
- Sözen, Metin. *Sinan: Architect of Ages*. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı, 1988.
- Tanman, M. Baha. “Tekkeler”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 7. İstanbul: Kültür Bakanlığı/Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1994, 236-239.
- Tanman, M. Baha. “Atik Valide Külliyesi”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 1. İstanbul: Kültür Bakanlığı/Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1995, 407-412.
- Tavernier, Jean-Baptiste. *Tavernier Seyahatnamesi*. Çev. Teoman Tunçdoğan. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2006.
- Taylor, Jane. *Imperial Istanbul a Travellers Guide*. New York: St. Martins Press, 2007.
- Theophanes. *The Chronicle of Theophanes: An English Translation of Anni Mundi 6095-6305 (A.D. 602-813)*. Haz. Harry Turtledove (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982).
- Thévenot, Jean. *Thévenot Seyahatnamesi*. Çev. Ali Berktaş. İstanbul: Kitap Yayınları, 2009.
- Tournefort, Joseph de. *Tournefort Seyahatnamesi*. Çev. Ali Berktaş. İstanbul: Kitap Yayınları, 2005.
- Turan, Osman. *Selçuklular Zamanında Türkiye*. İstanbul: Turan Neşriyat Yurdu, 1971.
- Türkmen, Kerim. “Ölümün Engel Olamadığı İki Hatun Sultan’ın Rekabeti”. *Uluslararası Katılımlı XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, 18-20 Ekim 2012*. 2. cilt. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, 2014, 781-789.
- Ubcini, F.H.A. *1855’te Türkiye 1*. Çev. Ayda Düz. İstanbul: Tercüman Yayınları, 1977.
- Vasiliev, A. A. *Bizans İmparatorluğu Tarihi 1*. Çev. Arif Müfid Mansel. Ankara: Maarif Vekaleti, 1943.
- Villehardouin, G. De ve H. De Valenciennes. *4. Haçlı Seferi Kronikleri*. Çev. Ali Berktaş. İstanbul: Kitap Matbaacılık, 2008.
- Yıldırım, Ali. “Üsküdarlı Divan Şairleri”. *Üsküdar Sempozyumu 1 (23-25 Mayıs 2003) Bildiriler*. 2. cilt. İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2004, 251-257.
- Erişim 24 Kasım 2018. <https://www.google.com/maps>



## Recent “Nation Gardens” and Historical Development of Public Green Spaces in Turkey

### Türkiye’deki Kamusal Yeşil Alanların Tarihsel Gelişimi ve Yeni “Millet Bahçeleri”

İpek Kaştaş Uzun\* , Fatma Şenol\*\* 

#### Abstract

Focusing on contemporary Turkey’s “nation gardens” and the state and governmental policies to build them, this study investigated the development processes and design features of these public green spaces with respect to those from past eras of Turkey (extending to Ottoman and pre-Ottoman history) and the development of public green spaces as the state’s symbolic and spatial tools. The study relied on secondary sources about public green spaces from past eras of Turkey and also on the review of online news about “nation gardens” initiated after President Erdoğan’s announcement in May 2018. Our findings suggested that public green spaces in Turkey have played an important role in displaying the state’s power nationally and internationally as well as to transfer the state’s ideologies to people and thus, to build new identities of ‘citizens.’ Interestingly, in sharing these intentions of past policies for public green spaces, the recent introduction of nation gardens differs from those in the 19th and 20th century. Without any emphasis on modernization goals in the western-style, recent official talks described nation gardens as a way to raise Turkey and the government’s reputation both nationally and internationally, while also referring to past eras but with other characteristics as the source of “traditions” extending to today.

#### Keywords

Nation gardens, Public green spaces, Park planning and design, Ottoman Empire, Turkey

#### Öz

Çalışma, günümüz Türkiye’sindeki ‘millet bahçeleri’ ve bunları üretmeye yönelik devlet ve hükümet politikalarına odaklanırken; kamusal yeşil alanların devlet tarafından sembolik ve mekânsal araçlar olarak geliştirilmesini ve bu süreçlerdeki plan ve tasarım kriterlerini Türkiye tarihinin eski dönemleri (Osmanlı ve Osmanlı öncesi) ile ilişkilendirerek araştırmıştır. Çalışma, kamusal yeşil alanların tarihi dönemlerdeki özelliklerini ikincil yazınsal kaynaklara ve Mayıs 2018’de Başkan Recep Tayyip Erdoğan’ın duyurduğu “millet bahçesi” projelerine ve uygulamalarına dair internet haberlerini incelemeye dayanarak gelişmiştir. Araştırma sonuçlarına göre, kamusal yeşil alanlar devletin uluslararası ve ulusal platformlarda gücünü sergilemesinde, devlet ideolojilerinin halka aktarılmasında ve yeni ‘vatandaş’ ve toplum kimlikleri oluşturmakta önemli rol

\* **Correspondence to:** İpek Kaştaş Uzun (Lecturer Dr.), İzmir University of Economics, Faculty of Fine Arts and Design, Department of Interior Architecture and Environmental Design, İzmir, Turkey. E-mail: ipek.kastas@ieu.edu.tr ORCID: 0000-0002-1211-1766

\*\* Fatma Şenol (Assoc. Prof. Dr.), İzmir Institute of Technology, Faculty of Architecture, Department of City and Regional Planning, İzmir, Turkey. E-mail: fatma.senol@iyte.edu.tr ORCID: 0000-0001-5338-7294

**To cite this article:** Kastas Uzun, İpek & Senol, Fatma. “Recent “Nation Gardens” and Historical Development of Public Green Spaces in Turkey.” *Art-Sanat*, 14(2020): 211–240. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0009>

oyunmaktadır. Her ne kadar bu niyetler kamusal yeşil alanlarla ilgili geçmiş ve günümüz politikalarıyla örtüşse de, günümüz "millet bahçesi"nin sunumu 19. ve 20. yüzyıldaki örneklerden farklılık göstermektedir. Batı stili modernleşme hedeflerine vurgu yapmayan resmi açıklamalar, millet bahçelerini Türkiye'nin ve hükümetin uluslararası ve ulusal itibarını tekrar arttırmak amacıyla kullanmakta ve geçmiş dönemleri ise "gelenekler"in günümüze uzanmasını sağlayan kaynaklar olarak görmektedirler.

#### **Anahtar Kelimeler**

Millet bahçeleri, kamusal yeşil alanlar, park planlama ve tasarımı, Osmanlı İmparatorluğu, Türkiye

### **Genişletilmiş Özet**

Kamusal yeşil alanlar toplumlara demokratik, sosyal ve ekonomik yararlar ve sağlık ve ekolojik sürdürülebilirlik alanlarında katkılar sağlar. Üretildikleri dönemlerin sosyo-politik ve ekonomik özellikleri ile şekillenen kamusal yeşil alanların geliştirilme süreçleri ve tasarım kriterleri incelendiğinde, bu kamusal alanların o dönemlerdeki iktidar ve güç sahiplerinin sosyo-politik ideolojilerini yansıtan önemli araçlar olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu çalışma Türkiye'de 'millet bahçeleri' (nation gardens) üretmeye yönelik devlet politikalarını ve bu alanların fiziksel planlama ve tasarım özelliklerini tarihsel süreç içinde incelemeyi amaçlamaktadır. Bu amaçla araştırma, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti dönemlerindeki kamusal yeşil alanların tasarlanmasına yönelik gelişen ve her dönem değişen politikaların üretilmesine neden olan temel politik ve ekonomik durumları analiz etmektedir.

Bu çalışmada, kamusal yeşil alanların Türkiye, Osmanlı İmparatorluğu ve öncesi tarihi dönemlerdeki ekonomik, politik ve sosyal süreçlere dayalı gelişimleri ikincil kaynaklara dayanarak araştırılmış ve elde edilen bilgiler ilişkilendirilerek sunulmuştur. Ayrıca, Mayıs 2018'de Başkan Recep Tayyip Erdoğan'ın duyurduğu 'millet bahçesi' projelerine dair internet haberleri ile plan ve uygulamalara dair görseller beraber incelenmiş ve günümüzde millet bahçelerinin üretilmesine yönelik karar mekanizmalarının nasıl işlediği ve bu kamusal yeşil alanların hangi tasarım ve planlama özelliklerini barındırdığı araştırılmıştır.

Makalenin ilk bölümü Türkiye'deki kamusal yeşil alanların gelişimini, Osmanlı İmparatorluğu ve öncesi ve Cumhuriyet dönemlerine uzayan tarihsel gelişimin bir parçası olarak alma niyetiyle şekillenmiştir. Yeşil alanlar dâhil olmak üzere tüm kamusal alanlar, çeşitli dönemlerdeki ekonomik, politik ve sosyal özelliklere bağlı olarak devletin politika ve araçları olarak geliştirilir ve tasarlanır. Osmanlı İmparatorluğu öncesi dönemde Anadolu ve Ortadoğuya yayılan birçok farklı kültürün özelliklerini ve sembollerini içeren Anadolu 'bahçe'leri vardır. İmparatorluk zamanında özellikle Lale Devri ve Tanzimat Devri'ndeki modernleşme adımları ile önce mesire alanları ve saray bahçeleri ve ardından parklar geliştirilmiştir. Erken Cumhuriyet dönemindeki modernleşme ve "millet" yaratma girişimleri sonucu ortaya yeni tür parklar ve günümüzde duyurulan millet bahçesi projeleri kendi zamanlarının koşullarını yansıtarak

gelişmişlerdir. Cumhuriyet'in ilanı ile II. Dünya Savaşı sonuna kadar süren ve 'Türk Milleti'ni oluşturmaya yönelik devrimler ve modernleşme projelerinin geliştiği dönemde, kentlerin mekânsal planları ve uygulamaları içinde kamusal yeşil alanlar bu hedeflere yönelik geliştirilmiştir. Kentlere kırsal göçün ve sanayileşme ile kentleşme seviyelerinin arttığı 1960 ve 1980 arasında, yerel yönetimlerin de kamusal alanların üretiminde etkin olduğu ve mahalle parklarının da geliştirildiği görülmektedir. Neoliberal yani piyasa odaklı gelişen iktisadi ve siyasi yaklaşımlarla şekillenen ve 1980lerden günümüze uzanan dönemdeyse, özel sektör eliyle alışveriş merkezleri gibi 'tüketim odaklı' mekânların yanısıra genelde büyükşehir belediyeleri eliyle büyük metrekareli ve ticari kullanımları barındıran park alanları, arazi değerleri göreceli düşük ama halk erişimine uzak kent çeperlerinde yer bulmuştur. 'Millet bahçeleri' ise çok yeni (2018) olarak ve merkezi hükümet eliyle uygulanmak üzere gündeme gelmiştir.

Gündemdeki millet bahçesi projelerini daha iyi anlayabilmek için, makalenin ikinci kısmı Başkan Erdoğan'ın bu konu üzerine yaptığı bazı konuşmaları incelemekte ve projenin Türkiye ve hükümetin uluslararası ve ulusal itibarı ve 'gelenekler' üzerinden önceki dönemlerle olan ilişkisini analiz etmektedir. Başkan Erdoğan'ın Türkiye'nin her şehrine bir millet bahçesi yapılması projesini açıklamasının ardından, farklı birçok şehirde millet bahçeleri açılmış ve Mekânsal Planlar Yapım Yönetmeliği'ne 'Millet Bahçeleri' maddesi eklenmiştir. Bu maddedeki millet bahçesi tanımı, ağırlıklı park alanı büyüklüğüne referansla yapılmıştır. Cumhurbaşkanlığı seçimleri sonrası hükümetin "ilk 100 gün" programı ve vaatleri içinde, Çevre ve Şehircilik Bakanlığı on adet millet bahçesi geliştirmiş ve açmıştır. Bu çalışmanın tamamlandığı Kasım 2019 tarihi itibarıyla, uygulaması bitmiş ve açılmış millet bahçesi sayısı sadece İstanbul'da beş ve diğer illerdekilerle beraber 25 civarındayken, tüm Türkiye'de 100 kadarının plan ve projesi bitmiştir. Ancak Çevre ve Şehircilik Bakanlığı tarafından hazırlanmakta olan ve millet bahçeleri için yer seçimi ve tasarım kriterlerini tarifleyecek Millet Bahçeleri Kılavuzu henüz yayınlanmamıştır. Mevcutta uygulanmış veya planlanmış millet bahçelerine dair çok sayıda parça parça gazete, televizyon ve internet haberleri vardır.

Bu haberleri inceleyerek; günümüzdeki millet bahçelerine dair karar verme süreçleri, yer seçimleri ve plan ve tasarım kriterlerine dair ne tür ortaklık ve benzerlikleri ortaya koyabiliriz? Bu soruya odaklanan makalenin son kısmı, öncelikle millet bahçesi projelerine dair konuşmaları ve ardından uygulanmış millet bahçelerinin inceleyerek karşılaştırmaktadır. Sonuçlara göre; ne Yönetmeliğe millet bahçesi tanımının eklenmesi basit teknik bir konudur, ne de Başkan Erdoğan'ın yaptığı açıklamalar sadece kişi başına düşen yeşil miktarının arttırılmasını amaçlamaktadır. Bu konuşmalar millet bahçelerinin Türkiye'nin uluslararası platformdaki itibarı ve hükümetin yerel ve küresel rakiplerine karşı gücü ve değerler ve gelenekler açısından önemli olduğuna vurgu yapmaktadır. Bu hâliyle günümüz millet bahçeleri, Türkiye'de geçmiş ve günümüzdeki dönemlerde farklı isimler ile kamuya sunulan ve devlet tarafından

özellikle uluslararası ve ulusal platformlarda güç ve politik ideolojilerini ifade etmeye yönelik kamusal yeşil alanlar farklı değildir. Ayrıca, bu sembolik mekânlar gündelik sosyo-mekânsal pratiklerin eş zamanlı bir şekilde tekrar tekrar yapılandığı sahneler olmuşlar ve vatandaş, millet ve toplum gibi kavramlara dayalı yeni kimliklerin gelişmesine aracılık etmişlerdir. Bu tariflenen iki niyet günümüz ve geçmiş dönemlerin kamusal yeşil alanlara dair politikalarında tekrarlanmaktadır. Ancak günümüzdeki millet bahçelerinin sunumu, özellikle 19. ve erken 20. yüzyıldaki örneklerden Batı stili modernleşme hedeflerine vurgu yapmayarak da farklılaşmaktadır.

Açılmış millet bahçeleri genelde 20.000 metrekare ve üstündeki alanlarda gerçekleştirilmiştir. İlk aşamada yapılanlar ağırlıklı kent içinde kalmış, toplu taşıma olanaklarına yakın ve artık kullanılmayan futbol stadyumlarında yapılırken, ikinci (mevcut) aşamadaki millet bahçeleri ise, imar planlarında da tariflenerek ve genellikle şehir dışındaki büyük alanlarda yer bulmuştur. Mevcut millet bahçeleri çok çeşitli kullanım ve faaliyet alanlarını barındırırken, ağırlığın açık aktivite alanlarına (spor ve oyun alanları olarak) ve ayrıca “doğal elemanların” özellikle su öğeleri (genellikle gölet) ile birbirinden farklılaşmış çiçek bahçeleriyle bir araya getirildiği alanlara verildiği görülmektedir. Yapılı çevre elemanları ise genellikle bir cami, ‘millet kıraathanesi’ (okuma salonu ve çay evi beraber) ve kapalı/ açık otoparktan oluşmaktadır. Çalışmamızın sonuç kısmında tüm bulgular birlikte değerlendirilmiş ve millet bahçelerinin plan ve tasarım kriterlerinin geliştirilmesinde yerel ihtiyaçlar ve isteklerin de karar verme süreçlerine entegre olmasının altı çizilmiştir.



## Introduction

In 2018 during the presidential election campaign for Turkey, President Recep Tayyip Erdoğan, announced the building of "nation gardens" (*millet bahçeleri*) in each city for the first time. Complaining about 'concreteness' and the lack of public greens in cities, this talk<sup>1</sup> identified abandoned city stadiums as initial candidates for being developed as nation gardens.

Since the 1960s, Turkish society has known public green spaces with recreational purposes as public parks, but this recent introduction of "nation gardens" as a state and governmental project to green-up cities has raised public curiosity. Besides being announced by the President, this project's name and its landscape and physical elements (such as *kıraathane* and kind of flowers and trees) with references to the past have pushed this curiosity even more. To denote public green areas, the name "nation garden" is being used for the third time Turkish history extending to the Ottoman Era.

Meanwhile, in fulfilling election promises, the Ministry of Environment and Urbanization, built ten nation gardens during "the first 100 days" of the post-election. By October 2019, more than 100 projects were ready to be implemented. However, the Ministry has still not announced a Guide for Nation Gardens, to set location and design criteria for future nation gardens whereas numerous newspaper and TV news sources have talked about the establishment of nation gardens and provided some understanding of these criteria.

This paper aimed to provide an analytical view of this contemporary process of nation gardens, while investigating the contemporary period as part of the historical eras of Turkey with the state's distinct understanding of 'public green spaces.' It relied on the argument that the production methods, design characteristics, and symbols of public green spaces are shaped by economic, political, social, and cultural ideologies of previous eras<sup>2</sup>. Moreover, public green spaces play an important role in transferring the state's and rulers' ideologies to people<sup>3</sup>.

Deploying a content analysis of data, the study relied on secondary sources about the development of public green spaces in the past eras of Turkey. Moreover, we reviewed online news sources about the nation gardens initiated after the President's announce-

1 President Recep Tayyip Erdoğan's Speech: "We say that let us transform the old locations of the newly built stadiums into (nation gardens). These locations shall be lush green (areas that) our people can visit. That is, people shall visit such kind of places comfortably. They shall eat-and-drink and lay down with their children. There is a need for these (activities). (Everywhere) is just concrete, concrete, concrete". Accessed 12 October 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=0MoFBkxaxFU>

2 Jason Byrne and Jennifer Wolch, "Nature, Race, And Parks: Past Research And Future Directions For Geographic Research", *Progress in Human Geography*, 33/6, (2009), 743-765; İlhan Tekeli, "Atatürk Türkiyesinde Kentel Gelişme ve Kent Planlaması", *Arredamento Mimarlık* 10 (1998), 61-63.

3 Galen Cranz, "Women in Urban Parks", *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 5/3 (Spring 1980), 79-95.

ment in 2018 and investigated how the decision making processes for nation gardens evolved and what planning and design features these public green spaces have.

The first part of the paper is a historical review about the development of public green areas in Turkey since the pre-Ottoman, Ottoman and Republican eras. It relates the contemporary process to the past eras with the state's modernization efforts during the economic and political changes at the national and international level. The second part details the current projections for nation gardens by analyzing talks by the President, criticisms about the project, and examining criteria about the locations, planning, and design features. The conclusion evaluates the results and compares the recent introduction of nation gardens to public green spaces from past eras.

### **Development of Public Green Areas in The Past Eras of Turkey**

Public green spaces carry and symbolize the political, cultural, and social ideologies of the eras from which they were produced. They played an important role in expressing the political power and transfer ideologies of rulers to citizens and also of states and governments at national and international competitions. They can be utilized for keeping up the morale of the public and ensuring both physical and mental health of a society<sup>4</sup>.

Public spaces were developed and shaped by state and governmental policies during each era with its own economic, political, and social conditions<sup>5</sup>. This is exemplified by the Anatolian gardens in the pre-Ottoman era to the recently announced nation garden projects in contemporary Turkey. The reflections of the political, social, and cultural ideologies that shaped public green spaces during the Ottoman Empire can be examined in three eras. In the Pre-Ottoman era, the structure of society and public green spaces were influenced by the Middle Asian, Persian, Islamic, and Anatolian cultures<sup>6</sup>. The modernization and westernization movements during the Tulip Period (1718-1730) started to affect Ottoman cities' physical and social characteristics, including the characteristics of gardening, and designing green spaces. The third era (1839-1923) which started in the Tanzimat Period with new modernization attempts in reshaping the Empire's administrative, social, and cultural structure and ended with the establishment of The Republic of Turkey.

After the proclamation of the Republic, there are four eras with distinctive understandings and provisions of public green spaces. The state's efforts, between the proclamation of the Republic and the end of the Second World War, was aimed at re-structuring the 'Turkish nation' with reforms and projects ranging from public

4 Cranz, "Women in Urban Parks", 79-95.

5 Tayfun Gürkaş, "Bir Mimarlık Tarihi Alanı Olarak Türkiye'de Peyzaj Mimarlığı Tarihi ve Peyzaj Mimarlığı-Devlet İdeolojisi İlişkisi", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 13 (2009), 171-190.

6 Koray Özcan, "Anadolu'da Selçuklu Dönemi Yerleşme Sistemi ve Kent Model(Ler)i", (PhD diss., Selçuk University, 2005), 3-15.

education to spatial planning of cities. The periods between the Second World War and the 1960s and then between the 1960s and the 1980s had high urbanization rates supported by the huge migration from rural areas to cities and also municipal planning efforts for developing neighborhood parks. The contemporary period since the 1980s has witnessed neoliberal policies and the changing production methods of urban space. Market-oriented approaches have dominated location selection and design criteria of public green spaces. Bigger urban parks with commercial uses have emerged at the city fringes with high security concerns<sup>7</sup>.

### **'Green' and 'Public' In Pre-Ottoman and Ottoman Eras**

As a result of the nomadic lifestyle among Turkish groups, gardening activities in the culture during the pre-Ottoman era developed quite late. Through their nomadic lives, Turks developed strong relationships with nature between summer pastures and winter quarters. "Turkish Gardens" were developed under the influence of different cultures and regions that Turkish groups visited. Not limited to the borders of gardens, the focal areas of Turkish gardening culture included meadows, rivers, and hills.<sup>8</sup> As Turks started to settle down in Anatolia and move away from a nomadic lifestyle, they continued their connection to and respect for nature. This was reflected in the settlement and gardening habits in Anatolia. Geographic factors (such as climate, soil fertility, and rich flora and fauna) and cultural factors (such as the acceptance of Islam and the philosophy of "Paradise Garden") shaped the main characteristics of Turkish gardens in Anatolia<sup>9</sup>.

In traditional Ottoman culture, 'green spaces' referred to unbuilt open spaces or greenery without design. Including orchards, gardens, and forested areas, these played key roles in shaping the social and cultural interaction between people<sup>10</sup>. As they evolved on the lands with the histories of Seljuk arts and Byzantine works, the early days of the Ottoman Empire had gardening styles influenced by this cultural background. Similar to Seljuki, Sultans keen on large palace gardens and courtyards built on lands with rich water and plant resources, the Ottoman Sultans paid attention to gardening. Also, other factors such as religion, family, traditions, and personal views affected the layouts of cities and public green spaces. For instance, the need for women's privacy led to the design of courtyards and especially house gardens as visually isolated spaces with high walls from public view. Thus, Ottoman gardens in the early days of the Empire were gardens for "living inside" rather than for "watching" and "strolling"<sup>11</sup> (F. 1).

7 Tekeli, "Atatürk Türkiyesinde Kentsel Gelişme ve Kent Planlaması", 61-63.

8 İlkden Tazebay and Nevin Akpınar, "Türk Kültüründe Bahçe", *Bilgi* 54 (Summer / 2010), 243-253.

9 Sedat Hakkı Eldem, "Türk Bahçeleri" (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1976), 340-371.

10 Gürkaş, "Bir Mimarlık Tarihi Alanı Olarak Türkiye'de Peyzaj Mimarlığı Tarihi ve Peyzaj Mimarlığı-Devlet İdeolojisi İlişkisi", 171-190.

11 Veli Ortaçlaşme and Buket Şenoğlu, "Turkish Islamic Gardens in Antalya, Turkey", paper presented at *Aspects*



**F. 1.** A classical Ottoman-Turkish house garden  
(<https://www.plantdergisi.com/prof-dr-murat-yazgan/turk-bahce-sanati.html>)

The “description of Heaven in religion and the desire of creating heaven in the world” was an important reference for the design of Turkish-Ottoman gardens. Besides the use of water features and various kinds of alive and inanimate materials (such as four-cornered marble pools, big fruit trees, rose and tulip gardens, terrace and stairs, water dispensers, fountains and statues), a physical layout with an axis connecting different parts of the garden with suitable floor materials shaped these gardens<sup>12</sup> (F. 2).



**F. 2.** Miniature showing the use of palace gardens in the early days of Ottoman Empire Sultan Murat the 2<sup>nd</sup>'s Culus Ceremony – Topkapı Palace Museum  
(<https://www.oguztopoglu.com/2014/04/ikinci-muradn-bursada-culusu-hunername.html?sref=pi>)

*of Islamic Gardens: Multi-meanings of Paradise, Kavala, Greece, 10 - 12 October 2014.* 1-8; Tazebay and Akpınar, “Türk Kültüründe Bahçe”, 243-253.

12 Yıldız Aksoy, “Gardening in Ottoman Turks”, *International Journal of Electronics; Mechanical and Mechatronics Engineering* 2/4 (2011), 345.

Following the Conquest of Istanbul in 1453, the art of gardening developed significantly under the influence of the geography of Istanbul and the Bosphorus. Still keeping the effects of their nomadic culture, gardening activities were important in each new settlement. From the smallest house garden to palace gardens, officials paid attention to a gardens location, land characteristics, slope of the terrain and view<sup>13</sup>. Palace gardens as important art works of the Ottoman Empire were applied to Istanbul's natural landscape. Topkapı Palace (1457) was significant with its garden's layout on the naturally descending slopes and harmony with the sea on three sides of the site. An axis with multiple green courtyards served as the core of the palace. This green axis and the surrounding buildings were encapsulated by a larger garden. The Sultan's private garden was terraced with several smaller gardens for flowers and vegetables<sup>14</sup> (F. 3).



F. 3. Gardens of Topkapı Palace and Bosphorus  
(<https://yedikita.com.tr/satilik-hazine-1924/>)

The Sultans and their family continued with the nomadic tradition of travelling for the summer and winter months. They used the gardens on the waterfront (such as Beşiktaş and Üsküdar ) during the summer and the gardens with rich natural landscape (such as Vidos and Çubuklu) as hunting manors. All these gardens were functional areas with fruit trees and vegetable gardens and fulfilled the needs of a palace community, whereas other gardens (such as Davudpaşa) served as training and gathering areas for military forces before excursions<sup>15</sup>.

Apart from the private uses of gardens, publicly used green spaces, "*mesire*" (or the promenade) was first developed by Suleiman the Magnificent in Istanbul in the 16<sup>th</sup> century. The meaning of *mesire* comes from the word picnic. Looking like today's parks, *mesires* were considered the core areas for an open air system with its natural

13 Tazebay and Akpınar, "Türk Kültüründe Bahçe", 243-253.

14 Nurhan Atasoy, "Introduction to the Catalogue of Ottoman Gardens", accessed 17 March 2020, <https://www.doaks.org/resources/middle-east-garden-traditions/introduction/introduction-to-ottoman-gardens>

15 Muzaffer Erdoğan, "Osmanlı Devrinde İstanbul Bahçeleri", *Vakıflar Dergisi* 4 (1958), 149-182.

form. One of the first and most frequently used *mesires* in the 16<sup>th</sup> century, Yenibahçe was around the Bayram Pasha Creek<sup>16</sup>.

Although the Tulip Era (1712-1730) was considered the beginning of the decline of the Empire's political structure, the Empire during this era was very productive in establishing new arts of gardening and other fine arts. With the effects from western cultures, the Turkish gardens' simple and functional layout was transformed from a natural design into a more figural and aesthetic oriented one. During this era, *mesires*, meadows, and gardens open to the public became important<sup>17</sup>. In this era, Sadabad, Göksu, Çubuklu, Alibey, Okmeydanı, Karabali, and Büyükdere, Kırkagac Bendler were significant open green spaces. To develop Sadabad, the bed of Kağıthane Creek was transformed with a newly built canal along which manors were built. Sadabad Palace and Garden were constructed in 1721. The design of the Sadabad, with the size of its gardens, relationship between structures and gardens, the architecture of water cascades, fountains, and structures and its bringing together residents of the sultan and Ottoman officials, is reminiscent of the design of French gardens. However, with its natural and asymmetric layout and use of water as a reformed version of a creek, the design of Kağıthane creek also differed from its French inspired roots<sup>18</sup>.

During the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century with more interaction and influence from western cultures, the Ottomans started to alter the meaning, design, and function of existing green spaces and added new ones. This was the period when Ottoman officials started to relate the western world's power and success to its own governing and urban structures. To import the symbols of this 'superiority' of Europe, the Ottoman Empire started to change its governing and urban structures, which was also to fix the state's authority over the public<sup>19</sup>. New establishment of sea-fronted palaces, manor houses, sea-side residences and gardens resulted in the transformation of Istanbul as the "city of gardens and water"<sup>20</sup>. Water (in the form of a canal, river or sea) was a significant element of the design and used for boating. These gardens developed as new social places for pleasure and recreation of society (F. 4). The Sultan's garden was staged with social events, such as weddings and circumcision celebrations<sup>21</sup> (F. 5).

16 Gülhan Benli, "The Use of Courtyards and Open Areas in the Ottoman Period in Istanbul", *Advances in Landscape Architecture* (2013), 803-820.

17 Eldem, "Türk Bahçeleri", 52.

18 "Mimarlık: Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, vol. 4, Ed. Fahri Aral (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985), 1040-1041.

19 Edhem Eldem, "Osmanlı Dönemi İstanbul'u", *İstanbul'a Armağan III: Gündelik Hayatın Renkleri*, Ed. Mustafa Armağan (İstanbul: İ.B.B Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1997), 179-197.

20 Aysun Tuna, Parisa Aliasghari Khabbazi and Murat Ertuğrul Yazgan, "The Tulip Era Gardens at Ottoman Empire", *Düzce University Journal of Science and Technology* 3 (2015), 162-166.

21 Nurhan Atasoy, "Hasbahçe: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek" (İstanbul: Aygaz Yayınları, 2002).



F. 4. Life in waterfront gardens in the 18<sup>th</sup> C. Painting by Gerard Jean Baptiste Scotin (<https://www.art-prints-on-demand.com/a/scotin/turkishmarriageprocession.html>)



F. 5. Waterfront Garden (at Kağıthane) with the Circumcision Bridge (<https://www.istanbul.net.tr/istanbul-rehberi/istanbul-fotograflari/siyah-beyaz-eski-istanbul-fotograflari/2/10>)

Meanwhile, the use, access, and degree of publicness of *mesires* changed during the 18<sup>th</sup> century. Besides Kağıthane with its easy access to crowded neighborhoods, other *mesires* (e.g., Florya and Soğukkuyu) too became popular with their nice views, water features, large meadows, groves, flowers, and various bird species because of new neighborhoods and improved transportation opportunities in Istanbul. Open to the public by the Sultan's will, each *mesire* became known for a type of food attracting public visits<sup>22</sup> and communal events, such as entertainments for births, weddings, and

22 Oya Şenyurt, "Arşiv Belgeleri Işığında Osmanlı'nın Son Dönemlerinde "Gezinti"nin Mekânları ve Millet Bahçeleri", *Journal of Architecture and Life* 3/2 (2018), 143-167.

religious ceremonies<sup>23</sup>. One of the most popular *mesires*, Göksu Mesire, was located in the meadow between the Big and Small Göksu rivers (or, “The Sweet Waters of Asia”). Evliya Celebi described this mesire with the beauty of its ‘health-giving’ water and high trees with shade. It was an important entertainment location for state officials, princes, and aristocrats until the period of Abdulhamid II. and then for the common people<sup>24</sup>.

As important area for social life in the 18<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> century, *mesires* (including Tepebaşı, Çamlıca and Fenerbahçe) were depicted in novels and paintings. For instance, “the Landscape from Fenerbahçe,” a painting by Süleyman Seyyid Bey, depicts a harmonious scene with water (sea), greenery (mature trees, grass) and people (F. 6).



F. 6. Fenerbahçe’den Peyzaj, 1906, Canvas / Oil Paint (32 x 55 cm.)  
(<https://www.tarihnotlari.com/suleyman-seyyid/>)

Open to the public in the 18<sup>th</sup> century, the *mesires* belonged to the Sultan and only selected segments of society could use them for leisure activities<sup>25</sup>. Additionally, since the Ottoman people valued their communities’ privacy due to religious and traditional reasons, *mesires* were used separately by Moslem and non-Moslem communities<sup>26</sup>.

This limited sense of ‘publicness’ of the *mesires* and also of other public spaces was more apparent for women during this era. With the Tulip Era, Ottoman women started going out more than they used to. They were visiting *mesires*, such as Sadabad Garden (F. 7), yet only women of selected societal groups could attend this public space<sup>27</sup>.

23 Aslıhan Yılmaz, “Changing Publicness of Urban Parks Through Time: The Case of Güvenpark, Ankara”, (Master Thesis, Middle East Technical University, 2015), 1-131.

24 Benli, “The Use of Courtyards and Open Areas in the Ottoman Period in Istanbul”, 803-820.

25 Aysun Tuna, Parisa Aliasghari Khabbazi and Murat Ertuğrul Yazgan, “The Tulip Era Gardens at Ottoman Empire”, 162-166.

26 Yılmaz, “Changing Publicness of Urban Parks Through Time: The Case of Güvenpark, Ankara”, 1-131.

27 Zühal Ekinci and Hakan Sağlam, “Meanings And Social Roles of the Republic Period Urban Parks in Ankara”, *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 216 (2016), 610-621.





F. 7. A painting of women enjoying in Sadabad Garden in the Tulip Era (<https://ataforum.net/lale-devri1718-1730/>)

In describing Çamlıca Garden with its topography, plants, and natural elements, the novel “Intibah” by Namık Kemal (1876) calls this *mesire* a reflection of Heaven on earth and the water (sea) in Çamlıca as the source of life (ab-ı hayat)<sup>28</sup>. Hüseyin Rahmi Gürpınar’s novel “Şık” (1889) details how people paid attention to their outfits and behavior at their visits to Tepebaşı Garden and even taking dance lessons there<sup>29</sup>. Such details in “Şık” indicate these *mesires* as meeting places especially for the elites.

The economic and political changes in Europe in the 19<sup>th</sup> century influenced changes in the Ottoman Empire’s governing and economic structures and also raised the need for restructuring Ottoman cities physically and socially<sup>30</sup>. Following Tanzimat Fermanı (the Rescript of Gülhane) in 1839, the changes in organization and architecture of Ottoman cities were inspired by those in Europe. During this era, the city was perceived as a stage for presenting the power and prestige of the Empire, so new built public parks and gardens were located especially next to state buildings and designed with physical features similar to those in the western world<sup>31</sup>.

This era witnessed a transition from traditional gardening culture to parks as an important design tool of western civilization to create “publics” and thus, a decline in the Ottomans’ moderateness and modesty in their garden design within nature. These reconstructed parks symbolized the end of traditional Turkish gardening culture with the rising influence of formal French and English gardening

28 Alphan Akgül, “Osmanlı-Türk Romanında İstanbul Tasvirleri ve Perspektif Kullanımı”, *Uluslararası Osmanlı İstanbul’u Sempozyumu IV*, Ed. Feridun M. Emecen, Ali Akyıldız, Emrah Safa Gürkan (İstanbul: İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Yayınları, 2017), 495-520.

29 Ayşe Melda Üner, “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanlarında “Şık” Delikanlılar”, *Türklük Bilimi Araştırmaları* 24 (Güz 2008), 251-269.

30 Tekeli, “Atatürk Türkiyesinde Kentsel Gelişme ve Kent Planlaması”, 61-63.

31 Gürkaş, “Bir Mimarlık Tarihi Alanı Olarak Türkiye’de Peyzaj Mimarlığı Tarihi ve Peyzaj Mimarlığı-Devlet İdeolojisi İlişkisi”, 171-190.

in the Ottoman Empire<sup>32</sup>. Inspired by the design style of French nation gardens, new public green spaces in Istanbul and then in other Anatolian cities were called ‘*millet bahçesi*’ (or, nation garden). Some *mesires* (such as Tepebaşı Garden) were reconstructed as nation gardens.

This was the first time in the Empire when the word of ‘*millet*’ (or, nation) was used in the name of a public space. Taksim Millet Bahçesi, the first nation garden, was opened in 1866 and was followed by others in Istanbul, such as Sarıkaya Millet Bahçesi in Uskudar (1868-1869), Sultan Ahmet Millet Bahçesi (1871-1872), Tepebaşı Millet Bahçesi (F. 8), Kısıklı Millet Bahçesi, and then others in Adana, Ankara, Aydın, Bursa, Edirne, Erzurum, Kars, Kayseri, Konya, Mersin, Sinop, and Sivas during the 19<sup>th</sup> century<sup>33</sup>.



**F. 8.** A view of the plan of Tepebaşı Millet Bahçesi (İ.B.B Atatürk Kitaplığı ve Arşivi – HRT\_004253)

It was observed first in Istanbul and then in other Anatolian cities, the official efforts in the Tanzimat Era for restructuring the physical and social structure of Ottoman cities were developed for four main reasons<sup>34</sup>. Firstly, next to the need for improving the sanitation and hygiene in the cities by new spatial designs, the state also aimed to re-state its control over cities and represent its ruling power there. Here the design of green public spaces shifted from *mesires* with seating- and watching-oriented functions to parks in the French style with mostly walking-oriented functions. However, a significant part of the people with traditional life styles continued to use *mesires*, rather than the new modern parks which were used mostly by people defending the

32 Eldem, “Türk Bahçeleri”, 340-371.

33 Yalçın Memlük, “Anadolu’da Türk Bahçesi ve Bahçe Kültürü”, *Plant Dergisi*, 10 Eylül 2013, accessed 12 August 2019, <https://www.plantdergisi.com/prof-dr-yalcin-memluk/anadolu-da-turk-bahcesi-ve-bahce-kulturu.html>.

34 İlhan Tekeli, “Türkiye’de Cumhuriyet Döneminde Kentsel Gelişme ve Kent Planlaması”, *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık* (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999), 106-134.

westernization trends in society<sup>35</sup>. Thirdly, with population increases, cities started to expand physically and required city plans with new transportation alternatives to solve their accessibility problems. Apart from the improvements in traditional urban form, new centers with modern land uses were planned. To connect new city parts to the center, large boulevards were designed with institutional buildings in large green spaces<sup>36</sup> such as Büyükdere Caddesi (F. 9).



F. 9. Büyükdere Caddesi  
(<http://constantinople.cards/the-collection/>)

Finally, the new planning projects in cities were to empower the image of the Empire in the western world. Thus, architectural and landscape design became important tools to represent the ruling power of the Empire to its western opponents and prove that the Empire's authority was the only power to shape, modify, and modernize its society<sup>37</sup>.

### Public Parks for Modernization Ideals of a Republic

The deployment of public green spaces as an instrument for political and modernization goals of the Ottoman Empire in the 19<sup>th</sup> century continued after the establishment of the Turkish Republic in the early 20<sup>th</sup> century. Yet, the political and ideological goals of the Republic were aimed at the social and cultural transitions of people from being the vassals of the Sultan to being citizens of the Republic. A major aim was to reform the state and society in order to empower the Republican ideology and establish a modern nation relying on western institutions and notions<sup>38</sup>. These alterations in the social and institutional structure were reflected in urban spaces significantly, as in the case of Ankara<sup>39</sup>. More than physical and geometric forms, the plan and design

35 Gürkaş, "Bir Mimarlık Tarihi Alanı Olarak Türkiye'de Peyzaj Mimarlığı Tarihi ve Peyzaj Mimarlığı-Devlet İdeolojisi İlişkisi", 171-190.

36 Tekeli, "Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Kentsel Gelişme ve Kent Planlaması", 106-134.

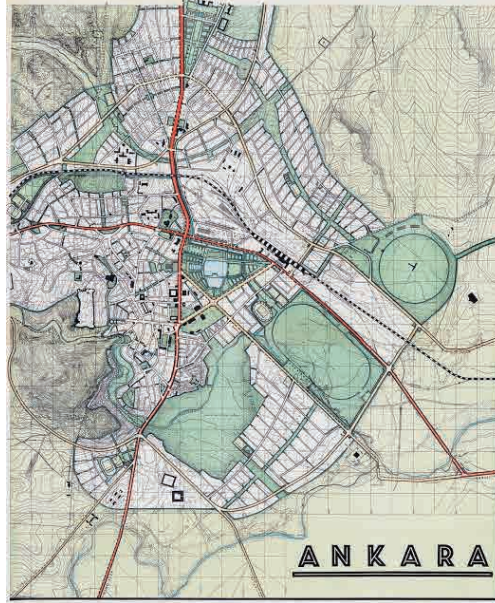
37 Gürkaş, "Bir Mimarlık Tarihi Alanı Olarak Türkiye'de Peyzaj Mimarlığı Tarihi ve Peyzaj Mimarlığı-Devlet İdeolojisi İlişkisi", 171-190.

38 Ekinci and Sağlam, "Meanings and Social Roles of the Republic Period Urban Parks in Ankara", 610-621.

39 Gönül Tankut, *Bir Başkent'in İmarı Ankara: 1929-1939* (Ankara: Middle East Technical University, 1990), 1-283.

of cities became a tool and a spatial setting of the Republican policies and ideals to shape the society and create a new identity for people as ‘Turkish citizens’<sup>40</sup>.

Architecture and urban planning disciplines played a major role in ‘building a nation.’ Ankara as the capital city of the Republic became the spatialized symbol of new modernization ideals and projects of Turkish society, after Istanbul’s dominance in the social and political structure of the Empire<sup>41</sup>. With a modern city planning approach, Ankara was planned and built with avenues, tree-lined boulevards and parks for the construction of publicness and according to Hermann Jansen’s plan that won the international design competition for Ankara 1932. With a specific focus on community health, Jansen’s plan for Ankara proposed a series of recreation and sports areas with artificial lakes and ponds. He designed this series of green infrastructure also as an alternative pedestrian circulation route connecting house gardens to schools, sports areas, city center, ministry buildings, and the airport<sup>42</sup> (F. 10).



**F. 10.** Hermann Jansen’s urban development plan  
(<http://artikisler.net/geridekalanlar-iii-haritanin-eksiginde-ankara/>)

Parks in Ankara and in all other cities were planned as open to all citizens. Moreover, because social interactions among all social groups were crucial to spread mod-

40 Berrin Akgün Yüksekli, “Balıkesir Atatürk Parkı: Erken Cumhuriyetten Günümüze Türkiye’de Değişen Söy-lem ve Tasarımın Bir Kent Parkı Üzerinden Örneklenmesi”, *The Journal of International Social Research* 6/25 (2013), 33-47.

41 Tekeli, “Türkiye’de Cumhuriyet Döneminde Kentsel Gelişme ve Kent Planlaması”, 106-134.

42 Sinan Burat, “‘Yeşilyollarda Hareketle İstirahat’: Jansen Planlarında Başkent’in Kentsel Yeşil Alan Tasarımları ve Bunların Uygulanma ve Değiştirilme Süreci (1932-1960)”, *İdealKent 4* (Eylül 2011), 100-127; Tankut, “Bir Başkent’in İmarı Ankara: 1929-1939”, 100-127.

ernization attempts, the selection of locations and the design of parks and other public spaces were to enable these interactions<sup>43</sup>.

To succeed with modernization and nation-building projects, Mustafa Kemal Atatürk, as the leader of the Republic, proposed two major types of urban parks to be built throughout Turkey: Cultural parks were to lead society with socialization processes and enrich cultural enlightenment and the youth parks were to create a new, modern, and westernized young generation. These projects were interpreted as the lead of a green revolution across the country<sup>44</sup>. Names of early examples of public green spaces symbolized this aim, including Millet Bahçesi (Nation Garden) in the 1920s, Gençlik Park (Youth Park) in 1943, Zafer Parkı (Victory Park) and Güvenpark (Trust Park) in the 1930s in Ankara and Kültür Park (Culture Park) in 1936 in Izmir.

In Ankara, Millet Bahçesi (F. 11) was located at Station Street across from the building of the First Grand National Assembly next to Ulus Meydanı (or, Nation Square). It had a restaurant and a teahouse that attracted most of the parliamentarians. Also, with cultural and social activities that included dance events and theater shows, it was a public space with a western notion.



**F. 11.** Nation Garden (Millet Bahçesi) in Ankara in the 1930s, a view from Ulus Meydanı towards İstasyon Caddesi (Vekam Kütüphanesi ve Arşivi)

The location and design of Gençlik Park aimed both to capture the visitors' image of Ankara as the capital and modern (westernized) city upon their arrival to city by train, and also to improve a modern urban social life. Including an auditorium, a club house for water sports, a casino, an ice rink, a small train line and multiple recreation

43 Erol Demir, "Toplumsal Değişme Süreci İçinde Gençlik Parkı: Sosyolojik Bir Değerlendirme", *Planlama* 4/9 (2006), 77.

44 Memlük, "Anadolu'da Türk Bahçesi ve Bahçe Kültürü", accessed 12 August 2019. <https://www.plantdergisi.com/prof-dr-yalcin-memluk/anadolu-da-turk-bahcesi-ve-bahce-kulturu.html>.

areas, Gençlik Park's facilities were proposing a simulation of the modern life of western societies<sup>45</sup>. Located on the Atatürk Boulevard, the main axis of the city center (Kızılay) of Ankara and with their design features (such as the staged sculptures), Zafer Park and Güvenpark (F. 12) represented not only a modern city but also the power and authority of the Republic<sup>46</sup>, an approach similar to that adopted during the Tanzimat Era. Other cities too had similar public parks, such as Atatürk Park (1942, Balıkesir) with public balls, social gatherings, formal ceremonies, and parades to represent the “modernized” face of the city<sup>47</sup>.



F. 12. Güvenpark in late 1920s

(<https://i.pinimg.com/originals/78/7b/f9/787bf9470f9460ce74d634e30c8f92c0.jpg>)

In the post-1950s with increased levels of industrialization and rural migration, Turkish cities had uncontrolled population increases. Accompanied by economic, political, cultural, and spatial changes, especially major cities (Istanbul, Ankara and Izmir) had physical expansions along with informal settlements or squatter areas, new neighborhoods with apartments, high rise buildings, and an increasing number of industrial areas, all of which caused significant decreases in the amount and quality of urban public spaces in cities<sup>48</sup>.

In the 1970s with the dominance of leftist approaches in the local municipalities of major cities, parks were planned under the influences of municipal socialism. Design of these parks was ‘organic,’ that is, without any linear axis and integrated more with natural elements, such as water features, planting, and permeable surfaces. They had

45 Ekinci and Sağlam, “Meanings And Social Roles of the Republic Period Urban Parks in Ankara”, 610-621; Uludağ, “The Social Construction of Meaning in Landscape Architecture: A Case Study of Gençlik Parkı in Ankara”, 60.

46 Yılmaz, “Changing Publicness of Urban Parks Through Time: The Case of Güvenpark, Ankara”, 1-131.

47 Yüksekli, “Balıkesir Atatürk Parkı: Erken Cumhuriyetten Günümüze Türkiye’de Değişen Söylem ve Tasarımın Bir Kent Parkı Üzerinden Örnekleme”, 33-47.

48 Tekeli, “Atatürk Türkiye’sinde Kentsel Gelişme ve Kent Planlaması”, 61-63.

ornamental pools and amphitheatres and were easily accessible from surrounding sidewalks. Botanik Park in 1970 and Seğmenler Park in 1983 (F. 13) in Ankara and also Maçka Park in Istanbul are significant examples from this period.



**F. 13.** Seğmenler Parkı, Ankara  
(<http://www.anfa.com.tr/parklarimiz/segmenler-ve-botanik-parki>)

Overall, the design of parks during this period was for recreational purposes, such as strolling and enjoying nature, rather than with group activities -such as balls, theater plays, and concerts- at the Early Republican era. In other words, parks of this period were to fulfill individuals' daily integration with nature, rather than being a symbol of state power and ideologies.

With the shift to neoliberal policies since the 1980s, urban land in Turkey had become a significant commodity along with changes in the production methods of urban space. Also, supported by the new policies discouraging agricultural production and the State's armed war with terror on the eastern and southeastern regions, there were new major migration fluxes in the mid-1990s to the cities especially in western and mid-regions. Ultimately, existing open public spaces in cities, including park spaces, have been threatened and even invaded by new residential and commercial areas, such as shopping malls and other consumption spaces that shifted the senses of being in public and perceptions of social life. Owned and managed by private companies, such privatized public spaces of the recent era are preferred for providing many shopping and entertainment options in a climate-controlled environment, but also criticized as 'false' public spaces serving only customers (rather than citizens) and prohibiting people from any connection with nature and also people with identities different from 'ours'.

Meanwhile, the surveillance technologies (e.g., gates, cameras, and private security guards) of shopping malls have become a part of the design of public parks and

streets. Also, because the neoliberal era considers any occasional protests as ‘nuisance’ to ‘peaceful’ social life in consumption spaces, the spatial organization and design of parks of this era have evolved to avoid large gatherings and to provide easy surveillance and control over space, and such as fewer plantings and gathering areas in small sizes.

Built usually by metropolitan authorities, Altınpark, Göksu Park, and Mogan Park in Ankara (F. 14) are significant examples of this period. Located at the city fringes with lesser land values, these parks have plenty of spaces for large and multiple buildings (such as youth centers, car parking, cultural facilities, wedding halls, and amusement parks) that can simultaneously house multiple big events<sup>49</sup>.



F. 14. Altınpark, Ankara  
(<https://seyyahdefteri.com/altinpark-nerede-nasil-gidilir/>)

### Policy Making Through Reinterpreting The Idea of “Nation Garden”

Next to various economic, social, and political changes, the planning laws and regulations since 1933 have affected the provision of public green spaces but been limited to identifying the minimum acreage of green areas per capita. Defined as 4m<sup>2</sup> (with groves, meadow, lake, and play grounds) in 1933, this minimum acreage per capita changed in 1956 to 7m<sup>2</sup> (including 1.5m<sup>2</sup> for playgrounds, 2m<sup>2</sup> for play and sports areas, 1m<sup>2</sup> for neighborhood park, 1m<sup>2</sup> for district stadium, and 1.5m<sup>2</sup> for urban park). In 1999, it was revised to 10 m<sup>2</sup> (1.5m<sup>2</sup> for playgrounds, 2m<sup>2</sup> for neighborhood park, 2m<sup>2</sup> for sports area, 1m<sup>2</sup> for district stadiums and 3.5m<sup>2</sup> for urban parks)<sup>50</sup>.

After President Erdoğan’s announcement about building nation gardens, the Regulation for Development of Planned Areas added an article (dated 01/3/2019 and numbered 30701) describing ‘*Millet Bahçeleri*:’

49 Yılmaz, “Changing Publicness of Urban Parks Through Time: The Case of Güvenpark, Ankara”, 1-131.

50 Aksoy, “Gardening in Ottoman Turks”, 345.



The large green areas that make people meet with nature, provide with recreational needs, might be used also during the hazards as the city's meeting points (and) whose characteristics like their allocation, areal size, functions and design to be determined and issued by the Nation Gardens Guide that will be prepared by the Ministry<sup>51</sup>.

However, neither this addition to the Regulations was out of a simple technicality, nor President Erdoğan's talk was just an announcement for increasing urban green areas per capita. His talks at the election campaign in 2018 presented the "nation gardens" as necessary for staging Turkey's reputation at the international level and the government's power to its local and global rivalries. Followed by a short film about public green areas in Germany, England, the United States, and Brazil, one of his talks announced Atatürk International Airport as a new nation garden emphasizes the former point:

*"England has this kind of gardens; others have that kind of ones. We'll say that "we do have too"."*

*"Those burning and destroying under the name of environmentalism, those making Gezi protests, those standing against each work for the benefits of the Country shall come here to see these nation gardens (and) see what real environmentalism is."<sup>52</sup>*

Other talks declared the establishment of nation gardens with references to "our" traditional (i.e., either Islamic or national) values:

*"In nature, colors have a language. For instance, the color of green is the language for healing, peace, safety, spaciousness. That is why at our civilization, the color of heaven is green. (Heaven) itself too is described as the garden composed of all beauty of nature".<sup>53</sup>*

References to Islamic notions by this talk appeared also at ceremonial openings of nation gardens symbolized by the opening of mosques in those gardens. The talk about the planned Ankara Nation Garden referred to significant old and new public buildings and spaces of Ankara as the capital city competes with other capital cities at the international level:

*"(Ankara Nation Garden) will start at the junction in front of Ankara Police Headquarter (and) include the old Hippodrome, Atatürk Cultural Center, newly planned stadium, Arena Sport Center, Youth Park and surround the area with the new building for Presidential Symphony Orchestra, the Courthouse and extend to Melike Hatun Mosque and then to Ulus Sculpture. We are building (this) nation garden in a giant area.*

51 Planlı Alanlar İmar Yönetmeliği, Ek:RG-01/3/2019-30701, accessed 7 October 2019, [www.mevzuat.gov.tr](http://www.mevzuat.gov.tr).

52 "Cumhurbaşkanı Erdoğan Millet Bahçesi projelerini ilk kez TRT Haber'de açıkladı" accessed 18 July 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=0MoFBkkxaFU>

53 Accessed 12 October 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=I4glsNrflTM>

*Including a stadium, a concert hall, sport hall, mosque and other significant buildings, this place will be a real great area and an original work of art. (...) If British has Hyde Park on 200.000 m2, yes, then we will have a giant nation garden here.*<sup>54</sup>

These presidential talks have triggered certain economic expectations about these newly built park areas with their effects on real estate values and local economy. Some news identified the land and rent values around newly built nation gardens as increasing<sup>55</sup>. Yet the projects for nation gardens are also criticized for being primarily a governmental tool to reboot the construction sector supported by the government for more than a decade and even to expropriate private land for building parks with the facilities serving major upper income groups. Referring to the neoliberal policies of the government, these criticisms underline that the new nation gardens are located and designed in ways that might ignore the locations and amount of locally existing open and green spaces, availability of sufficient public transportation, and the specific needs of local groups<sup>56</sup>.

Such criticisms also relate to the on-going process for establishing nation gardens. With a lack of comprehensive public information about planning and design criteria for nation gardens, the online news (as of 01.11.2019) announced around 5 nation gardens as open in Istanbul and less so in Izmir, Adana, Artvin, Mardin, Kahramanmaraş, Gaziantep and in other cities<sup>57</sup> and ultimately, around total 100 completed projects in more than 30 cities<sup>58</sup>. Some of them were built before the date of the issued article about the Regulation for nation gardens. Moreover, “the Nation Gardens Guide” as a framework for selecting suitable locations and design features of nation gardens is in the preparation process by the Ministry but still has not been issued<sup>59</sup>.

In order to investigate and describe common points about the on-going process and planning and design features of parks, we reviewed news about the nation gardens that had opened. Firstly, rather than the municipalities, the Ministry of Environment and Urbanism is in charge of coordinating the process for establishing nation gardens.

54 Accessed 12 October 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=NtPeXzq1Fbo>

55 Accessed 30 July 2019, <https://www.gunes.com/emlak/millet-bahcesi-prim-yaptirdi-gayrimenkul-sektorunde-yuzde-20-deger-artisi-bekleniyor-933394>

56 Accessed 30 July 2019, <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/03/14/millet-bahceleri-kentin-yesil-yamaları/>

57 Accessed 30 July 2019, <https://www.yenisafak.com/ekonomi/istanbulda-5-millet-bahcesi-hizmete-aciliyor-3409444>; Accessed 30 July 2019, [http://www.yapi.com.tr/haberler/mardin-kamor-millet-bahcesi-acildi\\_171691.html](http://www.yapi.com.tr/haberler/mardin-kamor-millet-bahcesi-acildi_171691.html); Accessed 30 July 2019, <https://www.gaziantepusula.com/webtv/hasan-celal-guzel-millet-bahcesi-acildi-videosu-2416.html>; Accessed 30 July 2019, <http://www.bizimtorbali.com/haber/torbalinin-millet-bahcesi-acildi-8877>; Accessed 30 July 2019, <https://www.anadolupress.com/yerel/receptayyip-erdogan-millet-bahcesi-acildi-h18517.html> ; Accessed 30 July 2019, <https://www.pusulahaber.com.tr/sakin-sehir-savsatta-millet-bahcesi-acildi-1074669h.html>; Accessed 30 July 2019, <https://www.cnnturk.com/yerel-haberler/adana/merkez/yuregir-millet-bahcesi-acildi-958128>

58 Accessed 30 July 2019, <https://www.toki.gov.tr/haber/tokiden-30-ile-41-millet-bahcesi>

59 Accessed 30 July 2019, <https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/millet-bahceleri-rehberi-hazirlanacak/1406468>

Next to some significant areas (such as Atatürk International Airport (F. 15) and Ege University Forestry) proposed by the Ministry, municipalities can also propose areas to be developed as a nation garden. The Ministry gives permission, if the area is big enough, that is, more than 20.000 m<sup>2</sup>. For developing and implementing the projects, municipalities can and do usually ask for financial support from the Ministry. Here TOKİ (Housing Development Administration of Turkey) is the manager for implementing these projects financially.



**F. 15.** Project proposal for Atatürk Airport Millet Bahçesi  
(<https://haber.aero/havacilik/ataturk-havalimani-millet-bahcesi-oluyor/>)

Secondly, nation gardens are implemented in large areas (20.000+ m<sup>2</sup>) usually in and sometimes out of cities. The first group of built and planned nation gardens are located in football stadiums abandoned for new spaces, for instance, in Ordu (F.16), Konya, Eskişehir, and Gaziantep<sup>60</sup>. In cities, these stadium-oriented nation gardens have better accessibility to transportation options. The second group of nation gardens, the suggested areas are park areas assigned by the development plans of municipalities and usually far from city centers.

60 Accessed 30 July 2019, <https://www.aa.com.tr/tr/pg/foto-galeri/eski-statlar-millet-bahcesi-olacak/0>



**F. 16.** Ordu Stadium to be designed as Millet Bahçesi  
(<https://www.star.com.tr/yerel-haberler/eski-statlar-millet-bahcesi-olacak-3603123/>)

Thirdly, similar to the *mesires* in the Ottoman Era, nation gardens are planned with natural elements (like trees, shrubs, and groundcover elements) in their natural forms and in large areas. Large scale water features are part of the design too. In contrast to the natural creeks used for boating through *mesire* areas, water elements in nation gardens are for ornamental purposes. Moreover, commonly the projects for nation gardens have certain buildings and structures (such as mosques and nation libraries, or *millet kiraathanesi*, that is, a public library with a teahouse), entrance gates and statues with symbolic meanings (such as 15 July or Democracy and National Unity Day) (F. 17, F. 18).



**F. 17.** Torbalı, İzmir Millet Bahçesi  
(<https://www.haberler.com/izmir-in-en-buyuk-millet-bahcesi-torbalı-da-11876693-haberi/>)



**F. 18.** Hoşdere Millet Bahçesi

(<https://gezilmesigerekenyerler.com/hosdere-millet-bahcesi-ozellikleri-nerede-neler-var>)

Limited to information published in online news, our summary at Table 1 shows these public green spaces as built in large sizes and holding a wide variety of uses. Their open spaces for activity areas are usually for various kinds of sports and playgrounds. Their “natural elements” are elaborate with water features usually in the form of a pond and with designated gardens displaying multiple kinds of flowers. Other common features of nation gardens are certain built elements, such as a mosque, a *millet kiraathanesi* and indoor/ outdoor parking areas.

**Table 1**

The first examples of the built nation gardens and their features according to newspaper headlines<sup>61</sup>

<b>Name &amp; City</b>	<b>Size &amp; Location</b>	<b>Characteristics of Park Amenities</b>
Başakşehir MB İstanbul (Başakşehir)	360.000 m <sup>2</sup>  At the center of mega projects such as İkitelli City Hospital, Yavuz Sultan Selim Bridge, Northern Marmara Highway, Canal Istanbul	<b>Buildings / Structures:</b> Mosque, Indoor Parking, Millet Kiraathanesi (Reading Room & Cafeteria), Café, Fountain <b>Open Activity areas:</b> Walking and Bicycle Trails, Play Areas, Activity Meadow, Amphitheater <b>Natural elements:</b> Biological Pool, Thematic Gardens (Smell, Color, Butterfly)
Kayaşehir MB İstanbul (Başakşehir)	350.000 m <sup>2</sup>  City center	<b>Buildings / Structures:</b> Outdoor Parking <b>Open/Activity areas:</b> Walking and Bicycle Trails, Observation Deck, Stage, Picnic Areas, Activity Platforms, Play Areas, <b>Natural elements:</b> Biological Pool, Groves, Thematic Gardens, Hobby Gardens
Hoşdere MB İstanbul (Bahçeşehir)	142.000 m <sup>2</sup>  City center	<b>Buildings / Structures:</b> Mosque, Solar Panels <b>Open Activity areas:</b> Walking Trails, Fruit Gardens, Activity Meadow, Thematic Gardens, Basketball Courts <b>Natural elements:</b> Biological Pond
Baruthane MB İstanbul (Ataköy)	60.000 m <sup>2</sup>  City center	<b>Buildings / Structures:</b> Historical Ottoman Baruthane Building, Restaurant, Café, Outdoor Parking <b>Open Activity areas:</b> Walking Trails, Vista Points, Play Areas, Fitness Area, Skateboarding Area <b>Natural elements:</b> Pond, Roses, Fruit Trees, Annual Flowers
Çurpıcı MB İstanbul	465.000 m <sup>2</sup>  City center	<b>Buildings / Structures:</b> Social Facility <b>Open Activity areas:</b> Walking Trails, Play Areas, Fitness Area, Basketball and Tennis Courts, Soccer Field, Picnic Areas <b>Natural elements:</b> Biological Pool
Nakkaştepe MB İstanbul (Üsküdar)	50.000 m <sup>2</sup>  City center	<b>Buildings / Structures:</b> Elevated Trails, Wooden Bridge <b>Open Activity areas:</b> Picnic Areas, Walking Trails, Resting Areas, Adventure Park, Fitness Areas, Indoor and Outdoor Play Areas, Amphitheater, Observation Deck <b>Natural elements:</b> Biological Ponds
Mardin Kamor MB Mardin (Kamor)	65.000 m <sup>2</sup>  City center	<b>Buildings / Structures:</b> Restaurant, Café, Outdoor Parking <b>Open Activity areas:</b> Picnic Areas, Soccer Field, Basketball & Volleyball Fields, Open Air Wedding Area, Amphitheater, Play Areas <b>Natural elements:</b> -
Hasan Celal Güzel MB Gaziantep	250.000 m <sup>2</sup>  City neighborhood	<b>Buildings / Structures:</b> Millet Kiraathanesi, Semi-Olympic Pool <b>Open Activity areas:</b> Picnic Areas, Walking Trails, Soccer Field, Basketball Court, Walking and Bicycle Trails <b>Natural elements:</b> -
Torbali MB İzmir (Torbali)	22.000 m <sup>2</sup>  At the center of Torbali District	<b>Buildings / Structures:</b> Cafe <b>Open Activity areas:</b> Amphitheater, Ornamental Pool, Walking Trails, Fitness Area, Play Areas <b>Natural elements:</b> -
Esenler 15 Temmuz MB İstanbul (Esenler)	240.000 m <sup>2</sup>  Former Metris Barracks (First nation garden that is built on a land that is transferred from the Turkish Armed Forces)	<b>Buildings / Structures:</b> Millet Kiraathanesi, Ladies Mansion <b>Open Activity areas:</b> Sports Valley, Culture Valley, Walking and Bicycle Trails, Picnic Areas, Play Areas, Activity Areas, Hobby Gardens, Fruit Gardens, <b>Natural elements:</b> Pond
Recep Tayyip Erdoğan MB Kahramanmaraş (Elbistan)	100.000 m <sup>2</sup>  By Ceylan River	<b>Buildings / Structures:</b> Millet Kiraathanesi <b>Open Activity areas:</b> Play Areas, Walking Trails, Resting Areas, Sport Areas <b>Natural elements:</b> -

## Conclusion

Public green spaces are important public service areas with environmental amenities, and also places for maintaining social relations among diverse groups. Shaped by socio-political and economic conditions of each era, these spaces' development process and design are embedded within the intentions of power holders of societies to display their socio-political ideologies. For these displays, as emphasized by this study, state officials can initiate policies for (re)developing green spaces with certain locational and physical features, space management strategies, and levels of public accessibility.

61 Table prepared by authors

Focusing on contemporary state and governmental policies in Turkey for building ‘*millet bahçeleri*’ or nation gardens, this study investigated the development process and design features of these spaces with respect to those from the past eras of Turkey extending to Ottoman and pre-Ottoman history. In each era, this paper detailed the political and economic conditions leading to the policies for developing a ‘new kind’ of public green spaces and their spatialized results in cities. In the past and present eras of Turkey, the types of public green spaces have been introduced under various names and planned by the state to stage its power and political ideals at both national international and platforms. Moreover, these places have simultaneously performed as the daily stage for ‘re-making’ everyday socio-spatialized practices and building identities of ‘citizens’ and societies.

Interestingly, sharing these two intentions of the past policies about public green spaces, and the recent introduction of nation gardens differs from those in the 19<sup>th</sup> and early-20<sup>th</sup> century. For instance, those policies in the Tanzimat Era and Early Republican Era were commonly intended for the westernization and modernization of the state and society. Planning and design features of public green spaces and of urban space in general resembled certain western examples and thus, acted as tools for spatializing the state’s modernization projects in a western-style. However, with no emphasis on modernization goals of the western world, recent policies for nation gardens are to re-raise Turkey and its government’s reputation nationally and internationally. Ironically, the presidential talks and some design features (including the name itself, ‘*kiraathane*’ and gardens of flowers) of nation gardens refer to other characteristics of past eras as the sources of “traditions” to preserve.

Regardless of any underlying political, ideological, or economic intentions, the recent policy for nation gardens is an opportunity to increase green areas per capita in cities. Our cities have limited amounts of public green areas that are decaying due to the redevelopment pressures on urban land with increasing values and the increasing number of urban population. Moreover, with design features inconsiderate of the needs of potential users, most of the public green areas are either in small sizes scattered in urban spaces or in large sizes out of the limits of walking distance. Whereas, the nation gardens promised for improving the amount and number of public green areas and quality of public life, their planning and design process and related features and tools must be supported by a publicly announced planning and design guide. These guides should also provide criteria for local participation in decisions about design features of each nation garden and thus, comprehend and respond to local public needs for green spaces.

**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.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

## References/Kaynakça

- Aksoy, Yıldız. "Gardening in Ottoman Turks". *International Journal of Electronics; Mechanical and Mechatronics Engineering* 2/4 (2011): 345-351.
- Akgül, Alphan. "Osmanlı-Türk Romanında İstanbul Tasvirleri ve Perspektif Kullanımı", *Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu IV*, Ed. Feridun M. Emecen, Ali Akyıldız, Emrah Safa Gürkan. İstanbul: İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Yayınları, 2017, 495-520.
- Akgün Yüksekli, Berrin. "Balıkesir Atatürk Parkı: Erken Cumhuriyetten Günümüze Türkiye'de Değişen Söylem ve Tasarımın Bir Kent Parkı Üzerinden Örneklenmesi". *The Journal of International Social Research* 6/25 (2013): 33-47.
- Atasoy, Nurhan. "Hasbahçe: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek" (İstanbul: Aygaz Yayınları, 2002).
- Atasoy, Nurhan. "Introduction to the Catalogue of Ottoman Gardens". Accessed 17 March 2020. <https://www.doaks.org/resources/middle-east-garden-traditions/introduction/introduction-to-ottoman-gardens>
- Benli, Gülhan. "The Use of Courtyards and Open Areas in the Ottoman Period in Istanbul". *Advances in Landscape Architecture* (2013): 803-820.
- Byrne, Jason and Jennifer Wolch. "Nature, Race, and Parks: Past Research and Future Directions for Geographic Research". *Progress in Human Geography* 33/6 (2009): 743-765.
- Burat, Sinan. "Yeşilyollarda Hareketle İstirahat": Jansen Planlarında Başkentin Kentsel Yeşil Alan Tasarımları ve Bunların Uygulanma ve Değiştirilme Süreci (1932-1960)". *İdealKent* 4 (Eylül 2011): 100-127.
- Cranz, Galen. "Women in Urban Parks". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 5/3 (Spring 1980): 79-95.
- Demir, Erol. "Toplumsal Değişme Süreci İçinde Gençlik Parkı: Sosyolojik Bir Değerlendirme" *Planlama* 4/9, (2006): 69-78.
- Eldem, Edhem. "Osmanlı Dönemi İstanbul'u". *İstanbul'a Armağan III: Gündelik Hayatın Renkleri*. Ed. Mustafa Armağan. İstanbul: İ.B.B Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1997, 13-26.
- Eldem, Sedad Hakkı. *Türk Bahçeleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1976.
- Erdoğan, Muzaffer. "Osmanlı Devrinde İstanbul Bahçeleri". *Vakıflar Dergisi* 4 (1958): 149-182.
- Ekinci, Zühal and Hakan Sağlam. "Meanings and Social Roles of the Republic Period Urban Parks in Ankara". *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 216 (2016): 610-621.
- Gürkaş, Tayfun. "Bir Mimarlık Tarihi Alanı Olarak Türkiye'de Peyzaj Mimarlığı Tarihi ve Peyzaj Mimarlığı-Devlet İdeolojisi İlişkisi". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 13 (2009): 171-190.
- "Mimarlık: Batlaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı". *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*. Vol. 4. Ed. Fahri Aral. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985, 1040-1041.



- Ortaçeşme, Veli and Buket Şenoğlu. "Turkish Islamic Gardens in Antalya, Turkey", Paper presented at *Aspects of Islamic gardens: Multi-meanings of Paradise, Kavala, Greece, 10-12 October 2014*.
- Özcan, Koray. "Anadolu'da Selçuklu Dönemi Yerleşme Sistemi ve Kent Model(Ler)i". PhD diss., Selçuk University, 2005.
- Şenyurt, Oya. "Arşiv Belgeleri Işığında Osmanlı'nın Son Dönemlerinde "Gezinti"nin Mekânları ve Millet Bahçeleri". *Journal of Architecture and Life* 3/2 (2018): 143-167.
- Tankut, Gönül. *Bir Başkent'in İmarı Ankara: 1929-1939*. Ankara: Middle East Technical University, 1990.
- Tazebay, İlkden and Nevin Akpınar, "Türk Kültüründe Bahçe". *Bilgi* 54 (Yaz 2010): 243-253.
- Tekeli, İlhan. "Atatürk Türkiyesinde Kentsel Gelişme ve Kent Planlaması". *Arredamento Mimarlık* 10 (1998): 61-63.
- Tekeli, İlhan. "Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Kentsel Gelişme ve Kent Planlaması". *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999, 106-134.
- Tuna, Aysun, Parisa Aliasghari Khabbazi and Murat Ertuğrul Yazgan. "The Tulip Era Gardens at Ottoman Empire". *Düzce University Journal of Science and Technology* 3 (2015): 162-166.
- Uludağ, Zeynep. "The Social Construction of Meaning in Landscape Architecture: A Case Study of Gençlik Parkı in Ankara." PhD diss., Middle East Technical University, 1998.
- Üner, Ayşe Melda. "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında "Şık" Delikanlılar". *Türklük Bilimi Araştırmaları* 24 (Güz 2008): 251-269.
- Yılmaz, Aslıhan. "Changing Publicness of Urban Parks Through Time: The Case of Güvenpark, Ankara". M.A Thesis, Middle East Technical University, 2015.
- "Altınpark Nerede-Nasıl Gidilir?", Accessed 29 March 2020. <https://seyyahdefteri.com/altinpark-nerede-nasil-gidilir/>
- "Atatürk Havalimanı Millet Bahçesi Oluyor." Accessed 22 March 2020. <https://haber.aero/havacilik/ataturk-havalimani-millet-bahcesi-oluyor/>
- "Constantinople (İstanbul)." Accessed 20 July 2019. <http://constantinople.cards/the-collection/>
- "Cumhurbaşkanı Erdoğan'ın Millet Bahçeleri Açılış Töreni Konuşması, Başakşehir 17.11.2018." Accessed 12 October 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=I4glsNrfLTM>
- "Cumhurbaşkanı Erdoğan'dan Ankara'ya Millet Bahçesi müjdesi". Accessed 12 October 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=NtPeXzq1Fbo>
- "Cumhurbaşkanı Erdoğan Millet Bahçesi projelerini ilk kez TRT Haber'de açıkladı". Accessed 18 July 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=0MoFBkxaFU>
- "Eski Statlar "Millet Bahçesi" Olacak". Accessed 18 July 2019. <https://www.aa.com.tr/tr/pg/foto-galeri/eski-statlar-millet-bahcesi-olacak/0>.
- "Eski Statlar "Millet Bahçesi" olacak". Accessed 18 July 2019. <https://www.star.com.tr/yerel-haberler/eski-statlar-millet-bahcesi-olacak-3603123/>
- "Geride Kalanlar 11 – Haritanın Eksiğinde Ankara". Accessed 20 March 2020. <http://artikisler.net/geridekalanlar-iii-haritanin-eksiginde-ankara/>
- "Hasan Celal Güzel Millet Bahçesi Açıldı". Accessed 30 July 2019. <https://www.gaziantepusula.com/webtv/hasan-celal-guzel-millet-bahcesi-acildi-videosu-2416.html>.
- "Hoşdere Millet Bahçesi ve Özellikleri". Accessed 18 July 2019. <https://gezilmesigerekenyerler.com/hosdere-millet-bahcesi-ozellikleri-nerede-neler-var>

- “İstanbul’da 5 Millet Bahçesi Hizmete Açıldı”. Accessed 30 July 2019. <https://www.yenisafak.com/ekonomi/istanbulda-5-millet-bahcesi-hizmete-aciliyor-3409444>.
- “İzmir’in En Büyük Millet Bahçesi Torbalı’da Açılıyor”. Accessed 18 July 2019. <https://www.haberler.com/izmir-in-en-buyuk-millet-bahcesi-torbalı-da-aciliyor/>
- “Lale Devri (1718-1730)”. Accessed 20 July 2019. <https://ataforum.net/lale-devri1718-1730/>.
- “Late 1920s, Kızılay Square, Ankara”. Accessed 20 March 2020. <https://i.pinimg.com/originals/78/7b/f9/787bf9470f9460ce74d634e30c8f92c0.jpg>
- “Mardin Kamor Millet Bahçesi Açıldı”. Accessed 30 July 2019. [http://www.yapi.com.tr/haberler/mardin-kamor-millet-bahcesi-acildi\\_171691.html](http://www.yapi.com.tr/haberler/mardin-kamor-millet-bahcesi-acildi_171691.html).
- Memlük, Yalçın. “Anadolu’da Türk Bahçesi ve Bahçe Kültürü”. *Plant Dergisi*. 10 Eylül 2013. Accessed 12 August 2019. <https://www.plantdergisi.com/prof-dr-yalcin-memluk/anadolu-da-turk-bahcesi-ve-bahce-kulturu.html>
- “Millet Bahçeleri: Kentin Yeşil Yamaları”. Accessed 30 July 2019. <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/03/14/millet-bahceleri-kentin-yesil-yamaları/>.
- “Millet Bahçesi Prim Yaptırdı: Gayrimenkul Sektöründe Yüzde 20 Değer Artışı Bekleniyor”. Accessed 30 July 2019. <https://www.gunes.com/emlak/millet-bahcesi-prim-yaptirdi-gayrimenkul-sektorunde-yuzde-20-deger-artisi-bekleniyor-933394>.
- “Millet Bahçeleri Rehberi’ Hazırlanacak”. Accessed 30 July 2019. <https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/millet-bahceleri-rehberi-hazirlanacak/1406468>.
- “Sultan II. Murad’ın Bursa’da Cülusu”. Accessed 20 March 2020. <https://www.oguztopoglu.com/2014/04/ikinci-muradn-bursada-culusu-hunername.html?spref=pi>
- Planlı Alanlar İmar Yönetmeliği, Ek:RG-01/3/2019-30701. Accessed 7 October 2019. [www.mevzuat.gov.tr](http://www.mevzuat.gov.tr).
- “Recep Tayyip Erdoğan Millet Bahçesi Açıldı”. Accessed 30 July 2019. <https://www.anadolupress.com/yerel/recep-tayyip-erdogan-millet-bahcesi-acildi-h18517.html>.
- “Sakin Şehir Şavşat’a “Millet Bahçesi”. Accessed 30 July 2019. <https://www.haberler.com/sakin-sehir-savsat-a-millet-bahcesi-11836677-haberi/>.
- “Satılık Hazine 1924”. Accessed 20 March 2020. <https://yedikita.com.tr/satilik-hazine-1924/>
- “Seğmenler ve Botanik Parkı”. Accessed 18 July 2019. <http://www.anfa.com.tr/parklarımız/segmenler-ve-botanik-parki>
- “Siyah Beyaz Eski İstanbul Fotoğrafları”. Accessed 23 August 2019. <https://www.istanbul.net.tr/istanbul-rehberi/istanbul-fotografllari/siyah-beyaz-eski-istanbul-fotografllari/2/10>
- “Süleyman Seyyid”. Accessed 20 March 2020. <https://www.tarihnotlari.com/suleyman-seyyid/>
- “TOKİ’den 30 ile 41 Millet Bahçesi”. Accessed 30 July 2019. <https://www.toki.gov.tr/haber/tokiden-30-ile-41-millet-bahcesi>.
- “Torbalı’nın Millet Bahçesi Açıldı”. Accessed 30 July 2019. <http://www.bizimtorbali.com/haber/torbalinin-millet-bahcesi-acildi-8877>.
- “Turkish Marriage Procession, 1712-13 - Gerard Jean Baptiste Scotin”. Accessed 23 August 2019. <https://www.art-prints-on-demand.com/a/scotin/turkishmarriageprocession.html>
- VEKAM Library and Archive, Inventory No: 1198. Accessed 30 October 2019. <https://vekam.ku.edu.tr/vekam/kutuphane-arsiv/hakkinda/>.
- Yazgan, Murat. “Türk Bahçe Sanatı”. *Plant Dergisi*. 17 Aralık 2016. Accessed 20 March 2020. <https://www.plantdergisi.com/prof-dr-murat-yazgan/turk-bahce-sanati.html>



## Türk Hat Sanatında Hz. Muhammed Sevgisini Konu Alan Çalışmalar

### Studies on The Love of The Prophet de Muhammed in The Calligraphy of Turks

Mehmet Memiş\*

#### Öz

İslâm sanat ve kültürü içinde müstesna bir yere sahip olan hat sanatı, tarih gelişimini bilhassa Mushaf kitabete üzerinde göstermiştir. Şüphesiz yazının bir sanat hâline gelmesinde İslâm'ın okumaya ve yazmaya verdiği önem yanında Hz. Peygamber'in bu husustaki teşvikâr tutumu da etkili olmuştur. Asırlar boyu devam eden gelişme ve arınma sürecinden sonra Osmanlı döneminde yetişen ünlü hattatlar eliyle tarihindeki en yüksek seviyesine ulaşmış olan hat sanatı, dünya ülkelerindeki çeşitli müzelerde yer bulan örnekleriyle evrensel bir boyut kazanmıştır. Başlı başına bir sanat dalı olmakla beraber, yerine göre başka sanat teknikleriyle de birleştirilebilen yazı, Türk İslâm sanatı içinde geniş bir kullanım alanına sahiptir. Bu makalede Hz. Muhammed sevgisi, onun örnek şahsiyeti, söz ve davranışları gibi konular etrafında ortaya konan hat eserleri ele alınmıştır. Bu tür hat eserlerinin başında yazma kitaplar ve bilhassa Mushaf'lar gelmektedir. Yazma kitaplar içinde Hz. Muhammed'in söz ve davranışlarını içeren hadis ve şemâil kitapları da önemli bir yer tutar. Makalede metinleri çoğunlukla hadis-i şeriflerden oluşan kıt'alar, kıt'aların bir araya getirilmesi ile oluşturulan murakkaalar, Hz. Peygamber'le ilgili âyetlerin ve peygamber sevgisini işleyen edebî metinlerin yazıldığı levhalar, levhalar içinde Hz. Muhammed'in sözle tasvir mahiyetindeki hilye-i şerifeler görsel örnekleri eşliğinde değerlendirilmiştir.

#### Anahtar Kelimeler

Hat sanatı, İslâm sanatı, Hattat, Hat eseri, Hz. Muhammed, Hz. Muhammed sevgisi

#### Abstract

Calligraphy, which has an exceptional place in Islamic art and culture, has shown its historical development especially on the Qur'an inscription. Undoubtedly, besides the importance that Islam attaches to reading and writing, the encouraging attitude of the Prophet on this issue has also been effective in making writing an art. Calligraphy reached its highest level in history through famous calligraphers. It became prominent in the Ottoman period after the development and purification process that continued for centuries, and gained a universal dimension with examples found in various museums around the world. As well as an art branch by itself, calligraphy, which is combined with other art techniques, accordingly, has wide usage in Turkish Islamic art. In this article, calligraphy works about topics such as love of the Prophet Muhammed, his exemplary personality, words, and behavior are discussed. Manuscripts and especially *Qur'ans* are at the top of this kind of calligraphy. *Hadith* and *schamail* books, which contain the words and behavior of the Prophet Muhammed, also have an important place among handwritten books. *Kıt'as* which are mostly composed of hadiths, *murakkas* (albums) created by combining *kıt'as*, *panels* on which the verses about the Prophet and literary texts involving the love of the Prophet are written, *hilyes* in the form of verbal portrayal of the Prophet Muhammed were evaluated with visual examples.

#### Keywords

Calligraphy, Islamic Art, Calligrapher, Calligraphy Work, Prophet Muhammed, Love of the Prophet Muhammed

\* **Sorumlu Yazar:** Mehmet Memiş (Doç. Dr.), Sakarya Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Sakarya, Türkiye. E-posta: mmemis@sakarya.edu.tr ORCID: 0000-0002-7962-3782

**Atf:** Memiş, Mehmet. "Türk Hat Sanatında Hz. Muhammed Sevgisini Konu Alan Çalışmalar." *Art-Sanat*, 14(2020): 241–272. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0010>



### **Extended Summary**

As an individual of the society in which they are grown, artists reflect the values, sensibilities, beliefs, love, and excitement of that society in their work. Undoubtedly, one of the primary values of Muslim societies is the Prophet of Islam, Muhammed. For this reason, the works on his life and love in the hearts have taken a great place in the art accumulation of Muslim Turks throughout history. From literary arts to ornamentation, from architecture to music, in the various branches of art, the precious works put forward on this subject are also one of the most effective means of transferring the love of the Prophet Muhammed to the next generation.

One of the arts where love of the Prophet is handled is calligraphy. With its widespread use in Ottoman language “*hüsn-i hatt*”, calligraphy is described as the art of measured and beautiful writing in the Arabic alphabet in accordance with the aesthetic base formed in its historical process. Those who perform this art are called *calligraphers*. Islamic writing started to gain an aesthetic dimension with the encouragement and advice of the Prophet Muhammed. It can be said that writing began the process of becoming an art in that period as a result of the efforts to record the revelation. As a matter of fact, his advice to scribes regarding the manner of writing show that the Messenger of Allah also gave importance to the aesthetic aspect of writing. The hadith which means “Allah is beautiful and loves beauty” has been the guide of those who are looking for beauty in every subject. It was also known that the Prophet insisted on the importance of learning and teaching writing. The calligraphers, who took their inspiration from the Qur’an and recommendations of the Prophet, worked on writing with the excitement of worship and made it a branch of art unlike any other culture. This art, which completed its course of development, especially on the writing of the Qur’an, matured and diversified in the hands of Muslim artists who have devoted themselves and has taken its place as a beautiful element in every field where writing was used over time.

For centuries, calligraphers created numerous beautiful works on the exemplary personality and hadiths of the Prophet Muhammed, and especially on the Qur’an and verses. The majority of these works, which are the most beautiful examples of the expression of love of the Prophet through art, were handwritten books. The first thing that comes to mind when book is said in Islamic society is *Mushaf*, namely the Holy Qur’an. Islamic writing showed its historical development on writing of the Qur’an. Just as writing *Mushaf* is the aim of every calligrapher, *Mushafs* are the works of calligraphers that show the most care and skill. The Qur’an is the most important trust that the Messenger of Allah left to Muslims. Serving the Qur’an means gaining the sake of Allah and the pleasure of the Prophet.

Among handwritten books, *hadith*, *schamail* and *dalail* books related to the branches of science that deal with the Prophet and his words and behavior constitute an im-

portant area. Although most of these books were written without regard to the artistic aspect, there were also books and magazines written by master calligraphers, which have artistic value with their illuminations and bindings. Forty hadith magazines were among works written by calligraphers with care due to rumors stating that those who know the forty hadiths by heart will be rewarded on doomsday.

A group of calligraphy works containing the hadiths of the Prophet Muhammed were also known by the names of *kıt'a* and *murakkaa*. In an average book page size, the writings written in one or several fonts are called *kıt'a*, and *kıt'a* albums attached to each other and folded together are called *murakkaa*. As they were stored in cabinets and bookcases, these works were also bound carefully as books, and illumination or marbling were applied in their ornaments. Almost all Turkish calligraphers performed this kind of work. On the other hand, some literary texts written by the poets as praise to the Prophet were also included in the *kıt'a* and *murakkaa*.

The *panels*, one of the most common calligraphy works, were works that adorned the walls, prepared for hanging somewhere and looking across. On these panels there were sometimes compliments written about the Prophet, verses expressing praise to him, mostly verses and hadiths containing brief and concise messages. Muslims decorated their living spaces with the wise words and advice of the Prophet Muhammed and showed their love and affection towards him.

Among these panels, *Hilye-i Şerife* had special importance in terms of expressing the love of the Prophet. *Hilye*, which means “ornament, adornment, jewel, beautiful characteristic, beautiful face” in the dictionary, is a concept that refers to poetic or prosaic literary work which expresses the blessed qualities and beauties of the Prophet Muhammed, and on panels written by calligraphers. *Hilye*, which was formed as a result of love and respect for the Prophet, became more widespread in Ottoman culture, gained great importance and reputation, and it was customary to ask a calligrapher to write a *hilye* and hang it on the wall, and some beliefs occurred around them due to the sacred meaning they carry. The first and most important example of the *hilye* form in Turkish literature is “*Hilye*” written by Hâkanî Mehmet Bey in 1007/1598-99. After this work, the word *hilye* became the general name of work created especially about the body structure and characteristics of the Prophet. The work, which started with a poem about Basmala, later mentioned narration of the Caliph Ali about the *hilye* and its virtues. In Istanbul libraries, there are many handwritten ones that involve couplets explaining the features of the Prophet’s body structure.

Writing of *hilye* in panels and ornamenting it were unique to Ottoman Turks, and no such practice was observed in other Islamic countries. Although it was not explicitly included in references, it is accepted that the panel-shaped *hilye* was written for the first time by calligrapher Hâfiz Osman (d. 1110/1698). These works continue to

be the center of attention of art lovers in our time as they were in the past, and very beautiful examples are produced by today's calligraphers both in their classical form and with their new and different trials.

## Giriş

Sanatçılar, içinde yetiştikleri toplumun bir bireyi olarak o toplumun değer yargılarını, hassasiyetlerini, inanç, sevgi ve heyecanlarını yaptıkları eserlere yansıtmaya özen gösterirler. Şüphesiz Müslüman toplumların en başta gelen değerlerinden biri, Allah'ın dinini kendisinden öğrenip örnek aldıkları Hz. Muhammed (a.s.)'dir. Bu nedenle, onun yaşantısını ve gönüllerde yer eden sevgisini konu alan çalışmalar, tarih boyunca Müslüman Türklerin sanat birikimleri içinde büyük bir yekûn oluşturmuştur. Edebî sanatlardan süslemeye, mimarîden mûsikîye sanatın birçok dalında, bu mevzuda ortaya konan nadide eserler, aynı zamanda Hz. Muhammed sevgisini sonraki nesillere aktarmanın en etkili vasıtalarındandır.

Peygamber sevgisinin sanat boyutunda işlendiği alanlardan biri de hat sanatıdır. Osmanlı lisanındaki yaygın kullanımı ile (Arapça *hüsn*: “güzellik” ve *hat*: “yazı” kelimelerinden meydana gelen) *hüsn-i hat*: Tarihî süreci içerisinde oluşan estetik kâidelerine uygun olarak, Arap Elifbâsıyla icra edilen ölçülü ve güzel yazı yazma sanatı anlamına gelir.<sup>1</sup> İslâm yazısı bizzat Resûlullâh'ın teşvik ve tavsiyeleri ile estetik boyut kazanmaya başlamıştır. İlk nazil olan “Oku!” ilâhî emri ile daha da önemli hâle gelen yazının, Hz. Peygamber devrinde vahyin yazıya geçirilmesi hususundaki gayretler sonucu sanat olma yoluna girdiği söylenebilir. Nitekim Resûlullah'ın yazı yazma âdâbı ile ilgili olarak kâtiplerine yaptığı tavsiyeler kaynaklara geçmiştir. “Hokkaya lika koy, kalemi eğri kes, Besmelenin ‘Bâ’sını dik yaz, ‘Sin’in dışlarını belli et, ‘Mim’in gözünü açık yap, ‘Nun’un çanağını uzat...”<sup>2</sup> gibi ikazları onun yazının estetik yönüne de önem verdiğini gösterir. Hz. Peygamber bir taraftan bilginin yazıya geçirilerek muhafaza edilmesini emretmiş, diğer taraftan da çocuklara okuma yazma öğretmenin babalar için önemli bir vazife olduğunu dile getirmiştir.<sup>3</sup>

“Allah güzeldir, güzelliği sever”<sup>4</sup> anlamındaki hadîs-i şerif de her konuda güzeli arayanların rehberi olmuştur. Kur’ân’dan ve Hz. Peygamber’in tavsiyelerinden ilham alan hattatlar, bir ibâdet heyecanı ile üzerinde çalıştıkları yazıyı müstesna bir sanat dalı hâline getirmişlerdir. Gelişme seyrini bilhassa Kur’ân-ı Kerîm kitâbeti üzerinde tamamlayan bu sanat, ona gönül veren Müslüman sanatkarların elinde olgunlaşmış çeşitlenerek, zamanla yazının kullanıldığı her alanda bir güzellik unsuru olarak yerini almıştır. Asırlardır farklı yazı biçimlerinin farklı tekniklerle uygulandığı hat eserleri içinde Hz. Muhammed’in örnek hayatı ve şahsiyeti etrafında verilen eserler önemli bir yer tutar. Peygamber sevgisinin sanat vasıtası ile ifadesinin en güzel misalleri olan bu çalışmaları şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

1 Mehmet Memiş, “Hat Sanatına Terminolojik Bir Yaklaşım”, *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* (Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 2017), 2: 554, 555.

2 Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar* (İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2010), 56-57.

3 Nihad M. Çetin, “İslâm Hat Sanatının Doğuşu ve Gelişimi”, *İslâm Kültür Mirâsında Hat Sanatı* (İstanbul: IRCICA, 1992), 15.

4 Müslim, “İman”, 147.

## Yazma Kitaplar

### a. Mushafklar

İslâm toplumunda kitap denilince ilk akla gelen *Mushaf*'tır. Sözlükte “Bir araya toplanıp bağlanmış sayfalar”<sup>5</sup> anlamına gelen bu kelimeyle doğrudan Kur’ân-ı Kerîm anlaşılır. El yazması kitaplar içinde büyük bir yekûn oluşturan Mushafklar, İslâm yazısının bir sanat yazısı hâline gelmesinin başlıca sebebidir. Çünkü hat sanatı tarihî gelişimini Kur’ân-ı Kerîm kitâbeti üzerinde sergilemiştir. Her hattatın hedefinde Mushaf yazmak olduğu gibi, hattatların en fazla özen ve hüner gösterdikleri eserleri de Mushafklardır. Çünkü o, Resûlullah’ın ümmetine bıraktığı en önemli emânetidir. Ona hizmet etmek demek, Allah’ın rızasını ve Peygamberinin hoşnutluğunu kazanmak demektir. Ayrıca hattatlar, bu kutsal emâneti sonraki nesillere eksiksiz ve hatasız bir şekilde ulaştırmak gibi ağır bir sorumluluk yüklenmişler ve bu görevi lâyıkiyle yerine getirmek için canla başla gayret etmişlerdir.

Bilindiği üzere Hz. Peygamber (a.s.) Kur’ân âyetlerini bir taraftan ezberleterek, bir taraftan da görevlendirdiği vahiy kâtiplerine yazdırarak sağlığında kayıt altına alınmasını sağlamıştı. Bir âyet nazil olduğunda, kâtiplerinden birini çağırıp ona yazdırır, yazılanları tekrar okutarak doğruluğunu kontrol eder, eksik veya yanlış varsa hemen düzeltilmesini sağlardı. Böylece muhafaza altına alınan vahyin iki kapak arasında toplanarak Mushaf hâline getirilmesi ise Hz. Ömer’in teklifi üzerine ilk Halife Hz. Ebû Bekir zamanında gerçekleştirildi. Bilâhare yeni fetihler sırasında Şam ve Iraklı askerlerin Kur’ân okuyuşlarındaki farklılıklar yüzünden ihtilaflar ortaya çıktı. Bu durumun bir fitneye yol açabileceği endişesiyle Hz. Osman, Hz. Ebû Bekir zamanında yazılan ve Resûl-i Ekrem’in eşi Hz. Hafsa’da bulunan Mushaf’ı esas alarak, ilk Mushaf’ın hazırlanmasında görevli olan Zeyd b. Sâbit’in de aralarında bulunduğu istinsah heyetine yeni nüshalar yazdırdı.<sup>6</sup> Bu Mushafklar Mekke, Kûfe, Basra, Şam, Medîne gibi önemli merkezlere birer rehber kâri ile gönderilerek, bunların dışındaki özel nüshaların imhâ edilmesi istendi. Böylece kıraat farklılıkları nedeniyle Müslümanlar arasında meydana gelebilecek anlaşmazlıkların önüne geçilmiş oldu. İstinsah heyeti tarafından belirlenen imlâ kuralları esas alınarak çoğaltılan bu Mushafklar<sup>7</sup> işlenmiş deriden sayfalar (parşömen) üzerine siyaha yakın koyu kahverengi mürekkeple yazıldı. İmlâda, daha sonra *Kûfi* adıyla anılacak olan *Medenî* yazı şekli kullanıldı. Kur’ân metninden olmayan herhangi bir işaret ilâve edilmedi. “Mushaf kitâbeti için seçilmiş olan bu yazı düzenli, geometrik, ritmik, yatay ve dikey çizgilerin hâkim olduğu noktasız, harekesiz bir yazı türü idi”<sup>8</sup>.

5 Abdülkadir Yılmaz, *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstihlaları* (İstanbul: Damla Yayınevi, 2004), 237.

6 Tayyar Altıkulaç, *Hz. Osman’a Nisbet Edilen Mushaf-ı Şerif* (İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2007), 1: 19, 31.

7 Hz. Osman Zamanında Zeyd b. Sâbit başkanlığında kurulan Mushaf İstinsah Heyeti, Mushafkların imlâsında uyulması gereken bazı kaideler koydular. Bu usullere Hatt-ı Osmânî, Resm-i Osmânî veya Resm-i Mushaf denir. Bkz. Serin, *Hat sanatı ve Meşhur Hattatlar*, 53; Yılmaz, *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstihlaları*, 118.

8 Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, 58-59.



Hız Osman zamanında yazılan Mushafların sayısı hakkında kaynaklarda dört ile seviz arasında farklı sayılar ileri sürülmüştür. Bu bilgiler değerlendirildiğinde en az altı adet olduğu söylenebilir. Bu Mushafların geçmişte nerelerde bulunduğu dâir bazı bilgiler mevcut olsa da, bu bilgileri doğrulama imkânı bulunmamaktadır. Bugün bazı müze ve kütüphanelerde Hz. Osman Mushaflarından olduğu ileri sürülen nüshalar mevcuttur. Ancak bu nüshalar üzerinde metin çalışmasına dayalı detaylı incelemeler yapmış olan Dr. Tayyar Altıkulaç, bunların Hz. Osman Mushaflarından yahut da onlar esas alınarak yazılmış ikincil nüshalardan çoğaltılan Mushaflar olduğu kanaatini dile getirmektedir.<sup>9</sup>

Emevîler döneminde Mushaf yazan kâtiplerin sayıları çoğaldığı gibi tecrübeleri de arttı. Buna bağlı olarak satır düzeninde, harflerin, kelimelerin oran ve biçimlerinde gelişmeler oldu. Diğer taraftan, Kur'ân kırâatinde görülen yanlışlıkları gidermek, rahat ve doğru okunabilmesini sağlamak amacıyla harekeleme ve noktalama çalışmaları başladı. Ebü'l-Esved ed-Düelî kırmızı renkli yuvarlak noktalar ile, Nasr b. Asım ve Yahya b. Ya'mer, eğik çizgi şeklinde harekeleme çalışmaları yaptılar. Halil b. Ahmed'in usulü ile de hareke ve mühmel işaretleri bugünkü şeklini almıştır.<sup>10</sup> Yurt dışındaki müze ve kütüphanelerde muhafaza edilen örneklerden başka, İstanbul'daki Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Topkapı Sarayı Müzesi ve Süleymaniye Kütüphanesi koleksiyonlarında Mushaf kitâbetinde görülen bu gelişmeleri sergileyen nâdîde Kur'ân-ı Kerim'ler ve çeşitli formlarda Kur'ân'dan metinler mevcuttur.<sup>11</sup>

Abbâsîler döneminde yetişen kâtipler yumuşak, kavisli hatların hâkim olduğu mevzun hatlarda önemli yenilikler yaptı. Hat sanatının ünlü isimlerinden İbni Mukle ve kardeşi Ebu Abdullah Hasan b. Ali, harflerin ölçü ve kurallarını belirleyerek *Aklâm-ı Sitte* denilen yazı çeşitlerinin ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Bu devirde çalışan verrâkların (müstensih, kâtip) Mushaf ve kitap istinsahında geliştirdikleri "Neshî" yazı daha sonra Reyhânî ve Nesih adlarıyla ikiye ayrılarak devam etmiştir. Abbâsî döneminin ikinci büyük hat ustası İbni Bevvâb (ö. 413/1022), İbni Mukle'nin *Aklâm-ı Sitte*'de ortaya koyduğu kuralları daha da geliştirerek güzelleştirdi. İbni Bevvâb'ın altmış dört Mushaf yazdığı bilinmektedir. *Aklâm-ı Sitte*'nin klâsik kurallarını belirleyen Yakut el-Musta'sımî (ö. 698/1298), Mushaf kitâbetinde yeni bir çığır açtı. Muhakkak, Reyhanî, Sülüs ve Nesih hatlarıyla Mushaf yazımına zenginlik kazandırdı.<sup>12</sup>

9 Altıkulaç, *Hız Osman'a Nisbet edilen Mushaf-ı Şerif*, 33, 34.

10 Muhittin Serin, "Mushaf", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 31 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006), 249.

11 Dünyanın sayılı koleksiyonları arasında yer alan Türk ve İslam Eserleri Müzesi Kur'ân Koleksiyonundaki Mushaf ve Mushaf sayfalarından seçilen bir grup eser 2010 yılı Ramazan ayında, müzede düzenlenen "1400. Yılında Kur'ân-ı Kerim Sergisi" kapsamında üç ay süreyle ziyarete açıldı. 7. asır sonlarından 20. asır başlarına kadar İslam coğrafyasının farklı bölgelerinde yazılıp bezemiş olan çeşitli form ve boyutlardaki bu nadide eserler için bir de katalog hazırlandı. Bkz. *1400. Yılında Kur'ân-ı Kerim* (İstanbul: Antik A.Ş. Kültür Yayınları, 2010), 143-455.

12 Çetin, *İslâm Kültür Mirasında Hat Sanatı*, 23-27; Serin, "Mushaf", 250, 251.



G. 1. Şeyh Hamdullah'a ait 914/1508 tarihli Mushaf'ın serlevhası  
(Derman, *Doksandokuz İstanbul Mushafı*, 30, 31)

Hat sanatı XV. yüzyılda Amasyalı Şeyh Hamdullah (ö. 926/1520) ile İstanbul'da yeni bir üslup kazandı. Mushaf kitâbetinde okunması daha kolay olan Nesih yazı tercih edilerek sayfa ve satır düzeni en uygun ölçülere getirildi.<sup>13</sup> (G. 1). Daha önce Mushaf'lar tek başına Kûfî, Muhakkak, Reyhânî, Sülûs veya Nesih'le yazıldığı gibi; bu yazı türlerinin ikili ya da üçlü grupları da Mushaf kitâbetinde bir arada kullanılıyordu. Ancak bu alanda Osmanlı zevkine en uygun düşen yazı türü Nesih oldu.<sup>14</sup>

Şeyh Hamdullah yolunda eserler veren Hâfız Osman (1642-1698) Nesih yazıya yeni güzellikler kazandırmıştır. Bilâhare basılan Mushaf'larıyla İslâm dünyasında şöhret bulan Hafız Osman'dan sonra Yedikuleli Seyyid Abdullah (1670-1731), Şekerzâde Seyyid Mehmed (ö: 1166/1753), Eğrikapılı Mehmed Rasim (1688-1756) ve Kazasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876) Osmanlı hattatları arasında yazdıkları güzel Mushaf'larla tanınmış olanlardır. Kayışzâde Hâfız Osman Nuri (ö. 1311/1894) tarafından yazılmış olan âyet-berkenar Mushaf<sup>15</sup> tertibi Müslüman halk tarafından daha fazla ilgi görmüş, günümüze kadar pek çok baskısı yapılarak

13 Serin, "Mushaf", 251.

14 M. Şinasi Acar, *Türk Hat Sanatı* (İstanbul: Antik A.Ş., 1999), 106.

15 Her sayfası tam bir âyetle bitip diğer sayfası başka bir âyetle başlayan mushaf'lar için "âyet-berkenar mushaf" tabiri kullanılır. Hâfızlık yapanların tercihinden dolayı bu mushaf'lara "mushaf-ı huffâz" da denir. Bkz. Yılmaz, *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstihlaları*, 21.

yaygınlaşmıştır. Hasan Rıza Efendi 1849-11920) de aynı tarzda yazdığı Mushaf-  
larının açık, okunaklı, okutma işaretlerinin yerli yerince konulmuş olması ile bi-  
linmektedir.<sup>16</sup>

### **b. Diğer Kitaplar**

Hattatlar Mushaflardan sonra en çok Hz. Muhammed (a.s.)'in hayatı, şahsiyeti ve hadisleri etrafında güzel eserler vermişlerdir. Bu tür eserlerin başında, Hz. Peygamberi konu alan ilim dallarıyla ilgili hadis, şemâil ve delâil kitapları gelmektedir. Bilindiği gibi Hz. Peygamber'in söz, fiil ve takrirlerine ait haberlere *hadîs* denilmiştir. Bu haberler ashâb, tâbiûn ve etbâu't-tâbiîn denen ilk üç neslin verdiği bilgilere dayanmaktadır. *Şemâil* ve *delâil* bir bütünün iki ayrı yönünü andırmaktadır. Şemâil Hz. Peygamber'in *beşerî* yönünü ele alırken delâil de *nebevî* yönünü konu edinmiştir. Huy, tabiat, karakter, hâl, hareket gibi manalara gelen “şemâil” kelimesi daha özel anlamıyla; Hz. Peygamber (a.s.)'in beşerî yönünü, yaşam biçimini ve kişisel hayatını anlatan bir terim hâlini almıştır. Alâmet, işaret, iz, delil, belge, kılavuz gibi anlamları olan “delâil” ise, onun sıradan insanlarda bulunmayan bir takım özelliklerini konu edinen eserleri ifade eder.<sup>17</sup> *Delâilü'n-nübüvve*, Peygamberlik müessesesini, bilhassa Hz. Muhammed'in peygamberliğini ispatlamak için hazırlanan eserlerin ortak adıdır.<sup>18</sup>

Bu tür kitapların çoğu sanat yönü dikkate alınmadan yazılmış olmakla beraber, ünlü hattatlar tarafından yazılan, süslemeleri ve ciltleri bakımından da sanat kıymetine hâiz eserler önemli bir yekun oluşturmaktadır. Hattat Şeyh Hamdullah'ın Nesih hattıyla 901/1495-1496 tarihinde tamamladığı El-Begavî'nin (ö. 516/1122) *Mesâbihu's-Sünne* adlı eseri<sup>19</sup> buna güzel bir örnek teşkil etmektedir (G. 2). Kütüb-i Sitte'den seçme hadisleri ihtiva eden bu eser 471 varak olup serlevha ve hâtıme sayfaları tezhiblidir.<sup>20</sup> Sultan V. Mehmed Reşad'ın Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi'nde okunması için vakfettiği Hattat Hasan Rıza Efendi tarafından Nesih hattıyla yazılmış sekiz ciltlik *Sahîh-i Buhâri* (el-Câmi'u s-Sahîh) hattı, tezhibi ve cildiyle mükemmel bir eserdir.<sup>21</sup>

16 Serin, “Mushaf”, 251, 252.

17 Ali Yardım, *Peygamberimizin Şemâili* (İstanbul: Damla Yayınevi, 1997), 19-30.

18 Yusuf Şevki Yavuz, “Delâilü'n-Nübüvve”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 9 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994), 115.

19 TSMK, III. Ahmed, nr. 278.

20 Muhittin Serin, *Şeyh Hamdullah* (İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 1992), 89.

21 *Buhârî-i Şerîf*, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hırka-i Saadet, 39.



G. 2. Şeyh Hamdullah'ın yazdığı El-Begavî'nin *Mesâbihü's-Sünne* adlı eserinden, (Serin, *Şeyh Hamdullah*, 181)

1067 varaktan oluşan bu eserin Sahîh-i Buhârî'nin en sanatlı nüshası olduğu söylenebilir (G. 3).<sup>22</sup> Ketebe kayıtlarından Sultan II. Abdülhamid Han döneminde yazımına başlanılıp, Sultan Mehmed Reşad döneminde, evâsıt-ı Rebîu'l-Âhir 1331/Mart 1913 tarihinde tamamlandığı anlaşılan eser hâlen Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde (Hırka-i Saâdet, No. 39) bulunmaktadır. Son üç cildin hâtîme sayfaları müzehhib Ali Nazmî'nin imzasını taşır.<sup>23</sup> Ünlü hattatlarımızdan Muhsinzâde Abdullah'ın II. Abdülhamid'in isteği üzerine yazdığı *Şifâ-i Şerîf* de Nesih hattının en güzel örneklerindedir. Kânûni Sultan Süleyman için yazılan, Muslihiddîn-i Lârî'nin *Şerh-i Şemâil-i Tirmizî*<sup>24</sup> adlı eseri klâsik cildi ve tezhibli serlevhasıyla çok değerli eserlerden biridir.<sup>25</sup> Şeyh Muhammed b. Süleyman el-Cezûlî (ö. 870/1465) tarafından derlenen ve *Delâil*, *Delâil-i Şerîf*, *Delâil-i Hayrât* adlarıyla anılan risâlenin çok sayıda istinsâhı yapılmıştır. Şâzeliyye tarikatının Cezûliyye kolunun kurucusu olan Şeyh Cezûlî'nin bu risâlesi, kendi müridleri, diğer tarikat mensupları ve hatta bir tarikata intisâbı bulunmayan Müslümanlar tarafından faziletine inanılarak, belirli düzenler içinde okunan metinlerdendir (G. 4).<sup>26</sup>

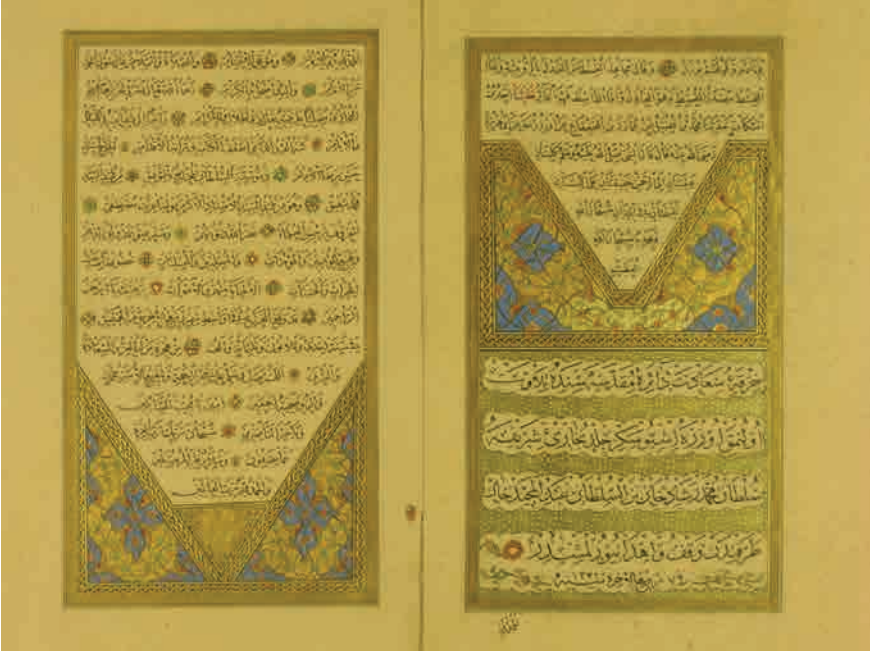
22 M. Uğur Derman, *İslâm Kültür Mirasında Hat Sanatı* (İstanbul: IRCICA, 1992), 220, 221.

23 Elif İlter, "Hattat Hasan Rıza Efendi'nin Hayatı ve Eserleri" (Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, 2017), 129; Arafat Aydın, "Hattat Hasan Rıza Efendi'nin Buhârî-i Şerîf Nüshası," *Hattat Hasan Rıza Hattı Buhârî-i Şerîf* (İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2017), xxxiv.

24 TSMK, III. Ahmed, nr. 4581.

25 Muhtin Serin, "Muhammed," *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 30 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005), 462.

26 Süleyman Uludağ, "Delâilü'l-hayrât," *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 9, (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Ya-



G. 3. Hasan Rıza Efendi tarafından yazılan *Sahih-i Buhari*'nin sekizinci cildi sonundaki vakıf ve ferağ kayıtları (İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, HS 39-8, 114b-115a)



G. 4. Esmâ İbret'in *Delâil-i Hayrât*'ından, (Kazan, *Dünden Bugüne Hanım Hattatlar*, 49)



G. 5. Hacı Nuri Korman'ın Nesih hattıyla *Mevlevî Evrâd-ı Şerîfesi* (Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, 186)

Kırk hadîs-i şerîfi ezbere bilenlerin büyük mükâfat göreceğine dâir rivâyetler sebebiyle yazılan *kırk hadis* mecmuaları hattatların ilgi ve özen gösterdikleri eserlerdendir. Hz. Peygamber için okunan çeşitli salavât ve duâları içeren *evrâd* ve *duâ* risaleleri de yazma kitaplar arasında önemli yer tutar. Müze ve kütüphanelerimizde bu tür çalışmaların kitap sanatları bakımından çok kıymetli örnekleri bulunmaktadır. Karahisârî'nin talebesi Hasan Çelebi tarafından Aklâm-ı Sitte ile yazılmış olan 974/1566 tarihli *Evrâdu'l-üsbiyye* (yedi günlük dualar) adlı dua mecmuası, saray nakkaşhanesinin usta müzehhibleri tarafından tezhiblenerek tahta çıktıktan sonra Sultan II. Selim'e sunulan önemli bir eserdir<sup>27</sup>. Hacı Nuri Korman'ın Nesih hattıyla yazdığı *Mevlevî Evrâd-ı Şerîfesi*<sup>28</sup> de bu tür çalışmaların güzel örneklerindedir (G. 5).

27 Derman, *İslâm Kültür Mirasında Hat Sanatı*, 197.

28 Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar* (İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 1999), 186.

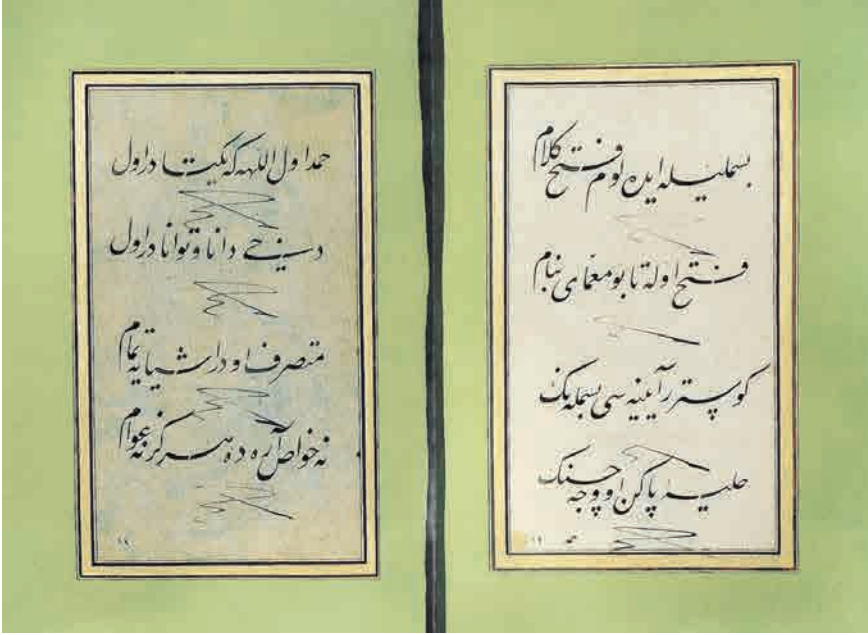


G. 6. Mehmet Şefik Bey'in Nesih Hattıyla Yazdığı *Kasîde-i Bürde* (Derman, S. Sabancı Müzesi Hat Koleksiyonundan Seçmeler, 174)

Şairlerin Hz. Peygambere övgü olarak yazdıkları bazı edebî metinler de hattatların ilgi odağı olmuştur. İslâmiyet'i henüz kabul etmiş olan Ka'b bin Zühayr İslâm Peygamberi'ne karşı bizzat bir şiir okumuş, bundan hoşnut olan Hz. Peygamber'de hırkasını çıkarıp Ka'b bin Zühayr'e giydirmiştir. Bundan dolayı *Kasidetü'l-Bürde* (hırka kasidesi) adıyla bilinen bu metin, kitap ya da murakkaa şeklinde birçok defa yazılmıştır. Mehmet Şefik Bey'in Nesih hattıyla yazdığı 20 varaklı *Kasidetü'l-Bürde* 1263/1847 tarihlidir<sup>29</sup> (G. 6). Hâkanî Mehmet Bey'in 1007/1598-1599 tarihinde yazdığı *Hilye* adlı eseri de hilye türünün Türk edebiyatındaki ilk ve en önemli örneğidir. İstanbul kütüphanelerinde pek çok yazma nüshası bulunan eserde Hz. Peygamber'in vücut yapısı ile ilgili özelliklerini anlatan beyitler de yer almıştır<sup>30</sup>. *Hilye-i Hakanî* manzûmesinin beyitleri, Osmanlı Ta'lik hattatlarının mürekkebat meşki olarak yazdıkları metinlerin başında gelir (G. 7).

29 M. Uğur Derman, *Sakıp Sabancı Müzesi Hat Koleksiyonundan Seçmeler* (İstanbul: Akbank Yayınları, 2002), 174.

30 Mustafa Uzun, "Hâkânî Mehmed Bey," *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 15 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997), 167.



G. 7. Mehmed Sâdullah Efendi'nin Ta'lik hattıyla *Hilye-i Hâkânî* beyitleri  
(Derman, *Sakıp Sabancı Müzesi Hat Koleksiyonundan Seçmeler*, 148)

### Kıt'alar ve Murakkaalar

Yaklaşık olarak bir kitap yaprağı boyutunda, bir ya da birkaç yazı çeşidi ile yazılan yazılara *kıt'a*, kıt'aların kenarlarından birbirine tutturulup bir araya toplanması ile meydana getirilen katlanabilir kıt'a albümlerine de *murakkaa* denilmektedir<sup>31</sup>. Kıt'alarda çoğunlukla Sülüs-Nesih, Muhakkak-Reyhâni, Tevki'-Rikâa' yazıları ikili olarak yer alır. Tek yazı türüyle yazılanlar ise daha çok Ta'lik kıt'alardır. Yazımında kullanılan hat cinsine göre isim aldığından Sülüs'le yazılmış olana "Sülüs kıt'a", Sülüs-Nesih bir arada kullanılarak yazılana "Sülüs-Nesih kıt'a", Ta'likle yazılmış olana da "Ta'lik kıt'a" adı verilir. Dolap ve kitaplıklarda saklandıkları için kıt'alar da kitaplarda olduğu gibi özenle ciltlenmiş, süslemelerinde de tezhib veya ebru uygulanmıştır.

Birbirinin devamı şeklinde yazılmış murakkaa kıt'alarında her bir yazı türünün metni ayrı olarak devam eder. "Müteselsil murakkaa" denilen bu tarzda kıt'aların ibâreleri yarıda kalmışsa daha sonra gelenlerde tamamlanır. Müstakil kıt'aların bir araya getirilmesiyle sonradan hazırlanmış olanlara "Toplama Murakkaa" denilir. Bu tür murakkaalarda aynı hattata ait her biri ayrıca imzalanmış kıt'alar bulunabileceği gibi, farklı hattatlar tarafından yazılmış kıt'alar da bir araya getirilmiş olabilir.<sup>32</sup>

31 Acar, *Türk Hat Sanatı*, 119; Yılmaz, *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstihlaları*, 183, 235.

32 M. Uğur Derman, "Murakkaa", TDV *İslâm Ansiklopedisi*, c. 31 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006), 205.





G. 8. Ahmed Kâmil Efendi'ye Ait Sülüs-Nesih Kıt'a,  
(SSM Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, "Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu," nr. 110-0130)

Kıt'alarda en fazla yazılan metinler, Hz. Muhammed (a.s.)'in hadisleridir. Mütevazı boyutlardaki bu eserlerde en meşhur hattatların en nefis yazılarını, en usta müzehhiblerin en güzel tezhiblerini görmek mümkündür. Bu alanda hattat Şeyh Hamdullah'ın Aklâm-ı Sitte (altı yazı çeşidi) ile yazdığı kıt'a ve murakkaaları daha sonraki hattatlara örnek teşkil etmiş, hemen bütün Türk hattatları bu tarz eserler vermiştir (G. 8). Hz. Peygamber'e övgü olarak kaleme alınmış kasidelerin ve onu anlatan hilye metinlerinin de kıt'a ve murakkaalarda özenle yazıldığı görülür (G. 9).



G. 9. Mehmed Şevki Efendi'nin, hilye metnini yazdığı Sülüs-Nesih kıt'ası  
(IRCICA, Mehmed Şevki Efendi'nin Sülüs-Nesih Hat Meşikleri, 2010)

## Levhalar

Levhalar, bir yere asılarak karşıdan bakılmak üzere hazırlanan, içinde yaşadığımız ve çeşitli amaçlar için kullandığımız mekânların duvarlarını süsleyen eserlerdir. Bu tür hat eserlerinde genellikle uzaktan okunmaya müsait Celî Sülûs, Celî Ta'lik, Celî Dîvânî gibi iri yazı formları tercih edilmiş olmakla beraber, daha ince yazılarla yazılmış olanlara da rastlanır. Çok farklı boyutlarda görülebilen levhaların ölçülerini yazılan ibarenin kompozisyonu ve etrafındaki tezyinatı belirlemektedir. Başta kısa ve özlü mesajlar içeren âyet ve hadisler olmak üzere, edebî ve hikmetli sözlerin yazıldığı bu nevi eserlerde Hz. Peygamber (a.s.) için söylenen methiyelere de yer verilmiştir.

Hz. Peygambere övgü ifade eden âyetlerden “*Biz seni ancak âlemlere rahmet olarak gönderdik*”<sup>33</sup>; “*Şâhit olarak Allah yeter. Muhammed Allah’ın elçisidir (...)*”<sup>34</sup> (G. 10); “*Ey Peygamber! Biz seni hakikaten bir şahit, bir müjdeleyici ve bir uyarıcı olarak gönderdik*”<sup>35</sup>; “*Allah ve melekleri Peygambere çok salavat getirirler. Ey müminler! Siz de ona salavat getirin ve tam bir teslimiyetle selâm verin.*”<sup>36</sup>; “*(...) Meryem oğlu İsa: Ey İsrâiloğulları! Ben size Allah’ın elçisiyim (...) benden sonra gelecek Ahmed adında bir peygamberi müjdeleyici olarak geldim, demişti.*”<sup>37</sup> (G. 11); “*Ve sen elbette yüce bir ahlak üzeresin.*”<sup>38</sup> (G. 12) mealindeki âyetleri ve benzerlerini hattatlar özellikle Celî levhalarda sıkça yazmışlardır.



G. 10. Hulusî Efendi'nin Celî Ta'lik levhası, Feth: 28-29 (M. Memiş fotoğraf arşivi)

33 Enbiya, 21/107.

34 Feth, 48/28-29

35 Ahzab, 33/45.

36 Ahzab, 33/56.

37 Saf, 61/6.

38 Kalem, 68/4.



G. 11. Kâmil Akdik'in Celî Sülûs levhası, Saf: 6 (M. Memiş fotoğraf arşivi)

Hız. Peygamberin hadîs-i şerifleri ise levhalarda daha fazla yer almıştır. Müslümanlar yaşadıkları mekânları onun hikmetli sözleriyle, tavsiyeleriyle süsleyerek Hız. Muhammed (a.s.)'in sünnetini kendilerine rehber edinmişlerdir. Burada çok yaygın olarak bilinen bazı hadis metinlerinden örnekler verilmiştir (G. 13, G. 14, G. 15, G. 16).



G. 12. Hamid Aytaç'ın Celi Sülüs istifi, Kalem: 4 (M. Memiş fotoğraf arşivi)



G. 13. Sami Efendi'nin Celi Sülüs levhası, "Rutbetü'l-ilmî a'le'r-ruteb (Rütbelerin en yücesi ilim rütbesidir)", (M. Memiş fotoğraf arşivi)



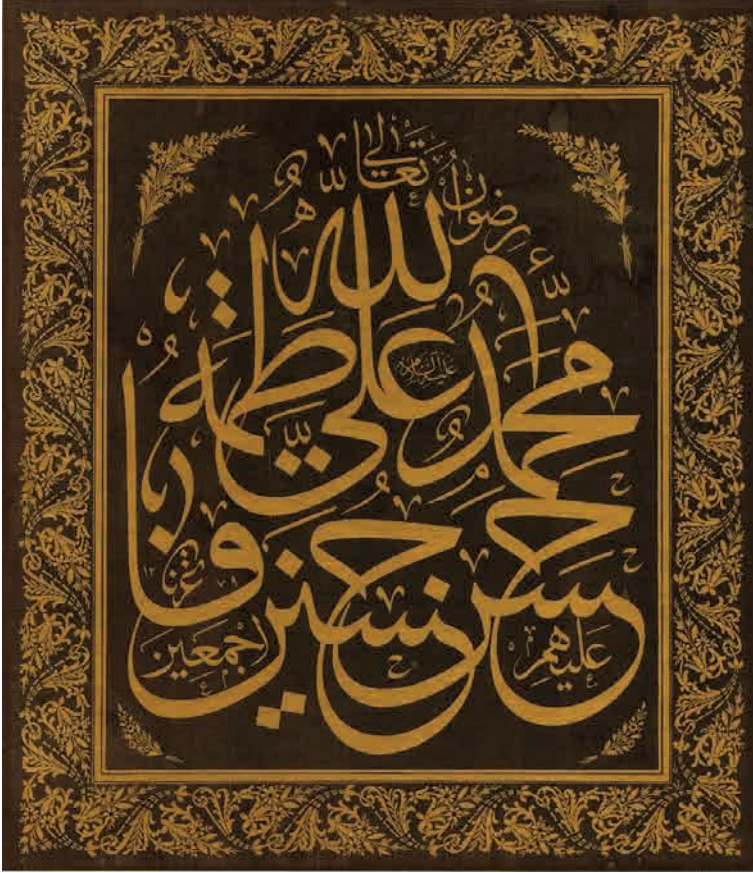
G. 14. Fehmi Efendi'in Celi Sülüs levhası, “İnnallâhe cemîlün yuhibbû'l-cemâl (Allah güzeldir güzelliği sever)”, (Derman, *Harflerin Aşkı*, 341)



G. 15. Hâmid Aytaç'ın Celi Sülüs levhası, “Hayru'n-nâs men yenfeu'n-nâs (İnsanların en hayırlısı insanlara faydalı olandır)”, (M. Memiş fotoğraf arşivi)

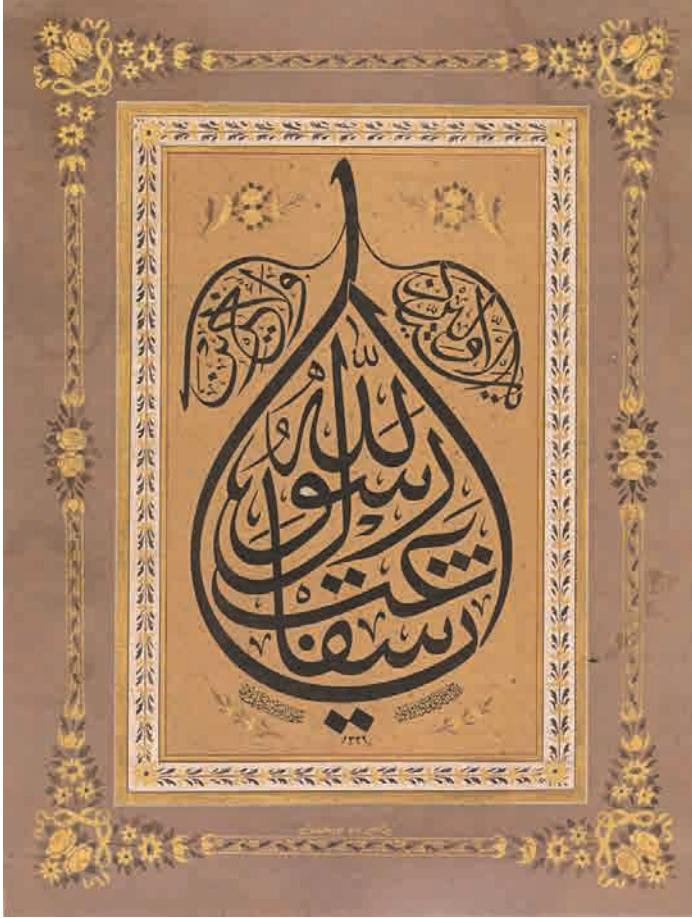


G. 16. Macid Ayrat'ın Celî Sülûs levhası, “Ütlübü'l-ilme mine'l-mehdi ile'l-lahd (Beşikten mezara kadar ilim talep ediniz)”, (Derman, *Türk Hat Sanatından Seçmeler*, 657)



G. 17. Kazasker Mustafa İzzet'in zerendüd “Ehl-i Beyt” levhası. (M. Memiş fotoğraf arşivi)

Celî levhaların birçoğu mürekkep yerine altın kullanılmak suretiyle *Zerendûd* tarzında hazırlanmıştır. Bu tür levhalarda celî yazılarıyla ünlü Sami Efendi'nin eserleri ön plandadır. Gerek *zerendûd* şeklinde gerekse mürekkeple yazılmış olarak başta “Kelime-i Tevhid” ve “Kelime-i Şehâdet” cümleleri, “Allah” ve “Muhammed” lafızları, “Esmâ-i Nebî”, “*Ehl-i Beyt*” isimleri (G. 17) ve müminlerin Hz. Peygamber'den şefâat dileklerini içeren ifadeler (G. 18) sıklıkla görülmektedir.



G. 18. Hâmid Aytaç'ın Celî Sülüs levhası (M. Memiş fotoğraf arşivi)

Levhalarda Resûl-i Ekrem'e övgü mahiyetindeki edebî metinler de çok yazılmıştır. Bu tarz eserlere şu örnekler verilebilir:

Mustafa Rakım'ın Celî Sülüs'le yazdığı;

*“Basmaşa mübârek kademin rû-yi zemîne  
Pâk itmez idi kimseyi hâk ile teyemmüm”*

levhası (G. 19).



G. 19. Mustafa Râkım'ın celi sülüs levhası (Derman, *Türk Hat Sanatından Seçmeler*, 387)



G. 20. Kazasker Mustafa İzzet'in Celi Sülüs levhası (Derman, *Türk Hat Sanatından Seçmeler*, 441)



Kazasker Mustafa İzzet Efendi tarafından yazılan;

*“Ol rasûl-i müctebâ hem rahmeten li'l-âlemîn  
Bende medfûndur deyu eflâke fahr eyler zemîn.  
Ravzasın idûb ziyaret didi Cibrîl-i Emîn:  
Hâzihî Cennât-i adnin fedhulûhâ hâlidin”*

kıt'ası (G. 20).



G. 21. Çırçırılı Ali Efendi'nin Celi Sülüs levhası (M. Memiş fotoğraf arşivi)

Çırçırılı Ali Efendi'nin kaleminden çıkan;

*“Fahr-i âlem enbiyânın zât-ı müstesnâsıdır  
Sırr-ı âyât-ı nübüvvet lafzının manasıdır  
Oldular bir hüccet-i pâkize cümle enbiyâ  
Hatm olup zât-ı Muhammed Mustafa imzasıdır”*

yazılı levha (G. 21).

Levhalar arasında yer alan Hilye-i Şerîfe'ler, peygamber sevgisini ifade etmeleri açısından ayrı bir öneme sahiptir. Bu yüzden onları ayrı bir başlık altında ele almak daha uygun olacaktır:

### a. Hilye-i Şerîfeler

Sözlükte “Süs, ziynet, cevher, güzel sıfat, güzel yüz” manalarına gelen *hilye*, terim olarak Hz. Muhammed (as)’in mübarek vasıflarını, güzelliklerini anlatan manzum veya mensur edebî eserleri<sup>39</sup> ve bu meyanda hüsn-i hatla yazılmış levhaları ifade eden bir kavramdır. Diğer peygamberleri, Hulefâ-i Râşidîn’i, bazı sahâbe ve tarikat büyüklerini vasfeden yazılı metinler anlamında da kullanılmıştır. Ancak “Hilye” denince “Na’t (Naat)” kelimesinde olduğu gibi daha çok Hz. Peygamber’i tasvir eden eserler akla gelmektedir.<sup>40</sup>

İslâm inancında, putlaştırılabilecek kimselerin tasvirlerinden şiddetle kaçınılması sebebiyle, asılsız birkaç minyatür haricinde hiç kimse Resûlullah’ın resmini çizmeye gerek duymamış, buna cesaret edememiştir. Müslümanlar, Hristiyan dünyasında Hz. İsa için olduğu gibi hayali bir resim yapmaktansa, görenlerin doğru tariflerinden yola çıkarak İslâm Peygamberi’ni öğrenip anlatmayı, böylece her Müslümanın, gönlünde beliren şekliyle peygamberini tasavvur ederek ona bağlanmasına vesile olmayı tercih etmişlerdir.<sup>41</sup>

Hz. Peygamber hayattayken onu tanıtan sözlü tasvirlerle ihtiyaç duyulmuyor, görmeyi arzulayan Müslümanlar bir kez de olsa bütün imkânlarını zorlayarak Resûlullah’ı görme şerefine nâil olabiliyorlardı. Vefatından sonra Müslümanlarda derin bir peygamber hasreti başlamıştı. O hayatta iken henüz çocukluk yaşında olanlar, daha sonra doğan çocuklar ve yeni Müslüman olan yetişkinler her fırsatta sahâbe nesline Hz. Peygamberin vasıfları ile ilgili sorular yöneltiyorlardı. Onu görenlerin bu sorulara cevap mahiyetindeki anlatımları zaman içinde zengin bir bilgi birikimi meydana getirmiştir.<sup>42</sup>

Sahabeler kendi bilgi ve idrakları nisbetinde Hz. Peygamberin vasıflarını tespit etmeye çalışmış ve bu konuda farklı rivâyetler ortaya çıkmıştır. Tirmizî, Kadı İyaz gibi müellifler hadis kitaplarında “Sıfâtü’n-Nebî” ve “Fezâil” gibi başlıklar altında verilmiş olan bu rivâyetleri derleyip bir arada değerlendirerek “Şemâil” adıyla bir ilim şekline getirmişlerdir. Tirmizî’nin (ö:892) şemâil ve hilye türü eserlere kaynaklık eden *eş-Şemâilü’n-Nebevîyye ve’l-Hasâisü’l-Mustafaviyye* adlı eserinin birçok şerhi

39 Şemseddin Sâmî, *Kâmûs-ı Türkî* (İstanbul: Enderun Kitabevi, 1989), 558; Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat* (Ankara: Aydın Kitabevi, 1992), 442.

40 M. Hüsrev Subaşı, “Hat sanatında Hz. Peygamber Sevgisiyle Doğmuş Bir Form: Hilyeler”, *Kültür Coğrafyasında Hz. Muhammed Uluslararası Sempozyum (Orta Asya, Kafkasya ve Balkanlar) 7-8 Mart 2009 Sakarya* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2011), 2: 213.

41 M. Uğur Derman, “Hilye”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 18 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1998), 47; Derman, “Yazı Sanatımızda Hilye-i Saadet”, *Ömrümün Bereketi I* (İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2011), 191.

42 Yardım, *Peygamberimizin Şemâili*, 46,47.

yapılmıştır.<sup>43</sup> Hilye türü kaynağını şemâillerden almış olmakla beraber hilyeyi ondan farklı kılan hususiyetler söz konusudur. Şemâiller didaktik bir eser olup sadece öğretme amacı güden ve edebî olmayan eserlerdir. Hilyeler ise sanat fikri ön plânda olan, ulvî bir gâye için yazılmış ve aynı zamanda da edebî özelliği bulunan ürünlerdir.



G. 22. Hâfız Osman'ın 1103/1691-1692 tarihli Sülüs-Nesih hilye-i şerifesi (Chester Beatty Digital Collections, "Turkish Collection," nr. T 559.4)

Türk edebiyatında hilye türünün ilk ve en önemli örneği Hâkânî Mehmet Bey'in 1007/1598-1599 tarihinde yazdığı *Hilye* isimli eseridir. Hilye kelimesi bu eserden sonra bilhassa Hz. Peygamber'in vücut yapısı ve sıfatları hakkında yazılan eserlerin genel adı olmuştur. Besmele hakkında bir manzumeye başlayan eser, daha sonra Hz.

43 Mustafa Uzun, "Hilye", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 18, (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1998), 44.

Ali'nin hilye konusundaki rivâyetinden, hilyenin faziletlerinden söz eder. İstanbul kütüphanelerinde pek çok yazma nüshası bulunan eserde Hz. Peygamberin vücut yapısı ile ilgili özelliklerinin açıklandığı beyitler de yer almıştır.<sup>44</sup>

H. Peygamber'e duyulan sevgi ve saygının neticesinde şekillenen hilyeler, bilhassa Osmanlı kültüründe önem kazanarak yaygınlaşmış, taşıdıkları kudsi mânâ sebebiyle hilyeler etrafında birtakım inançlar meydana gelmiştir.<sup>45</sup> Dînî bir dayanağı tespit edilememiş olmakla beraber içinde hilye bulunan evin felâkete uğramayacağına, üzerinde hilye bulunan kimsenin musibetlerden korunacağına,<sup>46</sup> Peygamberi rüyâsında göreceğine, hilyeyi ezberleyenlerin dünya ve âhirette çeşitli nimetlere ereceğine,<sup>47</sup> hilye bulunan evde huzur, mutluluk ve bereket olacağına<sup>48</sup> dair inanışlar Müslümanların hilyeye teveccühü konusunda teşvik edici bir rol oynamıştır.

Bir hürmet ifadesi olarak göğüs cebinde taşınmak üzere, küçük çapta yazılagelen hilye metninin Osmanlı hat sanatında görülebilen en eski örneği Şeyh Hamdullah'a (1429-1520) aittir. Bir duâ mecmuasının sonunda yer alan bu örnekte, Nesih hattıyla yazılan asıl metnin satır aralarında daha ince bir Nesih ile Türkçe meâli de verilmiştir.<sup>49</sup> Hilyenin müstakil levhalar hâlinde yazılıp süslenmesi ise yalnız Osmanlı Türkleri'ne has olup başka İslâm ülkelerinde böyle bir uygulama görülmez. Kaynaklarda açıkça yazılmamakla beraber levha şeklindeki hilyenin ilk kez Hattat Hâfız Osman (ö. 1110/1698) tarafından yazıldığı kabul edilmektedir (G. 22).<sup>50</sup> Bu konudaki sözlü rivâyetler, benzeri bir levhaya daha önce tesadüf edilmemesi; Hâfız Osman'ın ise farklı hilye metinlerini araştırıp bulmak ve bunları yazmak konusundaki gayretlerinin bilinmesi, bu kanaatin doğruluğunu desteklemektedir.<sup>51</sup>

44 Uzun, "Hâkânî Mehmed Bey", 167.

45 Muhittin Serin, "Hilye-i Şerif", *Hilye-i Şerife - Hz. Muhammed'in Özellikleri*, Ed. Faruk Taşkale ve Hüseyin Gündüz (İstanbul: Antik A.Ş. 2011), 93.

46 Uzun, "Hilye", 44.

47 Acar, *Türk Hat Sanatı*, 153.

48 Yardım, *Peygamberimizin Şemâli*, 61.

49 M. Uğur Derman, "Hat Sanatımızda Hilye-i Nebevî'nin Doğuşu", *Hilye-i Şerife - Hz. Muhammed'in Özellikleri*, Ed. Faruk Taşkale ve Hüseyin Gündüz (İstanbul: Antik A.Ş., 2011), 23.

50 M. Hüseyin Subaşı, Süleymaniye Kütüphanesi no: 578 de kayıtlı, sonradan tezhiblenmiş, imzasız bir hilyenin yazı karakteri itibarıyla XVII. Yüzyıldan öncesine ait izler taşıdığını ve Yakut tarzı bir nesih ile yazıldığını, dolayısıyla bu hilyenin daha eski olabileceğini ayrıca Hafız Osman imzalı ilk örneklerine bakılarak bilinen şekilli hilye tasarımının Hafız öncesinde bir süreçten geçerek şekillenmiş olabileceğini ifade etmektedir. Bkz. Subaşı, "Hat Sanatında Hz. Peygamber Sevgisiyle Doğmuş Bir Form: Hilyeler", 216.

51 Derman, "Hilye", 47-50.



G. 23. Mehmed Esat Yesari'nin Ta'lik hilyesi (*Hilye-i Şerife - Hz. Muhammed'in Özellikleri*, 62)

Klâsik formdaki hilye levhalarında şu bölümler bulunur:

**1. Baş makam:** En üstte yer alan bu kısma Besmele yazılır.

**2. Göbek:** Bismelenin altındaki bu alanda Hz. Peygamber'i anlatan rivayetler, genellikle de Hz. Ali tarafından yapılan tavsif metni bulunur. Burası çoğunlukla dairesel, bazen de oval veya kare formunda düzenlenmiştir.

**3. Çehâr Yâr (Hulefâ-i Râşidîn) isimleri:** Göbek kısmını çevreleyen kare veya dikdörtgenin köşelerinde oluşan üçgen alanlar içine genellikle dairevî, bazen de oval olarak Hulefâ-i Râşidîn (Ebû Bekir, Ömer, Osman, Ali r.a.) isimleri yazılır.

**4. Âyet (kuşak):** Göbek kısmının hemen altında yer alır ve buraya Hz. Peygamber’le ilgili bir âyet yazılır. Genellikle “Biz seni ancak âlemlere rahmet olarak gönderdik.”<sup>52</sup> meâlindeki âyet tercih edilmiştir.

**5. Etek:** Büyük bir bölümü göbek alanında yazılmış olan hilye metninin kalan kısmı, âyetin hemen altındaki bu son bölüme yazılır. Devamında Hz. Peygamber (a.s.)’e salât-u selâm cümleleri, hattatın imzası ve yazılış tarihiyle biter.

Besmele, âyet ve Çehâr Yâr isimlerinin Sülüs, metin kısmının Nesih’le yazıldığı klâsik tarz hilyelerde bazen besmelenin Muhakkak hattı ile yazıldığı da görülür. Bilâhare hilyelerin Ta’lik hattı ve onun incesi (Hurde Ta’lik) ile (G. 23), tamamı Sülüs veya tamamı Kûffî ile yazılmış örnekleri yanında, bilinen hilye formu dışında farklı şekillerde denemeleri de yapılmıştır (G. 24). Hz. Ali’den rivâyet edilen hilye metninin Türkçe anlamı şöyledir:

*“Hz. Ali (r.a.) Hz. Peygamberi (a.s.) vasfettiği zaman şöyle buyurdu: ‘Hz. Peygamber’ in boyu ne çok kısa, ne de çok uzundu. Kavminin orta boylusu idi. Saçları ne kıvrıkcık kısa, ne de düz uzun idi, kıvrıkcıkla düz arası idi. Dolgun etli değildi. Çehresi de çok yuvarlak değildi. Değirmi yüzlü, duru beyaz tenli, iri ve siyah gözlü, uzun kirpikliydi. İri kemikli ve geniş omuzlu idi. Göğsü, ortadan karnına kadar kılsızdı. İki avucu ve tabanları dolgundu. Yürüdüğü zaman, sanki yokuş aşağı iner gibi rahatlıkla ilerlerdi. Sağına ve soluna baktığında, bütün vücuduyla dönerdi. İki omuzu arasında ‘nübüvvet mührü’ vardı ve bu onun sonuncu peygamber oluşunun nişânesi idi. O insanların en cömert gönüllüsü, en doğru sözlüsü, en yumuşak huylusu ve en arkadaş canlısı idi. Kendilerini ansızın görenler; heybeti karşısında sarsıntı geçirirler; fakat üstün vasıflarını bilerek sohbetinde bulunanlar ise, onu çok severlerdi. O’nun üstünlüklerini ve güzelliklerini tanıtmaya çalışan kimse: ‘Ben, ne ondan önce ve ne de ondan sonra, onun gibi birisini görmedim’ demekten kendini alamazdı. Allah’ın salât ve selâmı onun üzerine olsun.”<sup>53</sup>*

52 Enbiyâ, 21/107.

53 Hilye levhalarında en çok yazılan Hz. Ali rivayetinin Türkçe anlamı için bkz. M. Uğur Derman, “Hat Sanatında Osmanlı Devri”, *İslâm Kültür Mirâsında Hat Sanatı* (İstanbul: IRCICA, 1992), 40; Yardım, *Peygamberimizin Şemâilî*, 65; M. Hüseyin Subaşı, “Yaygınlaşmış Şekil ve Muhtevası İle Hilye-i Şerife ve Bölümleri”, *Hilye-i Şerife - Hz. Muhammed’in Özellikleri*, Ed. Faruk Taşkale ve Hüseyin Gündüz, (İstanbul: Antik A.Ş., 2011), 43-45; Serin, “Hilye-i Şerif”, 93; İskender Pala, “Gülü Tarife Ne Hacet, Ne Çiçekdir Biliriz”, *Hilye-i Şerife - Hz. Muhammed’in Özellikleri* (İstanbul: Antik A.Ş., 2011), 51.



G. 24. Mahmud Celâleddin'in Esmâü'l-Hüsna ve Esmâü'n-Nebi ilâveli hilye-i şerîfesi (Chester Beatty Digital Collections, "Turkish Collection," nr. T 559.5)

Hat sanatının bütün incelikleriyle usta hattatlar tarafından yazılan hilyeler, yine usta müzehhibler tarafından mahiyetine yaraşır şekilde tezhiblenerek daha da mükemmel hâle getirilmiştir. Hilye metninin yer aldığı dairevî göbek kısmının, uçları baş makama doğru bakan bir hilalle çevrelenmesi yaygın bir uygulamadır. Hz. Peygamber bu âlemi nuruyla aydınlattığı için güneşe ve aya benzetilir. Göbek kısmında güneş, onu çevreleyen dış kısmında da hilal şekli oluşturulmuştur. Etrafındaki Hulefâ-i Râşidîn isimleri ile de "Ashabım yıldızlar gibidirler, hangisine uysanız doğru yolu bulursunuz." meâlindeki hadîs-i şerife telmihte bulunulduğu kabul edilir.<sup>54</sup> Hilyelerde süslemenin en yoğun olduğu yer, genellikle kare veya hafif dikdörtgen şeklindeki bu bölümdür. Metnin devamının yazıldığı etek kısmının iki yanında kalan ve tezyîni motiflerle bezenen dikdörtgen alanlara *koltuk* adı verilir.

54 Derman, "Hilye", 47.

Teberrüken “Hilye-i Saadet”, “Hilye-i Nebevî” veya “Hilye-i Şerîfe” terkipleriyle de isimlendirilen bu eserler, eskiden olduğu gibi zamanımızda da sanatseverlerin ilgi odağı olmaya devam etmekte, günümüz hattatları tarafından gerek klasikleşen şekliyle ve gerekse yeni ve farklı denemeleriyle çok güzel örnekleri üretilmektedir.

### Sonuç

İslâm’ın gelişiyi birlikte, yazının ilahi vahyin tespit ve muhafazasında üstlendiği rol, aynı zamanda ona bir kutsiyet atfedilmesine de vesile olmuştur. Bu yüzden Müslümanların sanat uğraşları içinde hüsn-i hattın önemli ve özel bir yeri bulunmaktadır. Daha çok Mushaf kitabeti üzerinde seyreden uzun bir gelişme sürecinden sonra, bu sanatın Osmanlı döneminde tarihinin zirvesine ulaştığı görülür. Yazma kitaplarda, levhalarda, kitabelerde ve mimarî yapılar üzerinde günümüze ulaşan göz alıcı eserler, Osmanlı Türklerinin bu alandaki başarısını teyit eder niteliktedir.

Bu nadide hat eserleri bir taraftan sanat yönüyle gözlere hitap ederken, ele aldığı konular ve işlediği metinlerle de zihinlere ve gönüllere müessir mesajlar iletmektedir. Yazının kullanıldığı hemen her alanda eser veren hattatlar, asırlar boyu başta Kur’ân-ı Kerîm’ler, ayetler olmak üzere, en fazla Hz. Muhammed (a.s.)’in örnek şahsiyeti ve hadisleri etrafında sınırsız güzel eserler ortaya koymuşlar ve bu vesileyle halkın dinî, ahlakî, sosyal ve içtimai alanlardaki eğitimine de katkı sağlamışlardır.

---

**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, M. Şinasi. *Türk Hat Sanatı*. İstanbul: Antik A.Ş. Kültür Yayınları, 1999.
- Altıkulaç, Tayyar. *Hz. Osman’a Nisbet edilen Mushaf-ı Şerif (Türk ve İslam Eserleri Nüshası)*. 1 cilt. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, 2007.
- Aydın, Arafat. “Hattat Hasan Rızâ Efendi’nin Buhârî-i Şerif Nüshası.” *Hattat Hasan Rızâ Hattı Buhârî-i Şerif*. İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2017, XXXIII-XXXIX.
- Berk, Süleyman. *Hattat Mustafa Râkım Efendi*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2003.
- 1400. Yılında Kur’ân-ı Kerim*. İstanbul: Antik A.Ş. Kültür Yayınları, 2010.
- Buhârî-i Şerif*. İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hırka-i Saadet, 39, İstinsah tarihi evâsıt-ı Rebû’l-Âhir 1331 (Mart 1913).
- Chester Beatty Digital Collections. “Turkish Collection.” erişim 4 Mayıs 2020. [https://viewer.cbl.ie/viewer/object/T\\_559\\_4/1/LOG\\_0000/](https://viewer.cbl.ie/viewer/object/T_559_4/1/LOG_0000/)



- Çetin, Nihad M. “İslâm Hat Sanatının Doğuşu ve Gelişimi.” *İslâm Kültür Mirasında Hat Sanatı*, İstanbul: IRCICA, 1992.
- Çetin, Nihad M. ve M. Uğur Derman. *İslâm Kültür Mirasında Hat Sanatı*. İstanbul: IRCICA, 1992.
- Derman, M. Uğur. “Hat Sanatında Osmanlı Devri”. *İslâm Kültür Mirasında Hat Sanatı*. İstanbul: IRCICA, 1992.
- Derman, M. Uğur. “Hilye”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 18. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1998, 47-51.
- Derman, M. Uğur. *Sakıp Sabancı Müzesi Hat Koleksiyonundan Seçmeler*. İstanbul: Akbank Yayınları, 2002.
- Derman, M. Uğur. “Murakkaa”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 31. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006, 204-205.
- Derman, M. Uğur. *Doksan dokuz İstanbul Mushafı*. İstanbul: Türk Petrol Vakfı, 2010.
- Derman, M. Uğur. “Yazı Sanatımızda Hilye-i Saadet”, *Ömrümün Bereketi*: I. İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2011.
- Derman, M. Uğur. “Hat Sanatımızda Hilye-i Nebevî'nin Doğuşu”. *Hilye-i Şerife - Hz. Muhammed'in Özellikleri*. Ed. Faruk Taşkale ve Hüseyin Gündüz. İstanbul: Antik A.Ş. Kültür Yayınları, 2011, 23-30.
- Derman, M. Uğur. *Harflerin Aşkı, Kerem Kıyak ve Mustafa Balcı Koleksiyonlarından*. İstanbul: Korpus Yayınları, 2014.
- Derman, M. Uğur. *Türk Hat Sanatından Seçmeler*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2017.
- Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi, 1992.
- El-Begavî. *Mesâbihu's-Sünne*. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, III. Ahmed, nr. 278.
- İlter, Elif. “Hattat Hasan Rıza Efendi'nin Hayatı ve Eserleri.” Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, 2017.
- Kazan, Hilal. *Dünden Bugüne Hanım Hattatlar*. İstanbul: İBB Kültür A.Ş., 2010.
- Memiş, Mehmet. “Hat Sanatına Terminolojik Bir Yaklaşım”, *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, 2. cilt. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 2017, 554-565.
- Muslihüddîn-i Lârî. *Şerh-i Şemâil-i Tirmizî*. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, III. Ahmed, nr. 4581.
- Pala, İskender. “Gülü Tarife Ne Hacet, Ne Çiçektir Biliriz.” *Hilye-i Şerife - Hz. Muhammed'in Özellikleri*. Ed. Faruk Taşkale ve Hüseyin Gündüz. İstanbul: Antik A.Ş. Kültür Yayınları, 2011, 49-55.
- Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri. “Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu.” Erişim 10 Mayıs 2020. <https://digitalssm.org/digital/collection/Kitapvehat/id/182527/rec/2>
- Serin, Muhittin. *Şeyh Hamdullah*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 1992.
- Serin, Muhittin. “Muhammed.” *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 30. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005, 479-481.
- Serin, Muhittin. *Kemal Batanay*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2006.
- Serin, Muhittin. “Mushaf”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 31. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006, 248-254.
- Serin, Muhittin. *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 1999.

- Serin, Muhittin. “Hilye-i Şerif.” *Hilye-i Şerife - Hz. Muhammed’in Özellikleri*. Ed. Faruk Taşkale ve Hüseyin Gündüz. İstanbul: Antik A.Ş. Kültür Yayınları, 2011, 91-95.
- Subaşı, M. Hüsrev. “Hat sanatında Hz. Peygamber Sevgisiyle Doğmuş Bir Form: Hilyeler.” *Kültür Coğrafyamızda Hz. Muhammed Uluslararası Sempozyumu 7-8 Mart 2009 Sakarya*. 2. cilt. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2011, 211-264.
- Subaşı, M. Hüsrev. “Yaygınlaşmış Şekil ve Muhtevası İle Hilye-i Şerife ve Bölümleri”, *Hilye-i Şerife - Hz. Muhammed’in Özellikleri*. Ed. Faruk Taşkale, Hüseyin Gündüz. İstanbul: Antik A.Ş. Kültür Yayınları, 2011. 39-47.
- Şemseddin Sâmî. *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1989.
- Uludağ, Süleyman. “Delâilü’l-hayrât.” *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 9. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994, 113-114.
- Uzun, Mustafa. “Hâkani Mehmed Bey.” *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 15. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997, 166-168.
- Uzun, Mustafa. “Hilye”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 18. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1998, 44-47.
- Yardım, Ali. *Peygamberimizin Şemâli*. İstanbul: Damla Yayınevi, 1997.
- Yavuz, Yusuf Şevki. “Delâilü’n-Nübüvve.” *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 9. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994, 115-117.
- Yılmaz, Abdülkadir. *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstilahları*. İstanbul: Damla Yayınevi, 2004.



## Harika (Şazi Sirel) Lifij; Sanatçı Kişiliği ve Resimleri Üzerine

### Harika (Şazi Sirel) Lifij; On Her Personality as an Artist and Her Paintings

#### İlkay Canan Okkalı\*

#### Öz

Harika Hanım'ın (Şazi Sirel Lifij) eğitim aldığı II. Meşrutiyet dönemi Osmanlı'da siyasi yapının değişimi ile yavaş yavaş kadınların kamusal alana katıldığı ve görünürlük kazandığı yıllara denk gelir. II. Meşrutiyetin ilanı ile başlayan süreç aynı zamanda resim alanında eğitim alan kadınların varlığı açısından da önemlidir. Harika Hanım da ilk resim eğitimini Müfide Kadri'den alır. 1918'de açılan Viyana Sergisi'ne seçilen iki kadın sanatçıdan biridir. Viyana Sergisi, Avrupa'da Türk ressamı tarafından açılan ilk sergi olması bakımından önemlidir. Bu sergiye bir kadın sanatçı olarak resimlerinin seçilmiş olması Harika Hanım'ın sanatı ve kariyeri açısından önemli bir hadisedir. Harika Hanım genellikle manzara resimleri, otoportre ve mitolojik resimler yapar. Manzara ve poşadlarında renkler daha yumuşak ve şiirsel bir ifade kazanmıştır. Harika Hanım'ın resimlerinde genellikle tarih bulunmamasından dolayı anılarında anlattığı mekânlar ve kullandığı renkler göz önünde bulundurulurak bir kronoloji oluşturulmaya çalışılmıştır. 1957 yılına kadar resim yapmaya devam eden sanatçı kendi resimlerini koruma konusunda Avni Lifij'in resimlerini korumaktaki gibi titiz davranmamıştır. Günümüze gelen elliye yakın resmi ailesinde ve özel koleksiyonlarda bulunmaktadır. Çalışmamız sırasında ortaya çıkan *Fatih Cami/Ramazan Gecesi* resmi gibi başka çalışmalarını da zaman içerisinde ortaya çıkabilir. Bu çalışmada, Harika Hanım'ın resimleri ve katıldığı sergiler, hakkındaki eleştiri yazıları ile dönemi içerisindeki yeri incelenmiştir.

#### Anahtar Kelimeler

Harika Lifij, Kadın ressam, Türk resmi, Meşrutiyet kadını

#### Abstract

Harika Lifij (Şazi Sirel Lifij) got her education during the Second Constitutional Era (1908). This was a time when the political structure in the Ottoman Empire changed and women became visible and gradually started participating in the public sphere. The process that started with the constitutional monarchy is important in that women could get an education in the field of painting. And Harika got her first painting lessons from Müfide Kadri. Harika is one of the two female artists chosen for the 1918 Exhibition of Vienna. The Vienna Exhibition was notable in terms of being the first one opened by Turkish painters in Europe. As a female artist, the fact that Harika's paintings were chosen for the exhibition is important for her art and career. She generally painted landscapes, self-portraits and mythological scenes. She painted landscapes and made pochades. In these paintings the colours are subtler and they have a poetic expression. Since she did not date her paintings in general, the chronology is based on the locations she mentioned in her diary and the colours she used. The artist, who carried on painting until 1957, was not as keen on protecting her own paintings as she was on protecting Avni Lifij's. Approximately 50 of her works are extant and they are either in family or private collections. Like the *Fatih Mosque/Ramadan Night* painting that we attributed to her during this study, other works of hers might show up in the course of time. In this work, the paintings of Harika Lifij and the reviews of the exhibitions that she participated in are studied so as to define her place in that era.

#### Keywords

Harika Lifij, female painter, Turkish painting, Constitutional monarchy woman

\* **Sorumlu Yazar:** İlkay Canan Okkalı (Dr. Öğr. Üyesi), Trabzon Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Trabzon, Türkiye. E-posta: icanikli@gmail.com ORCID: 0000-0003-1817-4060

**Atf:** Okkalı, İlkay Canan. "Harika (Şazi Sirel) Lifij; Sanatçı Kişiliği ve Resimleri Üzerine." *Art-Sanat*, 14(2020): 273–296. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0011>



### **Extended Summary**

Harika Lifij was born on 7 April 1896 in Amasya. In the years when Harika Lifij was born, the state was going through a process of educational reforms and new regulations as part of its efforts to survive, however the degree of participation of girls in education was still a matter of discussion. Since there were no schools for girls, she attended a boys' primary school in Amasya. She came by this opportunity for education by virtue of her father's position as the head of the National Education Board. Harika Lifij came to Istanbul in 1905 with her family. She received training to become a teacher in Dar-ül Muallimat-ı Aliyye (Teacher Education School for Girls) in Istanbul. Müfide Kadri (1889-1912), one of the first women painters, taught her painting. Müfide Kadri appreciated Harika Lifij's paintings and advised her not to give up painting. Halide Edib Adıvar (1882-1964), who supported the Constitutional Monarchy project specifically with her early novels, was among her teachers. She graduated from school in 1911 but did not start teaching there right away. During this period, she travelled with her aunt and painted freely. In 1914, she was appointed to one of the new Numune schools as an art teacher. She taught painting in many schools for girls and high schools. In 1920, she started teaching in Istanbul Dar-ül Muallimat (Girls' Teacher School), from where she graduated. While teaching, she also followed the contemporary painting exhibitions. In 1917, she met Avni Lifij, who at the time was a juror in the Exhibition of Vienna. For this exhibition, Harika made a mythological painting called *İlahlar Eğleniyor (Deities are Amused)*. Meanwhile she completed another painting called *Ahenk (Harmony)*.

Harika Lifij started participating in the significant exhibitions of the period. She participated in the 1<sup>st</sup> Galatasaray Exhibition in 1916 and the 2<sup>nd</sup> Galatasaray Exhibition in 1917, held at İstanbul Beyoğlu Galatasaraylılar Dormitory, War Paintings and Others/The Şişli Workshop Painting Exhibition in the years 1917-1918 (December-January), and the Exhibition of Vienna in 1918 at Vienna University. Harika attended the first painting exhibition of the Republican era in the Turkish Hearth building on 19 October 1923 in Ankara. Her works in the First Ankara Painting Exhibition were highly praised by the critics.

She also attended a Painting Workshop where Mr. Muazzez held classes. She attended some classes in İnas Sanayi-i Nefise School as a guest student. She closely followed her teacher Halide Edib holding meetings to protest the invasion of Istanbul and mobilising the people for liberation and to save the country. With the passing of time, Harika would become a versatile Turkish woman of the Republican era, closely following the political events of the period. The influence of the training Harika Lifij received can be seen in the progress of her style. One of her early teachers, Müfide Kadri, was an artist representing the first generation of Turkish female painters. She learned the significance of figures and colours from Müfide Kadri and the impres-

sionist technique from Avni Lifij; however, a more classical style can be observed in her own paintings. In her landscape paintings it can be seen that she depicted various parts of Istanbul and especially Yeşilköy. She worked with Avni Lifij in nature. During these trips, she got information from Avni Lifij to improve her painting technique. Painting was the common interest of Avni Lifij and Harika. Although not many of her paintings are known in the present day, from the paintings obtained, it can be understood that Harika Lifij liked to paint mythological themes. It can be observed that she preferred to use nature sketches in the background of the mythological subject. In her self-portrait, with a realistic approach, she depicted herself with a serious expression. Among her strong social-psychological stance with her posture and facial expression, it is significant as a documentary of her time. This painting is also an illustration of her western identity as a female artist in the beginning of the 20<sup>th</sup> century. When she was uncertain about colour, she drew the pattern on another paper and tried to experiment with various colours on the pattern. After Avni Lifij's death on 2 June 1927, she devoted her life to protecting the art and the rights of Avni Lifij. In this regard, she organised an extensive retrospective exhibition of Avni Lifij's works.

To date, many studies have been conducted on Turkish female painters by many researchers. Among those, there are no studies that examine Harika Lifij by herself. Particularly at the stage of building up her own language of painting, she separates from the other female painters of her time with her mythological subjects. The artist writes in her memoirs that she continued painting in form of sketching until 1957. After that, she completely stopped painting because of the difficulties in transferring the paintings, but she continued teaching. In 1951, at the age of 55, she retired from teaching, which she passionately had done for thirty-seven years. In her late years, she wrote her memoirs in various art magazines, such as *Sanat Çevresi*, *Hayat Tarih ve Edebiyat*, and *Ankara Sanat*. These memoirs are mostly about the formation of Avni Lifij's paintings and her reminiscences with Avni Lifij. This study examines the identity, biography and samples from the paintings of Harika Lifij who lived in Istanbul in the 20<sup>th</sup> century, and who was one of the most significant female painters and art teachers of her era.

## Giriş

Harika Hanım (Şazi Sirel Lifij [1896-1991])<sup>1</sup>, Doktor Seyit Ahmetzade İbrahim Şazi Bey (1858?-1938)<sup>2</sup> ile Yennevveva'nın (?-1938) kızı, heykeltıraş Ali Nijat Sirel'in<sup>3</sup> ablası, Avni Lifij'in (1886-1927) eşidir. İstanbul Dar-ül Muallimat-ı Aliyye'de (Kız Öğretmen Okulu) öğretmen olmak için eğitim alarak mezun olur. Resim dersini ilk kadın ressamlardan olan Müfide Kadri'den (1889-1912) alır. 1916'dan itibaren dönemin önemli sergilerine katılmaya başlar. Viyana Üniversitesi'nde 1918'de açılan Viyana Sergisi'ne yirmi sanatçı ile birlikte katılır. 1920'de mezun olduğu İstanbul Dar-ül Muallimat'ında resim öğretmenliğine başlar. Ahmet Kamil Gören'e göre Harika Hanım (Sirel Lifij) Türk resim sanatı tarihinde yaklaşık 1880-1897 yılları arasında doğan ve yaklaşık 1910-1930 yılları arasında etkin olan sanatçıların bulunduğu *Dördüncü Kuşak* içinde yer alır.<sup>4</sup> Döneminin önemli sergilerinde yer alan Harika Hanım, 1957'ye kadar etüt türünde resim çalışmalarına devam eder.

Bu çalışma, betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Araştırmada literatür taraması yapılmış, Harika Hanım'ın anıları, temel nitelikli sanat tarihi kitapları ve konuyla ilgili makale ve tezler incelenerek veri toplanmıştır. Çalışmanın ilk bölümde yaşadığı dönemdeki kadın hareketi ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması ile kadın ressamların yetişmesi ve eğitim hayatı üzerinde durulmuş, ikinci bölümde Harika Hanım'ın sanatsal gelişimi ve yaşamındaki önemli gelişmeler incelenmiş; görsellerle analiz edilmiştir. Son bölümde Harika Hanım'ın katıldığı sergiler ve hakkındaki eleştiri yazıları değerlendirilmiştir.

- 1 Harika Hanım evlenene kadar sergilere Şazi Sirel soyadı ile veya Harika Hanım olarak katılmıştır. 1919'da Avni Lifij'le evlendikten sonra Harika Lifij adını kullanır. Makalede soyadı kullanımında bu kronoloji takip edilmiştir.
- 2 Harika Hanım anılarında babasını 1938 yılında, annesini de babasından 3 ay sonra kaybettiğini yazar. 18 Şubat 1938 tarihli *Akşam* gazetesinde Doktor İbrahim Şazi Sirel'in 17 Şubat'ta 80 yaşında vefat ettiği yazmaktadır. Bu habere göre babası 1858 doğumludur. 11 Haziran 1938 tarihli *Akşam* gazetesinde Doktor İbrahim Şazi Sirel'in eşi Bayan Y. Şazi Sirel'in 9 Haziran'da vefat ettiği belirtilmektedir. Bkz. *Harika Sirel Lifij'in Yaşamı*, Prof. Şazi Sirel-Ayten Sirel Arşivi, 33.
- 3 Türk heykel sanatının önemli isimlerinden heykeltıraş Ali Nijat Sirel (1897-1959) İbrahim Şazi Bey ve Yennevveva'nın çocukları olarak ablası Harika gibi Amasya'da doğar. İstanbul Sultanisi'nde gördüğü eğitim ardından, Ali Nijat, 1915 yılında heykel eğitimi için Almanya'ya gönderilir. Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim gören Sirel, Prof. Kahn'ın (Hahn) atölyesinde çalışır. Kısa süre bağımsız çalışan sanatçı, 1922'de yurda döner ve ardından İzmir Lisesi'nde resim öğretmenliğine başlar. Sirel, Vefa ve Gaziosmanpaşa okullarında da öğretmenlik yapar. Çalışmaları için şu makalelere bakılabilir: Günsel Renda, "Osmanlılarda Heykel", *Sanat Dünyamız* 82 (Kış 2002), 138-145; Derya Uzun Aydın, "Cumhuriyet Dönemine Işık Tutan İki Heykeltıraş; Mahir Tomruk ve Ali Nijat Sirel," *İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi* 3 (2013), 1-17. erişim 27 Nisan 2020. [http://www.istjss.org/resim/2013\\_spring\\_3\\_1.pdf](http://www.istjss.org/resim/2013_spring_3_1.pdf). Diğer kardeşlerinin isimleri Enver Şazi Sirel, Nihat Sirel, Bedi Şazi Sirel'dir. Henüz küçük bir kız çocuğu iken ablası Belkis vefat eder ve Harika bundan çok etkilenir.
- 4 Ahmet Kamil Gören'e göre, Ali Sami Boyar (1880-1967), Mehmet Ruhi (1880-1931), Nazmi Ziya (1881-1937), İbrahim Çallı (1882-1960), Hikmet Onat (1882-1977), Feyhaman Duran (1886-1970), Avni Lifij (1886-1927), Namık İsmail (1892-1935)'den oluşan ve Türk resim sanatında "1914 Kuşağı" olarak tanımladığımız sanatçılar ile İzzet Ziya Bey (1880-1934), Ali Cemal Ben'im (Beyrutlu) (1881-1939), Ali Rıza Bayezit (Bayazıt) (1885-1964), Hayri Çizel (1891-1950) ve yine aynı sanat ortamını paylaşan Celile Hikmet (1883-1956), Mihri Hanım (1886-1954), Harika Şazi (Sirel) gibi sanatçılar *Dördüncü Kuşak* olarak adlandırılır. Bkz. Ahmet Kamil Gören, "Kısa Yaşamının Büyük Mirasıyla Avni Lifij," *Avni Lifij Çağının Yenisi* (İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Yayını, 2019), 33.

## Harika Lifi'in Eğitim Hayatı ve II. Meşrutiyet Döneminde Sanat Eğitimi

Harika Hanım, 7 Nisan 1896'da Amasya'da dünyaya geldiğinde, devlet ayakta kalmak için eğitim reformları yapma ve yeni düzenlemeler getirme çabası içindedir ancak aynı zamanda kız çocuklarının eğitime ne kadar dâhil edileceğinin de tartışıldığı bir dönemdir. Harika, gönderileceği bir kız okulunun olmadığı başkentten uzak Amasya'da bir erkek ilkokulunda eğitim hayatına başlar. Edindiği bu eğitim şansı babası İbrahim Şazi Bey'in Milli Eğitim Kurulu başkanı olmasından kaynaklanır. Ailesi ile birlikte 1905 yılında İstanbul'a gelir. Aynı yıl İnas Sanayi-i Nefise Mektebi öncesinde kızların resim eğitimi alabildikleri tek kurum olan İstanbul Dar-ül Muallimât-ı Âliyye'de öğrenci olur.<sup>5</sup>

Tanzimat sonrasındaki yenileşme hareketiyle birlikte eğitim alanında bazı yenilikler gerçekleşir ve bu durum kadınları da etkiler. 1862'de ilk kız rüştiyesinin ve 1869'da kızlar için zorunlu sıbyan mekteplerinin açılması, 1870'de ilk kadın müdüre atanması ve aynı yıl Dar-ül Muallimât-ı Âliyye'nin açılması önemli adımlardır. 20. yüzyıl Osmanlı modernleşmesi pek çok alanda olduğu gibi kadın haklarının ele alınmasında da etkili olur. Kadın hareketinin Osmanlı Devleti'ndeki ilk temsilcileri tıpkı Avrupa'da olduğu gibi ileri gelen ailelerin çocuklarıdır. Bunlar daha çok elit, üst düzey ailelerden gelen konak eğitimi almış paşa kızlarıdır. Aynı zamanda basın ve cemiyet hayatında kadının görünürlüğü de artar.<sup>6</sup>

Harika, 10 Temmuz 1908'de II. Meşrutiyet ilan edildiğinde 7. sınıf öğrencisidir. Babası İbrahim Şazi Bey Meşrutiyet'i destekleyenler arasındadır.<sup>7</sup> II. Meşrutiyet döneminde yapılan düzenlemelerle Osmanlı'da eğitim, hukuk, ekonomi, toplumsal yaşam her yönüyle değişmeye başlar ve gelişen özgürlük ortamı resim sanatını da olumlu anlamda etkiler. Kentli aydın kadınlar arasında öğretmen, memur, yazar, şair ve ressam gibi çeşitli meslek gruplarından kadınların sayısı zaman içinde artar.<sup>8</sup> Harika Hanım bu ortam içerisinde genç bir Meşrutiyet kadını olarak yetişir. 1909'da 8. sınıfa devam ederken resim derslerini ilk kadın ressamlardan biri olan Müfide Kadri'den alır.<sup>9</sup> Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ne üye olan Müfide Kadri ve Mihri Hanım'ın II. Meşrutiyet

5 Çoğu kaynakta doğum tarihi 1890 bazen de 1895 olarak geçen Harika Hanım anılarında 7 Nisan 1896 doğumlu olduğunu ve 1981 yılındaki makalesinde de 85 yaşında olduğunu yazar. Makalede bu referanslar göz önünde bulundurularak doğum tarihi 1896 olarak alınmıştır. Harika Lifi'in hayatı ve kişiliği için bkz. *Harika Sirel Lifi'in Yaşamı*, Prof. Şazi Sirel-Ayten Sirel Arşivi, 1, 3, 4.

6 Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi* (İstanbul: Metis Yayınları, 1996), 108-109'dan aktaran Ümüt Akagündüz, *II. Meşrutiyet Döneminde Kadın Olmak* (İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 2015), 194-195.

7 *Harika Sirel Lifi'in Yaşamı*, Prof. Şazi Sirel-Ayten Sirel Arşivi, 5, 6.

8 İlkay Canan Okkalı, "II. Meşrutiyet Dönemi Resim Sanatında Nesne ve Özne Olarak Kadın," *Art Sanat* 11 (Ocak 2019), 52. erişim 27 Nisan 2020, <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.11.0003>; Taha Toros, *İlk Kadın Ressamlarımız* (İstanbul: Akbank Yayınları, 1988), 9.

9 Şehremaneti mümeyyizlerinden Kadri Bey'in evlatlık kızı olan Müfide Kadri, zengin bir yaşam içinde Batılı tarzda büyümüş, Osman Hamdi'den ve Profesör Valeri'den resim dersleri almış, bu sırada müzik bilgisini de geliştirmiş bir ressamdır. Malik Aksel, *Sanat ve Folklor*, haz. Beşir Ayvazoğlu (İstanbul: Kapı Yayınları 2011), 52-53.

döneminde kadının toplum içinde sanatsal etkinliğini başlatma yolunda büyük etkisi olur.<sup>10</sup> Müfide Kadri'nin Dar-ül Muallimât-ı Âliyye'de öğrencisi olan Harika Hanım, Müfide'nin öğrenciler için natürmortlar düzenlediği ve onları doğadan çalışmaya teşvik ettiğinden bahseder.<sup>11</sup> Müfide Kadri'nin resimleri, Watteau'dan Corot'ya kadar pek çok batılı ressamı etüt ettiğini gösteren çalışmalarıdır.<sup>12</sup> Müfide Kadri, Harika'nın resmini beğenir, resim yapmaya devam etmesini tavsiye eder. Resim konusunda teşvik edilmesi böyle başlar ve sonrasında da takdirler ve ödüllerle devam eder. Çırağan Sarayı'nın yanışı onu etkiler, bu konuda bir çalışmasıyla ödül alır. 1911 yılında babası için yaptığı resimle birincilik kazanır.<sup>13</sup> Bu çalışmalarla ilgili bilgiye ulaşılammıştır.

Öğretmenleri arasında özellikle ilk dönem romanlarıyla Meşrutiyet projesinin destekçisi Halide Edib Adıvar (1882-1964) da bulunur. Harika Hanım anılarında Halide Edib'in İstanbul'un işgali sırasında Fatih'te ve Sultanahmet'te mitingler düzenlediğinden bahseder.<sup>14</sup> Her hafta düzenlediği konferanslarla okula yenilik getiren dönemin kadın hareketinin öncüsünden dersler almak Harika'nın eğitiminde ve karakterinin gelişiminde önemli olur.

II. Meşrutiyet ile ilgili özgürlük ortamından kadınlar da paylarını alır ve bu ortamdan kamusal alana daha çok çıkabilmek için yararlanır. 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı'da başlayan ve kadınları da içeren eğitim hamlesi sayesinde kız okulları ilk mezunlarını verir, böylece okumuş ve aydın kadınların sayısında önemli bir artış meydana gelir. Daha önemlisi kadınlar örgütlü hak mücadelesine girerler; birbiri ardınca kadın dernekleri kurulur. Balkan Savaşları'nın, sonra da I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle giderek artan sayıda kadın çalışma hayatına girer.<sup>15</sup> II. Meşrutiyet'in ilanımdan sonra kadın eğitimi konusunda bir gelişme olarak İnas Sanayi-i Nefise Mektebi kurulur ve ilk öğrencilerini Ekim 1914'te (Halil Ethem'e göre Kasım ayında) alır.<sup>16</sup> Okulun kuruluş nedenlerinin altında "kadın eşitliği, kadın özgürlüğü, kadın hakları" gibi dönem için yeni kavramlara ilişkin düşünceler yatar.<sup>17</sup> Mihri Hanım'ın (1886-1954), İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasında önemli katkıları olur.<sup>18</sup> Okulda

10 Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi," *Boyut* 16 (1983), 7.

11 Burcu Pelvanoğlu, "Kadın, Eğitim, Sanat," *Hayal ve Hakikat: Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar/Dream and Reality: Modern and Contemporary Women Artists from Turkey*, ed. Esin Eşkinat, (İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayınları, 2011), 45, 46.

12 Burcu Pelvanoğlu, *Hale Asaf-Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası* (İstanbul YKY: 2007), 23, 24.

13 *Harika Sirel Lifij'in Yaşamı*, Prof. Şazi Sirel-Ayten Sirel Arşivi, 7.

14 *Harika Sirel Lifij'in Yaşamı*, Prof. Şazi Sirel-Ayten Sirel Arşivi, 9, 18.

15 Fatmagül Bertay, "Hayal ve Hakikat ya da Hayalin Hakikatine Bittmeyen Yolculuk," *Hayal ve Hakikat: Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar/Dream and Reality: Modern and Contemporary Women Artists from Turkey*, ed. Esin Eşkinat (İstanbul: Modern Sanat Müzesi, 2011), 32.

16 Ahmet Kamil Gören, "Türkiye'de Güzel Sanatlar Okulları: 2, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atölyesi ve Resim Kursları," *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi* 82 (1997), 15.

17 Zeynep Yasa Yaman, "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi," *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. IV (İstanbul: İletişim Yayınları, 1994), 170; Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi," 6-13.

18 Açıba ailesine mensup olan Mihri, ilk evliliğini Müşfik Bey (İnegöllü) ile yapar. Müşfik 2 yıl evli kaldığı kişinin soyadıdır. Nazan Azeri, "Batılılaşma Hareketleri İçinde Kadın Ressamlar" (Yüksek Lisans Tezi,



1919 yılına kadar çalışır, ilk kez nü kadın modeli kız atölyesine sokar, cesur kimliğiyle aralarında Müzdan Arel (1897-1986), Güzin Duran (1898-1981), Nazlı Ecevit (1900-1985), Belkis Mustafa (1896-1925), Fahrelnisa Zeid (1901-1991), Aliye Berger'in (1903-1974) de olduğu öğrencilerinin açık havada resim yapmasına, canlı modelden çalışmasına ve eserlerinin görünürlük kazanmasına destek verir. İsmi İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ile özdeşleşmiş olan Mihri Hanım, Müfide Kadri'nin ölümünden sonra 1913-1914 yıllarında Dar-ül Muallimât-ı Âliyye'de görev yapar.<sup>19</sup> Çağdaş Türk Sanatı tarihinde özel bir yere sahip olan ve bu yeni Osmanlı kadını kimliğini temsil eden ilk kadın ressamlar Mihri Hanım ve Müfide Kadri'dir.

İnas Rüştüyesi'ne kızların gönderilmesi için aileleri teşvik etmek gerekir. Teşvikte kullanılan gerekçeler ilginçtir ve Batı'da daha önceye tarihlenen gerekçelerle benzerlik taşır: Eğitim gören kızlar daha itaatkar, iffetli ve kanaatkar olacak ve böylece ailelerine refah ve saadet getirecekler,<sup>20</sup> iyi anne ve iyi eş olacaklardır. Mektebe ilk başvuran öğrenci, Müzdan Sait Hanım'dır. İkinci öğrenci Muide Esat Hanım, üçüncüsü Belkis Mustafa Hanım ve dördüncüsü ise Nazire Osman'dır.<sup>21</sup> Güzin Duran ve Nazlı Ecevit, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin verdiği ilk mezunlar arasındadır.<sup>22</sup> Öğrencilerin büyük bir kısmının misafir, kayıtlı öğrencilerin yarısından fazlasının terk eğilimli olduğu ve diploma sınavı her dönem gerçekleşmediği için öğretmenlik için yeterlilik belgesi verilen öğrencilerin mezun olmayı beklemeden okuldan ayrıldıklarını hesaba katarak 1917-1922 yılları arasında okulun verdiği toplam diploma sayısının 50 civarında olduğu düşünülebilir.<sup>23</sup>

Harika Hanım, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğrenci olmasa da dönemin ünlü kadın sanatçıları gibi mektepte konuk öğrenci olarak Nazmi Ziya'dan dersler alır.<sup>24</sup>

Marmara Üniversitesi, 1996), 46, 47. İlk eşinden 1920'li yılların başında boşandıktan sonra, babasının ismi olan Rasim'i kullanır. Yaşadığı dönemde ismini Mihri Rasim veya Mihri Hanım olarak kullanır. 7 Mart-9 Haziran 2019 tarihleri arasında Salt Galata'da açılan *Mihri: Modern Zamanların Göçebe Ressamı* sergisi Mihri Hanım hakkında yapılan en kapsamlı çalışma ve sergidir ve bu serginin bir özelliği soyadı meselesinin altını çiziyor olmasıdır. Sergide ilk eşinin soyadından (Müşfik) ve babasının isminden (Rasim) bağımsız olarak ele alınmış, sadece Mihri ismi tercih edilmiştir. Bütün bunların ışığında makalede Mihri Hanım olarak kullanılması tercih edilmiştir.

19 Pelvanoğlu, "Kadın, Eğitim, Sanat," 58, 46.

20 Pelvanoğlu, "Kadın, Eğitim, Sanat," 44.

21 Okulun 3 numaralı öğrencisi Belkis Mustafa'nın not defterleri İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk öğrencileri ve okulda sunulan dersler hakkında yapılan araştırmalara ışık tutan en önemli kaynaklardan biri olarak görülsede burada bulunan bilgilerin ne derece güvenilir ya da eksiksiz olduğu tartışma konusudur. 1914 tarihli defterlerden ilk yıl kayıt olan öğrenci sayısının 33 olduğu anlaşılmaktadır. Burcu Pelvanoğlu, 2007 tarihli çalışmasında bu sayıyı 35 olarak verir. Bkz. Uğurgül Tunç, "Osmanlı Modernleşmesinde Eğitim, Sanat ve Kadın: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi-İ Âlisi Örneği" (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2018), 81.

22 Taha Toros, *İlk Kadın Ressamlarımız*, 42-45.

23 Tunç, "Osmanlı Modernleşmesinde Eğitim, Sanat ve Kadın: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi-İ Âlisi Örneği", 80.

24 Nazmi Ziya'dan ders alan ünlü isimlere Melek Celal Sofu (1896-1976), Vildan Gezer (1889-1974), Emine Fuad Tugay (1897-1973), Sabiha Rüştü Bozçalı (1904-1998) örnek verilebilir. Bkz. Fatma Ürekli, "Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi," *Tarih ve Toplum Dergisi* 231 (2003), 58.

1911’de okuldan mezun olmasına rağmen yaşı küçük olduğu için öğretmen olamaz. Bu dönemde Fransız okuluna gider. Teyzesiyle serbest resim gezilerine çıkar.<sup>25</sup>

### Harika Lifij’in Resimleri Üzerine

Harika Hanım resimlerine tarih vermemiştir. Anılarında anlattığı mekânlar ve kullandığı renkler göz önünde bulundurularak makalede bir kronoloji oluşturulmaya çalışılmıştır. Ayla Ödekan’a göre Mihri Hanım ve Hale Asaf dışındaki kadın sanatçılar ve özellikle erkek sanatçı eşleri ikinci planda kalmayı yeğlemişlerdir. Sanatları da portre ve manzara konularıyla sınırlıdır.<sup>26</sup> Burada bahsedilen erkek sanatçı eşleri Güzin Duran<sup>27</sup> ve Harika Hanım’dır. Harika Hanım da manzara resimleri yapmasına rağmen mitolojik ve alegorik resimleri diğerlerinden farklı yönü olarak dikkat çeker. Üslubunun gelişiminde aldığı eğitimlerin etkisi büyüktür. Müfide Kadri’den figürün ve desenin önemini, romantik yaklaşımı; Avni (Lifij)’den empresyonist tekniğini öğrenir. Resmin konusuna göre tekniği de değişir. Doğadan manzaralar yapması da tüm sanat hayatında açık havada resim yapma tekniğini sevdiğini gösterir. Sanatçının manzaralarında İstanbul’un çeşitli yerlerini özellikle Yeşilköy’ü, Fatih Camii ve çevresini resmettiği görülür. Harika Hanım, Dar-ül Muallimât-ı Âliyye’den mezun olduğu 1911 yılı ve sonrasında doğa çalışmaları yapar ve konu olarak sık gittikleri mekânları tercih eder. Annesinin bir ahababının Yeşilköy’de oturduğundan ve 31 Mart vakası (13 Nisan 1909) çıktığında Yeşilköy’e gidemediklerinden bahseder.<sup>28</sup> *Yeşilköy’den Manzara* adlı çalışması bu dönem çalışmaları içerisinde olabilir (G. 1).<sup>29</sup> Zamanının Yeşilköy’ünü deniz ve ağaç manzarası ile betimler. Yeşilköy’ün 1926 yılından önceki adı *Ayastefanos*’tur. Bu resmin önce 1917 yılında Savaş Resimleri ve Diğerleri Sergisi’nde ve 1918 yılında Viyana Sergisi’nde sergilenen *Ayastefanos (Poşad)* resmi olduğu tahmin edilmektedir.

25 *Harika Sirel Lifij’in Yaşamı*, Prof. Şazi Sirel-Ayten Sirel Arşivi, 9.

26 Ayla Ödekan, “İmgenin Dönüşümü,” *Hayal ve Hakikat: Türkiye’den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar/Dream and Reality: Modern and Contemporary Women Artists from Turkey*, ed. Esin Eşkinat, (İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayınları, 2011), 62. Ayla Ödekan bu makalesinde kadın sanatçıların çalışmalarını inceleyerek detaylı bir karşılaştırma yapar.

27 Güzin Duran ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. İlkay Canan Okkalı, “Güzin Duran: Eşinin Gölgesinde Bir Kadın Ressam,” *Sanatın Gölgedeki Kadınları*, der. Özlem Belkis ve Duygu Kankaytsın (İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018), 444-456.

28 *Harika Sirel Lifij’in Yaşamı*, Prof. Şazi Sirel-Ayten Sirel Arşivi, 6.

29 Bu resmin tarihi Gören, “Türkiye’de Güzel Sanatlar Okulları: 2, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Resimler, Özel Resim Atölyesi ve Resim Kursları,” 24’de 1917 olarak, 2019 yılında Sabancı Müzesinde açılan Avni Lifij sergisinde ve Sirel Lifij, “Eşim Avni Lifij ve Ben...,” *Sanat Çevresi* 45 (Temmuz 1982), 16’da ise 1912 olarak belirtilmiştir. Anılarında 1909 yılında Yeşilköy’deki annesinin ahababından bahseder. Yeşilköy’ün 1926 yılından önceki adının Ayastefanos olduğu düşünülürse bu resmin 1917-1918 yılı Galatasaray Sergisi’nde sergilenen *Ayastefanos (Poşad)* resmi olduğu tahmin edilir. Daha erken tarihte resmi yaparak daha sonra da sergilemiş olabilir. Bu yüzden makalede resmin tarihi 1912 olarak bırakılmıştır.



G. 1. Harika Şazi Sirel Lifij, *Yeşilköy'den Manzara/Ayastefanos*, 1912, Tüval üzerine yağlıboya, 20x25 cm, Nilüfer Sirel koleksiyonu. (Gören, “Türkiye’de Güzel Sanatlar Okulları: 2, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atölyesi ve Resim Kursları,” 24)

Harika Hanım, 1914 yılında 18 yaşındayken Osmanlı İmparatorluğu’nun ilk deneme okulları olan İstanbul’da Numune Mektebi’ne<sup>30</sup> resim öğretmeni olarak atanır. Birçok kız okulunda ve lisede resim öğretmenliği yapar. Öğretmenlik yaparken güncel resim sergilerini de takip eder. II. Meşrutiyet’in etkisiyle Doğu’nun ruhu ile Batı eğitiminin birleşmesinden doğan düşünen, okuyan kadın profilinin bir örneği; dönemin romanlarında bahsedilen ideal kadın tipinin, *Süs* ve *Mehasin* gibi kadınlara yönelik dergilerde yayımlanan çocuk yetiştirme, iyi bir eş olma, ahlak, eğitim, kadınların terakkisi, meslek hakkı vb. konuları<sup>31</sup> takip eden siyasi ve sosyal gündemi izleyen entelektüel kadın tipinin görünen yüzü olur. Henüz 18 yaşında yolun başında bir genç ressam ve öğretmenken yapmış olduğu portresinde kadın sanatçı olarak yetiştiği dönemde var olma ve özgürleşme çabasının yansıması hissedilir. 1914 tarihli *Otoportre* (G. 2) çalışmasında gerçekçi bir anlayışla kendini ciddi bir şekilde betimler. Bu portre, elinde fırçası ile duruşu, yüz ifadesi ile güçlü bir sosyal-psikolojik ifade taşımaya yanında yaşadığı zamana tanıklık etmesi açısından önemlidir. Bu resim 20. yüzyılın başında bir kadın sanatçı olarak Batılı kimliğinin de göstergesidir. Kompo-

30 Osmanlı İmparatorluğu’nda ilk modern deneme ilkokulları, diğer adıyla *Numune Mektepleri* (örnek okullar) ya da *Usul-ü Cedid İptidaileri* 1872 İstanbul’da açılmıştır. 1876 yılında kabul edilen Kânûn-ı Esâsi, kız ve erkek çocuklar için ilköğretimi anayasal bir zorunluluk hâline getirmiştir. Başkent İstanbul dışında Anadolu’da bulunan *Numune Mektepleri*’nin (örnek okullar) sayısı 1885 yılında 44 olmuştur. Taşrada bulunan bu okulların öğretmen ihtiyacını karşılamak için 1880’li yıllarda 14 kentte, ilk öğretmen okulları kurulmuştur. “Numune Mektepleri (Örnek okullar),” erişim 14 Nisan 2020, <http://www.istanbulkadinmuzesi.org/numune-mektepleri>

31 II. Meşrutiyet dönemi kadının toplumsal konumu ve eğitimi için bkz. Ümüt Akagündüz, *II. Meşrutiyet Döneminde Kadın Olmak* (İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 2015).

zisyon, açık-koyu, gölge-ışık gibi resmin temel teknik prensiplerini uygulama kaygısı otoportrede dikkati çeken unsurdur.



G. 2. Harika Şazi Sirel Lifij, *Otoportre*, 1914, Tuval üzerine yağlıboya, 71x54 cm. Belkıs&Erdal Aksoy koleksiyonu. (Gören, “Türkiye’de Güzel Sanatlar Okulları: 2, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atölyesi ve Resim Kursları,” 15)

Osmanlı’nın son dönemlerinde sarayın Batılılaşma idealleri doğrultusunda modern resmin gelişiminde Saray sanatçılarının yükselişi<sup>32</sup> ve sanatçıların otoportre resimleri önemli yer tutar. Ahmet Kamil Gören “Batı sanatında olduğu gibi, Türk Resim Sanatı’nda da otoportrenin özgür bir ifadenin sonucu olarak yaygınlık kazanmaya başlamasının aynı zamanda, bireyin de özgürleşmesine işaret ettiğini”<sup>33</sup> belirtir. Burcu Pelvanoğlu’nun Hale Asaf için kullandığı özellikle portre ve otoportrelerde kendini gösteren, hem iç dünyaların yansıtılması hem de bunun “kadın olmakla birleştirilebilmesi; görünürde olanın, kendisine dayatılanın arkasına geçme çabası, kadın sanatçıların kendilerini ortaya koyma arzusunu gösterir”<sup>34</sup> ifadesini Fatmagül Bertkay, Hayal ve Hakikat sergisi içinde yer alan tüm kadın sanatçıları için kullanır. Bu açıdan bakıldığında Harika Hanım’ın otoportresi de kendini görünür kılma meselesinin bir sonucudur.

32 Ahmet Kamil Gören, “Türk Resminin Önemli Bir Odağı: Saray Koleksiyonu,” *İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları*, (İstanbul: TBMM Milli Saraylar Yayını, 2012), 15.

33 Ahmet Kamil Gören, Türk Resim Sanatı’nda otoportrenin gelişim sertivenini izleyebilmek için, birbirine karşıtlık oluşturan Avni Lifij’in *Pipolu- Kadehli Otoportresi* ile Şeker Ahmed Paşa’nın *Otoportresi*’ni karşılaştırır. İki resim arasındaki fark, düş peşinde koşan bir sanatçıyla, sanatına fotoğraf işlevi yükleyen bir sanatçının doğayı resmetme anlayışının nasıl çatıştığına iyi bir örnek oluşturur. Otoportre için bkz. Ahmet Kamil Gören, “Özgür Bir İfadenin Sonucu Olarak Ressamın Kendi Sureti: Otoportre,” *Nurhan Atasoy’a Armağan*, ed. M. Baha Tanman (İstanbul: Lale Yayıncılık Kültür ve Sanat Yayınları-1, [Haziran] 2014), 179.

34 Pelvanoğlu, “Kadın, Eğitim, Sanat,” 149’dan aktaran Fatmagül Bertkay, “Hayal ve Hakikat ya da Hayalin Hakikatine Bitmeyen Yolculuk”, *Hayal ve Hakikat: Türkiye’den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçıları/Dream and Reality Modern and Contemporary Women Artists from Turkey*, ed. Esin Eşkinat (İstanbul: Modern Sanat Müzesi, 2011), 39.

Avni Lifij'in eserlerini ve gazetedeki yazılarını takip ederek beğenen Harika, 1915 yılında gazetede gördüğü bir ilan üzerine, Beyoğlu Tünel'de açılan Avni Lifij Resim Sergisini ziyaret eder ve Lifij'in küçük bir resmini o günkü para ile 30 liraya satın alır.<sup>35</sup> Avni Lifij'le tanışmaları ise 1917 yılında Viyana Sergisi'nin jürisinde olur. Yedi kişilik jüride Ruhi (Arel), Hikmet (Onat), Feyhaman (Duran), İbrahim (Çallı) ve Avni (Lifij) bulunur.<sup>36</sup> Jüri üyeleri Harika'nın resimlerini değerlendirmek için evine gelirler. Viyana sergisi Avrupa'da Türk ressamı tarafından açılacak ilk sergi olması bakımından önemli bir sergidir. Ruşen Zamir Hanım'la sergiye seçilen iki kadından biri olarak Harika Hanım'ın sekiz resminin Viyana'da sergilenmesi sanatı ve kariyeri açısından önemlidir. Savaşı sevmeyen Harika Hanım mitolojik konulu *İlahlar Eğleniyor* (G. 3) isimli bir resim yapar. Kendi eserini şöyle anlatır: "İki gladyatör resmi yaptım. Venüs'e (Afrodit) bir kol takarak eline bir çelenk verdim ve savaş kavramı ile bir anlamda alay ettim. Yine o sırada *Ahenk* (G. 4) adlı bir başka resmi tamamladım."<sup>37</sup> *İlahlar Eğleniyor* adlı mitolojik konulu çalışmada ağaca yaslanmış flüt çalan Marsias, karşısında Afrodit, Apollon, Athena gibi mitolojik figürlerin yer aldığı görülür. Arkada antik dünyanın tapınaklarından birinin olduğu alegorik bir resimdir. *İlahlar Eğleniyor* resmi Tomur Atagök'e göre Neo-klasik tarzda yapılmış bir eserdir.<sup>38</sup>



G. 3. Harika Şazi Sirel Lifij, *İlahlar Eğleniyor*; 1917, Tuval üzerine yağlıboya, 90x147 cm, Nilüfer Sirel koleksiyonu (Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, 100.)

35 Sirel Lifij, "Eşim Avni Lifij... ve Ben...", 17.

36 Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, 48-49.

37 Sirel Lifij, "Eşim Avni Lifij... ve Ben...", 17. *İlahlar Eğleniyor* resmi 1917-1918 Viyana'da sergilenen katalogta *İlahlar Nezdinde/Tanrularla* olarak geçen resimdir. Resmin ismini Harika Hanım makalesinde *İlahlar Eğleniyor* olarak kullandığı için makalemizde bu isim tercih edilmiştir.

38 Tomur Atagök, "Kadın ve Sanat," *Cumhuriyet'ten Günümüze Kadın Sanatçılar; Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergileri* (İstanbul: TC. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 1993), 19.

Harika Hanım'ın Türk resminde erken örneklerini 1914 Kuşağı'nda gördüğümüz mitolojik, alegorik resimleri genç yaşında yapmaya cesaret etmesi önemlidir. Türk resminde alegorik öğelere Avni Lifij'in *Atölye* resmi<sup>39</sup> ve Nazmi Ziya'nın *Paskalya Sabahı* resmi örnek verilebilir. Harika Hanım'ın erken çalışmalarından simgesel öğeler taşıyan *Ahenk/Armoni* (G. 4) resminde gizemli bir doğa görünümü betimlenir. Solda yer alan bir ağacın altında çıplak bir genç kız oturur ve gökyüzünde uçan muhtemel bir melek figürüne doğru bakar. Sağ tarafta arkada küçük bir yapı ile kompozisyonun ortasındaki küçük bir akarsuyun döküldüğü küçük şelale bulunur.<sup>40</sup> Konu olarak sembolik/romantik etkiler taşıyan resim teknik olarak klasik ve empresyonist tarzı birleştirir. Harmonia (Armoni/Ahenk) Afrodit'in savaş tanrısı Ares'le birleşmesinden doğan üç çocuğundan biridir. Diğerleri Phobos (Korku) ve Deimos'dur (Dehşet). Bu üç özellik Afrodit'in kişiliğindeki olumlu-olumsuz yönleri ve çelişkileri simgeler. İlk bakışta Harmonia (Ahenk) isminin Ares'in Afrodit'den doğan çocuğuna verilmiş olması tuhaf gözükse de; onun sonraları savaşa giren bir toplum içerisinde ortaya çıkan büyük dayanışmayı ve sevgiyi sembolize ettiği görülür.<sup>41</sup> Bu bilgi mitolojiyi bilen ve ilgilenen Harika Hanım'ın *Savaş Resimleri* konulu bir sergide neden bu konuyu ele aldığını açıklamaktadır. Ağaçlarda ve manzarada yeşilin tonlarını kullanan sanatçı, örtünün kırmızılığı ile kompozisyonun ana figürü olan çıplak kıza dikkati çeker. Harika Hanım, renk konusunda kararsız kaldığında deseni başka bir kağıda çizip birkaç rengi desen üzerinde deneyerek çalışır.<sup>42</sup> Bu yöntemle çalışmasına örnek olarak *Ahenk/Armoni* resminde ağaca dayanmış genç kız betiminin küçük boyutta çalıştığı *İsimsiz/Eskiz* resmi verilebilir.<sup>43</sup> Avni Lifij de aynı yöntemi kullanır. Harika Hanım'ın Avni Lifij'le evlenmeden önce de romantik<sup>44</sup>, alegorik ve mitolojik resimler yaptığı düşünülürse etkileşimin çift yönlü olduğu sonucuna ulaşılabilir.

39 Gören, "Kısa Yaşamının Büyük Mirasıyla Avni Lifij," 38-39. Resim bilgileri: Avni Lifij, *Atölye*, 56x40 cm, tuval üzerine yağlıboya, Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu; Nazmi Ziya, *Paskalya Sabahı*, 1935, Tuval Üzerine yağlıboya, 60x 73 Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi

40 Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, 99-100.

41 Robert Graves, *Yunan Mitleri, Tanrılar, Kahramanlar, Söylenceler*, çev. Uğur Akpur (İstanbul: Say Yayınları, 2012), 81, 87.

42 Harika Sirel Lifij'in Yaşamı, 10, 12.

43 Harika Sirel Lifij, *İsimsiz/Eskiz*, Karton üzerine yağlıboya, Belkıs-Erdal Aksoy koleksiyonu. Bu çalışma *Avni Lifij Çağının Yenisi* sergisinde yer almıştır.

44 Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, 155.

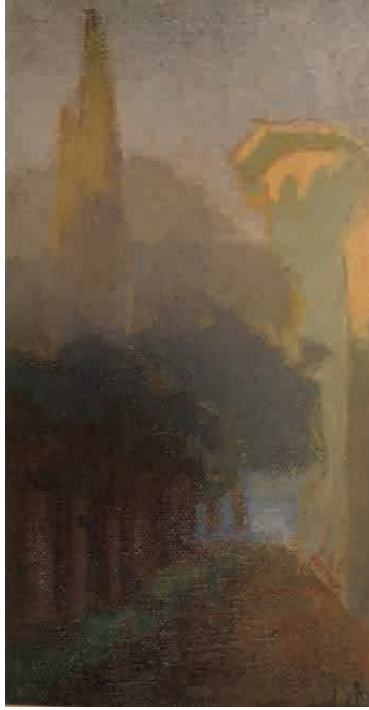


G. 4. Harika Şazi Sirel Lifi, *Ahenk/Armoni*, 1917, Tuval üzerine yağlıboya, 75x55 cm. Banu Aksoy Tarakçıoğlu koleksiyonu (*Avni Lifi Sanat Yazıları*, haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, 99)

Literatürde *Sarı Bina Önündeki Sokak* olarak geçen resmin Viyana Sergisi için yaptığı *Selvi Ağacı* resmi olduğu *Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi* kitabında yer alan sergi fotoğrafından anlaşılır.<sup>45</sup> *Sarı Bina Önündeki Sokak/Selvi Ağacı* (G. 5) adlı çalışmasında sarı, yeşil, kahverengi tonları kullanarak boş bir sokağı ve selvi ağacını betimler. Bu resimlerinde paletindeki renkler akşam güneşinin altında boyadığı görünüm ve İstanbul'un şiirsel havaya bürünmüş köşeleridir.<sup>46</sup> Akşam güneşinin arkadaki binaya vurduğu resimde koyudan açık tonlara geçiş vardır.

45 Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, 68-69.

46 Bu tanımları Nurullah Berk, Avni Lifi'nin manzara resimleri ve poşadları için yapmıştır. Her iki sanatçının da birbirinden etkilenebileceği düşünülerek ve benzerlikler göz önünde bulundurularak makalede Harika Hanım için de kullanılmıştır. Avni Lifi'nin *Zeyrek'ten Fatih Camii*, *Vefa'da Akşam*, *Vefa'dan Fatih Camii* gibi yapıtları bu benzerliklere örnek verilebilir. Resim bilgisi: Avni Lifi, *Zeyrek'ten Fatih Camii*, karton üzerine yağlıboya, 9x13,9 cm, Ayten & İ. Şazi Sirel Koleksiyonu; Avni Lifi, *Vefa'da Akşam*, karton üzerine yağlıboya, 8,7 x14 cm, Ayten & İ. Şazi Sirel Koleksiyonu; Avni Lifi, *Vefa'dan Fatih Camii*, karton üzerine yağlıboya, 10,9 x 24,1 cm, Ayten & İ. Şazi Sirel Koleksiyonu. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Gören, "Kısa Yaşamının Büyük Mirasıyla Avni Lifi," 38-39.



G. 5. Harika Şazi Sirel Lifij, *Sarı Bina Önündeki Sokak/Selvi Ağacı*, 1917, Tuval üzerine yağlıboya, 37x 27,5 cm, Belkıs Aksoy koleksiyonu. (Gören, “Türkiye’de Güzel Sanatlar Okulları: 2, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atölyesi ve Resim Kursları,” 23.)

Harika Hanım’ın *Camili Peyzaj* (G. 6) çalışması Avni Lifij’le evliliğinden sonraki gezilerin bir yansıması olabileceği gibi, Avni Lifij’in Galatasaray Sergileri yazılarında övdüğü poşadlarından da olabilir. Resimde önde ağaçlar, arkada kubbeli bir cami betimlemiştir. Sarı, yeşil, kahverengi tonları kullanarak hızlı fırça vuruşları ile çalıştığı anlaşılır.





G. 6. Harika Şazi Sirel Lifij, *Camili Peyzaj*, Tuval üzerine yağlıboya, 27,5x 29,2 cm, Belkıs Aksoy koleksiyonu. (Gören, “Türkiye’de Güzel Sanatlar Okulları: 2, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atölyesi ve Resim Kursları,” 17)

Harika Hanım, 1920’de mezun olduğu İstanbul Dar-ül Muallimât-ı Âliyye’de resim öğretmenliğine başlar.<sup>47</sup> 11 Temmuz 1919 yılında Avni Lifij’le nikâhlanır, o sıralar salgın olan İspanyol gribi nedeniyle 25 Mart 1922 yılında tören yaparak evlenirler.<sup>48</sup> Anılarında 1918’de İstanbul kuşatma altındayken Avni Lifij’le Fatih Camii avlusunda karşılaşarak Sultan Selim Camii’ne resim yapmaya gittiklerini anlatır.<sup>49</sup> Evlendikten sonra da Avni Lifij’le birlikte çalışmalar yapmaya devam ederler. 1922 yılında evlendikten sonra Laleli’de Tayyare Evleri’nde yaşamaya başlarlar ve bu daireden geri plandaki Fatih Camii de gözükür.<sup>50</sup> Buna bağlı olarak *Fatih Camii/Ramazan Gecesi* resmini 1922’de evlendikten sonra yapmış olabileceği ve bu resmin 1923 yılında Ankara Sergisi’nde sergilenen *Ramazan Gecesi* isimli eser olduğu düşünülmektedir.<sup>51</sup>

*Fatih Camii /Ramazan Gecesi*<sup>52</sup> (G. 7) resmi Ramazan gecelerine has iki minare arasında *Ya Fettah* yazan ışıklı mahya ile camiye yönelen insanları betimlemektedir.

47 *Cumhuriyeti Karşılayan Kadın Ressamlar Kataloğu* (İstanbul: KÜSAV, 1998).

48 Sirel Lifij, “Eşim Avni Lifij... ve Ben...,” 17.

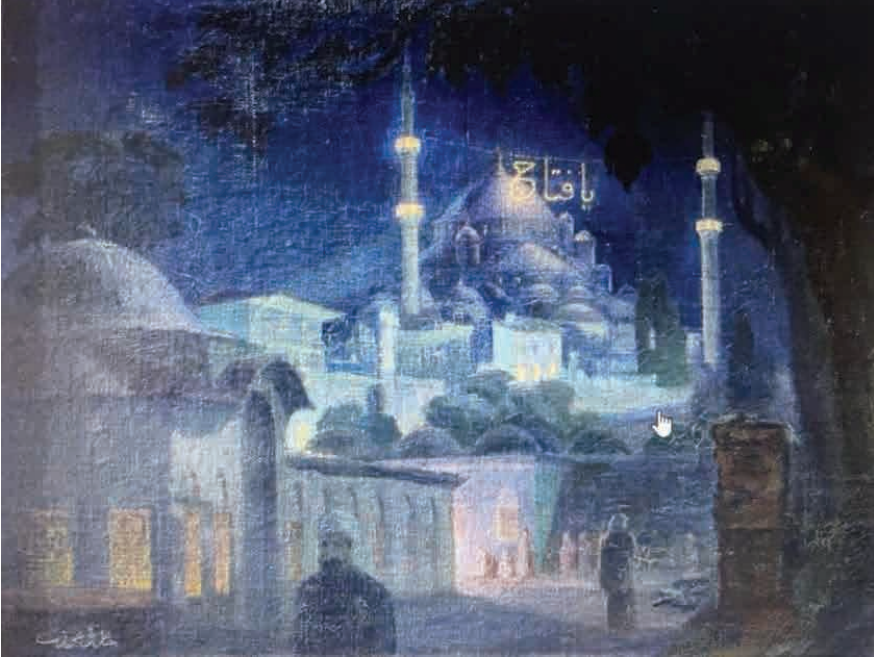
49 *Harika Sirel Lifij’in Yaşamı*, 12.

50 Ahmet Kamil Gören, *Avni Lifij* (İstanbul: YKY, 2001), 269.

51 “Resim Sergisi,” *Hakimiyet-i Milliye*, 15 Teşrin-i Evvel 1923; Halil Özyiğit, “1920-1928 Yılları Arasında Süreli Yayınlarda Kültür ve Sanat Yorumları: Resim” (Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, 2005), 290.

52 Harika Sirel Lifij’in Müzayede kataloğunda *Cami* olarak tanımlanan ve imzası okunamadığı belirtilen çalışma Ömer Faruk Şerifoğlu tarafından sanatçının imzası okunarak literatüre kazandırılmıştır. Ömer Faruk Şerifoğlu ile yapılan 17.04.2020 tarihli görüşme.

Harika Hanım gündelik yaşam içerisinde bir sahneyi konu alır. Resimde mavi-siyah renkleri gecenin karanlığını vurgulamak için kullanır. Türk resminde erken dönemde gece resimleri pek sık görülmez. Buna karşılık gece, 1914 Kuşağı içinde Feyhaman Duran, Avni Lifij gibi sanatçıların resimlerine konu olmuştur.<sup>53</sup>



G. 7. Harika Şazi Sirel Lifij, *Fatih Camii/Ramazan Gecesi*, eski Türkçe imzalı, 1923, Pres tuval üzerine yağlıboya, 45x 55 cm, Alpaslan Aktuğ koleksiyonu (*Ares Osmanlı, Çağdaş, Karma Sanat Eserleri Müzayedesini*, 15. Online Müzayede, <https://www.yumpu.com/tr/document/read/63174600/ares-50>)

Harika Hanım, Muazzez Bey'in<sup>54</sup> özel atölyesine devam eder. Burada hocalık yapan Nazmi Ziya, Mehmed Ruhi ve Feyhaman Duran'dan da sanat eğitimi alarak kendini geliştirir.<sup>55</sup> Hocalarının eğilimlerinin Empresyonizm etkili olması Harika Hanım'ı da etkiler.

*Ağaçlı Sokak ve Sarı Bina* (G. 8) resminde fevkani sarı bir bina ve bahçesinde altı figür betimler. Figürlerin çoğu kadındır. Özellikle II. Meşrutiyet'in ilanından sonra kadını başlı başına bir konu olarak ele alan ressamlar daha çok gezi kültürünün bir

53 Resim bilgisi: Avni Lifij, *Gece*, Mukavva üzerine yağlıboya, 17x13,5 cm, Sakıp Sabancı Müzesi koleksiyonu env. No. 200-0198, *Avni Lifij Çağının Yenisi* (İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Yayını, 2019), 177. Feyhaman Duran, *Manzara*, karton/tuval üzerine yağlıboya, 27x19 cm, İstanbul Üniversitesi Resim Koleksiyonu env. No. 786/2000.

54 1916 Birinci Galatasaray Sergisine *İlkbahar*, 1926'daki Galatasaray Sergisi'ne *Ortaoyunu*, 4. Ankara Sergisi'ne *Lale Devri* resmi ile katılır. Özyiğit, "1920-1928 Yılları Arasında Süreli Yayınlarında Kültür ve Sanat Yorumları: Resim", 118, 207. Eşref Üren'e hocalık yapan Muazzez Bey ve atölyesi hakkında daha fazla bilgi edinilememiştir.

55 Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, 154.

parçası olan mesire yerlerinde kadınları tek başlarına, ikili olarak ve nadiren de olsa karşı cinsle temas hâlinde gösterirler.<sup>56</sup> Harika Lifi' in resminde de figürlerin giyim-kuşamı özellikle kadınların şapkaları çalışmanın Cumhuriyet dönemine ait olabileceğini düşündürür. Gökyüzünün renkleri, gökkuşağının renkleri ile daha yumuşak ve şiirsel bir ifade kazanır. Avni Lifi' in *Manzara*<sup>57</sup> resmindeki renkler ve gökkuşağı ile benzerlik taşır.



**G. 8.** Harika Şazi Sirel Lifi, *Ağaçlı Sokak ve Sarı Bina*, kartona yapıştırılmış tuval üzerine yağlıboya, 15,5x 29 cm, Belkıs-Erdal Aksoy koleksiyonu. (Gören, “Türkiye’de Güzel Sanatlar Okulları: 2, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atölyesi ve Resim Kursları”, 24.)

Harika Lifi' in resimlerinin döneminin sanat ortamındaki yerini anlayabilmek açısından sergilere katıldığı yıllardaki çağdaşları ve hocaları olan ressamaların çalışmaları karşılaştırılabilir. Yine de bu karşılaştırma yapılırken her sanatçının farklı olduğu unutulmamalıdır.<sup>58</sup>

### **Katıldığı Sergiler ve Hakkındaki Eleştiri Yazıları**

Harika Hanım'ın katıldığı bilinen ilk sergi, Birinci Galatasaraylılar Sergisi'dir. Galatasaray Sergileri 1916 yılından başlayarak 1951 yılına kadar devam eden, açılış günlerinde devletin üst düzey yöneticilerinin hazır bulunduğu, ressamları ödüllendirdiği ve yapıt satın alarak desteğini belirgin bir biçimde gösterdiği sergilerdir. Aynı zamanda bu sergiler Osmanlı toplumunu çağdaş sanat ve sanatçılar ile buluşturmak

56 Ahu Antmen, *Kimlikli Bedenler Sanat, Kimlik, Cinsiyet* (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013), 40.

57 *Avni Lifi Çağının Yenisi* (İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Yayını, 2019), 160. Resim Bilgisi: Avni Lifi, *Manzara*, mukavva üzerine yağlıboya, 41,5x 32,5 cm, Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu.

58 Kadın sanatçıların otoportre ve diğer çalışmalarının detaylı bilgisi için Ödekan, “İmgenin Dönüşümü,” 56-65; Pelvanoğlu, “Kadın, Eğitim, Sanat,” 42-55; Esra Aliçavuşoğlu, “Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı,” *Sanat Tarihi Yıllığı XIX* (2007), 41-61; Atagök, “Kadın ve Sanat,” 16-23; Ahu Antmen ve Esra Aliçavuşoğlu, “Canan Beykal ile Söyleşi Türk Sanatında Kadın ve Kadın Sanatçılar Üzerine,” *ST Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 1, (2006), 135-151 makalelerine bakılabilir.

açısından önemli bir rol oynamıştır. Bu sergilere basında yer verilir, sergilenen eserler hakkında eleştiri yazıları yazılır. İlk Osmanlı Ressamlar Cemiyeti tarafından 1916'da Beyoğlu Galatasaraylılar Yurdu'nda düzenlenen sergi Türk resim sanatı için önem taşımaktadır.<sup>59</sup> Bu sergiye kırk dokuz sanatçıdan biri olarak Harika Hanım *Salon Dâhili ve Bir Çerçeve dâhilinde dört adet Etüt* adlı iki yapıtıyla katılır.<sup>60</sup>

Ressamlığının yanı sıra sanat eleştirmeni de olan Avni Lifij, 16 Haziran-13 Ağustos 1916 tarihinde düzenlenen *Birinci Galatasaray Sergisi* için bir eleştiri yazısı yazar.<sup>61</sup> Avni Lifij sergiye katılan birçok sanatçının resimleri için düşüncelerini paylaşır ve Harika Hanım'ın çalışmalarını şöyle değerlendirir:

“Sergiye katılan Türk hanımların yapıtları arasında, öncelikle Harika Hanım'ın üstün bir yeteneğe ve eşsiz bir inceliğe işaret eden poşadlarına değinmek istiyorum. Bu genç hanım desene biraz daha dikkat ederse, ileride, onun çok güzel şeyler yapacağına inanıyorum. Bir iç mekânda bir sedirde *Okuyan Adam*'ı orantılar açısından biraz kusurlu. Kaldı ki, neredeyse sergiye katılan tüm resimlerde rastlanan bir kusur bu.”<sup>62</sup>

Harika Hanım, 1917 yılında açılan İkinci Galatasaray Sergisi'ne *Ahenktar Sesler* adlı resmiyle katılır.<sup>63</sup> Galatasaraylılar Yurdu'nda düzenlenen ikinci serginin ardından yine aynı yerde Aralık 1917'den Ocak 1918 tarihine kadar açık kalan Savaş Resimleri ve Diğerleri sergisi açılır. Harika Hanım da önce Savaş Resimleri ve Diğerleri/Şişli Atölyesi Resim Sergisi'ne daha sonra Viyana Üniversitesi'nde 1918'de açılan Viyana Sergisi'ne *Portre, Dekorasyon Taslağı, İlahlar Nezdinde/İlahlar Eğleniyor* (G.3), *Ahenk/Armoni* (G.4), *San Stefano/Yeşilköy'den Manzara* (G. 1), *Taslak, Selvi Ağacı* (G. 5), *Sabah* isimli çalışmalarla katılır.<sup>64</sup> Devlet tarafından görevlendirilen Celâl Esad'ın sorumluluğunda 1918'de Viyana'da yirmi sanatçının yüz kırk iki eseri sergilenir.<sup>65</sup> Ruşen Zamir Hanım'la<sup>66</sup> birlikte sergiye seçilen iki kadından biri olan Harika Hanım'ın sekiz resmi Viyana'da ilgi çeker.<sup>67</sup>

59 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. *Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951*. Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003).

60 *Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951*, 24-25.

61 Avni Lifij'in Birinci Galatasaray Sergisi hakkındaki yazısı İstanbul'da Fransızca yayın yapan *Hilal* gazetesinde yayımlanmıştır. *Avni Lifij Sanat Yazıları*, haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2019), 88.

62 *Avni Lifij Sanat Yazıları*, 94.

63 *Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951*, 26-27.

64 Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, 52, 99, 100; Mehmet Üstünipek, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950* (İstanbul: Artes Yayınları, 2007), 93-94. Resimlerin sergi kataloğundaki isimleri *İlahlar Nezdin, Ahenk, Dekor* (eskiz), *Ayestefanos* (poşad), *Poşad, Selvi, Portre, Sabah* olarak geçmektedir. *Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951*, 26-27.

65 Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, 52, 57, 83; “Resim Sergisi”, *Tasvir-i Efkâr*, 31 Kânûn-u Evvel 1333/31 Kânûn-u Evvel 1917.

66 İnas Sanayi-i Nefise öğrenci ve mezunlarının yer aldığı Galatasaray sergilerinde 1916 ve 1917 yıllarında Ruşen Zamir adı geçer ancak daha sonra pek bir varlık gösterememiştir. Nazan Azeri, “Batılılaşma Hareketleri İçinde Kadın Ressamlar”, 67; Ruşen Zamir Hanım hakkında Viyana Sergisi'ne Gökkuşluğu resmiyle katıldığı dışında bilgi edinilememiştir. Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, 121.

67 Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, 100.

Avni Lifi, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin organize ettiği 1916 Birinci Galatasaray Sergisi, 1917 İkinci Galatasaray Sergisi ve üçüncü olarak Savaş Resimleri ve Diğerleri sergileri için "Sanat ve Tenkit" adlı bir yazı yayımlar. Avni Lifi, iki senede üç sergi diyerek başladığı yazıda Harika Hanım'ın sanatını şöyle değerlendirir: <sup>68</sup>

"Kufi hat ile atılmış Harika imzasını havi resimlere gelelim; mesleğinin en ince güzelliklerini müdrik bir zekâ taşıdığını, en dakik sanat hisleriyle müzeyyen [süslenmiş] bir ruh sahibi olduğunu bu genç hanım eserleriyle ispat ediyor. Onun zarif poşadları, etütleri, eskizleri ne güzel şeylerdir! Hakikat böyle iken o renkli şiirler içinden bir tekini en şedit tenkitlerle, daha doğrusu en lüzumsuz ve manasız kelimelerle ezmeğe kalkmak ve ötekileri, gözü köre bahse değmezmiş gibi telakki etmek, kalakalmak! Bu kadir nasınlık [bilmezlik] değil midir? Bir sanatkârın müteadit eserleri arasında çekiştirilmeye layık olanları da bulunabilir. Tenkitten kurtulmuş kim ve ne vardır? Fakat öyle bile olsa münekkidin vazifesi o eserleri elekten geçirdikçe hoşla gitmeyecek olanları ayırırken iyi olanlar üzerine de halkın nazar-ı dikkatini celp etmektir. Velhasıl sanatla yirmi senelik işteğalin verdiği salahiyetle söylüyorum ki o hanımın resimleri ile Türk kadınlığı bihak-kın iftihar edebilir, o hanım büyük bir istidat sahibi, hassas bir artisttir."<sup>69</sup>

Avni Lifi, Harika Hanım'la evlenmeden önce yazdığı yazılarında özellikle poşadlarını beğenir, iftihar edilecek bir Türk kadını olarak yetenekli ve hassas bir sanatçı olarak görür.

Galatasaray Sergileri'nde saltanatın sanatı ve sanatçıyı destekleme yönündeki tavrı, Cumhuriyet'in Birinci Ankara Sergisi'nde de uygulama alanı bulur. Harika Hanım, Cumhuriyetin ilanından on gün önce 19 Ekim 1923'te Ankara'da Türk Ocağı binasında açılan ilk resim sergisine de katılır. Birinci Ankara Sergisi'nin açılışı *Hakimiyet-i Milliye*'de iki gün boyunca birinci sayfadan duyurulur. Yazıda bahsedilen sergiye katılan bazı isimler arasında Harika Hanım da bulunmaktadır:

"(...) Ressamlarımızın ismi -hurûf-ı hece sırasıyla şunlardır: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nden İhsan ve Efrac Hanımlar, İstanbul sanayi-i nefise mektebinden mezun Ahmed Ziya Bey, İstanbul ve Paris sanayi-i nefise mekteplerinden mezun Çallı İbrahim Bey, Serbest Resim Atölyesi sahib ve müdürü İhsan Efendi, İstanbul ve Paris sanayi-i nefise mekteplerinden Belkıs Hanım, İstanbul sanayi-i nefisesinden Bakıye ve Bedia hanımlar, Cevad Bey, İstanbul ve Paris sanayi-i Nefiselerinden mezun Hikmet Bey, Paris sanayi-i nefisesinden mezun Halil Paşa, İstanbul ve Paris'ten mezun Ruhi ve Sami Beyler, Said Bey, İstanbul sanayi-i nefisesinden mezun Şevket Bey, ressam Ruhi Bey'in talebesi Şemseddin Ruhi Bey, Medresetü'l-Hattatîn müzehhib muallimi Tahir Bey, Paris

68 Küpür hâlinde bulunan bu yazının nerede ve ne zaman yayımlandığı tespit edilememiştir. *Avni Lifi Sanat Yazıları*. Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu (İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2019), 95.

69 *Avni Lifi Sanat Yazıları*, 98-100.

sanayi-i nefisesinden mezun Avni Bey Lifij ve refikaları Harika Avni Hanım, Roma sanayi-i nefisesinden mezun Ömer Adil Bey.”<sup>70</sup>

1923 yılında Ankara Sergisi’nde Harika Hanım’ın *Ramazan Gecesi* (G. 7) isimli eseri sergilenir ve sergi yazısında övülmeye layık yapıtlar arasında gösterilir.<sup>71</sup> 1924’te Ankara’da Milli Sanayi-i Nefise Cemiyeti adıyla yeni bir oluşum kurulur. Aynı yıl Milli Sanayi-i Nefise Cemiyeti ve Serbest Resim Atölyesi tarafından Muallimler Birliği binasında düzenlenen Ankara Sanayi-i Nefise Meşheri’nde on beş sanatçının yüz kırk sekiz eseri sergilenir. Harika Hanım da bu sergiye dört eseri ile katılır.<sup>72</sup> Avni Lifij bu sergi için “Mukavvat Bediiyat Mektepleri” başlıklı bir yazı kaleme alır ve bu yazıda “Harika Avni Lifij, zevcem olduğu için resimlerinden bahsetmek bana düşmez”<sup>73</sup> diyerek yorumsuz kalır ama Harika Hanım’ın sergideki varlığını işaret eder.

Harika Hanım 1949 yılında İstanbul Sanat Dostları Cemiyeti Galerisi’nde Kadın Ressamlar Sergisine katılır.<sup>74</sup> 1957 yılında resim yapmayı bırakır. Canan Beykal, Harika Hanım’ı hayatını eşiyle doldurmak ve onun için yaşamını anlamlı kılmak istemiş sanatçılardan biri olarak tanımlar.<sup>75</sup> Kendi resimlerine Avni Lifij’in resimleri kadar özen göstermediğinden elli kadar eseri günümüze ulaşmıştır. Bu resimler yeğenlerinde ve çeşitli özel koleksiyonlarda yer almaktadır.

Harika Hanım dönemin sergi yazılarında genellikle Avni Bey’in refikası (eşi) olarak yer alır. Daha sonra yayımlanan kitaplarda da Avni Lifij’in eşi olarak anılmaya devam eder. Asker kökenli ressam Pertev Boyar’ın (1897-1981) *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları* (1948) kitabı buna örnektir. Bu kitap aslında bir ansiklopedidir ve hem listesiyle hem verileriyle sanat tarihiyle ilgili araştırmalara kaynaklık eder. Boyar’ın kitabında sivil ressamlar bölümünde seksen sekiz ressamdan on biri kadındır. Harika Hanım bu listenin içerisinde yer almaktadır.<sup>76</sup>

Feminist kuramcı ve sanat tarihçisi Griselda Pollock, 1987 yılında yayımlanan *Kadın, Sanat ve İdeoloji: Feminist Sanat Tarihçileri İçin Sorular* başlıklı makalesinde

70 Haberi 20 Ekim 1923 tarihli *Hâkimiyet-i Milliye*’den aktaran Ömer Faruk Şerifoğlu, “1923 Birinci Ankara Resim Sergisi: Cumhuriyet’in İlanı ve Yeni İdealler,” *Sanat Dünyamız* 156 (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017), 49-50.

71 “Resim Sergisi”, *Hakimiyet-i Milliye*, 15 Teşrin-i Evvel 1923; Özyiğit, “1920-1928 Yılları Arasında Süreli Yayınlar Kültür ve Sanat Yorumları: Resim,” 290.

72 Milli Sanayi-i Nefise Cemiyeti’nin kurucuları, Çamlıca Lisesi resim muallim-i sâbıkı Üstad Ali Rıza Bey, Mütেকaidin-i Bahriye’den kaymakam Ressam İsmail Hakkı Bey, Avni Lifij, Evkaf Müzesi Müdürü Ressam Ali Sami Bey ile Serbest Resim Atölyesi sahip ve müdürü Ressam İhsan Ahmed Bey’dir. *Avni Lifij Sanat Yazıları*, 42-44.

73 *Avni Lifij Sanat Yazıları*, 162.

74 Zehra Canan Bayer, “Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Türk Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Yazıları İle Katkıları” (Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2009), 420.

75 Antmen ve Aliçavuşoğlu, “Canan Beykal İle Söyleşi Türk Sanatında Kadın ve Kadın Sanatçılar Üzerine,” 144-145.

76 Ahu Antmen, “Bu Bayan Ressam... Sanat Tarihinde Dışlama Senaryoları,” *Sanatın Gölgedeki Kadınları*, der. Özlem Belkis ve Duygu Kankaytsın (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018), 98.

şöyle yazar: "... [sanat tarihi disiplini] çalıştıkları, öğrettikleri, eledikleri ya da marjinalize ettikleri aracılığıyla ve tarihin, sanatın ve de sanatçının kim veya ne olduğunu tanımlama şekliyle kültürel hegemonyanın egemen toplumsal ilişkileri devam ettiren ve yeniden üreten bir bileşenidir."<sup>77</sup> Pollock'un Batı sanat tarihi ve sanat yazımı için dile getirdiği şeyler Türk sanatı için de geçerlidir. Sanat tarihi literatüründe sanatçılardan bahsedilirken hep *sanatçı* ve *kadın sanatçı* ayrımı yapılır. Diğer kadın sanatçılar gibi Harika Hanım da bundan payını alır. Kendisinden çok kısa bahsedilir veya genel olarak kadın ressamı içerisinde gösterilerek sanatı ve yaşamı kısaca aktarılır. Eserleri hakkındaki en uzun eleştiri ve yorum, eşi olmadan önce Avni Lifij tarafından ve kadın sanatçı olduğu vurgulanmadan yapılmıştır.

Avni Lifij'i 1927 yılında kaybettikten sonra resim çalışmalarını ikinci plana atar ve kendisini eşinin adını ve resimlerini yaşatmaya adar. Bu arada etüt resim çalışmalarına devam etse de 1957 yılından sonra resim yapmayı tamamen bırakır. Numune okullarında öğretmenliğe devam eden Harika Lifij, 1951 yılında 37 yıl boyunca severek yaptığı öğretmenlikten emekliliğini ister.<sup>78</sup> Son yıllarında, *Sanat Çevresi*, *Hayat Tarih ve Edebiyat*, *Ankara Sanat* gibi çeşitli sanat dergilerine anılarını yazar. Doksan beş yıllık yaşantısına ressamlığı, resim öğretmenliğini ve Avni Lifij'in çalışmalarını korumayı sığdıran Harika Hanım, 1991 yılında vefat eder ve Avni Lifij'in Piyer Loti Kahvesi'nin hemen yanındaki mezarına defnedilir.

### Sonuç

Makalede Harika Lifij'in 1912-1924 yılları arasındaki resimleri ve katıldığı sergiler incelenmiştir. Harika Lifij, yakın çalışma arkadaşı olan eşinden ve hocası Müfide Kadri'den etkilenmişse de kendi resim dilini oluşturmuş bir sanatçıdır. Açık havada resim yapmayı sever. Yağlıboya tekniğiyle çalışan sanatçının poşadları adeta İstanbul'un şiirsel havaya bürünmüş köşeleri gibidir. Harika Hanım'ın Avni Lifij'le evlenmeden önce de romantik, alegorik ve mitolojik resimler yaptığı düşünülürse etkileşimin karşılıklı olduğu tahmin edilebilir.

Galatasaray Sergileri'ne 1918'den sonra katılmayan, Ankara'daki sergilerde de 1924'ten sonra ismine rastlanmayan Harika Hanım'ın resimlerinin sayısının azlığı, tekniği ve sanatı hakkında değerlendirme yapmayı kısıtlasa da bu resimlerde konu çeşitliliği dikkat çekmektedir. Bu resimler tür resmi olarak gündelik yaşamdan, mitolojik ve alegorik resimlere, poşadlardan otoportreye geniş bir yelpaze sunmaktadır.

<sup>77</sup> Griselda Pollock, "Women, Art, and Ideology: Questions for Feminist Art Historians," *Women's Studies Quarterly*, *Teaching about Women and the Visual Art*, vol. 15, no. 1/2 (Spring-Summer 1987), 2. erişim 15 Mayıs 2020. [https://disciplinas.usp.br/pluginfile.php/5062306/mod\\_resource/content/1/Griselda%20Pollock%20Feminist%20Art%20History%201987.pdf](https://disciplinas.usp.br/pluginfile.php/5062306/mod_resource/content/1/Griselda%20Pollock%20Feminist%20Art%20History%201987.pdf)

<sup>78</sup> Harika Sirel Lifij'in Yaşamı, 33.

Viyana Sergisi Avrupa’da Türk ressamaları tarafından açılan ilk sergi olması ve sergiye seçilen iki kadın sanatçıdan birinin Harika Hanım olması önemlidir. Ruşen Zamir Hanım’ın tek eserinin sergilenirken, Harika Hanım’ın sekiz resminin sergilenmesi kariyeri açısından büyük bir başarıdır. *İlahlar Eğleniyor* (G. 3) ve *Ahenk/Armoni* (G. 4) resimlerinin Viyana Sergisi’nde sergilendiği bilinirken sergilenen diğer iki resminin *Yeşilköy’den Manzara/Ayastefanos* (G. 1), *Sarı Bina Önündeki Sokak/Selvi Ağacı* (G. 5) resimleri olduğu tespit edilmiştir. Genç yaşında mitolojik konularla ilgilenmesi, *Savaş Resimleri Sergisi* bağlamında hazırladığı iki resmin savaş yerine sevgiyi ve barışı vurgulaması dikkat çeker. *İlahlar Eğleniyor* resmiyle savaşla alay etmesi, *Ahenk/Armoni* resmiyle de savaşa giren bir toplumda savaş sonrasında büyük dayanışmayı ve sevgiyi sembolize etmesi zekasına ve duygusal yönüne vurgu yapar. Ne de olsa her sanatçı eserlerinde kişiliğinden izler taşır. 1914 tarihli *Otoportre*’si (G. 2) Meşrutiyet kadını olarak kendini görünür kılmasının ve var olma çabasının bir sonucudur. *Fatih Camii/Ramazan Gecesi* (G. 7) *Ağaçlı Sokak* ve *Sarı Bina* (G. 8) resimlerinde tür resmi olarak gündelik yaşam içerisindeki sokaktaki insanları ve değişen yaşam tarzını gösterir.

Harika Hanım, eşinin firçasındaki gibi naif, duygusal, yazılarında belirttiği gibi yetenekli, iftihar edilecek bir Türk kadını, 1912-1924 yılları arasında resimleri ile sanat dünyasının içinde yer alan hassas bir sanatçı, kendini eşinin eserlerini ve adını yaşatmaya adanmış bir eş ve yeni öğrenciler yetiştiren bir öğretmen olarak Türk sanat tarihi içinde yer alır.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Teşekkür:** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde Prof. Şazi Sirel-Ayten Sirel Arşivi’nde bulunan Harika Sirel Lifij’in Yaşamı’nı benimle paylaşan Ömer Faruk Şerifoğlu’na içtenlikle teşekkür ediyorum.

**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.

**Acknowledgement:** I sincerely thank Ömer Faruk Şerifoğlu, who shared the Life of the wonderful Sirel Lifij in the Prof Şazi Sirel-Ayten Sirel Archive during the preparation of this study.

## Kaynakça/References

- Akağündüz, Ümüt. *II. Meşrutiyet Döneminde Kadın Olmak*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 2015.
- Aksel, Malik. *Sanat ve Folklor*. Haz. Beşir Ayvazoğlu. İstanbul: Kapı Yayınları, 2011.
- Alıçavuşoğlu, Esra. “Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı.” *Sanat Tarihi Yıllığı XIX*. (2007): 41-61.
- Antmen, Ahu ve Esra Alıçavuşoğlu. “Canan Beykal İle Söyleşi Türk Sanatında Kadın ve Kadın Sanatçıları Üzerine.” *ST Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi 1*, (2006):135-151.
- Antmen, Ahu. *Kimlikli Bedenler Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013.



- Antmen, Ahu. “Bu Bayan Ressam... Sanat Tarihinde Dışlama Senaryoları.” *Sanatın Gölgedeki Kadınları*. Der. Özlem Belkis ve Duygu Kankaytsın. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.
- Atagök, Tomur. “Kadın ve Sanat,” *Cumhuriyet’ten Günümüze Kadın Sanatçılar; Çağlarboyu Anadolu’da Kadın Sergileri*. İstanbul: TC. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 1993, 16-23.
- Avni Lifi Sanat Yazıları*. Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2019.
- Aydın, Derya Uzun. “Cumhuriyet Dönemine Işık Tutan İki Heykeltraş; Mahir Tomruk ve Ali Nijat Sirel.” *İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi* 3 (2013): 1-17. Erişim 27 Nisan 2020. [http://www.istjss.org/resim/2013\\_spring\\_3\\_1.pdf](http://www.istjss.org/resim/2013_spring_3_1.pdf)
- Azeri, Nazan. “Batılılaşma Hareketleri İçinde Kadın Ressamlar.” Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 1996.
- Bayer, Zehra Canan. “Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Türk Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Yazıları İle Katkıları.” Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2009.
- Berktaş, Fatmagül. “Hayal ve Hakikat ya da Hayalin Hakikatine Bitmeyen Yolculuk,” *Hayal ve Hakikat: Türkiye’den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar/Dream and Reality: Modern and Contemporary Women Artists from Turkey*. Ed. Esin Eşkinat. İstanbul: Modern Sanat Müzesi, 2011, 26-41.
- Beykal, Canan. “Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi.” *Boyut* 16 (1983): 6-13.
- Cumhuriyeti Karşılayan Kadın Ressamlar Kataloğu*. İstanbul: KÜSAV, 1998.
- Çakır, Serpil. *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları, 1996.
- Gören, Ahmet Kamil. “Kısa Yaşamının Büyük Mirasıyla Avni Lifi.” *Avni Lifi Çağının Yenisi*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Yayını (15 Ekim 2019-12 Ocak 2020 Avni Lifi, Çağının Yenisi Sergi Kataloğu), 2019, 30-41.
- Gören, Ahmet Kamil. “Özgür Bir İfadenin Sonucu Olarak Ressamın Kendi Sureti: Otoportre,” *Nurhan Atasoy’a Armağan*. Ed. M. Baha Tanman. İstanbul: Lale Yayıncılık Kültür ve Sanat Yayınları-1, [Haziran] 2014, 173-184.
- Gören, Ahmet Kamil. “Türk Resminin Önemli Bir Odağı: Saray Koleksiyonu.” *İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Yayını, 2012, 15-40.
- Gören, Ahmet Kamil. *Avni Lifi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Gören, Ahmet Kamil. *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*. İstanbul: Şişli Belediyesi, 1997.
- Gören, Ahmet Kamil. “Türkiye’de Güzel Sanatlar Okulları: 2, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atölyesi ve Resim Kursları.” *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi* 82 (Kasım 1997): 12-27.
- Graves, Robert. *Yunan Mitleri, Tanrılar, Kahramanlar, Söylenceler*. Çev. Uğur Akpur. İstanbul: Say Yayınları, 2012.
- Harika Sirel Lifi’in Yaşamı*. Prof. Şazi Sirel-Ayten Sirel Arşivi.
- Lifi, Harika Sirel. “Eşim Avni Lifi ve Ben...” *Sanat Çevresi* 45 (Temmuz 1982): 16-17.
- Lifi, Harika. “Öğretmen Hârîka Lifi’in Hatırladıkları.” *Hayat Tarih ve Edebiyat* 7 (Temmuz 1981): 14-16.
- “Numune Mektepleri (Örnek okullar).” Erişim 14 Nisan 2020. <http://www.istanbulkadinmuzesi.org/numune-mektepleri>

- Okkalı, İlkay Canan. "II. Meşrutiyet Dönemi Resim Sanatında Nesne ve Özne Olarak Kadın." *Art-Sanat* 11 (Ocak 2019): 47-70. Erişim 27 Nisan 2020. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.11.0003>
- Okkalı, İlkay Canan. "Güzin Duran: Eşinin Gölgesinde Bir Kadın Ressam." *Sanatın Gölgedeki Kadınları*. Der. Özlem Belkis ve Duygu Kankaytsın. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018, 444-456.
- Ödekan, Ayla. "İmgenin Dönüşümü/The Transformation of The Image," *Hayal ve Hakikat: Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar/Dream and Reality: Modern and Contemporary Women Artists from Turkey*. Ed. Esin Eşkinat. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2011, 56-65.
- Özyiğit, Halil. "1920-1928 Yılları Arasında Süreli Yayınlarda Kültür ve Sanat Yorumları: Resim." Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, 2005.
- Pelvanoğlu, Burcu. "Kadın, Eğitim, Sanat." *Hayal ve Hakikat: Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar/Dream and Reality: Modern and Contemporary Women Artists from Turkey*. Ed. Esin Eşkinat. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2011, 42-55.
- Pelvanoğlu, Burcu. *Hale Asaf-Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Pollock, Griselda. "Women, Art, and Ideology: Questions for Feminist Art Historians," *Women's Studies Quarterly, Teaching about Women and the Visual Art*, vol. 15, no. 1/2, (Spring-Summer 1987): 2-9.
- Renda, Günsel. "Osmanlılarda Heykel." *Sanat Dünyamız* 82 (Kış 2002): 138-145.
- "Resim Sergisi." *Hakimiyet-i Milliye*, 20 Ekim 1923.
- "Resim Sergisi." *Hakimiyet-i Milliye*, 15 Teşrin-i Evvel 1923.
- "Resim Sergisi." *Tasvir-i Efkâr*, 31 Kânûn-u Evvel 1333/31 Kânûn-u Evvel 1917.
- Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951*. Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Şerifoğlu, Ömer Faruk. "1923 Birinci Ankara Resim Sergisi: Cumhuriyet'in İlanı ve Yeni İdealler." *Sanat Dünyamız* 156 (Ocak-Şubat 2017): 42-63.
- Toros, Taha. *İlk Kadın Ressamlarımız*. İstanbul Ak Yayınları Sanat Kitapları Serisi: 12-1, 1988.
- Tunç, Uğurgül. "Osmanlı Modernleşmesinde Eğitim, Sanat ve Kadın: İnas Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi Örneği." Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2018.
- Ürekli, Fatma. "Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi." *Tarih ve Toplum Dergisi* 231 (Mart 2003): 50-60.
- Üstünipek, Mehmet. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950*. İstanbul: Artes Yayınları, 2007.
- Yaman, Zeynep Yasa. "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi." *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. c. IV. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994, 170-171.

## Moğolistan’da Bulunan Göktürk Dönemi’ne ait Süslemeli Anı-Mezar Örnekleri\*

### Gokturk Period Memorial Graves with Ornaments from Mongolia

Jale Özlem Oktay Çerezci\*\* 

#### Öz

Anıt mezar, kurgan gibi çeşitli ölü gömme gelenekleri bulunan Göktürklerin mezar tiplerinden biri de anı-mezarlardır ve bunlardan bir grubu da çoğunlukla Moğolistan topraklarında gördüğümüz “süslemeli anı-mezarlar” meydana getirmektedir. Söz konusu anı-mezarlar, dört ya da daha çok taş levhadan meydana gelmekte ve kare ya da kareye yakın forma sahip olmaktadır. Çalışmamızı oluşturan anı-mezarlar ise dört taş levhalıdır. Bunların üzerlerindeki süslemeleri birkaç başlık altında toplamak mümkündür: İnsan, kuş ve geometrik süslemeli; Hayvan tasvirli; Geometrik süslemeli; Bitkisel süslemeli. Söz konusu süslemeli anı-mezarların çoğunun Baykal Gölü’nün güney kesiminde neredeyse grup oluşturacak biçimde yer alması dikkat çeken bir noktadır. Anı-mezarlar ile ilgili dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta da bunların bazılarının kitabelerinin sahip olmasıdır. Bu kitabelerde böyle yapıların önemli bir kişinin anısına ya da adına yapıldığına dair ifadeler yer almaktadır. Araştırmamızda Göktürk Dönemi’ne ait Moğolistan’da özellikle belli bir bölgede yoğunluk gösteren ve gerek süsleme gerekse belli bir bölgeye işaret etmesi ile dikkat çeken dört taş levhadan oluşan anı-mezarlar üzerindeki tasvirler detaylı olarak tanıtılmış ve bu tür mezarların sahip oldukları sembolizme değinilmiştir.

#### Anahtar Kelimeler

Göktürk Dönemi sanatı, Moğolistan arkeolojisi, Anı-mezar, Süsleme

#### Abstract

The Gokturks (The Gokturk Khaganate) have various burial traditions such as monumental graves, kurgans and one of the grave types of them is memorial-grave. Among these memorial-graves there is an ornamented group which was located especially in Mongolia. These memorial-graves has four or more stone plates that form square or quadratic. However our subject consists of four stone plated memorial-graves that were located at an almost certain place, the south part of Baykal Lake. It is possible to categorize the ornaments of these graves such as human, bird and geometric ornaments; animal representations; geometric representations; plantal ornaments. And also some of them have inscriptions which indicated that they were made for the memory or name of the khan or etc. In this research these ornamented, four stone plated memorial-graves which were especially found in Mongolia like a group, is tried to be represented and their symbolism will be discussed.

#### Keywords

Gokturk Period art , Archaeology of Mongolia, Memorial-Grave, Ornament

\* Söz konusu makale, Trakya Üniversitesi’nde 6-8 Kasım 2019 tarihinde gerçekleştirilen 23. Uluslararası Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu’nda sunulan “Göktürk Dönemi Taş Lahitlerine Ait Tasvirler Üzerine Değerlendirmeler” başlıklı çalışmanın genişletilmiş ve örneklerle detaylandırılmış hâlidir.

\*\* Sorumlu Yazar: Jale Özlem Oktay Çerezci (Dr. Öğr. Üyesi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: jale.ozlem.oktay@msgsu.edu.tr ORCID: 0000-0002-5345-1935

Atf: Oktay Çerezci, Jale Özlem. “Moğolistan’da Bulunan Göktürk Dönemi’ne ait Süslemeli Anı-Mezar Örnekleri.” *Art-Sanat*, 14(2020): 297–321. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0012>

### ***Extended Summary***

The Gokturks (The Gokturk Khaganate) have various burial traditions such as grave complexes, monumental graves and graves. And one of the grave types of them is memorial-grave. Among these memorial-graves there is an ornamented group which was located especially in Mongolia. These memorial-graves has four or more stone plates that form square or quadratic shape. Related with them, our research area consists of four stone plated memorial-graves that were located at an almost certain place, at the south part of Baykal Lake.

Before defining the four plated and ornamented memorial-graves of Mongolia, we shortly need to give some details of the various burial traditions of Gokturk Period. The Chinese Annals have valuable information about the burial traditions of Gokturks, besides the written heritage of them. According to the Chinese Annals, Gokturks put the corpse in to the tent, sacrifice horse or/and sheep and cut their faces and hands by knife as mourning. Then they turn around the tent for seven times and burn the death with his clothes and belongings. After that, they burry the ashes of the death in to the grave and rise a statuette on it. Besides the cremation, they have other burial traditions such as mummifying the corpse and putting it in to the grave room; burying the death in to the ground; hanging the death which was in the sarchopage, on a tree; leaving the death on a bower; putting the bones, which were separated from the death, into a bowl. These various burial traditions make us think that the “memorial-graves” were sometimes made for to bury the ashes of the corpse or constructed only for memory of an important person. Again according to the Chinese Annals, Gokturks sometimes set a wooden pole at the center of this kind of graves and hanged the meat of the sacrificed animal on this pole. This detail is important for us because the information from the Annals and the archeological findings and traces coincide with each other and that point let us to name this kind of graves such as “memorial grave”. One more important detail about these grave is some of them have inscriptions, that has memorial expression about the death person, on their stone plates. So this detail again supports us about the naming of these graves.

These kind of graves four or more stone plates but in our study we only reference to the four plated and ornamented ones. Ashat, Ongot, Satar Suluu, Kosho-Tsaydam, Kuli-Chor, Olon-Nuur, İshe Nor, etc. are among these four stone plated memorial graves. One of their characteristic is they are mostly located on a certain place; the south part of the Baikal Lake. They have various ornaments. Among ornaments of these graves are animal, human, plant and geometrical representations take place. At this point we have to mention that as seen on the Anonim IV JL 230 memorial grave from Tonyukuk Complex, sometimes the stone plates can have the same composition or sometimes different ornaments.

We can classify the ornaments of the Gokturk Period memorial graves from Mongolia such as:

1. Human, Bird and Geometric Ornaments
2. Animal Representations
  - 2.1. Animal and geometric ornaments
  - 2.2. Phoenix representaions
3. Geometric Ornaments
  - 3.1. Rhombic ornaments
  - 3.2. Cell ornaments
  - 3.3. Zigzag ornaments
  - 3.4. Fish scale
4. Plantal Ornaments

Among the animal representations bird, phoenix, ibex and lion are seen. And ornamental motifs are composed of lotus, curved branches and etc. The rhombic and cell ornaments are the most popular parts of these geometrical patterns. Of course all these ornaments have some symbolical meanings such as eternity, re-birth, dominance and royalty etc. And also we have to mention that ibex, deer, bird and lion are related with Shamanism in Turkish culture. On the other hand lotus is mostly seen in Buddhist art. It means that the ornaments of Mongolian memorial-graves are both carry the traces of Shamanism and Buddhism.

Besides these features they also have some symbolical meanings. As mentioned before, these kind of graves that have square or quadratic form, symbolically can be related with four main directions which also means eternity, cosmos, centralism, etc. This symbolism which has very strong root can be traced back to the very earliest times such as Okunyeve Culture; for example, one of the famous cosmos schema of them was shown by a square in the circle. On the other hand the stone sculptures and altars that were in the center of these memorial graves and have roundish form can be accepted as the reflection of the World or Life Tree.

One of the most important detail about these ornamented memorial-graves from Mongolia is their representations that can be similarly seen not only in early period Turkish art but also in Turkish Islamic Period, with almost same symbolical meanings. In other words these graves, besides their functions and symbolical meanings, take attention by iconographically repeating the familiar representations for many centuries in Turkish art.

## Giriş

Göktürkler, özellikle 7-8. yüzyıllarda Dağlık Altay, Kırgızistan, Kazakistan, Moğolistan, Tuva topraklarında hâkimiyet göstermişler, sözü edilen coğrafyada önemli sanat eserleri ortaya koymuşlar, kültürlerini geliştirmişler ve geleneklerini yaşatmışlardır. Göktürk geleneklerinin önemli bir kısmını “ölü gömme” oluşturmaktadır. Çeşitli ölü gömme gelenekleri bulunan Göktürklerin mezar tiplerinden biri de anı-mezarlardır ve bu tiplerden bir grubu da çoğunlukla Moğolistan topraklarında gördüğümüz “süslemeli anı-mezarlar” meydana getirmektedir (G. 1). Söz konusu anı-mezarların çoğunun Baykal Gölü’nün güney kesiminde neredeyse grup oluşturacak biçimde yer alması dikkat çeken bir noktadır.



G. 1. Göktürk Dönemi Moğolistan’da dört taş levhadan oluşan anı-mezarlar (Googlemaps, 18 Aralık 2019)

Süslemeli anı-mezarlar, bu çalışma dâhilinde olanlar gibi dört ya da daha fazla taş levhadan meydana gelmişlerdir ve “çit”<sup>1</sup>, “sembolik lahit”<sup>2</sup>, “taş sanduka”<sup>3</sup>, “anı

- 1 G. V. Kubarev, *Kul'tura Drevnih Tyurok Altaya (po Materialam Pobrebal'nih Pamyatnikov)*, (Novosibirsk: İzd. İns. Arheologii i Etnografii Sibirskoe Otdelenie Rossiyskoy Akademii Nauk, 2005), 12-15.
- 2 Halit Çal ve Muhammet Görür, “Anonim IV Sembolik Mezar (JL 230 Açması) 2000 Yılı Kazısı”, *Moğolistan'daki Türk Anıtları Projesi 2000 Yılı Çalışmaları* (Ankara: TİKA, 2002), 525-550.
- 3 Osman Mert, “Öngöt Mezar Külliyesi ve Külliye Bulunan Damgalar”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 36 (2008), 285.

mezar"<sup>4</sup>, "sarkofaj"<sup>5</sup> ya da "makam mezarı"<sup>6</sup> olarak isimlendirilmektedirler. Bahsedilen isimlendirmeler arasından en uygun olanı düşüncemize göre, anı-mezardır. Anı-mezarlara geçmeden önce, Göktürklerdeki ölü gömme geleneğine kısaca değinmekte fayda vardır.

Çin Yıllıklarına göre Göktürklerde ölü bir çadıra konulur, at ve koyun kurban edilir; yas tutanlar, yüzlerini ellerini bıçakla çizerek çadırın etrafında yedi kere dönerler, ölüyü elbisesi ve eşyalarıyla beraber yakarlardı.<sup>7</sup> Daha sonra meftanın külleri gömülür, mezarının üstüne taştan bir heykel dikilirdi. Kremasyonun yanısıra ölüyü mumyalayarak mezar odasına koyma, toprağa gömme, cesedi taputla ağaca asma, bir çardak üzerine bırakma, etlerinden ayrılmış kemiklerin bir kaba koyma gibi âdetlerin uygulandığı da bilinmektedir.<sup>8</sup> Söz konusu durum aşağıda tanıtmaya çalışılacak "anı-mezarların" bazen bir kişinin anısı bazen de ölen kişinin külleri için yapıldığını düşündürmektedir. Yine kaynaklar, bu tarz mezarlara ahşap direk dikildiği ve hayvan kurbanlarından parçaların buna asıldığı hakkında bilgi vermektedir. Bu detay önemlidir çünkü araştırma konusunu oluşturan mezar yapılarında ahşap direk kalıntıları ve taş heykellerle balbalların varlığı, arkeolojik buluntular ile Çin Yıllıklarının aktardığı bilgileri destekler.<sup>9</sup> Anı-mezarlarla ilgili dikkat edilmesi gereken diğer bir nokta da bunların bazılarının kitabelere sahip olmalarıdır. Süslemeli anı-mezarlara ait kitabelerde sözünü ettiğimiz mezarların önemli bir kişi için ya da kişinin anısına yapıldığına dair ifadelerin yer alması söz konusu mezarların "anı-mezar" olarak isimlendirilmesini kuvvetlendirir. Bunların diğer bir özellikleri de çoğunun mezar anıtı bünyesinde, iki ya da daha çok anı-mezarı grubu şeklinde yer almalarıdır (G. 2a).

4 Yaşar Çoruhlu, *Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar Orta ve İç Asya'nın Erken Devir Türk Mezar Mimarisi Üzerine Bir Deneme* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2016), 234-244; İbrahim Çeşmeli, "Tarihi Kaynaklara Göre Türk Göçebelerinde Dinler, Kültler, Ritüeller ile İkonografi (M. S. 8. Yüzyıla Kadar)", *Art-Sanat* 3 (2015), 62. Erişim 22 Mart 2020, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/92914>

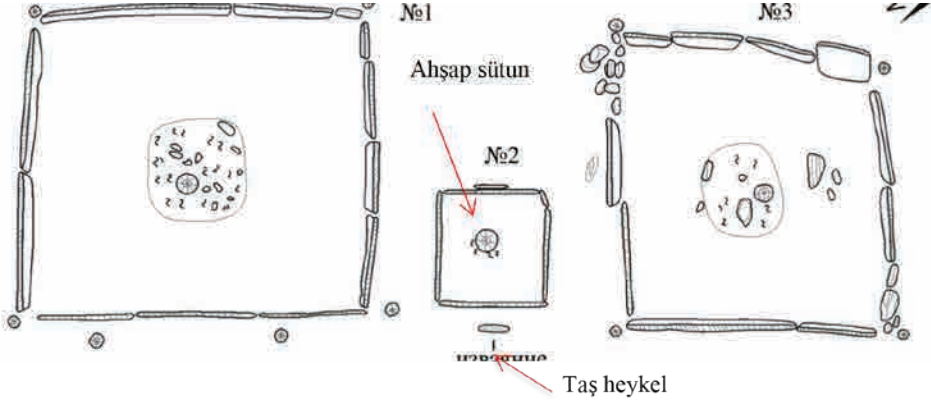
5 Lucie Šmahelová, *Kül-Tegin Monument. Turkic Khaganate and Research of the First Czechoslovak-Mongolian Expedition in Khöshöö Tsaidam 1958* (Doktora tezi, Univerzita Karlova v Praze, 2014), 31.

6 Çoruhlu, *Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar*, 244.

7 Lui Mau-Tsai, *Çin Kaynaklarına Göre Doğu Türkleri* (İstanbul: Selenge Yayınları, 2005), 22-23, 65.

8 Halit Çal, "Türklerde Mezar-Mezar Taşları", *Aile Yazıları* 8 (2015), 295.

9 İbrahim Çeşmeli, "Kök Türklerde İkonografik Açıdan Kuş Figürleri", *Art-Sanat* 4, 2015: 71. Erişim 18 Aralık 2019, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/8772/109676>.



**G.2a.** Moğolistan'dan Göktürk Dönemi anı- mezar örneği (İderhangay, “Tyurkskie Ogradki Mongol'skogo Altaya: Sistematizatsiya, Hronologiya i İnterpretasiya”. Doktora tezi, Altay Devlet Üniversitesi, r. 69)

Esas itibariyle dört blok taşın yani taş levhanın birleştirilmesi ile karşımıza çıkan konu dâhilindeki mezarlar, meydana getiriliş sistemine göre Moğolistan örneklerinde beş gruba ayrılabilir:

- 1- “Ortadaki suni tepeliğin etrafını bir hendek çevrelemektedir. Ortaya yakın yerde anı mezarı yer alır ve bunun ortasında bir taş heykel dikilmiştir. Suni tepeliğin doğusundan başlayarak balbal dizisi görülür.
- 2- Suni tepeliğin üstünde iki anı mezar yer almaktadır. Güneydeki, kuzeydekinden daha büyük tutulmuştur. Dış yüzeylerde süslemeler mevcuttur.
- 3- Suni tepelik üstünde iki anı mezar yer almaktadır ancak doğudakinde süsleme yoktur bununla birlikte içinde heykel mevcuttur. Dikkati çeken bir özellik olarak eğer içinde heykel yoksa dış yüzeyler bezemeye sahiptir. Batıdaki anı mezarlarda ise daima bezeme bulunmaktadır. Plan olarak anıt külliyele benzetilmektedirler.
- 4- Suni tepelik ya da hendek mevcut değildir. Bir adet anı-mezar bulunmaktadır. Balbal dizisi ile doğuya doğru uzanmaktadır.
- 5- Suni tepeliğin üzerinde dörtgen oluşturan ve birbirine temas etmeyen taş levhalar yer alır.”<sup>10</sup>

Türklerin pek çok sanat eserinde olduğu gibi anı-mezarların da birtakım sembolik anlamları bulunmaktadır. Türkler yer yüzünü dörtgen biçiminde, göğü de bunun içerisinde bir daire olarak görmekteydiler. Ayrıca dörtgen şemanın merkezinde kutsal kabul edilen dünya ağacı, gök ile yeri birleştirmektedir. Bu detaydan yola çıkarak

10 V. E. Voytov, *Drevnetyurkskiy Panteon i Model' Mirozdaniya v Kul'tovo-Pominal'nih Pamyatnikah Mongolii VI-VIII vv.* (Moskva: Gosudarstvenniy Muzei Vostoka, 1996), 49-51.



kuruluş itibari ile dörtgen forma sahip anı-mezarların sembolik anlamda dört ana yöne, merkeziyetçilik, sonsuzluk ve evren anlayışına işaret ettiklerinden bahsedilebilir.<sup>11</sup> Ortalarındaki dairevi formlu taş heykeller ve ahşap sunaklar ile birlikte bu kare şema düşünüldüğünde yine bir “evren” tasarımı karşımıza çıkar. Türklerde oldukça geriye giden bir sürece sahip bu anlayış çok erken devirlerden itibaren, örneğin Okunyev Kültürü taş heykellerinde evren şeması “kare içinde daire” ile (G. 2c) gösterilmektedir. Ayrıca anı-mezarların merkezinde yer alan sunaklar (ahşap direkler) ya da taş heykeller (G. 2a, G. 2b) de dünya ağacı kavramı ile ilişkili olarak düşünülebilir. Çünkü dünya ağacı, tıpkı anı-mezarlarda olduğu gibi dörtgen şemanın merkezinde yer almaktadır ve genel anlamda dünya eksenini sembolize etmektedir ayrıca ölümsüzlük simgesi olarak sonraki yüzyıllarda Türk-İslam dünyasında “can ağacı” ile ilişkilendirilmektedir.<sup>12</sup> Bu bilgiler ışığında sunak olarak kullanılan ahşap direklerin aynı zamanda kişinin öteki dünyaya ulaşması için bir vasıta ve ölümsüzlüğünü sembolize ettiğini belirtmek mümkündür.<sup>13</sup>



**G. 2b.** Zag Bayanhongor Aймаğı (İderhangay, “Tyurkskie Ogradki Mongol’skogo Altaya: Sistematizatsiya, Hronologiya i İnterpretatsiya”, r. 67); **G. 2c.** Okunyev Dönemi. Domozhakov (“Hakas Milli Bölge Etnografyası Müzesi’ndeki Okunyev Dönemi Taş Heykelleri”. Yüksek lisans tezi, 212, kat.109).

Tonyukuk Mezar Küllüyesi’ndeki örnek, Aşat, Öngöt, Satar Suluu, Koşo-Tsaydam, Kuli Çur, Olon Nuur, İşe Nor, anı mezarların en bilindik olanlarındandır (G. 1). Söz konusu süslemeli anı-mezarların çoğu, Baykal Gölü’nün güney kesiminde neredeyse grup oluşturacak biçimde yer almaktadır.

Anı-mezarlara ait taş levhaların dış yüzlerindeki süslemeler arasında hayvan tasvirleri, insan figürleri, bitkisel ve geometrik düzenlemeler başta gelmektedir. Bunlardan

11 Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010), 89.

12 Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, 92-93, 118.

13 İbrahim Çeşmeli, “Kök Türklerde Cenaze Ritüelleri ve Sanat: Fenghuang”, *Ölümünün 50. Yılında Uluslararası M. Fuad Köprülü Türkoloji ve Beşeri Bilimler Sempozyumu (21-22 Kasım 2016) Bildirileri* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2017), 189, 192.

en çok öne çıkanı geometrik süslemeye sahip olanlardır. Ancak anı-mezarları oluşturulan dörder taş levhanın Tonyukuk Külliyesi'ndeki Anonim IV JL 230 anı-mezarında olduğu gibi bazen aynı bazen de her birinin farklı tasvirlerle süslendiği görülmektedir.

Moğolistan'da yer alan çeşitli süslemelere sahip Göktürk Dönemi süslemeli anı-mezar örnekleri<sup>14</sup> dört ana grup hâlinde incelenmiştir:

1. İnsan, Kuş ve Geometrik Süslemeli Anı-Mezarlar
2. Hayvan Süslemeli Anı-Mezarlar
  - 2.1. Hayvan ve geometrik süslemeli anı-mezarlar
  - 2.2. Feniks (Phoenix) süslemeli anı-mezarlar
3. Geometrik Süslemeli Anı-Mezarlar
  - 3.1. Eşkenar dörtgen süslemeli anı-mezarlar
  - 3.2. Petek süslemeli anı-mezarlar
  - 3.3. Zigzag süslemeli anı-mezarlar
  - 3.4. Balık pulu süslemeli anı-mezarlar
4. Bitkisel Süslemeli Anı-Mezarlar

### 1. İnsan, Kuş ve Geometrik Süslemeli Anı-Mezarlar

Bu başlık ile ilgili şimdiye kadar elimize geçen tek örnek Altın Tamgan Tarkan Anı Kompleksi olarak da bilinen “İh Aşat”, “İhe Ashete” ya da “Hol Aşat” isimleriyle anılan anı-mezardır (6-8. yüzyıl) (G. 3a, G. 3b).<sup>15</sup> Aslında söz konusu anı mezar kompleksi, dörder taş levhası olan iki anı-mezardan (A, B) oluşmaktadır. Birincisinin üç levhası (A1, A3, A4) ayaktadır; diğer levha (A2) ise yıkılmıştır. Söz konusu bu eser tasvir özelliklerinin yanısıra ön ve arka yüzündeki yazıtları ile de dikkat çekmektedir. Bu yazıtlar bazalt levhalar olan A1 ve A2'nin üzerinde yer almaktadır. A1 levhasında “*Kül Tudun'un küçük kardeşi Altun Tamgan Tarhan'ın cenaze merasimini yapamadığımız için ayrıldık. Kalalım. Müteveffa nüfuzlu (?) imiş (geride) kalmış olan. Oğulları Turgul, Yelgek; domuz yılında. Vardınız siz. ayrılmış gibi müteessir idik. Ayrıl*”<sup>16</sup> şeklinde bir ifade bulunmaktadır. Bu levha ile ilgili bir diğer çalışmada ifade şu şekilde okunmuştur: “*Kül Tudun'un küçük kardeşi Altun Tamgan Tarkan'ın cenaze töreniyle huzur bulduğumuz için ayrıldık. (Onu) övelim... Geride kalan iki oğlu Torgul*

14 Çeşmeli, “Kök Türklerde Cenaze Ritüelleri ve Sanat: Fenghuang”, 190-191.

15 Voytov, *Drevnetyurkskiy Panteon i Model' Mirozdaniya v Kul'tovo-Pominal'nyh Pamyatnikah Mongolii VI-VIII vv.*, 51.

16 Hüseyin Namık Orkun, *Eski Türk Yazıtları* (Ankara: Türk Dil Kurumu, 1994), 314.

(ve) *Yelgek, domuz yılında gittiniz (...)*<sup>17</sup> Her iki ifadeye göre bu anı-mezarın Altın Tamgan Tarkan adına yaptırıldığı anlaşılmaktadır.



**G. 3a.** Altın Tamgan Tarkan anı-mezarı (A1) (Bazılhan, *Köne Turik Bitiktastarı Men Eskertişteri* (Orhon, Enisey, Talas), 286); **3b.** Altın Tamgan Tarkan anı-mezarı (A2) (Bazılhan, *Köne Turik Bitiktastarı Men Eskertişteri* (Orhon, Enisey, Talas), 288).

Bu yazıtın yer aldığı levhadaki tasvirde ortada diğerlerine göre daha iri olarak ele alınmış, göğsüne kadar kaldırdığı sağ elinde kap tutar ve bağdaş kurar vaziyette Altın Tamgan Tarkan (sözünü ettiğimiz yazıt göz önüne alındığında) görülmektedir.<sup>18</sup> Bunun iki yanında da (yine yazıta göre onun oğulları olması muhtemel Torgul ve Yelgek) ayakta, göğüs hizasına kadar kaldırdıkları sağ ellerinde kap tutarken ve başları ortadaki figüre doğru hafif eğik şekilde tasvir edilmiştir. Her ikisi de enseyi ve kulakları örten konik başlığa sahiptir. Her üç figürün kaftanları seçilebilmektedir. Sol taraftaki figürün hemen üstünde özellikle Göktürk Dönemi'nde karşımıza çıkan dağ keçisi tamgası ve bunun da üzerinde muhtemelen avcı bir kuş işlenmiştir. Kompozisyonu zigzaglar ve bunlar içinde kalp-şekilli yaprak formlarından oluşan dar bir bordür sınırlar (G. 3a).

Bilindiği üzere Türk sanatında bağdaş kurarak oturma hükümdarlık ya da kağanlık, soyluluk ve asalet ile ilgili önemli bir ikonografidir ve gerek erken devir gerekse Türk İslam döneminde oldukça sık karşımıza çıkmaktadır (G. 3c- G. 3d).<sup>19</sup> Burada yer alan avcı kuş da yine bilgelik, güç, soyluluk timsallerinden biridir bununla birlikte mezar levhası süslemesi olduğu için söz konusu kuşu ölen kişi ya da ölen kişinin korucuyu ruhu ile de ilişkilendirmek mümkündür.<sup>20</sup> Özellikle bir elde kap tutma da

17 Orçun Ünal, “İhe Ashete Yazıtı: Yeni Bir Okuma ve Anlamlandırma Denemesi”, *Bilgi* 73 (Bahar 2015), 274.

18 L. R. Kızlasov, “O Naznaçenii Drevnyurykskikh Kamennih İzvayanii, İzobrajajushih Lyudey”, *Sovetskaya Arheologiya*, 2 (1964), 38.

19 Emel Esin, “Bağdaş ve Çökmek Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kadim İkonografisi”, *Sanat Tarihi Yıllığı 1969-1970* (1970), 231.

20 Yaşar Çoruhlu, *Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik Dini ve Edebi Tasavvurlara Göre Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi: Proto-Türk Devrinden, MS 14. Yüzyıla Kadar Efsanevi ve Yırtıcı Hayvanların Sembolizmi Üzerine Bir Deneme* (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2019), 36; Emel Esin, *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler* (İstanbul: Kabaçlı Yayınevi, 2004), 180-198.

yine Türk sanatı için oldukça derin kökleri bulunan bir gelenektir. Saçı, kutsallık başta olmak üzere hükümdarlık, hakimiyet timsallerinden biridir (G. 3d, G. 3e).<sup>21</sup> Merkezdeki figürün yani Altın Tamgan Tarkan'ın başlıklarının tasviri de bozkır kültürü için karakteristiktir. Bu tür başlıklar özellikle aynı dönem bozkır kuşağında çoğunlukla figürinlerde karşımıza çıkar (G. 3f). Bu anı-mezar levhasındaki dağ keçisi ise tamga olarak Göktürk Dönemi için imza olarak nitelendirilebilir. Örneğin dağ keçisi tamgası, Bilge Kağan, Kültigin yazıtları gibi taş anıtlarda ve heykellerde, Kazakistan ile Kırgızistan'dan kaya resimlerinde ve Yustid XII'deki maşrapada olduğu gibi çeşitli madeni kaplar üzerinde sıklıkla görülmektedir (G. 3g-G. 3h).



G. 3c



G. 3d



G. 3g



G. 3e



G. 3f



**G. 3c.** Erken devir Türklerine ait taş heykel (Ovçinnikova, *Tyurkskie Drevnosti Sayano-Altaya v VI-X Vekah*, 153.); **G. 3d.** Konya Kalesi, taş kabartma 1220 civ. (Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, 57, r. 24); **G. 3e.** Göktürk Dönemi heykelleri (Şer, *Kamennie İzvayaniya Semireçya*, 114, tabl. 23); **G. 3f.** Figürin, Schloss Koleksiyonu (Yatsenko, "Mujskoy Kostyumu Rannih Tyurkov v Kitayskom İskusstve VI-VII vv.: Obrazi "İnih" ", *Stepi Evropı v Epohu Srednevekov'ya (Hazarskoe Vremya)*, r.17); **G. 3g.** Şivet Ulan'dan dağ keçisi tamgası (Smahelová, "Kül-Tegin Monument. Turcic Khaganate and Research of the First Czechoslovak- Mongolian expedition in Khöshöö Tsaidam 1958". Doktora tezi, 82, 332, fig.18).

21 Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatındaki İnsan Figürlerine Ellerinde Tuttukları Nesnelere Açısından Bir Bakış", *Sanatın Anadolu-Asya İlişkileri: Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı'ya Armağan* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 2006), 149-168.



V. I. Maljuşenko Özel Koleksiyonu,



Yustid XII , gümüş kap.



Bilge Kağan Yazıtı



Kültigin Yazıtı

**G.3h.** Göktürk Dönemi dağ keçisi tamgaları, (Oktaý Çerezci, “Orta Asya’dan Doğu Avrupa’ya Erken Devir Türk Sanatında Runik Yazıtlı/Tamgalı Madeni Kaplar Üzerine Bir Değerlendirme”, 832, g. 20)

Altın Tamgan Tarkan anı-mezarına ait diğer bazalt levhada yazıtlarla birlikte dağ keçisi tasviri yer almaktadır (G. 3b). Türk mitolojisi ve sembolizminde dağ keçileri ve geyikler, eğer mücadele sahnesi içinde değilse, göğe ait unsur olarak kabul edilir. Ayrıca Şamana yardımcı hayvan ruhlarıdır ve şamanın bineği olarak onu yer altına ve yer üstüne olan seyahatlerinde taşırlar.<sup>22</sup> Bunlara ek olarak ölen kişinin ruhunun geyikle taşındığının bilinmesi de mezar levhası üzerindeki tasvirinin anlamını pekiştirir. Söz konusu tasvir ayrıca çoğu zaman soyluluk ve hükümdarlık işaretlerinden biridir. Geyik, dağ keçisi gibi hayvanların boynuz dallarının hayat ağacını temsil ettiği de söylemek mümkündür. Ayrıca boynuzların yazın uzaması öteki dünyada yeniden doğuş ile de ilişkilendirilebilir.<sup>23</sup> Granit olan diğer iki levhada ise merkezde eşkenar dörtgenlerden oluşan bir düzenleme bulunmaktadır.

## 2. Hayvan Süslemeli Anı-Mezarlar

Dağ keçisi, aslan, feniks gibi hayvanlar Moğolistan’daki anı-mezarlarda en çok tasvir edilen hayvanlardır. Bunlara geometrik ve/veya bitkisel süslemeler eşlik eder.

22 Mihaly Hoppal, *Avrasya’da Şamanlar*, çev. Bülent Bayram ve H. Şevket Çağatay Çapraz (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014), 217.

23 N. A. Tadina ve T.S. Yaıştaev, “Pazırkıskiy Stil’ Simbol’noy Atributiki Respubliki Altay v Kontekste Kartını Mira Alteytsev”, *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta, İstoriya* 3/ 23 (2013), 166.

## 2.1. Hayvan ve Geometrik Süslemeli Anı-Mezarlar

Bayanhongor Aymak'ta yer alan Satar Suluu-II anı-mezarına (G. 4) ait dört taş levhadan birinde hayvan tasvirleri, diğerinde ise eşkenar dörtgenlerden oluşan süsleme seçilebilmektedir.<sup>24</sup> Merkezde birbirlerine karşılıklı olarak bakan ve oturur vaziyette birer aslan; bunların önünde birer adet hayat ya da dünya ağacı ve ikisi arasında da üst üste yerleştirilmiş sağa doğru koşar vaziyette birer dağ keçisi tasviri bulunmaktadır. Merkezdeki bu kompozisyonu üç yönden kıvrımlı dallar ve arasında zigzaglardan meydana gelen bir düzenlemeden oluşan bordür çevreler.

Sembolik açıdan dünyanın eksenini olmakla birlikte bu ağaç Şamanizm'de yer ile gök arasında bağlantıyı kurar; şamanın göğe olan seyahatlerinde merdiven olarak şamana hizmet eder ve ölümsüzlüğün yani sonsuzluğun timsallerinden biridir. Söz konusu ağacın koruyucu hayvanlarından biri de aslandır.<sup>25</sup> Bu özelliği ile aslan, gerek erken devir Türk sanatında gerekse Türk İslam sanatında mezar taşlarında yerini almıştır.<sup>26</sup>



G. 4. Satar Suluu-II / Şatar Suluu-II, Anı-mezar (İderhangay, “Tyurkskie Ogradki Mongol’skogo Altaya: Sistematizatsiya, Hronologiya i İnterpretasiya”, r. 65).

## 2.2. Feniks Süslemeli Anı-Mezarlar

Tonyukuk Külliyesi'ndeki Anonim IV JL 230 anı-mezarda<sup>27</sup> yan taşlarının dış yüzlerinde birbirlerine karşılıklı bakan simetrik birer kuş figürü işlenmiştir (G. 5a, G. 5c) Dört adet taş levhadan en sağlam olanı güneydedir. Tasvirler, diğerleri gibi kazıma ile yapılmış figürlerdir. Taş levhaların yan ve üst kısımlarında ise dikdörtgen birer bordür içinde kıvrımlı dallardan oluşan bitkisel bir düzenleme mevcuttur. Merkezdeki alanda ise karşılıklı olarak birbirine bakan kuş yani feniks görülmektedir. Bu hayvanlar adım

24 Tumur-Oçir İderhangay, “Tyurkskie Ogradki Mongol’skogo Altaya: Sistematizatsiya, Hronologiya i İnterpretasiya” (Doktora Tezi, Altay Devlet Üniversitesi, 2017), r. 65, 71; Voytov, *Drevnetyurkskiy Panteon i Model' Mirozdaniya v Kul'tovo-Pominal'nih Pamyatnikah Mongolii VI-VIII vv.*, 13.

25 Çoruhlu, *Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar*; 244; Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, 125-134.

26 Selman Kardeşlik, “Vakıflar Müzesi'nde Selçuklu ve Selçuklu Geleneğindeki Halılarda Kozmolojik ve İkonografik Boyut”, *Vakıf Restorasyon Yıllığı: Restorasyon, Konservasyon, Arkeoloji, Sanat Yıllığı 2* (2011), 87.

27 Halit Çal ve Muhammet Görür, “Anonim IV Sembolik Mezar (JL 230 Açması) 2000 Yılı Kazısı”, 23-63; Halit Çal, “Orhun Anıtları 2000 Yılı Kazısı: Karakuş Tasvirli Lahit”, *XIV. Türk Tarih Kongresi Bildiriler Kitabı, Ankara 9-13 Eylül 2002* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2005), 527-529.

atar vaziyettedirler. Başlarındaki kulak dikkat çekmektedir. Sivri gagalarında çileğe benzer ölümsüzlük meyvesi tutmaktadırlar. Kuşların kanatları yukarı doğru kalkıktır ve kuşların ortalarında ise Budizm'de saflığın, ölümsüzlüğün simgesi lotus yer almaktadır.<sup>28</sup>



G. 5a.



G. 5b.



G. 5c.

**G. 5a.** Tonyukuk Külliyesi, Anonim IV JL 230 anı-mezar (Güney taş levha) (Çal, “Orhun Anıtları 2000 Yılı Kazısı: Karakuş Tasvirli Lahit”, çizim 14); **G. 5b.** Tonyukuk Külliyesi, Anonim IV JL 230 anı-mezar (Doğu taş levha) (Çal, Orhun Anıtları 2000 Yılı Kazısı: Karakuş Tasvirli Lahit”, çizim 13); **G. 5c.** Tonyukuk Külliyesi, Anonim IV JL 230 anı-mezar (Batı taş levha) (Çal, Orhun Anıtları 2000 Yılı Kazısı: Karakuş Tasvirli Lahit”, çizim 12).

Bu kuşları yukarıda belirttiğimiz üzere feniks olarak nitelendirmek mümkündür çünkü söz konusu hayvan çok uzun hayat evrelerine sahiptir. Hayat evrelerinin sonunda hayvan kendisini yakar ve sonra kendi küllerinden daha genç olarak yeniden doğar.<sup>29</sup> Bu özelliğinden dolayı yeniden doğuşu ebedî hayatı, ölümsüzlüğü ifade eder. Dolayısıyla bu gerçeküstü hayvanın mezar levhası üzerinde betimlenmesi, sembolik anlamı ile örtüşmektedir.

Feniks genellikle zafer, başarı, refah ve mutluluk simgesi olarak da kabul görmüştür. Bu gerçeküstü hayvan ayrıca Çin mitolojisinde göğün üçte birine kapladığına inanıldığı için güneşi, ateşi, hasat mevsimini de sembolize etmektedir.<sup>30</sup> Bu özellikleri de göz önüne alındığında belki de söz konusu hayvan ölümsüzlüğü öteki dünyadaki yaşamı temsil etmekle birlikte anı-mezarın adına yapılan kişinin “iyi” karakterini de simgelemektedir.

28 Çeşmeli, “Kök Türklerde İkonografik Açından Kuş Figürleri”, 69.

29 Anka veya Zümrüdüanka kuşu olarak da anılmaktadır. Bkz. Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, 131.

30 Çoruhlu, *Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik Dini Ve Edebi Tasarımlara Göre Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, 36-38.

Aynı bölgede Anonim II anı-mezar duvarlarında kanatları açık, uzun ve ince boyunlu, sivri gagalı, bir önceki örnekte olduğu gibi bir ayağı havada öne doğru hareket eden, uzun ve gösterişli kuyrukları olan karşılıklı iki kuş figürü görülmektedir. Bu iki kuş önceki örnektekiler gibi başlarında kulakları ve ağızlarında çilek benzeri meyve tutmaktadırlar; ortalarında lotus benzeri bitki aynı anlayış ile yapılmıştır.<sup>31</sup> Haşaat Arhangay Aymak'tan Koşo-Tsaydam / Huşo Tsaydam -4 anı-mezarına ait taş levha üzerindeki feniks tasvirleri de önceki örnekler ile oldukça benzerdir.<sup>32</sup>

Köl İç Çor/Kuli-Chur/Küil Çur Anıt Kompleksi'ndeki anı-mezara ait taş levha ise oldukça hasarlıdır. Bununla birlikte kanatları iki yana açılmış, sivri gagalı, sorguçlu ya da ibikli, uzun ve ince boyunlu karşılıklı olarak birbirine bakan iki feniks görülmektedir (G. 6).<sup>33</sup> Fenikslerin ortalarında da lotus motifi bulunmaktadır.



G. 6. Köl İç Çor/Kuli-Chur/Küil Çur anı-mezar. (Bazılhan, *Köne Turik Bitiktastarı Men Eskertişteri (Orhon, Enisey, Talas)* 281).

Bu grup altında görüldüğü üzere feniks ile lotus birlikteliği dikkat çekmektedir. Lotus, Budizm ve Taoizm'de saflığın, mükemmeliyetin, iyi şansın, ölümsüzlüğün ve verimliliğin simgesidir, manevi olgunluğa işaret eder.<sup>34</sup> Başka bir deyişle anı-mezar taş levhalarında betimlenen bu birliktelik, yeniden doğuşun ve anısına yapılan kişinin öneminin, soyluluğunun en güçlü vurgulandığı yerdir. Ayrıca bu özellik Göktürk Dönemi'nde Budizm'in etkisini gösterir.<sup>35</sup>

31 Çal, "Orhun Anıtları 2000 Yılı Kazısı: Karakuş Tasvirli Lahit", çiz.12-15.

32 İderhangay, *Tyurkskie Ogradki Mongol'skogo Altaya: Sistematzatsiya, Hronologiya i İnterpretasiya*, 285, r. 68.

33 Zaynolla Samaşev, *Drevnetyurskaya Grafika* (Astana: Ministerstvo Obrazovaniya i Nauki Respubliki Kazahstan Tyurkskaya Akademiya, 2013), 285, r. 208.

34 Yaşar Çoruhlu, "Uygur Sanatı'nda Lotus", *Türk Dünyası Araştırmaları* 10/61 (1989), 107-127.

35 Anıl Yılmaz, "Bilge Kağan'a Atfedilen Taç ve (Doğu) Gök Türklerin Budizm'e Yaklaşımı", *Art-Sanat* 11(Ocak 2019), 399. Erişim 18 Mayıs 2020, <https://dergipark.org.tr/pub/iauarts/issue/43005/519717>



Benzer kompozisyonlara gerek kendi döneminde gerekse sonrasında Türk İslam sanatında rastlanılmaktadır. Göktürk ya da Kırgız dönemine atfedilen Hakasya Kopen Kurganı'ndan bu tarz lotus feniks birlikteliği göze çarpmaktadır (G. 7a). Birbirlerine karşılıklı bakar vaziyette yerleştirilmiş fenikslerin hem ortasında hem de ayaklarının altında lotus bulunmaktadır. Türk-İslam sanatına bu konunun yansımaya baktığımızda gerçeküstü kuşların yerini güvercinlerin aldığı Kubadabad'dan örnekte olduğu gibi sembolik anlayışın ve kompozisyonun işlenişinin çok değişmediği görülmektedir (G. 7b).



G.7a.



G.7b.

**G. 7a.** Kopen Kurganı, Kurgan 6, tepsi ayrıntısı (Çal, “Orhun Anıtları 2000 Yılı Kazısı: Karakuş Tasvirli Lahit”, çizim 18); **G. 7b.** Beyşehir Kubadabad Sarayı, sıraltı çini (Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, r.74)

### 3. Geometrik Süslemeli Anı-Mezarlar

#### 3.1. Eşkenar Dörtgen Süslemeli Anı-Mezarlar

Bu başlık altında karşılaştığımız geometrik desenlerin büyük kısmını merkezde eşkenar dörtgenlerden oluşan geometrik düzenlemeler oluşturur. Köşelerinin birbirine değmesi sonsuzluk ifadesini hissettirmektedir. Delgerkhaan, Jargaltkhaan (G. 8a)<sup>36</sup>, Bayan Çogto Vadisi (G. 8b), Tonyukuk Mezar kompleksine 1km mesafede Anonim, Catar Culuu (Satar Suluu) (G. 8c)<sup>37</sup>, Honit-Ula (G. 8d)<sup>38</sup> gibi anı-mezar bahsettiğimiz özellikleri taşıyanlar arasındadır. Son iki anı-mezara ait taş levhaların dar bordürlerinde yatay biçimde “S” kıvrımları seçilmektedir. Bunların çoğunluğunun detayı, kumtaşından yapıldıkları için doğal şartlardan dolayı günümüze hasarlı olarak ya da parçalı biçimde ulaşmıştır.

36 Ahmet Taşağıl ve Adil Yılmaz, “Yeni Keşifler Işığında, Moğolistan Coğrafyasında Bulunan Göktürk Dönemi Anıt Yapıları”, *Yeditepe Üniversitesi Tarih Bölümü I. Uluslararası Türk Kültürü ve Tarihi Sempozyumu 19-20-21 Nisan 2018 Bildiri Kitabı* (İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Yayınları, 2018), 14-21, tablo 7, 10.

37 Çoruhlu, *Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar Orta ve İç Asya'nın Erken Devir Türk Mezar Mimarisi Üzerine Bir Deneme*, 244.

38 Voytov, *Drevnyurkskiy Panteon i Model' Mirozdaniya v Kul'tovo-Pominal'nih Pamyatnikah Mongolii VI-VIII vv.*, 13, r. 3.

Söz konusu örnekler arasından Töv Aymak'ta yer alan 5-7. yüzyıla ait Ongot/Ongoyin Khoshoot Anıt Kompleksi'ndeki<sup>39</sup> anı-mezar (G. 8e, G. 8f), kuzeye ve doğuya bakan taşlarındaki ayrıntıları ile öne çıkar. Bu ayrıntılarda dağ keçisi ile birlikte çeşitli tamgalar yer almaktadır. Mezarın batı ve güney cephesinde ise bahsettiğimiz eşkenar dörtgenlerden oluşan düzenleme görülmektedir.

Eşkenar dörtgen süslemeler ya da genel anlamda geometrik bir örgü içinde tekrarlanarak sıralanan bu tarz motiflerin gezegenleri ve güneş sistemini simgelediği ayrıca yine sonsuzluğa işaret ettiği bilinmektedir. Söz konusu anlayış aynı bezeme yani "baklava" olarak da isimlendirilen eşkenar dörtgen süsleme, Türk-İslam sanatında oldukça geniş bir coğrafyada karşımıza çıkmaktadır. Bunların en güzel örneklerinden ikisi Talhatan Baba Camii (G. 8g) ve Vakıflar Müzesi'ndeki Selçuklu Halısı (G. 8h) olarak gösterilebilir.

---

39 Mert, "Öngöt Mezar Külliyesi ve Külliyyede Bulunan Damgalar", 281-290.



G.8a.



G.8b.



G. 8c.



G.8d.



G. 8e.



G.8g.



G.8h.

**G. 8a.** Jargaltkhaan (Taşağıl-Yılmaz, “Yeni Keşifler Işığında, Moğolistan Coğrafyasında Bulunan Göktürk Dönemi Anıt Yapıları”, 20, tabl.10); **G. 8b.** Bayan Çoğto Vadisi, (Taşağıl-Yılmaz, “Yeni Keşifler Işığında, Moğolistan Coğrafyasında Bulunan Göktürk Dönemi Anıt Yapıları”, 9, tabl.7); **G. 8c.** Satar Suluu (Çoruhlu, *Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar*, 151); **G. 8d.** Honit-Ula, (Voytov, *Drevnetyurkskiy Panteon i Model' Mirozdaniya v Kul'ovo-Pominal'nih Pamyatnikah Mongolii VI-VIII vv.*, 13, r. 3); **G. 8e.** ve **G. 8f.** Öngöt Mezar Külliyesi'nden, Töv Aymak, Ongot/Ongoyyin Khoshshoot anıt kompleksi ve kuzeye bakan taraftan çeşitli tamgalar (Mert, “Öngöt Mezar Külliyesi ve Külliye'de Bulunan Damgalar”, 8, 11); **G. 8g.** Talhatan Baba Camii, ayrıntı (Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, 349, r. 324); **G. 8h.** Vakıflar Müzesi, Selçuklu Halısı. (Kardeşlik, “Vakıflar Müzesi'nde Selçuklu ve Selçuklu Geleneğindeki Halılarda Kozmolojik ve İkonografik Boyut”, 89, r. 45).

### 3.2. Petek Süslemeli Anı Mezarlar

Bu tarz süslemeler, altıgen formadır. Yine sozsuzluk ifadesi ile örtüşür biçimde merkezdeki bölümde biteviye olacak şekilde düzenleme sağlanmıştır. Değineceğimiz örnekler arasında İşe (İhe) Nor Gölü yakınından anı-mezar (G. 9) bordüründe yatay “S” forma sahiptir.<sup>40</sup>Noyon-Tal (Uburhangay Aймаğı) anı-mezarı (G. 10) ise yakınında iki taş heykel ile dikkat çeker.<sup>41</sup> Ayrıca Arhangay Aymak’tan da benzer bir anı-mezar tespit edilmiştir.



**G. 9.** İşe (İhe) Nor Gölü yakınından anı-mezar (de Lacoste, *Au Pays Sacre des Anciens Turcs*, 51);

**G. 10.** Noyon-Tal (Uburhangay Aймаğı) anı-mezarı (Voytov, *Drevnetyurkskiy Panteon i Model' Mirozdaniya v Kul'tovo-Pominal'nih Pamyatnikah Mongolii VI-VIII vv.*, 33).

### 3.3. Zigzag Süslemeli Anı Mezar

Tespit edilebilen yegâne örnek Bayanhongor Aймаğı’ndan Satar / Şatar Suluu – I anı-mezarıdır (G. 11).<sup>42</sup> Dört taş levhadan üçü günümüze ulaşmıştır. Bunlar üzerinde zigzaglar yer almaktadır.

40 Henri de Bouillane de Lacoste, *Au Pays Sacre des Anciens Turcs/Eski Türklerin Kutsal Ülkesinde*, çev. Ahmet Soysal ve Ömer Aygün (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), 51.

41 Voytov, *Drevnetyurkskiy Panteon i Model' Mirozdaniya v Kul'tovo-Pominal'nih Pamyatnikah Mongolii VI-VIII vv.*, 33.

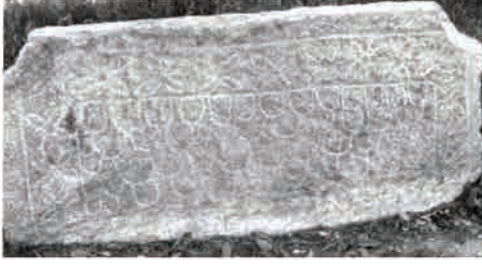
42 İderhangay, *Tyurkskie Ogradki Mongol'skogo Altaya: Sistematzatsiya, Hronologiya i Interpretatsiya*, 283, r. 65, 64.



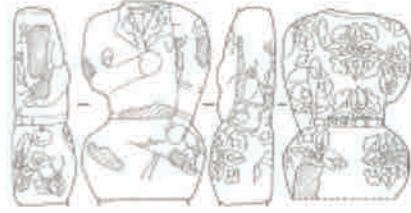
G. 11. Satar / Şatar Suluu – I, Erdenetsogg Bayanhongor Aймаğı (İderhangay, “Tyurkskie Ogradki Mongol’skogo Altaya: Sistematizatsiya, Hronologiya i İnterpretasiya” , r. 65.)

### 3.4. Balık Pulu Süslemeli Anı Mezar

Noön Bayanhongor Aймаğı, anı-mezarı böyle bir düzenlemeye sahiptir (G. 12a). Düzenleme olarak diğerlerinden farkı, merkezdeki kompozisyonu üç yönden çeviren bordürün daha geniş tutulmasıdır. Merkezde balık pulunu anımsatan bir süsleme mevcuttur. Bu süsleme form itibari ile Göktürk Dönemi balık pulu zırhlarını anımsatmaktadır (G. 12b). Balık pulu zırha benzeyen desenin, bordürde yer alan dört yapraklı rozet formu ile ilk başta anlam olarak zıtlık gösterdiği düşünülse de bu tarz rozetler yine aynı döneme ait taş babalar (G. 12c) üzerinde güç, hakimiyet, asalet, soyluluk vb. simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Hatta gerek anlam gerekse form olarak benzerlerine Türk-İslam sanatında oldukça sık rastlanılmaktadır (G. 12d).



G. 12a.



G. 12c.



G. 12b.



G. 12d.

**G. 12a.** Noön Bayanhongor Aймаğı, anı-mezar (İderhangay, “Tyurkskie Ogradki Mongol’skogo Altaya: Sistematzatsiya, Hronologiya i İnterpretasiya”, r. 64.); **G. 12b.** Göktürk Dönemi, Pullu zirh, rekonstüksiyon (Samatuli, *Etnografiya Traditsionnogo Voorujeniya Kazahov*, 47, ris. 35.2.); **G. 12c.** Moğolistan’dan taş heykel (Kubarev, *Kul’tura Drevnih Tyurok Altaya (po Materialam Pobrebal’nih Pamyatnikov*, 34); **G. 12d.** Antalya Sarayı’ndan sıraltı tekniğinde çini, 13.yy’ın ilk yarısı (Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, 128, r. 82.)

#### 4. Bitkisel Süslemeli Anı-Mezarlar

Bilge Kağan, Kül Tigin ve Tonyukuk mezar komplekslerinden anı-mezarlarda olduğu gibi merkezde bitkisel süslemeler çoğunlukla rozet ya da lotus formunda karşımıza çıkmaktadır (G. 13).<sup>43</sup> Olon Nuur Aймаğı, Bayanhongor anı-mezarı (G. 14) da üç taş levhasındaki lotus süslemesi ile Tonyukuk örneğini tekrarlar ancak buradaki lotuslar saplarından çıkan kıvrımlı dallar ile çevrelenmiştir. Doğu levhasındaki kompozisyonun çerçeve kısmında ise iki düşey bir yatay olmak üzere üç kitabe yer almaktadır. Kitabedeki yazıtta şu ifade bulunmaktadır: “*Erkin Ellig Çor için ikisini (iki şeyi birden?) elde ettim. 2. Ondan (sonra) adını (kazıdım), katı (sert) taşı, anıt mezarı yaptırđım*”.<sup>44</sup> Aynı yazıttaki ifadenin farklı bir okuması da şöyledir: “*En Elig Çur/ En Elig Çur İnançu Alıp Tarqan adına intikam aldım / sıra (balbal), taş, ev ve mülk*

43 Taşağıl ve Yılmaz, “Yeni Keşifler Işığında, Moğolistan Coğrafyasında Bulunan Göktürk Dönemi Anıt Yapıları”, 16-17, tabl.1-3.

44 Erhan Aydın, “Olon Nuur/Galuut (Moğolistan) Yazıtı Üzerine Notlar, Bengü Beläk”, *Ahmet Bican Ercilasun Armağanı* (Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 2013), 124.

*kurdum.*"<sup>45</sup> Kitabenin ilk belirttiğimiz okunuşunda mezarın Ellig Çor adına yapıldığı anlaşılmaktadır. Bir kişinin adına işaret eden kitabeli örnekler söz konusu yapıların anı-mezar olarak anılmalarını kuvvetlendirmektedir.



G.13.



G.14

- G. 13. Tonyukuk mezar kompleksi, anı-mezar. (Taşağıl-Yılmaz, "Yeni Keşifler Işığında, Moğolistan Coğrafyasında Bulunan Göktürk Dönemi Anıt Yapıları", 17, tabl.3);
- G. 14. Olon Nuur, Bayanhongor'dan anı-mezar (Aydın, "Olon Nuur / Galuut (Moğolistan) Yazıtı Üzerine Notlar", 128).

Bayanhongor Aймаğı'ndan bitkisel süslemeli bir eser daha bulunmaktadır.<sup>46</sup> (G. 2b). Höh Nor'dan rozet yaprakları dışı doğru bakan kalp şekilli bitkisel form ise lotusu anımsatmaktadır (G. 15).<sup>47</sup> Yukarıda değindiğimiz feniks tasvirli anı-mezarlarda olduğu gibi lotus süslemeler de mezara ait yapılarda bulunarak belki de kişinin ölümsüzlüğünü ve önemini göstermektedir.<sup>48</sup>

45 D. Bayar, R. Munkhtulga ve S. Khurelsukh, "Olon Nurrın Hundiyn Dursal", *Şinle Uhaanı Akademin Medee* 2 (2008), 108-117, fig.11.

46 İderhangay, *Tyurkskie Ogradki Mongol'skogo Altaya: Sistematzatsiya, Hronologiya i Interpretatsiya*, 284, r. 67.

47 Bkz. Teşekkür kısmı.

48 Yaşar Çoruhlu, "Lotus İkonografisi ve Uygur Sanatında Lotus", *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1997), 160.



G. 15. Höh Nur, Moğolistan. (Elvin Yıldırım ve Kürşat Yıldırım arşivi).

### Sonuç

Anı-mezarların bazen bir kişinin anısına bazen de ölen kişinin küllerini gömmek için yapıldıklarını söyleyebiliriz. Çoğunluğunun Baykal Gölü'nün güneyinde yer aldığı anı-mezarların bazılarının merkezinde sunak olarak ahşap direk ya da taş heykel bulunmaktadır. Gerek kuruluş itibarıyla gerekse taş levhaların üzerlerindeki süslemelerle dörtgen forma sahip anı-mezarlar birtakım sembolik anlamlara da sahiptir. Form olarak kare ya da kareye yakın olan konu dâhilindeki anı mezarlar dört ana yöne ve bununla ilişkili merkezîyetçilik, sonsuzluk ve evren gibi kavramlara işaret etmektedirler. Bunların merkezinde yer alan ahşap sunaklar ya da taş heykeller de ölümsüzlüğün ve dünyanın ekseninin timsali olan dünya ağacının bir yansıması olarak düşünülebilir. Türklerde oldukça köklü bir geçmişi olan bu anlayış örneğinin Okunyeve Kültürü taş heykelleri üzerinde “kare içinde daire” ile gösterilmekte ve sonrasında özellikle Türk- İslam mimarisinde kare planda kubbe tasarımı ile devam etmektedir.

Esas çalışma konusunu oluşturan süslemeli anı-mezar örnekleri, üzerlerindeki tasvirlere göre “İnsan, Kuş ve Geometrik Süslemeli”; “Hayvan Süslemeli”; “Geometrik Süslemeli” ve “Bitkisel Süslemeli” olmak üzere dört ana başlık altında incelenmiştir. Hayvan tasvirleri arasında en çok kuş, feniks, dağ keçisi, geyik ve aslan tasvirleri görülmektedir. Bitkisel süslemelerde sarmal kıvrımlar, lotus, çilek benzeri meyve öne çıkar. Geometrik desenlerde ise eşkenar dörtgen, petek şeklinde olanlar başta gelir.

Sembolik açıdan baktığımızda tüm bu süslemeleri sonsuzluk, yeniden doğuş, asalet, hakimiyet gibi kavramlarla ilişkilendirmek mümkündür. Şamanizmde oldukça sık görülen ve ölen kişinin öteki dünyaya yolculuğunda ona eşlik eden geyik, dağ keçisi, kuş, aslan gibi süslemelerin anı-mezarlar üzerinde tasvir edilmiş olmaları öteki dünyada yaşam ve ölümsüzlük kavramı ile oldukça örtüşmektedir. Ayrıca ele alınan pek çok örnekte karşımıza çıkan lotusun özellikle Budizm'deki önemine, manevi olgunluğa ve saflığa işaret ettiğine dikkat çekmek gerekmektedir. Başka bir deyişle Moğolistan'daki süslemeli anı-mezarlar üzerindeki tasvirler bir yandan Şamanizm bir yandan Budizm etkileri göstermektedir. Konumuzu oluşturan Moğolistan'dan Gök-



türk Dönemi süslemeli anı-mezarları ile ilgili son detay ise üzerlerindeki tasvirlerin bazen ayısının bazen de benzerlerinin gerek erken devir Türk sanatında gerekse Türk İslam sanatında hemen hemen aynı anlayış yani sembolizm ile karşımıza çıkmasıdır. Başka bir deyişle süslemeli anı-mezarlar işlevsel ve sembolik özelliklerinin yanı sıra gerek erken devir Türk gerekse Türk-İslam sanatında izlenen ikonografik unsurları tekrarlamaları bakımından da önemlidirler

---

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Teşekkür:** Arşivlerinde bulunan fotoğraf paylaşımlarından dolayı Elvin Yıldırım ve Kürşat Yıldırım'a teşekkürü borç bilirim.

**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.

**Acknowledgement:** I would like to thank Elvin Yıldırım and Kürşat Yıldırım for their photo sharing in their archives.

---

## Kaynakça/References

- Aydın, Erhan. "Olon Nuur / Galuut (Moğolistan) Yazıtı Üzerine Notlar". *Bengü Belâk. Ahmet Bican Ercilasun Armağanı*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 2013, 123-130.
- Bayar, D. R. Munkhtulga ve S. Khurelsukh. "Olon Nurrın Hundiyn Dursal", *Şinjeleh Uhaanı Akademini Medee 2* (2008): 108-117.
- Bazılhan, N. *Köne Turik Bitiktastarı Men Eskertişteri (Orhon, Enisey, Talas)*. Almatı: Dayk Press, 2005.
- Cezar, Mustafa. *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1977.
- Çal, Halit ve Muhammet Görür, "Anonim IV Sembolik Mezar (JL 230 Açması) 2000 Yılı Kazısı". *Moğolistan'daki Türk Anıtları Projesi 2000 Yılı Çalışmaları*. Ankara: TİKA, 2002, 23-63.
- Çal, Halit. "Orhun Anıtları 2000 Yılı Kazısı: Karakuş Tasvirli Lahit". *XIV. Türk Tarih Kongresi Bildiriler Kitabı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2005, 525-590.
- Çal, Halit. "Türklerde Mezar-Mezar Taşları". *Aile Yazıları/8*. Ankara: T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı Yayınları, 2015, 295-332.
- Çeşmeli, İbrahim. "Tarihi Kaynaklara Göre Türk Göçebelerinde Dinler, Kültürler, Ritüeller ile İkonografi (M. S. 8. Yüzyıla Kadar)". *Art-Sanat 3* (2015): 45-96. Erişim 22 Mart 2020. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/92914>.
- Çeşmeli, İbrahim. "Kök Türklerde İkonografik Açından Kuş Figürleri". *Art-Sanat 4*, (2015): 67-80. Erişim 18 Aralık 2019. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iauarts/issue/8772/109676>.
- Çeşmeli, İbrahim. "Kök Türklerde Cenaze Ritüelleri ve Sanat: Fenghuang", *Ölümünün 50. Yılında Uluslararası M. Fuad Köprülü Türkoloji ve Beşeri Bilimler Sempozyumu (21-22 Kasım 2016) Bildirileri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2017, 185-217.
- Çoruhlu, Yaşar. "Uygur Sanatı'nda Lotus". *Türk Dünyası Araştırmaları 61* (1989): 107-127.

- Çoruhlu, Yaşar. "Lotus İkonografisi ve Uygur Sanatında Lotus". *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, 1997, 155-168.
- Çoruhlu, Yaşar. "Türk Sanatındaki İnsan Figürlerine Elleri Tutukları Nesnelere Açısından Bir Bakış". *Sanatta Anadolu-Asya İlişkileri: Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı'ya Armağan*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2006, 149-168.
- Çoruhlu, Yaşar. *Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar Orta ve İç Asya'nın Erken Devir Türk Mezar Mimarisi Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2016.
- Çoruhlu, Yaşar. *Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik Dini Ve Edebi Tasavvurlara Göre Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi: Proto-Türk Devrinden, MS 14. Yüzyıla Kadar Efsanevi ve Yırtıcı Hayvanların Sembolizmi Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2019.
- Çoruhlu, Yaşar. *Türk Mitolojisinin Anahatları*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2010.
- de Lacoste, Henri de Bouillane. *Au Pays Sacre des Anciens Turcs / Eski Türklerin Kutsal Ülkesinde*, Çev. Ahmet Soysal ve Ömer Aygün. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Domozhakov, Aias. "Hakas Millî Bölge Etnografyası Müzesi'ndeki Okunuyev Dönemi Taş Heykelleri". Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2019.
- Esin, Emel. "Bağdaş ve Çökmek Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kadim İkonografisi". *Sanat Tarihi Yıllığı 1969-1970 (1970)*: 231-242.
- Esin, Emel. *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2004.
- Hoppal, Mihaly. *Avrasya'da Şamanlar*, Çev. Bülent Bayram ve H. Şevket Çağatay Çapraz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- İderhangay, Tumur-Oçir. "Tyurkskie Ogradki Mongol'skogo Altaya: Sistemizatsiya, Hronologiya i İnterpretasiya". Doktora tezi, Altay Devlet Üniversitesi, 2017.
- Kardeşlik, Selman. "Vakıflar Müzesi'nde Selçuklu ve Selçuklu Geleneğindeki Halılarda Kozmolojik ve İkonografik Boyut". *Vakıf Restorasyon Yıllığı: Restorasyon, Konservasyon, Arkeoloji, Sanat Yıllığı 2 (2011)*: 73-90.
- Kızlasov, L. R. "O Naznaçenii Drevnetyurkskskih Kamennih İzvayanii, İzobrajajushih Lyudey". *Sovetskaya Arheologiya. 2 (1964)*: 27-39.
- Kubarev, G. V. *Kul'tura Drevnih Tyurok Altaya (po Materialam Pobrebal'nih Pamyatnikov)*. Novosibirsk: İzd. İns. Arheologii i Etnografii Sibirskoe Otdelenie Rossiyskoy Akademii Nauk, 2005.
- Kubarev, G. V. "Ancient Turkic Statues: Epic or Warrior Ancestor?". *Archaeology, Ethnology & Anthropology of Eurasia 1/29 (2007)*: 136-144.
- Mert, Osman. "Öngöt Mezar Külliyesi ve Külliyyede Bulunan Damgalar". *Atatürk Üniversitesi Tarih Araştırmaları Enstitüsü Dergisi 36 (2008)*: 281-305.
- Oktay Çerezci, J. Özlem. "Orta Asya'dan Doğu Avrupa'ya Erken Devir Türk Sanatında Runik Yazıtlı/Tamgalı Madeni Kaplar Üzerine Bir Değerlendirme". *I. Uluslararası Türk Kültürü ve Tarihi Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Yayınları, 2018, 220-236.
- Orkun, Hüseyin Namık. *Eski Türk Yazıtları*. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1994.
- Ovçinnikova, B. B. *Tyurkskie Drevnosti Sayano-Altaya v VI-X Vekah*. Sverdlovsk: UrGU, 1990.
- Öney, Gönül. *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1992.

- Samaşev, Zaynolla. *Drevnetyurskaya Grafika*. Astana: Ministerstvo Obrazovaniya i Nauki Respubliki Kazahstan Tyurkskaya Akademiya, 2013.
- Samatuli, Ahmetjan Kaliolla. *Etnografiya Traditsionnogo Voorujeniya Kazahov*, Almatı: Almatı-kitap TOO, 2007.
- Şer, Ya. A. *Kamennie İzvayaniya Semireçya*, Moskva-Leningrad: Akademiya Nauk SSSR, 1966.
- Šmahelová, Lucie. “Kül-Tegin Monument. Turcic Khaganate and Research of the First Czechoslovak- Mongolian Expedition in Khöshöö Tsaidam 1958”. Doktora tezi, Karlova v Praze Üniversitesi, 2014.
- Tadına N. A. ve T.S. Yaiştaev. “Pazırkıskiy Stil’ Simbol’noy Atributiki Respubliki Altay v Kontekste Kartını Mira Alteytsev”. *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta, İstoriya* 3/23 (2013): 165-168.
- Taşğıl, Ahmet ve Adil Yılmaz. “Yeni Keşifler Işığında, Moğolistan Coğrafyasında Bulunan Göktürk Dönemi Anıt Yapıları”. *Yeditepe Üniversitesi Tarih Bölümü I. Uluslararası Türk Kültürü ve Tarihi Sempozyumu (19-20-21 Nisan 2018) Bildiri Kitabı*. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Yayınları, 2018, 14-21.
- Ünal, Orçun. “İhe Ashete Yazıtı: Yeni Bir Okuma ve Anlamlandırma Denemesi”. *Bilig* 73 (Bahar 2015): 271-294.
- Voytov, V. E. *Drevnetyurkskiy Panteon i Model’ Mirozdaniya v Kul’ovo-Pominal’nih Pamyatnikah Mongolii VI-VIII vv.*, Moskva: Gosudarstvenniy Muzeı Vostoka, 1996.
- Yatsenko, S. A. “Mujskoy Kostyum Rannih Tyurkov v Kitayskom İskusstve VI-VII vv.: Obrazi ‘İnih’”. *Stepi Evropı v Epohu Srednevekov’ya (Hazarskoe Vremya)* 7 (2009): 315-342.
- Yılmaz, Anıl. “Bilge Kağan’a Atfedilen Taç ve (Doğu) Gök Türklerin Budizm’e Yaklaşımı”. *Art-Sanat* 11 (Ocak 2019): 393-414. Erişim 18 Mayıs 2020. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/43005/519717>



## Konya Sultan Selim (Süleymaniye) Camii Biçim Özellikleri ve Müellif Mimar Meselesine Bir Katkı

### Formal Features of Konya Sultan Selim (Suleymaniye) Mosque and a Contribution to The Subject of Authorship

Ali Naci Özyalvaç\* 

#### Öz

Konya'da Mevlânâ Dergâhı'nın batısında bulunan Sultan Selim Camii yapım tarihi, banisi ve mimarının kimliği konusunda muhtelif görüşler bulunan önemli bir klasik dönem eseridir. Tarihi kent merkezinde içinde bulunduğu yapılar topluluğu, XX. yüzyılda yıkımlar ile bütünlüğünü yitirmişse de caminin yörenin sahip olduğu en nitelikli Osmanlı mimarlığı örneği olması vasfı devam etmiştir. Sultan Süleyman'ın padişahlığı ve Mimar Sinan'ın mimarbaşılığı dönemine tarihlenen yapının Sinan'ın eserlerini veren listelerde yer almayışı yanında, kitle kompozisyonu açısından daha erken dönem örnekleri çağrıştırması sebebiyle müelliflik konusu şimdiki dek açıklığa kavuşmamıştır. Bu çalışmada amaç, yapının mekân boyutları ve kemer biçimlenişleri gibi biçimsel özelliklerinin diğer yapılar ile kıyaslanması yoluyla tasarım yaklaşımlarını inceleyerek İstanbul'da Sinan dönemi camilerindeki benzer tutumların araştırılmasıdır. Yöntem olarak güncel röleveller ve yerinde ölçümler ile daha önceden İstanbul'da Mimar Sinan dönemi camileri üzerine yaptığımız katalog çalışmasına müracaat edilmektedir. Sonuç olarak ilk kez Sultan Selim Camii'nde iç mekân, son cemaat yeri ve cephelerde kullanılan kemer tipleri kuruluş ilkeleri bakımından sınıflandırılmış ve bu tiplerin kullanıldığı diğer yapılar ile değerlendirilmiştir. Netice olarak yapının Sultan Selim'in tahta çıktığı ve Sinan'ın mimarbaşı olarak görev yapmakta olduğu dönemde başkentte inşa edilmiş önemli yapılar ile benzerlikleri ortaya konmuş ve yapım tarihine ilişkin 1560 ve sonrasını işaret eden iddiaları destekleyecek sonuçlara ulaşılmıştır. Ayrıca mekân boyutları ve duvar teşkilatı gibi açılardan yapılar kıyaslanmış, plan ve kesit düzlemlerinde oran kullanımını hakkında burada ulaşılan bilgiler ile konunun genişletilerek devam ettirilmesinin gerekliliği ortaya çıkmıştır. Yapının tümel ifadesi hakkında yapılan yorumlar somut veriler ile teyit edilmekle birlikte kullanılan kemer tipleri bakımından çağdaşı olduğu yapılar arasında olgun ve seçkin bir örnek olarak beliren eser, bu yönde yeni çalışmalar ile ele alınmayı beklemektedir.

#### Anahtar Kelimeler

Konya Sultan Selim Camii, Mimar Sinan, Sivri Kemer, Müellif

#### Abstract

Sultan Selim Mosque is an important classical period work located to the west of Mevlânâ Dervish Lodge in Konya, and there are various opinions about the date of construction, the patron and identity of the architect. Due to the absence of inscriptions, foundation records, construction exploration books or in-state correspondence, it is important to turn directly to the mosque, which is one of the sultan mosques that Mimar Sinan was responsible for due to his position. As a method, with current surveys and on-site measurements, the lists that have previously been made in the catalog study on Mimar Sinan period mosques in Istanbul were benefited from. As a result, for the first time in the Sultan Selim Mosque,

\* **Sorumlu Yazar:** Ali Naci Özyalvaç (Dr. Öğr. Üyesi), Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Konya, Türkiye. E-posta: aozyalvac@erbakan.edu.tr ORCID: 0000-0001-5596-0146

**Atf:** Ozyalvac, Ali Naci. "Konya Sultan Selim (Süleymaniye) Camii Biçim Özellikleri ve Müellif Mimar Meselesine Bir Katkı." *Art-Sanat*, 14(2020): 323–347. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0013>

the interior space, the narthex and the arch types used in the facades were classified in terms of establishment principles and it was possible to evaluate them with other structures in which they were used. As a result, the building's similarities with the important buildings built in the capital were revealed by this research during the period when Mimar Sinan was acting as the architect, and conclusions were reached to support the claims that point to 1560 and beyond as the date of construction. In addition to space measurements, wall designs and arch configurations, which are among the parameters used in the comparison of the mosques built in the Mimar Sinan period in Istanbul, the issue of the use of ratio in plan and section planes has emerged as a new title, and in this context the research needs to be continued. Although the comments about the overall expression of the building were confirmed with concrete data, the work, which appears as a mature and distinguished example among the buildings it is contemporary in, is waiting to be handled with new studies in this direction.

**Keywords**

Konya Sultan Selim Mosque, Mimar Sinan, Pointed Arch, Authorship

***Extended Summary***

Although the complex of buildings in the historical city center lost its integrity with the destructions in the 20<sup>th</sup> century, the mosque continues to be the most qualified example of Ottoman architecture of the city. The issue of commissioning has not been clarified since its building, which has been dated to the sultanate of Sultan Süleyman and the architect of Mimar Sinan, and was not included in the lists that recorded the works of Sinan and evoked earlier examples of Ottoman architecture in terms of mass composition. There are various opinions about the construction date of the mosque, patronage and the architect. The documents related to the construction of the mosque in the documents belonging to the period of Suleyman the Magnificent were interpreted as the building was built by him. Some other researchers claimed that the building was built by Selim II, son of Sultan Süleyman, the governor of Konya. In addition to Mimar Sinan, the names of Architect Acem Ali (Alâeddin Ali Bey) and Architect Cemâleddin from Aleppo were proposed as the designers of the building, for which we do not have any information about its architect.

The aim of this study is to investigate similar attitudes in the Sinan period mosques in Istanbul by examining the design approaches by comparing the formal features of the building such as space dimensions and arch formation with other structures. If the arch types encountered in the building are considered together, it can also be seen that previous architectural experience gained from the construction of important works that were completed in Istanbul in the period of Mimar Sinan was used in this structure, prior to the date when the Sultan Selim Mosque was allegedly built. Interesting findings have been reached in terms of ratio research in horizontal and vertical projection planes, and the introduction of this design approach and comparison of this approach with other buildings will be considered as a separate publication.

The pointed arch (1) between two pillars bearing the central dome of the building in the direction of the qibla, the arches (2) connecting the feet to the wall buttress at the north of the harim, three pointed arches (3) that continue from the north wall to the

mihrab wall on the east and west of the middle nave, the arches (4) that connect these feet and columns to the walls behind them, the arch (5) below the upper floor of the northern wall, the pointed arches (6) in the narthex porches on the north facade of the mosque and discharging arches (7) over the window and door openings were examined in terms of dimensions and centers of the arcs that set the arches up. Examples of two-centered pointed arches, which were built using points found by dividing the opening, are also found in the 19 mosques built in the Mimar Sinan period in Istanbul, which we have classified in our previous studies.

The arch (1) that connects the feet carrying the dome is a two-center pointed arch close to the circle with an opening of 12.85 m and a height of 6.50 m and similarly, on the other direction (2) has an opening of 13.70 m and both of them have a 1.52 m width in plan. These arches are the elements of rising cubic parts that dominate the structure's outer appearance. Zal Mahmut Pasha Mosque (1577) is similar to this structure in that the arches carrying the dome have a 12.42 m span and 6.32 m height. Fatih Bali Pasha (1546), Kılıç Ali Pasha (1581) and Üsküdar Mihrimah Sultan Mosques (1547) are the structures where the circular arch is used in a similar size.

The arches (3) between pillars at the springing line of 5.60 m above ground with a 6.00 m opening are all typical pencî pointed arches which are formed by dividing the span by 5. The arches (4) that connect these feet and columns to the walls behind them are all these types of two centered pointed arches with approximately 5.30 to 6.00 m span size. The same type is frequently used in the discharging arches (7) over the window and door openings. There are similar pointed arches connecting the feet in the walls at the same elevation as the windows and doors under the small domes on the east-west facades of the harim. It is seen that this arch type is the most preferred type among the 19 Mimar Sinan period Istanbul mosques with 40 percent indoors. Fatih Nişancı Mehmet Pasha, which has an eight-supported plan scheme, and Fındıklı Molla Çelebi and Topkapı Kara Ahmet Pasha Mosques, which have a 6-supported scheme, are smaller applications where the arches carrying the main dome are this (1:5) type. In Şehzadebaşı, Süleymaniye, Üsküdar Atik Valide, Azapkapı Sokullu Mehmet Paşa and Üsküdar Mihrimah Sultan Mosque, such (1:5) arches dominate the interior appearance of the building. Similar examples of span size of these arches are 5.67 m in the Fındıklı Molla Çelebi Mosque, 5.70 m in the Topkapı Kara Ahmet Paşa Mosque and 5.70 m in the Şehzadebaşı Mosque.

The arch (5) with 2.65 m width in plan on the north wall on the entrance door is a round arch with 13.40 m span which has the springing line at 2.25 m above the floor. The narthex portico is wider and higher in the middle, three identical arches on each side, with seven pointed arches that sit on the walls on both sides and 6 columns in the middle. All of the arches (6) seen on the front and connecting the columns to the

north wall are two-centered pointed arches consisting of springs drawn from the points found by dividing the opening by 7. The pointed arches with an opening of 5.17 m in the first row of five-unit porticoes of the Üsküdar Mihrimah Sultan Mosque narthex are of the same type as the portico arches seen here. Süleymaniye Mosque courtyard porches are an example where both (1:5) and (1:7) proportioned pointed arches are used together. The ones used in the five-unit narthex porticoes of Eyüp Zal Mahmut Pasha Mosque are pointed arches with a 4.14 m span and (1:7) ratio, which is very similar to the arches we find here. We encounter the same type (1:7) at Üsküdar Atik Valide Mosque narthex on the east and west facades of the first-row porticoes with a 4.45 m span. Considering the data obtained, it is understood that Konya Sultan Selim Mosque can be evaluated with the works of Mimar Sinan in the first half of the 16<sup>th</sup> century. In addition, it was seen that further research was needed to compare the works of pre-Sinan architects with their works to understand the reason of the visual similarity of the building with the pre-classical mosques.



## Giriş

Konya Sultan Selim (Süleymaniye) Camii şehrin merkezini işaret eden Mevlânâ Celâleddîn Rumî'nin kabri ve Mevlevî Dergâhı'nın yanı başında klasik dönem Osmanlı mimarisinin olgun bir örneği olarak yer almaktadır. Bu benzersiz konumuna karşılık yapının inşa tarihi, banisi ve mimarının kim olduğu konusu tam olarak açıklığa kavuşmuş değildir. Kitabeler, vakfiyeler, inşaat keşif kayıtları veya yapımına ilişkin devlet içi yazışmaların bulunmayışı yahut bilinmeyişi sebebiyle selatin camilerinden olan bu kıymetli eserin kendisine müracaat etmek yolu önem kazanmaktadır. Bu çalışmada yapının mekân ölçüleri, duvar kesiti ve açıklık boyutları, kemer büyüklükleri ve kuruluş ilkeleri, yatay ve düşey plan düzlemlerinde oran araştırmaları ile yapının Mimar Sinan döneminde ve Sinan'ın selefi mimarların yapım tarzı ile karşılaştırılması, bu yolla müellif mimar konusundaki iddiaların incelenmesi amaçlanmaktadır. Günümüzde yapıların belgelenmiş olmaları ve ölçme imkânlarının kolaylaşmış olması çalışmayı mümkün kılmaktadır. Ayrıca daha önceki çalışmalarımızda İstanbul'da Mimar Sinan camilerinin kemer kuruluşları bakımından tasnif edilmiş olması, kıyas yapmaya olanak vermektedir. Sultan Selim (Selimiye) Camii'nin Sinan'ın İstanbul camileri ile kıyaslanması çalışmanın ilk bölümünü, yatay ve düşey düzlemlerde oran araştırması bakımından ilginç bulgulara ulaştığımız tasarım yaklaşımının ortaya konması ve bu yaklaşımın karşılaştırılması ikinci bölümünü oluşturmaktadır. İki farklı yaklaşım tarzı çalışmayı iki ayrı başlık hâlinde ele almayı gerekli kıldığından bölümler bağımsız yayınlar olarak ele alınmıştır. Yine de yapıların biçim özellikleri bakımından yapılacak bir kıyaslama için planimetricleri, cephe görünüşleri, taşıyıcı duvar teşkilatı, oran araştırması gibi alt başlıkların ayrıca detaylandırılması ihtiyacı yanında yapıların sayıca çokluğu, ölçüm, belgeleme ve yapılmış rölövelere ulaşmanın zaman alan süreçler olması sebebiyle ulaşılan sonuçların her zaman tashih edilmeye muhtaç olduğu teslim edilmelidir.

Konya Sultan Selim (Süleymaniye) Camii'nin yapım tarihi, banisi ve mimarının kimliği konusunda muhtelif görüşler bulunmaktadır. Kanuni Sultan Süleyman devrine ait belgelerde<sup>1</sup> caminin yapımına ilişkin bilgiler bulunması yapının bu padişah tarafından yapıldığı şeklinde yorumlanmıştır.<sup>2</sup> Diğer bir kısım araştırmacı bani olarak Konya sancak beyliği yapan Sultan Süleyman'ın oğlu Şehzade II. Selim'i göstermektedir.<sup>3</sup> Semavi Eyice, yapıyı Mimar Sinan ve takipçileri dönemi içinde ele almış ve Yavuz Sultan Selim adına XVI. yüzyılın ilk yarısında yapılan eserin bir kubbe ve yarım kubbe düzeniyle ilk Fatih Camii mimarisinin adeta aynen tekrarladığını yazmıştır.<sup>4</sup> Mimarına ilişkin bilgi sahibi olmadığımız yapı ile ilgili Mimar Sinan, Sinan öncesi Hassa Ocağı'nın başında bulunan Mimar Acem Ali'si olarak da bilinen Alâeddin Ali

1 Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi, 475/7

2 Yusuf Küçükdağ, "Sultan Selim Camii ve Külliyesi," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 37 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009), 516.

3 İbrahim Hakki Konyalı, *Âbideleri ve Kitâbeleri ile Konya Tarihi* (Konya: Yeni Kitap Basımevi, 1964), 194.

4 Semavi Eyice, "Cami," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c.7 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993), 80.

Bey<sup>5</sup> veya Halepli Mimar Cemâleddin isimleri ile karşılaşmaktayız. Ayrıca yapı plan özellikleri bakımından Hammer tarafından Ayasofya Camii ile kıyaslanmış<sup>6</sup>, Şahabetin Uzluk<sup>7</sup> ve Metin Sözen<sup>8</sup> eski Fatih Camii örnek alınarak yapıldığını iddia etmiştir. Aşağıda yapının başta mekân boyutları, beden duvarı ölçüleri ve sivri kemer biçimlenişleri olmak üzere bilinen diğer Sinan yapıları ile karşılaştırılması yapılarak öncelikle Sinan devri, özellikle de başkent İstanbul’da inşa edilmiş büyük ölçekli cami yapıları ile biçimsel benzerlikleri konusu irdelenecektir.



**G. 1.** Solda (a) Konya Sultan Selim Camii Dış Görünüşü  
(Dick Osseman, 2010, <https://pbase.com/dosseman/image/131990598>)  
Sağda (b) İç Mekân Batı Cephesi Görünüşü  
(Dick Osseman, 2003 <https://pbase.com/dosseman/image/28778983>)

### Yapının Kısa Tarihçesi

Konya’nın merkez Karatay ilçesinde Celâleddîn-i Rumî’nin türbesi etrafında gelişmiş Mevlânâ Dergâhı’nın batısında bulunan cami daha sonra yapı grubuna eklenen Sultan Selim imareti sebebiyle bugün Sultan Selim Camii veya Selimiye Camii olarak anılsa da kaynaklarda Cami-i Cedîd veya Cami-i Şerif-i Sultan Süleyman olarak geçmektedir.<sup>9</sup> Osmanlı klasik mimarlığının Konya’daki en önemli örneği olan eser XX. yüzyılın ilk yarısına kadar Yusuf Ağa Kütüphanesi ile bugün artık ayakta olmayan imaret, iki medrese ve muvakkithaneden oluşan yapılar topluluğunun merkezinde yer almaktadır. Kuruluşundan itibaren sürekli olarak Osmanlı sultanları tarafından desteklenen Mevlânâ Dergâhı’nın çevresindeki derviş hücreleri ile III. Murad tarafından inşa ettirilen<sup>10</sup> Sultan Selim Medresesi kaynaklarda Velediye, Celâliyye, Sultan Veled Medresesi olarak kayıtlı olup 1888 ve 1951 tarihlerinde yapılan yıkımlar ile ortadan

5 Zeki Sönmez, “Acem Ali,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c.1 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993), 322.

6 Joseph Von Hammer-Purgstall, *Devlet-i Osmâniyye Târîhi*, trc. Mehmed Atâ (İstanbul: Mesai Matbaası, 1329 [1913]), 3:95.

7 Şahabeddin Uzluk, “İstanbul’daki Eski Fatih Camii’nin Bir Benzeri Konya’da Selimiye Camii,” *Vakıflar Dergisi* 9 (1971), 177.

8 Metin Sözen, *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1975), 185.

9 Yusuf Küçükdağ, “Sultan Selim Camii ve Külliyesi,” 516.

10 Mehmet Önder, *Mevlânâ Şehri Konya* (Ankara: Konya Turizm Derneği Yayını, 1971), 395.

kaldırılmıştır.<sup>11</sup> Diğer medrese, bugün ayakta olan kütüphanenin de banisi, Sultan III. Selim'in annesi Mihrişah Valide Sultan'ın kethüdası Yusuf Ağa tarafından yaptırılmış mimari bakımdan kıymeti olmayan basit bir yapıdır ve aynı yıllarda ortadan kaldırılmıştır. Muvakkithane ise 1951 yılında yıkılmadan önce Yusuf Ağa Kütüphanesi'nin bitişiğinde bulunan kesme taştan yapılmış bir Abdülaziz dönemi eseridir. İmaretin yapım tarihi olarak kesin olmamakla birlikte Konya'da valilik yapan Şehzade II. Selim'in yeni yaptırdığı imaret için gelir olması amacıyla babası Sultan Süleyman tarafından birçok köy, mezra ve tarlanın gelirinin tahsis edilmesi emrini verdiği 1563 yılı kabul edilmektedir. 1965 yılında uzun süre bakımsız kaldıktan sonra yıkılarak yerine park yapılan eserin vakfiyesinde mimari programı hakkında detaylı bilgi bulunmaktadır.<sup>12</sup> Sultan II. Selim'in aynı tarihlerde Konya'nın Karapınar ilçesinde yaptırdığı imaretin mimar Halepli Cemâleddin tarafından yapıldığının ortaya çıkması sonrasında yakın zamanlı bu yapının da mimarı olarak görevlendirilmiş olduğu iddiaları gündeme gelmiştir.<sup>13</sup>

İbrahim Hakkı Konyalı'ya göre caminin inşasına Sultan Süleyman'ın sağlığında başlanmış ve yapımı kendisinin vefatından sonra oğlu II. Selim tarafından tamamlanmıştır. Yapıldığı dönemde Yeni Cami olarak anılan eserin III. Murad zamanında Sultan Süleyman Camii olarak geçtiğini söyleyen Konyalı, dönemin yazılı kaynaklarından bu bilgiyi teyit eder.<sup>14</sup> *Tarih-i Peçevî* yazarı İbrahim Peçevî, *Tarih-i Solakzade* yazarı Mehmed Hemdemî, Hasanbeyzade Ahmed Paşa ve *Kühnü'l Ahbâr* yazarı Âli Mustafa Efendi cami ile ilgili bilgi veren müelliflerden bazılarıdır.<sup>15</sup> Evliya Çelebi meşhur eserinde "Câmi'-i Sultân Süleymân Hân iki minaresi ve birer tabakalı ve vâsi' haremli kıbâbları rasâs-ı hâs ile mestûr bir câmi'-i pür nûr-ı ma'mûrdur."<sup>16</sup> demektedir. *Tarih-i Atâ*<sup>17</sup> ve *Süleymannâme*<sup>18</sup> aynı şekilde yapıyı Kanuni Sultan Süleyman'a mal eder. Hammer bu kaynaklara dayanarak aynı bilgiyi kabul etmiştir.<sup>19</sup> Konyalı da birçok diğer yazar gibi Matrakçı Nasuh'un ünlü eseri *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn*'de Konya'nın XVI. yüzyıl ilk çeyreğini gösteren resimlerinde Mevlânâ külliyesinin bulunduğu mevkide caminin olmadığını, türbe, tek minareli mescid, hatta şadırvan ve avlu duvarlarının seçilebildiği hâlde iki minareli Süleyman Camii'nin resmedilmeyişinden hareketle yapının bu tarihte mevcut olmadığını kabul etmek gerektiğini belirtmiştir.<sup>20</sup>

11 Caner Arabacı, *Osmanlı Dönemi Konya Medreseleri (1900-1924)* (Konya: KTO, 1998), 108-111, 333-337.

12 Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi, 734/168.

13 Yusuf Küçükdağ, *Karapınar Sultan Selim Külliyesi* (Konya: Karapınar Belediyesi Yayını, 1997), 31-32.

14 Konyalı, *Âbideleri ve Kitâbeleri ile Konya Tarihi*, 194.

15 Peçevî İbrahim Efendi, *Tarih-i Peçevî* (İstanbul: Matbaa-ı Amire, 1864), 1:246; Solakzâde Mehmed Hemdemî, *Solakzade Tarihi* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989), 587.

16 Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*, haz. Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), 3: 17.

17 Atâ Bey, *Tarih-i Atâ* (İstanbul: Basiret Matbaası, 1874), 1: 126.

18 Karaçelebizâde Abdülaziz Efendi, *Süleymannâme* (Kahire: Bulak Matbaası, 1832), 197.

19 Joseph Von Hammer-Purgstall, *Devlet-i Osmâniyye Târîhi*, trc. Mehmed Atâ (İstanbul: Nefâset Matbaası, 1332 [1916]), 6: 153.

20 Konyalı, *Âbideleri ve Kitâbeleri ile Konya Tarihi*, 195.



G. 2. Solda (a) Konya Sultan Selim Camii Son Cemaat Yeri, Sağda (b) Sultan Selim Camii ve Yusuf Ağa Kütüphanesi Dış Görünüşü (Küçükdağ, “Sultan Selim Camii ve Külliyesi,” 516-517)

Aslanapa *Osmanlı Devri Mimarisi*'nde Konya Sultan Selim Camii'ni II. Selim'in ilk yıllarında yapılan camiler arasında sayar ve Selim'in şehzadeliği sırasında yapımına başlanılan eserin padişahlığının ilk yıllarında 1566'da tamamlandığını belirtir.<sup>21</sup> Yine Konya'daki en önemli Osmanlı mimarisi ürünü olarak gösterdiği yapının Eski Fatih Camii'nin abidevi ölçülerde yeniden ele alındığı klasik dönemin önemli bir ürünü olduğunu söyler. Yapının II. Selim tarafından babası adına yaptırıldığı için kendi adına kitabe koydurmadığını ifade eden Aslanapa yapının müellifi konusunda Mimar Sinan'ın o dönemde Hassa mimarlarının başı olduğu hâlde tezkirelerde yapı adının geçmediğini, bu dönemde yapılan bir selatin camiinin Sinan'ın ilgisinden kayıtsız olmasının mümkün olmadığını, yine de kişisel görüşü olarak dört duvar üzerinde oldukça ağır bir kitle hâlinde yükseltelen orta kubbenin Sinan'ın kıvrak üslubu ile uyumlu olmadığını kaydetmiştir.

Müelliflik sorunu hakkında fikir beyan eden az sayıda kişi arasında bulunan ve Anadolu Türk İslam Mimarisi'nde sanatçılar konusunda çalışmaları ile tanınmış Sönmez, kitabeleri bulunmamasına rağmen üslup özellikleri ve yapım tarihleri dikkate alınarak Konya Sultan Selim Camii'ni Saraybosna Gazi Hüsrev Bey Külliyesi, Trabzon Hatuniye, Manisa Sultan, Çorlu Süleymaniye, Tekirdağ Saray Ayas Paşa, Fatih Bâli Paşa, Sütluçe ve Silivri Pîrî Mehmet Paşa camileri ile birlikte Acem Ali olarak bilinen Alâeddin Ali Bey isimli Hassa başmimarına bağlamaktadır.<sup>22</sup> Mimar Sinan'ın selefi olan Acem Ali'nin önemli eseri İstanbul Yavuz Selim Camii, kendi üslubunu eksiksiz ortaya koyduğu bir örnek olarak gösterilmiştir. Bu yapı ile incelediğimiz yapının biçim özellikleri ve tasarımda oran kullanımı açısından irdelenmesi tek bir makale hacmini aşacağı için ayrıca ele alınması uygun görülmüştür.

Aptullah Kuran da aynı şekilde yapının Sinan'ın öz yapıları arasında sayılmasının mümkün olmadığını iddia etmektedir.<sup>23</sup> Eski Fatih ve Gözleve Tatar Han camilerinin

21 Oktay Aslanapa, *Osmanlı Devri Mimarisi* (İstanbul: İnkılap Yayınları, 2004), 276.

22 Sönmez, “Acem Ali,” 322.

23 Aptullah Kuran, *Mimar Sinan* (İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1986), 157.

plan şemasını tekrarlayan Konya Selimiye Camii'nin II. Bayezid ve Yavuz Sultan Selim dönemlerini hatırlatan keskin köşeli kitle kuruluşu ve uçları kapalı son cemaat revakına bakıldığında Sinan'ın 1560'lı yıllarda eriştiği mimari üslup ile bağdaştırmanın son derece güç olduğunu ifade eden yazar Sultan Selim Camii'nin başka bir mimar tarafından yapılmış olması gerektiğini söyler. Bununla birlikte Konya Karapınar ilçesinde bulunan II. Selim Camii'nin tezkirelerde kayıtlı olduğundan hareketle Sinan'ın önemli eserlerinden biri olduğunu, kitle kuruluşu, yatay ve düşey planlarda kusursuz oranları ile İstanbul'da tasarlanıp merkezden gönderilen yetenekli bir mimarın gözetiminde gerçekleştirildiği kanısındadır. Konya'yı Adana'ya bağlayan kervan yolu üzerindeki menzil külliyesinin kervansaray ve imaret bölümleri cami yapısından ayrı ele alınabilir. Ancak son yıllarda ortaya çıkartılan belgelerde Şehzade Selim'in Karapınar'da bir mescid, bir han ve bir hamam inşa ettirmek için kadıdan aldığı ilâmı Sultan Süleyman'a gönderdiği, Halepli Mimar Cemâleddin'in yapının inşasında görevlendirilmesini talep ettiği ve bu konuda istenen kişinin tayin edildiğini bildiren 1560 tarihli bir Hatt-ı Hümayun sâdır olduğu, Halep kadısından mimarın acilen gönderilmesinin istendiği anlaşılmıştır.<sup>24</sup> Daha sonra ortaya çıkan başka bir belgede ise Karapınar Sultan Selim Camii inşasının başlangıcından bitirilmesine kadar Hassa mimarlarından Mimar Mehmed'in görevlendirildiği ortaya çıkmıştır.<sup>25</sup> Mimar Mehmed'in yapının tasarım ve inşasındaki rolü, Halepli Mimar Cemâleddin'in Karapınar'a gelmiş olup olmadığı gibi konular daha uzun tartışmaları ve incelemeleri gerektirmektedir. Burada kısaca değindiğimiz bu olay da göstermektedir ki Sinan devri eserleri incelenirken bu eserlerin bir kişiden ziyade bir teşkilatın, Hassa Mimarlar Ocağı'nın ürünü olduğu gerçeği akıldan çıkarılmamalıdır.

Necipoglu'na göre caminin inşasına 1559 yılında Konya surlarının dışında padişahın iki şehzadesi Bayezid ve Selim arasında ortaya çıkan taht mücadelesinden kısa süre sonra başlanmış olması mümkündür ve inşa edilmesi sürecinin bu bağlamda ele alınması gereklidir.<sup>26</sup> Nitekim Mustafa Âli de bu yıllarda Sultan Süleyman tarafından şeyhin nurlu kabri yanında kubbeli bir mescid, daha sonra 1559-1560'ta türbesine bitişik kubbeli semâhâne ve dergâhın yanı başına iki minareli latif bir cami eklettiğini bildirir. Yine aynı yazar Selim'in kardeşi karşısında zafer kazanmasını babası Sultan Süleyman'ın ve Konya evliyalarının ruhaniyetine bağlar, isyancı kardeşi Bayezid'i evliya mezarlarının toplandığı Konya şehrinin temiz toprağını kirletmekle suçlar: "Asi şehzade ziyaretgâh ve nazargâh-ı Allah olan evliya mezarlarına saygısızlık ettiği için başta Mevlânâ Celâleddîn olmak üzere Şems-i Tebrîzî ve Şeyh Sadreddin Konevî gibi evliyalar onun gururuna müthiş bir sille vurdular, böylece şehzade takdir-i rabbanî

24 Küçükdağ, *Karapınar Sultan Selim Külliyesi*, 33-34.

25 Abdülkadir Dündar, "Karapınar Sultan Selim Camii'nin Mimarı Hakkında Yeni Bir Kayıt ve Bazı Mülahazalar," *Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin Açılışının 80. Yıldönümü Karapınar Sempozyumu*, 26-27 Ekim 2000, ed. Yusuf Küçükdağ (Konya: Karapınar Belediyesi Yayınları, 2001), 165-174.

26 Gülru Necipoğlu, *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür* (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013), 81.

ile cezalarını bulmuşlar idi.”<sup>27</sup> Selim’in askerlerinin Mevlânâ Âsitanesi’nin duvarları dışındaki şehzadeler savaşının yaşandığı “Cem Bağı” adlı bahçede çadırlarını kurmuş olmaları, şehzadenin muharebeden önce şehirdeki türbeleri ziyaret ederek ruhlarından yardım istemesi ve Allah’ın himmetiyle ortaya çıkan ilginç bir mucize ile Celâleddîn Rumî’nin türbesinden yükselen bir toz bulutunun Bayezid’in askerlerini içine alması kaynaklarda anlatılmaktadır<sup>28</sup>.

Necipoğlu, imparatorluk açısından çok önemli bu olay sonrasında yapımına başlanılan Süleymaniye Camii ve Karapınar’da Selim adına inşa edilen yapıların birer zafer anıtı, kutlu bir olayın nişaneleri olduğuna işaret eder, nitekim dergâhın yanı başındaki caminin arsası Şehzadenin muzaffer ordusunun kamp yeridir. Aynı zamanda savaşta Şehzade Selim’i destekleyen Mevlevî dergâhı ile bağlantı kurmaktadır. Cami görevlilerinin dergâhtan, Mevlânâ soyuna mensup kişiler arasından seçilmesi geleneği de bu yorumu güçlendirmektedir. Osmanlı hanedan mensuplarının tarikat yapılarına destek vermesinin belirgin örneği olarak Mevlevî dergâhının genişlemesi Sultan II. Selim ve III. Murad zamanlarında bina ettirilen zaviye ve imaret ile devam etmiştir.<sup>29</sup>

### Konya Sultan Selim (Süleymaniye) Camii Biçim Özellikleri

Yapım tarihi ve mimarı üzerinde duracağımız cami, merkezî kubbeli plan şemasına sahip, kareye yakın dikdörtgen harimi önünde yedi hücreli son cemaat yeri revakı olan iki minareli bir yapıdır. Merkezî kubbe, kible yönünde bir yarım kubbe, doğu ve batı yönlerinde üçer küçük kubbenin örttüğü harimde orta kubbeyi taşıyan iki bağımsız fil ayağı, ayaklar ile kuzey duvarına bitişik ayaklar arasında ikişer sivri kemerin oturduğu birer sütun bulunmaktadır. Kesme taştan yapılmış yapının mukarnas süslemeli cümle kapısından başka iki yanda birer kapısı daha vardır.

Cami hariminin boyutlarına bakıldığında, ortada merkezi kubbenin örttüğü kare sahnın 13,53 m (18,00 zira) kenar ölçüsüne sahipken, kible yönünde yarım kubbe ile örtülmüş mihrap önü bölümü 6,05 m (8,00 zira), doğu-batı yönlerinde üçer kubbe ile örtülmüş yan sahnılar 6,60 m (9,00 zira) derinliğindedir.<sup>30</sup> Doğu-batı yönündeki sivri kemerlerin plandaki 1,50 m (2,00 zira) izdüşümleri ile toplamda iç mekân doğu-batı yönünde 29,95 m (40,00 zira) dir. Cümle kapısı yönünde kubbeyi taşıyan ayaklar

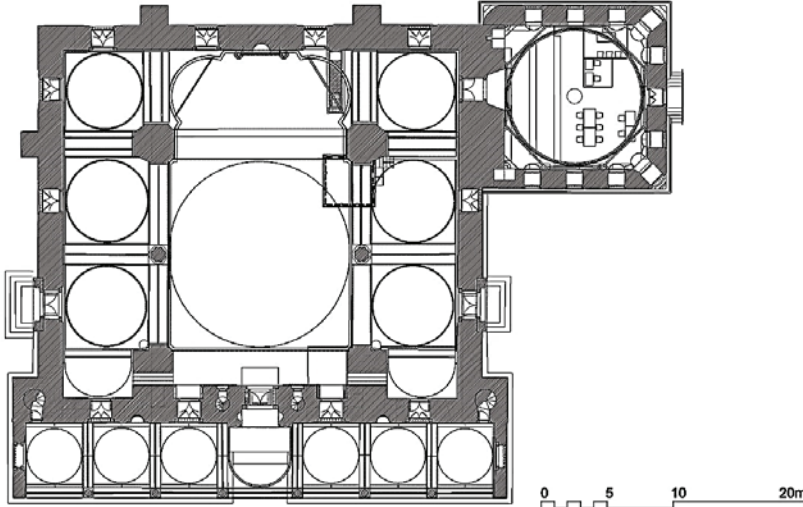
27 Âli Mustafa Efendi, *Kühû'l-Ahbâr*, İstanbul, Nuruosmaniye Kütüphanesi, Nr. 3409.

28 Necipoğlu, *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, 81.

29 Haşim Karpuz, “Mevlânâ Külliyesi” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 29 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2004), 448-452.

30 Mimari özelliklerinin anlatıldığı başlıklar altında ve incelenen kemerlerin boyutlarında metrik değerlerin yanında zaman zaman bu değerlerin inşa edildiği dönem kullanılmakta olan “zirâ-ı mi'marî” cinsinden karşılıklarının da verildiği görülecektir. Zirâ-ı mi'marî (veya mimar arşını) için çalışmada kabul edilen değer yüzyıllar içinde küçük farklılıklar göstermekle birlikte 1841 yılında düzenlenerek standarda bağlanan değer 0,757 m'dir. Ayrıca bkz. Mehmet Erkal, “Arşın,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 3 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991), 211.

3,00 m (4,00 zira) kuzey duvarından içeri kadar taşarken kible yönünde serbest ayakları birbirine bağlayan kemerin plandaki izdüşümü 2,23 m (3.00 zira) ve bu yöndeki toplam ölçü 25,30 m (35,00 zira) dır. Kuzey duvarının ve mihrap duvarının kalınlığı 1,88 m (2,50 zira) olup toplamda bu yönde beden duvarlarına bakıldığında dış ölçü taşmalar olmadan 30,20 m (40,00 zira), diğer yönde ise 33,75 m (45,00 zira) dir. Cümle kapısının her iki yanındaki duvar payandaları iç mekâna 1,12 m (1,50 zira) taşmaktadır. Kuzey beden duvarı üst kata ve minarelere çıkan merdivenlerin olduğu bölümlerde 3,00 m (4,00 zira) kalınlıktadır. Doğu ve batı cephelerine dışarıya taşan payandalar 1,50 m (2,00 zira), mihrap tarafında ise 1,88 m (2,50) zira taşma yapmıştır. Son cemaat yeri revakları ana kütlede iki yanda 1,88 m (2,50 zira) taşma yaparak 37,50 m (50,00 zira) boyuna ulaşırken kubbe ile örtülü iki yan kanatta 3 hücre, cümle kapısı aksındaki tonoz örtülü yüksek tavanlı hücreden daha küçüktür. Revak derinliği sütunları bağlayan sivri kemerlerin 0,75 m (1,00 zira) derinliği dahil 5,60 m (7,50 zira) dır. Cümle kapısı ve her iki yanındaki birer pencerenin planda genişliği içeriden 2,25 m (3,00 zira), dışarıdan dikdörtgen açıklıklı mermer söve iç ölçüsü 1,52 m (2,00 zira) ölçülmektedir. Yapının boyutları döneminin ölçü birimi baz alınarak incelendiğinde anlamlı sonuçlar elde edilmekle birlikte burada amaçlanan zemin izdüşümü ve kesit düzlemlerinde yapıyı benzer büyüklükte Sinan'ın bilinen diğer cami yapıları ile beden duvarları veya açıklıkların boyutları gibi referanslar üzerinden karşılaştırmak, ayrıca kemerlerin kuruluş ilkelerini ortaya çıkararak Sinan mimarlığında ve öncesinde inşa edilmiş yapılardan bildiğimiz diğer örnekler ile kıyas yapmaktır.



G. 3. Konya Sultan Selim Camii Zemin Planı<sup>31</sup>

31 Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi, 30.06.2014 tarihli ve 2094 sayılı Konya Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu onaylı Konya Sultan Selim Camii Restorasyon Projesi paftaları kurumdan resmi izin ile alınarak yazar tarafından sayısal ortamda düzenlenmiştir.

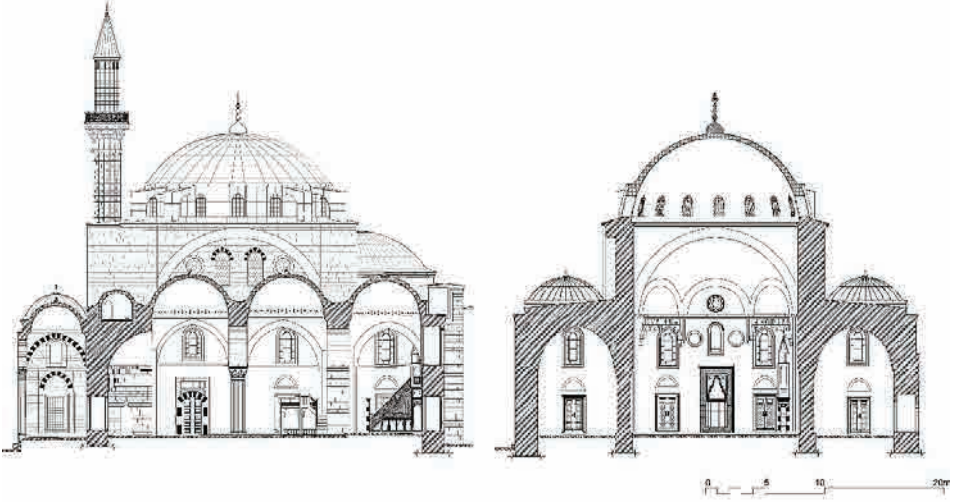
Yapıda kemerlerin kuruluş ilkeleri ve boyutları incelenerek benzer durumlarda tasarımcının tercih ettiği tiplerin diğer yapılar ile ele alınması, müellif mimar konusunda tercih edilen diğer bir sorgulama olacaktır. Cami merkezî kubbesini taşıyan iç mekânın kible yönündeki serbest iki ayağı birbirine bağlayan kemer, ayakları kuzey yönündeki ayaklara bağlayan kemerler, orta sahnın doğu ve batısında kible ekse- ninde kuzey duvarından kible duvarına devam eden üç sivri kemer, bu ayakları ve sütunları gerilerindeki duvarlara bağlayan kemerler, kuzey duvarında mahfil altındaki kemer, son cemaat yerinde bulunan sivri kemerler ve açıklıklar üzerindeki boşaltma kemerlerinin boyutları ve kemeri oluşturan yayların merkezlerinin yerleri incelenmiştir. İstanbul'da Mimar Sinan'a ait olduğu bilinen 19 camide yaptığımız önceki araştırmanın<sup>32</sup> sonucunda oluşturduğumuz envanter sayesinde bir kıyaslama yapmak mümkün olmaktadır.

### Kemerlerin Biçimleniş Özellikleri ve Kıyaslama

Kubbeyi taşıyan ayakları bağlayan mihrap yönündeki kemerin üzengi hattı yerden yaklaşık 9,90 m (13,00 zira) yükseklikte olup 12,85 m (17,00 zira) açıklığa ve kilit taşı altından üzengi seviyesine 6,50 m (8,50 zira) yüksekliğe sahip daireye yakın iki merkezli sivri kemerdir. Planda derinliği 2,25 m (3,00 zira) cephede genişliği 0,75 m (1,00 zira) olan kemerin yay merkezleri arasında 0,55 m gibi bir mesafe bulunmaktadır. Diğer yönde kubbeyi taşıyan ve dışarıdan yapıya hâkim merkezde yükselen kübik bölümün doğu ve batı taraflarında görünen kemerlerin açıklığı 13,70 m (18,00 zira) olsa da burada simetri bozulmuş ve türbe yönündeki kemerin planda derinliği 1,50 m (2,00 zira) iken batı yönündeki kemer dıştan tuğla bir kemer daha inşa edilerek desteklenmiş, kalınlığı 2,25 m (3,00 zira) olarak duvar dış cidarı ile hemiyüz olmuştur (G. 4). Kuzey duvarının üstünde zeminden 9,75 m (13,00 zira) yükseklikte zemin kotu bulunan 3,80 m (5,00 zira) derinliğe ve 11,45 m (15,00 zira) genişliğe sahip mahfilin üzerindeki kemer mihrap yönündeki ile eş boyutludur. Bu kemerin altında cümle kapısının üzerinde bulunan 2,65 m (3,50 zira) derinlikli kemer ise merkezi zeminden 2,25 m (3,00 zira) yüksekte bulunan 13,40 m (18 zira) açıklıklı yuvarlak kemerdir. Bu tür geniş açıklık ve kuzey duvarı içinde mahfil üst örtüsü gibi yerlerde bu tip kemerlerin kullanımı yaygındır. Daha belirgin olarak açıklığın 5, 7, 9 gibi bölünmesi ile kurulan sivri kemer tipleri diğer yapılarda da serbest taşıyıcı ayaklar ve alt kotlarda kullanılmıştır. Harimde ayakları sütunlara bağlayan sivri kemerler bu açıdan önemlidir.

32 Ali Naci Özyalvaç, "İstanbul'da Mimar Sinan Camilerinde Sivri Kemer Biçimlenişleri" (Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2017), 509.



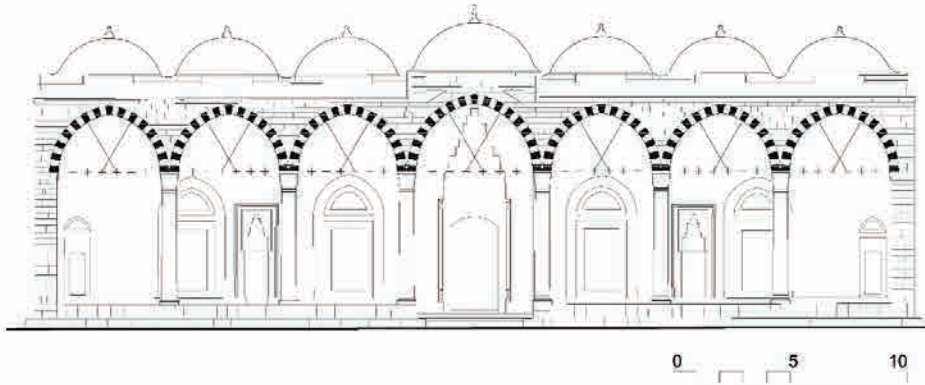


G. 4. Konya Sultan Selim Camii<sup>33</sup>Solda (a) Kible ekseninde ve Sağda (b) Boyuna Kesit

İç mekânda kible yönündeki serbest ayaklar ile kuzeylerindeki sütunları bağlayan 8,00 zira (6,00 m) açıklığa ve planda 2,00 zira (1,52 m) derinliğe sahip kemerler açıklığın 5'e bölünmesi ile kurulmuş pencî (beşlik) kemerlerdir. Yay merkezlerinin yerden yüksekliği ortada 7,5 zira (5,60 m) ölçülmektedir. Ayaklar arasındaki sütunları iki yönde ayaklara ve doğu-batı duvarlarına bağlayan sivri kemerlerin tümü benzer açıklığa sahip beşlik kemerlerdir. Mihrap duvarına ayakları bağlayan kemerler de aynı şekilde açıklığı daha küçük 5,30 m (7,00 zira) olan beşlik (1:5) sivri kemerlerdir.

Harimin doğu – batı cephelerinde küçük kubbelerin altında pencere ve kapıların üzerinde aynı kotta benzer beşlik sivri kemerler bulunur. Bu gibi yakın açıklık ölçüsüne sahip kemerlerin takye kotunda (kemer açıklığı üst kotu) aynı üst seviyede olacağı durumlarda, kemer yaylarının merkezleri üzengi seviyesi altında veya üstünde tutularak kemer profilinin korunmasının sağlanması burada da görülmektedir. Kemer boşluklarının tepe kotları arasında 12-18 cm gibi ihmal edilebilir farklılıklar bulunsun da duvar örgüsü ile bu fark tolere edilebilmektedir. Asıl önemli nokta, bu açıklık ölçüsünde pencî (beşlik) kemer uygulamasının benzerlerinin olup olmadığıdır. Kemerlerin sıvanmış bölümlerinin olması, duvar içinde kalması gibi sebepler nedeniyle malzeme ve renkli taş kullanımı bahsine girilmeyecektir. Bunlar dışında harimin doğu ve batı cephelerinde kubbeli bölümlerin altında dışa taşkın duvar payandaları arasında bulunan kemerler tabii olarak simetriktir. Zemin katta bulunan dikdörtgen açıklıklı mermer söveli pencere açıklıklarının üzerinde bulunan 2,00 m (8/3 zira) açıklıklı boşaltma kemerleri ve ikinci kat pencerelerindeki üstten teğetli kemerlerde pencî (beşlik) tip görülmektedir.

33 Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi, Konya Sultan Selim Camii Restorasyon Projesi paftaları kurumdan resmi izin ile alınarak yazar tarafından sayısal ortamda düzenlenmiştir.



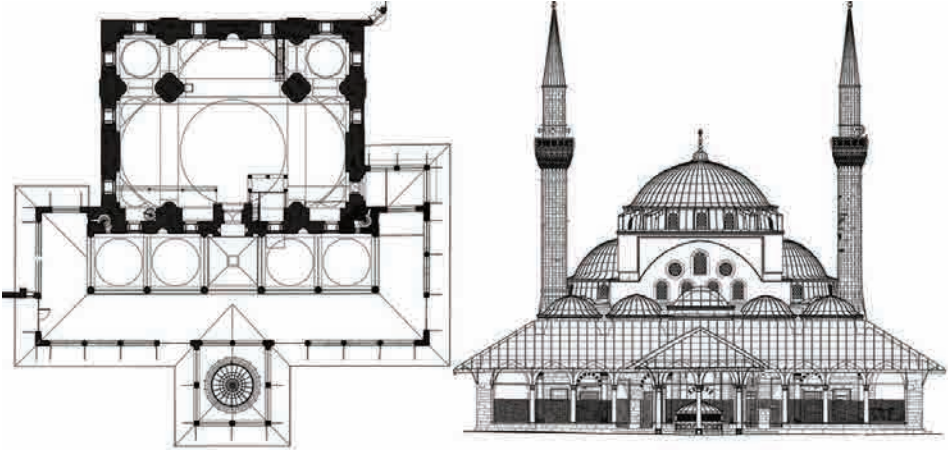
G. 5. Konya Sultan Selim Camii Son Cemaat Yeri, Kuzey Cephesi Görünüşü<sup>34</sup>

Son cemaat yeri revakı, ortada daha geniş ve yüksek, iki yanda üçer adet eş boyutlu olmak üzere iki yanda duvarlara ve ortada 6 sütuna oturan yedi sivri kemerler kurulmuştur. Sütun başlıkları planda 0,75 x 0,75 m (1,00 x 1,00 zira), yan birimlerin açıklığı 4,25 m (5,5 zira) ve ortada cümle kapısı aksını vurgulayan birimde kemer açıklığı yaklaşık 0,75 m (1,00 zira) daha büyük olup iki yandaki duvar kalınlığı 0,95 m (1,25 zira) ölçülmektedir. Cephede görülen ve sütunları kuzey duvarına bağlayan kemerlerin tümü açıklığın 7'ye bölünmesi ile bulunan noktalardan çizilen yaylardan oluşan iki merkezli yedilik sivri kemerlerdir. (G. 5) Oturduğu zeminden 5,67 m (7,50 zira) yüksekte üzengi seviyesinden başlayan ve alın genişliği 0,38 m (0,5 zira) olan kemerler 15 renkli ve 14 beyaz taştan oluşmuştur. Son cemaat yerinde kullanılan tek tip ile içeride tekrar eden diğer bir tip yapıda az sayıda kemer tipinin kullanıldığını gösterirken tasarımın olgunluğu ve üslup birliği açısından üzerinde ihtimam gösterilen bir eser olduğu söylenebilir. Nitekim daha önceki çalışmalarımızdan hareketle paşa külliyesi gibi banisi nispeten önemsiz yapılarda daha çok tipin bir arada görüldüğü, selatin camileri gibi büyük yapılarda ise daha az tipin bir arada kullanıldığı bilinmektedir. Bununla birlikte döneminin sanatsal başarı ölçütü olarak matematiksel dakiklik, başka bir deyişle hendesî bileşenlerin bütünde az sayıda oran ilişkisi ile tanımlanmasına gayret edildiği konusu gündeme gelmektedir. Çalışmanın ileriki bölümlerinde yapı bu yönden ayrıca ele alınmaktadır.

Kullanılan kemerlerin açıklık ve kuruluş tiplerine göre İstanbul'da Mimar Sinan döneminde yapılan 19 yapıda kullanılan kemerler ile kıyaslamasını mümkün kılacak katalog çalışması daha önceki tez çalışmalarımızda yer almaktadır. Öncelikle Sultan Selim Camii, plan şeması olarak merkezî kubbeyi dört ayağın taşıdığı grup içinde bulunmaktadır. Bu tipin önemli özelliği ana kubbeyi taşıyan askı kemerlerinin altı ve

34 Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi, Konya Sultan Selim Camii Restorasyon Projesi paftaları kurumdan resmi izin ile alınarak yazar tarafından sayısal ortamda düzenlenmiştir.

sekiz ayaklı plan şemalarından daha büyük boyutlarda olmasıdır. Bu yüzden plan şemasında kubbenin beden duvarları yanında serbest taşıyıcı ayaklara oturduğu bu tipte yapılar önem kazanmaktadır. Diğer bir biçimsel belirleyici olarak beden duvarlarının kuruluşu gösterilebilir ancak bu yapıda boyutları bakımından harim bölümü önemli ölçüde geniş olmakla birlikte beden duvarlarında diğer Sinan dönemi yapılarında görmeye alışık olduğumuz kemerli boşaltma uygulaması görülmez. Üsküdar Atık Valide Camii (1547) yaklaşık 18,00 m x 23,90 m (24,00 x 32,00 zira) harim ölçüleri ve plan şeması ile benzer bir yapı olarak incelenirse duvar payandalarını yukarıda birbirine bağlayan kemerler ile nişler oluşturularak duvar kalınlığının azaltıldığı görülür.

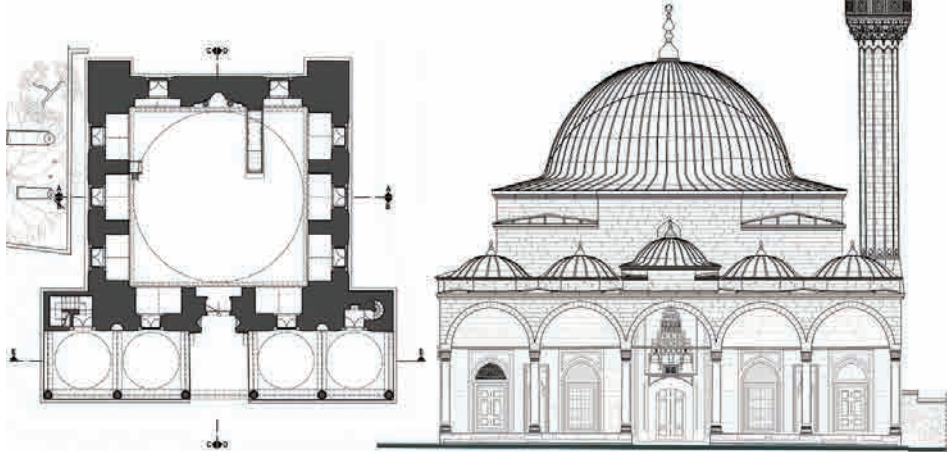


G. 6. Üsküdar Mihrimah Sultan Camii<sup>35</sup> Solda (a) Zemin Planı ve Sağda (b) Kuzey Cephesi Görünüşü

Yine tek kubbeli erken tarihli bir yapı olan Bâli Paşa Camii (1546) örneğinde, kubbenin oturduğu kare planlı harimi çevreleyen beden duvarlarında derin payandalar, iç mekâna doğru taşarak üst kat mahfilin içine girdiği boşaltmalar yapmaktadır (G. 7). Bu yapı, revak kemerleri ve kubbesinin yeniden inşa edilmesi sebebiyle diğer özellikleri bakımından ele alınmaya uygun değildir. Ancak ana kubbeyi taşıyan kemer açıklığı yine 11,10 m (15,00 zira) ölçülür. Bâli Paşa Camii ile benzer ölçü ve plan şemasına sahip Hadım İbrahim Paşa Camii, yine kubbeyi taşıyan duvarların payandalı kemer sistemi ile teşkilatlandırılmasına örnektir (G. 8). Bu sayede pencere açılan yüzeyde duvarın kalınlığı 1,10 m'ye (1,50 zira) kadar inmektedir. 23,90 x 34,30 m (yaklaşık 32,00 x 46,00 zira) harim boyutları ile dört destekli plan şemasına sahip Mimar Sinan Camileri'nin en aydınlık örneği olan Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii'nde (1566) duvar yüzeylerinde boşaltmalar yapılarak içeriye ışık alma uygulaması, kubbenin yükseltilecek kemerlerin içinin tümüyle açılması sayesinde en üst seviyeye çıkmıştır. 18,45 m (24,50 zira) açıklığa kemerlerin taşıdığı 20,10 m (27,00 zira) çapındaki

35 İstanbul Vakıflar 2. Bölge Müdürlüğü Arşivinde bulunan röleve projesi yazar tarafından sayısal ortamda düzenlenmiştir.

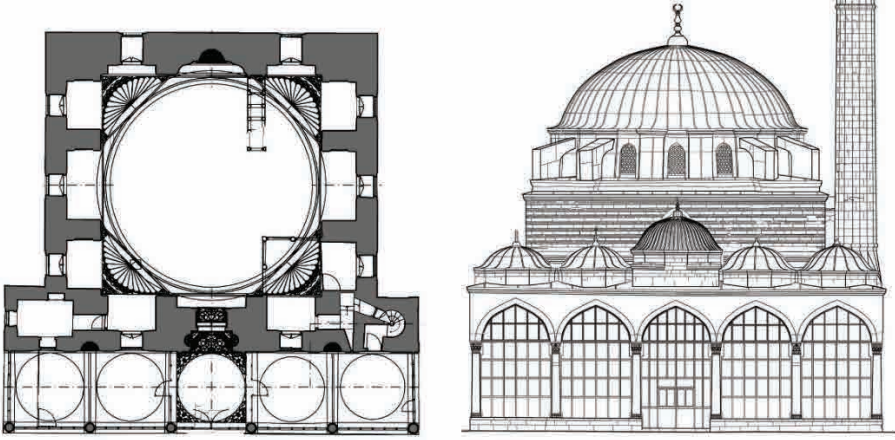
büyük merkezi kubbenin yükünü taşıyan kible yönü beden duvarı pencere kesitinde kalınlık 1,50 m (2,00 zira) olabilmış, içe ve dışa taşan payandaların sivri kemerler ile birleştiği gotik dönem yapım tarzını anımsatan strüktürel bir kurgu ile iç mekândaki etkisi hafifletilmiştir (G. 9).



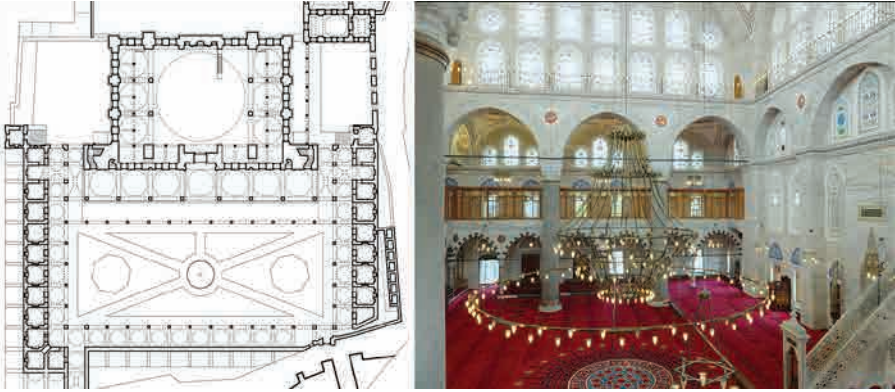
G. 7. Fatih Bâli Paşa Camii<sup>36</sup> Solda (a) Zemin Planı ve Sağda (b) Kuzey Cephesi Görünüşü

Zal Mahmut Paşa Camii (1577) orta kubbeyi taşıyan kemerlerin 12,42 m (16,50 zira) açıklığa ve 6,32 m (8,50 zira) yüksekliğe sahip olması bakımından da bu yapı ile benzerlik gösterir (G.10). Dört ayaklı plan şemasına sahip her iki yapı da benzer merkezi sahnin ölçülerindedir. Bu boyutta büyük kemer kullanımı altı ve sekiz ayaklı yapılarda mümkün olmadığından askı kemerlerinin kıyaslanacağı yapıların dört ayaklı plan şemasına sahip olması akla yatkındır. İç mekânı üç yönde saran üst kat mahfil ve dışarıda kubbe eteği seviyesine kadar yükselen yan bölümleri ve görünüşe hâkim olan taş – tuğla alternatif malzeme kullanımı ile Zal Mahmut Paşa Camii bambaşka bir görünüme sahip olsa da kullanılan kemer tip ve boyutları, kuzey duvarı tasarımı, camiye üç yönden girilmesi gibi birçok benzer yaklaşım da tespit edilebilmektedir. Bu örnekler birlikte incelendiğinde Sultan Selim Camii duvar teşkilatı bakımından ayrıca ele alınacak olan klasik dönem öncesi yapıları ile daha yakın ilişki kurmaktadır.

<sup>36</sup> İstanbul Vakıflar 1. Bölge Müdürlüğü Arşivinde bulunan röleve projesi yazar tarafından sayısal ortamda düzenlenmiştir.



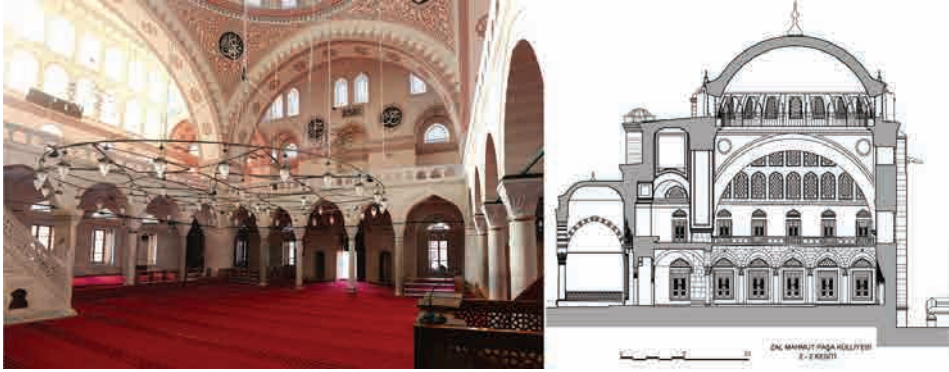
G. 8. Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii<sup>37</sup> Solda (a) Zemin Planı ve ve Sağda (b) Kuzey Cephesi Görünüşü



G. 9. Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii Solda (a) Zemin Planı (Necipoğlu, *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, 410) ve Sağda (b) İç Mekân Doğu Cephesi Görünüşü (Ali Naci Özyalvaç, 2016)

Sultan Selim Camii'nde kubbeyi taşıyan ayaklar arasında yer alan kemer tiplerinin kullanımı ile ilgili olarak kısaca özetlemek gerekirse; 12,85 m (17,00 zira) açıklıklı askı kemerlerinin benzerleri olarak Fatih Bâli Paşa'nın 11,10 m (15,00 zira) açıklık ve 5,67 m (7,50 zira) yükseklikli dairevi kemeri; Kılıç Ali Paşa Camii'nin 11,35 m (15,00 zira) açıklık ve 6,04 m (8,00 zira) yükseklikli (1:15) oranlı iki merkezli sivri kemeri; Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nin yine 11,10 m (15,00 zira) açıklık ve 5,80 m (7,75 zira) yükseklikli (1:11) oranlı sivri kemeri; Eyüp Zal Mahmut Paşa Camii'nin 12,38 m (16,50 zira) açıklık ve 6,70 m (9,00 zira) yükseklikli (1:11) oranlı sivri kemeri göze çarpmaktadır. Süleymaniye ve Şehzadebaşı Camileri plan tipi benzer olmakla birlikte kemer boyutlarının büyük olması sebebiyle dışarıda tutulmaktadır.

37 İstanbul Vakıflar 1. Bölge Müdürlüğü Arşivinde bulunan rölöve projesi yazar tarafından sayısal ortamda düzenlenmiştir.



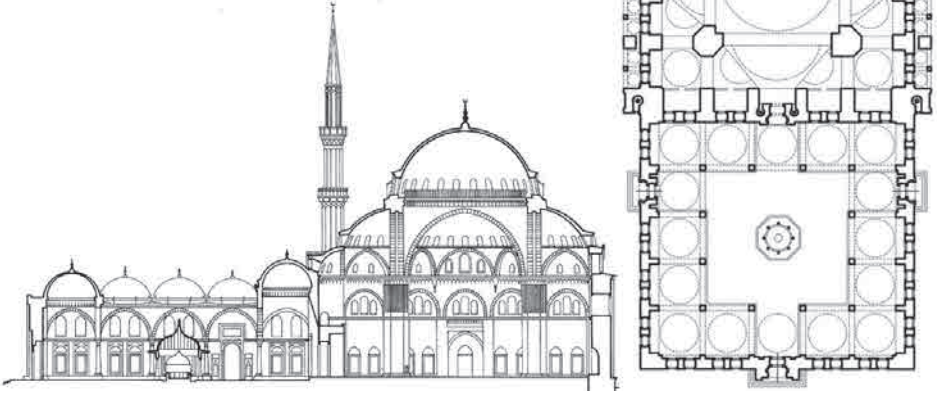
G. 10. Eyüp Zal Mahmut Paşa Camii Solda (Ali Naci Özyalvaç, 2016) (a) İç Mekân Görünüşü ve Sağda (b) Mihrap-Cümle Kapısı Aksından Kesit<sup>38</sup>

İncelediğimiz yapıda harimde sütun başlıklarının başladığı seviyede ayaklar ile beden duvarları ve sütunlar arasında rastladığımız tümü benzer ve ortalama 6,00 m (8,00 zira) açıklıklı beşlik (pencî) sivri kemerlerin diğer yapılarda kullanım ağırlığı hakkında bir kıyas yapıldığında öncelikle bu kemer tipinin Mimar Sinan devrinde İstanbul'da inşa edilmiş ve incelediğimiz 19 yapı içinde iç mekânda % 40 ile en çok tercih edilen tip olduğu görülmektedir. Açıklığın 9, 11 ve 7'ye bölünmesi ile bulunan merkezlerden çizilen iki merkezli sivri kemerler bu tipten sonra aynı ağırlık oranı ile tercih edilmiştir. Avlu, son cemaat yeri ve cephelerde hesaba katıldığında yine beşlik (pencî) kemerin her üç kemerden biri olduğu görülmüştür. Geniş açıklıklarda nadiren kullanılmış olup istisnai örneği Şehzadebaşı Camii'nin askı kemerleridir (G. 11). Üst kotlarda ve büyük açıklıklarda genel eğilim yay merkezlerinin birbirine yakın olduğu yarım daireye yakın tiplerin kullanımındır. Sekiz destekli plan şemasına sahip Fatih Nişancı Mehmet Paşa ve 6 destekli şemaya sahip Fındıklı Molla Çelebi ve Topkapı Kara Ahmet Paşa Camileri askı kemerlerinin bu tipte olduğu (1:5) daha küçük açıklıklı uygulamalarıdır. Duvardan içe taşan payandaların üzerinde, iç mekânın üst kotlarında, harimin görünüşüne hâkim unsurlar olarak karşımıza çıkan pencî kemerlere yine Şehzadebaşı, Süleymaniye, Üsküdar Atik Valide, Azapkapı Sokullu Mehmet Paşa ve Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'lerinde rastlanmıştır.

Zemin kat pencere açıklıkları üzerindeki hafifletme kemerlerinde ekseriyetle kullanılmış olan beşlik pencî sivri kemer tipinin Eminönü Rüstempaşa, Üsküdar Şemsi Ahmet Paşa, Mesih Mehmet Paşa, Nişancı Mehmet Paşa veya Piyale Paşa Camii'lerinde aynı yaklaşımı sergileyen örneklerinin ayrıca açıklık boyutları bakımından tek tek ele alınmasına bu çalışma kapsamında girilmemiştir. Açıklık ölçüsü bakımından bu tipe ait benzer örnekler incelendiğinde sütun ve payeleri bağlayan iç mekândaki sivri kemerlerin Fındıklı Molla Çelebi Camii'nde 5,67 m (7,50 zira) açıklıklı, Topkapı

<sup>38</sup> İstanbul Vakıflar 1. Bölge Müdürlüğü Arşivinde bulunan röleve projesi yazar tarafından sayısal ortamda düzenlenmiştir.

Kara Ahmet Paşa Camii'nde 5,93 m (8,00 zira) ve Şehzadebaşı Camii'nde 5,70 m (7,50 zira) açıklıklı olarak, yakın ölçülerde yine Süleymaniye Camii'nde 6,80 - 7,00 m (9,00 zira) açıklığa sahip olanları tespit edilmektedir.<sup>39</sup>



**G. 11.** Şehzadebaşı Camii Solda (a) Boyuna Kesit (Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels, 1912, Fig. 18a, <http://dome.mit.edu/handle/1721.3/65891>) ve Sağda (b) Kısmî Plan (Necipoğlu, *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, 258)

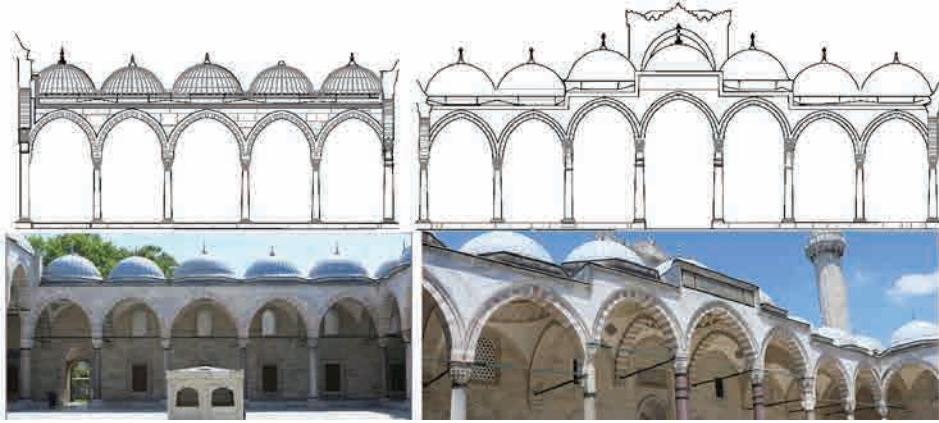
Günümüzün gelişmiş ölçüm teknolojilerine karşın yapının uzun yaşamı boyunca geçirdiği onarım ve yapısal oturmalar göz önünde bulundurulması gerekirken bu tür yapıların cümle kapısı-mihrap ekseninde aksiyal simetrik olmaları ve revak gibi bölümlerin tekrarlı yapısı, aynı birimlerin özgün boyutlarına ulaşmak bakımından kolaylık sağlamaktadır. Ayrıca yapıda tasarımcının tümel ölçülerde oran kurgulaması ile sivri kemerler gibi bileşenlerin uygulamada kolaylık getirmesi bakımından hendesî kuruluş ilkelerine bağlı olarak tarif ve applike edilmesi ayrı ele alınması gereken iki farklı durumdur. İlkinde mekân ve kitle etkisi hedeflenirken ikincisinde modüler koordinasyon, imalatta standartlaşma ile üslup birliği ve uygulama kolaylığı sağlanmaktadır.<sup>40</sup>

Son cemaat yeri revaklarında tek sayıda birim kullanılması, ortadaki bir veya üç birimin bazen daha geniş açıklıklı kemerler ile bazen de merkezlerin üzengi seviyesinin üstünde tutularak yükseltilmesi ile giriş aksının belirtilmesi klasik mimaride örnekleri olan uygulamalardır. Haseki Hürrem Camii son cemaat yerinin tuğladan teğetli beş sivri kemerden cümle kapısı aksındaki (orta) kemer yükseltilmiştir. Üsküdar Mihri-

39 Yapılarda burada bahsedilen kemerlerin nerede konumlandıkları ve diğer boyut özellikleri gibi bilgiler için bkz. Ali Naci Özyalvaç, "İstanbul'da Mimar Sinan Camilerinde Sivri Kemer Biçimlenişleri" (Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, 2017).

40 Yapının kitle kompozisyonu ve hacim boyutları açısından oran araştırması ayrıca yapılacaktır. Kemer gibi bileşenlerin iki boyutlu hendesî unsurlar olarak düşünüldüğü ve (örneğin tiplerin açıklık / yükseklik nispeti gibi iç bağlantılarının) tasarımcının çalışmaya başlamadan önce hazır olduğu konusunda daha detaylı bilgi ve mesâha ilmi üzerine daha önce yaptığımız çalışmalar için bkz. Ali Naci Özyalvaç, "El-Kâşî'nin "Miftâh El-Hisâb" Adlı Eseri ve 16. Yüzyıl Osmanlı Yapılarında Kemer Biçimlenişleri Üzerine Bir İnceleme," *II. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı-V*. Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Kitaplığı, 2013, 1221-1237.

mah Sultan Camii son cemaat yerinin beş birimli ilk sıra revaklarında 5,17 m (7,00 zira) açıklığa sahip yedilik sivri kemerler burada görülen revak kemerleri ile oldukça benzer niteliktedir (G. 6). Yedilik sivri kemer Şehzadebaşı Camii iç mekânında doğu ve batıdaki giriş kapılarının üzerinde duvar payandalarını birbirine bağlarken avlu revaklarında kuzey avlu kapısı önünde de 7,23 m (yaklaşık 10 zira) açıklık geçmek için kullanılmıştır. Süleymaniye Camii avlu revakları (G. 12) son cemaat yeri ile bütünleşik bir örnek olarak hem beşlik hem yedilik sivri kemerin kullanıldığı, ayrıca avlunun kuzey yönünde tümü beşlik sivri kemerlerin ortadaki üçünün yükseltilmesi ile girişin vurgulandığı bir başka örnektir. Burada geçilen açıklık benzer şekilde 5,95 m (8,00 zira) ölçülmektedir.

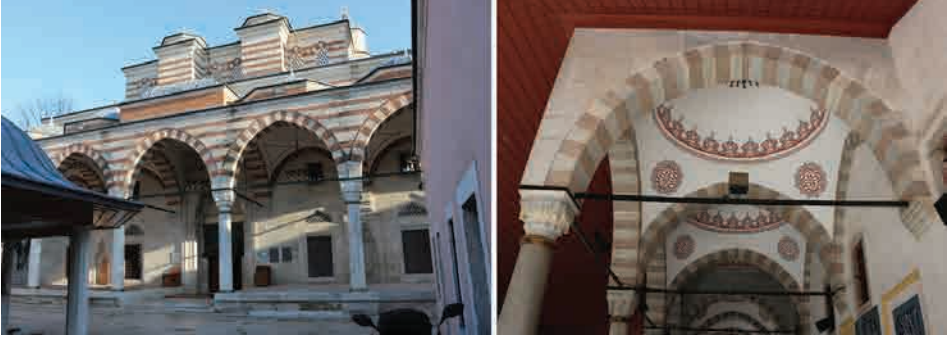


**G. 12.** Süleymaniye Camii Şadırvan Avlusu Solda (a) Batı Kanadı ve Sağda (b) Kuzey Yönü Revakları<sup>41</sup>. Alt kısımda aynı bölümlerin fotoğrafları (Ali Naci Özyalvaç, 2016)

Eyüp Zal Mahmut Paşa Camii'nin beş birimli son cemaat yeri revaklarında kullanılan yine Sultan Selim Camii'nde karşımıza çıkan kemerlere çok benzer ölçüde 4,14 m (5,50 zira) açıklıklı yedilik (1:7) sivri kemere sahipse de tek farkı üzengi hattının daha aşağıda, 3,82 m (yaklaşık 5,00 zira) seviyesinde olmasıdır. Taş – tuğla almaşık örülen kemerlerin burada incelediğimiz kemerler ile taş sayısı ve kemer kalınlığı olarak da benzeştiği görülmektedir. Yedilik sivri kemerin dış mekânda diğer örneklerine Üsküdar Atik Valide Camii son cemaat yeri ilk sıra revaklarının doğu ve batı cephelerinde 4,45 m açıklıklı olarak rastlıyoruz (G. 13). Bu tip (1:7) iki merkezli sivri kemerin Mimar Sinan dönemi İstanbul'unda inşa edilmiş önemli yapılar içinde son cemaat yeri ve avluda tercih edilme oranı, kemer yaylarının merkezleri arasındaki uzaklık / toplam açıklık baz alınarak yapılan bir sıralamada ilk beş içinde yer almakla birlikte ağırlıklı olarak (1:5), (1:5,5), (1:4,5) ve (1:9) oranlı sivri kemerlerin seçildiği görülmektedir.

<sup>41</sup> İstanbul Vakıflar 1. Bölge Müdürlüğü Arşivinde bulunan röleve projesi yazar tarafından sayısal ortamda düzenlenmiştir.





G. 13. Solda (a) Zal Mahmut Paşa Camii Giriş Cephesi ve Sağda (b) Valide-i Atik Camii Son Cemaat Yeri İç Revakları Batı Cephesi (Ali Naci Özyalvaç, 2015)

### Sonuç

İncelemiş olduğumuz Konya Sultan Selim (Süleymaniye) Camii ile ilgili çalışmamızın ilk kısmına dair elde edilen sonuçları özetlemek gerekirse; öncelikle yapının boyut özellikleri inşa edildiği dönemin ölçü birimleri ile yeniden tanımlanmış ve modüler tasarım kurgusu üzerine ileride yapılacak daha detaylı yorum ve karşılaştırmalar için güncel rölöveler yeniden ele alınmıştır. Kubbe çapı, kemer açıklıkları, duvar kalınlıkları gibi büyüklükler bakımından yapının diğer yapılar ile kıyaslandığında inşa edildiği dönem ve müellifi hakkında yapılan Sinan üslubuna göre kitle etkisinin erken dönem yapılarına yakın olduğu şeklindeki genel değerlendirme haklı görünmektedir. Nitekim bu yargıya ulaşmak için cephe görüntüsü yeterli olmaktadır. Ancak yapıda kubbeyi taşıyan kemerler, bir alt kotta ayakları ve duvarları birbirine bağlayan kemerler, son cemaat revakı ve hafifletme kemerlerine bakıldığında yapının şimdiye dek bilinmeyen başlıklar altında incelenmesi mümkün olmaktadır.

Kubbeyi taşıyan ayakları bağlayan mihrap yönündeki kemer ile merkezde yükselen kübik bölümün doğu ve batı taraflarında görünen kemerleri Fatih Bâli Paşa Camii, Kılıç Ali Paşa Camii, Üsküdar Mihrimah Sultan Camii ve Eyüp Zal Mahmut Paşa Camii askı kemerlerinin benzer örnekleridir. İç mekânda kible yönündeki serbest ayaklar ile kuzeylerindeki sütunları bağlayan ve ayaklar arasındaki sütunları iki yönde ayaklara ve doğu-batı duvarlarına bağlayan sivri kemerlerin tümü benzer açıklığa sahip beşlik kemerlerdir. Bu yaygın tipin aynı konumdaki benzer boyutlu uygulamaları Fındıklı Molla Çelebi Camii'nde, Topkapı Kara Ahmet Paşa Camii'nde, Şehzadebaşı Camii'nde ve Süleymaniye Camii'nde bulunmaktadır. 6 sütuna oturan yedi sivri kemerle kurulmuş olan son cemaat yeri revakında giriş kapısı aksını vurgulayan ortadaki kemer daha büyük açıklığa sahip ve daha yüksek olup kemerlerinin tümü iki merkezli yedilik (1:7) sivri kemerlerdir. Bu tipin son cemaat yeri revaklarında benzer boyutta kullanımı Eyüp Zal Mahmut Paşa Camii'nde ve Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nde,

Üsküdar Atik Valide Camii'nde ve Süleymaniye Camii'nde bulunmaktadır. Yine orta hücrenin yükseltilmesi uygulamasının benzer diğer örneklerine yukarıda değinilmiştir.

Burada kıyas yapılırken bahse konu olan eserlere bakıldığında Haseki Hürrem 1538, Bâli Paşa 1546, Üsküdar Mihrimah Sultan 1547, Şehzadebaşı 1548, Hadım İbrahim Paşa 1551, Süleymaniye 1557, Topkapı Kara Ahmet Paşa 1560 ve Rüstem Paşa Camii 1561 tarihli olup tümü Sultan Selim Camii'nin inşa edildiği iddia edilen tarihten önce Mimar Sinan döneminde hayata geçirilmiş önemli eserlerdir. Beşlik pencî (1:5) ve yedilik (1:7) iki merkezli sivri kemer uygulamalarının iç mekânda, son cemaat yerinde, avluda ve cephelerde benzer kullanımları araştırılırken, plan özellikleri bakımından duvar teşkilatı ve destek payandalarının planda iç mekân kuruluşuna katılışı konusu irdelenirken bu mevcut eserlerin varlığı ile ortaya çıkan tecrübenin bu yapıda kullanılmış olduğu da ortaya çıkmaktadır.

Zal Mahmut Paşa, Üsküdar Atik Valide Camileri hemen hemen aynı kemerlerin aynı konumlarda kullanıldığı daha geç dönem yapılar olarak belirtilmiştir. Beşlik (pencî) kemerler ise tüm klasik dönem içinde yoğun kullanım oranına paralel olarak burada da tercih edilmiş, iç mekâna hâkim unsurlar olarak ortaya çıkmıştır. Sinan dönemi İstanbul camilerinde bu konumda 9 farklı tipin daha kullanılmış olduğu bilgisi ortaya konan sonucu ayrıca anlamlı kılmaktadır.

Yapının az sayıda kemer tipinin tekrarı ile oluşturulmuş olması tasarımın olgunluğu ve inşa edilirken ihtimam gösterildiği şeklinde yorumlanabilir; nitekim önceki bulgularımız da selâtin yapılarının büyüklüğüne karşın nispeten daha az sayıda tipe sahip olduğunu göstermektedir. Dönemi içinde bu kaygının yapının üslup birliği ve estetik ifadesinin bütünlüğü ile ilişkili olarak tasavvur edildiği düşünülebilir. Yine yapının klasik dönem Osmanlı mimarlığının yöredeki en mükemmel örneği olarak tanımlanması malzeme kalitesi, işçilik ve bezemeden çok bu olgun ifade sebebiyledir. Burada klasik dönem ifadesinin biçim özellikleri bakımından nasıl ortaya konduğu nispeten analitik gerekçeler ile açıklanmaktadır.

Konya Sultan Selim Camii'nin inşa tarihi konusunda geçmişte kaynaklar daha erken tarihlere işaret etse de güncel kaynakların çoğunda belirtildiği gibi 1559'da Konya'da yaşanan şehzadeler arası mücadelenin neticelenmesi ile II. Selim'in babası Kanunî Sultan Süleyman'ın ölüm haberi üzerine 1566'da tahta çıkması arasında geçen zaman diliminde inşa edilmeye başlamış olduğunu söyleyebiliriz. Bu tarihte Mimar Sinan yaklaşık 30 yıldır mimarbaşı olarak hizmet vermekteydi ve yukarıda bahsedilen önemli eserlerini vücuda getirmiş durumdaydı. Bu bağlamda Mevlevî dergâhının bünyesine katılacak bir selatin camiinin yapımında etkisinin olmaması fikri akla yatkın değildir. Bu noktada Konya Karapınar'da Şehzade Selim tarafından 1560 tarihinde bir cami inşası için Halep'ten ismi verilerek çağırılması istenen Mimar Cemâleddin'in yanında yapının inşasında bulunmak üzere Mimar Mehmet'in görevlendirilmesi, buna

benzer uygulamaların mümkün olduğunu göstermektedir. Yakın tarihlerde inşa edilmiş her iki yapı için Hassa Mimarlar Ocağı başmimarı Koca Sinan tarafından görevlendirilmiş yardımcı mimar veya mimarların etkili olduğu, bu mimarların muhtemelen daha önceki başmimar Alâeddin Ali Bey zamanından beri ocakta bulunan tecrübeli mimarlar arasından seçildiği, yapının arkaik kitle tesiri hakkında yapılan yorumları anlamlı kılacaktır.

Bir makale hacmine sığmak zorunda kalan bu bölümün devamında yapının bazı yazarlar tarafından Sinan öncesi baş mimarları tarafından yapılmış olduğu iddiasıyla ilgili olarak İstanbul Yavuz Selim Camii gibi bir dizi yapıyla kıyaslanması planlanmaktadır. Karapınar Sultan Selim imareti müellifi Halepli Cemâleddin'in aynı tarihlerde bu yapıda çalışmış olduğu şeklinde öne sürülen tez için de yine yapının biçim özelliklerine müracaat edilmelidir. Sinan öncesi İstanbul ve Edirne'de inşa edilen camilerde görülen tasarım yaklaşımları ve kemer biçimlenişleri devam eden çalışmalarlardır. Yapıda göze çarpan diğer önemli bir özellik plan ve kesit düzlemlerinde altın kesim gibi belli oranların sürekli tekrar etmesidir. Daha önce Mimar Sinan dönemi yahut seleflerinin yapıları için bu derece açık ve tutarlı bir oran kullanımı bizim bilgimiz dışındadır. İki ayrı çalışma olarak tertip ettiğimiz için burada detaylı bilgi verilmemekle birlikte oran konusu, değerlendirmede göz önüne alınması gereken bir husus olarak ortaya çıkmaktadır.

---

**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

- Âlî Mustafa Efendi. *Künhü'l-Ahbâr*. Nuruosmaniye Kütüphanesi, Ms. 3409.  
Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi. 475/7; 734/168.  
Arabacı, Caner. *Osmanlı Dönemi Konya Medreseleri (1900-1924)*. Konya: KTO Yayınları, 1998.  
Aslanapa, Oktay. *Osmanlı Devri Mimarisi*. İstanbul: İnkılap Yayınları, 2004.  
Atâ Bey. *Tarih-i Atâ*. 1.cilt. İstanbul: Basiret Matbaası, 1874, 126.  
Dündar, Abdülkadir. "Karapınar Sultan Selim Camii'nin Mimarı Hakkında Yeni Bir Kayıt." *Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin Açılışının 80. Yıldönümü Karapınar Sempozyumu, 26-27 Ekim 2000*. Ed. Yusuf Küçükdağ. Konya: Karapınar Belediyesi Yayınları, 2001, 165-174.  
*Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*. Haz. Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.  
Erkal, Mehmet. "Arşın." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 3. cilt. (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991), 211.

- Eyice, Semavi. "Cami." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 7. cilt. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993, 56-90.
- Gurlitt, Cornelius. *Die Baukunst Konstantinopels*. Berlin: E. Wasmuth, 1912. Erişim 12 Haziran 2020. <http://dome.mit.edu/handle/1721.3/65891>
- Hammer-Purgstall, Joseph Von. *Devlet-i Osmâniyye Târîhi*. 3. cilt. Trc. Mehmed Atâ. İstanbul: Mesai Matbaası, 1329 [1913].
- Hammer-Purgstall, Joseph Von. *Devlet-i Osmâniyye Târîhi*. 6. cilt. Trc. Mehmed Atâ. İstanbul: Nefaset Matbaası, 1332 [1916].
- İstanbul Vakıflar 1. Bölge Müdürlüğü Arşivi, 03.12.2008 tarih ve 2235 sayılı, İstanbul II Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu onaylı Eyüp Zal Mahmut Paşa Camii Rölöve Projesi.
- İstanbul Vakıflar 1. Bölge Müdürlüğü Arşivi, 13.12.2007 tarih ve 34 sayılı, İstanbul Yenileme Alanları Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu onaylı Hadım İbrahim Paşa Camii Rölöve Projesi.
- İstanbul Vakıflar 1. Bölge Müdürlüğü Arşivi, 14.02.2007 tarihli ve 1047 sayılı, İstanbul IV Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu onaylı Süleymaniye Camii Rölöve Projesi.
- İstanbul Vakıflar 1. Bölge Müdürlüğü Arşivi, 27.12.2006 tarih ve 9/3 sayılı, İstanbul I Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu onaylı Fatih Bali Paşa Camii Rölöve Projesi.
- İstanbul Vakıflar 2. Bölge Müdürlüğü Arşivi, 07.10.2008 tarih ve 1136 sayılı, İstanbul VI Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu onaylı Üsküdar Mihrimah Sultan Camii Rölöve ve Restorasyon Projesi.
- Karaçelebizâde Abdülaziz Efendi. *Kitâb-ı Süleymannâme*. Kahire: Matbaa-ı Bulak, 1832.
- Karpuz, Haşim. "Mevlânâ Külliyesi". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 29. cilt, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2004, 448-452.
- Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi, 30.06.2014 tarihli ve 2094 sayılı, Konya Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu onaylı Konya Sultan Selim Camii Restorasyon Projesi.
- Konyalı, İbrahim Hakkı. *Âbideleri ve Kitâbeleri ile Konya Tarihi*. Konya: Yeni Kitap Basımevi, 1964.
- Küçükdağ, Yusuf. "Sultan Selim Camii ve Külliyesi." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 37. cilt, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009, 516-517.
- Küçükdağ, Yusuf. *Karapınar Sultan Selim Külliyesi*. Konya: Karapınar Belediyesi Yayınları, 1997.
- Kuran, Aptullah. *Mimar Sinan*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1986.
- Necipoğlu, Gülru. *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013.
- Önder, Mehmet. *Mevlânâ Şehri Konya*. Ankara: Konya Turizm Derneği Yayını, 1971.
- Özyalvaç, Ali Naci. "El-Kâşî'nin "Miftâh El-Hisâb" Adlı Eseri ve 16. Yüzyıl Osmanlı Yapılarında Kemer Biçimlenişleri Üzerine Bir İnceleme", *II. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı-V*. Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Kitaplığı, 2013, 1221-1237.
- Özyalvaç, Ali Naci, "İstanbul'da Mimar Sinan Camilerinde Sivri Kemer Biçimlenişleri." Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2017.
- Peçevî İbrahim Efendi. *Tarih-i Peçevî*. İstanbul: Matbaa-ı Amire, 1864.
- Solakzâde Mehmed Hemdemî. *Solakzade Tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.

Sönmez, Zeki. "Acem Ali." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 1. cilt, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1988, 322.

Sözen, Metin. *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1975.

Uzluk, Şahabeddin. "İstanbul'daki Eski Fatih Camii'nin Bir Benzeri Konya'da Selimiye Camii." *Vakıflar Dergisi* IX (1971), 173-181.

<https://pbase.com/dosseman/image/131990598> Erişim 12 Haziran 2020.

<https://pbase.com/dosseman/image/28778983> Erişim 12 Haziran 2020.



## Giulio Mongeri'nin Erken Cumhuriyet Dönemi Yapısı Eskişehir Ziraat Bankası'nın Kültürel Miras Yönetimi Kapsamında İncelenmesi

### Analyzing of Giulio Mongeri's Early Republic Period Building Eskişehir Ziraat Bank in Scope of Cultural Heritage Management

Şule Pfeiffer-Taş\* , Rabia Temel\*\* 

#### Öz

Eskişehir Ziraat Bankası Binası, Giulio Mongeri'nin (1873-1951) Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Anadolu'da tasarladığı şubeler arasındadır. Kent kimliğinin simge yapılarından olup Birinci Ulusal Mimarlık olarak adlandırılan dönemin özelliklerini taşımaktadır.

Ziraat Bankası'nın (kuruluş 1888), Eskişehir'de bir şube açmak için arazi tahsisi talebi 1906-1907'deki yazışmalardan izlenebilmektedir. Bina'nın yapımına 1928 yılında başlanabilmiş, açılışı Cumhuriyet'in kuruluşunun yedinci yıl dönümünde 29 Ekim 1930'da gerçekleşmiştir. 1978 yılında bu bina yıkılmak istenmiş, 1979 yılında, 1930 yılı öncesine ait Cumhuriyet Dönemi Yapısı olması nedeniyle Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlığı olarak tescillenmiştir. 2005'te Koruma Grubu I (bir) kategorisine alınmıştır. Zaman içinde çeşitli müdahaleler geçirmiştir ancak öncesinde restitüsyon araştırması yapılmaması nedeniyle değişikliklerin izlenmesi zorlaşmaktadır.

Çalışma, arşivlerden derlenen belgeler, çizimler, eski fotoğraflar vb. ışığında yapıdaki değişimlerin izini sürerek ve diğer yapılarla karşılaştırarak özgün mimari ve sanatsal öğeleri ortaya koymayı amaçlamaktadır. Mongeri'nin Ziraat Bankası Eskişehir Şube Binası'nda, akımın özelliklerini yansıttığı tasarım unsurları ve yapının dönem içindeki değeri irdelenmektedir. Bulgular, Mongeri'nin eserinin akımın özelliklerini cephe düzenlemesinde, giriş ve müşteri holü iç mekân tasarımında, Bursa kemeği, mukarnas, hatayi, rumi vb. Selçuklu-Osmanlı unsurlarını da kullanarak günümüze kadar yansıttığını göstermektedir. Giriş kapısındaki değişiklik, özgün mobilyaların günümüze ulaşamaması, iç mekânda kapı yapılması, teknoloji bağlantılı değişiklikler gibi nedenlerle bütüncül değeri azalsa da, yapı Birinci Ulusal Mimarlık akımı özelliklerini korumaktadır.

#### Anahtar Kelimeler

Birinci Ulusal Mimarlık Akımı, Ziraat Bankası, Eskişehir, Giulio Mongeri, Kültürel Miras Yönetimi

#### Abstract

Eskişehir Ziraat Bank Building is one of the branch buildings which was designed by Giulio Mongeri (1873-1951) in Anatolia during the Early Republican Period. The building's design has features of the First National Architectural Movement and it is one of the symbol buildings of urban identity.

\* **Sorumlu Yazar:** Şule Pfeiffer-Taş (Prof. Dr.), Atılım Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Güzel Sanatlar Ortak Dersler Bölümü; Türkiye Tarih Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi, Ankara, Türkiye. E-posta: sule.pfeiffer@atilim.edu.tr; ORCID: 0000-0002-2262-483X

\*\* Rabia Temel (Arş. Gör.), Atılım Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Güzel Sanatlar Ortak Dersler Bölümü; Sosyal Bilimler Enstitüsü, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara, Türkiye. E-posta: rabia.temel@atilim.edu.tr; ORCID: 0000-0002-5525-6770

**Atf:** Pfeiffer-Taş, Şule ve Temel, Rabia. "Giulio Mongeri'nin Erken Cumhuriyet Dönemi Yapısı Eskişehir Ziraat Bankası'nın Kültürel Miras Yönetimi Kapsamında İncelenmesi." *Art-Sanat*, 14(2020): 349–384. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0014>

According to correspondence from 1906 and 1907, Ziraat Bank (established in 1888) requested land for the new branch building in Eskişehir. Construction started in 1928, and the building was opened on the seventh anniversary of the Republic's establishment on 29th October 1930. In 1978, the company requested to demolish the building. In 1979 it was registered as Immovable Cultural Property to be Protected since it belongs to the pre-1930 Republic Era. In 2005, it was designated as Protection Category I (one). The building underwent various interventions during the time. However, it is hard to follow these because of the lack of any restitution project.

The study aims to reveal the original architectural and artistic elements of the building by tracing the changes in the structure and comparing it with other buildings, according to documents, reports, drawings, and photographs received from archives. In this study we evaluate the elements of Mongeri's Eskişehir Ziraat Bank Building's design that reflect the movement's features and we also consider the place it held in its era.

The results of our study show that Mongeri used the features of this movement in the arrangements of the facades, and also in the entrance and customer hall using Ottoman elements such as Bursa arches, muqarnas, hatayi, and so on, and all these elements can be seen today. Although the building's holistic value has been reduced because of changes in the entrance door as well as the non-existence of original furniture, the addition of a new interior door, and modifications related to technological improvements, the building still has the characteristics of the First National Architecture Movement.

**Keywords**

First National Architecture Movement, Ziraat Bank, Eskişehir, Giulio Mongeri, Cultural Heritage Management

***Extended Summary***

Eskişehir Ziraat Bank Building (1928-1930) is one of the branch buildings which was designed by Giulio Mongeri (1873-1951) in Anatolia for Ziraat Bank during the Early Republican Period. The building's design has features of the later as First National Architectural called Movement and it is one of the symbol buildings of urban identity. The building began to be constructed in 1928, and the opening ceremony took place on 29 October 1930 during the celebration of the seventh anniversary of the Republic. In 1978, the company planned to demolish the building. In 1979 it was registered as an Immovable Cultural Property to be Protected since it belongs to the pre-1930 Republic Era. In 2005, it was designated as Protection Category I (one).

Over time, the building underwent various interventions. However, it is hard to follow these because of the lack of any restitution project records. During our research on the building's interior, it was possible to investigate only the customer hall on the ground floor of the building, due to security measures. The study aims to reveal the original architectural and artistic elements of the building by tracing the changes in the structure and comparing it with other buildings. Our examination of Ziraat Bank Eskişehir Branch Building's historical process was completed using documents, photographs, and reports from Eskişehir Region Directorate of Cultural and Natural Heritage Preservation Board, and Municipality of Tepebaşı, Eskişehir. While the plan was analyzed, we used records from before alteration current project and from the 2013 alteration project obtained from T.C. Ziraat Bank Construction Management Department's Archive.



The First National Architectural movement took place between ca. 1908 and 1930 very highly. The forerunners of this movement were Architect Kemaleddin, Vedat (Tek), Arif Hikmet (Koyunoğlu), and Giulio Mongeri. This movement was initiated to create an architectural identity in which the Seljuk and Ottoman styles were revived in the last period of the empire with new materials and techniques. It ended around the mid-1930s because it became impossible to reflect the young Republic's modern characteristics and new spatial needs. Giulio Mongeri is one of the Levantine architects who had a significant role in the First Nationalist Style. Giulio Mongeri was born in Istanbul and completed his education at the Brera Fine Arts Academy in Milan, Italy. After he returned to Istanbul, he started his own business working on free architectural works from his office. Later he became one of the teachers of the Academy of Fine Arts (Sanayi-i Nefise Mektebi) and worked there at intervals from 1909 to 1928. He carried out many projects mostly in Istanbul and Ankara, such as Karaköy Palace (1920), Maçka Palace (1922), Osmanlı Bank (1926), İş Bank (1929), Ziraat Bank (1929), the Headquarter's Building of Tekel (1928), and elsewhere.

Since he was an official architect of Ziraat Bank, he built many branch buildings in several cities such as Izmir, Aydın, Kütahya, Manisa, Adana etc.. Mongeri made a significant contribution to the history of Turkish architecture with several examples in three different styles: "Western-influenced Eclectic Style," "First National Architectural Movement," and "Modern Architecture." One of the First National Architectural style buildings which express the Seljuk and Ottoman architectural elements was Ziraat Bank Eskişehir Branch Building (1928-1930). The building's facades have classical elements of the style, such as reliefs, the shape of windows, plasters, details emphasizing the entrance, etc. The facades were not organized symmetrically because of the built-up area, except the entrance facade. The front of the building that faced the streets had more ornaments and reliefs than the rear of the building. Facades were partitioned vertically and horizontally with moldings and plasters. The form of the windows varied across floors. Vertical elements created a rhythm on the facades and thus the building is cited as an example of the effects from Renaissance style during the First National Architectural Movement. Ornaments which were placed above the windows of the first floor matched the Bursa typed arches in the customer hall. The arches which reflect the 14th and 15th Century Ottoman Architecture were assembled with muqarnas headed pillars as one of the most determinative elements of Seljuk and Ottoman Architecture. Reliefs under the arches, motives on the pillars, and the above-mentioned elements are the representatives of the movement. Vertically placed ornaments from both exterior and interior created unity in the design. The building has three floors: the basement functioned as storage, the ground floor was available for banking services, and the first floor was planned as lodging for employees of the bank. Today these lodging areas have been transformed into offices.

The changes and their effects on Ziraat Bank, as one of the symbol buildings of urban memory, are evaluated in the concluding section of this article. Except the main entrance door and the label of the bank had been changed repeatedly and some of the reliefs are not preserved, also some other few changes, the building facades still have some of the original elements. Maintenance applications conserved the roof. The building's historical area totally changed over time and thus, it became hard to recognize the historic building in its modern surroundings. In the interior, the furniture, heating systems, and lighting systems have changed due to technological developments. These changes were made with sensitivity so as not to harm the unique elements of the building as much as possible. The columns and arches have been particularly well preserved.

The results of our research show that Mongeri used the features of First National Architectural movement in the arrangement of the facades, in the entrance hall, and in the customer hall using Bursa arches, muqarnas, hatayi, and so on, and all these elements are still intact today. Although the building's holistic value has been reduced because of changes in the entrance door, the non-existence of original furniture, the addition of a new interior door, and modifications related to technological improvements, the building still has the characteristics of the First National Architecture Movement.

## Giriş

Cumhuriyet' in ilk yıllarında başta Ankara olmak üzere Anadolu kentlerinde genellikle kamu yapıları Birinci Ulusal Mimarlık akımı özelliklerinde tasarlanmıştır. Eskişehir'de bu akım özelliklerinde inşa edilen kamu yapılarından birisi de Mimar Giulio Mongeri'nin tasarladığı Eskişehir Ziraat Bankası Şube Binası'dır (1928-1930). Yapı, ilk işlevini sürdürmektedir. Zaman içinde yapıda teknolojik gelişmeler ve kullanımdan kaynaklanan değişiklikler ve müdahaleler olmuştur. Ancak, müdahaleler öncesi yapıya ait bir restitüsyon araştırması yapılmamış olması yapının özgün tasarım özelliklerinin belirlenmesini zorlaştırmaktadır. Yapıldığı döneme ait verilerin eksikliği ve yapıdan gelen izlerin müdahaleler ile kaybolması araştırmaları sınırlandırmaktadır.

Bu araştırmanın konusu, Eskişehir 1. Derece Korunması Gereken Taşınmaz Kültür Varlığı olarak tescillenen Ziraat Bankası Eskişehir Şube Binası'nın en azından günümüze ulaşmış hâliyle Birinci Ulusal Mimarlık Akımı özelliklerini yansıtan unsurlarının ortaya konmasıdır.

Makalede, önce Birinci Ulusal Mimarlık Akımı, tanımlaması ve tasarım ilkeleri ile ilgili kuramsal bilgiler aktarılmıştır. İtalyan asıllı bir mimar olan Giulio Mongeri'nin hayatı, eserleri ve üslubundaki değişiklikler bu kapsamda ele alınmıştır. Eskişehir Ziraat Bankası Binası'nın yerinin tahsisi, tescil ve korunma durumu, geçirdiği onarımlar vb. ile ilgili bilgiler, Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Ziraat Bankası'nın kurumsal arşivi, koruma kurulları vb. sorumlu kurumlardan alınan belge, rapor, çizim ve fotoğraflar değerlendirilmiştir. Yerinde incelemelerde, cephe ve güvenlik nedeniyle müşteri hollüyle sınırlı olarak iç mekân, fotoğraf ve çizimler ile belgelenmiştir. Mongeri'nin aynı dönemde Anadolu'nun farklı kentleri için tasarladığı banka örneklerine yer verilerek Eskişehir Şubesi'nin dönemin mimari anlayışı içindeki yeri değerlendirilmiştir. Mongeri'nin Eskişehir Şube Binası tasarımında Birinci Ulusal Mimarlık akımını temsil eden unsurlarından hangilerini ve ne derece yansıttığı irdelenmiştir. Bu unsurların günümüze ulaşmış hâliyle akımın özelliklerini hâlen temsil edip etmediği araştırılmıştır. Alanda yapılan incelemelerde iç mekânda gerçekleştirilen değişiklikler analiz edilmiştir.

Kent kimliği için önemli bir tarihi belge niteliğinde olan yapıyı incelemeye geçmeden önce temsil ettiği akımın özelliklerine değinilecektir.

### Birinci Ulusal Mimarlık Akımı

18. yüzyıldan itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupa hayat tarzına olan ilgi oldukça artmış, zamanla bu durumun Osmanlı kültürüne ve mimarisine olumsuz etkileri olduğu konusunda tartışmalar ortaya çıkmıştır. Avrupa'da Endüstri ve Fransız Devrimleri'nin etkisiyle, yeni bir sosyo-kültürel yapı oluşmaya başlamış, Osmanlı İmparatorluğu'nda da değişimler yaşanmıştır.

Ulusçuluk, Avrupa’da özellikle Napolyon’un hâkimiyetinin artmasıyla önce İtalya ve Almanya’da oluşmaya başlamış, on dokuzuncu yüzyıl boyunca da yayılmıştır.<sup>1</sup> Osmanlı İmparatorluğu’nda da gittikçe artan yabancı mimarların kentte eklektik bir tarz oluşturması mimaride kimlik arayışlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. 1908’de II. Meşrutiyet’in ilan edilmesiyle birlikte, Ziya Gökalp’in düşünceleri mimarları ve sanatçıları etkilemiştir.<sup>2</sup> Osmanlı’nın son dönemlerinde, mimaride ulusal bir kimlik oluşturma çabalarıyla, özellikle Klasik Osmanlı dönemi üslubuna ait öğeler içeren bir akım başlatılmıştır.<sup>3</sup> Önceleri bu akım “Milli Mimari Rönesansı”, “Neoklasik Türk Üslubu”, “Milli Mimari Üslubu” gibi isimlerle anılmıştır. Daha sonra Birinci Ulusal Mimarlık olarak adlandırılan akım, Türkiye’deki mimarlık söylemi ve pratiğine 1910’lu yıllardan 1930’lara kadar egemen olmuştur.<sup>4</sup> Bu akımın öncüleri Mimar Kemaleddin Bey, Vedat Bey (Tek), Arif Hikmet Bey (Koyunoğlu)’dir. İstanbul doğumlu İtalyan asıllı mimar Giulio Mongeri de bu üsluba dâhil edilmektedir. Mongeri’nin hocası Boito’nun ulusalcılığın yeniden canlanmasına dair düşünceleri dönemde etkili olmuştur.<sup>5</sup> Başkent Ankara’da kamu yapılarının inşası ile bu üslubun kullanımı yoğunlaşarak Erken Cumhuriyet dönemini yansıtan mimari miras öğelerini oluşturmuştur.<sup>6</sup>

“Birinci Ulusal Mimarlık” tanımlaması ilk kez 1970’li yıllarda kullanılmaya başlanmış, 1973’ten itibaren Metin Sözen ve 1976’dan sonra Yıldırım Yavuz teriminin yaygınlaşmasına önemli bir katkı sağlamışlardır. İlk dönemde yaklaşık 1923-1935 yılları arasında yapılan eserler üzerinden Türk mimarlığındaki üslup özellikleri ve görsel söylemler ön plana çıksa da zaman içinde bu akıma ilişkin çalışmalar arttıkça bu ifadenin kapsamının genişlediği görülmektedir.<sup>7</sup>

Yavuz’un, bu akımın biçimsel özelliklerine dair belirlediği beş temel ilkeye göre, yapılar orta doğrultulara göre bakışık bir şekilde planlanmaya çalışılmış ve ana girişler bu doğrultuda yerleştirilmiş, uygun olmayan aralarda ise ön yüzün bakışık biçimde düzenlenmesine özen gösterilmiştir. Sokaktan algılanan yüzlerin bezemelerinin diğer yüzlerine göre görkemine daha çok önem verilmiş, vurgu için orta doğrultu ve köşeler cumba ya da köşe kuleleri ile belirginleştirilmiş, yapıda çağdaş malzeme kullanılsa da

1 Yıldırım Yavuz, *İmparatorluktan Cumhuriyete Mimar Kemaleddin 1870-1927* (Ankara: TMMOB Mimarlar Odası ve Vakıflar Genel Müdürlüğü Ortak Yayını, 2009), 11.

2 İlhan, Tekeli, “Türkiye’de Mimarlığın Gelişiminin Toplumsal Bağlamı,” *Modern Türk Mimarlığı 1900-1980*, ed. Renata Holod, Ahmet Evin ve Süha Özkan (Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, 2007), 16; Selda Kızıldere ve Metin Sözen, “İstanbul’da Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Yapıları’nın Kent Bütünü İçindeki Yerinin Değerlendirilmesi,” *İTÜ Dergisi/b, Sosyal Bilimler* 2/1 (2005), 88.

3 Metin Sözen ve Mete Tapan, *50 Yılın Türk Mimarisi* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973), 99, 105.

4 İnci Aslanoğlu, *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938* (İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınevi, 2010), 30.

5 Paolo Girardelli, “Italian Architects in an Ottoman Context: Perspectives and Assessments,” *İstanbul Araştırmaları Yıllığı* 1 (İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2011), 110.

6 Yıldırım, Yavuz, “1923-1940 Arası Ankara’da Mimari,” *Ankara Ankara*, ed. Enis Batur (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994), 202.

7 Ali Cengizkan, *Modernin Saati-20. Yüzyılda Modernleşme ve Demokratikleşme Pratiğinde Mimarlar, Kamusal Mekan ve Konut Mimarlığı*, Mimarlar Derneği 1927 Yayınları (İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2002), 61, dipnot 1.

kesme taş kaplama ya da kesme taş görünümü verecek şekilde sıvayla derzlenmiştir. Cepheler taş kuşaklarla üç yatay bölüme ayrılmıştır. Yavuz burada Rönesans dönemi Batı mimarisinden etkileşime dikkat çekmektedir. Her bölümün kendi içinde bütün oluşturduğunu, ancak katlarda değişik pencere biçimleri kullanıldığını, yerden çatıya kadar düşey olarak düzenlenen yüzey dilimlerinin yinelenerek ritim oluşturduğunu belirtmiştir. Ayrıca kütle organizasyonunda Batı'daki çözümler kullanılırken cephelerde yoğunlukla 15. ve 16. yüzyıl Osmanlı mimarisinden unsurların seçildiğini tespit etmiştir. Pencere biçimlerinde iki veya üç merkezli sivri kemerler, penci, düz veya atkı, basık, sepet kulbu kemerler ve nadir kullanılan kemer türleri olmak üzere altı farklı kemer tipolojisi olduğunu vurgulamıştır. Bunların içinde Bursa kemerleri de bulunmaktadır. Bu döneme ait yapılarda kullanılan bezeme öğeleri olarak tepelikler, silmeler, sütunlar, sütun başlıkları, bezemeli veya yalın konsollar, demir, taş veya mermerden yapılan korkuluklar, kemer köşelerine uygulanan bezemeler, köşe sütunceleri tanımlanmıştır.<sup>8</sup> İç mekânlarda da Selçuklu ve Klasik Osmanlı dönemi motifleri, kabartmalar, alçı tavan süslemeleri, mukarnaslı sütunlar, kalem işleri ve çini panolar kullanılmıştır. İstanbul'da bu akımın öncüleri arasında Mimar Vedat (Tek) tasarımı "Posta ve Telgraf Nezareti Binası" (1909), ardından "Defter-i Hakani Binası" yer almaktadır.<sup>9</sup>

Yirminci yüzyıl ortalarına doğru teknolojik ve ekonomik gelişmelerle birlikte mimari anlayış da değişim geçirmiştir. Modernizm, mimariye işlevsellik ve sadelik özellikleriyle yön vermeye başlamıştır. Ulusal bir dil oluşturma amacıyla ortaya çıkan Birinci Ulusal Mimarlık akımı, Batı'da başlayan bu değişimlere uyum ve ortaya çıkan mekânsal gereksinimleri karşılayacak çözümleri sağlayamamıştır. 1927'den itibaren mimarlık pratiğinde ve eğitiminde aktif rolü bulunan Ernst Arnold Egli, Clemens Holzmeister gibi yabancı mimarların bu dönemin mimari anlayışının değişiminde etkisi olmuştur. Genç Cumhuriyet yönetimi ve reformların etkisiyle 1930'larda bu akım çeşitli nedenlerle sonlanarak modern yapım teknikleri ve biçimler ön plana çıkmıştır.<sup>10</sup> Mimarideki bu gelişmelere ayak uyduramayarak tasarım yapmayı bırakan mimarlardan birisi de Giulio Mongeri'dir.

### Mimar Giulio Mongeri

İtalyan kökenli mimar Giulio Mongeri (1873-1951) İstanbul'da doğmuş, eğitimini İtalya Brera Güzel Sanatlar Akademisi'nde tamamlamıştır.<sup>11</sup> Mongeri, mimar, mimarlık tarihçisi ve restoratör Camillo Boito'nun öğrencisidir ve çalışma hayatı boyunca

8 Yavuz, *Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi* (Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, 1981), 62, 64-65, 68, 70, 71.

9 Yıldırım Yavuz ve Süha Özkan, "Osmanlı Mimarlığının Son Yılları," *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, c. 4 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985), 1082.

10 Bu konuda görüşler ve tartışmalar için bkz. Sedat Hakkı Eldem, "Elli Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı," *Mimarlık Dergisi*, 121 (11-12) (1973), 6; Cengizkan, *Modernin Saati-20. Yüzyılda Modernleşme ve Demokratiğe Pratiğinde Mimarlar; Kamusal Mekan ve Konut Mimarlığı*, 86.

11 Mongeri ve ailesi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Özlem İnay Erten, *Şişli'de Bir Konak ve Mimar Giulio Mongeri/ A Mansion in Şişli and Architect Giulio Mongeri* (İstanbul: Bozlu Sanat ve Yayıncılık, 2016), 28-110.

onun ilkelerini benimsemiştir.<sup>12</sup> İstanbul İstiklal Caddesi'nde Saint Antonio Kilisesi projesini (1906-1911) Edoardo De Nari ile birlikte gerçekleştirmiştir.<sup>13</sup> İlerleyen yıllarda bina yapımı ve organizasyonu konusunda yoğun birikimleri olan Mongeri'nin Sanayi-i Nefise Mektebi (kuruluşu 1882)'nde ilk Türk hocalarından Vedat Tek'in yerine ataması yapılarak eğitim verdiği dönem başlar.<sup>14</sup>

Mimar Vedat Tek, Avrupa'daki eğitiminden döndükten sonra, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde aralıklarla yaklaşık 30 yıl hocalık yapmıştır. 1899 yılında Sanat Tarihi muallimliğine, 1908'de ise Fenn-i Mimari eğitimliğine atanmış, bu görevden 1910'da istifa etmiş ancak 1911'de amel-i mimari (mimari atölye eğitimcisi) olarak atanmış, sonrasında ise görevden alınmıştır. Görevden alınmasının sebebi ise Mongeri'nin ve hocası Alexandre Vallauray (1850-1921)'nin bu okuldaki görevlerine geri dönmeleridir. Vedat Tek, 1922-1930 yılları arasında farklı dönemlerde eğitimlik görevini sürdürmüştür. Mongeri de Sanayi-i Nefise Mektebi'nde neredeyse aynı dönemlerde mimarlık atölyelerinde eğitim vererek bir kuşağın mimarlık anlayışında etkili olmuştur.<sup>15</sup> Sanayi-i Nefise Mektebi kurucu öğretmenlerden Alexandre Vallauray, 1908'e kadar eğitim verdiği süreçte mimarlık bölümü eğitiminin ilkelerini oluşturmuştur.<sup>16</sup> Mongeri'nin burada Vallauray'nin eğitim ilkelerini benimseyerek 1909 ile 1928 yılları arasında eğitimlik yaptığı bilinmektedir.<sup>17</sup> Bu dönem içinde Trablusgarp ve Birinci Dünya Savaşı nedeniyle 1911-1913 ve 1915-1922 yılları arasında görevine ara vermek zorunda kalmıştır.<sup>18</sup> Savaş nedeniyle Mongeri'ye öğrenciler tarafından eleştirel yaklaşıldığı ileri sürülse de<sup>19</sup> Mongeri'nin öğrencilerine iş olanağı sağladığı, sevgi ve saygıyla anıldığı bilinmektedir.<sup>20</sup> İstanbul'da tasarladığı yapılar arasında, "Bulgur Palas (1912)", "Assicurazioni Generali Han (1909-1913 arası)", "Nurettin Bey Pavyonu (1924)", "Haseki Hastanesi", "Taksim Cumhuriyet Anıtı kaidesi (1928)" gibi eserler bulunmaktadır.<sup>21</sup> Mongeri'nin eserleri üç

12 Paolo Girardelli, "Italian Architects in an Ottoman Context: Perspectives and Assessments," 110; C. Can, "İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları" (Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 1993), 338.

13 Şennur Şentürk, Cengiz Can ve Paolo Girardelli, "Yaşayan Çizgiler": *Sant'Antonio Kilisesi Mimari Sergisi/ "Segni Essenziali": Disegni Architettonici Della Chiesa di Sant'Antonio*. İstanbul İtalyan Kültür Merkezi (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996), 16.

14 Vilma, Fasoli, "Giulio Mongeri Edoardo De Nari and the "Societ  Anonima Ottomana Costruzioni" (S.A.O.C.)," *Italian Architects and Builders in the Ottoman Empire and Modern Turkey: Design Across Borders*, ed. Paolo Girardelli and Ezio Godoli (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2017), 214; Afife Batur, *M. Vedat Tek: Kimliğin İzinde Bir Mimar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003), 233.

15 Afife Batur, *M. Vedat Tek: Kimliğin İzinde Bir Mimar*, 233, 235.

16 M. Servet Akpolat, "Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallauray" (Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 1991), 15.

17 Mustafa Cezar, *Typical Commercial Buildings of the Ottoman Classical Period and the Ottoman Construction System* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983), 24.

18 Özlem İnay Erten, *Şişli'de Bir Konak ve Mimar Giulio Mongeri, A Mansion in Şişli and Architect Giulio Mongeri*, 72.

19 Tanyeli, *Mimarlığın Aktörleri Türkiye 1900-2000* (İstanbul: Garanti Galeri, 2007), 375.

20 Özlem İnay Erten, *Şişli'de bir Konak ve Mimar Giulio Mongeri/ A Mansion in Şişli and Architect Giulio Mongeri*, 73.

21 Can, "İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları," 339; Erten, *Şişli'de Bir Konak ve Mimar Giulio Mongeri/ A Mansion in Şişli and Architect Giulio Mongeri*, 69.

üslubu yansıtmaktadır: Bunlardan ilki İstanbul'daki ilk yıllarında gerçekleştirdiği İtalyan mimarlığının etkili olduğu "Saint Antonio Kilisesi ve Apartmanları (1906-1913)", "Karaköy Palas (1920)", "Majik Sineması (1914-1920)", "Maçka Palas (1922)" gibi projeleri içeren "Batı Etkili Eklektik Üslup"; ikincisi Selçuklu ve Osmanlı dönemi etkilerinin görüldüğü "Birinci Ulusal Mimarlık Akımı" olarak tanımlanan üsluptaki "Şişli Mongeri Evi (1925)" ile özellikle Ankara'da yaptığı bankalardır. Mimari çalışmalarının son dönemini yansıtan "Modern Mimarlık" etkisindeki yapıları ise "Bursa Çelik Palas Oteli ve Kaplıcası (1935)" ve Nişantaşı'ndaki kendi evidir.<sup>22</sup> Galata Voyvoda Caddesi'nde bürosu bulunan Giulio Mongeri, 1920'li yıllarda Birinci Ulusal Mimarlık akımı anlayışında Ankara'da "Osmanlı Bankası (1926)", "İş Bankası (1929)", "Ziraat Bankası (1929)", "Tekel Baş Müdürlüğü Binası (1928)" gibi eserler vermiştir. Ziraat Bankası için gerçekleştirdiği tasarımlar arasında Ankara'da, "Lojman ve Ameli Bankacılık Mektebi" binaları ve pek çok kentteki şube binaları yer almaktadır.<sup>23</sup> 1926'da Türkiye İş Bankası ile gerçekleştirdiği iş birliği sonucunda kurumun proje ve inşaat takibi görevini üstlenmiştir.<sup>24</sup> Dünyada modernizmin yaygınlaştığı dönemde "Bursa Çelik Palas Oteli"ni ve Kaplıcalarını (1935)" yapan Mongeri, öğrencileriyle bir konuşmasında "klasik ekolde yetiştiği için modern akımı benimseyemediğini" aktarmıştır. Ardından Sanayi-i Nefise Mektebi'nden ayrıldığı ve mimarlığa son verdiği bilinmektedir.<sup>25</sup> Bu kararı vermesindeki en önemli etken, Ankara'da gerçekleştiremediği projelerdir. Ankara Müftüsü'nün önderliğinde 1921 yılında Ankara halkı tarafından Mustafa Kemal Atatürk'e hediye edilen, eski bir bağ evi olan Çankaya'daki köşkte 1924 yılında Vedat Tek birtakım yapısal değişiklikler gerçekleştirir de 1930 yılında köşkün büyüütülmesi gerekmiştir. Bu kapsamda Mongeri öneriler getirmiş ancak yapısal sorunlar çıkaracağı için kabul görmemiştir. Mongeri, 1926 yılında da "Gazi Köşkü Projesi" için Osmanlı yapılarından izlerin bulunduğu Birinci Ulusal Mimarlık Akımı üslubunda bir proje sunmuştur ancak Ankara'nın modern bir şehir olması gerektiğine inanan Atatürk, proje için teşekkürlerini ileterek projeyi kabul etmemiştir. Modernleşme ve gelişme sürecinde olan başkentteki yeni Cumhurbaşkanlığı Köşkü için Clemens Holzmeister (1886-1983) tarafından yeni bir anlayışla tasarlanan projenin kabul edilmesinin ardından devletin bu akıma desteğinin kesildiği ve akımın sonlandığı izlenmektedir.<sup>26</sup> Mimar Giulio Mongeri, 1951'de Venedik'te vefat etmiştir.<sup>27</sup>

22 Erten, *Şişli'de Bir Konak ve Mimar Giulio Mongeri/ A Mansion in Şişli and Architect Giulio Mongeri*, 69.

23 Nurettin Hazar, *Ziraat Bankası* (Ankara: Fon Matbaası, 1986), 315-316.

24 Erten, *Şişli'de Bir Konak ve Mimar Giulio Mongeri/ A Mansion in Şişli and Architect Giulio Mongeri*, 75.

25 Behçet Ünsal, "İsmet Barutçu ve Nizamettin Doğu'dan Anılar," *Arkitekt 2* (330) (1968), 93.

26 Yıldırım Yavuz, "Ankara Çankaya'daki Birinci Cumhurbaşkanlığı Köşkü," *Tarih İçinde Ankara II Aralık 1998 Seminer Bildirileri* (Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 2001), 362; Erten, *Şişli'de bir Konak ve Mimar Giulio Mongeri/ A Mansion in Şişli and Architect Giulio Mongeri*, 79.

27 Damla Çinici, *Türkiye Cumhuriyeti Mimarlığının Modernleşme Sürecinde Mimar Giulio Mongeri: Bursa Çelik Palas Oteli ve Kaplıcası* (Bursa: Nilüfer Belediyesi Yayınları, 2017), 16.

### Ziraat Bankası Eskişehir Şube Binası

Eskişehir’de bir banka binası ihtiyacı, Osmanlı devletinin sonlarında demiryolunun yapılması ve ekonomik gelişmelerin hız kazanmasıyla ortaya çıkmıştır. Kent, Cumhuriyet’in kuruluşu ile sanayi, tarım, ulaşım ve madencilik sektörlerine yapılan yatırımlarla sosyo-ekonomik bir gelişme göstermiştir.<sup>28</sup>

Cumhuriyetin ilk yıllarında Odunpazarı bölgesindeki tarihi dokuya zarar verilmeden, kentin genelinde modern ulaşım sistemleri geliştirilmiş, sanayi faaliyetleri için çalışmalar yapılmış ve tren garı bölgesinde modern konut ve kamu yapıları inşa edilmiştir. Kuruluş tarihi 1888 olan Ziraat Bankası, ülkedeki gelişmelere paralel olarak hizmet ağını büyüterek 1906-1907 yıllarında Eskişehir’de şube binası açmaya karar vermiştir.<sup>29</sup> Mimar Giulio Mongeri’nin tasarladığı, Ziraat Bankası Eskişehir Şube Binası inşaatı 1928’de başlamış, 1930 yılında Cumhuriyet’in yedinci yılı kutlamalarıyla birlikte banka 29 Ekim tarihinde açılmıştır.<sup>30</sup> Mongeri, Ziraat Bankası şube binaları için Eskişehir ile birlikte Adana, Aydın, Kütahya ve Manisa kentlerinde de benzer projeler uygulamıştır.<sup>31</sup>

Kentin mekânsal örüntüsünde, yamaçta Kurşunlu Külliyesi (1515-1526) etrafında gelişmiş Odunpazarı geleneksel konutları ile Odunpazarı’nın aşağı düzlüğünde Porsuk Çayı kenarında Köprübaşı Bölgesi’ndeki tek katlı çarşı ve hamamlar kentin merkezini oluşturmaktadır. Arifiye Mahallesi 12999 Adada 2. Parselde bulunan Ziraat Bankası kentin ticaret merkezi ile Odunpazarı geleneksel konut bölgesinin ortasında bulunmaktadır. 1972’de alınan tapuda 257 Ada 55. Parsel olarak belirtilen konum bilgilerinin, Tapu Kadastro Genel Müdürlüğü resmî sitesindeki verilerin güncellenmesi ile değiştiği görülmektedir. Kıbrıs Şehitleri Caddesi ile İki Eylül Caddesi’nin kesiştiği noktada ön cepheleri güneybatı ve kuzeybatı yönüne bakan yapı köşe parsel olarak yerleştirilmiştir. 1907 yılında hükümet konağı karşısındaki belediyeye ait bu arsa Ziraat Bankası’na devredilmiştir (G. 1).<sup>32</sup>

28 Zafer Koşlu, “XX. Yüzyılın Başlarında Eskişehir,” *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi* 24/71 (2008), 384.

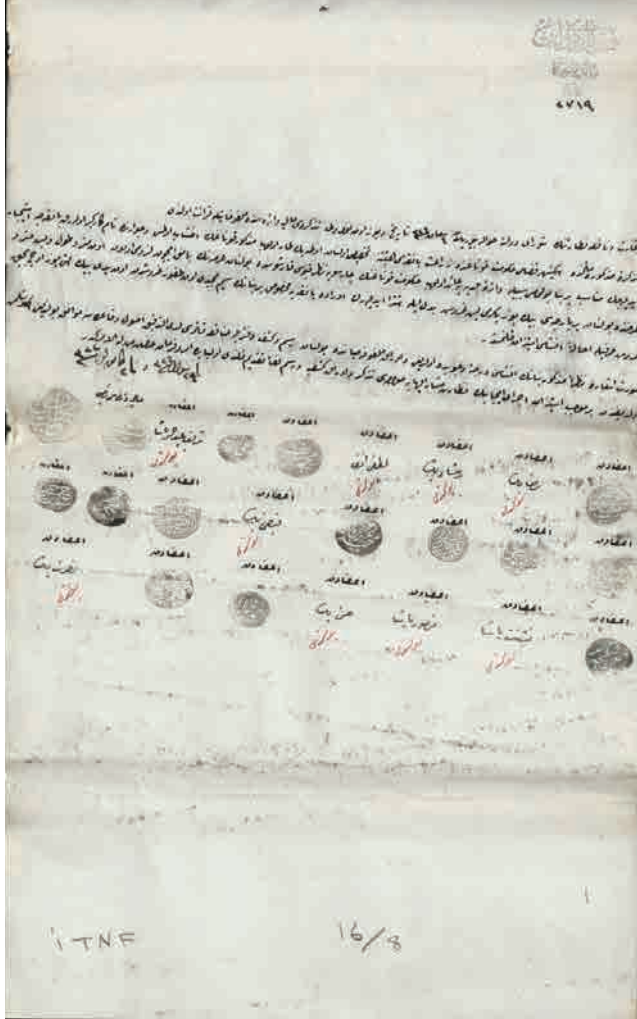
29 Şahap Sıtkı İler, *Ziraat Bankası Dün-Bugün* (Ankara: Başnur Matbaası, 1967), 18; Başbakanlık Osmanlı Arşivi, 00016.00008.001, 16.11.1324 (1906-1907).

30 Hazar, Ziraat Bankası, 326.

31 Duygu Saban, “Giulio Mongeri’nin Banka Tasarım İlkeleri-Ziraat Bankası Adana Şubesi Örneği,” *Çukurova Araştırmaları Dergisi*, 2/2 (2016), 121.

32 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), 00016.00008.001, 16.11.1324 (1906-1907).





G. 1. Eskişehir Hükümet Konağı'nın karşısında Belediyeye ait arsadan miktar-ı kafi bir mahal ifrazıyla Ziraat Bankası itihaz olunmak üzere daire inşası, BOA. İ. TNF. 00016.00008.001.001 (Başbakanlık Osmanlı Arşivi, 1906-1907).

1930'ların başında civardaki en büyük yapı olan Ziraat Bankası binasının karşısındaki meydanda hayvan ve zahire pazarları kurulmaktadır (G. 2). Bina inşa edildiği tarihte olduğu gibi günümüzde de kent merkezinde yer almaktadır. İlk kez 1945'te hazırlanan imar planına göre<sup>33</sup> Ziraat Bankası'nın bulunduğu alanda Belediye binası ve Valilik binası yer almaktadır. Bu yapıların ortasındaki eski pazar alanı ise günümüzde Vilayet Meydanı olarak kullanılmaktadır.

33 Güler Koca ve Rana Karasözen, "1945–1960 Dönemi Eskişehir Modern Kent Merkezinin Oluşumunda Öne Çıkan Yapılar," *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 10/3 (2010), 194.



**G. 2.** 1930' lu yıllarda Ziraat Bankası ve Tarihi Çevre  
(Eskişehir Tepebaşı Belediyesi Arşivi-ETBA).

Eskişehir şube binası, bahçesi ile birlikte toplam 1319 metrekarelik bir alan kaplamaktadır. Üç katlı yapıda bodrum, arşiv ve depo; giriş kat, banka hizmetleri için planlanmıştır. Müşteri holünde yapının mimari özelliklerinin aktarıldığı künyede birinci katın banka çalışanları için lojman olarak tasarlandığı yazmaktadır ancak günümüzde bu bölüm ofis olarak kullanılmaktadır.

Güneybatı ve kuzeybatı cephelerindeki pencere biçimleri zemin katta köşeli kemer, birinci katta kuzeybatı cephesinde iki adet, güneybatı cephesinde dört adet pencerenin üstü düz kemer formlarının içine yerleştirilerek ikili gruplar hâlinde düz ya da Bursa kemeri tipinde bezeli olarak tasarlanmıştır. Düz ve köşeli kemerli pencere biçimleri Adana ve Kütahya'daki şubelerde de görülmüştür.<sup>34</sup> Pencereilerin yerleşimi asimetrik-tir ve kat seviyelerinde yükseklikleri değişkenlik göstermektedir.

34 Duygu Saban, "Giulio Mongeri'nin Anadolu'daki İzleri-Ziraat Bankası Şube Binaları," *Mimarlık* 405 (2019), 74-75.



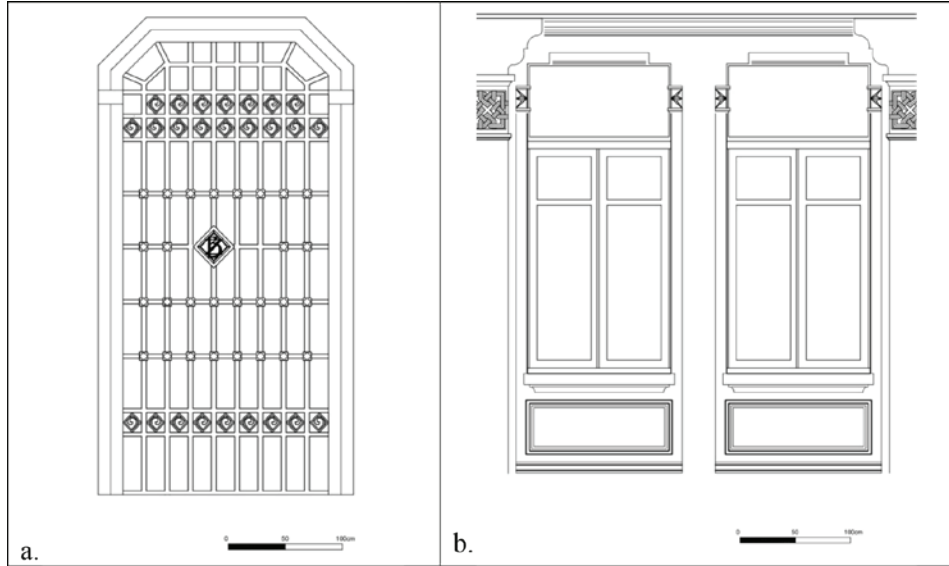
G. 3. 1930'lu yıllarda Ziraat Bankası (ETBA).

Pencere demir parmaklıklarında, Ziraat Bankası'nın 1920'li yıllardaki logosundan monogramlar, lokmalar ve Selçuklu motiflerine yer verilmiştir. Pencerelerin aralarındaki boşluklarda yer alan ikili gruplar hâlindeki plasterler, kuzeybatı cephesinde iki adet, güneybatı cephesinde dört adet olarak kullanılmıştır. Üst kısımlarında zence-rek motifli kabartmalar bulunmaktadır (G.6). Plasterlerin bitimindeki yatay silmenin devamında kuzeybatı ve güneybatı cephesi boyunca düşey ince kaval silme devam etmekte ve onun altında diğerlerine kıyasla daha geniş bir yatay silme görülmektedir. Güneybatı cephesinde inşa edildiği dönemde lojman bölümüne geçiş için kullanıldığı düşünülen bir adet kapı bulunmaktadır.



G. 4. Eskişehir Ziraat Bankası Kuzeybatı ve Güneybatı Cephesi (Rabia Temel, 2018).

Adana Şubesi'ndeki plasterlerin üzerinde de benzer motifler görülmektedir.<sup>35</sup> Plasterler uygulaması İzmir'de günümüzde “Türkiye Ekonomi Bankası olan Banca Commerciale (1928)” yapısında cepheyi beşe bölcek biçimde kullanılmıştır. Kapı ve pencere üstlerindeki yarım daire kemerler Mongeri'nin bu yapısındaki Neo-Rönesans akımının etkilerini göstermektedir<sup>36</sup> (G. 8).

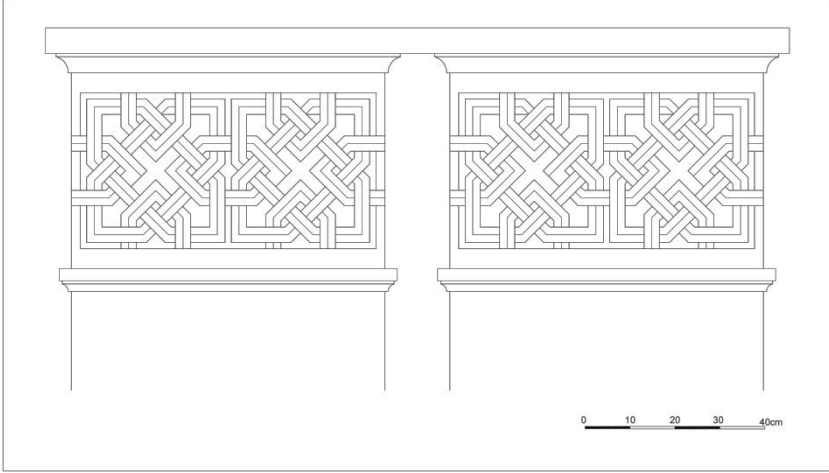


**G. 5a.** Zemin Kat Pencere Korkuluk Motifi; **5b.** Birinci Kat Pencere Detayı  
(ZBA., Çizim: Yüksek Mimar Reşat Toklu, 2013)

Eskişehir şube binasında, bu dönem yapılarında sıklıkla görüldüğü gibi arka cephe sade bir düzenleme ile tamamlanmıştır. Güneybatı ve kuzeybatı cephelerinden bodrum üzeri iki kat olarak görünen yapının doğu cephesine bakan tarafında zemin kat üzerinde teras bulunmaktadır.

35 Saban, “Giulio Mongeri ‘nin Banka Tasarım İlkeleri-Ziraat Bankası Adana Şubesi Örneği,” 126.

36 Cenk Berkant, “İzmir’de İki İtalyan Projeci: Stefano Molli (1858-1916) ve Giulio Mongeri (1873-1953),” *Ege Mimarlık* 1 (89-90) (2015), 52.



G. 6. Cephe Zencerek Motifi (ZBA, Çizim: Yüksek Mimar Reşat Toklu, 2013).

Yapının köşesindeki giriş cephesinde, giriş kapısı köşeli kemer içine kurgulanmıştır. Mongeri'nin Ziraat Bankası Adana, Aydın, Eskişehir şubesi tasarımlarında, giriş kapısının iki yanına yerleştirilen fenerler ve girişi vurgulayan mimari elemanlar, kimliği oluşturan ortak özelliklerdendir. Eskişehir şube giriş cephesindeki balkon ve altlarındaki profilli yalın konsollar dönemin cephe özelliklerini yansıtmaktadır. Balkonda babalar arasına yerleştirilmiş orijinallliğini koruduğu düşünülen ferforje motifler yer almaktadır. Aydın ve Adana şubelerinde giriş kapıları ahşaptan yapılmış, Eskişehir şubede farklı olarak ferforjeli demir kapı kullanılmıştır.



G. 7. Adana Şube Binası (Fotoğraf tarihi bilinmiyor) (Duygu Saban, "Giulio Mongeri'nin Banka Tasarım İlkeleri-Ziraat Bankası Adana Şubesi Örneği", 121).

Kiremit çatı, köşede ana girişi vurgulayacak biçimde eğimli planlanmıştır. Üç yöne meyilli kırma çatı modeli uygulanmıştır. Geniş saçaklı yapıda Ankara Ziraat Bankası Genel Müdürlük Binası'nda uygulandığı gibi saçak altı motifleri kullanılmamıştır.



**G. 8.** İzmir Banca Commerciale Binası (Fotoğraf tarihi bilinmiyor) (Cenk Berkant, “İzmir’de İki İtalyan Proje: Stefano Molli (1858-1916) ve Giulio Mongeri (1873-1953)”, 53).

Mongeri’nin tasarlamış olduğu Ziraat Bankası Eskişehir, Adana, Kütahya, Manisa ve Aydın Şube Binaları’nda benzer olarak üç katlı ve bu katlar aynı işlevlere yönelik tasarlanmıştır.<sup>37</sup> Plan incelemesi yapılırken T.C. Ziraat Bankası İnşaat Yönetimi Bölüm Başkanlığı Arşivi’nden temin edilen 2013 yılına ait Eskişehir Şubesi tadilat öncesi mevcut durum ve tadilat projesinden yararlanılmıştır. Yapıya ait herhangi bir restitüsyon araştırması ve çizimi mevcut değildir.



**G. 9.** Ziraat Bankası Şubeleri’nde Giriş Kapısı Örnekleri: **9a.** Adana Şubesi Giriş Cephesi, 2020. **9b.** Aydın Şubesi Giriş Cephesi, 2020. **9c.** Eskişehir Şubesi Giriş Cephesi, 2018 (Rabia Temel).

<sup>37</sup> Duygu Saban, “Giulio Mongeri’nin Anadolu’daki İzleri-Ziraat Bankası Şube Binaları,” 74.

Zemin kata erişim batı cephesindeki köşede ana giriş kapısından ve Z02 müşteri holü ile Z13 numaralı koridorun arasında yer alan merdivenlerden yapılmaktadır. Giriş kapısının önünde yapının dışına taşan mermer döşemeli beş adet basamak bulunmaktadır. Giriş holü (Z01), geniş bir servis ve dolaşım alanına sahip müşteri holüne (Z02) açılmaktadır. Kapı ile ayrılan bu iki bölüm arasında üç basamak bulunmaktadır. Zemin kat 10 oda, açık ofis bölümü, müşteri holü ve personel tuvaletlerinden oluşmaktadır. Yerleşim planı saat yönünde incelenmiştir. Giriş holünden müşteri holüne girildiğinde kuzey yönünde ilk olarak banka personeli için soyunma odaları ve tuvaletlerin bulunduğu koridor, holden açılan bir kapı ile ayrılmıştır. Kapının bulunduğu aks boyunca duvar devam etmektedir. Servis bankoları bu duvarın önüne konumlandırılmıştır. Doğu yönünde otoparka bakan cepheye paralel olarak personel yetkilileri ve operatörler için açık çalışma alanı vardır. Z02 müşteri holüne bakan bir adet servis bankosunun bulunduğu oda, bankacılık hizmetleri için ayrılmıştır. Odanın bitiminde günümüzde bir kapı ile bölünen Z13 koridoru uzanmaktadır. Bu koridordan saat yönüyle sırasıyla Z12 sistem odası, Z11 toplantı odası, Z10 kat arşivi, Z09 sigorta servisine erişim sağlanmaktadır. Yapının güneybatı cephesine bakan bölümde merdiven sahanlığının bitişiğinde müdür odası (Z08) yer almaktadır. Müdür odasının ardından Z07 sekreter odası bulunmaktadır.



G. 10. Eskişehir Ziraat Bankası İşlenmiş Zemin Kat Tadilat Sonrası Plan Şeması. (ZBA., Çizim: Yüksek Mimar Reşat Toklu, 2013'den Rabia Temel tarafından işlenerek çizilmiştir).

Mongeri, tasarımında yapının kuzeydoğu ve güneybatı cephe duvarları boyunca çalışma mekânları konumlandırarak ortada dikdörtgene yakın bir müşteri holü oluşturmuştur. Holde, dönem özellikleri, sütunlar, başlıklar ve kemerlerde yoğun biçimde yansıtılmıştır. Erken Cumhuriyet döneminde genellikle simetrik plan şeması kullanılmış olsa da, bu yapı köşe parselde bulunduğu için simetri uygulanmamıştır.

Parselin güneyinde ATM ve bahçe bulunmaktadır. Yapının sınırları bahçe duvarı ile çevrilmiştir. Otopark olarak kullanılan bahçeye giriş, güneybatı cephesindeki İki Eylül Caddesi'ne bakan otomatik demir kapı ile sağlanmıştır.





G. 11. Eskişehir Ziraat Bankası Zemin Kat Z02 Müşteri Holü. (Rabia Temel, 2018).

Birinci Ulusal Mimarlık Akımı döneminde, cephe süslemelerine kıyasla iç mekânlar daha sade tutulmuştur. Öte yandan bu dönemde inşa edilen banka binalarının iç mekân süslemeleri diğer kamu yapılarına göre daha yoğundur.<sup>38</sup> Ziraat Bankası Eskişehir Şube iç mekân tasarımında da Z02 müşteri holünde kullanılan sütunlar, kemerler ve oda kapılarının haricinde sadelik hâkimdir. Yapının iç mekânında, Birinci Ulusal Mimarlık dönem özelliklerine uygun olarak yüksek tavan uygulanmıştır. Genelde nadir kullanılan tiplerden olan geniş aynalı Bursa tipi kemerler<sup>39</sup> yapının iç mekânında en dikkat çekici unsurlardandır. Alt kısımları hatayi motifli kabartmalarla bezelidir. Geçişlerin alt kısmında kare pano içinde gülçe motifli rozet görülmektedir. Sütunlar geçiş mukarnas bezemeli olup altına küçük rozetler yerleştirilmiştir.

Zemin malzemesi olarak günümüzde mermer kaplama görülmektedir. Ancak yapının mevcut durum projesinde birinci kat zemininde mozaik olmasından, mekân organizasyonu yönünden benzerlik gösteren Ankara Osmanlı Bankası zemininde mozaik uygulanmasından dolayı yapının ilk hâlinde müşteri holü zemininde mozaik kullanıldığı düşünülmektedir. Hol tavanı düz betonarme döşeme üzeri plastik boyadır. Mongeri'nin banka yapılarında vitraylı ya da düz olarak görülen cam tavan örtüsü,<sup>40</sup>

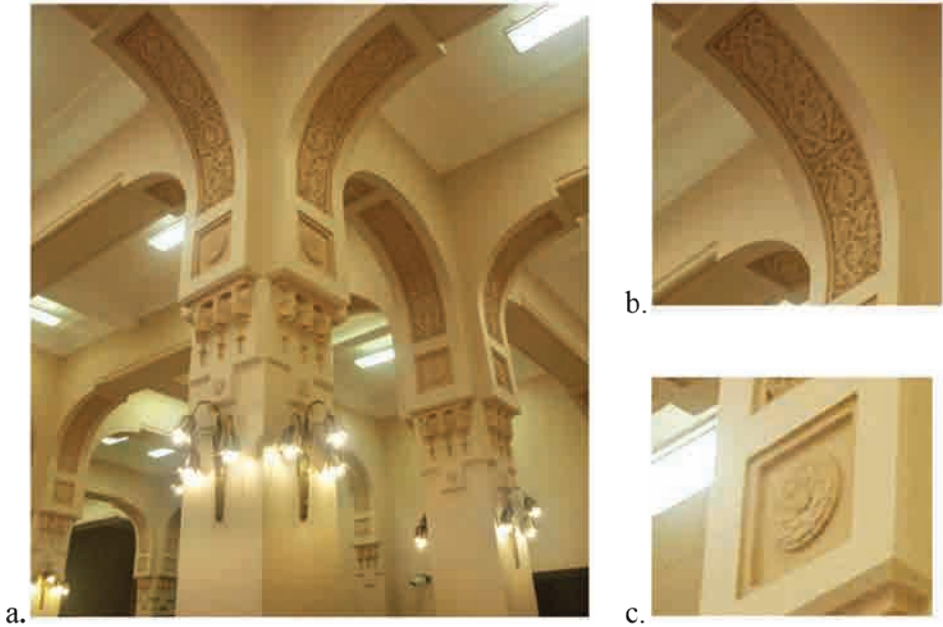
38 Esra Yıldız ve Özge Parlak, "Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Kamu Yapıları," *International Social Sciences Studies Journal* 4/24 (2018), 4931.

39 Bu kemer tipleri Mimar Kemalettin'in tasarladığı, Gedikpaşa Mühendis Mektebi üst kat pencere açıklıklarında, Harikzedegân Katederleri'nin üçüncü kat pencerelerinde de uygulanmıştır. Bkz. Yavuz, *İmparatorluktan Cumhuriyete Mimar Kemalettin 1870-1927*, 118.

40 Mongeri'nin uyguladığı cam tavan örüntüsü örnekleri için bkz. Ankara İş Bankası Genel Müdürlük Binası, Ziraat Bankası Kütahya Şubesi vb.

müşteri holünün büyük bölümünün üzerinde birinci katta çalışma mekânlarının olması<sup>41</sup> ve 2013 tadilat projesinde birinci kattaki yürünebilen terasın zeminindeki “dökme mozaik korunacak” ifadesi, bu yapıda cam tavan örtüsünü yapılmadığına işaret etmektedir.

Zemin katta doğal ışığın girmesini sağlayan kuzeybatı cephesindeki altı adet pencere diğer pencerelerden yüksek tutulmuştur. Aydınlatma, kemerlerin arasındaki bölümleri ortalayacak biçimde birer adet sarkıt aydınlatma ve sütunlarda aplikler ile sağlanmıştır (G.11).



**G. 12a.** Eskişehir Ziraat Bankası Zemin Kat Kemer ve Mukarnaslı Sütun Başlığı. **12b.** Kemer Altı Beze Ayrıntı. **12c.** Gülçe Motifi Ayrıntı (Rabia Temel, 2018).

Binanın yapıldığı döneme ait herhangi bir veri bulunmadığından, 1926 yılında Mongeri tarafından tasarlanan Ankara Osmanlı Bankası’na ait kaynaklar doğrultusunda iki yapının aynı dönem özelliklerini göstermesinden ve iç oda kapılarının ceviz kaplamadan yapılmasından yola çıkarak servis holünün ortasında konumlandırılan mobilyaların ceviz malzemeli ve biçimsel olarak klasik elemanlar barındırdığı düşünülmektedir (G.13).

41 Saban, Giulio Mongeri’nin Anadolu’daki İzleri: Ziraat Bankası Şube Binaları, 75.



**G. 13a.** Ankara Osmanlı Bankası Merkez Şubesi (Mongeri, 1926 ) Zemin Kat Mobilya. “Osmanlı Bankası Şube Binaları”, <http://www.mimdap.org/?p=21124z> ; **13b.** Ankara İş Bankası Genel Müdürlük Binası (Mongeri, 1929), Zemin Kat Mobilya Mongeri, “Nuova Sede Centrale della “Banque d’Affaires” di Angora” *Rassegna di Architettura*, 12 (1930), 449.

Binanın strüktürü taş temel üzerine tuğla ile oluşturulmuştur. İç mekân inceleme-sinde yapının tadilat öncesi hâlini gösteren tarihi bilinmeyen siyah beyaz bir fotoğ-raftan (G.19) yararlanıldığından mekândaki malzemeler ayırt edilememiştir. Yapının köşesindeki girişte merdivenler mermerdir. Giriş holünden müşteri holüne açılan iki sabit kanat ve bir çift kanatlı kapıdan oluşan ahşap iskeletli cam kapı sistemi bulun-maktadır. Oda kapıları, pencere doğramaları ve parapetler cevizden yapılmıştır.



**G. 14.** Eskişehir Ziraat Bankası Zemin Kat Müşteri Holü (Rabia Temel, 2018).

Zeminde günümüzde banka hizmet bölümleri mermer döşeme, personel soyunma odaları ve tuvaletler seramiktir. Merdivenler mermer döşeme, korkuluklar demir, kü-peşterler ceviz malzemelidir. Günümüzde ısınma sistemi kalorifer ile sağlanmaktadır.



G. 15. Eskişehir Ziraat Bankası Zemin Kat İç Kapı (Rabia Temel, 2018).

### Ziraat Bankası Eskişehir Şube Binası Restitüsyon Araştırması

Ziraat Bankası Eskişehir Şube Binası'nın restitüsyon araştırması, Eskişehir Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü'nden alınan kurul karar belgeleri, Ziraat Bankası Arşivi'nden alınan proje çizimleri, Giulio Mongeri'nin banka tasarımları ile ilgili kaynaklar, dış cephe ve müşteri holü iç mekân fotoğrafları incelenerek hazırlanmıştır. Araştırma kapsamında, üç katlı yapının bankanın güvenliği gereği yalnızca zemin kat müşteri holünde iç mekân incelemesi yapılabilmektedir.

1978'de Ziraat Bankası Müdürlüğü, yapının bankanın servis ihtiyaçlarına yetersiz gelmesi sebebiyle Kültür Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü'ne eski binanın yıkılarak yedi katlı yeni bir banka binası inşa edilmesini talep etmiştir.<sup>42</sup> T.C. Kültür Bakanlığı Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu Başkanlığı'nın yaptığı değerlendirmeler sonucunda 1710 ve 5805 sayılı yasalar doğrultusunda yapı hakkında 1930 yılı öncesine ait Cumhuriyet Dönemi Yapısı Ünvanı ve Eski Eser Tescili kararı alınmıştır. Ziraat Bankası, Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu tarafından 1979'da tescillenmiştir.<sup>43</sup> Konya Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu, 1988'de yapının tescil kaydının devamına karar vermiştir.<sup>44</sup> 2005 yılında ise Eskişehir

42 T.C. Kültür Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün 10 Ağustos 1978 gün ve Müze 02.2.750.2 (26) sayılı yazısı.

43 T.C. Kültür Bakanlığı Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu Başkanlığı'nın 22 Eylül 1979 gün, A-1892 sayılı kararı.

44 T.C. Kültür Bakanlığı Konya Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 27 Haziran 1988 gün, 168 sayılı kararı.

Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu, yapıyı Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlığı Koruma Grubu I (bir) kategorisine almıştır.<sup>45</sup>

1930'daki faaliyete başlamasından, günümüze teknolojik gelişmeler, doğal etkenler, zamana bağlı yıpranmalar nedeniyle yapının içinde ve dışında birtakım değişiklikler yapılmıştır. Bu tadilat, yenileme ve onarım işlemleri, bu bölümde kültürel miras yönetimi kapsamında incelenmiştir.

Tarihi çevrede, kentteki gelişmeler ile eklenen yapılar, banka binasının bitişiğine kadar gelmiştir. Şehir planlamasındaki yenilikler ve gelişmelere paralel olarak eklenen yeni yol ve kaldırımlar bölgedeki zemin kotunun yükselmesine neden olmuştur. Yapının çevresinin kotunun yükselmesi, kaldırımın bodrum kat pencere seviyesini geçmesine neden olmuştur (G. 16). İki Eylül Caddesi'nden 2000'li yıllar itibariyle tramvay yolunun geçmesi ile güneybatı cephesi önündeki serbest alan azalmıştır. Çevredeki büyük ve modern yapılaşma, bölgenin tarihi kimliğinin önüne geçerek binanın fark edilebilirliğini azaltmıştır.



**G. 16a.** 1930'lu Yıllarda Yapının Kaldırım ile İlişkisi (ETBA) **16b.** Günümüzde Yapının Kaldırım ile İlişkisi (Rabia Temel, 2018).

Yapının ön cephesi, köşe giriş aksının iki tarafındaki kuzeybatı ve güneybatı cepheleridir. Kıbrıs Şehitleri Caddesi'ne bakan cephe yanındaki bina ile bitişiktir. İki Eylül Caddesi'ne bakan güneybatı cephesinin devamında otopark girişi bulunmaktadır.

Cephedeki değişimler incelendiğinde, su basmanı seviyesinin 1998'deki fotoğrafında kırmızı renge boyandığı görülmektedir (G.17b). Su basmanı bölümündeki kırmızı

<sup>45</sup> T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eskişehir Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 01 Nisan 2005 gün, 296 sayılı kararı.

boya, 2006 yılında binanın mevcut rengine değiştirilerek bina tek renk boyanmıştır.<sup>46</sup> 1930'lu yıllardaki fotoğraflar incelendiğinde su basmanı seviyesinde taş dokusunun sıvayla kapatıldığı düşünülmektedir. Günümüzde su basmanı seviyesinde taraklı mozaik fugalı sıva ve bodrum pencereleri üzerine kemer görünümü uygulanmıştır.<sup>47</sup> Bu uygulamanın yapının dönemsel biçimlendirme özelliklerinde görüldüğü için yapıldığı düşünülmektedir.(G.17c) Güneybatı cephesindeki kapının 2013 tadilat projesinde mevcut hâlinin korunduğu ancak ilerleyen yıllarda değiştiği görülmüştür.

Yapının köşesinde yer alan giriş cephesinde zaman içerisinde pek çok kez değişiklik meydana gelmiştir. Kaldırım kotundan yüksek olan girişteki cepheden dışarı taşarak büyüyen beş basamak, ilerleyen yıllarda içeri çekilmiştir. 1998 yılında çekilmiş fotoğraflarda giriş holündeki alan küçültülerek basamakların bu bölümün içerisine alındığı görülmektedir (G. 17). Giriş kapısı basamaklar ile aynı oranda holün içine çekilmiştir. Bu müdahaleler, Birinci Ulusal Mimarlığın dönemsel özelliklerinden olan giriş cephesindeki anıtsal mimari etkisini azaltan bir sonuç doğurmuştur. Giriş cephesindeki mevcut demir kapı, yıllar içerisinde farklı modellerle değiştirilmiştir. Yenilenen giriş kapıları biçimsel yönden farklılık gösterirken, malzeme ferforjeli camlı demir kapı olarak sürdürülmüştür. Yapının inşa edildiği tarihlerde çekilen fotoğraflar düşük çözünürlükte olduğundan giriş kapısındaki detay çizimleri 2000 sonrası ve günümüzdeki durum için yapılmıştır. 1930'lu yıllarda çekildiği bilinen fotoğraflar incelendiğinde kapının üstünde yer alan pencere ve ferforjenin orijinal hâlinin korunmuş olduğu görülmektedir.

---

46 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eskişehir Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 18.03.2006 gün 1073 sayılı kararı.

47 ZBA. Tadilat Projesi'ndeki notlar doğrultusunda yazılmıştır. (2013).



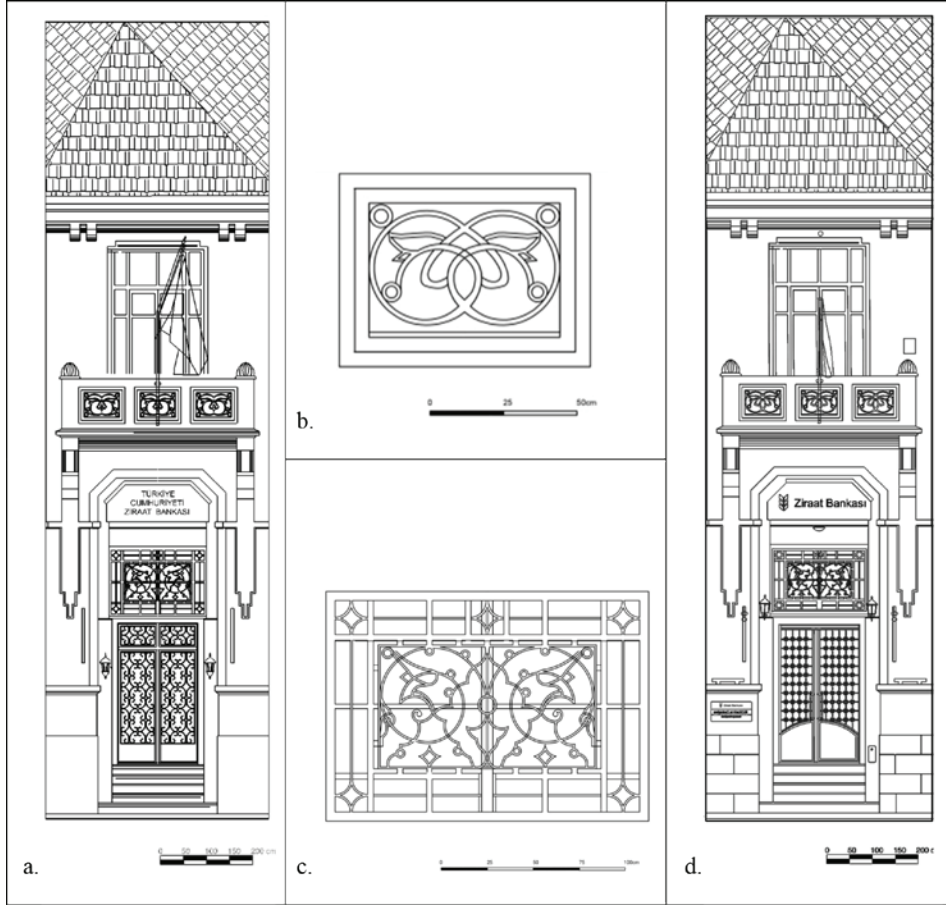
**G. 17a.** 1930'lu yıllarda Eskişehir Ziraat Bankası Giriş Cephesi (ETBA); **17b.** Eskişehir Ziraat Bankası Giriş Cephesi (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eskişehir Kültür Varlıkları Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü (EKVKBKM.), 1998) **17c.** Eskişehir Ziraat Bankası Giriş Cephesi (Rabia Temel, 2018).

Giriş cephesindeki bu değişimler, yapının korunması gereken bütüncül değerinin<sup>48</sup> azalmasına neden olmuştur. Kapının birçok kez değiştirilmesi eski eser etkisini azaltmaktadır. Kapı açıklığı üç kademeli olarak kapının etrafını çerçevelemektedir. Etrafındaki bordür içinde bir bezeme algılanmaktadır. Yapının 1998 ve 2018 tarihli fotoğraflarında bu bezemenin kaldırıldığı görülmektedir (G.17a, 17b, 17c). Bezemelerin günümüze ulaşmamış olması yapının tarihi özelliğinin anlaşılmasını zorlaştırmaktadır.

Saçak altındaki kornişte bir sıra belirlenemeyen bezeme görülmektedir (G. 3). Müşteri holündeki künyede, saçak altında yumurta dizileri bulunduğu ifade edilmiştir. İlerleyen yıllara ait fotoğraflarda ve cephe çizimlerinde bu bezemelerin kaldırıldığı görülmüştür. Yapıda kullanılan tasarım anlayışının ifade eden özelliklerden biri olan bezemelerin kaldırılması yapının korunması gereken estetik ve sanatsal değerini<sup>49</sup> azaltmaktadır.

48 "ICOMOS Türkiye Mimari Mirası Koruma Bildirgesi 2013" III.2. Koruma Değerleri. ICOMOS erişim 18 Nisan 2018, [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0784192001542192602.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0784192001542192602.pdf)

49 "ICOMOS Türkiye Avrupa Mimari Mirası Koruma Bildirgesi 2013" III.2. Koruma Değerleri.



**G. 18a.** Giriş Cephe Çizimi (ZBA., Çizim: Y. Mimar Reşat Toklu, 2013); **18b.** Balkon Korkuluk Ferforje Ayrıntı (ZBA., Çizim: Y. Mimar Reşat Toklu, 2013'den İşlenmiş Çizim Rabia Temel); **18c.** Giriş Kapısı Üzeri Açıklık Ferforje Ayrıntı (Reşat Toklu, 2013); **18d.** Giriş Cephe Çizimi (İşlenmiş Çizim Rabia Temel).

Giriş cephesindeki değişimlerden biri de banka tabelasıdır. Giriş kapısının bulunduğu kemerin altındaki alınlıkta tabela için yer ayrılmıştır. 1930'lu yıllara ait fotoğrafta burada beyaz fon üzerine Türkiye Ziraat Bankası yazılmıştır. 2013 tarihli çizimde tabelada Türkiye Cumhuriyeti Ziraat Bankası yazarken günümüzde yalnızca Ziraat Bankası kullanıldığı görülmüştür. Kapının yan tarafında levha üzerindeki yazılar eklenmiştir. 2005'te Ziraat Bankası Müdürlüğü yapıya ışıklı reklam panosu eklenmesi talebinde bulunmuş olsa da T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eskişehir Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü tarafından Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlığı yapısına uyum sağlamayacağından bu talep reddedilerek cephe bütünlüğü korunmuştur.<sup>50</sup> 1998 yılına ait fotoğrafta cepheye uzunlamasına yerleştirilen

50 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eskişehir Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu 22.10.2005 gün 703 sayılı kararı.



tabela kaldırılarak banka isminin piriç harflerle yazılması uygun görülmüştür (G.17b, G. 17c). 2005 yılında çekilen fotoğraflarda ana giriş kapısı yan cephelerinde birçok levha asılı olduğu görülmektedir. Günümüzde bina numarası, banka ismi vb. bilgilerin yazdığı levhalar kaldırılarak tek parçada toplanmıştır (G.17c).

Zamana bağlı yıpranmaların giderilmesi amacıyla düzenli olarak çatı kiremitleri ve yağmur oluklarında yenilemeler yapılmıştır. 2007 yılında baca onarımı ve çatı aktarımı yapılmış, tadilatın özgün doku bozulmadan yapıldığı tespit edilmiştir.<sup>51</sup> Çatıdaki yağmur olukları çinko malzemeli yeni oluklarla değiştirilmiştir.<sup>52</sup> Sac malzemeli iniş boruları gerekli onarımlar yapılarak korunmuştur.<sup>53</sup>



a.



b.

**G. 19a.** Ziraat Bankası Müşteri Holünden Z13 koridor görünümü (Fotoğraf tarihi bilinmiyor.) (Uğur Tanyeli, *Mimarlığın Aktörleri Türkiye 1900-2000*, 380). **19b.** Ziraat Bankası Müşteri Holünden Z13 koridor görünümü (Rabia Temel, 2018).

2007 yılında ilgili kurumdan alınan izinle iç mekânda badana yapılmıştır. İç mekândaki sütun ve kemerlerdeki kabartmalar duvar renginin bir ton koyusuna boyanarak bu bölümlere vurgu yapılmak istenmiştir.<sup>54</sup>

Dönemin kamusal yapılarında anıtsal mimari, iç mekân tavan yüksekliği ve geniş müşteri alanı ile yansıtılmıştır. Mongeri'nin “Ankara Osmanlı Bankası”, “Ankara İş Bankası (G. 13)” ve “İş Bankası Galata Şubesi”<sup>55</sup> müşteri holünde sütunlar arasına vezne bankalarının yerleştirildiği görülmüştür. Bu örneklerden yola çıkarak Eskişehir'deki yapının ilk hâlinde de vezne bankalarının holdeki sütunlar arasına yerleşti-

51 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eskişehir Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü talebiyle oluşturulan 19 Ekim 2007 tarih 5769 sayılı Uygulama Sonrası Tespit Tutanağı

52 ZBA. Tadilat Projesi'ndeki notlar doğrultusunda yazılmıştır. (2013).

53 ZBA. Tadilat Projesi'ndeki notlar doğrultusunda yazılmıştır. (2013).

54 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eskişehir Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Müdürlüğü 08 Ağustos 2007 gün B.16.0KTV.4.26.00.00-720-26.00/70-1919 sayılı kararı.

55 Orhan Koçak, *Atatürk'ün Bankası: Türkiye İş Bankası* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2001), 87, 100.

rildiği düşünölmektedir. Müşteri holü (Z02) ile Z13 koridorunu birbirinden ayırmak üzere giriş altından kapı kasası yüksekliğine kadar alçıplak<sup>56</sup> duvar örölmüştür ve bu iki mekân mevcut zemin kat kapılarına uygun olacak biçimde bir kapı ile birbirinden ayrılmıştır. Bu bölümlendirme yapının anıtsal etkisini azaltmaktadır (G.19).

Açık çalışma ofisi biçimde tasarlanan müşteri holünde zamanla bölümlendirme gereksinimi doğmuştur. Müdür yardımcısı ve operatörlerin çalıştığı Z03 bölümü, bireysel hizmetlerin bulunduğu Z06 ve danışmanın yer aldığı Z05 bölümleri lamine cam bölmeler ile sınırlandırılmıştır. Yarı geçirgen baskılı lamine cam bölmeler, modern malzeme ve tasarım anlayışıyla yapılmıştır. Holün kuzeyinde Z05 bölümündeki bölmelendirmede proje ve uygulama arasında farklılık görölmüştür. Uygulama sırasında Z14 koridoru kapısının önünde geçiş alanı bırakılmıştır (G. 10, G. 14, G. 20).

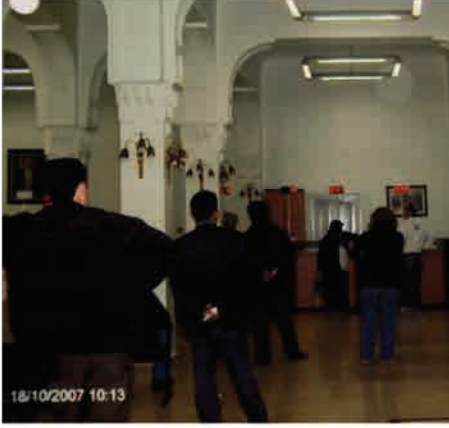


G. 20. Eskişehir Ziraat Bankası Zemin Kat Cam Bölmeler (Rabia Temel, 2018).

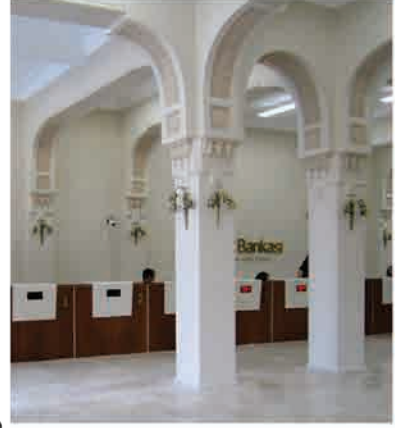
1997 yılında Banka Müdürlüğü tarafından ısınma problemi nedeniyle doğramaların PVC malzeme ile yenilenmesi talebinde bulunulmuştur ancak Eskişehir Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu, bu talebin yapının bütüncül olma değerine uymayacağı kanaatiyle, talebi reddederek ahşap doğramaların aslına uygun olarak yenilenebileceğine karar verilmiştir.<sup>57</sup> 2005'te yapılan badana sırasında sonradan beyaz ile renklendirilen pencere doğramaları orijinal rengi olan ceviz rengine yeniden boyanmıştır (G.17).

56 ZBA. Tadilat Projesi'ndeki notlar doğrultusunda yazılmıştır. (2013).

57 T.C. Kültür Bakanlığı Eskişehir Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu 23 Ocak 1998 gün 468 sayılı kararı.



a.



b.

**G. 21a.** Servis Bankaları (EKVKBKM., 2007); **21b.** Servis Bankaları (ZBA., 2014).

Mekânın genel aydınlatmasını sağlayan elemanlar yeni teknoloji armatürlerle değiştirilmiştir. Mekânın aydınlık derecesi bu sayede artırılmıştır. Tanyeli'nin arşivinde yer alan iç mekân fotoğraflarındaki sütunlarda bulunan apliklerin değiştiği gözlemlenmiştir. Tarihi bilinmeyen bu değişikliğin elektrik teknolojilerinden kaynaklandığı düşünülmektedir (G.19). Orta hol bölümünde oturma birimleri bankanın kurumsal renklerinde düzenlenmiş ve mekânın mimari karakterine zıt olarak modern mobilyalar tercih edilmiştir. Günümüzde kullanılan veznelere modern biçimde ahşap malzemelidir (G.11, G. 20). 2007'deki fotoğrafta vezne bankolarının üzerine metal taşıyıcılar yoluyla yerleştirilmiş numaratorlerin olduğu, günümüzde ise mobilyalar ile bütünlüklük bir şekilde konumlandırıldığı dikkat çekmektedir (G. 21a, G. 21b).

Isıtma sistemi olarak doğalgaz teknolojisine geçilmesiyle petekler yenilenmiştir. Yapı, doğalgaz sisteminden önce kömür ile ısıtılmıştır. Tanyeli'nin arşivlediği fotoğrafta o dönemde döküm kalorifer petekleri kullanıldığı görülmektedir (G. 19). 1990'lı yıllarda takılmış olan klima dış üniteleri sonradan kuzeybatı cephesinden kaldırılarak yapının arka cephesine taşınmıştır (G. 22). Klima teknolojilerinin değişmesiyle zemin katta split tipi klimalar kullanılmıştır.



a.



b.

**G. 22a.** Ziraat Bankası Kuzeybatı Cephesi Doğrama, Klima ve Cephe Rengindeki Değişimler (EKVKBKM., 1998) **22b.** Ziraat Bankası Kuzeybatı Cephesi Doğrama, Klima ve Cephe Rengindeki Değişimler (Rabia Temel, 2018).

Ziraat Bankasının yapıldığı yıllarda henüz bulunmayan ATM inşaatı için 2004 yılında izin alındığında Eskişehir Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü tarafından ATM binasının ana binanın küçük bir kopyası niteliğinde aynı cephe rengi ve çatı görünümünde yapılması koşulu sunulmuştur.<sup>58</sup> Artan nüfusla birlikte binanın önündeki kaldırım yetersiz kalmıştır, ön caddeden tramvay geçtiği için daralan araç yolu da yoğun bir trafiğe sahip olduğu için özellikle maaş günlerinde ATM’de sıra bekleyen kullanıcıların kaza tehlikesi yaşadığı gerekçesiyle bu bina yıkılmış, garajın iç kısmına doğru daha geride konumlandırılan yeni bir bina yapılmıştır.<sup>59</sup> Bu yeni ATM kaldırımında bir metre daha genişlik eklenmiş ve kullanım alanı saat yönünün tersinde 90 derece döndürülerek güney doğu yönünden erişilecek biçimde inşa edilmiş, ana yapıya uygunluk kaygısı gözetilmemiştir.<sup>60</sup> 2005 yılında bahçe kapısı güvenlik nedeniyle, otomatik kapı olarak yapılmıştır (G. 23).<sup>61</sup>

58 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eskişehir Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu 08.04.2004 tarih 2707 sayılı kararı.

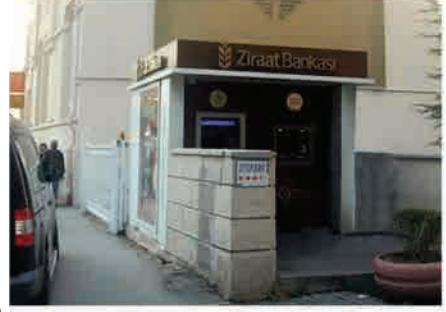
59 13.08.2004 tarih ve 646 sayılı Eskişehir Büyükşehir Belediyesi A.P.K. Daire Başkanlığı Yazısı.

60 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eskişehir Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu 13.01.2005 tarih 182 sayılı kararı.

61 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eskişehir Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu 01.04.2005 tarih 296 sayılı kararı.



a.



b.

**G. 23a.** İlk ATM Binası (erişim Güney Batı yönünde) (EKVKBKM., 2004); **23b.** Yenilenen ATM Binası (erişim Güney Doğu yönünde) (Rabia Temel, 2019).

Eskişehir Ziraat Bankası Şube Binası ilk işlevine uygun olarak kullanımını sürdürmektedir. Zaman içinde ortaya çıkan ihtiyaçların karşılanması için uygun çözümler bulunmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu değişikliklerin yapının özgünlüğüne olumsuz yönde etki etmesi kaçınılmazdır. Eskişehir Erken Cumhuriyet döneminde kent belleğinin simge yapılarından olan Ziraat Bankası'ndaki değişimler ve etkileri sonuç bölümünde değerlendirilmiştir.

## Sonuç

Ziraat Bankası Eskişehir Şube Binası Birinci Ulusal Mimarlık Akımı özelliklerinde tasarlanmıştır. Eskişehir'de yapılması planlanan Ziraat Bankası Eskişehir Şubesi için 1906-1907 yıllarında arazi tahsis edilmiştir. 1928'de başlayan inşaatın açılışı Cumhuriyet'in yedinci yılında 29 Ekim 1930 tarihinde yapılmıştır. Dolayısıyla kent belleğinde Cumhuriyet'in kent kimliği ile özdeşleşmiş bir yapıdır.

Yapının yerleştirildiği parselden dolayı yalnızca köşedeki giriş cephesinde simetri uygulanmıştır. Cadde ve sokağa bakan ön cepheler, dönem özelliklerine uygun olarak arka cephelere kıyasla zengin bezemeye sahiptir. Cephelerin silme ve plasterlerle yatay ve dikey bölümlendirilmesi, pencere biçimlerinin katlar arasında farklılık göstermesi ve dikey öğelerle cephede ritmik bir düzen oluşturulması, bu akımında Rönesans'tan gelen etkilerin uyarlanmasına örnektir.<sup>62</sup> Mongeri, yapıda katları birbirinden ayıran yatay silmeleri bu dönem özelliklerinde görüldüğü gibi iki kat arasında konumlandırmak yerine zemin kat pencere kemerlerinin bitiş hizasına kurgulamıştır. 1. katta pencerenin üzerini plasterden uzanarak dolanan bezeme, müşteri holünde kullanılan ve dönemde nadir görülen genişletilmiş Bursa tipi kemere göndermedir. İç mekânda kullanılan ve 14.-15. yüzyıl Osmanlı dönemi Bursa mimarisinin özelliğini yansıtan bu kemer tipi, Selçuklu ve Osmanlı mimarisinin en belirleyici unsurlarından olan mukarnas başlıklı sütunlarla dönemi vurgulamaktadır. Kemer altlarındaki

62 Yavuz, *Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi*, 70.

kabartma bitkisel motifler ve altlarında konumlandırılmış gülce rozetler aynı şekilde dönemin özelliğidir. Dış cephe ve iç mekânda dikey konumlandırılan bezemelerin kademeli olarak sonlandırılması da bir dil birliği oluşturmaktadır.

Yapının mimari dili, bu dönemde Ankara’da inşa edilen banka yapıları ile kıyaslandığında, oldukça sadedir. Eskişehir şubesinde, vitray, çini ve kalem işi gibi öğeler görülmektedir. Yapının özgün hâlinde bu öğelerin uygulanmasına ilişkin belge tespit edilmemekle birlikte, yapıda sade bir tasarım anlayışı kullanıldığı varsayılabilir. Anadolu’daki Ziraat Bankası şube yapıları, Selçuklu ve Osmanlı döneminden dekoratif öğeler, pencere biçimleri, giriş cephesini vurgulayan mimari unsurlar gibi ortak dönemsel özellikler içermektedir. Adana ve Eskişehir şubeleri genel hatlarıyla benzerlik gösterse de mimari unsurlar detaylı incelendiğinde farklılıklar dikkat çekmektedir. Eskişehir, Adana ve Kütahya şubelerinde aynı köşe kemerli pencere biçimi kullanılmıştır. Yapıların mekân organizasyonuna bakıldığında, 3 katlı olduğu, bu katların bodrum arşiv ve depo, giriş kat banka hizmetleri, 1. katın banka çalışanları için lojman olarak aynı işlevlere yönelik düzenlendiği görülmüştür. Tek girişi olan müşteri holü ve etrafına yerleştirilen odalar bu yapılardaki ortak plan özelliklerini gösterirken, Adana, Aydın ve Manisa şubelerinde müşteri holünün ortasındaki cam tavan örtüsünün Eskişehir’de uygulanmaması yapılar arasındaki farklılıklardandır.<sup>63</sup> Mongeri’nin bazı banka yapılarında ve Eskişehir’de uyguladığı geniş aynalı Bursa kemerleri, bu dönemde nadir olarak kullanılan kemer türlerine girmektedir (G. 12).<sup>64</sup> Birinci Ulusal Mimarlık akımında cephe düzenlemeleri için oluşturulmuş kurallar bu yapılardaki ortak öğelerin kullanımını açıklamaktadır. Mongeri’nin mimari çalışmalarını içeren üç üslubu doğrultusunda, “İzmir Banca Commerciale” ile “Eskişehir Ziraat Bankası” inşaatı aynı döneme denk gelmesine rağmen yapılardan birinin yabancı, diğerinin yerli bir firma için yapılmış olması nedeniyle bu yapılarda farklı mimari öğeler kullanılmıştır.

Mongeri’nin Eskişehir’de Birinci Ulusal Mimarlık üslubundaki örneği olan yapı için, mevcut tek proje 2013 tadilat projesidir. Ancak, cephesinde ve zemin kat müşteri holünde, fotoğraflar, müdahalelere yönelik ilgili kurul kararları ve belgeler doğrultusunda farklı yıllarda da bakım, onarım ve tadilat yapıldığı anlaşılmıştır. Kültürel mirasın koruma ilkeleri açısından değerlendirildiğinde bu müdahalelerin, tarihi bütünlüğü ve mimari özgünlüğünü korumaya çalışarak yapıldığı görülmüştür. Yapının günümüzdeki hâlinde su basman kotuna kadar olan yüzeylerde yapay kesme taş görünümü uygulanmıştır. Cephede giriş kapısı ve tabela birkaç kez değişmiştir. Saçak altındaki kornişte yer alan yumurta dizileri, giriş kapısının çevresindeki bezemeler yapının ilk hâlinde bulunurken, ilerleyen yıllarda bu bezemelerin kaldırıldığı görülmüştür. Eldeki belgeler doğrultusunda bu değişikliklerin 1979’daki tescilinden önce yapıldığı

63 Duygu Saban, “Giulio Mongeri’nin Anadolu’daki İzleri-Ziraat Bankası Şube Binaları,” 74, 76.

64 Yavuz, *İmparatorluktan Cumhuriyete Mimar Kemalettin 1870-1927*, 119.

düşünülmektedir. Kapı, önündeki basamaklar yapı kütesinin içine alındığından yer değiştirmiş ve farklı yıllarda model değişikliğine uğramıştır. Zaman içinde yapıdaki yıpranmalar nedeniyle bakım ve onarım yapılmıştır.

Müşteri holünde, tescil tarihinden itibaren uygulanan değişiklikler, verilerden izlenebildiği kadarıyla incelendiğinde, dönem özelliklerinin en yoğun şekilde yansıtıldığı sütunların, sütun başlıklarındaki mukarnaların ve diğer motiflerin, kemerlerin, kemer altı bezemelerinin özenle korunduğu görülmüştür. Gelişen teknoloji ve değişen gereksinimlerin karşılanması için yapılan eklemelerde yapının bütünlüğünün bozulmamasına dikkat edilmiştir. Yeni mekânsal gereksinimler için yapının özgün tasarım algısını bozmamak için şeffaf malzemelerle bölmelendirme yapılmıştır. Vezne bankosu, bekleme üniteleri gibi donatı elemanları çağdaş tasarım ürünlerdir. Bekleme ünitelerinde kullanılan renklerin baskın bir rol oynamasına karşın yapının ilk hâlini anımsatmaya çalışan taklit ürünler yerine çağdaş tasarımların tercih edilmesi yapının mimari kimliğini oluşturan özelliklerin ayırt edilebilmesini sağlamaktadır. Bu bölümde bir dönem duvarda iki farklı malzeme uygulandığı, bu malzemelerin zamanla değiştiği tespit edilmiştir (G. 19). Isınma ve aydınlatma sistemlerinde yenilemeler yapılmıştır. Bankanın güvenlik önlemleri gereği mekân incelemesinin yapılabildiği tek bölüm olan müşteri hölü yapının dönemsel özelliklerini en yoğun biçimde yansıtan yerdir.

Yaklaşık doksan yıldır “banka” işlevinin sürdüren yapıda Birinci Ulusal Mimarlık akımı özelliklerinin tam olmasa da korunduğu tespit edilmiştir. Yapının etrafındaki yoğun yapılaşma nedeniyle mimari ve kültür miras olarak algılanması gittikçe zorlaşmaktadır. Bu çalışmanın, yapının gerek korunması gerekse kent kimliği içindeki değerinin anlaşılacak farkındalık yaratabilmesi ümit edilmektedir.

---

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Teşekkür:** Araştırma kapsamında arşivlerinden yararlanılmasına izin veren, Eskişehir Tepebaşı Belediyesi'ne, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eskişehir Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü'ne, Ziraat Bankası İnşaat Yönetimi Bölüm Başkanlığı'na, Ziraat Bankası Eskişehir Şube Müdürlüğü'ne, Yüksek Mimar Reşat Toklu'ya, yapının eski fotoğraflarını günümüze ulaştıran Ahmet Atuk'a teşekkürlerimizi sunarız.

**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.

**Acknowledgement:** We would like to thank to Eskişehir Tepebaşı Municipality, which allows the use of archives within the scope of the research, to the Ministry of Culture and Tourism Eskişehir Cultural Assets Protection Regional Board Directorate, to Ziraat Bank Construction Management Department, to Ziraat Bank Eskişehir Branch Directorate, to Architect Reşat Toklu and Ahmet Atuk for the old photographs of the building.

---

## Kaynakça/References

- Akpolat, M. Servet. "Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury." Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 1991.
- Aslanoğlu, İnci. *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınevi, 2010.
- Batur, Afife. *M. Vedat Tek: Kimliğin İzinde Bir Mimar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Eskişehir Hükümet Konağı'nın karşısında Belediyeye ait arsadan miktar-ı kafi bir mahal ifrazıyla Ziraat Bankası itti haz olunmak üzere daire inşası, 00016.00008.001.001, (1906-1907).
- Berkant, Cenk. "İzmir'de İki İtalyan Projesi: Stefano Molli (1858-1916) ve Giulio Mongeri (1873-1953)." *Ege Mimarlık* 1 (89-90) (2015): 50-53.
- Bozdoğan, Sibel. *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari*. İstanbul: Metis Yayıncılık, 2012.
- Can, Cengiz. "İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları." Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 1993.
- Cengizkan, Ali. *Modernin Saati-20. Yüzyılda Modernleşme ve Demokratikleşme Pratiğinde Mimarlar, Kamusal Mekan ve Konut Mimarlığı*. Mimarlar Derneği 1927 Yayınları. İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2002.
- Cezar, Mustafa. *Typical Commercial Buildings of the Ottoman Classical Period and the Ottoman Construction System*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983.
- Çinici, Damla. *Türkiye Cumhuriyeti Mimarlığının Modernleşme Sürecinde Mimar Giulio Mongeri: Bursa Çelik Palas Otel ve Kaplıcası*. Bursa: Nilüfer Belediyesi Yayınları, 2017.
- Eldem, Sedad Hakkı. "Elli Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı." *Mimarlık Dergisi* 121 (11-12) (1973): 5-11.
- Ertan, Özlem İnay. *Şişli'de bir Konak ve Mimar Giulio Mongeri/ A Mansion in Şişli and Architect Giulio Mongeri*. İstanbul: Bozlu Sanat ve Yayıncılık, 2016.
- Eskişehir Tepebaşı Belediye Arşivi.
- Fasoli, Vilma. "Giulio Mongeri Edoardo De Nari and the "Societâ Anonima Ottomana Costruzioni" (S.A.O.C.)," *Italian Architects and Builders in the Ottoman Empire and Modern Turkey: Design Across Borders*. Ed. Paolo Girardelli ve Ezio Godoli. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2017, 213-227.
- Girardelli, Paolo. "Italian Architects in an Ottoman Context: Perspectives and Assessments." *İstanbul Araştırmaları Yıllığı 1*. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2011, 101-122.
- Hazar, Nurettin. *T.C. Ziraat Bankası 1863-1983*. Ankara: Fon Matbaası, 1986.
- İlter, Şahap Sıtkı. *Ziraat Bankası Dün-Bugün*. Ankara: Başnur Matbaası, 1967.
- Kızıldere, Selda ve Metin Sözen. "İstanbul'da Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Yapıları'nın Kent Bütünü İçindeki Yerinin Değerlendirilmesi." *İTÜ Dergisi/b, Sosyal Bilimler* 2/1 (2005): 87-95.
- Koca, Güler ve Rana Karasözen, "1945-1960 Dönemi Eskişehir Modern Kent Merkezinin Oluşumunda Öne Çıkan Yapılar." *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 10/3 (2010): 191-211.
- Koçak, Orhan. *Atatürk'ün Bankası: Türkiye İş Bankası*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 200.
- Koylu, Zafer. "XX. Yüzyılın Başlarında Eskişehir." *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi* 24/71 (2008): 381-412.



- Mongeri G. “Nuova Sede Centrale della “Banque d’Affaires” di Angora” *Rassegna di Architettura* 12 (1930): 448-451.
- Saban, Duygu. “Giulio Mongeri'nin Anadolu'daki İzleri Ziraat Bankası Şube Binaları.” *Mimarlık* 405 (2019): 73-77.
- Saban, Duygu. “Giulio Mongeri'nin Banka Tasarım İlkeleri-Ziraat Bankası Adana Şubesi Örneği.” *Çukurova Araştırmaları Dergisi* 2/2 (2016): 115-129.
- Sözen, Metin ve Mete Tapan. *50 Yıllık Türk Mimarisi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.
- Şentürk, Şennur, Cengiz Can ve Paolo Girardelli. “Yaşayan Çizgiler”: *Sant’Antonio Kilisesi Mimari Sergisi/“Segni essenziali”: Disegni Architettonici Della Chiesa di Sant’Antonio*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- Tanyeli, Uğur. *Mimarlığın Aktörleri Türkiye 1900-2000*. İstanbul: Garanti Galeri, 2007.
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eskişehir Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi.
- T.C. Ziraat Bankası Arşivi.
- Tekeli, İlhan. “Türkiye’de Mimarlığın Gelişiminin Toplumsal Bağlamı,” *Modern Türk Mimarlığı 1900-1980*. Ed. Renata Holod, Ahmet Evin ve Süha Özkan. Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, 2007, 15-36.
- Ünsal, Behçet. “İsmet Barutçu ve Nizamettin Doğu’dan Anılar.” *Arkitekt* 2 (330) (1968): 92-93.
- Yaldız, Esra ve Özge Parlak. “Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Kamu Yapıları.” *International Social Sciences Studies Journal* 4/24 (2018): 4930-4947.
- Yavuz, Yıldırım ve Süha Özkan. “Osmanlı Mimarlığının Son Yılları.” *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*. 4. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985, 1078-1085.
- Yavuz, Yıldırım. *İmparatorluktan Cumhuriyete Mimar Kemalettin, 1870-1927*. Ankara: TMMOB Mimarlar Odası ve Vakıflar Genel Müdürlüğü Ortak Yayını, 2009.
- Yavuz, Yıldırım. “Ankara Çankaya’daki Birinci Cumhurbaşkanlığı Köşkü.” *Tarih İçinde Ankara II Aralık 1998 Seminer Bildirileri*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları 2001, 341-412.
- Yavuz, Yıldırım, “1923-1940 Arası Ankara’da Mimari,” *Ankara Ankara*. Ed. Enis Batur. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994, 201-208.
- Yavuz, Yıldırım, *Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, 1981.

### İnternet Kaynakları

- ICOMOS. “ICOMOS Türkiye Mimari Mirası Koruma Bildirgesi 2013.” Erişim 18 Nisan 2018. [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0784192001542192602.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0784192001542192602.pdf)
- Mimdap. “Osmanlı Bankası Şube Binaları.” Erişim 16 Ekim 2019. <http://mimdap.org/?p=211241>

## KISALTMALAR

BOA.: Başbakanlık Osmanlı Arşivi

EKVKBKM.: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eskişehir Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu  
Müdürlüğü

ETBA.: Eskişehir Tepebaşı Belediyesi Arşivi

ZBA.: Ziraat Bankası Arşivi

## A Forgotten Roman Mausoleum In Darende, Malatya: The Architectural Features and Conservation Issues of the Ozan Monument

Malatya Darende’de Unutulmuş Bir Roma Mozolesi: Ozan Anıtı, Mimari Özellikleri ve Koruma Sorunları

Mustafa Kaan Sağ\* , Kemal Kutgün Eyüpgiller\*\* 

### Abstract

The single-chamber temple tomb in Darende, Malatya, referred to today as the Ozan Monument, is a continuation of the mausoleum tradition that began to be popular in Anatolia in the Hellenistic Period. This type of tomb was built monumentally in the form of a Greek temple in order to deify, glorify and elevate the dead to the heroic level and also bestow upon the dead fame and honor. It is one of the outstanding examples of the Roman mausolea which have survived to the present day in good condition. Since there is no inscription on this monument, it is not possible to surmise the name of the dead or its builder. Its construction techniques, style and the features of its decorative components indicate that it was built roughly in the 2<sup>nd</sup> century AD. Overall on the monument there is some structural damage and surface deterioration on the stones. The biggest problem of the monument is the ruptures in the corner stones of the facades and the missing stones at the base and the foundation. Nonetheless, the monument has survived to today and has maintained its physical integrity to a great extent. The restitution drawings were prepared by analyzing the marks remaining on the building and similar temple tombs of the same period. The restoration project was substantially based on the restitution and the necessary interventions were determined to support the building in the best way possible and carry it to the future.

### Keywords

Roman Architecture, Malatya, Mausoleum, Conservation, The Ozan Monument

### Öz

Günümüzde Ozan Anıtı olarak adlandırılan Malatya, Darende’deki tek hacimli anıt mezar, Helenistik dönemden itibaren Anadolu’da yaygınlaşmaya başlayan Yunan tapınağı formundaki mozole geleneğinin bir devamıdır. Ölüyü tanırlaştırmak, yüceltmek, kahramanlık seviyesine çıkarmak, ölümsüzleştirmek, şan ve şeref sahibi yapmak bu tip mezarların yapılış amacını ortaya koymaktadır. Yapı, Roma dönemi anıtsal mezar yapılarının günümüze en iyi durumda ulaşmış, seçkin örneklerinden biridir. Bu özelliğine karşın gözden kaçırılmış, tarihi ve mimari özellikleri üzerine herhangi bir çalışma yapılmamıştır. Üzerinde yazıt bulunmadığı için yapının kimin için yaptırıldığı ya da banisi hakkında kanıya varmak olası değildir. Yapım tekniği, üslubu ve dekoratif öğelerin niteliği göz önünde tutularak anıtın kabaca M.S. 2. yüzyıla tarihlendiği görülmektedir. Yapının

\* **Correspondence to:** Mustafa Kaan Sağ (Asst. Prof. Dr.), Istanbul University, Faculty of Architecture, Department of Interior Architecture, Istanbul, Turkey. E-mail: kaansag@istanbul.edu.tr ORCID: 0000-0001-7463-811X

\*\* Kemal Kutgün Eyüpgiller (Prof. Dr.), Istanbul University, Faculty of Architecture, Department of Architecture, Istanbul, Turkey. E-mail: kkutgun.eyupgiller@istanbul.edu.tr ORCID: 0000-0001-9328-7829

**To cite this article:** Sağ, Mustafa Kaan & Eyüpgiller, Kemal Kutgün. “A Forgotten Roman Mausoleum In Darende, Malatya: The Architectural Features and Conservation Issues of the Ozan Monument.” *Art-Sanat*, 14(2020): 385–412. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0015>

genelinde taşlarda yüzey kaybı bulunmakta ve yer yer strüktürel hasarlar görülmektedir. En büyük problemi cephelerde köşe taşlarında görülen kopmalar ile yapı kaide ve temelindeki eksik taşlardır. Yapının çevresinde zemin kotu düşürülmüş ve yapının temeli ortaya çıkmıştır. Bu eksiklikler nedeniyle duvarların taşıyıcılık özelliği zayıflamıştır. Üst kaplama büyük ölçüde yok olmuş ve anıtın üst örtüsü düz çatı hâlini almıştır. Buna rağmen büyük ölçüde fiziksel bütünlüğünü koruyarak günümüze ulaşan anıtın restitüsyon çizimleri, yapı üzerindeki mevcut izler ve benzer dönem yapıları incelenerek hazırlanmıştır. Restorasyon projesi ise büyük ölçüde restitüsyona dayalı olarak hazırlanmış; yapının en doğru şekilde ayakta tutulabilmesi ve geleceğe aktarılabilmesi için gerekli müdahaleler belirlenmiştir.

#### **Anahtar Kelimeler**

Roma Mimarisi, Malatya, Mozole, Koruma, Ozan Anıtı

### **Genişletilmiş Özet**

Varlıklı Romalılar, Erken İmparatorluk Dönemi'nde kendileri, aileleri ve köleleri için mezar yapıları yaptırmıştır. Gösterişli definler için urnalar (kül kapları) kullanılmış ya da kabartmalı mezar stelleri yapılmıştır. Et yiyen manasına gelen sarkofaj (lahit) ancak az sayıda kişinin yaptırabildiği mezarlar için nadiren inşa edilmiştir. Günümüzde Ozan Anıtı olarak adlandırılan tek hacimli anıt mezar, Helenistik dönemden itibaren Anadolu'da yaygınlaşmaya başlayan Yunan tapınağı formundaki mozole geleneğinin bir devamı olarak karşımıza çıkmaktadır. "Ölüyü tanılaştırmak, yüceltmek, kahramanlık seviyesine çıkarmak, ölümsüzleştirmek, şan ve şeref sahibi yapmak" bu tip mezarların yapılış amaçlarından bazılarıdır.

Ozan anıtı, günümüzde Malatya İli, Darende İlçesi, Ozan Köyü'nde 154 ada, 20 parselde, köyün çeperinde, kayısı bahçeleri içerisinde yer almaktadır. Yapının üzerinde yazıt bulunmadığı gibi, yapı hakkında kaynaklarda herhangi bir bilgiye de rastlanmamıştır. Dolayısıyla yapının inşa tarihi ve banisi hakkında kesin bir kanıya varmak olası değildir. Yapım tekniği, üslubu ve dekoratif öğelerin niteliği göz önünde tutularak anıtın Roma İmparatorluk dönemine ait olduğu ve kabaca M.S. 2. yüzyıla tarihlendiği görülmektedir. Nitekim başlangıçta basit çadır kamplarına sahip olan Samosata, Zeugma ve Dura Europos'un yanı sıra Fırat Nehir hattının önemli geçitlerinden biri olan Melitene, M.S. 2. yüzyıldan itibaren Roma İmparatorluğu tarafından Part İmparatorluğu'na karşı bir lejyon şehri hâline getirilmiştir.

Yunan tapınağı formundaki mozole geleneğinin ilk örneklerinden biri, Ksantos'taki (Xanthos) Nereidler Anıtı'dır (M.Ö. 400-380). Nereidler Anıtı, dikdörtgen ve yüksek bir podyum üzerinde İyon düzeninde bir tapınak formuna sahiptir. Benzer şekilde Ozan Anıtı da İyon düzeninde bir tapınak formunda tasarlanmıştır. Ancak Roma tapınaklarında da yaygın olarak görülen yüksek podyum kullanımının aksine Ozan Anıtı'nda podyum kullanılmamıştır. Yapının yerden yüksekliği yaklaşık 6,5 metredir. Batı cephesinde yer alan giriş kapısı, kapı üzerindeki tepe penceresi ve doğu cephesindeki tepe penceresi dışında tüm cepheleri özdedir. Cephelerde bir yapı kaidesi ya da stilobat üzerinde yükselen dört adet İyon sütunu ve üstlerinde yine İyon düzeninde bir saçaklık yer almaktadır. Bu saçaklık üç fasyalı bir arşitrav, düz bir friz ve kornişten oluşmaktadır.

Cephedeki sütunlardan köşede bulunanlar 3/4 sütun, ortada bulunanlar ise yarım sütundur. Cephelerine taşıyıcı özelliği olmayan yarım sütun yerleştirilmiş bu tip tapınaklar, Antik Yunan döneminden itibaren kullanılmış ve pseudoperipteros olarak adlandırılmıştır. Yalancı peripteros anlamına gelen bu tipte, tapınağı çevreleyen yarım sütunlar yapının peripteros olduğu, yani dört tarafı serbest sütunla çevrilmiş olduğu izlenimini vermektedir. Sütunların arasında her cephede simetrik olarak yerleştirilmiş üç adet küçük niş bulunmaktadır. Bu nişler yerden yaklaşık 4 metre yükseklikte ve saçaklığa yakın bir biçimde konumlandırılmıştır. Nişlerin çerçevelerine iki adet sütunla taşınmış kemer formu verilirken nişlerin hemen altında aşağı doğru sarkmış kalın girland rölyefleri yerleştirilmiştir. Bu nişlerden batı ve doğu cephelerinde ortada bulunanlar pencere fonksiyonu görecekle şekilde açılmış ve çerçeveleri dikdörtgen formunda tasarlanmıştır.

Girlandlar (askı-çelenkler) Roma dönemi lahitlerinde insan ve hayvan figürlerinin yanı sıra en sık kullanılan süslerdir. Bu süslerin anlamını açıklayan yazılı kaynaklar bulunmamaktadır. Söz konusu çelenkler çoğunlukla çiçek, meyve, defne, meşe, sarmaşık yaprağı ve çam kozalağı gibi bitkisel elemanların bir araya getirilerek kurdelerle ile sarılması sonucu oluşturulmuştur. Girlandlı süslemelerin Roma dönemindeki ilk örnekleri M.S. 1. ve 2. yüzyılda üretilen mezar sunaklarıyla kül urnalarında görülmektedir. Girlandlı lahitler ise 2. yüzyılın başlarında ortaya çıkmış, ortalarında yaygınlaşmış ve aynı yüzyıl sonlarında yaygın kullanımını kaybetmeye başlamıştır. Roma İmparatorluğu Kapadokya Eyaleti sınırları içerisinde bulunan ve bir kısmı girlandlı olan lahitler de çoğunlukla 2. yüzyılın sonlarına tarihlenmektedir.

Aslında girland motifi, Roma döneminden önce kare veya daire biçimli bir taban üstünde yükselen sunakların süslenmesinde kullanılmıştır. Helenistik dönem girlandları, sadece yapraklardan yapılmış olup incedirler, ortalarında kalınlaşmazlar ve aşağıya doğru sarkmazlar. Roma İmparatorluk dönemi girlandları ise ortalarında kalınlaşır ve aşağıya doğru sarkarlar. Bu bilgiler ışığında Ozan Anıtı'nda karşılaşılan girlandların Roma Dönemi'ne ait olduğu ve kabaca M.S. 2. yüzyılda yapıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca girland ve üzerlerindeki nişler, anıt mezarın yapıldığı kişiye ithafen dönem dönem adak adandığını ve bu adakların nişlere yerleştirildiğini düşündürmektedir.

Yapının genelinde taşlarda yüzey kaybı bulunmakta, yer yer strüktürel hasarlar da görülmektedir. Yapının en büyük problemi cephelerde köşe taşlarında görülen kopmalar ile yapı kaide ve temelindeki eksik taşlardır. Yapının çevresinde zemin kotu düşürülmüş, anıtın temelleri açığa çıkmıştır. Bu eksiklikler nedeniyle duvarların taşıyıcılık özelliği zayıflamış, beden duvarından ayrılmalar meydana gelmiştir. Yapının üst örtüsündeki eksiklikler de yapıyı olumsuz etkilemektedir. Kimi yerde arşitrav ve korniş arası bölge yok olmuştur. Üst örtüdeki bitki oluşumu da yapıda dış kütlede görülen önemli bozulmalardandır. Üst kaplama büyük ölçüde yok olmuş ve anıtın üst örtüsü düz çatı hâlini almıştır.

İç mekânın genelinde yüzey kirliliği hâkimdir. Yapının güney duvarında kesme taş yüzey sonradan oyularak mihrap benzeri bir niş oluşturulmuştur. Kesme taş yüzeylerde kısmi derin oyuklar bulunmakta, taşların bir kısmında da yüzeysel aşınma görülmektedir. Tavan yüzeyinde tonoz üzengi/başlangıç kotundan itibaren yoğun bir karbon tabakası/yüzey kirliliği ile bazı bölümlerde nem ve buna bağlı tuzlanma görülmektedir. İç mekân döşeme kaplaması kısmen yok olmuş, kısmen toprak dolgunun altında kalmıştır.

Ozan Mezar Anıtı, büyük ölçüde fiziksel bütünlüğünü koruyarak günümüze ulaşmıştır. Restitüsyon çizimleri, yapı üzerindeki mevcut izler ve benzer dönem yapıları incelenerek hazırlanmıştır. 20. yüzyılın başlarında Anadolu'yu gezerek pek çok tarihi eseri tespit eden Gertrude Bell'in Anadolu'da fotoğrafladığı binalar arasında Ozan Anıtı da yer almaktadır. Bu fotoğraflardan anlaşıldığı üzere, yapıdaki bozulmaların büyük bir bölümü fotoğrafların çekildiği tarihte de mevcuttur. Yapının kare formu ve birbirini tekrar eden cephelerden oluşması, eksik yapısal detay ve motiflerin tamamlanmasında kolaylık sağlamıştır. Cephelerde görülen büyük boyutlu detay ve malzeme eksiklikleri, yapı üzerindeki diğer elemanlar incelenerek tamamlanmıştır. Anıtın restorasyon projesi büyük ölçüde restitüsyona dayalı olarak hazırlanmış; yapının en doğru şekilde ayakta tutulabilmesi ve geleceğe aktarılabilmesi için gerekli müdahaleler belirlenmiştir.

Ozan Mezar Anıtı, Roma dönemi anıtsal mezar yapılarının günümüze iyi durumda ulaşmış seçkin örneklerinden biridir. Bu özelliğine karşın yapı gözden kaçırılmış, tarihi ve mimari özellikleri üzerine herhangi bir çalışma yakın geçmişe dek yapılmadığı gibi onarımı da gündeme gelmemiştir. Yapıya ait rölöve, restitüsyon ve restorasyon projeleri, ilgili Koruma Bölge Kurulunca onaylanmış olup, restorasyon projesinin uygulama aşamasına geçilmesi beklenmektedir. Anadolu'nun zengin kültürel mirasının bu denli önemli bir örneğinin özenli bir restorasyon sürecinin ardından bölgenin kültür turizmine önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## Introduction

During the Early Imperial Period the affluent Romans commissioned tombs for themselves, their family members and slaves. For elaborate funerals they used either urns, in other words vases, for storing the ashes of cremated bodies or embossed funerary steles. While sarcophagi (meaning “carnivorous” and called “*lahit*” in Turkish) were tombs only a few people could afford, the monumental tombs in the form a Greek temple, known as mausolea, were built very rarely and only for special people.<sup>1</sup> The single-chamber temple tomb referred today as the Ozan Monument is a continuation of the mausoleum<sup>2</sup> tradition that began to be popular in Anatolia in the Hellenistic Period. This type of tomb was built monumentally in the form of a Greek temple in order to deify, glorify and elevate the dead to the heroic level and also bestow upon the dead fame and honor.<sup>3</sup> All Anatolian, Greek and Persian customs resulted in the emergence of so called *temple tombs*, the predecessors of which can be found within previous monuments of the Karian and the Lykian dynasties. Through these sacred monumental tombs, also called Heroon, native dynasts tried to legitimize their power basing on divinized ancestors and family members.<sup>4</sup>

## Location and History

Today, the Ozan Monument is located in the Ozan village in Darende, Malatya<sup>5</sup> (F. 1), on block 154, plot 20 in the outskirts of the village, inside the apricot gardens (F. 2, F. 3, F. 4, F. 5, F. 6). As Darende lies 110 km. to the northwest of the city centre, the Ozan village is located in the middle of Darende and Malatya centre, 40 km. away from Darende.<sup>6</sup> There is no inscription on this monumental building and no epigraphic information is available in former sources. Therefore, it is not possible to surmise the construction date or the name of its builder. Taking into consideration its construction

1 Guntram Koch, *Roma İmparatorluk Dönemi Lahitleri*, trans. Z. Zühre İlkelen (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2001), 1.

2 For more information on mausolea see Ian Jenkins, “The Mausolea of Halicarnassus”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 104 (2010), 121-135.

3 Jocelyn J.M.C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World* (London: Thames and Hudson, 1996), 130.

4 Lucia Novakova, “Tombs, Images and Identities in Ancient Anatolia”, *ILIRIA International Review* 7/2 (2017), 13; Lucia Novakova, “Closer to Heaven: The Tradition of Above Ground Burials in Western Anatolia”, *EYΔAIMQN: Studies In Honour of Jan Bouzek*, ed. P. Pavúk, V. Klontza-Jaklová and A. Harding (Prague: Charles University Faculty of Arts, 2018), 179-200.

5 The modern town of Malatya was founded in 1838 near the sites of two earlier settlements: the Hittite city of Milid, on the site of the present-day Arslantepe, 6 km north and its successor, the Roman and medieval city of Melitene, now called Eski (Old) Malatya, 10 km northeast. Melitene, an important garrison town and road junction of the eastern frontier of the Roman Empire, was granted city status by Trajan (reigned 98-117 AD) and later served as the capital of Armenia Minor. It was occupied successively by the Persian Sasanids, the Arabs, and the Armenians, and it came under the Seljuq Turks in the 12<sup>th</sup> century. In 1515 the city was incorporated into the Ottoman Empire under Sultan Selim I. “Malatya, Turkey”, *Encyclopedia Britannica*, Accessed 12 May 2020, <https://www.britannica.com/place/Malatya>.

6 Ahmed Akgündüz, Said Öztürk and Yaşar Baş, *Darende Tarihi* (İstanbul: Es-Seyyid Osman Hulusi Efendi Vakfı, 2002), 612.

techniques, style and the features of its decorative components, it can be assumed that it was built in the Roman Imperial Period, roughly in the 2<sup>nd</sup> century AD.

The temple tomb was introduced into the repertoire of the Roman tombs of private individuals, with the first examples under the Flavians and Trajan, with more frequent occurrences from the mid-second century onwards.<sup>7</sup> As each temple tomb had its own unique design,<sup>8</sup> in Anatolia in the Roman Imperial Period they were mostly used in the Pamphylia, Pisidia, Lycia, Caria and Cilicia regions.<sup>9</sup> This type of monumental tomb was generally built in politically and socially prosperous periods, which indicates that they were mostly built before the period of economic and social decline usually recognized as occurring in the late third and fourth centuries AD.<sup>10</sup> In addition to Samosata, Zeugma and Dura Europos; Melitene, now called Eski (Old) Malatya, one of the important passes of the Euphrates River line in the Cappadocia Region<sup>11</sup>, was turned from a simple encampment into a Municipium (city) by Roman Emperor Trajan against the Parthian Empire also in the 2<sup>nd</sup> century AD,<sup>12</sup> which coincides with the estimated construction date of the monument. At the time, Darende was also one of the Roman settlements close to the river line.<sup>13</sup>

7 Barbara E. Borg, *Roman Tombs and the Art of Commemoration: Contextual Approaches to Funerary Customs in the Second Century CE* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), 243.

8 Janos Fedak, *Monumental Tombs of the Hellenistic Age* (Toronto: University of Toronto Press, 1990), 3-6.

9 Emel Erten, "Olba'daki Tapınak Planlı Anıt Mezar", *Patronvs Coşkun Özgünel'e 65. Yaş Armağanı* (İstanbul: Homer Yayınevi, 2007), 149-156.

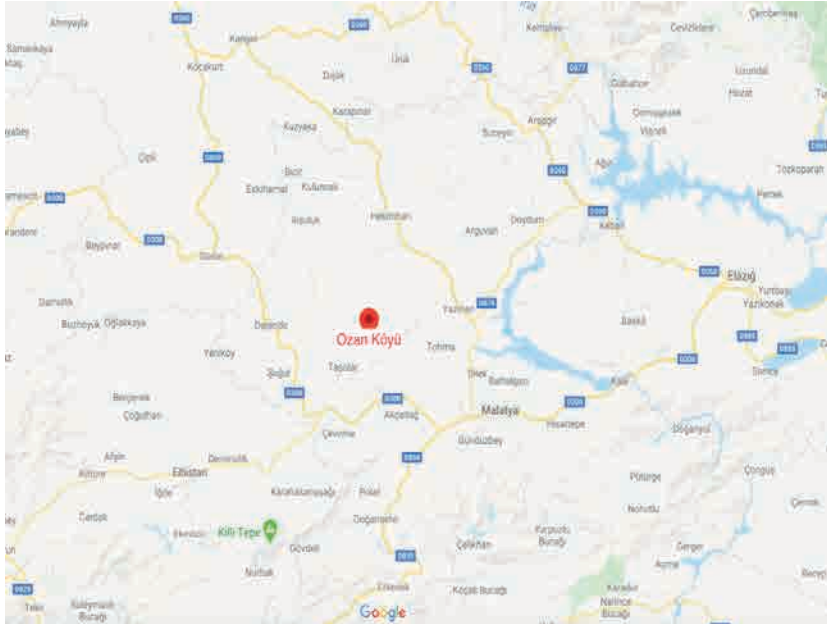
10 Sarah Cormack, "A Mausoleum at Ariassos, Pisidia", *Anatolian Studies* 39 (1989), 31-40;

11 For more information on the Cappadocia Region and Melitene see Thomas A. Sinclair, *Eastern Turkey: An Architectural and Archaeological Survey*, vol. 1 (London: The Pindar Press, 1987), 83-87 and vol. 2, 506-520; William Mitchell Ramsay, *The Historical Geography of Asia Minor* (London: John Murray, 1890), 313-314.

12 Yıldırım Ercüment, "Roma-Parth Mücadelesinde Fırat Nehri'nin Jeopolitik Önemi", *Tarihin Peşinde-Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7 (2012), 45-64. The ancient cities Samosata, Zeugma and Dura-Europos, established on the west bank of the Euphrates River, are today located respectively in Adıyaman/Samsat (Turkey), Gaziantep/ Belkis Village (Turkey) and near the village of Salhiye (Syria).

13 Akgündüz, Öztürk and Baş, *Darende Tarihi*, 58-68.





F. 1. The location of the Ozan Village (Ozan Köyü) in Darend, Malatya (Google maps)



F. 2. West and north facades of the monument (Kemal Kutgün Eyüpçiller, 2018)



F. 3. West facade of the monument (Kemal Kutgün Eyüpgiller, 2018)



F. 4. North facade of the monument (Kemal Kutgün Eyüpgiller, 2018)



**F. 5.** East facade of the monument (Kemal Kutgün Eyüpgiiller, 2018)



**F. 6.** South facade of the monument (Kemal Kutgün Eyüpgiiller, 2018)

### Architectural Description

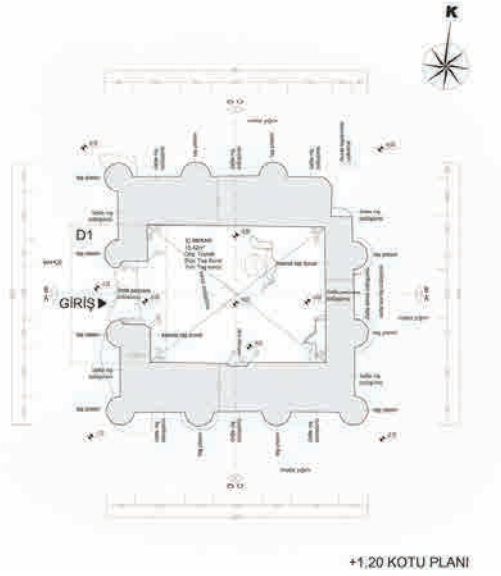
The Ozan Monument is hard to discern in the landscape as it is situated in a vast area covered with apricot gardens. Today the original roofing is lost and covered with a mound of dirt (F. 7). The walls and the interior vault were built with mortar free solid ashlar masonry. The stone used is a derivative of lime stone. The original exterior roofing is assumed to have been built using ashlar masonry just like the walls of the monument. The monument has a square base with four walls of equal length. Since the interior chamber is covered by a barrel vault extending in the east-west direction and supported by the north and south walls, these are thicker than the east and west walls. Therefore, although the monument has a square plan from the outside, it has a rectangular interior plan scheme with a single-chamber.



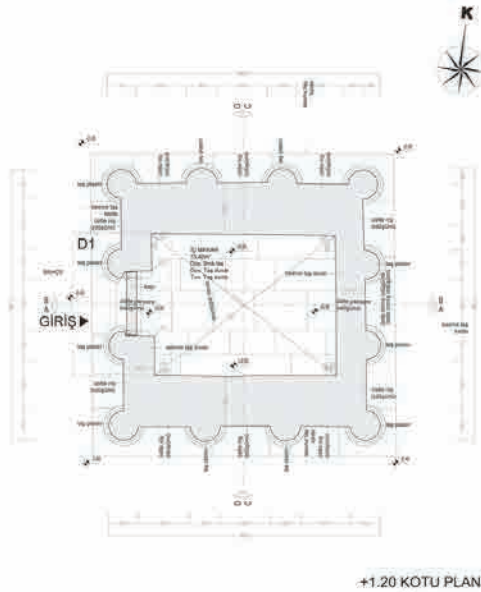
F. 7. Northern view of the roof (Kemal Kutgün Eyüpgiller, 2018)

### Plan Characteristics

The exterior of the monument measures 6.65 m. x 6.65 m. and the interior approximately 3.48 x 4.5 m. The existing wall thickness on the north and south facades is 125 cm. and approximately 76 cm. on the east and west facades (F. 8, F. 9, F. 10).

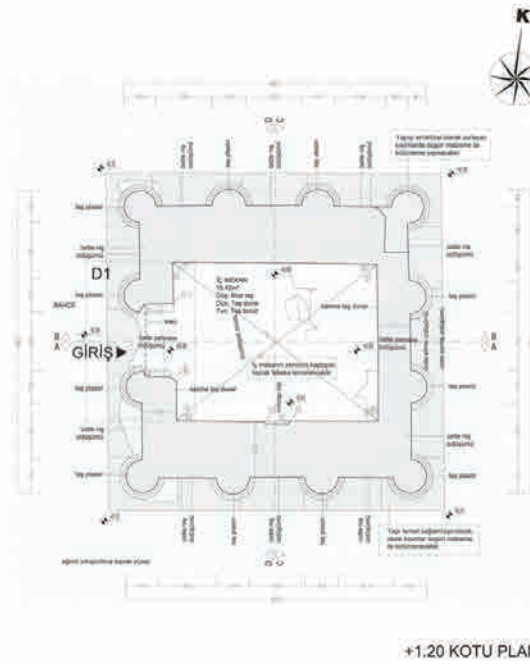


F. 8. The survey plan of the monument (Kemal Kutgün Eyüpgiiller, 2018)<sup>14</sup>



F. 9. The restitution plan of the monument (Kemal Kutgün Eyüpgiiller, 2018)

14 All of the technical drawings, which are initially published in this article were prepared under the supervision of Prof. Dr. Kemal Kutgün Eyüpgiiller.

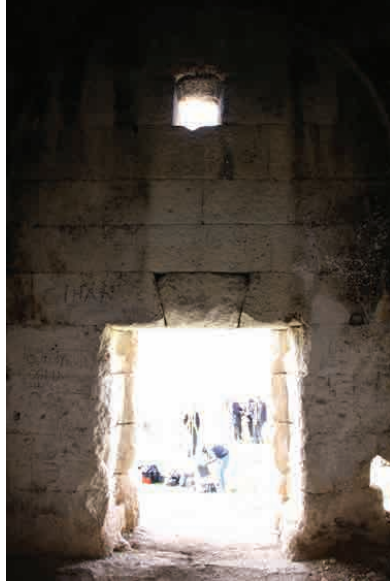


F. 10. The restoration plan of the monument (Kemal Kutgün Eyüpgiller, 2018)

The entrance of the monument is at the west facade. There is no portico or a detached pronaos with columns at the entrance facade.<sup>15</sup> The only openings on the monument are the two single windows placed on the east and west walls at a height of approximately 4 meters and the entrance door on the west wall (F. 11, F. 12). The interior surface of the south wall has been carved out and a *mihrab-like* niche<sup>16</sup> placed there later. The ground inside the building is filled with dirt and the original floor covering has largely disappeared. The damaged original stone flooring can be seen only in a small area (F. 13).

15 The Roman temple tomb in Silifke, Mersin and referred to as “Mezgit Kale” and dated to the 2<sup>nd</sup> century AD just like the Ozan Monument is one of the known examples of a mausoleum with a pronaos in Anatolia.

16 Since this mihrab-like niche is on the south direction, it is likely that it was used as a real mihrab.



**F. 11.** The interior surface of the west wall (Kemal Kutgün Eyüpgiiller, 2018)



**F. 12.** The side surface of the entrance (Kemal Kutgün Eyüpgiiller, 2018)



**F. 13.** The interior surface of the south wall, the mihrab-like niche and the original floor (Kemal Kutgün Eyüpgiller, 2018)

### Facial Features

One of the earliest examples of an independent temple-like tomb with Greek decoration elements is the Nereid Monument in Xanthos (400-380 BC). This monument has the form of a temple in the Ionic order atop a high, rectangular podium.<sup>17</sup> In a similar manner, the Ozan Monument was also designed in the form of a temple in the Ionic order. However, unlike the extensive use of the high podium in Roman temples, no podium was used at the Ozan Monument. The total height of the monument from the ground is approximately 6.5 meters. Aside from the wide entrance door on the west wall and the single upper windows on the west and east walls, all of the four facades are identical. On each facade there are four Ionic columns over a base or stylobate with an entablature in the Ionic order above them. The entablature consists of an architrave with three fascias, a flat frieze and a cornice. The columns at the corners are  $\frac{3}{4}$  columns and those in the middle are half columns (F. 1).

This type of temple, where non-load bearing half columns placed on the facades, were used from the Ancient Greek period onwards and were referred to as pseudo-peripteros. In this type the half columns encircling the temple gives the impression

<sup>17</sup> William A.P. Childs, *Greek Art and Aesthetics in the Fourth Century B.C.* (Princeton University: Princeton University Press, 2018), 219.



that the monument is a peripteros, in other words that the four sides are surrounded by free standing columns. Between the columns there are three small niches symmetrically placed on each facade. These niches are placed four meters from the ground and close to the entablature. The frames of the niches are given an arch form supported by two columns and thick hanging garland reliefs are placed immediately below the niches (F. 15). The central one of these niches on the east and west facades has been opened to serve as a rectangular window (F. 14).



**F. 14.** The upper window on the east facade (Kemal Kutgün Eyüpgiiller, 2018)



**F. 15.** One of the niches placed on each facade (Kemal Kutgün Eyüpgiiller, 2018)

In addition to human and animal figures, garlands, i.e. hanging wreathes, were decorative elements frequently used in Roman period mausoleums. There are no written sources explaining their meaning. The said wreathes usually consist of flowers, fruits, laurel oak or ivy leaves and pine cones put together and enlaced by ribbons.<sup>18</sup> In the Roman Period, the first examples of decorations with garlands are seen in tomb altars and ash urns produced in the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> centuries AD. The sarcophagus with garlands that appeared at the beginning of the 2<sup>nd</sup> century AD, became popular in the middle of the century and began to lose its popularity towards the end of the century. The sarcophagi found within the boundaries of the Cappadocia Province of the Roman Empire and some of which have garlands are also frequently dated to the end of the 2<sup>nd</sup> century AD.<sup>19</sup>

Actually, before the Roman Period the garland motif was used to decorate the altars placed on square or circular bases. In these examples, those carrying the garlands were generally the cut head of animals with split hooves such as sheep, cow, goat, roe deer and deer. The earliest garland motifs accurately dated are those found on the Demeter Temple commissioned by Philetairos, the founder of the Pergamon Kingdom. The garlands of the Hellenistic Period are thin, are made only with leaves, do not get thicker in the centre and do not hang down. In contrast, the garlands of the Roman Imperial period get thicker at the centre and hang down.<sup>20</sup> In the light of this information, we can assume that the garlands of the Ozan Monument are from the Roman period and date roughly to the 2<sup>nd</sup> century AD. Moreover, the garlands and the niches over them suggest that offerings were devoted to the person for whom the monument was built and that these offerings were placed in these niches.

### Damage Assessment

Overall on the monument there is structural damage and surface deterioration on the stones. The biggest problem of the monument is the ruptures in the corner stones of the facades and the missing stones at the base and the foundation (F. 16, F. 17). The ground level around the monument dropped in the course of time and the foundations were exposed. Due to these faults, the load bearing quality of the structure weakened and some detachments occurred on the main walls. The shortcomings of the monument's roof also make a negative effect on the monument in general. The area between the architrave and the cornice has disappeared in some places. The plant formations on the roof are some of the major damages observed on the exterior mass. The top covering has disappeared to a great extent and it is now in the form of a flat roof (F. 7).

18 Mükerrer Anabolu, "Batı Anadolu'da Bulunan Hellenistik Çağ ve Roma İmparatorluk Çağı Girland Askı(lı) Sunakları", *Sanat Tarihi Dergisi* 3/3 (1984), 1-17.

19 Koch, *Roma İmparatorluk Dönemi Lahitleri*, 128, 263.

20 Anabolu, "Batı Anadolu'da Bulunan Hellenistik Çağ ve Roma İmparatorluk Çağı Girland Askı(lı) Sunakları", 1-17.

Another example of surface damage observed on the exterior facade is the dirt and abrasion on the limestone cut stones. On average, abrasion on the ashlar masonry is more intense at the +5.00 level. Therefore, almost all the column capitals have lost their decorative details. Moreover, some damage is also observed on the niche decorations depending on the abrasion of the cut stones.



F. 16. One of the column bases (Kemal Kutgün Eyüpgiiller, 2018)



F. 17. The exposed foundation concrete (Kemal Kutgün Eyüpgiiller, 2018)

Just like the great extent of abrasion and surface loss on the west facade, a large portion of the architrave and cornice have disappeared. The plinths of the half columns at the sides of the entrance have also been damaged. On the left lower corner of the north facade, the damage on the building base and the damage on the corner stones have reached a level of total destruction. There is surface loss on all the column capitals and a significant abrasion on the architrave and cornice (F. 18). The most damaged facade of the building is its east facade. Ashlar masonry on both corners of this facade has disappeared. It is observed that the stones of the east wall are partially disconnected from the body of the building. Just like on all the other facades, on the east facade there is a serious abrasion and surface loss on the column capitals and the architrave-cornice aperture. The situation at the south facade is similar to the north facade. In addition to these defects, on the south facade there are also some shortcomings at the right side bottom corner stones and the base of the monument.



**F. 18.** Surface loss on the column capitals (Kemal Kutgün Eyüpgiller, 2018)



**F. 19.** The interior surface of the east wall (Kemal Kutgün Eyüpgiller, 2018)

On the inside of the chamber, the dirt observed on the interior wall surfaces in general is found extensive on the upper level and the upper corners of the west wall (F. 19). Abrasion is observed on the stone surface on both sides of the door opening and there is a hole on the wall on the right side. The key stone over the door opening is slightly dislodged. The ashlar surface on the south wall was hollowed later as a niche similar to a *mihrab* (F. 13). On the same wall surface there are partial deep cavities and surface abrasion on some of the stones. The east wall is the most damaged wall of the building and the partial disconnection of the stones from the monument can also be observed on the interior surface. A hole has emerged on the right corner of the same wall due to the carving of the stone blocks. The problems observed on the north wall of the building are similar to those observed on the south wall. On some of the stones there is abrasion and on some of them there are deep cavities. There is a dense carbon layer/surface deposit on the vault surface starting from the springer level. On some parts of the vault surface humidity and related efflorescence can be observed. The wooden door and window profiles are not found anywhere in the building. The interior floor covering has partially disappeared and partially been covered by dirt filling.

### Restitution

The Ozan Monument has survived to today maintaining its physical integrity to a great extent. The restitution drawings were prepared by analyzing the marks remaining on the building and similar temple tombs of the same period. The said monument figures among the pictures taken by Gertrude Bell who identified numerous historical buildings while touring Anatolia in the early 20<sup>th</sup> century.<sup>21</sup> As we can tell from these photos, much of the deterioration observed on the building today was in existence at the time the pictures were taken (F. 20, F. 21, F. 22, F. 23, F. 24).

---

21 Bell defines the building in her book "Amurath to Amurath" as "Tomb at Ozan" and under a simple scaled plan "Ozan, Tomb". *Ishte bu, "said the headman of the village, pointing across the poppy-fields, "here it is;" and he turned away to gather us a dish of ripe mulberries, while I stood in amazement before the Ionic columns and carved garlands of a little tomb that might have graced the Appian Way. There are no inscriptions upon it, nor anything to tell whose bones were laid within the vaulted chamber; I sent a greeting across the ages to the shade of him who had brought into this remote and inaccessible valley the arts of the West, and journeyed on.* Gertrude Lowthian Bell, *Amurath to Amurath* (London: William Heinemann, 1911), 340-341.



F. 20. The Ozan Monument (Gertrude Bell, 1909), "Album N"



F. 21. The Ozan Monument (Gertrude Bell, 1909), "Album N"



F. 22. The Ozan Monument (Gertrude Bell, 1909), “Album N”



F. 23. The Ozan Monument (Gertrude Bell, 1909), “Album N”



F. 24. The Ozan Monument (Gertrude Bell, 1909), “Album N”

The square layout of the building and the fact that it consists of facades replicating one another have facilitated completing the missing details and ornaments. The large scale missing details and material defects on the facades were completed by analyzing the other identical elements on the building. For example, the corner stones of the east facade were completed based on the other corners. There is abrasion on most of the column capitals. By analyzing each capital individually, the detail marks were collected under one title and the determined original detail was entered into the project. When similar temple tombs in Demircili and Kanlıdivane, Mersin were analyzed, it was observed that similar columns to those of the Ozan Monument were used on many of them.<sup>22</sup>

The upper windows on the west and east facades of the Ozan Monument provide ventilation in the chamber. This type of window is also found in similar temple tombs in Demircili and Kanlıdivane.<sup>23</sup>

It is considered that there was a saddle roof over the cornice level just like in most of the similar buildings of the period. This roof and its cornice were drawn taking into consideration the Aba Family Tomb Monument of the Olba Kingdom in Kanlıdivane, Cilicia.<sup>24</sup> The roof inclination has been determined as 35%. Based on the form of the

22 “Imbriogion (Demircili)-Mersin”, Türkiye Kültür Portalı, accessed 17 October 2019, <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/mersin/gezilecekyer/mbriogion-demircili>; “Kanlıdivane”, Mersin Gezi, accessed 17 October 2019, <https://mersingezi.com/kanlidivane/>. For more information on Cilician necropolises and tombs in Mersin see: Alois Machatschek, *Die Nekropolen und Grabmäler im Gebiet von Elaiussa Sebaste und Korykos im Rauhen Kilikien* (Wien: Böhlau, 1967).

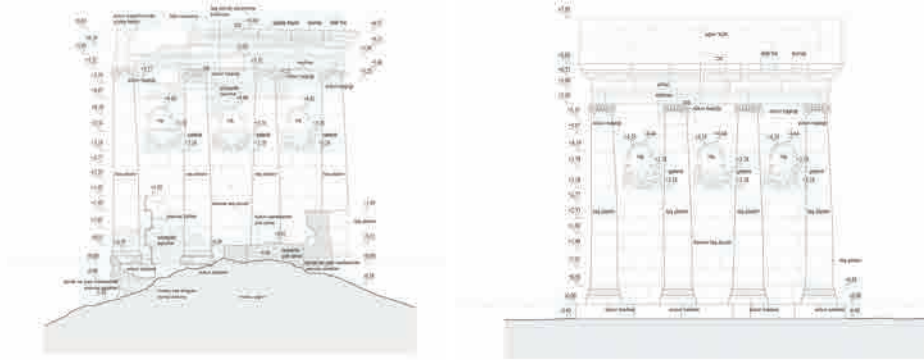
23 Accessed 17 October 2019, <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/mersin/gezilecekyer/mbriogion-demircili>; accessed 17 October 2019, <https://mersingezi.com/kanlidivane/>.

24 Accessed 17 October 2019, <https://mersingezi.com/kanlidivane/>









F. 29. The survey and restitution drawings of the south facade (Kemal Kutgün Eyüpgiiller, 2018)

Fragments of the building's base that have survived and the exposed rubble-filled foundation concrete have given us an idea regarding the original ground level at the time the monument was built. This level was taken as a base and transferred to the restitution drawings.

Although the entrance opening was eroded to a great extent, it provided enough data about its original state. The entrance with a lintel is also found on the monumental tombs of the same period.<sup>25</sup> There is no information regarding the wings of the entrance opening. The door wings are not seen in the Gertrude Bell's photographs dated to 1909. In this context, the function of the building and its plain style lead us to assume that the door wings had to be simple, too. A plain door consisting of two stone plates were drawn in the restitution.

### Restoration

The Ozan Monument survived to the present day maintaining many of its original details. The restoration project was to a great extent based on the restitution and the necessary interventions were determined to support the building in the best way possible and carry it to the future. These interventions are listed below:

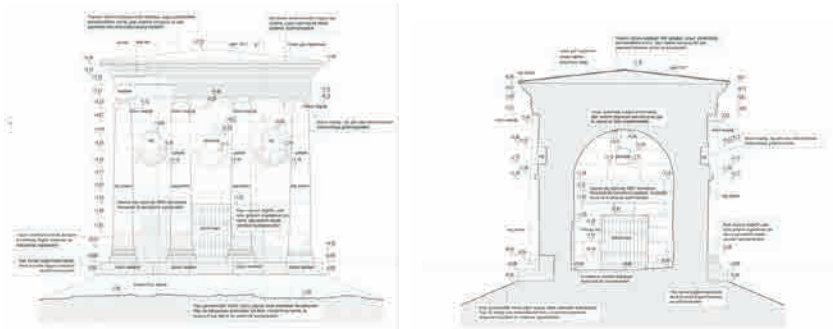
- Initially the structural strength of the building constructed in the masonry system will be ensured and the problems involving the covering and stability of the walls will be solved.

- The rubble masses around the building will be cleaned without damaging the building, replenishment will be made on the foundation and the base with material compatible with the original (F. 30).

25 Accessed 17 October 2019, <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/mersin/gezilecekyer/mbrigion-demircili>; Accessed 17 October 2019, <https://mersingezi.com/kanlidivane/>.

- Following consolidation of the foundation, the large ruptures observed on the stone blocks at both corners on the eastern facade of the building will be replenished with the original material in accordance with the project.

- The roof of the building will be initially cleaned. Therefore, the plant layer on the building will be removed using suitable methods and materials. Following this, a protective metal covering will be added in order to curb the water inlet. The roof will have a slope (11%) which will not be seen from the ground level and the form and material of the roof will not affect the general appearance of the building (F. 30). In the restoration project, it is suggested it is made using a metal covering over a batten system. Rather than a channeled system it is suggested that rain should be allowed to flow freely from a low slope.



**F. 30.** The restoration drawings of the west facade and D-D section  
(Kemal Kutgün Eyüpgiller, 2018)

- Very careful cleaning will be carried out on ashlar masonry using AB57 and/or ammonium bicarbonate. The dirt under the cornice-moldings will be cleaned.

- No completion will be made in places that do not raise structural difficulties. The defects on the decoration of the column capitals and the niches will be left as is. Completion will be made simplifying the original style only at the missing places of the architrave-cornice part on the building; for example the cornice will be extended as a simple moulding where the dentils have been used.

- The dirt layer covering the interior floor will be cleaned and the original stone floor will be brought out as much as possible. The missing parts of the original floor will be covered with the same kind of limestone.

- No other intervention will be done to the interior walls except for the cleaning of the paint layer on the walls and the carbon layer on the vault. As the *mihrap-like* niche and the cavities do not affect the statics of the building negatively they will be left as is.

- The door wings of the building have not survived therefore a door with iron fencing will be made to prevent entry to the monument.

### Conclusion

In the present day there are numerous historical remnants in and around Darende, Malatya, waiting to be researched and to be enlightened with regard to their past.<sup>26</sup> One of these remnants, the Ozan Monument is an outstanding example of the Anatolian mausolea tradition in the form a Greek temple that has survived to the present day in good condition. This temple tomb in today's Ozan village has been overlooked and no study has yet been carried out on its historical and architectural characteristics. Its size, architectural features, ornaments and comparison with similar temple tombs in Anatolia indicate, that the Ozan Monument was built roughly in the 2<sup>nd</sup> century AD in the Roman Imperial Period for a wealthy and high-ranking person of this time. As each mausoleum has its own characteristic design, the Ozan Monument with its unique outlook is one of the significant historical buildings that should be protected in the future. Besides elucidating the history of the monument partially, the main aim of this paper is to introduce this neglected architectural heritage with all of its damage to academic circles and secure its physical existence in the most appropriate and scientific way. To this end, the survey, restitution and restoration projects<sup>27</sup> of the monument were realized as explained in the paper step by step and they have been approved by the related conservation region council. As the implementation process is still expected, it is assumed that such an important example of the rich cultural heritage of Anatolia will make a major contribution to the cultural tourism of the region after a meticulous restoration process.

---

**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.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

---

### References/Kaynakça

Anadolu, Mükerrerem. "Batı Anadolu'da Bulunan Hellenistik Çağ ve Roma İmparatorluk Çağı Girland Askı(lı) Sunakları". *Sanat Tarihi Dergisi* 3/3 (1984): 1-17.

Akgündüz, Ahmed, Said Öztürk and Yaşar Baş. *Darende Tarihi*. İstanbul: Es-Seyyid Osman Hulusi Efendi Vakfı, 2002.

---

26 Akgündüz, Öztürk and Baş, *Darende Tarihi*, 403.

27 These projects were realized under the guidance of Prof. K. Kutgün Eyüpgiiller and completed with the participation of MSc. Architect Tuğba Barlık, MSc. Serda Torus and MSc. Architect Selin Gener Deniz.

- Bell, Gertrude Lowthian. *Amurath to Amurath*. London: William Heinemann, 1911.
- Borg, Barbara E. *Roman Tombs and the Art of Commemoration: Contextual Approaches to Funerary Customs in the Second Century CE*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Childs, William A.P. *Greek Art and Aesthetics in the Fourth Century B.C.*. Princeton University: Princeton University Press, 2018.
- Cormack, Sarah. "A Mausoleum at Ariassos, Pisidia". *Anatolian Studies* 39 (1989): 31-40.
- Ercüment, Yıldırım. "Roma-Parth Mücadelesinde Fırat Nehri'nin Jeopolitik Önemi". *Tarihin Peşinde-Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi* 7 (2012): 45-64.
- Erten, Emel. "Olba'daki Tapınak Planlı Anıt Mezar". *Patronvs Coşkun Özgünel'e 65. Yaş Armağanı*. İstanbul: Homer Yayınevi, 2007, 149-156.
- Fedak, Janos. *Monumental Tombs of the Hellenistic Age*. Toronto: University of Toronto Press, 1990.
- Gertrude Bell Archive. "Album N". Accessed 17 October 2019. <http://www.gerty.ncl.ac.uk/>
- "Imbriogion (Demircili)-Mersin". Türkiye Kültür Portalı. Accessed 17 October 2019. <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/mercin/gezilecekyer/mbriogion-demircili>
- Jenkins, Ian. "The Mausolea of Halicarnassus". *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 104 (2010): 121-135.
- "Kanlıdivane". Mersin Gezi. Accessed 17 October 2019. <https://mersingezi.com/kanlidivane/>
- Koch, Guntram. *Roma İmparatorluk Dönemi Lahitleri*. Translated by Z. Zühre İlkelen. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2001.
- Machatschek, Alois. *Die Nekropolen und Grabmäler im Gebiet von Elaiussa Sebaste und Korykos im Rauhen Kilikien*. Wien: Böhlau, 1967.
- "Malatya, Turkey". *Encyclopedia Britannica*. Accessed 12 May 2020. <https://www.britannica.com/place/Malatya>
- Novakova, Lucia. "Closer to Heaven: The Tradition of Above Ground Burials in Western Anatolia". *EYΔAIMΩN: Studies In Honour of Jan Bouzek*. Edited by P. Pavúk, V. Klontza-Jaklová and A. Harding. Prague: Charles University Faculty of Arts, 2018, 179-200.
- Novakova, Lucia. "Tombs, Images and Identities in Ancient Anatolia". *ILIRIA International Review* 7/2 (2017): 9-20.
- Ramsay, William Mitchell. *The Historical Geography of Asia Minor*. London: John Murray, 1890.
- Sinclair, Thomas A. *Eastern Turkey: An Architectural and Archaeological Survey*. Vol. 1-2. London: The Pindar Press, 1987.
- Toynbee, Jocelyn J.M.C. *Death and Burial in the Roman World*. London: Thames and Hudson, 1996.

## Bitlis Kalesi Osmanlı Dönemi Lülelerinin Değerlendirilmesi (2018 Yılı Kazı Sezonu)

### An Evaluation of the Ottoman-Period Pipes in Bitlis Castle (2018 Excavation Season)

Korkmaz Şen\* , Yunus Emre Karasu\*\* 

#### Öz

Bitlis ilinin merkezinde kayalık bir alan üzerinde yer alan Bitlis Kalesi'nde 2018 yılı kazı çalışmalarında ele geçirilen lüle buluntuları çalışmamızda incelenecektir. 2018 yılında Bitlis Kalesi'nde yapılan çalışmalarda P ve R 14-15 olarak isimlendirilen alanlarda ve sondajda çok sayıda farklı form ve bezeme özelliklerine sahip lüle buluntularına ulaşılmıştır. Bu lüle buluntuları içerisinde kaideli, süzgeçli çanaklı lüleler ayrıca ele alındığı için çalışma konumuzun dışında tutulmuştur. Osmanlı Devleti'nde genellikle sosyalleşme mekânı olan kahvehanelerde kahve ile birlikte tütün içmek için kullanılan lüleler, tütün üretimi yapıldığı bilinen Bitlis'te de yoğun şekilde görülmektedir. Bitlis Kalesi'nde yapılan kazı çalışmaları sırasında ele geçirilen lüle buluntularının çeşitliliği ve çokluğu da bölgede yoğun lüle kullanımını göstermektedir. Form, boyut, katkı ve bezeme özellikleri bakımından farklı dönem özellikleri gösteren lülelerin tütün dışında farklı bitkiler için kullanıldığı da bilinmektedir. Lüle form ve çeşitlerinin yerel beğenilerin yanı sıra işlevsel amaçlarına göre farklılıklar gösterdiği de düşünülmektedir. Konumuzu oluşturan lüle buluntuları, kazı çalışmalarında ele geçirilen diğer veriler ve Anadolu'daki benzer örnekleri ile karşılaştırıldığında 17-19. yüzyıl arasına tarihlendirilmektedir.

#### Anahtar Kelimeler

Bitlis Kalesi, Osmanlı Devleti, Lüle, Kazı, Tütün

#### Abstract

This study's aim was to examine pipes, found in excavation works in 2018 in Bitlis Castle, which is located on a rocky region in the city centre of the Bitlis province. Pipe finds with a large number of different forms and decoration features were obtained in areas, called P and R 14-15 and a drilling in the excavation works in Bitlis Castle in 2018. As a base, out of these pipe finds sieve bowl pipes were examined in an earlier published study so they are excluded from the present one. Pipes, which were used to smoke along with coffee in coffeehouses, generally the socialization spaces in the Ottoman Empire, were also widely used in Bitlis, where tobacco was known to have been produced. The variety and abundance of pipe finds found during excavation works in Bitlis Castle indicate that pipes were used in the region to a high degree. Moreover, it is understood that different plants were used to smoke except for pipes, having distinct period characteristics in terms of form, size, additive, and decoration features. It is considered that pipe forms and types vary by local tastes and functional purpose. When pipe finds, composing the subject matter of the present study, are compared to other data collected in excavation works, and their similar samples, they may be dated to a period between the 17<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries.

#### Keywords

Bitlis Castle, the Ottoman State, Pipe, Excavation, Tobacco

\* **Sorumlu Yazar:** Korkmaz Şen (Dr. Öğr. Üyesi), Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Elazığ, Türkiye. E-posta: ksen@firat.edu.tr ORCID: 0000-0003-4332-7567

\*\* Yunus Emre Karasu (Arş. Gör.), Bitlis Eren Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Bitlis, Türkiye. E-posta: yekarasu@beu.edu.tr ORCID: 0000-0001-9604-6510

**Atf:** Sen, Korkmaz ve Karasu, Yunus Emre. "Bitlis Kalesi Osmanlı Dönemi Lülelerinin Değerlendirilmesi (2018 Yılı Kazı Sezonu)." *Art-Sanat*, 14(2020): 413–440. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0016>

### ***Extended Summary***

Bitlis Castle is located in the center of the Bitlis province within the borders of the Eastern Anatolia Region. The Iskender Stream to its west and The Dideban Stream to its east form a natural moat around the castle on a rocky hill, which is higher than its surroundings dominating the region.

Pipe finds, which were obtained in excavation works in Bitlis Castle in 2018, will be examined and evaluated within the scope of the present study. Pipe finds in a large number of different forms and decoration features were obtained in the areas, called P and R 14-15 and a drilling in excavation works in Bitlis Castle in 2018. As a base, out of these pipe finds sieve bowl pipes were examined in an earlier published study, so they were excluded from the present one.

The most common groups of forms were comprised of sieve and non-sieve shallow rounded bowl pipes in the Bitlis Castle excavation in 2018. In addition to these groups, pipe samples with forms of disc bowl, round bowl, biconical bowl, lily bowl, sack-shaped bowl, cylinder bowl, and a great number of pipe finds only with flue were also found. Pipe finds in different forms were largely of clean paste, little and small-sized additive, and they were a little porous and hard-baked. The pipes, examined in the present study consist of 113 finds in total, including sieve, shallow rounded bowl pipes (24 pieces), disc bowl pipes (5 pieces), round bowl pipes (22 pieces), biconical bowl pipes (7 pieces), lily bowl pipes (3 pieces), sack-shaped bowl pipes (9 pieces), cylinder bowl pipes (3 pieces), shallow round base pipes (1 piece), and the pipes only with flue (32 pieces).

Besides these, a find, which was not examined in existing publications, and which is considered to be a cup for embers as may be inferred from coal dust and burns was also revealed. Some additives such as mica, lime, sand, and fireclay exist in the pastes of the examined pipes. The pipe pastes were in red, grey, pink, and brown with white colours having different tones of the mentioned colours. Different decoration techniques such as incised, imprint, roulette, and molding were applied on the pipes singly or along with a few of them. In addition to pipe finds; coffee cups, ceramic pieces, metal objects, and coins were also found in both exposals of the spaces. The place where a great number of finds, belonging to daily life, were attained, is considered to have been used as a public space. It is known that people used to go to coffeehouses after hammams in the Ottoman period. It is indicated that these places might have been used as coffeehouses as they were situated in the south of the castle near the hammam and particularly as pipes and coffee cups were intensively found. A space, which is considered to be a palace, and a hammam were found in the excavation conducted in Bitlis Castle today. The space, which was built with mortarless dry walls, is considered to belong to the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. Some finds, which are considerably



significant in terms of the history of Bitlis Castle, were detected in the drilling work in the excavation area. The entire discontinuance of pipe finds after reaching a definite depth in the drilling work provides notably important data in terms of dating.

Black, glazed sieve, shallow round bowl pipes and large-sized, red-lined, glazed disc sieve and lily bowl pipes were found right after digging approximately 20 cm in the exposures in the excavation; thus, the pipe finds, obtained in that section, which was a late Ottoman settlement, are dated to the 19<sup>th</sup> century which it is known to have been the last settlement in the castle. It is noted in the English consul J. Brant's reports that the castle was brought into total use in 1836. One of the reasons for dating the pipes to the 19<sup>th</sup> century is that there were not any other available pipe finds following the similar samples in different areas and a 1810-11-dated coin, belonging to the period of Mahmut II.

The pipes that mainly belonged to the 18<sup>th</sup> century was sack-shaped bowl, biconical, shallow round bowl pipes and additionally, 1701-1702-dated Mustafa II-period, 1737-1741-dated Mahmud I-period, 1788-dated Abdulhamid I-period coins were obtained. However, out of these pipe types, the ones with a paste colour in oyster white tones were attained in deeper parts than other pipe finds, predominantly in the drilling section, and they are considered to belong to the period between the 17<sup>th</sup> century and the first quarter of 18<sup>th</sup> century as the coin, found with the pipes, could not be read because of corrosion. Although obtaining coins along with the pipes provides significant data for dating, it became difficult to date the pipes more precisely because the coins were in juxtaposition and most of them could not be read because of corrosion. Besides the coins, many coffee cups obtained also confirmed the existing data. Apart from black pipe finds, the other samples, which are similar in terms of both form and decoration, were widely seen in Anatolia and out of Anatolia, thus indicating that only black glazed pipe finds, found out in Bitlis Castle, were local production and that the other samples, belonging to the 17<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> centuries, were imported to the region through trade. In relation to Bitlis castle excavation pipes of the year 2018, it is noted that other finds besides pipes, obtained in two exposures covering a limited part of the excavation area of the drilling work support each other. A part of the area presents stratigraphically explicit data and permits the finds to be more precisely dated. The excavation work in Bitlis Castle in the forthcoming years will provide a significant contribution to a more extensive evaluation of the excavation work area and particularly pipes by means of stratigraphical data.

## Giriş

Osmanlı döneminde tütün ve lülenin yoğun talep gördüğü bilinmektedir. 1543 yılında kahve, 1601 yılında tütünün Osmanlı topraklarına girmesiyle birlikte bu ürünler kısa sürede benimsenip Anadolu’da yayılmaya başlamıştır.<sup>1</sup> Afyon, haşhaş ve 17. yüzyıldan itibaren tütünün Osmanlı topraklarında oldukça yoğun şekilde kullanıldığı bilinmektedir.<sup>2</sup> Bu yoğun kullanım sonucunda I. Ahmet (1603-1617), II. Osman (1618-1622) ve IV. Murat dönemlerinde tütün kullanımını yasaklanmıştır.<sup>3</sup>

Lüle, Osmanlı coğrafyasında oldukça yaygın ve yoğun şekilde görülmekle birlikte Osmanlı merasimlerinde gelen misafire lüle, çubuk ve kehribar imameden oluşan çubuk ısmarlanarak ikramda bulunduğu, tütünü yakarken fazla üfleme ve duman savurmanın ise ayıp karşılandığı bilinmektedir.<sup>4</sup> 18. yüzyılda tütün ve kahvenin tüketildiği kahvehaneler, Osmanlı şehirlerinde önemli sosyalleşme mekânları olmakta, çok sayıda lüleci ve çubukçu dükkanı da bulunmaktadır.<sup>5</sup> Ayrıca 18. yüzyıla gelindiğinde İstanbul’da tütüncü dükkanı sayısında da büyük bir artış görülmektedir.<sup>6</sup> Tütünün yaygın kullanımını sonucunda lüle, pipo, enfiye kutusunun kalitesi ve üzerinde yer alan bezemeler kullanan kişinin sosyal statüsünü belirtir hâle gelmiştir.<sup>7</sup>

Bitlis Kale kazısında ele geçirilen çok sayıda lüle buluntusu Osmanlı döneminde bölgede yoğun tütün ve lüle kullanımını göstermekte ve dönemin genel yapısını yansıtmaktadır. 1751 tarihinde yazılan *Tahlilu’ d-Duhan* adlı risalede Nu’man Efendi kokusunu en çok beğendiği tütünlerden birisinin Bitlis’in Şetek bölgesinde yetiştirildiğini belirtmektedir.<sup>8</sup> Tütün üretimi olduğu anlaşılan bölgede lüle üretiminin de yapıldığı düşünülmektedir.<sup>9</sup> Ayrıca Osmanlı’da tütün lülelerinin yapımında kullanılan lüle toprağının %12 kuruş vergi karşılığında belli süreliğine yabancı tüccarlara satıl-

1 Raphaela Lewis, *Osmanlı Türkiye’sinde Gündelik Hayat (âdetler ve gelenekler)*, çev. Mefkure Poroy (İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları, 1973), 144.

2 Miri Shefer Mossensohn, *Osmanlı Tıbbi: Tedavi ve Tıbbi Kurumları (1500-1700)*, çev. Bülent Üçpunar, (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2014), 71.

3 Metin Ünal, “Tütünün Dört Yüz Yılı”, *Tütün Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskali (İstanbul: Kitabevi, 2003), 17.

4 Abdülaziz Bey, *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri: Toplum Hayatı*, haz. Kazım Arısan ve Duygu Arısan Günay, (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1995), 45-46.

5 Cengiz Kırılı ve Betül Başaran, “18. Yüzyıl Sonlarında Osmanlı Esnafı”, *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Esnaf ve Ticaret*, der. Fatmagül Demirel (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2012), 15-16.

6 Fehmi Yılmaz, “İstanbul’da Tütüncü Esnafı”, *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Esnaf ve Ticaret*, der. Fatmagül Demirel (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2012), 132-134.

7 Fehmi Yılmaz, “Tütün Üzerine Düşünceler: Batıda ve Bizde”, *Tütün Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskali (İstanbul: Kitabevi, 2003), 7.

8 Mehmet Kalaycı ve Eyüp Öztürk, “18. Yüzyıl Osmanlı Coğrafyasında Tütünün Sosyo-Kültürel Zeminine Dair Bir Metin: Ebu Sehl Nu’man Efendi ve Tahlilu’ d-Duhan Adlı Risalesi”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 58:1 (2017), 15, 22.

9 Lüle üretimine dair buluntular için bkz. Korkmaz Şen ve Yunus Emre Karasu, “2018 Yılı Bitlis Kale Kazısı Kaideli, Süzgeçli Çanaklı Lüle Buluntuları”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 65 (2019), 189-206.

mak suretiyle ihracatının gerçekleştirildiği bilinmektedir. Özellikle Bosna eyaletinin Benaluka sancağı ile Eskişehir bu anlamda önem kazanmıştır.<sup>10</sup>

### Bitlis Kale Kazısı<sup>11</sup>

Bitlis Kalesi, Doğu Anadolu Bölgesi'nde bulunan Bitlis ilinin merkezinde yer almaktadır. Kalenin batısındaki İskender ile doğusundaki Dideban Çayı kayalık bir tepe üzerinde bulunan kalenin etrafında doğal bir hendek oluşturmuştur. Bitlis Kalesi'nin ne zaman ve kimler tarafından yaptırıldığı kesin olarak bilinmemekle birlikte bölge Hz. Ömer döneminde fethedilene kadar farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmış; Emevi ve Abbasi devletlerinin hâkimiyetinden sonra 10. yüzyılda Bizans ile Mervani devletleri arasında sınır şehri olmuştur.<sup>12</sup> Büyük Selçuklu Sultanı Melikşah tarafından 1084 yılında fethedilen şehir, Dilmaçoğlu Mehmet Bey'e bırakılmış<sup>13</sup>, 1192 yılında Ahlat Atabeyleri, 1207 yılında Eyyubiler<sup>14</sup> bölgeyi egemenliği altına almıştır. 1230 yılında Anadolu Selçukluları daha sonra ise Karakoyunlu, Akkoyunlu, Safeviler ve son olarak 1514 yılında Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran seferi dönüşünde Osmanlı Devleti bölgeye hâkim olmuştur.<sup>15</sup>

2018 yılı Bitlis Kalesi kazısı, kalenin güney surları ile daha önceki kazı dönemlerinde ortaya çıkarılan hamam yapısı arasındaki kalan P ve R 14-15 plan karesi içerisinde, kazılacak alanla bağlantılı olarak 6x5 m ölçülerindeki iki açmada yapılmıştır (G. 1) (G. 3). 6x5 m açılan iki açma mimari kalıntılarla bağlantılı olarak aradaki kesitlerin kaldırılmasıyla genişletilmiştir (G 2). Açmalar içerisinde açılan sondajdan ele geçirilen veriler ise Bitlis Kale kazısının stratigrafik açıdan anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Yan yana iki mekânda yapılan kazı çalışmaları sırasında lüle dışında çok sayıda seramik, sikke, metal obje, cam ve günlük yaşama dair buluntular ele geçirilmiştir. Lüle buluntularının bir kısmıyla birlikte birçok kahve fincanı da bulunmuştur.

10 BOA, MVL, 954-58 (H. 1278/M.1861)

11 2018 yılı kazı çalışmaları (MK 011301 Proje Numaralı) Ahlat Müze Müdürlüğü denetiminde, Bakanlık temsilcisi Uzman Arkeolog Azat Örmek'in katılımıyla ve Dr. Öğr. Üyesi Korkmaz Şen'in bilimsel danışmanlığında yapılmıştır. 2004-2015 Bitlis Kale kazısı hakkında bilgi için bkz. Kadir Pektaş, "Bitlis Kale Kazısı 2006 Yılı Çalışmaları", 29. *Kazı Sonuçları Toplantısı (28 Mayıs-1 Haziran 2007) 1* (Kocaeli: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2008), 245-262; Kadir Pektaş, "Bitlis Kale Kazısı 2007 Yılı Çalışmaları", 30. *Kazı Sonuçları Toplantısı (26-30 Mayıs 2008) 4* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009), 317-326; Kadir Pektaş, "Bitlis Kale Kazısı 2008", 31. *Kazı Sonuçları Toplantısı (25-29 Mayıs 2009) 4* (Denizli: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010), 85-100; Kadir Pektaş, "Bitlis Kalesi 2009 Yılı Kazısı", 32. *Kazı Sonuçları Toplantısı (24-28 Mayıs 2010) 4* (İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2011), 285-298; Gülsen Baş, *Bitlis Kalesi Arkeolojik Kazı Çalışmaları (2011-2015)*, (İstanbul: Ege Yayınları, 2018).

12 Metin Tuncel, "Bitlis", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 6 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992), 226.

13 Osman Turan, *Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi* (İstanbul: Ötügen, 2001), 111.

14 M. Oluş Arık, *Bitlis Yapılarında Selçuklu Rönesansı* (Ankara: Selçuklu Tarih ve Medeniyet Enstitüsü, 1971), 7.

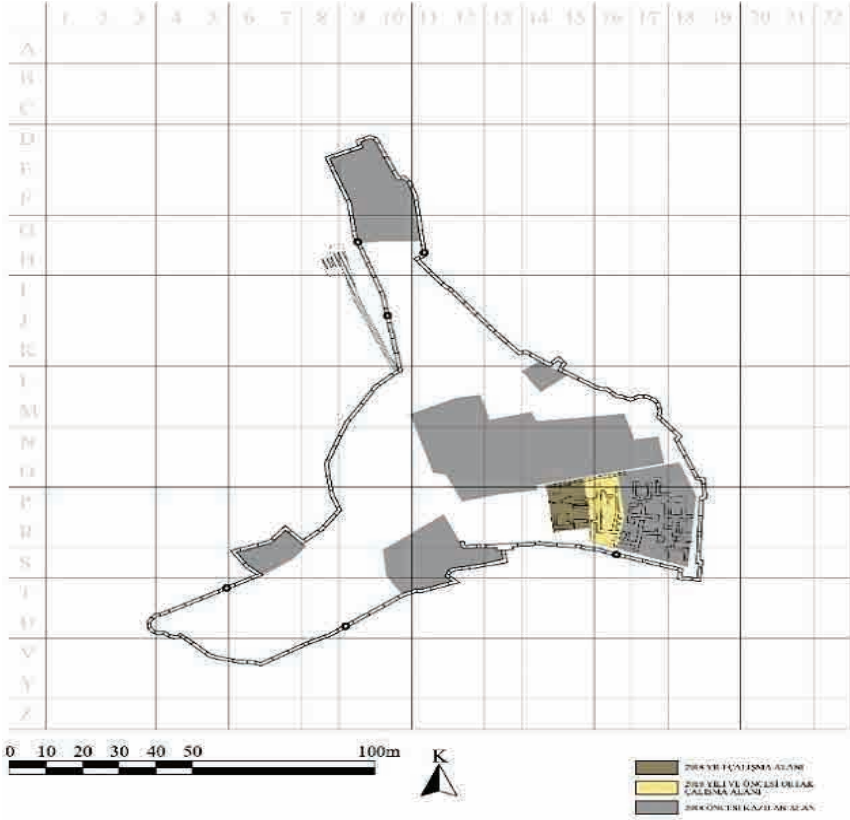
15 Tuncel, "Bitlis", 226-227.



G. 1. Bitlis Kalesi Kazı Alanı (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)



G. 2. Bitlis Kalesi P-R 14-15 Numaralı Açmalar ve Sondaj Alanı (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)



G. 3. 2018 Yılı Bitlis Kale Kazısı Plan Kare Haritası (Bitlis Kazı Arşivi, 2018)

### 2018 Yılı Bitlis Kale Kazısı Lüle Buluntuları<sup>16</sup>

2018 yılı Bitlis Kale kazısında form veren lüleler içerisinde süzgeçli ve süzgeçsiz basık yuvarlak çanaklı lüleler en yoğun görülen form gruplarını oluşturmaktadır. Bu gruplar dışında disk kaideli, yuvarlak çanaklı, karinalı çanaklı, lale çanaklı, torba biçimli çanaklı ve silindirik çanaklı forma sahip lüle örnekleri ve çok sayıda sadece duman yolu mevcut lüle buluntuları ele geçirilmiştir (T. 1) (T. 2). Lüle tipolojisiyle ilgili birçok çalışma bulunmaktadır. Ancak bu çalışmada Bakla ve Robinson'un genel kabul görmüş form tipolojisi kullanılmıştır.<sup>17</sup> Farklı formlara sahip lüle buluntuları genellikle temiz hamurlu, az ve küçük boyutlu katkı olup, az gözenekli ve iyi pişmiş durumdadır. Hamur içerisinde ise mika, kireç, kum ve şamot gibi katkı maddeleri görülmektedir (T. 3).

<sup>16</sup> 2018 yılı Bitlis Kale kazısında ele geçirilen diğer lüleler için bkz. Şen ve Karasu, "2018 Yılı Bitlis Kale Kazısı Kaideli, Süzgeçli Çanaklı Lüle Buluntuları", 189-206.

<sup>17</sup> Erdinç Bakla, *Tophane Lüleçiliği* (İstanbul: Dışbank Yayınları, 1993); Rebecca Robinson "Clay Tobacco Pipes From the Kerameikos", *Mitteilungen* 98 (1983), 265-285.

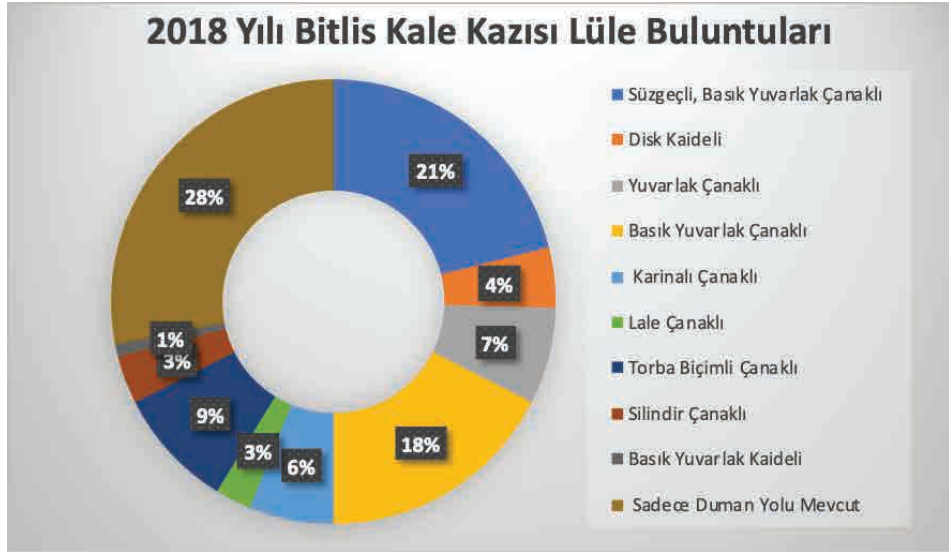
**Tablo 1**

2018 Yılı Bitlis Kale Kazısı Lüle Buluntuları (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)

Bitlis Kale Kazısı Lüle Formları:	Adet
1. Süzgeçli, Basık Yuvarlak Çanaklı Lüleler:	24
2. Disk Kaideli Lüleler:	5
3. Lale (Zambak) Çanaklı Lüleler:	3
4. Yuvarlak Çanaklı Lüleler:	8
5. Silindir Çanaklı Lüleler:	4
6. Karinalı Çanaklı Lüleler:	7
7. Torba Biçimli Çanaklı Lüleler:	10
8. Basık Yuvarlak Çanaklı Lüleler (Süzgeçsiz):	20
9. Basık Yuvarlak Kaideli Süzgeçli Lüleler:	1
<b>Toplam:</b>	<b>82</b>

**Tablo 2**

2018 Yılı Bitlis Kale Kazısı Lüle Dağılımı (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)



**Tablo 3**  
Lüle Buluntularının Özellikleri (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)

No	Hamur Rengi		Katkı	Adet
1.	2.5 Y 5/1	Gri	Mika, Kireç, Kum	1
2.	Koyu Gri	Koyu Gri	Kireç, Kum, Şamot	2
3.	2.5 YR 5/6	Kırmızı	Mika, Kireç, Kum	2
4.	2.5 YR 5/6	Kırmızı	Mika, Kum	1
5.	2.5 YR 6/6	Açık Kırmızı	Mika, Kireç, Kum	1
6.	2.5 YR 7/6	Açık Kırmızı	Mika, Kireç, Kum	1
7.	2.5 YR 8/4	Pembe	Mika, Kireç, Kum	1
8.	5 YR 8/4	Pembe	Mika, Kireç, Kum, Şamot	1
9.	5 YR 7/6	Kırmızımsı sarı	Kireç, Kum	1
10.	7.5 YR 8/1	Beyaz	Mika, Kum	2
11.	7.5 YR 8/4	Pembe	Mika, Kireç, Şamot	1
12.	10 YR 8/1	Beyaz	Mika, Kireç, Kum	12
13.	10 YR 8/2	Açık Kahverengi	Kireç, Kum	1
14.	10 YR 8/2	Açık Kahverengi	Mika, Kireç	1
15.	10 YR 8/2	Açık Kahverengi	Mika, Kum	2
16.	10 YR 8/2	Açık Kahverengi	Kireç, Kum, Şamot	3
17.	10 YR 8/2	Açık Kahverengi	Mika, Kireç, Kum	18
18.	10 YR 8/2	Açık Kahverengi	Mika, Kum, Şamot	2
19.	10 YR 8/2	Açık Kahverengi	Mika, Kireç, Kum, Şamot	1
20.	10 YR _1/9.5	Beyaz	Mika, Kireç, Kum	3
21.	N.9	Beyaz	Mika, Kum, Şamot	1
<b>Toplam:</b>				59

**1. Süzgeçli, Basık Yuvarlak Çanaklı Lüleler:** Çanak kısmı süzgeçli ve basık yuvarlak yarım daire çanaklı lüle buluntuları bu grubu oluşturmaktadır (T. 4), (G. 4). 2018 yılı Bitlis kale kazısında 24 adet süzgeçli, basık yuvarlak çanaklı lüle ele geçirilmiştir. Buluntular içerisinde 22 lüle siyah renkli dış yüzeye sahip, koyu gri hamurlu ve perdahlı olup 2 lüle yüzeyi açık kahverengi hamurlu ve mat şeklindedir. İki parçadan oluşan kalıpla yapılan süzgeçli, basık yuvarlak çanaklı lüleler az, küçük boyutlu katkılı ve temiz hamurlu olup hamurları koyu gri renklidir. Dış yüzeyi siyah renkli olan lülelerin fırınlama sırasında siyah renge dönüştürüldüğü ve fırınlama öncesinde hamurlarının kahverengi tonlarda olduğu düşünülmektedir. Dış yüzeyinde yer yer açık gri renk izler bulunan bir süzgeçli, basık yuvarlak çanaklı lüle örneği ise açık kahverengi hamurlu, astarsız ve perdahlıdır (G. 4/S-2). Ele geçirilen süzgeçli, basık yuvarlak çanaklı lülelerden onunda oyma ve rulet baskı; ikisinde oyma; üçünde oyma, rulet ve baskı bezeme görülmekte olup dokuzu bezemesizdir. Bu grup lülelerin

benzer örnekleri Cizre Kalesi'nde 19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başına<sup>18</sup>, Hasankeyf'te 19. yüzyıla<sup>19</sup>, Siirt Başur Höyük'te 19. yüzyıla<sup>20</sup> tarihlendirilmekle birlikte Van Hoşap Kale kazısında<sup>21</sup>, Gevale Kale kazısında<sup>22</sup>, Alaşehir Kurşunlu Han kazısında<sup>23</sup>, Eski Van şehri kazılarında<sup>24</sup> da görülmektedir. Bitlis Kale kazısında yüzeye yakın şekilde ele geçirilen bu grup lülelerin bölgede yerleşimin görüldüğü son dönemlere ait olduğu düşünülmektedir. Kazı çalışmalarında ele geçirilen diğer buluntular ve benzer örnekleri göz önüne alındığında süzgeçli, basık çanaklı lüleler 19. yüzyıla tarihlendirilmiştir. Yerel üretim olduğunu düşündüğümüz bu gruptaki lüleler süzgeçlidir. Tütünün oldukça önemli ve çok talep edilen bir ürün olması sonucu lüleler içerisine süzgeç konularak lüleye yerleştirilen tütünün hepsinin tüketilebilmesine olanak sağlamıştır. Ayrıca ekonomik etkenler dışında kullanılan tütünün türüne göre de lülelerde süzgecin kullanıldığı düşünülebilir.



G. 4. Süzgeçli, Basık Yuvarlak Çanaklı Lüleler (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)

- 18 Gizem Saldırgan, "Cizre İç Kale Kazısı Lüle Buluntuları", *I. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi (31 Ocak-2 Şubat 2018)* (Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, 2018), 611.
- 19 Gökben Ayhan, "Hasankeyf Kazısı Lüle Buluntuları" (Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, 2011), 268-273; Gökben Ayhan, "Hasankeyf Kazısı Lüle Buluntularının Değerlendirilmesi", *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Dergisi XIX/1* (2010), 18.
- 20 Gökben Ayhan, "Başur Höyük Kazısı Lüle Buluntuları", *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (14-16 Ekim 2009)* (Denizli: Pamukkale Üniversitesi, 2010), 53.
- 21 Mehmet Top, "Hoşap Kalesi Kazısı 2007", *IV. Uluslararası Van Gölü Havzası Sempozyumu (17-21 Haziran 2008)* (Bitlis: Bitlis Eren Üniversitesi, 2011), 116.
- 22 Ahmet Çaycı ve Zekeriya Şimşir, "Gevale Kalesi 2015 Yılı Arkeolojik Kazı Çalışmaları", *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (02-05 Kasım 2016)*, c. 1 (Sakarya: Sakarya Üniversitesi, 2017), 46.
- 23 Ertan Daş, "Alaşehir Kurşunlu Han Kazı ve Temizlik Çalışmaları", *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (14-16 Ekim 2009)* (Denizli: Ege Yayınları, 2010), 211.
- 24 H. Banu Konyar, Ahmet Vefa Çobanoğlu ve Ayşe Denkhalbant Çobanoğlu, "Eski Van Şehri, Kalesi ve Höyüğü Kazıları Eski Van Şehri Alanı 2013 Yılı Çalışmaları", *Uluslararası XVIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (22-25 Ekim 2014)* (Aydın: Efeler Belediyesi Kültür Yayınları, 2017), 386.



**Tablo 4**  
Süzgeçli, Basık Yuvarlak Çanaklı Lülelerin Özellikleri (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)

No	Hamur Rengi	Katkı	Duman Yolu Ağız Çapı	Duman Yolu Uzunluğu	Yükseklik	Bezeme
S-1	Koyu Gri	Kireç, Kum, Şamot	1,6 cm	4,3 cm	4,6 cm	Kalıp
S-2	10 YR 8/2	Kireç, Kum, Şamot	-	-	2,4 cm	Kazıma
S-3	10 YR 8/1	Mika, Kireç, Kum	-	1,4 cm	3,3 cm	Kazıma, Rulet
S-4	Koyu Gri	Kireç, Kum, Şamot	-	-	3 cm	Baskı, Rulet, Kazıma

**2. Disk Kaideli Lüleler:** Yayınlarda genellikle disk kaideli olarak geçen bu formdaki lüleler, çalışmamızda aynı şekilde isimlendirilmiştir. Bitlis Kale'sinde ele geçirilen disk şeklindeki çanakların alt kısmında herhangi bir çıkıntı olmadığı ve düz şekilde devam ettikleri görülmektedir. 2018 yılı Bitlis Kale kazısında 5 adet disk kaideli lüle buluntusu ele geçirilmiştir (T. 5) (G .5). Az-küçük katkılı, temiz hamurlu, sık gözenekli bir hamur yapısına sahip olan lülelerden dördü kırmızı astarlı ve perdahlı, biri ise beyaz astarlı ve perdahsızdır. Ele geçirilen disk kaideli lülelerden birinde kazıma, üçünde baskı, birinde rulet ve baskı bezeme görülür. Bu grup lüle buluntularının benzerleri Cizre İç Kale kazısında 19. yüzyıla<sup>25</sup>, Hasankeyf kazısında 19. yüzyıla<sup>26</sup>, Akşehir Taş Medrese Müzesi'nde 19. yüzyıla<sup>27</sup>, Antalya Kaleiçi kazısında 18. yüzyıl-20. yüzyıl başlarına<sup>28</sup>, Bursa Tophane kazısında 18. yüzyıl sonu-19. yüzyıla<sup>29</sup>, Demirköy Fatih Dökümhanesi Kazısında 19. yüzyıla<sup>30</sup>, Smyrna Antik Kenti kazısında 19. yüzyıla<sup>31</sup>, Komana Antik Kenti kazısında 19. yüzyıl-20. yüzyılın başına<sup>32</sup> tarihlendirilmiştir. Ayrıca Bilecik Osmanlı dönemi çarşı alanı kazısında<sup>33</sup> ve

25 Saldırgan, "Cizre İç Kale Kazısı Lüle Buluntuları", 612-613.

26 Ayhan, "Hasankeyf Kazısı Lüle Buluntuları", 303.

27 Sevinç Gök Gürhan. "Akşehir Taş Medrese Müzesi'ndeki Türk Dönemi Seramikleri (2000-2001 Anıt Meydan'da Yapılan Kurtarma Kazısı Seramikleri)", (Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, 2007), 258.

28 Azize Yener, "Tütün Lüleleri ve Antalya-Kaleiçi'nde Bulunan Örnekler", *Arkeoloji ve Sanat* 119 (2005), 102-107.

29 Filiz İnanan ve Derya Şahin, "Arkeopark-Osmanlı Lüleleri Osmanlı'da Tütün Keyfi", *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 18/32 (2017), 42-43.

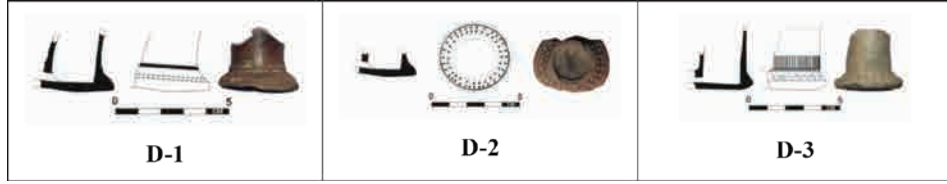
30 Ali Osman Uysal, "Demirköy Fatih Dökümhanesi Kazısı Seramik Buluntuları", *Byzas 7, Çanak: Akdeniz Çevresindeki Arkeolojik Kazılarda Ele Geçen Antik ve Ortaçağ Seramiği ve Mimari Seramiği* (İstanbul: Ege Yayınları, 2007), 555-557; Nurcan Yazıcı Metin, "Demirköy Fatih Dökümhanesi Kazısı Lüle Buluntuları (2010-2015)", *Sanat Tarihi Yıllığı* 28 (2019), 92.

31 Gökben Ayhan, "Smyrna Antik Kenti Kazıları 2007-2008 Yılı Lüle Buluntuları", *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Dergisi* XVIII/2 (2009), 15.

32 Gökben Ayhan, "An Evaluation on Tobacco Pipes Usage in the Tokat Region: In the Light of Tobacco Pipe Findings of Komana Excavation", *Komana Small Finds*, ed. D. Burcu Erciyas ve Meryem Acara Eser (İstanbul: Ege Yayınları, 2019), 376.

33 Erol Altınsapan, "2002 Yılı Bilecik Osmanlı Dönemi Çarşı Alanı Kazısı", 25. *Kazı Sonuçları Toplantısı 2* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2004), 264.

Hoşap kalesinde<sup>34</sup> de benzer formda lüleler bulunmuştur. Hamur, katkı, bezeme, form açısından incelenen lüleler benzer örnekleri de göz önüne alındığında 19. yüzyıla tarihlendirilmektedir.



G. 5. Disk Kaideli Lüleler (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)

Tablo 5

Disk Kaideli Lülelerin Özellikleri (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)

No	Hamur Rengi	Katkı	Çanak Çapı	Yükseklik	Bezeme	Astar
D-1	10 YR 8/3	Mika, Kireç, Kum	3,2 cm	2,6 cm	Kazıma	Kırmızı
D-2	10 YR 8/1	Mika, Kum, Şamot	3,2 cm	1,3 cm	Baskı	Kırmızı
D-3	10 YR 8/2	Mika, Kum, Şamot	2,6 cm	3,4 cm	Baskı, Rulet	Beyaz

**3. Lale (Zambak) Çanaklı Lüleler:** Zambak şeklinde çanak kısmından ağız kısmına doğru genişleyen ya da lale benzeri çanak ve ağız formuna sahip olan lülelerdir. 2018 yılı Bitlis Kale kazısında lale çanaklı 3 adet lüle buluntusu ele geçirilmiştir (T. 6) (G. 6). Bu gruptaki lüleler az, küçük boyutlu, katkılı temiz bir hamur yapısına sahip olmakla birlikte büyük çanaklıdır. Ele geçirilen lüle örneklerinden ikisi kırmızı astarlı, perdahlı baskılı ve rulet baskılı; bir lüle ise astarsız, perdahsız ve kazıma bezemelidir. Kırmızı astarlı her iki lüle örneğinin çanak kısmında baskı tekniğiyle yapılmış mask benzeri süslemeler yer almaktadır. Ayrıca 2018 yılı kazı çalışmaları sırasında ele geçirilen bir lale çanaklı lüle üzerinde yer alan mühürde “uzun sıhhat” yazmaktadır. (G. 6/L-1) Bu grup lülelerin benzer örnekleri Cizre İç Kale kazısında 19. yüzyıla<sup>35</sup>, Hasankeyf’te 19. yüzyıla<sup>36</sup>, Antalya Kaleiçi’nde 19. yüzyıla<sup>37</sup>, Harput 19-20. yüzyıla<sup>38</sup>, Akşehir Taş Medrese Müzesi 19. yüzyıl sonuna<sup>39</sup>, Smyrna Antik Kenti Kazısında 19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başına<sup>40</sup>, Edirne Yeni Saray kazısında 19. yüzyıla<sup>41</sup>, Aziz

34 Mehmet Top ve Oktay Başak, “Hoşap Kalesi Kazısı 2011”, *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (18-20 Ekim 2012)*, c. 2 (Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi, 2014), 763.

35 Saldırgan, “Cizre İç Kale Kazısı Lüle Buluntuları”, 613-614.

36 Ayhan, “Hasankeyf Kazısı Lüle Buluntuları”, 293-296.

37 Yener, “Tütün Lüleleri ve Antalya-Kaleiçi’nde Bulunan Örnekler”, 107- 110.

38 İsmail Aytaç, “Harput İç Kale Kazılarında 2015-2016 Yıllarında Bulunan Tütün Lülelerinin Değerlendirilmesi”, *Yaşar Erdemir’e Armağan: Sanat Tarihi Yazıları* (Konya: LiteraTürk Academia, 2019), 591-593; Veli Sevin, Necla Arslan Sevin ve Haydar Kalsen, *Harput Kale Mahallesi’nde Osmanlı Yaşamı* (İstanbul: Ege Yayınları, 2011), 185.

39 Gök Gürhan, “Akşehir Taş Medrese Müzesi’ndeki Türk Dönemi Seramikleri (2000-2001 Anıt Meydan’da Yapılan Kurtarma Kazısı Seramikleri)”, 267.

40 Ayhan, “Smyrna Antik Kenti Kazıları 2007-2008 Yılı Lüle Buluntuları”, 13.

41 Aysun Cengiz, “Edirne Yeni Saray Kazılarında Ele Geçen Lüleler” (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2011), 187.

Nikolaos Kilisesi Kazısında 19. yüzyıl-20. yüzyıl başına<sup>42</sup>, Kemah Kale kazısında 18-19. yüzyıla<sup>43</sup> tarihlendirilmektedir. Yüzeeye yakın şekilde ve genellikle süzgeçli basık yuvarlak çanaklı lülelerle birlikte ele geçirilen bu grup örnekler 19. yüzyıla tarihlendirilmektedir.



G. 6. Lale Çanaklı Lüleler (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu 2018)

Tablo 6

Lale Çanaklı Lülelerin Özellikleri (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)

No	Hamur Rengi	Katkı	Ağız Çapı	Duman Yolu Ağız Çapı	Duman Yolu Uzunluğu	Yükseklik	Bezeme	Astar
L-1	2.5 YR 7/6	Mika, Kireç, Kum	3,6cm	1,8 cm	3,8 cm	4,6 cm	Baskı, Rulet	Kırmızı
L-2	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum	3 cm	1 cm	2,6 cm	4,3 cm	Baskı, Rulet	Kırmızı
L-3	10 YR 8/2	Mika, Kireç, Kum	1,8 cm	0,8 cm	2,8 cm	3,6 cm	Kazıma	-

**4. Yuvarlak Çanaklı Lüleler:** Çanak kısmı yarım yuvarlak formda olan lüleler bu grubu oluşturmaktadır. 2018 yılı Bitlis Kale kazısında sekiz adet yuvarlak çanaklı lüle buluntusu ele geçirilmiş olup bu lülelerden ikisi kahverengi astarlı-perdahlı, üçü kırmızı astarlı-perdahlı, dördü astarsız ve perdahsızdır (T. 7) (G. 7). Küçük boyutlu az katkılı olan lülelerden üçünde kalıp, ikisinde kalıp ve baskı, birinde kalıp ve rulet baskı, ikisinde baskı ve rulet bezeme görülmektedir. Bu grubun benzer örnekleri Hasankeyf kazısında 18. yüzyıla<sup>44</sup>, Tire Kutu Han'da 18-19. yüzyıla<sup>45</sup>, Kudüs'te 18-19. yüzyıla<sup>46</sup> tarihlendirilmektedir. Benzer örnekleri ve diğer kazı buluntuları göz önüne alındığında yuvarlak çanaklı lüleler 18. yüzyıl ortası-19. yüzyıla tarihlendirilmektedir.

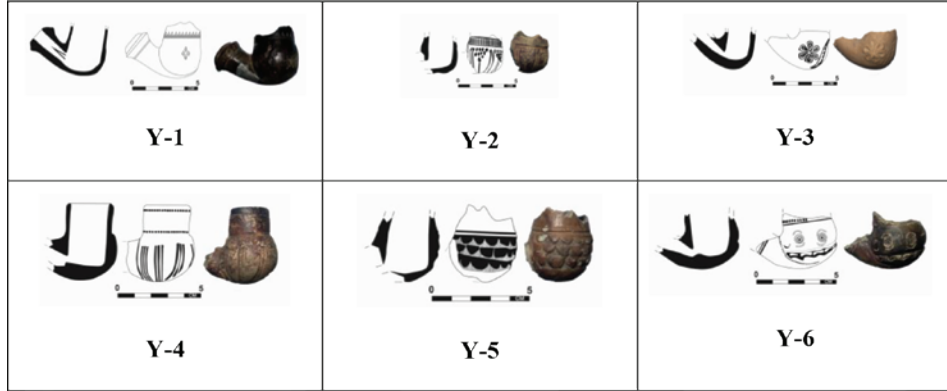
42 Ebru Fatma Fındık, "Ay Işığında Tütün Seremonisi-Osmanlı Kırsalında Tütün Kullanımının Kanıtları: Aziz Nikolaos Kilisesi Kazıları Lüle ve Nargile Buluntuları", *Cedrus: The Journal of Mcri* IV (2016), 377-379.

43 Hüseyin Yurttaş, Haldun Özkan, Zerrin Köşklü, Süleyman Çiğdem, Nurşen Özkul Fındık ve Muhammet L. Kındıgılı, "Kemah Kale Kazısı 2014 Yılı Çalışmaları", *Uluslararası XIX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (21-24 Ekim 2015)*, c. II, Yay. Haz. Ceren Ünal ve Cengiz Gürbıyık (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2019), 636.

44 Ayhan, "Hasankeyf Kazısı Lüle Buluntuları", 231.

45 Hasan Uçar, "Archaeological Proof of Enjoy at Tire Kutu Han: Clay Pipes", *Mediterranean Archaeology and Archaeometry* 19 (2) (2019), 123.

46 John Simpson, "Late Ottoman Pipes From Jerusalem", *Excavations by K. M. Kenyon In Jerusalem 1961-1967*, vol. V (Oxford: Oxbow Books, 2008), 433-443.



G. 7. Yuvarlak Çanaklı Lüleler (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)

Tablo 7

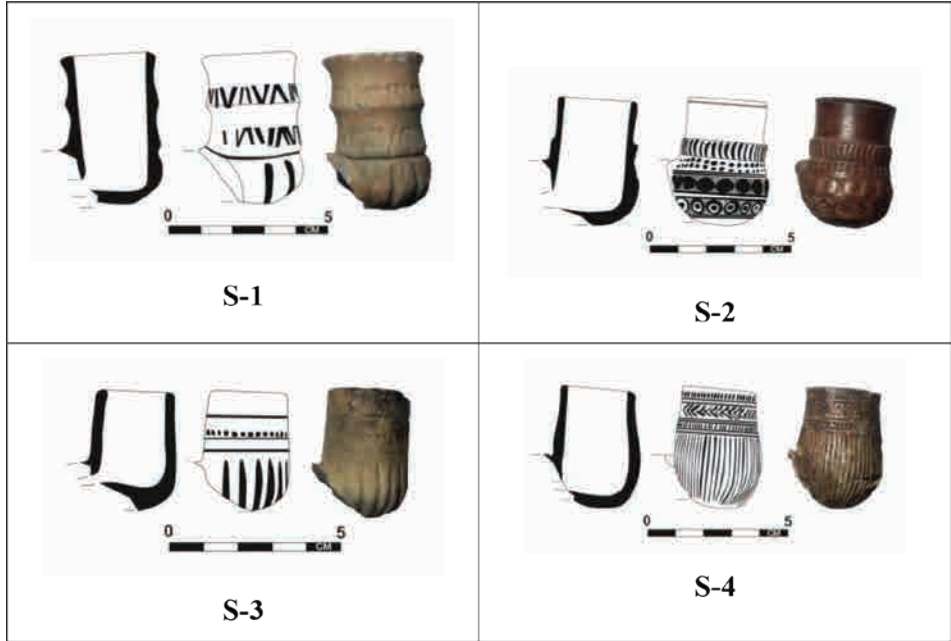
Yuvarlak Çanaklı Lülelerin Özellikleri (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)

No	Hamur Rengi	Katkı	Ağız Çapı	Duman Yolu Ağız Çapı	Duman Yolu Uzunluğu	Yükseklik	Bezeme	Astar
Y-1	10 YR 8/2	Mika, Kireç	-	1,1 cm	2,5 cm	3,8 cm	Baskı, Rulet	Kahve
Y-2	10 YR 8/2	Mika, Kireç, Kum	-	-	-	3,4 cm	Baskı, Kazıma	-
Y-3	5 YR 7/6	Kireç, Kum	-	-	2,4 cm	2,9 cm	Kalıp	-
Y-4	2.5 YR 8/4	Mika, Kireç, Kum	2,6 cm	-	-	4,6 cm	Kazıma, Baskı	Kırmızı
Y-5	10 YR 8/2	Mika, Kireç, Kum	-	-	-	3,8 cm	Kalıp	Kırmızı
Y-6	10 YR 8/1	Kireç, Kum	-	-	2 cm	3,7 cm	Baskı	Kahve

**5. Silindir Çanaklı Lüleler:** Çanak alt kısmı yuvarlak veya basık yuvarlak formlu olup ağız kenarına kadar silindir şeklinde uzanan lülelerdir. 2018 yılı Bitlis Kale kazısında üç adet silindir çanaklı lüle buluntusu ele geçirilmiştir. (T. 8) (G. 8) Silindir çanaklı lülelerden ikisi astarsız ve perdahsız olup biri kırmızı astarlı ve perdahlıdır. Silindir çanaklı benzer lüle örnekleri Siirt Başur Höyük kazısında 17. yüzyıl-18. yüzyıl başına<sup>47</sup>, Komana Antik Kenti kazısında 18. yüzyılın başına<sup>48</sup> tarihlendirilmektedir. Ancak Bitlis Kale kazısında ele geçirilen bu grup lüleler kazı çalışmalarında elde edilen veriler sonucunda 18. yüzyıl ortası-19. yüzyıla tarihlendirilmiştir.

47 Ayhan, "Başur Höyük Kazısı Lüle Buluntuları", 53.

48 Ayhan, "An Evaluation on Tobacco Pipes Usage in the Tokat Region: In the Light of Tobacco Pipe Findings of Komana Excavation", 362.



G. 8. Silindir Çanaklı Lüleler (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)

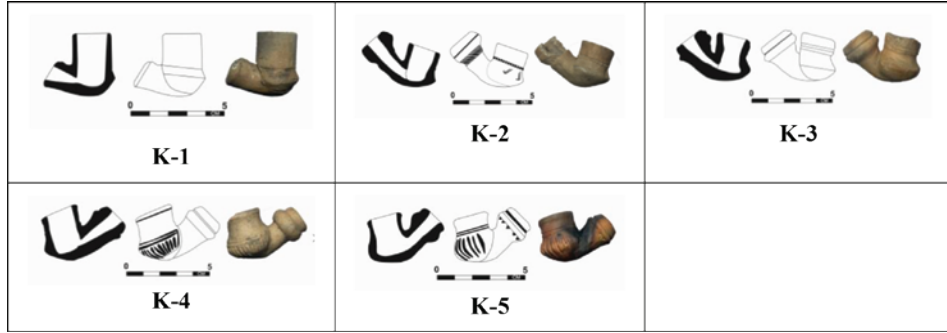
Tablo 8

Silindir Çanaklı Lülelerin Özellikleri (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)

No	Hamur Rengi	Katkı	Ağız Çapı	Duman Yolu Ağız Çapı	Yükseklik	Bezeme	Astar
S-1	10 YR 8/1	Mika, Kireç, Kum	2,4 cm	-	5 cm	Baskı	-
S-2	10 YR 8/1	Mika, Kireç, Kum	2,6 cm	-	4,5 cm	Bakı, Rulet	Kırmızı
S-3	10 YR 8/2	Mika, Kireç, Kum	2 cm	-	3,5 cm	Kazıma, Rulet	-
S-4	10 YR 8/1	Kireç, Kum	2,2 cm	-	4,2 cm	Kazıma, Rulet	Kırmızı

**6. Karinalı Çanaklı Lüleler:** Gemi omurgası anlamına gelen karinalı lülelerin çanak kısmı, gemi omurgası şeklinde çıkıntılı ve keskin dönüşlü bir form özelliği göstermektedir. Bu lüleler genellikle çanak kısmında meydana gelen keskin kırılma altında kalan düz kısım üzerine oturmaktadır. 2018 yılı Bitlis Kale kazısında 7 adet karinalı çanaklı lüle buluntusu ele geçirilmiştir (T. 9) (G. 9). Bulunan karinalı çanaklı lüleler kaba bir hamur yapısına sahip olup genellikle bezemesiz ve oldukça küçük boyutlardadır. Sadece bir lüle örneği sık dokulu, temiz hamurlu, kırmızı astarlı olup perdahsız ve mat bir görünüme sahiptir (G. 9/K-5). G. 9'da gösterilen K-4 ve K-5 numaralı lülelerin çanak kısmında yoğun bezeme olduğu için çanak kısmındaki kırılma

diğer karınalı çanaklı lülelerdeki kadar keskin değildir. Ele geçirilen 7 adet karınalı çanaklı lülelerden biri baskı, ikisi oyma ve baskı bezemeli olup dördü bezemesizdir. Bu grup lülelerin benzer örnekleri Cizre İç Kale'sinde 17-18. yüzyıla<sup>49</sup>, Hasankeyf'te 17-18. yüzyıla<sup>50</sup>, Komana Antik Kenti'nde 17-18. yüzyıla<sup>51</sup>, Antalya Kaleiçi'nde 18. yüzyıla<sup>52</sup> tarihlendirilmiştir. Kazı çalışmalarından elde edilen bilgiler ve benzer örnekleri göz önüne alındığında bu grup lüleler 18. yüzyıla tarihlendirilmiştir.



G. 9. Karınalı Çanaklı Lüleler (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)

Tablo 9

Karınalı Çanaklı Lülelerin Özellikleri (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)

No	Hamur Rengi	Katkı	Ağız Çapı	Duman Yolu Ağız Çapı	Duman Yolu Uzunluğu	Yükseklik	Bezeme	Astar
K-1	10 YR 8/2	Mika, Kireç, Kum	1,8 cm	0,9 cm	1,4 cm	3,4 cm	Kalıp	-
K-2	10 YR 8/1	Mika, Kireç, Kum	2 cm	1 cm	3,2 cm	2,7 cm	Baskı	-
K-3	5 YR 8/4	Mika, Kireç, Kum, Şamot	1,8 cm	1,2 cm	2,5 cm	2,9 cm	Kalıp	-
K-4	10 YR 8/2	Mika, Kireç, Kum	1,6 cm	1,5 cm	3,1 cm	3 cm	Kalıp, Kazıma	-
K-5	7.5 YR 8/4	Mika, Kireç, Şamot	1,4 cm	0,7 cm	2,1 cm	2,8 cm	Kazıma, Kalıp, Baskı	Kırmızı

**7. Torba Biçimli Çanaklı Lüleler:** Çanak alt kısmı farklı biçimlerde şişkin ve yayvan olup ağız kısmına doğru daralan lülelerdir. Ancak bu form özelliğini gösteren lüleler için kullanılan “torba biçimli çanaklı lüle” terminolojisinde tam olarak bir anlam

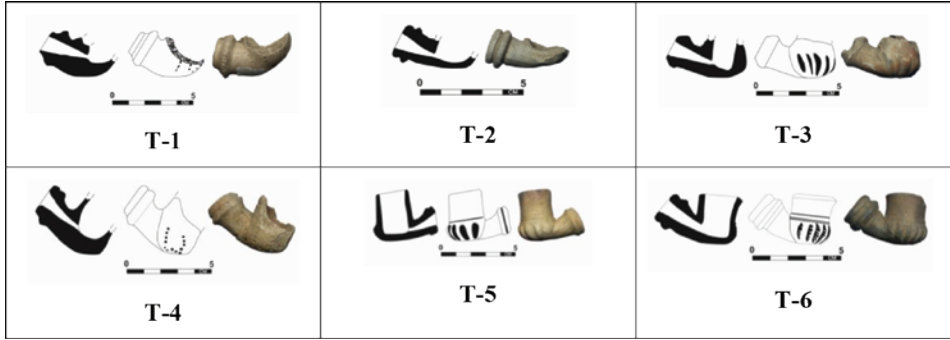
49 Saldırgan, “Cizre İç Kale Kazısı Lüle Buluntuları”, 613.

50 Ayhan, “Hasankeyf Kazısı Lüle Buluntuları”, 162-225..

51 D. Burcu Erciyas ve Mustafa N. Tatbul, “Anadolu’da Ortaçağ Kazıları ve Komana”, 37. *Kazı Sonuçları Toplantısı (11-15 Mayıs 2015, Erzurum)*, c. 2 (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2016), 623; Ayhan, “An Evaluation on Tobacco Pipes Usage in the Tokat Region: In the Light of Tobacco Pipe Findings of Komana Excavation”, 356-357.

52 Yener, “Tütün Lüleleri ve Antalya-Kaleiçi’nde Bulunan Örnekler”, 97-98 (Çiz. II, 8).

bütünlüğü sağlanamıştır ve yer yer karmaşaya sebep olabilmektedir. 2018 yılı Bitlis Kale kazısında 10 adet torba biçimli çanaklı lüle ele geçirilmiş olup beşinde baskı, ikisinde oyma ve üçünde kazıma bezeme görülmektedir. (T.10) (G.10) Bu grup lülelerin benzer örnekleri Cizre İç Kale kazısında 18. yüzyıla<sup>53</sup>, Hasankeyf'te 18. yüzyıla<sup>54</sup> tarihlendirilmiştir. Benzer örnekleri ve diğer kazı buluntuları göz önüne alındığında torba biçimli çanaklı lüleler 18. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Sadece bir örnek (G. 10/T-2) diğer örneklerden daha derinde bulunmuş olup 17-18. yüzyıla tarihlendirilmektedir.



G. 10. Torba Biçimli Çanaklı Lüleler (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)

Tablo 10

Torba Biçimli Çanaklı Lülelerin Özellikleri (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)

No	Hamur Rengi	Katkı	Ağız Çapı	Duman Yolu Ağız Çapı	Duman Yolu Uzunluğu	Yükseklik	Bezeme	Astar
T-1	10 YR 8/2	Kireç, Kum, Şamot	-	1,1 cm	2,1 cm	2,7 cm	Kalıp	
T-2	10 YR 8/2	Kireç, Kum, Şamot	-	0,9 cm	1,9 cm	1,5 cm	Baskı	
T-3	10 YR 8/2	Kireç, Kum	-	0,9 cm	2,6 cm	2,3 cm	Kazıma	
T-4	10 YR 8/2	Mika, Kireç, Kum	-	1,4 cm	2,8 cm	3,2 cm	Baskı	
T-5	10 YR 8/2	Mika, Kireç, Kum	1,8 cm	1 cm	1,8 cm	3,4 cm	Kazıma	
T-6	10 YR 8/2	Mika, Kum	1,8 cm	1,1 cm	2,4 cm	2,7 cm	Baskı	-

**8. Basık Yuvarlak Çanaklı Lüleler (Süzgeçsiz):** Yarım yuvarlak çanak kısmı bir noktadan basık olan lülelerdir. Genellikle çanağın uç kısmı basık şekilde olup lüle kullanılırken basık kısım yere gelmektedir. 2018 yılı Bitlis Kale kazısında en yoğun şekilde ele geçirilen bu grup lülelerinden biri kahverengi astarlı-perdahlı, üçü kırmızı astarlı-perdahlı, ikisi kırmızı astarlı-perdahsız, biri beyaz astarlı-perdahlı olup on üçü

53 Saldırgan, "Cizre İç Kale Kazısı Lüle Buluntuları", 614.

54 Ayhan, "Hasankeyf Kazısı Lüle Buluntuları", 151-154, 157-161.

astarsız ve perdahsızdır (T. 11) (G. 11). Lüle buluntularından yedisinde oyma, üçünde oyma ve baskı, altısında kalıp, dördünde baskı bezeme görülmektedir. Bu grup lülelerin benzer örnekleri Hasankef'te 17-18. yüzyıla<sup>55</sup> tarihlendirilmektedir. Benzer örnekler ve kazı çalışmaları sırasında elde edilen veriler dikkate alındığında basık yuvarlak çanaklı lüleler 17-18. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Özellikle G. 11'de yer alan B-7 ve B-10 numaralı lüleler kazı alanında sondaj çalışmalarının sürdürüldüğü daha derin kısımda bulunduğundan 17. yüzyıla ait oldukları düşünülmektedir.



G. 11. Basık Yuvarlak Çanaklı Lüleler (Süzgeçsiz) (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)

55 Ayhan, "Hasankef Kazısı Lüle Buluntuları", 234-266.



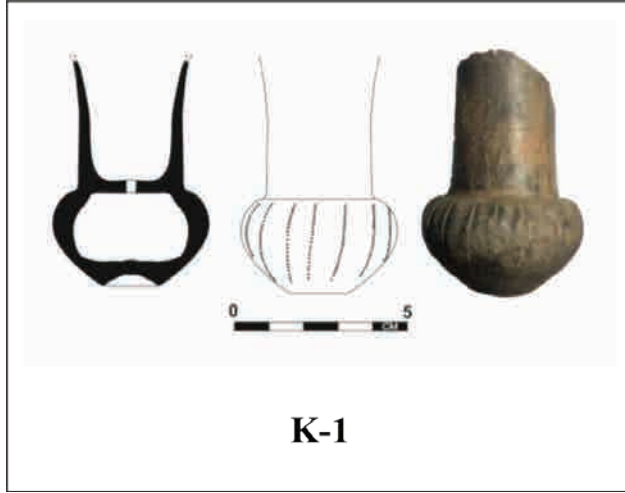
**Tablo 11.**

Basık Yuvarlak Çanaklı Lülelerin Özellikleri (Süzgeçsiz) (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)

No	Hamur Rengi	Katkı	Ağız Çapı	Duman Yolu Ağız Çapı	Duman Yolu Uzunluğu	Yükseklik	Bezeme	Astar
B-1	10 YR 8/2	Mika, Kireç, Kum	-	1 cm	2,3 cm	2,8 cm	Kazıma	Kahve
B-2	2.5 YR 5/6 7.5 YR 6/4	Mika, Kireç, Kum	-	1,1 cm	2,3 cm	3,8 cm	Baskı	-
B-3	10 YR 8/2	Mika, Kireç, Kum, Şamot	-	-	1,4 cm	4 cm	Kazıma	Kırmızı
B-4	10 YR _1/9.5	Mika, Kireç, Kum	-	1,1 cm	3 cm	2,5 cm	Kalıp	Kırmızı
B-5	10 YR _1/9.5	Mika, Kireç, Kum	-	1 cm	3,8 cm	3,5 cm	Kazıma, Baskı	Kırmızı
B-6	10 YR 8/2	Mika, Kireç, Kum	-	-	2,8 cm	3,4 cm	Kalıp	Kırmızı
B-7	N.9	Mika, Kum, Şamot	1,6 cm	1 cm	2,8 cm	2,9 cm	Kalıp, Kazıma	Beyaz
B-8	10 YR 8/1	Mika, Kum, Şamot	-	-	1,5 cm	3,2 cm	Kalıp	Kırmızı
B-9	10 YR 8/1	Mika, Kireç, Kum	1,8 cm	1 cm	2,3 cm	3,4 cm	Baskı	-
B-10	10 YR 8/1	Kireç, Kum, Şamot	1,5 cm	1 cm	3,4 cm	3 cm	Kalıp, Rulet	Beyaz
B-11	10 YR 8/2	Mika, Kireç, Kum	1,8 cm	-	-	2,9 cm	Kazıma	-
B-12	10 YR _1/9.5	Mika, Kireç, Kum	2,6 cm	-	-	4,6 cm	Baskı	-
B-13	10 YR 8/2	Mika, Kireç, Kum	-	-	-	3,9 cm	Kazıma, Baskı	Beyaz
B-14	10 YR 8/2	Mika, Kireç, Kum	2,4 cm	-	-	4,7 cm	Baskı	Kırmızı
B-15	10 YR 8/2	Mika, Kireç, Kum	-	0,9 cm	2,8 cm	2,9 cm	Baskı	Beyaz
B-16	10 YR 8/1	Mika, Kireç, Kum	-	1,2 cm	3,5 cm	3 cm	Kazıma	-

**9. Basık Yuvarlak Kaideli Süzgeçli Lüleler:** Çanak ve kaidesi bitişik olup kaide kısmı çanak kısmına doğru yarım yuvarlak daire şeklinde basık olan lülelerdir. 2018 yılı Bitlis Kale kazısında bu form özelliğine sahip sadece 1 adet lüle ele geçirilmiştir. (G. 12) Oldukça iyi pişmiş olan lüle üzerinde yer yer yanık izleri mevcuttur. Çanak kısmı üzerinde ise dikey şekilde tek sıra rulet baskı bezeme şeritler yer almaktadır. (T. 12) Lülenin form yönünden benzer örneği Ayasuluk İç Kale kazısında görülmektedir.<sup>56</sup> Kazı çalışmaları sırasında elde edilen veriler doğrultusunda başka bölgelerde benzer örneği görülmeyen bu grup lüleler, 18. yüzyıl sonu-19. yüzyıla tarihlendirilmiştir.

56 Gökben Ayhan, "Ayasuluk İç Kalesi "Süzgeç Çanaklı" ve "Kaideli Süzgeç Çanaklı" Lüle Buluntuları", *Mustafa Büyükkolancı'ya Armağan*, ed. Celal Şimşek-Bahadır Duman-Erim Konakçı (İstanbul: Ege Yayınları, 2015), 41-53.



G. 12. Basık Yuvarlak Kaideli Süzgeçli Lüleler (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)

**Tablo 12**

Basık Yuvarlak Kaideli Süzgeçli Lüle Özellikleri (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)

No	Hamur Rengi	Katkı	Ağız Çapı	Dip Çapı	Duman Yolu Ağız Çapı	Yükseklik	Bezeme
K-1	10 YR 8/2	Mika, Kireç, Kum	-	1,6 cm	1 cm	6,7 cm	Rulet

### Değerlendirme

Formlarına göre başlıklara ayrılan Bitlis Kalesi lüle buluntularının benzer örnekleri Anadolu'nun farklı bölgelerinde yaygın olarak görülmektedir. Formu belli olan lüleler dışında sadece duman yolu mevcut olan örnekler ile bir köz kabı (?) da kazı çalışmasında ele geçirilen buluntular arasındadır. Bu buluntular çalışmamızın form bütünlüğü açısından değerlendirme kısmında ele alınmıştır.

**Sadece Duman Yolu Mevcut Lüleler:** Kırık şekilde ele geçirilen bu grupta yer alan lüleler genellikle ya duman yolu ile çanağın birleştiği kısımdan ya da çanağın duman yoluyla birleştiği kısımdan hemen sonra kırılmış olup form özellikleri tam olarak anlaşılamamaktadır. Sadece duman yolu mevcut otuz iki lüleden altısında rulet, on ikisinde kalıp, üçünde kalıp ve rulet, dördünde kazıma ve rulet, ikisinde rulet ve baskı, dördünde baskı, birinde kalıp ve baskı bezeme yer almaktadır (T. 13) (G. 13).

G. 13'te yer alan D-1, 2, 3, 6, 7, 8, 10, 11 numaralı örnekler kirli beyaz tonda, az katkılı ve temiz hamurlu olup oldukça kaliteli bir bezemeye sahiptir. Benzer örnekleri Hasankeyf'te 17-18. yüzyıla<sup>57</sup>, Ramla'da 18. yüzyıl başlarına<sup>58</sup>; D-4, 5, 9,

57 Ayhan, "Hasankeyf Kazısı Lüle Buluntuları", 348, 355-366, 383, 407, 423.

58 Anna De Vincenz, "Ottoman Clay Tobacco Pipes From Ramla", *Atiqot* 67 (2011), 48-49. Fig. 2 (17, 19).

12 numaralı örnekler Hasankeyf'te 18-19. yüzyıla<sup>59</sup> tarihlendirilmiştir. Kazı çalışmaları sırasında elde edilen veriler ışığında D-1, 2, 3, 6, 7, 8, 10, 11 numaralı duman yolları 17-18. yüzyıla; D-4, 5, 9, 12 numaralı duman yolları ise 19. Yüzyıla, netice olarak oldukça farklı boyut ve bezeme özelliklerine sahip olan lüle duman yolları, benzer örnekleri göz önüne alındığında 17-19. yüzyıl arasında farklı yüzyıllara tarihlendirilmektedir.



G. 13. Sadece Duman Yolu Mevcut Lüleler (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)

59 Ayhan, "Hasankeyf Kazısı Lüle Buluntuları", 418.

**Tablo 13**

Sadece Duman Yolu Mevcut Lülelerin Özellikleri (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)

No	Hamur Rengi	Katkı	Duman Yolu Ağız Çapı	Duman Yolu Uzunluğu	Yükseklik	Bezeme	Astar
D-1	10 YR 8/2	Mika, Kireç, Kum	0,9 cm	3,5 cm	2,1 cm	Rulet	-
D-2	7.5 YR 8/1	Mika, Kum	1,2 cm	3,2 cm	1,8 cm	Rulet	Beyaz
D-3	7.5 YR 8/1	Mika, Kum	1 cm	2,8 cm	2,3 cm	Rulet	Beyaz
D-4	2.5 YR 5/6	Mika, Kireç, Kum	1,6 cm	4 cm	2,9 cm	Kazıma, Kalıp	Kırmızı
D-5	2.5 YR 5/6	Mika, Kum	1,5 cm	3,2 cm	3,1 cm	Kazıma, Rulet	Kırmızı
D-6	10 YR 8/1	Kireç, Kum, Şamot	0,7 cm	3,2 cm	1,6 cm	Rulet	Beyaz
D-7	2.5 Y 3/1	Mika, Kireç	0,9 cm	3 cm	1,9 cm	Baskı	
D-8	2.5 Y 5/1	Mika, Kireç, Kum	1,3 cm	2,8 cm	2 cm	Baskı	Beyaz
D-9	10 YR 8/2	Mika, Kum, Şamot	1,4 cm	3,4 cm	2,3 cm	Baskı	Kırmızı
D-10	10 YR 8/2	Mika, Kireç, Kum	1,3 cm	2,7 cm	2,1 cm	Kalıp	Beyaz
D-11	10 YR 8/2	Mika, Kum	1,3 cm	4,3 cm	2,4 cm	Kalıp, Rulet	Beyaz
D-12	10 YR 8/2	Mika, Kireç, Kum	1,7 cm	4 cm	2,8 cm	Kalıp, Baskı	Kırmızı

**Közlük/Köz Kabı:** Küçük parçalar hâlindeki közlerin seramik hamurundan yapılmış bu obje içerisine yerleştirildiği ve tütün içecek kişilerin tütünlerini buradan aldıkları közle yaktıkları düşünülmektedir. (G. 14) Parçanın iç kısmında mevcut olan yanmış kömür tozları ve ağız kısmında yoğun yanık izleri bulunması da kabın köz dağıtım amacıyla kullanıldığını göstermektedir. Lale veya zambak formlu lülelerle benzer forma sahip olan köz kabının tam formu ve kaidesinin olup olmadığı ise anlaşılamamaktadır. Hamur yapısı, seramik hamurlarına benzer şekilde büyük boyutlu, çok katkılı ve oldukça iyi pişmiş sert şekildedir. Köz kabı olduğu düşünülen obje 19. yüzyıla tarihlendirilmektedir. (T. 14)



G. 14. Köz Kabı (?) (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)

**Tablo 14**

Köz Kabı (?) Özellikleri (Korkmaz Şen, Yunus Emre Karasu, 2018)

No	Hamur Rengi	Katkı	Ağız Çapı	Yükseklik
KK-1	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum	4 cm	5,8 cm

### Bezeme Özellikleri

Lülelerde görülen bezemeler ait olduğu kültür ve dönemin beğeni anlayışını önemli ölçüde yansıtır. Kazıma, oyma, rulet, baskı ve kalıpla bezeme gibi farklı teknikler kullanılan lüleler Anadolu ve çevresinde yapılan hemen hemen bütün kazı çalışmalarında görülmektedir. Üretimine dair ise somut veriler oldukça sınırlı olup ticaretle bölgeler arası dolaşımının sağlandığı tahmin edilmektedir. Ayrıca üretim yerlerinin büyük kısmı henüz bilinmemektedir. Bitlis Kalesi'nde siyah renkli perdahlı lülelere ait yarı mamul olduğu düşünülen parçaların bulunması bu grup örneklerin yerel üretim olabileceğine işaret etmektedir. Bitlis Kalesi'nde ele geçirilen yerel olabilecek siyah renkli örnekler daha sınırlı ve tek düze bir bezeme anlayışına sahiptir. Bu lülelerde rulet, baskı, kazıma ve kalıp teknikleriyle yapılmış bezemeler küçük değişikliklerle lüle yüzeyine uygulanmıştır. Aynı zamanda bu örneklerin form olarak neredeyse tamamının süzgeçli olduğu görülmektedir. 2019 yılında çanak kısmı içerisinde tütün bulunan birkaç lülenin bulunması bu örneklerin büyük ölçüde tütün içmek için kullanıldığını gösterir. Kazı çalışmalarında ele geçirilen diğer lülelerin ise bölgeye ithal olarak geldiği düşünülmektedir. Belirli merkezlerde yapıldığı düşünülen ve Anadolu'nun

hemen hemen her bölgesinde karşılaşılan 17-18. yüzyıl beyaz astarlı ve 19. yüzyıl kırmızı astarlı örnekler ise bölgeye muhtemelen ticaretle gelmiştir. Daha ince işçilikli ve kaliteli olduğu görülen bu lülelerin yaygın dağılımı İstanbul başta olmak üzere büyük üretim merkezlerine işaret etmektedir. Ayrıca farklı bölgelerin yerel üretim lülelerinin bölgeler arası ticaretinin yapıldığı da düşünülmektedir. Bitlis Kalesi yerel üretim lülelerde sade ve ağırlıklı olarak geometrik; ithal örneklerde ise oldukça girift şekilde bitkisel, geometrik, figürlü bezemeler hâkimdir. Yerel üretim olduğu düşünülen seramiklerin ithal örneklere göre sayıca çokluğu bu lülelerin fiyat olarak daha ucuz olabileceğini ve yerel halk tarafından beğenilerek kullanıldığını göstermektedir. Ayrıca Bitlis Kalesi'nde 2018 yılında kazı çalışması yapılan açmalarda ve daha önceki yıllarda yapılan kazılarda da benzer lüleler ele geçirilmiştir. 2018 yılı açmalarında lüle buluntu sayısının oldukça fazla olduğu görülmektedir. Form ve bezeme açısından çeşitlilik görülen ithal örnekler Bitlis'in ticaret açısından oldukça hareketli bir bölge olduğuna da göstermektedir.

### Sonuç

Bitlis Kalesinde 2018 yılı kazı çalışmalarında P ve R 14-15 olarak isimlendirilen iki açmada ve bir sondajda kazı çalışması yapılmıştır. Mekânların bulunduğu bu her iki açmada lüle buluntuları dışında kahve fincanı, seramik parçaları, metal objeler ve sikkeler ele geçirilmiştir. Günlük yaşama ait çok sayıda buluntuya ulaşılan bu mekânın kamusal alan olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Osmanlı döneminde hamamdan çıkan kişilerin sıklıkla kahvehanelere gittikleri bilinmektedir. Özellikle lüle ile kahve fincanlarının yoğun olarak bulunması kalenin merkezinde yer alan hamamın hemen güneyinde bulunan bu mekânların kahvehane olarak kullanılmış olabileceğini göstermektedir. Bitlis Kalesi içerisinde günümüze kadar yapılan kazı çalışmalarında saray olduğu düşünülen bir mekân ve hamama ulaşılmıştır. Harçsız kuru duvarlardan yapılmış bu mekânın ise 18-19. yüzyıla ait olduğu düşünülmektedir.

Kazı çalışmaları yapılan açmalarda toprak örtüsünden yaklaşık 20 cm kazıldıktan hemen sonra dış yüzeyi siyah renkli perdahlı süzgeçli, basık yuvarlak çanaklı lüleler ile büyük boyutlu, kırmızı astarlı, perdahlı disk kaideli ve lale çanaklı lüleler bulunmaya başlanmıştır, böylece son dönem Osmanlı yerleşimi olan bu kısımdan ele geçirilen lüle buluntuları kalede son yerleşimin olduğu bilinen 19. yüzyıla tarihlendirilmiştir. İngiliz konsolos J. Brant'ın raporlarında da 1836 yılında kalenin kullanımının tamamen terk edildiği belirtilmektedir.<sup>60</sup> Bu lülelerin 19. yüzyıla tarihlendirmesindeki sebep farklı bölgelerdeki benzer örnekler ile 1810-1811 tarihli II. Mahmut dönemine ait bir sikkeden sonra bu lüle buluntularına rastlanmamasıdır. Torba biçimli çanaklı, karinalı, basık yuvarlak çanaklı lülelerle birlikte 1701-1702 tarihli II. Mustafa, 1737-1741

60 Korkmaz Şen ve Fatih Gencer, "İngiliz Konsolos J. Brant'ın Raporlarına Yansıyan Tarihi Eserler (Doğu Anadolu Bölgesi 1836-1852)", *Yaşar Erdemir'e Armağan: Sanat Tarihi Yazıları* (Konya: LiteraTürk Academia, 2019), 609-635.

tarıhli I. Mahmut, 1788 tarihli I. Abdülhamit dönemi sikkelerinin de ele geçirilmesi bu lülelerin ağırlıklı olarak 18. yüzyıla ait olduğunu göstermektedir. Ancak bu lüle formları içerisinde kirli beyaz tonlarda hamur rengine sahip lüleler diğer lüle buluntularından daha derinde, ağırlıklı olarak sondaj yapılan kısımda ele geçirilmiş olup bu lülelerle birlikte bulunan sikkelerin korozyon sebebiyle okunamaması nedeniyle 17. yüzyıl-18. yüzyılın ilk çeyreği (?) arasına ait oldukları düşünülmektedir.<sup>61</sup> Lülelerle birlikte sikkelerinde ele geçirilmesi tarihlendirme için önemli veriler olmakla birlikte sikkelerin birbirine oldukça yakın şekilde bulunması ve korozyon sebebiyle çoğunun okunamaması lülelerin daha net tarihlendirilmesini zorlaştırmaktadır. Sikkelerin yanı sıra ele geçirilen çok sayıda kahve fincanı da mevcut verileri desteklemektedir. Siyah renkli lüle buluntuları dışındaki diğer örneklerin gerek form gerekse süsleme özellikleri bakımından benzer örneklerinin Anadolu’da ve Anadolu dışında yaygın olarak görülmesi, Bitlis Kalesi’nde ele geçen 17-19. yüzyıllara tarihlenen bu örneklerin ithal olarak ticaretle bölgeye geldiğini düşündürmektedir. Yarı mamul örnekleri bulunan siyah renkli lülelerin ise yerel üretim olduğu anlaşılmaktadır. Bitlis Kalesi’nde ilerleyen yıllarda yapılacak olan kazı çalışmaları alanın ve özellikle lülelerin stratigrafik verilerle birlikte daha kapsamlı değerlendirilmesine önemli katkı sağlayacaktır.

---

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Teşekkür:** Ahlat Müze Müdürü Mikail Erçek ve Bakanlık temsilcisi uzman arkeolog Azat Örmek’e yardımlarından dolayı teşekkür ederiz.

**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.

**Acknowledgement:** We thank to Ahlat Museum Director Mikail Erçek and Ministry Representative Expert Archaeologist Azat Örmek for their help.

---

## Kaynakça/References

Abdülaziz Bey. *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri: Toplum Hayatı*. Yay. Haz. Kazım Arısan ve Duygu Arısan Günay, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1995.

Altınsapan, Erol. “2002 Yılı Bilecik Osmanlı Dönemi Çarşı Alanı Kazısı”. *25. Kazı Sonuçları Toplantısı*. 2. cilt. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2004, 259-266.

Arık, M. Oluş. *Bitlis Yapılarında Selçuklu Rönesansı*. Ankara: Selçuklu Tarih ve Medeniyet Enstitüsü, 1971.

Ayhan, Gökben. “Hasankeyf Kazısı Lüle Buluntularının Değerlendirilmesi”. *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Dergisi* XIX/1 (2010): 1-22.

Ayhan, Gökben. “Smyrna Antik Kenti Kazıları 2007-2008 Yılı Lüle Buluntuları”. *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Dergisi* XVIII/2 (2009): 1-22.

---

61 Katalog B-7, 10, 16; D-6, 11; T-2 numaralı lüleler 1701-1702 tarihli II. Mustafa dönemi sikkelerinden daha derinde ele geçirilmiş olup az gözenekli sıkı, temiz hamurlu ve daha küçük formludur.

- Ayhan, Gökben. “An Evaluation on Tobacco Pipes Usage in the Tokat Region: In the Light of Tobacco Pipe Findings of Komana Excavation”. *Komana Small Finds*. Ed. D. Burcu Erciyas ve Meryem Acara Eser, İstanbul: Ege Yayınları, 2019, 347-383.
- Ayhan, Gökben. “Ayasuluk İç Kalesi “Süzgeç Çanaklı” ve “Kaideli Süzgeç Çanaklı” Lüle Buluntuları”. *Mustafa Büyükkolancı’ya Armağan*. Ed. Celal Şimşek, Bahadır Duman ve Erim Konakçı. İstanbul: Ege Yayınları, 2015, 41-53.
- Ayhan, Gökben. “Başur Höyük Kazısı Lüle Buluntuları”. *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (14-16 Ekim 2009)*, Denizli: Pamukkale Üniversitesi, 2010, 49-57.
- Ayhan, Gökben. “Hasankeyf Kazısı Lüle Buluntuları”. Doktora tezi, Ege Üniversitesi, 2011.
- Aytaç, İsmail. “Harput İç Kale Kazılarında 2015-2016 Yıllarında Bulunan Tütün Lülelerinin Değerlendirilmesi”. *Yaşar Erdemir’e Armağan: Sanat Tarihi Yazıları*. Konya: LiteraTürk Academia, 2019, 567-608.
- Bakla, Erdinç. *Tophane Lüleçiliği*, İstanbul: Dışbank Yayınları, 1993.
- Baş, Gülsen. *Bitlis Kalesi Arkeolojik Kazı Çalışmaları (2011-2015)*. İstanbul: Ege Yayınları, 2018. BOA, MVL, 954-58 (H. 1278/M.1861)
- Cengiz, Aysun. “Edirne Yeni Saray Kazılarında Ele Geçen Lüleler”. Yüksek Lisans tezi, Gazi Üniversitesi, 2011.
- Çaycı, Ahmet ve Zekeriya Şimşir. “Gevale Kalesi 2015 Yılı Arkeolojik Kazı Çalışmaları”, *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (02-05 Kasım 2016)*. 1. cilt. Sakarya: Sakarya Üniversitesi, 2017, 37-48.
- Daş, Ertan. “Alaşehir Kurşunlu Han Kazı ve Temizlik Çalışmaları”. *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (14-16 Ekim 2009)*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi, 2010, 197-212.
- Erciyas, D. Burcu ve Mustafa N. Tatbul. “Anadolu’da Ortaçağ Kazıları ve Komana”. *37. Kazı Sonuçları Toplantısı (11-15 Mayıs 2015, Erzurum)*. 2. cilt. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2016, 611-626.
- Fındık, Ebru Fatma. “Ay Işığında Tütün Seremonisi-Osmanlı Kırsalında Tütün Kullanımının Kanıtları: Aziz Nikolaos Kilisesi Kazıları Lüle ve Nargile Buluntuları”. *Cedrus: The Journal of Meri IV* (2016): 373-392.
- Gök Gürhan, Sevinç. “Akşehir Taş Medrese Müzesi’ndeki Türk Dönemi Seramikleri (2000-2001 Anıt Meydan’da Yapılan Kurtarma Kazısı Seramikleri)”. Doktora tezi, Ege Üniversitesi, 2007.
- İnanan, Filiz ve Derya Şahin. “Arkeopark-Osmanlı Lüleleri Osmanlı’da Tütün Keyfi”. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 18/32 (2017): 33-54.
- Kalaycı, Mehmet ve Eyüp Öztürk. “18. Yüzyıl Osmanlı Coğrafyasında Tütünün Sosyo-Kültürel Zeminine Dair Bir Metin: Ebu Sehl Nu’man Efendi ve Tahlılu’d-Duhan Adlı Risalesi”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 58/1 (2017): 1-45.
- Kırlı, Cengiz ve Betül Başaran. “18. Yüzyıl Sonlarında Osmanlı Esnafı”, *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Esnaf ve Ticaret*. Der. Fatmagül Demirel. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2012, 7-20.
- Konyar, H. Banu, Ahmet Vefa Çobanoğlu ve Ayşe Denkalbant Çobanoğlu. “Eski Van Şehri, Kalesi ve Höyüğü Kazıları Eski Van Şehri Alanı 2013 Yılı Çalışmaları”. *Uluslararası XVIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (22-25 Ekim 2014)*. Aydın: Efeler Belediyesi Kültür Yayınları, 2017, 375-387.



- Lewis, Raphaela. *Osmanlı Türkiyesinde Gündelik Hayat (âdetler ve gelenekler)*. Çev. Mefkure Po-roy. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları, 1973.
- Pektaş, Kadir. “Bitlis Kale Kazısı 2006 Yılı Çalışmaları”. 29. *Kazı Sonuçları Toplantısı (28 Mayıs-1 Haziran 2007)*. 1. cilt. Kocaeli: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2008, 245-262.
- Pektaş, Kadir. “Bitlis Kale Kazısı 2007 Yılı Çalışmaları”. 30. *Kazı Sonuçları Toplantısı (26-30 Mayıs 2008)*. 4. cilt. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009, 317-326.
- Pektaş, Kadir. “Bitlis Kale Kazısı 2008”. 31. *Kazı Sonuçları Toplantısı (25-29 Mayıs 2009)*. 4. cilt. Denizli: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010, 85-100.
- Pektaş, Kadir. “Bitlis Kalesi 2009 Yılı Kazısı”. 32. *Kazı Sonuçları Toplantısı (24-28 Mayıs 2010)*. 4. cilt. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2011, 285-298.
- Robinson, Rebecca. “Clay Tobacco Pipes From the Kerameikos”. *Mitteilungen* 98 (1983): 265-285.
- Saldırgan, Gizem. “Cizre İç Kale Kazısı Lüle Buluntuları”. *I. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi (31 Ocak-2 Şubat 2018)*. Kayseri: Kayseri Üniversitesi, 2018, 607-621.
- Sevin, Veli, Necla Arslan Sevin ve Haydar Kalsen. *Harput Kale Mahallesinde Osmanlı Yaşamı*. İstanbul: Ege Yayınları, 2011.
- Shefer Mossensohn, Miri. *Osmanlı Tıbbı: Tedavi ve Tıbbi Kurumları (1500-1700)*. Çev. Bülent Üçpunar. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2014.
- Simpson, John. “Late Ottoman Pipes From Jerusalem”. *Excavations by K. M. Kenyon In Jerusalem 1961-1967*. Vol. V. Oxford: Oxbow Books, 2008, 433-446.
- Şen, Korkmaz ve Fatih Gencer. “İngiliz Konsolos J. Brant’ın Raporlarına Yansıyan Tarihi Eserler (Doğu Anadolu Bölgesi 1836-1852)”. *Yaşar Erdemir’e Armağan: Sanat Tarihi Yazıları*. Konya: LiteraTürk Academia, 2019, 609-635.
- Şen, Korkmaz ve Yunus Emre Karasu. “2018 Yılı Bitlis Kale Kazısı Kaideli, Süzgeçli Çanaklı Lüle Buluntuları”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 65 (2019): 189-206.
- Top, Mehmet ve Oktay Başak. “Hoşap Kalesi Kazısı 2011”. *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (18-20 Ekim 2012)*. 2. cilt. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi, 2014, 749-763.
- Top, Mehmet. “Hoşap Kalesi Kazısı (2007)”. *IV. Uluslararası Van Gölü Havzası Sempozyumu (17-21 Haziran 2008, Ahlat)*. Ankara: Bitlis Eren Üniversitesi, 2011, 112-116.
- Tuncel, Metin. “Bitlis”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 6. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992, 225-228.
- Turan, Osman. *Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2001.
- Uçar, Hasan. “Archaeological Proof of Enjoy at Tire Kutu Han: Clay Pipes”. *Mediterranean Archaeology and Archaeometry* 19/2 (2019): 119-134.
- Uysal, Ali Osman. “Demirköy Fatih Dökümhanesi Kazısı Seramik Buluntuları”. *Byzas 7, Çanak: Akdeniz Çevresindeki Arkeolojik Kazılarda Ele Geçen Antik ve Ortaçağ Seramiği ve Mimari Seramiği*. İstanbul: Ege Yayınları, 2007, 545-558.
- Ünal, Metin. “Tütünün Dört Yüz Yılı”. *Tütün Kitabı*. Ed. Emine Gürsoy Naskali. İstanbul: Kitabevi, 2003, 17-33.
- Vincenz, Anna De. “Ottoman Clay Tobacco Pipes From Ramla”. *Atiqot* 67 (2011): 43-53.
- Yazıcı Metin, Nurcan. “Demirköy Fatih Dökümhanesi Kazısı Lüle Buluntuları (2010-2015)”. *Sanat Tarihi Yıllığı* 28 (2019): 81-102.

- Yener, Azize. “Tütün Lüleleri ve Antalya-Kaleiçi’nde Bulunan Örnekler”. *Arkeoloji ve Sanat* 119 (2005): 94-113.
- Yılmaz, Fehmi. “İstanbul’da Tütüncü Esnafı”. *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Esnaf ve Ticaret* Der. Fatmagül Demirel. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2012, 127-141.
- Yılmaz, Fehmi. “Tütün Üzerine Düşünceler: Batıda ve Bizde”. *Tütün Kitabı*. Ed. Emine Gürsoy Naskali. İstanbul: Kitabevi, 2003, 3-16.
- Yurttaş, Hüseyin, Haldun Özkan, Zerrin Köşklü, Süleyman Çiğdem, Nurşen Özkul Fındık ve Muhammet L. Kındıgılı. “Kemah Kale Kazısı 2014 Yılı Çalışmaları”. *Uluslararası XIX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (21-24 Ekim 2015)*. II. cilt. Yay. Haz. Ceren Ünal ve Cengiz Gürbıyık. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2019, 615-636.

## Examination of Paintings of Naive Artists from Urfa in Terms of Colors, Compositions, Space and Subjects

### Urfalı Naif Ressamların Resimlerinin Renk, Kompozisyon, Mekân ve Konu Açısından İncelenmesi

Sait Toprak\* 

#### Abstract

Naive art is the kind of art that is performed independently of the artistic characteristics of a certain period in art history, art movement and theory. Naive artists, who do not have any vocational education history, work with their inner creative impulses without using any academic painting techniques and having contemporary art inclinations. Naive artists come from various socio-economic backgrounds and have various occupations. They mostly handle subjects such as their childhood memories, ordinary scenes of everyday life in the environment where they grew up, and subjects related to folk art. However, there are examples of fantastic, symbolic, surrealist, satirical and critical content, as well as historical and social aspects, which also come into prominence in the works of Naive artists, who do not self-censor what they think and feel. The works of Naive artists differ from the works of amateurs and countryside artists who have received art education in terms of their content and execution of shapes. In the same way, folk art that depicts traditional culture cannot be evaluated in the same art category as Naive art. Each element in these paintings, which are created with childish sensitivity, is described in finest details and with attentive insight. Most of the time, Naive artists work without worrying about the rules of art like perspective, dimensions or balance and without making comparison between their own work and other pieces of art in an academic sense during the creation process, since they focus on the story or events to be depicted in their work. The Naive artist tries to introduce new worlds, new phenomena, by discovering new details during the process of production. In this study, some evaluations concerning the historical evolution of Naive art and its reflections on Turkey will be made. Secondly, the works of Namuslu Ali, Osman Görgün, Şefika Güneş, Naci Büyükkırcalı, Abdurrahman Birden, Abdurrahman Polat, Neşet Uçkan, Necmi Kaya and Muharrem Çelik, some of the Naive artists from Urfa who work with a Naive approach bringing local motifs and themes into the forefront, are examined in terms of characteristics of colors, composition, space and subjects.

#### Keywords

Naive Art, Naive Painters, Urfa, Naive Artists from Urfa

#### Öz

Naif resim, sanat tarihinde belli bir dönemin, akımın ve kuramın sanatsal özelliklerinden bağımsız bir şekilde çalışmalarını yaptığı türdür. Mesleki bir eğitim geçmişi olmayan naif ressam, akademik resim tekniklerine sahip olmadan ve güncel sanatsal eğilimlerden uzak şekilde iç yaratıcı dürtülerine göre çalışır. Naif ressam, farklı sosyo-ekonomik yapıya ve mesleklere sahip çevrelerden gelirler. Çalışmalarında çoğunlukla çocukluk anılarını, doğup büyüdükleri çevrenin sıradan yaşam sahnelerini ve halk sanatıyla ilişkili konuları ele alırlar. Düşündüklerini ve hissettiklerini sansüre tabi tutmadan aktaran naif ressamın çalışmalarında fantastik, sembolik, gerçeküstü, yergilerin ve eleştirel içeriklerin yanı sıra tarihsel ve sosyal

\* **Correspondence to:** Sait Toprak (Asst. Prof. Dr.) Kafkas University, Faculty of Fine Arts, Department of Painting, Kars, Turkey. E-mail: [sait\\_toprakart@hotmail.com](mailto:sait_toprakart@hotmail.com), ORCID: 0000-0001-7820-4685

**To cite this article:** Toprak, Sait. "Examination of Paintings of Naive Artists from Urfa in Terms of Colors, Compositions, Space and Subjects." *Art-Sanat*, 14(2020): 441–467. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0017>

sorunları irdeleyen yönlerin de ön plana çıktığı görülebilmektedir. Naif ressamların çalışmaları, içerik ve biçim uygulamaları açısından, sanat eğitimi görmüş amatör ve taşralı ressamların üretimlerinden farklıdır. Aynı şekilde geleneksel kültürü oluşturan halk sanatı da naif sanat kategorisinde değerlendirilmez. Çocuksu bir duyarlılıkla yaratılan resimlerde her öge, titiz bir anlayışla en ince ayrıntısına kadar betimlenir. Naif ressamlar, anlatılan hikâye ve olaya odaklandığından çoğu zaman perspektif, ölçü ve denge gibi sanatsal kurallara uyma konusunda kaygı duymadan ve yaratım sürecinde akademik anlamdaki sanat ürünleriyle karşılaştırma yapmadan çalışırlar. Naif ressam, ortaya çıkardığı resimlerin yapım aşamasında yeni detaylar keşfederek yeni olguları, dünyaları anlatmaya çalışır. Bu çalışmada, öncelikli olarak naif resmin tarihsel gelişim sürecine ilişkin bazı değerlendirmeler yapılmış ve Türkiye’deki yansımaları ile birlikte yerel motif ve temaları ön plana çıkaran Urfalı naif ressamlardan Namuslu Ali, Osman Görgün, Şefika Güneş, Naci Büyükkırcalı, Abdurrahman Birden, Abdurrahman Polat, Neşet Uçkan, Necmi Kaya ve Muharrem Çelik’in çalışmaları renk, kompozisyon, mekân ve konu özellikleri bakımından incelenmiştir.

#### **Anahtar Kelimeler**

Naif Resim, Ressam, Urfa, Urfalı Naif Ressamlar

### **Genişletilmiş Özet**

Naif resim, sanat tarihinde belli bir dönemin, akımın ve kuramın sanatsal özelliklerinden bağımsız bir şekilde çalışmaların yapıldığı bir resim anlayışıdır. Mesleki bir eğitim geçmişi olmayan naif ressamlar, akademik resim tekniklerine sahip olmadan ve güncel sanatsal eğilimlerden uzak şekilde iç yaratıcı dürtülerine göre çalışırlar. Çalışmalarında çoğunlukla doğup büyüdükları çevrenin sıradan yaşam sahnelerini ve halk sanatıyla ilişkili konuları ele alırlar. İmgelem dünyalarını doğrudan aktaran naif ressamların çalışmalarında fantastik, sembolik, gerçeküstücü, yergilerin ve eleştirel içeriklerin yanı sıra tarihsel ve sosyal sorunları ele aldıkları görülebilmektedir. Çocuksu bir duyarlılıkla yaratılan resimlerde her biçim, titiz bir anlayışla en ince ayrıntısına kadar resmedilir. Naif ressamlar, anlatılan hikâye ve olaya odaklandığından çoğu zaman perspektif, ölçü ve denge gibi sanatsal kurallara uyma konusunda kaygı duymadan ve yaratım sürecinde akademik anlamdaki sanat ürünleriyle karşılaştırma yapmadan çalışırlar.

Urfa’daki mahallî ressamlık geleneğinde konuların kurgulanış biçimi ve izleyiciyle kurdukları bağ açısından “Urfalı foto-yorumcu/gerçekçi” tarzda çalışan ressamlardan ayrı olarak ortak bir eğilim gösteren naif ressamların çalışmalarında önemli bir yaratıcılığın olduğu ve naif resmin genel özellikleri açık bir şekilde görülebilir. Urfalı naif ressamlar üretim sürecinde çevreden herhangi bir müdahale ve yardım almadan bireysel olarak, kendi düşsel dünyalarına ve izlenimlerine dayanarak resim yapmaktadırlar. Bu resimlerin teknik yönünden ve evrensel boyutundan söz edilebilir. Ancak bu resimler, konu bakımından yerel aklın ve beğenin ürünleri olarak ortaya çıkmıştır. Çalışmalarda yoğun bir gerçekçiliğin yanı sıra düşsel unsurların, sözlü halk edebiyatının ve folklorik değerlerin yansımalarını görmek mümkündür. Ressamların olabildiğine saf ve yalın bir anlayışla yaptıkları resimlerin, yaşanmışlığın imgelemdeki izdüşümleri olarak üretildikleri söylenebilir. Bu yönüyle, Urfalı naif ressamların çalışmalarının, sanat piyasasının tüketim ve asimile eden ortamından uzak ve çağdaş/akademik/entelektüel sanatsal kalıplara başvurulmadan yapılmış Türkiye’deki gerçek

naif sanatın önemli örnekleri olduğu ileri sürülebilir. Bu çalışmada, üslup anlayışı ve bakış açısıyla yerel yaşamı ve folklorik temaları resimlerinde önemli bir öge ve imge olarak ele alıp yorumlayan farklı kuşak ve anlayışta resim yapmış ressamalara değinilmiştir. Akademik resim anlayışından ve dış etkenlerden tamamen bağımsız, naif sanat anlayışı doğrultusunda ve bireysel yaklaşımlarla çalışmalar üretmiş olan Urfalı naif ressamardan Namuslu Ali, Osman Güngör, Şefika Güneş, Naci Büyükkırcalı, Abdurrahman Birden, Abdurrahman Polat, Neşet Uçkan, Necmi Kaya ve Muharrem Çelik'in çalışmaları naif resim ekseninde incelenmeye çalışılmıştır.

Çalışmaları ve renkli yaşantısından dolayı Urfalı naif ressamlar içinde en ilginç ressam, (asıl işi oto boyacılığı olan) Namuslu Ali lakabıyla bilinen Ali Tökgöz'dür. Bir dönem Urfa'nın birçok iş yerinin tabelasında ve duvarında resimleri bulunan Namuslu Ali'nin ne yazık ki günümüze sadece ahşap plaka üzerine endüstriyel yağlı boya ile yaptığı iki resmi ve Müslüm Parmaksız Evi'nin duvarına yaptığı bir resmi ulaşmıştır. Namuslu Ali, Urfa'nın tarihi yerlerini konu aldığı resimlerini naif bir resimleme anlayışıyla ve olasılıkla hayalden resmederek yapmıştır. Urfalı naif ressamlar içinde değerlendirilen diğer önemli ressam Osman Görgün'dür. Çalışmalarında yoğun olarak horozları ve horoz dövüşlerini konu edinen Görgün'ün, resimlerinin bazı açılarından akademik bir bilinçle yapıldığı hissedilir. Ancak resimler yakından incelendiğinde, resmin imgelenişinde ve biçimlenişinde naif anlayışın egemen olduğu ve zorlama bir boyamanın olmadığı, rahat ve içtenlikle yapıldığı açıkça gözlemlenmektedir. Grubun öne çıkan bir diğer ressamı ise *Nine Ressam* olarak bilinen Şefika Güneş'tir. Okuma yazması olmayan ve ileri bir yaşında resim yapmaya başlayan Güneş'in çalışmalarında doğduğu, büyüdüğü köy yaşantısının yanı sıra yerel halk edebiyatından geniş ölçüde yararlandığının izlerini görmek mümkündür. Güneş, çevresindeki akademik ve foto-yorumcu ve amatör ressamların resim anlayışına hiç özenmeden, naif karakterini yitirmeden çocukluk anılarına ilişkin pek çok ögeyi, manzarayı koruyabilmiş ve bunları sade bir gerçeklikle resimlerine yansıtabilmiştir. Resimlerindeki abartı, basitlik, yalnıklık ve olağanüstülük gibi durumlar gerçeklikten kaçış veya onu yapamamasından değil, daha çok düşsel yanı ve coşkuyu ön plana çıkarmasındandır. İşçi emeklisi olan Naci Büyükkırcalı, resimlerinde Urfa'da günümüzde kaybolmuş el sanatlarının, yıkılmış/yıkıtırlmış ve tahrip olmuş yapıların, eski Urfa evlerindeki ev ahalisinin günlük yaşam sahnelerini sabırlı ve titiz bir boyama tekniğiyle, kendine özgü üsluplaşmış naif bir dille betimlemektedir. Büyükkırcalı'nın resimlerinin naif ve naif olmamak arasında bir yerde olduğu söylenebilir. Çünkü bazı resimlerinde fırçasını ustalıkla kullanmasının yanı sıra sağlam kompozisyonların, büyük bir dikkatle ve özenle biçimlendirilmiş ve renklendirilmiş bir teknik ile yapıldığı görülür. Ressamlığa şövale tabelacılığı ile başlamış olan Abdurrahman Birden'in resimlerinin önemli bir bölümünde, Urfa'daki günlük yaşam sahnelerine ilişkin tasvirlerin varlığı göze çarpar. Bir zamanlar her bayramda Urfa'nın çeşitli mahallelerinde kurulan tahtadan salıncak ve dönme dolaplar, sokak aralarına kurulan şehriye makineleri, halı örenler, Abdurrah-

man Birden'in belleğinde yer etmiş ve buna benzer birçok çalışmayı kendine özgü üslubuyla, katışıksız olarak resmetmiştir. Abdurrahman Birden'in naif boyamanın yanı sıra tabelacı titizliğiyle ve ince fırça vuruşlarıyla resimlerini sabırlı bir şekilde yaptığı görülür. Şövale tabelacılığında gelen bir diğer naif ressam ise Abdurrahman Polat'tır. Yıllarca kamyon, römork, okul, resmî kuruluş/daire, kıraathane, hacı duvarı ve dinî mekânları çalışmalarıyla süsleyen Polat; zaman buldukça çocuksu bir coşkun yanında âdeta bir resim işçiliği ile yaptığı, kırsal yaşamı kendine özgü vurgularla betimlediği resimleriyle Urfa'daki naif resmin konu ve biçim yönünden çeşitlenmesine ve gelişmesine önemli katkı sağlamıştır. Düş gücüyle oluşturulan bu çalışmalarda herhangi bir müdahale veya yönlendirme gözlemlenmemektedir. Aksine, saf ve titiz bir duyarlılıkla yapılmış resimlerdir. Asıl mesleği eczacılık olan ve daha sonra resim yapmaya başlayan Neşet Uçkan'ın sakin ve rahat tarzında güzelleştirmeci ve zorlayıcı bir resimlemenin olmadığı görülmektedir. 1985 yılından bu yana tutarlı bir şekilde pastel boya kullanarak yaptığı Harran resimleriyle Urfalı naif ressamlar arasında konu ve teknik yönünden ayrı bir yerde duran Necmi Kaya, zamanla kendine özgü bir naif resim dili geliştirmiştir. Kaya'nın resimlerinde daha çok Harran'daki geleneksel yaşantının çeşitlemeleri görülmektedir. Bu çeşitlemelerde; onun saf bir içtenlikle Harran manzarasına ilişkin bir dizi tutarlı görsel düşünceler ürettiği izlenebilir. Akademik bir sanat eğitimi almamış olan Muharrem Çelik'in, sıra dışı içerikteki anlatımı ve tarzıyla Urfalı naif ressamlar grubunda kendine özgü bir yeri vardır. İmgelerin betimlenişi açısından naif-dışa vurumcu olarak değerlendirebileceğimiz resimlerde, yoğun olarak çiğ ve pastel renkler kullanılmıştır. Naif bir duyarlılığın yanı sıra mizahın ve yerginin olduğu çalışmalarda ilginçlik ve içtenlik birçok açıdan duyumsanmaktadır.

Sonuç olarak, Türkiye naif resminde saklı kalmış estetik bir değer olarak değerlendirilebilecek Urfalı naif ressamlar, yaşadıkları çevrenin yaşantısını kişisel, estetik, kurgusal, saf ve titiz bir resim anlayışıyla betimlemişlerdir. Urfalı mahallî ressamlık geleneğinde naif tarzda çalışan ressamlar; naif resmin genel özellikleri çerçevesinde, yerel aklı ve beğeniye birbirine eklemleyerek, hiçbir sanatsal biçime entegre olmadan, üretim sürecinde çevreden herhangi bir müdahale ve yardım almadan, kendilerine özgü ortak bir konu etrafında bireysel, güçlü, naif bir resim dili oluşturmayı başarmışlardır.

Teknik açıdan Urfalı naif ressamların resimlerine bakıldığında, her ressamın kendi içgüdülerine ve sezgilerine bağlı olarak, yaşamsal deneyiminden ve gerçekliğinden yola çıkarak resimler ürettiği izlenebilmektedir. İncelenen bazı örneklerde, gerçekçi ve detaycı bir resimleme üslubunun ve yumuşak renk geçişlerinin olduğu, bazı örneklerde ise daha yüzeysel ve yalın bir biçimleme anlayışının hâkim olduğu görülebilmektedir. Bireysel sanatsal deneyim ve birikime göre kimi ressamların resimlerini sağlam bir kompozisyon, figür ve perspektif kullanarak yapılandığı izlenebilirken kimi örneklerde ise çocuksu bir duyarlılıkla saf, katışıksız bir resimlemenin ön plana çıktığı görülebilmektedir.

## Introduction

In order to mark the boundaries and contents of Naive art as an important genre in the art of painting, the meaning of the word “Naive” must first be defined. Besides its use to refer to that which is pure, natural, innocent, plain and that which is not pretentious, the word “Naive”, which is derived from the Latin word *nativus*,<sup>1</sup> is used also to refer to “artists, who see the truth and nature with a new eye, who redraw them and who develop an inexperienced and crude style.”<sup>2</sup> It is hard to tell when exactly Naive art emerged. However, the drawings on the walls of the Altamira and Lascaux caves, which were drawn by humankind to reflect their life experiences for various reasons and purposes, can be considered to be the first examples of Naive art. Gombrich<sup>3</sup>, who states that these paintings are the oldest impressions of human skills, says that the compositions were mostly drawn in a disorganized way where each one was painted or carved up on another independently. It can be observed that these first drawings, which carry traces of perception, mentality and lifestyles of humans, have similarities with the works of contemporary Naive artists.



F. 1. Henri Rousseau, *Landscape with Zeppelin*, 1907, Oil on Canvas, 46.1 x 55 cm. (Bridgestone Museum of Art, Tokyo, [https://arthive.com/henrirousseau/works/324683~Landscape\\_with\\_a\\_dirigible.](https://arthive.com/henrirousseau/works/324683~Landscape_with_a_dirigible.)).

F. 2. Henri Rousseau, *View of the Bridge of Sevres*, 1908, Oil on Canvas, 81 x 100 cm. (Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow, <http://www.canvasrelicas.com/Rousseau105.htm.>).

The usage of the word “Naive” as an art term or concept differs depending on the historical period within which it is used. In the 17<sup>th</sup>, 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries the word was used to refer to a mode of articulation in literature or detail in poetry and it sometimes had a positive and at other times a negative meaning. Poets and historians such as John

1 *Library of Universal Knowledge-The Practical Self-Educator*, ed. Franklin J. Meine (Chicago: Consolidated Book Publishers, 1963), 478.

2 Kaya Özsezgin, *Sanat Üzerine Yazılar* (İstanbul: Cumalı Sanat Galerisi Yayınları, 1982), 143.

3 Ernst H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, trans. Erol Duman and Ömer Erduman (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999), 41-42.

Dryden, Alexander Pope, David Hume and Carly are among the people who made extensive use of the word “Naive” as a term. Friedrich Schiller takes “Naive” and “sentimental” as concepts of art in his book “Naive and Sentimental Poetry”. According to Schiller, Naive poetry is a natural style of poetry produced while looking at the object. Nature, art and ideal are three stages and these correspond with Naive, sentimental, and synthetic stages in poetry. On the other hand, the use of the word “Naive” as a term in plastic arts coincides with the period when abstract art spread around the world at the end of the 19<sup>th</sup> and beginning of the 20<sup>th</sup> century. Naive art emerged in Montmartre with both Fauvism and Cubism before the First World War and it was supported by poets like Guillaume Apollinaire. Naive art became accepted in the post war era.<sup>4</sup>

Naive art began to take its place in the tradition of western art as genre of art right after the German art critic and collector, Wilhelm Uhde, introduced and adopted the works of a group of artists who produced their paintings in their leisure time at the end of the 19<sup>th</sup> century. The most renowned artist among them is Henri Rousseau (1844-1910). Some of the art historians and critics regard Rousseau as one of the pioneers of modern art because of the sincerity in his paintings, his stance against academism and his detachment from all set standards. It is known that not only art collectors and dealers but also literary figures put great emphasis on the importance of Naive art. Rimbaud, the poet, stated that the paintings that were painted in a Naive and unskilled style should be loved and considered as important. Nobody had ever thought that this mysterious world created outside the circulation of art, uninformed by art movements and styles of the time would make a great contribution to contemporary art. However, artists began to emerge who attributed importance to this style and who suggested that Naive painting was a kind of art in its own right<sup>5</sup>. In accordance with such developments, Naive art began to be regarded separately from folk art. Henri Rousseau, whose works have all of the characteristics of Naive art, has been accepted as the pioneer of all painters working in this perspective. “The paintings of Rousseau have a childish expression and a Naive and independent language (F. 1, F. 2). Yet, beyond this point of view, a maturity different than a child’s painting strikes the eye.”<sup>6</sup> Herbert Read<sup>7</sup> regards Rousseau as the most intriguing artist in art history after Cezanne, Van Gogh and Gauguin. Writers such as Remy de Gourmont, Jarry and Andre Salmon all together embarked upon promoting Rousseau, who was labeled as *grotesque*; ignored and laughed at. Wilhelm Uhde used the term “*Naive painters*” for the first time, to refer to the painters who gathered around Rousseau and who were considered as interesting due to their styles and ways of living.<sup>8</sup>

4 Fahir Aksoy, *Naif Sanat ve Türk Naifleri* (İstanbul: Ak Yayınları, 1990), 5-27.

5 Özsezgin, *Sanat Üzerine Yazılar*, 146.

6 Sevim Erdem, *Modern Sanat* (İstanbul: Türkiye Basımevi, 1963), 199.

7 Herbert Read, *Sanatın Anlamı*, trans. Güner İnal and Nuşin Asgari (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1974), 149.

8 Özsezgin, *Sanat Üzerine Yazılar*, 146.



The lack of theoretical and abstract framework is a distinctive characteristic of the works of Naive painters who did not receive any academic or artistic education but who were self-trained and who take their sources mostly from nature, the environment and folklore. Naive paintings, which are produced based upon instincts and intuitions, carry artists' personal characteristics in terms of technique and style. It is observed that there is a large amount of detailed portraiture in Naive paintings in which the painters reflect both their imaginations and impressions from the real world. "They have an artistic value with regard to their portraiture that is created with the perception of "a fairly innocent eye" instead of a reflection technique with an academic external reality."<sup>9</sup> Most of the time, the audience senses that Naive painters try to express a very detailed surrealism in their paintings, which they create with high power of imagination and with fantastic (sometimes satirical) elements. In the process of producing paintings, artists use content, style, and various textures and techniques freely. Contrary to some general perceptions about Naive art, some pieces of this form of art can be observed in which perspective and stylistic balance have been used at an excellent level, where strong compositions are created, and where strong figure portraits, rhythm and balance are used correctly.<sup>10</sup> A large number of Naive painters make no preliminary preparations, designs or drafts before beginning a painting;<sup>11</sup> they mostly paint with an improvisation. It is known that a lot of Naive painters finish the paintings, which they begin by improvising, without any problems, and because they do not have the notion of changing, erasing, or redoing the paintings, they only make some very minor changes and interventions.

Since they have no connection with the professional painting world, Naive painters use dyes that they obtain locally or even special materials they make themselves.<sup>12</sup> It is known that most of the Naive painters painted their first paintings on wooden surfaces, wax cloth or paper and only later used canvas. Becker states that "Naive painters produce their works on their own without minding the cooperative limitations of art world that restrains contributors and they produce works of art, which do not fit in any particular set standards and which cannot be described as an example of a particular class on their own."<sup>13</sup> Naive painters do not know other artists who produce works of art that are similar to their own. They have very limited knowledge about the field of art they are interested in, its genre and history, and about artistic norms, conventional methods and practices or the quality of the works of art produced in this field of art. Since they only know the painters and their styles in their own environment, they can only compare themselves with them. Naive artists cannot learn the traditional art

9 Metin Sözen and Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007), 170.

10 Aksoy, *Naif Sanat ve Türk Naifleri*, 9.

11 Howard S. Becker, *Sanat Dünyaları*, trans. Evren Yılmaz (İstanbul: Ayrıntı, 2013), 314.

12 Becker, *Sanat Dünyaları*, 316.

13 Becker, *Sanat Dünyaları*, 310-311.

repertoire, which might explain both the reason why they produce their works and the characteristics thereof since they have no professional education and no connection with the traditional art world. As they cannot explain what they do by using art terminology, and as what they do cannot be defined as anything but art, Naive artists have problems with people who demand an explanation from them.<sup>14</sup>

Ana Jakovsky writes her thoughts about Naive art in a journal, *Insitiá*, which is published in Czechoslovakia and devoted only to *Naive art*, after giving some information on Naive art as follows:

*“A great many men and women may find themselves in plastic resonance in a certain sense regardless of their age, social strata and cultural development levels. They can make contributions that cannot be counted as insignificant. This creative activity is determined and identified in accordance with all of the ways expressing the thoughts of people. Yet, Naive art cannot be attained from here. The sentimental effect in the masterful Naive art depends on the surprise of the never-seen-before. This is a kind of art that destroys our acquired habits in looking at objects, shakes our knowledges, and forces out intellectual comfort.”<sup>15</sup>*

In the 3<sup>rd</sup> issue of the journal, *Insitiá*, in his article “*Naive Painters*”, Miroslav Míčko (1912-1970) states that art has broken its ties with natural inspiration sources and life as it began to compete with the developing science and technique in the fast progressing age we live in. Míčko then continues: “We come across the family of *Naive* painters that makes us return to our human essence in an enchanting way, and affects us with the childish purity and style of perception. In a way, they represent the endlessly creative existence of people in the determined relations of the contemporary world.”<sup>16</sup> On the other hand, Arsén Pohribný states that Naive painters share various perceptions, thinking and impressions of the public and yet they do not affiliate, on a common level, with the public with regards to senses, thinking and artistic abilities. He defines the portrait of the Naive artists by marking the distinction between artists who are trained in an academic perspective as follows:

*“It is important for the Naive artist to tear himself off the environment. It is especially important to tear oneself off from the contemporary elite cultural development and the rational education patterns both of which debase the instinctive and childish imagination. For some reason, in our minds the concept of the artist is strictly attached to education and technique. However, the reason for a self-educated artist to be successful on such a scale in the contemporary art world is that he can protect his originality from the influence of artistic conventions. Another difference between a professional artist*

---

14 Becker, *Sanat Dünyaları*, 309-317.

15 Aksoy, *Naif Sanat ve Türk Naifleri*, 11.

16 Aksoy, *Naif Sanat ve Türk Naifleri*, 12.

*and a Naive artist is the chosen purpose of art. Most of the professionals do not easily give up marketable items and things that might build a professional reputation for them. This kind of marketing oneself is alien to the Naive artist. The Naive artist, never pays a compliment to the contemporary fashion and the technical and essential taboos, which can affect professional artists, do not affect them. With this, we do not mean that the Naive denies the technique. However, instead of being stuck with techniques that are strange to itself it rather gives life to specific techniques that will suit to exteriorize its own original values.”<sup>17</sup>*

Even if the term “Naive art”, was used to refer to the purest of arts and to the painting language that is obtained from distilling images from its own self without adhering to any art movement and technique, later on it was understood that the term fell short in its definition of this artistic style and a need for neologism emerged. For example, Jean Dubuffet’s term, *Art Brut*, which means *Unprocessed Art*, describes art which is “not yet adulterated by culture.” Some artists live in mental hospitals or in an environment which is purified from educational, cultural, and traditional impacts. According to Debuffet, *Art Brut* is the purest form of visual creation, the flowing of a spiritual inner reaction from the mind to the paper. Though not as widespread as *Art Brut*, other terms have also been used. Books were written on them and even museums were opened. *Neuve Invention*, though it fits into the same category as *Art Brut* since the boundaries of this term were limited by Dubuffet, has been reserved for the works of art of artists who have more relations with the world.<sup>18</sup>

As dispute over which name or term should be used to define Naive art continues, it can be observed that this art is practised and conceptual discussions on it take place in detail in Eastern European countries. The discussions regarding the definition of Naive art and its style are mostly about defining the boundaries of naive art from other kinds of art, and about staying away from and eradicating the usual and somehow standardized conventions of Naive art. An institution in the city of Bratislava (now the capital of Slovakia) in Czechoslovakia, which organizes triennial exhibitions around the journal, *Insitiá*, the term *Insite*, put forth by Czech thinkers, especially Stefan Track, and a declaration that underlines the necessity to introduce a new definition for this art created a great impact and one meeting followed another. The aim was to provide a place for this genre of art that fits itself within the frame of contemporary artistic expression.<sup>19</sup> Yugoslavia is another country in which Naive art has shown considerable development. Stating that Naive art has become a school in its own right in Yugoslavia and that a lot of folk artists have grown up there, Özsezgin<sup>20</sup> clarifies

17 Aksoy, *Naif Sanat ve Türk Naifleri*, 11-12.

18 Ayda Şirin Manukyan, *Naif Resmi, Cumhuriyetin Renkleri ve Biçimleri*, ed. Ayla Ödekan (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999), 40.

19 Aksoy, *Naif Sanat ve Türk Naifleri*, 33.

20 Özsezgin, *Sanat Üzerine Yazılar*, 151.

the aforementioned developments as follows: Since Naive painters are born and have grown up in the village of Hlebine, or since they gather there, Yugoslavian Naive painters merge under the name of the *Hlebine School*. The pioneers of this school, who are also recognized in the international art world, are Ivan Generalić (1914-1992), Ivan Rabuzin (1921-2008) and Mirko Virius (1889-1943). The common features of these painters are that they typically paint various scenes from daily village life as it is and that their portrayals are impulsive. Despite all these historical efforts regarding Naive art, it can be observed that some visible corruption has emerged in time. Özsezgin states that:

“Those who have chosen to abuse the real and sincere sensitivities of Naive painters, in other words, those who tried to bring forward Naiveté as a factitious art language, thought that a shallow approach to the problem was enough just like the fake abstractionists. (...) If it is easy to distinguish fake abstractionist from the real ones, the same is also true in distinguishing fake Naive artists and it is quite possible to give the latter the place they deserve.”<sup>21</sup>

It can be said that Naive art has some influence on the original production of contemporary artists. For example, academic artists, or in other words, intellectual artists, typically produce works of art by applying images and styles of Naive art. Some see it in the works of some important painters like Le Nain, Chardin, Corot, or even Ingres. As for artists such as Chagal, they combine agglomerative and folkloric inspirations with some aspects of Naive art. Naive elements in the works of Edgar Tytgat, Jean Fautrier, Otto Dix and George Grosz, Ben Shahn and Picasso cannot be overlooked.<sup>22</sup>

### **Naive Tendencies in Turkish Painting**

“In spite of the fact that there is an extensive practice of painting that consists of nature and city portraiture in anonymous wall decorations in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries together with westernization, the earliest important Naive painters, Mehmed Siyah Kalem, Matrakçı Nasuh and Nakkaş Osman, were actually painters who were working within miniature tradition. Elaborate craftsmanship as well as a sincere conduct of life and an intense world of imagination strike the eye in the works of these artists.”<sup>23</sup>

At the end of the 18<sup>th</sup> century, the pioneers of Turkish painting under the influence of the West were mostly military men and became known as the primitives of modern art. Since most of these painters, some of whose names are unknown, were the members of a generation which did not have any relation to European art studios and since they did not get a proper academic education in painting, their works can be evaluated

---

21 Özsezgin, *Sanat Üzerine Yazılar*, 153.

22 Özsezgin, *Sanat Üzerine Yazılar*, 154.

23 Jale Erzen, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, vol. 2 (İstanbul: Yem Yayın, 2008), 1126.

as the product of a personal and sincere sensitivity.<sup>24</sup> The attention paid to details in the paintings of primitive painters caused them to be identified as primitive. The main theme in the works of these painters are various panoramic images of Yıldız Palace, and gardens, kiosks, mosques, and such places are portrayed in bright colors in a calm environment with no figures. Along with some anonymous pieces of art, paintings of Fahri Kaptan, Osman Nuri Paşa, Salih Molla Aşkî, Ahmed Şekûr, Hüseyin Giritli attract attention.<sup>25</sup> There are some artists who received an academic education in the West, like Şeker Ahmet Paşa, and who, to some extent, managed to preserve their purity and primitive sensitivity. Nonetheless, this period of purity was very short. Not many tendencies or activities with Naive style are encountered until Turgut Zaim and Bedri Rahmi Eyüpoğlu in the 1950s.<sup>26</sup> It was after the 1950s that artists producing work that carried all the qualities of Naive art began to appear again in the world of art.<sup>27</sup> In this period, it can be observed that along with all the other changes in Turkey some principal changes took place in the world of art as well. The main reasons for the changes in art life are:

“the fact that artistic behaviors and style values obtained personal characteristics in parallel with the efforts on liberalization of the socio-economic structure, that the inner worlds of artists and the realities regarding their personal lives in the choice of painting themes were foregrounded, that rights of subjective interpretations regarding the transfer of the natural and public environment outside into the language of painting started to be exercised freely and the fact that the problem of local-national values in contrast to universal values in painting occupies the agenda with increasing intensity.”<sup>28</sup>

Bedri Rahmi Eyüboğlu’s use of public/folkloric elements in his paintings opened a way to the development of an iconography that could be the source of the Naive style, and Turgut Zaim’s paintings, which are full of love and naiveté reflecting village life, prepared an ideological base that could support the genre of Naive painting. There is a Naive tendency in Turkish painting that has been felt in the art market especially since the 1960s. In addition to artists such as İhsan Cemal Karaburçak, Galip Onmat, Cihat Burak, Fahir Aksoy, Oya Katoğlu, Berna Türemen, Yalçın Gökçebağ, Nadide Akdeniz, who illustrate public life and folkloric elements with rich colors and detailed forms, some of the artists that constitute the Naive School are the students of Bedri Rahmi Eyüpoğlu.<sup>29</sup>

24 Özsezgin, *Sanat Üzerine Yazılar*, 158.

25 Erzen, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1126.

26 Özsezgin, *Sanat Üzerine Yazılar*, 159.

27 Indigenization and regionalization tendencies that began with choosing subjects about Anatolia to some extent in the 1930s gained acceleration and developed in the 1940s. It is understood that most of the representatives of Naive painting that began to emerge in the 1960s are the artists, who defend the reason for nationalization. See Simge Saraç, “Türkiye’de Naive Resim” (M. A. Thesis, Istanbul University, 1998), 44-104.

28 Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990), 11-12.

29 Erzen, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1126.

If Naive art is evaluated only on the basis of some striking, esteemed and prominent examples in Turkish art history, then the domain and boundaries of Naive art in Turkey will be underemphasized. It is thought that since traditional handicrafts, rural painting, and other folk arts, which occupy an extensive domain, have not been recorded there is a high number of unknown Naive painters. Hüseyin Yüce (1928-2015), who quietly lived in his village away from and unaware of all artistic developments and who painted in accordance with his own knowledge, attracted the attention of the painter Cemal Bingöl, and his paintings were displayed in an exhibition at Ankara Gallery of Fine Arts in 1968. All the characteristics of Naive painting can be observed in the paintings of Hüseyin Yüce, who is actually a mason by profession. In the paintings of Yüce, who attended International Triennial of Naive Artists in Bratislava in 1973, “nature generally consists of trees with mystical evocations and houses. Everything from the sky to the earth is painted as if they were buried in a weird silence. (...) He tries to transfer nature as a whole to his paintings without excluding any minute detail.”<sup>30</sup>

Cihat Burak (1915-1994), who is known for his Naive identity and genius, is an architect by profession. He displays a painter’s identity with all the characteristics of Naive art in his paintings and includes minute details in his portraits. Yet, Burak’s characteristic that separates him from his fellow contemporary Naive artists is as follows: The unskillful style that is combined with satire and humor in his paintings connects him with folk humor while it is open to all of the Naive possibilities.<sup>31</sup> Even though some Naive artists who are categorized under the names of *folk art* and *Naive art* later emerged onto the Turkish art scene, even after they produced some pieces of art that are standard to the norms of that scene, it is observed that a genuine Naive understanding is assimilated in the paintings of these artists and that they produced works mainly for the market.

The purpose of this article is first to state that each locality has a unique and consistent appreciation of art in Turkey and, second, to bring to light information that has not yet had a place in Turkish art history as well as introducing artists and their works from Urfa, who perform art from a Naive perspective.

### Method

This study follows the method of qualitative research and in this context two data collection tools are used. The first data collection tool is document analysis and the second is the interviewer’s form given to the participants. Procedurally, the purpose of document analysis is to examine systematically both written and visual sources and sort them thematically.<sup>32</sup> In this way, a certain point of view or hypothesis may

30 Özsezgin, *Sanat Üzerine Yazılar*, 160.

31 Özsezgin, *Sanat Üzerine Yazılar*, 161.

32 Bruce L. Berg and Howard Lune, *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, trans. ed. Hasan Aydın

be suggested after making a systematic analysis and theme identification. For the internal validity of the study, the integrity of the themes and contents of documents under analysis was achieved. Experts on this field were consulted about the concepts, themes and contents chosen for the study to ensure its credibility. Naive art, local subjects in art and self-educated artists were specified as the themes of the study. The interview form consists of 43 questions. The content of this form consists of questions on the lives of the artist, how they paint, which subjects they paint, how and where they exhibit their paintings, who buys them, which part of society is interested in their paintings, and how their paintings are received. The semi-structured interview form consists of open-ended and close-ended questions. In this context, written sources containing information about the problem were analyzed and deductions were made. The acquired data were supported with visual materials that were obtained by the same method and thought to be suitable for sampling.

The total number of photo-interpreter/realist and amateur painters comprises 48 persons. The sampling of this study includes 13 painters. As for the sampling method, criterion sampling was chosen from among other purposive sampling methods. This sampling method requires choosing persons, events, objects, or situations that have qualifications related to the problem of the study.<sup>33</sup> Therefore, it is thought that the data ensures representation in terms of reliability. If the sample of the investigation is taken into detailed consideration, it is seen that this sampling consists of 13 painters, who are from the old and new generation of photo-interpreter/realists, working from Naive and amateur perspectives and persons from various parts of society (managers, writers, shopkeepers, archivists). The study was carried out with 3 painters and 5 persons from other classes among 13 painters.

A semi-structured personal questionnaire, which consists of questions concordant with the purpose of the study and which was developed by the researcher, was used as the data collection tool. The questionnaire consists of questions designed to receive information on the artistic lives of the painters, the development of local art, particularly that of painting, in Urfa, the knowledge of the painters on the art of painting, as well as information on how they work on the paintings and how they position their works.

Apart from the Naive painters, the presence of photo-interpreter/realist and amateur painters in Urfa could also be mentioned. Since they received education in painting courses and since they use documentary photographs and images of engravings on Urfa as sources in their works, photo-interpreter/realist and amateur painters are not included in this study.

---

(Konya: Eğitim Yayınevi. 2015), 381.

33 Şener Büyüköztürk, Ebru Kılıç Çakmak, Özcan Erkan Akgün, Şirin Karadeniz and Funda Demirel, *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık, 2010).

## Findings and Commentary

This section presents the findings obtained in accordance with the basic purpose of the research and commentaries related to them. Findings related to the topics chosen by the painters and the techniques and styles they applied to their works are interpreted in this part of the research. Painters who paint in naive perspective among the local painting tradition in Urfa were chosen at the beginning of the research process and then the naive paintings of these artists were compiled and evaluated.

### Naive Painters from Urfa and their Understanding of Painting

With regard to the manner in which subjects are edited in the local painting tradition in Urfa and the connection they make with the viewers, it can clearly be seen that there is an important creativity and genius in the works of Naive painters who show a common tendency different from the painters working in a “photo-interpreter and realist style in Urfa.” The Naive painters from Urfa carry out their art on the basis of their own world of imagination and impressions without having any intervention or help from their environment. They work individually throughout the process of creating this art. These paintings can be analyzed from a technical aspect and from the perspective of universal dimension. However, the main impression coming from these paintings is that the subject matters are the products of local minds and appreciation. It is possible to see the reflections of an intense realism as well as the influence of imaginary and oral folk literature, as well as traces of folkloric values in these pieces of art. It can be observed that these paintings of purity and simplicity were possibly created as a projection of life experiences in the imagination.

In this aspect, it can be stated that the works of the Naive painters from Urfa are far removed from the atmosphere of the environment of the art market, which consumes and assimilates, and they are important examples of authentic Naive art in Turkey that are produced without referring to contemporary, academic, or intellectual artistic norms. Painters, who interpret local life and folkloric themes as an important element and image with their style and point of view, and painters from various generations and movements are referred to in this study. The works of Namuslu Ali, Osman Güngör, Şefika Güneş, Naci Büyükkırcalı, Abdurrahman Birden, Abdurrahman Polat, Neşet Uçkan, Necmi Kaya and Muharrem Çelik, who are Naive painters from Urfa and who have produced pieces of art in accordance with the Naive art perspective and personal approaches independent from academic painting perspective and external influences have been examined on the Naive painting axis.

The most interesting painter among the Naive painters from Urfa is Ali Tökgöz, also known as Namuslu Ali [he is an auto painter by profession and originally from Diyarbakır (I. 5), (d.1970 (?)) (I. 6)] because of his works and his colorful life. A Rus-



sian painter (?), who was brought to Urfa by the mayor Ömer Alay in the 1930s to do the interior wall decorations of the Uray Hotel<sup>34</sup> (currently Şair Nabi Kültür Merkezi), began producing paintings on the interior walls of the building. The works of this Russian painter attracted the attention of Namuslu Ali. According to the information at hand, Namuslu Ali occasionally went to watch the Russian painter and helped him and he was influenced by his works (I. 2). Namuslu Ali, who used empty shops and houses as his atelier (he used these spaces both as an atelier and home for himself) and lived a bohemian life in the neighborhoods in 1950s and 1960s was a renowned and popular sign-painter in Urfa at the time. It is known that, in the aforementioned periods when a new workplace was opened, people went straight to Namuslu Ali, since he was the most well-known sign-painter in Urfa. In that period, the doors of the pilgrims' houses, the walls of coffee houses, signs of shops, trailers and horse drawn carriages were ornamented. The paintings in the shops (for example, a lamb/meat painting portrayed on the side of the sign of a butcher's shop) by Namuslu Ali were mostly painted differently from the reality and in an interesting manner. He also painted the portraits of a great number of artisans in return for small gifts (a cup of tea or a wrap) and these portraits were made from an interesting Naive perspective (for example, he drew the ear of the person as big as the head and in a very simple way) (I. 1, 3).

Unfortunately, only two pictures by Namuslu Ali coloured with industrial oil and on wooden plaque, and the painting on Müslüm Parmaksız's house-wall have survived to today, even though he painted a great number of work-place signs and walls over an extended period of time (I. 8). These works portraying *the Lake with Fish* and *the Urfa Castle* (F. 3, F. 4, F. 5, F. 6) were painted in a Naive perspective and most likely by imagination. There is a little airplane in the sky in the painting *The Lake with Fish* (F. 3). It is thought that Namuslu Ali had probably encountered such a landscape and

34 It is stated that the paintings which portray Urfa on the walls of the stairs and rooms of the Uray Hotel, whose construction began in 1917 and was put into service in the first years of the republic and was later used as the municipal building and then demolished by the current mayor, were painted by a Russian painter about whom there is no information. (Some sources say that this painter is of Armenian origin [I. 5]) Unfortunately, paintings with seascape, hand-drawn decorations and paintings that portray Halil'ür-Rahman Lake and the Castle of Urfa next to the chamber painted by the same artist on the ceiling of a room next to this hotel have been erased by painting on them during the restorations performed lately (Some of the aforementioned paintings and ornaments have been documented by taking photos by Cihat Kürkçüoğlu in 1978). A landscape painting painted by the same painter on one of the walls of one of the rooms on the second floor of Şemsi Parmaksız House near Mevlevihane has reached the present day. Rumor has it that this Russian painter on whom no historical account exists was a spy and later was busted and tragically executed in Diyarbakır. Alongside with these rumours, Bekir Bozanoğlu made an interview with this allegedly Russian painter in Istanbul in 1957 and the painter told that he was invited by the mayor of the time, Ömer Alay (mayor of Urfa between 1933-1946) to paint and a man called Namuslu Ali took him as an apprentice when painting these paintings. He told that he went to see a circus that visited Urfa at that time and fell in love with a girl who worked there and then they eloped to Hilvan and settled down in an inn there. That very same night the district governor and public prosecutor asked him to release the girl he eloped with and he told him he would not. Upon this reply, he was arrested in Hilvan and put into prison. Later he was accused of being a Russian spy and brought to Diyarbakır and put into prison there and he was absolved after a certain time (I. 6). This aforementioned painter was known as aporter among the local people (I. 4).

portrayed it using his memory. However, the trees were painted from imagination. The perspective in this piece of work is applied in different manners on the right and left of the picture. Even if the perspective of the buildings on the right is applied correctly the path on the left side of the painting is depicted as if it were descending. Since the Lake with the Fish is a place where Ali frequented every day (I. 1), architectural structures are portrayed more closely to reality. Dye is applied simply and only very thinly onto the surface. The picture called the *Castle of Urfa* (F. 4) was also painted in the same perspective and style. Certain places that depict the castle are portrayed with wide paint stains without drawing any details and only using a few colors. The structure of the castle and the houses at the forefront are shaped without detail with a slight, plain light-shadow. The two stone columns (catapult) are shown to be bigger than their actual sizes in exaggeration. It is seen that Namuslu Ali paid attention to the landscape design more than the castle itself. Trees and flowers in various heights are included.



**F. 3.** Namuslu Ali, *The Lake with Fish*, 1967, Industrial Oil on Wooden Plaque, 65 x 84 cm. (Sait Çoban and Atiye Zeynep Çoban Archive, Şanlıurfa, Photo by Burhan Akar, 2016).

**F. 4.** Namuslu Ali, *Castle of Urfa*, 1967, Industrial Oil on Wooden Plaque, 65 x 84 cm. (Sait Çoban and Atiye Zeynep Çoban Archive, Şanlıurfa, Photo by Burhan Akar, 2016).

**F. 5.** Namuslu Ali, 1961, The painting on the house wall of Müslüm Parmaksız Industrial oil, Kadioğlu Mahallesi, İrfaniye Sokak, Şanlıurfa, Photo by Burhan Akar, 2016).

**F. 6.** Namuslu Ali, *Castle of Urfa* (Detail from the Wall), 1961, Industrial Oil on Wall, Kadioğlu Mahallesi, İrfaniye Sokak, Şanlıurfa, Photo by Burhan Akar, 2016).

One of the important Naive painters from Urfa evaluated in this article is Osman Görgün. Görgün, who was born in 1929 and began painting when he was a child. He painted a great number of paintings and calligraphic pieces of art in the workshop assigned to him in Şanlıurfa State Gallery of Fine Arts with the support and encouragement of the manager Nevin Güllüoğlu. The subjects of Görgün's works are mostly roosters and cockfights. His pieces of art give the feeling that they were painted with an academic consciousness in some respects (technique and composition) (F. 7, F. 8). However, when his paintings are examined more closely, it can clearly be seen that Naive conception dominates the imagination and the design of the paintings and that there is no compulsory painting. The painting seems to have been produced in an easy and sincere manner.



- F. 7. Osman Güngör, *Rooster*, 1987, Oil on Canvas, 20 x 29 cm. (Şanlıurfa State Fine Arts Gallery Archive, Şanlıurfa. Şanlıurfa Valiliği, *Şanlıurfalı Ressamlar*, 13).
- F. 8. Osman Güngör, *Cockfight*, 1989, Oil on Canvas, 50 x 55 cm. (Şanlıurfa State Fine Arts Gallery Archive, Şanlıurfa. Şanlıurfa Valiliği, *Şanlıurfalı Ressamlar*, 14).



- F. 9. Şefika Güneş, Oil on Canvas (Ahin Güneş Archive, Şanlıurfa. <http://www.supersatforum.com/resim-ve-fotograf-dunyasi/17588-ressam-nine.html>).
- F. 10. Şefika Güneş, *Water Came, the Era has Changed in Harran*, 1994, Oil on Canvas, 81 x 103 cm. (Şanlıurfa Valiliği, *Şanlıurfalı Ressamlar*;16).

Şefika Güneş (1937-2015) is another outstanding painter in the group. It is possible to see traces of life in the village where she was born and raised, as well as the influence of the local folk literature from which she benefitted to a large extent. In the works of Güneş, who was illiterate and began painting later in life, threshing fields, harvest season and portrayals of women ploughing and herding the flocks with local motifs are depicted in an almost epic sincerity. Güneş was able to protect a great many elements related to her childhood memories and landscapes without aspiring to the artistic understanding of academic and photo-interpreter/realist/amateur painters in her

environment and without losing her Naive character. She was thus able to reflect these into her painting with a simple reality.<sup>35</sup> It immediately strikes the eye that Güneş's paintings, unlike those of other Naive artists, did not come into existence with the intent of making a simple reproduction of what was traditional and ordinary within Naive art (Her paintings seem to have taken their shape in accordance with their essence and stories). Each of her paintings emerged as pictures that tell and interpret their own story without any formal manipulations and without repetition of subjects. Elements such as exaggeration, simplicity, plainness and grandeur in her paintings are not there to escape from reality. The presence of such elements does not indicate her inability to capture reality, it is rather because of the priority that she placed on imagination and enthusiasm. It can be seen that in Güneş's paintings, decorations like traditional folk art occupy a significant place; raw colors are used, a simple painting stands out rather than a fine craftsmanship and decorations are reflected without being unnatural. What Ani Toros said for Paul Klee's art can also be said for Güneş's art: "Klee's art shared a kind of animism that resembles the works of children and primitive art very much, everything has a spirit in a pantheistic background."<sup>36</sup> Güneş's paintings, which create an impression that they benefited from the folk tradition and literature on a large scale (F. 9, F. 10), can be evaluated as Naive expressionist paintings that are painted with an improvised coloring, with the guidance of instincts and from the depths of consciousness.

Naci Büyükkırcalı (1952-), who is a retired worker, portrays the now lost handicrafts of Urfa, ruined, demolished and damaged buildings, scenes from the daily lives of inhabitants of old Urfa. He paints these with a patient and meticulous painting technique using a unique Naive style language. It can be said that the paintings of Büyükkırcalı stand in between Naive and non-Naive, because he uses his brush skillfully and some of his paintings have strong compositions and are painted with a technique stylized and colored with great attention and caution as well. The space and figures are portrayed delicately with fine brush strokes (F. 11, F. 12, F. 13, F. 14).

---

35 After Şefika Güneş's became a renowned artist in Urfa, some painters she knew advised her to take lessons to improve her perspective and to improve artistic aspects of her art in an academic manner. She also became involved in such a search herself later on. Anyhow, after some other academician masters told her that she could paint without any academic artistic knowledge like many other Naive painters around the world, Güneş continued to paint with her childish sensitivity and character without any intervention. Some experts, who noticed that Güneş painted with Naive sensitivity, paid attention to her and enabled her to display her works on a good number of exhibitions. (see also Mustafa Güneş, "Ressam Nine Şefika", accessed 09 December 2018. <http://www.haberninova.com/makale/yazar---mustafa-gunes/ressam-nine-sefika/60.html>).

36 Ani Toros, "Paul Klee", *Adam Sanat Dergisi* 65 (1991), 69.



F. 11. Naci Büyükkırcalı, *Woman Extracting Water from the Well*, 2010, Oil on Canvas, 80 x 100 cm. (Şanlıurfa Provincial Directorate of Culture and Tourism Archive, Şanlıurfa. [http://www.urfakultur.gov.tr/TR\\_65525/ressamlarin\\_fircasindan.](http://www.urfakultur.gov.tr/TR_65525/ressamlarin_fircasindan.))

F. 12. Naci Büyükkırcalı, *Woman Tendering the Meat at Karataş*, 2007, Oil on Canvas, 80 x 100 cm. (Naci Büyükkırcalı Archive, Şanlıurfa, Photo by Sait Toprak, 2018).

F. 13. Naci Büyükkırcalı, *Washers of Carpets and Wool in Karakoyun*, Oil on Canvas, 60 x 80 cm. (Şanlıurfa Provincial Directorate of Culture and Tourism Archive, Şanlıurfa. [http://www.urfakultur.gov.tr/TR\\_65525/ressamlarin\\_fircasindan.](http://www.urfakultur.gov.tr/TR_65525/ressamlarin_fircasindan.))



F. 14. Naci Büyükkırcalı, *Time of Vermicelli*, Oil on Canvas, 60 x 80 cm. (Şanlıurfa Provincial Directorate of Culture and Tourism Archive, Şanlıurfa. [http://www.urfakultur.gov.tr/TR\\_65525/ressamlarin\\_fircasindan.](http://www.urfakultur.gov.tr/TR_65525/ressamlarin_fircasindan.))

Despite the fact that his painting is performed in a skillful manner, the portrayal and presentation of figures have come out as a product of a childish perception and sensitivity. These two sides of Büyükkırcalı enabled him to obtain a different language. The following statement of Fahir Aksoy referring to Louis Vivin, who is also a Naive painter, is valid for the paintings of Büyükkırcalı as well: “(...) like a mason, he painted the architecture by putting one stone on top of another.”<sup>37</sup> The figures portrayed in the pictures of Büyükkırcalı are the residual images of life experiences that have remained in his memory. His paintings never look alike to one another, and they are far from being anonymous. Even if the figures are composed with a similar style of painting, they are always portrayed with an understanding that shows their unique character.



**F. 15.** Abdurrahman Birden, Oil on Canvas. (Şanlıurfa Provincial Directorate of Culture and Tourism Archive, Şanlıurfa. [http://www.urfakultur.gov.tr/TR\\_65525/ressamlarin\\_fircasindan.](http://www.urfakultur.gov.tr/TR_65525/ressamlarin_fircasindan.))

**F. 16.** Abdurrahman Birden, Oil on Canvas. (Şanlıurfa Provincial Directorate of Culture and Tourism Archive, Şanlıurfa. [http://www.urfakultur.gov.tr/TR\\_65525/ressamlarin\\_fircasindan.](http://www.urfakultur.gov.tr/TR_65525/ressamlarin_fircasindan.))

Scenes from everyday life in Urfa catch attention through the greater part of the paintings of Abdurrahman Birden (1945-), who began painting after working as an easel sign painter (I. 4). Wooden swings and carousels that were set up in various neighborhoods of Urfa in every religious festival, the vermicelli machines that were set up in street alleys, and carpet weavers seem to have left a mark on Birden’s memory. Birden produces art portraying such scenes with his pure and genuine style. It is evident that Birden (F. 15, F. 16), using a Naive style, also produces his paintings patiently with fine brush strokes and transitions and also with the rigor of a sign painter.

<sup>37</sup> Aksoy, *Naif Sanat ve Türk Naifleri*, 26.



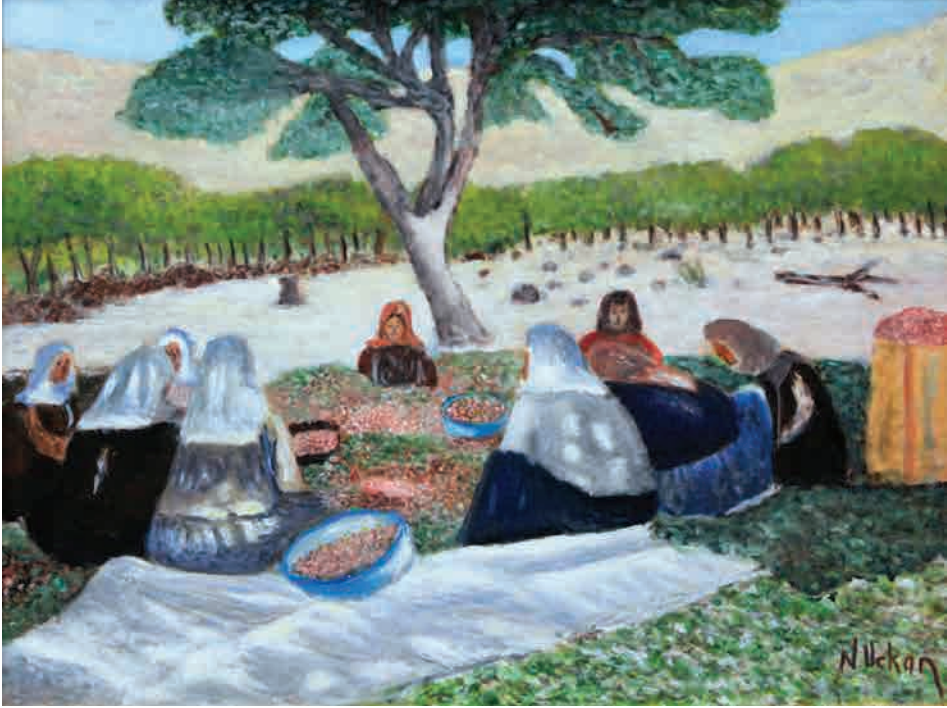
**F. 17.** Abdurrahman Polat, *On the Banks of the Euphrates*, 1991, Oil on Canvas, 48 x 68 cm. (Şanlıurfa State Fine Arts Gallery Archive, Şanlıurfa. Şanlıurfa Valiliği, *Şanlıurfalı Ressamlar*, 33).

**F. 18.** Abdurrahman Polat, *Harran*, 1991, Oil on Canvas, 48 x 68 cm. (Şanlıurfa State Fine Arts Gallery Archive, Şanlıurfa. [Şanlıurfa Valiliği, *Şanlıurfalı Ressamlar*, 34).

**F. 19.** Neşet Uçkan, *Harran*, Oil on Canvas. (Şanlıurfa Provincial Directorate of Culture and Tourism Archive, Şanlıurfa. [http://www.urfakultur.gov.tr/TR\\_65525/ressamlarin\\_fircasindan.](http://www.urfakultur.gov.tr/TR_65525/ressamlarin_fircasindan.))

Abdurrahman Polat (1945-2017) is another Naive painter, who is also an easel sign painter by profession. Over many years, Polat decorated trucks, trailers, schools, official buildings, coffeehouses, walls of pilgrims' houses and religious places with his works (I. 3); and when he had time to spare, he made an important contribution to the diversification and development of the Naive painting in Urfa in terms of subject and style with his paintings created with childlike enthusiasm and craftsmanship, portraying rural life with his unique emphasis. Any kind of intervention or guidance cannot be observed in these works which he created purely out of his own imagination (F. 17, F. 18). On the contrary, they were painted with a Naive and meticulous sensitivity. When Polat's paintings are observed closely, it is understood that they were painted from the point of view of a mature child.

It immediately strikes the eye that in most of the paintings, the enthusiasm and excitement of the painter is in the foreground. This is particularly evident in the painting entitled *On the Banks of the Euphrates* (1991) (F. 17) which is a work of art that gives much joy. The painting depicts the cycle of life in the village. Every element in the painting seems to have been painted with a sincere and Naive sensitivity. In this context, it can be determined that he had the desire to reflect life as he witnessed it rather than the desire to mature in terms of technique and pictorial value, and this is dominant in the passion of Polat's portrayal in his paintings. Accordingly, since this aspect is prominent in the paintings it can be said that he is also a visual storyteller as well as being Naive.



F. 20. Neşet Uçkan, *Harvest of Pistachios*, Oil on Canvas. (Şanlıurfa Provincial Directorate of Culture and Tourism Archive, Şanlıurfa. [http://www.urfakultur.gov.tr/TR\\_65525/ressamlarin\\_fircasindan.](http://www.urfakultur.gov.tr/TR_65525/ressamlarin_fircasindan.))

It is noteworthy that Neşet Uçkan (1947-), who is a pharmacist by profession and who started painting later in life, does not have a beautifying, forceful style (an anxiety for painting is not observed) in his quiet and relaxing paintings (F. 19, F. 20).<sup>38</sup> The painting called *The Pistachio Harvest* is one of his important works and is produced in a Naive perspective (F. 20). The painting was created with small brush strokes suitable for the subject in a simple style without detail. The functions of figure and space stand more within the Naive understanding of pictorial art and far away from the academic understanding.

38 “Hayirserverliğin sanatçılıkla birleştiği isim; Neşet Uçkan”, accessed 07 December 2018, [http://gagundemi.com/haber-hayirserverligin\\_sanatcilikla\\_birlesigi\\_isim\\_neset\\_uckan-16561.html](http://gagundemi.com/haber-hayirserverligin_sanatcilikla_birlesigi_isim_neset_uckan-16561.html).





F. 21. Necmi Kaya, *Urfa*, 2012, Oil on Canvas. (Necmi Kaya Archive, Şanlıurfa, Photo by Sait Toprak, 2016).

F. 22. Necmi Kaya, *Harran*, 2012, Pastel on Canvas, 70 x 100 cm. (Necmi Kaya Archive, Şanlıurfa, Photo by Sait Toprak, 2016).

Necmi Kaya (1958-) stands out among the Naive painters from Urfa in terms of his subjects and technique with his paintings of Harran, which he has been consistently painting with pastel (I. 7) since 1985. He has developed a genuine Naive language in painting. A variety of scenes from traditional life in Harran are seen in the paintings of Kaya. In these scenes it can be observed that he has produced a series of consistent visual thoughts relating to the Harran landscape with a pure sincerity. His paintings, (F. 21, F. 22) which he painted with pastels forming a layered surface on the oil texture, show that pastel can be used by a Naive painter as a unique technique. The figures Kaya portrayed based on images are always presented in local outfits. These figures are in an organic integrity with the space in which they are portrayed, in terms of style and meaning. Kaya has created an important Naive aesthetic value by consistently, successfully and sincerely depicting scenes of real life from Harran without losing his sensitivity and without aspiring to other painting perceptions in his paintings.

Muharrem Çelik (1974-), who has not received an academic education in painting, has a distinctive place among the Naive painters from Urfa with his expression and style of the extraordinary contents in his art. In his paintings, which we can evaluate as Naive expressionist in terms of the portrayal of the images, he extensively uses raw and pastel colors. In his works, where a Naive sensitivity as well as humor and satire exist, quaintness and sincerity are felt in various aspects. Some of the paintings of this painter, who is sensitive to social solidarity and who participated voluntarily in a lot of activities in this respect, have contents that closely examine social subjects.

In the paintings, where there are no details and a shallow paint is applied, all of the elements are produced as an extension of the artist's imagination and it is seen that the painter does not have the intention to create a beautiful image (F. 23, F. 24, F. 25). An unfinished atmosphere is felt in his paintings, in which some noncoercive, simple and symbolic characteristics can be seen. Though Çelik's paintings are at first sight perceived to be easily made, in fact, they have to be evaluated as paintings in which the painter observes his environment in a realistic manner and expresses the thoughts derived from these observations. "Generally, it is stated that the Naive artists do not aim at giving a message through their art. However, even if there is no rule dictating the Naive artists to convey a message, it is occasionally seen that some of them present the dramatic life of a region with their art."<sup>39</sup> In fact, portraits of women in a series of paintings by Çelik entitled *Zelo*, which he painted in similar composition, seem to point at the problems of women living in the region where he lives. The painting called *Bleeding Zelo Wearing the White Hand-Painted Kerchief* (F. 23)<sup>40</sup> contains an important expression that originates from instinctive nature in spite of the fact that it is portrayed in a shallow and simple manner in terms of plastic language. Like many other Naive painters, Çelik, too, makes use of folk art in creating the setup of his paintings.



F. 23. Muharrem Çelik, *Bleeding Zelo Wearing the White Hand-Painted Kerchief*, 2014, Oil on Canvas. (Muharrem Çelik Archive, Şanlıurfa. <http://asanliurfa.blogspot.com/2013/05/zelo-neden-aglyor-tablosu.html>).

F. 24. Muharrem Çelik, 2014, Oil on Canvas. (Muharrem Çelik Archive, Şanlıurfa).

F. 25. Muharrem Çelik, 2014, Oil on Canvas. (Muharrem Çelik Archive, Şanlıurfa).

## Conclusion

Naive painters from Urfa, who can be regarded as having an aesthetic value that has been undervalued in Turkish Naive painting, have portrayed life in their environments with a perception, which is personal, aesthetic, fictional, pure and meticulous. It has been observed that Naive painters from Urfa created a special way of expression in painting and followed a consistent development line by dwelling on images from

<sup>39</sup> Aksoy, *Naif Sanat ve Türk Naifleri*, 9.

<sup>40</sup> Accessed 07 December 2018, <http://www.urfadabugun.com/haber/111067/>.html>.

life in the region. They have the accumulation and originality with which they can introduce a certain vividness and a new point of view to Naive art in Turkey with their subjects, techniques and styles.

Painters who work with a Naive style in the local painting tradition of Urfa have succeeded in forming a personal, strong and Naive expression in painting around a common subject peculiar to them, within the framework of general characteristics of Naive painting by integrating local mind and taste, without being incorporated into any artistic style and getting any intervention and help from their environment in the process of production and by staying out of the art market.

When one observes the paintings of the Naive artists from Urfa, it can be seen that each of the painters produce works in accordance with their own instincts and intuitions by drawing on their own experiences in life and reality. In some of the examples analyzed here, it is clear that there is a realist and pedant painting style and that there are transitions to soft colors, while in some other examples a more superficial and plain design prevails. Depending on personal artistic experience and accumulation, some of the painters have been observed to have created their paintings by using a strong composition, figure and perspective. As regards some other examples, a pure depiction with a childish sensitivity have been observed. The paintings in which scenes from local life are intensively portrayed can also be qualified as visual documents at the same time.

The paintings of Naive painters from Urfa have been valued equally with handicrafts and other arts in Urfa. Their spheres of influence have been widened and they have attracted the attention of the public and taken an important place in the cultural life of the city (I. 7). Naive painters from Urfa, who play an effective role in their own narrow media, should receive the appreciation that they deserve in the national and international world of art by being evaluated in their own category.

---

**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.

**Acknowledgements:** I thank Gökür Karaduman for the translation of the article from Turkish to English.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Teşekkür:** Makalenin Türkçe'den İngilizce'ye çevirisi için Gökür Karaduman'a teşekkür ediyorum.

---

## References/Kaynakça

- Aksoy, Fahir. *Naif Sanat ve Türk Naifleri*. İstanbul: Ak Yayınları, 1990.
- Becker, Howard Saul. *Sanat Dünyaları*. Translated by Evren Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı, 2003.
- Berg, Bruce L. and Howard Lune. *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Edited by Hasan Aydın. Konya: Eğitim Yayınevi/Pearson, 2015.
- Büyüköztürk, Şener, Ebru Kılıç Çakmak, Özcan Erkan Akgün, Şirin Karadeniz and Funda Demirel. *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık, 2010.
- Erdem, Sevim. *Modern Sanat*. İstanbul: Türkiye Basımevi, 1963.
- Erzen, Jale. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. Vol. 2. İstanbul: Yem Yayın, 2008.
- Gombrich, Ernst H. *Sanatın Öyküsü*. Translated by Erol Duman and Ömer Erduman. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.
- Güneş, Mustafa. "Ressam Nine Şefika". Accessed 09 December 2018. <http://www.haberninova.com/makale/yazar---mustafagunes/ressam-nine-sefika/60.html>.
- Library of Universal Knowledge-The Practical Self-Educator*. Edited by Franklin J. Meine. Chicago: Consolidated Book Publishers, 1963.
- Manukyan, Ayda Şirin. *Naif Resmi, Cumhuriyetin Renkleri ve Biçimleri*. Edited by Ayla Ödekan. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.
- Özsezgin, Kaya. *Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Cumalı Sanat Galerisi Yayınları, 1982.
- Read, Herbert. *Sanatın Anlamı*. Translated by Güner İnal and Nuşin Asgari. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1974.
- Saraç, Simge. "Türkiye'de Naive Resim". M. A. Thesis, Istanbul University, 1988.
- Sözen, Metin and Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.
- T.C. Şanlıurfa Valiliği. *Şanlıurfalı Ressamlar*. İstanbul: Küre Basım Yayım San. ve Tic. Ltd. Şti., 2001.
- Tansuğ, Sezer. *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990.
- Toros, Ani. "Paul Klee." *Adam Sanat Dergisi* 65 (1991): 69.  
Accessed 08 December 2018. [http://all-art.org/art\\_20th\\_century/modern\\_art/Naive%20art1.htm](http://all-art.org/art_20th_century/modern_art/Naive%20art1.htm)  
Accessed 22 January 2019. [https://arthive.com/henrirousseau/works/324683~Landscape\\_with\\_a\\_digible](https://arthive.com/henrirousseau/works/324683~Landscape_with_a_digible).
- Accessed 07 December 2018. <http://asanliurfa.blogspot.com/2013/05/zelo-neden-aglyor-tablosu.html>.
- Accessed 22 January 2019. <http://www.canvasreplicas.com/Rousseau105.htm>.
- Accessed 21 November 2018. [http://www.urfakultur.gov.tr/TR\\_65525/ressamlarin\\_fircasindan](http://www.urfakultur.gov.tr/TR_65525/ressamlarin_fircasindan).
- Accessed 07 December 2018. [http://www.urfahizmet.com/yazarlar/kose\\_yazilari/konuk\\_yazar/4587](http://www.urfahizmet.com/yazarlar/kose_yazilari/konuk_yazar/4587).
- Accessed 07 December 2018, <http://www.urfadabugun.com/haber/111067/>.html>.
- "Hayırseverliğin sanatçılıkla birleştiği isim; Neşet Uçkan," Accessed 07 December 2018. [http://gapgundemi.com/haber-hayirseverligin\\_sanatcilikle\\_birlesigi\\_isim\\_neset\\_uckan-16561.html](http://gapgundemi.com/haber-hayirseverligin_sanatcilikle_birlesigi_isim_neset_uckan-16561.html).
- Accessed 07 December 2018. <http://www.supersatforum.com/resim-ve-fotograf-dunyasi/17588-ressam-nine.html>.

### Interviews

- I: 1: Naci İpek, born on 1930, university graduate, writer in local newspapers.
- I: 2: Bekir Bozanoğlu, born on 1938, lawyer, died in 2019 (Archive of Cihat K rk ođlu), 2018.
- I: 3: Abdurrahman Polat, born on 1945 in Urfa, founded an advertising and graphics workshop in 1964, graduated from Mersin Teacher’s Training School in 1967, worked as a primary school teacher in elementary schools in Urfa. Polat who painted in Naive style died in 2017.
- I: 4: Abdurrahman Birden, born on 1945 in Urfa, graduated from secondary school, he founded an advertising and graphics workshop in 1963 and he started painting around this time.
- I: 5: Fuat Teber, born on 1948 in Urfa, retired civil servant.
- I: 6: Fehmi Tokg z, born on 1954 in Urfa, works as a car body repairer.
- I: 7: Necmi Kaya, born on 1958 in Urfa, graduated from Urfa Institute of Education in 1979, worked as a primary class teacher in elementary schools in Şanlıurfa. Kaya paints on Urfa in Naive style.
- I: 8: Burhan Akar, born on 1963 in Urfa, works as an accountable in Şanlıurfa City’s Directorate of the Culture and Tourism.



## Geç Dönem Osmanlı Sağlık Yapılarının Gelişiminin Adana Vilayeti Örneği Üzerinden İncelenmesi\*

### Development of Late Ottoman Health Structures and Investigation on Adana Province Sample

Nur Umar\*\* , Fatma Zehra Sarı\*\*\* 

#### Öz

Sosyal devlet anlayışını benimseyen Anadolu Türk Devletleri halk sağlığına önem vermiş ve bu doğrultuda sağlık yapılarını inşa etmişlerdir. İslam medeniyetinden etkilenen Türkler sağlık yapılarına “ev” anlamına gelen Arapça kökenli “darül” ile iyileşme, kurtulma anlamında kullanılan “şifa” kelimesini birleştirerek; topluma sağlık hizmeti sunulan yapılara “darüşşifa” ismini vermişlerdir. Uzun yıllar Türk toplumuna hizmet veren darüşşifalar tıp biliminin ilerlemesiyle birlikte çağın teknik şartlarına uyum sağlayamamış ve yerini Batılılaşmanın etkisiyle ilk defa 1876’de Ahmet Vefik Paşa tarafından kaleme alınan *Lehçe-i Osmani* ile dilimize isim olarak Farsçadan geçmiş olan hastanelere bırakmışlardır. Bu çalışmada, Osmanlı sağlık yapılarının, darüşşifalardan hastanelere kadar gelişim ve dönüşüm süreci incelendikten sonra Geç Dönem Osmanlı sağlık yapıları Adana vilayeti özelinde değerlendirilecektir. Çalışma kapsamında literatür taraması gerçekleştirilmiş, konu ile ilgili yazılmış tez ve makaleler incelenmiş, çeşitli kurum ve Osmanlı arşivleri araştırılmış, arşivlerden elde edilen mimari projeler değerlendirilmiştir. Çalışma, geç dönem Osmanlı sağlık yapılarının ihtiyaçlar doğrultusundaki gelişimini ve Adana Vilayetindeki geç dönem hastane yapılarının toplu bir tespiti sunmayı hedeflemektedir.

#### Anahtar Kelimeler

Osmanlı Devleti, Darüşşifa, Hastane, 19. yüzyıl, Adana Vilayeti

#### Abstract

Having adopted an understanding of a social state, the Anatolian Turkish States attached great importance to public health and built their health centres accordingly. The Turks, influenced by Islamic civilization, combined the word ‘dar’ which stood for ‘home’ in Arabic, and ‘şifa’ which meant ‘recovery’ and ‘cure’, and gave the name *darüşşifa* to these institutions providing public health care. After serving the Turkish society for centuries, *darüşşifas* were not able to adapt to the technical conditions of modern medicine, and were replaced by “*hastane*”s – a name borrowed from Persian with an Ottoman influence, first coined by Ahmet Vefik Pasha in 1876. In this study, after an investigation of how Ottoman health centres developed and were transformed from “*darüşşifa*” to “*hastane*”, the health structures of the Late Ottoman Period

\* Bu makale Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Rölöve- Restorasyon Programı’nda Prof. Dr. M. Cengiz Can’ın danışmanlığında Nur Umar tarafından hazırlanmış olan “19. Yüzyılda Adana Vilayetindeki Kamu Yapıları” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

\*\* **Sorumlu Yazar:** Nur Umar (Doktor Öğretim Üyesi), Alpaslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Adana, Türkiye. E-posta: numar@adanabtu.edu.tr  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0296-3671>

\*\*\* Fatma Zehra Sarı (Yüksek Lisans Öğrencisi), Alpaslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Adana, Türkiye, E-posta: fzehra22@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0620-5598>

**Atf:** Umar, Nur ve Sari, Fatma Zehra. “Geç Dönem Osmanlı Sağlık Yapılarının Gelişiminin Adana Vilayeti Örneği Üzerinden İncelenmesi.” *Art-Sanat*, 14(2020): 469–493. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0018>

were evaluated with examples chosen particularly from the province of Adana. Within the scope of the study, architectural projects attained through literature were evaluated, theses and articles written on the subject were examined, and the Ottoman archives were consulted. The study aims to track the progress of Ottoman health institutions with respect to emerging requirements and provide a mass collection identifying late period hospital structures.

**Keywords**

Ottoman, Darüşşifa, Hospital, 19<sup>th</sup> century, Adana Province

**Extended Summary**

*Darüşşifas* are health institutions that are related to today's hospitals in terms of their functions. However, they differ in terms of how the needs of these structures were handled by foundations. In *darüşşifas*, apart from health care, many activities were conducted such as plant cultivation for herbal medicine, or the nutrition of patients and physicians. In addition, the master-apprentice relationship, which constituted the backbone of traditional medical education, was organized at these institutions.

The Seljuk *darüşşifas* were built as madrasah<sup>1</sup> plan schemes with iwans-courtyards. In Anatolia, next to the Seljuk *darüşşifas*, medical madrasahs were built as well. In the *darüşşifa* foundations constructed in Anatolia, the style of the double madrasah with iwans and courtyards was adopted and developed as a building type in Anatolian Turkish Architecture. This type consists of spaces opening under a riwaq, instead of them directly opening to the courtyard. Vaults, cones and domes were used in the covering systems of Anatolian Seljuk *Darussifas*. Stone and brick were used as materials.

The Ottoman State continued to use the old Seljuk *darüşşifas*, adding various extensions to them, and the blueprint madrasah plan scheme with riwaqs-courtyards in its simplest form was implemented for new structures as well. *Darüşşifa* structures that provided health services to people later failed to meet the requirements of the more recent eras, as their inadequacies began to become evident. Some of the *darüşşifa* institutions that were unable to respond to the conditions of the modern era began to serve the mentally ill. The *darüşşifas* were provided with various extensions in order to help them regain their functionality.

The Ottoman military, which lost its power in the stagnation period, turned its face to the west in order to take precautions against failures. Until this period, which is generally referred to as Westernization, the Ottoman *darüşşifas* had maintained their traditional forms consisting of rooms arranged around a central courtyard which evoke the plans of madrasahs. The first innovations in the field of health in the Ottoman Empire were realized after 1789 in Selim III's reign. These innovations were first implemented in the army, parallel to new military arrangements, and started to be applied to general public health as well during Abdulmejid's reign.

---

1 Moslem Theological School



Military hospitals, which make up the first examples of innovation in the field of health, were set up using the barracks plan scheme, and they formed a bridge between the first modern hospitals built for civilians and the *dariüşşifa*. These buildings were constructed with a barracks plan scheme representing the military order. In the first civilian hospitals which began to be constructed after some military hospitals, instead of open riwaqs, passages were provided in the form of closed corridors just like those in military barrack plans. In line with the health conditions of the period (in which epidemic diseases were rife), hospitals with independent units were built and these were later connected via enclosed ports to enable easier access throughout the complex. Although the innovations brought into the health institutions of the Ottoman Empire were first seen in the capital and its environs, in line with increasing needs (caused by epidemics, war, internal conflicts, etc.), they started to be implemented in Anatolia as well. These developments in health structures in the capital and the provinces formed the basis of the hospitals of the Republican period.

This study, which we have called “The Development of Late Ottoman Health Structures and Their Investigation through the Example of Adana Province”, contains a comprehensive examination of the historical development of Ottoman health institutions in the capital city (Istanbul), showing their locations, construction dates, plans, architectural features, and the way they altered over time. The study proceeds with a detailed examination of the health structures identified in the province of Adana, which grew in significance in the Ottoman Empire in the 19<sup>th</sup> century. In line with this, the study was completed in three main stages. In the first stage, architectural projects of the Ottoman health buildings found in literature were evaluated, theses and articles written on the subject were examined, Ottoman archives were delved into, and the literature was searched through. In the second stage of the study, health institutions identified in Adana province were examined on-site and detailed descriptions were drawn up. In the third stage, the health foundations of Adana province were evaluated in a more general way.

Within the scope of the study, 7 health structures were identified in Adana province, including its centre and sanjaks. 3 of the 7 detected structures have survived to the present day while 4 of them have not. The structures that have survived to the present day are the Mersin Millet Hospital, Silifke Gureba Hospital and the Kozan Old Hospital, and detailed on-site analyses are concentrated on these three buildings. The Adana Gureba Hospital, Tarsus Gureba Hospital, Hamidiye (Ceyhan) Gureba Hospital and the Adana Municipality Hospital, on the other hand, have not survived to the present day. These structures are documented mostly by archival research. Due to requirements of expansion in health structures and inadequacy of old buildings for new equipment, new structures had to be built. And as the old structures in hospital complexes lost their function, they could not be preserved.

The study also briefly examines the evolution of health institutions in the Ottoman state which developed in 19<sup>th</sup> century and tracks the traces of these structures in the Adana province. The main aim of this study was to make a contribution to literature in the fields of architectural history and conservation.

## Giriş

Darüşşifalar fonksiyon bakımından günümüz hastaneleri ve tıp eğitim merkezlerinin karşılığıdır. “Anadolu’da ‘darüşşifa’ ‘şifahane’, ‘maristan’, ‘bimaristan’, ‘darüşşihha’, ‘darülâfiye’, ‘me’menülistirahe’, ‘darüttıp’ isimleri kullanılmıştır.”<sup>2</sup> Darüşşifaların asıl amacı halkın sağlığı için çalışmak olduğundan darüşşifalarda din, dil, ırk farkı gözetmeden tedavi uygulanmıştır. Şifahane yapıları genellikle külliyeler içerisinde inşa edilmiştir. Bu durum, uygulanan bakım işlerini kolaylaştırmasının yanı sıra, hastaların toplumdaki uzaklaşmış hissetmelerini engellemiştir. Darüşşifalar yoksullara, yolculara ücretsiz hizmet etmesi, giderlerinin vakıflar tarafından karşılanması yönleriyle bugünkü hastaneden farklıdır. Psikolojik rahatsızlıkları bulunan hastalara ruhsal tedavi metotları da uygulanmış, hatta bu durum vakfiyelerde açık bir şekilde belirtilmiştir.

İlk defa medrese eğitiminin Büyük Selçuklu Veziri Nizâmülmülk tarafından sistemleştirilmesiyle medrese plan şemaları oluşmaya başlamıştır. Bu şema aynı zamanda Anadolu’da Selçuklu ve Osmanlı darüşşifa planı olarak uygulanmıştır. Anadolu’da inşa edilen darüşşifa yapılarında eyvanlı-avlulu çifte medrese şeması uygulanıp Anadolu Türk mimarisinde bir yapı tipi olarak gelişmiştir.

Selçuklu darüşşifalarında hem tek blok hâlinde medrese plan şeması hem de çifte medrese plan şeması uygulanmıştır. Osmanlılar ise Selçuklu darüşşifalarını devralıp çeşitli eklemeler yaparak kullanmaya devam etmiş ve yeni inşa ettiği darüşşifalarda da en basit hâliyle revaklı-avlulu medrese plan şemasını ana hatlarıyla uygulamıştır. Osmanlı Devleti devraldıkları darüşşifaların işlevlerini devam ettirdikleri gibi yeni inşa ettiği darüşşifaları da vakıflara bağlayarak devamlılığını sağlamışlardır.

Osmanlı darüşşifaları, medrese planlarını çağrıştıran orta avlu çevresine dizili odalardan oluşan geleneksel formlarını Batılaşma Dönemine kadar sürdürmüşlerdir. Osmanlı sağlık konusundaki ilk yeniliklerini 1789’dan itibaren askeri düzenlemeler sebebi ile ordu içerisinde gerçekleştirmiş, Tanzimat Dönemi’yle birlikte genel halk sağlığı uygulamalarında yeniliklerin etkisi hissedilmiştir.

Bu çalışma kapsamında Osmanlı devletinin sağlık alanındaki yenilikleri bütüncül olarak incelenmiş ve Adana vilayeti örnekleri ile detaylı bir şekilde anlatılmaya çalışılmıştır. Araştırma yöntemi olarak; konu ile ilgili yazılmış tez, makale ve kitaplar incelenmiş ve Osmanlı arşivleri araştırılmıştır. Söz konusu yapılar; plan şeması, cephe düzeni, yapım tekniği, mimari üslup ve koruma sorunları bakımından değerlendirilmiştir. Çalışma verilerinin diğer araştırmacılara kaynak oluşturması ve mimarlık tarihi ile koruma alanlarında literatüre katkı sunması amaçlanmıştır.

2 Gönül Cantay, *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifaları* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2014), 7.

## Osmanlı'da Sağlık Yapıları

### Osmanlı Darüşşifaları

Darüşşifalar genel anlamıyla “insanların sağlık hizmeti aldığı yer” olarak tanımlanabilir. Osmanlı Devleti umumiyetle kervan yolları üzerindeki şehirlerde bulunan Anadolu Selçuklu darüşşifalarından yararlanırken, diğer taraftan da gelişmesi paralelinde kendi sağlık yapılarını eklemiştir.<sup>3</sup> Osmanlı, Bursa'yı başkent yaptıktan sonra içinde darüşşifa yapısı da bulunan Yıldırım Külliyesi'ni inşa ettirmiştir. Külliye içinde yer alan Yıldırım Darüşşifası, dikdörtgen avluyu üç yönde çevreleyen revakları, revakların arkasında sıralanmış bağımsız mekânları içeren plan şeması ve dış hatlarıyla Anadolu Selçuklu darüşşifalarının yapısını anımsatmaktadır.<sup>4</sup> Osmanlı Devleti İstanbul'u başkent yaptıktan sonra kentin ihtiyaçlarını karşılamak için, içerisinde bir darüşşifası da bulunan Fatih Külliyesi'ni inşa etmiştir. Fatih Darüşşifanın restitüsyonu için hazırlanan plandan, yapının kare avluyu çeviren revaklarının olması bakımından ana hatlarıyla Yıldırım Darüşşifasının plan şemasını devam ettirdiği görülse de dersane kısmının beşgen çıkmasıyla bu plandan farklılaştığı anlaşılmaktadır.<sup>5</sup> Edirne, Osmanlı Devleti'nin ikinci başkenti olmasına rağmen İstanbul'daki darüşşifadan sonra burada, II. Bayezid Külliyesi içinde darüşşifa inşa edilmiştir. Bu yapıda ilk kez merkezî plan şeması uygulanmış ve geçiş mekânı bir kubbe ile örtülmüştür. Yapı dış çerçevesiyle altıgen merkezî kubbeli mekânla bağlantılı, sıralı iki avlu etrafında dizilmiş mekânlardan oluşmaktadır. Medrese plan şemasının ana eyvanın çokgen hâlinde olduğu düşünülse de çokgen yapı kendi içinde bölümlenmiş ve beşgen olarak yapıdan taşmaktadır. Yapı bu özellikleriyle geleneksel medrese plan şemasından uzaklaşmaktadır.<sup>6</sup> Osmanlı Devleti, başkentler dışında ilk kez Manisa'da darüşşifa yapısı inşa etmiştir. Bu yapıda avlulu medrese şeması ana hatlarıyla uygulanmıştır. Yapıda, diğer darüşşifalarda olduğu gibi mekânlar bağımsız koğuş şeklindedir.<sup>7</sup> Edirne'den sonra merkezî planlı darüşşifa yapısı İstanbul Haseki Darüşşifasında uygulanmıştır. Darüşşifa dış hatlarıyla dikdörtgene yakın olsa da merkezî sekizgen bir avluya açılan mekânlardan oluşması ve sokağın köşe durumuna göre şekillenmiş olması yapıyı geleneksel şemadan farklılaştırmıştır.

Klasik Dönem eseri olan Süleymaniye Darüşşifası bahsedilen darüşşifa planlarından farklı olarak kurgulanmıştır. Yapı topografik koşullara uyumlu olarak iki katlı inşa edilmiştir. Bodrum kat dükkânlar ve akıl hastaları için dikdörtgen salon; üst kat aynı yönlü iki avlu ve büyük avlunun revakları arkasındaki mekânlardan oluşmaktadır. İki

3 Nuran Yıldırım, *Hastane Tarihimizde Bir Kutup Yıldızı Hamidiye Etfal Hastanesi* (İstanbul: Ajansfa, 2010), 19.

4 Cantay, *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifaları*, 16.

5 Gönül Cantay, “Osmanlı Mimarisinde Darüşşifalar,” *Prof. Dr. Ali Haydar Bayat Anısına Düzenlenen Osmanlı Sağlık Kurumları Sempozyumu Haziran (2007)*, (İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi, 2008), 70.

6 Gönül Cantay, “Darüşşifalar,” *Mimar Başu Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri* (İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1988), 1: 355.

7 Cantay, “Darüşşifalar,” 356.

avludan oluşan üst kat, Anadolu Selçuklu çifte medrese planını anımsatmaktadır. XVI. yüzyıl sonlarında inşa edilen külliye içinde planlanan yine topografik şartlara uygun olarak inşa edilen Atik Valide Darüşşifası, iki kademeli ve farklı derinlikli revak sisteminin çevirdiği dikdörtgen avlu etrafındaki mekânlardan oluşmaktadır. Darüşşifanın kendine ait hamamının bulunması temizlik-sağlık ilişkisinin sürekliliği bakımından önemlidir.<sup>8</sup> Osmanlı'nın son darüşşifası olan Sultan Ahmet Darüşşifası'nın, Prof. Dr. A. Süheyl Ünver'in gözlemiyle oluşturulan Mektebi Sanayi planından yaklaşık olarak elde edilen bir krokisi vardır. Mevcut krokiye göre yapının, kareye yakın dikdörtgen avlu arkasındaki tek sıralı mekânlarla klasik medrese plan şemasını referans aldığı görülmektedir.<sup>9</sup>

Osmanlı'da darüşşifa yapıları genel hatlarıyla Selçuklu dönemi avlulu medrese plan şemasını sürdürmüşlerdir. Ancak yapılar bu devamlılığın dışında dönemlerinin mimari karakterini de yansıtmışlardır. Osmanlı darüşşifaları; tek yapı şeklinde olanlar, çifte medrese planındaki darüşşifalar ve merkezî planlılar olarak gruplandırılabilir. Uygulanan bu plan tiplerinden üçüncüsü Osmanlı Devleti'nde görülen bir uygulamadır.<sup>10</sup> Osmanlı Dönemi darüşşifaları ana hatlarıyla Selçuklu Dönemi avlulu medrese planlarını devam ettirirken öte yandan gelişimleri doğrultusunda kendi mimari ve plan niteliklerini ortaya koymuşlardır. Osmanlı Dönemi'nde bu yapılar daha işlevsel, daha ince hatlı olarak kendilerini göstermiştir.<sup>11</sup> Osmanlı Dönemi darüşşifaları dinî yapıya birleşmemesi ve türbe mekânlarının olmamasıyla Selçuklu Dönemi darüşşifalarından farklılaşmıştır. Selçuklu Dönemi darüşşifalarındaki ısınma problemi, Osmanlı darüşşifalarında ocaklarla çözülmüştür.

Osmanlı Dönemi darüşşifalarında yapı malzemesi olarak genellikle taş ve tuğla kullanmıştır. Klasik döneme kadar darüşşifa yapılarının geneli moloz taş ile inşa edilmiş, Edirne II. Beyazid Darüşşifası'nda yapı malzemesi olarak kesme küfeki taşı seçilmiştir. Klasik Dönem ile birlikte yapılarda kesme taş kullanılmaya başlanmıştır. Yapıların üstü genellikle tuğla kubbelerle örtülmüş olup cephelerinde, dengeli ve süslemesiz sade bir düzen görülmektedir.

### Osmanlı'da Darüşşifadan Hastaneye

Osmanlı darüşşifaları, medrese planlarını çağrıştıran orta avlu etrafına dizilmiş mekânlardan oluşan geleneksel biçimlerini Batılaşma Dönemi'ne dek devam ettirmişlerdir. Osmanlı, sağlık konusundaki ilk yeniliklerini 1789'dan sonra III. Selim

8 Cantay, *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifaları*, 18.

9 Ahmet Vefa Çobanoğlu, "Yok Olan Bir Yapı Sultanahmed Darüşşifası," *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 2 (1988), 35; Cantay, *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifaları*, 100.

10 Cantay, *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifaları*, 38.

11 Abdullah Kılıç, *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Şefkat Abideleri Şifhaneler* (İstanbul: Medialpark, 2012), 66-67.

Dönemi’nde yeni askeri düzenlemeler sebebi ile ordu içerisinde uygulamış, Abdülmecid Dönemi’nde ise genel halk sağlığı olarak yaygınlaştırmıştır. III. Selim’in yeni “Nizam-ı Cedid” ordusunun ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla Levent Çiftliği’ndeki askeri kışlaya 1799 yılında “Levent Çiftliği Hastahanesi” adı ile ilk modern Osmanlı sağlık yapısını yaptırdığı ancak bu yapının 1808’de yeniçeriler tarafından yakıldığı bilinmektedir. 1808’de Anadolu’dan gelen askerleri eğitmek için Üsküdar-Kadıköy arasına Haydarpaşa civarına içinde bir hastanesi de olan, ilk Selimiye Kışlası yapılmıştır.<sup>12</sup> III. Selim’in tahtan indirilmesi ile duraklayan sağlık yenilikleri, II. Mahmut Dönemi’nde, 14 Mart 1827’de Şehzadebaşı’nda Tulumbacıbaşı Konağı’nda “Mektebi Tıbbiye”nin açılmasıyla yeniden başlamıştır. Askerî hastaneler, darüşşifalardan modern hastanelere geçiş yapıları olarak nitelendirilebilir. Bu gelişmelerden on yıl sonra halkın sağlık ihtiyaçlarının karşılamak amacıyla Edirnekapı Mihrimah Sultan Külliyesi’nin medresesinin “Gureba” adıyla hastaneye dönüştürülmesiyle ilk sivil hastane yapısı görülmüştür.

Genel halk sağlığı ve sivil sağlık kurumları değişimlerini Tanzimat Fermanı’nın ilanından sonra yaşamıştır. Osmanlı Devleti 1831 İstanbul’daki kolera salgını sebebiyle karantina uygulaması yapmak zorunda kalmış ve bu durum darüşşifaların işlevlerinin yetersiz olduğunu ve önlemler alınması gerekliliğini ortaya koymuştur.<sup>13</sup> Bu zorunluluk, dolaşımın açık revaklarla sağlandığı darüşşifalar yerine, kapalı koridorlara açılan koğuşlar şeklinde yeni bir plan şemasını meydana getirmiştir. Kışla plan şemasını tekrarlayan, koğuşların aynı kapalı koridora açıldığı Bezm-i Alem Valide Sultan Gureba Hastanesi’yle ise bir sonraki aşamaya taşınmıştır. Kırım Savaşı esnasında 1854’te Selimiye Kışlası’nın bir bölümü hastaneye dönüştürülmüştür. 1875 yılında yapımına başlanan Osmanlı Devleti’nin modern sağlık kurumlarına örnek olabilecek nitelikte, Yusuf Kamil Paşa’nın ölümünden sonra eşi Zeynep Sultan tarafından yapımına devam edilen Zeynep Kamil Hastanesi, 1882 yılında tamamlanmıştır.<sup>14</sup> Osmanlı Devleti’nin ilk modern hastaneleri sayılan bu yapılar değişim ve dönüşümün sağlık alanındaki örnekleri olmuştur.

### Geç Dönem Osmanlı Hastaneleri

Osmanlı Devleti’nin sağlık alanındaki modernleşmesinin başlangıcı olan askerî hastaneler, darüşşifalardan modern hastanelere geçiş arasında köprü niteliğindedir. Söz konusu bu modernleşme döneminde, halkın sağlık ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla işlevini kaybetmiş darüşşifaların (akıl hastanesi-hapishane vb. yapılara çevrilmiş) sağlık koşulları iyileştirilmeye çalışılmış ya da bazı yapılara yeniden işlev verilerek hastaneye dönüştürülmüştür.

12 Yıldırım Yavuz, “Batılılaşma Döneminde Osmanlı Sağlık Kuruluşları,” *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi* 8/2 (1988), 124.

13 Gülden Sarıyıldız, “Karantina,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 24 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001), 463.

14 Bahar Demirhan, “Zeynep Kâmil Hastahanesi Restorasyon Projesi” (Yüksek Lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2005), 28-29.

Osmanlı Devleti'nin ilk hastane yapıları, askerî ıslahatlar paralelinde gelişen kışla plan tipli hastanelerdir. Haydarpaşa Askerî Hastahanesi'nde darüşşifalardaki açık revaklar yerini kapalı koridorlara bırakmış olup aynı koridora açılan koğuşlar dönemin sağlık koşullarına (salgın hastalıklar tifo-kolera) ters düşmüştür.<sup>15</sup> Dönemin öncü tıp okulu Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane'de ise kışla planı uygulanmış ve okul günümüz eğitim yapılarının planlarından farklı bir anlayışla tasarlanmıştır. Haydarpaşa Askerî Hastanesi ve Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane'nin yetersizlikleri göz önüne alınarak, dönemin sağlık koşullarının gerektirdiği pavyon sistemi ve kışla şeması birleştirilerek dönem için en uygun çözüm Haydarpaşa Numune Hastanesi'nde uygulanmıştır. Açık revaklarla dolaşımın sağlandığı geleneksel darüşşifalara göre kapalı koridorlara geçiş aşaması olarak nitelendirilebilecek ilk sivil hastane olarak inşa edilen Bezm-i Alem Vakıf Gureba Hastanesi'nde kışla planı, yetersizliklerine rağmen yinelenmiştir. Hastaneler; hastaları iyileştirmenin beraberinde tıbbi bilgilerin arttırılması ve geliştirmesinde gerekli birimler olarak görülmüş; gelişimlerine önem verilmiştir. Dönemin salgın hastalıkları yüzünden tamamen birbirinden bağımsız pavyon tipi hastaneler yapılmıştır. Bulaşıcı hastalıklar yönünden ayrı pavyonların inşâsı olumlu bir çözüm olmasına rağmen servis ve ulaşımın açık havadan yapılması bu çözümün işlerliğini azaltmıştır. Bu plan tipi Hamidiye Etfal Hastanesi ve Haseki Nisa Hastanesi'nde görülmektedir. Zeynep Kamil Hastanesi'nde ise geleneksel darüşşifalar ve askerî hastanelerde görülen iç avlulu plan şeması yerine "U" şeklinde bir plan şeması uygulanmıştır. Batılılaşma Dönemi'yle başlayan bu değişim sürecinde, geleneksel sağlık kurumlarının plan şemaları farklılaşarak modern plan şemalarını meydana getirmiştir. Bu süreçte üretilen sağlık yapıları yeni kurulan Cumhuriyet Dönemi modern hastanelerinin temelini oluşturmuştur.

Osmanlı Devleti'nin ilk modern hastaneleri söz konusu plan şemaları bağlamında incelediğinde Haydarpaşa Askerî Hastahanesi ve Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane Hastahanesi'nin kışla plan şemasıyla inşa edildiği anlaşılmaktadır. Kitabesine göre 1845 yılında inşa edildiği anlaşılan Haydarpaşa Askerî Hastahanesi, dikdörtgen şeklinde olup ortası avluludur. Yapının köşe kısımları ve kuzey cephesinin orta kısmı dışarı doğru çıkıntılıdır. Dikdörtgen formlu orta avluyu iki katta saran kapalı koridorlar üstünde sıralı büyük mekânlardan meydana gelen plan şemasına sahiptir. Neoklasik üsluba sahip yapının giriş bölümü iki katlı olup dışarı taşmıştır. Yapı yığma kâgir tekniğiyle inşa edilmiş ve kat döşemelerinde ahşap kirişleme tekniği kullanılmıştır.<sup>16</sup> Diğer bir kışla plan şemasını anımsatan ve Haydarpaşa Askerî Hastanesi yakınına inşa edilen Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane devrin öncü mimarlarından Alexandre Vallauray ve Raimondo D'Arconco'ya tasarlatılmıştır. Yapı, deniz tarafında beş, cadde tarafında üç katlı, doğu-batı yönündeki orta eksene göre simetrik olarak planlanmış olup aynı

15 Yavuz, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Sağlık Kuruluşları," 126-127.

16 Aynur Çiftçi, "19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Askerî Mimari ve İstanbul'da İnşa Edilen Askerî Yapılar" (Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2004), 203.

doğrultu üzerine cadde ve deniz tarafından iki ana girişe sahiptir. Yapı yığma kâgir yapım sistemi ile inşa edilmiştir. Döşeme, demir - tuğla karışımı volta sistemi; çatı strüktürü, pencere doğramaları ve merdivenleri demirle inşa edilen okulun cephesi oryantalist üslubun belirgin olduğu seçmeci bir anlayışla biçimlendirilmiştir. Yapının cepheleri taşla kaplanmış, bazı bölümlerde sivri veya yassılaştırılmış kemerler geniş saçaklar, minare görünümü soğan kubbeli kuleler kullanılmıştır.<sup>17</sup>

İstanbul'daki sağlık kurumlarının yetersiz kalması ile halk sağlığını korumak amacıyla Edirnekapı Mihrimah Sultan Külliyesi içinde bulunan ve darüşşifa plan şemasına benzeyen medrese yapısı “Gureba” adıyla ilk sivil hastane olarak kullanılmaya başlanmıştır.<sup>18</sup> Sivil halk için inşa edilen ve “Gureba” hastanelerinin en tanınmış olan Bezm-i Âlem Vakıf Gureba Hastanesi, açık revaklarla dolaşımın sağlandığı geleneksel darüşşifalara göre kapalı koridorlara geçiş aşaması olarak değerlendirilebilir. Dikdörtgen iç bahçeyi çevreleyen kapalı koridorların dış taraflara sıralı hasta koğuşlarından oluşan geleneksel Osmanlı medreseleri ile örtüşmektedir. Yapı çoğunlukla tek katlı olup kuzey ve doğu tarafındaki cephelerin alt tarafına arazinin topografik avantajı sayesinde bodrum kat da inşa edilmiştir. Orta aksına göre simetrik olan yapı, tuğla duvarlı, kiremit kaplı kırma ahşap çatılıdır. Eş aralıklı tek tip taş söveli düşey penceresi olan yapının ana girişi, yapıya göre daha yüksek olan beşik çatısıyla ön plana çıkarılmıştır. Girişin önündeki kapalı revak, çift simetrik dairesel sütun üzerine yerleştirilen ahşap alınlıkla ‘neoklasik’ üslubu çağrıştırmaktadır.<sup>19</sup>

Pavyon tipi plan şeması, dolaşım ve servis zorluklarına rağmen salgın hastalıklara önlem için en iyi çözüm olarak kabul edilmiştir. Osmanlı Devleti'nde bu sistemle inşa edilmiş olan ilk hastane yapısı 1899'da tamamlanan Hamidiye Etfal Hastanesi'dir. Osmanlı Devleti'nin ilk çocuk hastanesi olan yapının ana girişi batıda olup toplam on ayrı pavyondan oluşmaktadır.<sup>20</sup> Hastanenin önce art arda simetrik olarak konumlandırılmış dört çift küçük pavyon, ön hizada ve ortada bulunan bir yönetim yapısı ve arkada küçük bir ısı merkeziyle inşa edildiği bilinmektedir. Bahçe kapısının karşısındaki üç yapının merkezinde yer alan iki katlı merkez binasının iki büyük kulesi vardır. Pavyonların yer aldığı alanın tam ortasındaki bahçenin merkezine yapılan cami ile saat kulesi bulunmaktadır. Simetrik dört çift pavyonların dar olan doğu ve batı cephelerinde birer kapıyla girilen giriş mekânları bulunmakta, hastane üçer pencere on ikişer yataklı koğuş mekânlarından oluşmaktadır. Hasta koğuşları kuzey cephedeki kare çıkmaya açılmıştır. Taşıyıcı tuğla duvar ve demir volta döşeme tekniği ile yapılan üzeri kiremit kaplı ahşap çatılarla örtülü genel ola-

17 Yavuz, “Batılılaşma Döneminde Osmanlı Sağlık Kuruluşları,” 133.

18 Nuran Yıldırım, *Tarihi Sağlık Kurumlarımız Darüşşifalar* (İstanbul: Ajansfa, 2010), 2:141; Seçil Mursal, “Osmanlı Devleti'nde İlk Guraba Hastaneleri” (Yüksek Lisans tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, 2017), 5.

19 Yavuz, “Batılılaşma Döneminde Osmanlı Sağlık Kuruluşları,” 126.

20 Nuran Yıldırım, *Hastane Tarihimizde Bir Kutup Yıldızı Hamidiye Etfal Hastanesi*, 38.



rak tek katlı pavyonların ölçüleri küçük ve ölçekleri çocuk boyutlarına uygundur.<sup>21</sup> Hastanenin mescidi ve mescitten taşırılmış saat kulesinde oryantalist motifler içeren sade bir kompozisyon görülmektedir. Dönem kaynaklarında yapı için; style Turc (Türk üslubu) terimi kullanılmıştır.<sup>22</sup>

Osmanlı Devleti'nin pavyon tipi plan şemasına sahip hastane yapısına Haseki Nisa Hastanesi de örnek verilebilir. Çağlarının gerisinde kalmış olan darüşşifalar zamanla işlevlerini yerine getiremez hâle gelmiştir. Kadın mahkûmların kaldığı bir yer hâline dönüşen Haseki Darüşşifası, mahkûmların nakledilmesi ile köhneleşmiştir. Dönemin sağlık kuruluşlarında uygulanan pavyon sistemi ile yeni bir yapı inşa edilerek Haseki Darüşşifası'nın adı yaşatılmıştır.<sup>23</sup> Ahşap olarak inşa edilen pavyonlar işlevlerine göre 3 farklı boyutta planlanmıştır. Hastaneye 1911 yılında betonarme cerrahi pavyonu eklenerek modern hastaneye dönüşümü tamamlanmıştır. Hastanenin özellikle idari binasının cephesinden devrin üslubu "Türk neoklasığı" nin uygulandığı düşünülebilir.

Osmanlı Devleti'nde sağlık yapılarının modernleşmesi döneminde Dr. Rieder tarafından pavyonların kapalı koridorlarla bağlandığı plan şemasına sahip Haydarpaşa Numune Hastanesi yapılmıştır.<sup>24</sup> Mekteb-i Tıbbiye'ye bağlı hastane, yapının asıl girişi aksında Tıbbiye Caddesi'nin karşı kenarında büyük dikdörtgen avluyu saran kapalı koridorlara sadece birer dar kenarlarından bağlanan simetrik olarak konumlandırılmış iki katlı on iki pavyon ve başka gerekli servis yapılarından oluşmaktadır. Osmanlı Devleti'nin ilk sivil hastane örneklerinden olan Bezm-i Âlem Guraba Hastanesi'nde görülen askerî kışlalarından etkilenmiş kapalı koridor sistemiyle Hamidiye Etfal'de görülen bağımsız pavyon sistemini karışımı şeklindeki çözümü ile çağa en uygun plan şeması uygulanmıştır. Bu sistem açık havadaki ulaşımaya gerek kalmadan pavyonlar arasında yeterince ayırım yapılmıştır. Çamaşırılık gibi servis hizmetleri pavyonlar arası yapıyı dışardan çevreleyen dekovil<sup>25</sup> yoluyla iç dolaşım birbirinden ayrılmıştır. Maddi yetersizliklerden dolayı planlanan bu şemanın üç pavyonu yapılabilmemiş; çağdaş tıp anlayışına uyum sağlayan plan kâğıt üzerinde kalmıştır.<sup>26</sup> Dış cepheleri iki renkli hereke taşından yontma olarak Neoklasik üslupta inşa edilmiştir.

Pavyonların kapalı koridorlarla bağlandığı plan şeması ve kışla plan şeması ile darüşşifa plan şemasının bütünleştiği iç avluyu 'U' şeklinde çevreleyen plan şeması-

21 Gönül Güreşsever Cantay, "XIX. Yüzyılda Kurumlaşma ve Hastahaneler II", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* 2, Güz (2013), 65.

22 Çağrı Güntan, "II. Abdülhamit Döneminde İmparatorluk İmajının Kamu Yapıları Aracılığı İle Osmanlı Kentine Yansıtılması" (Yüksek Lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2007), 127.

23 Gülhan Balsoy, "Bir Kadın Hastanesi Olarak Haseki Hastanesi ve 19. Yüzyıl İstanbul'unda Bikes ve Bimesken Bir Kadın Olmak," *Toplumsal Tarih Dergisi* 257 (Mayıs 2015), 81-82.

24 Yavuz, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Sağlık Kuruluşları," 132.

25 Raylarının aralığı 60 cm ya da daha az olan, arabaları buhar, insan ya da hayvan gücüyle yürütülen, küçük demiryolu. "Dekovil," erişim 08 Aralık 2019, <https://sozluk.gov.tr/?kelime=DEKOV%C4%B0L>













26 Yavuz, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Sağlık Kuruluşları," 136.

na sahip Osmanlı Devleti'nin ilk modern hastanelerinden Zeynep Kâmil Hastanesi, Üsküdar Nuhkuyusu'nda Yusuf Kamil Paşa ve eşi Zeynep Sultan tarafından yaptırılmıştır. Yığma yapım sistemiyle yapılan yapı, bodrum kat ve 2 kattan oluşmaktadır. Kendine ait bir cami veya mescidin bulunmaması geleneksel sağlık yapılarından yapıyı ayırmıştır. Yapı, zemin ve üst katta simetrik olarak sıralanmış farklı işlevlerde kullanılan birçok mekândan ve bu mekânlara ulaşımı sağlayan iki doğrusal koridordan oluşmaktadır. Neoklasik üslubun ön planda olduğu yapıda dikdörtgen pencereler her katta aynı düşey eksene yerleştirilerek simetrik cephe düzeni görülmüştür. Dönemin mimarlık anlayışında kullanılan kat aralarında ve saçak doğrultusunda yerleştirilen kornişler cephenin yatay elamanları olmuştur.<sup>27</sup>

Batılılaşma dönemiyle yapılarda yeni bir şekillenme süreci başlamıştır. Bu yeni oluşumlar ihtiyaçlara karşılık verebilecek şekilde sağlık yapılarında da kendini göstermiştir. Tanzimat Dönemi'nden sonra halka hizmet vermek için öncelikle Gureba hastaneleri açılmaya başlanmıştır. II. Abdülhamit Dönemi'nde Hamidiye Hastaneleri olarak, daha sonralarda ise Millet Hastanesi, Belediye Hastanesi vb. isimlerde karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı Devleti'nin başkenti başta olmak üzere Anadolu'nun kentlerinde de gureba hastaneleri hizmet vermeye başlamıştır. Çalışmanın özgün kısmında yer alan Adana Gureba Hastanesi başta olmak üzere Ankara, Antalya, Aydın, Bursa, Edirne, Erzurum, Konya, Manisa gibi önemli Anadolu kentlerinde de gureba hastaneleri inşa edilmiştir. Çalışmanın devamında Adana vilayetinde Osmanlı'nın son döneminde inşa edildiği tespit edilen hastane yapıları ele alınmaktadır.

---

27 Bahar Demirhan, "Zeynep Kâmil Hastahanesi Restorasyon Projesi," 74.

HASTANE	TARİH	PLAN	FOTOĞRAF	PLAN TİPİ
Haydarpaşa Askeri Hastanesi	1845			Kışla Tipi Plan Şeması
Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane	1898			Kışla Tipi Plan Şeması
Haydarpaşa Numune Hastanesi	1903			Kışla Tipi Plan Şeması ve Pavyon Tipi Plan Şeması Birleşimi
Bezm-i Alem Vakıf Guraba Hastanesi	1843			Kışla Tipi Plan Şeması
Haseki Nisa Hastanesi	1893			Pavyon Tipi Plan Şeması
Hamidiye Etfal Hastanesi	1899			Pavyon Tipi Plan Şeması
Zeynep Kamil Hastanesi	1864			"U" Tipi Plan Şeması

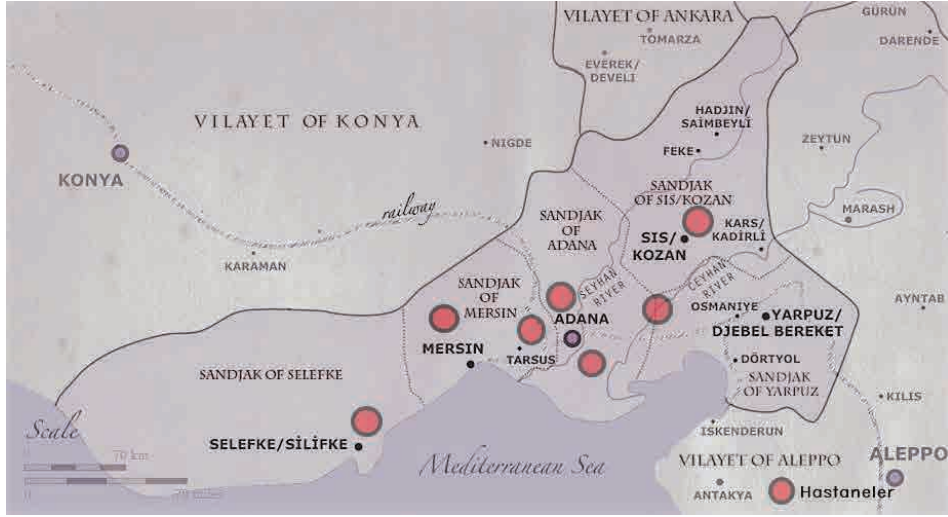
G. 1. Osmanlı Dönemi İstanbul Hastaneleri<sup>28</sup>

### Osmanlı'nın Son Döneminde Adana Vilayetindeki Hastane Yapıları

Adana vilayeti, 1869 yılında idari olarak kurulmuş ancak yeni sancakların eklenmesiyle zaman içerisinde sınırları değişmiştir. Vilayet hududunun en geniş olduğu 1888-1922 yıllarındaki sınırlar, araştırma için geçerli kabul edilmiştir. Bu dönemde Adana vilayeti; "Adana Sancağı", "Cebel-i Bereket Sancağı", "Kozan Sancağı", "Mersin

28 Planlar sırasıyla, Çiftçi, "19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Askeri Mimari ve İstanbul'da İnşa Edilen Askeri Yapılar" (Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2004), Cilt II-202; Yavuz, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Sağlık Kuruluşları", 132; Yavuz, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Sağlık Kuruluşları", 135-136; Güreşsever Cantay, "XIX. Yüzyılda Kurumlaşma ve Hastahaneler I" 125, <http://haritalar.istanbul.edu.tr/viewer.php?tileCode=92617>; Yavuz, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Sağlık Kuruluşları", 128; Ekter, Günergun "Zeynep-Kamil Hastanesi (1875): Romantik Tarihçiliğin Gölgesinden Bir Çıkış Denemesi", *Prof. Dr. Ali Haydar Bayat Anısına Düzenlenen Osmanlı Sağlık Kurumları Sempozyumu*, 159; yapı fotoğrafları sırasıyla, <https://www.facebook.com/abdulhamideah/>, <https://www.emlaklobisi.com/bilgi-bankasi/haydarpasa-numune-egitim-ve-arastirma-hastanesi-90444>, <http://abdulhamid.site/abdulhamid-ve-eserleri/abdulhamid-donemi-hastaneler/haydarpasa-numunehastanesi/>, <http://bezmialem.edu.tr>; Balsou "Bir Kadın Hastanesi Olarak Haseki Hastanesi ve 19. Yüzyıl İstanbul'unda Bikes ve Bimesken Bir Kadın Olmak", 81; Yıldırım, *Hastane Tarihinde Bir Kutup Yıldızı Hamidiye Etfal Hastanesi*, 41; <https://zeynepkamilkdch.saglik.gov.tr/TR,87631/tarihcemiz.html>.

Sancağı”, “İçel(İçil) Sancağı” olmak üzere 5 sancak ve 20 kazadan oluşmaktadır. Günümüzde bu sancak ve kazalar, Adana, Mersin, Karaman, Osmaniye, Hatay ve Gaziantep illerinin sınırları içerisinde yer almaktadır. Adana vilayetindeki sağlık yapıları; salgın hastalıkları önlemek ve halk sağlığını korumak amacıyla bir yapı türü olarak ortaya çıkan hastane yapılarından oluşmaktadır. Modern anlamda ilk bilinen hastane yapısı 1893 yılında inşa edilmiş olup, Cumhuriyetin ilk dönemine kadar 7 hastane yapılmıştır. Yapıldığı tespit edilen hastanelerin sancaklara göre dağılımı aşağıdaki haritada görülmektedir.



G. 2. Adana Vilayetinde 1869-1922 yılları arasında yapıldığı tespit edilen hastanelerin dağılımı<sup>29</sup>

### Adana Gureba Hastanesi

1896-97 yıllarında Adana Gureba Hastanesi adıyla Seyhan Nehri'nin doğu yakasında inşa edilmiş olup sonradan ismi Devlet Hastanesi olarak değiştirilmiştir. Başbakanlık Osmanlı Arşivinde yer alan 14.04.1898 tarihli Adana'dan çekilen telgraf belgesinde, Gureba Hastanesinin Adana'da Seyhan Nehri kenarına inşa edildiği ve Padişah'ın ismi ile adlandırılması istendiği yazmaktadır<sup>30</sup>. O dönemde yayınlanan 342 numaralı *Servet-i Fünun* dergisinde yer alan fotoğrafından anlaşıldığı üzere hastane üç pavyondan oluşmaktadır (G. 3). Pavyonlar tek katlı ve dikdörtgen planlıdır. Eyvanlı giriş kısımları ve pencereleri dairesel kemerlidir. Yalnızca ortadaki pavyonun üstünde cihannüma benzeri bir kat yer almakta, önünde ise küçük bir balkon bulunmaktadır. Yapılar kesme taştan yığma yapım sistemi ile inşa edilmiştir. Yapıların ne zaman yıkıldığı tespit edilememekle birlikte, bulunduğu yerdeki hastane kompleksi 2010'lu yıllara kadar hizmet vermiştir.

29 <https://www.houshamadyan.org> web sitesinden alınan harita üzerinden hastanelerin dağılımı gösterilmiştir.

30 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Yıldız Mütenevvi Maruzat (Y..MTV.) 175/317, 23/ Za/1315 (14 Nisan 1898).



G. 3. Adana Gureba Hastanesi, 18 Eylül 1313 (*Servet-i Fünun Dergisi* 342, 54)

### Mersin Millet Hastanesi

Mersin ili, Akdeniz ilçesi, Nusratiye Mahallesi'nde yer alan yapının inşaatına 1907 yılında başlanmış, Belediyenin ve halkın desteği ile 1908 yılında tamamlanarak 40 yataklı olarak hizmete girmiştir<sup>31</sup>.

Yapının 1910 yılına ait fotoğraflarından anlaşıldığı üzere; yapı dikdörtgen planlı, bodrum + iki katlı ve kırma çatılıdır. Sağ ve sol köşeleri dışa taşırılarak cephe hareketlendirilmiştir. Pencereleri dikdörtgen formda düz atkılı ve sövelidir. Yan cephesinde yer alan balkon çıkmaları çokgen formunda biçimlendirilmiştir. 1923 yılında, zührevi hastalıklar için bir pavyon, 1930 yılında verem pavyonu, 1938 yılında kadın doğum bölümü eklenmiştir. İşgal yıllarında ismi Belediye Hastanesi, sonrasında ise Memleket Hastanesi ve Devlet Hastanesi olarak değişmiştir. İlk hastane yapısı günümüze kadar ayakta kalmış olup günümüzde Mersin Kamu Hastaneleri Birliği Genel Sekreterliği olarak kullanılmaktadır. Yapının çevresine eklenen yeni binalarla genişletilen hastane, kompleks şeklinde hizmete devam etmektedir.

Günümüzde yerinde yapılan tespitlerde; özgün yapının onarım geçirmiş olduğu, dış cephesinin boyandığı, doğramalarının PVC, ana giriş kapısının metal ile değiştirildiği ve pencere önlerinin demir ferforje korkuluklarla kapatıldığı anlaşılmaktadır. Yapının ana giriş merdivenlerinin yeniden beton olarak yapılarak, üstü yarım silindirik şeklinde bir tente ile kapatıldığı tespit edilmiştir. Cephe düzeni olarak özgünlüğünü büyük oranda korumuş olan yapının cephesinde yer alan iklimlendirme elemanlarının yapının algılanmasına olumsuz etkisi olup görüntü kirliliği oluşturmaktadır.

31 H. Şinasi Develi, *Eski Mersinde Yaşam* (Mersin: Kırkambar Kitabevi, 2007), 242.



G. 4. Mersin Millet Hastanesi (Develi, *Dünden Bugüne Mersin 1836-1990*, 128)



G. 5. Mersin Millet Hastanesi Binası (Nur Umar, 2016)

### Silifke Gureba Hastanesi

Yapı, Mersin ili, Silifke ilçesinde yer almaktadır. 12 Ağustos 1915 yılında inşaatı tamamlanarak Gureba Hastanesi olarak kullanıma açılmıştır<sup>32</sup>. Yapı dikdörtgen planlı, tek katlı ve teras çatılıdır. Ana girişin açıldığı I formunda bir koridor ve koridorun iki yanında yer alan odalardan oluşmaktadır. Cephesi giriş aksına göre simetrikdir. Cephenin ortasında yer alan sivri kemerli giriş kapısına sekiz basamakla ulaşılmaktadır. Kapının her iki yanında üçer adet sivri kemerli pencere yer almaktadır. Yapının pencere ve kapıları söveli olup, pencerelerin dış kısmı demir korkuluklar ile kapatılmıştır. Yapı, yığma - kâgir yapım tekniği ile inşa edilmiştir. Yapının dış cephesinin sıvalı olması nedeniyle yapı malzemesi hakkında yeterli bilgiye sahip olunamamıştır. İç mekânda yer döşeme kaplaması olarak fayans kullanılmıştır. Pencere doğramaları PVC, iç mekân kapı doğramaları ahşap, giriş kapısının doğraması ise metaldir. Yapı, günümüzde varlığını sürdürmekte olup taşıyıcı sisteminin iyi durumda olduğu görülmektedir. Cephesi büyük oranda özgün karakterini korumakla birlikte batı yan cephesindeki betonarme ekler ve yenilenen iç mekânlardan, yapının bugüne kadar çeşitli müdahaleler geçirdiği anlaşılmaktadır. Günümüzde Silifke Devlet Hastanesi Başhekimliği olarak kullanılmakta olup sıva ve boyaları yenilenmiş, pencere-kapı doğramaları değiştirilmiş ve pencerelerinin önüne demir korkuluklar eklenmiştir. Ana giriş kapısına açılan dış merdivenin yeniden yapıldığı, cephelerinde yer alan klima donatılarının ve kabloların görüntü kirliliği oluşturduğu tespit edilmiştir.



G. 6. Silifke Gureba Hastanesi (Nur Umar, 2014)

32 Ahmet Uçar, *Temettuat Defterlerine Göre 19. Yüzyılda Silifke* (İstanbul: Silifke Kültür ve Yardımlaşma Derneği Kültür Yayınları, 2009), 79.

### Kozan Eski Hastane

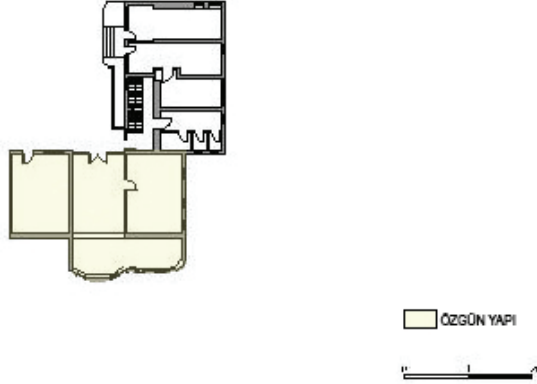
Yapı, Adana ili, Kozan ilçesi, Hacıuşağı Mahallesi, 324 ada, 1 parsel üzerinde bulunmaktadır. İnşa tarihi, üzerinde yer alan kitabesine göre 1886 yılıdır. Yapı, 12.40x16.60m boyutlarında L planlı ve iki katlıdır. Yapının özgün kısmı dikdörtgen planlı olup, kesme taştan yığma yapım sisteminde inşa edilmiştir. Günümüzde değişime uğrayan yapının kuzeybatısına iki katlı betonarme bir bina eklenerek birinci katta iki bina koridorlarla birleştirilmiştir. Zemin katta, avludan girişi olan iki ayrı oda bulunmaktadır. Solda yer alan sınıf olarak kullanılan oda, dikdörtgen planlı, bir kenarı konveks şeklinde dışa doğru dairesel eğimlidir. Bu odanın içinde sonradan yapılan bölmelerle ikinci bir oda daha oluşturulmuştur. Üst katta ise koridordan üç ayrı odaya geçilebilmektedir. Sol ve ortadaki odanın ön cepheye bakan kısmı bölünerek arşiv odası yapılmış ve ortadaki odadan geçiş sağlanmıştır.

Yapı sıvasız, asimetrik bir cepheye sahiptir. Kuzeyde yer alan ön cephesinde giriş bölümü dairesel olarak öne çıkarılmış, orta aksına basık kemerli giriş kapısı yerleştirilmiştir. Kemerin ortasında yer alan kilit taşı belirginleştirilmiştir. Kilit taşının üstünde yapının kitabesi bulunmaktadır. Kitabenin her iki yanı çiçek motifli bezemelerle süslenmiştir. Dairesel olarak öne çıkan kısımda, giriş kapısının her iki yanında birer adet düz atkılı pencere olduğu görülmektedir. Bu kısmın sol yanına tek katlı betonarme bir ek yapılarak, özgün sol yan cephesi kapatılmıştır. Sağ yanında ise iki adet düz atkılı pencere bulunmaktadır. Yapının köşeleri yumuşak eğrisel hatlarla tamamlanmıştır. Yapının üst kısmında dairesel cumba şeklinde yapılan çıkma, taş profilli konsollarla desteklenmektedir. Çıkmanın altı ahşap ile kaplanmış, konsollar ahşaba oturtulmuştur. Çıkma üzerinde iki adet düz atkılı pencere bulunmaktadır. Pencerelerin üzeri dişli bezeklerle dairesel kemer şeklinde düzenlenmiş, kemerin içi bitkisel formlarla bezenmiştir. Pencerelerin her iki yanında söveyi andıran sütun şeklinde kabartmalar yer almaktadır. Pencerelerin arasında korniş gibi bezemeler, onun altında ise yüzü aşağı dönük ay yıldız ile çiçek kabartması bulunmaktadır. Yan cephelerinin ön cepheye göre daha sade olduğu görülmektedir. Güneyde yer alan arka cephesi günümüzde kullanılan giriş cephesi olmakla beraber, güneybatısına ve doğusuna yapılan eklerle ve okul işlevine uyarlanması için yapılan müdahalelerle özgünlüğünü kaybetmiştir.

Cephe biçimlenişi ve bezemeleri ile Osmanlı kamu mimarisinden farklı olan yapının ilk yapım amacı bilinmemektedir. İşgal yılları ve sonrasında hastane olarak hizmet vermesi nedeniyle eski hastane olarak anılmaktadır. Günümüzde Kız Meslek Lisesi olarak kullanılmakta olduğundan bu işleve uyarlanması için büyük müdahalelere maruz kalmıştır. Güney cephesine batı yönünde betonarme iki katlı ek bir yapı yapılarak açık bir koridor yardımı ile iki yapı birleştirilmiştir. Sınıfa dönüştürülmek için ilk hâlinde olmayan pencere ve kapılar eklenmiş ve yapılan müdahalelerle güney cephesi tamamen özgünlüğünü yitirmiştir. Günümüz okul yapısında güney cephe, ön giriş cephesi olarak kullanılmaktadır. İlk hâlini en çok koruyan kısım kuzey cephesi



olmasına rağmen, doğu yönünde tek katlı betonarme bir bina eklenerek cephenin zemin katı tamamen kapatılmıştır. Güney cephenin sağ yanında, üst kat duvarı betonarme ve tuğla ile yeniden inşa edilmiştir. Güney cephedeki giriş kapısı kullanılmadığı için tuğla ile kapatılmış, üzeri sıvanmıştır. Zemin kat duvarlarında yer alan taşların üst katlara kıyasla daha çok bozulduğu görülmektedir. Taşların yüzeyinde renk değişimleri ve aşınmalar olmuştur. Dairesel çıkmanın altında yer alan ahşapta bozulmalar ve çürümelere; ahşabın hemen üzerinde bulunan taşlarda da aşınmalar ve kararmalar tespit edilmiştir. Yapının kitabesinin sol yanındaki bezeme yok olmuştur. Yapının kapı ve pencerelerinde özgün doğrama kalmamış, birçoğu pvc ile değiştirilmiştir. Zemin kat pencerelerinin önüne demir korkuluklar eklenmiştir. Yapının cephelerinde görülen yağmur suyu iniş boruları, baca ve klima donatıları gibi elemanlar görüntü kirliliği oluşturarak, yapının algılanmasını zorlaştırmaktadır. Yapı; Kozan'da günümüze ulaşan nadir Osmanlı yapılarından biri olması, Osmanlı'nın son döneminde hastane olarak kullanılması ve özgün mimarisi nedeniyle korunmaya değerdir.



G. 7. Kozan Eski Hastane Zemin Kat Planı<sup>33</sup> (Nur Umar, 2017)



G. 8. Kozan Eski Hastane (Kozan Kız Meslek Lisesi); sol: kuzey cephe, sağ: güney cephe (Nur Umar, 2015)

33 Adana Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu, "Kozan Eski Hastane" dosyasında yer alan rölöveler doğrultusunda yeniden çizilmiştir.

### Tarsus Gureba Hastanesi

Tarsus'ta ilk hastane 1893 yılında Kaymakam Ziya Bey'in yardımlarıyla yapılmıştır. Bu hastane Adana vilayetinde tespit edilen ilk gureba hastanesidir. İki katlı, büyük bir bina olan yapı, bahçe içinde yer almaktadır. Hastane 50 yatak kapasiteli olup muayene, doktor odaları, eczane ve mutfak bulunmaktadır. Giriş kapısında mevcut olan kitabesinin Latin alfabesine aktarılmış hâli aşağıdaki şekildedir:

“Kaim-makam Ziya'nın ikdam ü gayretiyle  
El-hak vücuda geldi bu cay-ı sıhhat-abad  
Feyz-i lisan-ı fikre geldi tam tarih:  
Kıldı kesan-ı belde bimarhaneyi bünyad”<sup>34</sup>

Günümüzde mevcut olmayan yapının ne zaman yıkıldığına dair bilgiye erişilememiştir.



G. 9. Tarsus Gureba Hastanesi, tarih yok (Öz, *Yakın Tarihte Tarsus 1850-2000*, 55)

### Hamidiye (Ceyhan) Gureba Hastahanesi

1911-13 yılları arasında Ceyhan kaza merkezinde 40 yataklı bir hastane inşa edilmiştir<sup>35</sup>. Günümüzde ayakta olmayan yapıya ait fotoğraf ya da krokilere ulaşılamamıştır.

### Adana Belediye Hastanesi

1898 yılında Bahri Paşa'nın valiliği döneminde, şehirde artan kolera salgınına karşı hastane yaptırma konusu gündeme gelmiştir. Hastane aynı yıl açılmış ancak inşaatı 1906 yılına kadar devam etmiştir<sup>36</sup>. Bu yapıya ait fotoğraf ya da krokilere ulaşılamamıştır.

34 Hikmet Öz, *Yakın Tarihte Tarsus 1850-2000* (Adana: Alev Dikici Basım, 2012), 55.

35 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dahiliye Hapishaneler Müdürlüğü (DH.MB..HPS.) 19/32, 13/ Ca/1334 (18 Mart 1916).

36 Meltem Toksöz ve Emre Yalçın, “Modern Adana'nın Doğuşu ve Günümüzdeki İzleri”, *Abdullah Kuran için Yazılar*, ed. Çiğdem Kafesçioğlu ve Lucienne Thys Şenocak (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), 436-452.

## Değerlendirme

Adana vilayeti sağlık yapıları farklı parametrelerden incelendiğinde aşağıdaki değerlendirmeler yapılabilmektedir:

Adana vilayetindeki sağlık yapıları, çoğunlukla şehir içinde yerleşim yerlerine yakın fakat onlardan bağımsız noktalarda, genellikle bahçe içerisinde konumlanmışlardır. Adana vilayetindeki sağlık yapıları plan özellikleri olarak iki tipe sınıflandırılabilir: İlk tip, dikdörtgen planlı yapılardır. Bunlar tek yapı şeklinde olabildiği gibi, pavyon şeklinde yayılmış da olabilirler. Adana ve Silifke Guraba Hastaneleri bu tipe örnek oluşturabilmektedir. İkinci tip U planlı yapılardır. Genelde iki katlı olan bu yapılara örnek olarak Mersin Millet Hastanesi gösterebilir. Adana vilayetinde tespit edilen sağlık yapılarında kışla plan tipine rastlanmamıştır.


Adana vilayeti sağlık yapıları, yığma yapım tekniği ile inşa edilmiş olup günümüze ulaşan yapıların sayılarının azlığı nedeniyle cephe özellikleri açısından sınıflandırmaları güçtür. Bu nedenle tespit edilen yapılar, ulaşılan veriler doğrultusunda cephe örnekleri yönünden tablo hâline getirilmiştir (G. 11). Ortak özelliklerine bakıldığında bir ya da iki kattan oluşmuş, giriş aksına göre simetrik tarzda biçimlenen cephelerle karşılaşmaktadır. Pencere ve kapılar genelde kemerlidir. Sadece Millet Hastanesi'nin cepheleri düz atkılı, etrafı söve ile çevrilmiş pencere ve kapılardan oluşmaktadır.

Adana vilayetinde merkez ve sancaklar dâhil olmak üzere 7 sağlık yapısı tespit edilmiştir. Tespit edilen 7 yapının sadece 3'ü günümüze ulaşmıştır. Bu verilere göre sağlık yapılarının yarıya yakın bir oranın korunabildiği anlaşılmaktadır. Bu yapıların günümüzdeki kullanımına bakıldığında sadece iki yapının hastane kompleksinin içerisinde kaldığını görülmektedir. Bunlardan biri sağlıkla ilgili işlevini sürdürürken, bir yapı da işlevsizdir. Hastane kompleksinin dışında yer alan tek yapı ise okul olarak kullanılmaktadır. Adana Gureba Hastanesi, Tarsus Gureba Hastanesi, Hamidiye (Ceyhan) Gureba Hastanesi ve Adana Belediye Hastanesi günümüze ulaşmamıştır. Hastane yapılarının büyüme ihtiyacı ve eski yapıların yeni donanımlar için yetersiz kalmasından ötürü yeni binalar yapılmıştır. Hastane kompleksleri içerisinde kalan eski yapılar işlevlerini yitirmelerinden ötürü korunamamışlardır.

Günümüze ulaşan yapılar kendi aralarında özgünlük ve taşıyıcı yapı durumları açısından kendi aralarında iyi, orta ve kötü olarak sınıflandırılmıştır. Günümüzde ayakta olan sağlık yapıları büyük çoğunluğu özgünlük açısından orta düzeydedir. Cephe düzenlerini korumakla beraber kat eklenmesi, iç mekân planında değişiklik, kapı ve pencere doğramalarının yenilenmesi gibi müdahaleler gördükleri tespit edilmiştir.

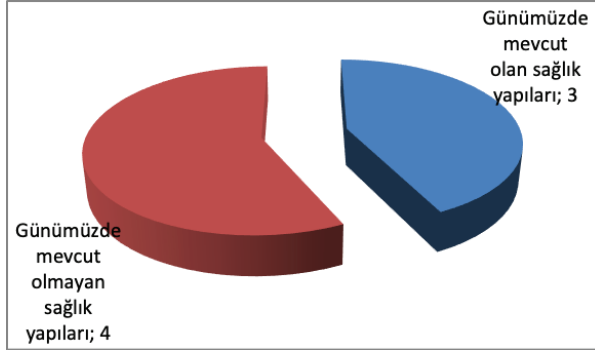
Şekil F. 7 Adana Vilayeti'ndeki sağlık yapılarından plan ve cephe örnekleri						
Yapının Adı	Yapının Tarihi	Konumu		Yapının Mevcut Durumu		
		İl	İlçe	Günümüze ulaşma durumu	Kullanım durumu	İşlevi
1. Adana Gureba Hastanesi	1897	Adana	Merkez	Mevcut değil		
2. Kozan Eski Hastane	1886	Adana	Kozan	Mevcut	Kullanımda	Kız Meslek Lisesi
3. Mersin Millet Hastanesi	1908	Mersin	Merkez	Mevcut	Kullanımda	Mersin Kamu Hastaneleri Birliği Genel Sekreterliği
4. Silifke Gureba Hastanesi	1915	Mersin	Silifke	Mevcut	Kullanımda değil	İşlevsiz

1. Adana Gureba Hastanesi	2. Kozan Eski Hastane	3. Mersin Millet Hastanesi
		
4. Silifke Gureba Hastanesi		
		

G. 10. Plan ve cephe örnekleri<sup>37</sup> (Nur Umar, 2017)

37 Planlar sırasıyla, maps.google.com, Nur Umar (2017); Mersin Belediyesi Halihazır Haritası; Silifke Belediyesi Halihazır Haritası; yapı fotoğrafları sırasıyla, *Servet-i Fünun Dergisi* 342, 18 Eylül 1313 (1894), 54; Nur Umar (2015); Develi, *Dünden Bugüne Mersin* (1836-1990), 128; Nur Umar (2014).



G. 11. Sağlık Yapılarının Günümüzde Mevcut Olma Durumları (Nur Umar, 2017)

### Sonuç

Osmanlı devletinde 19. yüzyılda kamusal alanda yaşanan değişim ve dönüşümler sağlık alanında da büyük ölçüde hissedilmiştir. Geleneksel sağlık kurumları darüşşifalardan dönemin modern hastanelerine doğru bir geçiş yaşanmıştır. Halk için modern sağlık anlayışının temeli Gureba hastaneleri ile Tanzimat Dönemi'nde başlamış olsa da, sosyal devlet anlayışının kurumsallaşması büyük ölçüde II. Abdülhamit döneminde gerçekleşmiştir. Kurumsallaşan bu yapılar, Hamidiye Hastaneleri devamında ise Millet Hastanesi, Belediye Hastanesi vb. isimlerle karşımıza çıkmaktadır. İlk hastane örnekleri başkent İstanbul ve çevresinde görülse de artan ihtiyaç (salgın hastalıklar, savaş, iç çatışmalar vb.) nedeni ile Anadolu'da da inşa edilmeye başlanmıştır. Osmanlı Devleti'nde sağlık yapılarının gelişimi, yeni ihtiyaçları karşılamak amacıyla çağın teknolojik imkânlarından yararlanmayı hedefleyen bir anlayış doğrultusunda gerçekleşmiş, yapıların planları ihtiyaç-işlerlik doğrultusunda şekillenirken, cepheleri dönemin mimari anlayışıyla uyumlu olarak tasarlanmıştır. En sık rastlanan plan şemaları kışla, pavyon ve U tipi olmuştur. Çalışma kapsamında Osmanlı Devleti'nin sağlık yapılarındaki değişim başkentteki yapılar üzerinden genel olarak incelenmiştir. Sonrasında ise 19. yüzyılda Osmanlı Devleti içerisinde önemi artan Adana vilayeti özelinde tespit edilen sağlık yapıları değerlendirilmiştir. Bu örneklerden yola çıkarak hastane yapılarının İstanbul'daki örnekler kadar gösterişli ve zengin plan çeşitliliğine sahip olmasa da Adana vilayetinde de benzer tipoloji ve üsluplarla inşa edildiği görülmektedir. Fakat tespit edilen yapıların nicelik olarak az oluşu, bu vilayet özelinde yapılarla ilgili net yargılara ulaşmayı ve tipolojik karşılaştırmalar yapılmasını zorlaştırmaktadır. Yapılar vilayet genelinde her sancakta en az bir hastane yapısı olacak şekilde dağılım göstermiş, yalnızca Cebel-i Bereket Sancağı'nda Osmanlı devleti tarafından yaptırılan herhangi bir hastane yapısı tespit edilememiştir. Bu durum bölgede geleneksel konutların da hastane olarak kullanıldığını düşündürmektedir.

Günümüze sadece üç sağlık yapısı ulaşabilmiş olup ikisinin özgün işlevlerini yitirmelerine karşın etkin bir şekilde kullanıldıkları ve restorasyon geçirdikleri için taşıyıcı

yapı olarak orta durumda oldukları görülmüştür. Sadece bir yapı taşıyıcı olarak iyi durumda fakat kullanılmamaktadır. Bu yapıların Adana vilayetindeki hastane yapılarının ilk örnekleri olmaları, geç Osmanlı mimarisini yansıtmaları ve bu döneme ait plansal gelişime, yapım sistemlerine örnek oluşturmaları nedeniyle korunmaları; işlevsiz olanlarının yeniden işlevlendirilerek geleceğe aktarılmaları önerilmektedir.

**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

- “Adana Gureba Hastanesi Fotoğrafı.” *Servet-i Fünun Dergisi* 342 (18 Eylül 1313 [1894]): 54.
- Balsoy, Gülhan. “Bir Kadın Hastanesi Olarak Haseki Hastanesi ve 19. Yüzyıl İstanbul’unda Bikes ve Bimesken Bir Kadın Olmak.” *Toplumsal Tarih Dergisi* 257 (Mayıs 2015): 80-84.
- Cantay, Gönül. “Darüşşifalar.” *Mimar Başı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*. 1. cilt. İstanbul: T.C. Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1988, 355-368.
- Cantay, Gönül. “Osmanlı Mimarisinde Darüşşifalar”. *Prof. Dr. Ali Haydar Bayat Anısına Düzenlenen Osmanlı Sağlık Kurumları Sempozyumu Haziran 2007*. İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2008, 67-80.
- Cantay, Gönül. *Anadolu Selçuklu Ve Osmanlı Darüşşifaları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2014.
- Çiftçi, Aynur. “19. Yüzyılda Osmanlı Devleti’nde Askeri Mimari ve İstanbul’da İnşa Edilen Askeri Yapılar.” Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2004.
- Çobanoğlu, Ahmet Vefa. “Yok Olan Bir Yapı Sultanahmed Darüşşifası.” *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 2 (1988): 35-39.
- Demirhan, Bahar. “Zeynep Kâmil Hastahanesi Restorasyon Projesi.” Yüksek Lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2005.
- Develi, H. Şinasi. *Dünden Bugüne Mersin (1836-1990)*. Mersin: Mersin Ticaret Odası Yayınları, 2001.
- Ekter, Şeref ve Feza Günergün. “Zeynep-Kamil Hastanesi (1875): Romantik Tarihçiliğin Gölgesinden Bir Çıkış Denemesi”. *Prof. Dr. Ali Haydar Bayat Anısına Düzenlenen Osmanlı Sağlık Kurumları Sempozyumu Haziran 2007*. İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi, 2008, 147-169.
- Güntan, Çağrı, “II. Abdülhamit Döneminde İmparatorluk İmajının Kamu Yapıları Aracılığı İle Osmanlı Kentine Yansıtılması.” Yüksek Lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2007.
- Güreşsever Cantay, Gönül. “XIX. Yüzyılda Kurumlaşma ve Hastahaneler I.” *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* 1 ( Bahar 2013): 108-126.
- Güreşsever Cantay, Gönül. “XIX. Yüzyılda Kurumlaşma ve Hastahaneler II.” *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* 2 (Güz 2013): 57-73.

- Kılıç, Abdullah. *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Şefkat Abideleri Şifahaneler*. İstanbul: Medialpark, 2012.
- Mursal, Seçil. “Osmanlı Devleti’nde İlk Guraba Hastaneleri.” Yüksek Lisans tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, 2017.
- Öz, Hikmet. *Yakın Tarihte Tarsus (1850-2000)*. Adana: Alev Dikici Basım, 2012.
- Sarıyıldız, Gülден. “Karantina.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 24. cilt. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001, 463-465.
- Toksöz, Meltem ve Emre Yalçın. “Modern Adana’nın Doğuşu ve Günümüzdeki İzleri”. *Abdullah Kuran İçin Yazılar*. Ed. Çiğdem Kafesçioğlu ve Lucienne Thys Şenocak. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, 436-452.
- Uçar, Ahmet. *Temettuat Defterlerine Göre 19. Yüzyılda Silifke*. İstanbul: Silifke Kültür ve Yardımlaşma Derneği Kültür Yayınları, 2009.
- Umar, Nur. “19. Yüzyılda Adana Vilayetindeki Kamu Yapıları.” Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2017.
- Yavuz, Yıldırım. “Batılılaşma Döneminde Osmanlı Sağlık Kuruluşları.” *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi* 8/2 (1988): 123-142.
- Yıldırım, Nuran. *Hastane Tarihimizde Bir Kutup Yıldızı Hamidiye Etfal Hastanesi*. İstanbul: Ajansfa, 2010.
- Yıldırım, Nuran. *Tarihi Sağlık Kurumlarımız Darüşşifalar*. 2. cilt. İstanbul: Ajansfa, 2010.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Yıldız Mütenevvi Maruzat (Y..MTV.) 175/317, 23/ Za/1315 (14 Nisan 1898).
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dahiliye Hapishaneler Müdüriyeti (DH.MB..HPS..) 19/32, 13/ Ca/1334 (18 Mart 1916).
- <https://www.houshamadyan.org/mapottomanempire/vilayet-of-adana.html>. Erişim 20 Mayıs 2017
- <http://haritalar.istanbul.edu.tr/viewer.php?tileCode=92617>. Erişim 8 Kasım 2019
- <https://www.facebook.com/abdulhamideah/>. Erişim 8 Kasım 2019
- <https://www.emlaklobisi.com/bilgi-bankasi/haydarpasa-numune-egitim-ve-arastirmahastanesi-90444>. Erişim 8 Kasım 2019
- <http://abdulhamid.site/abdulhamid-ve-eserleri/abdulhamid-donemi-hastaneler/haydarpasa-numune-hastanesi/> . Erişim 8 Kasım 2019
- <http://bezmialem.edu.tr>. Erişim 8 Kasım 2019
- <https://zeynepkamilkdch.saglik.gov.tr/TR,87631/tarihcemiz.html>. Erişim 8 Kasım 2019





## Haluk Perk Müzesi’nden Örnekler Eşliğinde Bizans İmparatorluğu Döneminde İnanç, Münzevi Yaşam, Hac ve Hacılık Kavramları

### Faith, Asceticism and The Concepts of Pilgrim and Pilgrimage in The Byzantine Empire with Samples from Haluk Perk Museum

Ceren Ünal\* , Zeynep Çakmakçı\*\* 

#### Öz

İstanbul’da bulunan Haluk Perk Müzesi, nadir örnekler barındıran zengin koleksiyonuyla ülkemizin özel müzeleri arasında saygın bir yer edinmiştir. Haluk Perk tarafından 1995 yılında müzeye dönüştürülen bu koleksiyon, Bizans Dönemi’ne ait çok farklı kategoride esere de ev sahipliği yapmaktadır. Makalemizde, bu koleksiyondan Bizans dünyasındaki inanç, münzevi yaşam, hac ve hacılık kavramların sanata nasıl yansıtıldığı hakkında bilgi veren, toplam on beş adet eser konu edilmektedir. Bizans İmparatorluğu’nun farklı dönemlerine tarihlenen bu eserler arasında bir hacı tokeni; taşınabilir nitelikte iki küçük ikona; kutsal kişi tasvirleriyle bezeli dokuz enkolpion ile takılara ait üç bronz obje yer almaktadır. Söz konusu eserler, üzerlerindeki zengin ikonografinin bir anlam kazanabilmesi ve ortaya çıkmalarında hâkim olan düşüncenin neler olduğunun daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla, Bizans dünyasındaki inanç ve ibadet ilişkisine vurgu yapan birtakım kavram, kişi ve fikirlerle birlikte ele alınmıştır. İkonografileri, üslupları ve benzer örnekleri göz önüne alınarak incelenen ve tarihlendirilen bu eserler, Bizans Sanatı’nın Anadolu buluntusu nadir ve özgün örnekleri olmaları bakımından da son derece önemlidir.

#### Anahtar Kelimeler

Haluk Perk Müzesi, İnanç, Münzevi Yaşam, Hac, Enkolpion, Bizans

#### Abstract

Haluk Perk Museum in Istanbul has gained a prestigious place among the private museums of our country with its rich collection containing rare examples. The collection, which was turned into a museum by Haluk Perk in 1995, also includes many different categories of works from the Byzantine Period. In our article, a total of fifteen works from this collection, which give information about the beliefs, ascetic life, cross and pilgrimage concepts in the Byzantine world and how they are reflected in art, are discussed. Of these works, which are dated back to different periods of the Byzantine Empire, there is one pilgrim’s token, two icons that are portable, nine encolpia decorated with the depictions of saints and three bronze objects of jewelry. The works in question were handled together with the concepts, people and ideas emphasizing the relationship between belief and worship in the Byzantine world in order for the rich iconography in them to gain a meaning and to be able to better comprehend what the dominant thought was in their emergence. The works, which have been examined and dated considering their iconography, styles and similar examples, are extremely important in terms of being rare and unique examples of Anatolian finds within the scope of Byzantine Art.

#### Keywords

Haluk Perk Museum, Faith, Asceticism, Pilgrimage, Encolpion, Byzantine

\* **Sorumlu Yazar:** Ceren Ünal (Prof. Dr.) Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Manisa, Türkiye. E-posta: cerenunalcbu@gmail.com ORCID: 0000-0002-1563-735X

\*\* Zeynep Çakmakçı (Doç. Dr.) Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Müzecilik Bölümü, İzmir, Türkiye. E-posta: zeyneporals@yahoo.com ORCID: 0000-0002-8599-0204

**Atıf:** Ünal, Ceren ve Çakmakçı, Zeynep. “Haluk Perk Müzesi’nden Örnekler Eşliğinde Bizans İmparatorluğu Döneminde İnanç, Münzevi Yaşam, Hac ve Hacılık Kavramları.” *Art-Sanat*, 14(2020): 495–531.  
<https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0019>

### **Extended Summary**

In the process of the spread of Christianity, the development of the concepts of faith and worship began to appear through various pursuits. In the early Christian period, the believers chose to spend all their lives devoting themselves entirely to spiritual life and being free of worldly pleasures in order to be closer to God and to become true disciples. These people, who are described as hermit monks and ascetics, were revered as saints. The believers regarded them as a saints after their death. Some of them passed away redeeming themselves from sins and some became martyrs because of their faith. Both life processes have not lost their popularity since the 4<sup>th</sup> century to the present day because they represent devoted lives for Christianity and serve as a model for other believers as well. There are various objects including depictions of Saint Symeon Stylites the Younger, Saint Onouphorios, Saint Nicholas, Saint Tryphonos, and Soldier Saints Georgios and Demetrios, who became the instructive and revered saints of the Christian world from different regions and with different life stories. The concept of carrying objects containing depictions of the saints, which are thought to be protective because the saints sacrificed their lives for a sacred purpose and believed to have healing abilities, and going on pilgrimage by visiting saints' tombs, which are believed to be sacred since they were buried there or martyred, have been accepted in Byzantine society since the 4<sup>th</sup> century onwards.

Along with the spread of Christianity, it is visible that the concepts of pilgrim and pilgrimage gained importance. The facts of pilgrim and pilgrimage are identified with the spiritual journey to the loca sancta between the beginning of the 4<sup>th</sup> century and the 7<sup>th</sup> century. The believers following the traces of the spiritual journey on which Constantine I's mother Helena once had gone to find the true cross where Jesus had been crucified has hence developed into the concept of pilgrimage. The purpose of pilgrimage travel differs according to believers. The main reasons for pilgrimage are worship, donations and offerings, redemption of sins or getting advice to heal physical or mental ailments. The pilgrims purchased souvenirs made of various materials from the loca sancta or the sacred area visited on the route. As the popularity of pilgrimage increased, so did the variety of souvenirs or protective objects purchased by pilgrims. Encolpia, pilgrimage flasks, oil lamps, censers, tokens rings, liturgical seals and cross pendants were bought by pilgrims. The concept of pilgrim on the other hand is fully associated with the ascetic life in Early Christianity. Christian believers, who performed a pilgrimage by visiting a loca sancta, also showed great interest in ascetic monks who have a very important place in Early Christianity. Ascetic monks who established a life that isolated themselves from worldly riches for eternal salvation were later honored by being declared saints. For centuries, pilgrimage has been performed to pay homage to the hermit monks who have played an important role in the beginning of the Christian faith and are examples for conveying this doctrine to believers, and these sacred visits are maintained within the same emotion and faith today as well.

Haluk Perk Museum, which has quite original and various objects dated back to different periods of the Byzantine Empire, has a distinguished position in Turkey. The token, medallion pendants and small icons in the Haluk Perk Museum stand out as important concrete documents that provide information about faith, worship and pilgrimage. As well as the depictions of pillar saints or martyr saints, these objects including depictions of Mary with the title of Mother of God and whose protective identity is emphasized contain both faith and protective and healing talisman functions. The terracotta token, the small hematite icon, the small steatite icon, three medallions and nine encolpia date back to the Early Byzantine Period. They will be presented in detail. They are also very important objects to emphasize the features of their periods. The pilgrim token, which occupies a privileged place among these objects, is a typical example of the Symeon token of the 6<sup>th</sup> and 7<sup>th</sup> centuries. This token, one of the rare specimens found in Turkey, is probably of Antioch origin. The double sided icon, which is made of hematite and contains Saint Onouphrios on the one side and the “Daniel in the lions’ den” depiction from the Old Testament on the other side, must have been made for a devout Christian who believed that it would provide divine protection, goodness and healing. Although there is no clear information about the production date of the icon, it is thought that it can be dated between the 12<sup>th</sup> and the 14<sup>th</sup> centuries. The icons were protective objects. The steatite is also believed to be a protective substance. In our study, both of them will be discussed in a detailed way. The inscription on the object can be partly read because it is broken. However, since the person on the object has a bishop attire, he must be St Nicholas because it is his characteristic costume. Taking into consideration the popularity of steatite in the Byzantine world, the object has been ascribed to the period between the 11<sup>th</sup> and the 13<sup>th</sup> centuries. Three encolpia on which we see Virgin Mary in three different types of depiction are rare examples of which we cannot come across many similar ones. In the first one, the reverse was destroyed. In the second one, the reverse was devoted to the military Saint Georgios; in the third one, the martyr Saint Tryphonos of Nicaea is depicted. Although the encolpion varies according to the pendant, it is estimated that they belong to the period between the 10<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries due to the depiction types and iconographic details of these three objects. The three bronze objects whose obverse and reverse have depictions and are probably attached to a similar medallion by means of rings are among the interesting examples of the collection. Although their exact forms are not certainly known, they are thought to be bracelets, necklaces, belts or pendant fragments. The objects having the inscriptions and depictions of saints were used in Christianity for centuries in order to obtain divine help. Finally, the six clover-shaped encolpion pendants included in the collection repeat one another in both the form and the depictions on them. It is known that this kind of pendant, which actually emphasizes a cross in its clover form, has become widespread since the 10<sup>th</sup> century and it is under consideration that the examples in the museum date back to the 12<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries.

## Giriş

İstanbul’da bulunan Haluk Perk Müzesi, nadir örnekler barındıran zengin koleksiyonu, bu koleksiyonun bilim dünyasına tanıtılması yönündeki gayretleri, bu amaçla düzenlediği veya katkıda bulunduğu sergiler, nitelikli akademik yayınlarıyla ülkemizin özel müzeleri arasında örnek ve saygın bir yer edinmiştir. Haluk Perk tarafından 1995 yılında müzeye dönüştürülen koleksiyon, farklı dönemlere ait eserler yanında, Bizans dönemine tarihlenen çok farklı kategoride esere de ev sahipliği yapmaktadır. Makalemizde bu koleksiyondan seçilmiş özellikle Bizans dünyasında inanç, münzevi yaşam, hac ve hacılık kavramlarının sanata nasıl yansıdığı hakkında önemli bilgiler sunan, toplam on beş adet eser konu edilmektedir. Makalemizde, söz konusu eserlerle ilgili detaylı bilgi ve değerlendirmeye yer verilmiştir. Ancak yaratılmalarındaki farklı etkilerin ve üzerlerinde yer alan zengin ikonografinin daha doğru anlaşılabilmesi için eserlerin tanıtımı öncesinde, Bizans dünyasında etkili olan bazı inanç ve ibadet şekilleri ile bunlarla bağlantılı kişi ve kavramlar hakkında kısa bilgi vermenin faydalı olacağı düşünülmüştür. Bu bağlamda, Haluk Perk Müzesi’nden seçilen eserlerle ilgili olarak inançlı Hristiyanlar için zorlu yaşantıyla örnek model oluşturan çilekeş azizler ve seçtikleri münzevi yaşam hakkında bilgi verilmiş ve “hac” ve “hacılık” kavramlarının Bizans toplumundaki anlamı üzerinde durulmuştur.

### Erken Hristiyanlık Döneminde Münzevi Yaşam ve Çilekeş Azizler

Münzevi bir yaşamı tercih edip, dünyevi zevklerden ve toplu yaşam biçiminden kendilerini soyutlayarak göksel gücün ruhani desteğini alacaklarına inanan keşişler, Erken Bizans dönemi sanatında oldukça ilginç örneklerle karşımıza çıkar. Toplu yaşam biçimi ve manastır oluşumunun öncesinde bireysel tercihleri doğrultusunda Mısır’da çölde ya da ıssız bir yerdeki mağarada tek başına inzivaya çekilerek ibadetini gerçekleştiren keşişlerin daha sonra *Aziz* unvanı ile onurlandırılarak hürmet görmeleri sağlanmıştır. İmparator Decius zamanında (MS. 249–251) Romalıların baskı ve zulümlerinden kurtulmak amacıyla münzevi bir hayatı seçen ilk kişi, Havari Paulos’la karıştırılmaması için “İlk Münzevi” olarak da tanımlanan Paulos’tur. Mısır çöllerindeki bir mağarayı kendine mesken edinen Paulos, son derece kısıtlı imkânlarla sürdürdüğü yaşamıyla çilekeşliğin öncüsü olmuştur<sup>1</sup>. Mısır’da zengin bir köylü ailesinin oğlu olarak dünyaya gelen Aziz Antonios da, İsa’nın, “Git, neyin varsa sat, fakirlere ver ve ardından gel” sözünü benimseyip, 269 yılından itibaren münzevi bir hayatı seçen ilk kişilerden biridir. Çöllerde geçirdiği yetmiş yıl ona, zihnin beden üzerindeki ilahi hâkimiyetini kazandırmış ve Hristiyan dünyasınca kendisine hayranlık duyulmasını

1 Rivayete göre su ihtiyacını yaşadığı yerin yakınında bulunan bir pınardan karşılayan bu ilk münzevi, palmiyelerden de kendisine bir giysi yapmıştır. Anlatıldığına göre, ona her gün bir somun ekmek getiren bir karga tarafından beslenen Paulos, ihtiyaçlarını bu şekilde karşılayarak 60 yıl boyunca huzurlu bir yaşam sürer. Bkz. Alice-Mary Talbot, “Bizans Manastır Sistemine Giriş,” *COGITO* 17 (1999), 163.

sağlamıştır<sup>2</sup>. Diğer taraftan Aziz Antonios'un Paulos'tan farkı, tek başına değil müritleriyle birlikte yaşamasıdır. Bu tercihiyle Aziz Antonios aynı zamanda ilk manastır topluluğunun da temellerini atmış ve böylece inançlı Hristiyanlara nefsi körelterek kutsiyete erişmenin yeni bir yolunu göstermiştir<sup>3</sup>.

4. yüzyılda Mısır Çölü'nde münzevi bir yaşamı tercih ederek kendisini Tanrıya ve Hristiyan inancına adayan önemli azizlerden biri de Aziz Onouphrios'tur<sup>4</sup>. Haluk Perk Müzesi'nde yer alan hematit bir ikonanın bir yüzünde de karşılaştığımız Aziz Onouphrios, Erken Hristiyanlık öğretisinin günümüze kadar popülerliğini yitirmemiş önemli temsilcilerindendir. Yoğun ve güçlü bir maneviyat içinde, dünyevi hayatın zevklerinden yoksunluk ve nefsinin inkârla geçen bir yaşam sürdüren Aziz Onouphrios, Mısır çöllerinde geçirdiği yapayalnız atmış ya da yetmiş çileli yıllar, inancın gücünü tüm insanlara göstermeyi başarır. Sert hava koşullarına, açlığa ve şeytanın türlü kandırmalarına dayanarak hayatta kalmayı başardığı yaşam hikâyesi, ömrünün sonlarına doğru çölde karşılaştığı başrahip Paphnutius tarafından kaleme alınmıştır<sup>5</sup>. Paphnutius, aslında çilekeş bir yaşam hakkında daha çok şey öğrenmek, yerel münzevilerle tanışmak ve kendisi de münzevi bir hayatı deneyimlemek için çölde uzun bir yolculuğa çıkmıştır. Bu yolculuk sırasında başrahip, azizi çölde, bedeni bir hayvan gibi kürkle kaplı (bazı anlatılara göre dört ayak üzerinde yürürken) ve bir deri bir kemik denebilecek kadar zayıflamış olarak bulmuştur. Palmiye yapraklarından yaptığı bir peştamal giyen aziz, aynı zamanda uzun saç ve sakalıyla dikkat çekmektedir. Gördüğü manzara karşısında ilkin aşırı derecede endişe ve korku duyan Paphnutius, akşamını bu kutsal adamla sohbet ederek ve Tanrı tarafından mucizevi bir şekilde verilen basit bir yemeği paylaşarak geçirmiştir<sup>6</sup>. Bu sohbet sırasında Aziz Onouphrios, Paphnutius'u yaklaşan ölümü hakkında uyarılmış ve öldükten sonra onu gömmesi için talimatlar vermiştir<sup>7</sup>. Ertesi sabah hayatını kaybeden aziz, ölmeden önce söylediği son cümlelerindeki isteği üzerine, başrahip tarafından bir kaya oyuğuna gömülmüştür<sup>8</sup>. Oyuk, aziz gömüldükten sonra hızlıca üzerine kapanmış ve aziz yaşadığı yerin yakınındaki bir hurma ağacıyla birlikte ortalıktan kaybolmuştur. Yaşadığı bu olay üzerine artık çölde kalamayacağını anlayan Paphnutius ise manastırına geri dönerek, azizle tesadüfen karşılaşmasının

2 Peter Brown, "Yeni Toplum: Manastır Sistemi ve Hristiyanlığın Yayılışı 300-400," *Geç Antik Çağ'da Roma ve Bizans Dünyası* (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2000), 57.

3 Talbot, "Bizans Manastır Sistemine Giriş", 164.

4 Alexander Kazhdan ve Nancy Peterson Şevçenko, "Onouphrios," *Oxford Dictionary of Byzantium* (New York: Oxford University Press, 1991), 2:1527.

5 Aziz'in 4. yüzyılda başrahip Paphnutius tarafından Kıptice yazılan hikâyesinin İngilizce çevirisi ve ayrıntıları için bkz. Paphnutius, *Histories of the Monks of Upper Egypt and The Life of Onnophrius*, çev. Tim Vivian (NJ, USA: Gorgias Press, 2009), 143-166.

6 Leslie Ross, "Onuphrios," *Holy People of the World, Cross-Cultural Encyclopedia*, c. 2, ed. Phyllis G. Jestice (USA: ABC-CLIO, 2004), 657.

7 Leslie Ross, "Onuphrius, Saint," *Medieval Art: A Topical Dictionary* (Westport CT: Greenwood Press, 1996), 189.

8 Paphnutius'un azizi bir kaya oyuğu yerine, iki aslanın yardımıyla kazdığı bir mezara gömüldüğü de söylenmektedir. Bu bilgi için bkz. Ross, "Onuphrius, Saint," 189.

hikâyesini yazmaya başlamıştır<sup>9</sup>. Başrahibin bu hikâyesi, Aziz Onouphrios'un sanat-taki betimleri içinde bir kılavuz görevi görmüştür. Özellikle Ortaçağ Bizans tasvir sanatında aziz, uzun saç ve sakalı yanında zayıf hâli ve vahşi görünümüyle kolayca tanınabilir. Bazı Ortaçağ kumaş yapım loncalarının ve dokumacılarının Onouphrios'u keçeleşmiş saç ve sakalı ile palmiye yapraklarından dokunmuş kıyafeti nedeniyle koruyucu azizleri olarak kabul ettikleri de söylenmektedir.<sup>10</sup>

Kendini Tanrı'ya adayarak inzivaya çekilen Aziz Onouphrios gibi münzevilerin belki de en ilginç, bu çilekeş yaşamı mağara ve çöller yerine bir sütun üzerinde geçirmeyi tercih eden *Stylites*ler, yani sütun azizleridir. Bunların en ünlüsü ve öncüsü 4. yüzyılda bugün Suriye'nin Halep kenti yakınlarında bulunan Telanissos'ta bir sütun üzerinde yaşayan Aziz Yaşlı Symeon Stylites'tir<sup>11</sup>. Bu azizin çilekeş yaşamı, 6. yüzyılda ismi kadar yaşam biçimiyle de kendisine benzeyen Aziz Genç Symeon Stylites tarafından da örnek alınmıştır<sup>12</sup>. Günümüzde Antakya'nın Samandağ ilçesi sınırlarında kalan Mucizeler Dağı'nda çıktığı bir sütun üzerinde yaşadığı bilinen Genç Symeon Stylites'in verdiği vaazlar ve bulunduğu kehanetlerle ünlendiği ve zaman içinde Hristiyan dünyasında saygın bir yer edindiği anlaşılmaktadır. Genç ve Yaşlı Symeon'un bu aykırı yaşam tarzları ve haklarında anlatılan mucizeler, çileli hayatlarının bir efsaneyeye dönüşmesini sağladığı gibi sütun azizliği kavramının Bizans dünyasında yayılmasına da yardımcı olmuştur. Günümüzde her iki azizin de üzerinde yaşadıkları sütunun çevresine, biri Antakya, diğeri Suriye'de olmak üzere kiliseler inşa edilmiş ve sütun etrafında oluşturulan bu dini yapı grupları yüzyıllar boyunca inananlar tarafından hac merkezi olarak ziyaret edilmiştir. Bu ziyaretler sırasında hacıların hürmet göstermek için aldıkları hacı tokenleri (pilgrim token) ise aynı zamanda ruhani bir destek arayışının da ilk temsilcileridir. Çoğunlukla Yaşlı ve Genç Symeon Stylites tasvirleriyle dikkat çeken bu tokenler, karakteristik ikonografileriyle Erken Bizans döneminin en değerli sanat objeleri arasındadır.

9 Ross, "Onouphrios," 657.

10 Ross, "Onouphrios," 657.

11 Hristiyanlıkta sütun azizleri ve bunları yaşam öykülerini anlatan çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Bu konuda bkz. Frederick Lent, "The Life of St. Simeon Stylites: A Translation of the Syriac Text in Bedjan's Acta Martyrum et Sanctorum Vol IV," *Journal of the American Oriental Society* 35 (1915), 103-198; S. Ashbrook Harvey, "The Sense of a Stylite: Perspectives on Simeon the Elder," *Vigiliae Christianae* 42/4 (1988), 376-394; Robert Doran, *The Lives of Simeon Stylites* (Kalamazoo-Michigan: Cistercian Publications, 1992); Antony Eastmond, "Body vs. Column: The Cults of St. Symeon Stylites," *Desire And Denial in Byzantium, Papers from the Thirty-first Spring Symposium of Byzantine Studies, University of Sussex, Brighton, March 1997*, ed. Liz James (Aldershot, UK: Ashgate Publishing, 1999), 87-100. Söz konusu azizlerle ilgili Türkçe yazılmış birkaç çalışma için bkz. Ilkgül Kaya Zenbilci, "Münzevi Yaşam Fikrinin Bizans Tasvirlerindeki Yansımaları: Sütun Üzerinde Yaşayan Azizler," *Sosyal Bilimlerde Güncel Akademik Çalışmalar-2018*, ed. M. Evsile, İ. Serbestoğlu ve T. Öcan (Ankara: Gece Kitaplığı, 2018), 3: 1-37; Murat Tural, *Sütun Tepesinde Bir Ömür Aziz Simeon* (İstanbul: Arkeoloji Sanat Yayınları, 2018).

12 Aziz Yaşlı ve Genç Symeon Stylites'in yaşam hikâyeleri "*Haluk Perk Müzesi Koleksiyonu'nda Yer Alan Bizans Dönemi Eserler*" başlığı altında detaylı olarak ele alınmıştır.

## Hristiyanlıkta Hac ve Hacılık Kavramı

Yabancı ya da gezgin olarak farklı bir yeri ziyaret eden kişiyi tanımlayan hacı teriminin kökeni Latince *peregrinus* kelimesinden gelmektedir<sup>13</sup>. Özel bir anlam ifade eden bu yolculuk, kişiyi sadece inancı doğrultusunda oldukça uzak olabilecek bir mesafedeki kutsal mekâna götürmekle kalmaz, kutsal mekânda korunagelen *rölik*'e hürmetini göstermesini de sağlar. Kutsal kavramı, İsa'nın çarmıha gerildiği alan ya da gömüldüğü yer olan mezarını ifade ettiği gibi, bir azize ait mezar alanı veya kutsal bir kişiye ait röliğin muhafaza edildiği mekân olarak da kullanılmıştır<sup>14</sup>. İnanan kişinin ister erkek, ister kadın olsun, gerçekleştireceği bu kutsal yolculuktaki en önemli amacı, kötülüklerden arınmak, huzur bulmak ve yaşamlarını inançlarına atfeden bu kutsal kişilere hürmet ve saygılarını gösterebilmektir. Kişi, bu uzun ruhani yolculuğa çıkmadan önce tüm dünyevi duygu ve isteklerinden arınmış olmalıdır ve hacı mertebesine ulaşmak için zorlu bir yolculuk geçirmek zorundadır.

Hristiyanlığın yayılması ile birlikte hac<sup>15</sup> ve hacılık kavramlarının önem kazandığı görülmektedir. Hac ve hacılık olgusunun, 4. yüzyılın başları ile 7. yüzyıl arasında kutsal mekâna/loca sancta yapılan ruhani yolculuk ile özdeşleştiği anlaşılmaktadır<sup>16</sup>. I. Konstantinos'un annesi Helena'nın İsa'nın çarmıha gerildiği gerçek haçı bulmak için yaptığı ruhani yolculuğun izlerini takip eden inananlar böylece hac kavramını geliştirmişlerdir<sup>17</sup>. Hristiyanlığın erken dönemlerinden itibaren kutsal mekânlara yapılan

13 Pierre Maraval çalışmasında gerçekleştirilen bu seyahatin Latince "peregrinatio" kelimesi ile tanımlandığından bahsetmektedir. Pierre Maraval, "The Earliest Phase of Christian Pilgrimage in the Near East (before the 7th Century)," *Dumbarton Oaks Paper* 56 (2002), 63.

14 Jas Elsner, "Art and Pilgrimage," *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, ed. E. Jeffreys, J. Haldon ve R. Cormack, (Oxford: Oxford University Press, 2008), 742.

15 G. Vikan, *Hoi polloi* olarak tanımlanan hac yolcularının toplumun farklı sosyal tabakalarına ve meslek gruplarına mensup kişiler olduğundan bahsetmektedir. Bkz. Gary Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art* (Washington D.C.: Harvard University Press, 1982), 3.

16 Gary Vikan, "Pilgrimage," *Oxford Dictionary of Byzantium* (New York: Oxford University Press, 1991), 3: 1676; V. Zalesskaya hacılık kavramının ve hac yolculuklarının iki farklı dönemde yoğun biçimde geliştiğinden bahsetmektedir. İlk dönem, 4.-7. yüzyıllar arasında, Erken Bizans Dönemi'nde gerçekleşmiştir. V. Zalesskaya, bu dönemde ana merkezinde Hristiyanlık olan ve Yunan yazıtları, Sasani etkisi, Suriye-Filistin ikonografisi ve Anadolu azizlerini barındıran farklı etkenler ve kültürel birikimlerin bir arada olduğunu anlatmaktadır. Bu dönemde hacılık kavramı hızla yayılmış ve oldukça uzak yerlerden kutsal mekânlara hac yolculukları yapılmıştır. Bu durum Bizans İmparatorluğu'nun doğusunun büyük bir bölümünün Araplar tarafından ele geçirilmesine kadar sürmüştür. Yazar ikinci önemli dönem olarak 10.-13. yüzyıllar arasını vermektedir. Bu iki döneme dair en önemli bilgiler yazılı kaynakların yanı sıra hacıların gittikleri yerden aldıkları hatıra ya da koruyucu içerikteki objelerin varlığıdır. Sadece bu dini içerikli ruhani yolculuğa çıkanların almasına odaklanarak üretilen bu eserler ise hac sanatı olarak da ifade edilebilen bir akımı ortaya çıkarmıştır. V. Zalesskaya, ilk dönem olan 4.-7. yüzyıllar arasında farklı etmenlerin bir arada olduğunu ama tamamen Hristiyan öğretisi ve geleneğine bağlı olan hacı sanatının ikinci dönemde güçlü bir İslami etki altına girdiği söylemektedir. Vera Zalesskaya, "Souvenirs of the Holy Land," *Pilgrim Treasures from the Hermitage, Byzantium-Jerusalem* (Amsterdam: Lund Humphries, 2005), 74.

17 Yuri Piatnitsky, "The Divine Light of the Faith and Power," *Pilgrim Treasures from the Hermitage, Byzantium-Jerusalem* (Amsterdam: Lund Humphries, 2005), 22; Zalesskaya, "Souvenirs of the Holy Land," 74; I. Konstantinos'un iktidarının hemen sonrasında Doğu Akdeniz, dindar yolcuların hac yolculukları ile oldukça canlanmıştır. Kutsal toprakların yoğun olarak Arap akınlarına maruz kaldığı 7. yüzyıldan itibaren de hac yolculuklarının kesintiye uğradığı bilinmektedir. Hac yolculukları ile ilgili dönemin tarihi ve teolojik kaynaklarında verilen bilgiler ise önemli belgelerdir. Bkz. Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art*, 3.

ziyaretler bilinmektedir. 4. ve 6. yüzyıllar arasında Beytullahim, Nasıra ve Kudüs'te inşa edilen görkemli yapılar hacıların uğrak yerleri olmuştur<sup>18</sup>.

Kutsal topraklarda yaşanan bu görkemli dönem, 614 yılında Şah II. Hüsrev (590-628) yönetimindeki Sasani istilası ile son bulmuştur<sup>19</sup>. Kudüs'ten alınan *Gerçek Haç*, 629 yılında Bizans imparatoru Herakleios'un (610-641) bölgenin kontrolünü ele geçirmesi sonucunda Kudüs'e tekrar geri getirilmiş ve kent bir daha Sasani hâkimiyetine girmemiştir. Fakat 637-640 yılları arasında Suriye-Filistin bölgesini Arapların ele geçirmiş, daha sonra Abbasi kontrolü altında giren bölge, 878 yılında Mısır'a dâhil olmuştur. Arapların bölgenin kontrolünü aldıkları erken dönemlerde halkın dini inançlarına müdahale etmedikleri ve Hristiyanların yaşamlarına devam ettikleri bilinmektedir. Bu tolerans içerisindeki dönemde hem Bizans, hem de Batı Avrupa'dan hacıların bölgedeki kutsal mekânları ziyaret etmek için geldikleri anlaşılmaktadır. Bu durum 9. yüzyılın başlarında değişmiş, Hristiyanlar din değiştirmeye zorlanmış, kutsal mekânları yıkılmaya başlanmış ve hacıların bölgeyi ziyaret etmelerine izin verilmemiştir. Bu sıkıntılı dönem Bizans İmparatorluğu ile Fâtımî Hanedanı arasında 1024 yılında yapılan anlaşma ile durulmuştur. Bizans imparatorunun himayesinde, bölgedeki kutsal mekânlar restore edilmiş ve hac yolculukları tekrar başlamıştır.<sup>20</sup> 1078 yılında Kudüs Selçukluların kontrolü altına girmiştir. Bu dönemden sonra bölgede hac faaliyetlerine dair iki farklı yorum bulunmaktadır. Kimi Hristiyan yazarlar, Selçuklu hâkimiyetinde bölgede hac faaliyetlerinin rahatça devam ettiğinden bahsederken kimi Bizans ve Latin kökenli kaynaklar ise Hristiyanların kötü muamele gördüğü ve hacıların taciz edildiği bilgisini vermektedir<sup>21</sup>. Suriye-Filistin bölgesi ve özellikle odak noktası olarak Kudüs, ilerleyen dönemde Haçlı Seferleri'nin başlıca amacı olmuş ve 11.-12. yüzyıllar arasında buranın kontrolü için savaşlar yapılmıştır. 1291-1517 yılları arasında Memlûkler ve 1517-1918 yılları arasında Osmanlı Devleti idaresi altındaki bölgelerde bulunan kutsal mekânlar, günümüzde de hâlâ hacıların uğrak yerleridir.

Kutsal topraklar dışında Suriye, Mısır, Anadolu ve Yunanistan'daki kutsal kişilerin mezar yerleri ve kiliseleri de başlıca ziyaret merkezleri hâline gelmiştir. Hac yolculuğunun amacı ise inananlara göre değişmektedir. Hac yolculuğunun en önemli nedenleri ise ibadet, bağış ve adak sunma, fiziksel ya da ruhsal rahatsızlıkları iyileştirmek

18 Piatnitsky, "The Divine Light of the Faith and Power," 22.

19 G. Ostrogorsky eserinde Kudüs'ün üç hafta süren kuşatma sonucunda İranlıların eline geçtiğinden bahsetmektedir. Bkz. Georg Ostrogorsky, *Bizans Devleti Tarihi*, çev. F. Işıltan (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2015), 88; S. Mitchell ise eserinde Kudüs'ün ele geçirilmesi sonucunda İsa'nın gerildiği çarminın kalıntılarının II. Hüsrev'in hazinesine götürüldüğü bilgisini vermektedir. Bkz. Stephen Mitchell, *Geç Roma İmparatorluğu Tarihi M.S. 284-641*, çev. T. Kaçar (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2016), 616, dipnot 884.

20 Piatnitsky, "The Divine Light of the Faith and Power," 22.

21 Piatnitsky, "The Divine Light of the Faith and Power," 23.



için günahlarının kefarecini ödemek ya da öğüt almaktır<sup>22</sup>. Hac yolculuğunda ulaşılan kutsal mekândan ya da güzergâh üzerinde ziyaret edilen kutsal alandan hacılar tarafından alınan objeler ise haç, kutsal su ya da yağ, bir tutam kum, polen, kurutulmuş çiçekler ve ikonalar gibi farklı form ve işlevlerde çeşitli malzemelerden üretilmiş eserlerdir. Erken Bizans döneminde hac yolculuğunun popülerliği arttıkça, hacılar tarafından alınan hatıra ya da koruyucu obje çeşitliliği de artmıştır. Aslında bunlar, günümüzde turizm amaçlı gezi sonunda alınan hediyelik eşyaların Erken Bizans dönemindeki dini içerikli ilk örnekleridir. Hacıların aldıkları objelerin arasına enkolpia, ampullae, kandiller, buhurdanlar (tütsü kapları), tokenler, yüzükler, litürjik mühürler ve haç kolye uçları da zamanla dâhil olmuştur<sup>23</sup>. Bu bakımdan hac yolculuğunun ruhani bir yolculuk olmasının yanı sıra ziyaret edilen bölge halkı için ticari bir getiri de sağladığı açıktır. Hacılar ise ziyaret ettikleri kutsal mekândan aldıkları bu hatıra eşyaları evlerindeki ibadet mekânlarında muhafaza ederek ya da üzerlerinde taşıyarak ruhani desteğin hep yanlarında olduğunu hissetmek istemişlerdir<sup>24</sup>. Bu objeler, kişiyi kötülüklerden ve şeytani güçlerden korudukları, iyileştirici ve şifa verici güce sahip oldukları düşünülerek alınmıştır.

Hacılık Erken Hristiyanlıktaki münzevi yaşam ile de özdeşleşmektedir. Kutsal bir mekânı ziyaret ederek hac görevini yerine getiren Hristiyan inananlar, Erken Hristiyanlıkta çok önemli bir yere sahip münzevi keşişlere de yoğun ilgi göstermişlerdir. Ebedi kurtuluş için kendilerini dünyevi zenginliklerden soyutlayan bir yaşam kuran münzevi keşişler daha sonra aziz ilan edilerek onurlandırılmıştır. Hristiyan inancının başlangıcında önemli rol üstlenen ve bu öğretinin yayılması için inananlara örnek olan ve yol gösteren münzevi keşişlere hürmet göstermek için yüzyıllar boyunca hac yolculuğu gerçekleştirilmiştir ve bu kutsal ziyaretler günümüzde de aynı duyguya ve inançla sürdürülmektedir<sup>25</sup>.

### **Haluk Perk Müzesi Koleksiyonu'nda Yer Alan Bizans Dönemi Eserler**

Erken Hristiyanlık döneminde Tanrı'ya yakın, iyi bir inanan olmak için Suriye ve Anadolu'da oldukça ilginç formlarda münzevi yaşam tiplerinin ortaya çıktığı görülmektedir. Toplum yaşamından kendilerini soyutlayarak ıssız yerlere çekilen münzeviler, genellikle bir mağara ya da ağaç içerisinde yaşamlarını sürdürme yolunu seçmişlerdir. Hatta dünyevi yaşamdan tamamen ayrılmak için bir sütun üzerinde tüm yaşamını geçiren Yaşlı Aziz Symeon Stylites bu bağlamda en iyi tanınan münzeviler-

22 Vikan, "Pilgrimage," 1676; Zalesskaya, "Souvenirs of the Holy Land," 74.

23 Zalesskaya, "Souvenirs of the Holy Land," 74; Elsner, "Art and Pilgrimage," 746; Y. Piatnitsky günümüzde, hacıların hatıra olarak aldıkları bu objelerin Avrupa, Kafkaslar, Kırım, Anadolu, Rusya, Mısır ve Ortadoğu olmak üzere çok geniş bir alanda buldukları bilgisini vermektedir. Bkz. Piatnitsky "The Divine Light of the Faith and Power," 44.

24 Piatnitsky, "The Divine Light of the Faith and Power," 47.

25 Hacılık kavramı içerik olarak ilk inananların çektikleri çileleri hissetmek ve anlamak için yapılan kutsal bir yolculuğu ifade etmektedir.

dendir<sup>26</sup>. Bir sütun üzerinde yaşamını geçiren münzeviler sütun azizi (stylites) olarak tanımlanmaktadır. Bu unvanı, Yunanca “stylos” yani sütun kelimesinden aldıkları bilinmektedir<sup>27</sup>. Yazılı kaynaklardan edinilen bilgiler doğrultusunda yetmiş kadar sütun azizinin varlığından söz edilmektedir<sup>28</sup>.

Çağdaşları ise sütun azizlerinin Tanrı tarafından geleceği görme ve şifacı yetilerle donatıldıklarına inanmışlardır. Bedenen ve ruhen tedavi edilmeye ihtiyacı olan kişiler, yardım almak için sütun azizinin bulunduğu yere gitmeye başlamış, münzevi yaşam tercihleri bu anlamda bozulan sütun azizi de zamanla çok bilinen bir kült hâline dönüşmüştür<sup>29</sup>.

Bu sütun azizlerinden en iyi bilineni Yaşlı Symeon Stylites<sup>30</sup> ve öğrencisi Genç Symeon Stylites'tir<sup>31</sup>. 4. yüzyılın sonlarında Nikopolis yakınındaki Sisa'da doğan Yaşlı Symeon yaşamının son otuz yedi yılını yaklaşık 16-18 metre yüksekliğindeki sütun üzerinde geçirdikten sonra 459 yılında ölmüştür<sup>32</sup>. Öldükten sonra ise bugünkü Suriye topraklarındaki Halep kentinin kuzey batısındaki Qalat-Seman'da inşa edilen sekizgen planlı martyrium kilisede korunan röliği ile hürmet görmüştür<sup>33</sup>. Qalat-Seman'daki Yaşlı Symeon Stylites'in martyrium'u Suriye'nin en görkemli hac mekânıdır. Mart-

26 Philippe Verdier, sütun üzerinde yaşamını tamamlayan çilecinin kollarını İsa'nın çarpmıya gerilişi ve acısını hissetmek için iki yana açmaktan; ayakları ile bacaklarını hareket ettirmeden uzun süre aynı pozisyonda durmaktan dolayı bir süre sonra vücudunda yaralar açıldığından ve irinle kaplı bu yaraların kurtlandığından bahsetmektedir. Gönüllü olarak sürekli oruç hâlinde ve uykusuz kalan sütun azizi, bu sağlıksız yaşam koşullarının ölümüne kadar devam ettirmiştir. Philippe Verdier, “A Medallion of Saint Symeon the Younger,” *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 67/1 (1980), 17. Yaralarından çıkan kurtların ise münzevinin kendi etiyle kutsandığı düşüncesi hâkimdir. Bir terracotta ampulla üzerinde yer alan tasvirde de sütun azizinin yaralarından dökülen çok sayıda kurtçuk tasvir edilmiştir. Bkz. Verdier, “A Medallion of Saint Symeon the Younger,” 25, dipnot 3.

27 Verdier, “A Medallion of Saint Symeon the Younger,” 25, dipnot 4.

28 Janette Witt, “Die Syrischen Säulenheiligen,” *Die Welt von Byzanz-Europas Östliches Erbe* (München: Theiss 2004), 207.

29 Verdier, “A Medallion of Saint Symeon the Younger,” 17.

30 İyi eğitim almış Cyrrhus piskoposu kuzey Suriyeli Theodoretus'un (393-466) verdiği oldukça kısa bilgi, tarihçi Evagrius'un azizin yaşamına dair kısa notlarının yanı sıra Simeon'un müritlerinden Antony'in yazdığı biyografisi Yaşlı Stylites Symeon'un yaşamı hakkında bilgi edinilmesini sağlamaktadır. Bkz. Lent, “The Life Of St. Simeon Stylites: A Translation of the Syriac Text in Bedjan's Acta Martyrum et Sanctorum Vol. IV,” 103; Alice-Mary Talbot, “Hagiography,” *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, ed. E. Jeffreys, J. Haldon ve R. Cormack (Oxford: Oxford University Press, 2008), 864.

31 Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art*, 30-34.

32 Lent “The Life of St. Simeon Stylites: A Translation of the Syriac Text in Bedjan's Acta Martyrum et Sanctorum, Vol. IV,” 103; Verdier, azizin yaşamının büyük bir kısmını dört farklı yükseklikteki sütun üzerinde geçirdiğini ve en yüksek olan son sütun üzerinde de yaşamını yitirdiğini belirtmektedir. Bkz. Verdier, “A Medallion of Saint Symeon the Younger,” 17. Yazar bunun yanı sıra azizin sütun üzerinde altmış yıldan fazla yaşadığını söylemekte ve bu rekorun ilk kez, altmış yıl bir sütun üzerinde yaşamış 6. yüzyıl stylites azizi Alypius; ikinci olarak da yaklaşık yüzyıl sütun üzerinde yaşamış 10. yüzyıl stylites azizi Lukas tarafından kırıldığı ifade etmektedir. Bkz. Verdier, “A Medallion of Saint Symeon the Younger,” 26, dipnot 12. Yaşlı Symeon'nun diğer bir müridi ve öğrencisi olan Stylites Daniel ise otuz üç yılını üç sütun üzerinde geçirerek seksen dört yaşında ölmüştür. Bkz. Verdier, “A Medallion of Saint Symeon the Younger,” 26, dipnot 12.

33 Bedeni ilk olarak Antakya'daki katedrale gömülmüş, daha sonra ise imparator I. Leon (457-474) tarafından Konstantinopolis'teki martyrium'a taşınmıştır. Bkz. Verdier, “A Medallion of Saint Symeon the Younger,” 26, dipnot 8.

yrium 548 yılında yanmış ve Araplar tarafından harabe hâline getirilmesine rağmen azizin üzerinde yaşamını geçirdiği sütun günümüze kadar ayakta kalabilmiştir<sup>34</sup>.

Genç Symeon Stylites'in ise 521 yılında Antakya'da doğduğu ve yedi yaşındayken Seleucia Pieria'da<sup>35</sup> bir sütun tabanı üzerinde durduğu bilinmektedir. Aziz'in on iki yaşındayken 10 metre yüksekliğinde bir sütun üzerine taşındığı ve sonrasında da diyakoz olarak kutsandığı da ifade edilmektedir<sup>36</sup>. Tek başına kalabileceği bir yerde yaşamayı tercih eden aziz, Antakya'dan 10 km uzaklıktaki görkemli ve sarp bir coğrafyaya sahip Samandağ'a geçmiştir. Burada Klibanion olarak tanımlanan bir kaya üzerine sığınmış, yaşadığı yerin çevresinde müritleri küçük kulübeler yapmaya başlayınca, annesi Martha'nın tavsiyesi üzerine Qalat Seman'daki manastır kompleksini model alarak inşa işine girişmiştir. Kutsal Üçlü'ye atfen inşa edilen ana kilise sekizgen planlıdır ve daha sonra eklenen tüm yapıların merkezinde yer almaktadır. Yapının kuzey-güney yönüne kiliseler eklenmiştir. Sekizgen planlı yapının batısında ise atrium, propylaea ve keşişlerle hacıların kaldığı mekânlar bulunmaktadır. Tüm bu yapı kompleksi de Aziz Symeon'a görünen bir melek tarafından izleri belirlenen "mandra" yani kutsal duvarlarla çevrilmiştir. Sekizgen planlı yapı kompleksinin tam ortasına yerleştirilen sütun üzerine Aziz Symeon 4 Haziran 551 yılında tırmanmıştır. Sekizgen planlı yapının üzerinde üst örtü sistemi/bir çatı olmadığı için aziz, duvarlar içerisinde bulunan tüm alandaki her hareketi buradan gözlemleyebilir konumdadır<sup>37</sup>. Verdier'e göre Genç Symeon Hristiyan mistisizminin ileri düzeyde bir örneği olmasına rağmen, kendini tamamen dünyadan soyutlamış, içe kapanık ve asosyal bir karakter taşımaz; o, zamanla kendi topluluğuna hem iyi bir lider olmuş, hem de topluluğu dışındaki insanlara da iyi tavsiyelerde bulunan sevilen bir kişi hâline gelmiştir. Vaazlar vermiş, ilahiler bestelemiş ve birçok mektup yazmıştır. Sütunu üzerinde yaşadığı sırada, 554 yılında, rahip olarak kutsanmış ve 592 yılında da burada ölmüştür<sup>38</sup>.

Günümüze kadar ulaşılmış her iki sütun azizi hakkındaki çağdaş literatür bilgilerinin yanı sıra, hem yaşadıkları yerdeki mimari kalıntılar, hem de madalyon, pandantif, yüzük, amulet ve diğer hediyeelik eşyalardaki betimleri azizlerin ikonografisini ayrıntıyla sunan başlıca kaynaklardır. İyileştirici erdemler ile dolu olduğuna inanılan

34 Verdier, "A Medallion of Saint Symeon the Younger," 26, dipnot 9; Ayrıca, F. Lent, Symeon'dan çok daha uzun zaman önce bu bölgede Tanrıça Attarthe için yapılmış bir tapınak bulunduğunu ve yılda iki defa olmak üzere bir erkeğin uzun bir sütun üzerinde durarak tanrılar ile bağ kurmak için komünyon yaptığını anlatmaktadır. Bununla birlikte yazar, Yaşlı Stylites Symeon'un artık unutulmuş bu ayin hakkında herhangi bilgisi olmadığını da belirtmektedir. Bkz. Lent, "The Life of St. Simeon Stylites: A Translation of the Syriac Text in Bedjan's Acta Martyrum et Sanctorum, Vol. IV," 103.

35 Antakya'nın 35 km batısında, Musa Dağı'nın güneyinde, yaklaşık M.Ö. 300 yıllarında Büyük İskender'in komutanlarından Seleucus Nicator tarafından kurulmuş antik bir şehirdir. Günümüzde Hatay'ın Samandağ ilçesi sınırları içinde yer alır.

36 Verdier, "A Medallion of Saint Symeon the Younger," 19.

37 Verdier, "A Medallion of Saint Symeon the Younger," 19.

38 Verdier, "A Medallion of Saint Symeon the Younger," 19.

reçine karıştırılmış topraktan, camdan, pişmiş topraktan ve kurşundan yapılmış çeşitli objeler ise yaşadıkları mekânı ziyaret eden hacılar için iyileştirici ve koruyucu bir işlev görmüştür<sup>39</sup>.

Bu tip objelerde Aziz Symeon Stylites'in tasvirinin yanında bir merdiven üzerinde yer alan melek tasvirine sıkça rastlanır<sup>40</sup>. Her iki stylit azizin yaşam öykülerini anlatan eserde de bu merdivenden hiç bahsedilmemekle birlikte, Genç Symeon Stylites ile ilişkili daha sonra yazılmış metinlerde merdivenler yer almıştır. Sütun ile sekizgen planlı yapı kompleksi arasında bir geçit işlevi gördüğü anlaşılan bu merdiven sayesinde ricalarını doğrudan azize iletebilen hacılar, aynı zamanda mum, tütüsü, içi yağ dolu küçük şişeleri kutsaması için onun yanına kadar ulaşabilmektedir<sup>41</sup>. İsa'nın çarmıhtan indirilmesi sırasında merdivenin kullanılmış olması stylit azizlere de benzer bir kutsallık atfedilmesi ile ilişkilendirilebilir.

Azizin başının üzerinde yer alan haç motifi ise Erken Hristiyanlık döneminde betimlenen kişinin kutsal statüsünün vurgulanması için sıklıkla tercih edilen bir uygulamadır. Yaşlı ya da Genç Symeon Stylites kültürle ilişkili olarak sütun azizlerinin yaşadığı yeri ziyaret ederek hacı olan inananların buradan aldıkları kil tokenlerde de (eulogia) betimlenen stylit azizin başında bir haç motifi bulunmaktadır<sup>42</sup>.

### 1. Pişmiş Toprak Hacı Nişanı/Hacı Tokeni (6.-7. yüzyıl)

*Envanter No: HPM 15574*

*Çap: 2,4 cm,*

*Kalınlık: 1 cm*

*Ref: Bollmann 2008, 176-178, kat.no. 131. (6.-7. yüzyıl); Vikan 1982, 34, fig. 25; 38, fig.29a-b*

39 Verdier, "A Medallion of Saint Symeon the Younger," 19.

40 Elizabeth Key Fowden, "Der Heiligenkult im spätantiken Syrien," *Die Kunst Der Frühen Christen In Syrien, Zeichen, Bilder und Symbole, Vom. 4, Bis 7*, ed. M. Fansa ve B. Bollmann (Oldenburg: Mainz am Rhein, 2008), 60; Beate Bollmann, "Katalog-Die Entwicklung Der Christlich-Byzantinischen Kultur Syriens," *Die Kunst Der Frühen Christen In Syrien, Zeichen, Bilder und Symbole, Vom. 4, Bis 7*, ed. M. Fansa ve B. Bollmann (Oldenburg: Mainz am Rhein 2008), 177-178, kat.no.131-132.

41 Verdier, "A Medallion of Saint Symeon the Younger," 19.

42 David Woods, "Some Dubious Stylites on Early Byzantine Glassware," *Journal of Glass Studies* 46 (2004), 41.



G. 1. Pişmiş Toprak Token (6.-7. yüzyıl) Ön ve arka yüz (Müze env no. HPM 15574)  
(Merve Toy, 2019)

Koyu kahverengi kil token/amulet üzerinde benzer örneklerden alışkın olduğumuz üzere sütun üzerinde belden yukarısı verilmiş ve stilize bir hâlde bir sütun azizi gösterilir (G.1, G.2). Azizin büstünün her iki yanında kanatları açık ve uçar vaziyette azize doğru yönelmiş meleklerle yer verilmiş; sol tarafında ise bir merdiven tasvir edilmiştir. Azizin sütununun sol tarafında ve merdivenin hemen yakınında azize doğru eğilerek ona hürmet gösteren bir mürit ya da inanan resmedilmiş ve sağ tarafında ise bir kantaros<sup>43</sup> betimlenmiştir<sup>44</sup>. Eserin üzerinde tasvirin kimliğini tanıtacak herhangi bir yazıt yer almamaktadır. Müze ve özel koleksiyonlarda bulunan pişmiş topraktan yapılmış benzer hacı tokenlerine bakıldığında da resmedilen azizin kimliği çoğu zaman kesin olarak ifade edilemez. Bu nedenle tasvirdeki figür genellikle, Genç veya Yaşlı Symeon Stylites olmak üzere Bizans dünyasındaki iki ünlü stylitesin her ikisine birden atfedilir. Bu tip tokenlerde azizlerin kimliğini saptayacak ayrııcı ipuçlarının olmaması ve aşağı yukarı hepsinin kompozisyon düzenlemesi ve ikonografi açısından birbirine çok benzemesi dolayısıyla kesin bir ayırım yapmak kolay değildir. Bunları güvenli bir şekilde tarihlendirmek ve resmedilen azizin kimliğini açıkça belirleyebilmek, ancak objenin bir kazı buluntusu olması veya yapılacak materyal analizi ile mümkün olabilmektedir<sup>45</sup>. Bununla birlikte G. Vikan yaygın olarak “*Symeon tokenleri*” olarak adlandırılan bu hacı tokenlerinin Genç Symeon Stylites’le ilişkili olduğunu belirtmekte ve bunların azizin

43 B. Pitarakis, azizin yanında, onun yaşadığı sütunun çevresinden toplanan tozlardan oluşan ve şifa içerdiğine inanılan *hnana* olarak tanımlanan bir macunun muhafaza edildiği düşünülen bir kantharos ya da amfora olduğu bilgisini vermektedir. Ayrıca Pitarakis bu kil tabletlerin çeşitli hastalıkları iyileştirdiğine inanıldığını, kırılarak toz haline getirildiğini ve suyla içildiğini de ifade etmektedir. Bkz. Brigitte Pitarakis, “Şifayı Güçlendirmek Maddeler, Duyular ve Ritüeller,” *Hayat Kısa, Sanat Uzun Bizans’ta Şifa Sanatı* (İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2015), 174.

44 Janette Witt, “Sechs Erdmedallions,” *Die Welt von Byzanz-Europas Östliches Erbe* (München: Theiss, 2004), 209, 298-303; Janette Witt, “Styliten-Medallions,” *Rom und Byzanz Archäologische Kostbarkeiten aus Bayern* (München: Hirmer Verlag, 1998), 106-107, 108 a-b.

45 Bollmann, “Katalog-Die Entwicklung Der Christlich-Byzantinischen Kultur Syriens,” 178.

yaşadığı Mucizeler Dağı'ndan alınan kil ile yapıldıklarını ifade etmektedir<sup>46</sup>. Haluk Perk Müzesi'nde bulunan token de yazıta sahip olmamakla birlikte, bilinen örneklerle yakın benzerliği dolayısıyla Symeon tokenlerinden biri olarak görülmektedir.



**G. 2.** Hacı Tokeni'nin ön yüz çizimi (Çizim: Z. Çakmakçı)

Bu tip tokenler, aziz tarafından kutsandığına inanılan bir tozdan yapılmış bir tür *eulogia*dır ve başlıca işlevi hastalıkları iyileştirmek ya da şifa vermektir<sup>47</sup>. Kil tokenin kenarlarındaki form bozukluğu ise iyileşmek için bir parça koparılıp sıvı ile karıştırarak içildiğini göstermektedir<sup>48</sup>. Haluk Perk Müzesi'ndeki hacı tokenin literatürde yer alan benzerleri dolayısıyla 6.-7. yüzyıla ait olduğu ve olasılıkla Antakya'da üretildiği düşünülmektedir. Bununla birlikte bu tokene hem form hem de ikonografik düzenleme açısından en yakın örnek, Suriye, Şam Ulusal Müzesi koleksiyonunda tespit edilmiştir<sup>49</sup>.

## 2. Hematit Taşından Küçük İkona (12.-14. yüzyıllar)

*Envanter No: HPM 15573*

*Yükseklik: 4 cm,*

*Genişlik: 2.2 cm,*

*Kalınlık: 0.55-0.65 cm*

46 Gary Vikan, "Pilgrim Tokens," *Oxford Dictionary of Byzantium* (New York: Oxford University Press, 1991), 3: 1678.

47 Vikan, "Pilgrim Tokens," 1678.

48 Chris Entwistle, "Pilgrim Token with a Stylite," *Byzantium-Treasures of Byzantine Art and Culture*, ed. D. Buckton, (London: British Museum Press, 1994), 114, no.129; Chris Entwistle, "Pilgeramulett," *Byzanz Pracht und Alltag* (Bonn: Hirmer Verlag, 2010), 221, no.157; Janette Witt, "Sech Erdmedallions mit Styliendarstellungen," *Byzanz Das Licht aus dem Osten* (Mainz: Verlag Phillip von Zabern, 2001), 183-184, I.67. Daha geç örnek için bkz. Antonis Tsakalos, "Lead Pilgrim Token of St Symeon," *Everyday Life in Byzantium*, ed. D. Papanikola-Bakirtzi (Athens: Hellenic Ministry of Culture, 2002), 177, no. 200.

49 Kökeni Suriye olan ve Aziz Symeon Stylites Manastırı'na atfedilen M.S. 5-6. yüzyıla tarihli bu çok benzer token için bkz. <http://www.unesco.org/culture/museum-for-dialogue/item/en/120/amulet-for-pilgrims>, erişim 16 Aralık 2019.

**Ön yüz:** Ön yüzde ayakta ve cepheden tasvir edilmiş Aziz Onouphrios tasviri yer almaktadır. Çıplak vücudunun sadece mahrem bölgesi palmye yaprağı ile kapatılan aziz, göğsünün ortasına kadar uzanan uzun sakalı ile orans pozisyonunda betimlenmiştir. Azizin her iki yanında sütun sıralı formda kimliğini tanıtan Yunanca bir yazıt bulunmaktadır (G.3, G.4).

**Arka yüz:** Bu yüzde ayakta ve cepheden Pers kostümü içerisinde Daniel (Danyal) Peygamber betimlenmiş ve ayaklarının iki yanında verilen stilize aslan tasvirleriyle de Eski Ahit'te yer alan "Daniel Aslanlar İninde" konulu hikâyeye gönderme yapılmıştır<sup>50</sup>. Peygamber dizleri üzerinde bulunan kısa tuniği ve boynunda düğümlediği kısa peleriniyle orans pozisyonunda resmedilmiştir. Başının iki yanına sütun sıralı hâlde Yunanca olarak adı yazılmıştır. Eser alt kısma doğru kırılmış ancak sonradan iki tarafına da delikler açılarak telle birbirine bağlanmıştır.

**Tablo 1**

Hematit Taşı İkona'nın Ön ve Arka Yüz Yazıtı ve transkripsiyonu (Haz. C. Ünal- Z. Çakmakçı- M. Bakouri)<sup>51</sup>

<i>Ön yüz</i>		<i>Arka yüz</i>	
Sol	Sağ	Sol	Sağ
ΑΓΙ	ΗΘ (O ?)	Φ	ΑΔ
ΟC	ΦΡ	ΠΡ	ΝΗ
	ΗΟ		ΛΗ
	C		
ΑΓΙΟΣ (Hagios/Aziz)	ΟΝΟΥΦΡΙΟΣ (Onouphrios)	ΠΡΟΦΗΤΗΣ (Prophitis/ Peygamber)	(ΔΑΝΗΛΗ, doğru yazılışı; ΔΑΝΙΗΛ / Daniel/Danyal)

Bir yüzünde 4. yüzyılda yaşadığına dair bilgiler bulunan Aziz Onouphrios tasviri, diğer yüzünde Eski Ahit'te anlatımı bulunan "Daniel aslanlar ininde" betiminin yer aldığı bu küçük ikona, bu azizlerin kutsal koruyuculuğuna inanan dindar bir Hristiyan'ın kişisel kullanımı için yapılmış olmalıdır.

50 Majeska, Daniel Peygamber'in Doğu'da ve Batı'da iki farklı üslup içerisinde betimlendiğinden bahsetmektedir. Pers kostümü içerisinde kısa ve kemerli tunikli, kısa pelerinli, nimbuslu ve elleri dua eder pozisyonda iki yana açık pozisyonundaki Daniel Peygamber betimi Doğu üslubunu yansıtmaktadır. Bkz. George P. Majeska, "A Medallion of the Prophet Daniel in the Dumbarton Oaks Collection," *Dumbarton Oaks Papers* 28 (1974), 361-362, dipnot 9.

51 Yunanca yazıtın transkripsiyonu, Uzman Sanat Tarihçisi D. Markella Bakouri tarafından yapılmıştır.



G. 3. Hematit Taşından Küçük İkona (12.-14. yüzyıl) Ön ve arka yüz (Müze env no. HPM 15573) (Merve Toy, 2019)

Hematit taşından<sup>52</sup> yapılmış küçük ikonanın bir yüzünde tasvir edilen Aziz Onouphrios ve yaşamı hakkında günümüze ulaşan bilgiler, münzevi olarak Mısır’da çölde ıssız bir yeri kendisine seçmiş olduğunu ve yaşamının sonuna kadar da buradan ayrılmadığını belirtmektedir. Kutsal günü 12 Haziran olan Aziz Onouphrios’un M.S. 400 civarında yaşamış olan bir münzevi olduğu bilinmektedir. Mısır’daki ünlü Teb şehri yakınlarında bulunan Hermopolis’deki bir manastırda keşiş olarak ruhani yolculuğuna çıktığı düşünülen Onouphrios, manastırdan ayrılıp ıssız çölde inzivaya çekilerek altmış yıl<sup>53</sup> kadar tek başına yaşamını sürdürmüştür ve burada ölmüştür<sup>54</sup>.

Aziz Onouphrios, genellikle çıplak, oldukça uzun beyaz sakallı ya da tüm vücudu kılla kaplı olarak tasvir edilmekte ve mahrem bölgeleri çöl bitkisi ile örtülü olarak görülmektedir<sup>55</sup>. Aziz Onouphrios erken dönemde yaşamış önemli bir kutsal kişi olmasına rağmen tasvirlerine Bizans’ın geç dönemlerinde daha sık rastlanmaktadır.

52 Hematit taşının Samos ve Lemnos adalarındaki kilden yapılmış tabletler ile aynı ilaç kategorisine girdiğini belirten B. Pitarakis yumuşak doku ve mide iltihaplanmalarına karşı etkili olduğunu, kanamayı dindirdiğini ve antibakteriyel özellikleri olduğunu anlatmaktadır. B. Pitarakis çalışmasında Lemnos adasında son zamanlarda jeologların yaptıkları analizlerin sonucunda kilin içerisinde kırmızı hematit pigmentinin olduğu bilgisini de vermektedir. Bkz. Pitarakis, “Şifayı Güçlendirmek Maddeler, Duyular ve Ritüeller,” 173.

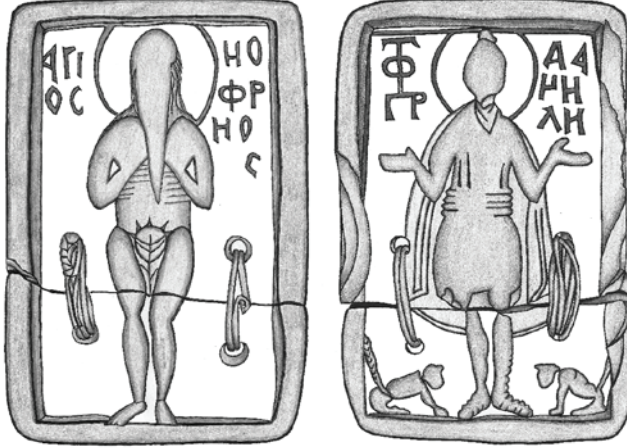
53 Ross, bir çalışmasında azizin altmış ya da yetmiş yıl boyunca çöllerde kaldığını (bkz. Ross, “Onouphrios,” 657), bir başkasında ise bu sürenin yetmiş yıl olduğunu belirtmektedir. Bkz. Ross, “Onouphrios, Saint,” 189; Paphnutius’un azizle olan karşılaşması ve sohbetini konu eden eserinde ise Onouphrios, kendi ağzından başrahibe altmış yıldır çölde olduğu bilgisini vermektedir. Paphnutius, *Histories of the Monks of Upper Egypt and The Life of Onnophrius*, 152.

54 Kazdhan ve Ševčenko, “Onouphrios,” 1527.

55 Kazdhan ve Ševčenko, “Onouphrios,” 1527; Christos Merantzias, “Bizans Kültüründe Benliğin Vücut Bulması”, *Hayat Kısa, Sanat Uzun Bizans’ta Şifa Sanatı* (İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2015), 184, Şekil.2.



Özellikle Bizans duvar resimlerinde 12. yüzyıldan itibaren yaygınlaşan azizin en ünlü betimlerinden biri Göreme Yılanlı Kilise'nin tonozu üzerinde görülebilir<sup>56</sup>. Burada yanındaki diğer iki azizle birlikte cepheden, elleri göğsü üzerinde ve orans pozisyonunda, mahrem yeri büyükçe bir palmiye yaprağıyla gizlenmiş olarak verilen azizin tasviri, hematit taşı ikonadaki betimine oldukça yakın bir üsluptadır. Azizin tasvirleri özellikle Bizans sonrası Rum ikonalarının da ilgi gören figürleri arasındadır<sup>57</sup>.



G. 4. Hematit Taşından Küçük İkona (12.-14. yüzyıl) Ön ve arka yüz çizimi (Çizim: Z. Çakmakçı)

İkonanın arka yüzünde betimlenen “Daniel aslan ininde” tasvirine ise Bizans sanatında sıkça yer verildiği bilinmektedir. Özellikle bu hikâye ile resmedilen madalyon, token, amulet gibi taşınabilir nitelikteki objeler genellikle Filistin’de azize ait olduğu ya da ona ithaf edildiği kabul edilen bir kutsal mekânla ilişkilendirilmektedir<sup>58</sup>. Bununla birlikte Filistin bölgesinde Peygamber Daniel’e ait kutsal bir mekân bilinmemektedir. Buna karşılık onun mezarının ve röliklerinin başkent Konstantinopolis’te Romanos Kapısı’nın yanında yer alan Aziz Romanos Kilisesi/Martyrion’unda muhafaza edildiği bilgisi dönem kaynakları tarafından dile getirilmektedir<sup>59</sup>. G. P. Majeska, Dumbarton Oaks Koleksiyonu’ndaki Daniel Peygamber tasvirli madalyon hakkındaki çalışmasında Konstantinopolis’in dini yaşamında Daniel’in mezarının çok önemli bir role sahip olmadığını ama Ortaçağ’ın ilerleyen dönemlerinde başkenti ziyaret eden hacılar tarafından hürmet duygusu ile ziyaret edildiğini ifade etmektedir. Yazar, ayrıca 12. ve 14. yüzyıllara ait belgelerde, Daniel Peygamber’in başkentteki kutsal mezarı

56 Marcel Restle, *Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien* (Germany: Verlag Aurel Bongers, 1967), 1: 129-130; 2: resim no. 248.

57 Sercan Yandım, “Sinop Arkeoloji Müzesi’nde bulunan İkonalar,” 26. *Araştırma Sonuçları Toplantısı* (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009), 2: 270.

58 Bu objelerle ilgili değerlendirme için bkz. Majeska, “A Medallion of the Prophet Daniel in the Dumbarton Oaks Collection,” 362.

59 Majeska, “A Medallion of the Prophet Daniel in the Dumbarton Oaks Collection,” 363.

hakkında bilgiler olduğunu da sözlerine eklemektedir<sup>60</sup>. Palaiologoslar Dönemi Rus gezginlerinin ifadesine göre Daniel Peygamber'in tasvirinin yer aldığı ve eulogia işlevindeki token ya da madalyonların, hac ziyaretini gerçekleştiren hacılar tarafından satın alındığına dair günümüze ulaşan kaynaklar da bulunmaktadır<sup>61</sup>. Palaiologoslar Dönemi'nde başkent Konstantinopolis'in dini yaşamında önemli bir konumda olduğu anlaşılan Daniel Peygamber'in kutsal mezarı ve burayı ziyaret eden hacıların aldıkları eulogia işlevindeki madalyon, token ya da küçük ikonalar ise Haluk Perk Müzesi'nde yer alan küçük hematit ikonanın tarihlendirilmesi konusunda yardımcı olmaktadır<sup>62</sup>. İkonanın üretim tarihi hakkında net bir bilgi olmamakla birlikte 12.-14. yüzyıllar arasına tarihlenebileceği düşünülmektedir.

### 3. Sabuntaşından (Steatite) Küçük İkona – Aziz Nikolaos (11. – 13. yüzyıl ?)

*Envanter No: HPM 15572*

*Yükseklik: 3.1 cm, Genişlik: 3.5 cm, Kalınlık: 0.55 cm*

Sabuntaşı (steatite) ikonanın<sup>63</sup> üst kısmı kırık ve noksandır. Sağ eli takdis işareti yaparken; sol eli, üzerinde haç bulunan kutsal bir kitap taşır. Figürün sağ omuz başına yakın olarak Yunanca alt alta verilmiş KO / ΛA harfleri okunmaktadır (G. 5).

Kutsal bir kişiye ait bu betimin kostümü incelendiğinde, öncelikle Aziz Nikolaos'un tasvirlerinde sıklıkla görülen piskoposluk giysisi olan omophorion dikkat çekmektedir. Sabuntaşı (steatite) ikonada betimlenen figürün üzerindeki kostüm tipi ve yazıtın günümüze ulaşan bölümü, tasvirin Aziz Nikolaos'a ait olduğunu göstermektedir<sup>64</sup>. Sabuntaşının (steatite) fildişi kullanımının sona ermesinden sonra en yakın malzeme olarak tercih edildiği bilinmektedir. Özellikle Bizans sanatında fildişinin yerini alan sabuntaşının (steatite) 11. yüzyıldan sonra yaygın olarak kullanıldığı

60 Ayrıntılı bilgi için bakınız Majeska, "A Medallion of the Prophet Daniel in the Dumbarton Oaks Collection," 363-364, dipnot 12 ve 14.

61 Majeska, "A Medallion of the Prophet Daniel in the Dumbarton Oaks Collection," 366.

62 Benzer örnekler için bkz. Mine Kiraz, "Koruyucu Göğüs Pandantifi (enkolpion)," *Hayat Kısa, Sanat Uzun Bizans'ta Şifa Sanatı* (İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2015), 363, kat. no. 119; Majeska, "A Medallion of the Prophet Daniel in the Dumbarton Oaks Collection," 361-366; Alice Bank, *Byzantine Art in the Collection of Soviet Museums* (New York: Harry N. Abrams 1978), 304, Kat. 173; V. Phoskolou, "Jasper Cameo with Daniel in the Lion's Den," *Everyday Life in Byzantium*, ed. D. Papanikola-Bakirtzi (Athens: Hellenic Ministry of Culture, 2002), 516, kat. no. 713; İkonanın The Walters Sanat Müzesi'nde yer alan 13-14. yüzyıla tarihli sabuntaşından (steatite) yapılmış benzeri için bkz. <https://art.thewalters.org/detail/8725/crucifixion-with-daniel-in-the-lions-den/>, erişim 30 Aralık 2019; Metropolitan Sanat Müzesi'ndeki 1200 ve sonrasına tarihlenen serpantinden oyulmuş yakın bir benzeri için bkz. <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.442.4/>, erişim 30 Aralık 2019.

63 Bizans sanatı örnekleri incelendiğinde sabuntaşı (steatite) ikonaların oldukça küçük ebatta olmalarından dolayı kişisel ya da aileye ait şapellerde kullanılmış oldukları düşünülmektedir. Bkz. Gary Vikan, "Steatite," *Oxford Dictionary of Byzantium*, (New York: Oxford University Press, 1991), 3: 1947.

64 Ayrıntılı bilgi için bkz. Alexander Kazhdan ve Nancy Peterson Ševčenko, "Nicholas of Myra," *Oxford Dictionary of Byzantium*, (New York: Oxford University Press, 1991), 2: 1469-1470.

görülmektedir<sup>65</sup>. Bu anlamda sabuntaşından (steatite) küçük ikona, 11.- 13. yüzyıl arasında üretilmiş olmalıdır<sup>66</sup>.



G. 5. Sabuntaşından (Steatite) İkona- Aziz Nikolaos (11-13. yüzyıl ?) Ön ve arka yüz (Müze env no. HPM 15572 (Merve Toy, 2019)

Bizans sanatında sık kullanılan bir figür olan Aziz Nikolaos, madalyon, cameo ve sikke gibi küçük el sanatı objelerde yaygın olarak betimlenmiştir. Özellikle 10. yüzyılın ikinci yarısında başlayıp, 11. yüzyıl boyunca üretilen kurşun mühürler üzerinde karşılaşılan zengin ikonografi içinde en popüler tasvirin Aziz Nikolaos olduğu görülmektedir<sup>67</sup>. Azizin betimi, 11. yüzyıl ortası-12. yüzyıldan itibaren ikona sanatında görülen canlanmayla birlikte, martir olan ve mucizeleri ile nam salmış azizlerin hayatını anlatan Vita ikonalarına da yansımış ve Aziz Nikolaos bu dönemden itibaren Vita ikonalarında en çok tasvir edilen azizlerden biri hâline gelmiştir<sup>68</sup>. Denizcilerin, çocuk ve kadınların koruyucusu olarak hürmet gören Aziz Nikolaos Anadolu'nun en önemli azizlerindendir<sup>69</sup>.

65 A. Cutler, Bizans dünyasında sabuntaşı (steatite) kullanımının 10. yüzyıldan önceye gitmediğine dair düşüncenin tartışılabileceğinden bahsetmektedir. Antony Cutler, "Ivory, Steatite, Enamel, and Glass," *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, ed. E. Jeffries, R. Cormack ve J. Haldon (Oxford: Oxford University Press, 2008), 456-457; Bizans İmparatorluğu'nun fildişi kaynağı olan Kuzey Afrika topraklarını Araplara, Doğu Akdeniz ticaretini ise İtalyan devletlerine kaptırmasıyla, hammadde olarak fildişini elde etmesi güçleşir. Sabuntaşının (steatite) kolay işlenebilir olmasına ek olarak fildişine benzerliği ve ayrıca doğal bir hammadde olarak kolay bulunması dolayısıyla Bizans dünyasında çok sık kullanılan bir malzeme hâline geldiği bilinmektedir. Bizans kaynaklarında *amiantos lithos* olarak kayda geçtiği bilinen sabuntaşı (steatite) rengine dair herhangi bir bilgi olmamakla birlikte günümüze ulaşan örneklerinden soluk yeşil bir renge sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bkz. Cutler "Ivory, Steatite, Enamel, and Glass," 457.

66 Benzer örnekler için bkz. Charalambos Bakirtzis, "Small Steatite Icon of St Nicholas," ed. D. Papanikola-Bakirtzi, *Everyday Life in Byzantium* (Athens: Hellenic Ministry of Culture, 2002), 159, kat. no.180; Yannis D. Varalis, "Steatite Icon of St Nicholas," *Everyday Life in Byzantium*, ed. D. Papanikola-Bakirtzi (Athens: Hellenic Ministry of Culture 2002), 159-160, kat. no.181.

67 John Nesbitt, "Sigillography," *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, ed. E. Jeffreys, J. Haldon ve R. Cormack, (Oxford: Oxford University Press, 2008), 153.

68 Maria Vassilaki, "Icons," *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, ed. E. Jeffreys, J. Haldon ve R. Cormack, (Oxford: Oxford University Press, 2008), 765.

69 Helen Evans ve William D. Wixcom, *The Glory Of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997), 499, Kat. no. 336.

#### 4. Pandantif /Enkolpion (10.-12. yüzyıl ?)

Envanter No: HPM 15571

Çap: 2,5 cm



G. 6. Pandantif (enkolpion) (10.-11. yüzyıl ?) Ön ve arka yüz (Müze env no. HPM 15571)  
(Merve Toy, 2019)

**Ön yüz:** Oldukça aşınmış durumdaki madalyonun ön yüzünde Meryem Hodegetria tasviri bulunmaktadır (G. 6). Sol kolunda taşıdığı çocuk İsa'yı, sağ eli ile işaret eden Meryem, insanoğluna kurtuluşa giden yolun İsa'nın öğretisinden geçtiğini vurgulamaktadır. Madalyonun sol tarafında sütun sıralı hâlde ve alt alta Meryem'in adının kısaltması olan MP ΘV (Tanrı Anası) siglasına yer verilmiştir. Pandantifin (enkolpion) üzerinde asılarak kullanılmasına yönelik bir kulp halkası bulunur. *Yol Gösteren* anlamına gelen Hodegetria unvanlı tasvirin gelişim süreci oldukça eskiye dayanmaktadır.

**Arka yüz:** Belirsiz.

Meryem Hodegetria tasviri, Hagia Sophia'nın doğusunda, denize doğru bir yamaçta yer alan Hodegon Manastırı'yla ilişkilendirilir. İmparator II. Theodosius'un kızkardeşi Pulcheria (399-453) tarafından kurulduğu söylenen bu manastırın, sonraları İncil yazarlarından Aziz Lukas tarafından betimlendiği düşünülen ve Meryem Hodegetria olarak nam salmış ünlü ikonanın korunduğu yer olarak da adı geçmektedir. Hodegon Manastırı'nın 9. yüzyılda aktif olduğu, 12. yüzyılda da tadilat gördüğü bilinmektedir. Manastırın "Yol Gösteren" anlamındaki ismini burayı ziyarete gelen kör hacıları mucizevi şifalı kaynağa götüren rahiplerinden aldığı anlaşılmaktadır<sup>70</sup>.

<sup>70</sup> Cecily Hennessy, "Topography of Constantinople," *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, ed. E. Jeffreys, J. Haldon ve R. Cormack (Oxford: Oxford University Press, 2008), 211.

## 5. Pandantif/Enkolpion (11.-14. yüzyıl)

Envanter No: HPM 15570

Çap: 3,8 cm

**Ön yüz:** Pandantifin (enkolpion) ön yüzünde dekoratif çerçeveli bir madalyon içinde Meryem Deksiokratousa tasviri yer almaktadır. Meryem'e atfedilen ve omuzlarının iki yanına istiflenmiş Tanrı anası (MP ΘV) anlamına gelen siglası ise ters olarak VΘ MP şeklinde basılmıştır. Kalıp baskısı hazırlanırken, yazıt yanlışlıkla ters olarak yerleştirilmiş olmalıdır (G. 7).

**Arka yüz:** Pandantifin (enkolpion) arka yüzünde inci bordürlü bir madalyon içinde, yarım boy hâlinde ve cepheden verilen figürün bir asker aziz olduğu açıktır. Yazıtı olmaması ya da var olan yazıtının zamanla tahrip olması nedeniyle figürün kimliği tanımlanamamaktadır. Bununla birlikte bu tasvirin kısa kıvrıkcık saçlı ve zırh kostümlü genç erkek betimiyle Aziz Georgios<sup>71</sup>'u temsil ettiği düşünülmekte, ancak yine de kimliği tartışmaya açık bırakılmaktadır. Genellikle kısa kıvrıkcık saçlı genç erkek betimiyle resmedilen Aziz Panteleimon'un da Aziz Georgios'a benzer tasvirleri bulunmakla birlikte, zırh ve kostüm detayları dolayısıyla askeri vasıfları ile öne çıkan Aziz Georgios'un madalyonun üzerinde betimlenmesinin daha kuvvetli bir ihtimal olduğu varsayılmaktadır.

Sağ kolunda taşıdığı çocuk İsa'yı, sol eli ile işaret eden Meryem betimi Bizans sanatında Deksiokratousa olarak tanımlanmaktadır<sup>72</sup>. 11. yüzyıldan itibaren ikonografiye girdiği bilinen Deksiokratousa tasvirine sık rastlanmamaktadır. Bu tasvir tipi, Meryem Hodegetria<sup>73</sup> betiminin bir varyasyonu olarak ortaya çıkmış, ama Hodegetria kadar popüler olmamakla birlikte farklı eser gruplarında yer almıştır<sup>74</sup>.

71 Alexander Kazhdan ve Nancy Peterson Ševčenko, "George," *Oxford Dictionary of Byzantium* (New York: Oxford University Press, 1991), 1: 834-835.

72 Nancy Peterson Ševčenko, "Virgin Hodegetria," *Oxford Dictionary Byzantium* (New York: Oxford University Press, 1991), 3: 2172.

73 Hodegetria betiminin en erken örnekleri 7. yüzyıla tarihlenen imparatorluk mühürlerinde bulunmaktadır. Bkz. Bissera V. Pentcheva, "The 'activated' Icon: The Hodegetria Procession and Mary's Eisodos," *Images of the Mother of God*, ed. M. Vassilaki (Norfolk: Ashgate Publishing, 2005), 196; John Nesbitt, *Catalogue of Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art* (Washington D.C.: Harvard University Press, 2009), 6:54, kat. no. 24.1; 6:57-58, kat.no. 27.2-28.1; Hodegetria tasviri ve ikonaları ile ilgili daha detaylı bilgi için bkz. Bissera V. Pentcheva, *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2006), 109-143; Annemarie Weyl Carr, "Icons and The Object of Pilgrimage In Middle Byzantine Constantinople," *Dumbarton Oaks Papers* 56 (2002), 80-81.

74 B. Pitarakis, sağ kolunda çocuğunu taşıyan Meryem'in tam boy tasvirinin yer aldığı mühür hakkında bilgi vermektedir. 12. yüzyıla ait mühür, büyük bir arzu ile istemelerine rağmen çocuk sahibi olamayan Irene Synadene ve Manuel Botaneiates'e aittir. Yazar, çiftin çocuk sahibi olma arzusu ile Meryem'in lütfuna sığındıklarından, kişisel kullarımlarında olan enkolpionda olduğu gibi bu dileklerini mühür tasvirine de yansıtıklarından bahsetmektedir. Bkz. Brigitte Pitarakis, "Female Piety in Context," *Images of the Mother of God*, ed. M. Vassilaki (Norfolk: Ashgate Publishing, 2005), 158, 166, Kat. no. 13.9.



G. 7. Pandantif (enkolpion) (11.-12. yüzyıl) (Müze env no. HPM 15570) (Merve Toy, 2019)

### 6. Pandantif/Enkolpion (11.- 13. yüzyıl ?)

*Envanter No: 3709 HPM 11589*

*Çap: 2,9 cm*

**Ön yüz:** Pandantifin (enkolpion) ön yüzünde tam boy ve cepheden verilmiş Meryem Blakhernitissa tasviri bulunmaktadır<sup>75</sup>. Dıştan yuvarlak bir madalyon içine alınan figürün yüz detayı anlaşılmasında, bununla birlikte kostümü ve hareketleri ayrıntıyla tanımlanabilmektedir (G. 8). Meryem ayak bileklerine kadar uzun tuniği ve bedeninin üst bölümüne doladığı kollarından aşağıya uçları sarkan peleriniyle dua pozisyonunda tasvir edilmiştir.



G. 8. Pandantif (enkolpion) (11.-13. yüzyıl) (Müze env no. HPM 15589) (Merve Toy, 2019)

<sup>75</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Nancy Peterson Ševčenko, "Virgin Blachernitissa," *Oxford Dictionary of Byzantium* (New York: Oxford University Press, 1991), 3: 2170-2171.

**Arka yüz:** Eserin arkasında tam boy ve cepheden verilmiş, sol elinde kılıç taşıyan bir aziz yer almaktadır. Kısa tuniği ve peleriniyle verilmiş bu azizin ayaklarının iki yanında yemlenir hâlde birer kaz betimlenmiştir. Tasvirde görülen kazlar, resmedilen figürün Aziz Tryphonos olduğunu düşündürmektedir. Bizans İmparatorluğu'nda hürmet gören bir kişi olan Aziz Tryphonos'un gençliğinde kaz çobanı olduğu rivayet edildiği için tasvirlerinde de etrafındaki kazlarla birlikte betimlendiği görülür. Bununla birlikte aziz, kimi zaman bağların koruyucusu olarak elinde bağ bıçağı ile de resmedilmektedir. Azizin madalyon dışında İznik İmparatorluğu'nun hamî/koruyucu azizi olarak sikkelerde de betimine rastlanır.

3. yüzyılda martir olan Aziz Tryphonos'un Phrygia bölgesindeki Lampsakus'ta (Lapseki) doğduğuna, erken yaşlarından itibaren Tanrı tarafından kendisine bahşedilen güçle türlü hastalıkları iyileştirdiğine ve şeytani güçleri uzaklaştırdığına inanılmaktadır<sup>76</sup>. Hatta köyündeki tarlalarda bulunan tahılın çekirge istilası yüzünden yok olması sonucunda ortaya çıkan kıtlıktan halkını kurtardığı yönünde anlatılar da vardır. Hakkındaki en önemli söylenti ise İmparator Gordianus'un (M.S. 238-244) kızını sağlığına kavuşturmasıdır. Azizin ruh hastalığı tıp doktorları tarafından iyileştirilemeyen imparatorun kızını tedavi ettikten sonra saraydan kendisine gönderilen hediyeleri fakir halkla paylaştığı söylenir. Hristiyan inananlar İmparator Decius'un (M.S. 249-251) iktidarı sırasında ağır cezalar ve zulüm ile karşılaşmıştır. Aziz Tryphonos da Roma imparatoru Decius döneminde türlü işkenceler gördükten sonra öldürülmüş, daha sonra da martir aziz olarak hürmet görmüştür<sup>77</sup>. 250 yılında Nikaia şehrinde ağır işkence görerek öldürüldüğü söylenen azizin, Hristiyan inananlar tarafından bedeni temiz bir kefene sarılarak gömülmeye götürüldüğü sırada topluluğa görüldüğü ve bu esnada doğduğu yerde gömülmek istediğini söylediği anlatılır. Böylece ilk önce Lampsakus'a gömülmüş<sup>78</sup>, daha sonra naaşı Konstantinopolis'e ve son olarak da Roma'ya taşınmıştır. Azizin tezahür ettiği 1 Şubat tarihinde İznik'teki kilisesinde tören düzenlenmektedir. Sabah hizmetinden sonra çok geniş katılımlı bir kalabalık önünde aziz için hürmet ilahileri söylenirken, azizin lambasına koyulan kuru zambak çiçeği soğanının mevsimi dışında, dondurucu soğuk içerisinde aniden çiçek açtığı mucizesine şahit olunmaktadır<sup>79</sup>. İznik İmparatorluğu'nun başkentinde her yıl gerçekleşen mucizesi, büyük bir coşku ile izlenmektedir. Rus kültüründe Aziz Tryphonos, kuşların hamî azizi olarak kabul edilir. Rus Ortodoks Kilisesi'nde büyük bir hürmet gören azizin aynı zamanda Moskova'nın da koruyucusu olduğuna inanılmaktadır. İznik İmparatorluğu'nun da hamî azizi olarak kabul edilen Tryphonos'un tasviri ve atribüsü olan süsen çiçeği betimi sikkelerde de karşımıza çıkmaktadır.

76 Clive Foss, "Pilgrimage in Medieval Asia Minor," *Dumbarton Oaks Papers* 56 (2002), 142; John Osborne, "Politics, Diplomacy and The Cult of Relics in Venice and The Northern Adriatic in The First Half of The Ninth Century," *Early Medieval Europe* 8/3 (1999), 379, dipnot 49.

77 Foss, "Pilgrimage in Medieval Asia Minor," 142.

78 Foss, "Pilgrimage in Medieval Asia Minor," 142.

79 Foss, "Pilgrimage in Medieval Asia Minor," 142.

## 7. Üç Adet Bronz Obj e (12.-14. yüzyıl)

7a. *Envanter No. HPM 15568.*

*Ölçüler: 3.2 x 2.4 cm*

**Ön yüz:** Ön yüzde yuvarlak bir madalyonla çevrelenmiş, sekiz adet taç yapraktan oluşan rozet biçimli bitkisel bir motif yer alır (G. 9). Yapraklardan diyagonal yerleştirilenler üçgen; diğerleri oval biçimlidir. Yaprakların arasında kalan boşluklar nokta biçimli bezemelerle doldurulmuş, yaprakların dış konturları da birbirini takip eden nokta bezemelerle yapılmıştır. Bu motifi bitkisel motif ile stilize edilmiş bir haç olarak yorumlamak da mümkündür.



G. 9. Bronz obj e (12.-14. yüzyıl) (Müze env no. HPM 15568) (Merve Toy, 2019)

**Arka yüz:** Objenin arkasında madalyon içine alınmış paralel dört sıra hâlinde Yunanca bir yardım yazıtı yer almaktadır. Madalyonların her iki yanında da başka madalyonlara ya da halkalara eklenmeleri için yapılmış menteşeler bulunur. Ancak menteşelerin mil kısımları noksanmıştır.

### Yazıt:

+K[YPI}E (Tanrım)

BOHΘH TON (Yardım et)

ΦOPONTA CE (Fronta)

(Tanrım Fronta'ya yardım et)

7b. *Envanter No. HPM 15569.*

*Ölçüler: 3.6 x 2.4 cm*

**Ön yüz:** Yuvarlak bir madalyon içine alınmış ön yüzde yarım boy ve cepheden verilmiş İsa tasviri yer alır. Oldukça şematize olarak çizilmiş figürün sağ eliyle takdis



işareti yaptığı görülmektedir. Omuzlarının iki yanında İsa'nın adının kısaltması olan IC XC siglası yer alır (G. 10).

**Arka yüz:** Bu yüzde yuvarlak madalyon içinde yarım boy ve cepheden Meryem tasvirine yer verilmiştir. Meryem orans pozisyonunda elleri iki yana açık ve son derece şematik olarak işlenmiştir<sup>80</sup>. Objenin her iki yanında bir başka madalyona ya da halkaya bağlanması için yapılmış menteşeler bulunur. Bunlardan birinin mil kısmı tahrip olmuşken, diğesinde bağladığı halkanın kırık bir ucu görülebilmektedir.



G. 10. Bronz obje (12.-14. yüzyıl) (Müze env no. HPM 15569) (Merve Toy, 2019)

7c. *Envanter No. HPM 15567.*

*Ölçüler: 4 x 2 cm*

**Ön yüz:** Yuvarlak madalyon içinde orans pozisyonunda elleri iki yana açık, cepheden ve yarım boy verilmiş Meryem yer alır (G. 11).

**Arka yüz:** Bu yüzde yuvarlak madalyon içinde paralel dört sıra ile istiflenmiş Yunanca bir yardım yazıtı bulunmaktadır. Objenin her iki yanında bulunan bağlantı menteşeleri sağlamdır. Bunlardan biri üzerinde başka bir zincir, madalyon ya da halkaya eklenmesi için yapılmış yuvarlak bir halka tam ve sağlam olarak korunmuştur.

**Yazıt:**

+K[YPI}E (Tanrım)

BOHΘH (yardım et)

ΘEOΛO[...] (Theolo (?))

YANH

(Tanrım Theolo(?)'ya yardım et)

80 Meryem Blakhernitissa.

Bu üç adet küçük boyutlu ve her iki yüzünde kutsal tasvir, motif ya da dua yazıtı içeren daire formu bronz objelerin iki yanlarında bağlayıcı halka aparatlar bulunmaktadır<sup>81</sup>. Bu objelerin tam formları kesin olarak bilinmemekle birlikte bilezik, kolye, kemer ya da pendentif parçaları olduğu düşünülmektedir.



G. 11. Bronz obje (12.-14. yüzyıl) (Müze env no. HPM 15567) (Merve Toy, 2019)

Özellikle Figür 7c'nin (G. 11) bir yanında sağlam olarak korunmuş halka, bunların başka madalyon ya da halkalar eklenerek bilezik, kolye, kemer ya da pendentif olarak kullanıldıkları düşüncesini desteklemektedir. Benzer objeler ile ilgili ulusal ve uluslararası kaynaklarda örneklere sıklıkla rastlanmamaktadır<sup>82</sup>. Bu bakımdan oldukça ilgi çekici örnekler oldukları açıktır. Ön ve arka yüzlerinde yer alan İsa ve Meryem figürlerinin yanı sıra bitkisel bezeme ile dizayn edilmiş haç motifi ve dört sıralı dua, dilek yazıtı koruyucu işleve sahip olduklarını göstermektedir. Bunların Bizans İmparatorluğu dönemine ait ve günlük yaşamı yansıtan dini objeler oldukları anlaşılmaktadır. Bu küçük, her iki yüzünde kutsal birer tasvir ya da motif ve dua yazıtı içeren dairesel formu objeler inanan kişinin günlük yaşamında üzerinde taşıdığı dini içerikteki aksesuarlardandır. Koruyucu niteliklerinden dolayı bu tür objelerin manastırları ziyaret eden

81 İki adet bronz obje üzerinde yer alan Yunanca yazıtın transkripsiyonu Uzman Sanat Tarihiçi D. Markella Bakouri tarafından yapılmıştır.

82 Benzer örnek için bkz. Christian Schmidt, "Gold- Silber- und Bronzeikonen," *Die Welt von Byzanz-Europas Östliches Erbe* (München: Theiss, 2004), 181, 231.

dindar Hristiyanlar tarafından hatıra olarak alınmış oldukları düşünülebilir. Ortaçağ'da Bizans dünyasında egemen olan yoğun ruhani destek ve koruma arayışının farklı örneklerinden olan üç adet obje, günümüze ulaşan nadir örneklerdendir. Yapım tarihleri tam olarak bilinmemekle birlikte Geç Bizans dönemine ait olma ihtimalleri yüksektir.

Figür 7a'da (G. 9) sunulan objenin bir yüzünde bitkisel bezeme ile formüle edilerek oluşturulan haç motifini yer alırken diğerinde dört sıralı dua yazıtı bulunmaktadır. Figür 7b'nin (G. 10) ön yüzünde oldukça çizgisel bir üslupta yapılmış olan Pantokrator İsa diğer yüzünde ise Meryem Blakhernitissa betimleri vardır. Objedeki tasvirlerin çizgisel üslubu, 14. yüzyıla ait sikke betimleriyle de örtüşmektedir<sup>83</sup>. Son olarak, daha özenli bir üslupla yapıldığı anlaşılan Figür 7c'nin (G. 11) ön yüzünde Meryem Blakhernitissa ve arka yüzünde dua yazıtı yer alır.

### 8. Pandantif/Enkolpion (12.-14. yüzyıl)

8a. *Envanter No. HPM 15578.*

*Ölçüler: 3.1 x 2.8 cm*

**Ön yüz:** Yonca biçimli pandantifin (enkolpion) ortasında yuvarlak bir madalyon içinde, elleri iki yana açık, orans pozisyonunda Meryem büstü yer alır (G. 12).

**Arka yüz:** Nokta dizileriyle çevrili yuvarlak madalyonun ortasında uçları genişleterek açılan bir haç motifine yer verilmiştir. Haçın kolları eşit uzunluktadır. Pandantifin (enkolpion) yonca biçiminde dışa çıkıntı yapan yarım yuvarlak bölümleri içine ayrıntıları net olarak seçilmeyen bitkisel karakterli bir bezeme yapılmıştır. Objenin asılma halkası zamanla koptuğu ya da tahrip olduğu için en üste kalan yarım yuvarlak çıkıntı içine delik açılmış ve obje olasılıkla bu hâliyle kullanılmaya devam etmiştir.



G. 12. Pandantif (enkolpion) (12.-14. yüzyıl) Ön ve arka yüz (Müze env no. HPM 15578) (Merve Toy, 2019)

83 Eleni Lianta, *Late Byzantine Coins 1204-1453* (London: Spink Books, 2009), 277-325; Philip Grierson, *Byzantine Coins* (California: University of California Press, 1982), 385, Plate 95.

8b. *Envanter No. HPM 15579*

*Ölçüler: 3.1 x 2.8 cm*



**G. 13.** Pandantif (enkolpion) (12.-14. yüzyıl) Ön ve arka yüz (Müze env no. HPM 15579)  
(Merve Toy, 2019)

**Ön yüz:** Bu yüzde kısa saç modeli ve kostümü dolayısıyla Aziz Georgios (?) olabileceğini düşündüğümüz bir asker aziz betimlenmiştir. Sağ elinde mızrak, sol elinde kınında kılıç taşıyan aziz yarım boy ve cepheden tasvir edilmiş ve yuvarlak bir madalyon içine alınmıştır. Solda aziz monogramı yer alırken, sağda silinerek netliğini kaybetmiş bir yazıt bulunur (G. 13). Yonca biçimli pandantifin (enkolpion) dışa taşkın yuvarlak bölümleri kıvrım dallardan oluşan bitkisel bir bezeme ile doldurulmuştur.

**Arka yüz:** Pandantifin (enkolpion) arka yüzünde yuvarlak madalyon içinde ve yarım boy ve cepheden verilmiş bir aziz tasviri yer alır. Azizin sağ elinde tuttuğu mızrak ile sol elinde kınında taşıdığı kılıç onun bir asker aziz olduğunu göstermektedir. Figürün sağında aziz monogram bulunmakta, sol tarafında ise kimliğini tanımlayan sütun sıralı Θ-OΔO harflerinden oluşan Yunanca bir yazıt yer almaktadır. Yazıt betimlenen azizin asker azizlerden Theodoros<sup>84</sup> olduğunu göstermektedir.

8c. *Envanter No. HPM 15576*

*Ölçüler: 2.9 x 2.9 cm*

**Ön yüz:** Yuvarlak madalyon içinde cepheden ve yarım boy olarak verilmiş figür sağ elinde mızrak, sol elinde kınında kılıç taşımaktadır (G. 14). Tasvirin yanındaki yazıt tahrip olduğu için kimliği anlaşılmayan bu azizin kostüm ve aksesuarlarından asker aziz olduğu ve muhtemelen Aziz Georgios'u (?) betimlediği düşünülmektedir.

84 Alexander Kazhdan ve Nancy Peterson Şevçenko, "Theodore Stratelates," *Oxford Dictionary of Byzantium* (New York: Oxford University Press, 1991), 3: 2047.

Figürün sağ omuz başında aziz monogramı ve sol omuz başında ise silinerek tahrip olmuş yazıtı yer alır.

**Arka yüz:** Bu yüzde madalyon içinde sağ elinde mızrak, sol elinde kınında kılıç taşıyan asker bir azize yer verilmiştir. Figürün sol tarafında net olarak okunan sütun sıralı ΘCOΔ(O) harflerinden oluşan Yunanca yazıttan Aziz Theodoros olduğu anlaşılmaktadır. Sağ omuz başında da aziz monogramına yer verilmiştir. Yonca biçimli enkolpionun dışa taşkın yarım yuvarlak formlu kısımları bitkisel bezeme ile doldurulmuştur.



G. 14. Pandantif (enkolpion) (12.-14. yüzyıl) Ön ve arka yüz (Müze env no. HPM 15576) (Merve Toy, 2019)

8d. *Envanter No. HPM 15575.*

*Ölçüler: 3.2 x 2.8 cm*

**Ön yüz:** Pandantifin (enkolpion) ortasında yuvarlak madalyon ile çevrelenmiş, cepheden ve yarım boy verilmiş bir asker aziz yer alır (G. 15). Yazıtı ve yüz bölgesi oldukça tahrip olduğundan kimliği bilinmeyen azizin sağ elinde mızrak, sol elinde kınında kılıç taşıdığı anlaşılmaktadır. Figürün sağ omuz başında aziz monogramına yer verilmiştir.

**Arka yüz:** Ön yüzdekine benzer bir kompozisyonla tasvir edilen figür yine bir asker azizdir. Sağ elinde mızrak, sol elinde kınında kılıç taşıyan bu azizin de kimliği sağ tarafında yer alması muhtemel yazıtı silindiği için anlaşılamamaktadır.



G. 15. Pandantif (enkolpion) (12.-14. yüzyıl) Ön ve arka yüz (Müze env no. HPM 15575)  
(Merve Toy, 2019)

8e. *Envanter No. M15577*

*Ölçüler: 3 x 2.8 cm*

**Ön yüz:** Bu yüzde nokta dizilerinden oluşan yuvarlak formlu madalyon içinde cepheden ve yarım boy asker aziz betimlenmiştir (G. 16). Yazıtı tahrip olduğu için kimliği anlaşılamayan azizin sağ elinde mızrak, sol elinde kınında kılıç yer alır. Solda Aziz monogramı görülmektedir.

**Arka yüz:** Diğerlerine benzer bir kurguya sahip bu yüzde de sağ elinde mızrak, sol elinde kınında kılıç taşıyan asker aziz bulunur. Figürün sol omuz başında Aziz monogramı eklenmiştir. Sağ omuz başında yer alan sütun sıralı ΘΕΟΔ(O) harflerinden oluşan Yunanca yazıt, azizin kimliğini açıkça ortaya koyar. Burada tasvir edilen kişi Aziz Theodoros'tur.



G. 16. Pandantif (enkolpion) (12.-14. yüzyıl) Ön ve arka yüz (Müze env no. HPM 15577)  
(Merve Toy, 2019)

8f. *Envanter No. M15580*

*Ölçüler: 3.2 x 2.8 cm*

**Ön yüz:** Oldukça tahrip olmakla birlikte bu yüzde yer alan figürün, sağ elinde mızrak, sol elinde kınında kılıç taşıyan bir asker aziz olduğu açıktır (G. 17). Solda kısmen silinmiş Aziz monogramına, sağda da silinmiş hâlde yazıta yer verilmiştir.

**Arka yüz:** Figürün sağ omuz başına istiflenmiş sütun sıralı (Θ)COΔ(O) harflerinden oluşan Yunanca yazıttan anladığımız kadarıyla Aziz Theodoros'un betimlendiği bu objede aziz, sağ elinde mızrak, sol elinde kınında kılıç taşımaktadır. Figürün sol omzu başında da Aziz monogramı bulunur.



G. 17. Pandantif (enkolpion) (12.-14. yüzyıl) Ön ve arka yüz (Müze env no. HPM 15580)  
(Merve Toy, 2019)

Altı adet bronz pandantif (enkolpion) dört yapraklı yonca formu ile haç motifini vurgulamaktadır. 10. yüzyıldan itibaren benzer formda pandantifler (enkolpion) kullanılmaktadır<sup>85</sup>. Haluk Perk Müzesi koleksiyonunda yer alan dört yapraklı yonca formu içerisindeki haç şeklindeki pandantiflerin (enkolpion) 12.-14. yüzyıllar arasında tarihlendiği düşünülmektedir<sup>86</sup>.

### Sonuç

Hristiyan öğretisinin yaygınlaşması sürecinde kişilere inancın koruyucu ve kötülüklerden arındırıcı yönünü gösterecek, onları Tanrı'ya ve Hristiyanlık inancına güçlü ve kopmaz bağlarla bağlayacak farklı inanç ve ibadet şekilleri ortaya çıkmıştır. Kendini Tanrı'ya ve inancına adayarak çilekeş ve münzevi bir yaşamı tercih eden kişiler, inançları uğruna ölümü bile göze alan martirler, Tanrı'nın ilahi gücü ve hikmetiyle türlü işkence ve eziyetlerden sarsılmaz inançlarıyla kurtulan ilk inananlar, ilerleyen zamanlarda aziz ve azize mertebesine ulaştırılarak, inananlar tarafından büyük hörmet görmüştür. Hristiyanlara hem iyi bir gerçek inanan modeli sunan, hem de arabulucu statüsüyle yardımcı olan bu kişiler, takanı koruduğu, hatta şifa dağıttığına inanılan türlü inanç objelerinde de sıklıkla betimlenmiştir. Keza bu kutsal kişilerin yaşadığı, gömüldüğü ya da şehit edildiği yerlerin inananlarca ziyaret edilmesi de Hristiyanlıkta hacı ve hacılık kavramının ortaya

85 Susan A. Boyd, "Quatrefoil Enkolpion," ed. H. Evans ve William D. Wixcom, *The Glory of Byzantium. Art and Culture of Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1997), 162, kat. no. 109; Ioli Kalavrezou, "Reliquary Enkolpion," *Byzantium 330-1453*, ed. R. Cormack ve M. Vassilaki (London: Royal Academy Publications, 2008), 229, 430, no.201; Ceren Ünal, "Balıkesir, Kuva-yi Milliye Müzesi'nden II. Nikephoros Phokas (963-969) Dönemine Ait Nadir Gümüş Sikke Miliareasion", *Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi*, XXIV/1 (Nisan 2016), 114-115.

86 Benzer örnek için bkz. Schmidt "Gold- Silber- und Bronzeikonen," 181, 235.



çıkmasına zemin hazırlamış, bu ziyarete ilişkin çeşitli objelerde bir tür anı ve koruyucu tılsım olarak inananların bedenlerinde uzak mesafelere taşınmıştır.

Haluk Perk Müzesi'nde bulunan ve bu makalede konu ettiğimiz on beş farklı eser de Bizans Dönemi'nde sanata yön veren inanç ve ibadet ilişkisini bir kez daha vurgularken, kutsal kişi ve kavramların sanat objeleri üzerine hangi gerekçeler ve ihtiyaçlar doğrultusunda yer aldığı hakkında bilgi vermektedir. Yapıldıkları malzemeler, kullanım şekilleri ve formları farklı olmasına rağmen, bu objelerin ortaya çıkmasındaki temel amaç, güçlü bir maneviyat eşliğinde, Tanrısal bir korumaya kavuşma, kendisi, ailesi ve sevdikleri için sağlıklı ve mutlu bir yaşam arzulama ve en nihayetinde günahların affını sağlayarak sonsuz ve mutlu yaşama adım atma düşüncesidir. Tanrısal koruma ve iyilik talebi kimi zaman iki küçük ikona (G. 3-G. 5) ve pantantiflerde (enkolpion) (G. 6-G. 8, G.12-G. 17) olduğu gibi kutsal kişiler aracılığıyla; kimi zaman ise kemer, bilezik ya da kolye parçası olduğu düşünülen üç adet bronz objeden ikisinde (G. 9, G. 11) görüldüğü gibi koruma ve yardım dileyen bir yazıtla dile getirilir. Hatta hacı nişanı/tokeni (G.1, G.2) örneğinde olduğu gibi bazen objenin malzemesi bile bu dinsel koruma ve şifanın bir parçası olabilmektedir. Haluk Perk Müzesi'nin Bizans koleksiyonu içindeki en ilgi çeken objelerinden biri olan hacı tokeni, Hristiyanların hacılık faaliyetini nasıl algıladığı hakkında da fikir vermektedir. Haluk Perk Müzesi koleksiyonundaki token ve benzeri hac objeleri, inananların hacılığa yalnızca kalplerini ve zihinleri maneviyatla dolduran kutsal bir ziyaret olarak bakmadığını; bu ziyaretin asıl nedeninin kutsal kişiyle aynı fiziki ortamı paylaşmak kadar, onun yardım ve mucizelerinden de bir ömür boyu yararlanmak isteği olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. İkonografileri, üslupları ve benzer örnekleri göz önüne alınarak incelenip tarihlendirilmiş tüm bu eserler, içerdikleri bu kutsal anlamlar yanında, Bizans sanatının Anadolu buluntusu nadir ve özgün örnekleri olmaları bakımından da son derece önemlidir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Teşekkür:** Değerli Koleksiyoner Sayın Haluk Perk'e Bizans sanatı ve kültürü açısından son derece önemli ve özgün örnekler barındıran koleksiyonunu bize açtığı, bu makalede konu edilen ve bilim dünyasıyla paylaşmamızın gerekli olduğunu düşündüğümüz önemli eserleri yayınlamamıza izin verdiği ve çalışmalarımız boyunca da desteğini esirgemediği için, çalışmamızın fotoğraf ve belgeleme aşamalarına titizlikle yardım eden sevgili öğrencimiz Uzman Sanat Tarihçi Merve Toy'a da emek ve katkıları için çok teşekkür ederiz. Bazı eserler üzerindeki Yunanca yazıtların transkripsiyonundaki değerli yardımları için de Uzman Sanat Tarihçi D. Markella Bakouri'ye ayrıca çok teşekkür ederiz.

**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.

**Acknowledgement:** We would like to thank Dear Collector Mr. Haluk Perk, he opened his collection, which contains very important and unique examples in terms of Byzantine art and culture, our dear student, Expert Art Historian Merve Toy, for her work and contributions, as it allows us to publish important works that we consider necessary to share with the world of science and which we discuss in this article, and does not support her throughout our studies. We would also like to thank Expert Art Historian D. Markella Bakouri for his valuable help in transcription of Greek inscriptions on some works.

## Kaynakça/References

- Bakirtzis, Charalambos. "Small Steatite Icon of St. Nicholas." Ed. D. Papanikola-Bakirtzi. *Everyday Life in Byzantium*. Athens: Hellenic Ministry of Culture, 2002, 159.
- Bank, Alice. *Byzantine Art in the Collection of Soviet Museums*. New York: Harry N. Abrams, 1978.
- Bollmann, Beate. "Katalog-Die Entwicklung Der Christlich-Byzantinischen Kultur Syriens." *Die Kunst Der Frühen Christen In Syrien, Zeichen, Bilder und Symbole. Vom. 4, Bis 7*. Ed. M. Fansa ve B. Bollmann. Oldenburg: Mainz am Rhein, 2008, 144-189.
- Boyd, Susan A. "Quatrefoil Enkolpion." Ed. H. Evans ve William D. Wixcom. *The Glory of Byzantium. Art and Culture of Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1997, 162.
- Brown, Peter. "Yeni Toplum: Manastır Sistemi ve Hıristiyanlığın Yayılışı 300-400." *Geç Antik Çağ-da Roma ve Bizans Dünyası*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2000, 57-67.
- Carr, Annemarie Weyl. "Icons and the Object of Pilgrimage in Middle Byzantine Constantinople." *Dumbarton Oaks Papers* 56 (2002):75-92.
- Cutler, Antony. "Ivory, Steatite, Enamel, and Glass." *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*. Ed. E. Jeffries, R. Cormack ve J. Haldon. Oxford: Oxford University Press, 2008, 453-461.
- Doran, Robert. *The Lives of Simeon Stylites*. Kalamazoo-Michigan: Cistercian Publications, 1992.
- Eastmond, Antony. "Body vs. Column: The Cults of St. Symeon Stylites." *Desire And Denial in Byzantium, Papers from the Thirty-first Spring Symposium of Byzantine Studies, University of Sussex, Brighton, March 1997*. Ed. Liz James. Aldershot, UK: Ashgate Publishing, 1999, 87-100.
- Elsner, Jas. "Art and Pilgrimage." *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*. Ed. E. Jeffreys, J. Haldon ve R. Cormack. Oxford: Oxford University Press, 2008, 741-750.
- Entwistle, Chris. "Pilgrim Token with a Stylite." *Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture*. Ed. D. Buckton. London: British Museum Press, 1994, 114.
- Entwistle, Chris. "Pilgeramulett." *Byzanz Pracht und Alltag*. Bonn: Hirmer Verlag, 2010, 221.
- Evans, Helen ve William D. Wixcom. *The Glory Of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.
- Foss Clive. "Pilgrimage in Medieval Asia Minor." *Dumbarton Oaks Papers* 56 (2002): 129-151.
- Fowden, Elizabeth Key. "Der Heiligenkult im Spätantiken Syrien." Ed. M. Fansa ve B. Bollmann, *Die Kunst Der Frühen Christen In Syrien, Zeichen, Bilder und Symbole, Vom. 4, Bis 7*, Oldenburg: Mainz am Rhein, 2008, 56-62.
- Grierson, Philip. *Byzantine Coins*. California: University of California Press, 1982.
- Harvey, S. Ashbrook. "The Sense of a Stylite: Perspectives on Simeon the Elder." *Vigiliae Christianae* 42/4 (1988): 376-394.
- Hennessy, Cecily. "Topography of Constantinople." *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*. Ed. E. Jeffreys, J. Haldon ve R. Cormack. Oxford: Oxford University Press, 2008, 202-219.
- Kalavrezou, Ioli. "Reliquary Enkolpion." *Byzantium 330-1453*. Ed. R. Cormack ve M. Vassilaki, London: Royal Academy Publications, 2008, 430.
- Kazdhan, Alexander ve Nancy Peterson Ševčenko. "George." *Oxford Dictionary of Byzantium*, 1. cilt. New York: Oxford University Press, 1991, 834-835.
- Kazdhan, Alexander ve Nancy Peterson Ševčenko. "Nicholas of Myra." *Oxford Dictionary of Byzantium*, 2. cilt. New York: Oxford University Press, 1991, 1469-1470.

- Kazdhan, Alexander ve Nancy Peterson Ševčenko. "Onouphrios." *Oxford Dictionary of Byzantium*, 2. cilt. New York: Oxford University Press, 1991, 1527.
- Kazdhan, Alexander ve Nancy Peterson Ševčenko. "Theodore Stratelates." *Oxford Dictionary of Byzantium*, 3. cilt. New York: Oxford University Press, 1991, 2047.
- Kiraz, Mine. "Koruyucu Göğüs Pandantifi (enkolpion)." *Hayat Kısa, Sanat Uzun Bizans'ta Şifa Sanatı*. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2015, 363.
- Lent, Frederick. "The Life Of St. Simeon Stylites: A Translation of the Syriac Text in Bedjan's Acta Martyrum et Sanctorum, Vol. IV." *Journal of the American Oriental Society* 35 (1915): 103-198.
- Lianta, Eleni. *Late Byzantine Coins 1204-1453*. London: Spink Books, 2009.
- Maraval, Pierre. "The Earliest Phase of Christian Pilgrimage in the Near East (Before the 7th century)." *Dumbarton Oaks Papers* 56 (2002): 63-74.
- Majeska, George P. "A Medallion of the Prophet Daniel in the Dumbarton Oaks Collection." *Dumbarton Oaks Papers* 28 (1974): 361-366.
- Merantzias, Christos. "Bizans Kültüründe Benliğin Vücut Bulması." *Hayat Kısa, Sanat Uzun Bizans'ta Şifa Sanatı*. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2015, 181-191.
- Mitchell, Stephen. *Geç Roma İmparatorluğu M.S. 284-641*. Çev. T. Kaçar. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2016.
- Nesbitt, John. "Sigillography." *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*. Ed. E. Jeffreys, J. Haldon ve R. Cormack. Oxford: Oxford University Press, 2008, 150-157.
- Nesbitt, John. *Catalogue of Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art*. 6. Cilt. Washington D.C.: Harvard University Press, 2009.
- Osborne, John. "Politics, Diplomacy and the Cult of Relics in Venice and the Northern Adriatic in the First Half of the Ninth Century." *Early Medieval Europe* 8/3 (1999): 369-386.
- Ostrogorsky, Georg. *Bizans Devleti Tarihi*. Çev. F. Işiltan. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2015.
- Paphnutius. *Histories of the Monks of Upper Egypt and The Life of Onnophrius*. Çev. Tim Vivian. NJ, USA: Gorgias Press, 2009.
- Pentcheva, Bissera V. "The 'Activated' Icon: the Hodegetria Procession and Mary's Eisodos." *Images of the Mother of God*. Ed. M. Vassilaki. Norfolk: Ashgate Publishing, 2005, 195-207.
- Pentcheva, Bissera V. *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2006.
- Phoskolou V. "Jasper Cameo with Daniel in The Lion's Den." *Everyday Life in Byzantium*. Ed. D. Papanikola-Bakirtzi. Athens: Hellenic Ministry of Culture, 2002, 519.
- Piatnitsky, Yuri. "The Divine Light of The Faith and Power." *Pilgrim Treasures from the Hermitage, Byzantium-Jerusalem*. Amsterdam: Lund Humphries, 2005, 18-71.
- Pitarakis, Brigitte. "Female Piety in Context." *Images of the Mother of God*. Ed. M. Vassilaki, Norfolk: Ashgate Publishing, 2005, 153-166.
- Pitarakis, Brigitte. "Şifayı Güçlendirmek Maddeler, Duyular ve Ritüeller." *Hayat Kısa, Sanat Uzun Bizans'ta Şifa Sanatı*. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2015, 163-179.
- Restle, Marcel. *Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, 3 Cilt, Germany: Verlag Aurel Bongers, 1967.
- Ross, Leslie. "Onouphrios, Saint." *Medieval Art: A Topical Dictionary*. Westport CT: Greenwood Press, 1996, 189.

- Ross, Leslie. "Onuphrios." *Holy People of the World, Cross-Cultural Encyclopedia*. 2. cilt. Ed. Phyllis G. Jestice. USA: ABC-CLIO, 2004, 657.
- Schmidt, Christian. "Gold- Silber- und Bronzeikonen-Bild und Bilderkult." *Die Welt von Byzanz-Europas Östliches Erbe*. München: Theiss, 2004, 149-183.
- Ševčenko, Nancy Peterson. "Virgin Blachernitissa." *Oxford Dictionary of Byzantium*. 3. cilt. New York: Oxford University Press 1991, 2170-2171.
- Ševčenko, Nancy Peterson. "Virgin Hodegetria." *Oxford Dictionary of Byzantium*, 3. cilt. New York: Oxford University Press 1991, 2172-2173.
- Talbot, Alice-Mary. "Bizans Manastır Sistemine Giriş." *COGİTO* 17 (1999), 160-175.
- Talbot, Alice-Mary. "Hagiography." *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*. Ed. E. Jeffreys, J. Haldon ve R. Cormack. Oxford: Oxford University Press, 2008, 862-872.
- Tsakalos, Antonis. "Lead Pilgrim Token of St. Symeon." *Everday Life in Byzantium*. Ed. D. Papanikola-Bakirtzi. Athens: Hellenic Ministry of Culture, 2002, 177.
- Tural, Murat. *Sütun Tepesinde Bir Ömür Aziz Simeon*. İstanbul: Arkeoloji Sanat Yayınları, 2018.
- Ünal, Ceren. "Balıkesir, Kuva-yi Milliye Müzesi'nden II. Nikephoros Phokas (963-969) Dönemine Ait Nadir Gümüş Sikke Miliarsion". *Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi XXIV/1* (Nisan, 2016): 107-120.
- Varalis, Yannis D. "Steatite Icon of St. Nicholas." *Everyday Life in Byzantium*. Ed. D. Papanikola-Bakirtzi. Athens: Hellenic Ministry of Culture 2002, 159-161.
- Vassilaki, Maria. "Icons." *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*. Ed. E. Jeffreys, J. Haldon ve R. Cormack. Oxford: Oxford University Press, 2008, 758-770.
- Verdier, Philippe. "A Medallion of Saint Symeon the Younger." *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 67/1 (1980): 17-26.
- Vikan, Gary. "Pilgrimage." *Oxford Dictionary of Byzantium*, 3. cilt. New York: Oxford University Press, 1991, 1676-1677.
- Vikan, Gary. "Steatite." *Oxford Dictionary of Byzantium*. 3. cilt. New York: Oxford University Press, 1991, 1947.
- Vikan, Gary. "Pilgrim Tokens," *Oxford Dictionary of Byzantium*. 3. cilt. New York: Oxford University Press, 1991, 1678.
- Vikan, Gary. *Byzantine Pilgrimage Art*. Washington D. C.: Harvard University Press, 1982.
- Witt, Janette. "Styliten-Medallions." *Rom und Byzanz Archäologische Kostbarkeiten aus Bayern*. München: Hirmer Verlag, 1998, 106-107.
- Witt, Janette. "Sech Erdmedallions mit Stylitendarstellungen." *Byzanz Das Licht aus dem Osten*. Mainz: Verlag Phillip von Zabern, 2001, 183-184.
- Witt, Janette. "Die Syrischen Säulenheiligen-Reliquien und Wallfahrt." *Die Welt von Byzanz-Europas Östliches Erbe*. München: Theiss, 2004, 185-211.
- Witt, Janette. "Sechs Erdmedallions-Reliquien und Wallfahrt." *Die Welt von Byzanz-Europas Östliches Erbe*. München: Theiss, 2004, 185-211.
- Woods, David. "Some Dubious Stylites on Early Byzantine Glassware." *Journal of Glass Studies* 46 (2004): 39-49.
- Yandım, Sercan. "Sinop Arkeoloji Müzesi'nde Bulunan İkonalar." *26. Araştırma Sonuçları Toplantısı*. 2. cilt. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009, 267-282.

Zalesskaya, Vera. "Souvenirs of the Holy Land." *Pilgrim Treasures from the Hermitage, Byzantium-Jerusalem*. Amsterdam: Lund Humphries, 2005, 72-88.

Zenbilci, İlgül Kaya. "Münzevi Yaşam Fikrinin Bizans Tasvirlerindeki Yansımaları: Sütun Üzerinde Yaşayan Azizler." *Soşyal Bilimlerde Güncel Akademik Çalışmalar-2018*, III. cilt. Ed. M. Evsile, İ. Serbestoğlu ve T. Öcan. Ankara: Gece Kitaplığı, 2018, 1-37.



## Çocuk Müzelerinde İç Mekân Tasarımları: Atatürk ve Çocuk Müzesi İncelemesi

### Children's Museums Interior Designs: Atatürk and Children's Museum Examination

Hülya Yavuz Öden\* 

#### Öz

Müzeler, eğitim kuruluşlarına ve topluma hizmet etmekte olan kurumlardır. Müzelerin kendi uzmanlık alanına göre sergilenecek nesnelere toplama, sergilemesi ve koruması gibi görevleri bulunmaktadır. Sergilenecek olan nesnelere tarihinin tespit etmek ve ziyaretçilere objelerle ilgili bilgi vermek bu kurumların amaçları arasındadır. Günümüzde müzelerin sergileme amacının yanında eğitim verme görevini de üstlenmeye başladıkları görülmektedir. Çağdaş müzeler, çocukların ve ailelerinin hafızasında daha fazla yer almayı ve bu sayede toplumun kültür seviyesini arttırmayı hedeflemektedir. Çocuklara müzedeki eserlerle ilgili sadece bilgi vererek dikkatlerini çekmek daha zor olduğu için onlara dokunarak, görerek ve uygulayarak eğlenceli bir deneyim yaşatılması gerekmektedir. Çocuk müzesi uygulamaları, genellikle tarih veya bilim konusunda özelleşmiş müzelerle ek olarak yapılan bölümlerde görülmektedir. Bu sayede tarih, sanat ya da bilimi çocukların daha etkileşimli olarak deneyimlemesi sağlanmaktadır.

Bu çalışmada çocuk müzesi olarak yurtdışında uygulanmış örnekleri ele alınmıştır. Ayrıca öncelikli olarak çocukların hedef kitle olduğu müzelerden olan Atatürk ve Çocuk Müzesi iç mekân ve sergileme elemanları bakımından incelenmiştir. Makalede amaçlanan, çocuklara yönelik tasarlanmış olan müzeleri etkinlik içerikleri bakımından araştırmak ve iç mekânında bulunan sergileme elemanlarının klasik müze anlayışındaki müzelerle göre farklarına dikkat çekmektir. Bu amaçla tasarlanmış olan müzelerde yönlendirme panoları, haritalar, sergileme üniteleri çocukların göz hizalarına uygun olarak tasarlanmakta ve etkileşimli sergileme elemanları kullanılmaktadır. Atatürk ve Çocuk Müzesi araştırmasında öncelikli hedef kitle olarak ilköğretim çağındaki çocukların seçildiği için iç mekânında renk ve sergileme üniteleri bakımından çocukların ilgisini canlı tutacak formların ve bilgilendirme panolarının kullanıldığı görülmektedir.

#### Anahtar Kelimeler

Çocuk müzeleri, İç mekân, İç mimarlık, Atatürk ve Çocuk Müzesi, Yalova

#### Abstract

Museums are institutions that serve educational institutions and society. Museums have purposes such as collecting, exhibiting, and protecting objects to be exhibited according to their area of its expertise. It is among the aims of these institutions to determine the history of the objects to be exhibited and to inform visitors about the objects. Today, museums have started to take the duty of education in addition to the purpose of exhibition. Modern museums aim to be more in the mind of children and their families, thereby increasing the cultural level of society. It is difficult to keep the attention of children when giving information about works in the museum, so it is appropriate to have a fun experience by touching, seeing, and applying what they learn. Children's museum practices are generally seen in the sections made

\* **Sorumlu Yazar:** Hülya Yavuz Öden (Dr. Öğr. Üyesi), Yalova Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, Yalova, Türkiye. E-posta: hulya.oden@yalova.edu.tr ORCID: 0000-0002-5598-8162

**Atf:** Yavuz Oden, Hulya. "Çocuk Müzelerinde İç Mekân Tasarımları: Atatürk ve Çocuk Müzesi İncelemesi." *Art-Sanat*, 14(2020): 533–556. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0020>

in addition to museums that are specialized in history or science. In this way, children are ensured to experience history, art, or science more interactively. In this study, examples of the concept of a children's museum applied in foreign countries are given. In addition, "Ataturk and the Children's Museum", which is one of the museums where children are the target visitors, was examined in terms of interior space and display elements. The aim of the article was to investigate the museums designed for children in terms of their content and to examine the exhibition elements inside. In the museums designed for this purpose, direction boards, maps, and display units are designed in accordance with the children's eye alignments and interactive display elements are used. Since primary school children were chosen as the primary target group in the study of Ataturk and the Children's Museum, in the interior, forms and information boards are used to keep children interested in terms of color and display units.

**Keywords**

Children museums, Interior design, Design, Ataturk and Children's Museum, Yalova

***Extended Summary***

A museum is an institution where works and objects related to the natural sciences, archeology, ethnology, history, the fine arts and technique are regularly exhibited. The museum aims to contribute to the development of human knowledge through these works and objects. Today's contemporary museums include exhibition areas, art workshops, libraries, and recreation areas. Children's museums are places where children learn through play and discovery in environments designed for them. Children's museums and museums areas designed for children, which are the subject of the research, should create a desire for discovery by children.

In order to gain scientific and cultural experiences, environmentally-friendly planning systems for children, children's libraries, and children's museums were established in our country and many other countries.

Children's museums create and provide workshops for children of different age groups and study classes for children. There are different ways of learning within these museums, which also includes playing games. The game has an important effect on learning because it activates all the senses of children and ensures that the information is permanent. In these museums, there are places where different cultures are introduced and the objects specific to that culture are experienced by children.

It is possible for children to experience cultural activities such as painting, drama, and music in these museums. In children's museums, it is the aim for a child to learn by living in a dream world and to obtain permanent information. The first children's museum in the world was founded in 1899 in the United States. Children's museums are institutions that offer learning management, including implementation. The Brooklyn Children's Museum, the Boston Children's Museum, the Canadian History Museum, Children's Museum Department, and the London Children's Museum (KidsQuest Museum) offer interactive displays. Museums such as the Boston Childrens Museum have become places that introduce the world to children and families and gives them various experiences. In the Canadian Children's Museum, children discover the history of coun-



tries through play. Children's museums provide an enjoyable and permanent knowledge for a child's understanding of art, culture, and history. In the 'Dress up station' section of the London Children's Museum (KidsQuest Museum), children wear costumes of the heroes in the story and combine their imagination with these accessories.

Interior orientations in children's museums should be in an uncomplicated order. Direction signs, images, and maps should be appropriate for the size of children. Classical exhibition units or technological exhibitions are used together as display elements in the interior of contemporary children's museums. Stationary, dynamic, and interactive display techniques can be used together. Display elements such as kiosks, showcases, boards, and plinths are used. In museums designed for children, they are provided with interior fittings designed according to their size to feel closer to the space.

The Hasan Ali Yucel Children's Museum, the Ataturk and Children's Museum are some of the museums designed for children in Turkey. The Ataturk and Children's Museum is located in Yalova. The founder and first president of the Republic of Turkey, Mustafa Kemal Ataturk, used this place as temporary housing when he came to Yalova. There is a reception area on the ground floor of the two-storey building and a graphic design on the ground about the places to be seen in Yalova. Display units with interactive display elements and videos are installed. In the museum, there are information boards about Atatürk and his spiritual children, and information about Ataturk's studies in education. The exhibition units in the Ataturk and Children's Museum are designed for primary school children to read the texts about Ataturk and his spiritual children and to learn about them using an interactive board. The display elements are used in different depths and colors on the same surface. On the second floor there is a section where children can do painting activities. Although it was not designed as a children's museum, as in the example of the Ataturk and Children's Museum, memorable information can be obtained by tapping and interacting, especially where primary school age children are the primary target visitor. The rooms are divided into certain concepts. In the interior design and display elements of the Atatürk and Children's Museum, warm colors and dynamic forms are used to attract the attention of children. As in this museum and other museums designed for children, the dimensions of the exhibition elements are designed at a height that children can reach.

As a result, interactive children's museums need to be established in order to ensure that the knowledge and education of children is permanent. In Turkey, the increase in the number of display samples used in interactive museums will have a significant impact on education. In museums planned for children, using digital bases and video presentations for research, and using the beneficial aspects of technology, will be beneficial for the cultural development of young people.

## Giriş

Kelime kökeni Yunanca ‘Mouseion’ olan müzeler, 18. yüzyılın sonlarında oluşma-ya başlamıştır. 19. ve 20. yüzyılda ise müzecilik uygulamaları gelişme göstermiştir. Müze; doğa bilimleri, arkeoloji, etnoloji, tarih, güzel sanatlar ve teknik ile ilgili birtakım eserlerin ve kalıntıların düzenli biçimde sergilendiği kurumdur. Müze, sergilediği bu eserler yoluyla, insanın bilgisinin artmasına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır ve görerek ve tanıyarak öğrenme açısından büyük öneme sahiptir. Müze kurma ve işletme uzmanlık gerektiren özel bir meslektir.<sup>1</sup> Müzeler kendi uzmanlık alanındaki objeleri bir araya getirerek ziyaretçilere sunmaktadırlar. Etkili sergileme yöntemleriyle bildiğimiz objeleri hatırlatma ya da bilmediklerimizi bize öğretmeyi amaçlamaktadırlar. Bu sayede kişinin öğrenmeye olan isteğini arttıran sergileme yöntemlerini ve uygulamaları da içine alarak öğrencilere, öğretmenlere ve toplumdaki bütün kesimlere öğrenme için mekân sağlamış olurlar. Günümüzdeki çağdaş müzelerde bulunan sergileme alanları, sanat atölyeleri, kütüphaneleri ve dinlenme alanlarıyla müzeler, ziyaretçilerine müzeyi gezerken dikkatlerini koruyan ve kalıcı bir öğrenme yöntemi sunan mekânlar oluşturmaktadır.<sup>2</sup>

Müzeler günümüzde bilim, kültür ve sanat ürünlerini sergileyen ve teknolojinin kullanıldığı öğrenme merkezleri işlevini de yürütmektedir. 20. yüzyılın başlarından itibaren müzeler eskiden olduğu gibi sadece belirli koleksiyonların sergilenmesi ve bakımlarının yapılması işleviyle yetinmemektedir. Aynı zamanda uygulamanın içinde barındığı eğitim etkinliklerinin yürütüldüğü mekânlar hâline gelmiştir. Bu eğitim işlevini de içinde barındıran müzeler, öncelikle çocuklara ve bunun yanında onların ailelerine de farklı deneyimler kazandırmaktadır<sup>3</sup>.

Araştırmaya konu olan çocuk ve çocuklara yönelik tasarlanmış müzeler, çocuklarda keşfetme isteği yaratan ve farklı yaş grubundaki ziyaretçilerin ilgi alanlarına yönelik atölyeler ve çalışma sınıfları bulunduran mekânlardır. İşlevleri içerisinde oyun oynamayı da barındıran bu müzelerde öğrenmenin farklı yolları uygulanmaktadır. Oyun oynamanın çocukların tüm duyularını harekete geçirmesinden dolayı öğrenmede önemli etkisi bulunmaktadır ve bu sayede bilginin kalıcı olmasını sağlamaktadır. Okula giden ve okul öncesi dönemdeki çocuklar için öğrenmenin kalıcı olmasını destekleyen deneyimler için, okul dışında da öğrenme kaynakları gerekmektedir. Bu nedenle çeşitli eğitim etkinlikleri okul tarafından ya da ailelerin desteğiyle okul dışında da çocuklara sunulmaktadır<sup>4</sup>. Bilimsel ve kültürel deneyimlerin kazanılması için çocuklara yönelik tasarlanmış bilim merkezleri, çocuk kütüphaneleri ve çocuk

1 “Müze,” *Grandmaster Genel Kültür Ansiklopedisi*, c. 4 (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1992), 990.

2 Serap Buyurgan, “Yaşayan ve Yaşatan Müze,” *Yaratıcı Drama Dergisi* 12 (2017), 127.

3 Ceren Karadeniz, “Avrupa’da Çocuk Müzeleri: Frankfurt ve Hamburg Örneği,” *Folklor/Edebiyat Dergisi* 63 (2010), 178.

4 Özge Kandemir ve Özlem Uçar, “Değişen Müze Kavramı ve Çağdaş Müze Mekânlarının Oluşturulmasına Yönelik Tasarım Girdileri,” *Sanat ve Tasarım Dergisi* 5 (2015), 17.

müzeleri ülkemizde ve diğer pek çok ülkede kurulmaktadır. 1899 yılında ilk olarak kurulan çocuk müzeleri, çocuklara pek çok eğitim aktiviteleri sunmakta ve yaşayarak öğrenme deneyimini kazandırmaktadır. Bu müzelerde çocuklar deneyimleyerek öğrenme ve kültürel değerleri tanıma fırsatı bulmaktadır. Bu çalışmada Amerika, Kanada ve İngiltere’de bulunan dört çocuk müzesinin içerisinde sunulan etkinlikler hakkında araştırma yapılarak Yalova’da bulunan Atatürk ve Çocuk müzesinde bulunan etkileşimli sergileme alanları incelenmektedir. Yurtdışında örnek olarak seçilen müzeler tarihsel önemi bakımından 1899’da ilk kurulan çocuk müzesi olan *Brooklyn Children’s Museum* ve etkinlik alanları çeşitliliği sebebiyle farklı üç ülkeden seçilen müzelerden oluşmaktadır. Oyunun öğrenmede olan etkisinin uygulanmış örnekleri bakımından farklı ülkelerden örnek müzeler incelenmiştir.

Çalışmada betimsel araştırma yöntemi uygulanmıştır. Çocuk müzeleri ile ilgili yapılan çalışmanın araştırma aşamasında çocuk müzelerinin tarihi araştırılmış ve Yalova’da bulunan Atatürk ve Çocuk Müzesi ile ilgili yerinde belgeleme çalışması yapılmıştır. Kültür Bakanlığı ile yapılan yazılı görüşme ile müzenin Kültür Bakanlığına bağlı olmadığı ve özel müze olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Müzenin tasarımcısı olan Tetrazon tasarım ofisi ile müze hakkında yazılı görüşme yapılmıştır. Müzede yapılan araştırmada müze ziyaret edilerek müze görevlisi ile bireysel sözlü görüşme yapılarak çocuklarla yapılan etkileşimli uygulamalar hakkında bilgi alınmıştır.<sup>5</sup> Müzenin krokisi oluşturularak ayrı odalardaki konseptlere göre sergileme elemanlarının olduğu bölümlerle ilgili bilgiler verilmiştir.

### Çocuk Müzeleri

Çocuk müzeleri, çocukların kendileri için tasarlanmış ortamlarda oyun ve keşif yoluyla öğrendikleri yerlerdir. Çocuk müzeleri eğlenceli, çocuklara etkileşimli öğrenme deneyimleri kazandırmaktadır. Giderek karmaşıklaşan bir dünyada, çocuk müzeleri, tüm çocukların aileleriyle veya öğretmenleriyle oynayarak öğrenebilecekleri bir yer sağlamaktadır.<sup>6</sup>

Sergileme, müzede bulunan koleksiyonların belirli kurgu içerisinde temsil ettikleri temaya en uygun şekilde düzenlenmesidir. Bilimin etkin olması ile müzelerde de sergileme elemanlarında dokunmatik ekranlar, video sunumları gibi yöntemler kullanılmaya başlanmıştır. Çocuk müzeleri derneği, çocukların kendi yaş aralıklarındaki antropometrik ölçülerle uyumlu donatı elemanlarının kullanılmasının geliştirilmesine destek olmaktadır. Çocuk müzelerinde genel ziyaretçi yaşları 6-12 yaş olduğu için sergileme elemanlarında göz hizası 130 cm olarak belirlenmiştir.<sup>7</sup>

5 Müze görevlisi ile 11.12.2019 tarihinde yapılan bireysel sözlü görüşme.

6 “About Children’s Museums,” erişim 26 Nisan 2020, <https://findachildrengmuseum.org/about/>.

7 Mehmet Can Kazova, “Çocuk Müzesi ve Bilim Merkezlerindeki İç Mekân Standartları ve Tasarım Yaklaşımları”(Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi, 2019), 51.

Erken çocukluk dönemindeki deneyimler entelektüel gelişim ile bağlantılı olduğu için oyunun merkezde olduğu etkinlikler öğrenme için de temel oluşturmaktadır. Bu kültürel veya bilimsel etkinliklerin bulunduğu çocuk müzeleri çocukların oyun ile öğrenmelerine yardımcı olmakta ve kalıcı bir bilgi oluşturmaktadır<sup>8</sup>.

Çocuk müzeleri, eğitim amacı olan etkinliklerini video, film gibi görsel etkinlikler, bilgisayar oyunları ile dokun ve keşfet yöntemi ile, çalıştaylar düzenleyerek, yayınlar, kütüphane, kurs ve drama etkinlikleri ile gerçekleştirebilmektedir. Eserlerin ve bilgilendirmelerin sergilenmesi de müzenin hedeflediği yaş grubu açısından önemlidir. Çocuklara yönelik tasarlanmış müzelerde sergileme elemanlarının ve bilgilendirme panolarının yükseklikleri çocukların ulaşabileceği şekilde ayarlanmıştır. <sup>9</sup> Müzede iç mekân tasarımı yapılırken sergilenen konunun seyirci tarafından adım adım keşfedilmesini sağlayacak bir düzenleme oluşturulmalıdır. Tasarımcı, etkileşimli sergileme elemanlarını, konu ile ilgili görselleri ve bilgilendirmeleri etkili şekilde yerleştirmelidir.<sup>10</sup>

Geleneksel müzelerde sergilenen objeleri deneyimleme olanağı bulunmamakta buna karşın çocuk müzeleri öğrenmeyi daha fazla pekiştirmektedir. Bu müzeler, özellikle ilköğretim çağındaki veya okul öncesi dönemdeki çocukların deneyimlediği ancak yetişkinler için de farklı bir öğrenme yöntemi bulduran mekânlar olarak tasarlanmışlardır. Bu müzeler, çocukların çevredeki olaylara ve tarihe olan ilgilerini arttırmayı hedefleyen, oyuna ve bilgiye dayalı etkinlikler sunan mekânlardır.<sup>11</sup> Bu mekânlarda sergileme düzenlemeleri de geleneksel müzelere göre farklıdır. Çocukların daha özgür hareket ettikleri etkileşimli sergileme elemanları ile donatılmışlardır. Çocuklara yönelik tasarlanan sergileme ve müze alanlarının amaçları, çocukların hayata yönelik konularda aileleriyle veya arkadaşlarıyla iyi vakit geçirerek deneyimler kazandığı öğrenme mekânı oluşturmaktır.<sup>12</sup>

Çocuk müzeleri aynı zamanda öğretmenler için de öğrenciler ile okul dışında paylaşacakları dokunarak ve uygulayarak öğrenmeyi kapsayan yaratıcı programlar uygulamaktadır. İlk çocuk müzelerinin kurulmasındaki amaç da bir koleksiyonu ya da bir nesneyi sergileme elemanının arkasından izlemektense, çocuklar ile anlatılmak istenen hikâyeyi eğlenceli bir şekilde buluşturmak olmuştur <sup>13</sup>. Bu müzeler aynı za-

8 Yaşare Arnas Aktaş, "Oyun, Öğrenme ve Deneyimin Birleşimi: Çocuk Müzeleri," *Yaratıcı Drama Dergisi* 2 (2017), 17.

9 Vedat Özsoy ve Levent Mercin, "Sanat (Resim) Eğitiminde Müzelerin Kullanılmasında ilgili Kurum ve Kuruluşların Karşılıklı Görev ve Yükümlülükleri," *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi* 3 (Eylül 2003), erişim 10 Nisan 2020, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tebd/issue/26131/275245>.

10 Züheyla Aykut, "Müze sergileme Elemanlarında İzleyici- Sergi Etkileşimi Bağlamında Mekan Tasarımı" (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2017), 132.

11 Karadeniz, "Avrupa'da Çocuk Müzeleri: Frankfurt ve Hamburg Örneği," 169.

12 Özge ve Özlem, "Değişen Müze Kavramı ve Çağdaş Müze Mekânlarının Oluşturulmasına Yönelik Tasarım Girdileri," 17-47.

13 Ceren Karadeniz, "Dünyada Çocuk Müzeleri ile Bilim, Teknoloji ve Keşif Merkezlerinin İncelenmesi ve Türkiye İçin Bir Çocuk Müzesi Modeli Oluşturulması" (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2009), 68.

manda farklı kültürlerin tanıtıldığı ve o kültüre özgü objelerin çocuklar tarafından deneyimlenmesini sağlayan mekânlardır. Resim, drama, müzik gibi etkinlikleri bu müzelerde deneyimlemek çocuklar açısından mümkündür. Bilimin, güzel sanatların ve kültürün öğretilmesi için eğitim ortamı olarak müzelerin kullanılması gerekmektedir. Çocukların müzede kazanılan gözlemler ve deneyimler ile derslerde görülen bilgilerin ilişkilendirmesi ve daha sağlam bir şekilde bağ kurması sağlanmaktadır. Çağdaş müzeciliğin getirdiği yaratıcılık ve uygulamalar ile derslerde teorik olarak işlendiğinde kurulamayan bağlar bu sayede kurulabilmektedir. Çocuk müzelerinde sergilenen mimari elemanların ya da dönemle ilgili bilgilerin çocuklar tarafından oyun oynayarak zevkli ve heyecan verici olarak öğrenilebilmesinin yanında, öğrenilenlerin canlandırılarak sanatsal çalışmalar yapıldığı da gözlemlenmektedir.<sup>14</sup> Tarihte yaşanmış olay ve yaşamış kişiler ile ilgili canlandırmaların çocuklara yaptırılması ile çocukların tarihteki olaylarla bağ kurması sağlanmaktadır. Müzelerin bu sebeplerle okul öncesi yaşlardan itibaren çocuklar için aynı zamanda bir eğitim kurumu olduğu görülmektedir.<sup>15</sup> Okul çağındaki çocukları müzeye getiren ve onlara okulda müzenin uzmanlık alanı ile ilgili bilgiler veren öğretmenler, bu konuları derslerinde işleyerek çocukların daha heyecanlı ve merak içinde müzeye gelmesini sağlayabilmektedir. Müzede uygulamalar ile öğrenen çocuklar derslerini daha etkili takip etmektedirler.<sup>16</sup> Çocuk müzelerinde çocuğun dünyası göz önüne alınarak koleksiyonlar yerleştirilmekte ve çocuğun yaşayarak öğrenmesi ve hayal dünyasını kullanarak bilgiyi kalıcı olarak edinmesi hedeflenmektedir.<sup>17</sup>

Çocuk müzelerinde iç mekân yönlendirmelerinin girişten çıkışa kadar yönlendirme levhaları, görseller, haritalar kullanılarak ve karmaşık olmayan bir sergi güzergâhı hazırlanarak oluşturulması gerekmektedir.<sup>18</sup> Çağdaş çocuk müzesi ve bilim merkezlerinde dolaşım ve yönlendirme, ziyaretçilerin girişten çıkışa kadar olan zaman diliminde, doğru, anlaşılabilir ve güvenli bir yönlendirme anlayışı içinde, dolaşım güzergâhını tamamlamalarıyla gerçekleşmektedir. Çocuk müzesi ve bilim merkezi gibi küçük yaşta ki bireylere hizmet veren müzelerde hareket etme ve yönlendirme yöntemlerinin belirlenmesi, çocuğun sergi alanı içinde güven içerisinde ilerlemesini sağlamaktadır. Müzeler, kaliteli zaman, eğlence ve öğrenme fırsatları sunmaktadır. Çocuklara kendi kültürüyle bağlantı sağlayan müze deneyimleri aynı zamanda gelenekleri ve sahip oldukları değerleri tanımalarını da sağlayacaktır. Bununla birlikte oyun, öğrenme ile

14 Yüksel Gögebakan, "Alternatif Öğrenme Mekânları Olarak Müzelerin Eğitim-Öğretimde Kullanılmasının Önemi," *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 40 (2018), 20.

15 Gögebakan, "Alternatif Öğrenme Mekânları Olarak Müzelerin Eğitim-Öğretimde Kullanılmasının Önemi," 22.

16 Nihad Shabbar, "Çocuklar İçin Müze Eğitimi," *Kent Toplum Müze Deneyimler- Katkılar* (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 2001), 68-73.

17 Emine Kılıçoğlu, vd., "Dünya Ülkelerinde ve Türkiye'de Çocuk Müzelerine Bir Bakış," *Çocuk ve Gelişim Dergisi* 3 (2019), 45.

18 Kazova, "Çocuk Müzesi ve Bilim Merkezlerindeki İç Mekân Standartları ve Tasarım Yaklaşımları," 65.

örtüşmektedir, çünkü erken gelişim aşamalarında çocuklar esas olarak oyun yoluyla öğrenmektedirler.<sup>19</sup>

### Çeşitli Ülkelerden Çocuk Müzeleri

Çocuklar için tasarlanmış müzeler, diğer geleneksel müzeler gibi kültürel değerleri belgeleyen ve sergileyen kurumlardır. Eğitim faaliyetleri de bu kurumlarda uygulanmaktadır.<sup>20</sup> Çağdaş çocuk müzelerinin iç mekânında sergileme elemanları olarak klasik sergileme üniteleri veya teknolojik sergilemeler bir arada kullanılmıştır. Duragan, dinamik ve interaktif sergileme teknikleri birlikte bulunabilmektedir. Kiosk, vitrin sergileme, panolar, kaideler gibi sergileme elemanları kullanılmaktadır. Kiosk, dokunmatik ve ses çıkışı olan bilgi ve dinamik sergileme sistemidir.<sup>21</sup>

Dünyadaki ilk çocuk müzesi Amerika Birleşik Devletleri'nde, 1899'da kurulan *Brooklyn Children's Museum*'dur. Çocuk müzeleri geleneksel müze kavramının dışında çocuklara alternatif uygulamayı da içinde barındıran öğrenme olanakları sağlamaktadır. Çocuk müzeleri tematik müze kapsamında bulunmaktadır ve etkileşim ve eğitim alanlarıyla çocuklar için eğitime yardımcı mekânlar oluşturmaktadır. Brooklyn Children's Museum'un ana fikri, eğitim kaynağı olarak hizmet vermek, aileler ve çocukları için boş zamanlarında kullanabilecekleri bir mekân sağlamaktır. Bu müze okula giden ve gitmeyen tüm çocuklara faaliyetler sunan ve tamamen çocuklara yönelik ilk müzedir.<sup>22</sup> İç mekânında geri dönüşümlü malzemeler, bambu, zeminde geri dönüşümlü kauçuk malzeme kullanılmıştır.

19 Natalia Filova, "Human Centered Design Of A Children's Museum," *SWS Journal of Social Sciences and Art* 2 (2019), 68.

20 Muna Sılav, "Museums For Children," *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 122 (Mart 2014), 360, erişim 20 Nisan 2020, <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.01.1354>.

21 Mehmet Can Kazova, "Çocuk Müzesi ve Bilim Merkezlerindeki İç Mekân Standartları ve Tasarım Yaklaşımları," 58.

22 Denise Coelho Studart, "The Perceptions and Behaviour of Children and Their Families in Child-Orientated Museum Exhibitions" (PhD Thesis, University College London, 2000), 29.

**Tablo 1**Brooklyn Çocuk Müzesi'nden görünüm (<https://www.brooklynkids.org/>)

Brooklyn Children's Museum	Bölüm adı	Tanımları
	World Brooklyn	Çocukların boyutlarında tasarlanmış dükkanlar bulunmaktadır. Çocuklar burada şehir hayatı ile ilgili farklı roller almaktadır. İnşaat ustası, manav gibi meslekleri deneyimlemektedirler.
	Collections Central	Tarihi ve kültürel objelerin sergilendiği bölümdür. Bu bölümde sergilenen koleksiyondan esinlenerek çocuklar kendi tasarımlarını oluşturabilmektedirler. Vitrin içi sergilemeler bu bölümde kullanılmıştır.
	Giriş bankosu	Giriş bölümünün tavanında mekânın cephesinde de egemen olan sarı renk kullanılmıştır. Zeminde ve giriş bankosunda gri tonları kullanılmıştır. Sarı ve yeşil tonları girişte çocuklar için dikkati canlı tutmaktadır.

Brooklyn Children's Museum sergileri, çocukların sosyal, duygusal ve fiziksel gelişimlerini teşvik eden duygusal oyunlar için fırsatlar sunmaktadır. Bilim merkezi, duyularını keşfedebilecekleri duygusal oda, Brooklyn World odası, Collections Centre, Neighbourhood Nature bölümü gibi deneyimlere dayanan bölümleri bulunmaktadır. Brooklyn Childrens Museum'da bulunan Brooklyn World bölümünde, çocuklar mahallelerinde bulunan dükkanlara benzer bölümlerde manav, bakkal, mimar gibi roller

üstlenirler. Çocuklar, bu sayede yakınlarında bulunan dükkânlar ve işleyişleri ile ilgili bilgi sahibi olmaktadırlar. Neighbourhood Nature bölümünde mantar ve bitkilerin bulunduğu bahçede uygulamalı olarak deneyimlerde bulunmaktadırlar<sup>23</sup>.

Brooklyn Children's Museum sanat koleksiyonu müdür Willy Goodyear tarafından kurulmuş ve çocukların meraklarını uyandıracak bir mekân olarak tasarlanmıştır. İç mekânında çocukların boyuna uygun sergileme elemanları ve metin panoları yerleştirilmiş, çocukların algılayabileceği dilde metinler oluşturulmuştur.<sup>24</sup>

Amerika'da kurulmuş bir diğer çocuk müzesi ise *Boston Children's Museum*'dur. Boston Children's Museum, 1913 yılında kurulmuş ve çocuklara dünyayı tanıtan, temel beceriler ve deneyimler kazandıran bir müze olmuştur. Bu müze aynı zamanda çocuk müzeleri içinde en eski ikinci müzedir. Müze, çeşitli sergiler ve programlar düzenlemektedir. Çocukları eğlendirmeyi ve hayal gücünü ve oyunları kullanarak uygulamalı olarak öğretmeyi amaçlamaktadır. Boston Children's Museum'da oyuncak bebekler, Amerika tarihine ve farklı kültürlere ait objelerin koleksiyonu sergilenmektedir. Bu müze çocukluk eğitiminde oyunun kritik rolü ile ilgili öncü müzelerden biridir.<sup>25</sup> Boston Children's Museum'un sergi ve düzenleme başkan yardımcısı Gail Ringel'a göre çocuklar, yetişkinlerin deneyim hazinesi olarak daha az ve daha hareketli bir versiyonudur.<sup>26</sup> Japonya hakkındaki sergileme alanında çocuklara Japonya'nın bazı geleneklerinin kendi kültürleriyle aynı, bazılarının farklı ve Japonya'da geleneğin önemli olduğu bilgisi verilmeye çalışılmaktadır.

23 Brooklyn Children's Museum, erişim 10 Eylül 2019, <https://www.brooklynkids.org/exhibit/consectuetur-elit-sed-2/>

24 Züheyla Aykut, "Müze sergileme Elemanlarında İzleyici- Sergi Etkileşimi Bağlamında Mekan Tasarımı," 70.




25 Boston Children's Museum Exhibits, erişim 11 Kasım 2019, [https://www.bostonchildrensmuseum.org/exhibits-programs/exhibits?field\\_state\\_value=Current](https://www.bostonchildrensmuseum.org/exhibits-programs/exhibits?field_state_value=Current)

26 Gail Ringel, "Designing Exhibits for Kids: What Are We Thinking?," *From Content to Play: Family-Oriented Interactive Spaces in Art and History Museums Symposium 4-5 June 2005* (J. Paul Getty Museum, Haziran 2005), 1, erişim 7 Nisan 2020, <https://www.getty.edu/education/symposium/Ringel.pdf>



**Tablo 2**

Boston Çocuk Müzesi İç mekân Görünümü ve Japon evi bölümü  
(<https://www.bostonchildrensmuseum.org/exhibits-programs/exhibits/japanese-house>)




Boston Children's Museum	Bölüm adı	Tanımları
	Green Trail Bölümü	Yeşil bina sertifikası olan müzede bulunan Green Trail sergisinde, müze binasını ve çevreyi çevre dostu bir yer hâline getiren yönlerini gösteren bilgilendirme panosu yer almaktadır.
	Japanese House	Çocukların kardeş şehir ilişkileri sebebiyle Kyoto'dan 1979 yılında hediye edilen ve parçaları Boston Children Museum'da tekrar birleştirilen orijinal Japon evini ziyaret edebildikleri ve kültürünü tanıdıkları bir bölümdür.
	Steam Laboratuvarı	Bilim, teknoloji ve yaratıcılığı teşvik eden bir bölümdür. Robot programlama, araç ve teknolojileri denemek için hazırlanmıştır. Araç gereçler için dolaplar ve çocukların tasarımlarını yaparken kullanabilecekleri masa ve tabureler yerleştirilmiştir.

Sanat atölyesinde çocukları çeşitli deneylere teşvik eden ve çocukların bazı bilimsel süreçleri deneyimlemelerini sağlayan atölyeler bulunmakta, inşaat atölyesinde ise bizi her gün çevreleyen binalardan ilham alarak çocukların hayallerindeki şehri inşa etmesine imkan verilmektedir. Tablo 2'de gösterilen Japon evi bölümünde, kardeş şehir Kyoto'dan getirtilen geleneksel Japon evinde çocukların Japon kültürünü tanımları ve Japon evinin içini de deneyimlemeleri sağlanmıştır. Diğer bir deyişle Japon aile hayatı, gelenekleri, sanatı ve törenleri çocuklar tarafından deneyimlenmektedir. (T. 2) Boston Children's Museum'da aileleriyle ya da öğretmenleri ile oynayarak öğrenme imkânı bulan çocuklar, bilim bahçesinde etkinlikler yapabilmekte ya da farklı kültürlerle ait simgeleri etkileşimli olarak inceleyebilmektedir<sup>27</sup>.

27 Boston Children's Museum Exhibits and Programs, erişim 11 Kasım 2019 [https://www.bostonchildrensmuseum.org/exhibits-programs/exhibits?field\\_state\\_value=Current](https://www.bostonchildrensmuseum.org/exhibits-programs/exhibits?field_state_value=Current)

**Tablo 3**

Canadian Children's Museum'dan iç mekân sergileme alanları,  
(<https://www.historymuseum.ca/visit/childrens-museum/#kids> )


Canadian Museum of History	Bölüm adı	Tanımları
	Sahne alma bölümü	Çocukların sahne alabildikleri ve kostümleri deneyebildikleri bir bölüm oluşturulmuştur.
	Tarihi mekânları tanıma	Mısır piramitlerini tanıtan sergileme ünitesinde çocuklar piramitlerin içinden geçebilmektedir.
	İnşa etme bölümü	Çocukların bir yapı inşa edebildikleri bir bölüm oluşturulmuş ve farklı ülkelerden yapıları görebilecekleri dekor tasarımları yerleştirilmiştir.

Canadian Museum of History'nin içerisinde bulunan *Canadian Children's Museum*'da çocukların tarihten bir karakteri canlandırabilecekleri, kostüm seçerek sahne alabilecekleri bir bölüm de tasarlanmıştır. Mısır piramitlerinin içine girebildikleri ve gizli bir geçit keşfedebildikleri kendi ölçülerinde tasarımlara ya da farklı ülkelerdeki kültürleri yaşatabilecekleri mekânlara tabloda görüldüğü gibi işlevler verilmiştir. Kartpostal hazırlayıp göndermek için ve Pakistan'ı andıran mekânda otobüse tırmanma imkânı sunan bir bölüm de bulunmaktadır. Farklı kültürlerin müzik aletlerini çalabilecekleri ve onların trafik araçlarını kullanabilecekleri mekânlar tasarlanmıştır. Japon kültürüne ait giysilerin deneyebildikleri ve origami sanatı yapabildikleri bölüm de bulunmaktadır. Kukla yapabildikleri ve onunla gölge oyunu oynatabildikleri Hindistan'a ait tasarlanmış bir bölüm de vardır. Canadian Museum of History'nin çocuk müzesindeki çeşitlilik ile her yaşta çocuğa hitap etmektedir. Çocuklar, ülkelerin tarihini oyun yolu ile keşfetmektedirler. Çocuk müzesi, çocukların mekânda sergilenen ve deneyimleyebildikleri ürünler ile dünyayı dolaşmasına, hayatlarını zenginleştirmesine, oyuncak ve oyun çeşitliliği de dâhil olmak üzere ser-

giler, kostümler, uygulamalı eşyalar ve eserler yoluyla diğer kültürleri keşfederek deneyimlerini genişletmesine olanak sağlamaktadır. Mekân içerisinde tarihi ve farklı ülkelerden mekânları canlandırarak deneysel bir yorumlama imkânı sağlamaktadır. Burada çocukların tarihten seçtikleri kahramanların kostümlerini giyerek ya da uzak ülkelerdeki mekânların kopyası olan kendi boyutlarındaki mimari simgelerin içerisine girerek aktif olarak öğrenmeleri sağlanmaktadır<sup>28</sup>.

**Tablo 4**

KidsQuest Museum iç mekân bölümleri, (<https://www.kidsquestmuseum.org/exhibits/tot-orchard/#8>)

KidsQuest Museum	Bölüm adı	Tanımları
	Ölçme tartma bölümü	Ağırlıklar ve ölçümler, çocukların tartım ve fiyatlandırma ile ilgili matematiksel işlemler hakkında bilgi edinmesine yardımcı olur.
	Taşımacılık bölümü	Go Gallery'de kutuları yukarı ve aşağı hareket ettirerek dikey ve yatay taşıyıcı bantlar kullanarak kutuları tartabilmekte daha sonra transfer ederek, sonra kutuları çeşitli oyun alanlarına toplayıp gönderebilmektedirler.
	Satış bölümü,	Çocuklara kendi boyutlarında satış birimleri oluşturulmuştur.
	Harita ve şehircilik temalı bölüm	Square Mile City Wall, dünyanın dört bir yanının birkaç mil kare için kuş bakışı görünümünü gösterir. Mekânın duvarlarında dijital ekranlar ve kent silüeti kullanılmış, çocukların boyutlarına uygun oturma elemanları yerleştirilmiştir.
	Kütüphane bölümü, Kids Quest Çocuk Müzesi, Londra	İç mekânında çocukların ulaşabileceği yükseklikte sergilenen kitaplar ve bölümlere ayrılmış eğrisel formlarda oturma elemanları görülmektedir.

28 Canadian Museum of History, erişim 24 Ekim 2019, <https://www.historymuseum.ca/visit/childrens-museum/>

Tablo 4’te görülen bölümlerin dışında daha farklı ilgi alanlarına ve yaş gruplarına hitap eden birçok bölümü de bulunan Londra çocuk müzesinin ‘Dress up station’ bölümünde çocuklar hikâyedeki kahramanların kostümlerini giyerek hayal güçleri ile bu aksesuarları birleştirerek hikâyeyi canlandırabilmektedir<sup>29</sup>.

### Türkiye’de Çocuklara Yönelik Tasarlanan Müzeler

Türkiye’de müzelerin iç mekânları ve sergileme düzenleri koleksiyon toplama, koruma ve sergileme amaçlı kullanılmaktadır. Amerika ve Kanada gibi ülkelerde bulunan çocuk müzelerinde görülen eğitime dayalı ve uygulamanın ya da deneyimlemenin olduğu müze mekânları da yaygınlaşmaktadır<sup>30</sup>. Eğitim müzeleri, bilim merkezleri, çocuk sanatları müzeleri, çocuk oyunlarını sergileyen müzeler çocuk müzesi kapsamına girmemektedir ancak bu saydıklarımız çocuk müzelerine benzer, çocukları öncelikli hedef kitle olarak alan eğitim ve etkinlikler planlayan müzelerdir<sup>31</sup>.

Türkiye’de çocuklara yönelik tasarlanan müzeler arasında *Kartal Masal Müzesi*, *Düştepe Oyun Müzesi* ve *Atatürk ve Çocuk* müzesi gibi müzeler bulunmaktadır. Edirne’de bulunan *Hasan Ali Yücel Çocuk Müzesi* interaktif müze anlayışını benimsemiş ve müzede tarih ile ilgili objeler sergilenmektedir. *Evrensel Çocuk Müzesi* İzmir’de kurulmuştur. Burada bilim ve tarihle ilgili çocuklara yönelik etkileşimli sergileme alanları oluşturulmuştur. Çocukları eğitim ve bilimle buluşturmayı hedefleyen bu müze içerisinde paleontoloji<sup>32</sup> sergisi, entomoloji sergisi, inşaat adası, bilim adası tasarlanmıştır. İzmir’de bulunan *Karşıyaka Evrensel Çocuk Müzesi*’nde arkeoloji ve nesli tükenmiş olan hayvanların benzerleri sergilenmektedir. Yayınlanan belgeseller, sinema ve gösteriler için de sahne bulunmaktadır. Eğitim, bilim ve eğlencenin birlikte yer alması planlanmıştır. Fosil kazı alanı ve entomoloji alanında böcek replikaları gösterilmektedir. Çocukların boyutlarına göre küçültülmüş iş makineleri ve eğitim alanları da bulunmaktadır. Çocukların yaşayarak, bilim ve eğlenceyi bir araya getirerek öğrenecekleri bir mekân oluşturulması hedeflenmiştir<sup>33</sup>. Çocukların dokunabilecekleri sergilemeler oluşturulan bu müzelerde sessiz olma ve dokunmama kuralı yerine, keşfetme öne çıkmaktadır.<sup>34</sup> Oyun ile öğrenen çocuklar için müzelerde kendi boyutlarına göre tasarlanmış iç mekân donatı elemanları ile kendilerine daha yakın hissetmeleri sağlanmaktadır.

29 KidsQuest Museum, erişim 12 Kasım 2019, <https://www.kidsquestmuseum.org/exhibits/tot-orchard/#8>

30 Kadriye Akmeahmet Tezcan, “Müzelerin Eğitim Amaçlı Kullanımı Projesi”, *Eğitim ve Müze Semineri* (Ankara: Kök Yayıncılık, 2007), 175.

31 Karadeniz, “Dünyada Çocuk Müzeleri ile Bilim, Teknoloji ve Keşif Merkezlerinin İncelenmesi ve Türkiye İçin Bir Çocuk Müzesi Modeli Oluşturulması,” 57.

32 Paleontoloji ya da diğer adıyla fosil bilim: fosilleri veri olarak kullanmakta olan ve dünyada yaşamın tarihini yazmak amacıyla taşıyan bilim dalıdır.

33 “Evrensel Çocuk Müzesi’nde Paleontoloji Adası Hazır”, *Arkeolojik Haber*, erişim 2 Kasım 2019. <https://www.arkeolojikhaber.com/haber-evrensel-cocuk-muzesinde-paleontoloji-adasi-hazir-4043/>

34 Ömer Adıgüzel, “Okul Dışında Farklı Bir Öğrenme Ortamı Olarak Çocuk Müzeleri,” *Eğitim Bilim Toplum* 14 (2006), 33.

## Atatürk ve Çocuk Müzesi

Çalışmaya konu olan Atatürk ve Çocuk Müzesi, Yalova’da bulunmaktadır. Müze, “Tetrazon Yapı Tasarım ve Prodüksiyon” firması tarafından Yalova İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü adına tasarlanmış bir müzedir.<sup>35</sup> Tasarımcısı olan mimarlık ofisinden alınan bilgiye göre; müze, çocuk müzesi olarak tasarlanmamış ancak birinci hedef kitle olarak çocuklar düşünülmüştür. İç mekânda kullanılan sergileme elemanlarının etkileşimsel, hedef kitle grubu olan çocuklar için ergonomik ve dikkat çekici olmasına dikkat edilmiştir. Aktarmak istenilen bilgilerin “keşfedilmesi” ile müzelerde genel olarak uygulanan “objelere dokunma yasağı” yaklaşımının aksine, dokunma ve kullanma opsiyonlarını sunmak istemişlerdir.<sup>36</sup>

Etkileşimli sergileme elemanları bulunduran Atatürk ve Çocuk Müzesi, 19. Yüzyıl sonlarında yapılmış ve Mustafa Kemal Atatürk tarafından kullanılmış olan yapıda kurulmuştur. Atatürk’ün Yalova’da bulunan Yürüyen Köşk’ün inşa edilmesinden önce kullandığı yapı, iki katlı ve karkas bir yapıdır. Eski adı ile Baltacı Çiftliği Köşkü olarak bilinmektedir. Atatürk, bu çiftliği 10 Aralık 1929 yılında Türk hayvancılığına ve ziraatına örnek ürünler yetiştirmek amacıyla satın almıştır.<sup>37</sup>

Yapı, günümüzde Atatürk Tarımsal Araştırmalar Merkezi arazisinde ve mülkiyetinde bulunmaktadır. Atatürk bu çiftliği satın aldığı zaman köşk bu arazide bulunmaktaydı. İki katlı yapının giriş katında bir salon ve tuvalet bulunmakta, üst kata ise merdiven ile ulaşılarak diğer salona girilmektedir.<sup>38</sup> Yapı, 1981 yılında restore edilerek Atatürk ile ilgili eşyaların sergilendiği bir müze olarak kullanılmıştır. 20 Ağustos 2014 tarihinde Atatürk ve Çocuk Müzesi, ilköğretim çocuklarına yönelik modern müze anlayışı ile yeniden tasarlanmıştır<sup>39</sup>. Ziyaretçilerin müze içindeki dolaşımı, salonlara ayrı konseptler vererek sağlanmış ve bu konseptlere uygun sergilemeler oluşturulmuştur. Sergi odalarına isim verilerek anlatılmak istenilen konuya uygun bilgilendirme panoları ve tarihi nesnelere yerleştirilmiştir. Müzede video gösterimleri de yapılmaktadır. Müzelerde aydınlatma doğal ve yapay olarak iki bölümde incelenmektedir. Atatürk ve Çocuk Müzesi’nin aydınlatılmasında doğal ışık etkin olarak kullanılmaktadır. Giriş katında sergileme bölümlerinde altı adet pencere, ikinci katta ise beş adet pencere bulunmaktadır. Bunun dışında bilgilendirme panolarının bazılarının içinde gizli aydınlatmalar kullanılarak şeffaf bir etki sağlanmıştır.

35 Yalova İl Kültür ve Turizm Müdürlüğünden alınan bilgiye göre müzenin adının yakın zamanda değiştirilmesi planlanmaktadır (10.04.2020 tarihli görüşme).

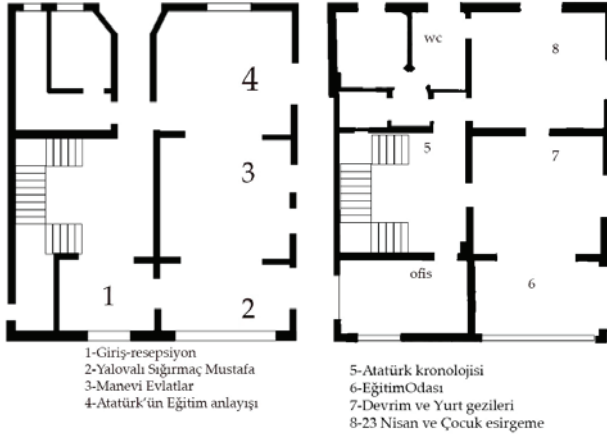
36 10.04.2020 tarihinde Tetrazon tasarım ofisinden Burçak Madran ile yapılan yazılı görüşmede bu bilgilere ulaşılmıştır.

37 Nazmi Kal, “Atatürk Çiftlikleri,” *Ekonomik Forum Dergisi* 265 (2016), 105.

38 Selçuk Seçkin, “Atatürk Döneminde Yalova’da Yapılan İmar Uygulamaları,” *Uluslararası Ahmet Yesevi’den Günümüze İnsanlığa Yön Veren Türk Büyükleri Sempozyumu Bildirileri, Romanya-Köstence 03-07 Eylül 2008*, Haz. İrfan Ünver Nasrattınoğlu (Ankara: Halk Kültürü Araştırmaları Kurumu Yayınları, 2009), 79.

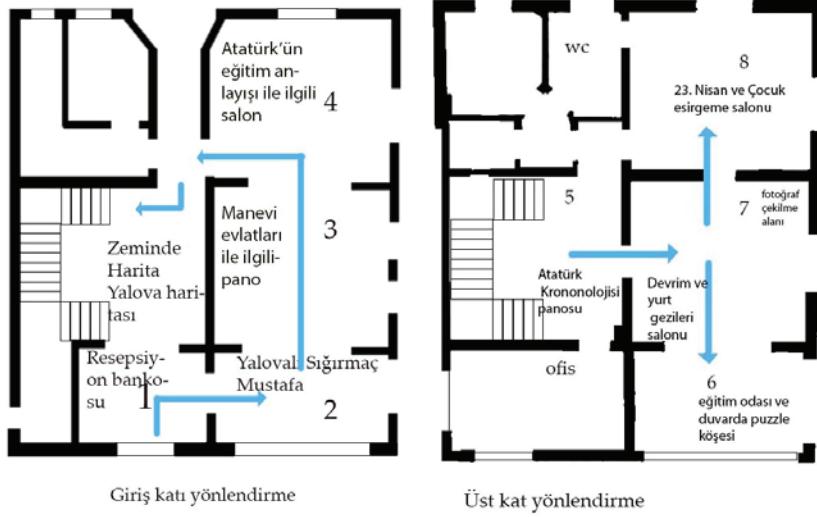
39 Yalova Kent Müzesi, erişim 10 Eylül 2019, <http://yalovakentmuzesi.gov.tr/turizm/tigem-ataturk-ve-cocuk-muzesi/>

İki katlı yapının giriş katında karşılama bölümünde Yalova'da görülmesi gereken yerler ile ilgili zeminde bir grafik tasarım bulunmaktadır. Mekânda sergileme elemanlarında turuncu ve mavi renk ve tonları kullanılmıştır. Etkileşimli sergileme elemanları ile videoların bulunduğu sergileme üniteleri yerleştirilmiş; Atatürk ve manevi çocukları ve Atatürk'ün eğitim ile ilgili yapmış olduğu çalışmalar hakkında bilgilendirici panolar tasarlanmıştır. Müzenin giriş katında yarı saydam sergileme elemanı ile Atatürk'ün 'Çoban Mustafa' isimli çocukla karşılaşması betimlenmiştir.



G. 1. Atatürk ve Çocuk Müzesi Krokisi (Hülya Yavuz Öden, 2020)

Atatürk ve Çocuk Müzesi'nin krokide görülen bir numaralı bölümünde giriş ve resepsiyon bankosu bulunmaktadır. Bu banko girişte sol taraftadır. Bir numaralı bölümden iki numaralı odaya girildiğinde Yalovalı Sığırmaç Mustafa ile ilgili bilgiler ve yarı saydam resimler mekânın orta bölümünde sergilenmektedir ve bir kiosk yerleştirilmiştir. Krokide görülen üç numaralı bölüme girildiğinde ise Atatürk'ün manevi evlatları ile ilgili bilgilerin verildiği sergileme ünitesi duvarda görülmektedir. Giriş katındaki dördüncü bölümde Atatürk'ün eğitim anlayışı ile ilgili bilgiler mekânın ortasına yerleştirilen ve duvarda tasarlanan sergileme ünitelerinde bulunmaktadır. İkinci katta ise ofis, sergileme alanları, eğitim odası ve tuvalet yer almaktadır. İkinci katta beşinci bölümde Atatürk Kronolojisi, altıncı bölümde eğitim odası, yedinci bölümde devrim ve yurt gezileri, sekizinci bölümde ise 23 Nisan Çocuk Bayramı ile ilgili sergileme elemanları bulunmaktadır. 23 Nisan Salonu'nda, çocukların Atatürk ile fotoğraf çekilebilecekleri bir köşe tasarlanmıştır. Yalova'ya ait 23 Nisan Egemenlik ve Çocuk Bayramı fotoğrafları dijital olarak gösterilmektedir (G. 1.).



G. 2. Atatürk ve Çocuk Müzesi Dolaşım Şeması (Hülya Yavuz Öden, 2020)

Atatürk ve Çocuk Müzesi iç mekânında dolaşım ve yönlendirmeler resepsiyondan başlamaktadır. Çocuklar, 2 numaralı odada Yalovalı Sığırtmaç Mustafa bölümü, 3 numaralı odada manevi evlatları ile ilgili etkileşimli pano, 4 numaralı odada Atatürk'ün eğitim anlayışı ile ilgili bölüm ve daha sonra üst kata yönlendirilmektedir. Üst katta ise merdivenlerin karşısında Atatürk kronolojisi panosu, 7 numarada Devrim ve Yurt Gezileri bölümü, bu bölümün ortasında Türkiye haritası içerisinde dijital ekran olan sergileme elemanı ve pencerenin bulunduğu köşede Atatürk görseli ile fotoğraf köşesi bulunmaktadır. 7. bölümden 8. bölüme ve eğitim odasına geçiş bulunmaktadır. Bu katta ayrıca wc ve ofis yer almaktadır (G. 2).



G. 3. Atatürk ve Çocuk Müzesi giriş katı ve resepsiyon bankosu görünümü (Hülya Yavuz Öden, 2019)

Giriş bölümünde bulunan resepsiyon bankosunda mavi renk kullanılmıştır. Mekânın genelinde kullanılan kübik formlar, girinti ve çıkıntılarla hareketli bir görünüm vermektedir. Girişte bir numaralı bölüm ile merdivenler arasındaki mekânda

zeminde mekândaki diğer elemanlar ile bütünlük sağlayan renkli Yalova haritası uygulanmış ve şehirde bulunan önemli mekânlar işaretlenmiştir. Bu harita görseli, zemindeki karo döşemenin üzerine uygulanmıştır. Çocukların zeminde üzerindeki daireler ile mekânların isimlerini görebilmeleri sağlanmıştır (G. 3).



G. 4. Müzenin giriş katında bulunan farklı derinliklerde sergileme elemanları ve yarı saydam fotoğraf sergilemesi; Yalovalı Sığırtmaç Mustafa Bölümü (Hülya Yavuz Öden, 2019)

Müzenin giriş katında iki numaralı bölümde kiosk sistemi kullanılmıştır. Giriş katında krokide üç numaralı odada Atatürk'ün manevi çocukları ile bilgiler içeren panolar bulunmaktadır. Atatürk Çocuk Müzesi'nde sergileme üniteleri, ilköğretim çağındaki çocukların Atatürk ve manevi çocukları ile ilgili metinleri okuyacağı ve interaktif pano ile öğrenmeleri amacı ile tasarlanmıştır. Bu panolarda çocuklara müze görevlileri ya da öğretmenleri tarafından o yıllarla ilgili sorular sorulmakta ve öğrencilerden cevap beklenmektedir. Daha sonra sergileme ünitesindeki kapaklar açıldığında, kapakta yazan yılda hangi önemli olayın olduğu ile ilgili metinler karşısına çıkmaktadır.<sup>40</sup> Sergileme elemanları aynı yüzey üzerinde farklı derinliklerde ve renklerde kullanılmıştır. Genellikle turuncu ve mavinin tonlarının egemen olduğu odada bazı ünitelerin kapaklarının içerisinde belirtilen yılda gerçekleşen önemli olaylar hakkında bilgiler bulunmaktadır. Ünitelerin bir kısmı kapaklı diğer kısmı sabit pano şeklinde tasarlanmıştır. (G. 4)



G. 5. Atatürk'ün yazı tahtasında harfleri göstermesi ile ilgili pano ve Yapboz panosu; eğitim bölümü (Hülya Yavuz Öden, 2019)

40 11.12.2019 tarihinde müze görevlisi ile etkileşimli sergilemelerle ilgili görüşmede bilgi edinilmiştir.



Videoların gösterilmekte olduğu, turuncu tonlarının kullanıldığı sergileme elemanı da G. 5'te görülmektedir. Aynı zamanda Atatürk'ün eğitime verdiği önemi de vurgulamak amacı ile kara tahta önündeki fotoğrafı iki boyutlu ve şeffaf olarak sergilenmektedir. Bu panonun olduğu bölüm, krokide yedinci bölümdür. İkinci katta bulunan krokide altıncı bölümde görülen eğitim mekânında çocukların boyama etkinliği yapabildiği sarı ve turuncu renklerde oturma elemanları, masanın olduğu bölümde ise duvarda bir yapboz bulunmaktadır. Çocuklar bu büyük yapbozu tamamlayarak Atatürk ve çocuklarla olan fotoğrafını deneyimleyerek öğrenmedi hedeflenmiştir (G. 5).



G. 6. Devrimler ve yurt gezileri bölümü Türkiye haritası ve dijital sunum ekranı içeren sergileme elemanı (Hülya Yavuz Öden, 2019)

İkinci katın orta bölümünde, krokide yedinci bölümde bulunan devrimler ve yurt gezileri bölümünde, yatay düzlemde Türkiye haritası panosu, aynı zamanda Atatürk ile ilgili videoların gösterildiği bir ekran bulunmaktadır. Bu düzlem kübik formda bir ayak üzerindedir. Türkiye haritası tek renk üzerine çizgisel olarak uygulanmıştır ve orta kısmında bulunan ekranda Atatürk'ün hayatı ile ilgili belgesel gösterilmektedir. Üzerindeki kabartma Türkiye haritasının içinde bir otomobil ve tren figürü uygulanmıştır (G. 6). Sergileme elemanlarında keskin köşeler kullanılmamıştır. Bu sergileme elemanı mekânın ortasında konumlandırılmıştır.



G. 7. Atatürk'ün manevi çocukları bilgilendirme panoları (Hülya Yavuz Öden, 2019)

Giriş bölümünde yer alan Atatürk'ün manevi evlatlarıyla ilgili bilgilerin bulunduğu sergileme elemanı renkli kutulardan oluşmaktadır. Mavi ve turuncunun zıtlığından yararlanılmıştır. Çerçeveler içerisine tarihi fotoğraflar yerleştirilmiştir. Bazı bilgilendirme kutuları yarı saydam olarak ve aydınlatma ile donatılmış, bazıları da kapakları açılarak içerisindeki bilgilere ulaşılabilir olarak hareketli tasarlanmıştır. Etkileşimli modüller bu bölümde kullanılmıştır. Bu modüllerde Atatürk'ün yedi manevi evladının eğitimleri hakkında bilgiler verilmektedir (G. 7).



**G. 8.** Yatay vitrin içi sergileme elemanları ve Atatürk ve Çocuk Müzesi genel görünüm (Hülya Yavuz Öden, 2019)

Bu bölümün ortasında vitrin içi sergileme kullanılmıştır. Vitrin içi sergilemeler, küp şeklinde üstü camla kaplanmış içinde bulunan objenin zarar görmesine engel olmak için uygulanan sunum tekniğidir. Bu vitrinlerin yüksekliği ziyaretçilerin yaş grubuna göre ayarlanmalıdır. Atatürk ve Çocuk Müzesi'nde vitrin içi sergilemelerde pullar, kitaplar ve fotoğraflar yerleştirilmiştir.

Vitrin içi sergileme elemanları çocukların okumak için ulaşabileceği yükseklikte (kendi içinde farklı yüksekliklerde), şeffaf ve mavi tonlarının kullanıldığı elemanlar olarak tasarlanmıştır. Atatürk ve bir salıncağın olduğu fotoğraf ile bütünleşmiş olan bölümde salıncakta sallanan saydam bir çocuk figürü yerleştirilmiştir (G. 8). Mekânın ortasında konumlandırılmış farklı yüksekliklerde sergileme elemanlarının şeffaf bölümlerinde çocukların ve ailelerin incelemesi için Atatürk'ün manevi çocukları ile

İlgili hatıralar sergilenmektedir. Mekânların arasında farklı konseptlere bölünen iç mekân odaları renk farklılıkları kullanarak birbirinden ayırtılmıştır.



G. 9. İkinci kat giriş bölümünde Atatürk Kronolojisi panosu ve Atatürk görseli ile fotoğraf bölümü (Hülya Yavuz Öden, 2019)

İkinci kata ulaşıldığında merdivenlerin karşısında krokide 5 numaralı bölümde Atatürk Kronolojisi panosu görülmektedir. Atatürk fotoğraflarına panonun üst ve alt sarı bölümlerinde; kronolojik bilgiler ise dikdörtgen formunda panoda orta bölümünde göz hizasında yer almaktadır (G. 9).

### Sonuç

Brooklyn Childrens Museum, Boston Childrens Museum, Canadian Children's Museum ve Londra KidsQuest Museum gibi çocuklara yönelik tasarlanmış müzelerde iç mekânda bulunan sergileme elemanlarını incelediğimizde, vitrin içi sergileme elemanlarının bazı özel koleksiyon bölümlerinde kullanıldığı ancak müzenin büyük çoğunluğunda çocukların dokunabilecekleri sergilemeler ve oyunla etkileşimde bulunabilecekleri mekânlar tasarlandığı görülmektedir. Etkileşimli müze anlayışı Türkiye'de Atatürk ve Çocuk Müzesi, Karşıyaka Evrensel Çocuk Müzesi gibi örneklerde görülmektedir. Bu müzelerde çocuklar hedef kitle olarak alınmıştır. Çocukların okul dışında farklı bir mekânda eğitim görmesi ve bilginin kalıcı olması amacıyla etkileşimli çocuk müzelerinin oluşturulması gerekmektedir. Tarih müzelerinin, bilim müzelerinin içerisinde ya da çocukların kendi boyutlarında tasarlanmış, oynayarak öğrenebilecekleri sergileme elemanları ile farklı alanlardaki müzeler çocuklara ve ailelerine yönelik etkin mekânlardır. Çocuklara yönelik tasarım ve grafik düzenlemeleri ile çocukların tarihi ya da sergilenen objeleri deneyimleyebilecekleri iç mekânlar oluşturulması gerekmektedir. Çocuklar öğrenmeleri için dokunsal ve görsel deneyimlere ihtiyaç duymaktadır. Bu sebeple çocuk müzelerindeki deneyimler ile hayal gücünü kullanması ve müzede edindiği bilgilerle hayatı daha kolay bağdaştırması amaçlanmaktadır. Çocukların gelişim süreçlerinde ve eğitimlerinde önemli bir yer kaplayan

bu deneyimler, Türkiye’de bu müzelerin daha fazla sayısının artmasının gerekliliğini göstermektedir. Yaratıcılığı destekleyen mekânların bireylerin yenilikçi yönlerini ortaya çıkarmaya yardımcı olmasından dolayı, çocuk müzeleri de çocukların oyun oynayabildiği ve öğrenebildiği mekânlar olarak tasarlanmalıdır. Atatürk ve Çocuk Müzesi örneğinde olduğu gibi çocuk müzesi olarak tasarlanmasa da özellikle ilköğretim çağındaki çocukları öncelikli hedef kitle almış olan müzelerde dokunarak ve etkileşimde bulunarak kalıcı bilgiler edinilebilmektedir. Atatürk ve Çocuk Müzesi’nde klasik müze sergilemelerinin dışında bir sergileme yöntemi kullanılmıştır. Vitrin içi sergilemeler ve kioskların dışında diğer sergileme ünitelerinde, alışılmış pano düzeninin dışına çıkarak kutular oluşturulmuş ve içinde bilgi gizlenen ve etkileşimli öğrenme yöntemi uygulanmıştır. Açılır kapaklı üniteler ve görsellerin yarı saydam kullanıldığı bölümler, farklı bir sergileme yöntemi uygulanması bakımından önemlidir. Mekânın odaları belirli konseptlere ayrılmıştır. Atatürk ve Çocuk Müzesi’nin iç mekân tasarımı ve sergileme elemanlarında çocukların ilgisini çekecek renkler ve hareketli formlar kullanılmıştır. Diğer çocuklara yönelik tasarlanmış müzelerde olduğu gibi burada da sergileme elemanlarının boyutları çocukların ulaşabileceği yüksekliklerde tasarlanmıştır. Öğretici sergilemeler, Atatürk ve Çocuk Müzesi’nde zeminde oluşturulan harita gibi yönlendirme ve iç mekân düzenlemeleriyle etkileşimli müze tasarımı sağlanabilmektedir. Türkiye’de çocukların kendi boyutlarında sergileme elemanlarının bulunduğu, etkileşimli sergilemenin uygulandığı müze örneklerinin sayısının artması eğitimde ve kaliteli zaman geçirme de önemli bir etki oluşturacaktır. Bu müzelerin sergileme alanlarında görüldüğü gibi durağan ve dinamik sergileme tekniklerinin uygulanmasıyla çocukların dikkatleri daha fazla süre aktif tutulabilecektir. Atatürk ve Çocuk Müzesi’nde yer alan bilgilendirme panosunda olduğu gibi sorunun sergileme ünitesinin kapağında, cevabın ise ünitenin içerisinde olduğu anlatımlarla müze görevlisi ile etkileşimli öğrenme uygulanabilmektedir. Dokunarak ve uygulayarak öğrenme sistemi çocuklara yönelik tasarlanan müzelerde uygulanması gereken bir sistemdir. Çocuklara yönelik açılması planlanan müzelerde, teknolojinin faydalı yönlerinin, araştırmaya ve bilgi edinmeye yönelik dijital kaideler ve video sunumlarının kullanılması küçük yaştaki çocukların kültürel gelişimlerinde faydalı olacaktır.

---

**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, Ömer. “Okul Dışında Farklı Bir Öğrenme Ortamı Olarak Çocuk Müzeleri.” *Eğitim Bilim Toplum* 14 (2006): 32-41.
- Aktaş Arnas, Yaşare. “Oyun, Öğrenme ve Deneyimin Birleşimi: Çocuk Müzeleri.” *Yaratıcı Drama Dergisi* 2 (2017): 17-30.
- Aykut, Züheyla. “Müze Sergileme Elemanlarında İzleyici- Sergi Etkileşimi Bağlamında Mekân Tasarımı.” Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2017.
- Buyurgan, Serap. “Yaşayan ve Yaşatan Müze.” *Yaratıcı Drama Dergisi* 2 (2017): 127-136.
- Filova, Natalia. “Human Centered Design of a Children’s Museum.” *SWS Journal of Social Sciences and Art* 2(2019): 67-80.
- Göğebakan, Yüksel. “Alternatif Öğrenme Mekânları Olarak Müzelerin Eğitim-Öğretimde Kullanılmasının Önemi.” *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 40 (2018): 9-41.
- Kal, Nazmi. “Atatürk Çiftlikleri.” *Ekonomik Forum Dergisi* 265 (2016): 100-105.
- Kandemir, Özge ve Uçar Özlem. “Değişen Müze Kavramı ve Çağdaş Müze Mekânlarının Oluşturulmasına Yönelik Tasarım Girdileri.” *Sanat ve Tasarım Dergisi* 5 (2015): 17-47.
- Karadeniz, Ceren. “Dünyada Çocuk Müzeleri ile Bilim, Teknoloji ve Keşif Merkezlerinin İncelenmesi ve Türkiye İçin Bir Çocuk Müzesi Modeli Oluşturulması.” Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2009.
- Karadeniz, Ceren. “Avrupa’da Çocuk Müzeleri: Frankfurt ve Hamburg Örneği.” *Folklor/Edebiyat Dergisi* 63 (2010): 169-178.
- Kazova, Mehmet Can. “Çocuk Müzesi ve Bilim Merkezlerindeki İç Mekân Standartları ve Tasarım Yaklaşımları.” Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi, 2019.
- Kılıçoğlu Arslan, Emine, Nursena Çarkacı, Büşra Kadioğlu ve Meryem Çetingül. “Dünya Ülkelerinde ve Türkiye’de Çocuk Müzelerine Bir Bakış.” *Çocuk ve Gelişim Dergisi* 3 (2019): 45-64.
- “Müze.” *Grandmaster Genel Kültür Ansiklopedisi*. 4. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1992, 989-990.
- Özsoy, Vedat ve Levent Mercin. “Sanat (Resim) Eğitiminde Müzelerin Kullanılmasında ilgili Kurum ve Kuruluşların Karşılıklı Görev ve Yükümlülükleri.” *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi* 3 (Eylül 2003), [303-318]. Erişim 10 Nisan 2020. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tebd/issue/26131/275245>
- Ringel, Gail. “Designing Exhibits for Kids: What Are We Thinking?”. *From Content to Play: Family-Oriented Interactive Spaces in Art and History Museums Symposium 4-5 June 2005*. 1-9. Erişim 7 Nisan 2020. <https://www.getty.edu/education/symposium/Ringel.pdf>
- Seçkin, Selçuk. “Atatürk Döneminde Yalova’da Yapılan İmar Uygulamaları.” *Uluslararası Ahmet Yesevi’den Günümüze İnsanlığa Yön Veren Türk Büyüklüğü Sempozyumu Bildirileri, Romanya-Köstence 03-07 Eylül 2008*. Haz. İrfan Ünver Nasrattinoğlu. Ankara: Halk Kültürü Araştırmaları Kurumu Yayınları 1, 2009, 76-82.
- Shabbar, Nihad. “Çocuklar İçin Müze Eğitimi.” *Kent Toplum Müze Deneyimler- Katkılar*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 2001, 68-73.
- Sılav, Muna. “Museums For Children”. *Procedia Social and Behavioral Sciences* 122 (March 2014): 357-361. Erişim 20 Nisan 2020. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.01.1354>
- Studart, Denise Coelho. “The Perceptions and Behaviour of Children and Their Families in Child-Orientated Museum Exhibitions.” PhD Thesis, University College London, 2000.

- Tezcan Akmeahmet, Kadriye. “Müzelerin Eğitim Amaçlı Kullanımı Projesi”. *Uluslararası Katılımlı Eğitim ve Müze Semineri*. Ankara: Kök Yayıncılık, 2007, 175-188.
- Tezcan Akmeahmet, Kadriye. “An Analysis of the Concept of Living Museum”. *Yaratıcı Drama Dergisi* 12 (2017): 1-16.
- “Evrensel Çocuk Müzesi’nde paleontoloji adası hazır.” Erişim 2 Kasım 2019. <https://www.arkeolojikhaber.com/haber-evrensel-cocuk-muzesinde-paleontoloji-adasi-hazir-4043/>
- Boston Children’s Museum Exhibits and Programs. Erişim 11 Kasım 2019. [https://www.bostonchildrensmuseum.org/exhibits-programs/exhibits?field\\_state\\_value=Current](https://www.bostonchildrensmuseum.org/exhibits-programs/exhibits?field_state_value=Current)  
<https://www.bostonchildrensmuseum.org/exhibits-programs/exhibits/japanese-house>. Erişim 11 Kasım 2019.
- Brooklyns Children’s Museum. Erişim 10 Eylül 2019. <https://www.brooklynkids.org/>.  
<https://www.brooklynkids.org/exhibit/consectuetur-elit-sed-2/>. Erişim 10 Eylül 2019.
- Canadian Museum of History. Erişim 24 Ekim 2019. [www.historymuseum.ca/visit/childrens-museum/](http://www.historymuseum.ca/visit/childrens-museum/)
- Find a Children’s Museum. “About Children’s Museums.” Erişim 23 Nisan 2020. <https://findachildrensmuseum.org/about/>
- KidsQuest Museum. Erişim 12 Kasım 2019. <https://www.kidsquestmuseum.org/exhibits/tot-orchard/#8>
- Yalova Kent Müzesi. “Atatürk ve Çocuk Müzesi.” Erişim 10 Eylül 2019. <http://yalovakentmuzesi.gov.tr/turizm/tigem-aturk-ve-cocuk-muzesi/>  
<https://www.historymuseum.ca/visit/childrens-museum/#kids>. Erişim 24 Ekim 2019.

## Toplumsal Bellek Kaydı Olarak Ara Güler'in Meyhane Fotoğrafları

### Tavern Photographs of Ara Guler as a Social Memory Record

Melis Yenici<sup>1</sup>

Öz

Fotoğrafın belge özelliği taşıması, icadından bu yana toplumsal bellek ile ilişkisi sorgulanan bir araç olmasını sağlamıştır. Bu çalışmada da, Türk fotoğrafçılığının önde gelen isimlerinden Ara Güler'in, İstanbul meyhane kültürünü yansıtan fotoğraflarının toplumsal bellek bağlamında incelenmesi amaçlanmaktadır. Fotoğrafın toplumsal bellek ile olan ilişkisi sadece görsel anlatı boyutunda değil, sosyolojik olarak da irdelenmiştir. İlk bölümde Maurice Halbwachs'ın geliştirdiği toplumsal bellek kuramı ve Jan Assmann'ın geliştirdiği kültürel bellek kuramları daha sonra toplumsal bellek ile bağlantısı olan belgesel fotoğrafçılık tarihsel olarak açıklanmıştır. İkinci bölümde İstanbul meyhane kültürü aktarılmıştır. Tarihi 3000 yıl öncesine uzanan İstanbul, bir liman kenti olması sebebiyle güçlü bir meyhane geleneğine sahiptir, ikinci bölümün devamında da bu güçlü gelenek, Evliya Çelebi'nin 17. yüzyıl İstanbul'undaki meyhaneler ve oradaki yaşam ile ilgili aktardığı geniş bilgiler ışığında incelenmiştir. Bu bölümün sonunda Türk fotoğrafçılığının önde gelen isimlerinden Ara Güler'in 50'li ve 60'lı yıllarda İstanbul'un koltuk meyhanelerinde ve sazlı meyhanelerinde çekmiş olduğu fotoğraflar ve bu fotoğrafların toplumsal bellek ile bağlantısı aktarılmıştır. Güler'in çektiği bu fotoğrafların bugün artık nostaljik bir kavram olarak görülen bu tür meyhaneleri hatırlayabilmemiz için birer işaret noktası ve önemli toplumsal bellek kayıtları olduğu sonucuna varılmıştır.

#### Anahtar Kelimeler

Toplumsal Bellek, Belgesel Fotoğraf, Ara Güler, Meyhane

#### Abstract

The documentary feature of photography has been associated with social memory since its invention. This study aims to examine the photographs of Ara Güler, one of the leading names of Turkish photography, reflecting Istanbul tavern culture in the context of social memory. The relationship between photography and social memory is examined not only in terms of visual narrative but also sociologically. In the first section, social memory theory developed by Maurice Halbwachs, cultural memory theories developed by Jan Assmann, and then documentary photography, which is the type of photography connected with social memory, are explained historically. In the second section, the culture of Istanbul's taverns is described. Istanbul, whose history goes back 3000 years, has a strong tavern tradition as it is a port city. In the second section, this powerful tradition is examined in the light of Evliya Çelebi's extensive knowledge of life in 17<sup>th</sup> century Istanbul and specifically of the city's traditional taverns. Also in the second section, after the history of alcoholic beverages and the culture of Istanbul's taverns has been described, we examine Ara Güler's photographs of the 1950's and 1960's taken in the taverns and "Koltuk Meyhaneleri" of Istanbul. It was concluded that these photographs taken by Güler are both a reference point and an important social memory record enabling future generations to remember these taverns which are now seen as a nostalgic concept.

#### Keywords

Social Memory, Documentary Photography, Ara Guler, Tavern

\* **Sorumlu Yazar:** Melis Yenici (Yüksek Lisans Öğrencisi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Ana Sanat Dalı, İzmir, Türkiye. E-posta: yenicimelis@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3060-959X

**Atf:** Yenici, Melis. "Toplumsal Bellek Kaydı Olarak Ara Güler'in Meyhane Fotoğrafları." *Art-Sanat*, 14(2020): 557–577. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0021>

### ***Extended Summary***

This study aims to examine the photographs of Ara Güler, which have an important place in Turkish photography, reflecting Istanbul tavern culture in the context of social memory. TDK defines the word ‘memory’ as follows: “The subjects that are experienced are recalled by means of the power to consciously store their relationship with the past, through repertoire, mind, and memory.” Memory is needed for recall. Information obtained by experience or by other means is stored in memory for recall. Memory has been a topic of discussion since Ancient Greece because of this extremely important task. Memory, which for centuries was thought to be only personal, began to be examined socially in the 20<sup>th</sup> century. The term social memory was first used in 1902 by the Austrian author Hugo von Hofmannsthal, but it was Maurice Halbwachs who developed and researched this concept in depth. Halbwachs argues that the memory that belongs to the individual can only be determined socially and can exist socially. Halbwachs’ theory contains reference points that enable us to recall memories. These reference points may be a perfume scent, a piece of music or a photograph. Like individual memories, societies also have well-established reference points in their collective memories. Since photography is a reference point, it is closely related to both individual and social memory. Jan Assmann, believing that Halbwachs’ theory did not suggest a means of transferring experiences within the group to later generations, developed the theory of cultural memory. These special carriers may be shamans, bards, griots, priests, teachers, artists, scribes, scholars and all the people who are authorized to carry information, regardless of their names.

With the invention of photography in the 19<sup>th</sup> century, the photographer emerged as an important carrier of cultural memory. Considering these theories, the first type of photography that comes to mind is documentary photography. Documentary photography can be regarded as a realistic and objective representation of things of historical significance. The photograph has been regarded as a document from the moment it was invented. Therefore, it is possible to date the history of documentary photography back to the invention of photography. The first examples of documentary photography were given by David Octavius Hill and Robert Adamson in 1842, a few years after the invention of photography. In the following years, many photographers carried out studies in this field. Documentary photographers finally appeared in Turkey, though later than in Europe. The first examples of Turkish documentary photography were produced in 1930 by Selahattin Giz. In the 1950s, photographers such as Ara Güler, Yıldız Moran, Semiha Es, Ozan Sağdıç and İnal Tengizman started to attract attention in Turkish Documentary Photography. The photographs of the taverns, which are the subject of our study, were also taken by Ara Güler.

Ara Güler, who has an important place in Turkish photography, was born on August 16, 1928 in Istanbul. Güler’s career began while working in film studios while still in



high school. In 1950, he began working as a journalist at Yeni Istanbul Newspaper. The 1950s was the decade in which Güler started to rise rapidly in his career. The photographs taken in Istanbul taverns, which are the subject of our study, are also among the works of Güler from the 1950s and 1960s.

The city of Istanbul, which was founded 3000 years ago, has a rich tavern culture due to being a port city. It is known that in Istanbul, which was first called Byzantium and then Constantinople, there were various taverns called *taverneia*, *pouskareia*, *kapeleia*. During the Byzantine period, the area where the taverns were most concentrated in Constantinople was the area around Eminönü and Galata. After the conquest of Istanbul by the Turks, the structure of this region was not changed and the tavern culture continued in the same locations as prior to the conquest of the city. During the Ottoman period, taverns, like other professional guilds, belonged to a “Gedik”. Hamr Emmini was the head of the taverns and was chosen from the non-Muslim population. Legal taverns were called “Gedikli Meyhane” and illegal taverns were called “Koltuk Meyhanesi”. “Gedikli Meyhaneler” and “Koltuk meyhaneleri” served different social classes. “Gedikli Meyhaneler” served socio-economically higher-class people, and “Koltuk meyhaneleri” served socio-economically lower-class people.

In the 1950s, machinery started to be used in the agricultural industry and as this situation increased unemployment in the rural areas People started to migrate to the cities which had just started to industrialize. As a result of this, Istanbul became one of the cities that received a lot of migration and the socio-cultural structure of the city began to change. In the early years of migration, migrants from the countryside filled the “Koltuk Meyhaneleri” that had served the lower classes for centuries. The photographs taken by Ara Güler in the “Koltuk Meyhaneleri” and other taverns of Istanbul in the 1950s and 1960s serve as a reference point for us to remember these nostalgic taverns in our social memory.

## Giriş

“Bellek” sözcüğü Türk Dil Kurumu tarafından “Yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin” olarak tanımlanmıştır.<sup>1</sup> Hatırlama eyleminin gerçekleşebilmesi için belleğe ihtiyaç vardır. “Hatırlama, kişinin belleğini bilinçli bir çaba sarf ederek kullanmasıyla geçmişin bir parçası olan bir olay ya da nesnenin bilinç düzeyine çıkarılmasıdır.”<sup>2</sup> Belleğe sahip olan bir canlının doğumu sonrasında tecrübe ederek ya da başka yollarla elde ettiği bilgi, gerektiğinde tekrar geri çağırılmak üzere bellekte muhafaza edilir. Bellek, bu son derece mühim vazifesinden ötürü Eski Yunan filozoflarından günümüze kadar birçok düşünürün dikkatini celbetmiş, üzerine çokça fikir ileri sürülmüştür. Yüzyıllar boyunca bireysel olarak felsefi, psikolojik, nörolojik ve biyolojik bağlamda ele alınan bellek kavramı, 20. yüzyılın başına gelindiğinde toplumsal olarak da incelenmeye başlanmıştır.

### Toplumsal Bellek ve Belgesel Fotoğrafçılık

Sosyal bellek (*mémoire sociale*) terimi, ilk olarak 1902 yılında Avusturyalı yazar Hugo von Hofmannsthal tarafından kullanılmıştır.<sup>3</sup> Bununla beraber söz konusu kavramı sosyolojik bağlamda daha derinlemesine ele alarak sosyal bellek kuramını geliştiren kişi, Fransız sosyolog Maurice Halbwachs olmuştur. Halbwachs, “bireye ait olan hafızanın ancak toplumsal düzeyde belirlenebileceğini, toplumsal düzeyde var olabileceğini”<sup>4</sup> belirtir. Ona göre kişi, yaşadıklarını ve algıladıklarını ancak bir toplumsal çerçeve içerisinde anlamlandırarak belleğine yerleştirebilir. Böylelikle bireye ait olan bellek, toplumsal olarak belirlenmiş olur.<sup>5</sup> Aynı zamanda toplumun belirlediği bireysel bellekler de bir bütün olarak toplumun belleğini oluşturur. Halbwachs’ın toplumsal bellek kuramında, bellekteki anıları geri çağırabilmemizi sağlayan “işaret noktaları” önemli bir yer tutmaktadır. İnsan belleğinde yer alan ve hayatın bir dönemine dair koşullarla iyi biçimde ilişkilendirilmiş olan anılar, işaret noktalarıdır.<sup>6</sup> Bu işaret noktaları bir parfüm kokusu, bir müzik yahut bir fotoğraf olabilir. Bireysel bellekte olduğu gibi toplumsal bellekte de işaret noktaları mevcuttur. Bireylerin belleğine benzer biçimde toplumların belleğinde de bazı önemli dönemlerle iyi ilişkilendirilmiş işaret noktaları vardır. Fotoğraf, bir işaret noktası olması cihetinden dolayı hem bireysel hem de toplumsal bellek ile yakın ilişki içerisindedir. Halbwachs’ın kuramının grup

1 Türk Dil Kurumu, “Bellek,” erişim 25 Mart 2019, [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&kelime=BELLEK](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=BELLEK).

2 Ahmet Cevzici, “Anımsama,” *Felsefe Sözlüğü* (İstanbul: Paradigma Yayınları, 2005), 109.

3 Jeffrey K. Olick ve J. Robbins, “Social Memory Studies: From “Collective Memory” to the Historical Sociology of Mnemonic,” *Annual Review of Sociology* 24 (1998): 106, erişim 29 Mart 2019, <https://www.annualreviews.org/doi/10.1146/annurev.soc.24.1.105>

4 Maurice Halbwachs, *On Collective Memory* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 22.

5 Halbwachs, *On Collective Memory*, 17.

6 Halbwachs, *On Collective Memory*, 167-169.

içindeki yaşantıların sonraki kuşaklara aktarılmasını sağlayacak bir araç önermediğini düşünen Jan Assmann “kültürel bellek” kavramını geliştirmiştir.<sup>7</sup> Assmann “kültürel bellek” ile insan belleğinin dış boyutunu kastetmektedir. Ona göre belleğin dört farklı dış boyutu vardır. “Bunlar mimetik bellek, nesnel belleği, iletişimsel bellek ve kültürel bellektir. Mimetik bellek, davranışlarla, nesnel belleği; çevrede bulunan nesnelere ilgilidir, iletişimsel bellek; insanın dil yeteneğini ve başkaları ile anlaşma yeteneğini gösterir. Kültürel Bellek ise; önceki üç alanın az çok bütünlük içinde bulunduğu alanı oluşturur.”<sup>8</sup> Assmann’a göre kültürel belleğin hep özel taşıyıcıları olmuştur. Bunlara “yazarlar, filozoflar, şamanlar, ozanlar, rahipler, öğretmenler ve isimleri ne olursa olsun kendilerine bilgiyi taşıma yetkisi tanınmış olanların hepsi dahildir.”<sup>9</sup> 19. yüzyılda fotoğrafın icat edilmesiyle beraber kültürel belleğin yeni bir taşıyıcısı olarak “fotoğrafçı” da ortaya çıkmıştır. Toplumsal ve kültürel bellek kuramları göz önüne alındığında akla gelen ilk fotoğraf türü şüphesiz belgesel fotoğraftır. Belgesel fotoğrafçılık üzerine çok çeşitli yaklaşımlar mevcuttur. Bu yaklaşımlar ortaya konulurken çoğunlukla “belgesel fotoğraf” terimindeki “belge” sözcüğünden hareket edilmiştir. Graham Clarke belgesel fotoğrafı açıklarken “document” (belge) kelimesinin anlamı üzerinden yola çıkar. Clarke, belge anlamına gelen “document” sözcüğünü, Ortaçağ’da resmi evrak için kullanılan bir terim olan Latince “documentum” sözcüğüne dayandırır. Bu bağlamda “documentum”, sorgulanamayacak olan kanıt, hukukun otoritesi tarafından desteklenen gerçeğe uygun bir beyandır.<sup>10</sup> Clarke’a göre bir tür olarak belgesel fotoğraf, her zaman bu otorite ve anlam çerçevesinde kalmış, tam anlamıyla meydana gelmiş ve görünür olanların kanıtı olarak kullanılır. Bu çerçevede belgesel fotoğraf, tarihî önemi olan şeylerin gerçeğe uygun ve nesnel bir beyanı veya temsili olarak değerlendirilebilir.<sup>11</sup> Derrick Price ve Liz Wells de belgesel fotoğrafı tanımlarken Graham Clarke gibi etimolojiden hareket etmişlerdir. “Documentary” (belgesel) sözcüğünün “belgelemek ya da kaydetmek” anlamına gelmesinden hareketle belgesel fotoğrafta hem gerçekleşmiş olan bir olayın söz konusu hem de fotoğrafçının olay esnasında orada olduğunun yadsınamaz bir gerçeklik olduğunu ifade ederler. Dolayısıyla bu durum fotografik imgenin otoritesine katkıda bulunmaktadır.<sup>12</sup> Fotoğraf, doğası gereği icat edildiği andan itibaren belge olarak görülmüştür. Dolayısıyla belgesel fotoğrafın tarihini de fotoğrafın icadına kadar götürmek mümkündür. Belgesel fotoğraf, en genel anlamda nesnel gerçekliğin manipüle edilmeden saptanmasını içeren bir fotoğraf pratiğidir. Güler Ertan, belgesel fotoğrafçılığı, dünü bugüne,

7 Jan Assmann, *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı Hatırlama ve Politik Kimlik*, çev. Ayşe Tekin (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001), 38-51.

8 Assmann, *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı Hatırlama ve Politik Kimlik*, 27-28.

9 Assmann, *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı Hatırlama ve Politik Kimlik*, 62.

10 Graham Clarke, *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf*, çev. Maide Meltem Aydemir (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2017), 163.

11 Clarke, *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf*, 163.

12 Liz Wells ve Derrick Price, *Photography, a Critical Introduction* (Londra ve New York: Routledge, 2008), 17.

bugünü ise geleceğe taşıyan bir belge olarak tanımlamaktadır.<sup>13</sup> Çerkes Karadağ ise “Belgesel fotoğraf; bir olayı, yaşamın bir kesitini, kentleri, kendi yaşam çevremizi ve ülkemizi özelde veya ayrıntılarda anlatabilmektir. Bir ulusu, yaşam içindeki küçük bir olayla, bir kenti, sıradan bir sokakla, bir toplumu da bir ferdin kişisel ifadesiyle anlatmaktır.”<sup>14</sup> tanımını yapmaktadır. Belgesel fotoğraf türünün en önemli özelliği, gerçek bir belge olarak tanıklık özelliği taşımasıdır.<sup>15</sup>

Belgesel fotoğrafın ilk örnekleri olarak 1842 yılında David Octavius Hill ve Robert Adamson tarafından çekilen 470 adet İskoç din adamının, İskoçyalı balıkçıların ve subayların fotoğrafları gösterilebilir. 1855-1856 yıllarında Roger Fenton, Kırım Savaşı’nı, 1861-1865 yılları arasında Matthew Brady ise Amerikan İç Savaşı’ndaki önemli kişileri fotoğraflamıştır. 1880-1890 yılları arasında Jacob Riis, 1900’lerin başında da Lewis Hine çocuk işçilerin, yoksul insanların ve göçmenlerin fotoğraflarını çekmişlerdir. 1900’lerin başından itibaren Eugene Atget, o zamana kadar olan belgesel fotoğraf anlayışının aksine Paris sokaklarını boş ve ıssız bir şekilde fotoğraflayarak bu türe farklı bir soluk kazandırmıştır.<sup>16</sup> Türkiye’de de Avrupa’ya göre daha geç olmakla beraber belgesel fotoğrafçılar ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri Selahattin Giz’dir. Giz’in 1930’lu yıllarda çektiği fotoğraflarının yer aldığı *Beyoğlu 1930* adlı albümü, İstanbul’un günlük yaşamını yansıtan belgesel nitelikte fotoğrafları içermektedir.<sup>17</sup> Ayrıca *Beyoğlu 1930* adlı bu albüme Selahattin Giz’in o yıllarda İstanbul meyhanelerinde çekmiş olduğu fotoğraflar da bulunmaktadır. 1940’lı yıllarda fotoğrafın belgesel yanı ile ilgilenen Baha Gelenbevi, Limasollu Naci, Fikri Kaftan, Hamza Rüstem, Kemal Mete ve Hilmi Kılınçöte gibi sanatçılardan bahsedilebilir.<sup>18</sup> 1950’lerde ise daha sonraki dönemlerde de başarılı belgesel fotoğraf örnekleri verecek olan Ara Güler, Yıldız Moran, Semiha Es, Ozan Sağdıç, İnal Tengizman gibi fotoğrafçılar yetişmiştir.<sup>19</sup> Çalışmamıza konu olan meyhane fotoğrafları da bu isimler arasında yer alan Ara Güler tarafından 1950’li ve 1960’lı yıllarda İstanbul meyhanelerinde çekilmiştir. Ara Güler’in hayatı ve sanatı ile ilgili daha önce yapılmış ulaşılabilen çeşitli

13 Güler Ertan, “Belgesel Fotoğraf,” *Fotoğraf Dergisi* 30 (2000), 52.

14 Çerkes Karadağ, *Sözde Fotoğraf* (Ankara: İmge Kitabevi, 2000), 124.

15 Simber Atay, belgesel fotoğrafın amaçlarını 3 başlık altında toplamıştır: 1- Belgesel fotoğrafta aktüalite, görsel-fotografik şekilde izlenerek süreli ya da günlük enformasyon akışı sağlanmaktadır. 2- İnsanoğlu için problem teşkil eden her fenomen, hayata dair her ayrıntı, realist bilinçle yorumlanarak estetize edilebilir. 3- Fotoğraflar birikir, biriktirilir ve böylece albümler, arşivler, portfolyolar sayesinde insanoğlunun şahsi mecraları, bütünüyle realist, tamamen subjektif ya da melodramatik bir ifadeyle “fotoğraflar yalan söylemez/ her gördüğüne inanma” yapısını kurarak evrensel geçerlilik kazanır. Bkz. Simber Atay, *Fotoğraf Yazıları* (İzmir: Kontrast Yayınları, 2000), 35.

16 “Toplumsal Bilincin Oluşmasında Belgesel Fotoğrafın Önemi,” Beyhan Özdemir, erişim 9 Nisan 2020, <https://beyhanozdemir.com/toplumsal-bilincin-olusmasinda-belgesel-fotograf-in-onemi/>.

17 Ali Özdamar, *Beyoğlu 1930: Selâhattin Giz’in Fotoğraflarıyla 1930’larda Beyoğlu* (İstanbul: Çağdaş Yayıncılık, 1992)

18 Engin Özendes, *Türkiye’de Fotoğraf* (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1999), 25.

19 Mustafa Bilge Satkın, “Türkiye’de Belgesel Fotoğrafın Propaganda Amaçlı Kullanımı” (Sanatta Yeterlilik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2011), 169.

çalışmalar<sup>20</sup> bulunmaktadır. Belgesel fotoğrafçılık alanında önemli çalışmalara imza atmış olan Güler'in fotoğrafa bakış açısı ve dünyayı algılayış biçimini daha derinden anlayabilmek adına bu çalışmaların da incelenmesi yerinde olacaktır.

Türk fotoğrafçılığı için önemli bir yere sahip olan ve tüm dünyada "İstanbul'un Gözü" olarak tanınan Ara Güler<sup>21</sup> 16 Ağustos 1928'de İstanbul'da doğmuştur. Kariyeri film stüdyolarında başlamasına rağmen babasının ona aldığı ilk fotoğraf makinesinden sonra fotoğrafa ve gazeteciliğe olan ilgisini fark etmiş ve bu alana yönelmiştir. Güler, fotoğrafçılığını Osmanlı'da padişahın tarihi olayları kaydetmekle görevlendirdiği bir vakanüvisin yaptığı işe benzetmektedir. Onun amacı çektiği fotoğraflarla şehrin insanlarını gözlemlemek ve oluşturduğu sahneleri fotoğraflamaya uygun bir kompozisyon hâline getirmektir.<sup>22</sup> Bir değişimin tanığı ve anlatıcısı olan Güler, "İstanbul gibi kadim bir şehrin mahrem yüzüne yaklaşabilmiş ve bunu yaparken de fotoğraf gibi yenilikçi bir disiplini merkezine almıştır."<sup>23</sup> "Ara Güler'in fotoğrafları, değişen İstanbul'un tanıklığını yapmakta, yitip gitmekte olan şeylerin izini sürmektedir. Gündelik hayata dair birçok hikaye bulunduran fotoğraflar, genel olarak İstanbul şehrinde zorluk çeken insanların yaşamlarından anlarını içermektedir."<sup>24</sup>

Güler'i fotoğraf alanında en çok etkileyen kişi fotojurnalizmin babası olarak kabul edilen Henri Cartier-Bresson'dur ve ona göre "Bresson Magnum fotoğrafçıları arasında en iyisidir. Leica'sı her zaman elinin altında gezen Güler insanlarla sevgiyle ilgilenmiş ve Bresson'u rol model olarak, onun perspektiflerini anımsatan fotoğraf-

20 Osman Demir, "Kontak Baskıları Üzerinden Ara Güler'i Anlamak" (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2019); Pınar Acar Turan, "Ara Güler ve Henri Cartier-Bresson Fotoğrafları Üzerinden İstanbul ve Paris Kentlerinin Modernite İncelemesi" (Yüksek Lisans Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, 2019); Tamer Akça, "Ara Güler'in Sanata ve Fotoğrafa Bakışı" (Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, 2018); Tuba Ayten, "Fotoğraf ve Temsil: Ara Güler'in İstanbul'a Bakışı" (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2008); Zehra Balca Ergener, "Changing Conventions of Landscape Photography in Turkey: From Ara Güler to Nuri Nilge Ceylan and Seçil Yersel" (Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2007).

21 Ara Güler, Türkiye'de belgesel fotoğrafçılığın en önemli temsilcilerinden birisidir. Başarılı fotoğrafçı, kariyerine henüz lisedeyken film stüdyolarında çalışarak başlamış, 1950 yılına gelindiğinde ise Yeni İstanbul Gazetesi'nde gazeteci olarak devam etmiştir. 1951'de Getronagan Lisesi'nden mezun olan Güler için 1950'li yıllar kariyerinde hızla yükselişe geçtiği bir dönem olmuştur. Bu yıllarda Ermenice yayın yapan birçok gazete ve dergide çeşitli öyküleri yayımlanmıştır. 1956'da *Time-Life*, 1958'de ise *Der Stern* ve *Paris-Match* dergilerinde foto muhabirliği yapmıştır ve aynı dönemlerde Magnum Photos'a katılmıştır. 1961'de İngiltere'de yayımlanan *British Journal of Photography* dergisinde, dünyanın en iyi 7 fotoğrafçısından biri olarak tanımlanmıştır. 1962'de Almanya'da çok az fotoğrafçıya verilen "Master of Leica" unvanını kazanmıştır. Takip eden yıllarda sanat ve sanat tarihi konularındaki fotoğrafları yurt içinde ve yurt dışında yayımlanan birçok kaynakta yer almıştır. Meslek hayatı boyunca yurtiçinde ve yurtdışında döneminin önemli şahsiyetleriyle röportajlar yapmış ve fotoğraflarını çekmiştir. Bkz. Ara Güler, *Kumkapı Ermeni Balıkçıları*, İstanbul: Aras Yayıncılık, 2010, 7. 1994'de çalışmamıza konu olan meyhane fotoğraflarının da yer aldığı *Eski İstanbul Anıları*, 1995'te *Bir Devir Böyle Geçti*, *Yitirilmiş Renkler* ve *Yüzlerinde Yeryüzü* isimli fotoğraf kitapları yayımlanmıştır. Türk fotoğrafçılık tarihinde mühim bir yeri olan ve tüm kariyeri boyunca kendini fotoğrafçı değil "foto muhabiri" olarak tanımlayan Güler, 17 Ekim 2018 tarihinde vefat etmiştir.

22 Ara Güler, *İstanbul'u Dinliyorum* (İstanbul: Masa Yayınevi, 2010), 6.

23 Osman Demir, "Kontak Baskıları Üzerinden Ara Güler'i Anlamak" (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2019), 40.

24 Tuba Ayten, "Fotoğraf ve Temsil: Ara Güler'in İstanbul'a Bakışı", 112.

lar çekmiştir.”<sup>25</sup> Magnum Photos<sup>26</sup> kurucularından Bresson “karar anı”<sup>27</sup> kavramının yaratıcısı ve en büyük ustalarından biridir. Bresson’un “*Fotoğraf çekmek, aynı anda beynin, gözün ve kalbin bir olayı hedeflemesidir.*” ifadesi birçok fotoğrafçıyı etkilediği gibi Ara Güler’in fotoğraflarında da belirleyici bir unsur olmuştur. Güler de, Bresson gibi fotoğrafta anın değerli olduğunu savunmaktadır. 1959 yılında Magnum Photos’a üye olan Güler “çalışma yöntemlerinden ve fotoğrafa bakış açılarından etkilenerek kişisel dostluklar kurduğu ajansın kurucu üyelerinden olan Henri Cartier-Bresson, Robert Capa ve Josef Koudelka gibi isimlerin dünyayı algılayış biçimlerinin, foto muhabiri olmasında önemli bir etmen olduğunu belirtmektedir.”<sup>28</sup> Dış dünyaya dönük bir figür olan Ara Güler’in, Henri Cartier-Bresson ile fotoğrafa bakışlarında benzerlikler göze çarpmaktadır. “İki fotoğrafçı da kariyerleri boyunca toplumsal olaylara karşı ortak bir bilinçte tarihe tanıklık ederek, yaşadıkları kentlerin birer münzevisi olarak sanat yaşamlarını aynı dönemde sürdürmüşlerdir.”<sup>29</sup> Çektikleri fotoğrafların her karesi toplumsal bir belge niteliğinde olan bu iki usta isim hayata ve insana dair çok önemli anları kayıt altına almışlardır. “Her iki fotoğrafçı da, yaşadıkları kentlere dair hissettikleri hassasiyeti fotoğrafları aracılığıyla bize ulaştırmıştır. Bu noktada modernitenin simgesi olan kentli birey “flaneur”, her iki sanatçının da vizörün arkasında taşıdığı sıfatlardan olmuştur.”<sup>30</sup> Ara Güler’in çalışmamıza konu olan İstanbul meyhane fotoğrafları gibi Henri Cartier-Bresson’unda Yunanistan’da çekmiş olduğu benzer kareler bulunmaktadır (G. 1, G. 2). Bu fotoğrafları Güler’in 1969 yılında çekmiş olduğu “Beyoğlu’ndaki Sazlı Meyhanelerden Birinde Oynayan Bir Müşteri” (G. 9) isimli fotoğrafıyla karşılaştığımızda iki ayrı fotoğrafçı tarafından çekilen bu fotoğrafların üslup olarak benzerliği dikkat çekmektedir. Fotoğrafların neredeyse aynı fotoğrafçı tarafından çekilmiş olduğu yorumu yapılabilir. Bresson’un fotoğrafı 1953, Güler’in fotoğrafı 1969 yılında çekilmiştir. Dolayısıyla bu, Ara Güler’in tarz

25 Demir, “Kontak Baskıları Üzerinden Ara Güler’i Anlamak”, 42.

26 İkinci Dünya Savaşı ve sonrasındaki problemlerli dönemde birçok savaş fotoğrafçısı, fotoğrafları ile tüm dünyaya doğru enformasyon aktarımında etkili olmuşlardır. Uluslararası bir fotoğraf ajansı olan Magnum Photos, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde fotoğraflara karşı artan talebin sonucunda 1947 yılında Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, David Seymour ve George Rodger tarafından kurulmuştur. Ajansın kuruluş amacı dünyayı sarsan olaylara tanıklık etmek ve yapılan röportajlar sonucu fotoğrafçılar üzerinde baskı kuran birçok zorunlulukla başa çıkabilmektir. Magnum, uluslararası alanda serbest çalışan fotoğrafçıları bir araya getiren ilk ajanstır. Bkz. <https://www.magnumphotos.com/>, erişim 9 Nisan 2020.

27 Karar Anı: Henri Cartier-Bresson’un, 1952 yılında, fotoğraf kuramına kazandırdığı karar anı kavramı (Fr. Images à la sauvette, İng. The Decisive Moment) yaygın olarak anlaşıldığı gibi sadece rastlantısal durumların fotoğraflanması değildir. Terimin olayla biçimin kusursuz birleşimini, sıradanın sıra dışı oluşunu ifade ettiğini savunan Cartier-Bresson karar anı kavramının önemini şöyle açıklar: “Fotoğraf, benim için, bir olayın öneminin, saniyenin onda birinden daha kısa bir sürede, eşzamanlı olarak farkına varmak ve aynı zamanda olaya en uygun anlatımı kazandıracak biçimlerin titizlikle düzenlenmesidir.” Bkz. Suzan Orhan, “Toplumsal Değişimin Görsel Estetik Belgesi Olarak Sokak Fotoğrafçılığı”, *Sanat Dergisi* 35 (Mart 2020), 57, erişim 20 Nisan 2020, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1021027>.

28 Tamer Akça, “Ara Güler’in Sanata ve Fotoğrafa Bakışı”, 15.

29 Pınar Acar Turan, “Ara Güler ve Henri Cartier-Bresson Fotoğrafları Üzerinden İstanbul ve Paris Kentlerinin Modernite İncelemesi”, 90.

30 Acar Turan, “Ara Güler ve Henri Cartier-Bresson Fotoğrafları Üzerinden İstanbul ve Paris Kentlerinin Modernite İncelemesi”, 91.

olarak Bresson'dan etkilendiğinin kanıtı niteliğindedir. Karanlık oda oyunları ile işim olmaz diyerek fotoğrafın doğallığını savunan Ara Güler, çoğunlukla tam kadraj fotoğraf çeken ve kurgusal karelerden uzak duran Bresson'un bu yönüyle de ortak noktada bulunmaktadır.<sup>31</sup> Ara Güler'in ve Henri Cartier-Bresson'un meyhane fotoğraflarında "an" olduğu gibi tüm doğallığıyla karşımızdadır. Henri Cartier-Bresson fotoğraflarındaki (G. 1, G. 2) coşku ve eğlence aynı şekilde Ara Güler'in fotoğraflarında da (G. 8, G. 9, G. 10) en doğal hâliyle görülmektedir. Fotoğrafların âdeta bir sesi vardır ve bakan kişiyi o anın içine çekmektedir. Bu durum iki fotoğrafçının da dünyayı olduğu gibi yansıtma çabasının çok güçlü bir örneğidir.



G. 1, G. 2. Bir Kafede Zeybek Dansçısı, Yunanistan, Henri Cartier-Bresson, 1953.  
(<https://www.magnumphotos.com>)

Fotoğraf tarihine bakıldığında meyhane ve taverna fotoğrafları bulunan farklı sanatçılar<sup>32</sup> da bulunmaktadır. Meyhane geleneğinin farklı kültürlerdeki yansımalarını daha ayrıntılı görmek için bu fotoğrafların da incelenmesi gerekmektedir.

### İstanbul'un Meyhane Kültürü ve Ara Güler'in Meyhane Fotoğrafları

Tarihi 3000 yıl öncesine dayanan İstanbul, bir liman kenti olmasının etkisiyle köklü bir meyhane geleneğine sahip olmuştur. Önce Byzantion sonrasında da Konstan-

31 Akça, "Ara Güler'in Sanata ve Fotoğrafa Bakışı", 105.

32 Magnum Photos üyelerinden olan David Seymour ve Nicos Economopoulos'un Yunanistan'da, Wayne Miller, Dennis Stock, Burt Glinn ve Guy Le Querrec'in Amerika'da, Richard Kalvar'ın Fransa'da çekmiş oldukları taverna ve meyhane fotoğrafları bulunmaktadır. Bu fotoğraflar <https://www.magnumphotos.com> adresinden incelenebilir.

tinopolis olarak adlandırılan İstanbul'da "taverneia", "pouskareia", "kapeleia" gibi isimlerle anılan çeşitli içkili mekânların bulunduğu bilinmektedir. Bunların içinden kapeleia, bugünkü meyhanenin atası olmaya daha yakın, şarap satma ehliyeti olan, şarabın yanında balıkla veya etle pişirilen yemekler veya baklagillerden hazırlanan yemeklerin sunulduğu bir içkili mekândır.<sup>33</sup> Bizans döneminde Konstantinopolis'te meyhanelerin en yoğun bulunduğu bölge bugünkü Eminönü ve Galata civarındır. Venedik ve Cenevizlilerin Akdeniz şarap ticaretini ele geçirdikleri 14. yüzyılda Galata ile Eminönü civarlarında çok sayıda meyhane işlettikleri, hatta Bizanslı meyhaneçilerin şikayetlerine konu oldukları bilinmektedir.<sup>34</sup> İstanbul'un Türkler tarafından fethinden sonra bu bölgenin yapısı değiştirilmemiş ve Osmanlı döneminde de aynı bölgeler meyhaneleri ile meşhur kalmıştır.

"Osmanlı döneminde diğer meslek loncaları gibi bir gediğe bağlı bulunan meyhanelerin başında Hamr Emni bulunur, bu kişi gayrimüslimler arasından atanır ve bütün içki satışından sorumlu olurdu. Gediğe kayıtlı olup izinli çalışan meyhanelere "gedikli", izinsiz çalışanlara ise, kolunu yaslayıp bir süre demlendikten sonra gideceğin, ayaküstü bir mekânı imlemek için "koltuk meyhanesi" tabirleri yakıştırılmıştır".<sup>35</sup>

Koltuk meyhanelerine ismini veren kolunu bir yere yaslayıp içki içme geleneği Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. (G. 3)



G. 3. Tophane'de Koltuk Meyhanesinde İki Adam, Ara Güler, 1959  
(<https://www.magnumphotos.com>)

33 Mizan Plas, "İstanbul Meyhaneleri Ehlikeyfin Uzun Hikayesi", erişim 2 Nisan 2019, <https://www.mizanplas.com/yazilar/2018/12/26/istanbul-meyhaneleri-ehlikeyfin-uzun-hikayesi-bolum-1>.

34 "İstanbul Meyhaneleri Ehlikeyfin Uzun Hikayesi"

35 "İstanbul Meyhaneleri Ehlikeyfin Uzun Hikayesi"



Evliya Çelebi 17. yüzyıl İstanbul'undaki meyhaneler hakkında ayrıntılı bilgiler vermektedir:

*“İstanbul'un dört tarafında meyhaneler çoktur; ama çokluk üzere olanlar Samatyakapısı, Kumkapı, Yeni Balıkpazarı, Unkapını, Cibalikapısı, Ayakapısı, Fenerkapısı, Balatkapısı ve karşıda Hasköy'de ve Galata demek meyhane demektir ki Allah korusun sanki Malta ve Alakorna kâfiristanıdır. Oradan tâ Karadeniz Boğazı'na kadar elbette her mahallede meyhane vardır; ama Ortaköy, Kuruçeşme, Arnavutköy, Yeniköy, Tarabya, Büyükdere, Anadolu tarafında Kuzguncuk, Çengelköy, Üsküdar ve Kadıköy'de, bütünü bu anılan şehirlerde tabaka tabaka beşer altışar kat meyhaneler vardır; ama Galata meygedelerigümrahdır ki gümrah (yolunu şaşırılmış) lafzı bunların hakkındadır. Zira lânetli şeytanın öğretmesiyle ilk defa içkiyi Cemşid buldu. Daha sonra hekimler bu asıl şaraba bazı ilaçlar ekleyip çeşit çeşit keyif vericiler icat ettiler; ama bu meyhaneciler; cihan halkının yerdığı bir alay mel'unlardır ki Galata meyhaneleri içre bu kadar hânende, sâzende, çalgıcı ve oyuncular meyhanelerine toplanıp gece gündüz zevk ü safa ile eğlenirler; ama bu ordu alayında içki malzemesini meydana çıkaramazlar, ancak hepsi değişik kıyafetle silahlı geçerler. Meyhaneci tazelerinin düşünleri ve utanmaz şarabın başı belâlıları mahmur ve sarhoş dal-bıçak ve dal-nacak haykırarak çeşit çeşit ahenksiz türkü, şarkı varsağılar yırlayıp sendeleyip düşüp kalkarak geçerler.”<sup>36</sup>*

Bunun yanında yine Evliya Çelebi'den söz konusu dönemde İstanbul'da 300 koltuk meyhanesi bulunduğunu ve buralarda 800 kişinin istihdam edildiğini öğrenmekteyiz.<sup>37</sup> Gedikli meyhaneler ve koltuk meyhaneleri farklı toplumsal sınıflardan insanlara hizmet vermişlerdir. Toplumun üst sınıfında yer alanların tercihi gedikli meyhaneler olurken, gedikli meyhanelere kabul edilmeyen kayıkçı, hamal gibi sosyo-ekonomik olarak alt sınıfa mensup insanların uğrak yeri ya koltuk meyhaneleri ya da ayaklı meyhane denen seyyar içki satıcıları olmuştur. Reşat Ekrem Koçu, koltuk meyhaneleri için şu bilgileri verir:

*“Koltuklar, ruhsatnamesiz kaçak meyhanelerdir. Adamın elinde bakkal gediği vardır; yolunu bulur; bir fiçı şarap, birkaç damacana rakı atar dükkânın bir köşesine ve ancak güvendiği kişilere, akşam kerahet vaktinde, dükkânın kepengini indirip gizli meyhanesini işletirdi. Elbet ki zaptiyenin, bekçinin, “görme beni” ücretini verecek. Koltuklara, evine içki sokmayan yahut sokmak istemeyen kibar takımı uğrardı, yâr ve ağyar gözlerinden saklı iki üç kadeh rakısını, bir iki bardak şarabını içer, ağzını siler evinin yolunu tutardı.”<sup>38</sup>*

Koltuk meyhaneleri, alt sınıftan insanları ağırlama özelliklerini Cumhuriyet döneminde de muhafaza etmişlerdir. Koltuk meyhanelerinin bu özelliği, toplumun içinde

36 Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: İstanbul Evliyâ Çelebi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008), 1: 660-661.

37 Kahraman ve Dağlı, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: İstanbul Evliyâ Çelebi*, 1: 661.

38 Reşad Ekrem Koçu, *Eski İstanbul'da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri* (İstanbul: Doğan Kitap, 2002), 16.

gerçekçi gözlemler yapmak isteyen ve bu mekânları romantize eden edebiyatçıları da buralara çekmiştir. Örneğin Selim İleri, koltuk meyhanelerine dair şu açıklamayı yapmaktadır:

*“İçkiler ve mezeler semtlere göre değişiyor. Lüks meyhanelerde istakoz tabağı kurulmuşken, koltuk meyhanesinde Arnavut çiğeriyle yetiniliyor, hadi yanına fasulye piyazı, her semtin töresinde, imkanlarında başkalklar, yeni yeni lezzetler ortaya çıkıyor.”<sup>39</sup>*

Ece Ayhan’ın verdiği bilgilerden Sait Faik, Orhan Veli, Oktay Rifat ve Leyla Erbil gibi isimlerin de koltuk meyhanelerine gittiği anlaşılmaktadır.<sup>40</sup> Turgay Anar, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar, edebiyatçıların köşk ve konak gibi mekânlarla beraber Beyoğlu’nda kamuya açık orta ve üst sınıf denilebilecek mekânlarda bir araya geldiklerini söylerken, Cumhuriyet edebiyatçılarının “ayakaltı” denilebilecek, herkesin gidebildiği mekânlarda toplandıklarına dikkat çekmektedir.<sup>41</sup> Görüldüğü üzere asırlar içinde oluşmuş bir geleneğe sahip olan ve ekseriyetle gayrimüslimler tarafından işletilen koltuk meyhaneleri, önce Cumhuriyet döneminin başındaki mübadele, daha sonra da 6-7 Eylül olaylarıyla İstanbul’un gayrimüslim nüfusunun azalması ile tarih sahnesinden çekilmeye başlamıştır. Koltuk meyhanelerinin tarihe karışmasında özellikle 1950’li yıllarda başlayan büyük kentlere göç hareketi ile İstanbul’un tarihî ve kültürel dokusunun bozulması ve Türkiye’de yaşanan sosyo-kültürel değişimler de etkili olmuştur. “1950’lerde tarımda makineleşme dönemine geçilmiş ve bu durum kırsal alanda işsizliği artırdığı için, insanlar sanayileşmeye yeni başlayan kentlere göç etmeye başlamışlardır. Bu göçler, 1960’larda daha da hızlanmış ve kentlerde artık işsizlik ve konut yetersizlikleri gibi sorunlar ortaya çıkmıştır. İş bulabilenlerin pek çoğu uzun iş saatleri ve olumsuz koşullar altında düşük ücretlerle çalışmaya razı olmuşlardır.”<sup>42</sup> Elbette Türkiye’nin en büyük kenti olan İstanbul da bu göç hareketinden nasibini almış, kentin kültürel dokusu ve sosyo-kültürel yapısı hızla değişmeye başlamıştır. İlk etapta kırsal kesimden gelen işçiler, kentin kültüründe yer alan ve kendilerinden önce de yüzyıllar boyunca alt sınıfı ağırlayan koltuk meyhanelerini doldurmuşlardır. Zaman içerisinde de toplumsal değişimlerle beraber koltuk meyhanelerinin yerini taverna, gazino gibi mekânlar almış ve koltuk meyhaneleri birkaç nostaljik mekân dışında ortadan kalkmıştır. Ara Güler’in 1950’li yılların sonlarında İstanbul’un koltuk meyhanelerinde çektiği fotoğraflarda, sosyo-ekonomik olarak toplumun alt kesiminde olan insanların efkârlı, yorgun ve bazen de alkolün tesiriyle geçici olarak kaygılarından uzaklaşmış yüz ifadeleri görülmektedir. (G. 4, G. 5, G. 6, G. 7)

39 Selim İleri, *Kar Yağıyor Hayatıma* (İstanbul: Doğan Kitap, 2005), 259.

40 Vesaire, “Marjinallerin Mekanları Eski Beyoğlu Meyhaneleri” erişim 02 Nisan 2019 <https://vesaire.org/marjinallerin-mekanlari-eski-beyoglu-meyhaneleri/>.

41 Turgay Anar, *Mekândan Taşan Edebiyat: “Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri”* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2012), 80.

42 Cansu Kaymal, “Kırdan Kente Göçün Sosyokültürel Sonuçları: Gecekondulaşma ve Arabesk”, *Ulakbilge* 15 (Temmuz 2017): 1501, erişim 10 Nisan 2020. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-05-15-07>



G. 4. Koltuk Meyhanesinde Düşünen Adam, Ara Güler, 1959  
(Ara Güler, *İstanbul'u Dinliyorum*, 26)



G. 5. Tophane'de Koltuk Meyhanesinde İçki Bekleyen Adam, Ara Güler, 1959  
(Ara Güler, *Eski İstanbul Anıları*, 114)



G. 6. Tophane'de Koltuk Meyhanesinde Bir Sarhoş, Ara Güler, 1959  
(Ara Güler, *İstanbul'u Dinliyorum*, 27)



G. 7. Meyhanede İçki İçen Adam, Ara Güler, 1959 (Ara Güler, *Eski İstanbul Anıları*, 119)

Osmanlı döneminde koltuk meyhanelerine nazaran toplumun sosyo-ekonomik olarak daha üst tabakalarından insanları ağırlayan gedikli meyhanelerin yerini, Cumhuriyet döneminde sazlı sözlü eğlencelerin yapıldığı ve yasal çalışma izni olan mey-

haneler almıştır. Ara Güler'in 1960'lı yılların sonunda sazlı meyhanelerde çektiği fotoğraflarda görülen insanların, koltuk meyhanelerinde çekmiş olduğu fotoğraflardaki insanlara göre sosyo-ekonomik olarak daha üst tabakadan oldukları görülmektedir. Bu fark, fotoğraflardaki insanların dış görünüşlerinde kendini kuvvetli bir biçimde hissettirmektedir. Güler'in koltuk meyhanelerinde çektiği fotoğraflarda kirli elli, kirli sakallı, kıyafetleri yıpranmış ve kederli insanlar göze çarparken; sazlı meyhanelerde çektiği fotoğraflarda tam aksine takım elbiseli, düzgün tıraşlı, neşeli ve kaygısız insanlar göze çarpmaktadır (G. 8, G. 9).



G. 8. Beyoğlu'nda Bir Saz Salonu, Ara Güler, 1969 (Ara Güler, *Eski İstanbul Anıları*, 134)



**G. 9.** Beyoğlu'ndaki Sazlı Meyhanelerden Birinde Oynayan Bir Müşteri, Ara Güler, 1969  
(<https://www.magnumphotos.com>)

Toplumsal belleğin inşasında izleyiciye kişiler veya çeşitli konular hakkında bir şeyler aktaran tarihsel kayıtlar bulunmaktadır. Bu çalışmada ele alınan tarihsel kayıtlar fotoğraflardır. Ara Güler'in meyhane fotoğrafları, izleyicinin bireysel olarak deneyimlemediği kültürel yapıları görsel olarak öğrenme ve deneyimleme fırsatı sunmaktadır. Geçmiş kültürel yapılar hakkında fotoğraflardan öğrenilen bu bilgiler her bireyin belleğinde kendine has bir yer edinmektedir. Meyhane fotoğrafları incelendiğinde bu kültürel öğeler bireysel belleklerde farklı şekillerde yer edinse de toplumsal ve kültürel niteliklerini hiçbir zaman kaybetmemektedir. Güler'in çektiği meyhane fotoğrafları bireysel bellekte deneyimlenmemiş yapıları izleyene öğretirken, aynı zamanda kültürel belleği inşa etmektedir. Kültürel belleğin beslediği bir yapı olarak görülen toplumsal bellek de büyük ölçüde bu kültürel bellek kayıtları üzerinden şekillenmektedir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi Assmann'ın kültürel bellek kuramında belleğin dört dış boyutundan biri iletişimsel bellektir. İletişimsel bellek, insan iletişiminin en önemli unsuru olan dil ile ilişkili bir kavramdır. Kültürün aslı taşıyıcısı dildir. Kültürel belleğin özel taşıyıcılarından biri de yine daha önce belirttiğimiz gibi fotoğrafçı ve onun çektiği fotoğraflardır. Bu bağlamda Güler'in "Beyoğlu'nda Sazcılar (1962)" fotoğrafı (G. 10.), kültürel belleğin taşıyıcıları olan dil ve fotoğrafı bir arada sunması açısından

son derece çarpıcı bir örnektir. Fotoğraftaki sazcuların arkasındaki duvarda bulunan tabelalarda “Gazel söylemek zabita amirliğince yasaktır.” ve “Dikkat, hariçten şarkı, gazel istemek zabita amirliğince yasaktır.” uyarıları dikkat çekmektedir. Bugün mecazî anlamıyla dilimizde kullanılmakta olan “hariçten gazel okumak” deyiminin, İstanbul meyhanelerinde sarhoş olan müşterilerin sahnedeki sanatçılara eşlik etmesi durumuna verilen ad olduğu görülmektedir. Bu durum, dönemin meyhanelerinde rahatsızlık yaratmış olmalı ki zabita tarafından yasaklanmıştır. Zaman içerisinde toplumun eğlence anlayışı değişince “hariçten gazel okuyanlar” ortadan kalkmış ancak “hariçten gazel okumak” ifadesi deyimleşerek dile yerleşmiştir. Bir dönemin eğlence kültürü içerisinde ortaya çıkmış olan bu ifade, toplumsal belleğe iki farklı şekilde kaydedilmiştir. Bunlardan biri dile yerleşmiş olan “hariçten gazel okumak” deyimini, diğeri de Ara Güler’in 1962 yılında çektiği mevzubahis fotoğrafıdır. (G. 10)



G. 10. Beyoğlu'nda Sazcular, Ara Güler 1962 (Ara Güler, İstanbul'u Dinliyorum, 13)

Toplumsal bellek oluşturmada önemli bir araç olan fotoğraf sayesinde yazılı ve görsel olan bu semboller geleceğe aktarılan önemli belgeler hâline gelmektedir. Jan Assmann'a göre “Kültürel bellek, geçmişin belli noktalarına yönelir ve daha çok anın bağlandığı sembolik figürlerde yoğunlaşır.”<sup>43</sup> Ara Güler'in meyhane fotoğraflarında da bu sembolik figürler sıklıkla görülmektedir. Fotoğraflar incelendiğinde koltuk meyhanelerindeki daha önce de örneğini verdiğimiz kıyafetleri yıpranmış ve kederli insanlar, sazlı meyhanelerdeki takım elbiseli, düzgün tıraşlı ve neşeli insanlar o anın bağlandığı sembolik figürler olarak sosyal yaşamı, farklı statülerdeki insanları ve kültürel yapıyı bize göstermektedir. Koltuk meyhanelerindeki insanlarda bulunan ve bir dönem şehrili olmayan insanların sembolü olarak bilinen kasketlerde yine bu

43 Assmann, *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı Hatırlama ve Politik Kimlik*, 60.

insanların sazlı meyhanelerdekine göre farklı sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel bir sınıftan olduklarının sembolik figürüdür. (G. 3, G. 4, G.6) Aynı zamanda koltuk meyhanelerinin mekân olarak sade ve özensiz oluşu bunun aksine sazlı meyhanelerdeki göz dolduran sahne ve oturma düzeni, duvarlarda asılı olan resimler, iki meyhane türünün farklı kültürel yapılara ait olduğunu göstermektedir. Toplumsal belleğin taşıyıcısı olan bu fotoğraflar, sosyal sınıflar arasındaki uçurumu gözler önüne seren tartışmaya yer bırakmayacak önemli tarihsel kanıtlardır.<sup>44</sup> Yine bakış açısı olarak benzer işleri olan Henri Cartier-Bresson'un fotoğraflarına bakıldığında da sembolik olarak karşımıza çıkan birçok figür bulunmaktadır. Fotoğraflara yansıyan zeybek oyunu, bu fotoğrafların Ege sahillerinde bir kentte çekildiğine dair kültürel bir sembol olurken, arka plandaki figürler de bu meyhanenin sosyo-ekonomik olarak daha üst sınıftan insanların geldiği sazlı sözlü meyhanelere benzer bir ortam olduğunu göstermektedir. (G. 1) Avrupa'nın neredeyse her yerinde bulunan bu içkili ve müzikli mekânlar, farklı kültürlerde farklı âdetlerle gelişmiştir. Kültürel olarak ortaya çıkan bu farkları bize en net hâliyle gösteren tarihte kaydedilen fotoğraflardır.

Ara Güler'in fotoğrafları, İstanbul'un 1950'li ve 1960'lı yıllara ait meyhane ortamlarını görsel bir belge olarak bugüne taşımaktadır. "Kültürel kavram ve normlar fotoğraflarla hatırlanarak, şimdiki zamanda yeniden kurgulanmakta ve anlam toplumsal belleği oluşturacak şekilde aktarılmaktadır."<sup>45</sup> Her ne kadar bir gruba ait fotoğraflar olsa da, fotografik bakış açısının öznelliğinden dolayı Ara Güler'in bireysel belleğinin birer yansıması olarak da değerlendirilebileceğimiz bu fotoğraflar, "geçmişle bağlantı kurarak hatırlayan bireyin, dolayısıyla da toplumların belleğini temellendirmektedir."<sup>46</sup> Öte yandan "Bir gerçeğin bir toplumun belleğinde yer etmesi için belli bir kişi, yer ya da olay biçiminde yaşanması gereklidir."<sup>47</sup> Bu ifadeye göre insanoğlunun unutmaya eğilimine karşı toplum ve topluma ait olguların gerçekçi bir bakış açısıyla kaydedildiği belgesel fotoğraflar, bir grubun belleğini inşa etme konusunda önemli bir yere sahiptir.

"Bir toplum içinde zamansal olarak birbirine uzak olan kuşaklar arasındaki iletişim az olduğundan, bu kuşaklar arasındaki toplumsal bellek değişime ve dönüşüme maruz kalmaktadır."<sup>48</sup> Fotoğraflar bu anlamda kuşaklar arasındaki değişim ve dönüşümün geleceğe aktarılması konusunda önem taşımaktadır. Deklanşöre basıldığı andan itibaren artık tarihsel bir belgeye dönüşen fotoğraflar geçmişe ait anların görsel

44 Nilay İşlek, "Görsel Kültür ve Toplumsal Bellek Bağlamında Sayısal Fotoğraf Estetiği" (Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2009), 34.

45 Zuhâl Özel Sağlamtimur, "Kültürel Bellek ve Fotoğraf", *Gelenekselden Dijitale Uluslararası Medya Araştırmaları Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Ed. Huriye Kuruoğlu ve Pınar Özgökbel Bilis (İzmir: Ege Üniversitesi Rektörlüğü Basımevi, 2018), 158.

46 Sağlamtimur, "Kültürel Bellek ve Fotoğraf", 162.

47 Assmann, *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı Hatırlama ve Politik Kimlik*, 46

48 Bahram Hasanov, "İbn Haldun'da Asabiyyet Kavramı – Maurice Halbwachs'ın "Kolektif Hafıza" Kavramı ile Bir Karşılaştırma", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi* 15/59 (Güz 2016): 1439, erişim 10 Nisan 2020. <https://doi.org/10.17755/esosder.263245>



kayıtları olarak bize, o döneme ait bilgi edinme ve o döneme ait kültürel yapıları deneyimleme imkanı sağlayan somut veriler sunmaktadır. Ara Güler'in, şimdilerde artık olmayan koltuk meyhanelerinde çekilmiş fotoğrafları (G. 3, G. 4, G. 5, G. 6, G. 7) bu mekânların zaman içerisinde uğradığı değişimi ve dönüşümü göstermektedir. Bir toplumu oluşturan bireylerin kendi geçmişleriyle ilgili bir fotoğrafa sahip olmaları, geçmişleriyle iletişim kurmalarını sağlamaktadır. Şimdiki zamanda geçmişi yaşatan bu fotoğraflar sayesinde “geçmiş, bireyin kendisiyle bağlantıda olduğu toplumsal yapıyı hatırlatmakta ve unutturmamaktadır.”<sup>49</sup>

### Sonuç

Bir insanın belleği onun toplumla kurduğu ilişki sürecinde oluşmaktadır. Bellek dediğimiz kavram her zaman bir bireye aittir fakat bu bireysel ve özel olan yapı toplumsal olarak belirlenmektedir. Yalnızca bir kaydetme yöntemi olmayan belleğin en önemli işlevlerinden biri hatırlamadır. Toplumsal bellek sonuçları itibarıyla hatırlama yaratır. Hatırlama ise toplumsal belleği biçimlendirir ve yönlendirir. Toplumsal bellek ve fotoğraf arasındaki ilişki sıkça sorgulanan bir konu hâline gelmiştir. Fotoğraflar, toplumsal belleğin aktarıcılarıdır ve bir fotoğraf türevi olan belgesel fotoğraf her zaman toplumsal belleğe hizmet eden bir araç olmuştur. Çalışmamıza konu olan İstanbul'un 1950'li ve 1960'lı yıllarındaki meyhanelerinde çekilmiş olan bu fotoğraflarda, Ara Güler'in bir sosyal gözlemci gibi bize o döneme ait birçok sembolik figürü inceleme fırsatı sunduğu görülmektedir. Bu fotoğraflar bugün artık nostaljik bir kavram olarak görülen bu tür meyhanelerin tarihine dair önemli görsel kayıtlardır.

Meyhaneler, tarihi çok eskiye dayanan farklı karakterleri içinde barındıran kültürel mekânlardır. Bu mekânların işleyişi bulunduğu ülkeye göre değişmektedir. Farklı kültürel yapıların bir sonucu olarak bu mekânlarda çalınan müzikten, ikram edilen içkinin yanında sunulan mezeye kadar çeşitlilik görülmektedir. Bunlar toplumsal belleğin birer yansımalarıdır. Hepsi bir araya toplandığında o döneme ait bir grubun belleği ortaya çıkmaktadır. 1950'li ve 1960'lı yılların meyhanelerini yansıtan, aynı zamanda da meyhaneye giden insanların sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik durumlarını ortaya koyan bu fotoğraflar toplumsal bellek kaydı olarak değer taşımaktadır.

Ara Güler, 20. yüzyılın birçok fotoğrafçısı gibi fotoğraflarını çekerken âdeta bir toplumsal bellek yaratma arzusu ile çok güçlü bir görsel arşiv oluşturmuştur. Yaptığı işi de “*Ben bir foto muhabiriyim ama aynı zamanda tarihçiyim. Çünkü işim görsel tarihi yazmak.*” sözleriyle ifade etmiştir. Fotoğrafçının oluşturduğu bu arşiv, toplumsal belleğe ilişkin kayıtlar olması bakımından, görsel anlamda birçok kültürel kodun günümüze aktarıldığı belgeler olarak değerlendirilebilmektedir. Güler, 1950'li ve 1960'lı yılların İstanbul'unda yaşayan insanların sosyo-ekonomik şartlar dairesinde

49 Sağlamtimur, “Kültürel Bellek ve Fotoğraf”, 159.

farklılaşan dış görünüşlerini, mazisi çok eski dönemlere uzanan koltuk meyhanesi geleneğini ve deyimleşen “hariçten gazel okumak” tabirinin ortaya çıktığı içkili eğlence mekânlarını, fotoğraflarıyla ölümsüzleştirerek, İstanbul’un asırlar boyunca devam etmiş olan meyhane geleneğinin yansımalarını fotografik olarak toplumsal belleğimize kaydetmiştir. Güler’in çalışmamıza konu olan bu fotoğrafları, tarihi 3000 yıl öncesine dayanan bir liman kenti olan İstanbul’un 1950’li ve 1960’lı yıllardaki meyhane yaşamına ışık tutması ve bir toplumun belleğinin kültürel yapılarının geleceğe aktarılması açısından son derece önem taşımaktadır.

---

**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

- Akça, Tamer. “Ara Güler’in Sanata ve Fotoğrafa Bakışı.” Yüksek Lisans tezi, Mersin Üniversitesi, 2018.
- Anar, Turgay. *Mekândan Taşan Edebiyat: “Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri”*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2012.
- Assmann, Jan. *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı Hatırlama ve Politik Kimlik*. Çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Atay, Simber. *Fotoğraf Yazıları*. İzmir: Kontrast Yayınları, 2000.
- Ayten, Tuba. “Fotoğraf ve Temsil: Ara Güler’in İstanbul’a Bakışı.” Yüksek Lisans tezi, Ankara Üniversitesi, 2008.
- Beyhan Özdemir. “Toplumsal Bilincin Oluşmasında Belgesel Fotoğrafın Önemi.” Erişim 9 Nisan 2020.  
<https://beyhanozdemir.com/toplumsal-bilincin-olusmasinda-belgesel-fotografin-onemi/>.
- Cartier-Bresson, Henri. “Bir Kafede Zeybek Dansçısı, Yunanistan”. Magnum Photos. Erişim 9 Nisan 2020. <https://pro.magnumphotos.com/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOBNG1OX4D&SMLS=1&RW=1403&RH=734>
- Cevizci, Ahmet. *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2005.
- Clarke, Graham. *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf*. Çev. Maide Meltem Aydemir. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2017.
- Demir, Osman. “Kontakt Baskıları Üzerinden Ara Güler’i Anlamak.” Yüksek Lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2019.
- Ertan, Güler, “Belgesel Fotoğraf” *Fotoğraf Dergisi* 30 (2000), 50-54.
- Güler, Ara. *Eski İstanbul Anıları*. İstanbul: Dünya Yayıncılık, 1994.
- Güler, Ara. *İstanbul’u Dinliyorum*. İstanbul: Masa Yayınevi, 2010.
- Güler, Ara. *Kumkapı Ermeni Balıkçıları*. İstanbul: Aras Yayıncılık, 2010.

- Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Hasanov, Bahram. "İbn Haldun'da Asabiyet Kavramı – Maurice Halbwachs'ın "Kolektif Hafıza" Kavramı ile Bir Karşılaştırma." *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi* 15/59 (Güz 2016): 1437-1446, Erişim 10 Nisan 2020. <https://doi.org/10.17755/esosder.263245>
- İleri, Selim. *Kar Yağıyor Hayatıma*. İstanbul: Doğan Kitap, 2005.
- İşlek, Nilay. "Görsel Kültür ve Toplumsal Bellek Bağlamında Sayısal Fotoğraf Estetiği." Yüksek Lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2009.
- Kahraman, Seyit Ali ve Yücel Dağlı. *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: İstanbul Evliyâ Çelebi*. 1. cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Karadağ, Çerkes. *Sözde Fotoğraf*. Ankara: İmge Kitabevi, 2000.
- Kaymal, Cansu. "Kırdan Kente Göçün Sosyokültürel Sonuçları: Gecekondulaşma ve Arabesk." *Ulakbilge* 5 (2017): 1499-1519, Erişim 10 Nisan 2020. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-05-15-07>
- Koçu, Reşad Ekrem. *Eski İstanbul'da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri*. İstanbul: Doğan Kitap, 2002.
- Magnum Photos. Erişim 9 Nisan 2020. <https://magnumphotos.com>
- Mizan Plas. "İstanbul Meyhaneleri Ehlikeyfin Uzun Hikayesi." Erişim 02 Nisan 2019. <https://www.mizanplas.com/yazilar/2018/12/26/istanbul-meyhaneleri-ehlikeyfin-uzun-hikayesi-bolum-1>.
- Olick, Jeffrey K. ve J.Robbins, "Social Memory Studies: From "Collective Memory" to the Historical Sociology of Mnemonic." *Annual Review of Sociology* 24 (1998): 105-140.
- Orhan, Suzan. "Toplumsal Değişimin Görsel Estetik Belgesi Olarak Sokak Fotoğrafçılığı". *Sanat Dergisi* 35 (2020): 49-64. Erişim 20 Nisan 2020. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1021027>
- Özdamar, Ali. *Beyoğlu 1930: Selâhattin Giz'in Fotoğraflarıyla 1930'larda Beyoğlu*. İstanbul: Çağdaş Yayıncılık, 1992.
- Özel Sağlamtımur, Zuhâl. "Kültürel Bellek ve Fotoğraf". *Gelenekselden Dijitale Uluslararası Medya Araştırmaları Sempozyumu Bildiri Kitabı*. Ed. Huriye Kuruoğlu ve Pınar Özgökbek Bilis. İzmir: Ege Üniversitesi Rektörlüğü Basımevi, 2018, 164-173.
- Özendes, Engin. *Türkiye'de Fotoğraf*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1999.
- Satkın, Mustafa Bilge, "Türkiye'de Belgesel Fotoğrafın Propaganda Amaçlı Kullanımı." Sanatta Yeterlilik Tezi, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*, 2011.
- Standage, Tom. *Altı Bardakta Dünya Tarihi*. Çev. Ahmet Fethi. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2018.
- TDK. "Bellek." Erişim 25 Mart 2019. [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&kelime=BELLEK](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=BELLEK).
- Turan Acar, Pınar. "Ara Güler ve Henri Cartier-Bresson Fotoğrafları Üzerinden İstanbul ve Paris Kentlerinin Modernite İncelemesi." Yüksek Lisans tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, 2019.
- Vesaire. "Marjinallerin Mekanları Eski Beyoğlu Meyhaneleri." Erişim 2 Nisan 2019. <https://vesaire.org/marjinallerin-mekanlari-eski-beyoglu-meyhaneleri/>.
- Wells, Liz ve Derrick Price. *Photography, a Critical Introduction*. Londra ve New York: Routledge, 2008.



## Atık Camların Kalıpla Şekillendirme Tekniğinde Kullanımı

### Using of Glass Waste in Mold Glass Forming Technique

Selvin Yeşilay\* , Özge Biçer\*\* 

#### Öz

Cam, kimyasal, termal, mekanik, optik ve estetik özellikleri nedeniyle insanlık tarafından binlerce yıldır geniş bir uygulama yelpazesinde kullanılmaktadır. Asırlardan beri sanatsal ve endüstriyel olarak birçok nesnenin yapı taşı camdır. Keşfi Antik Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarına kadar dayanan cam, doğadan elde edilen ham maddelerin yüksek sıcaklıkta eritilerek ürüne dönüştürülmesi sonucu oluşmaktadır. Oldukça zor bir üretim aşamasından geçmektedir. Günümüzde cam çok yaygın kullanılan bir malzemedir ve geri dönüşümü yapılan başlıca malzemelerden biridir.

Artan insan nüfusuna paralel olarak tüketim ihtiyacının dengelenebilmesi için geri dönüşümle ilgili çalışmaların sayısı oldukça artmıştır. Sanayileşmiş ülkelerin, en büyük sorunlarından birisi, artan kaynak tüketimine bağlı olarak doğal dengenin bozulmasıdır. Ham maddelerin tüketilmesi ile oluşan toprak, hava ve su kirliliği, çevresel sorunların başında gelmektedir. Katı atıkların ayrıştırılarak geri dönüşümlerinin sağlanması ile ülke ekonomisine destek verilerek çevre kirliliğinin azalmasına yardımcı olunur. Ayrıca hammadde tasarrufu sağlanır.

Bu çalışma kapsamında da sonsuz kere dönüşümü sağlanan camın, işletme ve ambalaj atıkları farklı bir yaklaşım olarak kalıpla şekillendirme tekniklerinde kullanılarak, özgün tasarımlar üretilmiştir.

#### Anahtar Kelimeler

Cam sanatı, Atık camlar, Kalıpla şekillendirme, Geri dönüşüm

#### Abstract

Glass has been used by humanity for thousands of years in a wide range of applications due to its chemical, thermal, mechanical, optical, and aesthetic properties. It has been the building block of many objects, both artistic and industrial, for centuries. Glass, whose discovery dates back to Ancient Egypt and Mesopotamian civilizations, is formed by melting raw materials obtained from nature at high temperature and turning them into products. It goes through a rather difficult production stage. Today, glass is a very common material and has been one of the main materials recycled.

In parallel with increasing human population, the number of studies on recycling has increased considerably in order to balance consumption needs. One of the biggest problems of industrialized countries is the deterioration of the natural balance due to increasing resource consumption. Soil, air, and water pollution caused by consumption of raw materials are primary environmental problems. Recycling of solid waste supports a country's economy and helps reduce environmental pollution. In addition, raw material is saved.

Within the scope of this study, the factory and packaging waste of glass recycled many times was used in mold forming techniques that produced original designs.

#### Keywords

Glass art, Waste glass, Mold Glass forming, Recycling

\* **Sorumlu Yazar:** Selvin Yeşilay (Dr. Öğr. Üyesi), Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Cam Bölümü, Eskişehir, Türkiye. E-posta: selvin.yesilay@gmail.com ORCID: 0000-0002-8217-3874

\*\* **Özge Biçer** (Yüksek Lisans Öğrencisi), Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Cam Bölümü, Eskişehir, Türkiye. E-posta: ozgebicer3@gmail.com ORCID: 0000-0003-0777-9646

**Atf:** Yesilay, Selvin ve Bicer, Ozge. "Atık Camların Kalıpla Şekillendirme Tekniğinde Kullanımı." *Art-Sanat*, 14(2020): 579–596. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0022>

### ***Extended Summary***

Glass, which has been around for a long time, served as one of the first discoveries of handicrafts, a fascinating material of naturalness, purity, and aesthetics. This unique material encountered in both industrial and artistic fields for centuries, has applications in many different techniques since its discovery, adapted to ever-evolving technology, and expanded its usage areas. Advances in technology have led to an increase in production speed and diversity, and hence an increase in consumption.

It is formed by melting raw materials such as glass, sand, soda, feldspar and lime at high temperatures. Glass behavior is related to the microstructures of materials, that is, the atomic order. In glass, atoms are arranged in a certain order in unit size. However, this order is not preserved at long distance. The basic unit structure of glass is silica tetrahedron, which consists of a single silicon atom surrounded by four oxygen atoms. Silicon has a valence value of +4 and consists of regular tetrahedra with a silicon atom in the center and four oxygen atoms around it. Atoms are bonded by ionic and covalent bonds. Glass contains more than one oxide. These oxides are generally classified in 3 groups as; Glass Forming Oxides, Modifying Oxides, and Conditional Glass Makers. Glass has high viscosity even at high temperature with an inorganic-based silicate system that solidifies without crystallization at normal temperature.

While the natural resources of these raw materials are decreasing day by day, they cause environmental problems such as energy spent, water, and soil pollution. In parallel with the growing human population, the number of studies on recycling has increased significantly to offset consumption needs. One of the biggest problems of industrialized countries is deterioration of the natural balance due to increased resource consumption. Soil, air, and water pollution caused by raw material consumption is the main environmental problem.

By transforming solid wastes, a country's economy is supported and environmental pollution is reduced. In addition, raw material is saved. Recycling is the process of converting waste that can be recycled to secondary raw materials through various separation stages. Recycling in glass will contribute to the reduction of energy spent during production and the prevention of air pollution and excess water consumption by ensuring the protection of primary raw material resources. Glass can be recycled infinitely without compromising on quality with each conversion. Waste glass is not only transformed for the glass industry. Apart from this, it is also used in the construction industry, in the production of asphalt materials, and in many areas as decorative material. Thus, recycled waste glass contributes to the national economy and environmental protection.

Within the scope of this study, glass operation and packaging waste was used as a different approach in mold forming techniques, which have an important place in glass

art. In order to avoid the thermal expansion coefficient incompatibility, glass from the same production was preferred in the enterprise. Within the scope of the studies, only two types of compatible glass was used together. Expansion coefficients of the two types of glass was very close to each other. No cracking or breakage was observed on the surface of the glass after use. Mold forming techniques are defined as the process of removing models from the mold by filling them with glass after firing the molds of the desired models with heat resistant materials. The technique has its origins in Mesopotamian and Egyptian civilizations.

Many years after its discovery, it was put into practice by artist Henri Cross and emerged as an improved firing technique. This technique is created by preparing a model first. The prepared model can be made from many different materials. The most preferred modeling products for this technique are clay, beeswax, silicon, or plaster. After the model is made, its weight is calculated and the amount of glass required is determined. Plaster and silica etc. are used in mold making after the modeling. The materials are heat resistant refractory materials. Different materials supporting plaster and silica can be added for mold removal. After removing the mold, if the model is made of wax, the wax is melted with water vapor and removed from the mold. In this emptied area, glass as much as the weight of the model is added and put into the oven. Glasses are completely fused with the effect of temperature in the oven and a filled surface is obtained. It was possible to find many artists in the world who use waste glass in different techniques and evaluate them artistically. It was observed that waste glass was turned into art objects by using techniques such as glass forming with open flame, stained glass, mosaic, and fusion. The mold forming method is an important technique that requires effort in terms of material usage and the construction process.

## Giriş

Keşfinden bu yana insan hayatının vazgeçilmez bir parçası olarak varlığını sürdüren cam, görüntüsü ile cezbederken, mukavemeti, sertliği, esnekliği, termal şoklara ve aşınmaya karşı direnci sayesinde son derece kullanışlı bir malzeme olarak insan hayatında yerini almıştır<sup>1</sup>. Cam, ısıtılınca akışkanlık kazanan, ama soğuyarak sertleşen, saydam, mat ve kırılabilen bir malzemedir. Cam, malzemesinden ileri gelen bu özelliklerle ‘hızlı’ biçimlendirilmesi gereken bir yapıdadır<sup>2</sup>. Pencere camları, sofa takımları ve opto-elektronikte yaygın olarak kullanılan pratik, teknolojik ve dekoratif kullanıma sahip, kristal olmayan amorf bir katıdır. Çağlar boyunca doğallığın, saflığın ve aydınlığın simgesi olan cam, günümüzde yenilikçilik, basitlik, denge, hafiflik, dinginlik, sadelik ve gösteriş kavramları ile ön plana çıkmaktadır<sup>3</sup>. Gündelik yaşamımızın her alanında sayısız fayda sağladığımız cam, aynalardan sokak lambalarına, sofa eşyalarından ileri teknoloji ürünlerine kadar hayatımızın her alanına ışık tutmuş bir malzemedir.

Camın kimyası çok karmaşıktır. Silis (silisyum dioksit-  $\text{SiO}_2$ ) camın ana maddesidir. Yalnız saf silisin ergime ısısı çok yüksek olduğundan (yaklaşık 1725 derece) ergime ısını düşürmek için harmana alkali maddelerin ilave edilmesi gerekir<sup>4</sup>. Böylelikle camı, alkali ve toprak alkali metal oksitlerinin eritilmesiyle elde edilen<sup>5</sup>, ani soğuma sonucunda kristallenme olmaksızın katılaştıran<sup>6</sup>, homojen yapıda, inorganik bir ergime ürünü<sup>7</sup> olarak tanımlayabiliriz. Sıradan bir cam, silisyum dioksit, potasyum karbonat, sodyum karbonat ve kalsiyum karbonat gibi çeşitli maddelerin bileşiminden oluşur<sup>8</sup>.

İnsanoğlunun yaşamsal faaliyet alanlarıyla sınırlı kalmayan cam, aynı zamanda önemli bir sanat malzemesi hâline gelmiştir. Üretim sırasında sayısız farklılıkta özellikler sunması nedeniyle sanatçıya sınırsız ifade olanakları elde etme imkânı verir<sup>9</sup>. Günümüze kadar sürdürdüğü bu yolculukta fiziksel ve kimyasal özellikleri dışında, özgün tasarımların oluşması için büyük bir ustalıklı, becerikli ellerde biçimlendirilmiştir. Tarihinin her döneminde gelişme göstermiş, farklı teknikler ile üretilmiş ve bugün tüm dünyada cam sanatı önemli bir yere sahip olmuştur.

1 Elif Gökçigdem, “Fragile Beauty: Islamic Glass,” *Saudi Aramco World* (May/June 2002), erişim 27 Ocak 2020, <https://archive.aramcoworld.com/issue/200203/fragile.beauty-islamic.glass.htm>

2 Önder Küçükerman, *Cam ve Çağdaş Tasarım İçindeki Yeri* (İstanbul: Paşabahçe Ticaret Limited, 1977), 17.

3 Selvin Yeşilay, “Cam Dekorasyon Teknikleri”, *Anadolu Sanat Dergisi* 19 (2008), 111.

4 Üzlifat Canav Özgümüş, *Çağlar Boyu Cam Tasarımı* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2013), 1.

5 Esin Küçükbiçmen, “Cam Şekillendirme Yöntemleri ve Kişisel Yorumlar” (Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi, 2005), 4; Güner Sümer, *Cam Teknolojisi* (Eskişehir: [y.y], 2007), 1.

6 Yusuf Öbelik, “Cam Hammaddesi Mineralojisi ve Cam Teknolojisi” (Yüksek Lisans tezi, Niğde Üniversitesi, 2011), iii.

7 Zerrin Aydın Tavukçu, “Parion Güney Nekropolü’nden Bir Grup Cam Eser,” *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* 12 (2007), 146.

8 Barış Emre Sönmez, “Nevşehir Müzesi’nde Bulunan Cam Unguentariumlar,” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 41 (2015), 734.

9 Selvin Yeşilay ve Ufuk Akbey, “Cam Dekorasyonunda Alternatif Bir Malzeme Olarak Uçucu Kül Kullanımının Araştırılması,” *Sanat ve Tasarım Dergisi* 20 (2017), 302.



Artan insan nüfusuyla birlikte farklı sanayi kollarının üretim oranları gün geçtikçe artmaktadır. Bu nedenle, üretim sırasında meydana gelen atıkların bertaraf edilme seviyesi, depolanması, nakliyesi ve atıkların yeniden değerlendirilmesiyle ilgili çalışmalar çevresel ve ekonomik açıdan kaçınılmaz konular olarak göz önünde bulundurulmalıdır<sup>10</sup>.

Küresel anlamda ilk olarak atık oluşumunun önlenmesi ve azaltılması, ardından atıkların yeniden kullanımının sağlanması yönünde çalışmalar yapılmalıdır. Halkı bilinçlendirmek için uygulanan politikalar, atık oluşumunu engellemek ve oluşan atıkların tekrar kullanılabilir olanlarının kullanıma geri kazandırılması ya da farklı kullanım alanlarının oluşturulmasına yardımcı olmayı kapsamaktadır. Tekrar kullanımını mümkün olmayan atıklar, geri dönüşüm ve geri kazanım süreçlerine dâhil edilmiştir. Geri dönüşümü mümkün olan atıklar; evsel, tıbbi, tehlikeli ve tehlikesiz atıklar olarak kaynağından toplanarak ayrıştırılır ve geri dönüşümü sağlanır. Bu zincirin en son halkasında geri dönüşümü mümkün olmayan atıkların bertaraf edilmesi yer alır.

İlk üretilen cam antik Mezopotamya’da bulunmuş ve o zamandan beri üretimi, kaçınılmaz olarak büyük atık oranlarına yol açan muazzam kapasitelere ulaşmıştır<sup>11</sup>. Cam, ambalaj veya cam kap, düz cam, ampul camı, fiber optik kablolar, güneş panelleri, cam levhalar, vakum tüpleri ve katot ışınlu tüp camları dâhil olmak üzere birçok formda üretilir<sup>12</sup>. Camın kullanım alanlarındaki artış, büyük ölçüde değişen özelliklere sahip farklı cam türlerinin keşfinden kaynaklanmaktadır. Bu cam türlerinin her biri, üretildikleri formda sınırlı bir ömre sahiptir ve çevresel sorunları önlemek için yeniden kullanılmaları gerekir<sup>13</sup>. Camın geri dönüşümü, sonu olmayan bir döngüye sahiptir. Plastik ve kağıt atıkların aksine camlar sonsuz kere yeniden üretime dâhil edilebilirler. Tüketim sonrası ortaya çıkan camlar, katı atıkların büyük bir bölümünü oluşturmaktadır<sup>14</sup>. Cam kırığı, düşük ekonomik değeri olan hurda cam olarak tanımlanmaktadır<sup>15</sup>. Geri dönüşümü yapılmayan atık camlar depolama sahalarında çok uzun

10 Münevver Çakı, Bekir Karasu, Selvin Yeşilay, Rahmi Irmak ve Canbora Bayraktar. “The Use of Fired Roof Tile and Brick Wastes in Stoneware Bodies as Alternative Raw Materials,” *Proceedings of the Rewas 2008 Global Symposium on Recycling, Waste Treatment and Clean Technology*. Ed. Brajendra Mishra, C. Ludwig and Subodh K. Das (USA: The Minerals, Metals & Materials Society, 2008), vol. 3, 1541-1548.

11 Viviana Letelier, Bastian I. Henriquez- Jara, Miguel Manosalva, Camila Parodi and Jose Marcos Ortega, “Use of Waste Glass as A Replacement for Raw Materials in Mortars with a Lower Environmental Impact,” *Energies* 12 (2019), 1.

12 Nur Liza Rahim, Roshazita Che Amat and Norlia Mohamad Ibrahim. “Utilization of Recycled Glass Waste as Partial Replacement of Fine Aggregate in Concrete Production,” *Materials Science Forum* 20 (2015), 16-20.

13 Abbas Mohajerani, John Vajna, Tsz Ho Cheung, Halenur Kurmus, Arul Arulrajah and Suksun Horpibulsuk. “Practical Recycling Applications of Crushed Waste Glass in Construction Materials: A Review,” *Construction Building Materials* 156 (2017), 443-467.

14 Yunping Xi, Yue Li, Zhaohui Xie, and Jae S. Lee, “Utilization of Solid Wasted (Waste Glass and Rubber Particles) as Aggregates in Concrete”, *Proceedings of the International Workshop on Sustainable Development and Concrete Technology*, Ed. Kejin Wang (ABD: Iowa State University, 2004), 45-54.

15 Ayşe Öz, “Camın Geri Dönüşüm Süreci ve Çevre,” Mart 2007, erişim: 7 Kasım 2018. <http://www.kocaeli-aydinlarocagi.org.tr/Yazi/Detay/32>

süre kalırlar. Cam şişelerin ayrışması yaklaşık 1 milyon yıl alır ve bu süre içerisinde biyolojik olarak parçalanabilen malzemeler için kullanılabilir değerli alanlar kullanılmış olur<sup>16</sup>. Sonuç olarak atık camların geri dönüştürülmesine ve yeniden kullanılmasına güçlü bir ihtiyaç vardır. Atıkların yapı malzemesi ve inşaat sektörü gibi alanlarda kullanılmasına yönelik araştırmaların artması, doğal kaynakların tüketiminin ve depolama alanlarının azaltılmasına yardımcı olacaktır<sup>17</sup>. Atık camların yeniden cam üretiminde geri dönüşümlerinin sağlanması dışında farklı alanlardaki kullanımlarının araştırılmasıyla ilgili çalışmaların önemi büyüktür.

Atık camların dünyanın birçok bölgesinde farklı tekniklerde kullanımına rastlanmaktadır. Endonezya’da yaşayan Ivan Bestari Minar Pradipta, 2011 yılından bu yana geri dönüşüm camları ile çalışmış ve 2015 yılında *Pseudomorph Recycled Glass Flameworking* adlı kişisel sergisini açmıştır. Açık alevle şekillendirme tekniklerini kullanarak çalışmalarını Yogyakarta’da Studio Otakatik’te uygulamıştır. Ağırlıklı olarak iç dekorasyon ve çeşitli aksesuarlar yaptığını vurgulamıştır. Geri dönüşüm camları ile çalışırken zorlanmış, fakat zorluğuna rağmen, tüm sınırlarını zorladığını ifade etmiştir<sup>18</sup>. Şişe tabanları, eski avizeler, antika camlar ve lamba parçalarını kullanarak eserler oluşturmuş bir diğer sanatçı da Alison Fox’tur. Fox, her zaman antika dükkânlarını ve halk pazarlarını dolaştığını ifade eder. Eski cam çerçevelerini toplayarak, aydınlatma ve cam paneller ile eserlerini oluşturmuştur. Geri dönüşüm camlarını vitray teknikleri ile hayata geçirmiştir. Sanatçı Nikki Ella Whitlock atık camları mozaik tekniğinde kullanmıştır<sup>19</sup>. Yaklaşık 20 yıldır ateşle atık camları buluşturan İsmail Şenol, Bodrum’da ürettiği nazar boncuklarını atık camları kullanarak yaptığını ifade etmiştir. Atık camları toplayıp bu camları 600-1000 °C de eriterek balık, damla küpe ve anahtarlık gibi şekiller verdiğini belirtir<sup>20</sup>. Bu sanatçıların haricinde Brent- Shirly Cairns, Cindy Ann Coldiron, Jennifer Hecker, Bill Hess, Dolnald S. Kolberg, Catherine Lottes, Jason Mack, Sol Mesz, Bryan Northup, Ervin Timmers, Mark Wotherspoon gibi sanatçılar atık camlar ile farklı tekniklerde çalışmaktadır.

Bu çalışmada kalıp içi cam şekillendirme tekniklerinde çeşitli ambalaj atıklarının geri dönüşümleri gerçekleştirilerek, tasarımlar yapılmış ve sanatsal üretimler gerçekleştirilmiştir. Camın ilk keşfedildiği zamanlarda çok yaygın olarak karşımıza çıkmayan kalıpla şekillendirme teknikleri ilerleyen dönemlerde önemli gelişmelere tanıklık

16 Mohajerani Vajna, Cheung Kurmus and Arulrajah Horpibulsuk, “Practical Recycling Applications of Crushed Waste Glass in Construction Materials: A Review,” 443-467.

17 Mohajerani Vajna, Cheung Kurmus and Arulrajah Horpibulsuk, “Practical Recycling Applications of Crushed Waste Glass in Construction Materials: A Review,” 447.

18 “Ivan Bestari and Otakatik Studio Color Pattern Artwork Miniature Sculpture Glass Materials,” Technology Policy Update, erişim: 5 Kasım 2019, <https://www.tinuku.com/2016/09/23.html>

19 “Glass Bottle Windows,” Insteading, erişim 5 Kasım 2019, <https://insteading.com/blog/recycled-glass-bottles/>

20 “Bodrum’da Atık Camlar Sanata Dönüşüyor,” Haberler, erişim 5 Kasım 2019, <https://www.haberler.com/atik-camlar-sanata-donusuyor-6212913-haberi/>

etmiş ve tekniklerin gelişmesi ile birlikte camın tarihsel süreçteki gelişimine katkıda bulunmuştur. Teknik çeşitli malzemelerden yapılan modellerin, ısıya dayanıklı malzemeler ile kalıplarının alınmasıyla kalıptan çıkartılması ve hazırlanan camların kalıp içerisine yerleştirilerek fırınlanması şeklinde uygulanmaktadır.

Cam yapımının ilk 2000 yıllık sürecinde fırında cam şekillendirme ve benzer üretim teknikleri hâkimdir. Ayrıca cam, iki büyük medeniyet olan Mezopotamya ve Mısır'ın hizmetinde olmuştur<sup>21</sup>. Bu dönemlerde, cam kâse ve kapların var olduğu bilinse bile, cam heykel yapımı yok denecek kadar azdır. 1850'li yıllarda Henry Cross tarafından fırınlama tekniği<sup>22</sup> uygulanmıştır. Genel olarak teknik, ısıya dayanıklı bir kalıbın içinde camın fırınlanıp ergitilmesi ile gerçekleştirilen bir şekillendirilme yöntemi olarak tanımlanır<sup>23</sup>. Çağdaş uygulamalarda evrensel olarak en fazla gözlemlenen şey, fırında biçimlendirmenin bir döküm yöntemi olarak ön plana çıkmasıdır. Son on yılda kalıpların yapımı ve bileşimiyle ilgili araştırmaların artması dolayısıyla bu baskınlık daha da belirgin hâle gelmiştir. Uygulanan varyasyonlar, bazı faktörlere ve bunların arasındaki etkileşime bağlıdır. Bunlar; kullanılan camın türü, formun boyutu ve kurgusu, camın çalışma sıcaklığı aralığı, camın şekli (tabaka, çubuk, granül, toz) ve nihai üründen beklenen nitelikleridir<sup>24</sup>. Fırında cam şekillendirme tekniklerinde önemli olan bir modelin olmasıdır. Bu modeller çeşitli malzemelerden tercih edilmektedir. Bunlardan en çok kullanılanları; kil, mum, silikon, alçı, strafor gibi malzemelerdir. Kullanılan modelin kalıbı alındıktan sonra model kalıbın içerisinden çıkartılır ve oluşan boşluk cam ile doldurularak fırınlanır. Fırında cam şekillendirme yöntemlerinde tercih edilen kalıp şekli tek parçalı olanlardır. Çok parçalı kalıplarda kullanılan kalıp malzemesi ısı karşısında deformasyona uğradığı için, düzgün bir yüzey eldesini zorlaştırmaktadır. Atölye çalışmaları sırasında modellemelerde balmumu kullanılmıştır.

### Atölye Çalışmaları

Çalışmada, ambalaj atıkları ve işletme atıklarının kalıp içi cam şekillendirme tekniklerinde kullanılarak sanatsal üretimde geri dönüşümlerinin sağlanması hedeflenmiştir. İlk aşamada balmumu kullanılarak modeller üretilmiştir (G. 1.).

21 Keith Cummings, *Techniques of Kiln-formed Glass* (ABD: University of Pennsylvania Press, 1997), 23.

22 Bilgehan Uzuner, *Buluşundan Üfleme Cam Teknikleri* (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2004), 26-27.

23 Necati Şenok, "Pate De Verre Cam Şekillendirme Tekniği ile Cam Sanat objeleri Araştırma ve Uygulamaları" (Yüksek Lisans tezi, Çukurova Üniversitesi, 2011), 25.

24 Keith Cummings, *Çağdaş Cam Sanatı Fırın Teknikleri ve Uygulamalar*, çev. Mustafa Ağatekin (İzmir: Karakalem Kitabevi, 2011), 193.



G. 1. Balmumundan yapılan üç adet model çalışması (Özge Biçer, 2018)

Modeller tamamlanmış ve her bir model için harcanacak cam miktarı hesaplanmıştır. Bir kaba belirli bir hizaya kadar su doldurulmuştur. Doldurulan kabın su seviyesi işaretlenmiştir. Ardından bir model suya batırılmış ve suyun yükseklik hizası işaretlenerek model kaptan çıkartılmıştır. Bu iki işaretlenen çizginin arası cam ile doldurulmuş ve bir model için harcanan camın miktarı belirlenmiştir. Burada dikkat edilmesi gereken bir husus da, açık kalıplarda hazırlanan modelin yüzünün çalışma alanının üzerine bakacak şekilde yerleştirilmesidir. Bu teknik, tek yöne sahip, az ayrıntısı bulunan modeller için uygun bir yöntemdir.

Burada anlaşılması gereken önemli nokta, fırınlama işleminde, kalıp ağzının yukarıda kalabilmesi için kalıp alımı sırasında modelin ağzı aşağıda kalacak şekilde işleminin gerçekleştirilmesidir<sup>25</sup>. Kalıpların alınacağı yer arap sabunu ile silinmiştir. Bunun amacı, hazırlanan alçı karışımının yüzeye yapışmasını engellemektir. Modeller döküm sırasında yerinden oynamamaları için yüzeye kil yardımı ile sabitlenmiştir. Kalıbı alınacak modellerin kurguları kurulup yüzeyde sabit kalabilmeleri için, küçük bir kaba hızlıca su ve alçı karıştırılıp kenar kısımlarına sürülmüştür (G. 2).



G. 2. Kalıp alma işlemi (Özge Biçer, 2018)

Modellerin alçılarını hazırlamak için, bir kovanın içerisine üç modele yetecek kadar su konulmuştur. Daha sonra ayrı bir kapta alçı ve silis 1:1 oranında hesaplanarak harmanlanmıştır. Ardından suyun alabileceği kadar silis ve alçı karışımı ilave edilmiştir.

25 Angela Thwaites, *Mould Making For Glass* (New York: A&C Black Visual Arts 2011), 11; Frederic Schuler ve Lilli Schuler, *Glassforming Glassmaking For The Craftsman* (Londra: Pitman Publishing, 1971), 64.

Bu işlemin tamamlanmasının ardından alçı karışımı, modelin kenarından yavaşça boşaltılmıştır (G. 3).



G. 3. Modellerin kalıplarının alınması (Özge Biçer, 2018)

Alçı donduktan sonra kurgular çıkartılarak kenarları düzeltilmiştir. Modeli sabitlemek için etrafına sıvı çamur temizlenmiştir. Balmumu formu ısıya dayanıklı kalıbın içine yerleştirildikten hemen sonra tamamen buharlaştırılmalıdır. Cam külçeleri pişirildikten önce kalıp boşluğunun içine konulmalı ya da kalıp üzerine yerleştirilen bir seramik potanın içine konularak ısı ile azar azar akıtılarak döküm yapılmalıdır. Bu yöntem kabarcıkların oluşmasını engellediği için daha çok tercih edilmektedir<sup>26</sup>. Bu çalışmalar sırasında, modeller el ile şekillendirildiği için balmumundaki katmanlar, kalıptan kolayca çıkmayı sağlamıştır (G. 4).



G. 4. Kalıpların içerisinden balmumlarının çıkartılması (Özge Biçer, 2018)

Alçı modellerin balmumlarından temizlenmesinin ardından camların hazırlanmasına geçilmiştir. Bu çalışma kapsamında, bir cam atölyesinin ambalaj atıkları ve imalat atıklarından yararlanılmıştır (G. 5).

26 Cummings, *Çağdaş Cam Sanatı Fırın Teknikleri ve Uygulamalar*, 154.



G. 5. Çalışmada kullanılan atık camlar (Özge Biçer, 2018)

Çalışmada 3 farklı cam atığı kullanılmıştır. Bu camlar arasında kullanılan mavi cam, bir maden suyu şişesine aittir. Kullanılan atık camın tavlama derecesi 560-580 °C arasındadır ve yumuşama sıcaklığı 750°C'dir. Kullanılan yeşil camın tavlama sıcaklığı 550 °C'dir. Yumuşama aralığı ise 720°C'dir. Çalışmada denenmek üzere kullanılan bir diğer cam, atölyede yapılan bir üretimin sonunda atık olarak kalan parçaların geri dönüştürülmesi amacı ile kullanılmıştır. Şeffaf camlar, Alman Cristalica COE 96 camlarıdır. Renkli camlar, Alman Kugler camlarına aittir. Isıl genişleme katsayıları birbirlerine yakındır. Daha önceden üretimi yapılmış camların birlikte kullanılmasından kaynaklı olarak herhangi bir uyumsuzluğa rastlanmamıştır. Kullanılacak olan atık camlar, yüzeylerinde bulunan kirlilikler aseton yardımı ile temizlenerek fırınlama işlemine hazır hâle getirilmiştir (G. 6).



G. 6. Fırınlama öncesi temizlenen camlar (Özge Biçer, 2018)

Hazırlanan camlar, kalıplara tek tek yerleştirildikten sonra fırına konulmuştur. Her bir modelde bulunan cam miktarı 640 gr'dır (G. 7). Bu aşamada daha şeffaf bir görünüm sağlamak amacıyla fırına konulan camların boyutları mümkün olduğunca büyük tutulmuştur.



G. 7. Camların kalıplara yerleştirilmesi ve fırına konulması (Özge Biçer, 2018)

**Tablo 1**

Fırın diyagramı<sup>27</sup>

Skip	85°	480'
360'	590°	120'
Skip	850°	180'
Skip	560°	180'
480'	400°	120'
480'	50°	-
0	-	-

Tablo 1’de atık camlara uygulanan fırın diyagramı sunulmuştur. Camlar fırından çıkarıldıktan sonra (G. 8) finisaj işlemleri uygulanmıştır.



G. 8. Camların fırından çıkartılması (Özge Biçer, 2018)

Modelin kenar kısımları soğuk cam şekillendirme tekniklerinde camın daha hızlı aşınması için kullanılan kum taşında düzeltilmiştir. Camın, kum taşındaki uygulama sonrasında ya da camın kenarlarında bulunan sıçrakların temizlenmesi için “zeim işlemi” uygulanmıştır. Bu işlemin önce yapılmasının nedeni, kenarların düzeltilmesi esnasında yüzeyden parça kopmasının engellenmesidir. Burada işlemin bitirilmesinin ardından, yüzeyde bulunan kumların temizlenmesi için “malatura tezgâhı” kullanılmıştır. İşlemin bitirilmesi ile kenarlar kum izlerinden arındırılarak istenilen form elde edilmiştir (G. 9).

<sup>27</sup> Prof. Mustafa Ağatekin tarafından hazırlanmıştır.



G. 9. Fırından çıkartılan camlara finisaj işlemlerinin uygulanması (Özge Biçer, 2018)

Kumlama işlemi için hazır hâle getirilen camların matlaştırılmak istenilen yüzeylerine basınçla püskürtülen kum taneleri, saydam camın geçirgenliğini azaltmış ve camların yüzeyinin pürüzlü bir yapıya sahip olmasını sağlamıştır (G. 10).



G. 10. Kumlama işlemi (Özge Biçer, 2018)

Tüm camlara kumlama işlemi uygulanmıştır. Ardından açma işlemi ile boyut kazandırılmıştır. Bu işlem, eskiden dekor uygulamalarının yapıldığı karbosan tezgahına takılan bez kafalarda yapılmıştır. Uygulamada yüzey tamamen parlatılmamış, yarı parlatma yani açma işlemi uygulanmıştır. Yüzeğe uygulanan kumlama işlemindeki matlık kırılmıştır (G. 11).





G. 11. Bez kafada camlara açma işleminin uygulanması (Özge Biçer, 2018)

Elde edilen cam örneklerine ait görseller G.12’de sunulmuştur:



G. 12. Üretilen cam örneklerine ait fotoğraflar (Özge Biçer, 2018)

Farklı renklerdeki atık camların kullanımı ile ışığı yansıtma özelliği ve dokusal etkisi değişebilen, özgün tasarımlara sahip özellikte sanatsal ürünlerin elde edilebileceği görülmektedir. G.13.’te çalışma kapsamında kalıpla şekillendirme tekniğinde atık cam kullanılarak üretilen camlar görülmektedir. Tablo 2’de ise bu camlarda kullanılan fırın diyagramları yer almaktadır.



G. 13. Çalışma kapsamında üretilen cam eserler (Özge Biçer, 2018)

**Tablo 2**G.13'te sunulan çalışmalar için kullanılan fırın diyagramı<sup>28</sup>

60'	550°	5'
Skip	820°	15'
Skip	600°	-
90'	400°	-
0	-	-

Bu uygulamada potadan geri dönüşüm için çıkartılan şeffaf camlar kullanılmıştır. Kullanılan bu camlar atölyede birincil hammadde olarak üretimde kullanılan cam türleridir. Alman Kugler camları ile Alman Cristalica COE 96 camlarının ısıl genleşme katsayıları birbirlerine çok yakındır. Kullanılan atölye camları arasında herhangi bir uyumsuzluğa rastlanmamıştır. Çalışma kapsamındaki camlar atık kutusundan ayrıştırılması sağlanarak uygulamada sadece bir el modeli üzerinde birlikte kullanılmış ve herhangi bir uyumsuzluğa rastlanmadığı gözlemlenmiştir (G. 14).

G.15.'te üretilmiş olan camlar, sıcak cam atölyesinde kullanılan pota camlarıdır. Şeffaf camlar Alman Cristalica COE 96 camlarıdır.

**G. 14.** Şeffaf atık camların ayrıştırılması (Özge Biçer, 2015)

28 Dr. Öğr. Üyesi İlhan Hasdemir tarafından hazırlanmıştır.

**Tablo 3**

Atık Alman Kugler camlarının termal genişleme katsayısı, dönüşüm sıcaklığı, tavlama noktası değerleri (<https://www.kuglercolors.de/en/products/kugler-colors/colored-glass-rods/>)

Hesaplanan termal genişleme katsayısı	$96 + 4 \times 10^{-7} / K$
Dönüşüm sıcaklığı	469° - 500° C
Tavlama noktası	500° C

**Tablo 4**

G.15'te sunulan camlar için kullanılan fırın diyagramı<sup>29</sup>

Skip	100°	600'
240'	550°	60'
60'	830°	360'
Skip	560°	-
900'	460°	900'
300'	300°	300'
0	-	-



**G. 15.** Çalışma kapsamında üretilen cam eserler (Özge Biçer, 2015)

## Sonuç

Sanayileşen ülkelerde, değişen yaşam koşulları, standartları, gün geçtikçe gelişen ve farklılaşan teknolojik ilerlemeler ile tüketim alışkanlıklarının değişmesi ve buna bağlı olarak artan insan nüfusu, tüketimin de artmasını beraberinde getirmiştir. Doğal kaynakların dikkatlice kullanılmadıkları takdirde bir gün tükeneceği kuşkusuzdur. Gelişen ve değişen dünya ekonomisinde, refah düzeyini her geçen gün yükseltmek adına yapılan çalışmalar, enerji tüketimi, çevre kirliliği gibi sorunları ortaya çıkartmaktadır.

Kaynaklardaki israfın önlenmesi amacıyla, atıkların azaltılması, yeniden kullanımı, geri dönüşümü ve enerji olarak geri kazanımı açısından ciddi çalışmalar yapılmak-

29 Dr. Öğr. Üyesi İlhan Hasdemir tarafından hazırlanmıştır.

tadır. Geri kazanım sağlanamadığı zamanda fiziksel ve kimyasal olarak dönüşümü mümkün olmayan atıkların bertaraf edilmesi, uygulanan atık yönetimlerinin temel prensibi hâline gelmiştir. Dünyada, atıkların oluşumunu engellemek ve oluşan atık alanlarını mimimum düzeye indirmek amacı ile yapılan çalışmalar sıfır atık projeleri kapsamında devam etmektedir.

Geri dönüşümü sağlanan ambalaj atıklarının, sağlıklı bir dönüşüm zincirini oluşturması için ambalaj atığı yönetmeliği kapsamında, belediyelerin her mahalleye sağladığı atık toplama kumbaralarında, kaynağında biriktirilerek düzenli olarak toplama noktalarına gönderilmesi sağlanmaktadır. Bu aşama atıkların toplanması ve ayrıştırılmak üzere işleme tesislerine gönderilmesi basamağına yardımcı olmaktadır. Çünkü atıkları kaynağında ayırmak, geri dönüşüm sürecine önemli katkılar sağlamaktadır.

Atık camlar, ham madde olarak tekrar imalat süreçlerine dâhil edildiğinde dönüşüm halkasına girmiş olur. Katı atıkların büyük bir yüzdesini oluşturan cam atıklarının geri dönüştürülmemesi; doğal kaynak, doğal çevre, ekonomi, enerji gibi birçok alanda olumsuz sonuçlara sebebiyet vermektedir.

Cam ambalaj atıkları, dünyada hammadde bakımından üretimde en fazla oranla kullanılan malzemelerdendir. Atık cam, kağıdın ve plastiğin aksine sonsuz kez geri dönüşümü sağlanan ve bir tek cam piyasasına katkı sağlamakla kalmayıp seramik, inşaat, beton hammaddesi, dekoratif malzeme, asfalt hammaddesi, metal döküm endüstrisinde katkı malzemesi, boya ve plastikte dolgu malzemesi gibi birçok farklı sektöre de katkısı bulunan önemli bir malzemedir. Cam atıkların biriktirilmesi, toplama merkezlerine gönderilmesi, renklerine göre ayrıştırılması, ardından metal ve kağıt gibi maddelerden ayrıştırılarak son kontrollerinin yapılarak sınıflandırılması ile renklerine göre üretimde yeniden yer alması sağlanmaktadır.

Çalışma kapsamında atık camların kalıpla şekillendirme tekniğinde kullanılmalarıyla, cam sanatına sağlayabileceği katkılar irdelenmiş, sanatsal cam üretiminde daha fazla kullanılmalarının yolları araştırılmıştır. Bu çalışmada kullanılan camlar, ambalaj ve işletme atıklarından toplanılarak sanatsal bir boyuta taşınmıştır. Isıl genleşme katsayısı uyumsuzluğu olmaması için işletmede aynı üretimden çıkan camlar tercih edilmiştir. Çalışmalar kapsamında yalnızca iki çalışmada birbirlerine uyumlu farklı camlar bir arada kullanılmıştır. Camların genleşme katsayıları birbirlerine çok yakındır. Kullanım sonrasında camların yüzeyinde herhangi bir çatlama ya da kırılmaya rastlanmamıştır.

Kalıp içi cam şekillendirme yöntemi çok kapsamlı ve bir o kadar da uğraş gerektiren önemli bir teknik uygulama alanıdır. Malzemenin kullanımı ve üretim aşamaları, özgün tasarımlar ile birleştirilerek atık camların, fırın içerisindeki davranışları, nihai yüzey ve renk etkileri gözlemlenerek üretim parametreleri tartışılmıştır.

**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

- Aydın Tavukçu, Zerrin. "Parion Güney Nekropolü'nden Bir Grup Cam Eser." *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* 12 (2007): 145-161.
- Canav Özgümüş, Üzlifat. *Çağlar Boyu Cam Tasarım*. İstanbul: Paşabahçe Ticaret Limited, 1978.
- Cummings, Keith. *Çağdaş Cam Sanatı Fırın Teknikleri ve Uygulamalar*. Çev. Mustafa Ağatekin. İzmir: Karakalem Kitabevi, 2011.
- Cummings, Keith. *Techniques of Kiln-formed Glass*. ABD: University of Pennsylvania Press, 1997.
- Çakı, Münevver, Bekir Karasu, Selvin Yeşilay, Rahmi Irmak ve Canbora Bayraktar. "The Use of Fired Roof Tile and Brick Wastes in Stoneware Bodies as Alternative Raw Materials." *Proceedings of the Rewas 2008 Global Symposium on Recycling, Waste Treatment and Clean Technology*. Ed. Brajendra Mishra, C. Ludwig and Subodh K. Das (USA: The Minerals, Metals & Materials Society, 2008), Vol. 3, 1541-1548.
- Gökçigdem, Elif. "Fragile Beauty: Islamic Glass", *Saudi Aramco World* (May/June 2002): Erişim 27 Ocak 2020. <https://archive.aramcoworld.com/issue/200203/fragile.beauty-islamic.glass.htm>
- Küçükbiçmen, Esin. "Cam Şekillendirme Yöntemleri ve Kişisel Yorumlar." Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi, 2005.
- Küçükerman, Önder. *Cam ve Çağdaş Tasarım İçindeki Yeri*. İstanbul: Paşabahçe Ticaret Limited, 1977.
- Letelier, Viviana, Bastian I. Henriquez-Jara, Miguel Manosalva, Camila Parodi and Jose Marcos Ortega. "Use of Waste Glass as A Replacement for Raw Materials in Mortars with a Lower Environmental Impact." *Energies* 12 (2019): 1-18.
- Mohajerani, Abbas, John Vajna, Tsz Ho Cheung, Halenur Kurmus, Arul Arulrajah and Suksun Horpibulsuk. "Practical Recycling Applications of Crushed Waste Glass in Construction Materials: A Review." *Construction Building Materials* 156 (2017): 443-467.
- Öbelik, Yusuf. "Cam Hammadesi Mineralojisi ve Cam Teknolojisi." Yüksek Lisans tezi, Niğde Üniversitesi, 2011.
- Öz, Ayşe. "Camın Geri Dönüşüm Süreci ve Çevre," (Mart 2007). Erişim 7 Kasım 2018. <http://www.kocaeliaydinlarocagi.org.tr/Yazi/Detay/32>
- Rahim, Nur Liza, Roshazita Che Amat and Norlia Mohamad Ibrahim. "Utilization of Recycled Glass Waste as Partial Replacement of Fine Aggregate in Concrete Production." *Materials Science Forum* 20 (2015): 16-20.
- Schuler, Frederic and Lilli Schuler. *Glassforming Glassmaking For The Craftsman*. Londra: Pitman Publishing, 1971.
- Sönmez, Barış Emre. "Nevşehir Müzesi'nde Bulunan Cam Unguentariumlar". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 41 (2015): 733- 746.

- Sümer, Güner. *Cam Teknolojisi*. Eskişehir: [y.y.] 2007.
- Şenok, Necati. “Pate De Verre Cam Şekillendirme Tekniği ile Cam Sanat Objeleri Araştırma ve Uygulamaları.” Yüksek Lisans tezi, Çukurova Üniversitesi, 2011.
- Thwaites, Angela. *Mould Making For Glass*. New York: A&C Black Visual Arts, 2011.
- Uzuner, Bilgehan. *Buluşundan Üfleme Cam Teknikleri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2004.
- Xi, Yunping, Yue Li, Zhaohui Xie and Jae S. Lee. “Utilization of Solid Wasted (Waste Glass and Rubber Particles) as Aggregates in Concrete”. *Proceedings of the International Workshop on Sustainable Development and Concrete Technology*. Ed. Kejin Wang (ABD: Iowa State University, 2004), 45-54.
- Yeşilay, Selvin. “Cam Dekorasyon Teknikleri.” *Anadolu Sanat Dergisi* 19 (2008): 111-116.
- Yeşilay, Selvin ve Ufuk Akbey. “Cam Dekorasyonunda Alternatif Bir Malzeme Olarak Uçucu Kül Kullanımının Araştırılması.” *Sanat ve Tasarım Dergisi* 20 (2017): 301-313.
- Haberler. “Bodrum’da Atık Camlar Sanata Dönüşüyor.” Erişim 5 Kasım 2019. <https://www.haberler.com/atik-camlar-sanata-donusuyor-6212913-haberi/>.
- Insteading. “Glass Bottle Windows.” Erişim 5 Kasım 2019. <https://insteading.com/blog/recycled-glass-bottles/>.
- <https://www.kuglercolors.de/en/products/kugler-colors/colored-glass-rods/>. 9 Mayıs 2020.
- Technology Policy Update. “Ivan Bestari and Otakatik studio Color Pattern Artwork Miniature Sculpture Glass Materials.” Erişim: 5 Kasım 2019. <https://www.tinuku.com/2016/09/23.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 bildirimler, 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. Telifte 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 olabilmeyen 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 Devir Formunda 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, uyuğundan, 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 raporlamalıdır. 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.

### **YAYIN ETİĞİ VE İLKELER**

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-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. 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**

Dergi 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 katılmın 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 olmamalıdır.
- Katılımcıların zarar görmesinden kaçınılmalıdır. Araştırma, katılımcıları riske sokmayacak şekilde planlanmalıdır.
- Araştırma bağımsızlığıyla ilgili açık ve net olunmalı; çıkar çatışması varsa belirtilmelidir.
- 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 ögesi bulunan çalışmalarda, “yöntem” bölümünde katılımcılardan “bilgilendirilmiş onam” alındığının ve çalışmanın yapıldığı kurumdaki etik kurul onayı alındığı belirtilmesi gerekir.

### **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. Telifle 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 Formunda 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.

### **Editör ve Hakem Sorumlulukları**

Baş editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyuşmaktan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar. Gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalacağını garanti eder. Baş editör içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludur. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdır.

Baş editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Hakem atama konusunda tam yetkiye sahiptir ve Dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür.

Hakemlerin araştırmayla ilgili, yazarlarla ve/veya araştırmanın finansal destekçileriyle çıkar çatışmaları olmamalıdır. Değerlendirmelerinin sonucunda tarafsız bir yargıya varmalıdırlar. Gönderilmiş yazılara ilişkin tüm bilginin gizli tutulmasını 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. Bazı durumlarda editörün kararıyla, ilgili hakemlerin makaleye ait yorumları aynı makaleyi yorumlayan diğer hakemlere gönderilerek hakemlerin bu süreçte aydınlatılması sağlanabilir.

### **YAZILARIN HAZIRLANMASI**

#### **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 Yayın 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](mailto: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 örneklerle 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](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

#### Kıtap (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.

#### Kıtap (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.

#### Kıtap (Üç yazarlı)

**İD** Abdurrahman Özkan, Mustafa Tokar ve Ufuk Deniz Aşçı, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi* (Konya: Palet Yayınları, Konya, 2016), 78.

**SD** Özkan, Tokar, Aşçı, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi*, 25.

**K** Özkan, Abdurrahman, Mustafa Tokar 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](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](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*, İstanbul, 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](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](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 CMOS (The Chicago Manuel of Style) 16'ya göre belirtildiği
- Telif Hakkı Anlaşması Formu
- Daha önce basılmış ve telifle 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: 150-250 kelime Türkçe ve 150-250 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 conclusions 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.

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 parties involved in the publishing process (Editors, Reviewers, Authors and Publishers) are expected to agree on the following ethical principles.

All submissions must be original, unpublished (including as full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. 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 unethical 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 we will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

### **Research Ethics**

The 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.

### **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 Agreement 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 to provide retractions or corrections of mistakes.

### **Responsibility for the Editor and Reviewers**

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. He/ She provides a fair double-blind peer review of the submitted articles for publication and ensures that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

Editor-in-Chief is responsible for the contents and overall quality of the publication. He/She must publish errata pages or make corrections when needed.

Editor-in-Chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers. Only he has the full authority to assign a reviewer and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers must have no conflict of interest with respect to the research, the authors and/or the research funders. Their judgments must be objective.

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 must be ensured. In particular situations, the editor may share the review of one reviewer with other reviewers to clarify a particular point.

### **PUBLICATION ETHICS AND PUBLICATION MALPRACTICE STATEMENT**

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 parties involved in the publishing process (Editors, Reviewers, Authors and Publishers) are expected to agree on the following ethical principles.

All submissions must be original, unpublished (including as full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. 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 unethical 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 we will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

#### **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 Agreement 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 to provide retractions or corrections of mistakes.

### **Responsibility for the Editor and Reviewers**

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. He/She provides a fair double-blind peer review of the submitted articles for publication and ensures that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

Editor-in-Chief is responsible for the contents and overall quality of the publication. He/She must publish errata pages or make corrections when needed.

Editor-in-Chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers. Only he has the full authority to assign a reviewer and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers must have no conflict of interest with respect to the research, the authors and/or the research funders. Their judgments must be objective.

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 must be ensured. In particular situations, the editor may share the review of one reviewer with other reviewers to clarify a particular point.

### **MANUSCRIPT ORGANIZATION**

#### **Language**

Articles in Turkish and English are published. Submitted Turkish article must include an English abstract, keyword and an extended abstract. Extended abstract in English is not required for articles in 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](mailto:art-sanat@istanbul.edu.tr)

Websites: <http://artsanat.istanbul.edu.tr>, <http://dergipark.gov.tr/iuarts>

All rights reserved by Art-Sanat Journal. The publication rights of the published articles belong to Art-Sanat Journal. The author has the legal and scientific responsibility for the contents of the articles. The visual 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 16<sup>th</sup> 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](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 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> chapters of the Chicago Manual of Style (16<sup>th</sup> 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. Tenișev, A.M. Şçerbak and D.M. Nasilov, V.M Nadelyayev, *Drevnetyurkskiy Slovar*, XXXVIII, (Leningrad: Leningradskoe Otdelenir, 1969), 60.

**NF** Tenișev, Şçerbak and Nasilov, Nadelyayev, *Drevnetyurkskiy Slovar*, 25.

**B** Tenișev, 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, *Mahmüd al-Kashgarî, Compendium of the Turkic Dialects-Dîwân Lugât at-Turk*, (Harvard: University Printing Office, 1985), 4: 100.

**NF** Robert Dankoff and James Kelley, *Mahmüd al-Kashgarî, Compendium of the Turkic Dialects-Dîwân Lugât at-Turk*, 4: 90.

**B** Dankoff, Robert and James Kelley, *Mahmüd 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 preference. 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](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](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 announcement**

**FF** Erdal İnönü and Harun Doğan, “Some Discoveries that are Named After Turkish Scientists” (The announcement 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 announcement 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*, İstanbul, 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 (150-250 words)
  - ✓ Key words: 3 to 5 words
  - ✓ Main article sections
  - ✓ Grant support (if exists)
  - ✓ Conflict of interest (if exists)
  - ✓ Acknowledgement (if exists)
  - ✓ References
  - ✓ All tables, illustrations (figures) (including title, description, footnotes)

## COPYRIGHT AGREEMENT FORM / TELİF HAKKI ANLAŞMASI FORMU



Istanbul University  
İstanbul Üniversitesi

Journal name: Art-Sanat Journal  
Dergi Adı: Art-Sanat Dergisi

Copyright Agreement Form  
Telif Hakkı Anlaşması Formu

<b>Responsible/Corresponding Author</b> Sorumlu Yazar	
<b>Title of Manuscript</b> Makalenin Başlığı	
<b>Acceptance date</b> Kabul Tarihi	
<b>List of authors</b> Yazarların Listesi	

Sıra No	Name - Surname Adı-Soyadı	E-mail E-Posta	Signature İmza	Date Tarih
1				
2				
3				
4				
5				

<b>Manuscript Type (Research Article, Review, Short communication, etc.)</b> Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, Kısa bildiri, v.b.)	
--	--

<b>Responsible/Corresponding Author:</b> Sorumlu Yazar:	
--	--

<b>University/company/institution</b>	Çalıştığı kurum	
<b>Address</b>	Posta adresi	
<b>E-mail</b>	E-posta	
<b>Phone; mobile phone</b>	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. İSTANBUL 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 İSTANBUL UNIVERSITY for one year following the editor's decision. These materials will then be destroyed.  
I/We indemnify İSTANBUL 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 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 işverenin telif dâhil patent hakları, yazar(lar)ın gelecekte kitaplarında veya diğer çalışmalarında makalenin tümünü ücret ödemesiz 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'ne saklanır ve bu sürenin sonunda imha edilir.  
Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslara 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 unsuruna 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 kamutanabilir şekilde onaylı olması gerekir.

**Yazar(lar) aşağıdaki hususları kabul eder**  
Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını,  
Tüm yazarların bu çalışmaya aslı 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 üzere 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-Gayri Ticari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayımlanmasına izin verirler. Creative Commons Atıf-Gayri Ticari 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 işverenin telif dâhil patent hakları, yazar(lar)ın gelecekte kitaplarında veya diğer çalışmalarında makalenin tümünü ücret ödemesiz 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'ne saklanır ve bu sürenin sonunda imha edilir.  
Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslara 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 unsuruna 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 kamutanabilir şekilde onaylı olması gerekir.

<b>Responsible/Corresponding Author:</b> Sorumlu Yazar;	<b>Signature / İmza</b>	<b>Date / Tarih</b>
		.....