

ART SANAT

16 / 2021



ART-SANAT DERGİSİ /ART-SANAT JOURNAL

Sayı / Number: 16 • Temmuz / July 2021

E-ISSN: 2148-3582

Dizinler / Indexing and Abstracting

Access to Mideast and Islamic Resources (AMIR)

Akademik Araştırmalar Index (Acar index)

Arastirmax

EBSCO Art & Architecture Source

Emerging Sources Citation Index (ESCI / Web of Science 'WOS')

International Medieval Bibliography (IMB)

Islamic World Science Citation Center (ISC)

JournalTOCs

ResearchBib

SOBIAD

Türk Eğitim İndeksi (TEİ)

TÜBİTAK-ULAKBİM TR Dizin

ART-SANAT DERGİSİ / ART-SANAT JOURNAL

Sayı / Number: 16 • Temmuz / July 2021

E-ISSN: 2148-3582

Sahibi / Owner

Prof. Dr. Mustafa BALCI

İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, Research Institute of Turkology, İstanbul, Turkey

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Manager

Doç. Dr. Kadriye Figen VARDAR

İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, Research Institute of Turkology, İstanbul, Turkey

Yazışma Adresi / Correspondence Address

Balabanağa Mahallesi, Kimyager Derviş Paşa Sokak, No. 6,
34080, Beyazıt, Fatih, İstanbul, Türkiye
Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00 -16098
E-mail: art-sanat@istanbul.edu.tr
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts>
<https://iupress.istanbul.edu.tr/en/journal/art-sanat/home>

Yayıncı / Publisher

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

Kapak Resmi / CoverPage

İstanbul, Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi Kapı Kanadından Detay, Ahmet Vefa Çobanoğlu, 2020

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.
Authors bear responsibility for the content of their published articles.

Yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir.
The publication languages of the journal are Turkish and English.

Ocak ve Temmuz aylarında, yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.
This is a scholarly, international, peer-reviewed and open-access journal published biannually in January and July.

Yayın Türü / Publication Type

Yaygın Süreli / Periodical

ART-SANAT DERGİSİ / ART-SANAT JOURNAL

Sayı / Number: 16 • Temmuz / July 2021

E-ISSN: 2148-3582

DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT

Baş Editör / Editor-in-Chief

Prof. Dr. Mustafa BALCI, İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye
- mustafabalci@istanbul.edu.tr

Baş Editör Yardımcıları / Co-editors-in-Chief

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü,
İstanbul, Türkiye - avefacob@istanbul.edu.tr

Dr. Filiz FERHATOĞLU, İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye
- filizfer@istanbul.edu.tr

Alan Editörü / Section Editor

Doç. Dr. Kadriye Figen VARDAR, İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye
- kfvardar@istanbul.edu.tr

İngilizce Dil Editörleri / English Language Editors

Dr. Filiz FERHATOĞLU, İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye
- filizfer@istanbul.edu.tr

Alan James NEWSON, İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, İstanbul, Türkiye
- alan.newson@istanbul.edu.tr

Elizabeth Mary EARL, İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, İstanbul, Türkiye
- elizabeth.earl@istanbul.edu.tr

Redaksiyon / Redaction

Dr. Filiz FERHATOĞLU, İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye
- filizfer@istanbul.edu.tr

ART-SANAT DERGİSİ / ART-SANAT JOURNAL

Sayı / Number: 16 • Temmuz / July 2021

E-ISSN: 2148-3582

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Dr. Stavros ANESTIDIS, Küçük Asya Araştırmaları Merkezi, Atina, Yunanistan – anestidis.stavros@gmail.com

Dr. Dorina ARAPI, Universiteti Polis, Tiran, Arnavutluk – dorina_arapi@universitetipolis.edu.al

Dr. Sanna ARO-VALJUS, University of Helsinki, Department of History and Cultural Studies, Helsinki, Finlandiya
– sanna.aro-valjus@helsinki.fi

Prof. Dr. F. Zeynep AYGEN, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi,
Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye – fzaygen@fsm.edu.tr

Prof. Dr. Şevket DÖNMEZ, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye
– sedon@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU, Sakarya Üniversitesi (emekli), Sakarya, Türkiye

Prof. Dr. Nuran Kara PİLEHVARİAN, Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul,
Türkiye – pvarian@yildiz.edu.tr

Dr. Öğr. Üyesi Embiye Mehmet KAZIMOVA, Şumnu Konstantin Preslavski Üniversitesi, Şumnu, Bulgaristan
– emi_mehmed777@abv.bg

Prof. Dr. Ufuk KOCABAŞ, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Taşınabilir Kültür Varlıkları ve Onarımı Bölümü,
İstanbul, Türkiye – ufuk.kocabas@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Kemal Kutgün EYÜPGİLLER, İstanbul Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye
– kkutgun.eyupgiller@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Banu MAHİR, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye – Banu.mahir@gmail.com

Prof. Dr. A. Tarkan OKÇUOĞLU, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– agah.okcuoglu@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM, Marmara Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Turgut SANER, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye
– saner@itu.edu.tr

Prof. Dr. M. Baha TANMAN, İstanbul Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye – bahatanman@hotmail.com

Prof. Dr. Zeynep TARIM, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, İstanbul, Türkiye
– zeynep.ertug@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Ahmet TAŞAĞIL, Yeditepe Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, İstanbul, Türkiye
– ahmet.tasagil@yeditepe.edu.tr

Prof. Dr. Zaza TSURTSUMIA, Gürcistan Patrikliği St. King Tamar Üniversitesi, Tiflis, Gürcistan
– zaza.tsurtsumia@gmail.com

Prof. Dr. Sitare TURAN, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları
Bölümü, İstanbul, Türkiye – sitare.bakir@msgsu.edu.tr

Prof. Dr. Gönül UZELLİ, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Slav Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İstanbul,
Türkiye – guzelli@istanbul.edu.tr

DANIŞMA KURULU/ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Gnkt AKIN, İstanbul Teknik niversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Füsün ALİOĞLU, Kadir Has Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık ve evre Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye - *fusun.alioglu@khas.edu.tr*

Prof. Dr. Nurhan ATASOY, İstanbul niversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Sait BAŞARAN, İstanbul niversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye

Doç. Dr. Gülberk BİLECİK, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye - *bilecikg@istanbul.edu.tr*

Prof. Dr. İbrahim ÇEŞMELİ, İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye - *cesmeli@istanbul.edu.tr*

Prof. Dr. Şebnem Sedef ÇOKAY KEPÇE, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye - *cokays@istanbul.edu.tr*

Doç. Dr. zg MEZOĞLU UZBEK, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye - *ozgu@istanbul.edu.tr*

Prof. Dr. Bekir DENİZ, Ardahan Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Ardahan, Türkiye - *bekirdeniz@ardahan.edu.tr*

Doç. Dr. E. Emine DÖNMEZ, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye - *edonmez@istanbul.edu.tr*

Doç. Dr. Gülder EMRE, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Taşınabilir Kültür Varlıkları ve Onarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye - *guldemre@istanbul.edu.tr*

Doç. Dr. . Melda ERMİŞ, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye - *umermis@istanbul.edu.tr*

ÖĞr. Gör. Dr. Leyla ETYEMEZ ÇIPLAK, ankaya Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Ankara, Türkiye - *leylaec@cankaya.edu.tr*

Prof. Dr. Ahmet Kamil GÖREN, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye - *akg@istanbul.edu.tr*

Prof. Dr. Zeynep İNANKUR, Mimar Sinan Güzel Sanatlar niversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Zhre İNDİRKAŐ, İstanbul niversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Gül İREPOĞLU, İstanbul niversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye

Doç. Dr. Alpaslan Hamdi KUZUCUOĞLU, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Bilgi ve Belge Yönetimi, İstanbul, Türkiye - *alpaslan.kuzucuoglu@medeniyet.edu.tr*

Doç. Dr. Simg ÖZER PINARBAŞI, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye - *simge@istanbul.edu.tr*

Prof. Dr. Ali Uzay PEKER, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Ankara, Türkiye - *peker@arch.metu.edu.tr*

Doç. Dr. Ayça TİRYAKİ TRKMENĞLU, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye - *aycatir@istanbul.edu.tr*

Prof. Dr. Fikret TURAN, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye - *fikret.turan@istanbul.edu.tr*

Prof. Dr. Nur URFALIOĞLU, Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye - *urfali@yildiz.edu.tr*

Sayı: 16 (Temmuz 2021) Hakemleri / Number: 16 (July 2021) Referees

- Prof. Dr. Ünal AKKEMİK, İstanbul Üniversitesi - Cerrahpaşa, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Şeyda ALGAÇ, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar, Türkiye
Prof. Dr. Kafiye Özlem ALP, Ankara Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Prof. Dr. Ayla ANTEL, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet ARSLAN, Kafkas Üniversitesi, Kars, Türkiye
Prof. Dr. Yusuf Sümer ATASOY (emekli)
Doç. Dr. Mahmut AYDIN, Batman Üniversitesi, Batman, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Pınar AYKAÇ, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Prof. Dr. Ömür BAKIRER, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Doç. Dr. Serhat BAŞDOĞAN, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Asu BEŞEK, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Türkiye
Doç. Dr. Gülberk BİLECİK, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Siren BORA, İzmir, Türkiye
Prof. Dr. Ali BORAN, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Doç. Dr. Selman CAN, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Ersel ÇAĞLITÜTÜNCİGİL, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İzmir, Türkiye
Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK, Ege Üniversitesi, İzmir, Türkiye
Prof. Dr. Nilay ÇORAĞAN, Erciyes Üniversitesi, Kayseri, Türkiye
Prof. Dr. Semra DAŞCI, Ege Üniversitesi, İzmir, Türkiye
Doç. Dr. Aygün Dinçer KIRCA, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. E. Emine DÖNMEZ, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Ahmet ERGİN, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Onur ERMAN, Çukurova Üniversitesi, Adana, Türkiye
Dr. Leyla Etyemez ÇIPLAK, Çankaya Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Prof. Dr. Kemal Kutgün EYÜPGİLLER, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Ahmet GÜLEÇ (emekli)
Dr. Öğr. Üyesi Koray GÜLER, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Semih GÜRSU, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi İlhan HASDEMİR, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Haldun İLKDOĞAN, Yozgat Bozok Üniversitesi, Yozgat, Türkiye
Prof. Dr. Yegan KAHYA, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Mehmet Fatih KARAGÜL, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, Türkiye
Prof. Dr. Ayşe Sibel KEDİK, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Doç. Dr. M. Nilüfer KİRAZ, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Ufuk KOCABAŞ, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Ruhi KONAK, Kastamonu Üniversitesi, Kastamonu, Türkiye
Doç. Dr. Erkan KONYAR, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Sedat KURUGÖL, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ali Osman KURUŞÇU, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Alpaslan Hamdi KUZUCUOĞLU, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi İlay Canan OKKALI, Trabzon Üniversitesi, Trabzon, Türkiye
Prof. Dr. Filiz Nurhan ÖLMEZ, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Kırşehir, Türkiye
Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Hakan ÖNİZ, Akdeniz Üniversitesi, Antalya, Türkiye
Prof. Dr. Koray ÖZCAN, Pamukkale Üniversitesi, Denizli, Türkiye
Prof. Dr. Melda ÖZDEMİR, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Doç. Dr. Meltem Özkan ALTINÖZ, Ankara Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi, Işıl POLAT PEKMEZCİ, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Gözde RAMAZANOĞLU, Çukurova Üniversitesi, Adana, Türkiye
Doç. Dr. Seza Sinanlar USLU, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Metin ŞEN, Mersin Üniversitesi, Mersin, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Gülsün TANYELİ, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Zeynep TARIM, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. B. Tolga UYAR, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir, Türkiye
Prof. Dr. Gönül UZELLİ, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Remzi YAĞCI, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi, Doğan YAVAŞ, Bursa Uludağ Üniversitesi, Bursa, Türkiye
Prof. Dr. Mehmet YAVUZ, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Türkiye
Doç. Dr. Seda YAVUZ, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Zeynep YAZICIOĞLU HALU, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Anıl YILMAZ, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İzmir, Türkiye
Prof. Dr. Seyhan YILMAZ, Kastamonu Üniversitesi, Kastamonu, Türkiye
Doç. Dr. Serap YÜZGÜLLER, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

İçindekiler Table of Contents

MAKALELER ARTICLES

Research Article/Araştırma Makalesi

- Tarihi Yarımada İnşaat İşlerinde Arkeolojik Kazı İmalatlarının Süre ve Maliyete Etkisi: Vaka Analizi**
Case Study: Effect of Archaeological Excavation on Time and Cost in Historical Peninsula Construction Works..... 1
Cemil Akçay
- Eskişehir'de Bulunan Şadi Çalık Heykelleri Üzerine Bir Değerlendirme**
An Evaluation of Şadi Çalık Statues in Eskişehir 31
Selda Alp
- A Lost Ottoman Square in a Lost Harbour of Istanbul: Kontaskalion / Kadırğa Harbour / Kadırğa Square**
İstanbul'un Kayıp Bir Limanında Kayıp Bir Osmanlı Meydanı: Kontaskalion / Kadırğa Limanı / Kadırğa Meydanı..... 55
Selman Çelik, Nuran Kara Pilehvarian
- Archaeometric Studies on the Characterization and Deteriorations of Glass Artifacts of Su Terazisi and Kral Kızı Regions in Enez (Ainos) Excavation**
Enez (Ainos) Kazısı Su Terazisi ve Kral Kızı Bölgelerinden Ele Geçen Camların Karakterizasyonu ve Bozulmaları Üzerine Arkeometrik Çalışmalar 87
Didem Çolak Büyüksöy, Ali Akın Akyol, Işıl Özsait Kocabaş
- Diriliş Sonrası Siklusu İçerisinde İki Sahne: Emmaus Yolunda ve Emmaus'da Akşam Yemeği**
Two Scenes in the Post-Resurrection Cycle: On the Road to Emmaus and the Supper at Emmaus..... 123
Hatice Demir
- Karabük Ovacık Çukur Camisi Yapı Malzemelerinin Arkeometrik Analizleri**
Archaeometric Analyses of the Building Materials for the Karabük Ovacık Çukur Mosque..... 151
Murat Eroğlu, Muhammet Bilgen, Ezgin Yetiş, Yusuf Kağan Kadioğlu, Kıymet Deniz
- Arşiv Belgelerine Dayanarak Narman Güvenlik Köyü Camii Üzerine Bir Değerlendirme**
An Evaluation of the Güvenlik Village Mosque in Narman Based on Archival Documents..... 181
Burak Muhammet Gökler, Muhammed Emin Doğan
- Orta Doğu Müzeciliğine Genel Bakış ve Ürdün Odağında Kültürel Miras ve Müzecilik Çalışmaları**
An Overview of Middle Eastern Museology through Cultural Heritage and Museum Studies with a Focus on Jordan 221
Ceren Güneröz, Billur Tekkök Karaöz
- Historic Collective Shelter as Heritage: The Cases in Hurşidiye, Kurtuluş and Sakarya Neighborhoods in Konak, İzmir**
Miras olarak Tarihi Toplu Barınaklar: İzmir, Konak'taki Hurşidiye, Kurtuluş ve Sakarya Mahallerindeki Örnekler 253
Mine Hamamcıoğlu Turan, Figen Akpınar, Özge Deniz Toköz
- Mimaride Ölümün Sonsuz Öznesi Olma: (Deli) Hüsrev Paşa Türbesi**
Becoming the Eternal Subject of Death in Architecture: The Tomb of (The Mad) Husrev Pasha 285
Esmâ İğüs

İçindekiler Table of Contents

MAKALELER ARTICLES

Research Article/Araştırma Makalesi

- Sürebashi Tezhiplerinde Desen Çeşitliliğini Sağlayan Unsurların Alanya Müzesi 487 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerim Örneğinde İncelenmesi**
Investigation of the Components of Patterns Providing Diversity in the Qur'an Numbered 487
in the Alanya Museum Inventory 329
Ummuhan Kaçar, Muhammet Bilgen
- Aizanoi Antik Kentinde Bulunan Odeion Yapısının Malzeme Özellikleri ve Hasar Durumunun İncelenmesi**
Investigation of the Material Properties and Damages of the Odeion in the Ancient City Aizanoi 355
Gülçin Kahraman, Seden Acun Özgünler
- Doğu Karadeniz'in Geleneksel Yapı Kültürüne Yapı Ustaları Üzerinden Bütüncül Bir Değerlendirme**
A Holistic Assessment of the Traditional Building Culture Among Building Masters in The Eastern
Black Sea Region 381
Özlem Karakul
- Kapadokya Bölgesi Duvar Resimlerinde Kutsal Anlam Taşıyan ve Apotropaik Etkili Motifler**
Motifs with Sacred and Apotropaic Meanings on the Wall Paintings of Cappadocia Region 409
Metin Kaya
- Aesthetic and Cultural Approach to the Change in the Making Techniques of Karagöz Figures**
Karagöz Tasvir Yapım Tekniklerindeki Değişime Estetik ve Kültürel Yaklaşım 437
Duygu Ebru Öngen Corsini
- Üç Anzak Ressamın Gözüyle Çanakkale Muharebesi**
The Battle of Çanakkale Through The Eyes of Three Anzac Painters 465
Simge Özer Pınarbaşı
- Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Bir Grup Dağ Keçisi Motifi**
A Group of Mountain Goats Motif in Northeastern Anatolian Petroglyphs 491
Oktay Özgül, Burak Bingöl
- Osmanlı Minyatürlerinde Sefer Vasıtaları (16.-18. Yüzyıllar)**
Expedition Vehicles in the Ottoman Miniatures (16th - 18th Centuries) 529
Ela Taş, Ashhan Erdoğan
- Yenikapı 27 Batığı: Gemi Elemanları, Yapım Tekniği ve Yapısal Özellikler**
Yenikapı 27 Shipwreck: Hull Members, Construction Technique and Structural Features 557
Evren Türkmenoğlu
- Türkiye'nin Uluslararası Bienallere 1950'li Yıllardaki Katılımı**
Participation of Turkey in International Biennials in the 1950s 575
Esra Yıldız



Tarihi Yarımada İnşaat İşlerinde Arkeolojik Kazı İmalatlarının Süre ve Maliyete Etkisi: Vaka Analizi

Case Study: Effect of Archaeological Excavation on Time and Cost in Historical Peninsula Construction Works

Cemil Akçay*

Öz

İstanbul zaman içerisinde birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Geçmişten günümüze miras olarak gelen tarihî yapı ve alanlar düşünüldüğünde İstanbul'da Tarihi Yarımada bir diğer adıyla Sur İçi ön plana çıkmaktadır. Günümüzde Fatih ilçe sınırları içerisinde kalan bölge ile Yenikapı Dolgu Alanı'nın olduğu alan Tarihi Yarımada'yı oluşturmaktadır. Yüzerce tescilli eserin bulunduğu bu bölgede ayrıca Unesco Dünya Miras listesine giren tarihî alanlar da bulunmaktadır. Bölgenin büyük çoğunluğu Kentsel-Tarihi sit alanıdır. Roma, Bizans ve Osmanlı İmparatorluğu gibi büyük medeniyetlere başkentlik yapmış olan bölgenin savaşlar neticesinde el değiştirmesi birçok sivil mimarlık örneği yapının yıkılması ve toprak altında kalmasına sebep olmuştur. Bu sebeple bölgede yürütülen inşaat işlerinde söz konusu kültür tabakalarına zarar verilmemesi için İstanbul Arkeoloji Müze Müdürlüğü denetiminde arkeolojik araştırma kazıları yapılmaktadır. Kazıda, taşınır ve taşınmaz kültür varlığına rastlanması durumunda ilgili Kültür Varlıkları Koruma Bölge Kurul kararları doğrultusunda, kültür varlıklarının tescilli ve korunması veya kaldırılması söz konusu olmaktadır. Yine, bölgede benzer şekilde iksa sistemi olarak kuyu temel iksa sistemi yapılmakta ve bunların kazıları da arkeolojik kazı olarak gerçekleştirilmektedir. Tarihi Yarımada'da gerçekleştirilen inşaatlarda uygulanan arkeolojik kazı ve kuyu temel iksa sistemleri, inşaat maliyetlerini arttırmakta ve inşaatların tamamlanma süresini uzatmaktadır. Bölgedeki örnek bir proje üzerinden yola çıkılarak hazırlanan bu çalışmada arkeolojik kazı ve kuyu temel imalatlarının süre ve maliyete etkisi incelenmiştir. Aynı yapının bu bölgede arkeolojik kazı ile yapılması ile başka bir bölgede normal inşaat teknikleriyle yapılması; maliyet çalışması, kritik yol ile iş planı yapılması ve S eğrileri ile bütçeleme yapılması teknikleri doğrultusunda kıyaslanarak söz konusu etkiler ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler

Arkeolojik Kazı, Süre, Maliyet, Kuyu Temel, Kritik Yol Metodu

Abstract

Throughout history, Istanbul has hosted several civilizations. The historical Peninsula, also known as Sur İçi, stands out in Istanbul because of its historical buildings and areas that have been inherited from past generations. The historical Peninsula is located within the borders of the Fatih district and the Yenikapı Filling area. In this region, hundreds of registered works are located and historical sites included in the UNESCO World Heritage list are also found. The region's Urban-Historical sites constitute the vast majority of the region. Numerous examples of civic architecture were razed and sunk under the ground as the region, which was the capital of great civilizations such as the Roman, Byzantine, and Ottoman empires, changed hands due to wars. Therefore, archaeological research excavations are conducted under the Museum Directorate's supervision to avoid damage to existing cultural elements during construction works in the region. When movable and immovable cultural assets are discovered during excavation, they are either are registered

* **Sorumlu Yazar:** Cemil Akçay (Dr. Öğr. Üyesi), İstanbul Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: cakçay@istanbul.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8216-8688

Atıf: Akçay, Cemil. "Tarihi Yarımada İnşaat İşlerinde Arkeolojik Kazı İmalatlarının Süre ve Maliyete Etkisi: Vaka Analizi." *Art-Sanat*, 16(2021): 1–29. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.16.0001>



and protected or removed according to the decisions of the Cultural Heritage Preservation Board. Similarly, the region's shoring system is constructed as a well foundation and excavations are performed as archaeological excavations. The use of archaeological excavation and well foundation shoring systems in the constructions on the historic Peninsula raises construction costs and extends the completion time. This study investigates the effects of archaeological excavation and well foundation construction on time and cost based on an outstanding project in the region. These effects were revealed by comparing the archaeological excavation of the same building in this region and construction with standard construction techniques in another region, in line with cost study, a business plan with critical path, and budgeting techniques with the S-curves.

Keywords

Archaeological Excavation, Time, Cost, Well Foundation, CPM

Extended Summary

The historical Peninsula is the entire region that comprises the Fatih district and the Yenikapı Filling area and has hosted several different civilizations throughout history, such as Rome, Byzantine, and Ottoman. Istanbul, which is located on the historical Peninsula, has served as the capital of several empires including Rome, Byzantine, and the Ottoman. "Suriçi" is another name for the historical Peninsula. When studying the region's history, the first ruins date back to prehistoric times, and the first formation of the topography dates back to 7000-8000 BC. It highlights the historical past extending back to the Roman and Byzantine empires and the Neolithic period within the purview of the Marmaray project, particularly boat remains and other archaeological findings in the excavations conducted in the Yenikapı station area. In addition, four areas in the region are designated as Historic Areas in the UNESCO World Heritage List: Sultanahmet Protection Area, Süleymaniye Mosque, Zeyrek Mosque and its surroundings, and Istanbul Land Walls. The region's city history, e.g., Istanbul's, bears the imprints of great civilizations. Besides wars, natural disasters such as fires and earthquakes have caused the destruction and burial of architectural and artistic structures. Therefore, not degrading existing cultural components and instead highlight them during construction activities in the region is essential. First and foremost, the Sultanahmet area in the historical Peninsula was classified as an "Archaeological Park" by the High Council of Real Estate Antiquities and Monuments in 1953. Then, in 1979, Zeyrek was designated as a "Protection Area." In 1981, Süleymaniye Mosque and its environs were also registered as a "Protection Area." The Cultural Heritage Preservation Regional Board registered and declared the entire region, encompassing the old Eminönü and Fatih district borders, as a protected area in 1985. Moreover, in line with the region's development, renewal areas have been established under Law No. 5366 on the "Protection and Reconstruction of Deteriorated Historical and Cultural Immovable Assets" to reconstruct and restore the renovation areas and protected areas that have eroded and lost their characteristics. Due to the city's development and the fact that existing unregistered buildings do not satisfy the earthquake regulations criteria in practice, it is now required to perform construction activities in the historical Peninsula and accelerate this process, like Istanbul. In addition to restoring

existing registered works to their original state, unregistered buildings are renewed as part of a master plan in the renovation areas, in compliance with the Preservation Zoning Plans approved by the Cultural Heritage Preservation Boards. The Cultural Heritage Preservation Boards also assess the relationship between new or renovated and the registered buildings in the region. First, archaeological foundation research excavations are conducted in the historic Peninsula during the construction, under the supervision of the Archaeological Museums (assigned in line with the project approved by the board. A set of rules governs construction activities in the historic Peninsula. Conservation Zoning Plans approved by the Cultural Heritage Preservation Regional Boards govern construction in urban and historical sites. The region's renewal areas are implemented according to the zoning plans and the preliminary island projects prepared by the relevant municipality and approved by the Regional Preservation Boards. Construction works in the region begin with archaeological research excavations supervised by the General Directorate of Istanbul Archaeological Museums. Construction works continue when no movable or immovable cultural property is found from the research excavations. If immovable cultural assets are located, surveys of the immovable properties are drawn up, and the Cultural Heritage Preservation Boards decide whether they will be preserved. Following the abovementioned decisions, it will be decided if the construction projects will be implemented or revised. The cost of undertaking construction work in the region has increased because of these projects. The construction period has also lengthened. Employers and contractors who will perform the job must plan ahead of time to account for this circumstance.

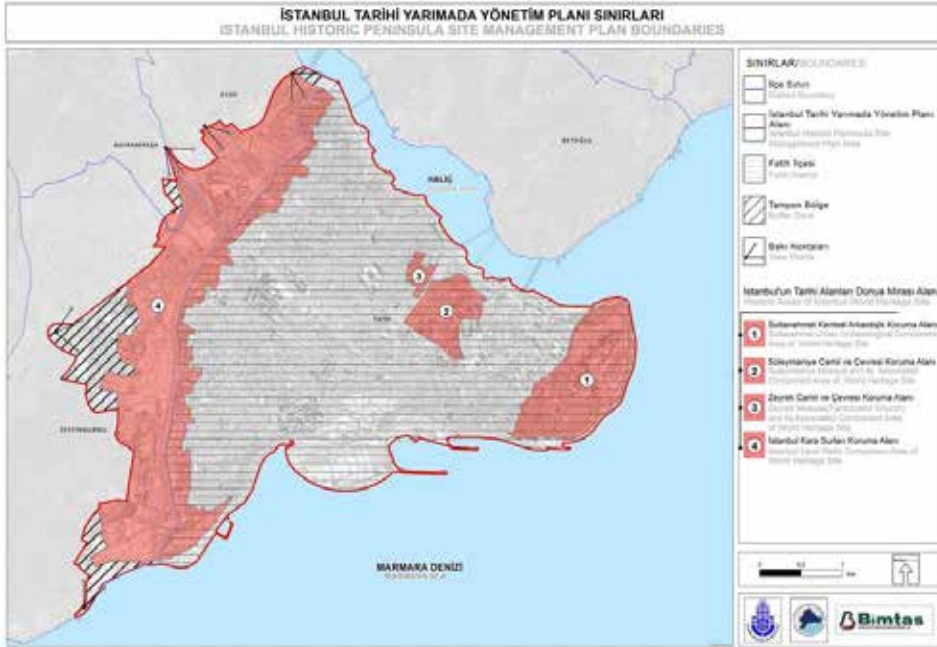
This study explores the effects of archaeological research excavations and well foundation constructions on the duration and cost of construction work in the historical Peninsula based on the building work planning methodologies. All construction work items are scheduled on a network based on the time and priority order. The duration of the project and the periods (abundance) in which a job can be delayed without delaying next works and the project total Critical Path Method (CPM), which is a network planning method, are utilized to calculate the start and end times of the work items using forward and backward mathematical calculations. In construction projects, the project's total and time-dependent cost changes and the time-dependent changes of the resources used in the project are analyzed using the S-curves as a functional project control tool.

In this direction, an outstanding project has been handled, the majority of which is underground. Excavation and shoring-works up to the foundation level have been calculated with two alternatives in the project. In the first option, a well foundation shoring system was used for the archaeological research excavation. Bored pile and mechanized excavation productions are utilized in the second option, which will be

employed if the construction is performed in a normal area outside this region. Construction work items, quantity, and cost analyses were conducted for both options. The network planning CPM method was adopted to calculate the construction time. The cumulative duration and costs of the two alternatives were compared with the S-curves drawn. The total cost of archaeological excavation and well foundation production was 58% more than bored pile and machine excavation in the case examined in the study. The study also shows that the time required for archaeological excavation and well foundation construction would be 113% more than bored pile and machine excavation.

Giriş

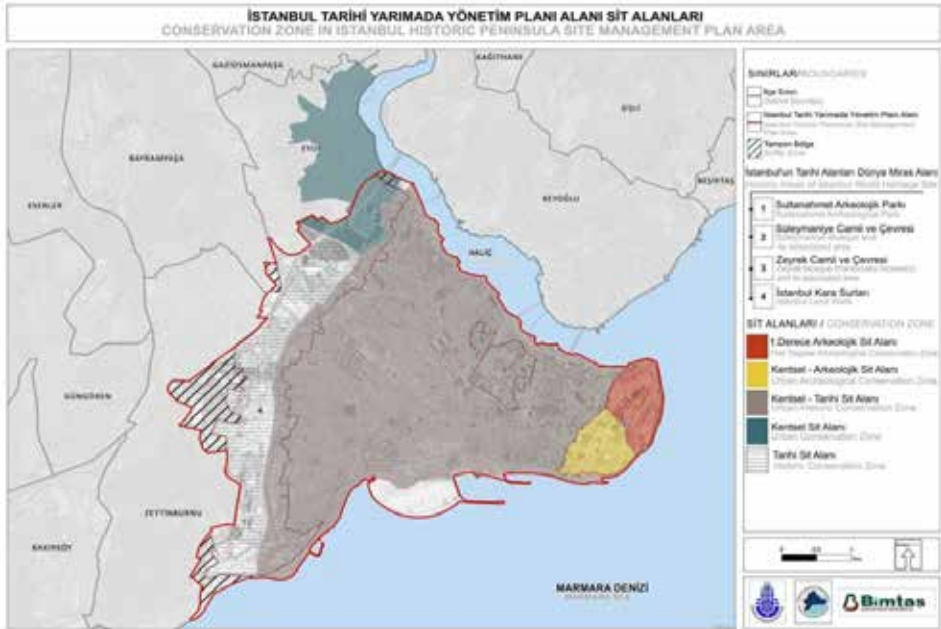
Tarih boyunca Roma, Bizans ve Osmanlı gibi büyük imparatorluklara ev sahipliği yapmış olan Tarihi Yarımada, denizden Haliç ve Marmara denizi, kara tarafından ise surlarla çevrili Fatih ilçesi sınırlarında bulunan alandır.¹ Tarihi Yarımada “Suriçi” olarak da isimlendirilmektedir. Bölgenin tarihçesi incelendiğinde ilk kalıntıların eski tarihlere dayandığı, topoğrafyanın ilk oluşumunun MÖ 7000-8000’li yıllara kadar geri gittiği ileri sürülmektedir.² Marmaray ve metro projeleri kapsamında özellikle Yenikapı istasyon alanında yapılan kazılarda bulunan tekne kalıntıları ve diğer arkeolojik bulgular, Roma ve Bizans imparatorluklarının yanı sıra Neolitik döneme uzanan tarihî geçmişe ışık tutmuştur.³ UNESCO Dünya Mirası Komitesi tarafından Tarihi Yarımada’dan dört bölge; 1.Sultanahmet Kentsel Arkeolojik Koruma Alanı 2.Süleymaniye Camii ve Çevresi Koruma Alanı, 3. Zeyrek Camii ve Çevresi Koruma Alanı, 4. İstanbul Kara Surları Koruma Alanı “İstanbul’un Tarihi Alanları” başlığı altında 1985 yılında Dünya Mirası Listesine eklenmiştir (G. 1).⁴



G. 1: Tarihi Yarımada Dünya Mirası Listesindeki Tarihi Alanlar
(Yönetim Planı, Mayıs 2018, İBB)

- 1 *İstanbul Tarihi Yarımada Yönetim Planı*, (İstanbul: İBB ve T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018), 38.
- 2 Ufuk Esin, *İstanbul'un En Eski Buluntu Yerleri ve Kültürleri, Semavi Eyice Armağanı İstanbul Yazıları*, (İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1992), 51-71.
- 3 Zeynep Kızıltan, “Marmaray-Metro Projeleri ve Yenikapı Arkeolojik Kurtarma Kazıları,” *Colloquium Anatolicum Dergisi* 13 (2014), 11-44; Zeynep Kızıltan ve Mehmet Ali Polat, “Yenikapı Kurtarma Kazıları: Neolitik Dönem Çalışmaları,” *Arkeoloji ve Sanat Dergisi* 143 (2013), 1-40; Sait Başaran ve Ufuk Kocabaş, “Theodosius Limanı’ndan Yenikapı Batıklarına,” *Colloquium Anatolicum Dergisi* 13 (2008), 1-22;
- 4 *İstanbul Tarihi Yarımada Yönetim Planı*, 37.

İstanbul'un merkezi Suriçi bölgesi büyük medeniyetlerin izlerini taşımaktadır. Savaşların yanı sıra yangın ve deprem gibi doğal afetler nedeniyle özellikle mimari ve sanat yapıları yıkılarak toprak altında kalmıştır.⁵ Bu doğrultuda bölgede yapılacak inşa faaliyetlerinde söz konusu kültür katmanlarına zarar verilmemesi ve bunların ortaya çıkarılması büyük önem arz etmektedir. Tarihi Yarımada içerisinde öncelikle 1953 yılında Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu tarafından Sultanahmet Bölgesi "Arkeolojik Park" olarak belirlenmiştir. Ardından 1979 yılında Zeyrek ve 1981 yılında ise Süleymaniye Camisi ve çevresi "Koruma Alanı" olarak tescil edilmiştir. 1985 yılında ise I numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından Fatih ilçe sınırlarını kapsayan bölgenin tamamı sit alanı olarak tescil ve ilan edilmiştir. Söz konusu kararla Tarihi Yarımada'nın tamamı Kentsel ve Tarihi sit alanı olarak tescillenmiştir. Aynı kararla Sultanahmet bölgesi Kentsel ve Arkeolojik sit alanı, Sur-u Sultani'nin (Topkapı Sarayını saran tüm surlar) içi ise I. Derece Arkeolojik sit alanı olarak belirlenmiştir.⁶ Söz konusu düzenleme Tarihi Yarımada Yönetim Planı Haritasında (G. 2) görülmektedir. Yönetim Planı Haritası; Ülkemiz UNESCO "Dünya Kültürel ve Doğal Mirasını Koruma Sözleşmesine imza attıktan sonra, yapılan yasal düzenlemeyle 27.10.2006 tarihinde İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı oluru ile kentsel sit ve diğer sit alanlarını kapsayan bölgede kurulan İstanbul Tarihi (Sit) Alanları Yönetimi Başkanlığı tarafından oluşturulmuştur.

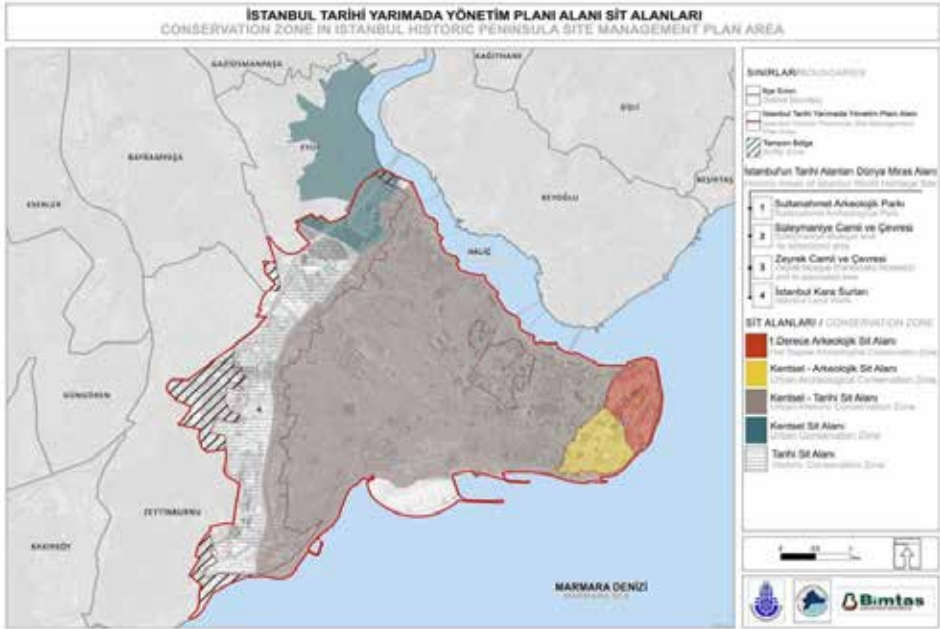


G. 2: Tarihi Yarımada Sit Alanları Düzenlemesi (Yönetim Planı, Mayıs 2018)

5 Mehmet Karakuyu, Saadet Tuğçe Tezer ve Hatice Balık, "İstanbul'un Tarihsel Topoğrafyası ve Literatür Değerlendirmesi," *Türkiye Araştırmalar Literatür Dergisi* 6 (2010), 33-60.

6 *İstanbul Tarihi Yarımada Yönetim Planı*, 44.

05.07.2005 tarihinde *Resmi Gazete* 'de yayımlanarak yürürlüğe giren 5366 sayılı yasaya göre, “Yıpranan Tarihi ve Kültürel Taşınmaz Varlıkların Yenilenerek Korunması ve Yaşatılarak Kullanılması Hakkında Kanun” ile sit alanlarında ilgisine göre il özel idareleri veya ilçe/il belediyeleri tarafından belirlenen bölgeler için getirilen önerilerin Cumhurbaşkanınca uygun görülmesiyle “yenileme alanı” oluşturulmaktadır.⁷ Yenileme alanlarındaki amaç; “Yıpranan ve özelliğini kaybetmeye yüz tutmuş, sit alanı olarak tescil edilen bölgeler ile bu bölgelerin koruma alanlarının, bölgenin gelişimine uygun olarak yeniden inşa ve ihya edilmesidir. Böylelikle yenileme alanlarında konut ticari alanların yanı sıra kültür ve turizm alanları oluşturulması ve deprem gibi risklere karşı önlem alınmasıdır.”⁸ Tarihi Yarımada’da bulunan yenileme alanları haritası G. 3’te verilmiştir.



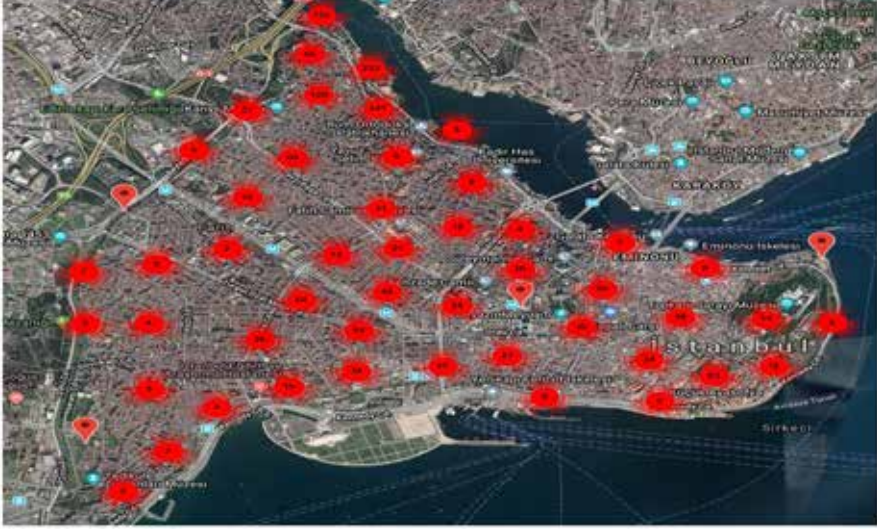
G. 3: Tarihi Yarımada Yenileme Alanları (Yönetim Planı, Mayıs 2018)

Günümüzde hem kentin gelişimi hem de mevcut tescilsiz yapıların uygulamadaki deprem yönetmeliği kriterlerini sağlamaması sebebiyle İstanbul’un genelinde olduğu gibi Tarihi Yarımada’da gerekli inşaat faaliyetlerinin gerçekleştirilmesi ve bu sürecin hızlandırılması zaruri hâle gelmiştir. Mevcut tescilli eserlerin aslına uygun bir şekilde restore edilmesinin yanı sıra, tescilsiz yapıların yenilenmesi de Kültür Varlıklarını Koruma Kurulları tarafından onaylanan Koruma Amaçlı İmar planları doğrultusunda

7 Onur Kaplan, “5366 Sayılı Kanun Kapsamında Yenileme Alanlarında Gerçekleştirilen Kentsel Dönüşüm Süreci Üzerine Bir Deneme,” *Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi* 7 (2014), 275-304.

8 5366 Sayılı Kanun, Erişim 07 Mart 2021, <https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.5366.pdf>

yenileme alanlarında Ada Avan diğer alanlarda da bir master plan çerçevesinde yapılmaktadır. Sur İçi bölgesinde onlarca tescilli tarihi yapı bulunmaktadır. Bu yapılar G. 4’te görülmektedir.



G. 4: Fatih İlçesi Kayıtlı Kültür Envanteri Haritası ([http://www.envanter.gov.tr/harita/anit?&filtre\[61\]=1105](http://www.envanter.gov.tr/harita/anit?&filtre[61]=1105))

Bölgede yeni yapılacak veya yenilenecek yapıların söz konusu tescilli binalarla ilişkisi yine ilgili Kültür Varlıkları Koruma Kurullarınca değerlendirilmektedir. Tarihi Yarımada’da yapılacak yapılarda inşaat sırasında öncelikle kurul tarafından onaylı proje doğrultusunda görevlendirilen müze denetiminde (Tarihi Yarımada’da İstanbul Arkeoloji Müzeleri Müdürlüğü) arkeolojik temel araştırma kazıları yapılmaktadır. İstanbul Arkeoloji Müzeleri’nin kuruluşu II. Abdülhamid dönemine dayanmaktadır.⁹ İstanbul’un kentsel planlamasında önemli bir yer tutan Âsâr-ı Âtika Nizamnamesi’nin yayınlanması ve Âsâr-ı Âtika Müzesi’nin (Eski Eserler Müzesi) kurulması bu dönemde gerçekleşmiştir.¹⁰ Tarihî inşaat işleri sırasında gerçekleştirilen arkeolojik kazılar 2863 sayılı Kültür Varlıklarını Koruma Kanunu kapsamındadır.

1. Arkeolojik Araştırma Kazıları

Tarihi Yarımada’da inşaat işleri Kültür Varlıklarını Koruma Kurullarınca onaylanan Koruma Amaçlı İmar Planları doğrultusunda yapılmaktadır. Bölgedeki kültür ve tabiat varlıklarının korunması bu planlar sayesinde olmaktadır.¹¹ İnşaat işleri dolayısıyla

9 Fatih Rukancı ve Hakan Anameriç, “Arşiv Belgeleri ile II. Abdülhamid Dönemi Müzecilik Faaliyetleri,” *Tarih Araştırmaları Dergisi* 66 (2019), 383-418.

10 Rukancı ve Anameriç, “Arşiv Belgeleri ile II. Abdülhamid Dönemi Müzecilik Faaliyetleri,” 383-418.

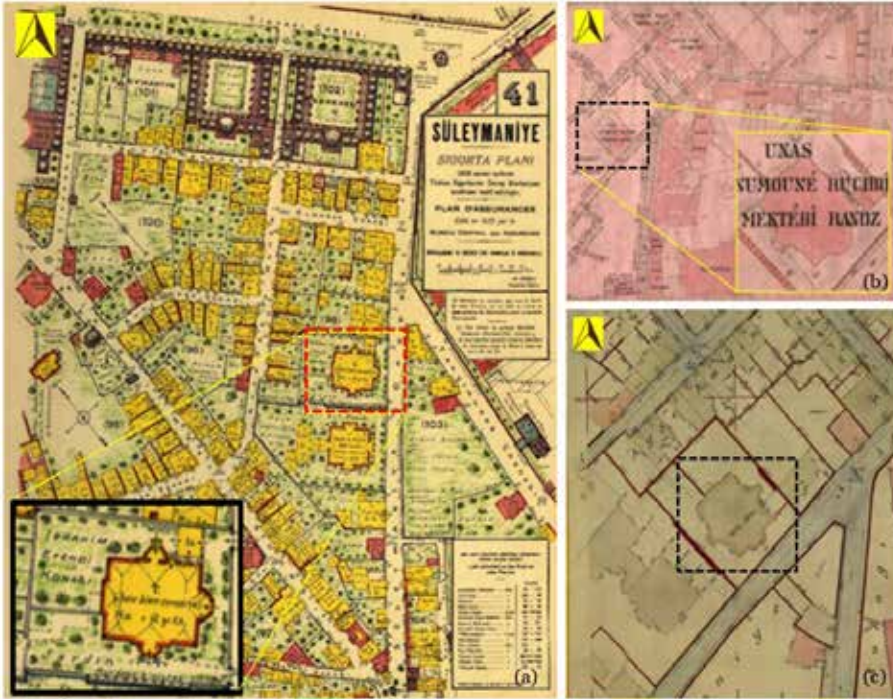
11 Elif Örnek Özden, “Kentsel Sit Alanı Mutlak Korunuyor Anlamına Geliyor mu,” *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi* 4 (2006), 651-660.

yapılacak kazı çalışmalarında Kültür Varlıklarını Koruma Kurulları, denetleme yetkisini İstanbul Arkeoloji Müzeleri Müdürlüğü'ne (İAM) vermektedir. Müzede görevli arkeologlar denetiminde kazı çalışmaları yapılmakta ve sonuçları rapor hâlinde yine karar almak üzere ilgili koruma kurullarına gönderilmektedir.

Arkeolojik araştırma kazıları sırasında taşınır veya taşınmaz kültür varlığı çıkması durumunda bunların kaldırılıp kaldırılmayacağına Arkeoloji Müze Müdürlüğü'nün raporu doğrultusunda ilgili koruma kurulu tarafından karar verilmektedir. Özellikle taşınmaz kültür varlığına rastlanması durumunda bunların rölevelleri çizilmekte ve kaldırılıp kaldırılmayacağına, kaldırılmazsa mevcut projenin nasıl revize edileceğine karar verme yetkisi yine koruma kurullarındadır. Aşağıda inşaat faaliyetleri sırasında gerçekleştirilen arkeolojik kazı çalışmalarından örnekler verilecektir.

1.1. İbrahim Efendi Konağı Arkeolojik Araştırma Kazıları

Fatih ilçesi, Süleymaniye mahallesi, 572 ada, 51 parsel üzerinde 1913 tarihli Alman Mavisi ile 1935 tarihli Pervitich Haritaları ile 1945 yılı İstanbul Ciheti Haritası'nda var olan 1950 tarihli hava fotoğraflarında ise yıkıldığı anlaşılan İbrahim Efendi Konağı 19. yüzyıl yapısıdır (G. 5).



G. 5: a. Pervitich Haritası, b. Alman Mavisi, c. İstanbul Ciheti Haritası (Restitüsyon ve Rekonstrüksiyon Proje Raporu, Teb Mimarlık, 2011)

Günümüze ulaşmayan yapının Rekonstrüksiyonu I Numaralı Yenileme Alanları Koruma Kurulu tarafından 2010 yılında uygun görülmüş ve yapı II. Grup olarak tescil edilmiştir (18.02.2010 tarih ve 1301 sayılı karar). İstanbul Arkeoloji Müzeleri Müdürlüğü denetiminde temel araştırma kazıları gerçekleştirilmiştir. Yapılan kazı çalışmalarında geç Osmanlı dönemine ait sivil mimari yapı kalıntısına rastlanmıştır (G. 6).



G. 6: Kazı Sırasında Çıkan Geç Osmanlı Dönemine Ait Kalıntı (Cemil Akçay, 2013)

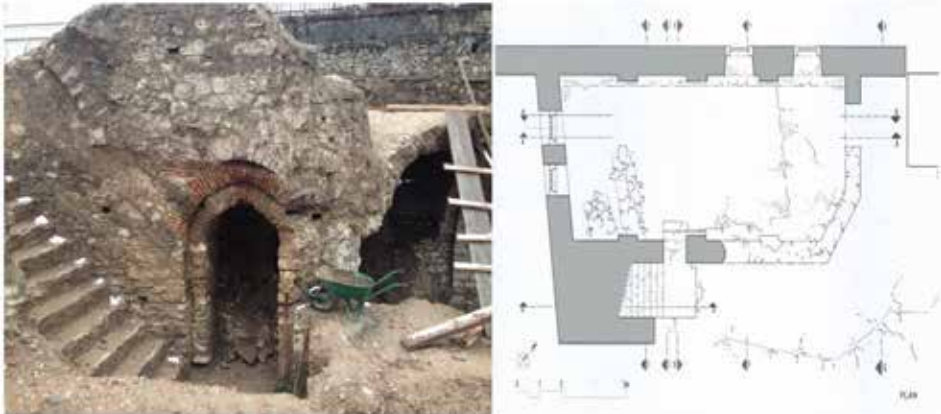
Müze Müdürlüğü tarafından hazırlanan rapor ile sanat tarihi raporu doğrultusunda, plan oluşturmeyen kalıntıların ilgili Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu kararı doğrultusunda kaldırılmasına karar verilmiştir. Söz konusu alanda sadece temel araştırma kazıları değil, kuyu temeller de arkeolojik kazı olarak gerçekleştirilmiştir. Kazı işlemleri ve kalıntının kaldırılması işlemi sonucunda bina inşa edilerek Süleymaniye bölgesindeki tarihî dokuya katkı sağlanmıştır (G. 7).



G. 7: İbrahim Efendi Konağı (Cemil Akçay, 2018)

1.2. İktisat Fakültesi Ek Bina Arkeolojik Araştırma Kazıları

İstanbul ili, Fatih ilçesi, Süleymaniye mahallesi 102 pafta, 3036 ada, 4 parselde kayıtlı olan arazide İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Bina yapımı gerçekleştirilmiştir. Çalışma kapsamında yapılan kazılarda arazinin kuzey batı kanadında Osmanlı dönemine ait bir yapı kalıntısı tespit edilmiştir. İAM denetiminde yapılan kazı çalışması ile Osmanlı dönemine ait olduğu tahmin edilen yapı kalıntısı ortaya çıkartılmıştır (G. 8). Kalıntının alt kotunda ise Bizans dönemine ait olduğu düşünülen şapel kalıntısına rastlanmıştır.



G. 8: Arkeolojik Kazı Sırasında Çıkan Kalıntı ve Rölövesi
(Tures Mimarlık -Prof. Dr. Mehmet Alper)

Söz konusu kalıntı İAM raporu ile hazırlanan sanat tarihi raporu doğrultusunda ilgili Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu tarafından korunması gerekli kültür varlığı olarak tescil edilmiş ve koruma grubu I olarak belirlenmiştir. Yapı projesi revize edilmiş, ortaya çıkan kalıntı koruma altına alınarak hem sergilenme hem de gelecek kuşaklara aktarıma imkânı bulmuştur (G. 9).



G. 9: Kalıntının Korunarak Binanın İnşası (Cemil Akçay, 2017)

2. Yöntem

Tarihi Yarımada’da yapılan inşaat işlerinde gerçekleştirilen arkeolojik araştırma kazısı ile kuyu temel imalatlarının süre ve maliyete etkileri, inşaat işleri planlama yöntemlerinden CPM (Critical Path Method/Kritik Yol Metodu) ile bütçeleme tekniği olan “S” eğrileri vasıtasıyla yapılmıştır.

Planlama yöntemi olan CPM ve bütçeleme tekniği olan S-eğrileri uygulamaları ile ilgili literatürde birçok çalışma bulunmaktadır. Agyei, 2015’te yaptığı çalışmada; CPM ve PERT teknikleri kullanarak bir bina projesini tamamlamak için gerekli olacak maliyet ve minimum beklenen süre arasındaki dengeyi bulmayı amaçlamıştır.¹² Kholil ve diğerleri, 2018’de CPM metodunu zaman verimliliği için bir villa projesinin çizelgelemesinde kullanmışlardır.¹³ Konior ve Szóstak, 2020’de bir otel tesisi projesinde S-eğrilerini kullanarak planlanan işlerin planlanan maliyetlerini, gerçekleştirilen işlerin fiili maliyetleriyle karşılaştırmış ve inşaat projesinin seyrini analiz etmişlerdir.¹⁴

12 Wallace Agyae, “Project Planning And Scheduling Using PERT and CPM Techniques With Linear Programming: Case Study,” *International Journal of Scientific & Technology Research* 4 (2015), 222-227.

13 Muhammed Kholil, Bonitasari Nurul Alfa ve Madjumsyah Hariadi, “Scheduling of House Development Projects with CPM and PERT Method for Time Efficiency (Case Study: House Type 36),” *Earth and Environmental Science* 140 (2018), 1-2.

14 Jaroslaw Konior ve Mariusz Szostak, “The S-Curve as a Tool for Planning and Controlling of Construction Process—Case Study,” *Applied Sciences* 10 (2020), 5-9.

CPM (Kritik Yol Metodu)

CPM, planlamada kullanılan çizelgeleme esasına dayanan bir ağ metodudur. Çizelgeleme, proje iş kalemlerinin diğer bir ifadeyle faaliyetlerinin zamanlaması ve sıralaması olarak tanımlanabilir.¹⁵ Çizelgeleme yapılırken genel bir planlama yöntemi olan ağ analizi kullanılmaktadır. İnşaat planlamasında en yaygın kullanılan çizelgeleme ve ağ analizi yöntemlerinden biri CPM'dir.¹⁶ CPM'de proje toplam süresini verecek kritik yol olarak da isimlendirilen en uzun yol hesaplanmaktadır. Bu en uzun yol, projenin bitirilebilmesi için gerekli olan projenin minimum süresini vermektedir.¹⁷

1950'lerin sonlarında piyasaya sürülmesinden bu yana, Kritik Yol Metodu (CPM), inşaat projelerini planlamak ve kontrol etmek için yararlı bir araç olduğunu kanıtlamıştır. CPM, proje yöneticilerinin faaliyetlerin başlayabildiği ve bitirebildiği erken ve geç zamanları değerlendirmesini, aktivitelerin bolluk hesaplamasını, kritik faaliyetleri tanımlamasını ve süre ve mantıksal ilişkilerdeki değişikliklerin toplam proje süresi üzerindeki etkisini değerlendirmesini sağlamaktadır.

CPM'in bu faydaları ve bilgisayar programlama yazılımların gelişmesi ile CPM'in kullanımı son otuz yılda önemli ölçüde artmıştır.¹⁸ İnşaat projelerinde CPM çok önemlidir, çünkü yüklenicinin ne zaman ve ne kadar kaynağa ihtiyaç olduğunu, satıcıların malzemeleri ne zaman teslim edeceğini belirlemesini ve taşeronların işlerini ne zaman gerçekleştirebileceklerini planlamalarını sağlamaktadır.¹⁹

Bir proje başladığında, program, günlük faaliyetlerin başarılı koordinasyonu için gerekli hâle gelmekte ve ilerlemeyi ölçmek için bir temel olarak hareket etmektedir. Doğru saha olayları kaydedildiğinde ve programa girildiğinde, CPM analizi proje yöneticilerine gelecekte oluşabilecek sorunları tahmin etmede yardımcı olabilmektedir.²⁰

CPM Adımları

İNşaat projelerinde CPM; bütün inşaat iş kalemlerinin süre ve birbirileri arasındaki öncelik sıralamaları göz önünde bulundurularak bir ağ şebekesi üzerinde çizelgelenen, ileri ve geri matematiksel hesaplamalar yardımıyla iş kalemlerinin başlangıç ve bitiş zamanlarının hesaplandığı, proje süresini ve sonraki işleri geciktirmeden bir işin

15 Saleh Mubarak, *Construction project scheduling and control* (New York: John Wiley & Sons, 2010), 43-81.

16 Mubarak, *Construction Project Scheduling and Control*, 43-81.

17 Harold Kerzner, *Project Management: A Sysyems Approach to Planning, Scheduling, and Controlling* (New York: John Wiley & Sons, 2009), 493-555.

18 Mathew J. Liberatore, Bruce Pollack-Johnson ve Colleen A. Smith "Project Management In Construction: Software Use And Research Directions," *Journal Of Construction Engineering And Management* 127 (2001), 101-107.

19 Vishal Ahuja ve V. Thiruvengadam "Project Scheduling And Monitoring: Current Research Status," *Construction Innovation* 4 (2004), 19-31.

20 Frederick E. Gould, *Managing The Construction Process:Estimating, Scheduling, and Project Control* (New Jersey: Pearson Education, 2013), 170-171.

geciktirilebileceği sürelerin (bolluk) belirlendiği, proje toplam süresini ve proje toplam süresini veren kritik yolun bulunduğu bir ağ planlama metodudur.²¹ CPM ile proje süresinin hesaplanabilmesi için inşaat iş kalemlerinin iş sırası ve sürelerinin bilinmesi gereklidir. Proje süresini veren kritik yol üzerindeki iş kalemlerinin bolluğu sıfırdır.

CPM tekniğinde sırasıyla şu adımlar gerçekleştirilir:

İş kalemlerinin iş sıraları dikkate alınarak ok ve veya kutu tipi şebeke ağ planı çizilir. (Bu çalışmada ok tipi diyagram kullanılacaktır.)

İş kalemlerinin, diğer bir ifadeyle faaliyetlerin süreleri göz önünde bulundurularak ağ planında ileri ve geri matematiksel işlemler yapılarak; iş kalemlerinin en erken başlama (ES), en erken bitiş (EF), en geç başlama (LS) ve en geç bitiş (LS) zamanları hesaplanır.

İş kalemlerinin toplam bollukları hesaplanır.

Şebekede bollukları sıfır olan faaliyetlerin oluşturduğu kritik yol bulunarak toplam süre hesaplanır.

Ok Tipi Şebeke Diyagramının Çizilmesi

Şebeke ağ diyagramı çizilirken ilk olarak iş kalemlerinin süre ve iş sırası tespit edilmektedir. İş kalemlerinin sırası belirlenirken bir faaliyetin başlayabilmesi için önce iş kalemleri belirlenmelidir. İş kalemleri arasındaki bu ilişki öncül ve ardıl faaliyetlerin belirlenmesi olarak ifade edilebilir.

Tüm iş kalemleri ok tipi şebeke ağ planlamasında oklarla gösterilmektedir. Bu oklar bir düğüm noktasında başlayıp diğer düğüm noktasında bitmektedir. İlk başlayan iş kalemleri bir düğüm noktasından çıkarak soldan sağa doğru ağ planlaması çizelgelenmeye başlanmaktadır. Öncül sıralamalar dikkate alınarak her iş kaleminin ardından bir düğüm noktası koyularak yeni bir iş kalemi faaliyeti çizilmektedir. Bir düğüm noktasından birden fazla iş kalemi çıkabileceği gibi bir düğüm noktasına birden fazla iş kalemi de bağlanabilir. Ancak aynı düğüm noktasından çıkan birden fazla iş kalemi aynı düğüm noktasında birleşemez. Diğer bir ifadeyle farklı iş kalemlerinin hem başlangıç hem de bitiş düğüm noktaları aynı olamaz. Aynı düğüm noktasından çıkan çok sayıda iş kalemi faaliyeti kendilerinden sonra gelen iş kaleminin öncülü ise ağ planlamada çizim için kukla faaliyet kullanılmaktadır. Ardılı olmayan, kendisinden sonra yapılacak faaliyet olmayan iş kalemleri son bir bitiş düğüm noktasından toplanmaktadır.

21 Mohammed Lemar Zalmi, Cemil Akcay ve Ekrem Manisalı, "Time-Cost Optimization Using Harmony Search Algorithm In Construction Projects," *Revista De La Construction* 18 (2019), 226-237.

İş Kalemlerinin Başlangıç ve Bitiş Zamanlarının Hesaplanması

İş kalemlerinin kendilerinden sonra gelecek faaliyetlerin başlama sürelerine etkileri göz önünde bulundurularak ES, EF, LS ve LF olmak üzere dört tane başlangıç ve bitiş zamanı hesaplanmaktadır. Ağ diyagramları çizildikten sonra ileri ve geri matematiksel işlemler yapılarak söz konusu başlangıç ve bitiş zamanları hesaplanmaktadır. Hesaplama aşağıda verilen hesaplama adımları takip edilmektedir.²²

1. Şebeke diyagramı çizildikten sonra ilk olarak ileri doğru matematiksel hesaplar yapılır. İleri doğru matematiksel hesaplamalar ile ES ve EF zamanları bulunur. İlk iş kaleminden son iş kalemine doğru öncül ve ardıl ilişkiler vasıtasıyla hesaplamalar yapılmaktadır. Bir iş kaleminin başlayabilmesi için kendisinden önceki faaliyetlerin başlayıp bitmiş olması gerekmektedir.
2. Sonraki iş kaleminin ES ve EF hesaplanırken kendisinden önceki faaliyetlerin en yüksek EF'i alınır ve buna iş kaleminin ES'ini oluşturur. ES'e faaliyetin süresi eklenerek EF bulunur.
3. Tüm iş kalemlerinin ES ve EF süreleri hesaplandıktan sonra ileri hesaplama tamamlanmış olur.
4. Geriye doğru matematiksel hesaplamalar ile iş kalemlerinin LS ve LF'leri bulunmaktadırlar.
5. Son düğüm noktasına bağlanan iş kalemlerinin en büyük EF değerine sahip olanı kritik faaliyettir. Ve bu iş kaleminin bitiş süresi proje süresini vermektedir. Bu doğrultuda son düğüm noktasına bağlanan iş kalemlerinin LF'si son düğüm noktasına bağlanan iş kalemlerinin en büyük EF'idir.
6. İş kalemlerinin LF zamanından iş kalemlerinin yapılma süreleri çıkartılarak LS hesaplanır.

Faaliyetlerin Bolluklarının Hesaplanması

Şebeke planlamada iki çeşit bolluk vardır. Bunlardan ilki toplam bolluktur (*Total Float*). Toplam bolluk, proje toplam süresini değiştirmeden bir iş kaleminin geciktirilebileceği azami süredir. İkincisi serbest bolluktur (*Free Float*). Serbest bolluk iş kaleminin kendisinden sonra gelen faaliyetin en erken başlama zamanını etkilemeden geciktirilebileceği süredir. Bu çalışmada toplam bolluk kullanılmıştır.

TB (Toplam Bolluk) = $LS_i - ES_i$ (i. faaliyetin en geç başlama zamanı – i. faaliyetin en erken başlama zamanı) ya da TB (Toplam Bolluk) = $LF_i - EF_i$ (i. faaliyetin en geç bitiş zamanı – i. faaliyetin en erken bitiş zamanı).²³

22 Yusuf Sait Türkan, *Proje Yönetiminde Planlama ve Kontrol Teknikleri* (İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2015), 96-99.

23 Türkan, *Proje Yönetiminde Planlama ve Kontrol Teknikleri*, 96-99.

Proje Süresinin Hesaplanması

CPM şebeke planlamasında ileri ve geri matematiksel hesaplarla zamanların bulunmasından sonra iş kalemlerinin toplam bollukları hesaplanmaktadır. Toplam bolluğu sıfır olan iş kalemi faaliyetleri kritik faaliyetler olup bu iş kalemi faaliyetlerinin oluşturduğu çizelge de kritik yoldur. Kritik yol şebekede ayırt edilebilir diye farklı çizilmektedir. Şebekede birden fazlada kritik yol olabilir. Kritik yol toplam proje tamamlanma süresini verir. Kritik yoldaki iş kalemi faaliyetlerinin sürelerinin değişimi doğrudan proje süresini etkilemektedir. Diğer bir ifadeyle kritik yol üzerindeki iş kalemlerinin tamamlanma sürelerindeki en küçük bir gecikme proje süresini uzatmaktadır.

“S” Eğrilerine Dayalı Bütçeleme Tekniği

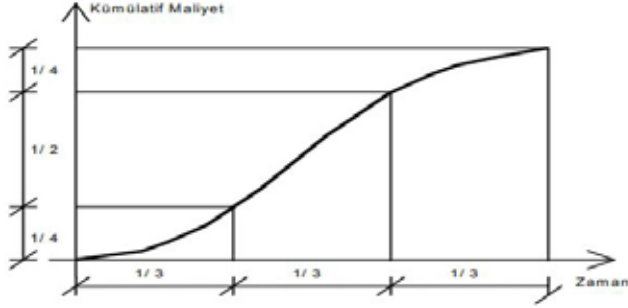
“S” eğrileri, inşaat projelerinde projenin toplam ve zamana bağlı maliyet değişimleri ve projede kullanılan kaynakların zamana bağlı değişimlerinin kümülatif olarak gösterildiği fonksiyonel proje kontrol araçlarıdır.²⁴ S-eğrileri proje gerçekleştirme aşaması için süreye bağlı maliyet dağılımını tahmin etmek için kullanılan bir metottur. Bu yöntem, inşaat projelerinin tüm aşamalarında, özellikle proje hakkında ayrıntılı bilgilerin az olduğu en erken aşamada nakit akışı tahmini için kullanılabilir.²⁵

Tipik bir ‘S’ eğrisi incelendiğinde (G. 10)²⁶ zamana bağlı kümülatif proje maliyet artışının grafiğinin S şeklinde olduğu görülmektedir. Grafik incelendiğinde başlangıç döneminde toplam proje süresinin 1/3’üne denk gelen kısımda proje maliyetinin %25’inin gerçekleştiği fark edilmektedir. İkinci kısımda ise işler ilerledikçe süreye bağlı proje maliyetlerinde artış olduğu görülmektedir. Yaklaşık proje bütçesinin yarısının harcadığı bu dönem proje süresinin 1/3’lük kısmını oluşturmaktadır. Proje sürecinin son kısmını oluşturan sürede ise işlerin sonlanma aşamasına doğru harcama oranları düşüş göstermekte ve bu durum proje bütçesinin 1/4’üne tekabül etmektedir. Özetle proje süresi üçe bölündüğünde proje bütçesinin yarısı ikinci zaman diliminde harcanırken başlangıç ve bitiş zamanlarında kalan bütçenin %25’inin kullanıldığı söylenebilir.

24 Türkan, *Proje Yönetiminde Planlama ve Kontrol Teknikleri*, 137-144.

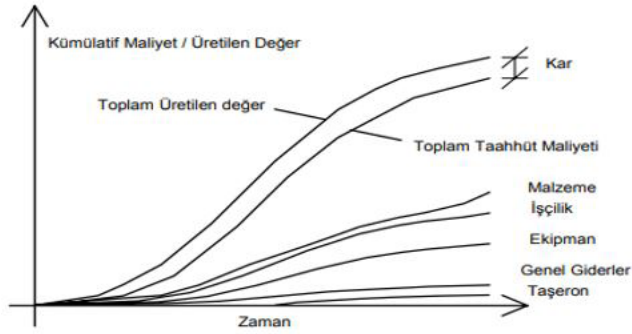
25 Nives Ostojić-Škomrlj ve Mladen Radujković, “S-Curve Modelling in Early Phases Of Construction Projects,” *Gradevinar* 64 (2012), 647-654.

26 Türkan, *Proje Yönetiminde Planlama ve Kontrol Teknikleri*, 138-139

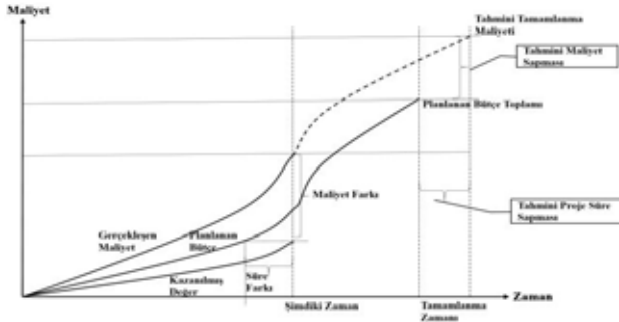


G. 10 : Tipik “S” Eğrisi (Yusuf Sait Türkkan, 2015)

“S” eğrileri inşaat projelerinde maliyet kontrolünün yanı sıra proje gider ve bütçe-deki nakit akışların oluşturulmasında da kullanılmaktadır. Malzeme, işçilik, ekipman ve taşeron maliyetleri gibi birden fazla proje bütçe gider kalemi aynı grafik üzerinde gösterilmektedir (G. 11).²⁷ Ayrıca süre ve maliyet sapmaları da analiz edilerek “S” eğrileri yardımıyla kontrol edilebilmektedir (G. 12).²⁸



G. 11: Alt maliyetlere ayrılmış maliyet eğrisi (İlker Özdemir ve Arzu Bodur, 2000)



G. 12: Maliyet analizi amacıyla taahhüt maliyet eğrilerinin kullanılması (APM Guidelines, 2008)

27 İlker Özdemir ve Arzu Bodur, “Türkiye’de Yapı Projelerinin Nakit Akış Sorunlarının Yazılım Desteğiyle İzlenmesi ve Çözülmesi,” 2. Yapı İşletmesi Kongresinde Sunulan bildiri, İzmir, 15-17 Haziran 2020.

28 Association for Project Management, *Earned Value Management APM Guidelines* (Buckinghamshire: APM, 2008), 27.

3. Bulgular

Tarihi Yarımada'da gerçekleştirilen inşaat işlerinde arkeolojik kazının süre ve maliyete etkileri henüz inşaatına başlanmamış planlama aşamasındaki bir inşaat işi üzerinden incelenmiştir. Söz konusu inşaatın farklı bir alanda arkeolojik kazı yapılmadan gerçekleştirilmesi ile bu alanda gerçekleştirilmesi durumunda iş kalemleri, inşaat süresi ve inşaat maliyetleri açısından oluşacak farklılıklar tespit edilmiştir. Bu doğrultuda örnek olarak İstanbul Üniversitesi Ana kampüsünde gerçekleştirilecek olan yemekhane binası projesi ele alınmıştır.

3.1. Proje Bilgileri

Projenin yapılacağı alan G.13'te, vaziyet planı ise G.14'de görülmektedir. Mevcut yer üstündeki yıkılan yemekhane binasının tamamen yer altında yapılması planlanmıştır.

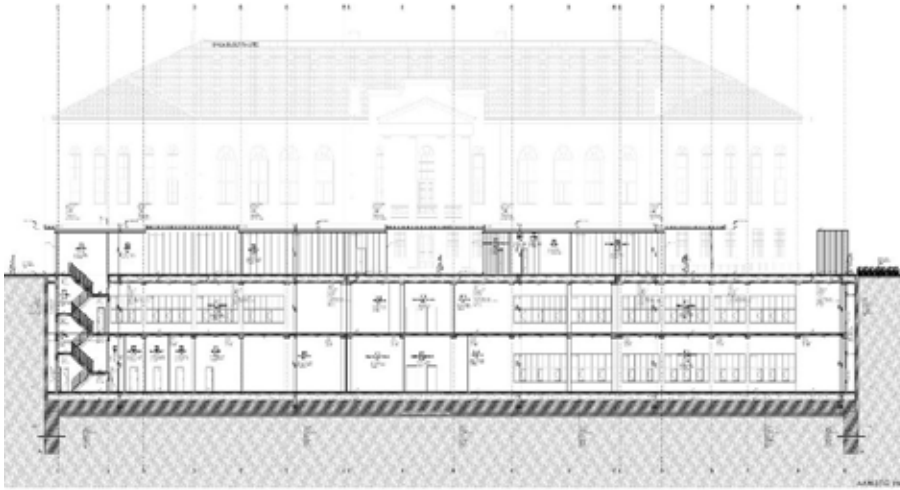


G. 13: Proje Uygulama Alanı (Proje Uygulama Raporu, ZH Kılıç Mimarlık, 2019)



G. 14: Yemekhane Binası Vaziyet Planı (Proje Uygulama Raporu, ZH Kılıç Mimarlık, 2019)

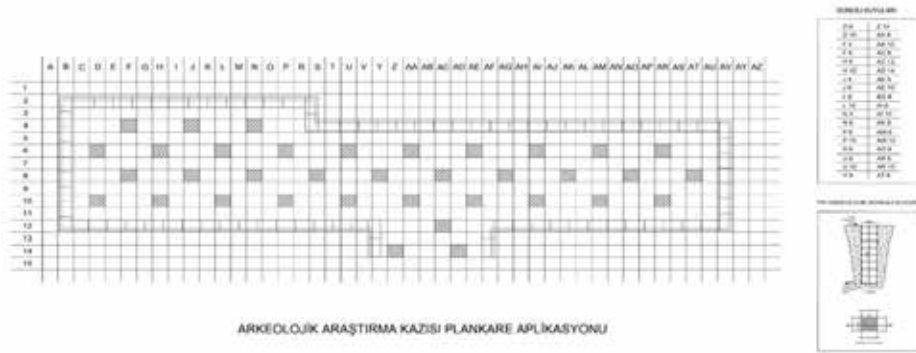
Bina oturma alanı 2280 m² olup toplam kapalı alanı 5662 m²'dir. Proje iki bodrum kattan oluşmaktadır. Projenin kesiti G. 15'te görülmektedir. Projeye ait görseller ise G. 16'da verilmiştir.



G. 15: Proje Bir Kesit (Proje Uygulama Raporu, ZH Kılıç Mimarlık, 2019)



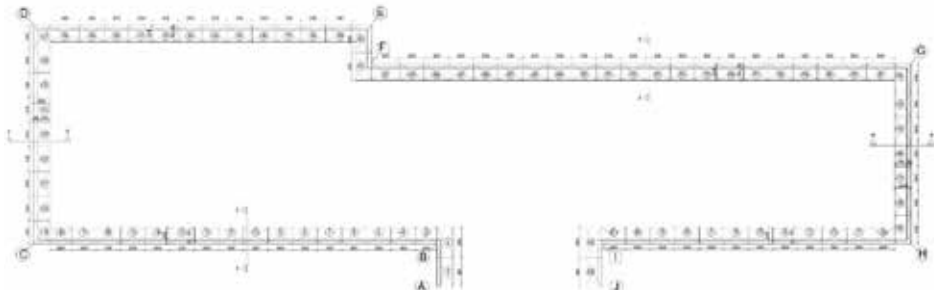
G. 16: Proje Görselleri (Proje Uygulama Raporu, ZH Kılıç Mimarlık, 2019)



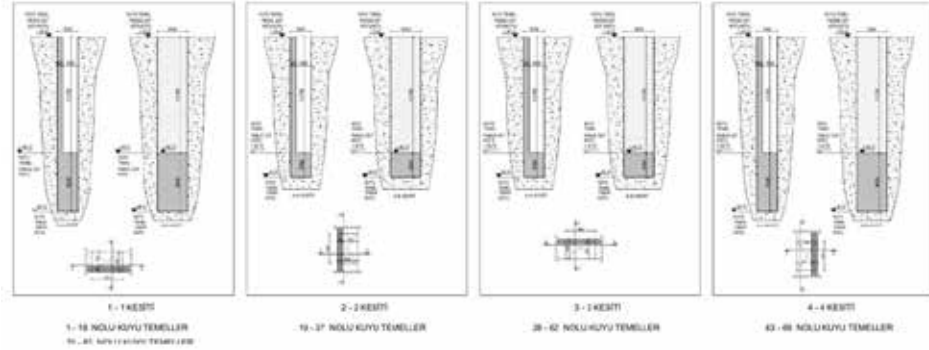
G. 17: Arkeolojik Araştırma Kazısı Aplikasyon Planı (Cemil Akçay, 2021)

Kuyu Temel İksa Arkeolojik Kazıları

İksa sistemi olarak fore kazık vb. yöntemlerin yerine tarihî çevredeki inşaat işlerinde genellikle kuyu temel yöntemi kullanılmaktadır. Kuyu temel imalatında da yapılan kazılar elle arkeolojik kazıdır. G. 18’de kuyu temel iksa yerleşim planı görülmektedir. G. 19’da ise kuyu temel ve istinat yapısı kesitleri yer almaktadır.



G. 18: Kuyu Temel İksa Yerleşim Planı (ZH Kılıç Mimarlık, 2021)



G. 19: Kuyu Temel ve İksa Sistemi Kesitleri (ZH Kılıç Mimarlık, 2021)

Arkeolojik Kazı ve Kuyu Temel Süre ve Maliyet Analizi

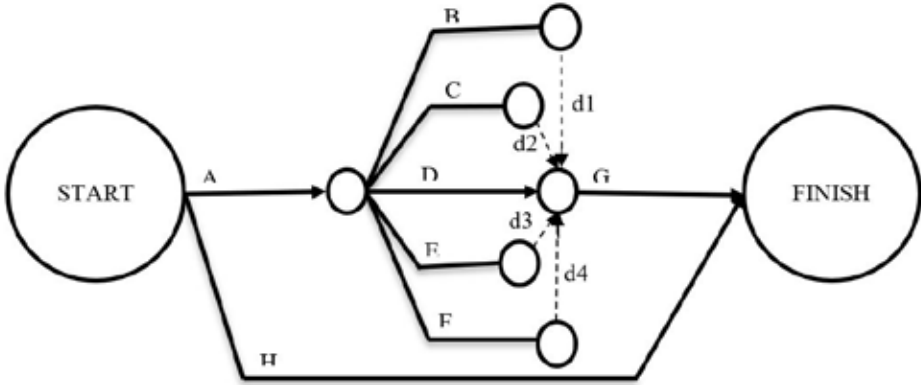
İncelenen projede; arkeolojik araştırma kazısı, kuyu temel arkeolojik kazısı, kuyu temel iksa imalatları ile hafriyatın uzaklaştırılarak temel atma seviyesine gelinceye kadarki inşaat imalatları maliyetleri tablo hâlinde verilmiştir.

Tablo 1: Kuyu Temel ve İksa Sistemleri Maliyet Özeti Tablosu (Cemil Akçay, 2021)

S.NO	YAPILACAK İŞİN CİNSİ	TUTARI (2021)
1	ARKEOLOJİK ARAŞTIRMA SONDAJLARI	2.042.322,47 TL
	VV.0512/02 , V.0512/02-A , 15.110.1002/AC , 15.130.1002/, SNBF.27	
2	KUYU TEMEL KAZI İMALATLARI YAPILMASI	5.516.528,37 TL
	VV.0512/02 , V.0512/02-A , 15.110.1002/A , 15.110.1002/B ,	
3	KAZILARDA İKSA YAPILMASI	904.399,20 TL
	15.130.1002	
4	NERVÜRLÜ DEMİR DONATILARIN YAPILMASI	1.197.406,89 TL
	15.160.1003 , 15.160.1004	
5	PLYWOOD KALIP VE KALIP İSKELESİ YAPILMASI	261.194,65 TL
	15.180.1003 , 15.185.1004	
6	BETON İŞLERİ	2.209.957,75 TL
	15.150.1006 , 10.300.2040	
7	MAKİNE İLE KAZI YAPILMASI	142.236,82 TL
	15.120.1001	
8	KAZI VE MOLOZ NAKLİYESİ YAPILMASI	1.783.902,46 TL
	SNBF.27	
	TOPLAM	14.057.948,61 TL

Arkeolojik kazı ile yapılan imalatların yapım süresi bir diğer ifadeyle proje toplam süresi CPM metodu ile hesaplanarak oluşturulan ağ diyagramı G. 20’de verilmiştir. Yapılan hesap sonucu proje süresi 480 gün olarak hesaplanmıştır.

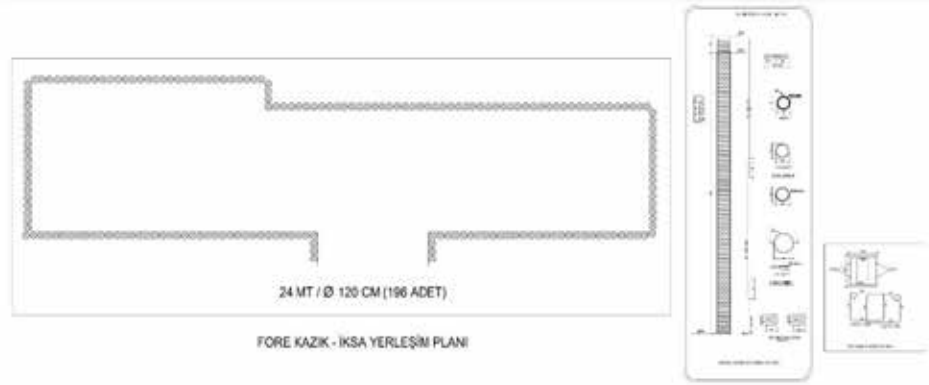
ADTİVİTE KODU	AKTİVİTE ADI	HÖFÜ
A	ARKEOLOJİK ARAŞTIRMA SONDAJLARI	-
B	KUYU TEMEL KAZI İMALATLARI YAPILMASI	A
C	KAZILARDA İKSA YAPILMASI	A
D	NERVÜRLÜ DEMİR DONATILARIN YAPILMASI	B-SS+7, C-SS+7
E	PLYWOOD KALIP VE KALIP İSKELESİ YAPILMASI	D-SS+10
F	BETON İŞLERİ	E-SS+7
G	MAKİNE İLE KAZI YAPILMASI	F
H	KAZI VE MOLOZ NAKLİYESİ YAPILMASI	A-SS+7



G. 20: Kuyu Temel ve İksa Sistemleri İnşaat CPM İş Programı (Cemil Akçay, 2021)

Alternatif İnşaat Metodu ile Kazı ve İksa Yapılması

Söz konusu inşaat işinin Tarihi Yarımada dışında başka bir alanda yapılması durumunda kazının tamamı makinalı olarak yapılacak olup iksa sistemi olarak da fore kazık vb sistem kullanılacaktır. Arkeolojik kazı, kuyu temel gibi imalatların süre ve maliyete etkisini ölçebilmek için uygulanan alternatif yöntemlerle işlerin yürütülmesi durumundaki hesaplamaların yapılarak verilerin elde edilmesi gerekmektedir. Bu çalışmada alternatif iksa sistemi olarak fore kazık, alternatif kazı yöntemi olarak ise temel alt kotuna kadar makinalı kazı yapılacağı kabulüyle hesaplamalar yapılmıştır. G. 21’de fore kazık yerleşim planı ile kazık detayları görülmektedir.



G. 21: Fore Kazık İksa Yerleşim ve Detay Planı (İ.Ü. Yapı İşleri tarafından uygulanan benzer bir projedeki detaydan faydalanılarak hazırlanmıştır. Detay planı Oğuz Üner, yerleşim planı Cemil Akçay, 2021)

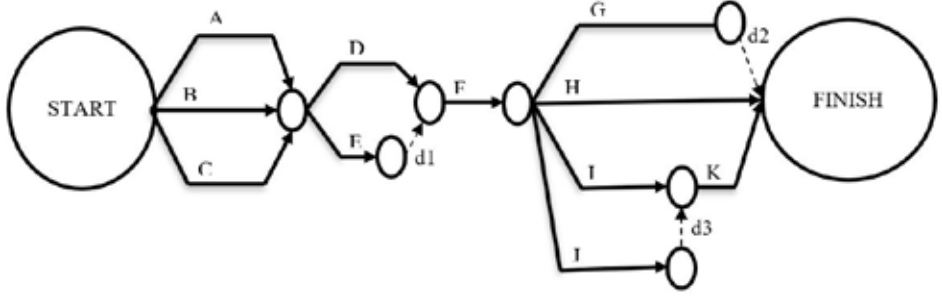
Temel atma seviyesine kadarki inşaat imalatlarının fore kazık ve makinalı kazı ile yapılması durumundaki maliyet hesabı tablo olarak verilmiştir.

Tablo 2: Fore Kazık ve Makinalı Kazı Maliyet Özeti Tablosu (Cemil Akçay, 2021)

S.NO	YAPILACAK İŞİN CİNSİ	TUTARI (2021)
1	FORE KAZIK DELGİLERİNİN YAPILMASI	3.953.194,56 TL
	15.140.1010	
2	NERVÜRLÜ DEMİR DONATILARIN YAPILMASI	2.743.208,06 TL
	15.160.1003 , 15.160.1004	
3	PLYWOOD KALIP VE KALIP İSKELESİ YAPILMASI	55.378,42 TL
	15.180.1003 , 15.185.1004	
4	BETON İŞLERİ	131.133,24 TL
	15.150.1006	
5	MAKİNE İLE KAZI YAPILMASI	168.117,55 TL
	15.120.1001	
6	KAZI VE MOLOZ NAKLİYESİ YAPILMASI	1.858.539,52 TL
	SNBF.27	
	TOPLAM	8.909.571,35 TL

Fore kazık sistemi ile iksa yapılması ve makinalı kazı ile hafriyatın alınarak temel atma seviyesine kadar inşaatın yapılması işinin proje toplam süresi CPM metodu ile hesaplanarak ağ diyagramı G. 22’de verilmiştir. Yapılan hesap sonucu proje süresi 225 gün olarak hesaplanmıştır.

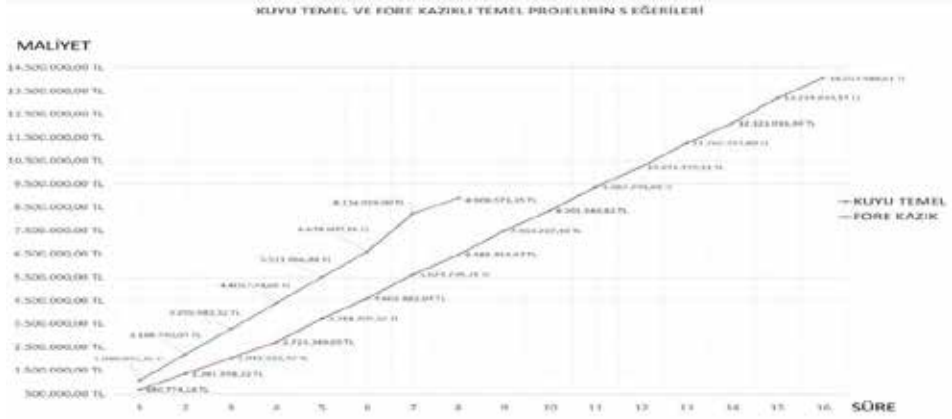
ADTİVİTE KODU	AKTİVİTE ADI	HÖFÜ
A	FORE KAZIK DELGİLERİNİN YAPILMASI	-
B	FORE KAZIK NERVÜRLÜ DEMİR DONATILARIN MONTAJI	-
C	FORE KAZIK BETON İŞLERİ	B-SS+7
D	BAŞLIK KİRİŞİNİN DEMİR MONTAJI	A,B,C
E	BAŞLIK KİRİŞİ PLYWOOD KALIP VE KALIP İSKELESİ YAPILMASI	D-SS+7
F	BAŞLIK KİRİŞİ BETON İŞLERİ	D,E
G	MAKİNE İLE KAZI YAPILMASI	F
H	KAZI VE MOLOZ NAKLİYESİ YAPILMASI	G-SS
I	GÖĞÜSLEME KİRİŞİ DEMİR BAĞLAMA İŞLERİ	G-SS+10
J	GÖĞÜSLEME KİRİŞİ PLYWOOD KALIP VE KALIP İSKELESİ YAPILMASI	I-SS+4
K	GÖĞÜSLEME KİRİŞİ BETON İŞLERİ	I,J



G. 22: Fore Kazık ve Makinalı Kazı İnşaat CPM İş Programı (Cemil Akçay, 2021)

“S”Eğrileri

İki alternatif inşaat metodu için “S” eğrileri çizilmiştir. G. 23’te süre ve maliyet, kümülatif olarak hesaplanarak verilmiştir. Eğriler incelendiğinde arkeolojik kazı ve kuyu temel ile inşaatın yapılması durumunda inşaat süresi 16 ay ve toplam maliyet 14.057.948, 61 TL (2021 yılı fiyatları ile) olmaktadır. Fore kazık iksa sistemi ile hafriyatın tamamının makinalı olarak alınması durumunda ise inşaat süresi 7,5 ay sürmekte ve toplam maliyet 8.909.571, 35 TL (2021) tutmaktadır.



G. 23: “S”Eğrileri (Cemil Akçay, 2021)

Alternatif Yöntemlerin Avantajları ve Dezavantajları

Süre ve maliyet kriterlerinin yanı sıra kentsel ve tarihi sit alanlarında iksa sistemlerinde dikkate alınması gereken önemli hususlarda birisi de yer altında arkeolojik kalıntı bulunduran kültür katmanlarının zarar görme ihtimali ile çevrede bulunan özellikle korunması gerekli kültür varlığı olarak tescilli yapıların oluşacak titreşimlerden etkilenme olasılığıdır. Fore kazık yapımı sırasında, makinayla yer altında görmediğimiz bir ortamda zemin kazılarak iksa sisteminin alt yapısı oluşturulmaktadır. Delgi yöntemiyle yapılan bu kazı sırasında yer altında herhangi bir arkeolojik kalıntı veya herhangi bir altyapı varsa bunun zarar görmesi muhtemeldir. İnşaat öncesi jeoradar yöntemi ile yer altı haritalarının çıkarılması bu riskleri azaltmaktadır. İksa sisteminin kuyu temel yöntemiyle yapılması durumunda, kazı el aletleriyle gözle görülür bir şekilde yapıldığı için arkeolojik kültür kalıntılarının zarar görmeden ortaya çıkarılması mümkün olmaktadır. Yine iksa sistemleri yapımı sırasında ortaya çıkacak titreşimlerin yakın çevre yapılarıdaki etkilerinin de takip edilmesi önemlidir. Fore kazık imalatının yapımı sırasında oldukça yüksek frekanslı titreşimler oluşmaktadır. Bu titreşimlerin eski eser niteliğindeki yapılarda olumsuz etkileri dikkate alınmalıdır. Bu sebeple İksa yapım sırasındaki riskleri yönetmek için özellikle fore kazık imalatlarında oluşan deplasmanların ve çevre yapılarıdaki olası oturma ve deplasmanların uygun cihazlar yardımıyla yapılacak ölçümlerle gözlemlenmesi gerekmektedir.²⁹ Kuyu temel imalatında oluşan titreşimler oldukça düşük seviyede kaldığı için komşu yapılara etkisi de oldukça sınırlıdır. Örneğimizdeki yapının batı yönünde komşusu olan Siyasal Bilgiler Fakültesi I. Derece tescilli eserdir ve fore kazık yöntemi seçilmesi durumunda oluşacak titreşimlerin yapıda hasar oluşturma riski mevcuttur. Doğu ve kuzey yönünde

29 Mustafa Dayıoğlu, “Derin Kazıların İncelenmesi ve Derin Kazı Uygulaması Üzerine Bir Örnek: Harbiye Kongre Merkezi Derin Temel Kazısı” (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2010), 5; Şule Karadüz, “Derin Kazı Teknikleri ve Derin Kazı Destekleme Sistemlerine Bir Örnek: Atatürk Kültür Merkezi Kızılay Metro Hattı Projesi, Gar Bölümü” (Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, 2019), 1.

ise korunması gerekli kültür varlığı olarak tescilli olan çevre istinat duvarları ve sıra dükkânlar ile komşudur. Çevre istinat duvarlarının temel ve payanda sistemi tam olarak bilinemediğinden yapılacak olan fore kazık sondajları sırasında söz konusu temel sistemleri zarar görebilecektir. Kuyu temel uygulamasında ise sondaj kuyuları kontrollü bir şekilde el ile açılacağı için bu risk ortadan kalkacaktır.

Sonuç

Tarihi Yarımada’da inşaat çalışması yapmak belirli kurallara bağlanmıştır. Kentsel ve tarihî sit alanlarında inşaat, Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulları tarafından onaylanan Koruma Amaçlı İmar Planları doğrultusunda yapılmaktadır. Bölgedeki yenileme alanlarındaki uygulama ise imar planlarının yanı sıra ilgili belediye tarafından hazırlanan ve yine Koruma Bölge Kurullarınca onaylanan ada bazındaki avan projeleri doğrultusunda gerçekleştirilmektedir.

Bölgede yapılan inşaat çalışmalarına öncelikle İAM denetiminde arkeolojik araştırma sondajları açılarak başlanmaktadır. Söz konusu araştırma kazıları neticesinde taşınır veya taşınmaz kültür varlığına rastlanmadığı durumlarda inşaat işleri devam etmektedir. Taşınmaz kültür varlığına rastlanması durumunda, söz konusu taşınmazların rölöveleri çıkarılmakta ve korunup korunmayacaklarına yine Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurullarınca karar verilmektedir. Söz konusu kararlar doğrultusunda inşaat projelerinin yapılıp yapılmayacağı veya revize edilmesi durumu gündeme gelmektedir. Bu çalışmalardan dolayı bölgede inşaat işi yapmanın maliyeti artmakta ve inşaat süresi uzamaktadır. Bu sebeplerle de işverenler ve işi yapacak yüklenicilerin bu durumu göz önünde bulundurarak planlama yapmaları gerekmektedir.

Bu çalışmada arkeolojik kazı, kuyu temel gibi kentsel ve tarihi sit alanlarındaki inşaat işlerinde kullanılan metotların süre ve maliyete etkileri incelenmiştir. Bu doğrultuda büyük bölümü toprak altında kalan örnek bir proje ele alınmıştır. Projede temel seviyesine kadarki kazı ve iksa imalatları iki alternatifli olarak hesaplanmıştır. Birinci alternatifte arkeolojik araştırma kazısı, kuyu temel iksa sistemi kullanılmıştır. İkinci alternatifte ise inşaatın bu bölge dışında normal bir alanda yapılması durumunda uygulanacak fore kazık ve makinalı kazı imalatları tercih edilmiştir. Her iki alternatif için inşaat iş kalemleri, metraj ve maliyet çalışması çıkarılmıştır. İnşaat süre hesabı, şebeke ağ planlaması olan CPM yöntemi ile yapılmıştır. Çizilen “S” eğrileriyle de iki alternatifin kümülatif olarak süre ve maliyetleri karşılaştırılmıştır. Karşılaştırmalı maliyet ve süre grafikleri G. 24 ve G. 25’te verilmiştir.



G. 24: Alternatif İnşaat Maliyet Grafiği (Cemil Akçay, 2021)



G. 25: Alternatif İnşaat Süre Grafiği (Cemil Akçay, 2021)

Grafikler incelendiğinde arkeolojik kazı ve kuyu temel imalat maliyet toplamının fore kazık ve makinalı kazıya göre %58, sürenin ise %113 daha fazla olduğu görülmektedir.

Tarihi Yarımada plan notları ve Kurul Kararları doğrultusunda araştırma kazıları İAM denetiminde arkeolojik kazı olarak yapılmaktadır. Süre ve maliyeti fazla çıkmasına rağmen çevrede bulunan tescilli yapıların titreşimden zarar görmemesi, istinat

yapısının temeliyle olası arkeolojik bulguların korunabilmesi için de en güvenli yöntem kuyu temel olacağı değerlendirilmiştir.

Bu çalışmada elde edilen sonuçlar, Tarihi Yarımada'da yapılacak inşaatların süre ve maliyet planlamasında kullanılabilir. Bölgede farklı inşaatlar için yapılacak benzer çalışmalarla da bu alandaki veri havuzunun genişletilebileceği öngörülmektedir. Konuyla ilgili araştırmacılara örnek olabilecek bu çalışmada maliyetler, birim fiyatlar göz önünde bulundurularak hesaplanmıştır. Söz konusu fiyatlara % 25 yüklenici kârı ve genel giderler dâhildir (yaklaşık % 10 civarı kar 4 + %15 civarı genel gider). Sürenin uzamasından dolayı oluşacak sabit maliyetler ayrıca hesaba dâhil edilmemiştir.

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

- Ahuja, Vishal ve V. Thiruvengadam. "Project Scheduling And Monitoring: Current Research Status." *Construction Innovation* 4 (2004): 19-31.
- Agyae, Wallace. "Project Planning and Scheduling Using PERT And CPM Techniques With Linear Programming: Case Study." *International Journal of Scientific & Technology Rresearch* 4 (2015): 222-227.
- Association for Project Management, *Earned Value Management APM Guidelines*. Buckinghamshire: APM, 2008.
- Başaran, Sait ve Ufuk Kocabaş. "Theodosius Limanı'ndan Yenikapı Batıklarına." *Colloquium Anatolicum Dergisi* 13 (2008): 1-22.
- Dayıoğlu, Mustafa. "Derin Kazıların İncelenmesi ve Derin Kazı Uygulaması Üzerine Bir Örnek: Harbiye Kongre Merkezi Derin Temel Kazısı." Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2010.
- Esin, Ufuk. *İstanbul'un En Eski Buluntu Yerleri ve Kültürleri, Semavi Eyice Armağanı İstanbul Yazıları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1992.
- Gould, Frederick E. *Managing The Construction Process: Estimating, Scheduling, and Project Control, Fourth Edition*. New Jersey: Pearson Education, 2013.
- İstanbul Tarihi Yarımada Yönetim Planı*. İstanbul: İBB ve T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018.
- Kaplan, Onur. "5366 Sayılı Kanun Kapsamında Yenileme Alanlarında Gerçekleştirilen Kentsel Dönüşüm Süreci Üzerine Bir Deneme." *Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi* 7 (2014): 275-304.
- Karadüz, Şule. "Derin Kazı Teknikleri ve Derin Kazı Destekleme Sistemlerine Bir Örnek: Atatürk Kültür Merkezi Kızılay Metro Hattı Projesi, Gar Bölümü." Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, 2019.

- Karakuyu, Mehmet, Saadet Tuğçe Tezer ve Hatice Balık. "İstanbul'un Tarihsel Topoğrafyası ve Literatür Değerlendirmesi." *Türkiye Araştırmalar Literatür Dergisi* 6 (2010): 33-60.
- Kerzner, Harold. *Project Management A Sysyems Approach to Planning, Scheduling, and Controlling*. New York: John Wiley & Sons, 2009.
- Kholil, Muhammed, Bonitasari Nurul Alfa ve Madjumsyah Hariadi. "Scheduling of House Development Projects with CPM and PERT Method for Time Efficiency (Case Study: House Type 36)." *Earth and Environmental Science* 140 (2018): 1-2.
- Kızıltan, Zeynep ve Mehmet Ali Polat. Yenikapı Kurtarma Kazıları: Neolitik Dönem Çalışmaları," *Arkeoloji ve Sanat Dergisi* 143 (2013): 1-40.
- Kızıltan, Zeynep. "Marmaray-Metro Projeleri ve Yenikapı Arkeolojik Kurtarma Kazıları." *Colloquium Anatolicum Dergisi* 13 (2014): 11-44.
- Konior, Jaroslaw ve Mariusz Szostak. "The S-Curve as a Tool for Planning and Controlling of Construction Process-Case Study." *Applied Sciences* "10 (2020): 5-9.
- Liberatore, J. Mathew, Bruce Pollack-Johnson ve Colleen A. Smith. "Project Management In Construction: Software Use And Research Directions." *Journal Of Construction Engineering And Management* 127 (2001): 101-107.
- Mubarak, Saleh. *Construction Project Scheduling and Control*. Florida: John Wiley & Sons, 2010.
- Özden, Örnek Elif. "Kentsel Sit Alanı Mutlak Korunuyor Anlamına Geliyor mu." *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 4 (2006): 651-660.
- Özdemir, İlker ve Arzu Bodur. "Türkiye'de Yapı Projelerinin Nakit Akış Sorunlarının Yazılım Desteğiyle İzlenmesi ve Çözümlemesi." 2. Yapı İşletmesi Kongresinde Sunulan bildiri, İzmir, 15-17 Haziran 2020.
- Rukancı, Fatih ve Hakan Anameriç. "Arşiv Belgeleri ile II. Abdülhamid Dönemi Müzecilik Faaliyetleri." *Tarih Araştırmaları Dergisi* 66 (2019): 383-418.
- Türkkan, Yusuf Sait. *Proje Yönetiminde Planlama ve Kontrol Teknikleri*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2015.
- Škomrlj, Nives Ostojić ve Mladen Radujković. "S-Curve Modelling in Early Phases Of Construction Projects." *Gradevinar* 64 (2012): 647-654.
- Zalmai, Mohammed L, Cemil Akçay ve Ekrem Manisalı. "Time-Cost Optimization Using Harmony Search Algorithm In Construction Projects." *Revista De La Construction* 18 (2019): 226-237.
- 5366 Sayılı Kanun, Erişim Tarihi 07 Mart 2021.



Eskişehir’de Bulunan Şadi Çalık Heykelleri Üzerine Bir Değerlendirme

An Evaluation of Şadi Çalık Statues in Eskişehir

Selda Alp*

Öz

Cumhuriyetin ilanının ardından yapılmaya başlanan Atatürk heykelleri, Türkiye’nin modern yüzünü ve liderine duyduğu minnettarlığı gösteren önemli sembolik anıtlardır. Bu dönemin önemli sanatçısı Şadi Çalık da hem eğitimci hem de heykeltıraş olarak üzerine düşen görevi üstlenmiştir. 1960 yılından itibaren yaptığı Akhisar, Ayrılık, Bandırma, Batman, Bitlis, Burdur, Edremit, Erzincan, Eskişehir kentleri, Diyarbakır 3. Hava Kuvvetleri Üssü, Ortadoğu Teknik Üniversitesi ve Anadolu Üniversitesi Atatürk anıtlarının birbirinden farklı özellikleri sanatçının bireysel ve özgün olma çabasına girdiğini göstermektedir. Bu makalede sanatçının Eskişehir Valiliği önündeki “Atatürk ve Gençlik Anıtı” ve Anadolu Üniversitesi Yunus Emre Kampüsü’ndeki “Atatürk Heykeli” üzerine bilgiler verilmiştir. Anıtlarda malzeme seçimi ve uyumu, teknik özellikleri, Atatürk’ün parmaklarının kemikli ve narin bir biçimde ele alınışı benzerdir. Rudolf Edwin Belling’in öğrencisi olarak sanat hayatına başlayan Şadi Çalık’ın Eskişehir’deki anıt heykelleri ile ilgili yayınlanan *Sakarya* gazetesindeki haberleri, Büyükşehir Belediye Başkanı Prof. Dr. Yılmaz Büyükerşen’in anıları ve Çağdaş Sanatlar Müzesi koleksiyonundaki maketleri üzerine değerlendirmeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Eskişehir, Atatürk heykelleri, Şadi Çalık, heykel, Anadolu Üniversitesi

Abstract

Atatürk sculptures have been installed since the proclamation of the republic. They are important symbolic monuments that represent the modern side of Turkey and its people’s gratitude to their leader. Şadi Çalık, an important artist of 1960’s and 1970’s, worked as an educator and sculptor. He attempted to make individualist and original Atatürk monuments, as seen in his sculptures in different city squares. His originality and individualism can also be seen in the different characteristics of the Atatürk sculptures in Akhisar, Ayrılık, Bandırma, Batman, Bitlis, Burdur, Edremit, Erzincan, Eskişehir, Diyarbakır 3rd Air Force Base, Middle East Technical University, and Anadolu University. This study provides information on his unpublicized works, *Monument of Atatürk and Youth* in front of the Eskişehir Governorship and *Atatürk Sculpture* on the Yunus Emre Campus of Anadolu University. These monuments are similar in terms of the selection and harmony of materials and their technical features. This study also incorporates news about the monuments from the newspaper *Sakarya*, memoirs of Prof. Dr. Yılmaz Büyükerşen, and some models in the collection of the Museum of Contemporary Arts in Anadolu University.

Keywords

Eskişehir, Atatürk statues, Şadi Çalık, statue, Anadolu University

* **Sorumlu Yazar:** Selda Alp (Dr. Öğr. Üyesi), Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Eskişehir, Türkiye, E-posta: salp@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6959-145X

Atıf: Alp, Selda. “Eskişehir’de Bulunan Şadi Çalık Heykelleri Üzerine Bir Değerlendirme.” *Art-Sanat*, 16(2021): 31–54. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.16.0002>



Extended Summary

Şadi Çalık is one of the artists who come to mind when Turkish sculpture is mentioned; he drew attention with the monuments he made after 1950. As a student of Rudolf Edwin Belling, he continued his art life in the metal workshop of the State Academy of Fine Arts in 1959 and became popular, receiving increasing number of orders over time. In those years, he was impressed by the abstract art of Paris.

This study discusses the opening of his unpublicized work *Monument of Atatürk and Youth* in front of Eskişehir Governorship, financial support of *Sakarya* and the citizens of Eskişehir, ceremonies, and cost of the monument. *Sakarya*, one of the local newspapers in Eskişehir, recorded citizens' protests, nongovernmental organizations, and students and the work and activities carried out in line with the request for an Atatürk monument. In his memoirs, Prof. Dr. Yılmaz Büyükerşen, who had been engaged in politics and art since he was a student, said that no Atatürk sculptures were made in the city until 1959.

In the competition held for *Monument of Atatürk and Youth* in Eskişehir in 1962, a jury consisting of sculptor Ali Hadi Bara, architect Ahsen Yapanar, and Neziğ Eldem chose Şadi Çalık as the winner. After he completed the monument in his workshop on Plaj Yolu Street, Istanbul, an opening ceremony was held on September 28, 1962, at 3:00 p.m. with the participation of Cemal Gürsel, Turkey's president at the time.

Although *Monument of Atatürk and Youth* was not one of the first monuments to be made after the proclamation of the republic, it is a unique example for its dimensions and ramp arrangement. Andesite coating was used for the ramp and pedestal, and marble coating was used for the monument; the Atatürk sculpture was made of bronze, and its square cubic pedestal was made of gray-green marble. Atatürk was located in the middle at the end of the ramp at a height of 188 centimeters, embracing the entire square. The height of the sculpture is 360 centimeters, 4 meters with its pedestal. Atatürk is depicted in civilian clothes and looks majestic in a suit and long coat. The pedestal has the inscription of the artist and the caster on it: SCULPTOR M. ŞADI ÇALIK is written on the right side of the pedestal, and CASTER M. YETKİNER NAZİLLİ is written on its left side.

Male and female Turkish youth figures are located on the right side of the Atatürk sculpture, and on the left side, there is a block with "*Atatürk's Address to the Turkish Youth*" written on it. Atatürk points at the youth figures with his right hand. The three young figures in the first line have torches in their hands, and of the figures that raise the lit torches with their right hands, two are men and one is a woman. The male figure on the right side is in civilian clothes; the torch in his right hand represents public resistance; and the book in his left hand represents the rise of the Republic of Turkey with educated youth.

The third part of the monument displays the “Atatürk’s Address to the Turkish Youth” and “The Independence War” reliefs, which depict nine figures: seven soldiers, Atatürk, and an Anatolian woman. From the left, the first two figures are cavalry soldiers attacking the enemy on horseback at full speed; as an indicator of their speed, the stones on the ground are chipped. The third, fourth, and fifth figures, which constitute a triple composition, are dynamic and active, holding their weapons in different ways. Atatürk is standing with his right hand next to a gun carriage and wearing a military cloak, ordering, “Armies, your first goal is the Mediterranean, forward!” He is depicted as a commander who controls every moment of the war, with his binoculars in his hand, gun on his belt, and long boots on his feet.

The second monument Şadi Çalık made in Eskişehir is the Atatürk sculpture in front of the Faculty of Law, Anadolu University, in the area used for ceremonies. It is a bronze sculpture, with a travertine pedestal. The Atatürk figure is about 2 meters tall. It is in the middle of a rectangular pedestal, and Atatürk’s figure dons civilian clothes. His arms lean on the pedestal, with his right elbow parallel with his body and the book he holds lateral to his chest. His left arm lies on the pedestal, his hand holding it. The sculpture is seen frontally, depicting Atatürk seated with his legs bent at the knees; his left leg is placed flat on the ground supported by the heel, while his right leg is extended forward with the knee bent.

Today, there are two plaster models of Atatürk of different dimensions in the Anadolu University Museum of Contemporary Arts’s collection; one measures 58×52×68 centimeters, while the other measures 49×9×12 centimeters. The larger model only depicts the sculpture, whereas the smaller model shows that the inscription will be written on the sides of the pedestal. The smaller model has random letters that do not spell out any meaningful words. According to the model, the artist planned to write a four-line inscription; he showed these models to Prof. Dr. Orhan Oğuz, the president of the academy at the time, and his assistant, Prof. Dr. Yılmaz Büyükerşen. The monument was completed without the pedestal inscriptions shown in the models.

Monument of Atatürk and Youth and the *Atatürk Sculpture* are unique monuments that are striking because of the selection and harmony of materials, technical characteristics, and angular forms that have a certain unpretentious plastic characteristic. The Atatürk sculptures made by Şadi Çalık, an artist who tried to be unique, will continue to be symbols of Eskişehir.

Giriş

Anadolu'nun aydınlık yüzü olarak bilinen Eskişehir kenti Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte başlayan bir değişimle bugünkü görünümüne kavuşmuştur. Kentin merkez noktası olarak tanınan Vilayet Meydanı bu dönemden günümüze ulaşan yönetim merkezidir. Eskişehir Vilayet Meydanı, 1945 yılında Bayındırlık Bakanlığı Şehircilik Fen Heyeti tarafından kentin Hükümet Konağı ile çevresinin imar planı ve meydan düzenlemesiyle birlikte tasarlanmıştır¹. Meydanın içinde yer alan Hükümet Konağı Binası 1948 yılında, Merkez Binası 1952 yılında, Eskişehir Adliyesi ise 1949 yılında yaptırılmıştır. Meydanın önemli yapılarından biri olan Hükümet Konağı dönemin mimarlarından Bedri Uçar, Merkez Bankası ise Orhan Bolak tarafından inşa edilmiştir. Her iki mimar da dönemin modern ruhunu yansıtan stilleri ile dikkat çekmektedir. Cumhuriyetin modernleşme ideolojisine uygun olarak oluşturulan vilayet meydanında 1949-1962 yılları arasında eksik olan tek şey anıtsal nitelikli Atatürk heykelidir. Atatürk heykeli de Vilayet Meydanı'na yapılan yukarıda adı geçen yapılarla aynı ruhu yansıtabilecek bir sanatçı olan Şadi Çalık'a yaptırılmıştır.

Çalık, Türk heykeli deyince akla gelen ilk sanatçılardan biri olarak 1950 yılından itibaren yaptığı anıtlarla dikkati çekmiştir. Sanatçının sanat hayatını etkileyen ilk önemli isim Akademi'de eğitim aldığı Rudolf Edwin Belling'tir².

Şadi Çalık ve Rudolf Edwin Belling

Şadi Çalık, İlhan Koman, Hüseyin Anka Özkan, Hüseyin Gezer, Zerrin Bölükbaşı ile birlikte Rudolf Edwin Belling'in öğrencisi olmuştur. 1940 yılında Akademide öğrenim gördüğü sırada Heykel Bölümü'nün başında olan Belling'den istenen şey Cumhuriyet ideolojisini duyurmak adına bir araç olarak ele alınan sanatın içinde ant heykel yapabilecek Türk heykeltıraşları yetiştirmesidir³. Belling, Akademide modern sanata dair ve Avrupa'da ortaya çıkan çağdaş akımlara bağlı eğitimden ziyade klasik bir heykel eğitimi vermeyi tercih etmiştir. Kendisi ile bütünleştiği soyut sanat gibi uygulamalara yönelimi öğrencilerini etkilemiştir. Sanatçı ilk başta öğrencilerinin Klasik heykeli iyi kavramalarını savunmuş; Belling'in bu tutumu atölyelerin bölünmesi ile sonuçlanmıştır⁴.

1950'lerde Türk heykel sanatında etkisini gösteren soyut sanat biçimi heykeltıraş Şadi Çalık'ın da etkilendiği bir biçim dili olmuştur. Bu yıllarda Çalık yanında Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu ve İlhan Koman gibi soyut eserler veren önemli heykeltıraşlar

1 Deniz Özkut, "Eskişehir'de Modern Hafızanın Yerel İzleri", *TÜBA-KED* 16 (2017), 40.

2 Belling'in hayatı ve sanatı için bakınız Vildan Çetintaş, "*Rudolf Edwin Belling ve Atölyesi*" (Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2003).

3 Çetintaş, "*Rudolf Edwin Belling ve Atölyesi*", 173.

4 Nurullah Berk ve Hüseyin Gezer, *50. Yılın Türk Resim ve Heykeli* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1973), 124.

dönemin talepleri doğrultusunda yaptıkları anıt heykellerde klasik anlayıştaki uygulamaların dışına çıkmak istemiş ve bunu yaptıkları anıtlarda göstermişlerdir.

Belling atölyesinde akademik kurallara bağlı eğitim alan Çalık’ın figüratif sanattan soyuta uzanan farklı biçimlerde bir üslubu bulunmaktadır. 1940-44 yıllarında İzmir Fuarı Hayvanat Bahçesi için yaptığı *Atbaşları* (1940), *Masadakiler* (1944), *Kuşlu Kadın Figürü* (1941-44), *Yatan Kadın* (1941-44), *Duran Kadın*, (1941-44), *Asaf Hallet Çelebi Büstü* (1942) ve *Hüseyin Batuhan Büstü* (1941) gibi çalışmaları sanatçının Klasik, natüralist ve realist eserlerine örnek verilebilir⁵.

Şadi Çalık’ın Paris Yılları

1950 yılında Paris’e giden Şadi Çalık, Rue Grand Chaumiere’deki Soyut Sanat Atölyesi’nde ve Güzel Sanatlar Akademisi’nde çalışmalar yapmıştır.⁶ O dönemde Türk sanatçıların özveriyle çalıştığı ve farklı sanat olaylarının yoğun yaşandığı bir sanat merkezi olan Paris’te II. Dünya Savaşı sonrası modern sanatçılar arasında, klasikler, yenilikçiler ve onlardan farklı olarak bulunduğu çağın tanığı olan toplumsal gerçekçiler ile soyut sanatçılar arasında tatlı rekabetler yaşanmaktadır. Genç sanatçılar, plastik sanatlarda yeni ve ödünsüz amaçlarıyla hem kendi yerlerini belirleme hem de savaş sonrası yeniden kuruluş döneminde sanatın da yeniden yapılanması ve insanı ilgilendiren tüm etkinliklerle bütünleşme çabası içine girmişlerdir. Bu dönemi yaşayan sanatçılar için “savaşın yıkıntıları arasında içinde insan ve mekân ilişkisini yeniden tanımlamak ve kurmak” sanatın güncel gerekliliği olmuştur. Kendini soyut sanata adan André Bloc’un 20. yüzyılın estetik tartışmaları üzerindeki etkisi dönemin sanat ve mimarlık dergileri, 1952 yılında kurduğu “Groupe Espace” içindeki aydın, mimar ve sanatçılarla desteklenmiştir⁷.

Bloc öncülüğünde yapılan sanatsal ve mimarlık faaliyetlerinden etkilenen Türk sanatçılarda çağdaş sanatın başkenti olarak anılan Paris’te ve diğer Avrupa kentlerinde sergiler açarak ortamın bir parçası olmuşlardır⁸. Bu yıllarda Paris’te yaşayan Çalık da sanat dergilerinden, basından ve heykel atölyelerinden güncel sanatı takip etmiş ve kendini bu ortamın parçası olarak görmeye başlamıştır. Belling ve Paris’in şekillendirdiği kübist ve soyut biçim dili bu yıllarda yaratıcılıkla örtüşünce Çalık’ın

5 Siren Çalık, *Şadi Çalık* (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2004), 67, 68, 69, 70,71’de eserlerin fotoğrafları verilmiştir.

6 Hüseyin Gezer, *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli* (Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1984), 197; Çalık, *Şadi Çalık*, 23.

7 Le Groupe Espace, “Le Groupe Espace Manifeste”, *L’Architecture d’Aujourd’hui* (1951), 5.

8 Bugün değeri daha iyi anlaşılacak heykeltıraş André Bloc öncülüğünde *Art d’aujourd’hui* (*Bugünün Sanatı*) (1949-1954), *Aujourd’hui:art et architecture* (1955-1967) (Bugün Sanat ve Mimarlık) isimli basılan dergilerde sanatçılar zamanın sorunları karşısında sadece eser üretmek değil yazmak zorunda olduklarını, mimarlığın ve yeni konseptlerin tanımlanmasında sanatın sentezlenmesini, mekanla kurulan ilişki ile sanat eserlerini tanımlamıştır. http://www.versailles.archi.fr/pdf_actu/programme_andre%20BLOC%202015.pdf (Erişim 27 Şubat 2020)

önemli heykelleri ortaya çıkmıştır. Bu döneminde alçı ve demir malzeme kullanan sanatçı duygularını soyut biçimlerle anlatmayı seçmiştir. Çalık, 1951 yılında Paris'ten *Paris Kuşu* adlı soyut bir heykelle dönmüş; hemen ardından ise 1952 yılında İlhan Koman ve Zühtü Müridoğlu ile birlikte Anıtkabir kabartmalarını tasarlamıştır.⁹ Bu yıllar Belling'in akademideki konuşmalarında da heykel ve mimari iş birliğini ele aldığı yıllardır¹⁰.

Sanatçının Zühtü Müridoğlu, İlhan Koman, Ali Hadi Bara gibi isimlerle kurduğu dostluklar, atölye ilişkileri ve benzer sanat söylemleri yaptığı eserlerde kendini bu yıllarda göstermeye başlamıştır. 1955 yılında yaptığı mimariye bağlı olarak tasarladığı *Etibank Rölyefi* ile mobilya ve sanatı birleştirdiği *Demir İskemle, Koltuk* ve *Demir Kompozisyonu I.* gibi eserlerinde Belling'in etkileri net bir biçimde görülmektedir. Sanat hayatına 1959 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi metal atölyesinde devam ederek aldığı siparişlerle popüler bir sanatçı olmuştur. Çalık bu yıllarda Paris'in soyut sanat gündeminden etkilendiğini yaptığı soyut eserler yanında *Grup Espas*'ın Türkiye şubesinin kurulmasının içinde yer alması ile de göstermiştir.

Türk Grup Espas ve Çalık

1953 yılında İlhan Koman, Şadi Öziş, Ali Hadi Bara ve mimar Tarık Carım'ın Grup Espas'ın Türkiye şubesini kurmaları ve plastik sanatlar ile mimari arasında ilişkileri değerlendirmeleri bu dönem sanatçılarının mimarlar ile birlikte çalışmalarını sağlamıştır¹¹. Grup içinde yer alan veya yer almayan 1950'li ve 60'lı yıllarda aktif olarak çalışan Şadi Çalık, Kuzgun Acar, Salih Acar, Ali Hadi Bara, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Atilla Galatalı, Neşet Günal, Jale Yılmazbaşar, Füreya Koral gibi farklı alanlarda uzmanlaşan ressam, heykeltıraş ve seramik sanatçıları dönemin mimarları ile ortak projelerde çalışmış; bugüne ulaşan önemli sanat eserleri üretmişlerdir. İstanbul Divan Oteli'nin duvarlarında yer alan seramik ve vitray panoları, Vakko Kumaş Fabrikası'nın heykelleri, Şadi Çalık'ın İstanbul Harbiye'de Konak Sineması için yaptığı "milli dans" rölyefleri gibi örnekler bu dönem sanatçı ve mimar iş birliği ile günümüze ulaşan Grup Espas'ın öngörülerıyla tasarlanmış akla ilk gelen uygulamalardır¹².

1955-1959 yılları arasında İlhan Koman, Şadi Öziş, Mazhar Süleymangil ile ortak açtıkları Şişli'deki Kare Metal atölyesinde de demir boru ve sactan yaptıkları mobil-

9 Çalık, *Şadi Çalık*, 42.

10 Belling ve Akademideki yılları için bakınız Gezer, *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli*, 1984, 325; Zeynep Yasa Yaman, "Siyasi/Estetik Gösterge" olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel", *METU JFA*, 28:1 (2011/1), 82.

11 <http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/09sh.htm> (Erişim tarihi 22 Nisan 2017); Adnan Çoker, "Soyut heykel", *Boyut* 1/8 (1982), 4-6; Bakınız, Yasa Yaman, "Siyasi/Estetik Gösterge" olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel" 82-83; Türkiye'deki Grup Espas için detaylı bilgiye bakınız, Ezgi Yavuz, "Designing The Ünity: Türk Grup Espas and Architecture in Postwar Turkey", *METU JFA* 32:2 (2015/2), 117.

12 Sanatçının 1971 yılında T.C. Lizbon Büyükelçiliği binası ve 1972 yılında İstanbul Eski Ticaret Odası Binası için yaptığı soyut rölyefleri bu tarz çalışmalarına örnek olarak verilebilir.

yalarla sanatla tasarımı birleştiren Çalık; atölyede iskemle, koltuk, masa, kitaplık v.b. mobilyalar yaparak içmimarlık ve kişiye özel tasarımlarla İstanbul’a yeni bir iş kolu yaratmıştır¹³.

Eskişehir’e Atatürk Anıtı talebi, *Sakarya* Gazetesi ve Yılmaz Büyükerşen

1950’li yıllarda Eskişehir’in yerel gazetelerinden biri olan *Sakarya* gazetesinde birkaç ay arayla yayınlanan yazılarda halk, sivil toplum kuruluşları, öğrencilerin yaptıkları protestolar ve Atatürk anıtı istekleri doğrultusunda yapılan girişimler farklı haberlere konu olmuştur. Bu haberlerden ilki 18 Şubat 1959 tarihli Ahmet Aras’ın “İş ve İşçi Alemi” başlıklı köşesinde “Atatürk heykeli ne oldu?” başlıklı yazıdır. Bu yazıda 1953 yılında Eskişehir’de yapılan sendikalar toplantısında Vilayet Meydanı’na Atatürk heykeli yapılması kararına varıldığı, ancak, aradan oldukça uzun bir süre geçtiği halde heykelin hala neden yapılmadığı anlatılmaktadır¹⁴. 25 Mayıs 1963 tarihli *Sakarya* gazetesinde Atatürk Stadı açılışı ile yapılan haberlerin hemen altında Atatürk heykeli için de bir haber yapıldığı görülmektedir. Bu haberde Sakarya İşçi Federasyonu’nun Atatürk’e ve İnkılabına gönülden bağlı oldukları belirtilmiş, Avukat Tahsin Atakan ile Belediye Başkanı Hicri Sezen’in anıt için İstanbul’a gittikleri anlatılmıştır¹⁵. Bu yazı yanında *Sakarya* gazetesinde çıkan farklı yazılarda Eskişehir’e Atatürk heykeli yapılması için toplantılar ve mitingler yapıldığı yazılmıştır. Bu yazılardan biri olan “Akademililer bir miting yaptılar -Gençler Atatürk Büstünü Vilayet önünde muvakkat bir kaideye diktiler” başlıklı yazı ilk sayfada yer almıştır¹⁶. Bu haberler dışında “9 Temmuzda Şehrimizde Büyük Bir Meydan Toplantısı yapılacak Akademi öğrencilerinin yapacağı toplantıda Eskişehir için derhâl bir Atatürk heykeli istenecek” başlığı yapılmış, toplantıda Akademi hocalarından Prof. Dr. Tarık Zafer Tunaya, Doç. Dr. İsmet Girtili ve Behçet Kemal Çağlar’ın da birer konuşma yapacağı yazılmıştır¹⁷.

Öğrencilik yıllarından itibaren siyaset ve sanatın içinde yer alan Prof. Dr. Yılmaz Büyükerşen bu yıllarda kentte dolaşan dedikodular yüzünden 1959 yılına kadar Atatürk heykeli yapılmadığını, heykelin yapılmasını isteyen öğrenciler ile Eskişehirli neler yaşadıklarını ve yaptıklarını kendi anılarında anlatmıştır¹⁸. Kente Atatürk heykeli

13 Çalık, *Şadi Çalık*, 44, Gökhan Karakuş, “Kare Metal”, *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya*. Der. Umur Şumnu. 1 Baskı, (İstanbul: Ada Ofset, 2013), 115-118; Gezer ve Berk, *50. Yılın Türk Resim ve Heykeli*, 146.

14 Ahmet Aras, “İş ve İşçi Alemi”, *Sakarya*, 18 Şubat 1959, 1.

15 “Atatürk heykeli için İstanbul’a giden heyet şehrimize döndü”, *Sakarya*, 25 Mayıs 1963, 1.

16 Cemalettin N. Taşçı, *Yılmaz Büyükerşen Zamanı Durduran Saat*. (İstanbul: Doğan Yayıncılık, 2009), 154; “Akademililer bir miting yaptılar. Gençler Atatürk Büstünü Vilayet önünde muvakkat bir kaideye diktiler”, *Sakarya*, 21 Aralık 1959, s.1.

17 Taşçı, *Yılmaz Büyükerşen, Zamanı Durduran Saat*, 152-153; “9 Temmuzda Şehrimizde Büyük Bir Meydan Toplantısı Yapılacak Akademi öğrencilerinin yapacağı toplantıda Eskişehir için derhal bir Atatürk Heykeli istenecek”, *Sakarya*, 5 Temmuz 1960, 1.

18 Taşçı, *Yılmaz Büyükerşen, Zamanı Durduran Saat*, 152-153.

yapılmasını isteyen isimlerden biri olan Yılmaz Büyükerşen anılarında öğrenci olarak Erkek Sanat Okulu'nda dökülen Atatürk büstünü Valilik basamaklarına koyduklarını, “Eskişehir’e Atatürk anıtı istiyoruz, Atatürk heykeli istiyoruz” şeklindeki dövizleri büstün iki yanına bıraktıklarını şöyle anlatmıştır:¹⁹

“...Eskişehir’e Atatürk anıtı istiyoruz, Atatürk heykeli istiyoruz şeklindeki dövizleri büstün iki yanına bıraktık. Vali, yardımcıları ve daire müdürleriyle protokol kapısının üstündeki geniş balkona çıkarak bizi izlemeye başladı. Ben bir konuşma yaparak, “Bu büst Eskişehir’e yaraşır; büyük bir anıt yapılıncaya kadar burada kalacak ve hiç kimenin bunu kaldırmasına müsaade etmeyeceğiz. Bu gecedan itibaren yanında sabaha kadar nöbet tutacağım” dedim” diye anlatmıştır²⁰.

Dönemin valisi İhsan Özalp de yaşanan bu olayın ardından kente Atatürk’e layık bir anıt yapılması için girişimleri başlattığını 22 Aralık 1959 tarihli *Sakarya* gazetesinde duyurmuştur. Atatürk anıtı için kurulan derneğin sekreterliğini üstlenen Yılmaz Büyükerşen Akademi gençliğinin temsilcisi olarak bu olaydan sonra çalışmaya başlamış, anıt için halktan yardım ve bağış toplanarak heykel için bir yarışma düzenlendiğini anılarında anlatmıştır²¹. Atatürk heykeli için başlatılan çabalar doğrultusunda başvuran projeler arasından heykeltıraş Şadi Çalık’ın tasarladığı anıt seçilmiştir.

Sakarya gazetesinde Atatürk anıtının yapılışı, para toplanması ve açılışı hakkında pek çok haber bulunmaktadır. 15 Ağustos 1962 tarihli gazete de Atatürk Anıtı’nın Eskişehir’in düşman işgalinden kurtuluş tarihi olan 2 Eylül gününe yetiştirileceği anlatılmıştır (G. 1). Aynı yazıda Atatürk Anıtı Yaptırma Derneği tarafından geçen yıl temelleri atılan anıtın aralıksız çalışmalar sonunda bitirildiği, mermer rölyeflerin tamamlandığı ve montesine başlandığı, İstanbul’da hazırlanan tunç Atatürk heykelinin Eylül ayında Eskişehir’e getirileceği yazılmıştır²². 16 Ağustos 1962 tarihli gazetede anıtın bitirilmesi için 150 bin liraya ihtiyaç duyulduğu, yarım milyon liraya mal olacak olan anıtın 350 bin lirasının Anıt Yaptırma Derneği tarafından Vilayet, Belediye ve resmi müesseselerin yardımı ile sağlandığı belirtilmiştir (G. 2). Aynı gazetede:

“Montesine başlanan heykel şimdiye kadar Türkiye’de olmayan bir stil ve janra dayanarak yapılmıştır. “Anıt Yaptırma Derneği yöneticilerinden Abdurrahman Ünügör

19 Anılarda bahsedilen Atatürk büstünün Eskişehir anıtı bittikten sonra farklı yerlere konulması da farklı zamanlarda gazeteye haber olmuştur. “Kurslar Binasının Arka Bahçesine Akademi Gençlerinin Koyduğu Büst Dün Açıldı”, *Sakarya*, 24 Kasım 1962 1; “İ.T.İ. Akademisinin Vilayetin önüne koymuş olduğu büst tören ile tekrar geri verildi.” *Sakarya*, 1 Ekim 1962, 1’deki yazıda bundan bir buçuk yıl önce Akademi gençliği tarafından vilayet önüne koyulan Atatürk büstü, Atatürk Anıtı tamamlandığı için Akademiye törenle geri verilmiştir. Törende Akademinin Dekanı Orhan Oğuz’un bir konuşma yaptığı ve büstün teslim alındığı yazılmıştır. Olasılıkla bu büst bugün Hukuk Fakültesi içinde yer alan büst olmalıdır.

20 Taşçı, *Yılmaz Büyükerşen, Zamani Durduran Saat*, 154-155; “Akademililer bir miting yaptılar. Gençler Atatürk Büstünü Vilayet önünde muvakkat bir kaideye diktiler”, s.1.

21 Taşçı, *Yılmaz Büyükerşen, Zamani Durduran Saat*, 156.

22 “Atatürk Anıtı 2 Eylül Günü Törenle Açılıyor”, *Sakarya*, 15 Ağustos 1962, 1.

gazeteciler cemiyetinde yaptığı konuşmada “Anıt tamamlanmıştır. Borçlu kaldığımız miktarın temini de anıtta hisse sahibi olmak isteyen Atatürkçü Eskişehirliilere düşmektedir²³.” demiştir.

17 Ağustos 1962 tarihli *Sakarya* gazetesinde “Eskişehir Gazeteciler Cemiyeti ve Sendikası Bildirisi: Atatürk Anıtına Yardım. Basın Mensupları Eskişehirliileri Atatürk Anıtına Yardım için Elbirliğine çağırıyor” başlığı ile yayınlanan yazıda Eskişehirliilerden anıta yardım etmeleri istenmiştir. Başta Vali ve Belediye Başkanı İhsan Özalp olmak üzere bazı müteşebbis ve idealist vatandaşlarımızın önderliği ile kurulan Atatürk Anıtı Yaptırma Derneği sayesinde anıtın büyük bir kısmının yapıldığı ama tamamlamak için yardıma ihtiyaç olduğu yazılırken beğenilmeyen seren direği içinde haber yapılmıştır²⁴ (G. 3). 3 Eylül 1962’de “Atatürk Anıtına Halkın Yardımı Bekleniyor” başlıklı yazıda 100 bin liraya ihtiyaç olduğu, 500.000 liraya mal olan anıtın vilayet, belediye ve birkaç resmi teşekkülün verdiği teberrularla karşılandığı, derneğin heykeltıraşa 100 bin liraya yakın bir borcu olduğu, şimdiye kadar hemşerilerden yardım talep etmeyen derneğin yardım istediği, toplanan parayla meydanın tanzim edileceği bildirilmiştir²⁵



G. 1: 15 Ağustos 1962 tarihli *Sakarya* gazetesi (Selda Alp, 2020).



G. 2: 16 Ağustos 1962 tarihli *Sakarya* gazetesi (Selda Alp, 2020).

23 “Atatürk Anıtı 2 Eylülde açılıyor”, *Sakarya*, 16 Ağustos 1962, 4.

24 “Atatürk Anıtına Dikilecek Serenin Değişmesi İsteniyor”, *Sakarya*, 1 Eylül 1962, 1.

25 “Atatürk Anıtına Halkın Yardımı Bekleniyor”, *Sakarya*, 3 Eylül 1962, 1, 4.



G. 3: 17 Ağustos 1962 tarihli *Sakarya* gazetesi (Selda Alp, 2020).



G. 4: 15 Eylül 1962 tarihli *Sakarya* gazetesi (Selda Alp, 2020).

5 Eylül 1962 tarihli *Sakarya* gazetesinde “*Türk- İş Atatürk Anıtı için Kampanya Açtı. Bu münasebetle bir bildiri yayınladı*” başlıklı yazıda Türk-İş ikinci bölge temsilciliği Eskişehir’deki diğer sendikalar ile 3 Eylül 1962 akşamı bir toplantı yaptığı, bu toplantıda işçilerin Atatürk anıtı için işyerlerinde topladıkları parayla yardıma katıldıkları, ama toplanan paranın kâfi gelmediği yazılmıştır. Toplantıya DDY; Şeker, Tayyare, Toprak Sanayii, Çimento, Karayolları Genel-İş, Oleyiş, Esum İş ve Yapı İşçileri Sendikasının katıldığı bildirilmiştir²⁶. Bu toplantıda işçilerden yeniden yardım talep edilmiştir:

“*İŞÇİ ARKADAŞ: Eskişehir’de büyük Atatürk’ün bir anıtının bulunmaması yıllardan beri, sendika kongrelerimizde önemli yer almakta idi. Hatta 22 Şubat 1953 günü yapılan büyük miting’te Türk işçisi olarak Eskişehirde Atatürk Anıtının yapılmasına teşebbüs edilen anıt nihayet sayın Valimizin azimli gayretleri gerçekleşmiş bulunmaktadır*”.²⁷

15 Eylül 1962 tarihli *Sakarya* gazetesinin ana başlığında “*Gürsel ve İnönü Anıt’ın 28 Eylülde açılışında hazır bulunma için şehrimize geliyorlar!...*”²⁸; 28 Eylül 1962 tarihli “*Atatürk Anıtına Kavuştuk Sevincimiz Çok Büyük. Bugün Saat 15 de Anıt Cumhurbaşkanı Tarafından Törenle Açılacak*”, gibi yazılarda Atatürk anıtı ile ilgili farklı haberler yapılarak Atatürk Anıtı gündemde tutulmuş, destek istenmiş ve açılış programı yayınlanmıştır (G. 4, G. 5).

26 “Türk-İş Atatürk Anıtı İçin Kampanya Açtı. Bu münasebetle bir bildiri yayınladı”, *Sakarya*, 5 Eylül 1962, 1.

27 “Türk-İş Atatürk Anıtı İçin Kampanya Açtı. Bu münasebetle bir bildiri yayınladı”, 4.

28 “Gürsel ve İnönü Anıt’ın 28 Eylülde açılışında hazır bulunma için şehrimize geliyorlar!..”, *Sakarya*, 15 Eylül 1962, 1; “Atatürk Anıtına Kavuştuk Sevincimiz Çok Büyük. Bugün Saat 15 de Anıt Cumhurbaşkanı Tarafından Törenle Açılacak”, *Sakarya*, 28 Eylül 1962, 1.



G. 5: 28 Eylül 1962 tarihli *Sakarya* gazetesi (Selda Alp, 2020).



G. 6: 29 Eylül 1962 tarihli *Sakarya* gazetesi (Selda Alp, 2020).

Anıtın açılış günü ertesinde 29 Eylül 1962 Cumartesi günü basılan *Sakarya* gazetesinin tüm sayfaları neredeyse Atatürk anıtına ayrılmış, ana haberlerde ve köşe yazılarında Atatürk ve anıtlarla ilgili övgüler yapılarak kent insanının ne denli mutlu olduğu gösterilmiştir. “Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel Dün Atatürk Anıtını Açtı!.. haberinde 29 yıldan beri Eskişehir’de büyük bir Atatürk anıtı yapmak için çalışmaları nihayet sona ermiş bulunuyor, anıtın heykeltıraşın Sadi Çalık olduğu yazılmıştır²⁹. Yazıda ayrıca şu bilgi verilmiştir:

“(…) Şimdiye kadar yurdun muhtelif yerlerinde yapılmış Atatürk anıtlarından tamamen ayrı olarak meydana getirilen üç kısımdan ibaret anıtın üçüncü kısmı 27 Mayıs ve 28 Nisan olaylarını ifade etmekte ve “İzindeyiz” 27 Mayıs 1960 ibaresini taşımaktadır.”³⁰

29 Eylül 1962 tarihli gazetede Prof. Dr. İnal Cem Aşkun’un “Anıt Açılırken”, M. Ergin’in “İzindeyiz” yazıları ile Hilmi Çingiroğlu’nun “Anıtın İçin” başlıklı şiiri Eskişehir’i Atatürk anıtı gibi kültür eserleriyle süslememiz gerektiği anlatılmış, açılışın herkesi heyecanlandıran ve mutlu eden bir görev üstlendiği gösterilmiştir³¹. Aynı gazetede anıtın açılışında Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel’in yaptığı konuşmadan alıntılar büyük olarak yazılmıştır. Gürsel “100 sene sonra Atatürk’ün heykelini bu millet tunçtan değil altından yapacaktır” demiştir (G. 6). Cumhurbaşkanı’nın ardından Atatürk Anıtı Yaptırma Derneği Başkanı Abdurrahman Ünügör anıt ve maliyeti hakkında yaptığı konuşması ile halka açıklamalarda bulunmuştur. Ünügör anıtın bir yılda tamamlandığını, üç kısımdan meydana geldiğini, Atatürk heykelinin 4 m olduğunu, anıtın ilk mali portresinin 600.000 lira olarak tespit edildiğini, kaba inşaat için müteahhite 100.000 lira, Heykeltıraş Sadi Çalık’a 350.000 lira ayrıldığını, şimdiye kadar yapılan masraflarla anıtın ortalama 500.000 liraya çıktığını, yakında hesapların teker

29 “Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel Dün Atatürk Anıtını Açtı!..” *Sakarya*, 29 Eylül 1962, 1.

30 “Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel Dün Atatürk Anıtını Açtı!..” *Sakarya*, 29 Eylül 1962, 1.

31 İnal Cem Aşkun, “Anıt Açılırken”, *Sakarya*, 29 Eylül 1962, 1; M. Ergin, “İzindeyiz”, *Sakarya*, 29 Eylül 1962, 1’deki yazıları dönem insanının Atatürk anıtlarına bakışımı ve titizliğini göstermektedir.

teker açıklanacağını belirterek, anıtın yapılmasına yardım edenlere ayrı ayrı teşekkür etmiştir. Bu konuşmanın ardından yüksek öğrenim gençliğini ithafen Sevgi Kalyoncuoğlu ve Yılmaz Büyükerşen’in konuşma yaptığı yazılmıştır. Açılıшта da öğrenci olarak görev alan Yılmaz Büyükerşen heykelin önünde Atatürk gençliği adına hayatının en heyecanlı ve gururlu konuşmasını yaptığını anılarında da anlatmıştır³². 1962 yılında Eskişehir’de Atatürk ve Gençlik Anıtı için açılan yarışmada heykeltıraş Ali Hadi Bara, mimar Ahsen Yapanar ve Nezih Eldem’in yer aldığı jüri tarafından birinci seçilen Çalık, anıtı İstanbul’daki Plaj yolundaki atölyesinde tamamlamıştır. Sanatçının kızı Siren Çalık tarafından yazılan kitapta anıtın 29 Ekim’de açıldığı belirtilse de yukarıda da anlatıldığı gibi, anıt 28 Eylül 1962 tarihinde saat 15.00’te dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel’in katıldığı bir törenle açılmıştır³³.



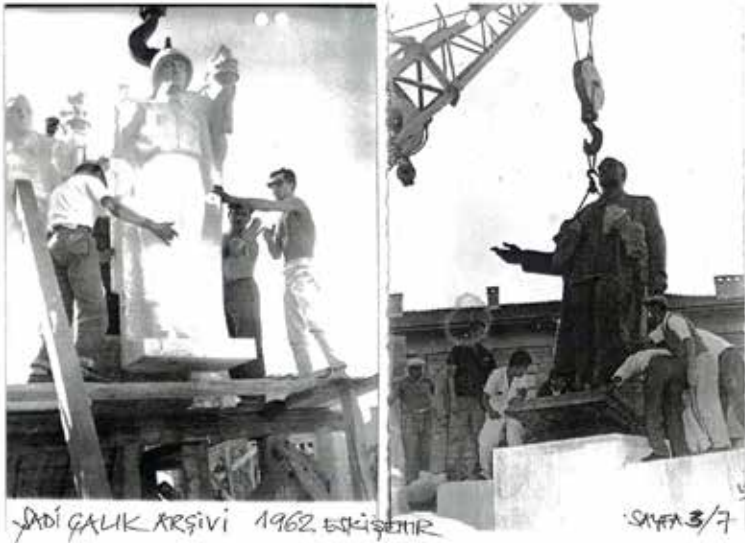
G. 7: Eskişehir Valilik Meydanı Atatürk ve Gençlik Anıtı (Selda Alp, 2020).

32 Taşçı, *Yılmaz Büyükerşen, Zamani Durduran Saat*, 157.

33 Çalık, *Şadi Çalık*, 47; “Gürsel ve İnönü Anıt’ın 28 Eylül’de açılışında hazır bulunma için şehrimize geliyorlar!..”, *Sakarya*, 15 Eylül 1962, 1, “Atatürk Anıtına Kavuşacak Sevincimiz Çok Büyük. Bugün Saat 15 de Anıt Cumhurbaşkanı Tarafından Törenle Açılacak”, *Sakarya*, 28 Eylül 1962, 1; Aşkun “Anıt Açılırken”, 1; Ergin, “İzindeyiz”, 1; “Eskişehir Atatürk Anıtı Açılış Töreni Programı”, *Sakarya*, 27 Eylül 1962, 3.



G. 8: Anıtın yapımı sırasında heykeltıraş Şadi Çalık işçilerle birlikte, 1962 (T.C. Kültür Bakanlığı Eskişehir Kültür Varlıkları Koruma Bölge Müdürlüğü arşivi)



G. 9: Anıtın yapımı sırasında heykeltıraş Şadi Çalık işçilerle birlikte, 1962 (T.C. Kültür Bakanlığı Eskişehir Kültür Varlıkları Koruma Bölge Müdürlüğü arşivi)

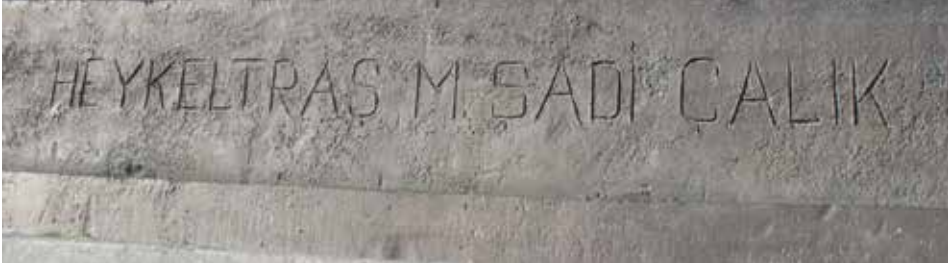
Anıtın açılışı ile ilgili yapılan Sakarya gazetesi haberlerinde dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in ve dönemin Milli Birlik Komitesi üyelerinin Eskişehir'e geldiğini yazılmıştır³⁴. Valilik Binası önündeki merasim alanı içinde yer alan anıtta, ortada “Atatürk” heykeli, sağda “Türk Gençliği Figürleri”, solda “Atatürk'ün Gençliğe Hitabesi” yazılı metin bloğu ve kaide kabartmaları bulunmaktadır. Anıtın açılışı yapılmadan bir gün önce kentin öğrencileri tören alanında meşaleler yakarak nöbet tutarak Ata'ya saygılarını göstermişlerdir. Eskişehir *Atatürk ve Gençlik Anıtı* 28 Eylül 1962 tarihinde Atatürk gençliğine ve Eskişehir halkına yakışır biçimde açılmıştır (G. 7, G. 8, G. 9).

Atatürk ve Gençlik Anıtı

Anıt Cumhuriyetin ilanından sonra yapılan ilk anıtlardan biri olmasa da anıtsal boyutları ve rampa düzenlemesiyle farklı bir örnektir. Rampa ve kaidede andezit kaplama, anıtta mermer kaplama kullanılmıştır. Atatürk heykeli bronz malzeme ile yapılırken, kare kübik kaidesi gri-yeşil mermerdendir. 1.88 cm yüksekliğindeki rampanın bitişiinde orta noktada yer alan Atatürk tüm meydanı kucaklar biçimdedir. 3.60 cm yüksekliğindeki heykelde sivil kıyafetle betimlenen Atatürk üzerindeki takım elbise ve uzun paltosuyla oldukça heybetlidir. Paltosunun önü açık, içindeki takım elbisenin tüm detayları tasvir edilmiştir. Takım elbisesinin düğmeleri kapalı, dik yakalı gömleği kravatlıdır. Ceketin üç düğmesi vurgulanırken, göğsü öne doğru çıkık olarak dimdik durmaktadır. Paltosu omuzlarının iki yanına doğru kaydırılmış, yandan kıvrımlı olarak betimlenmiştir. Paltonun cepleri, yakası, omuzları çizgisel bir anlayışla işlenmiştir. Ayakta ve başı dik olarak karşıya bakan Atatürk sağ elini dirsekten hafif olarak bükmüş, işaret parmağı ile sağ yönü göstermektedir. Sol kolu yere paralel biçimde aşağıya doğru serbest olarak bırakılırken, avuç içi ise sol bacağına dönüktür. Atatürk'ün elleri sanatçının diğer heykellerinde olduğu gibi uzun ince kemikli parmaklıdır. Sol elinin küçük ve yüzük parmakları başparmakla birleşir gibi diğer parmakları da hafif içe doğrudur. Sağ el ise işaret parmağı uzatılmış, diğer parmakları da avuç içine doğru kıvrılmıştır. Sol ayağı sabit sağ ayağı ise hafif kıvrılmış bir kontrapost duruşla betimlenmiştir. Sol ayak sağ ayağından bir adım önde ve adım atacak biçimdedir. Sol ayağın önde olması heykele hareket kazandırırken göğsün öne doğru duruşuna da destek olmaktadır. Atanın yüzündeki ifade güç, irade ve önderlik vasıfları vurgulanmıştır. Alın ve şakakları açık, saçları geriye doğru taranmıştır. Gür kaşları hafif çatık biçimdedir. Kaşları arasındaki ve alındaki kırışıklar görülmektedir. Badem biçimli gözleri tam karşıya bakmaktadır. Düzgün burnu kaşları arasından başlayarak dudak üzerine kadar oranlı biçimde işlenmiştir. İnce dudakları kapalıdır. Yüzde vurgulanan ifade gözlerdedir. Kaidede sanatçının ve döküm ustasının kitabesi bulunmaktadır. Kaidenin sağında “HEYKELTIRAŞ M. ŞADİ ÇALIK”; solunda ise “DÖKEN M. YETKİNER

34 “Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel Dün Atatürk Anıtını Açtı!..”, *Sakarya*, 29 Eylül 1962, 1.

NAZİLLİ” yazılıdır (G. 10, G. 11, G. 12). Atatürk heykelinin sağında kadın ve erkek figürleriyle “*Türk Gençliği Figürleri*” solunda ise “*Atatürk’ün Gençliğe Hitabesi*” yazılı blok yer alır. Atatürk’ün sağ eliyle gösterdiği bölümde yer alan figürlü heykel grubunda Türk gençliği anlatılmaktadır.



G. 10: Atatürk heykelinin kaidesindeki sanatçı kitabesi. “Heykeltraş M. Şadi Çalık” yazısı (Selda Alp, 2020).



G. 11 ve G. 12: Atatürk heykeli. (Selda Alp, 2020)

Rampaların ortasına yerleştirilen heykeller 1.88 cm yüksekliğindeki alt kaide üzerindedir. Rampaların tersi yönündeki heykel kaidesi üzerindeki heykellerin 25 cm’lik masif kaideleriyle birlikte tasarlandığı, yaklaşık yüksekliklerinin 1.87 cm olduğu

görülmektedir. Kaideyle birlikte anıtın toplam yüksekliği 4.00 metredir. İlk sırada işlenen üç genç figürünün ellerinde meşaleler bulunmaktadır. Sağ ellerinde tuttukları yanan meşaleleri yukarıya doğru kaldıran gençlerin tümü güçlü duruşlarıyla betimlenmiştir. Figürlerden ikisi erkek biri kadındır. Sağdaki sivil kıyafetli erkek figürü sivil kıyafet ile betimlenirken, sağ elindeki meşale halkın direnişini sol elindeki kitap ise eğitilen gençlik ile kurulan Cumhuriyetin doğuşunu temsil etmektedir. Erkek figürünün sağ ayağı öne doğru, sol ayağı ise geriye doğrudur. Adım atar biçimde işlenmiştir. Üzerinde pantolon ve yakalı bir tişört giyen erkek figürü kendinden emin ve özgüveni yüksek biçimde tasvir edilmiştir. Ortadaki asker figürünün sağ ayağı öne doğru sol ayağı ise geriye doğrudur. Üzerinde askeri üniforma bulunmaktadır. Pantolon ve gömleği çizgisel bir anlayışla anlatılmıştır. Bacaklar ve pantolonun dikey çizgileri figürün üzerindeki gömlekle kesilmiştir. Omuzları geniş ve diktir. Sağ elindeki meşale geleceğin aydınlık yüzünü sembolize ederken, başında Emniyet mensuplarının törende giydikleri miğfer şapka bulunmaktadır. Soldaki kadın figürü de diğer figürler gibi yürür biçimdedir. Sağ elinde yanan meşale taşırken, sol eli belindedir. Üzerinde yuvarlak yakalı bir tişört ve çan etek giydirilmiştir. Eteğinin uç kısımları hareketini destekler gibi uçmaktadır. Uzun saçları ensede büyük bir topuz oluşturacak biçimde toplanmıştır. Erkek figürleri gibi güçlü ve kuvvetli yeni Cumhuriyeti sembolize eden kadın figürünün sol ayağı geriye doğru, sağ ayağı ise dik olarak durmaktadır.

Gençlik heykel grubunun solunda yan kanatlarda/yüzeylerde de gençlik grubu figürleri ile devam ettirilmiş ve “izindeviz” yazısı yazılmıştır. Gençlik grubu heykelleriyle paralel biçimde devam ettirilen kabartmalarda da üçerli gruplar halinde kadın, erkek ve melek grubu işlenmiştir. Ön yüzde elinde meşale tutan dördüncü erkek heykeli “gençlik grubu heykellerini” devam ettiren biçimde sağ elinde yanan meşale tutar biçimde sol elini ve ayağını yana doğru açar biçimde betimlenmiştir. Sağ eliyle kabartmaların levhalarına doğru hareketi devam ettirirken dalgalanan bayrağın yanında avuç içi çizgisel bir anlatımla vurgulanmıştır. Erkek figürünün devamında üçgen kompozisyon içine sıkıştırılan kadın, erkek ve melek figürleri dikkati çekmektedir.

Kadın ve erkek figürleri Türk gençliğinin yeni ve aydınlık yüzünü sembolize eder. Her ikisinin elleriyle tuttıkları dalgalanan bayrak sonsuza dek var olacak olan Türkiye Cumhuriyeti’ni anlatır. Ön yüzde diz çöken kadın figürünün de sağ elinde yanan meşale diğer elinde ise bayrak direği tutar biçimde cepheden gösterilmiştir. Zemine oturan erkek figürü sol eliyle kadının tuttuğu meşaleyi tutarken sağ eliyle zeminden destek almaktadır. Erkek figürünün yanında ayakta duran kanatlı melek kabartması betimlenmiştir. Tek kanadı açık duran figürün başı haleli olarak diğer figürlerden ayrılmaktadır. Figürün üzerindeki uzun elbisenin etek kısmı boyuna çizgilerle tasvir edilmiştir. Kısa saçları ve kusursuz yüz hatlarıyla idealize edilen meleğin elinde çelenk ile yeniden doğuşu sembolize etmektedir. Üç figürün ellerinde bulunan meşale-bayrak-çelenk yeniden doğuşu hatırlatır. Melek kanatları çizgisel bir anlayışla belir-

gindir. Kadın ve erkek bedenleri konstrüktivist biçimde güçlü kolları, köşeli bedenleri ile anlatılır. Yere oturan erkek figürünün sağ eli büyüktür. Parmakların zemini tutar biçimde kurgulanması sanatçının özelliğidir. “İZİNDEYİZ” yazısı kabartma olarak yazılmıştır.

Mermer bloğun arka yüzü yazısızdır ve 7 levhadan oluşmaktadır. Arka blokta bulunan asker figürü tektir. Ön yüzdeki gençlik grubu heykelleriyle birlikte mermer bloğu içinde tasarlanan asker figürü omuzundaki silahıyla birlikte dimdik durmaktadır. Ön yüz ortadaki asker figürüyle aynı biçimdeki üniformasıyla çizgisel bir anlayışla betimlenmiştir. Sol ayak önde sağ ayak arkadadır. Pantolonu uzun postalları içine sokulmuştur. Pantolonun dikey çizgileri figürün belindeki yatay çizgiyle kesilmiştir. Dik yakalı gömleği, başındaki miğfer şapka ile Türk gençliğini sembolize eder.

Anıtın üçüncü bölümünde “Atatürk’ün Gençliğe Hitabesi” ve “Kurtuluş Savaşı” kabartmaları yer alır. Hitabenin yazıldığı blok 10 cm andezit taşla kaplı 3m x 0.9 m x 5 m boyutlarındaki duvar üzerine monte edilmiş beyaz mermer kaplamalardan oluşmaktadır. Gençliğe Hitabe mermerden kabartma olarak yazılmıştır. Hitabede kullanılan harfler 40 mm’lik harflerden oluşturulmuştur. Metin sekiz ayrı levha üzerine yazılmış, monte edilirken bir araya getirilmiştir. 50x190 cm boyutlarındaki levhalara yazılı Gençliğe Hitabe’nin sonu sarmaşık motifıyla süslenmiştir. Hitabe 46x85 cm’lik 12 boş levhalarla çevrelenerek adeta bir kitap sayfasına dönüştürülmüştür.

“Atatürk’ün Gençliğe Hitabesi”sinin altında kaidenin ön ve arka yüzünde Kurtuluş Savaşı’nın anlatıldığı kabartmalar bulunmaktadır. Kabartmalar bronzdan yapılmıştır. Dokuz figürün betimlendiği kabartmalarda yedi asker, Atatürk ve Anadolu kadını bir aradadır. Soldan itibaren ilk iki figür atlıdır. Doludizgin atla ilerleyen figürler düşmana saldırı anında betimlenmiş asker figürleridir. Hızlı gidişlerinin ipuçlarını veren zeminde havalanmış taş parçaları havada uçmaktadır. Üç, dört ve beşinci figürler üçlü kompozisyon oluştururken ellerindeki silahların farklı biçimlerde tutulmaları ile dinamik ve hareketlidir. Altıncı figür Anadolu kadınıdır. Elinde şahlanan Türk bayrağı ile savaş alanında koşar biçimdedir. Şalvarı ve yuvarlak yakalı mintanı, uçan başörtüsüyle top namlusunun önünde yanında barışın sembolü olan zeytin dalı ile birlikte. Yedinci figür Atatürk’tür. Top arabasının yanında Atatürk sağ eliyle “Ordular ilk hedefiniz Akdeniz’dir ileri” komutasını verirken gösterilmiştir. Üzerinde kaput giymiş olarak ayaktadır. Savaşın her anını kontrol eden bir kumandan olarak elinde dürbünü belinde silahıyla, uzun çizmeleriyle betimlenmiştir. Kalpaklıdır. Uzun bıyıkları ile kendinden emin zafer kazanacak bir komutan gibi durmaktadır. Yanında duran asker elindeki namluyu top arabasına koymaktadır. En sonda yer alan figür ise cepheden her an silah çekmeye hazır biçiminde gösterilmiştir. Kabartmada hareket ve dinamizm dikkati çekerken Atatürk ve sol köşedeki asker figürüyle hareket tersine çevrilmiştir. Kabartmada Atatürk’ün diğer figürlerden ayrı tutularak vurgulanması,

Türkiye’de yapılan diğer Atatürk anıtlarıyla benzerdir. Eskişehir’deki “Atatürk ve Gençlik Anıtı”nda Atatürk’ün gençlerden umudu hem görsel olarak heykellerle hem de metin olarak “Gençliğe Hitabe” ile anlatılmıştır.



G. 13: Anadolu Üniversitesi Hukuk Fakültesi önündeki tören alanındaki Atatürk heykeli (Selda Alp, 2020)

Anadolu Üniversitesi Atatürk Anıtı

Şadi Çalık yukarıda detaylı olarak anlatılan anıt dışında Anadolu Üniversitesi Yunus Emre Kampüsü Hukuk Fakültesi önünde yer alan tören alanındaki Atatürk anıtını da yapmıştır (G. 13). Heykelin açıldığı yıllarda Eskişehir İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi olarak açılan okulun ilk yöneticisi Prof. Dr. Orhan Oğuz; yardımcısı ise Prof. Dr. Yılmaz Büyükerşen’dir. Anadolu Üniversitesi’nin temelini oluşturan Eskişehir İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi’nin kurucusu olan Orhan Oğuz 1958-1969 yıllarında Akademi’de çalışmıştır. 1958 yılında Profesör olarak Eskişehir Akademisini kurmakla görevlendirilen Orhan Oğuz’un 11 yıl süren bu görevi sırasında kampüsün inşaa faaliyetlerine önem vermiştir. Ne yazık ki Anadolu Üniversitesi’nin bir arşivi bulunmadığı için elimize geçen fotoğraflar ve sözlü tarih bilgileri heykelin 1969 yılında açıldığını düşündürmektedir. Siren, Çalık’ın kitabında 1970 tarihi verilse de heykel üzerinde tarih ve imza bulunmamaktadır.³⁵

Heykelin yapıldığı yıllarda Akademi’nin yöneticilerinden biri olarak çalışan Prof. Dr. Fazıl Tekin hocamızla yaptığımız görüşmeye dayanarak; 21 Ekim 1968 tarihi olan Akademi’nin

³⁵ Çalık, *Şadi Çalık*, 344’te heykelin Eskişehir Gazi Üniversitesi için yapıldığını anlatmaktadır.

açılış tarihinden beş ya da altı ay sonra Atatürk heykelinin açılış töreni yapılmıştır. Net tarihi hatırlamayan hocamız açılışına bizzat katılmış ve Prof. Dr. Orhan Oğuz’un Akademi başkanı olduğu yıllarda açılışını doğrulamıştır. Üniversitenin heykellerinin fotoğraflarını bir kitapta toplayan Prof. Dr. Levend Kılıç ise heykelin 1971 yılında yapıldığını belirtmektedir.³⁶ Kılıç’ın verdiği tarih Orhan Oğuz’un yönetimiyle örtüşmemektedir.

Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi koleksiyonunda Atatürk heykelinin günümüze ulaşan farklı boyutta hazırlanmış iki adet alçı maketi bulunmaktadır. Bu maketlerden birinin ölçüleri 58x52x68 cm, diğeri ise 49x9x12 cm olarak ölçülmüştür.³⁷ (G. 14, G. 15).



G. 14: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Müzesi’nde bulunan Atatürk heykeli büyük maketi (Selda Alp, 2020)



G. 15: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Müzesi’nde bulunan Atatürk heykeli küçük maketi (Selda Alp, 2020)

36 Levend Kılıç, *Heykellerle Yaşayan Üniversite*, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2005), 14 ve 15’te heykelin 1971 yılında sergilenmeye başladığını belirtmektedir.

37 Büyük makette zeminden Atatürk’ün oturduğu koltuk 43 cm yükseklikte, kafa yüksekliği ise 68 cm’dir. Küçük maketin kaidenin genişliği 49 cm, yüksekliği 9 cm, Atatürk figürünün yüksekliği ise 12 cm’dir.

Boyut olarak büyük olan makette sadece heykel betimlenirken, küçük makette kaidenin iki yanına simetrik olarak kitabenin yazılacağı gösterilmiştir. Küçük makette rasgele harflerin anlamlı bir kelime oluşturmadığı görülmektedir. Sanatçı makete göre dört satırlık kitabe yazmayı planmış, bu maketleri Akademi'nin o yıllardaki Başkanı Prof. Dr. Orhan Oğuz ve yardımcısı Prof. Dr. Yılmaz Büyükerşen'e göstermiştir. Anıt maketteki gibi kaide kitabeleri olmadan bitirilmiştir.



G. 16 ve G. 17: Anadolu Üniversitesi Hukuk Fakültesi önündeki tören alanındaki Atatürk heykeli. (Selda Alp, 2020)

Üniversitesinin tören alanı olarak kullanılan Hukuk Fakültesi önündeki heykel bronz malzeme ile kaide ise traverten malzeme ile tasarlanmıştır³⁸. Atatürk heykeli 100x50x70 cm boyutlarında traverten kaplı yatay bir kütle ortasına monte edilmiştir. Yaklaşık 2 m yüksekliğindeki figür dikdörtgen kaidenin tam ortasında sivil kıyafetlerle oturmaktadır. Atatürk'ün her iki eli kaideye dayanmaktadır. Sağ kolunun dirseği vücuduna paralel olarak dayanmış elinde tuttuğu kitabı göğsüne doğru yatay biçimdedir. Sol kolu kaidenin üzerine uzatılmış biçimdedir. Oturur biçimde duran gövde cepheden gösterilmiştir. Bacaklar dizden bükük biçimdedir. Sol bacak topuktan destek alır biçimde düz olarak yere basarken, sağ bacak öne doğru uzatılmış dizden büküktür. Atatürk'ün sırtından sağ bacağının altına kadar uzanan kumaş üzerine oturmaktadır. Kumaş figürün solunda oturduğu yerde yığın oluşturmaktadır. Bu kumaş yığını figüre hacim kazandırmaktadır. Heykelin önünde 5x6 m büyüklü-

³⁸ Kaidenin eni 1.11 cm, yüksekliği 1.22 cm, genişliği 5.10 cm; heykelin yüksekliği 200 cm, oturduğu kaide yüksekliği 59 cm, oturduğu yer genişliği 1.22 cm'dir.

ğünde ve yaklaşık 1 m eğilimli bir merasim alanı bulunmaktadır. Bu eğim heykele perspektif etkisi yaratırken, oturan figürün daha yüksek olarak algılanmasını sağlamaktadır (G. 16, G. 17).

Atatürk takım elbiselidir. Geniş yakalı ceketi ve düğmeleri detaylı olarak gösterilmiştir. Ceketin içinde dik yakalı gömleği ve kravatı basit biçimde çizgisel bir anlayışla tasarlanmıştır. Kendinden emin, kararlı, sert ve gelecekte umutlu bir yüz ifadesiyle betimlenmiştir. Atatürk’ün yuvarlak yüzü kalın çatık kaşları, ince kapalı dudakları, çıkık elmacık kemikleri vurgulanmıştır. Alnı dışa doğru çıkıktır. Sivri karakteristik burnu ve belirgin köşeli olarak çenesi dikkat çekicidir.

Sonuç

Şadi Çalık, 1940’lı yıllarda başladığı sanat hayatını 1979 yılında ölümüne dek devam ettiren önemli sanatçılardan biridir. Eserlerinde büst, figür, rölyef, anıt gibi farklı boyut ve biçimlerde eserler yapan sanatçının figüratif soyutlamaları ve soyut biçimleri dikkat çekmektedir. Sanatçı mimari ve kent meydanları ile uyumlu anıtlarıyla 1960’lı yıllara damga vuran bir heykeltıraştır. İlhan Koman, Şadi Çalık, Şadi Öziş ve Mazhar Süleymangil’in 1953 yılında Şişli’de kurdukları Kare Metal stüdyosu Türk modern heykelinin, heykel ve mimarlık arasındaki ilişkileri sorguladıkları önemli bir atölyedir. Bu atölyede Türk Grup Espas grubunun manifestosu oluşturulurken, aynı dönemde dünyada başlayan mimarlık ve heykelin bir arada olması düşünceleri savunulmuştur.

Çağdaş Türk heykelinin önemli isimlerinden biri olan Şadi Çalık *Atatürk ve Gençlik Anıtı*’nda yatay ve dikey oran ile dengeyi çözümlenmiştir. Bu anıta benzer çalışmalar ODTÜ Atatürk Anıtı’nda ve Seydişehir Alüminyum Tesisleri Atatürk Anıtı’nda (1973) da devam ettirilmiş, kalabalık kompozisyon anlayışıyla tasarlanmış farklı uygulamalardır. *Atatürk ve Gençlik Anıtı*’nda kullandığı ellerinde meşale, bayrak taşıyan Türk gençliği heykelleri daha önce yaptığı İzmir Fuarı Lozan Kapısı Meydanı için tasarladığı *27 Mayıs 1960 Devrim Anıtı* ile benzerdir. 1990’lı yılların başında kaldırılan İzmir anıtındaki hareketli kadın ve erkek figürleri Eskişehir Atatürk ve Gençlik Anıtı’nda devam ettirilmiştir.

27. ölüm yıldönümü olan 2006 Kasım ayında Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi’nde eserleriyle anılan sanatçının üniversite için yaptığı Atatürk anıtının da iki maketi sergilenmiştir. Bu sergilemeler Türk Sanat Tarihi açısından önemli göstergelerdir. Çoğunlukla yok olan sanatçı maketlerinin Çağdaş Sanatlar Müzesi’nde halen saklanmış olması Anadolu Üniversitesi tarihi için oldukça önemlidir. Bu maketlerden küçük olanda rastgele yazılmış harfler sanatçının tasarımında kitabe yazacağını bize düşündürse de yapılan heykelde bir kitabe bulunmamaktadır. Anadolu Üniversitesi’nin *Atatürk Anıtı*’nda sanatçının ele aldığı biçim dili oldukça etkileyicidir. Anıtta güçlü,

kuvvetli ve özgüveni yüksek bir birey olarak gösterilen Atatürk çağdaş görünümü ve gençleri kucaklayan kimliği ile tasarlanmıştır. Atatürk bu heykelde sanki öğrencilerle sohbet etmek üzere elinde okuduğu kitaba ara veren ve geleceği emanet ettiği gençliğin başöğretmeni gibidir.

Atatürk ve Gençlik Anıtı ile *Atatürk Anıtı* 'ndaki malzeme seçimi ve uyumu, teknik özellikleri, gösterişsiz ama belli bir plastik özellik gösteren kütsel köşeli formlarıyla dikkat çeken kendine özgü anıtlardır. Yerleştirildikleri mekanla ilişkiler kurularak tasarlanan anıtlar sanatçının kendi içinde uyumlu ama birbirine benzemeyen anıtlarını düşündürmektedir. Her iki anıtta da Atatürk'ün parmaklarının kemikli ve narin bir biçimde ele almış sanatçının imzası gibidir. Her eserinde özgün olma çabasının yansımalarını sunmaya çalışan sanatçının yaptığı Atatürk heykelleri Eskişehir kentinin simgesi olmaya devam edecektir.

Şadi Çalık'ın *Atatürk ve Gençlik Anıtı* 'nı yapması sırasında dönemin gençlerinden biri olan Prof. Dr. Yılmaz Büyükerşen'in de heykel sanatına ilgisi artmış, sanatçı farkında olmadan gerisinde bir heykeltıraşı kente kazandırmıştır. 1969 yılında Akademi müdür yardımcısı olarak çalışan Büyükerşen o yıllardan itibaren kentte yapılan her sanat etkinliğinde yer almış, Yunus Emre Kampüsü'nü heykel ve kabartmalarla donatmıştır.

Sonuç olarak Eskişehir Vilayet Binası önündeki *Atatürk ve Gençlik Anıtı* ile Anadolu Üniversitesi Hukuk Fakültesi önündeki *Atatürk Anıtı* 'nı ele aldığımız bu makalede dönemin anıları, Sakarya gazetesi yazıları ve üniversitedeki anıtın maketleri bir araya getirilerek değerlendirilmiştir. Eskişehir'de hala yayımlanan Sakarya gazetesinin *Atatürk ve Gençlik Anıtı* için kent halkını yüreklendirmesi ve yazılarla devamlı olarak anıta dikkat çekilmesi, her toplanan paranın kurusu kurusuna açıklanarak anlatılması ve Yılmaz Büyükerşen'in hâlâ süren heykele olan ilgisinin başlangıcına konumlanan bahsi geçen anıtlara dikkat çekilmiştir.

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

- Aras, Ahmet. “İş ve İşçi Alemi”. *Sakarya*. 18 Şubat 1959.
- Aşkun, İnal Cem. “Anıt Açılırken”. *Sakarya*, 28 Eylül 1962.
- Berk, Nurullah ve Hüseyin Gezer. *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1973.
- Çalık, Siren. *Şadi Çalık*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2004.
- Çetintaş, Vildan. “*Rudolf Edwin Belling ve Atölyesi*.” Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2003.
- Çoker, Adnan. “Soyut heykel”. *Boyut* 1/8 (1982): 4-6.
- Ergin, Muzaffer. “İzindeyiz”. *Sakarya*. 28 Eylül 1962.
- Karakuş, Gökhan. “Kare Metal”, *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya*. Der. Umut Şumnu. (İstanbul: Ada Ofset, 2013), 115-118.
- Kılıç, Levent. *Heykellerle Yaşayan Üniversite*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 2005.
- 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.
- Le Groupe Espace. “Le Groupe Espace Manifeste”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, (37), (1951): 5.
- Gezer, Hüseyin. *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1984.
- Oğuz, Sedefhan. *Prof. Dr. Orhan Oğuz’un Yaşam Öyküsü*. İstanbul: Cem Ofset, 2004.
- Özkut, Deniz. “Eskişehir’de Modern Hafızanın Yerel İzleri”. *TÜBA-KED* 16, (2017): 35-66.
- Taşçı, Cemalettin Nabi. *Yılmaz Büyükerşen Zamanı Durduran Saat*. İstanbul: Doğan Kitap, 2009.
- Yasa Yaman, Zeynep. “Siyasi/Estetik Gösterge” Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel”. *METU JFA* 28:1. 2011/1: 69-98.
- Yavuz, Ezgi. “Designing The Unity: Türk Grup Espas and Architecture in Postwar Turkey”. *METU JFA*, 32:2. 2015/2: 117-132.
- “Heykeltraş Şadi Çalık’ın yapıtları Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesinde”. *Sonhaber*. 23 Kasım 2006.
- “Şadi Çalık’ın yapıtları izlenim sunulacak”, *Anadolu Gazetesi*. 23 Kasım 2006.
- “Şadi Çalık eserleriyle anılıyor”. *Evrensel Gazetesi*. 23 Kasım, 2006.
- “Heykel Sanatı’nın öncüsü Sadi Çalık’ın eserleri AÜ’de”. *Milli İrade Gazetesi*. 23 Kasım 2006.
- “Atatürk heykeli için İstanbul’a giden heyet şehrimize döndü”, *Sakarya*. 25 Mayıs 1953.
- “Akademililer bir miting yaptılar. Gençler Atatürk Büstünü Vilayet Önünde muvakkat bir kaideye diktiler”. *Sakarya*. 21 Aralık 1959.
- “9 Temmuzda Şehrimizde Büyük Bir Meydan Toplantısı Yapılacak”. *Sakarya*. 5 Temmuz 1962.
- “Atatürk Anıtı 2 Eylül Günü Törenle Açılıyor”. *Sakarya*. 15 Ağustos 1962.
- “Atatürk Anıtı 2 Eylülde açılıyor”. *Sakarya*. 16 Ağustos 1962.
- “Atatürk Anıtına Dikilecek Serenin Değişmesi İsteniyor”. *Sakarya*. 1 Eylül 1962.
- “Atatürk Anıtına Halkın Yardımı Bekleniyor”. *Sakarya*. 3 Eylül 1962.
- “Türk-İş Atatürk Anıtı İçin Kampanya Açtı”. *Sakarya*. 5 Eylül 1962.
- “Gürsel ve İnönü Anıt’ın 28 Eylülde açılışında hazır bulunma için şehrimize geliyorlar!”. *Sakarya*. 15 Eylül 1962.

“Eskişehir Atatürk Anıtı Açılış Töreni Programı. *Sakarya*. 27 Eylül 1962.

“Atatürk Anıtına Kavuşuyor Sevincimiz Çok Büyük. Bugün Saat 15 de Anıt Cumhurbaşkanı Tarafından Törenle Açılacak”. *Sakarya*. 28 Eylül 1962.

“Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel Dün Atatürk Anıtını Açtı!..”. *Sakarya*. 29 Eylül 1962.

“Kurslar Binasının Arka Bahçesine Akademi Gençlerinin Koyduğu Büst Dün Açıldı”. *Sakarya*. 24 Kasım 1962.

“İ.T.İ. Akademisinin Vilayetin önüne koymuş olduğu büst tören ile tekrar geri verildi.” *Sakarya*. 1 Ekim 1962.

“Şadi Çalık 46 yıl sonra soyut heykelleriyle Eskişehir’de”. *Sergi Kataloğu*. 2006.

Şadi Çalık Sergisi Davetiyesi, serginin açılışı 27 Kasım 2006.

http://www.versailles.archi.fr/pdf_actu/programme_andre%20BLOC%202015.pdf, Erişim 27 Şubat 2020.

<http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/09sh.htm> Erişim 22 Nisan 2017.

A Lost Ottoman Square in a Lost Harbour of Istanbul: Kontaskalion / Kadirga Harbour / Kadirga Square*

İstanbul'un Kayıp Bir Limanında Kayıp Bir Osmanlı Meydanı: Kontaskalion / Kadirga Limanı / Kadirga Meydanı

Selman Çelik** , Nuran Kara Pilehvarian*** 

Abstract

Squares, which are one of the architectural features of cities, have an important place in the field of history of architecture. In the literature, starting from the first ages especially, the notion of square is reached through architectural factors like agora, forum, piazza and etc. and regional and periodic typologies were tried to be produced. However, these studies are limited to general studies, such as Ancient Greek squares, Ancient Roman squares, Medieval squares, Renaissance squares, etc. and the large urban squares known around the world. Neighbourhood squares have been ignored. In addition, because the concept of the square in the Ottoman period was tried to be evaluated through the concept of the square in European countries in the sources, the Ottoman's unique understanding of the square have been overlooked. In this study, Kadirga Square, located in the historical peninsula of Istanbul, has been chosen among the Ottoman squares. Kadirga Square, its functions and its historical process have been examined by taking the notion of square into the centre. The function and effect of Kadirga Harbour, the formation process of Kadirga Square, the elements forming the square and its intended uses, the transformation process into a park and the process of the disappearance of the square's functions have been evaluated in terms of the history of architecture. Through Kadirga Square in the Ottoman period, it was aimed to contribute to the field of history of architecture by making an evaluation of a neighbourhood square that was not designed.

Keywords

Square, Ottoman Square, Kadirga, Kadirga Square, Kadirga Harbour

Öz

Kentlerin mimari öğelerinden biri olan meydanlar, mimarlık tarihi alanında önemli bir yer tutar. Literatürde özellikle ilk çağlardan başlayarak agora, forum, piazza vb. mimari öğeler üzerinden nihayetinde meydan kavramına ulaşılarak bölgesel ve dönemsel tipolojiler üretilmeye çalışılmıştır. Ancak bu çalışmalar; Antik Yunan meydanları, Antik Roma meydanları, Orta Çağ meydanları, Rönesans meydanları vb. genel çalışmalar ile birlikte dünya genelinde bilinen büyük kentsel meydanlar

* This paper was produced from the PhD thesis titled "Squares in the Ottoman Capital Istanbul" prepared by Selman Çelik and supervised by Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian at Yıldız Technical University, Graduate School of Science and Engineering, Department of Architecture, History and Theory of Architecture Program.

** Correspondence to: Selman Çelik (PhD Student), Yıldız Technical University, Faculty of Architecture, Department of Architecture, History and Theory of Architecture Program, Istanbul, Turkey. E-mail: selman@selmancelik.info, ORCID: 0000-0001-5945-5825

*** Nuran Kara Pilehvarian (Prof. Dr.), Yıldız Technical University, Faculty of Architecture, Department of Architecture, History of Architecture Unit, Istanbul, Turkey. E-mail: pvarian@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0021-2076

To cite this article: Celik, Selman and Kara Pilehvarian, Nuran. "A Lost Ottoman Square in a Lost Harbour of Istanbul: Kontaskalion / Kadirga Harbour / Kadirga Square." *Art-Sanat*, 16(2021): 55–85.
https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.16.0003

üzerinde sınırlandırılmıştır. Semt meydanları göz ardı edilmiştir. Ayrıca, kaynaklarda Osmanlı döneminde meydan kavramı Avrupa ülkelerindeki meydan kavramı üzerinden değerlendirilmeye çalışıldığı için Osmanlı'nın kendine özgü meydan anlayışı yeterince tartışılmamıştır. Bu çalışmada Osmanlı meydanları arasından İstanbul'da tarihî yarımada bulunan Kadirga Meydanı seçilmiştir. Kadirga Meydanı ve işlevleri tarihsel süreci ile birlikte meydan kavramı merkeze alınarak incelenmiştir. Kadirga Limanı'nın işlevi ve etkisi, Kadirga Meydanı'nın oluşum süreci, meydanı oluşturan unsurlar ve kullanım amaçları, parka dönüştürülmesi ve sonrasında meydan işlevlerinin yok olması süreci mimarlık tarihi açısından değerlendirilmiştir. Kadirga Meydanı üzerinden Osmanlı döneminde tasarlanmamış bir semt meydanı okuması yapılarak mimarlık tarihi alanına katkı verilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler

Meydan, Osmanlı Meydanı, Kadirga, Kadirga Meydanı, Kadirga Limanı

Genişletilmiş Özet

Kadirga Meydanı, Bizans döneminde kurulan ve 1453'te İstanbul'un fethi ile Osmanlı Devleti'nin eline geçerek Kadirga Limanı adını alan Kontaskalion'un tahminlere göre on altıncı yüzyıl içerisinde toprak ile dolması (ya da doldurulması) sonucu ortaya çıkan yeni kara parçasının kuzeyinde kalan bir meydandır. 1953 yılında parka dönüştürülmesi sonrası zamanla meydan yok olmuştur ve günümüzde de park olarak kullanılmaya devam etmektedir.

Bu makale kapsamında ilk olarak giriş bölümünde Avrupa kentlerinde meydanlar ile Osmanlı Devleti'nde meydanlar üzerine yapılmış araştırmalar ele alınmış ve ardından meydan kavramı meydan türleri, meydanların işlevleri ve özellikleri, meydanların sosyal hayata olan etkileri vb. yönlerden irdelenmiştir. Osmanlı Meydanları ayrı bir başlık altında değerlendirilmiş ve İstanbul'un meydanlarına dikkat çekilmiştir.

Makalenin odağında yer alan bölümler Kontaskalion, Kadirga Limanı, Kadirga Meydanı ve Kadirga Parkı'dır. Kontaskalion, Kadirga Limanı'nın Doğu Roma İmparatorluğu dönemindeki ismidir ve Osmanlı Dönemi öncesinde de bu alan bir liman ve tersane bölgesi olarak kullanılmıştır. Konstantinopolis'in 1453'te Fatih Sultan Mehmed tarafından fethedilmesinin ardından bu bölge önce liman ve tersane işlevlerini korumuş ancak zaman içerisinde toprak ile dolması sonucu bir kent boşluğu meydana çıkmıştır. Bu kent boşluğu ise çok kısa bir süre içerisinde bileşenlerinin oluşması sonucu bir semt meydanı olarak nitelendirilebilecek olan Kadirga Meydanı'na dönüşmüştür.

Kadirga Meydanı'nın bileşenleri, tarihsel süreç içerisindeki sırası gözetilerek Üsküplü Yahya Paşa Sıbyan Mektebi, Acı Su Çeşmesi, Bostanî Ali Camii, Kadirga Hamamı, Esmâ Sultan Çeşmesi, İsimsiz Çeşme, Tarihî Havuzlu Kahve, Kadirga İlkokulu, Kumkapı Polis Merkezi ve Kadirga Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi olarak tespit edilmiştir.

Kadirga sakinlerinin 1930'ların başında kış mevsiminde çamurun, yaz mevsiminde ise tozun çok olmasından dolayı meydandan şikâyet etmeye başlaması ile meydanın

parka dönüştürülmesi fikri öne çıkmaya başlamıştır. Öyle ki, 1933'te mahalle sakinleri tarafından bir gazeteye çağrı ilanı dahi verilmiştir. 20 yıllık bir süreç sonrasında Kadirga Meydanı'nın boş kalan toprak alanı 1953 yılında düzenlenerek Kadirga Parkı'na dönüştürülmüştür. Parkın bu ilk düzenlenmiş hâli çocuk oyun alanı, küçük bir süs havuzu ve dinlenme alanlarından oluşmaktadır. Daha sonraki düzenlemelerde ise parkın merkezindeki süs havuzu genişletilmiş, dinlenme alanlarında bulunan banklar çoğaltılmış ve ağaçlar arasından yürüyüş yolları açılmıştır.

Kadirga Parkı günümüzde varlığını sürdürmektedir. Esmâ Sultan Çeşmesi, Kumkapı Polis Merkezi ve Tarihî Havuzlu Kahve, Kadirga Meydanı'ndan kalan eski unsurlar olarak park alanı içerisinde yer almaktadır. Kadirga Limanı Caddesi ve Kadirga Meydanı Sokağı, Kadirga Parkı'nın sınırlarını oluşturduğu için Kadirga İlkokulu, Kadirga Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi, İsimsiz Çeşme, Acı Su Çeşmesi, Bostanî Ali Camii, Üsküplü Yahya Paşa Sıbyan Mektebi ve Kadirga Hamamı parkın dışında kalmıştır. Ancak bugün parkın içinde başka unsurlar da bulunmaktadır: Kadirga Spor Kulübü'nün tek katlı binası (Kumkapı Polis Merkezi'nin arkasında kulüp üyeleri ve kurucular için küçük bir çayevi), mahalle muhtarlığı (Esmâ Sultan Çeşmesi'nin yanında), Kadirga Çay Bahçesi (Esmâ Sultan Çeşmesi'nin yanında küçük bir kafe). Bunların dışında bugün parkın merkezinde daha büyük bir süs havuzu, kuzeyde kauçuk zeminle kaplı daha büyük ve modern bir çocuk oyun alanı, daha fazla sayıda ağaç ve bitkilerin çevresinde daha fazla sayıda bank yer almaktadır. Parkın zemini artık toprak yerine parke taşı döşelidir ve çim alanlar deformasyonu önlemek için siyah demir korkuluklarla çevrilmiştir.

Avrupa şehirlerinde olduğu gibi planlı ve tasarlanmış bir meydan olmasa da Kadirga Meydanı'nın Avrupa meydanlarındakine benzer amaçlarla kullanıldığı açıkça söylenebilir. Çevresindeki binalar tüm şehir için öncelikli unsurlar olmadığından ve meydanın kapladığı alanın büyüklüğü bütün kent sakinleri düşünüldüğünde yeterli olmadığından dolayı Kadirga Meydanı bir kent meydanı olarak nitelendirilemez. Ancak bölge sakinleri açısından değerlendirildiğinde Kadirga Meydanı beklentileri fazlasıyla karşılamaktadır. Meydanın tarihi, mimari ve kentsel süreci, eski fotoğrafları ve mahalle sakinlerinin anlatıları, meydanın gerçek bir semt meydanı olarak kullanıldığını göstermektedir.

Kadirga Meydanı'nın sınırları dâhilinde herhangi bir yapılaşmaya izin verilmemesi ve hatta izinsiz yapıların meydanın erken devrinde Köprülü Mehmed Paşa tarafından yıktırılması, Osmanlı'da meydanların rastlantısal olmadığına ve kendi kültür kodları içerisinde bir meydan kavramının bulunduğuna örnek teşkil etmektedir.

Tarihsel süreç içerisinde meydanın bileşenleri birlikte ele alındığında bu meydanın Osmanlı'da meydan kavramı çerçevesinde uzun bir süreç içerisinde ancak bilinçli bir şekilde oluştuğu anlaşılmaktadır. Doğu Roma İmparatorluğu'ndan kalan Kontaskalion'un Kadirga Limanı olarak kullanılmaya devam etmesi ile burada bir

liman meydanının oluştuğu ve daha sonra alanın toprak dolması sonucu meydanın sũreç içerisinde yeni işlevleri ile bir semt meydanı olan Kadırđa Meydanı'na dũnũřtũđũ sũylenebilir. Meydana yũklenen işlevlerden; toplanma alanı olması, semt sakinlerinin geneline hitap eden ve hizmet veren yapıların (mektep, eşme vb.) burada inşa edilmesi, kutlamalar ve eğlenceler için bayram yerinin ve geçici tiyatroların burada kurulması, futbol maçlarının ve dũzenli antrenmanların Kadırđa Parkı'nın açılışına kadar burada yapılması vb. birçok inşa tercihi, olay ve etkinlik Kadırđa Meydanı'nı ũncũl bir semt meydanı olarak ũne çıkarmaktadır.

1953 yılında Kadırđa Meydanı'nın Kadırđa Parkı'na dũnũřmesi meydan işlevleri açısından çok ũnemli bir dũnũm noktası olmuştur. Park sũreci ile birlikte meydanın tamamı rekreasyon alanına dũnũřmũř ve meydan işlevleri zaman içerisinde yok olmuştur. Gũnũmũzde bir park, bir eşme veya parkın etrafındaki birçok eşme bir meydan için ayırt edici unsurlar değildir. Bunun bir sonucu olarak Kadırđa Meydanı bugũn işlevleriyle birlikte kaybolmuştur. Bugũn Kadırđa Parkı'nın bulunduğu alanda daha ũnce bir semt meydanının olduğunun tek işareti parkı kısmen çevreleyen sokağın resmi adıdır: Kadırđa Meydanı Sokağı.

Introduction

It is essential to investigate cities and their life traces in these cities in order to reveal the cultural codes of civilisations. In this context, squares in cities are one of the primary research subjects. It is possible to read the collective life and culture codes of a region through the squares in cities, as well as making determinations of architecture and urbanism¹. In the historical process, squares continue to be explored for these and similar purposes. In this study, the squares in the Ottoman period have been chosen as the research area and Kadirga Square has been focused on especially.

Although there is much research on the squares of European cities, the research on Ottoman Squares is very limited and does not include detailed reviews. Unfortunately, there is a common admission that there are no squares in the Ottoman period as in European cities except the inner and outer courtyards of selatin mosques (the mosques built by the Ottoman Sultans and their families) and some squares already left from the Roman Empire (such as the Hippodrome / Atmeydani, Forum Bovis / Aksaray Square, Forum Tauri / Beyazit Square in Istanbul)². On the other hand, when looked from another perspective, Ottoman squares are not limited with courtyards of mosques³. It can be accepted that most of the Ottoman Squares are not urban squares as in the European cities; however, they are squares anyway with their locations and local functions. Moreover, they can be categorised. For instance; Atmeydani as an urban square, the second courtyard of Topkapi Palace as a palace square, the courtyard of Fatih Mosque in Istanbul as a mosque square, Selimiye Talimhane Square as a military square, Cundi (Cinci) Square as a sport square, Uskudar Iskele Square as a pier square, Tophane Square as a fountain square, Dua Square in Kapalicarsi as a prayer square, and Kadirga Square as a neighbourhood square.

Kadirga Square was selected for this study because of its extraordinary story and its characteristic that shows how a neighbourhood square works in the Ottoman period. The study starts with the notion of square. And then respectively; Ottoman Squares, Kadirga Harbour - the harbour that was in the place of Kadirga Square before, Kadirga Square and the main elements of the square were examined. The transformation of Kadirga Square to Kadirga Park is also evaluated and the whole process of Kadirga Square was tried to be defined how the Ottomans see a square as users and local administrators of it with an urban eye in the conclusion section.

1 Ejder Ulutaş, “İngiden Gerçekliğe: Kamusal Bir Mekan Olarak Meydan”, *İçtimaiyat Sosyal Bilimler Dergisi* 3/2 (2019), 138-146.

2 Sinan Genim, “Meydanlar Üzerine,” *Milliyet*, December 8, 2013, 28.

3 Genim, “Meydanlar Üzerine,” 28.

Notion of Square

Square, as a dictionary meaning, is a large and open area or place that is surrounded by natural barriers (trees, flora etc.) or buildings in order to gather people for different purposes⁴. From a different perspective, squares are the places where people could discover their city and communicate with each other. For historical, social, cultural, political, ceremonial, sportive and many other reasons, squares are the most suitable places⁵. According to Moughtin, squares are the areas that are surrounded by buildings and exhibit these surrounding buildings in the best way⁶. According to Krier, squares are the urban courtyards formed by the surrounding houses around an open area⁷. From a different view, Lynch entitles squares as nodal points where some characteristics are condensed⁸. In terms of social life, a square is in the centre and those who want to appear show up here. It is also a showcase and fingerprint of the city and culture. Every square has its own unique lines and codes. Each square shows different things. The squares where social memory is embodied host revolutions and great changes. Squares are indispensable areas for politicians to come to power. On the other hand, protesters also choose squares for their actions. In any case, the message intended is given to more people easily in squares⁹.

Squares can be examined in different categories according to their functions and features. For instance, the squares where more than one transportation network intersect and host heavy city traffic can be classified as traffic squares. Also, when squares contain a certain function of city life, for example a special event or a special structure, they are referred to the name of that function or structure such as ... Mosque Square, ... Fountain Square, ... Pier Square and ... Republic Square¹⁰. As a result of this, the concept of the square and the features of the surrounding structures have a great influence on the characteristics of the square¹¹.

Ottoman Squares

The Ottoman Empire had cities in three different continents: Europe, Asia and Africa. Considering and observing the Ottoman cities of these continents, it can be

-
- 4 Doğan Hasol, "Meydan," *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, (İstanbul: YEM Yayın, 2017), 320.
 - 5 Jülide Kayalar, "Urban and Square - A Comparative Study of Revitalization Process," (MA diss. Mimar Sinan Fine Arts University. 2006), 24.
 - 6 Cliff Moughtin, *Urban Design: Street And Square* (Amsterdam: Architectural Press, 2003), 87.
 - 7 Rob Krier, *Urban Space* (London: Academy Editions, 1991), 17.
 - 8 Kevin Lynch, *Kent İmgesi* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010), 80.
 - 9 Ulutaş, "İmgeden Gerçekliğe: Kamusal Bir Mekan Olarak Meydan", 138-146.
 - 10 Çınar Altınçekiç, Hande Sanem and Nilüfer Kart, "Kentsel Tasarım Sürecinde Meydanlar", *İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi* 50/2 (2000), 111-120.
 - 11 Aybike Yıldız, "Historical Accumulations of Urban Open Space Dynamism – İstanbul Urban Example; Beyazıt Square, Sultanahmet Square and Taksim Square," (MA diss. Istanbul Technical University. 2007), 12.

said that there are no strict rules for each city to have a square or squares like having a grand mosque. However, there are different types of squares in Ottoman cities. Although Ottoman squares are different from the squares in Europe in terms of their size and arrangement, the functions of both Ottoman squares and European squares are quite similar to each other¹².

Not every Ottoman square has to be surrounded by buildings. For instance, Sirik Square next to the New Edirne Palace has walls on two sides but the other sides are not limited with buildings or walls. This is because this type of square is more suitable for some events requiring more space. Hence, the square is organised and equipped differently in each case. Similarly, it is known that Atmeydani in Istanbul had some temporary organisations and even temporary grandstands set up in the square sometimes¹³.

The Ottoman Squares in the historical peninsula of Istanbul are different from the other cities. The monumental forums of Constantinople, which was the capital of the Eastern Roman Empire, are also important for Ottomans in terms of the creation of the image of the city. Some of these forums were used as squares for similar purposes in the Ottoman period, such as Tauri Forum's transformation to Beyazit Square¹⁴. In terms of geometrical features, it can be said that Ottoman Squares are not shaped around a central building. Even the monumental mosque in a square can be in the corner not in the middle of the square sometimes¹⁵ (In the Kadirga Square section, it will be seen that Kadirga Square is also a suitable sample to this opinion with the location of its mosque and fountains.). For Ottomans, Fatih Square (the courtyards of Fatih Mosque) has special importance. According to Kuban, Fatih Square is the only square that was planned and also can be defined as the only Turkish forum. In this context, this square is a unique sample for urban design in Ottoman architecture¹⁶. According to Çelik, courtyards of great mosques were the primary open spaces for everyone's use in the Ottoman period and both religious and secular functions were convened in these places¹⁷.

Although the information above about Ottoman squares is limited in the literature, the original differences of their intended use and features can be distinguished from European squares. It can be said that Ottoman squares are not highlighted as in the European cities. However, they meet people's expectations to a certain extent.

12 Ziya Gençel, "Geleneksel Türk Kentinde Meydan Kavramı", *Ege Mimarlık*, 2000/2 (2000), 22-25.

13 Gençel, "Geleneksel Türk Kentinde Meydan Kavramı", 23-24.

14 Gençel, "Geleneksel Türk Kentinde Meydan Kavramı", 24.

15 Gençel, "Geleneksel Türk Kentinde Meydan Kavramı", 25.

16 Doğan Kuban, *İstanbul – Bir Kent Tarihi – Bizantion, Konstantinopolis, İstanbul* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017), 247.

17 Zeynep Çelik, *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti – Değişen İstanbul* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016), 2.

Kontaskalion

When the literature is examined, the area of Kadirga Harbour had different names throughout the history: Kontaskalion, Iulianus Harbour, Sophia Harbour, Kadirga Harbour. Initially, because of the population growth in Constantinople and incapacity of the old harbours, the construction of a new and larger harbour started in the period of Emperor Iulianus (361-363) in a bay of the South part of Constantinople¹⁸. In 465, the harbour had partial damage because of a fire. In the period of Anastasios I (491-518), the harbour was cleaned with detecting tools and a new breakwater was built. However, a new fire in 561 affected the harbour. Thus, the harbour was rebuilt in 575 in the period of Iustinos II (565-578). This rebuilding includes a new cleaning at the bottom and a new enlargement of the harbour. After a while, the harbour was called Sophia Harbour. Sophia is the name of the wife of the emperor of that time. Sophia Harbour has four sculptures: Iustinos, Sophia, Arabia (their daughter) and Narses. Towards the end of the sixth century, the harbour became a war harbour¹⁹.

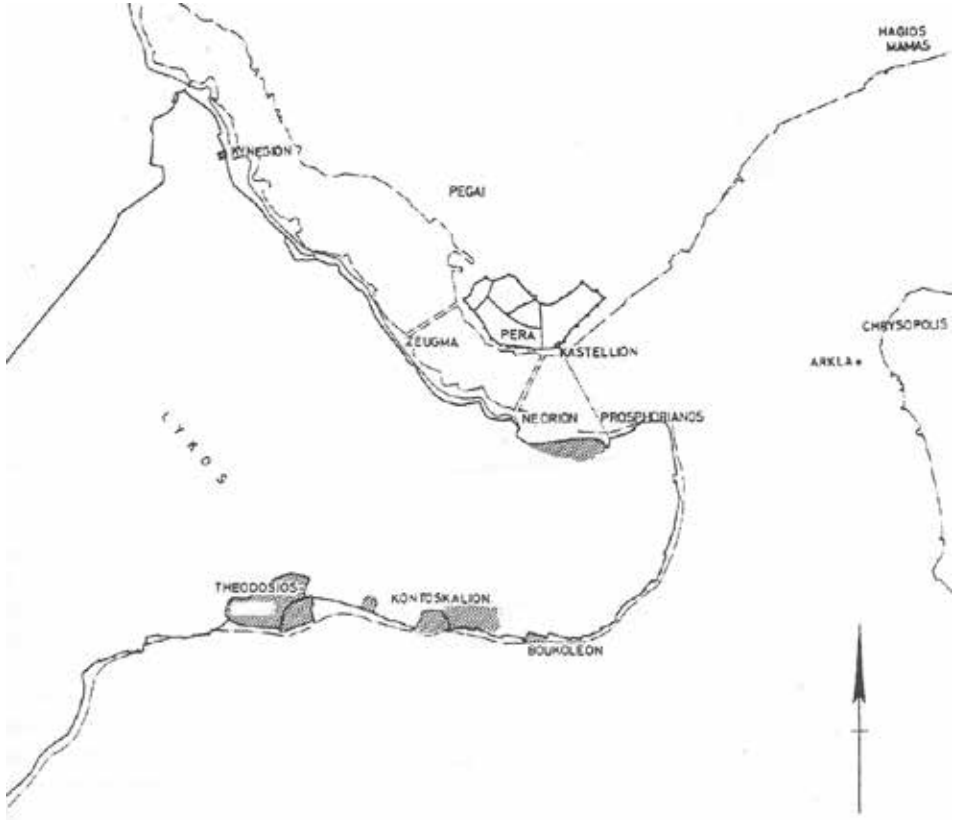
In the sources, a shipyard was built in the harbour in the period of Emperor Theophilos (829-842). In the thirteenth century, Michael VIII Palaiologos (1259-1282) rebuilt the harbour with the surrounding walls made of cut stones and the entry of the harbour was blocked by chains. It can be said that Kontaskalion is the only harbour of Constantinople used until the Ottoman period²⁰. Muller-Wiener also states with reference to Buondelmonti that Kontaskalion was used as a shipyard and harbour complex until the Ottoman Period²¹.

18 Wolfgang Muller-Wiener, *Bizans'tan Osmanlı'ya İstanbul Limanı* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998), 8.

19 Wolfgang Muller-Wiener, *İstanbul'un Tarihsel Topografyası – 17. Yüzyıl Başlarına Kadar Byzantion-Konstantinopolis-İstanbul* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001), 62.

20 Muller-Wiener, *İstanbul'un Tarihsel Topografyası – 17. Yüzyıl Başlarına Kadar Byzantion-Konstantinopolis-İstanbul*, 62-63.

21 Muller-Wiener, *İstanbul'un Tarihsel Topografyası – 17. Yüzyıl Başlarına Kadar Byzantion-Konstantinopolis-İstanbul*, 63.

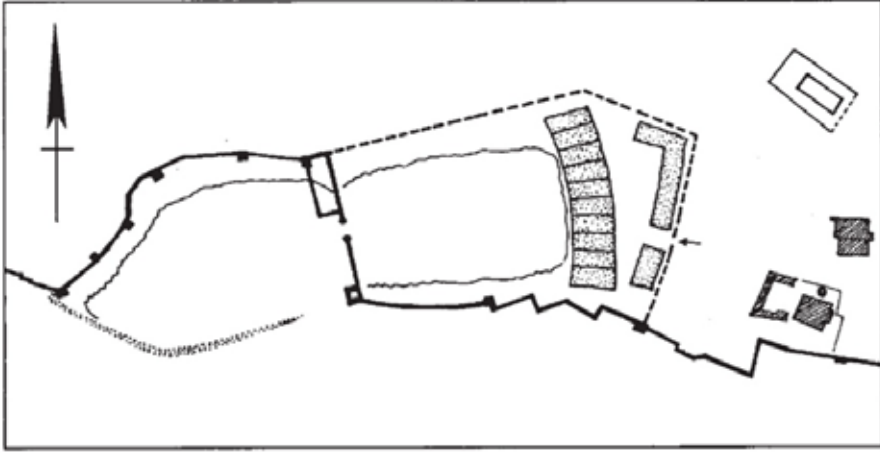


F. 1: Kontaskalion on Map of Constantinople Harbours
(Muller-Wiener, *Bizans'ian Osmanlı'ya İstanbul Limanı*, 7)

Kadirga Harbour

After the conquest of Constantinople by the Ottoman Sultan Mehmed II (Fatih Sultan Mehmed) in 1453, the name of Kontaskalion Harbour was changed to Kadirga Harbour. Kadirga means galley (a type of war ship used between 8th-17th centuries in the Mediterranean that is propelled mainly by rowing. The galley is characterised by its long, slender hull, shallow draft, and virtually all types of galleys had sails that could be used in favourable winds, but human effort was always the primary method of propulsion) in the Turkish language as in the Greek language. Kadirga Harbour was used as a shipyard and harbour complex in the Ottoman Period as well and the old functions of the harbour were preserved. Because of Kadirga Harbour, the neighbourhood around the harbour was called Kadirga as well²².

22 Selim Çoraklı et al., *İstanbul'un İlçe ve Semt İsimleri – I* (İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayınları, 2009), 88.



F. 2: Kadirga Harbour and the Shipyard, around 1500, Restitution
(Muller-Wiener, *Bizans'tan Osmanlı'ya İstanbul Limanı*, 42)

Muller-Wiener's restitution (F. 2) shows the shipyard and the harbour complex with details. The surrounding walls, the breakwater, the entrance of the harbour, the entrance of the shipyard, the special rectangle areas for galleys in the shipyard and the clearer boundaries of Kadirga Harbour with its surroundings can be examined. This drawing is also another piece of evidence of the continuity of functions between Kontaskalion and Kadirga Harbour.



F. 3: Kadirga Harbour on Map of Constantinople (Braun and Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum Volume I*, 51)

Fatih Sultan Mehmed built defence towers in the harbour in 1462. However, because of the establishment of a shipyard in the Golden Horn (Halic Shipyard) in 1515 and the reinforcement of the Ottoman Navy in the sixteenth century, Kadirga Harbour started to lose its importance. However, an engraving by Braun and Hogenberg dated 1572 shows that the harbour's main function was still in use (F. 3). Pierre Gilles claims that women were washing their clothes in Kadirga Harbour in the 1540s²³. In 1748, the excavation soil of the construction of Nuruosmaniye Mosque was discharged to Kadirga Harbour. In the following years, Kadirga Harbour turned into construction areas and vegetable gardens²⁴.

Kadirga Square

Kadirga Harbour and the shipyard were fully filled with soil in the Ottoman period and the whole area turned into residential areas, mosques, public buildings and squares known as Kadirga neighbourhood, Sokullu Mehmed Pasha Complex, Fountain of Esmâ Sultan and Cundi Square. The main square of this new area left from the harbour

23 Muller-Wiener, *İstanbul'un Tarihsel Topografyası – 17. Yüzyıl Başlarına Kadar Byzantion-Konstantinopolis-İstanbul*, 62-63.

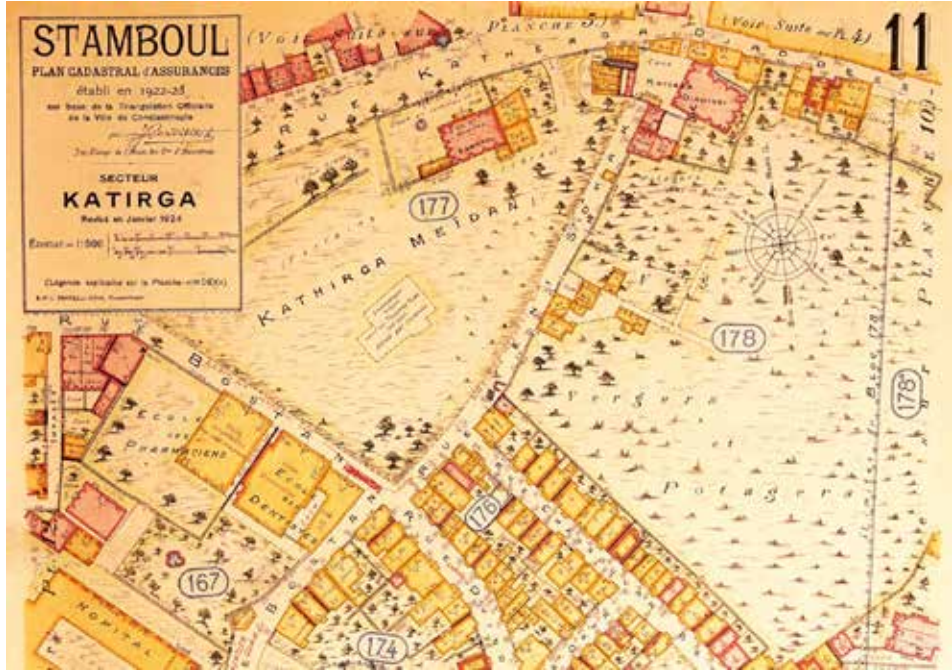
24 Muller-Wiener, *İstanbul'un Tarihsel Topografyası – 17. Yüzyıl Başlarına Kadar Byzantion-Konstantinopolis-İstanbul*, 63.

was called Kadirga Square. It could be said that Kadirga Square was located at the top part of the harbour. Although the square had no linear boundaries, surrounding avenues and streets defined the size and shape of the square. Today, these are called Kadirga Limani Avenue and Kadirga Meydani Street.

In the historical process, the main components of Kadirga Square are Uskuplu Yahya Pasha Primary School, Aci Su Fountain, Bostani Ali Mosque, Kadirga Bath, Fountain of Esma Sultan, Unnamed Fountain, Historical Kadirga Pool Cafe, Kadirga Primary School, Kumkapi Police Centre and Kadirga Vocational and Technical Anatolian High School. Particularly, Fountain of Esma Sultan is the most obvious component of Kadirga Square with its position right in the middle of the square and being constructed as a square fountain. The fountain of Esma Sultan also shows that the square's main function was still in use during the eighteenth century.



F. 4: Kadirga Square in the 1880s (Ayverdi, *19. Asırda İstanbul Haritası*, B3)



F. 5: Kadirga Square in 1924 (Pervititch, *Sigorta Haritalarında İstanbul*, 95)



F. 6: Kadirga Park in 2020 (<https://sehirharitasi.ibb.gov.tr>)

Uskuplu Yahya Pasha built a primary school (sibyan mektebi) at the northeast of Kadirga Square in 1506. The school has two floors and is made of cut stone. The

school has a square plan. However, after it was used as a printing house in later years, the inside parts were changed. There is a report from an inspection in 1913 describing that the school was being used to host Balkan immigrants. The school has a masonry structure, a large classroom, three smaller and wooden classrooms, a dining room and a garden. It was restored in between 2013 to 2016²⁵. Today, the school is used as an auction house and an antique shop.



F. 7: Uskuplu Yahya Pasha Primary School in 2017
(Selvi, *Fatih Belediyesi Kültürel Mirası – İhya*, 172-173)

There is also Aci Su Fountain (**F. 8**) at the northeast part of Kadirga Square at the intersection of Kadirga Limani Avenue and Piyer Loti Avenue. Its facade has two niches and two central arches. Although the exact date of construction is unknown, it is thought to be from the period of Architect Sinan²⁶.

25 Necati Selvi, *Fatih Belediyesi Kültürel Mirası – İhya* (İstanbul: Fatih Belediyesi Yayınları, 2017), 171.

26 İstanbul Hizmet Vakfı, “Tarihî Acı Su Çeşmesi.” Accessed November 15, 2020. <https://www.istanbulhizmetvakfi.com/?pnum=114>.



F. 8: Aci Su Fountain of Kadirga Square in 2020 (S. Çelik's Archive, 2020)

There is a mosque in the east part of Kadirga Square and about 60 meters east of Aci Su Fountain. The mosque is called Bostani Ali Mosque (Kadirga Mosque) and was built in 1558 by Bostancıbaşı Ali Ağa. The mosque has a square plan and is placed in a courtyard. It has a wooden roof and a thin brick minaret. There is a graveyard in front of the mosque's mihrab wall. The mosque has been repaired and restored many times and the last congregation place of the mosque was added by Architect Alaaddin Bey in 1922²⁷. Lastly, restoration of the mosque started in 2019 with plans to reopen it in 2021.

27 Envanter Arşivi, "Bostan Ali Camii (Bostancıbaşı Ali Ağa Camii) ve Samizade Mezarı." Accessed November 16, 2020. <http://www.envanter.gov.tr/anit/kentsel/detay/48506>.



F. 9: Bostani Ali Mosque (Kadirga Mosque) in 2019
(<http://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=3004>)

As another element of Kadirga Square, Kadirga Bath (hamam) is located at the north part on Kadirga Limani Avenue. This is a double bath (**F. 10**), which contains male and female sections and was built in 1734 by Vizier Yahya Pasha bin Abdulhay. However, there is also an endowment document that reports the bath was built before 1508 by Uskurlu Yahya Pasha²⁸. Although the exact date of construction is unknown, it is known that the bath was repaired in 1948 and 1952. The women section's entry is from Piyer Loti Avenue and the bath is still in use at present. There is a square planned and domed dressing room, a three-domed warm part, a hot part with three iwans and two toilets in the men section. The women's section has the same plan as the men's section²⁹.

28 Emine Sağlık, "Rehabilitation Project of Gedikpaşa Çilavci Street and Its Vicinity," (MA diss. Istanbul Technical University. 2000), 31.

29 Sağlık, "Rehabilitation Project of Gedikpaşa Çilavci Street and Its Vicinity," 31.



F. 10: Kadirga Bath in 2019 (<http://www.kadirgahamami.com>)

The distinctive feature of Kadirga Square is the fountain of Esmâ Sultan built in the west part of the square in 1779. The fountain (F. 11) has four facades and also a namazgah (an open top place to pray) at the top³⁰. Each facade has an area of 6 x 6 m² and creates a cube. In order to access to the namazgah above, there is a 20-step marble staircase on the north facade. Esmâ Sultan, who built the fountain, is the daughter of Ahmed III³¹.

30 Nuran Kara Pilehvarian, Nur Urfalıoğlu and Lütfi Yazıcıoğlu, *Osmanlı Başkenti İstanbul'da Çesmeler*, (İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı & YEM Yayın, 2000), 116.

31 Affan Egemen, *İstanbul'un Çeşme ve Sebilleri (Resimleri ve Kitabeleri ile 1165 Çesme ve Sebil)* (İstanbul: Arıtan Yayınevi, 1993), 272.



F. 11: Fountain of Esmâ Sultan in 2020 (S. Çelik's Archive, 2020)

There is an unnamed fountain in the northeast part of Kadirga Square. The fountain **(F. 12)** was rebuilt by Esseyid Ahmed Ibnusseyyid Ahmed Halebi and Esseyid Ahmed Halebioglu Seyyid Ahmed in 1892³². The fountain remains in front of Kadirga Vocational and Technical Anatolian High School in the present day.

32 İstanbul Hizmet Vakfı, "İsimsiz Çeşme." Accessed November 15, 2020. <https://www.istanbulhizmetvakfi.com/?pnum=112>.



F. 12: Unnamed Fountain of Kadirga Square in 2020 (S. Çelik's Archive, 2020)

In order to make the square more dynamic, there is a cafe (kahvehane) in Kadirga Square next to the police centre. Although there are some other cafes around, this cafe (F. 13) is known as historical. It is called Tarihi Havuzlu Kahve (Historical Kadirga Pool Cafe) or Kadirga Tulumbacılar Kahvesi and was built as two wooden floors in the nineteenth century. The upper floor is the house of the cafe's owner. There is a pool in the garden of the cafe, however this part of the garden was covered with glass cases. The pool today is in the second closed area of the cafe. In addition, two facades of the cafe were renovated. In his book of *Istanbul Hamamları*, M. Mermi Haskan identifies this cafe as Tulumbacı Kahvesi³³.

33 Sağlık, "Gedikpaşa Çilavcı Sokak ve Çevresinde Sıhıleştirme Çalışması," 35-36.



F. 13: Historical Kadirga Pool Cafe in 2020 (S. Çelik's Archive, 2020)

At the southwest side of Kadirga Square, there can be seen a few buildings next to each other on the map of Pervititch in 1924³⁴. These buildings are together called Menemenlizade Mansion. This wooden mansion was used as a medical school, pharmacist school, dentist school, girls' art school and Vefa High School. In 1948, the mansion was turned into a primary school. In three years, another primary school

34 Jacques Pervititch, *Şigorta Haritalarında İstanbul* (İstanbul: AXA OYAK & Tarih Vakfı, 2001), 95.

was established in the mansion's buildings. Until 1947, these two primary schools gave education in the mansion. Unfortunately, the wooden mansion showed signs of collapse in 1947. Therefore, the two primary schools were moved from the mansion. In four years, the mansion was destroyed and a new and larger building was built for the two primary schools. The primary schools were moved to the new building in 1951. These schools were finally united as Kadirga Primary School in 1960. Kadirga Primary School (**F. 14**) is still in the same place today and continues to provide education³⁵.



F. 14: Kadirga Primary School in 2020 (S. Çelik's Archive, 2020)

When looking at the maps of Ayverdi³⁶ and Pervititch³⁷, a police station (karakol) can be seen at the west of Bostan Ali Mosque and at the south of Aci Su Fountain. Today, this building on Kadirga Limani Avenue is used as a police centre called Kumkapi Police Centre (**F. 15**). The building has two floors and been used for other aims as well such as post office, courthouse, population management centre, and financial centre in time. It is said that the building was demolished and rebuilt. However, the first and the second construction dates of the building are not known for sure³⁸.

35 İstanbul Fatih Kadirga İlkokulu, "İstanbul Fatih Kadirga İlkokulu Tarihiçesi." Accessed November 17, 2020. <http://kadirgaio.meb.k12.tr>.

36 Ekrem Hakkı Ayverdi, *19. Asırda İstanbul Haritası* (İstanbul: İstanbul Fethi Demeği İstanbul Enstitüsü Yayınları, 1958), B3.

37 Pervititch, *Sigorta Haritalarında İstanbul*, 95.

38 Sağlık, "Rehabilitation Project of Gedikpaşa Çilavci Street and Its Vicinity," 35.



F. 15: Kumkapi Police Centre in 2020 (S. Çelik’s Archive, 2020)

At the east side of Kadirga Square, Kadirga Vegetable Garden (Kadirga Bostani) can be seen on the map of Ayverdi in 1880³⁹ and on the map of Pervititch in 1924⁴⁰. In addition, it can be seen as the vegetable garden in the aerial photos of 1946-1966-1970 as well⁴¹. However, a high school complex called Kadirga Vocational and Technical Anatolian High School in the present (**F. 16**) (mentioned above in the unnamed fountain section) was built over the whole vegetable garden in 1977⁴².

Historian Eremya Celebi reports that there were Romanis living in wooden huts in Kadirga Square in the seventeenth century. However, Grand Vizier Koprulu Mehmet Pasha had the wooden huts destroyed and drove the Romanis away from the square⁴³.

39 Ayverdi, *19. Asırda İstanbul Haritası*, B3.

40 Pervititch, *Sigorta Haritalarında İstanbul*, 95.

41 İstanbul Büyükşehir Belediyesi, “İstanbul Şehir Haritası.” Accessed November 18, 2020. <https://sehirharitasi.ibb.gov.tr>.

42 İstanbul Fatih Kadirga Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi, “İstanbul Fatih Kadirga Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi Tarihiçesi.” Accessed November 17, 2020. <http://kadirga.meb.k12.tr>.

43 Tülay Artan, “Kadirga,” *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, v. 1, (İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı & Tarih Vakfı, 1994), 367.



F. 16: Model of Kadirga Vocational and Technical Anatolian High School
(<http://kadirga.meb.k12.tr>)



F. 17: Kadirga Square in 1943 (German Archaeological Institute's Archive, 2020)

Apart from a few close shot photos of the fountain of Esmâ Sultan, there is a Kadirga Square photo from 1943 (F. 17). In the photo, a corner of the police station (karakol) building is seen on the left. Right next to that, the minaret of Bostani Ali Mosque is seen behind a two-floor wooden house. At the top, the mosque of Sokullu Mehmet Pasha and its minaret is seen behind the wooden Kadirga houses. In the centre of the photo, the border wall of Kadirga Vegetable Garden (Kadirga Bostani) and a few wooden houses in the middle of the border wall are seen. Apart from these, as the most valuable part of the photo, a large part of the Kadirga Square is clearly seen. There are some people in groups and a few trees in the square. In addition, as an important piece of information from the photo, the ground is completely soil in the 1930s.

In the map of Pervititch in 1924, a previously burned-out wooden theatre is seen right in the middle of Kadirga Square⁴⁴. However, this theatre should not be thought as Gedikpaşa Theatre, because Gedikpaşa Theatre is defined at a specific location different from Kadirga Square⁴⁵. Playwright Musahipzade Celal describes some feast place (bayram yeri) locations in Istanbul. One of these feast place locations is Kadirga Square. According to his narratives, during the feasts, some tents were set up around the square. In a large tent, jugglers and tightrope walkers made their shows. Also, different kinds of swings called Asma Salıncak, Kolan Salıncak, Donme Dolap, Atli Karaca and Cek-cek Arabasi were set up in the middle of the square⁴⁶. In addition, when asked, some neighbourhood residents still remember the feast place in the middle of Kadirga Square.

As a different purpose of use, the soil floor of Kadirga Square was quite suitable for playing football. Especially, the students of the schools around Kadirga Square were playing football in the square starting from 1928⁴⁷. Eventually, Kadirga Sport Club was established in 1952. There is a photo of the football team of Kadirga Sport Club in the early 1950s (F. 18). On the photo, the team players are posing together in Kadirga Square where they train and play matches. Behind the players, the police station in Kadirga Square is seen. Some neighbourhood residents report that when being used as a police station, the building was given to Kadirga Sport Club for a short while and then was taken back and continued to be used as the police station again.

44 Pervititch, *Sigorta Haritalarında İstanbul*, 95.

45 Sağlık, "Rehabilitation Project of Gedikpaşa Çilavci Street and Its Vicinity," 8-9.

46 Musahipzade Celal, *Eski İstanbul Yaşayışı* (İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1946), 96-98.

47 Babür Ardahan, "Meşhur Kadirga Meydanının Yetiştirdiği Futbolcular," *Milliyet*, June 28, 1952, 5.



F. 18: Football Team of Kadirga Sport Club in Kadirga Square in the early 1950s (Kadirga Sport Club's Archive, 2020)

Kadirga Park

The neighbourhood residents start to complain about Kadirga Square because of its mud in winter seasons and its dust in summer seasons in the early 1930s. They wanted the empty and dirty square to be turned into a park. Finally, they gave a complaint statement about the square to a newspaper in 1933⁴⁸. After a long time, Kadirga Square's empty soil area was modified and turned into Kadirga Park in 1953. This park edition contains a children's playground and rest areas⁴⁹.



F. 19: Kadirga in 1946 (<https://sehirharitasi.ibb.gov.tr>)

48 "Kari Şikâyetleri: Kadirga Meydanı", *Milliyet*, July 12, 1933, 5.

49 Sağlık, "Rehabilitation Project of Gedikpaşa Çilavci Street and Its Vicinity," 23.



F. 20: Kadirga in 1966 (<https://sehirharitasi.ibb.gov.tr>)



F. 21: Kadirga in 1982 (<https://sehirharitasi.ibb.gov.tr>)



F. 22: Kadirga in 2017 (<https://sehirharitasi.ibb.gov.tr>)

Apart from the old aerial photos of Kadirga, there is a photo that shows the old edition of Kadirga Park (**F. 23**). According to the photo, beside the trees surrounding the whole area, the main part of the park is the central area between the fountain of Esmâ Sultan and the police station. In this central area, plants and benches define the internal borders of the park. A sandbox (as a children's playground) and a small ornamental pool are the main elements in the central area of Kadirga Park.



F. 23: The Old Edition of Kadirga Park (Demirok, *Akşam Cumartesi*, 3)

Kadirga Park is still in use today. The fountain of Esmâ Sultan, the police station and the historical pool cafe are inside the park area as the old elements left from Kadirga Square. Because Kadirga Limani Avenue and Kadirga Meydani Street have become the borders of Kadirga Park, Kadirga Primary School, Kadirga Vocational and Technical Anatolian High School, the Unnamed Fountain, Aci Su Fountain, Bostani Ali Mosque, Uskuplu Yahya Pasha Primary School and Kadirga Bath are left outside of the park. However, the park today has some other elements inside: Kadirga Sport Club's one-floor building (serving as a small teahouse for club members and founders behind the police station), the office building of the mukhtar of the neighbourhood (next to the fountain of Esmâ Sultan), Kadirga Tea Garden (serving as a small cafe next to the fountain of Esmâ Sultan). Apart from these, a larger ornamental pool in the middle (**F. 24**), a larger and modern children's playground covered with rubber floor in the north (**F. 25**) and more benches around the plants are located in the park today. As other important differences, the floor of the park is now paved with cobblestone and the grass fields are surrounded with black iron barriers in order to prevent deformation.



F. 24: Kadirga Park in 2020 (S. Çelik's Archive, 2020)



F. 25: Kadirga Park in 2020 (S. Çelik's Archive, 2020)

Conclusion

Although it was not a planned and designed square as in the European cities, it can be clearly said that Kadirga Square was used as a square in terms of architecture.

Because its surrounding buildings are not the first priority factors for the whole city and the size of the area is not large enough, Kadirga Square was not an urban square. However, from a neighbourhood perspective, Kadirga Square met expectations. The historical, architectural and urban process of the square, old photos, and narratives of the neighbourhood's residents are the evidence of the square's usage as an actual neighbourhood square.

A result of this study is that the neighbourhood square is a kind of the Ottoman Square. It is not very large and not defined with certain limits as in urban squares. As a square, it could meet small events and meetings in terms of local scales. Similarly, recreational and environmental contributions of the neighbourhood square are more limited compared to urban squares when there are no collective events. However, it could be said that a neighbourhood square is more frequented everyday of the year by those who live in the neighbourhood compared to urban squares. So, the neighbourhood squares are more helpful in order to socialise. As a characteristic, it could be observed that a building for the neighbourhood's benefit is necessary for a neighbourhood square in the Ottoman period, like a mosque, a fountain or a combination of these.

Like many other Ottoman squares, as long as it is used as a square, no building was allowed in the land of Kadirga Square except a square fountain. The fountain of Esma Sultan with its namazgah is a square fountain. The whole empty space of the square was used for different purposes as needed. Among them, installation of the feast place for celebration and entertainment, allowing for football matches and trainings for the development of sport can be shown. However, the important point to pay attention to is that the usage of the square is dedicated to the whole society instead of individual benefits. The demolition of the Romanis' huts in the square in the seventeenth century is a good example to the observance of the public benefit in the square.

Unfortunately, the transformation of Kadirga Square to Kadirga Park in 1953 is the starting point of losing the square in time. In the park process, the whole area of the square turned into a recreation area and the square functions were lost day by day. In the present, a park, a fountain or many fountains around are not distinguishing elements for a square. Hereby, Kadirga Square has lost its functions today. Today, the only sign of the fact that there was a neighbourhood square here before is the name of the park's surrounding street: Kadirga Meydani Street (Kadirga Square Street).

When the historical transformation process and the changing functions of Kadirga Square are evaluated, the Ottomans' square notion and neighbourhood square could be observed clearly. Kadirga Square meets the expectations of the Ottomans on a local scale and is an answer to what characteristics are essential for squares in Ottoman society. Furthermore, the square is evidence of the existence of original squares in the Ottoman period rather than a copy of European squares.

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

- Ardahan, Babür. “Meşhur Kadırğa Meydanının Yetiştirdiği Futbolcular.” *Milliyet*, June 28, 1952.
- Artan, Tülay. “Kadırğa.” *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 1. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı & Tarih Vakfı, 1994, 365-367.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *19. Asırda İstanbul Haritası*. İstanbul: İstanbul Fethi Derneği İstanbul Enstitüsü Yayınları, 1958.
- Braun, Georg and Franz Hogenberg. *Civitates Orbis Terrarum Volume I*. Cologne: 1572.
- Çelik, Zeynep. *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti – Değişen İstanbul*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.
- Çınar Altınçekiç, Hande Sanem and Nilüfer Kart. “Kentsel Tasarım Sürecinde Meydanlar”. *İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi* 50/2 (2000): 111-120.
- Çoraklı, Selim et al. *İstanbul’un İlçe ve Semt İsimleri – I*. İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayınları, 2009.
- Demirok, İlayda. “Mahalle Geleneği Burada Yaşiyor.” *Akşam Cumartesi*, September 19, 2020, 3.
- Egemen, Affan. *İstanbul’un Çeşme ve Sebilleri (Resimleri ve Kitabeleri ile 1165 Çeşme ve Sebil)*. İstanbul: Arıtan Yayınevi, 1993.
- Envanter Arşivi. “Bostan Ali Camii (Bostancıbaşı Ali Ağa Camii) ve Samizade Mezarı.” Accessed November 16, 2020. <http://www.envanter.gov.tr/anit/kentsel/detay/48506>.
- Gençel, Ziya. “Geleneksel Türk Kentinde Meydan Kavramı”. *Ege Mimarlık* 2000/2 (2000): 22-25.
- Genim, Sinan. “Meydanlar Üzerine.” *Milliyet*, December 8, 2013, 28.
- Hasol, Doğan. “Meydan.” *Aksiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: YEM Yayın, 2017, 320.
- İstanbul Büyükşehir Belediyesi, “İstanbul Şehir Haritası.” Accessed November 18, 2020. <https://sehirharitasi.ibb.gov.tr>.
- İstanbul Fatih Kadırğa İlkokulu, “İstanbul Fatih Kadırğa İlkokulu Tarihçesi.” Accessed November 17, 2020. <http://kadirgaio.meb.k12.tr>.
- İstanbul Fatih Kadırğa Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi, “İstanbul Fatih Kadırğa Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi Tarihçesi.” Accessed November 17, 2020. <http://kadirga.meb.k12.tr>.
- İstanbul Hizmet Vakfı, “İsimsiz Çeşme.” Accessed November 15, 2020. <https://www.istanbulhizmetvakfi.com/?pnun=112>.
- İstanbul Hizmet Vakfı, “Tarihî Acı Su Çeşmesi.” Accessed November 15, 2020. <https://www.istanbulhizmetvakfi.com/?pnun=114>.
- Kadırğa Hamamı, “Kadırğa Bath in 2019.” Accessed November 15, 2020. <http://www.kadirgahamami.com>.

- Kara Pilehvarian, Nuran, Nur Urfalıoğlu and Lütfi Yazıcıoğlu. *Osmanlı Başkenti İstanbul'da Çeşmeler*. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı & YEM Yayın, 2000.
- “Kari Şikâyetleri: Kadirga Meydanı”. *Milliyet*. July 12, 1933, 5.
- Kayalar, Jülide. “Urban and Square - A Comparative Study of Revitalization Process.” MA diss., Mimar Sinan Fine Arts University, 2006.
- Krier, Rob. *Urban Space*. London: Academy Editions, 1991.
- Kuban, Doğan. *İstanbul – Bir Kent Tarihi – Bizantion, Konstantinopolis, İstanbul*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.
- Lynch, Kevin. *Kent İmgesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010), 80.
- Moughtin, Cliff. *Urban Design: Street And Square*. Amsterdam: Architectural Press, 2003.
- Muller-Wiener, Wolfgang. *Bizans'tan Osmanlı'ya İstanbul Limanı*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998.
- Muller-Wiener, Wolfgang. *İstanbul'un Tarihsel Topografyası – 17. Yüzyıl Başlarına Kadar Byzantion-Konstantinopolis-İstanbul*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Musahipzade Celal. *Eski İstanbul Yaşayışı*. İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1946.
- Pervititch, Jacques. *Sigorta Haritalarında İstanbul*. İstanbul: AXA OYAK & Tarih Vakfı, 2001.
- Sağlık, Emine. “Rehabilitation Project of Gedikpaşa Çilavci Street and Its Vicinity.” MA diss., İstanbul Technical University, 2000.
- Selvi, Necati. *Fatih Belediyesi Kültürel Mirası – İhya*. İstanbul: Fatih Belediyesi Yayınları, 2017.
- Türkiye'nin Tarihî Eserleri. “Bostani Ali Mosque (Kadirga Mosque) in 2019.” Accessed November 16, 2020. <http://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=3004>.
- Ulutaş, Ejder. “İmgeden Gerçekliğe: Kamusal Bir Mekan Olarak Meydan”. *İçtimaiyat Sosyal Bilimler Dergisi* 3/2 (2019): 138-146.
- Yıldız, Aybike. “Historical Accumulations of Urban Open Space Dynamism – İstanbul Urban Example; Beyazıt Square, Sultanahmet Square and Taksim Square.” MA diss., İstanbul Technical University, 2007.

Archaeometric Studies on the Characterization and Deteriorations of Glass Artifacts of Su Terazisi and Kral Kızı Regions in Enez (Ainos) Excavation*

Enez (Ainos) Kazısı Su Terazisi ve Kral Kızı Bölgelerinden Ele Geçen Camların Karakterizasyonu ve Bozulmaları Üzerine Arkeometrik Çalışmalar

Didem Çolak Büyüksoy** , Ali Akın Akyol*** , Işıl Özsait Kocabaş**** 

Abstract

Archaeometric investigations were carried out to determine and correlate the chemical contents with the layers of deterioration of the 19 glass finds dating to the Roman Period uncovered from Su Terazisi and Kral Kızı Regions of Enez (Ainos) ancient city. The physical condition of glass finds was firstly examined, the layers of deterioration on the glass surface were documented with photographs, their thickness was measured with a digital thickness meter, their colors were identified by a chromameter, and images of the bubbles and deterioration products were taken under an optical microscope. When the deterioration layers of the samples belonging to the Roman Period were examined visually and with an optical microscope, the types of deterioration resulting from the chemical composition of the glass, such as iridescence, dulling, black discoloration and pitting were identified. A table was created of the existing degree of deterioration. Micro-XRF and Polarized Energy Dispersive-X-Ray Fluorescence (PED-XRF), Scanning Electron Microscope-Energy Dispersive Spectrometry (SEM-EDS), and Raman (Confocal) Spectroscopy methods were used to determine the element and mineralogical contents, and the deterioration layer of the glass samples. When all the archaeometric results were evaluated, it was revealed that there was a difference between the bulk glass and the deterioration layers.

Keywords

Archaeological Glass Chemistry, Archaeological Glass Deteriorations, PED-XRF, SEM-EDS, Raman Spectroscopy

* This paper was produced from the master's thesis titled "Archaeometric Studies on the Deteriorations of Glass Artefacts of Su Terazisi and Kral Kızı Regions in Enez (Ainos) Excavation" prepared by Didem Çolak-Büyüksoy and supervised by Assoc. Prof. Dr Işıl Özsait-Kocabaş and Assoc. Prof. Dr Ali Akın Akyol at Istanbul University, Institute of Social Sciences, Department of Conservation and Restoration of Cultural Property.

** **Correspondence to:** Didem Çolak-Büyüksoy (Research Asst.), Yıldız Technical University, Faculty of Architecture, Department of Conservation and Restoration of Cultural Property, Istanbul, Turkey. E-mail: colak.didem@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5814-4523

*** Ali Akın Akyol (Assoc. Prof. Dr.), Hacı Bayram Veli University, Faculty of Fine Art, Department of Conservation and Restoration of Cultural Property, Ankara, Turkey. E-mail: aliakinakyol@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4174-575X

**** Işıl Özsait-Kocabaş (Assoc. Prof. Dr.), Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Conservation and Restoration of Cultural Property, Istanbul, Turkey. E-mail: isilozsait@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1926-0764

To cite this article: Colak-Buyuksoy, Didem, Akyol, Ali Akın and Ozsait-Kocabas, Isil. "Archaeometric Studies on the Characterization and Deteriorations of Glass Artifacts of Su Terazisi and Kral Kızı Regions in Enez (Ainos) Excavation." *Art-Sanat*, 16(2021): 87–122. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.16.0004>

Öz

Bu çalışmada Enez (Ainos) Kazısı Su Terazisi ve Kral Kızı bölgelerinden ele geçen 19 adet etütlük cam buluntunun kimyasal içeriğinin belirlenmesi ve kimyasal içeriklerinin örneklerde görülen bozulma tabakaları ile ilişkilendirilmesi için arkeometrik incelemeler yapılmıştır. Cam buluntuların öncelikle fiziksel durumları incelenmiş, cam yüzeyinde bulunan bozulma tabakaları fotoğrafla belgelenmiş, dijital kalınlık ölçer ile kalınlıkları ölçülmüş, renk ölçümleri yapılmış ve optik mikroskop altında habbe ve bozulma ürünlerinin görüntüleri çekilerek belgelenmiştir. Roma Dönemi'ne ait etütlük örneklerin bozulma tabakaları görsel olarak ve optik mikroskop ile incelendiğinde; sedef oluşumu, matlaşma, siyah kabuk oluşumu ve çukur oluşumu gibi camın kimyasal bileşiminden kaynaklanan bozulma türleri tespit edilmiştir. Camın yüzeyinde mevcut olan bozulmalar derecelendirilerek bir tablo oluşturulmuştur. Cam örneklerin bozulma tabakalarını, element ve mineralojik içeriklerini belirlemek için Mikro-XRF, Polarize Enerji Dağılımlı X-Işını Floresans (Polarized Energy Dispersive-PED-XRF), Taramalı Elektron Mikroskobu- Enerji Dağılımlı Spektrometresi (Scanning Electron Microscope-Energy Dispersive Spectrometry, SEM-EDS) ve Raman (Konfokal) Spektroskopisi yöntemleri kullanılmıştır. Tüm arkeometrik sonuçlar değerlendirildiğinde, bulk cam ve bozulma tabakaları arasında farklılık olduğu ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler

Arkeolojik Cam Kimyası, Arkeolojik Cam Bozulmaları, PED-XRF, SEM-EDS, Raman Spektroskopisi

Genişletilmiş Özet

Camların zaman içerisinde su ve/veya neme maruz kalması cam objelerin bozulmasına neden olmaktadır. Ancak camın içeriği, camın bulunduğu ortam (pH, sıcaklık ve nem) ve fırın sıcaklığı, fırında kalma süresi gibi etkenler de camın bozulmasını etkileyen faktörlerdir. Aynı ortam koşullarına sahip olan cam objelerde cam içeriklerinin farklı olması nedeniyle farklı bozulma türleri meydana gelebilmektedir. Bu çalışmanın amacı Enez Kazısı Su Terazisi ve Kral Kızı bölgelerinden ele geçen camların kimyasal içeriklerinin ve bozulma sürecinde meydana gelen kimyasal değişikliklerin araştırılması ve sonuçların bu konudaki çalışmalara katkı sağlamasıdır. Camın bozulma tabakalarının incelenmesi camın konservasyon yöntemlerinin geliştirilmesinde de yararlı olabilmektedir.

Enez (Ainos) Kazısı Su Terazisi ve Kral Kızı bölgelerinden ele geçen Roma Dönemi'ne tarihlenen 19 adet etütlük cam buluntunun kimyasal içeriğinin belirlenmesi ve kimyasal içeriklerinin örneklerde görülen bozulma tabakaları ile ilişkilendirilmesi için arkeometrik incelemeler yapılmıştır. Cam buluntuların öncelikle detaylı belgeleme çalışmaları (fotoğraflama, kalınlık ölçümü, renk ölçümü, optik mikroskop altında habbe ve bozulma ürünlerini görüntüleme) yapılmıştır. Camın yüzeyinde mevcut olan bozulmaların görsel olarak incelemesi yapılmış; var olan bozulma türleri ve bozulma dereceleri belirlenerek bir tablo oluşturulmuştur. Cam örneklerin element ve mineralojik içeriklerini belirlemek ve bozulma tabakalarını analiz etmek için X-Işını Floresans (Polarize Enerji Dağılımlı XRF (PED-XRF) ve Mikro-XRF), Taramalı Elektron Mikroskobu- Enerji Dağılımlı Spektrometresi (Scanning Electron Microscope-Energy Dispersive Spectrometry, SEM-EDS) ve Raman (Konfokal) Spektroskopisi yöntemleri kullanılmıştır. Analiz sonuçlarına göre sodyum-kalsiyum-silisyum içerikleri değerlendirildiğinde camların tipik soda-kireç-silis camı olduğu tespit edilmiştir. Potasyum ve magnezyum içeriklerinin düşük olması bitki külü yerine

natronun ergitici olarak kullanıldığını göstermektedir. Örneklerin stronsiyum (Sr) ve zirkonyum (Zr) içerikleri, üretimde silis kaynağı olarak deniz kumu kullanıldığını düşündürmektedir. Örneklerin renk ölçümü (kromametrik analiz) ile görünen renkleri belirlenmiş ve bu sonuçlar daha sonra PED-XRF analizi ile desteklenmiştir. Cama renk verici elementler; demir (Fe), bakır (Cu), kobalt (Co) ve kurşun (Pb) olarak belirlenmiştir. Renk ölçümünde rengi mavimsi-yeşil olarak belirlenen EET-G1 örneğinde ayrıca bu sonucu destekleyebilecek Mısır mavisi, bileşimi kalsiyum bakır silikat ($\text{Ca-CuSi}_4\text{O}_{10}$ cuprorivaite) olan pigment $381\text{-}1068\text{ cm}^{-1}$ doruk noktaları arasında Raman analizi ile de tespit edilmiştir.

Camın üretim teknolojisi hakkında bilgi veren habbeler yani cam hamuru içerisinde hapsolan hava boşlukları başlangıçta daireselken yapım teknikleri ile habbelerin şekilleri değişiklik göstermektedir. Antik dönemde camlar, kalıp ya da üfleme teknikleri (serbest üfleme ve kalıba üfleme) kullanılarak üretilmekteydi. Kalıp ya da üfleme işlemleri sırasında, cam hamurunda bulunan habbeler daireselken, gittikçe uzayan elips şekilleri alabilmektedir. Serbest üfleme tekniğinde, habbeler merkezden dışa doğru gittikçe uzamaktadır. İncelenen örneklerin genel olarak dairesele yakın ve iri olan habbe formlarına bakarak ve literatürdeki diğer çalışmalar ile karşılaştırılması yapılarak Enez camlarının serbest üfleme tekniğinde üretildiği söylenebilir.

Roma Dönemi'ne ait etütlük örneklerin bozulma tabakaları görsel olarak ve optik mikroskop ile incelendiğinde sedef oluşumu, matlaşma, siyah kabuk oluşumu ve çukur oluşumu gibi camın kimyasal bileşiminden kaynaklanan bozulma türleri tespit edilmiştir. Örneklerde görülen bozulmaların yoğunluğunu belirtmek için kendi içlerinde kıyaslayarak bir derecelendirme tablosu oluşturulmuştur. En yoğun bozulma seviyeleri sedef oluşumu ve siyah kabuk oluşumu bozulma türlerinde görülmektedir. Cam harmanında ağ yapıcı olarak bulunan SiO_2 'nin yüksek miktarda olması camın mekanik direncini arttırmaktadır. Enez cam örneklerinde beklenenden düşük olan SiO_2 içeriğinin nedeni camlarda görülen bozulmalardır. Camın yapısında bulunan, ergitici olarak cam harmanına eklenen sodyum (Na_2O) ve potasyum (K_2O) iyonları ortamda su ve nem bulunması durumunda, su ve nemdeki hidrojen iyonları ile yer değiştirerek sodyum veya potasyum hidroksitleri oluşmaktadır. Bununla birlikte, camın elektriksel nötrlüğünün korunması için, sudaki hidronyum iyonlarının (H_3O^+) bünyesindeki pozitif yüklü hidrojen iyonları, cam ağından kimyasal olarak çözünen alkali iyonları ile yer değiştirir. Bu işlem bazen bir jel tabakası olarak adlandırılan bir tabakanın oluşmasına neden olur. Başlangıçta cam yüzeyinde oluşan jel tabakası, silisyum açısından zengin, sodyum ve kalsiyum açısından fakirdir. Bozulma tabakalarında SiO_2 içeriğinin fazla olması, camlarda görülen bozulmaları destekler niteliktedir. Cam objelerin nem ve/veya su ile temas etmesi sonucu yüzeyde oluşan jel tabakasında ergitici (Na_2O) ve sağlamalaştırıcı (CaO) miktarının azalması beklenmektedir. Ancak örneklerin SEM-EDS analizi sonuçlarında Na_2O ve CaO miktarının yüksek olmasının, antik kentin denize

çok yakın bir konumda olması nedeniyle denizel etki sonucu oluşan birikintilerden kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Siyah kabuk oluşumu tabakası, mangan içeriği ile karakterizedir. Yüksek mangan içeriği ile birlikte demir içeriğinin de yüksek olması beklenmektedir. Siyah kabuk oluşumunda, yüksek mangan içeriği görülürken, aynı element camın genel yapısında ve diğer bozulma türlerinde her zaman daha az bulunmaktadır. Cam örneklerin Mikro XRF, PED-XRF ve SEM-EDS analizleri sonucunda siyah kabuklanma türü bozulma ürünlerinde mangan ve demir öne çıkarken, Raman analizi ile saptanan mangan ve demir içeriklerinin varlığı bu sonuçları desteklemektedir. Raman analizi sonucunda, jel tabakasında SiO_2 ve Fe içeriğinin ve siyah kabuk oluşumunda görülen tabakalarda mangan ve demir içeriğinin yanı sıra mavimsi-yeşil renkteki örneğin rengini destekleyebilecek pigment içeriği ortaya çıkarılmıştır.

Arkeometrik yöntemler ile camın yapısal özelliklerinin kimyasal analizleri yapılarak camların ham maddesi, çeşitliliği, ticareti, üretim yerleri ve bozulmaları hakkında bilgiler edinilebilmektedir. Cam objelerin bozulmaları üzerine yapılan çalışmaların azlığının yanı sıra, camın ham maddesi ve çeşitliliği üzerine yapılan çalışmalar da oldukça sınırlıdır. Aynı döneme ait Levant ve Mısır camları çok iyi araştırılmışken, Anadolu camları ile bağlantıları kurulamamıştır. Çünkü Türkiye'deki arkeolojik kazılardaki işlikler, arkeolojik buluntular ve arkeometrik çalışmalar henüz bu konuya tam olarak hizmet edememektedir. Cam bozulmalarının kimyasal süreçleri kapsamlı bir şekilde incelenmiş olsa da kısmen cam hamurunun bileşiminden ve imalatından camın gömülü olduğu toprağa kadar dikkate alınması gereken çok sayıda faktör nedeniyle henüz tam olarak anlaşılammıştır. Bu çalışma, arkeolojik kazılarda toprak altından çıkan cam objelerin bozulmuş yüzeyleri ile örneklerde meydana gelen bileşimsel değişiklikler arasındaki korelasyonu ele almaktadır.

Introduction

Since the studies on glass production and technology in Anatolia are quite limited, our knowledge about raw material, production and production centers is also limited. Since most of the glass findings have been examined in terms of art history and archeology in the studies up to now, the number of studies that we can obtain information about the production technology, raw material resources and chemical content of glass has remained limited.¹ In this study, the chemical components of glass samples obtained from the Enez excavation were determined. In addition, archaeometric studies are evaluated on the deterioration of the chemical structure of the glass due to the exposure of the glass to moisture/water.

The ancient city of Ainos is located 180 km from the city of Enez, Turkey. Located to the west and north-west of this city is Greece, to the north is İpsala and to the south and south-west of this city is the Aegean Sea. Enez is first mentioned in the ancient sources as a Thracian city named Ainos in Homer's Iliad.² Enez has been an important residential area throughout history due to hosting developing societies since the Neolithic Age, being located at the intersection of land and sea routes connecting the Balkans with the Aegean world and being in Anatolia with its fertile lowland, wide hinterland like the Ergene Basin and with the presence of the Maritsa.³ Archaeological excavations and researches carried out at the Ainos archaeological site and Hoca Cesme Tell have shown that the first settlement in the region began in the Neolithic Age (~6,500 BC) and continued in the Chalcolithic, Bronze, Iron, Classical Ages, Roman, Byzantine and Ottoman periods.⁴

This study covers the archaeometric studies of the glass artifacts recovered from Su Terazisi and Kral Kızı regions of the Enez excavation.⁵ The tombs at the Su Terazisi Necropolis, located at the entrance of Enez, the oldest necropolis of Ainos, consist of mostly three; in rare occasions, four imbricated layers. In the necropolis area, generally there are sarcophagus, tile, cist grave, urn and simple soil type tombs. While the

1 Ömür Bakırer, "Cam Buluntuların Değerlendirilmesinde Arkeometrik Araştırmaların Önemi," *1. Arkeometri Toplantısı Bildiriler Kitabı* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1985), 61; Ali Akın Akyol and Yusuf Kağan Kadioğlu, "Tekfur Sarayı Cam Buluntuları Arkeometrik Çalışmaları," *Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi* 13 (2015), 29.

2 Afif Erzen, "Enez Kazıları," *XI. Türk Tarih Kongresi'nden Ayrıbasım* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1994), 301; Sait Başaran, "Enez (Ainos) Kazıları," *Türkiye Arkeolojisi ve İstanbul Üniversitesi (1932-1999) Kitabı* (Ankara: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 2000), 251.

3 Sait Başaran, "Ortaçağ'da Enez (Ainos)," *Sanat Tarihi Dergisi* IX (1998), 1.

4 Sait Başaran, "Enez, Ainos, Enoz", *Enez: Doğal, Kültürel ve Turistik Güzellikleri* (2013), 11, 13; Başaran, "Enez (Ainos) Kazıları," 251.

5 The archaeological excavations in Enez (Ainos) ancient city were initiated in 1971–1972 and 1978–1993 by Prof. Dr. Afif Erzen. The archaeological excavations were continued by Prof. Dr. Sait Başaran in 1994–2019 (Başaran, "Enez, Ainos, Enoz," 12). It has been approved by the Ministry of Culture and Tourism that the excavation will be carried out by Assist. Prof. Dr. Gülnur Kurap as of 2021. The Ainos Archeology Excavation was carried out with the permission and material and moral support of the Ministry of Culture and Tourism, Directorate General of Cultural Assets and Museums.

number of tombs belonging to the Byzantine and Roman Periods is quite less compared to others, there are Hellenistic, Classical and in small numbers, Archaic Period tombs present.⁶ Considering the glass bottle, glass bead, glass ring and ring stones found in the Su Terazisi necropolis area, we can say that there are a significant number of glass artifact findings.⁷ Kral Kızı Basilica is a basilica with three apses and five naves, located in the southeastern part of Enez, on the western side of Taşaltı Lake, in a place which is known today as Kral Kızı. Under the apse of the basilica, remainders of a building thought to be from the Roman Period were found; however, the plan of this building was not completely understood. Tombs belonging to the Roman Period were found around the basilica and Roman Period terracotta oil lamps and glass goblets were found inside the basilica.⁸

Methods and Analyses

On the 19-piece study collection glass samples (**F. 1, T. 1**) from the Enez archaeological excavation from Su Terazisi and Kral Kızı excavation areas, which are dated back to the Roman Period and which consist of rim, base, handle and various fragments of a vessel, studies were carried out using archaeometric methods, to determine the elemental contents of the glass artifacts and to correlate existing deteriorations to their elemental contents. The abbreviation ST represents Su Terazisi, while the abbreviation KK represents Kral Kızı in Table 1. First, the documentation of the samples was begun. The thicknesses of the glass samples were determined with a digital thickness meter.

The environment in which the glass samples are recovered is effective in the deterioration mechanism of the glass. The ancient city of Enez is located 5 km inland from the sea today. Although the environmental conditions are unknown, when the deterioration layers on the samples were examined, it is thought that the samples had been recovered from humid environmental conditions.⁹ However, the fact that the deterioration layers are not too thick indicates that the samples were not exposed to too much moisture.

6 Başaran, "Enez, Ainos, Enoz," 70-79.

7 Sait Başaran and Gülnur Kurap, "Enez (Ainos) 2011 Yılı Arkeoloji Kazısı," *34. Kazı Sonuçları Toplantısı*, vol. 2 (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2013), 376-378.

8 Sait Başaran and Gülnur Kurap, "Enez (Ainos) 2012 Yılı Kazı Çalışmaları ile İlgili Rapor," *35. Kazı Sonuçları Toplantısı* 3 (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2014), 252-253; Başaran, "Enez, Ainos, Enoz," 59-60.

9 Sait Başaran et al., "Enez (Ainos) 2008 Yılı Kazısı, Onarım-Koruma Çalışmaları," *31. Kazı Sonuçları Toplantısı*, vol 2 (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2010), 128.



F. 1: Enez Excavation glass samples (D. Çolak Büyüksoy, 2018)

Table 1: Descriptions, color codes (CIE L*a*b*) and thickness of Enez glass samples (D. Çolak-Büyüksoy, 2019)

Sample	Description	Year / Location	Thickness (mm)	L	a	b	Color
EET-G1	Rim fragment	E-10/ ST-10	3.39	81.12	-4.71	2.29	Bluish green
EET-G2	Rim fragment	E-10/ ST-11	4.51	67.06	-7.84	7.23	Bluish green
EET-G3	Rim fragment	E-14/ ST-38	4.87	65.57	0.68	13.08	Whitish
EET-G4	Rim fragment	-	3.25	44.80	-9.38	10.66	Green
EET-G5	Pedestal fragment	E-08/ ST-1	3.72	51.53	-0.11	14.00	Light green
EET-G6	Pedestal fragment	E- 09/ ST-4	3.40	43.79	2.92	16.11	Yellowish green
EET-G10	Rim fragment	E- 16-ST-41	3.20	60.42	-1.14	4.36	White
EET-G12	Rim fragment	E-11/ ST-13	6.77	36.57	-1.64	16.20	Green
EET-G13	Amorphous	-	2.20	64.51	-4.65	-0.43	Bluish green
EET-G15	Amorphous	E-09/ ST-4	3.12	58.11	-5.71	11.77	Light green
EET-G16	Amorphous	E-08/ ST-1	5.42	53.70	-3.11	16.44	Light green
EET-G21	Handle	E-17/ KK	3.17	34.37	-1.76	13.12	Green
EET-G23	Rim fragment	E-17/ KK	4.50	25.84	1.83	4.81	Brown*
EET-G24	Rim fragment	E-17/ KK	0.90	50.23	-2.56	-2.13	Light blue
EET-G25	Lid fragment (?)	E-17/ KK	3.55	39.33	-2.78	0.33	Dark grey*
EET-G26	Amorphous	E-17/ KK	4.05	22.61	3.25	7.52	Dark brown *
EET-G29	Amorphous	E-17/ KK	3.63	49.56	5.45	12.48	Brown*
EET-G30	Base fragment	E-17/ KK	2.28	31.34	-0.85	2.38	Brown*
EET-G31	Pedestal	E-17/ KK	5.38	62.86	-3.01	11.31	Light brown/ Green

*Deterioration layer

Color measurement (chromametric analysis) was carried out to determine the color of the glass samples. Color measurement was made using the standard CIE L*a*b* (Commission Internationale de L'Éclairage) color system. In this system, the "L" value that varies between 0 and 100 (white: 100, black: 0) shows the lightness/darkness value of the color. The "+a" value (between 0 and +60) indicates the red intensity, the "-a" value (between 0 and -60) indicates the green intensity, the "+b" value (between 0 and +60) indicates the yellow intensity and the "-b" value (between 0 and -60) indicates the blue intensity. In color measurement, a portable Chromameter with a ColorQA Pro System III program was used.

In order to determine the production techniques of glass samples, deterioration products as well as bubbles were examined with an optical microscope.

For analysis, samples with intense and different types of deterioration layers were selected and visual identification of the deteriorations on the samples were made, con-

sidering the degree of deterioration, from 0 to 4 a table was created by grading them as “0: None; 1: Very light; 2: Light; 3: Heavy; 4: Very heavy” (T. 4). “0” indicated that the sample graded as such had no deterioration, and “4” indicated that the sample graded as such had very intense deterioration.

X-Ray Fluorescence (PED-XRF and Micro-XRF) analysis of the samples was performed. With an X-LAB 2000 model device, PED-XRF analysis was carried out on 10 samples, which allowed analysis in terms of quantity. PED-XRF is a destructive analysis method, but an informative technique. For analysis, at least 1.5-2 g of sample is pulverized and mixed with resin. These samples were selected from among the samples suitable for this analysis. Other samples were analyzed by SEM-EDS analysis. In the preparation phase ahead of the analysis, glass samples weighing 2-3 grams were pulverized in an agate mortar and 32 mm disc pellets were formed. Samples were mixed with resin to be able to use on the device and were prepared for analysis. In the analysis, USGS (United States Geological Survey) standards were used and GEOL, GBW-7109 and GBW-7309 were referenced. Elements with the atomic numbers from 11 (Na) to 92 (U) can be analyzed with the X-LAB 2000 model PED-XRF spectrometer. In the analysis results, approximately 50 elements were determined as major, minor and trace elements; major and minor elements were denoted as % and trace elements were denoted as ppm (parts per million). The sensitivity limit of the device was 0.5 ppm for heavy elements and 10 ppm for light elements. PED-XRF analysis allowed the determination of all chemical components characterizing the examined glass samples, except for boron, lithium and fluorine which were lost due to weight loss at high temperatures (950°C). Furthermore, Micro-XRF analysis was performed on two samples that had two different deterioration types with a Spectro Midex device, which allows direct application.

Scanning electron microscopy (SEM) was used to examine the samples and elemental analysis was carried out with an Energy Dispersive X-ray spectrometer (EDS) connected to SEM. In this study, a TESCAN EasySEM scanning electron microscope that is compatible with a Bruker X-Flash 410-M detector (Software: Esprit 1.9) was used. Samples were coated with carbon to obtain high-resolution images, which does not affect the analysis result; the images were taken by using secondary (SE) and backscattered (BSE) detectors. All carbon element findings were neglected in the analysis results to ensure the carbon coating does not affect the results.

Minerals and compounds that make up the composition of glass samples were determined with the Confocal Raman spectroscopy analysis method. Raman measurements were performed with a Thermo DXR spectrometer. The system was equipped with a 633 nm laser, an electrical cooled charge coupled device (CCD) detector, an

Olympus optical microscope with 10X, 20X, 50X and 100X long focus objectives. Instrument's calibration was tested by using a polystyrene film. Raman spectra were taken at a resolution of 2 cm^{-1} between $100\text{-}2800\text{ cm}^{-1}$ and $100\text{-}1200\text{ cm}^{-1}$. Raman spectra were evaluated by the Labspec 4.02 program. Raman spectra and Raman images can be obtained swiftly with the confocal spectrometer. Raman spectra were obtained on some selected glass samples. Peaks which were showing bending vibration (500 cm^{-1}) and stretching vibration (1100 cm^{-1}) movements related to Si-O vibration at the energy levels of 500 and 1100 cm^{-1} respectively were determined.

Results and Assessments

Chemical Composition of Glasses

Comparing the color measurement results with the colors determined by visual examination, it can be determined that there is symmetry between the results. L values range from 81.12 to 22.61; values for ($\pm a$) range from -9.38 to 5.45; ($\pm b$) values range from -2.13 to 16.44 (**T. 1**).

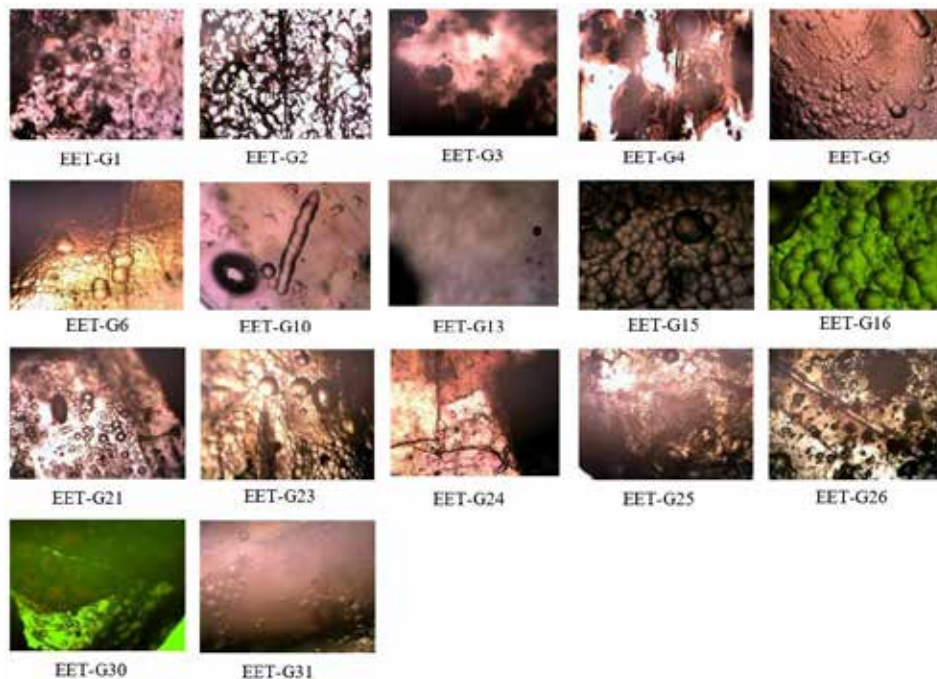
The bubbles that provide information about the production technology of the glass, i.e. the air trapped in the glass during the making process, both reduce the mechanical endurance of the glass and cause optical image defects. It was determined by the studies that antimony (Sb_2O_3) oxide was used in ancient times for the process of refining (fining) in order to eliminate air gaps as used today.

In ancient times, glass vessels were produced by using molds or blowing techniques. While the bubbles found in the glass are circular in the beginning, the shapes of them change with the production techniques. It is possible to see longer elliptical bubble shapes in the vessels made with the blowing technique. In the free-blowing, the bubbles get longer from the center outwards. In the microscope examinations of the glasses found in Tekfur Palace, it was seen that the bubbles have a large and wide circular form like the samples examined in this study and it had been stated that these samples were produced by the free-blowing technique.

The images obtained by examining the glass samples of Enez excavation under the optical microscope (for the samples; EET-G1, EET-G10, EET-G13, EET-G21, EET-G23, EET-G24, EET-G25, EET-G26 and EET-G31) bubbles appear to have almost circular shapes (**F. 2**). By examining the bubble forms on the studied samples, which are generally close to circular and large, it can be said that the glasses were produced by the free-blowing technique.

The element and mineralogical contents of the 10-piece study collection glass samples dating back to the Roman Period were analyzed by a Polarized Energy Dispersive X-Ray Fluorescence Spectrometer (PED-XRF). Furthermore, two samples (in

EET-G13 and EET-G24) were analyzed by Micro-XRF. These samples (EET-G13 and EET-G24) were chosen from among those that best express the two distinct types of deterioration (iridescence and black discoloration). The degradation layer was analyzed directly by Micro-XRF analysis. The results of the analyzed samples are shown in T. 2-3.

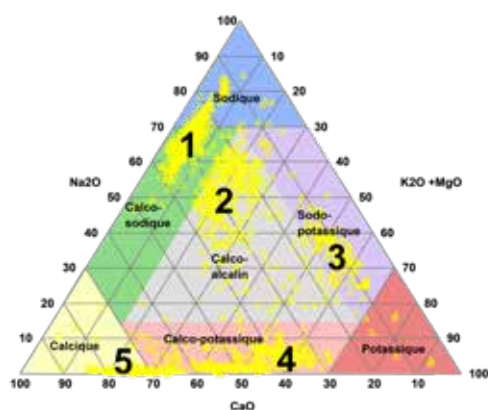


F. 2: Enez Su Terazisi and Kral Kızı regions of the Enez excavation, optical microscope images of deterioration products of glass samples and bubble shapes (D. Çolak-Büyüksoy, 2019)

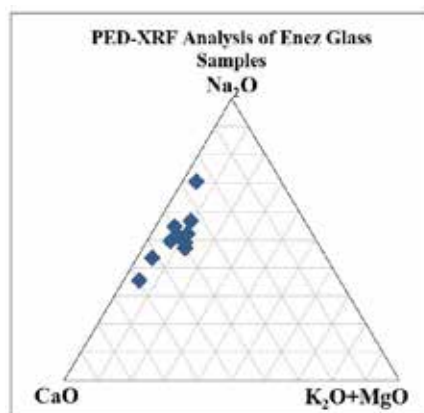
PED-XRF analysis revealed that all samples have a soda-lime-silica composition (T. 2). A typical soda-lime-silica glass contains 73% SiO₂, 12% Na₂O, 10% CaO, 4% MgO and 1% Al₂O₃. ¹⁰Na₂O and K₂O are alkaline fluxes and CaO and MgO are alkaline earth stabilizers. By chemical analysis of archaeological glass objects, a triangular phase diagram was used to support the glass type determined by PED-XRF depending on its main components. The Na₂O, K₂O, MgO and CaO components of glass artifacts are grouped together, and when shown in the triangular phase diagram, the region categorized as 1 represents the “soda-lime glasses (Iron Age, Antiquity, Early Medieval and Medieval),” the region categorized as 2 represents the “plant ash soda-lime glasses (Middle-Late Bronze Age (Egypt, Mycenaean, Mesopotamia)),” the region

10 Aydın et al., “Olba Kazısı Camları Arkeometrik Çalışmaları,” 211.

categorized as 3 represents the “soda and potash mixed alkali glasses (Late Bronze Age),” and the region categorized as 4 represents the “forest plants ash potash-lime glasses (Medieval)” (F. 3).¹¹ The PED-XRF results revealed that Enez glasses are typical soda-lime-silica glass, despite the lower-than-expected silica and sodium content (F. 4). The amount of Na_2O from the alkali oxides added to the glass contents to reduce the melting point varied between 4.43% and 17.78%. The K_2O content ranged from 0.430% to 1.26% (T. 2). It is thought that natron was used instead of plant ash as flux since the potassium (K) and magnesium (Mg) contents, which are determinants of the flux used, were lower than 1.5%¹² (F. 5).



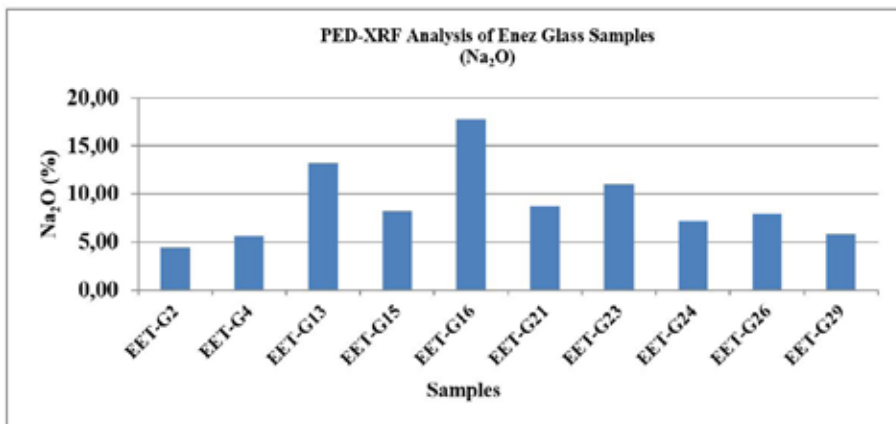
F. 3: Triangle plotting diagram (according to production technique) (Hasdemir, 2016)



F. 4: Triangle plotting diagram for the studied samples (A. A. Akyol, 2019)

11 İlhan Hasdemir, “Arkeolojik Camların Kimyasına Göre Üretim Yerinin Tespitinde En Son Yöntem; Nadir Element Analizi Yöntemi” (A paper presented at the ‘III. Tarihi Eserleri Koruma: Cam Eserler Çalıştayı’, Muğla Sualtı Arkeoloji Enstitüsü, 12-14 October 2016).

12 Rebecca B. Scott, and Patrick Degryse, “The Archaeology and Archaeometry of Natron Glass Making,” *Glass Making in the Greco-Roman World: Results of the ARCHGLASS Project* (2014), 21; Robert H. Brill, “Scientific Investigations of the Jalame Glass and Related Finds,” *Excavations at Jalame: Site of a Glass Factory in late Roman Palestine* (1988), 259; Ian C. Freestone et al. “The Origin of Byzantine Glass from Maroni Petreia, Cyprus,” *Archaeometry* 44/2 (2002), 257; Julian Henderson, *Ancient Glass: An Interdisciplinary Exploration* (New York: Cambridge University Press, 2013), 321.



F. 5: PED-XRF analysis of Enez glass samples variation according to Na₂O content (A. A. Akyol, D. Çolak-Büyüksoy, 2019)

Table 2: The results of PED-XRF analysis of Enez glass samples (Su Terazisi Region) (D. Çolak-Büyüksoy, A. A. Akyol, 2019)

		SU TERAZISI REGION					
Element/Oxide	Unit	EET-G2	EET-G4	EET-G13	EET-G15	EET-G16	Average
Na ₂ O	%	4.43	5.64	13.21	8.17	17.78	9.85
MgO		0.283	0.219	0.508	0.351	0.547	0.382
Al ₂ O ₃		0.678	0.689	1.54	1.13	0.503	0.908
SiO ₂		66.46	65.00	65.61	63.26	65.86	65.24
P ₂ O ₅		0.001	0.005	0.056	0.051	0.031	0.029
SO ₃		0.193	0.167	0.495	0.246	0.349	0.290
Cl		0.384	0.565	0.652	0.379	0.719	0.540
K ₂ O		0.430	0.497	0.803	0.820	0.464	0.603
CaO		3.53	9.43	9.52	7.28	6.35	7.22
TiO ₂		0.062	0.059	0.074	0.029	0.113	0.067
V ₂ O ₅		0.004	0.008	0.007	0.003	0.008	0.006
Cr ₂ O ₃		0.001	0.001	0.001	0.001	0.001	0.001
MnO		0.181	1.03	0.626	0.909	1.14	0.778
Fe ₂ O ₃		0.379	0.350	0.386	0.504	0.589	0.441
LOI*		22.33	16.83	6.73	16.63	5.92	13.69
Co	ppm	22	20.2	29.4	14	18.5	20.82
Ni		5.9	10.8	7.6	7.9	11.9	8.82
Cu		12.1	9	76.7	33.4	21	30.44
Zn		11	10.3	12	8.7	12	10.8
Ga		0.8	3.1	2.8	4.2	2.9	2.76
Ge		0.6	0.3	0.3	0.3	1	0.5

T. 2: Continue

		SU TERAZISI REGION					
Element/ Oxide	Unit	EET-G2	EET-G4	EET-G13	EET-G15	EET-G16	Average
As	ppm	10.9	1.7	2.5	1.1	2	3.64
Se		0.2	0.2	0.2	0.2	0.2	0.2
Br		5.1	6.7	12.8	5.8	5.5	7.18
Rb		5.3	6.4	11.3	9.7	5.4	7.62
Sr		265.7	418.3	449	447.4	527.4	421.56
Y		1.8	5.2	5.9	4.9	6.2	4.8
Zr		24.9	38.5	33.7	37.1	58.9	38.62
Nb		2.1	2	2.4	2.2	2.5	2.24
Mo		2.1	2.1	2.4	3.6	2.5	2.54
Cd		0.7	0.6	0.8	0.7	0.7	0.7
In		1.1	0.6	0.9	0.6	0.7	0.78
Sn		9.3	0.7	9.7	2.5	1.8	4.8
Sb		1054	15.2	107.2	0.7	0.7	235.56
Te		1	1	1.2	1	1.2	1.08
I		1.6	1.7	2.2	2	2.1	1.92
Cs		2.7	3	3.9	3.3	3.6	3.3
Ba		64.9	252.9	268.7	1175	323.3	416.96
La		5.2	6.2	8.2	6.4	14.4	8.08
Ce		7.3	8.5	24.8	8.8	11	12.08
Hf		4.6	2.2	4.8	2.4	1.5	3.1
Ta		1.9	2	4.2	2.8	2.6	2.7
W		1.7	1.6	1.8	0.9	1.7	1.54
Hg		0.5	0.5	0.6	0.5	0.6	0.54
Tl		0.9	0.4	0.6	0.5	0.5	0.58
Pb		298	5.2	88.3	45	8.5	89.0
Bi		0.7	0.4	0.6	0.5	0.5	0.54
Th		1.3	0.6	1.7	0.8	0.9	1.06
U		4.5	5.2	6.1	5.6	5.4	5.36

*LOI (Loss on ignition)

T. 2: The results of PED-XRF analysis of Enez glass samples (Kral Kızı Region)

		KRAL KIZI REGION						
Element/ Oxide	Unit	EET-G21	EET-G23	EET-G24	EET-G26	EET-G29	Average	General Average
Na ₂ O	%	8.76	11.01	7.17	7.98	5.85	8.15	9.00
MgO		0.771	0.805	0.679	0.378	0.530	0.633	0.507
Al ₂ O ₃		1.37	2.13	2.62	0.934	2.70	1.95	1.43
SiO ₂		59.03	59.55	62.06	64.16	64.79	61.92	63.58
P ₂ O ₅		0.082	0.208	0.040	0.019	0.055	0.081	0.055
SO ₃		0.336	0.414	0.378	0.243	0.275	0.329	0.310
Cl		0.484	0.530	0.474	0.525	0.275	0.458	0.499
K ₂ O		1.00	1.07	1.26	0.504	0.882	0.946	0.774
CaO		6.23	6.67	6.16	9.58	4.80	6.69	6.95
TiO ₂		0.181	0.199	0.204	0.214	0.202	0.200	0.134
V ₂ O ₅		0.011	0.014	0.013	0.011	0.015	0.013	0.009
Cr ₂ O ₃		0.002	0.001	0.002	0.004	0.001	0.002	0.001
MnO		1.56	1.64	1.20	0.953	1.69	1.41	1.09
Fe ₂ O ₃		1.40	1.36	1.44	1.31	1.09	1.32	0.881
LOI*		18.94	14.38	16.83	13.92	16.63	16.14	14.91
Co	ppm	36.9	24.6	85.6	25.6	13.9	37.32	29.1
Ni		31.8	24.5	42.2	14.7	34.8	29.6	19.2
Cu		68.5	94.5	438.3	53.8	46.2	140.26	85.4
Zn		39	21.3	17.2	15.7	21.7	22.98	16.9
Ga		4.4	2.7	2.1	2.6	3.1	2.98	2.9
Ge		0.4	0.4	0.6	0.3	0.3	0.4	0.5
As		6.5	22.9	9.9	4.4	13.8	11.5	7.6
Se		0.3	0.3	0.6	0.2	0.2	0.32	0.3
Br		10.9	10.2	15.7	7.2	9	10.6	8.9
Rb		9.8	10.1	14.9	6.9	8.8	10.1	8.9
Sr		801.7	655.2	726.9	375.6	521.1	616.1	518.8
Y		7.6	6.4	7.8	6.5	6.3	6.92	5.9
Zr		115.1	91.2	106.5	120	106	107.76	73.2
Nb		3.1	2.6	3.1	2.5	4.4	3.14	2.7
Mo		9.1	2.9	8.9	2.6	6.6	6.02	4.3
Cd		0.9	0.8	1.4	0.6	0.7	0.88	0.8
In		1	0.8	1.3	0.6	0.7	0.88	0.8
Sn		14.2	16.6	71.6	23.9	50.9	35.44	20.1
Sb		83.4	83.3	53.3	13.6	22.4	51.2	143.4
Te		1.5	1.2	1.8	1	1	1.3	1.2
I	2.8	2.2	3.5	1.8	2	2.46	2.2	
Cs	4.9	3.7	5.6	3	3	4.04	3.7	

T. 2: Continue

		KRAL KIZI REGION						
Element/ Oxide	Unit	EET-G21	EET-G23	EET-G24	EET-G26	EET-G29	Average	General Average
Ba	ppm	334.4	391	301.9	245	253.9	305.24	361.1
La		11	9.2	12	11.8	6.3	10.06	9.1
Ce		28.4	25.5	17	8.6	8.7	17.64	14.9
Hf		3.7	7.1	28.5	5.4	3.8	9.7	6.4
Ta		4.3	4.8	11	3.4	3.4	5.38	4.0
W		2.3	1.9	2.9	1.6	1.8	2.1	1.8
Hg		0.6	0.6	1.1	0.5	0.6	0.68	0.6
Tl		0.8	0.9	2.6	0.5	0.7	1.1	0.8
Pb		90.1	248.6	1663	95.8	107.6	441.02	265.0
Bi		0.7	0.9	2.2	0.6	0.7	1.02	0.8
Th		1.5	2.4	12.5	1.4	1.8	3.92	2.5
U		6.8	6.6	7.3	5.5	5.8	6.4	5.9
*LOI (Loss on ignition)								

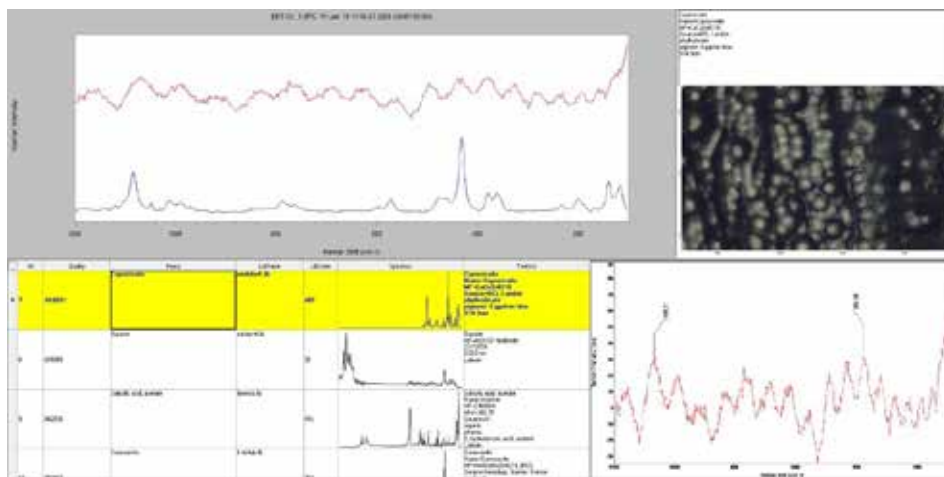
The visible color of the samples was greenish, bluish and brown. However, in the results of 10 samples analyzed by PED-XRF, it was understood that the samples have greenish colors. As a result of PED-XRF analysis, the colour of the glass samples can be attributed to the elements of iron (Fe), cobalt (Co) and copper (Cu). The glass sample EET-G24 was determined as light blue as a result of color measurement. In the result of PED-XRF, the highest cobalt (Co) content was found in EET-G24 (85.6 ppm). Furthermore, in this example, the copper (Cu) ratio was 438.3 ppm and the lead (Pb) was 1663 ppm. By comparison with the data of L*a*b* values, (a) value was -2.56 and (b) value was -2.13 (T. 1). It is seen that lead (Pb) was also added along with copper (Cu) to create a dominant green color.¹³ For example, the light bluish visible color may have been formed as a result of light refraction caused by the deterioration layer on the surface. However, it can be determined that the color of the sample is green due to the dominant copper (Co) and lead (Pb) values. It is also known that lead (Pb) causes degradation at different levels depending on the chemical content of the glass. Glasses with high lead (Pb) content show the fastest deterioration rate, unlike glasses with more stable silica content.¹⁴ In color measurement, the colors of EET-G23, EET-G26 and EET-G29 samples could not be determined due to the dete-

13 Irina F. Kadikova et al., "Study of Deteriorating Turquoise Lead-Potassium Glass Beads at Different Stages of Corrosion Using Micro-FTIR Spectroscopy," *Submitted to Materials Today: Proceedings* (2017), 4-5; Akyol and Kadioğlu, "Tekfur Sarayı Cam Buluntuları Arkeometrik Çalışmaları," 34; Akyol et al., "İstanbul Koca Ragıp Paşa Kütüphanesi Camları Arkeometrik Analizleri," 9; Bernard Gratuze et al., "Changes in the Signature of Cobalt Colorants in Late Antique and Early Islamic Glass Production," *Minerals* 8/6 (2018), 1.

14 Teresa Palomar et al., "Hydrolytic Resistance of K₂O-PbO-SiO₂ Glasses in Aqueous and High-Humidity Environments," *Journal of the American Ceramic Society* 103/9 (2020), 10.

rioration layer on the surface and the color was detected as brown due to the brown layer. However, as a result of the PED-XRF analysis, it can be said that the samples have a greenish color due to their consistent and low cobalt (Co) content and relatively high copper (Cu) and lead (Pb) contents.

In the EET-G1 sample, where the color was determined to be bluish-green in the color measurement; Egyptian blue, a pigment with calcium copper silicate ($\text{CaCuSi}_4\text{O}_{10}$ cuprorivaite), which supports this result, was also detected by Raman analysis between $381\text{-}1068\text{ cm}^{-1}$ peak points (F. 6).

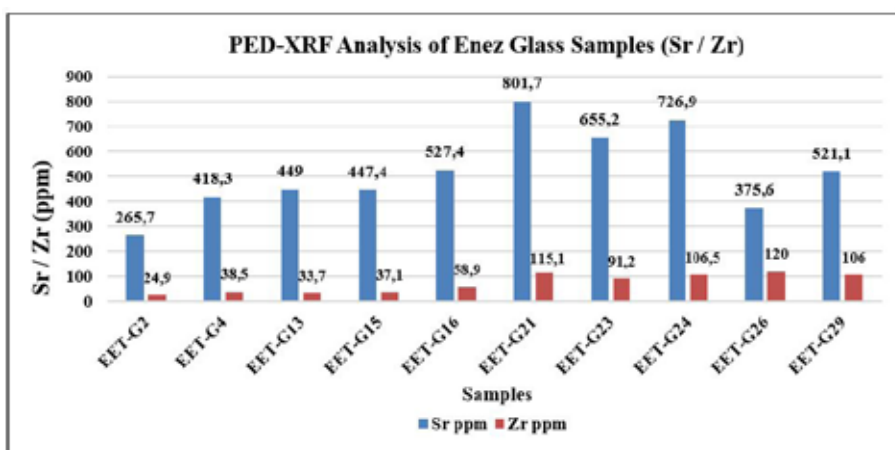


F. 6: Pigment cuprorivaite ($\text{CaCuSi}_4\text{O}_{10}$) determined by Raman analysis for EET-G1 sample (D. Çolak-Büyüksoy, A. A. Akyol, 2020)

Manganese (Mn), which gives a purple color to the glass and was also used as a decolorizer, was between 0.181% and 1.69%. Manganese (Mn) being more than 0.4%, means that it was added to the glass deliberately.¹⁵ Even though manganese (Mn) was found at an average rate of 1.09%, there was no colorless glass among the samples studied. This can be explained by the fact that Fe, which has an average rate of 0.881% (between 0.35-1.44%) in the glass content, gives blue or green tones to the glass. Only one sample (EET-G2) had a higher antimony (Sb) (1054 ppm) content than others. Sb, another decolorizer, must have failed to give the expected effect since it acts as a reducer in the furnace environment, as this sample was bluish-green in color. Sb was also known to be added to the glass as a substance to remove the bubble trapped in the glass. As the surface deterioration of the samples affects the visualization of the bubbles in the microscopic examinations, the antimony's fining properties cannot be observed in the EET-G2 sample with especially high antimony content.

¹⁵ Brill, "Scientific Investigations of the Jalame Glass and Related Finds," 259.

Strontium (Sr) and its isotopes are a powerful method to identify both raw materials and origins of antique glasses. Most of the strontium in the glass possibly comes from lime-bearing components in the glass (a sea shell containing calcium carbonate or limestone, lime-rich plant ash). Strontium (Sr) and zirconium (Zr) amounts can give information about the origin of the sand used in production. The high amount of Sr (> 400 ppm) indicates that the sand used in production was most likely of maritime origin. In terrestrial sands, it is expected that the amount of Sr will be less than 150 ppm and the amount of Zr will be more than 160 ppm.¹⁶ In the PED-XRF results, the strontium (Sr) content ranged from 265.7 ppm to 801.7 ppm. The strontium (Sr) contents of the two samples (EET-G2 and EET-G26) were below 400 ppm; however, they did not present the terrestrial sand features either. The general Sr content of the samples was above 400 ppm, indicating that the sand used in production was most likely maritime in origin (F. 7). In addition, the barium (Ba) content was more than 300 ppm in 5 samples and especially in the EET-G15 sample it had a value as high as 1175 ppm. In the same samples, Al₂O₃ content was also more than 1%. These results suggest that sand that was rich in alkali feldspar was used in the production of glasses.¹⁷



F. 7: PED-XRF analysis of Enez glass samples variation according to Strontium (Sr) and Zirconium (Zr) contents (D. Çolak-Büyüksoy, 2019)

Analyses of Deterioration Layers

In optical microscope images of glass samples, the deterioration layers on the surface prevented the transparent view, so the bubble images on the glass could not be ob-

16 K. Hans Wedepohl and Albrecht Baumann, "The Use of Marine Molluskan Shells for Roman Glass and Local Raw Glass Production in the Eifel Area (Western Germany)," *Naturwissenschaften* 87/3 (2000), 129-130; Ian C. Freestone et al., "Strontium Isotopes in the Investigation of Early Glass Production: Byzantine and Early Islamic Glass from the Near East," *Archaeometry* 45/1 (2003); Ali Akın Akyol et al., "İstanbul Koca Rağıp Paşa Kütüphanesi Camları Arkeometrik Analizleri," *Journal of Turkish Studies* 9/10 (2014), 10.

17 Alberta Silvestri et al. "The colourless glass of Iulia Felix," *Journal of Archaeological Science* 35 (2008), 338-339.

tained clearly. Circular black appearances in the samples' images, albeit few, give the image of a bubble in the glass. However, deterioration products were also displayed in all images due to the deterioration layers seen on the glass surface. For example, in the deterioration table of EET-G1 (T. 4), the deterioration degree was determined as a 2 (light) and the deterioration degree of EET-G15 as a 4 (very heavy). When the microscopic images of these two samples were compared, the image of the deterioration products was smaller in EET-G1 and much larger in EET-G15. Deterioration degrees that are shown in Table 4 support the microscope images (F. 2).

T. 3: The results of Micro-XRF analysis of Enez glass samples (D. Çolak-Büyüksoy, A. A. Akyol, 2019)

Element	Unit	EET-G13	EET-G24
Mg	%	6.62	8.90
Al		3.84	3.38
P		0.090	0.090
S		0.080	0.080
Ti		0.087	0.162
V		0.010	0.016
Cr		0.008	0.005
Mn		0.142	1.25
Fe		0.450	0.749
Co		0.003	0.004
Ni		0.015	0.015
Cu		0.010	0.009
Zn		0.003	0.002
Ga		0.010	0.001
Zr		0.050	0.050
Nb		0.094	0.098
Mo		0.083	0.076
Rh		0.002	0.002
Pd		0.004	0.004
Ag		0.004	0.005
Cd		0.005	0.005
In		0.006	0.006
Sn		0.007	0.007
Sb		0.011	0.012
W		0.005	0.003
Ir		0.001	0.001
Pt		0.020	0.020
Au		0.020	0.020
Pb	0.014	0.012	
Total		26.29	21.95

The types of deterioration determined in the samples were iridescence, dulling, black discoloration and pitting. The morphology of the alteration layer of archaeological glass fragments depends on environment.¹⁸ Water and accumulated moisture in the environment are the most important factors that start and resume the deterioration of glass. Those reactions are highly dependent on the glass composition, its production temperature in kiln and firing duration and pH of the medium around glass. In acidic media, sodium (Na_2O) and potassium (K_2O) ions, which are in the structure of the glass and added to the glass as a flux, form sodium or potassium hydroxides by exchanging hydrogen ions when water and moisture are present in the surrounding environment. This process creates a hydrated surface layer rich in silica, sometimes referred to as the gel layer.¹⁹ This layer has rich Si content and poor Ca, N and K content. In this way, the gel layer creates a superficial layer on the glass surface that delays or prevents further chemical attack.²⁰ At high pH values, hydroxide ions attack the bridging Si-O-Si bonds and cause the dissolving of the glass matrix.²¹

Surfaces of glasses exposed to weathering in aqueous environments undergo after long periods of time considerable alteration due to ion exchange, hydration and hydrolysis resulting in opaque crusts or iridescent layers.²² Iridescence occurs due to leaching resulting in a few micrometers of fine porous gel layers on the surface (EET-G6; **F. 1** and **F. 2**, **T. 4**). Successive multiple layers, almost parallel to each other, interfere with the direct transmission of light through the glass, causing an iridescent appearance on the surface.²³ Dulling is one of the types of deterioration in glass that loses its original clarity and transparency and becomes translucent, quite different from dulling caused by scratches or stains (EET-G2; **F. 1** and **F. 2**, **T. 4**).²⁴ When the deterioration is in the form of pitting, the size of the pits formed on the entirety or only part of the glass surface can be very small (0.1-0.2 mm), as well as large with a diameter of 5 mm, with or without white deposit (EET-G25;

18 İlhan Hasdemir et al. "Micromechanical Properties of Banded Alterations of Archaeological Glass Fragments," *Journal of Non-Crystalline Solids* 376 (2013), 126.

19 Hannelore Römich, "Glass and Ceramics," *Conservation Science: Heritage Materials* (Cambridge: Royal Society of Chemistry, 2006), 164; Michael Mäder et al., "Non-destructive Evaluation of Glass Corrosion States," *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms* 136 (1998), 863; Stephen P. Koob, *Conservation and Care of Glass Objects* (New York: Archetype Yayınları, 2006), 13.

20 Ceren Baykan, *Toprak Altı Cam Buluntuların Koruma ve Onarımı* (İstanbul: Homer Kitabevi, 2014), 52.

21 Hannelore Römich, "Glass and Ceramics," 164.

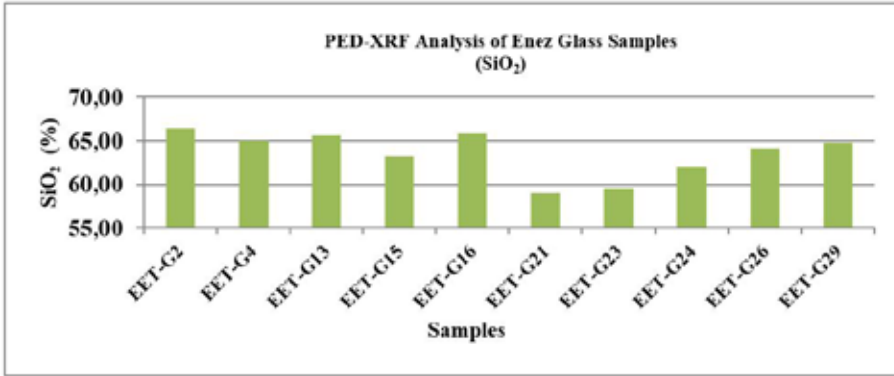
22 İlhan Hasdemir et al. "Micromechanical Properties of Banded Alterations of Archaeological Glass Fragments," 126.

23 Anna M. Gueli et al. "Weathering and Deterioration of Archeological Glasses from Late Roman Sicily," *International Journal of Applied Glass Science* 11 (2020), 219; Sandra Davison, *Conservation and Restoration of Glass* (London: Butterworths, 2006), 183; Koob, *Conservation and Care of Glass Objects*, 14; Alberta Silvestri et al. "Archaeological Glass Alteration Products in Marine and Land-Based Environments: Morphological, Chemical and Microtextural Characterization," *Journal of Non-Crystalline Solids* 351 (2005), 1346.

24 Davison, *Conservation and Restoration of Glass*, 183.

F. 1 and F. 2, T. 1).²⁵ Black discoloration on the glass surface can be caused by the oxidation of iron and manganese ions (EET-G26; **F. 1 and F. 2, T. 1).**²⁶

The high amount of SiO₂ the key material found as a glass former in the composition of the glass, indicates that the mechanical resistance and durability of glass are high and the glass has a high melting point. The fact that the amount of CaO added as a stabilizer to the glass together with the glass former (SiO₂) is less than the current production rates, decreases the durability of the glass and decreases its resistance to deterioration.²⁷ In the result of PED-XRF analysis, the SiO₂ content varied between 59.03% and 66.46%. SiO₂ content was lower than expected (**F. 8**). The reduced SiO₂ content as a result of the deterioration of the glass over time supports the deterioration seen on the glass surface.²⁸ SiO₂, which was low in the general structure of glass, was higher in the deterioration layer. As the deterioration progresses, Si enrichment occurs in the gel layer. The results of SEM-EDS analysis of the samples appear to have a higher SiO₂ content compared to PED-XRF (**T. 2 and T. 5**).



F. 8: PED-XRF analysis of Enez glass samples variation according to their SiO₂ content (A. A. Akyol, D. Çolak-Büyüksoy, 2019)

While the Na₂O content in the general structure of the glass can be observed between 12-18%, it is expected that the Na₂O content in the gel layer formed on the glass surface

25 Emine N. Caner-Saltık, “Arkeometrik Çalışmalar Işığında Belirlenen Cam Bozulmaları,” *II. ODTÜ Arkeometri Çalıştayı. Türkiye Arkeolojisi’nde Cam: Arkeolojik ve Arkeometrik Çalışmalar Kitabı* (Ankara: ODTÜ Yayınları, 2012), 58.

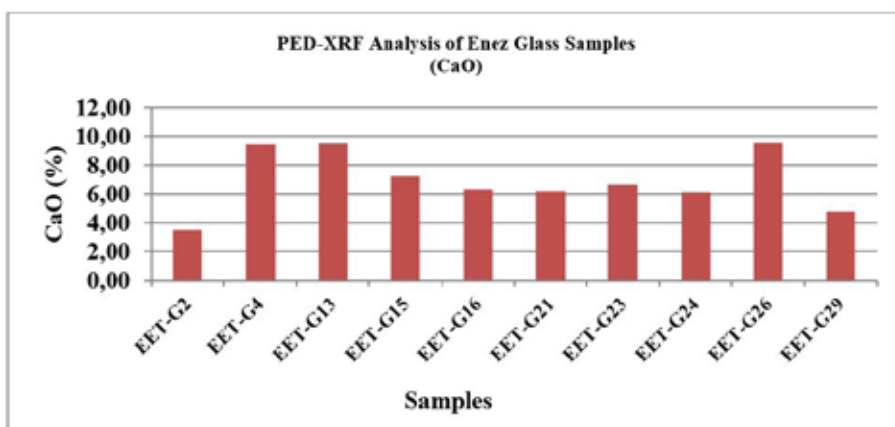
26 David Watkinson et al. “Staining of Archaeological Glass from Manganese-Rich Environments,” *Archaeometry* 47/1 (2005).

27 Akyol et al., “İstanbul Koca Ragıp Paşa Kütüphanesi Camları Arkeometrik Analizleri,” 5.

28 Ali Akın Akyol et al., “İstanbul Yeni Cami Hünkar Kasrı Camları Üzerine Arkeometrik Çalışmalar,” *II. ODTÜ Arkeometri Çalıştayı–Türkiye Arkeolojisi’nde Cam: Arkeolojik ve Arkeometrik Çalışmalar Bildiri Kitabı* (Ankara: ODTÜ Yayıncılık, 2012), 161; Akyol and Kadioğlu, “Tekfur Sarayı Cam Buluntuları Arkeometrik Çalışmaları,” 33.

will decrease due to the glass objects being in humid environments.²⁹ EET-G13 and EET-G16 samples had the highest Na₂O value (13.21% and 17.78%, respectively) and their CaO content was respectively 9.52% and 6.35%. These two examples did not contain a dense deterioration layer, except for partial deterioration zones. The high sodium ratio in these two samples may also be related to the surface deposit due to the marine effect. While chlorine was generally below 0.50%, the fact that it was above 0.65% in EET-G13 and EET-G16 samples also support the marine effect.

The CaO content added as a stabilizer to the glass ranged from 3.53% to 9.58% and MgO content ranges from 0.219% to 0.805% (T. 2). The low amount of CaO is effective in reducing the resistance of the glass against deterioration. CaO content was found as expected in the 8 samples except for EET-G2 and EET-G29 samples. In these two samples (EET-G2 and EET-G29) the CaO content was quite low (3.53% and 4.80%, respectively). In the EET-G2 sample, there was intense iridescence formation and in the EET-G29 sample, intense black discoloration formation was observed (F. 1). The fact that these two samples also have low sodium content is due to the deterioration of the glass. Among the samples, EET-G4, EET-G13 and EET-G26 samples appear to have higher CaO content than the other samples (F. 9). Examining T. 4, it is seen that the deterioration of the EET-G4 sample was at an early level (very light). The difference of the EET-G4 sample from the other two samples was that it has high CaO content (9.43%) as well as low Na₂O content (5.64%). The balance between CaO and Na₂O supports the early level of deterioration in the sample.



F. 9: PED-XRF analysis of Enez glass samples variation according to their CaO content (A. A. Akyol, D. Çolak-Büyüksoy, 2019)

²⁹ Dirk Johannes Huisman et al., "Degradation Processes in Roman Glass: Cases from the Bocholtz Burial," *Journal of Archaeological Science* 35/2 (2008), 404-405.

Micro-XRF analysis was performed directly on the layer of iridescence and black discoloration formation among the samples selected for Raman analysis (T. 3). Since these two samples (EET-G13 and EET-G24) represent two different degradations, they also wanted to be supported by Micro-XRF analysis. The analysis performed on the samples taken from the iridescence layer of EET-G13 and from the black discoloration layer of EET-G24, aimed to draw attention to the Mn and Fe elements. The results of PED-XRF analysis showed that the manganese (Mn) content in the EET-G13 sample was 0.626% and the iron (Fe) content was 0.386%; meanwhile the result of the Micro-XRF analysis showed that the manganese content was 0.142% and the iron content was 0.450%. The manganese level is not expected to be high since the iridescence layer of this sample was analyzed. However, a relatively high increase was seen in the iron content, which is to be expected. Also, the high aluminum content found in the iridescence layer taken from the EET-G13 sample is another result that can be related to deterioration. The manganese content, which is expected to be high in the black discoloration layer, shows a high value in the EET-G24 sample. As the result of the PED-XRF analysis shows, the manganese (Mn) content was 1.20% and the iron (Fe) content was 1.44%; the manganese content was 1.25% and the iron content was 0.749% as a result of the Micro-XRF analysis.

Table 4: Visual identification of deterioration in Enez glasses (D. Çolak-Büyüksoy, I. Özsait-Kocabaş, 2018)

Sample	Iridescence	Dulling	Pitting	Black discoloration
EET-G1	2	2	0	0
EET-G2	3	3	1	0
EET-G3	2	3	3	1
EET-G4	1	0	1	0
EET-G5	1	0	1	0
EET-G6	4	0	4	4
EET-G10	1	0	1	4
EET-G12	2	0	1	3
EET-G13	3	1	2	3
EET-G15	1	2	2	4
EET-G16	1	0	1	3
EET-G21	3	0	2	4
EET-G23	2	0	0	4
EET-G24	1	2	0	3
EET-G25	3	3	4	3
EET-G26	3	0	0	4
EET-G29	2	2	2	4
EET-G30	3	0	0	4
EET-G31	2	0	1	4

0: None; 1: Very light; 2: Light 3: Heavy; 4: Very heavy

Deterioration processes affect the correlation between chemical compounds in glass such as glass former (SiO_2), fluxes (K_2O and Na_2O) and stabilizers (CaO and MgO) differently.³⁰ All types of deterioration processes show strong sodium depletion, often combined with an increase in the amount of silica and aluminum. In addition to these, Fe_2O_3 is expected to increase. This is expected to occur concerning the dissolution of the silica network due to hydration after leaching. Unlike iridescence or dulling type deterioration caused by the leaching of alkali and alkaline soil ions, black discoloration formation may be caused by the migration of Mn, Fe and other metallic ions entering the glass from the surrounding soil by water affecting the glass³¹ or may be caused by oxidation of iron and manganese ions present in the glass.³²

Usually, the content of SiO_2 and Al_2O_3 increase in deteriorated glasses because they are formers and difficult to leach from the glass but it is expected to be depleted in iron (Fe) rich layers and Mn-rich layers close to the surface. Besides, if the pH exceeds 9, the silica matrix also begins to dissolve. While higher Na_2O values are observed in the general structure of glass, it is expected that Na_2O will decrease significantly in all kinds of deteriorated glass.³³ Also, the calcium (CaO) content too, is expected to decrease as a result of leaching; however, it may increase systematically in layers due to calcite formation. Other minor elements such as potassium, magnesium and chlorine are rich in the deteriorated area, possibly due to the formation of salty crusts favored by the moist environment. Chlorine exists in glass in ionic form and is soluble in glass matrix only in very small amounts (typically less than 2% in soda-lime-silica glass). The presence of chlorine ions on deteriorated surfaces can be explained by salts formed in situ, especially for increased values concerning mass. Generally, its existence is related to marine environments.³⁴

The SEM-EDS results of the samples generally show that the SiO_2 and Al_2O_3 contents were higher than the PED-XRF results (**T. 2** and **T. 5**). SiO_2 content was between 63.70% and 79.57%. Al_2O_3 content was between 2.48% and 6.58%. This situation is associated with the increase of SiO_2 and Al_2O_3 contents in deteriorated glasses. EET-G2 and EET-G24 samples provide data for comparison since both anal-

30 Ramadan Abd-Alla, "Devitrification Behaviour of Corroded Glass: Four Cases Study," *Mediterranean Archaeology and Archaeometry* 7/1 (2007), 41.

31 Silvestri et al., "Archaeological Glass Alteration Products in Marine and Land-Based Environments: Morphological, Chemical and Microtextural Characterization," 1346; G. A. Cox and B. A. Ford, "The long-term corrosion of glass by ground-water," *Journal of Materials Science* 28 (1993), 5637; Watkinson et al. "Staining of Archaeological Glass from Manganese-Rich Environments," 79.

32 Gueli et al., "Weathering and Deterioration of Archeological Glasses from Late Roman Sicily," 219.

33 Maria-Teresa Doménech-Carbo et al., "A study on Corrosion Processes of Archaeological Glass from the Valencian Region (Spain) and Its Consolidation Treatment," *Microchimica Acta* 154/1-2 (2006), 132; Aurélie Verney-Carron et al., "Understanding the Mechanisms of Si-K-Ca Glass Alteration Using Silicon Isotopes," *Geochimica et Cosmochimica Acta* 203 (2017), 417; Römich, "Glass and Ceramics," *Conservation Science: Heritage Materials*, 164.

34 Gueli et al., "Weathering and Deterioration of Archeological Glasses from Late Roman Sicily," 223-224.

yses (PED-XRF and SEM-EDS) were performed. In the PED-XRF analysis results, the SiO₂ and Al₂O₃ contents of EET-G2 were 66.46% and 0.678%, respectively, while the SiO₂ and Al₂O₃ contents were 75.16% and 4.74%, respectively, in the SEM-EDS analysis results. In the PED-XRF analysis results, the SiO₂ and Al₂O₃ contents of EET-G24 were 62.06% and 2.62%, respectively, while the SiO₂ and Al₂O₃ contents were 72.62% and 5.03%, respectively, in the SEM-EDS analysis results (T. 6). The reason for the difference between these two analyses was that in the PED-XRF analysis, the sample was examined after being powdered to obtain information about the general structure of the glass and in SEM-EDS analysis, the surface of the deteriorated layer was examined.

Table 5: The results of SEM-EDS analysis of Enez glass samples (D. Çolak-Büyüksoy, A. A. Akyol, 2019)

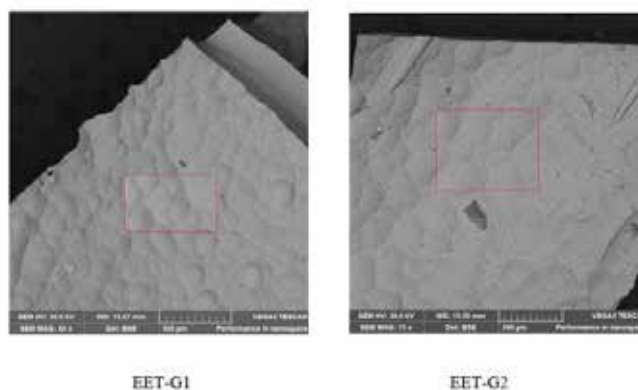
No	Sample	Element or Oxide (%)										
		Na ₂ O	MgO	Al ₂ O ₃	SiO ₂	SO ₃	Cl	K ₂ O	CaO	TiO ₂	MnO	FeO
1	EET-G1	9.31	0.97	4.19	75.09	0.25	0.81	0.68	7.94	0.14	0.27	0.37
2	EET-G2	6.52	0.78	4.74	75.16	1.66	1.14	0.77	8.48	0.04	0.28	0.44
3	EET-G3	19.88	0.76	2.48	67.72	0.5	1.31	0.39	6.17	0.03	0.3	0.45
4	EET-G5	3.68	0.84	6.58	76.98	0.16	0.60	0.57	8.04	0.31	1.22	1.02
5	EET-G6	9.39	1.48	4.33	71.25	0.49	0.83	0.69	8.04	0.28	1.49	1.72
6	EET-G10	4.36	0.7	6.35	79.57	0.12	0.57	0.44	6.97	-	0.5	0.43
7	EET-G12	19.8	1.57	3.30	64.23	0.32	0.97	0.37	5.68	0.4	2.14	1.22
8	EET-G24	10.24	1.52	5.03	72.62	0.29	0.53	1.07	6.38	0.11	1.12	1.08
9	EET-G25	19.21	1.12	3.11	63.70	0.35	0.80	0.66	8.95	0.18	1.06	0.86
10	EET-G30	4.89	1.11	5.58	76.53	0.15	0.42	0.87	7.84	0.3	0.84	1.48
ORTALAMA		10.73	1.08	4.57	72.28	0.43	0.80	0.65	7.45	0.2	0.92	0.91

Table 6: Comparison of glass components according to PED-XRF and SEM-EDS analyses (D. Çolak-Büyüksoy, 2019)

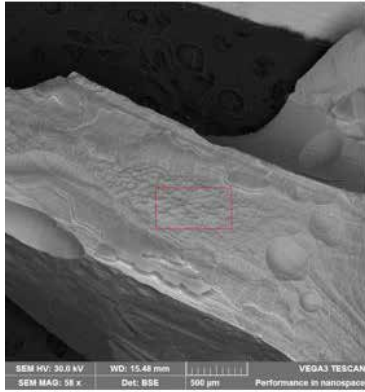
Oxide (%)	EET-G2 (Iridescence)			EET-G24 (Black discoloration)	
	PED-XRF	SEM-EDS	PED-XRF	Micro-XRF	SEM-EDS
	Bulk Glass	Deterioration Layer	Bulk Glass	Deterioration Layer	Deterioration Layer
SiO ₂	66.46	75.16	62.06	-	72.62
Na ₂ O	4.43	6.52	7.17	-	10.24
CaO	3.53	8.48	6.16	-	6.38
K ₂ O	0.430	0.77	1.26	-	1.07
MgO	0.283	0.78	0.679	-	1.52
Al ₂ O ₃	0.678	4.74	2.62	3.38	5.03
Fe ₂ O ₃	0.379	0.44	1.44	0.749	1.08
MnO	0.181	0.28	1.20	1.25	1.12

In the SEM-EDS analysis results, the Na_2O content varied between 3.68% and 19.88%. The CaO content varied between 5.68% and 8.95%. The Na_2O and CaO contents of the samples were expected to be low due to the gel layer formed as a result of leaching; however, it had a high Na_2O content of 19.88%. It is thought that this has been caused by the environment where the glasses were, that is, the marine environment. The Na_2O contents of the EET-G3, EET-G12 and EET-G25 samples were considerably higher than the other samples. The relative Cl contents of the same samples (1.31%, 0.97% and 0.80% respectively) were also high. Again, it can be said that these contents were higher due to the marine effect. Four samples (EET-G6, EET-G12, EET-G24 and EET-G30) had relatively high MnO and FeO content. In these samples, the very heavy black discoloration formation supports the results of MnO and FeO. Manganese and iron ratios were quite prominent in the deterioration layers (for example, in EET-G12 example, Mn 2.14%, Fe 1.22%). These were at the minor element (1-2%) level (T. 5).

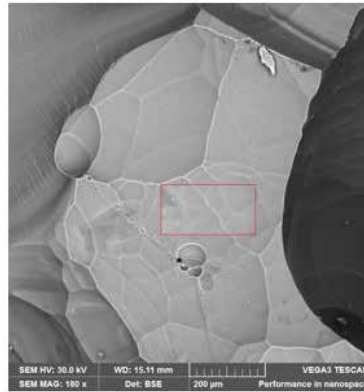
In the scanning electron microscope (SEM) images of the samples, deteriorations on the glass surface can be observed (**F. 10**). Their number and density increased with increasing leaching time, that is, with increasing layer thickness.³⁵ Pitting formations that were invisible in the EET-G1 sample and visible at the early level in the EET-G2 sample can be clearly observed from the SEM images. Pitting on the glass can clearly be seen from the SEM images of the EET-G5 and EET-G6 samples. In the EET-G6 sample, pitting was more advanced and areas where surface deterioration layers are flaking can be seen. In the EET-G10 sample, intense flaking caused by the formation of black discoloration was observed. In the EET-G24 sample, flaking can be seen due to the formation of iridescence and black discoloration. SEM images of the EET-G25 and EET-G30 samples give images similar to the optical microscope images.



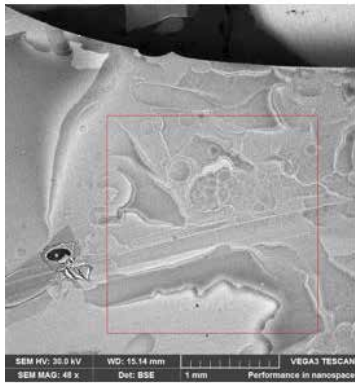
35 Mäder et al., "Non-destructive Evaluation of Glass Corrosion States," 866.



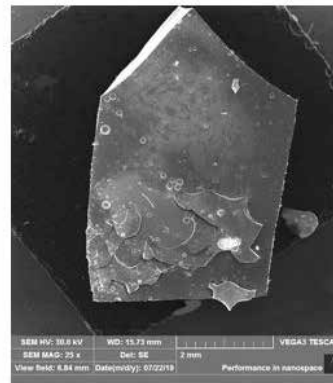
EET-G5



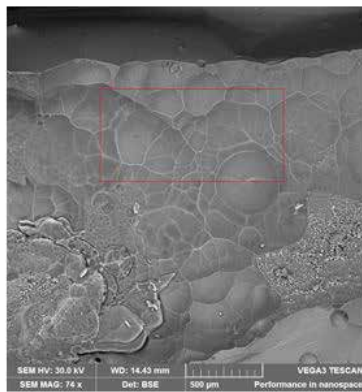
EET-G6



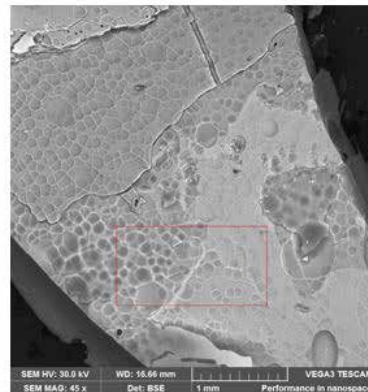
EET-G10



EET-G24



EET-G25



EET-G30

F. 10: SEM analysis images of Enez glass samples (Images were taken for this study by the Turkish Cultural Foundation, Cultural Heritage Preservation and Natural Dyes Laboratory.)

Manganese (Mn) levels in antique glasses are around 1%. Black discoloration formation layers show a thin laminated structure with Mn-rich and Fe-rich regions.³⁶ Gaps caused by micro-cracks increase the possibility of penetrating the body of the glass and generating deterioration. It is highly probable that the deposits of Mn, Fe, Ca and P near the surface of the glass are of soil origin.³⁷ According to another opinion, black discoloration formation may be caused by oxidation of iron and manganese ions present in the glass.³⁸ Fe₂O₃ content of less than 0.5% enters the glass from the sand used in glass production. Similarly, MnO content lower than 1% can be found as an impurity in the glass composition. Nevertheless, iron and manganese can also be deliberately present in colorless glasses at concentrations ranging from about 0.5% to 1% to decolorize glass.³⁹

Confocal Raman analysis was performed on the EET-G1, EET-G13, EET-G24 and EET-G31 samples selected from among the researched glass samples. In the library of the device, the blue peaks in the graphs show the equivalent of the peak of the mineral in the library's reference, while the red peaks show the results of the analyzed samples. While the iron content was expected to be high, especially in the black discoloration, the presence of iron content should also be expected in other types of deterioration layers. In the following Raman results, these results were obtained in both the black discoloration and iridescence layer.

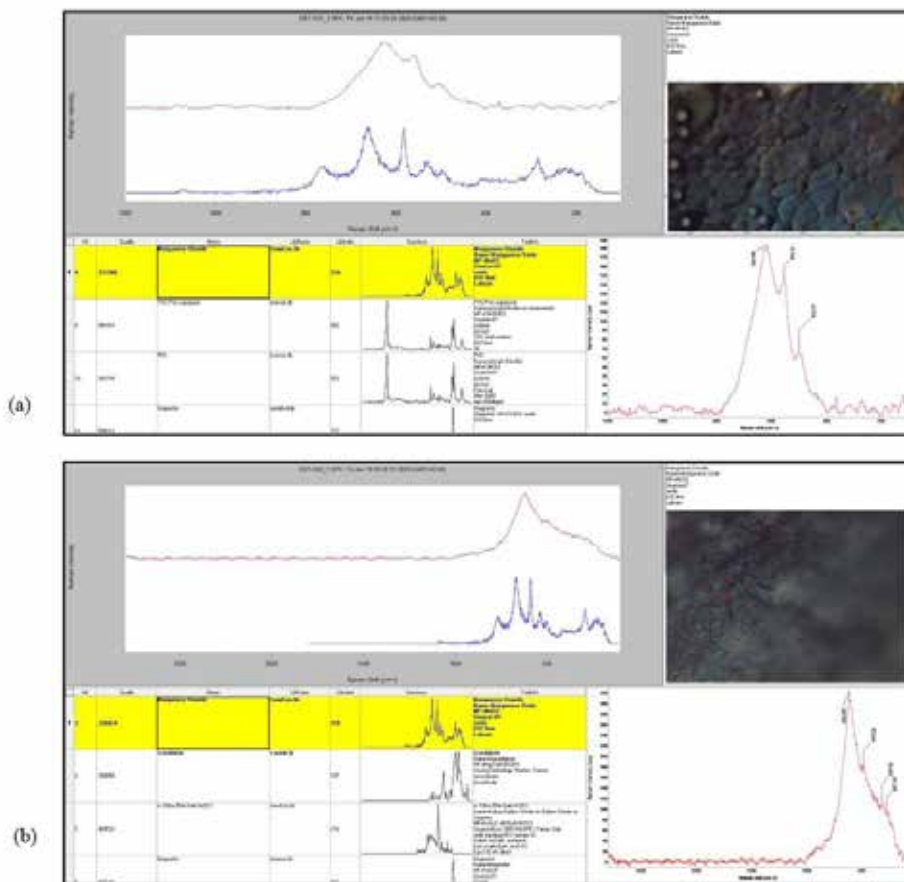
The manganese observed in the black discoloration mentioned above could be detected as a mineral between 287-623 cm⁻¹ peaks by Raman analysis in the samples of EET-G13 and EET-G24, as in the PED-XRF and SEM-EDS analyses (**F. 11**). These were already among the samples with the highest manganese values in the analysis results. In consideration of this, analysis results that support each other, the presence of manganese was embodied in the presence of the black discoloration formation layer seen with the naked eye in the studied samples.

36 Teresa Palomar, "Characterization of the Alteration Processes of Historical Glasses on the Seabed," *Materials Chemistry and Physics* 214 (2018), 394.

37 Silvestri et al., "Archaeological Glass Alteration Products in Marine and Land-Based Environments: Morphological, Chemical and Microtextural Characterization," 1345-1346; Watkinson et al. "Staining of Archaeological Glass from Manganese-Rich Environments," 79.

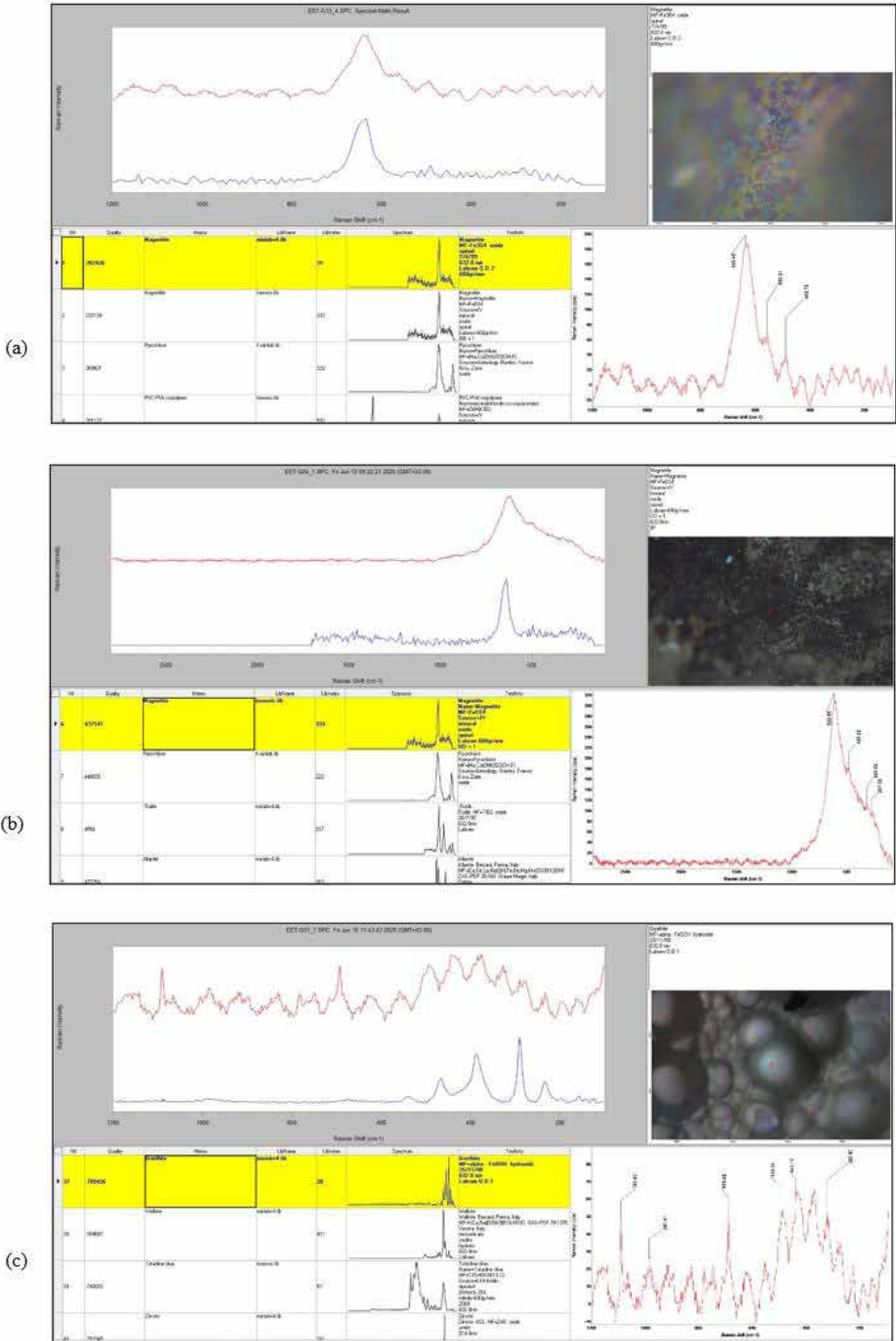
38 Gueli et al., "Weathering and Deterioration of Archeological Glasses from Late Roman Sicily," 219.

39 Doménech-Carbo et al., "A study on Corrosion Processes of Archaeological Glass from the Valencian Region (Spain) and Its Consolidation Treatment," 130; Pilario Costagliola et al., "Mineralogical and Chemical Characterisation of the Medicean Glass Mosaic Tesserae and Mortars of the Grotta del Buontalenti, Giardino di Boboli, Florence, Italy," *Journal of Cultural Heritage* 1 (2000), 295.



F. 11: Manganese determined by Raman analysis in black discoloration layers of EET-G13 (a) and EET-G24 (b) samples (D. Çolak-Büyüksoy, A. A. Akyol, 2020)

As it is known, iron was often used as a coloring material. But another element that causes black discoloration formation was iron. The peaks of iron are between 287-1094 cm^{-1} and in the Raman analysis of the black discoloration formations of the samples EET-G13, EET-G24 and EET-G31, magnetite (Fe_3O_4) and goethite minerals indicating the presence of iron were detected (F. 12).



F. 12: Iron determined by Raman analysis in black discoloration layers of EET-G13 (a), EET-G24 (b) and EET-G31 (c) samples (D. Çolak-Büyüksöy, A. A. Akyol, 2020)

Like the Mn value was in the Micro-XRF, PED-XRF and SEM-EDS analyses results of the EET-G24 sample, the Fe value was also relatively high. These results support the black discoloration formation seen on the glass surface. While unfortunately a comparison could not be made, as the result of the SEM-EDS analysis of the EET-G13 sample was not available; the existence of Fe was found with the Raman analysis results.

Conclusion

Within the scope of this study, research was carried out to determine the chemical content of glass and the deterioration caused by its chemical content on 19-piece study collection samples dated to the Roman Period. The study collection glasses were examined visually and chemically. Coding, thickness measurement and documentation of the samples with detailed photographs were carried out in a laboratory environment. Visual examination of the deteriorations present on the surface of the glass was made and a table was prepared by determining the types and degrees of deterioration. In the optical microscope examinations of the samples, the deterioration products that can support the deterioration layer seen on the glass surface were determined. Since the deterioration products prevent the transparent appearance of the glass, the bubbles that provide information about the production technique of glass, which can be partially determined, were generally observed in near-circular and large forms and by looking at these figures it can be said that the glasses were produced by the free-blowing technique.

Polarized Energy Dispersive-X-Ray Fluorescence (PED-XRF), Scanning Electron Microscope-Energy Dispersive Spectrometry (SEM-EDS) and Raman (Confocal) Spectroscopy methods were used to determine the element and mineralogical contents of the glass samples. According to the results of the analysis, when the contents of silica-calcium-sodium were evaluated, the glass samples were found to be typical soda-lime-silica glass. When the strontium (Sr) and zirconium (Zr) contents were evaluated (high strontium content, low zirconium content), it was determined that the source of silica that had been used in the production of glass, in general, was of marine (coastal) origin. The low content of potassium and magnesium indicates that natron was used as a flux instead of plant ash. As a result of the color measurement, it was determined that the colors of the samples were greenish-bluish tones. The elements of Fe, Co and Cu were the colorants for the glasses.

When the deterioration layers of the samples dating back to the Roman Period were examined visually and with an optical microscope, the types of deterioration caused by the change in the chemical composition of the glass such as iridescence, dulling, black discoloration and pitting were identified. The types of deterioration seen in

glasses were evaluated according to their degree of deterioration (**T. 4**). Iridescence was observed to be very light in 6, light in 6, heavy in 6 and very heavy in 1 out of 19 samples. Dulling was observed to be light in 1, light in 4 and heavy in 3 out of 19 samples. Pitting was observed to be very light in 7, light in 4, heavy in 1 and very heavy in 2 out of 19 samples. Black discoloration was observed to be very light in 1, heavy in 5 and very heavy in 9 out of 19 samples.

The high amount of SiO_2 , which was used as a former in the glass, increases the mechanical resistance of the glass. As a result of the PED-XRF analysis of the samples, the SiO_2 content was determined to be 63.58% on average. The reason for the lower-than-expected SiO_2 content is the deteriorations that can be observed on the glass. The high SiO_2 content in the deterioration layer supports the deterioration seen in the glasses in the comparison between the two samples (EET-G2 and EET-G24), which have been analyzed both by PED-XRF and SEM-EDS methods (**T. 6**). It was expected that the amount of flux (Na_2O) and stabilizer (CaO) would decrease in the gel layer that is formed on the surface due to the contact of glass objects with moisture and/or water. However, the high amount of Na_2O and CaO in the results of the SEM-EDS analysis of the samples is thought to be due to the deposits formed as a result of the marine effect, since the ancient city was located very close to the sea.

In the scanning electron microscopy (SEM) images of the 8 samples selected among the samples, deteriorations on the surface of the sample were also detected. Pitting formation on the glass surface, which can also be seen with the naked eye, iridescence and flaking on the surface after the formation of black discoloration can be clearly observed in the SEM images obtained.

The black discoloration formation layers were characterized by its manganese content. Along with the high manganese content, the iron content was expected to be high. As a result of Micro-XRF, PED-XRF and SEM-EDS analyses of the glass samples, while manganese and iron stand out in black discoloration type's degradation products, the presence of manganese and iron detected by Raman analysis supports these results.

As a result of Raman analysis, besides the manganese and iron content that could be associated with the deterioration layers, the pigment content that could support the color of the bluish-green color was revealed.

No samples were obtained of the excavation soil containing the glass artifacts examined in this study. But, in order to evaluate the effects of long-term burial on glass, it is useful to take samples from the soil from which the glass object came out during the excavation. The presence of soluble salts as well as the pH of the surrounding soil or groundwater can be helpful to explain the current state of glass deterioration and predict future deterioration.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: This study was funded by the Scientific Research Projects Coordination Unit of Istanbul University. Project number: 34068.

Acknowledgement: The authors owe a debt of gratitude to the Scientific Research Projects Coordination Unit of Istanbul University, Prof. Dr. Sait Başaran, Prof. Dr. Yusuf Kağan Kadioğlu and Assist. Prof. Dr. Kıymet Deniz (Ankara University, Earth Science Application and Research Center-YEBİM) for the XRF and Raman analyses, Emine Torgan Güzel (Turkish Cultural Foundation, Cultural Heritage Preservation and Natural Dyes Project) for SEM-EDS analysis, project laboratory assistant Gülşen Albuz Geren (Ankara Hacı Bayram Veli University Historical Material Research and Conservation Laboratory-MAKLAB) for sample preparations.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Bu çalışma, 34068 Proje numarası ile İstanbul Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından finanse edilmiştir.

Teşekkür: Yazarlar, İstanbul Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi'ne, Prof. Dr. Sait Başaran'a, XRF ve Raman analizleri için Prof. Dr. Yusuf Kağan Kadioğlu ve Dr. Öğretim Üyesi Kıymet Deniz (Ankara Üniversitesi, Yer Bilimleri Uygulama ve Araştırma Merkezi (YEBİM))'e, SEM-EDS analizleri için Emine Torgan Güzel (Türk Kültür Vakfı, Kültürel Miras ve Doğal Boya Laboratuvarı)'e ve örneklerin hazırlanması için proje laboratuvar asistanı Gülşen Albuz Geren (Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Tarihi Malzeme Araştırma ve Koruma Laboratuvarı (MAKLAB))'e teşekkürü bir borç bilirler.

References/Kaynakça

- Abd-Alla, Ramadan. "Devitrification Behaviour of Corroded Glass: Four Cases Study." *Mediterranean Archaeology and Archaeometry* 7/1 (2007): 39-49.
- Akyol, Ali Akın and Yusuf Kağan Kadioğlu. "Tekfur Sarayı Cam Buluntuları Arkeometrik Çalışmaları." *Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi* 13 (2015): 27-36.
- Akyol, Ali Akın, Şahinde Demirci, Yusuf Kağan Kadioğlu, and Üzlifaz Özgümüş. "İstanbul Yeni Cami Hünkar Kasrı Camları Üzerine Arkeometrik Çalışmalar." *II. ODTÜ Arkeometri Çalıştay-Türkiye Arkeolojisi'nde Cam: Arkeolojik ve Arkeometrik Çalışmalar Bildiri Kitabı* (6-8 Ekim 2011). Ankara: ODTÜ Yayıncılık, 2012, 159-171.
- Akyol, Ali Akın, Yusuf Kağan Kadioğlu and Şahinde Demirci. "Arkeometrik Çalışmaların Işığında Elaiussa Sebaste Kazısı Camlarının (2002-2011) Karakterizasyonu." *Kaunos/Kbid Toplantıları 2: Anadolu Antik Cam Araştırmaları Sempozyumu* (17-20 Haziran 2010). Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 2013, 197-212.
- Akyol, Ali Akın, Yusuf Kağan Kadioğlu, Üzlifaz Özgümüş and Serra Kanyak. "İstanbul Koca Ragıp Paşa Kütüphanesi Camları Arkeometrik Analizleri." *Journal of Turkish Studies* 9/10 (2014): 5-17.
- Artioli, Gilberto. *Scientific Methods and Cultural Heritage*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Aydın, Mahmut, Ali Akın Akyol, Emel Erten and Emine Torgan. "Olba Kazısı Camları Arkeometrik Çalışmaları." *Seleucia* 5 (2015): 197-220.
- Bakırer, Ömür. "Cam Buluntuların Değerlendirilmesinde Arkeometrik Araştırmaların Önemi." *I. Arkeometri Toplantısı Bildiriler Kitabı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1985, 61-67.
- Başaran, Sait. "Ortaçağ'da Enez (Ainos)." *Sanat Tarihi Dergisi* IX (1998): 1-12.
- Başaran, Sait. "Enez (Ainos) Kazıları." *Türkiye Arkeolojisi ve İstanbul Üniversitesi (1932-1999)*. Ed. Oktay Belli. Ankara: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 2000, 251-260.

- Başaran, Sait. "Enez, Ainos, Enoz." *Enez: Doğal, Kültürel ve Turistik Güzellikleri*. Ed. A. Yeşil, A. Uzun, G.A. Aksu. İstanbul: Anadolu Ofset, 2013, 11-90.
- Başaran, Sait, F. Banu Uçar Çakan, Gülder Emre, Gülnur Kurap, Stefan Karwiese and Ramazan Yılmaz. "Enez (Ainos) 2008 Yılı Kazısı, Onarım-Koruma Çalışmaları." *31. Kazı Sonuçları Toplantısı* (Denizli, 25-29 Mayıs 2009). Vol 2. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2010, 117-144.
- Başaran, Sait and Gülnur Kurap. "Enez (Ainos) 2011 Yılı Arkeoloji Kazısı." *34. Kazı Sonuçları Toplantısı* (Çorum, 28 Mayıs-1 Haziran 2012). Vol 2. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2013, 375-378.
- Başaran, Sait and Gülnur Kurap. "Enez (Ainos) 2012 Yılı Kazı Çalışmaları ile İlgili Rapor." *35. Kazı Sonuçları Toplantısı* (Muğla, 27-31 Mayıs 2013). Vol 3. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2014, 249-261.
- Baykan, Ceren. *Toprak Altı Cam Buluntuların Koruma ve Onarımı*. İstanbul: Homer Kitabevi, 2014.
- Baykan, Ceren and Daniş Baykan. *Eskiçağ'da Cam*. İstanbul: Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları, 2012.
- Brill, Robert H. "Scientific Investigations of the Jalame Glass and Related Finds." *Excavations at Jalame: Site of a Glass Factory in late Roman Palestine*, 1988, 257-294.
- Caner-Saltık, Emine N. "Arkeometrik Çalışmalar Işığında Belirlenen Cam Bozulmaları." *II. ODTÜ Arkeometri Çalıştayı. Türkiye Arkeolojisi'nde Cam: Arkeolojik ve Arkeometrik Çalışmalar Kitabı* (6-8 Ekim 2011). Ankara: ODTÜ Yayınları, 2012, 57-66.
- Colomban, Philippe. "Case Study: Glasses, Glazes and Ceramics- Recognition of Ancient Technology from the Raman Spectra." *Raman Spectroscopy in Archaeology and Art History*. Ed. Howell G.M. Edwards and John M. Chalmers. Cambridge: Royal Society of Chemistry, 2005, 192-206.
- Costagliola, Pilario, G. Baldi, Curzio Cipriani, Elena Pecchioni and Antonella Buccianti. "Mineralogical and Chemical Characterisation of the Medicean Glass Mosaic Tesserae and Mortars of the Grotta del Buontalenti, Giardino di Boboli, Florence, Italy." *Journal of Cultural Heritage* 1 (2000): 287-299.
- Cox, G.A. and B.A. Ford. "The Long-Term Corrosion of Glass by Ground-Water." *Journal of Materials Science* 28 (1993): 5637-5647.
- Davison, Sandra. *Conservation and Restoration of Glass*. London: Butterworths, 2006.
- Doménech-Carbo, Maria-Teresa, Antonio Doménech-Carbo, Laura Osete-Cortina and Maria-Carmen Sauri-Peris. "A study on Corrosion Processes of Archaeological Glass from the Valencian Region (Spain) and Its Consolidation Treatment." *Microchimica Acta* 154/1-2 (2006): 123-142.
- Erzen, Afif. "Enez Kazıları." *XI. Türk Tarih Kongresi'nden Ayırbaşım*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1994, 301-307.
- Freestone, Ian C., Matthew Ponting and Michael J. Hughes. "The Origin of Byzantine Glass from Maroni Petrera, Cyprus." *Archaeometry* 44/2 (2002): 257-272.
- Freestone, Ian C., K. A. Leslie, Matthew Thirlwall and Yael Gorin-Rosen. "Strontium Isotopes in the Investigation of Early Glass Production: Byzantine and Early Islamic Glass from the Near East." *Archaeometry* 45/1 (2003): 19-32.
- Gratuze, Bernard, Inès Pactat and Nadine Schibille. "Changes in the Signature of Cobalt Colorants in Late Antique and Early Islamic Glass Production." *Minerals* 8/6 (2008): 1-20.

- Gueli, Anna M., Stefania Pasquale, Davide Tanasi, Stephan Hassam, Quentin Lemasson, Brice Moignard, Claire Pacheco, Laurent Pichon, Giuseppe Stella and Giuseppe Politi. "Weathering and Deterioration of Archeological Glasses from Late Roman Sicily." *International Journal of Applied Glass Science* 11 (2020): 215–225.
- Hasdemir, İlhan. "Arkeolojik Camların Kimyasına Göre Üretim Yerinin Tespitinde En Son Yöntem; Nadir Element Analizi Yöntemi." A paper presented at the 'III. Tarihi Eserleri Koruma: Cam Eserler Çalıştayı'. Muğla Sualtı Arkeoloji Enstitüsü, 12-14 October 2016.
- Hasdemir, İlhan, Simon Striepe, Joachim Deubener, and Burkhard C. Schmidt. "Micromechanical Properties of Banded Alterations of Archaeological Glass Fragments." *Journal of Non-Crystalline Solids* 376 (2013): 126-132.
- Henderson, Julian. *Ancient Glass: An Interdisciplinary Exploration*. New York: Cambridge University Press, 2013.
- Huisman, Dirk Johannes, S. Pols, Ineke Joosten, Bertil J.H. van Os and A. Smit. "Degradation Processes in Roman Glass: Cases from the Bocholtz Burial." *Journal of Archaeological Science* 35/2 (2008): 398-411.
- Kadikova, Irina F., Ekaterina. A. Morozova, Tatyana V. Yuryeva and Irina A. Grigorieva. "Study of Deteriorating Turquoise Lead-Potassium Glass Beads at Different Stages of Corrosion Using Micro-FTIR Spectroscopy." *Submitted to Materials Today: Proceedings*, 2017, 1-7.
- Koob, Stephen P. *Conservation and Care of Glass Objects*. New York: Archetype Publications, 2006.
- Mäder, Michael, Dieter Grambole, Folker Herrmann, Christian Neelmeijer, Manfred Schreiner and Gebhard Woisetschläger. "Non-destructive Evaluation of Glass Corrosion States." *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms* 136 (1998): 863-868.
- Ohno, Yoshi. "Spectral Colour Measurement." *Colorimetry: Understanding the CIE System*. Ed. Janos Schanda. Chapter 5. New York: Wiley Publication, 2007, 101-132.
- Palomar, Teresa. "Characterization of the Alteration Processes of Historical Glasses on the Seabed." *Materials Chemistry and Physics* 214 (2018): 391-401.
- Palomar, Teresa, Jdra Mosa and Mario Aparicio. "Hydrolytic Resistance of K₂O-PbO-SiO₂ Glasses in Aqueous and High-Humidity Environments." *Journal of the American Ceramic Society* 103/9 (2020): 5248-5258.
- Römich, Hannelore. "Glass and Ceramics." *Conservation Science: Heritage Materials*. Ed. Eric May and Mark Jones. Cambridge: Royal Society of Chemistry, 2006, 160- 184.
- Scott, Rebecca B. and Patrick Degryse. "The Archaeology and Archaeometry of Natron Glass Making." *Glass Making in the Greco-Roman World: Results of the ARCHGLASS Project*. Chapter 1. 2014, 15-26.
- Shackley, M. Steven. "An Introduction to X-Ray Fluorescence (XRF) Analysis in Archaeology." *X-Ray Fluorescence Spectrometry (XRF) in Geoarchaeology*. Ed. Michael S. Shackley. New York: Springer Publication, 2011, 7-44.
- Silvestri, Alberta, Gianmario Molin and Gabriella Salviulo. "Archaeological Glass Alteration Products in Marine and Land-Based Environments: Morphological, Chemical and Microtextural Characterization." *Journal of Non-Crystalline Solids* 351 (2005): 1338-1349.
- Silvestri, Alberta, Gianmario Molin and Gabriella Salviulo. "The colourless glass of Iulia Felix." *Journal of Archaeological Science* 35 (2008): 331-341.

- Verney-Carron, Aurélie, Loryelle Sessegolo, Mandana Saheb, Nathalie Valle, Patrick Ausset, Rémi Losno, Denis Mangin, Tiziana Lombardo, Anne Chabas and Claudine Loisel. "Understanding the Mechanisms of Si–K–Ca Glass Alteration Using Silicon Isotopes." *Geochimica et Cosmochimica Acta* 203 (2017): 404-421.
- Watkinson, David, L. Weber and Kilian Anheuser. "Staining of Archaeological Glass from Manganese-Rich Environments." *Archaeometry* 47/1 (2005): 69-82.
- Wedepohl, K. Hans and Albrecht Baumann. "The Use of Marine Molluskan Shells for Roman Glass and Local Raw Glass Production in the Eifel Area (Western Germany)." *Naturwissenschaften* 87/3 (2000): 129–132.



Diriliş Sonrası Siklusu İçerisinde İki Sahne: Emmaus Yolunda ve Emmaus'da Akşam Yemeği

Two Scenes in the Post-Resurrection Cycle: On the Road to Emmaus and the Supper at Emmaus

Hatice Demir*

Öz

Bu çalışmada Emmaus Yolunda ve Emmaus'da Akşam Yemeği sahneleri incelenmiştir. Diriliş Sonrası siklusu içerisinde yer alan iki sahne, Doğu/Bizans tasvir sanatında nicel olarak az yer alırken, sahnelerin Batı/Latin örneklerinde sayıca fazla olması dikkat çeker. Doğu örneklerinde, sahnenin en erken tarihli örneği 6. yüzyıla tarihlenen Sant'Apollinare Nuovo bazilikasında görülürken, Batı örneklerinde en erken tarihli örnek, 9. yüzyıla ait bir fildişi levhaya aittir. Diğer taraftan Latin örneklerinin daha çok resimli el yazmalarında tercih edildiği gözlemlenir. Çalışmanın kapsamı iki alt başlık altında ele alınmıştır. İlk grupta, Doğu/Bizans örnekleri, ikinci alt başlık altında Batı/Latin örnekleri incelenmiştir. Değerlendirme bölümünde sahneler, kendi aralarında kıyaslanmıştır. Bu bağlamda, Doğu örneklerinin az olmasına karşın, Batı örneklerinin nicel olarak çok olması sorusuna cevaplar bulunmaya çalışılmıştır. Değerlendirme kapsamında ele alınan noktalardan bir diğerini, ikonografik detaylar oluşturmuştur. Bu bağlamda her iki sahnenin ikonografisinde farklı yorumlar ile karşılaşılmıştır. Değerlendirme bölümünde, cevap aranan en önemli nokta ise bu detaylardaki farklılıkların kaynağının neler olabileceğine dair sorulardır. Çalışma kapsamında incelenen örneklerin (Bizans ve Latin) tarihleri, içlerinde bir eşzamanlılık olması adına 14. yüzyıl sonu ile sınırlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Emmaus Yolu, Akşam Yemeği, Diriliş Sonrası, İsa, Resim

Abstract

This study examines scenes from two important 14th-century tableaus depicting Christ with his disciples: On the Road to Emmaus and the Supper at Emmaus. While such portrayals of the post-Resurrection cycle were rare in Eastern/Byzantine art, they were far more prevalent in Western/Latin art. The earliest example of On the Road to Emmaus in Eastern art is at the Basilica of Ravenna Sant'Apollinare Nuovo, dating to the 6th century. The earliest instance in Western art is a 9th-century depiction on an ivory plaque. Latin samples of the scenes are popular in illustrated manuscripts. The study scope can be divided into two parts. The first part examines Eastern/Byzantine examples and the second part analyzes Western/Latin samples per a hierarchical classification. In the conclusion and evaluation section, the selected examples are compared. Eastern examples of the two scenes are rare and quantitatively outnumbered in Western/Latin art. This study explores the reasons for the rareness of these scenes in Eastern art and their abundance in Western art; different interpretations of the same are presented in the conclusion. Finally, the iconography of the two scenes differs in Eastern and Western examples. Therefore, our evaluation is focused on solving these questions. Our primary aim was to answer

* **Sorumlu Yazar:** Hatice Demir (Dr. Öğretim Görevlisi), Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kastamonu, Türkiye. E-posta: haticedemir99@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-5801-5841

Atıf: Demir, Hatice. "Diriliş Sonrası Siklusu İçerisinde İki Sahne: Emmaus Yolunda ve Emmaus'da Akşam Yemeği." *Art-Sanat*, 16(2021): 123–149. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.16.0005>



these problematic questions on the sources and reasons for the differences in iconography. The selection of the Byzantine and Latin samples was limited to those from the end of the 14th century to evaluate them in their synchronicity.

Keywords

Emmaus Road, Supper, Post-Resurrection, Christ, Byzantine Painting

Extended Summary

In Christian art, the Christ cycle includes scenes of his life divided into various sub-cycles. Some of these sub-cycles depict the infancy cycle beginning with the Annunciation to Mary and Nativity of Christ, Miracles of Jesus, and Passion of Christ. The post-Resurrection cycle starts after the Descent from the Cross and Entombment scenes. The post-Resurrection cycle scenes are as follows: Myrrhbearers/Myrophoroi/Marys at the Tomb, Chairete, Noli me Tangere, Peter and John at the Tomb/Empty Tomb, the Incredibility of Thomas, the Miraculous Catch of Fish/Miraculous Draught of Fish(es), On the Road to Emmaus, the Supper at Emmaus, Christ Appears to the Eleven, and Anastasis. The Anastasis scene is different from the other post-Resurrection cycle scenes for lacking a direct reference to the post-Resurrection events of the Synoptic Gospels. Hades, a pagan period element, is the most obtrusive iconographic detail of the Anastasis scene. Hades is an indirect biblical element of the scene originating from the term “Sheol/grave” in Psalm 16:10 and “the realm of the dead” in Acts 2:27. All the post Resurrection cycle’s scenes are prevalent after Iconoclasm. The Incarnation of Christ, consisting of both his human and divine nature, was one of the main topics discussed in the Iconoclastic period. Opposite to Iconoclastic supporters, the Iconodule supporters believed in Christ and revered depictions of him related to his incarnation. Therefore, post-Resurrection scenes were a testimony to his personification and a political manifestation up to this era. As a result of this manifestation, the scenes were ubiquitous in every area of art.

Of the Eastern samples of Road to Emmaus, the first is at the Basilica di Sant’Apolinare Nuovo, Ravenna; it dates to the 6th century. Only three examples have been identified in book illumination. The earliest dates to the 11th century, whereas the latest one is a copy. The latest examples of the two scenes in Eastern art at the Serbia Gračanica Monastery date to the 14th century. The earliest examples of the scenes are on a plaque dated to the 9th-century Carolingian period in Western art. These depictions are seen frequently in Western book illuminations. When the Eastern and Western examples are compared, the differences in iconographical details are notable. These differences were also apparent in the architectural details of the Emmaus. It is unclear where Emmaus is today. Especially after the Crusades, many Latin-centered villages were named Emmaus, and sanctuaries were built along the sacred pilgrimage routes to the holy lands. The architectural details of these various pilgrimage sites

belonged to different religious groups, such as the Franciscans. The Dominican Order is visible in the depiction of Emmaus. In some examples, the village buildings were depicted with church-like architectural details, whereas in some parts, the city walls appear prominently in both scenes. Other iconographical differences are visible in the physical depictions of Christ and his two followers. In Eastern examples, Christ and his two followers are usually depicted in chiton and himation. In Western scenes, Christ wears a nonwoven cloak, carries a shoulder bag, with a cap on his head, and holds a shepherd scepter in his hand. With these clothes, he appears like a shepherd. Both in Eastern and Western examples, the two followers of Christ are generally depicted without a halo. One of his followers' names was Cleopas, but the other's name is unknown. These two figures were not Christ's disciples. He had only two followers. In the Bible, the followers' number between 70 and 120. Because of not being disciples of Christ, they appear without halos in many cases. The last iconographical detail discussed in this study is the supper table in Emmaus. As memorialized in Luke 24:30, Christ broke a loaf of bread and gave it to his disciples. According to Luke's reference, in Eastern samples, a loaf of bread is the main iconographical element in the scene, but in Western depictions, apart from a loaf of bread, some drinking cups, fish, and a knife can also be seen on the table. These details do not match the Bible's scriptural references.

Consequently, the two scenes (On the Road to Emmaus and the Supper at Emmaus) are not popular in Christian art. This study introduces these two scenes because they are an essential testimony to Christ's post-Resurrection depiction, as the Anastasis scene.

Giriş

İsa'nın hayatından kesitler içeren İsa siklusu¹, kendi içerisinde çeşitli alt bölümlere ayrılır. Meryem'e Müjde sahnesi ile başlayan doğum-bebeklik-çocukluk siklusu, İsa'nın mucizelerinin de yer aldığı İsa'nın hizmetlerini anlatan sahnelerden oluşan siklus, çarmıha gerilme ile başlayan ve İsa'nın mezara konulmasına kadar devam eden sahnelerden oluşan İsa'nın Çilesi siklusu ve bu çalışmanın konusunu oluşturan, Emmaus Yolunda ve Emmaus'da Akşam Yemeği sahnelerini de içeren Diriliş Sonrası siklusu şeklindedir.

İsa'nın Çilesi siklusunun bir devamı olan Diriliş Sonrası siklusu²; Mezar Başında Meryemler/Myrophoroi/Mür Taşıyan Kadınlar (Matta 28: 1-8, Markos 16: 1-8, Luka 24: 1-12, Yuhanna 20: 1), Chairete (Matta 28: 9-10), Noli me Tangere (Yuhanna 20: 11-18), Petrus ve Yuhanna Mezar Başında (Yuhanna 20: 2-8), Thomas'ın Şüphesi/Şüpheciliği³ (Yuhanna 20: 24-29), Balıkların Çoğalışı (Yuhanna 21: 1-23)⁴, Emmaus Yolunda ve Emmaus'da Akşam Yemeği⁵ (Markos 16:12-13, Luka 24: 13-15), İsa, Onbirler'e Görünüyor (Luka 24: 36-49) ve Anastasis sahneleri şeklindedir.

Emmaus Yolunda ve Emmaus'da Akşam Yemeği, Luka 24: 13-32'de geçer. Markos 16: 12-13'de ise dolaylı bir vurgu vardır. Sahneler, Luka 24: 13-32'de *Emmaus Yolunda İki Öğrenci* adı ile bahsedilir. Olayın hikayesi kısaca şöyledir: İsa'nın mezarından dirilmesi ve Mür Taşıyan Kadımlara görünmesinin aynı günü, Kudüs'ten Emmaus'a giden Klopas⁶ ve adı bilinmeyen bir diğer öğrenci, aralarında olanları konuşup tartışırken

1 Çalışma kapsamında İngilizce "cycle" ifadesinin çevirisi, Türkiye'de Bizans resim sanatında yaygın olarak kullanılan "siklus" ifadesi ile verilmiştir. Ancak ifadenin "çevrim" olarak kullanımı da mevcuttur.

2 Yukarıda bahsi geçen ve İsa siklusu içerisinde küçük bir siklus oluşturan Diriliş Sonrası siklusu tanımı, Konis tarafından yapılmıştır. Konis, İsa'nın Diriliş Sonrası siklusu içerisinde yer alan sahneleri ayrıntılı bir biçimde ele almıştır. Geniş bilgi için bk. Polyvios Konis, "From the Resurrection to the Ascension: Christ's Post-Resurrection Appearances in Byzantine Art (3rd – 12th c.)" (Doktora tezi, Birmingham Üniversitesi, 2008), 1-12.

3 Thomas'ın Şüphesi/Şüpheciliği, Yuhanna 20:24-31'de geçer. Bizans sanatında sahne, Yuhanna 20:26'ya istinaden "*Kapatılan Kapılar*" ya da Yuhanna 20:28'e istinaden "*Efendim ve Tanrım*" adıyla da anılır. Sahne, İsa'nın enkarnasyonuna bir delil niteliği taşıyan ve 4.-5. yüzyıllara kadar uzanan, en erken dönem ikonografilerden biridir. Geniş bilgi için bk. Konis, "From the Resurrection to the Ascension: Christ's Post-Resurrection Appearances in Byzantine Art (3rd – 12th c.)", 4-5.

4 Luka 5:1-11'de ilk mucizevi balık tutma olayı yer alır. Yuhanna 21:1-14'te ise İsa dirildikten sonra havarilerine görünür ve mucizevi balık tutma olayı ikinci kez gerçekleşir.

5 Luka 24:13-35 Emmaus Yolunda hikayesini, Diriliş hikâyeleri içerisinde en gerçekçi olarak görür. Geniş bilgi için bk. Norman Huffman, "Emmaus Among the Resurrection Narratives," *Journal of Biblical Literature* 64/2 (1945), 215.

6 Kleopas, Aramice'de, כְּלֹפָאס/Klopas olarak geçer. Adı verilmeyen öğrencinin kim olabileceği konusunda Huffman; Nathaniel, Luka ya da Simon olabileceği görüşünü savunur. Bu isimlerden Simon üzerinde ayrıntılı durur. İkinci Kudüs piskoposu Simon'un, Yusuf'un kardeşi Klopas olduğuna vurgu yapar. Geniş bilgi için bk. Huffman, "Emmaus Among the Resurrection Narratives," 218, dipnot 30. Eusebius (4. yüzyıl) Klopas'ın, Yusuf'un kardeşi yani İsa'nın üvey amcası olabileceği ihtimali üzerinde durur. Klopas'ın, Yuhanna 19:25'te, "*İsa'nın çarmıhının yanında ise annesi, teyzesi, Klopas'ın karısı Meryem ve Mevdelli Meryem duruyordu.*" ifadesinde geçen Klopas olma ihtimali de söz konusudur. Geniş bilgi için bk. Derek Morris, "The Emmaus Road-Part 1-2-3, The Testimony of Cleopas," 2-3, erişim 21 Ocak 2021. <https://trilogyscriptureresources.com/wp-content/uploads/2013/04/Emmaus-Road.pdf>; Fournalı Dionysius'un *Ressam Kılavuzu* kitabında

İsa yanlarında belirir ve onlarla yürümeye başlar. İki öğrenci, yanlarında yürüyenin kim olduğunu anlayamadıkları için onunla İsa'nın diriliş olayını tartışırlar. Akşam üzeri Emmaus'a vardıklarında, İsa yola devam etmek ister ancak öğrencileri, onu kendileri ile kalmaya ikna eder. Akşam yemeğinde İsa ekmeği böldüğü esnada, öğrencilerin gözleri açılır ve İsa'yı tanırlar ancak o anda İsa gözden kaybolur. İki öğrenci bunun üzerine hemen Kudüs'e dönerler ve olanları Onbirler'e ve diğerlerine anlatırlar.

Markos 16: 12-13'de ise olay: “*Bundan sonra İsa kirlara doğru yürümekte olan öğrencilerinden ikisine değişik bir biçimde göründü. Bunlar geri dönüp diğerlerine haber verdiler, ama diğerleri bunlara da inanmadılar.*” şeklinde daha kısa bir ifade ile aktarılır.

Emmaus ile İlgili Tarihi Veriler

Luka İncili 24:13'te, “...*Yeruşalim'den altmış ok atımı uzaklıkta bulunan ve Emmaus denilen bir köye gitmekteydiler.*” ifadeleri ile geçen Emmaus'un günümüzdeki yerinin tam olarak neresi olduğu belli değildir. Routley, Nikopolis (Imwas/Amwas), Abu Ghosh, El-Qubeibeh/Al-Qubeiba ve Qaloniye/Colania/Motza gibi arkeolojik alanların Emmaus olabileceği yönünde görüş belirtir⁷. Kudüs ve Beytüllahim kentlerinde olduğu gibi, surlarla çevrili bir yerleşim yeri olmama ihtimalinin yüksek olduğu Emmaus, Kudüs'ten yaklaşık 7-8 mil uzaklıkta küçük bir yerleşim yeri olarak bilinir⁸. Emmaus'un, Kudüs'e bağlı küçük bir yerleşim yeri olduğu bilgisi yine bizzat *Kitab-ı Mukaddes* referansları ile elde edilir. Luka'da⁹ Emmaus, bir kómun/kome/köy olarak verilir¹⁰.

Diğer taraftan Emmaus'un kelime anlamı nedeniyle tek bir şehre özel bir isim olmama ihtimali de söz konusudur. Emmaus İbrani kaynaklarında ve ayrıca Eski Yunanca'da “*ılık kuyu, pınar*” anlamına gelmektedir. *Ecclesiastes Rabbah*¹¹ 7:15'te: “*iyi su, iyi yerleşim yeri*” olarak da geçer. Emmaus'un etimolojik kökeni için önerilen ve Yunanca dimosion/δημόσιον στρούον'dan türemiş Dimosith/halk hamamı olarak kabul edilen başka bir kelime daha vardır. Emmaus'un şifa veren suyuna atıflar, bizzat Bizans kaynaklarında da verilir¹². Emmaus'un sıcak-şifalı su ve kaplıca gibi anlamlara

Klopa ile birlikte Luka ismi verilir. Geniş bilgi için bk. *The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fourna an English Translation with Commentary, of cod. gr. 708 in the Saltykov-Schedrin State Public Library, Leningrad*, çev. Paul, Hetherington, (London: The Sagittarius Press, 1974), iii, madde 214-21.

7 Geniş bilgi için bk. Jonathan Routley, “Finding Emmaus: The Problem of the Geographical Location of the Biblical Site,” erişim 22 Ocak 2021, https://www.academia.edu/37192570/Finding_Emmaus_The_Problem_of_the_Geographical_Location_of_the_Biblical_Site.

8 , Morris, “The Emmaus Road-Part 1, The Testimony of Cleopas,” 3.

9 Kome, sadece Yeni Ahit ve Elçilerin İşleri'nde geçmektedir. Matta 9:35, Markos 8:27, Markos 16:12-13 ve Luka 9:12.

10 Yeni Ahit'te polis=şehir, kome=köy ve argos=kırsal olmak üzere bir kent hiyerarşisi verilmiştir. Bu bağlamda, Emmaus'un Kudüs kent merkezine yakın sessiz bir kırsal olma ihtimali yüksektir. Geniş bilgi için bk. Routley, “Finding Emmaus: The Problem of the Geographical Location of the Biblical Site,” 3.

11 Vaiz Rabbah'ın aggadik/yasal olmayan yorumlarını/tefsirlerini içeren bir kitaptır.

12 Routley, “Finding Emmaus: The Problem of the Geographical Location of the Biblical Site,” 1, dipnot 4.

gelmesi nedeniyle, bölgedeki kaplıca suları olan diğer başka yerler de Emmaus ismi ile anılmışlardır¹³.

Doğu/Bizans Örneklerinde Emmaus Yolunda ve Emmaus'da Akşam Yemeği Sahneleri

Çalışma kapsamında Emmaus Yolunda ve Emmaus'da Akşam Yemeği sahneleri iki alt kategori altında ele alınmıştır. İlk grupta Doğu/Bizans kökenli örneklerle yer verilirken, ikinci grupta Batı/Latin kökenli örnekler üzerinde durulmuştur¹⁴.

Bizans ya da Bizans etkili Doğu tasvir örneklerinde, her iki sahnenin nicel olarak azlığı dikkat çeker. En erken tarihli örnek, 6. yüzyıla tarihlenen Sant' Apollinare Nuovo Bazilikası'nda yer alır. Sahnede, koyu renk himation ve khiton giyimli İsa, açık renk khiton üzerine turuncu ve altın renkli himation giyimli iki öğrencisi ile Emmaus Yolu'nda yürürlerken tasvir edilmişlerdir. Sahnede, açık-düzlük bir alan, kısmen yeşillikler içerisinde Emmaus'u gösteren binalar görülür (G. 1).



G. 1: Emmaus Yolunda Sahnesi, Sant' Apollinare Nuovo Bazilikası/Ravenna, Mozaik Pano, 6. Yüzyıl (Görsel, Hatice Demir Arşivi, 2017)

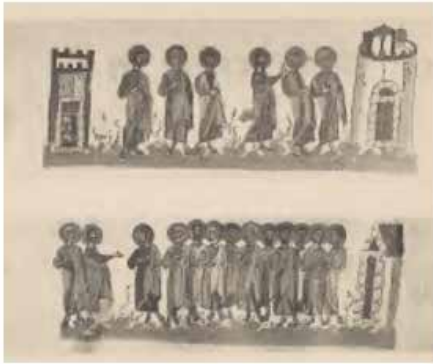
11. yüzyıla tarihlenen ve günümüzde Berlin Bode Müzesi'nde muhafaza edilen oyma ve kazıma teknikleriyle yapılmış kemik levhada, Emmaus'da Akşam Yemeği sahnesi yer alır. Arka fonda, Emmaus'u gösteren mimari yapılar, ön düzlemde ise bir masa etrafında oturan İsa ve iki öğrencisi vardır. İsa'nın bir ekmeği bölerken tasvir edildiği sahnede, İsa'nın haleli ancak iki öğrencisinin halesiz oldukları gözlemlenir (G. 2).

13 Routley, "Finding Emmaus: The Problem of the Geographical Location of the Biblical Site," 1-2.

14 Batı örneklerinde her iki sahnenin özellikle geç dönem tasvir sanatında yaygın olduğu gözlemlenir. Ancak çalışma örnekleri 15. yüzyıla kadar olan örnekler ile sınırlı tutulmuştur.



G. 2: Emmaus'da Akşam Yemeği Sahnesi, Kemik Oyma Levha, (© Berlin/Bode Müzesi/ Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst/SMPK), 10,2 x 11,9 cm., Kemik Oyma Levha, 11. Yüzyıl https://www.ruicon.ru/arts-new/carving/1x1-dtl/po_kosti/raspyatie_hristovo35/?page_19=10&p_f_23_temp_id=1&p_f_23_1=1&ref-cat=

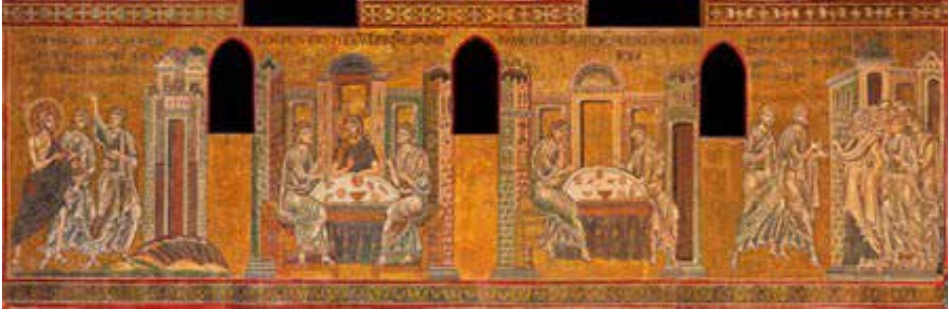


G. 3: Emmaus Yolunda Sahnesi (üstte), İsa'nın Onbirlere/Havarilere Görünmesi Sahnesi (altta), Cod. gr. 74, fol. 162v. 11. Yüzyıl (Omont 1908, fig. 141), (© Paris BnF) (Solda)

G. 4: Emmaus Yolunda Sahnesi, Add MS 39627 Çar Ivan Aleksandr İncilleri, fol. 211v., 14. Yüzyıl (©British Library) (Sağda) http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_39627_f162v

Sahneler, Bizans dönemi resimli dinî el yazmalarında da azdır¹⁵. 11. yüzyıla tarihlenen ve Paris Millî Kütüphanesi'nde muhafaza edilen *Cod. gr. 74 fol. 162v.*'de¹⁶, iki sahne birlikte verilmiştir. Üstte, Emmaus Yolunda, altta ise İsa, Onbirler'e Görünüyor sahneleri yer alır (G. 3).

Seçilen örnekler kapsamında 14. yüzyıla tarihlenen bir başka el yazması *Bulgaristan Çar Ivan Aleksandr İncilleri fol. 211v.* kitap resmi ufak detaylar dışında, *Cod. gr. 74 fol. 162v.* örneğini tekrarlar (G. 4).



G. 5: Diriliş Sonrası Siklusu Sahneleri Soldan Sağa: Emmaus Yolunda-Emmaus'da Akşam Yemeği-İsa'nın Emmaus'da Akşam Yemeğinden Kayboluşu-Öğrencilerin Kudüs'e Giderek Olanları Diğerlerine Anlatması Sahneleri, Palermo/Monreale Katedrali, Mozaik Pano, 12. Yüzyıl, (http://www.duomomonreale.it/index2710.html?option=com_content&task=view&id=186&Itemid=252&lang=en)

12. yüzyıla tarihlenen Palermo/Monreale Katedrali mozaik pano örneğinde, Diriliş Sonrası siklusu sahneleri: Emmaus Yolunda-Emmaus'da Akşam Yemeği ve İsa'nın Emmaus'da Akşam Yemeğinden Kayboluşu-Öğrencilerin Kudüs'e Giderek Olanları Diğerlerine Anlatması şeklindedir. Eşit panolara bölünen sahnelerde, aynı kıyafetler içerisindeki figürler, hareketli vücut ifadeleri ile tasvir edilmiştir (G. 5).

Doğu/Bizans resim sanatı kapsamında seçilen son örnek 14. yüzyıla tarihlenen, Sırbistan Gračanica/Gračanitsa Manastırı'na ait bir duvar resmidir. Diriliş Sonrası siklusu sahneleri: Emmaus Yolunda-Emmaus'da Akşam Yemeği-Öğrencilerin Kudüs'e Giderek Olanları Diğerlerine Anlatması şeklindedir. Sahnede, Emmaus Yolu dağlık bir patika içerisinde yer alırken, Emmaus'daki öğrencilerin evleri ve öğrencilerin Kudüs'e dönerek olanları diğerlerine anlatması sahnesinde, arka plandaki mekânda kesintisiz bir mimari tasvir söz konusudur (G. 6).

15 Diğer bir el yazması örneği Floransa Biblioteca Laureziana Kütüphanesi'nde muhafaza edilen Laur. VI. 23, fol. 164r. kitap resmi örneğidir. Geniş bilgi için bk. Tania Velmans, *Le Tétraévangile de la Laurentienne Florence, Laur:VI 23*, (Paris : Bibliothèque des Cahiers Archéologiques/6, 1971), 48, fig. 266.

16 Geniş bilgi için bk. Henri Omont, *Évangiles avec Peintures Byzantine du XIe siècle. Tome II, Reproduction des 361 miniatures du Manuscrit Grec 74 de la Bibliothèque Nationale*, (Paris : Berthaud frères, 1908), 141.



G. 6: Diriliş Sonrası Siklusu Sahneleri-Soldan Sağa: Emmaus Yolunda-Emmaus'da Akşam Yemeği-Öğrencilerin Kudüs'e Giderek Olanları Diğerlerine Anlatması Sahneleri, Sırbistan Gračanitsa/Gračanica Manastırı, Duvar Resmi, 14. Yüzyıl (<https://russianicons.wordpress.com/tag/road-to-emmaus/>)

Batı/Latin Resim Örneklerinde Emmaus Yolunda ve Emmaus'ta Akşam Yemeği

Batı/Latin resim sanatı örnekleri için seçilen en erken tarihli örnek, 9. yüzyıla aittir. Kuzey Fransa Karolenj Dönemi üretimi fildişi levhada, Emmaus Yolunda ve Emmaus'da Akşam Yemeği birlikte verilmiştir (G. 7).

Sadece İsa'nın haleli olduğu tasvirde, üç figürün kıyafetleri hemen hemen aynıdır. İsa, eliyle ters yönü gösterirken, diğer iki figür/öğrenci, onu Luka 24: 28-29¹⁷ referanslı olarak Emmaus'daki evlerine birlikte gitmeye ikna ederken betimlenmişlerdir. Emmaus, sur içerisinde bir yapı topluluğu şeklinde verilmiştir. Mimari yapıların tam merkezinde, iki öğrencinin evinde masa etrafında, İsa'nın elinde bir somun ekmeği tuttuğu gözlemlenir (G. 7).

Dombibliothek Hildesheim'da muhafaza edilen 1120-1130 tarihli Londra Aziz Albans Benedikt Manastırı üretimi *Aziz Albans Psalter*'i kitap resimlerinde, Emmaus Yolunda- Emmaus'da Akşam Yemeği ve İsa'nın Emmaus'da Akşam Yemeğinden Kayboluşu sahneleri yer alır¹⁸ (G. 8, G. 9, G. 10).

17 "Gitmekte oldukları köye yaklaştıkları sırada İsa, yoluna devam edecekmiş gibi davrandı. Ama onlar, "Bizimle kal. Neredeyse akşam olacak, gün batmak üzere" diyerek onu zorladılar. Böylece İsa onlarla birlikte kalmak üzere içeri girdi."

18 1120-1130 tarihleri arasında Kuzey Londra'da Aziz Albans Manastırı'nda üretilen *Aziz Albans Psalter*'i, Dombibliothek'e götürüldükten sonra, *Dombibliothek, MS St. Godehard* adı ile de anılmaya başlanmıştır. Geniş bilgi için bk. <https://www.dombibliothek-hildesheim.de/en/st-albans-psalter>; Ayrıca bk. <https://www.muellerundschindler.com/>, Peter Kidd, "Contents and Codicology," *Dombibliothek Hildesheim The Albani Psalter*: (Simbach am Inn: Verlag Müller & Schindler, 2008), 87.



G. 7: Emmaus Yolunda ve Emmaus'da Akşam Yemeği Sahneleri, Fildişi Levha, Kuzey Fransa Üretimi, Karolenj Dönemi, 850-900, (11.5 x 23.5 x 0.6 cm) No: 1970.324.1, Cloisters Koleksiyonu, 9. Yüzyıl (© Met Museum), (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471970>)



G. 8: Emmaus Yolunda Sahnesi, Aziz Albans Psalter/MS St. Godehardt, 1120-30 (© Dombibliothek Hildesheim), (Evseeva, 2010, Fig. 3. 70), (Solda), <https://www.dombibliothek-hildesheim.de/en/st-albans-psalter>

G. 9: Emmaus'da Akşam Yemeği Sahnesi, Aziz Albans Psalter/MS St. Godehardt, 1120-30 (© Dombibliothek Hildesheim), (Evseeva, 2010, Fig. 7. 74) (Ortada) <https://www.dombibliothek-hildesheim.de/en/st-albans-psalter>

G. 10: İsa'nın Emmaus'da Akşam Yemeğinden Kayboluşu Sahnesi, Aziz Albans Psalter/MS St. Godehardt, 1120-30 (Evseeva, 2010, Fig. 8. 74) (© Dombibliothek Hildesheim), (Sağda) <https://www.dombibliothek-hildesheim.de/en/st-albans-psalter>

İsa'nın Emmaus'da Akşam Yemeğinden Kayboluşu sahnesi, British Library'de muhafaza edilen ve 13. yüzyılın başına tarihlenen, *Royal MS 1 D X Psalter*'ı fol. 7v.'de Thomas'ın Şüphesi/Şüphencililiği sahnesi ile birlikte verilmiştir. Sahnede, ellerinde rulo tutan iki öğrencinin bakışları eşliğinde İsa'nın gözden kayboluş anı betimlenmektedir. Sahnenin hemen altında, Bizans resim sanatında oldukça yaygın olan bir diğer Diriliş Sonrası siklusu sahnesi, Thomas'ın Şüphesi/Şüphencililiği yer alır¹⁹ (G. 11).



G. 11: İsa'nın Emmaus'da Akşam Yemeğinden Kayboluşu Sahnesi (üstte), Thomas'ın Şüphesi/Şüphencililiği Sahnesi (altta), *Royal MS 1 D X Psalter*, fol. 7v., 1200-1220, (©British Library) (Solda). (http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_1_d_x_fs001r)

19 Thomas'ın Şüphesi/Şüphencililiği sahnesi Yuhanna 20: 24-29 babı bağlantılıdır. Babta olayın hikayesi kısaca şöyledir; İsa, dirildikten sonra 12'lere görünür. O esnada Havarî Thomas, diğerleri ile birlikte değildir. İsa'nın dirilip onları ziyaret ettiğini ancak kendi gözüyle gördüğünde ve ellerindeki çivi izlerine dokunduğunda inancasını belirtir. Sekiz gün sonra İsa onları tekrar ziyaret ettiğinde, İsa, Thomas'a gelip böğürüne dokunmasını ister ve imanlı olmasını gerektiğini söyler.



G. 12: Maestà/Altar Pano Parçası, Museo dell'Opera del Duomo/Siena Katedrali (1308-1311),
Ressam: Duccio di Buoninsegna, Ahşap Üzerine Tempera Tekniği, 370 x 450 cm.
<http://www.travelingintuscany.com/art/duccio/maestabackpanels.htm>

Kısaca Duccio olarak da tanınan, Orta Çağ'ın önemli ressamlarından Duccio di Buoninsegna'nın Siena Katedrali için yapmış olduğu altar pano parçası Maestà'nın (1308-1311) ön yüzünde, aziz ve meleklerin eşlik ettiği, kucağında İsa ile tahttaki Meryem/Maestà yer alırken, arka yüzünde 26 sahneden oluşan İsa'nın Çilesi siklusu yer alır. Siklus içerisinde, Diriliş Sonrası sahnelerinden konumuz ile bağlantılı olan Emmaus Yolunda sahnelerini de görmek mümkündür²⁰ (G. 12).

20 Geniş bilgi için bk. <http://www.travelingintuscany.com/art/duccio/maestabackpanels.htm>



© Morgan Library, New York

G. 13: Emmaus Yolunda Sahnesi, MS M. 643/Vita Christi, fol. 15r. (1320) (© Morgan Library & Museum) (<http://ica.themorgan.org/manuscript/page/28/141641>)

1320 tarihli Floransa Pacino di Buonaguida (1303-1347) üretimi olan ve günümüzde Morgan Library & Museum'da muhafaza edilen *MS M. 643 Vita Christi* fol. 15r. Emmaus Yolunda ve 15v. Emmaus'da Akşam Yemeği sahnelerinden oluşmaktadır. Fol. 15r.'de, haleli üç figürden ortada yer alan İsa'nın kıyafetleri, diğer ikisinden farklıdır. Öğrenciler, khiton ve himation giyimliyken İsa bir hacının kıyafetlerini andırırçasına, tüylü pelerin, asa ve omuz çantası ile tasvir edilmiştir. Fol. 15v.'de ise, Emmaus'da Akşam Yemeği sahnesinin tasviri vardır (**G. 13**, **G. 14**).



G. 14: Emmaus'da Akşam Yemeği Sahnesi, MS M. 643/Vita Christi fol. 15v. (1320)
(©Morgan Library & Museum) (<http://ica.themorgan.org/manuscript/page/29/141641>)



G. 15: Emmaus Yolunda Sahnesi, W. 174/Eberhand von Greiffenklau Dua Kitabı, fol. 99v., s. 204, 15. Yüzyıl (©Walters Sanat Müzesi) (https://thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W174/data/W.174/sap/W174_000204_sap.jpg)

Günümüzde Walters Sanat Müzesinde muhafaza edilen ve 15. yüzyıla tarihlene bir diğer Latin el yazması olan *W. 174 Eberhand von Greiffenklau Dua Kitabı*²¹ fol. 99v. kitap resmi örneğinde, Emmaus Yolunda sahnesi tasvir edilmiştir. Omuzunda çantası, üzerinde pelerini, başında kasketi ve elinde asası ile İsa, bir hacıya benzemektedir. İsa'nın bu şekilde tasvir edilmesiyle muhtemelen kimliğinin saklanması amaçlanmış olmalıdır. Sahnede, khiton ve himation giyimli iki öğrenci kutsal metin bağlantılı bir ikonografik detay ile ani bir refleksiyle başlarını arkaya çevirmiş bir şekilde tasvir edilmiştir. Sahnede; dağlık bir patika arasından geçen yolun ufuk çizgisinde Emmaus'u gösteren yapılar yer alır. Resmin üst bölümünde yine Luka 24: 28-29'a istinaden yoluna devam etmek isteyen İsa'yı ikna etmek için öğrencilerden birisi onu tutarken, diğeri ise Emmaus'daki evlerini gösterirken betimlenmişlerdir (G. 15).

Değerlendirme

Hristiyan tasvir sanatı kapsamında, İsa siklusunun en çarpıcı bölümlerinden birisini İsa'nın Çilesi sahnesi ve sonrasında kendi içerisinde küçük bir siklus oluşturan Diriliş Sonrası sahneleri oluşturur. İsa'nın hem Tanrısal hem de insani yanına vurgu yapan bu sahneler özellikle İkonoklazma²² sonrası tasvir yasağının sona ermesiyle birlikte İsa'nın enkarnasyonuna²³ gönderme niteliğinde bir manifesto özelliği taşır. Doğu resim örneklerinde, özellikle İkonoklazma sonrası Anastasis başta olmak üzere diğer Diriliş Sonrası sahnelerinin yaygın bir biçimde tasvirde yerini aldığı gözlemlenir.

Diriliş Sonrası siklus sahnelerinin, İkonoklazma sonrası sayısındaki çoğalma ikonofil/ikonodül kökenlidir. Bu bağlamda İsa'nın Tanrısal tarafını pekiştirme amaçlı olarak insani tarafı öncelenmiş ve böylece enkarnasyon inancı desteklenmiştir²⁴. Diri-

21 *W. 174/Eberhand von Greiffenklau Dua Kitabı*, 15. yüzyılın ikinci yarısında Utrecht prebendarisi (katedralden ödenek alan papaz) von Greiffenklau için üretilmiştir. Tam sayfa ve zengin renkleri ile kitap resimleri, Felemenk el yazmaları arasında önemli bir yere sahiptir. Geniş bilgi için bk. <https://thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W174/>

22 Latince bir kelime olan Iconoclasmos'tan türeyen İkonoklazma terimi, "resim karşıtı" anlamına gelmektedir. Leslie Brubaker, *Inventing Byzantine Iconoclasm* (Bristol: Bristol Classical Press, 2012), 4. 680-843 tarihleri arasında Bizans Devleti sınırları içerisinde tasvir yasağı dönemi Bizans İkonoklazma dönemi olarak anılır. Bu dönemde, öncelik verilen tasvirler, haç, bitkisel ve hayvansal figürler şeklinde olmuştur. Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium* (Boston: Boston & Art Shop, 1964), 306; Charles Delvoye, "Bizans Resim Sanatının Ana Temayülleri." *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Dergisi* 22/3-4 (1964): 306-307.

23 Enkarnasyon bir inanç ve doktrin olarak Yuhanna 1:14'ü "Söz, insan olup aramızda yaşadı" referans alır. Bu bağlamda Logos'un Tanrısalıktan farklı olarak görünmesi/görünür olması anlamına da gelmektedir. İkonoklazma dönemi Hieria Konsili (754) kararlarından en önemlisi, İsa'nın tasvirleri ve Enkarnasyon Doktrini üzerine gerçekleşen tasvir yasağıdır. Bu karar ile ikona üretiminde, Logos ayrı tutularak sadece İsa'nın eti/bedeni tasvir edilmiştir. Alexander P. Kazhdan, "Incarnation," *The Oxford Dictionary of Byzantium* 2. (New York/Oxford: Oxford University Press, 1991), 990-991.

24 Geniş bilgi için bk. Kathleen Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters* (Cambridge-New-York: Cambridge University Press, 1992), 88-89; André Grabar, "Sur Plusieurs Images Insolites du Christ Dans le Psautier Chloudov," *DAE, IV* /10 (1980-81), 11-16; André Grabar, *L'Iconoclasme Byzantine, Le Dossier Archéologique* (2 ed.) (Paris: College de France, 1984), 239-242; Anna Kartsonis, *Anastasis, The Making of an Image* (Princeton: Princeton University Press, 1986), 138, 228-29.

liş Sonrası sahnelerinin özellikle 9. yüzyıl, ikonoklazma sonrasında yaygınlaşması bu nedenle siyasi bir manifesto olma niteliği de gösterir²⁵. İkonodül taraftarları, İsa'nın tasvirlerinin yasaklanmasını, onun enkarne olması gerçekliğini reddetmek anlamına geldiğini savunmuşlardır.

Sahnelerden: Anastasis, Mür Taşıyan Kadınlar, Chairete ve Thomas'ın Şüphesi/Şüpheciliği sahneleri en erken tarihli Diriliş Sonrası sahneleridir²⁶. Özellikle Mür Taşıyan Kadınların en erken örnekleri, tartışmalı da olsa 3. yüzyıla tarihlenen Dura Europos vaftizhanesinde görülür²⁷.

Diriliş Sonrası siklusu içerisinde Anastasis sahnesinin yer alması, bazı tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Mür Taşıyan Kadınlar ile başlayan siklusun son sahnesi, İsa'nın Onbirler'e Görünmesi sahnesidir. Snoptik İncillerin Diriliş Sonrası olaylarının aktarıldığı olaylar silsilesinde, Anastasis sahnesi²⁸ doğrudan Kitab-ı Mukaddes bağlantılı bir sahne olmaması adına diğer sahnelerden de ayrılır. Bu bağlamda, yine yukarıda belirtilmiş olduğu gibi İkonoklazma sonrasında yaygın bir şekilde tercih edilen sahnelerden biri olan Anastasis, her ne kadar doğrudan İsa'nın Diriliş anı ve sonrası sahneler ile ilintili olmasa da 9. yüzyıl sonrasında özellikle Konstantinopolis merkezli gelişen Monofizitizm²⁹ ve Teopaşizm³⁰ karşıtı Ortodoks Doktrini adına önemli bir argüman olma özelliği göstermiştir³¹. Sahnenin, en belirgin ikonografik elemanı, bir pagan dönemi figürü Hades'tir. Hades³², bu bağlamda dolaylı olarak kutsal metin bağ-

25 Leslie Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Images as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianus* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 302.

26 Thomas'ın Şüphesi/Şüpheciliği-Mezar Başındaki Meryemler/Mür Taşıyan Kadınlar-Chairete en erken Diriliş siklusu içerisinde yer alan sahnelerdir. Geniş bilgi için bk. Konis, "From the Resurrection to the Ascension: Christ's Post-Resurrection Appearances in Byzantine Art (3rd – 12th c.)," 4-5.

27 Sahnenin, Mür Taşıyan Kadınlar/Myrophoroi olduğu görüşleri geniş için bk André Grabar, "La fresque des saintes femmes au tombeau à Doura," *Cahiers Archéologiques* 8 (1956); Konis, "From the Resurrection to the Ascension: Christ's Post-Resurrection Appearances in Byzantine Art (3rd – 12th c.)" 17 dipnotlar 49-53; Carl H. Kraeling, *The Excavations at Dura-Europos. Final Report VIII. Part II, The Christian Building* (New York: J. Augustin Publisher, 1967), 80-90. Diğer taraftan Peppard çekimser kalan isimler arasında yer alır. Sahnenin, *10 Bakire Kız Benzetmesi* de olabileceğini söyler. Geniş bilgi için bk. Micheal Peppard, "Illuminating the Dura-Europos Baptistery: Comparanda for the Female Figures," *Journal of Early Christian Studies* 20/4 (2012), 556-571.

28 Geniş bilgi için bk. Kartsonis, *Anastasis, The Making of an Image*, 143.

29 Monofizitizm 5. yüzyılda ortaya çıkmış bir dini akımdır. Yunanca móvo/monos "tek" ve φύσις/physis "doğa" kelimelerinden türemiştir. Monofizit inanç Tanrı-İnsan tabiatlı İsa'nın varlığına çözüm yolları bulmaya çalışır. İnanca göre, İsa'nın enkarnasyonu öncesi Logos'un Tanrı tabiatı ayırıcıdır ve enkarnasyon ile birlikte insan tabiatı ile birleşmiştir. Alexander P. Kazhdan, "Monophysitism," *The Oxford Dictionary of Byzantium* 2 (New-York/Oxford: Oxford University Press, 1991), 1398-1399.

30 Tanrı'nın insan tabiatlı yanına vurgu yapması ve bu nedenle Tanrı'nın acı çekebileceği inancına verilen isimdir. Geniş bilgi için bk. <https://www.encyclo.co.uk/meaning-of-Theopaschism>.

31 Kartsonis, *Anastasis, The Making of an Image*, 227; Geniş bilgi için bk. Konis, "From the Resurrection to the Ascension: Christ's Post-Resurrection Appearances in Byzantine Art (3rd – 12th c.)," 188-189.

32 Anastasis sahnesi ve Hades arasındaki ikonografik bağlantı geniş bilgi için bk., İlgül Kaya Zenbilci, "Bizans Sanatında Alegorik Bir Figür: Hades," *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 11/21 (2021), 170-177. Anastasis sahnesinde, Hades figürünün teolojik kökenleri geniş bilgi için bk. Zeliha Şenel, "Bizans Sanatı'nda Anastasis Sahnesinin Teolojik Temelleri," *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8/101 (2020), 301-309.

lantılı Psalm/Mezmun 16:10'da³³ geçen “נפשי לֹא־תִעֲזֹב/Sheol'a terk etmeyeceksin” ve Elçilerin İşleri 2:27'de³⁴, geçen “οὐκ ἐγκαταλείψεις τὴν ψυχὴν μου εἰς ᾄδου/Ruhumu Ölüler Diyarına/Hades'e terk etmeyeceksin” ifadeleri ile bağlantılıdır.

Giriş bölümünde de belirtildiği üzere, Hristiyan tasvir sanatında Diriliş Sonrası siklusu sahnelerinden; Balıkların Çoğaltılması, Emmaus Yolunda ve Emmaus'da Akşam Yemeği örnekleri nicel olarak azdır. İsa'nın enkarnasyonuna en önemli delillerden birisi olmasına rağmen, iki sahnenin özellikle Doğu/Bizans tasvir sanatında çok az yer alması bu bağlamda düşündürücüdür.

Dirilen İsa'nın, Emmaus Yolunda iki öğrencisine görünmesi, Kitab-ı Mukaddes'te dolaylı olarak anlatılan Teofani bağlantılı sahneler ile benzer detaylar içerir³⁵. Özellikle Emmaus yolculuğu sonrası, Emmaus'da Akşam Yemeği sahnesi, İbrahim'in Konukseverliği/İbrahim ve Üç Melek sahnesi ile yakın ayrıntılar sergiler³⁶. Bu detaylardan en önemlisi sofrada üç kişinin ve ekmeğin yer alması şeklindedir.

Ravenna San Vitale (6. yüzyıl) İbrahim'in Konukseverliği/İbrahim ve Üç Melek mozaik pano örneğinde, tıpkı Emmaus'da Akşam Yemeği sahnesinde olduğu gibi masa başında üç kişi ve ekmeğin detayları birbirleri ile benzerdir. San Vitale örneğinde, sahnenin devamında, İshak'ın Kurban Edilişi sahnesinin verilmesi, Emmaus Yolunda ve Emmaus'da Akşam Yemeği sahnelerinin Çarmıh olayı sonrası gerçekleşmesini hatırlatır. Bu bağlamda, kendini insanlık için adayan bir kurban figürü olarak İsa³⁷, İshak'ın Kurban Edilişi sahnesindeki kurban figürü ile örtüşür³⁸ (**G. 16**).

33 Geniş bilgi için bk. <https://bible.oremus.org/?passage=Psalms%2016:10&version=nrsv>.

34 Geniş bilgi için bk. <https://bible.oremus.org/?passage=Acts%202:27&version=nrsv>.

35 Yaratılış 18-19'da İbrahim ve eşi Sarah'ı ziyaret eden üç melek, Yaratılış 21:17-18'de İsmail ve Hacer'in uzaklaştırılması hikayesi anlatılırken, çöldeki çaresiz Hacer'e seslenen meleğin “Tanrı çocuğun sesini duydu” Yaratılış 28:16-17'de Yakup'un rüyasında “Rab burada ama ben farkına varamadım” ifadesi, Hakimler 6:11-12'deki Yoas'ın oğlu Gidyon'a görünen ve “Rab seninledir” diyen, Hakimler 13: 2-3'de Şimşon'un doğumu anlatılırken Dan oymağından Manoah'ın kısır karısına görünen ve ona Şimşon'un doğumunu vaat eden melekler imgelerinde hep bir Tanrı'nın görünümü/Teofani durumu söz konusudur.

36 İbrahim ve Sarah'ı ziyarete gelen melek görünümü üç kişiden birisinin, aslında Rab olma ihtimali güçlüdür. Geniş bilgi için bk. Ann Sang-Keun, *A Study of God's Encounter with Abraham in Genesis 18:1-15 Against the Background of the Abraham Narrative* (Doktora tezi, Pretoria Üniversitesi, 2010), 19-22.

37 Çarmıhtaki İsa, İshak'ın Kurban Edilişi ve İbrahim'in Konukseverliği/İbrahim ve Üç Melek gibi sahnelerin bemade yer alması, erken dönem kilise resim programında bir gelenektir. *Adama ve adakta bulunma* temasının bemade yer aldığı sahneler arasında, Roma San Vitale, Makedonya Ohrid Aya Sofya ve bazı Kapadokya kilise örnekleri vardır. Geniş bilgi için bk. Sirarpie Der Nersessian, “Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion,” *The Kariye/Khora Djami V. 4 Studies in the Art of the Kariye/Khora Djami and Its Intellectual Background*, ed. P. A. Underwood, (New Jersey: Princeton University Press, 1975), 31; Robin Cormack, “Visual Arts,” *The Cambridge Ancient History Vol. XIV Late Antiquity: Empire and Successors, A.D. 425-600 (s. 884-917)*, ed. A. Cameron, B. Ward-Perkins, M. Whitby, (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 891.

38 Çarmıh sahnesi ve kurban ikonografisi konularında geniş bilgi için bk. Necla Kaplan, “Resimli Kutsal Kitap (Hristiyan) El Yazmalarındaki Kurban Sahnelerine Genel Bir Bakış,” *Kadim Akademi/Sosyal Bilimler Dergisi* 1/1 (2017), 133-136, Feray Korucu Yağız, “Bizans Tasvir Sanatında Kurban Sahneleri” (Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2019), 265-290; Kurban teması geniş bilgi için ayrıca bk. Feray Korucu Yağız, *Bizans Sanatında Kurban Sahneleri* (Ankara: Ürün Yayınları, 2020).



G. 16: İbrahim'in Konukseverliği/İbrahim ve Üç Melek ve İshak'ın Kurban Edilişi Sahneleri, Ravenna San Vitale Kilisesi, (Görsel Hatice Demir Arşivi, 2017)

İncelenen örnekler kapsamında, Emmaus Yolunda sahnenin en erken tarihli Doğu etkili örneği, bir 6. yüzyıl Büyük Theodorik/Θεοδέρηχος (454-526) Aryan/Arian dönemi yapısı olan Sant' Apollinare Nuovo Bazilikası'nda görülür³⁹. Bazilika mozaik pano programı kapsamında, Çarmıh ve bir Diriliş Sonrası sahnesi olan Emmaus Yolunda'yı da kapsayan siklus, erken dönem eğitici/açıklayıcı/öyküleyici etkili bir eğilim gösterir⁴⁰. Günümüze gelebilen en erken tarihli örnek olan sahnenin, kilise resim programı içerisinde yer almasının nedenleri arasında, Ravenna kiliselerine özgü liturji vardır. Baumstark sahnenin, Ravenna kiliselerine ait Paskalya liturjisinde söylenen περικοπή/ρə' rıkaپی/perikopiler nedeniyle öyküleyici etkili olarak kilise resim programı içerisinde yer aldığına değinir⁴¹.

39 Ravenna'da yer alan Sant' Apollinare Nuovo Bazilikası, Theodorik'in saray şapeli olarak işlev görmüştür. Geniş bilgi için bk. Guglielmo De Angelis d'Ossat, "Spazialita e Simbolismo delle Basi-liche Ravennati," *Corsi Rav* 17 (1970), 326; Mark J. Johnson, "Toward a History of Theoderic's Building Program," *Dumbarton Oaks Papers* 42 (1988), 79; Cyrill Mango, *Bizans Mimarisi*, ed. Bülent İşler, (Ankara: Rekmay Ltd. Şti., 2006), 110.

40 Geç Antik ya da Erken Hristiyanlık döneminde, Judazim kökenli öykücü anlatım tekniği yeni doğmuş Hristiyan sanatı üzerinde etkili olmuştur. Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3rd-7th Century* (Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1995), 20; David Talbot Rice, *Byzantine Art* (Middlesex: Penguin Books, 1954), 126; Josef Strzygowski, "The Origin of Christian Art," *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 20/5 (1911), 151.

41 Geniş bilgi için bk. Anton Baumstark, "I Mosaici di S. Apollinare Nuovo e L'antico Anno Liturgico Ravennate," *Rassegna Gregoriana* IX (1910), 1-2.

Çalışma kapsamında değerlendirilen Emmaus'da Akşam Yemeği sahnesi, Son Akşam Yemeği ya da Havarilerin Komünyonu sahneleri ile de benzer özellikler içermesi adına dikkate değerdir. Bu bağlamda sahne, İsa'nın Dirilişi sonrası gerçekleştiği için ilk Ökaristi ayinini çağrıştırmaya adına da ayrı bir yere sahiptir⁴². Yunanca, εὐχαριστία/şükran⁴³ olarak da tanımlanan Ökarastia'nın, liturjik bağlamda iki sunumu, Son Akşam Yemeği⁴⁴ ve Liturjik Akşam Yemeği/Havarilerin Komünyonu⁴⁵ Bizans tasvir sanatında farklı varyasyonları ile yerini alır. Özellikle çalışma kapsamında da değerlendirmeye alınan Sant' Apollinare Nuovo örneğindeki Son Akşam Yemeği, sahnenin kilise resim programı içerisindeki ilk örneklerinden birisi olması adına da önemlidir. Çalışma kapsamında değerlendirilen iki sahnenin (Emmaus Yolunda ve Emmaus'da Akşam Yemeği) genelde birlikte verildiği gözlemlenir. Sant' Apollinare Nuovo örneğinde Diriliş Sonrası siklusu sahnelerinden sadece Emmaus Yolunda sahnesinin yer almasının en büyük nedenlerinden birisinin yine Ravenna kiliselerine özgü Paskalya liturjisi dahilinde ele almak yerinde bir tespit olacaktır. Bu bağlamda Emmaus'da Akşam Yemeği sahnesinin, Sant' Apollinare Nuovo'da yer almamasının en önemli nedeni, Son Akşam Yemeği sahnesinin varlığı ile açıklanabilir. Böylece, Ökaristi bağlantılı bir sahnenin kilise resim programında ikinci bir kez tercih edilmeme olasılığı daha da güçlenir.

Bizans etkili diğer İtalya örnekleri arasında, 8. yüzyıla tarihlenen ve kısmen günümüze gelebilen Santa Maria Antiqua⁴⁶ duvar resmi, 11. yüzyıla tarihlenen Güney İtalya üretimi kemik oyma tekniğinde levha ve 12. yüzyıla tarihlenen Monreale Katedrali⁴⁷ mozaik pano yer alır.

42 Geniş bilgi için bk. Huffman "Emmaus Among the Resurrection Narratives," 220.

43 Geniş bilgi için bk. Eugene LaVerdiere, *The Eucharist in the New Testament and the Early Church* (Collegeville: Liturgical Press, 1996), 1-2.

44 Son Akşam Yemeği sahneleri özellikle Kapadokya kayaya oyma kilise duvar resmi örneklerinde 10.-13. yüzyıllar arasına tarihlenir. Geniş bilgi için bk. Zeynep Mercangöz, "Orta Çağ Hristiyanlık İnanışında Ökaristi ve Sanattaki Yansımaları: Bizans Sanatında Ökaristi Sembolleri," *Sanat ve İnanç 2*, (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Sanat Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2004), 43. Ayrıca bk. Merve Kalafat Yılmaz, "Kapadokya Bölgesi Bizans Dönemi Kiliselerinde Son Akşam Yemeği Konulu Duvar Resimleri" (Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 2017). 4-184.

45 Liturjik Akşam Yemeği sahnelerini, Roma Kalliktus katakombu arkasoliumu, Demre Aziz Nikolaos Kilisesi prothesisi ve İstanbul Arkeoloji Müzesi gümüş stuma pateni örneklerinde görmek mümkündür. Geniş bilgi için bk. Mercangöz, "Orta Çağ Hristiyanlık İnanışında Ökaristi ve Sanattaki Yansımaları: Bizans Sanatında Ökaristi Sembolleri," 43-44.

46 Geniş bilgi için bk. Konis, "From the Resurrection to the Ascension: Christ's Post-Resurrection Appearances in Byzantine Art (3rd – 12th c.)," 75; Jones Nordhagen Per, *Institutum Romanum Norvegiae. Acta ad Archaeologia et Artium Historiam Pertinentia, Volumen III: The Frescoes of John VII (A.D. 705-707)* (Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1968.), 38; Jones Nordhagen, Per, "S. Maria Antiqua: The Frescoes of the Seventh Century," *Acta ArtHist*, VIII (1978), 89-142.

47 1182 yılına tarihlenen Monreale Katedrali mozaiklerinin yapımında Yunan kökenli sanatçıların çalıştığı düşünülmektedir. Bu bağlamda mozaik panolarda yer alan tasvirler Bizans üslubu göstermektedir. Geniş bilgi için bk. Charles Bayet, *Byzantine Art* (New-York: Parkstone International Press, 2009), 148. Özellikle kilisenin üst düzey alanındaki mozaik pano tasvirlerindeki öykücü etkili sahne dizilişleri ve sahnelerdeki olayları pekiştiren kitabeler, Bizans tasvir geleneği gösterir. Geniş bilgi için bk. Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium* (Boston: Boston & Art Shop, 1964), 31, 66.

Doğu/Bizans etkili örnekler kapsamında sahnelerin, el yazmalarında neredeyse hiç tercih edilmediği gözlemlenir. Bu bağlamda sadece 11. ve 14. yüzyıllara tarihlenen üç el yazması kitap resmi örneğinde sahnenin yer aldığı gözlemlenir.

Doğu/Bizans etkisi altındaki en geç tarihli örnek, 14. yüzyıla tarihlenen Sırbistan Gračanitsa/Gračanica Manastırına aittir. Duvar resmi, Bizans Paleologos Rönesans'ı etkisi gösterir⁴⁸. Bu bağlamda, çalışma kapsamında Doğu/Bizans etkili örneklerin, İtalya-Sırbistan gibi Batı ile etkileşimin yoğun olduğu topraklarda görülmesi, Anadolu-Suriye-Ermenistan gibi doğu topraklarında tercih edilmemiş olması da ayrıca bir sorunsal teşkil etmektedir.

Çalışma kapsamında değerlendirmeye alınan Batı/Latin kökenli örneklerin nicel olarak çokluğu dikkat çeker. Sahne, tasvir sanatının hemen hemen her alanında (duvar resmi, kitap resmi, küçük el sanatları örnekleri) yer alır. Sahnenin Batı kökenli en erken tarihli örneklerinden birisi, 9. yüzyıla tarihlenen Karolenj dönemi bir fildişi levhadır. Levha, Emmaus Yolunda ve Emmaus'da Akşam Yemeği sahnelerinin birlikte verildiği bir örnek olması adına da önemlidir. Latin kitap resmi örneklerinde, Bizans'ın aksine ikonografik detaylarda bir birliktelik olmadığı gözlemlenir. Diğer taraftan örneklerin 15. yüzyıl ile sınırlandırıldığı çalışmada, Duccio di Buoninsegna'nın 14. yüzyıl başına tarihlenen Siena Katedrali için yapmış olduğu ahşap üzerine tempera tekniğindeki⁴⁹ altın parçası örneği, teknik ve ikonografik detaylarda Bizans etkisi gösterir⁵⁰.

Sahnenin, Batı örneklerinde nicel olarak çokluk göstermesi konusunda farklı görüşler vardır. Bu görüşlerden, Konis'in savladığı Batılı hacıların Kutsal Topraklara yapmış olduğu kutsal yolculuk sirkülasyonu bağlantısı en akla yatkın olanıdır⁵¹. Hac olayının başlı başına "yol" metaforu ile ilintili olması nedeniyle, geç dönem Latin

48 Geniş bilgi için bk. *The Predicament of Serbian Orthodox Holy Places in Kosovo and Metohia Elements for a Historical, Legal and Conservation Understanding*, ed. Dragan M. Mitrović, (Belgrade: University of Belgrade Publication, 2010), 81.

49 Siena Okulu'nun en önemli özelliklerinden birisi, ahşap üzerine tempera tekniğinde taşınabilir panolar üretimidir. Geniş bilgi için bk. Semra Germaner, "Siena Okulu," *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* c. III (İstanbul: YEM/Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997), 1663. Çalışma kapsamında ele alınan örnek bu bağlamda hem Bizans hem de Siena Okulu özellikleri gösterir.

50 Duccio ve Siena Okulu'nun eserlerinde Bizans geleneğini ikonografik ve teknik olarak devam ettirmiştir. Hills, bu geleneğin teknik olarak altın yaldız ve parlak renkler kullanımı ile devam ettiğine değinir. Geniş bilgi için bk. Paul Hills, "Pattern, Plain and Splendour of Gold in Siense Painting: Duccio, Simone Martini and Pietro Lorenzetti," *The Light of Early Italian Painting* (New Haven: Yale University Press, 1987), 97-98; ayrıca bk. Evren Kavuncu, "Seçkiler Üzerinden 13. yy'dan 18.yy'a "Son Akşam Yemeği" İncelenmesi," *Sanat Dergisi* 25 (2014), 69; Stubblebine, Duccio'nun Bizans el yazmaları resimlerinden etkilendiğini ve modelleme yaparak üretimde bulunduğunu savlar. Bu bağlamda Duccio'nun çalışmalarında, ikonografik olarak kısmen de olsa Otto döneminden etkilenme gözlemlenirken, eserlerinin birçoğunda ikonografik ve figürlerin kompozisyona yerleştirilmesi noktasında, Bizans etkisi hissedilir. Geniş bilgi için bk. James H. Stubblebine, "Byzantine Sources for the Iconography of Duccio's Maestà," *The Art Bulletin* 57/2 (1975): 176-185.

51 Geniş bilgi için bk. Konis, "From the Resurrection to the Ascension: Christ's Post-Resurrection Appearances in Byzantine Art (3rd – 12th c.)," 16, 27, 38, 79.

örneklerinde Emmaus Yolunda sahnesi bu bağlamda Kutsal Yolculuk ile örtüşür. Batılı hacıların yolculuk metaforu ile başlattığı bu ikonografinin kökeni, Yunan felsefesi kaynaklı “yol” metaforu ile de benzerlik gösterir. Bu bağlamda, Emmaus Yolunda için kullanılan “yol”, Antik Yunan felsefesine dayanan bir metafor olması adına da önemlidir. Platon’un *Symposium/Şölen* kitabında, yol: ódós olarak geçer. Bu özelliği ile yol, hakikat ve bilgi sahibi olma ile ilintilidir⁵² ve bu yönüyle mecazi bir anlam ile yüklüdür. *Symposium/Şölen* kitabının giriş bölümünde, aşkı arayan iki öğrencinin uzun zamandır görmedikleri öğretmenlerinin yolculukları esnasında yanında belirmesi ve yolculuğun akabinde ritüel dahilinde gerçekleşen symposium/şölen sonrası gözden kaybolması, Kitab-ı Mukaddes Emmaus Yolunda ve Emmaus’da Akşam Yemeği olayı ile benzer ayrıntılar içerir⁵³. Bu bağlamda, burada bahsi geçen metaforik “yol” benzetmesinin kökenini Antik dönem Yunan felsefesinde arayan görüşler mevcuttur. Bu görüşlerden Havari Luka’nın, Yunan felsefesi kaynaklı bu temayı, yaşadığı Greko-Roman toplumunda Yahudi ve Centiller arasında da kabul edilmesini kolaylaştırma amaçlı olarak bir edebî argüman niteliğinde kullandığını savunan görüş, en güçlü olanıdır⁵⁴.

Özellikle Haçlı seferleri ile birlikte Kutsal Topraklara başlayan Hac yolculuğunun etkilerini, sahnenin tasvirinde de görmek mümkündür. Emmaus Yolunda sahnesinin tasvirlerinde dikkat çeken en önemli detaylardan birisi, kendi içerisinde bir birliklilik göstermeyen Emmaus köyünün tasvirinde gözlemlenir. Çalışma kapsamında Doğu örneklerinde sadece Graçanitsa Kilisesi duvar resminde Bizans’a özgü bir mimari üslup gözlemlenirken, diğer örneklerdeki mimari üslupta farklı yorumlar ile karşılaşılır. Sahnenin mimari tasvirinde gözlemlenen farklılık nedenleri arasında, Emmaus’un yerinin tespit edilememesi ve Emmaus için önerilen dört yerden üçü ile bilgilerin çoğunun farklı cemaatlere ait Latin Hacı kayıtlarında yer alması vardır.

Bu tarihi hacı kayıtlarından en önemlisi, *Itinerarium Burdigalense/Bordo Seyahatnamesi*’dir. *Itinerarium Burdigalense*’de Emmaus, Nikopolis olarak geçer⁵⁵. McRay, Nikopolis’te 1875-1930 tarihleri arasında yapılan kazılar sonucunda; bir Roma Evi, bir vaftizhane, biri büyük olmak üzere 3.- 6. yüzyıllar arasına tarihlenen iki bazilika ve 12. yüzyıla tarihlenen bir Latin Haçlı Kilisesi’nin varlığına değinir. Diğer taraftan bir Dominikan tarikatı papazı Louis-Hugues Vincent’in 1924-1930 tarihleri arasında yapmış olduğu kazılarda ortaya çıkardığı Roma evinin, Klopas’ın Evi olma ihtimali üzerinde de durur⁵⁶. Emmaus için önerilen diğer bir yerleşim yeri günümüz-

52 Geniş bilgi için bk. “The Greek Road to Emmaus,” 78-82.

53 Geniş bilgi için bk. Plato, *Symposium*, çev. Walter, Hamilton, (London: The Penguin Books), 1956,76-85.

54 Geniş bilgi için bk. “The Greek Road to Emmaus,” 78-80.

55 Routley, “Finding Emmaus: The Problem of the Geographical Location of the Biblical Site,” 6; Hershel Shanks, “Emmaus: “Where Christ Appeared,” *Biblical Archaeology Review* 34/2 (2008), 44; John McRay, *Archaeology and the New Testament* (Grand Rapids/Michigan: Baker Academic, 2008), 221.

56 McRay, *Archaeology and the New Testament*, 51, 221.

deki Filistin-Batı Şeria yakınlarında yer alan Al-Qubeiba'dır. Bu bölge, Fransisken Tarikatı himayesinde yer alan *Custodia Terræ Sanctæ* olarak da bilinir. Yerleşim yeri, Haçlılar zamanında Franklar tarafından kurulan ve Parva Mahomeria isminde bir köy olarak da anılır⁵⁷. Al-Qubeiba'da, Fransisken rahip Bellarmino Bagatti'nin 1940'larda yapmış olduğu kazılarda, erken döneme tarihlenen bir Bizans Kilisesi üzerine inşa edilen bir Haçlı Bazilikası, bir erken dönem Roma Evi ve Helenistik döneme kadar uzanan bir yerleşim yeri ortaya çıkarılmıştır⁵⁸. Kudüs'e 10 km. uzaklıkta olan Abu Ghosh yerleşim bölgesi Emmaus için önerilen bir diğer yerdir. Özellikle Haçlılar zamanında burada bir pınar olması nedeniyle Emmaus olarak da anılmıştır. Haçlılar bölgede, Fontenoide Kalesini ve 1141 tarihinde bir kilise inşa etmişlerdir. Günümüze gelebilen Haçlı ve Diriliş Kiliseleri tarih boyunca hep Benediktin Manastırı kontrolü altında kalmıştır⁵⁹. Emmaus olabileceği iddia edilen son yerleşim yeri, Qaloniye/Colonia/Motza'dır. Burada yapılan kazılar sonucunda Herod zamanına tarihlenen sur kalıntılarına rastlanmıştır⁶⁰. Bu bağlamda özellikle Abu Ghosh ve Qaloniye/Colonia, Motza'da sur kalıntıları ve kale yapılarının varlığı, çalışma kapsamında incelenen örneklerde de gözlemlenir. Sant' Apollinare Nuovo, Monreale, *Cod. gr. 74 fol. 162v, Maestà ve W. 174/Eberhand von Greiffenklau Dua Kitabı*, fol. 99v. örneklerinde farklı mimari üsluplarda kale-sur-sur kapısı-kilise gibi mimari yapılar ve mimari elemanlar ile karşılaşılır. Buradan şöyle bir sonuç çıkarmak mümkün olabilir: Emmaus'un yerinin bilinmezliği, yeri için önerilen yerlerin farklılığı, bu yerlerin farklı Latin/Haçlı kökenli dini yapılanmanın kontrolü altında oluşu ve hemen hemen hepsinin Hac bölgesi olarak kabul edilmesi sahnenin Batı örneklerinde hem nicelik olarak çok oluşuna hem de Emmaus'un tasvirindeki mimari üslup farklılığına açıklama getirir.

Diğer taraftan Emmaus, Doğu örneklerinin çoğunda düz bir ova şeklinde tasvir edilmiştir. Bu bağlamda *1. Makabiler* 3:40'da Emmaus'un: “Αμμαουος ἐν τῇ γῆ τῇ πεδινῇ/Ovada düz bir arazi” olarak geçmesi, en önemli tasvir kaynağı olma ihtimalini güçlendirir⁶¹.

Çalışma kapsamında incelenen Doğu ile Batı örnekleri arasındaki ikonografik farklılıklar, Emmaus'da Akşam Yemeği sahnesinde de gözlemlenir. Batı örneklerinde, kısmen ikonografinin dışına çıkmıştır. Luka 24:30'da “*Onlarla sofrada otururken*

57 Denys Pringle, *The Churches of the Crusaders Kingdom of Jerusalem* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 167; Reinhold Röhrich, *Regesta Regni Hierosolymitani (Mxcvii-Mcccxi)* (Oeniponti: Libreria Academia Wagneriana, 1893), 88.

58 Geniş bilgi için bk. Bellarmino Bagatti, *Emmaus-Qubeibeh: The Results of Excavations at Emmaus-Qubeibeh and Nearby Sites (1873, 1887-1890, 1900-1902, 1940-1944)*, çev. Raphael Bonanno, (Jerusalem: Franciscan Printing Press, 1993), 78-82, 174-175.

59 Shanks, “Emmaus, Where Christ Appeared,” 42; Routley, “Finding Emmaus: The Problem of the Geographical Location of the Biblical Site,” 9.

60 Egon H. E. Lass, “Is Motza Biblical Emmaus?,” *Biblical Archaeology Review* 34/6 (2008), 16; Shanks, “Emmaus, Where Christ Appeared,” 42; Routley, “Finding Emmaus: The Problem of the Geographical Location of the Biblical Site,” 9-10.

61 Routley, “Finding Emmaus: The Problem of the Geographical Location of the Biblical Site,” 5.

İsa ekmek aldı, şükretti ve ekmeği bölüp onlara verdi.” ifadesinin dışında ikonografik bir detay olarak *Royal MS I D* ve *MS M 643* örneklerinde bıçak gözlemlenir. Doğu örneklerinde, sofrada ya da İsa'nın elinde sadece ekmek varken, Batı örneklerinde sofrada balık (*Royal MS I D*, *MS M 643*, *MS St. Godehard*) ve içecek de vardır. Palermo/Monreale Katedrali örneğindeki sahneler bu bağlamda bir geçiş niteliği taşır.

Doğu/Bizans ve Batı/Latin örnekleri arasındaki en önemli ikonografik farklılıklardan bir diğeri, İsa'nın tasvirindeki detaylarda görülür. Doğu/Bizans örneklerinde İsa'nın üzerinde genelde himation ve khiton varken Batı/Latin örneklerinde İsa'nın üzerinde posttan bir pelerin, omuz çantası, kasket ya da hasır şapka ve elinde bir asa olduğu gözlemlenir. Bu bağlamda İsa bir hacıyı andırmaktadır⁶².

İncelenen Doğu ve Batı örneklerinin çoğunda, İsa'nın yanındaki iki figür, halesiz tasvir edilmiştir. Bu bağlamda, çalışma konusunu da oluşturan Kitab-ı Mukaddes Luka 24:13-35 Emmaus Yolunda İki Öğrenci babında da olduğu gibi, bu iki kişinin statüleri “öğrenci” olarak verilmiştir. Öğrencilerden sadece Klopas'ın ismi verilirken diğerinin adı belli değildir. Bu bağlamda Klopas ve diğer öğrencinin kim oldukları konusu da tartışmalıdır. İsa'nın Emmaus'da Akşam Yemeği sonrası bu iki öğrencinin gözlerinin önünden kaybolması sonrası, Luka 24: 33'de belirtildiği üzere, “*Kalkıp hemen Yeruşalim'e döndüler. Onbirler'e ve onlarla birlikte olanları toplanmış buldular...*” ifadesinde de geçtiği üzere iki öğrenci, olanları Onbirler'e ve diğerlerine anlatmışlardır. Bu bağlamda, kutsal metinde Onbirler ifadesinin geçmesi, bu iki kişinin havari olamayacağına bir delil niteliğindedir. Diğer taraftan İsa'nın takipçileri/öğrencilerinin sayıları da Kitab-ı Mukaddes'te farklılık gösterir. Örneğin, Elçilerin İşleri 1:15-16'da yüz yirmi, Luka 10:1'de *Yetmişler* şeklindedir. Bu nedenle, Klopas'ın kimliğinin de tartışmalı olduğu göz önünde bulundurulursa bu iki kişinin havari olmaması nedeniyle örneklerin çoğunda halesiz tasvir edilmiş olma ihtimali de böylece güçlenmiş olur.

Sonuç

İsa'nın Diriliş anı ve sonrası ile ilgili olan sahneler, Onun hem insani hem de tanrısal yanına göndermede bulunarak enkarnasyonuna bir delil teşkil etmektedir. Bu bağlamda, Hristiyan inancı kapsamında erken dönemlerden başlayarak gerek kilise içerisindeki liturjide ve gerekse liturjiyi destekleyen Hristiyan tasvir sanatında Diriliş sonrası sahneleri⁶³ önemli bir yere sahip olmuştur.

62 Emmaus Yolunda sahnesi batı örneklerinde İsa'nın bir hacı kıyafetleri içerisinde tasvir edilmesi ile ilgili geniş bilgi için bk. Leslie Ross, “Road to Emmaus,” *Medieval Art: A Topical Dictionary* (Westport-Connecticut-London: Greenwood Press, 1996), 217.

63 Mezar Başında Meryemler/Myrophoroi/Mür Taşınan Kadınlar, Chairete, Noli me Tangere, Petrus ve Yuhanna Mezar Başında, Thomas'ın Şüphesi/Şüphesizliği, Balıkların Çoğalışı, Emmaus Yolunda-Emmaus'da Akşam Yemeği, İsa, Onbirler'e Görünüyor ve Anastasis.

Sahnelerden, Mür Taşıyan Kadınlar ve Anastasis, tüm Hristiyan coğrafyası içerisinde en yaygın Diriliş Sonrası sahneleri olarak yerini korumuştur. Çalışmanın konusunu oluşturan iki sahnenin (Emmaus Yolunda ve Emmaus'da Akşam Yemeği) literatür ve liturjideki yerinin yaygın olmasının aksine, özellikle Bizans coğrafyasını kapsayan tasvir sanatında yerinin az olmasına karşı, Batı örneklerinde sıklıkla tercih edilmiş olma sorunsalı bu makalenin ana hatlarını oluşturmuştur. Bu bağlamda; sahnelerin Latin örneklerinde nicel olarak çok olması nedeninin kökeninde, Antik dönem Yunan felsefesinde yer alan hac bağlantılı yol metaforunun etkili olma ihtimali üzerinde durulmuştur. Özellikle Batı kökenli sahnelerde 11. yüzyıl sonrasında nicel olarak bir artış gözlemlenir. Bu bağlamda, Antik dönem hac/yol kavramı, Latin Haçlı seferleri ile pekişmiş ve özellikle Emmaus Yolunda sahnesi metaforik bir ruhani yolculuğu temsil etmiştir. Özellikle Batı/Latin örneklerinde, hac ve yolculuk kavramları ile bağlantılı olarak arka planda tasvir edilen Emmaus'un bir hac ziyaret bölgesi olması nedeniyle özellikle vurgulandığı gözlemlenir. Aynı vurgulu tasviri bir hacı kıyafeti içerisinde tasvir edilen İsa'da da görmek mümkündür.

Sonuç olarak, Emmaus Yolunda ve Emmaus'da Akşam Yemeği sahneleri, Doğu ve Batı örnekleri kapsamında farklı ikonografik detaylar ile Hristiyan tasvir sanatında önemli bir yere sahip olmuştur.

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

- Bagatti, Bellarmino. *Emmaus-Qubeibeh: The Results of Excavations at Emmaus-Qubeibeh and Nearby Sites (1873, 1887-1890, 1900-1902, 1940-1944)*. Çev. Raphael Bonanno. Jerusalem: Franciscan Printing Press, 1993.
- Baumstark, Anton. "I Mosaici di S. Apollinare Nuovo e L'antico Anno Liturgico Ravennate." *Rassegna Gregoriana* IX (1910): 1-2.
- Bayet, Charles. *Byzantine Art*. New-York: Parkstone International Press, 2009.
- Blacketer, Raymond A. "Word and Sacrament on the Road to Emmaus: Homiletical Reflections on Luke 24:13-35." *CTJ* 38 (2003): 321-329.
- Bowen, Clayton Raymond. "The Emmaus Disciples and the Purposes of Luke." *The Biblical World* 35/4 (1910): 234-245.
- Brubaker, Leslie. *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Images as Exegesis in the Homilies of Gregory of Naziansus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Brubaker, Leslie. *Inventing Byzantine Iconoclasm*. Bristol: Bristol Classical Press, 2012.

- Bucur, Bogdan. "Blinded by Invisible Light Revisiting the Emmaus Story (Luke 24,13-35)." *Ephemerides Theologicae Lovanienses* 90/4 (2014): 685-707.
- Cormack, Robin. "Visual Arts." *The Cambridge Ancient History Vol. XIV Late Antiquity: Empire and Successors, A.D. 425-600 (s. 884-917)*. Ed. A. Cameron, B. Ward-Perkins, M. Whitby. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 884-917.
- Corrigan, Kathleen. *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*. Cambridge-New-York: Cambridge University Press, 1992.
- De Angelis d'Ossat, Guglielmo. "Spazialita e Simbolismo delle Basi-liche Ravennati." *CorsiRav* 17 (1970): 313-333.
- Der Nersessian, Sirarpie. "Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion." *The Kariye/Khora Djami V. 4 Studies in the Art of the Kariye/Khora Djami and Its Intellectual Background*. Ed. P. A. Underwood. New Jersey: Princeton University Press, 1975, 303-350.
- Demus, Otto. *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*. Boston: Boston & Art Shop, 1964.
- Delvoye, Charles. "Bizans Resim Sanatının Ana Temayülleri." *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Dergisi* 22/3-4 (1964): 303-318.
- Dinkler, Michal Beth. "Building Character on the Road to Emmaus: Lukan Characterization in Contemporary Literary Perspective." *Journal of Biblical Literature* 136/3 (2017): 687-706.
- Evseeva, Liliya M. "Liturgical Drama as a Source of the Monreale Mosaics." *Series Byzantina* 8 (2010): 67-84.
- Johnson, Mark J. "Toward a History of Theoderic's Building Program." *Dumbarton Oaks Papers* 42 (1988): 73-96.
- Germaner, Semra. "Siena Okulu." *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. III. İstanbul: YEM/Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, 1663.
- Grabar, André. "La Fresque des Saintes Femmes au Tombeau à Doura." *Cahiers Archéologiques* 8 (1956): 9-26.
- Grabar, André. "Sur Plusieurs Images Insolites du Christ Dans le Psautier Chloudov." *ΔΧΑΕ, IV/10* (1980-81): 11-16.
- Grabar, André. *L'Iconoclasme Byzantine, Le Dossier Archéologique*. Paris: Collège de France, 1984.
- Hills, Paul. "Pattern, Plain and Splendour of Gold in Siense Painting: Duccio, Simone Martini and Pietro Lorenzetti." *The Light of Early Italian Painting*. New Haven: Yale University Press, 1987, 95-157.
- Huffman, Norman. "Emmaus Among the Resurrection Narratives." *Journal of Biblical Literature* 64/2 (1945): 205- 226.
- Kalafat Yılmaz, Merve. "Kapadokya Bölgesi Bizans Dönemi Kiliselerinde Son Akşam Yemeği Konulu Duvar Resimleri." Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 2017.
- Kaplan, Necla. "Resimli Kutsal Kitap (Hristiyan) El Yazmalarındaki Kurban Sahnelerine Genel Bir Bakış." *Kadim Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*/1 (2017): 125-137.
- Kartsonis, Anna. *Anastasis, The Making of an Image*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Kavuncu, Evren. "Seçkiler Üzerinden 13.yy'dan 18.yy'a "Son Akşam Yemeği" İncelenmesi." *Sanat Dergisi* 25 (2014): 67-79.
- Kazhdan, Alexander P. "Incarnation." *The Oxford Dictionary of Byzantium*. 2. New-York/Oxford: Oxford University Press, 1991, 990-991.

- Kazhdan, Alexander P. (1991). "Monophysitism." *The Oxford Dictionary of Byzantium*. 2. New-York/Oxford: Oxford University Press, 1991, 1398-1399.
- Kidd, Peter. "Contents and Codicology." *Dombibliothek Hildesheim The Albani Psalter*. Simbach am Inn: Verlag Müller & Schindler, 2008, 41-144.
- Kitzinger, Ernst. *Byzantine Art in the Making Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3rd-7th Century*. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
- Kraeling, H. Carl. *The Excavations at Dura-Europos. Final Report VIII. Part II, The Christian Building*. New York: J. Augustin Publisher, 1967.
- Konis, Polyvios. "From the Resurrection to the Ascension: Christ's Post-Resurrection Appearances in Byzantine Art (3rd – 12th c.)." Doktora tezi, Birmingham Üniversitesi, 2008.
- Lass, Egon H.E. "Is Motza Biblical Emmaus?." *Biblical Archaeology Review* 34/6 (2008), 16.
- LaVerdiere, Eugene. *The Eucharist in the New Testament and the Early Church*. Collegeville: Liturgical Press, 1996.
- Mango, Cyrill. *Bizans Mimarisi*. Ed. Bülent İşler. Ankara: Rekmay Ltd. Şti., 2006.
- McRay, John. *Archaeology and the New Testament*. Grand Rapids/Michigan: Baker Academic, 2008.
- Meek, Russell L. "With Christ on the Road to Emmaus." *The Journal for Baptist Theology and Ministry* 14/1 (2017): 3-12.
- Mercangöz, Zeynep. "Orta Çağ Hristiyanlık İnanışında Ökaristi ve Sanattaki Yansımaları: Bizans Sanatında Ökaristi Sembolleri." *Sanat ve İnanç* 2. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Sanat Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2004, 43-52.
- Morris, Derek. "The Emmaus Road-Part 1-2-3, The Testimony of Cleopas", Erişim 21 Haziran 2021. <https://trilogyscriptureresources.com/wp-content/uploads/2013/04/Emmaus-Road.pdf>
- Nordhagen Per, Jones. *Institutum Romanum Norvegiae. Acta ad Archaeologia et Artium Historiam Pertinentia, Volumen III: The Frescoes of John VII (A.D. 705-707)*, Roma: L'Erma" di Bretschneide, 1968.
- Nordhagen, Per, Jones. "S. Maria Antiqua: The Frescoes of the Seventh Century." *ActaAArtHist* VIII (1978):89-142.
- Omont, Henri. *Evangiles avec Peintures Byzantine du XIe siecle. Tome II, Reproduction des 361 miniatures du Manuscrit Grec 74 de la Bibliothèque Nationale*, Paris : Berthaud frères,1908.
- Peppard, Michael. "Illuminating the Dura-Europos Baptistery: Comparanda for the Female Figures." *Journal of Early Christian Studies* 20/4 (2012): 543-574.
- Plato, "Symposium", Walter, Hamilton (çev.). London: The Penguin Books, 1956.
- Pringle, Denys. *The Churches of the Crusaders Kingdom of Jerusalem*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Rice, David, Talbot. *Byzantine Art*. Middlesex: Penguin Books, 1954.
- Ross, Leslie. "Road to Emmaus." *Medieval Art: A Topical Dictionary*. Westport-Connecticut-London: Greenwood Press, 1996, 217.
- Routley Jonathan. "Finding Emmaus: The Problem of the Geographical Location of the Biblical Site" Erişim 22.01.2021
https://www.academia.edu/37192570/Finding_Emmaus_The_Problem_of_the_Geographical_Location_of_the_Biblical_Site
- Röhrich, Reinhold. *Regesta Regni Hierosolymitani (Mxcvii-Mccxc)*, Oeniponti: Libraria Academia Wagneriana, 1893.

- Sang-Keun, Ann. *A Study of God's Encounter with Abraham in Genesis 18:1-15 Against the Background of the Abraham Narrative*. Doktora tezi, University of Pretoria, 2010.
- Shanks, Hershel. "Emmaus: Where Christ Appeared." *Biblical Archaeology Review* 34/2 (2008): 40-51.
- Stubblebine, James H. "Byzantine Sources for the Iconography of Duccio's Maestà." *The Art Bulletin*, 57/2 (1975): 176-185.
- Strzygowski, Josef. (1911). "The Origin of Christian Art." *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 20/05 (1911): 146-153.
- The Predicament of Serbian Orthodox Holy Places in Kosovo and Metohia Elements for a Historical, Legal and Conservational Understanding*. Ed. Dragan M. Mitrović. Belgrade: University of Belgrade Publication, 2010.
- The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fourna an English Translation with Commentary, of cod. gr. 708 in the Saltykov-Shchedrin State Public Library, Leningrad*. Çev. Paul Hetherington. London: The Sagittarius Press, 1974.
- Şenel, Zeliha. "Bizans Sanatı'nda Anastasis Sahnesinin Teolojik Temelleri." *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 8/101 (2020): 296-311.
- Velmans, Tania. *Le Tétraévangile de la Laurentienne : Florence, Laur.VI 23*, Paris : Bibliothèque des Cahiers Archéologiques/6, 1971.
- Zenbilci Kaya, İlgül. "Bizans Sanatında Alegorik Bir Figür: Hades." *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 11/21 (2021): 153-189.
- Yağız Korucu, Feray. "Bizans Tasvir Sanatında Kurban Sahneleri." Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2019.
- Yağız Korucu, Feray. *Bizans Sanatında Kurban Sahneleri*. Ankara: Ürün Yayınları, 2020.
- <https://thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W174/> Erişim 20 Kasım 2020.
- <https://www.wga.hu/cgi-bin/search.cgi?author=&time=any&school=any&form=any&type=any&title=emmaus+&comment=&location=&from=20&max=20&format=5> Erişim 20 Ocak 2021.
- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471970> Erişim 20 Ocak 2021.
- <http://www.travelingintuscany.com/art/duccio/maestabackpanels.htm> Erişim 22 Ocak 2021.
- <https://bible.oremus.org/?passage=Psalms%2016:10&version=nrsv> Erişim 18 Aralık 2020.
- <https://bible.oremus.org/?passage=Acts%202:27&version=nrsv> Erişim 18 Aralık 2020.
- <https://www.themorgan.org/manuscript/141641> Erişim 1 Ocak 2021.
- <https://www.dombibliothek-hildesheim.de/en/st-albans-psalter> Erişim 14 Aralık 2020.
- "The Greek Road to Emmaus." <https://www.apsu.edu/philomathes/RossPhilomathes2020Online.pdf> Erişim 12 Ocak 2021.
- <https://www.encyclo.co.uk/meaning-of-Theopaschism> Erişim 30 Nisan 2021.

Karabük Ovacık Çukur Camisi Yapı Malzemelerinin Arkeometrik Analizleri

Archaeometric Analyses of the Building Materials for the Karabük Ovacık Çukur Mosque

Murat Eroğlu* , Muhammet Bilgen** , Ezgin Yetiş*** , Yusuf Kağan Kadioğlu**** , Kıymet Deniz***** 

Öz

Bu çalışmada, Karabük Ovacık Çukur Camisi yapı malzemelerinin korunmasına yönelik özelliklerinin analitik yöntemlerle tespiti amaçlanmıştır. Karabük Ovacık Çukur Camisi, Karabük'ün Ovacık ilçesine bağlı Çukur köyünde bulunmaktadır. Köy, ilçe merkezine 12 km mesafededir. Ovacık ilçesi de Karabük iline 48 km mesafededir. Ahşap çatılı olan yapı yalnızca harim kısmından oluşmaktadır. Mimari özelliklerinden dolayı 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başlarına tarihlendirilen caminin taş, harç, sıva ve boya örnekleri incelenmiştir. Örneklenen yapı malzemeleri ve hammadde örneklerinin fiziksel, kimyasal ve petrografik analizlerle özellikleri belirlenmiştir. Bu kapsamda silikatlı agrega/bağlayıcı analizi, granülometrik elek analizi-agregada tane boyutu dağılımı, X-Işını Floresans (XRF) analizi, Konfikal Raman Spektroskopisi (KRS) analizi, Fourier Dönüşümlü Kızılötesi Spektroskopisi (FT-IR) analizi ve petrografik incelemeler yapılmıştır. Çalışma kapsamında, Karabük Ovacık Çukur Camisi'ne ait malzeme numuneleri fotoğraflanarak belgelenmiş ve laboratuvar çalışmaları için kodlanmıştır. Çalışmanın sonucunda harç ve sıvaların agrega-bağlayıcı özellikleri belirlenmiş, bazı örneklerin çimento bağlayıcısı içerdiği, boyalarda ise çeşitli mineral kaynaklı pigmentler ile birlikte organik katkıların kullanıldığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Çukur Camisi, Yapı malzemeleri, Arkeometri, Pigment, Bağlayıcı, Petrografi, XRF, KRS, FT-IR

Abstract

This study aims to determine the conservation status of Karabük Ovacık Çukur Mosque building materials using analytical methods. Çukur Mosque is connected to the Ovacık district of Karabük and is 12 km away from the district center. The distance between Karabük and Ovacık is 48 km. Originally, the wooden roofed building consisted of a harim. Stone, mortar, rendering, and paint samples of the mosque were examined due to their architectural properties, dated to the end of the

* **Sorumlu Yazar:** Murat Eroğlu (Dr. Öğr. Üyesi), Kastamonu Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Kastamonu, Türkiye. E-posta: meroglu@kastamonu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8807-3906

** **Muhammet Bilgen** (Dr. Öğr. Üyesi), Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Kastamonu, Türkiye. E-posta: mbilgen99@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9132-3950

*** **Ezgin Yetiş** (Dr. Öğr. Üyesi), Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyon Bölümü, Kastamonu, Türkiye. E-posta: ezginyetis@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-3375-7432

**** **Yusuf Kağan Kadioğlu** (Prof. Dr.), Ankara Üniversitesi, Mühendislik Fakültesi, Jeoloji Mühendisliği Bölümü, Ankara, Türkiye. E-posta: kadi@eng.ankara.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7894-2220

***** **Kıymet Deniz** (Dr. Öğr. Üyesi), Ankara Üniversitesi, Mühendislik Fakültesi, Jeoloji Mühendisliği Bölümü, Ankara, Türkiye. E-posta: kdeniz@eng.ankara.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3208-1354

Atf: Eroğlu, Murat, Bilgen, Muhammet, Yetiş, Ezgin, Kadioğlu, Yusuf Kagan ve Deniz, Kıymet. "Karabük Ovacık Çukur Camisi Yapı Malzemelerinin Arkeometrik Analizleri." *Art-Sanat*, 16(2021): 151–179.

<https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.16.0006>

19th and beginning of the 20th century. Analytical methods were used to determine the physical, chemical, and petrographic properties of building materials, including raw material samples. The following techniques were used for performing the analysis: Silicate aggregate/binder analysis, granulometric sieve analysis-particle size distribution, X-Ray Fluorescence analysis, Confocal Raman Spectroscopy analysis, Fourier Transform Infrared Spectroscopy analysis, and petrographic examinations. Material samples were photographed, documented, and coded for laboratory studies within the scope of the study. The results showed the identification of aggregate-binder properties in mortars and renderings and cement in some samples. Conversely, various pigments of mineral origin and organic properties were identified in paints.

Keywords

Çukur Mosque, Historical Construction Materials, Archeometry, Pigment, Binders, Petrography, XRF, CRS, FT-IR

Extended Summary

The Çukur Mosque is connected to the Ovacık district of Karabük and is 12 km away from the district center. The distance between Karabük and Ovacık is 48 km. No information or written record about the date of construction of the mosque and its owner are found. Based on reports in the archives of Kastamonu Regional Directorate of Foundations, the building was dated between the end of the 19th and beginning of the 20th century. The structure is divided into two sections: the harim (inner side of the mosque) section and an additional section, which was built later adjacent to the north direction. The façades of the harim were built with face stone in the corners and rough-hewn stone and the masonry of rubble stone in the body walls. Wooden girders were used in the masonry at certain intervals on the façades. The entrance to the building, which was originally a single venue, was from the north, although it is now on the western side of the additional section, which was built adjacent to the building in the north direction. However, the portico (narthex) and additional section consisting of rooms were designed as a two-story structure. During the 2018-2019 restoration, it was left as a two-story, but the section with the rooms was reduced to a single floor (Kastamonu Regional Directorate of Foundations Archive). A room can be found to the east of the entrance area. The second floor (women's balcony/makhpil) is accessed via wooden stairs to the south of the entrance. The entrance to the harim from the extension section is constructed from the north via a wooden double-wing door set inside a stone, flattened round arch. To the west of the door, on the final rendering, the inscription "bismillahirrahmanirahim" is written in black, and again in black rulers with *taliq* calligraphy. The joisting of the ceiling is in the bottom-covered ceiling technique. The joints of the girders are covered with profiled laths, which energize the surface as well. At the center of the ceiling, an octagonal core is painted in a geometrical arrangement in the tones of yellow, blue, red, and green. The wooden Islamic pulpit of the mosque, made using a hammering technique, is located in the western corner of the south wall, adjacent to the west wall, and is not original. The mihrab (Islamic altar) made with plaster work as a relief technique is decorated with plant motifs. In addition to wood and plaster work, *kalem isi* (Ottoman decorative wall painting technique) made with print, template, and brush techniques

are seen on the inner surfaces of the four walls of the mosque. A total of 22 mortars, renderings, and paint samples were examined within the scope of the archaeometric analysis performed in the ukur Mosque. Samples of the structural materials (stone, mortar, rendering, and paint) were also examined.

Mineralogical and petrographic examinations were performed from open-top thin sections using a polarizing microscope. The following techniques were used for the analysis: Silicate aggregate/binder analysis, granulometric sieve analysis (particle size distribution), X-Ray Fluorescence Spectrometry analysis, Confocal Raman Spectroscopy analysis, and Fourier Transform Infrared Spectroscopy. The building is a masonry wall with a rubble foundation. While face stones are used in the corners, edges of the window, and door jambs on the wall, they are generally built with rough-hewn stone, and samples are taken from both the types of stone. On the interior of the building, sampling could be made from the places where rendering was removed from the west, south, and north walls, but on the east wall, the sampling could not be made because it is a well conserved wall. However, it is thought that the eastern and other walls contain similar features when examined visually. The smooth face stone and rough-hewn stone samples taken from the building were both identified as metasandstone similar to each other. Two types of renderings were found on the west wall. The first is the rendering at the back of the pulpit and it consists of two layers. The lower layer of this rendering (S1b) is a rough and clay + straw + tow-added rendering on the stone wall, similar to rendering consisting of clay + lime used in the rubble filling. Conversely, the upper layer (S1a) is a final rendering with lime + tow. The rendering with clay + straw + tow must have been removed over time, and a new rendering was made. Thus, the original rendering behind the pulpit was preserved. The late period rendering is cement-containing rendering found on the south, north, and west walls. However, the sampling could not be constructed without causing damage to the original work on the east wall, which was in a good condition. The cement-containing rendering on the west, south, and north walls have similar aggregate-binding ratios, aggregate sizes, and chemical contents. This result has been determined both petrographically and chemically. The aggregate ratios and sizes of the mortar (H1) and rendering (S1b) formed with clay + lime adobe mortar are very similar. However, unlike the other, the S1b sample contains rendering, broken bricks, and tow. The paint samples were taken from the back of the mihrab (islamic altar) and the pulpit (original periods), showing that pigments of natural mineral origin were generally used but artificial chrome yellow was preferred as well. Furthermore, it was concluded that binders of organic origin (polysaccharide, protein, oil, and resin) are used in the paints, which should be thoroughly examined in future research.

Giriş

Yapı malzemelerinin korunmasına yönelik olarak özelliklerinin analitik yöntemlerle tespiti amaçlanan Çukur Köyü Camisi, Karabük'ün Ovacık ilçesine bağlı Çukur köyünde bulunmaktadır. Köy, ilçe merkezine 12 km mesafededir. Ovacık ilçesi de Karabük iline 48 km mesafededir.

Çukur Köyü'nün orta bölümünde düz bir arazi üzerinde bulunan ve köy tüzel kişiliğine ait olan cami (**G. 1**) Karabük ili, Ovacık ilçesi, Çukur Köyü, 152 ada, 195 parselde kayıtlıdır. Cami, Ankara Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 07.3.2003 tarih ve 8442 sayılı kararı ile korunması gerekli kültür varlığı olarak tescil edilmiştir¹. Yapım tarihi ve yaptıranı ile ilgili herhangi bir bilgi ya da yazılı kayıt mevcut değildir. Kastamonu Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nün arşivlerinde yer alan yapı ile ilgili raporlarda “duvar kalınlığının yaklaşık bir metre olması, geniş saçak sistemine sahip olması” gibi özelliklerinden dolayı 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başına tarihlendirilebileceği belirtilmektedir.

Yapı, harim bölümü ile kuzey yönde yapıya bitişik olarak sonradan inşa edilen ek bölüm olmak üzere iki bölümden oluşur. Harim duvarları köşelerde kesme, beden duvarlarında kaba yonu ve moloz taştan yığma tekniğinde yapılmıştır. Cephelerde duvar örgüsünde belirli aralıklarla ahşap hatıllar kullanılmıştır.

Yapıya giriş kuzeyden sağlanmakta iken, günümüzde kuzey yönde yapıya bitişik olarak sonradan inşa edilen ek bölümün batı yönünden sağlanmaktadır. Son cemaat yeri ve odalardan oluşan ek bölüm iki katlı olarak tasarlanmışken 2018-2019 restorasyonunda son cemaat yeri iki katlı olarak bırakılmış fakat odaların olduğu bölüm tek kata düşürülmüştür². Giriş mekânının doğusunda bir oda yer almaktadır. İkinci kata (kadınlar mahfeline), girişin güneyindeki ahşap merdivenler aracılığı ile çıkılmaktadır.

Eklenti bölümünden harime giriş; kuzeyden, taştan yapılma ve basık yuvarlak kemer içine yerleştirilen ahşap, çift kanatlı kapı ile sağlanmaktadır. Kapının batısında sıva üstüne siyah renkte ve yine siyah cetveller içerisine talik hat ile yazılmış ‘bismillâhirrahmânirrahîm’ yazısı yer almaktadır (**G. 1**).

Harim yaklaşık olarak 11.30x8.75 m boyutlarında dikdörtgen şeklinde ve duvarlar 0.85-0.87 m kalınlığındadır. Yapı, güney cephesinde üstte iki; batı cephesinde altta bir ve üstte iki; doğu cephesinde altta bir olmak üzere altı tane pencere ile aydınlatılmaktadır. Ahşap kasalı pencereler yörede ‘muşabak’ olarak adlandırılan, çaprazlamasına yerleştirilen ahşap çıtaların oluşturduğu şebeke ile kapatılmıştır.

1 Kastamonu Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi.

2 Kastamonu Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi.



G. 1: Karabük Ovacık ukur Camisi. a- harim mihrap duvarından bir görünüm, b- dıştan batı duvarı ve minarenin görünümü (Fehmeddin Demirci, Kastamonu Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi, 2015)

Yapıda harime giriş kapısı dışında, taban döşemelerinde ve örtü elemanı olan tavana, minberde ve kadınlar mahfilinde de ahşap işçiliği ile karşılaşılır. Kuzeydeki, ikisi duvara bağlı, ikisi serbest olmak üzere dört tane kare kesitli dikme üzerine oturan 7.00x2.50m boyutlarındaki kadınlar mahfili güneyde ahşap korkuluklarla sınırlanılmıştır.

Tavan; kirişlemesi alttan kaplamalı tavan tekniğindedir. Kirişlerin birleşme yerleri profilli çıtalarla kapatılmış, bu aynı zamanda yüzeyi hareketlendirmiştir. Tavanın ortasında içi geometrik düzenlemeli sarı, mavi, kırmızı, yeşil ve tonlarında boyanmış sekizgen göbek yer alır. Bu göbek üzerinde, okunabildiği kadarı ile metal çivilerle ve Latin harfleri ile “Of lu Usta Kazım, 1958, 1x5”, Arap harfleri ile “ﻛﺎﺯﯨﻢ , ١٢٧٢” (Kazım, 1272) ibareleri bulunmaktadır.

Caminin akma tekniğinde yapılan ahşap minberi güney duvarının batı köşesinde, batı duvarına bitişik olarak konumlandırılmıştır ve özgün değildir. Klahlı taht bölümüne, ta (tepelik), aynalık, kare kesitli kapı yan söveleri ve kapalı bir korkuluğa sahip olan minber yalnızca yan aynalık bölümünde ıtakri tekniğinde yapılmış geometrik kompozisyonlar içeren sade bir düzenlemeye sahiptir.

Ali döküm tekniği ile yapılmış mihrap kabartma bitkisel motiflerle süslüdür. Ahşap ve ali işçiliğinin yanı sıra caminin dört duvarının i yüzeylerinde baskı, şablon ve fira teknikleri ile yapılmış kalem işleri grlr³.

3 Lütfiye Göktaş Kaya ve şeref Kaya, “ukur Village Mosque With Its Architectural Properties And Hand Drawn Ornaments”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 49(10), (2017), 201-205.

Örnek Alma ve Belgeleme

Çukur Camisi'nden incelenmek üzere malzeme analizleri kapsamında, toplam 22 adet harç, sıva ve boya örneği alınmıştır. Camiye ait yapısal malzeme (taş, harç, sıva, boya) örnekleri görsel olarak değerlendirilip belgelenecek gruplandırılmıştır (**G. 2**). Taş örnekleri iç cephe örgüsünden; harç örnekleri iç cephelerde derz ve moloz dolgulardan ve mihraptan; sıva örnekleri ise iç cephelerdeki taş duvar ve mihrap üzerlerinden katmanlar hâlinde alınmıştır (**G. 3 ve G. 4**).

Çukur Camisi'ne ait yapı malzemelerinin belgelenmesini ve araştırılmasını amaçlayan çalışmalar; “Ankara Üniversitesi Yer Bilimleri Uygulama ve Araştırma Merkezi (YEBİM)” ve “Kastamonu Üniversitesi Merkezi Araştırma Laboratuvarı Uygulama ve Araştırma Merkezi (MERLAB)”nde bulunan cihazlar kullanılarak yapılmıştır.

Güney, kuzey ve doğu duvarlarında sıvalar ve üzerindeki kalem işleri korunmuş olduğu ve buralarda tahribata neden olmamak için duvar örgüsünden örnek alınmamıştır. Batı duvarı minber arkasında orijinal sıva görülmektedir. Bu sıva yer yer dökülmüştür. Bu nedenle buradan taş temel içerisinden sadece çamurdan oluşan moloz dolgu harcı örneği alınmıştır. Duvarın üzerinde kaba saman katkılı kerpiç çamuru ile yapılmış sıva ve onun üzerinde bir sıva tabakası ile mihrap harcı da örneklenmiştir.

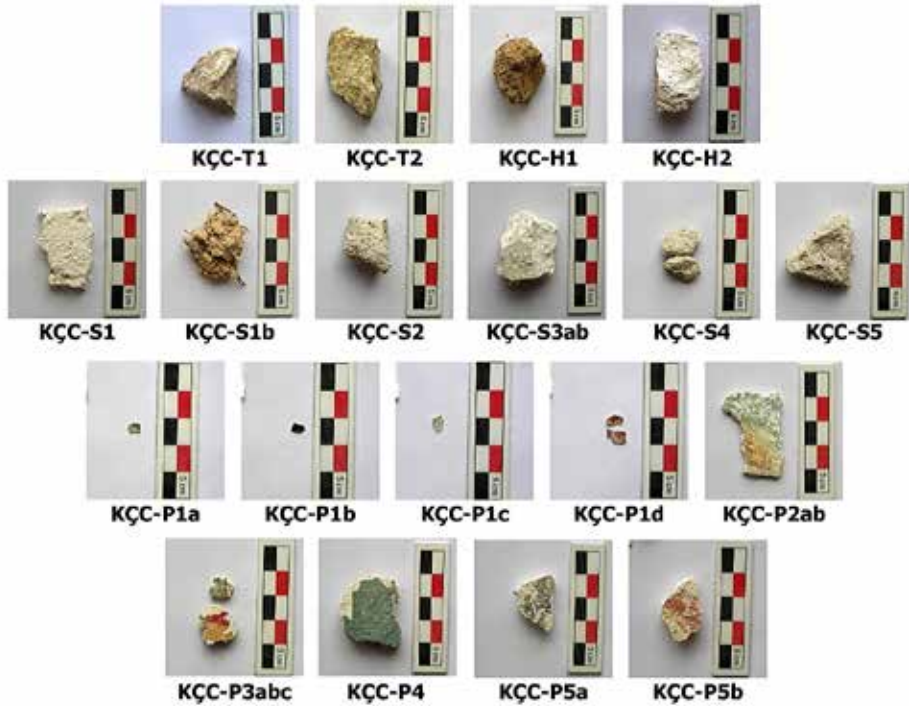
Örnekler arazi çalışması ve sonrasında fotoğraflanarak belgelenmiş, gruplandırılarak kodlanmıştır. Kodlamada **KÇC** (=Karabük Çukur Camisi), **T1** kodu 1 nolu taş örneğini ifade etmektedir. Örneklemelelerde duvar yüzeyinde en alt tabakadan itibaren sıvalar isimlendirilmiştir. **S1a** üst ve **S1b** alt sıva tabakasını göstermek üzere kodlanmıştır. **H** kodu harç, **P** kodu ise pigment örneklerini ifade etmektedir. Pigmentlerdeki (**P**) **P1a** ve **P1b** gibi küçük harfler aynı boya tabakasındaki farklı renkleri belirtmektedir⁴ (**Tablo 1**).

Tablo 1: Çukur Camisi taş, harç, sıva ve boya örnekleri (Eroğlu, Yetiş, 2021)

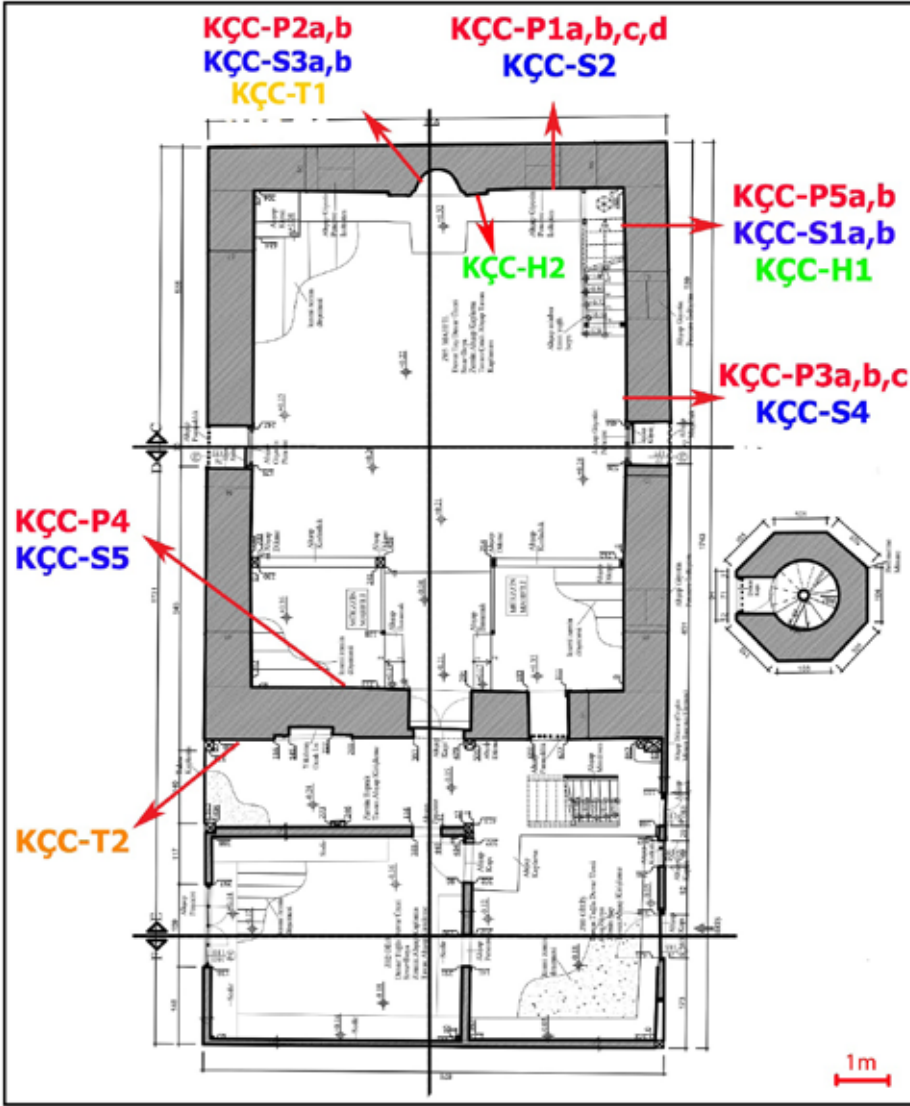
Örnekler	Açıklamalar	Malzeme Türü
H1	Batı duvarı ile güney duvarı köşesi, minber arkasından taş duvar derz harcı	Harç
H2	Mihrap çerçevesi	Harç
S1a	Batı duvarı, minber arkasından üst kat ince sıva	Sıva
S1b	Batı duvarı, minber arkasından alt kat kaba sıva	Sıva
S2	Güney duvarı mihrabın batısından pencere altından	Sıva
S3a	Mihrap içinden üst kat sıva	Sıva
S3b	Mihrap içinden alt kat sıva	Sıva
S4	Batı duvarından	Sıva
S5	Ek bölüm kuzey duvarından	Sıva

4 Makale içerisinde özellikle metin kısımlarında sadeleştirme amaçlı “KÇC” kodu kullanılmamıştır.

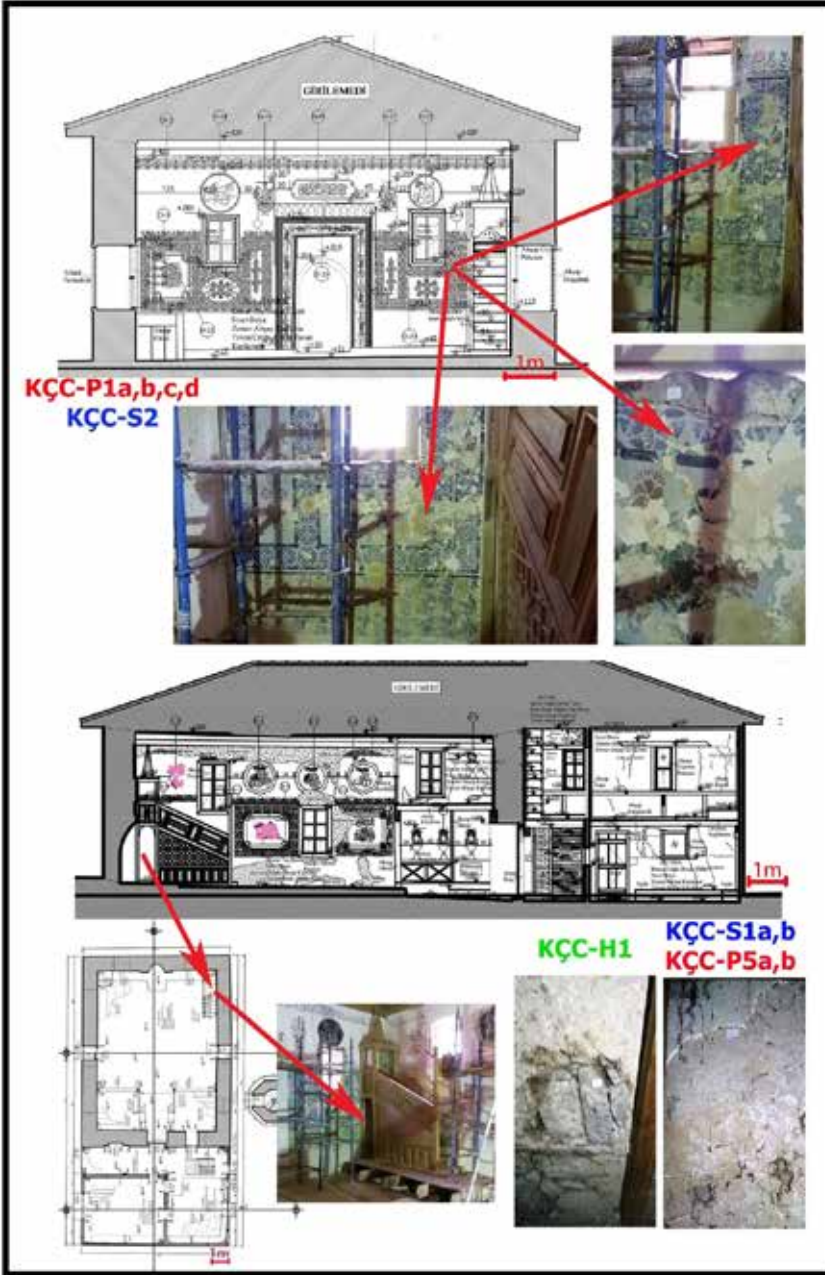
T1	Mihraptan	Taş
T2	Köşe/söveden	Taş
P1a	Güney duvarı mihrabın batısından pencere altından (koyu mavi)	Pigment
P1b	Güney duvarı mihrabın batısından pencere altından (siyah)	Pigment
P1c	Güney duvarı mihrabın batısından pencere altından (açık mavi)	Pigment
P1d	Güney duvarı mihrabın batısından pencere altından (kırmızı)	Pigment
P2a	Mihrap içinden üst kat ince sıva üzeri pigment (yeşil)	Pigment
P2b	Mihrap içinden üst kat ince sıva üzeri pigment (sarımsı kahve)	Pigment
P3a	Batı duvarı sıva üzeri pigment (sarı)	Pigment
P3b	Batı duvarı sıva üzeri pigment (yeşil)	Pigment
P3c	Batı duvarı sıva üzeri pigment (kırmızı)	Pigment
P4	Ek bölüm kuzey duvarı sıva üzeri pigment (yeşil)	Pigment
P5a	Batı duvarı, minber arkasından üst kat ince sıva üzeri pigment (siyah)	Pigment
P5b	Batı duvarı, minber arkasından üst kat ince sıva üzeri pigment (kırmızı)	Pigment



G. 2: Karabük Çukur Camisi'nden alınan yapı malzemesi örneklerinin makro fotoğrafları (Eroğlu, Yetiş, 2020)



G. 3: Karabük Çukur Camisi örnek alım yerlerini gösteren zemin kat planı
(Plan: Avan Mimarlık Restorasyon, 2016, Düzenleme: M, Eroğlu, E. Yetiş, 2021)



G. 4: Karabük ukur Camisi'nde örnek alım yerlerini gösteren plan (yukarıdan aşağıya: C-C kesit, B-B kesit ve zemin kat planı) ve fotoğraflar (Plan: Avan Mimarlık Restorasyon, 2016, Düzenleme: M, Eroğlu, E. Yetiş, 2021)

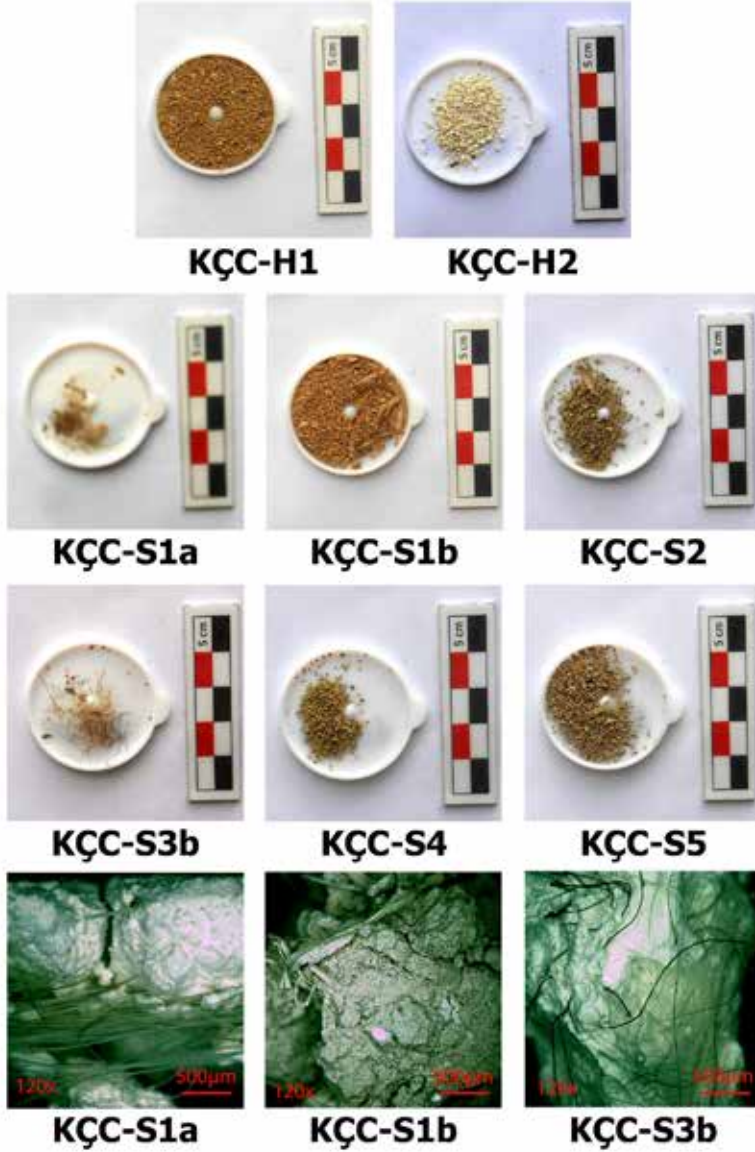
Analizler

Çukur Köyü Camisi'nin taş, harç, sıva ve boya gibi yapı malzemelerinin fiziksel, kimyasal ve petrografik özellikleri arkeometrik analizlerle belirlenmiştir. Bu kapsamda taş, harç ve sıva örnekleri üzerinde fiziksel deneyler yapılmış, örneklerde içyapının karakterize edilmesi amacıyla da X-Işını Floresans (XRF) analizleri ile petrografik incelemeler gerçekleştirilmiştir. Boya örneklerine ise; Konfikal Raman Spektroskopisi (KRS) ve Fourier Dönüşümlü Kızılötesi Spektroskopisi (FT-IR) analizleri uygulanmıştır.

Mineralojik ve petrografik incelemeler, ilgili numuneler ile ince kesit hazırlanarak polarizan mikroskop altında gerçekleştirilmiştir. Harç ve sıva örneklerin agrega/bağlayıcı oranları petrografik olarak ve asit kaybı deneyi ile belirlenmiş, asit etkisinde çözünmeden kalan silikatlı agregalar üzerinde de tane dağılım oranlarını tespit etmek için elek analizi (granülometri ölçümleri) yapılmıştır. Örneklerin içyapı özellikleri ve nitelikleri ise XRF, KRS ve FT-IR yöntemleriyle karakterize edilmiştir.

Agrega / Bağlayıcı kompozisyonu, harç ve sıvaların içeriğinde bulunan agrega ve bağlayıcı oranlarını belirlemek için asit kaybı deneyi uygulanırken, tespit edilen agregaların boyutlarını ve tane dağılım oranlarını belirlemek için de elek analizi (granülometri) kullanılmaktadır. Elek analizinde (agregaların tane boyutu dağılımı), asit kaybı sonrası reaksiyona girmeyen agregalar önce 105°C'de sabit tartıma kadar kurutulduktan sonra desikatörde soğutulmuş (G. 5), sonra sırasıyla 1000, 500, 250, 125 ve 63 µm gözlü eleklerden geçirilerek tane boyutlarına ayrılmışlardır⁵.

5 Nimet Alkan, Ergün Çağırın, Hazal Özlem Ersan ve Mustafa Eruş. *Restorasyon ve Konservasyon Laboratuvarları* (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi İmar ve Şehircilik Daire Başkanlığı Koruma Uygulama ve Denetim Müdürlüğü (KUDEB) Restorasyon ve Konservasyon Laboratuvarları Yayınları, 2011), 58.



G. 5: Karabük ukur Camisi harç-sıva agrega (eleme öncesi) ve sıvaların polarizan mikroskop detay fotoğrafları. (M. Eroğlu, E. Yetiş, 2020)

Harç ve sıva örneklerinin element içerikleri PED-XRF ile belirlenmiştir. Bu analizlerden elde edilen sonuçlardan yola çıkararak harç ve sıva örneklerinin çimentolaşma zellikleri (CI: Cementation Index) değerlendirilmiştir.⁶

⁶ Robert S. Boynton. *Chemistry and Technology of Lime and Limestone* (New York: John Wiley & Sons Inc, 1980, 275); Alkan, ağıran, Eran ve Eruş, *Restorasyon ve Konservasyon Laboratuvarları*, 77; Ayşe Gülçin

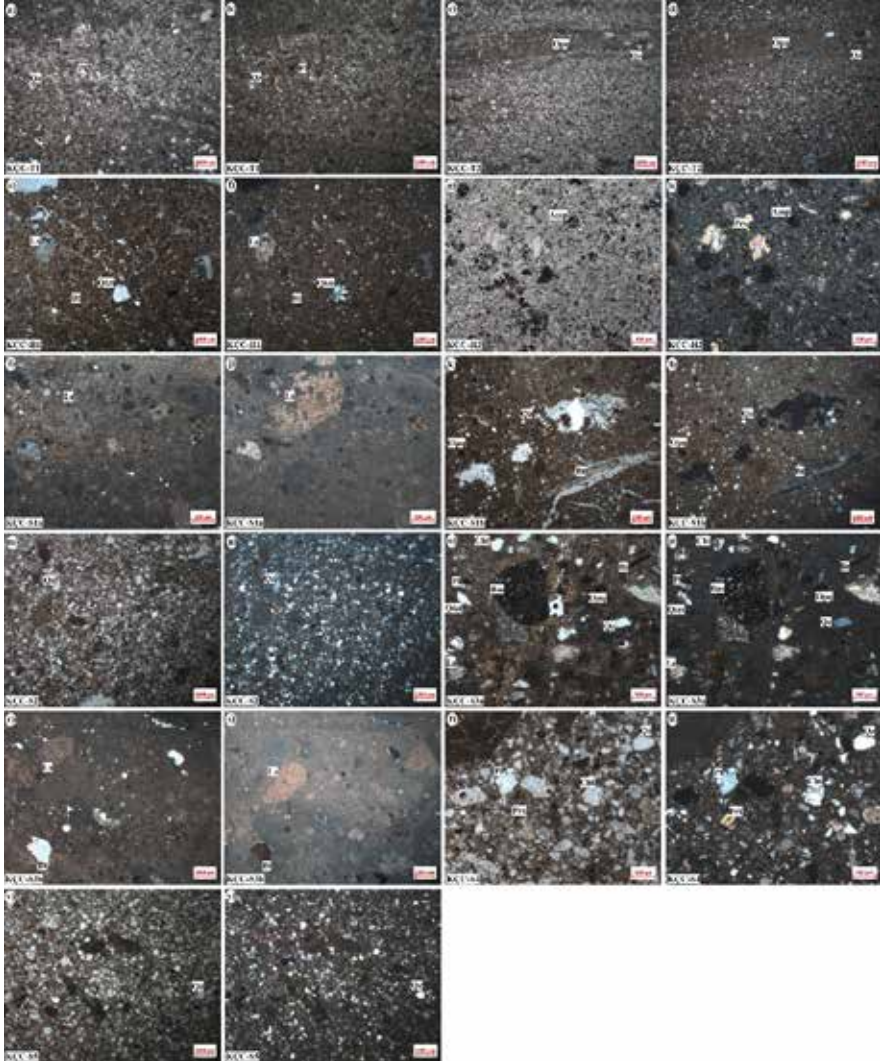
Konfokal raman spektroskopisi (KRS) ile nokta analizi, çizgi boyu analizi ve haritalama yapılabilmektedir. Genellikle mineralojik tayinlerde nokta analizi uygulanmaktadır⁷. Bununla yapının duvar resimlerinde kullanılan pigment yapılarının tespiti sağlanmıştır. Boya örneklerinde kullanılan malzemenin yüzeye tutunmalarını sağlayan bağlayıcının tayin edilebilmesi için FT-IR analiz tekniğine başvurulmuştur. Bu analizde IR bölgesi MIR (mid) olan Bruker marka Alpha model FT-IR (mid) cihazdan yararlanılmıştır. Güney ve batı duvarlarından alınan boya örneklerinde pigment ve muhtemel bağlayıcıların analizleri bu cihazlar ile yapılmıştır. Alınan kırmızı, sarı, mavi, yeşil, kahve ve siyah boya tabakası örneklerine FT-IR ve KRS analizleri uygulanmıştır.

Petrografik analizler ile harç ve sıvaların bağlayıcı-agrega oranları, içerdikleri agregaların türleri ve özellikleri belirlenerek, muhtemel kaynak alanları üzerinden öneriler geliştirilebilmektedir. Kayaçlarda ise mineral içeriği, dokusu, varsa ayrışma ve bozunma gibi durumları tespit edilerek kayacın özellikleri saptanabilmekte ve yapıda kullanılacak taş türü için önerilerde sunulabilmektedir⁸. Mikroskopik tanımlamada doku, bileşenler, mineraller ve tanecikler ile matriks (hamur) hakkında açıklamalar yapılmaktadır⁹.

Petrografik analizler kapsamında taş/kayaç, harç ve sıva örneklerinin ince kesitleri hazırlanarak optik mikroskopta incelenmiştir (G. 6). İnce kesitler, örneklerde dıştan içe doğru tüm tabakaları gösterecek şekilde doğrudan hazırlanmıştır. İncelemeler LEICA marka DMLP Model alt ve üstten aydınlatmalı polarizan mikroskopta yapılmıştır. *Leica marka DFC280* model dijital kamera ve *Qwin programı* kullanılarak fotoğrafları çekilmiştir.

Küçükaya. *Taşların Bozulma Nedenleri Koruma Yöntemleri* (İstanbul: Birsan Yayınevi, 2004), 141; Ali Inal, Aydın Gunes, David J. Pilbeam, Yusuf K. Kadioglu ve Figen Eraslan. "Concentrations of Essential and Nonessential Elements in Shoots and Storage Roots of Carrot Grown in NaCl and Na₂SO₄ Salinity". *X-Ray Spectrometry* 38(1), 2009, 46; Xiuchun Zhan. "Application of Polarized EDXRF in Geochemical Sample Analysis and Comparison with WDXRF". *X-Ray Spectrometry* 34(3), (2005), 207.

- 7 Kıymet Deniz, "Buzlukdağı (Kırşehir) Alkali Magmatik Kayaçların Jeolojisi, Petrolojisi ve Konfokal Raman Spektrometresi ile İncelenmesi", (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2010), 63, 66-67.
- 8 Alkan, Çağırın, Ersan ve Eruş, *Restorasyon ve Konservasyon Laboratuvarları*, 68.
- 9 Alkan, Çağırın, Ersan ve Eruş, *Restorasyon ve Konservasyon Laboratuvarları*, 70; Paul F. Kerr. *Optical Mineralogy*. (New York: McGraw-Hill, 1977); George Rapp. *Archaeomineralogy*. (Berlin: Springer-Verlag, 2002).



G. 6: Karabük ukur Camisi taş, harç ve sıva örneklerinin polarizan mikroskop altında çekilmiş mikro fotoğrafları (a, c, e, g, i, k, m, o, r, t, v: paralel nikol görüntüsü, b, d, f, h, j, l, n, p, s, u, y: Çapraz nikol görüntüsü), (K. Deniz, Y. K. Kadioğlu, M. Eroğlu, 2021)

Bulgular ve Değerlendirmeler

Çalışma kapsamında ukur Camisi'nde gerçekleştirilen malzeme analizleri sonucunda elde edilen bulgular aşağıda belirtilmektedir.

Taş/Kayaçlar

Yapıyı oluşturan tüm taş malzemeler görsel olarak benzer kayaç türünü işaret etmektedir. Bu nedenle duvarlarda kullanılan düzgün kesme ve kaba yontu taşlardan

ikisinde mineralojik analiz ve petrografik incelemeler yapılmıştır (**G. 6 a,b,c,d**). Yapılan mineralojik ve petrografik incelemelere göre Çukur Camisi yerleşimi yapılarına ait 2 adet taş örneğinin de (Örnek T1 ve T2) blastosemitik dokulu metakumtaşı olduğu tespit edilmiştir. Genel olarak kuvars, plajiyoklaz, biyotit, muskovit, serizit, zeolit, opak mineraller ile çört ve kiltası kaya parçalarından meydana gelmektedir (**Tablo 2**).

Tablo 2: Çukur Camisi taş/kayaç örneklerinin petrografik özellikleri (By:Biyyotit, Ç:Çört, Ki:Kiltası, Mus:Muskovit, Op.Opak Mineraller, Pl: Plajiyoklaz, Q: Kuvars, Sr:Serizit, Z:Zeolit), (K. Deniz, Y. K. Kadioğlu, 2021).

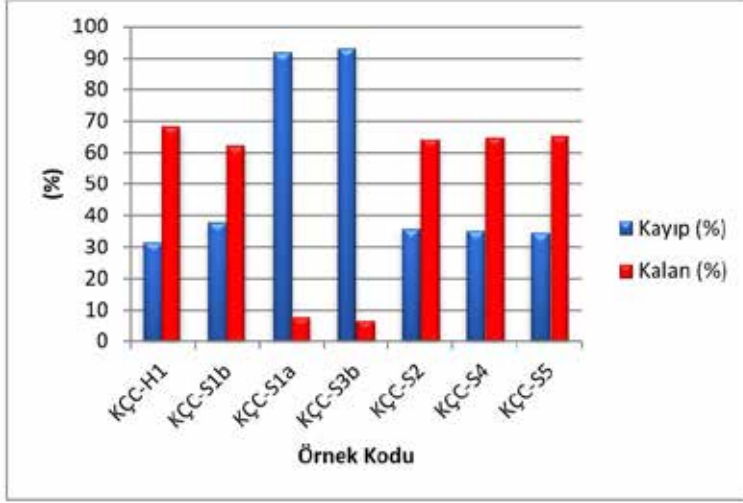
Taş Grupları	Kayaç Türü	Doku	Açıklamalar
T1 ve T2	Metakumtaşı	Blastosemitik doku	Q, Ç, Plj, Sr, By, Mus, Z, Ki, Op.

Harçlar ve Sıvalar

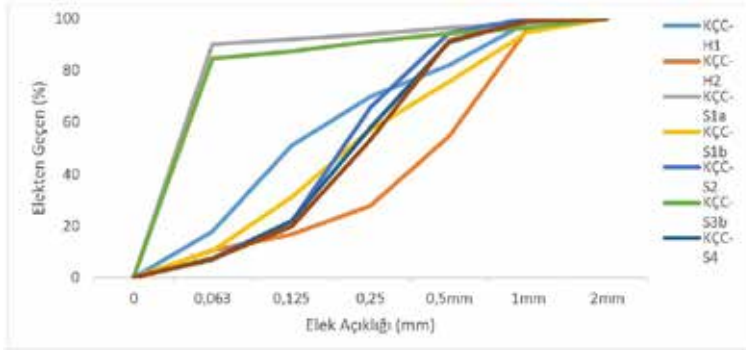
Çukur Camisi'ne ait harç ve sıva örneklerine öncelikle asit kaybı deneyi yapılmıştır. Analiz sonrasında elde edilen agregalar değerlendirilerek örneklerin asit sonrası kalan ve kayıp oranlarına ulaşılmıştır (**Tablo 3**). Harç örneklerinin asit kaybı deneyinden sonra çözünmeden kalan silikatlı agregaları üzerinde yapılan elek analizi sonucunda (63-1000 µm arasındaki göz açıklığına sahip elekler kullanılarak) agrega tanecik dağılımı oranları belirlenmiştir (**G. 7 ve G. 8**).

Tablo 3: Harç ve sıva örneklerinde agrega/bağlayıcı oranları ve elek analizi sonuçları (Tablodaki değerler elekten geçen agregaların oranlarını belirtmektedir) (M. Eroğlu, E. Yetiş, 2021).

Örnekler	Asit Kaybı (%)		>63 µm (%)	>125 µm (%)	>250 µm (%)	>500 µm (%)	>1000 µm (%)
	Kayıp	Kalan					
H1	31.57	68.43	17,79	51,08	69,86	81,95	98,62
H2	67.91	32.09	10,68	16,59	27,60	54,54	96,21
S1a	91.84	8.16	90,12	91,90	93,87	96,52	98,40
S1b	37.68	62.32	10,19	30,99	57,01	75,68	94,67
S2	35.70	64.30	7,55	21,51	65,83	94,54	99,94
S3b	93.14	6.86	84,50	87,43	91,28	94,33	96,57
S4	35.13	64.87	7,07	21,90	57,80	90,98	99,48
S5	34.45	65.55	7,32	19,73	53,09	91,33	99,01



G. 7: Çukur Camisi harç ve sıva örneklerinde silikatlı agrega/bağlayıcı analiz sonuçlarını gösteren diyagram. (M. Eroğlu, 2021)



G. 8: Çukur Camisi sıva ve harç örneklerinin silikatlı agregalarında elek analizi sonuçlarını gösteren diyagram (Eroğlu, 2021)

Harç örnekleri petrografik incelemelere göre 2 grupta sınıflandırılmıştır. Buna göre; moloz dolgu harcı (kerpiç harcı/H1) ve mihrabın yapımında kullanılan (H2) harçlar farklı özellikler göstermektedir. H1 harç örneğinde agrega olarak amfibol, biyotit, kuvars, plajiyoklaz, opak mineraller ile çört, kireçtaşı, granit ve kuvarsit kaya parçacıkları, H2 harç örneğinde de kuvars, plajiyoklaz, opak mineraller ile kireçtaşı parçacıkları agrega olarak bulunmaktadır (**Tablo 4**).

Tablo 4: Çukur Camisi harç örneklerinin petrografik özellikleri (B: Bağlayıcı; A: Agregası; Amf: Amfibol, By: Biotit, Ç: Çört, G: Granit, K: Kireçtaşı, Op: Opak / Mineraller; Pl: Plajiyoklas, Qs: Kuvarsit) (K. Deniz, Y. K. Kadioğlu, 2021)

Harç Örnekleri	B (%)	A (%)	Kayaç ve Mineraller (%)
H1	35	65	Amf, By, Ç, G, K, Op, Q, Qs, Pl
H2	45	55	Q,K, Plj, Op

Yüksek bağlayıcı oranına sahip olan S1a ve S3b nolu sıva örneklerinin agrega / bağlayıcı oranları ile kayaç/mineral içerikleri aynıdır. S1b örneğinin agrega / bağlayıcı oranı yaklaşık olarak 2/1 iken S3a örneğinin oranı 3/2'dir. S1b ve S3a örneklerinin kayaç ve mineral içerikleri de farklıdır. 6/1 agrega / bağlayıcı oranları ile S2, S4 ve S5 sıva örnekleri de birbirlerinin benzer oranlara sahiptir. Mihrap ortasında iki kat sıva tespit edilmiş S3a ve S3b örneklerinin; üst (bitim) ile alt kat (kaba) sıvalarının petrografik analiz sonucunda farklı agrega/bağlayıcı oranlarına sahip olduğu tespit edilmiştir (**Tablo 5**).

Tablo 5: Çukur Camisi sıva örneklerinin petrografik özellikleri (A: Agregası, B: Bağlayıcı, Ba: Bazalt, By: Biotit, Ç: Çört, K: Kireçtaşı, Op: Opak Mineraller, Pl: Plajiyoklas, Py: Piroksen, Q: Kuvars, Qs: Kuvarsit), (K. Deniz, Y. K. Kadioğlu, 2021)

Sıva Örnekleri	B (%)	A (%)	Kayaç ve Mineraller
S1a, S3b	75	25	(Q, Pl, Op, K)
S1b	35	65	(Q, Pl, Ç, Py, By, Os, Op)
S3a	40	60	(Ba, K, Q, Pl, Ç, Py)
S2, S4, S5	15	85	(Q, Pl, Ç, By, Py, K)

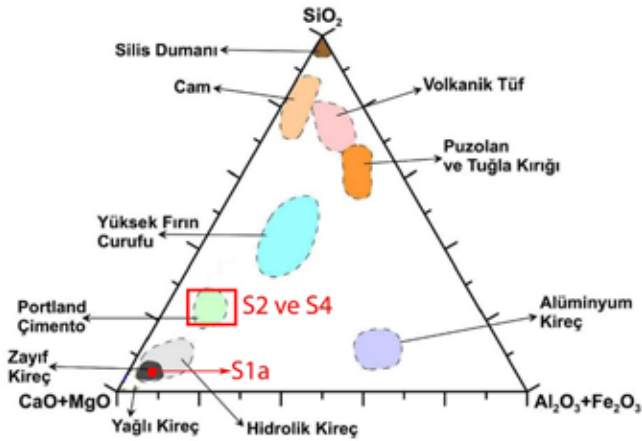
Kimyasal bileşimlerini tespit etmek amacıyla S1a, S2 ve S4 kodlu sıva örnekleri üzerine PED-XRF analizi uygulanmış, elde edilen sonuçlara göre de kimyasal özellikleri açısından değerlendirmeleri yapılmıştır. Sıva örneklerinin PED-XRF analiziyle tespit edilen temel oksit bileşikleri ise **Tablo 6**'de verilmektedir.

Tablo 6: Çukur Camisi sıva örneklerinin PED-XRF analiz sonuçları (M. Eroğlu, 2021)

Temel Oksit bileşimler	KÇC-H1	KÇC-H2	KCC-S1a	KCC-S1b	KCC-S2	KCC-S3b	KCC-S4
Na ₂ O	0,042	0,15	0.043	0,047	0.045	0,045	0.046
MgO	1,329	0,038	0.341	1,861	0.669	0,203	0.826
Al ₂ O ₃	6,129	0,191	0.463	7,17	3.470	0.442	4.900
SiO ₂	37,27	0,745	1.730	29,64	16.63	1,819	19.51
P ₂ O ₅	0,159	0,05	0.003	0,082	0.030	0,002	0.043
SO ₃	0,244	34,95	0.082	0,209	0.229	0,191	0.132
Cl	0,072	0,013	0.027	0,035	0.056	0,046	0.036
K ₂ O	1,541	0,229	0.103	1,497	0.445	0,109	0.483

CaO	19,6	27,98	51.14	20,55	32.62	50,82	31.57
TiO ₂	0,434	0,084	0.025	0,506	0.212	0,023	0.226
V ₂ O ₅	0,014	0,001	0.006	0,019	0.008	0,001	0.005
Cr ₂ O ₃	0,014	0,001	0.003	0,019	0.014	0,001	0.013
MnO	0,058	0,004	0.009	0,074	0.045	0,009	0.053
Fe ₂ O ₃	3,555	0,162	0.242	4,216	1.850	0,237	1.910
Kızdırma Kaybı	29,64	34,92	45.60	34,84	43.21	45,98	40.64
Toplam	100,1	99,52	99.82	100,76	99.53	99,93	100.39

S1a sıva örneğinde; CaO içeriği %51.14, Al₂O₃ içeriği %0.463; Fe₂O₃ içeriği %0.242 ve SiO₂ %1.73 oranlarına sahip iken; S2 ve S4 sıva örneklerinde, CaO içeriği %31.57-32.62, Al₂O₃ içeriği %3.47-4.90, Fe₂O₃ içeriği %1.85-1.91 ve SiO₂ içeriği %16.63-19.51 aralığındadır. Buna göre S2 ve S4 örneklerin CaO, Al₂O₃, Fe₂O₃ ve SiO₂ değerleri S1a örneğinden farklı olup bu farklılık çimento bağlayıcısının kimyasal kompozisyonundan kaynaklanmakta olduğu fikrini aklı getirmektedir (**Tablo 7**). Portland çimentosu ile ilgili analiz çalışmasından elde edilen değerler ile S2 ve S4 sıva örneklerinin değerleri birbirleriyle uyumludur¹⁰. Analizleri yapılan sıva örnekleri kimyasal içeriklerine ve oksit bileşik oranlarına göre Keily diyagramında gösterilerek gruplandırılmış ve hidrolik özellikleri değerlendirilmiştir (**G. 9**).



G. 9: Çukur Camisi S1a, S2 ve S4 nolu sıva örneklerinin Keily diyagramındaki (CaO+MgO-SiO₂-Al₂O₃+Fe₂O₃) konumları (M. Ndiaye, M. Diop ve P. M. Ngom. “Pozzolan Activity of Acidic and Intermediate Volcanic Tuffs of Mako Areas (Senegal)”, E Yüzer, H. Ergin ve A. Tuğrul (Ed.). *International Symposium on Industrial Minerals and Building Stones (IMBS'2003)*, İstanbul: Kelebek ve Grafika Grup, 2003, 5199).

¹⁰ Murat Aydın, “Kalsiyum Alüminat Çimentosu İle Portland Çimentosunun Karşılaştırılması”, (Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, 2019), 25.

Tablo 7: Çimentolaşma İndeks değerleri (Robert S. Boynton. Chemistry and Technology of Lime and Limestone. New York: John Wiley & Sons Inc, 1980,275)

Kireç Türü	Çimentolaşma İndeksi (CI)
Kaymak (Yağlı) Kireç-YK (Slaked (Fat) Lime)	<0.30
Zayıf Hidrolik Kireç-ZHK (Weakly Hydraulic Lime)	0.30 - 0.50
Ortalama Hidrolik Kireç-OHK (Moderately Hydraulic Lime)	0.51 - 0.70
Hidrolik Kireç-HK (Eminently Hydraulic Lime)	0.71 - 1.10
Doğal Çimento-DÇ (Natural Cement)	1.11-1.70
Doğal Çimento/Çimento-DÇ/Ç (Natural Cement/Cement)	1.70<

Tablo 8: Çukur Camisi Sıva örneklerinin hesaplanan çimentolanma indeks değerleri (Robert S. Boynton. Chemistry and Technology of Lime and Limestone. (New York: John Wiley & Sons Inc, 1980,275)

Örnek	CI	Bağlayıcı Türü
S1a	0.11	YK
S3b	0.11	YK
S2	1.56	DÇ/Ç
S4	1.89	DÇ/Ç

Sıvanın kimyasal bileşim özellikleri çimentolanma indeks (CI) verileri yardımı ile değerlendirilmiştir. Çimentolaşma indekslerine göre sıva numuneleri içerisinde; S1a ve S3b örneklerinin hava kireci (YK; yağlı kireç), S2 ile S4 örneklerinin ise doğal çimento (DÇ) ve çimento (Ç) bağlayıcısı kullanılarak üretildikleri anlaşılmaktadır. Keily Diyagramına göre de S1a örneği yağlı (hava) kireç, S2, S4 örnekleri de Portland çimento grubu ile eşleşmektedir (**G. 9, Tablo 7 ve Tablo 8**).

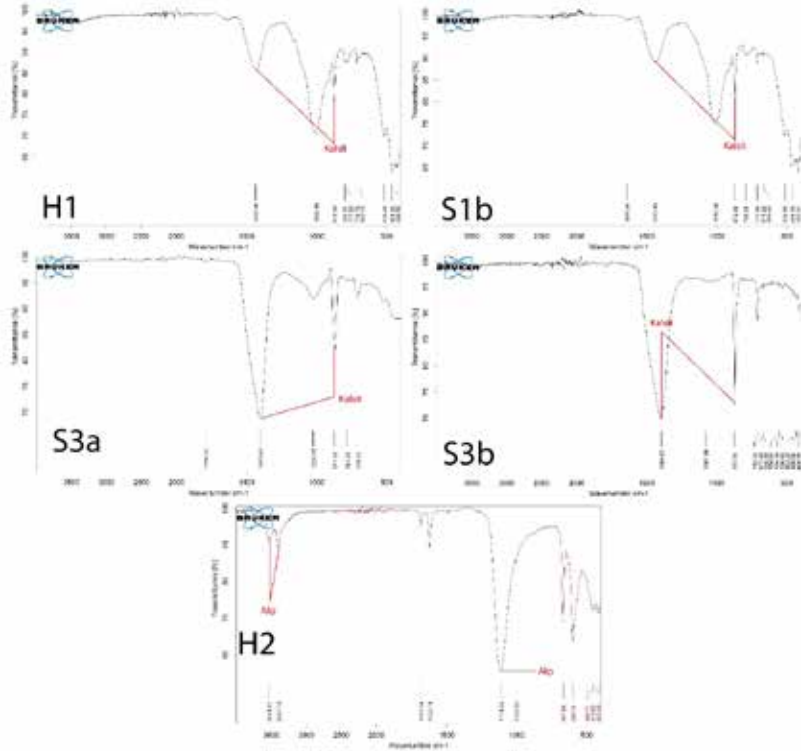
Benzer yapı özellikleri gösteren Safranbolu evleri Unesco kültür mirası kapsamında olmakla beraber, literatürde bu evlerin malzemesine yönelik çok fazla çalışma da bulunmamaktadır¹¹.

Genel olarak batı duvarında minber arkasında özgün sıva kısmen korunmuş; duvarın diğer kısımlarında ise dökülerek tahrip olmuştur. Dökülen kısımlarda yapının duvar örgü sistemi ve sıva katmanları belirlenmiştir. Yapının diğer duvarlarında önceki onarım sıvaları ve üzerindeki kalem işleri mevcut olduğu için örnek alınmamış, ancak batı duvarı ile benzer özelliklere sahip olduğu görsel olarak belirlenmiştir.

Agregaların hapsi 1000 µm'un üzeri gözlü (2-1mm arası) elekten geçmiştir. Buna göre agregalar 1mm'nin altında boyuta sahiptirler. H1 killi kerpiç harcıdır, %35 bağlayıcı, %65 agregaya sahiptir. Bu agrega da asit sonrası kalan %83 kum ve %17 (kil+silt)

11 Ali Akın Akyol ve Murat Eroğlu, 21. *Yüzyılda Türk Sanatı: Meseleler ve Çözüm Önerileri* (Kastamonu: Kastamonu Üniversitesi Yayınları, 2018), Erişim 25 Mayıs 2021, <https://gstf.kastamonu.edu.tr/index.php/tr/bilgi-sistemleri/haberler-tr/3198-21>

değerlerine göre, kil+siltli kumdur. S1b kil+saman+kıttık katkıdır. %35 bağlayıcı, %65 agregaya sahiptir. Bu agreganın da asit sonrası kalan %90 kum ve %10 (kil+silt) değerlerine göre kil+siltli kumdur. H2 harcı alçı içerikli bağlayıcıya sahiptir. %45 bağlayıcılı ve %55 agregadan oluşmaktadır. Bu agregaya ise, asit sonrası kalan %90 kum ve %10 (kil+silt) değerlerine göre kil+siltli kumdur. S1a kireç+kıtık katkı %75 bağlayıcılı ve %25 agregadan oluşan sıvadır. Agregaya, asit sonrası kalan %90 (kil+silt) ve %10 kum değerlerine göre kumlu kil+siltli dir. S3b kireç+kıtık katkı %75 bağlayıcı ve %25 agregadan oluşan bir sıvadır. Agregaya, asit sonrası kalan %85 (kil+silt), %15 kum değerlerine göre kumlu kil+siltli dir. S2, S4 ve S5 sıvaları %15 bağlayıcı ve %85 agregadan oluşmaktadır. Agregaya, asit sonrası kalan %93 kum, %7 (kil+silt) değerlerine göre kil+siltli kumdur. Elek analizi sonuçlarına göre silikatlı agregaları en ince olan sıvalar S1a ve S3b, en kalın olanı H2 harcıdır. H1 harcının silikatlı agregaları S1b sıvasından daha ince; S2, S4 ve S5 sıvalarında ise kendi içerisinde uyumludur (**Tablo 3, G. 7 ve G. 8**).



G. 10: Çukur Camisi harç ve sıva rneklelerinin FT-IR spektrumları (E.Yetiş, 2021).

H1, H2, S1b, S3a ve S3b harç ve sıva rneklelerinin FT-IR spektrumları incelenmiştir. Mihrabın erevesinden alınan H2 rneğinde alçı kullanımına işaret eden kuvvetli 1140-

1080 cm^{-1} ve 3700-3200 cm^{-1} karakteristik bantlar¹² görülmektedir. Diğer örneklerden S3a ve S3b’de oldukça kuvvetli 1490-1370 cm^{-1} ve 910-850 cm^{-1} karakteristik kireç¹³ bantları görülürken, H1 ve S1b örneklerinde kireç bantları oldukça zayıftır (**G. 10**).

Boyalar

FT-IR analizleri öncesinde; P1a, P2a, P2b, P3a, P3c, P4, P5a, P5a ve P5b numunelerinin boya tabakalarından, ince boya katmanını aşmadan kazıma yapılarak analize uygun hâle getirilmeye çalışılmıştır. Daha iyi sonuç alabilmek için kazıyarak alınan parçalar ezilerek toz hâline getirilmiş ve cihazın örnek tutucu haznesine göre hacimsel olarak yaklaşık 0.05 ml’lik miktarda numune cihaza yerleştirilmiştir.

FT-IR analizlerinde araştırılan bağlayıcı maddeler genel olarak yağlar/vakslar, proteinler, şekerler/nişastalar ve reçineler olmak üzere dört ana grupta toplanmıştır¹⁴. IR analizlerinde gerilme ve bükülme titreşimleri söz konusu organik maddelerin belirlenmesinde genel bir kabul oluşturmuştur. Ayrıca birçok tarihi malzemenin FT-IR verilerini içeren veri tabanından¹⁵ faydalanılmıştır. Bununla birlikte FT-IR ile yapılan organik madde tespitleri genellikle bir ön araştırma niteliğindedir. Ön inceleme sonuçlarını takiben kromatografik yöntemler ile incelemeler yapılmaktadır¹⁶.

P1a, P2a, P2b, P3a, P3c, P5a, P5b ve P4 örneklerinde yapılan FT-IR analizlerinde 910-850 cm^{-1} ve 1490-1390 cm^{-1} bantlarındaki piklerin kuvvetli olduğu görülmektedir¹⁷. Bu bantlar kalsiyum karbonat (Kalsit- CaCO_3) varlığına işaretler. Kalsiyum karbonat gerilmeleri örneklerdeki organik varlığının araştırılmasını zorlaştırmaktadır. Ancak grafiklerde kalsit titreşimlerinin bulunduğu bantlar arasındaki şiddetsiz pikler organik maddeler üzerinde tahmin yürütülmesini sağlamıştır (**G. 11**).

12 Michele R. Derrick, Dusan Stulik, James M. Landry, *Infrared Spectroscopy in Conservation Science Scientific Tools for Conservation*, (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999),194.

13 Michele R. Derrick, Dusan Stulik, James M. Landry, *Infrared Spectroscopy in Conservation Science Scientific Tools for Conservation*,194.

14 Irmına Zadrozna, Kasia Polec-Pawlak, Iwona Gluch, Mohamed A. Ackacha, Miroslaw Mojski, Janina Witowska-Jarosz ve Maciej Jarosz. “Old Master Paintings- A Fruitful Field of Activity for Analysts: Targets, Methods, Outlook”. *Journal of Separation Science* 26, (2003), 996–1004; Ezgin Yetiş, “Tarihi Duvar Resimlerinde Kullanılan Boya Ve Bağlayıcılar”, ed. C. Ünal ve C. Gürbıyık *Uluslararası XIX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu C. 2* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları. 2019), 507-530.

15 Database of ATR-FT-IR spectra of various materials. Erişim 11 Eylül 2020. http://lisa.chem.ut.ee/IR_spectra/; Signe Vahur, Anu Teearu, Pilleriin Peets, Lauri Joosu ve Ivo Leito. “ATR-FT-IR spectral collection of conservation materials in the extended region of 4000-80 cm^{-1} ”. *Anal Bioanal Chem* 408, (2016), 3373–3379.

16 Derrick, Stulik, Landry, *Infrared Spectroscopy in Conservation Science Scientific Tools for Conservation*, 17-18.

17 Derrick, Stulik, Landry, *Infrared Spectroscopy in Conservation Science Scientific Tools for Conservation*, 194 Vahur, “ATR-FT-IR spectral collection of conservation materials in the extended region of 4000-80 cm^{-1} ”, 3377.

Sıva üzerine uygulanan boyaaların FT-IR analizlerinde sıvada bulunan kireç, kil ve bazı tuzlardan kaynaklı değerlerine dikkat edilmelidir. Ancak organik bağlayıcı maddelerin daha doğru ve temiz FT-IR sonuçlarına ulaşılabilmesi için, hazırlanan numunelerin içerisinde bulunan çeşitli tuz bileşikleri, kireç vb. duvar resmi yapım malzemelerinden ayrıştırılması gerekmektedir¹⁸.

Duvar resimlerinde bazen tek bir bağlayıcı türünün kullanılmadığı görülmektedir. Protein esaslı bir bağlayıcı ile birlikte yağ esaslı bir bağlayıcı da kullanılmış olma olasılığı yüksektir¹⁹. Bu sebeple organik örneklerde IR spektrum bantları, özel atom gruplarının karakteristik bantları olup, bağlayıcıların tayininde önemli ipuçları vermektedir²⁰. Bu sebeple bağlayıcı tespitinde bir ön araştırma niteliğindedir

Karbonil bantlarının görüldüğü 1630-1750 cm^{-1} aralığına tüm örneklerde rastlanmaktadır. P1a, P2a, P2b ve P5a örneklerinde protein varlığını destekleyebilecek 1630-1680 cm^{-1} bant aralığı görülmektedir. Ancak bunlardan protein varlığını destekleyebilecek karakteristik pikler olan 1520-1560 cm^{-1} , 1450 cm^{-1} , 1240 cm^{-1} , 1080 cm^{-1} ve 3300 cm^{-1} bantlarını karakteristik kireç (1490-1370 cm^{-1} ve 910-850 cm^{-1}) pikleri örtmektedir. Bununla birlik P1a örneğinde 1630-1680 cm^{-1} aralığı ile 1715-1740 cm^{-1} ve bunu destekleyen simetrik 2920-2934 cm^{-1} , 2855-2860 cm^{-1} gomalak kullanımına işaret edebilir. P2b örneğindeki zayıf 1630-1750 cm^{-1} bantlarının olması, simetrik 3400 cm^{-1} ve 1068-1100 cm^{-1} polisakkarit kaynaklı bağlayıcı (*gum*) kullanımını gösterebilir. P2b, P3a, P4, P5a ve P5b örneklerindeki 1795 cm^{-1} bandı ise kalsiyum oksalat (CaC_2O_4) veya sülfattan (SO_4^{2-}) kaynaklanan tuzlanmayı gösterebilir. P4 haricindeki örneklerde yer alan 2920-2960 cm^{-1} ve 2850-2875 cm^{-1} bantları kuruyan yağlar, protein (yumurta)²¹ ve hayvansal/bitkisel reçinelerin kullanımını düşündürür²². Diğerlerinden farklı olan P4 örneğinde 1790 cm^{-1} üzerinde piklerin olmaması, çimento içerikli yakın dönem sıvası üzerinde bulunması sebebi ile de, akrilik kaynaklı boyaaların kullanıldığına işaret etmektedir²³ (**G. 11**).

18 Ahmet Güleç, "Süleymaniye Camii Kalemışı Boyalarının Analizleri". *Vakıf Restorasyon Yıllığı* 3 (2011), 113-122; A. Sarmiento, M. Pérez Alonso, M. Olivares, K. Castro, I. Martínez-Arkarazo, L. Fernández, ve J. Madariaga. "Classification and Identification of Organic Binding Media in Artworks by Means of Fourier Transform Infrared Spectroscopy and Principal Component Analysis". *Analytical and Bioanalytical Chemistry* 399 (2011), 3601-3611.; Corso vd., 2012: 3011-3016

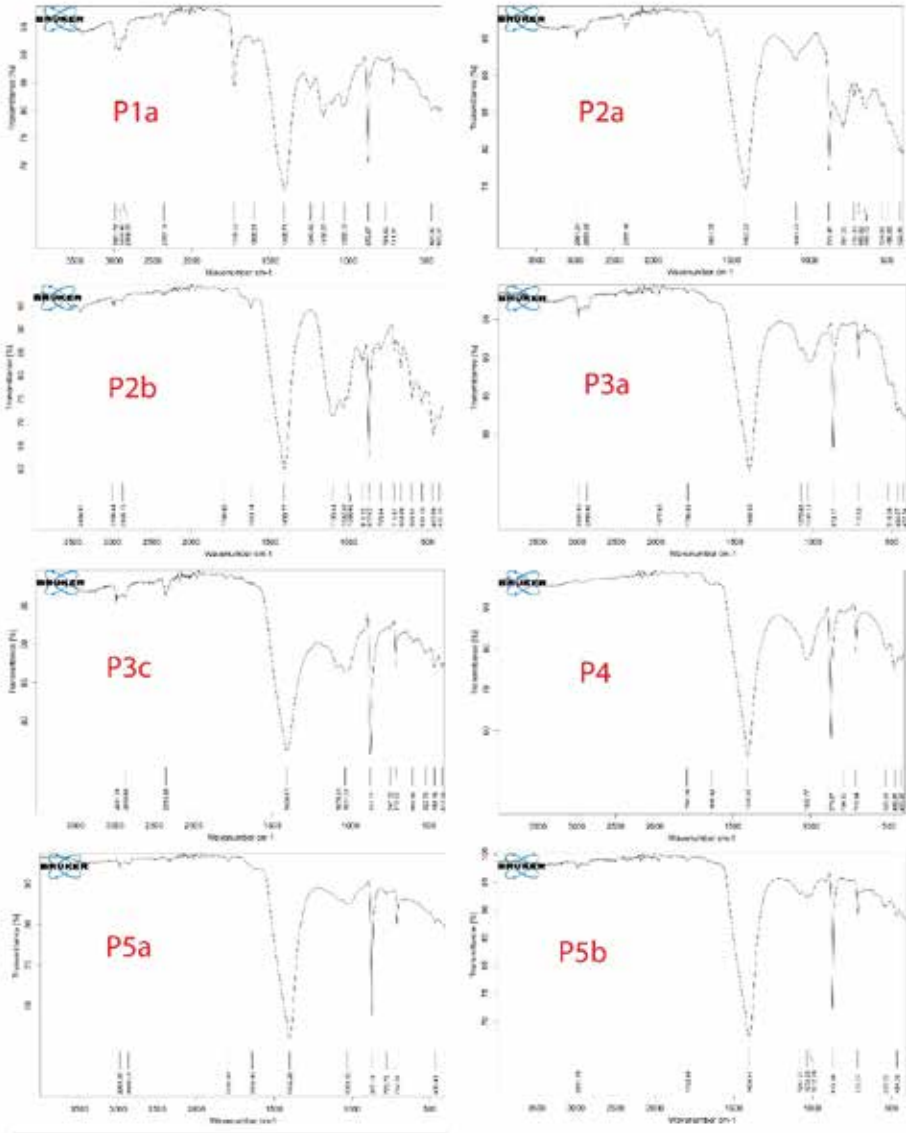
19 Francesca Rosi, Alessia Daveri, Costanza Miliani, Giovanni Verri, Paolo Benedetti, Francesca Pique, Bruno Brunetti ve A Sgamellotti. "Non-invasive identification of organic materials in wall paintings by fiber optic reflectance infrared spectroscopy: A statistical multivariate approach". *Analytical and bioanalytical chemistry* 395. (2009), 2097-2106; Gaetano Corso, M. Gelzo, C. Sangers, A. Chambery, A. Di Maro, V. Severino, A. D. Russo, C. Piccioli, P. Arcari. "Polar and non-polar organic binder characterization in Pompeian wall paintings: comparison to a simulated painting mimicking an "a secco" technique". *Anal Bioanal Chem* 402, (2012), 3011-3016.

20 Tuba Büyüksirt, Hakan Kuleaşan. "Fourier Dönüşümlü Kızılötesi (FTIR) Spektroskopisi ve Gıda Analizlerinde Kullanımı". *Gıda* 39 (2014), 237.

21 Yumurta sarısı beyazına göre yağ içerdiği için yumurta sarısının spektrumu yağlara yakındır.

22 Michele R. Derrick, Dusan Stulik, James M. Landry, *Infrared Spectroscopy in Conservation Science Scientific Tools for Conservation*, (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999), 94-112.

23 Michele R. Derrick, Dusan Stulik, James M. Landry, *Infrared Spectroscopy in Conservation Science Scientific Tools for Conservation*, (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999), 111.



G. 11: Çukur Camisi boya örneklerinin FT-IR spektrumları (E.Yetiş, 2021).

P2a, P2b, P5a ve P5b örneklerine KRS analizi yapılmıştır. Minber arkasındaki duvar üzerine uygulanmış siyah renkli P5a örneğinde karbon (C), kırmızı renkli P5b örneğinde ise hematit (Fe_2O_3) tespit edilmiştir. Mihraptan alınan sıvanın üzerindeki yeşil renkli P2a örneğinde olivin ($[\text{Mg,Fe}]_2\text{SiO}_4$) ve krom sarısı (PbCrO_4), kahvemsi sarı renkli P2b örneğinde ise götit ($\text{FeO}[\text{OH}]$) kaynaklı pigmentler belirlenmiştir (G. 12).

Minber arkasındaki P5a örneğindeki karbon (C) kaynaklı siyah pigmentinin kullanımı oldukça eskilere- tarihöncesine kadar- dayanmaktadır. Pigmentler genel olarak toprak kaynaklardan ve odun kömüründen elde edilirken, antik dönemden itibaren kemik siyahı, fildişi siyahı ve is kullanımı yaygınlaşmıştır. Yine minber arkasından alınan P5b örneğindeki hematit (Fe_2O_3), doğal olarak bulunan ve demir (III) oksit olarak bilinen pigmenttir²⁴. Mihrap içinden alınan P2a örneğindeki yeşil rengi veren olivin minerali ($[Mg,Fe]_2SiO_4$) ve P2b'deki götit minerali ($FeO[OH]$) doğal kaynaklı pigmentlerdir. P2a örneğinde tespit edilen krom sarısının (kurşun kromat) yeşil renkli olivin ($[Mg,Fe]_2SiO_4$) kaynaklı pigment ile karıştırılarak sıcak bir yeşil elde edilmek istendiği düşünölmektedir.

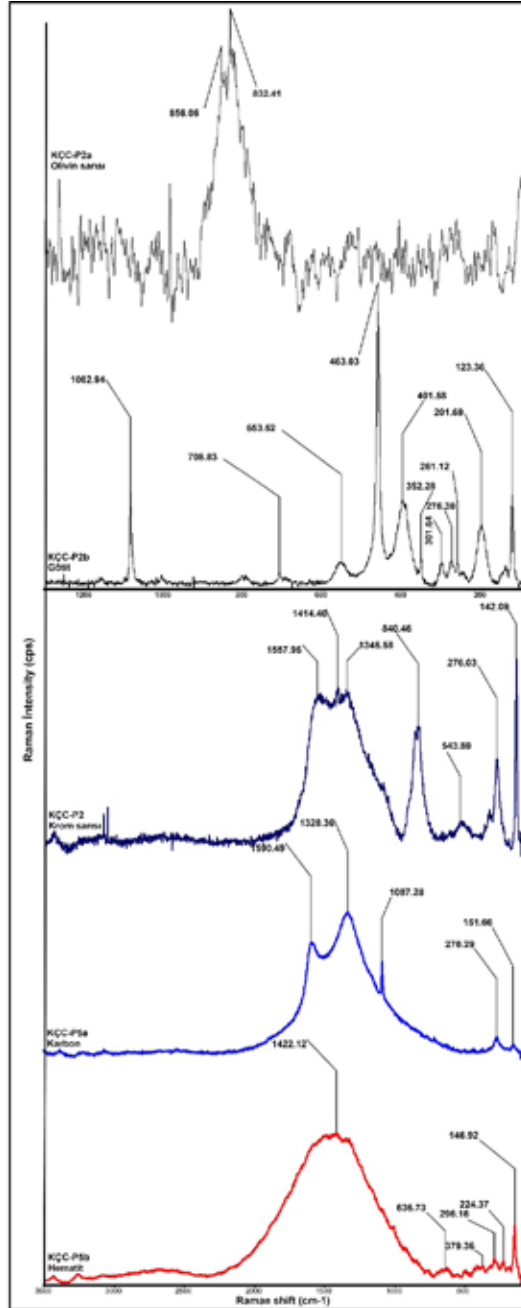
Krom sarısı ($PbCrO_4$) olarak bilinen pigmentin krokoit mineralinin keşfinden sonra yapay olarak elde edildiği söylenmektedir. 1810 yılından sonra kullanılmaya başlanmış ve günümüzde de kullanımı devam etmektedir²⁵.

Literatürdeki kahveye yakın sarı renkli sarı okra pigmenti, götit ($FeO[OH]$) kaynaklıdır. Götit mineralinin, doğal kaynaklı olarak tarih öncesinden beri kullanıldığı bilinmektedir. Ancak götit yerine 1920 yılından sonra yapay olarak “mars yellow” adı ile bilinen pigment olarak kullanılmaya devam edilmiřtir²⁶. KRS sonuçlarına göre; sarı okra pigmentinin doğal kaynaklı götit ($FeO[OH]$) mineralinden elde edildiği düşünölmektedir.

24 Paolo Mora, Laura Mora ve Paul Philippot. *Conservation of Wall Paintings*. (London: Butterworths, 1984), 64-66; Ezgin Yetiş, “Tarihi Duvar Resimlerinde Kullanılan Boya ve Bağlayıcılar”, 515-516, 521-523; Database of ATR-FT-IR spectra of various materials.

25 Mora, Mora ve Philippot, *Conservation of Wall Paintings* 64-66; Yetiş, “Tarihi Duvar Resimlerinde Kullanılan Boya ve Bağlayıcılar”, 514, 521-523; Pigments Through the Ages. Erişim 01 Ekim 2020. <http://www.webexhibits.org/pigments/>

26 Pigments Through the Ages.



G. 12: Çukur Camisi bazı boya örneklerinin KRS spektrumları (K. Deniz, 2021).

Tartışma

“Karabük, Ovacık Çukur Camisi Yapı Malzemelerinin Analizleri” kapsamında gerçekleştirilen örnekleme ile 2 adet taş, 12 adet harç, 5 adet sıva ve 12 adet boya malzemesinden oluşan örnekler üzerinde incelemeler yapılmıştır.

Tablo 9: Çukur Camisi yapı malzemeleri örneklerini birlikte buldukları duvar, sıva ve boya katmanları ile gösterimi (E. Yetiş, M. Eroğlu 2021)

	DUVAR	SIVA		BOYA	
GÜNEY DUVARI (MİHRAP)	T1 (Metakumtaşı)	S3b (A/B: % 25/75) (Kireç bağlayıcı+kıttık) (Kum+kil+silt agregalı)	S3a (A/B: % 60/40)	P2a	Olivin+ Krom Kırmızı
				P2b	Götüt
GÜNEY DUVARI (MİHRABIN DIŞ ÇERÇEVESİ)	H2 (A/B: % 55/45) (Alçı bağlayıcı) (Kil+silt+kum agregalı)				
GÜNEY DUVARI (SAĞ PENCERE ALTI)	-	S2 (A/B: % 85/15) (Çimento bağlayıcı) (Kil+silt+kum agregalı)	P1b P1c P1d	P1a	-
				-	
				-	
				-	
BATI DUVARI (MİNBER ARKASI)	H1 (A/B: % 65/35) (Kil bağlayıcı) (Kil+silt+kum agregalı)	S1b (A/B: % 65/35) (Kil bağlayıcı+saman+kıttık) (Kil+silt+kum agregalı)	S1a (A/B: % 25/75) Kireç bağlayıcı+kıttık (Kum+kil+silt agregalı)	P5a	Karbon
				P5b	Hematit
BATI DUVARI	-	S4 (A/B: % 85/15) (Çimento bağlayıcı) (Kil+silt+kum agregalı)	P3b P3c	P3a	-
				-	
				-	
KUZUY DUVARI	-	S5 (A/B: % 85/15) (Çimento bağlayıcı) (Kil+silt+kum agregalı)		P4	-
	DUVAR	SIVA		BOYA	

Yapının iç cephesindeki batı, güney ve kuzey duvarlarından sıvaların döküldüğü yerlerden örnekler alınabilmiş, doğu duvarından örnekleme yapılmamıştır. Ancak görsel olarak incelendiğinde doğu duvarı ile diğer duvarların benzer özellikler içerdiği belirlenmiştir. Yapıdan alınan düzgün kesme taş ile kaba yonu taş örnekleri birbirleri ile aynı olup petrografik analize göre metakumtaşı olarak tanımlanmıştır. Metakumtaşları meta-

morfizmaya uğramış kumtaşlarıdır. Çukur Camisi'nin bulunduğu köy ve çevresinde metamorfik kayaçlar tespit edilmemiştir. Bölgede metamorfik kayaçlar Ovacık'tan yaklaşık 30 km doğuda, Soğanlı Çayı'nın da doğusunda Çavuşlar köyü çevresinde belirlenmiştir. Ayrıca harç ve sıva içerisindeki agregaların bir kısmında metamorfik kayaçlardan kuvarsit ve magmatik kayaçlardan bazalt ve granit kaya parçaları tespit edilmiştir. Bu kayaçlar da gene aynı bölgede Ovacık'ın doğusunda Soğanlı Çayı'nın dere yatağının geçtiği yerdeki Granitoid ve Ofiyolitlerle ilişkili olmalıdır. Soğanlı Çayı bu bölgeden batıya doğru devam edip Çukur köyünün yaklaşık 2 km kuzeyinden geçmektedir. Sıva ve harç içerisine katılan agregalar da bu bölgedeki dere yatağı ile ilgili olabilir²⁷.

Batı duvarında iki çeşit sıva tespit edilmiştir. Bunlardan birincisi minberinin arkasında kalan kısımda bulunan sıvadır ve iki katmandan oluşmaktadır. Bu sıvanın alt katmanındaki (S1b)- moloz dolguda kullanılan killi kerpiç harcı (H1) ile benzer olarak- taş duvar üzerinde kil+saman-kıtık katkılı sıvadır. Üst katmanındaki de kireç+kıtık içeren (S1a) ince sıvadır. Burada belirlenen kaba kil+saman-kıtık içerikli sıva zaman içerisinde dökülmüş olmalıdır, diğer duvarlarda bu sıva kaldırılarak yeni sıva yapılmış, minber arkasındaki özgün sıva korunmuştur (**Tablo 9 ve 10**).

Tablo 10: Çukur Camisi yapı malzemeleri örneklerinin genel analiz tablosu (petrografi hariç). (M. Eroğlu, E. Yetiş, 2021)

Kod	Yapılan analizler	Harç-Sıva özelliği	Pigment özelliği	Resim Tekniği	Bağlayıcı Özelliği
H1	FT-IR, PED-XRF	Kireç (zayıf bant)	-	-	-
H2	FT-IR, PED-XRF	Alçı	-	-	-
S1a	PED-XRF	Kireç	-	-	-
S1b	FT-IR, PED-XRF	Kireç (zayıf bant)	-	-	-
S2	PED-XRF	Çimento (?)	-	-	-
S3a	FT-IR	Kireç	-	-	-
S3b	FT-IR, PED-XRF	Kireç	-	-	-
S4	PED-XRF	Çimento (?)	-	-	-
P1a	FT-IR	-	Belirsiz	Belirsiz	Organik: ≈reçine/protein/yağ
P2a	FT-IR, KRS	-	Olivin+ Krom Kırmızı	Kuru Sıva	Organik: ≈protein/yağ
P2b	FT-IR, KRS	-	Götüt	Kuru Sıva	Organik: ≈Gum
P3a	FT-IR	-	Belirsiz	Kuru Sıva	Organik: ≈protein/yağ
P3c	FT-IR	-	Belirsiz	Kuru Sıva	Organik: ≈protein/yağ
P4	FT-IR	-	Belirsiz	Kuru Sıva	≈akrilik
P5a	FT-IR, KRS	-	Karbon	Kuru Sıva	Organik: ≈protein/yağ
P5b	FT-IR, KRS	-	Hematit	Kuru Sıva	Belirsiz

27 Yerbilimleri Harita ve Görüntüleyici ve Çizim Editörü. Erişim 25 Mayıs 2018. <http://yerbilimleri.mta.gov.tr>

Yeni yapılan sıva ise, batı duvarının yanı sıra güney ve kuzey duvarlarında da tespit edilen, çimento içeriklidir. Batı, güney ve kuzey duvarlarındaki çimento içerikli sıvaların (S2, S4 ve S5) agrega-bağlayıcı oranları, agrega boyutları ve nitelikleri benzer özelliktedir. Bu sonuç petrografik ve kimyasal analiz sonuçlarıyla da desteklenmektedir. Analizlerde çimento içerikli olduğu sonucuna varılan S2 ve S4 örnekleri ile aynı agrega/bağlayıcı oranlarına sahip S5 örneğinin de çimentolu olduğu düşünülmektedir²⁸.

Killi kerpiç harcı ile oluşturulan moloz dolgu harcı (H1) ile kaba sıva (S1b) harcının agrega oranları ve boyutları birbirine oldukça benzemektedir (**G. 7 ve G. 8**). Buradaki FT-IR spektrumunda zayıf kireç bantlarının görünmesi düşük kireç oranı ile açıklanabilir (**G. 10**). Ancak diğerinden farklı olarak S1b örneği kaba sıva harcı kıtık içermektedir.

Sıva ve harç örneklerinden yalnızca H2 örneğinde alçı bulunmaktadır. Bu sonuç mihrap çerçevesinin alçı ile yapıldığını göstermektedir (**Tablo 6 ve G. 10**).

Mihrap ve minber arkasından (özgün dönemler) alınan boya örneklerinde genel olarak doğal mineral kökenli pigmentlerin kullanıldığı ancak yapay olarak elde edilen krom sarısının ($PbCrO_4$) da tercih edildiği görülmektedir. Ayrıca boyalar içerisinde daha sonraki araştırmalarda detaylı olarak irdelenmesi gereken polisakkarit (gum), protein/yağ, reçine kaynaklı bağlayıcı maddelerin kullanıldığı ve kalsiyum oksalat (CaC_2O_4) veya sülfat (SO_4^{2-}) tuzlarının olabileceği sonucuna varılmıştır (**G. 11 ve Tablo 10**). Böylelikle, çimento içerikli sıvanın üzerinde bulunan P4 örneğinde yakın dönem akrilik boyalarının, P1a örneğinde hayvansal kökenli gomalak reçinesinin, P2b örneğinde polisakkarit kaynaklı bir bağlayıcının, diğer örneklerde ise hem yağ hem de protein içeren ve yumurta olabileceği²⁹ düşünülen bağlayıcılar kullanılmış olabilir.

Sonuç

Karabük-Ovacık'ta bulunan Çukur Köyü Camisi'nden alınan harç-sıva, taş ve pigment türü malzemeler üzerinde arkeometrik analizler yapılmıştır. Harç-sıvalardaki agrega bağlayıcı oranları ile bağlayıcılardaki alçı, kireç ve çimento içerikleri hakkında verilere ulaşılmıştır. Petrografik analizlere göre yapıda kullanılan taşlar metakumtaşı olarak tanımlanmıştır. Yapının temelinde kullanılan moloz dolgu harcı killi kerpiç harcı; batı duvarındaki minberin arkasında kalan sıvanın ilk katı kıtık katkılı kil, ikinci katı kıtık katkılı kireç; diğer cephelerdeki sıvalar (güney ve kuzey) çimento içerikli olarak belirlenmiştir. Mihrap sıvasında ise kıtık katkılı kireç sıva kullanılırken, mihrabın dış çerçevesinde alçı harcına rastlanmıştır. Boyalarda, doğal ve yapay kaynaklı pigmentlerin ve farklı türlerde

28 Örnek miktarı az olduğundan FT-IR ve PED-XRF analizi yapılamamıştır.

29 Ralph Mayer, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques* (New York: The Viking Press, 1991), 232-235.

organik bağlayıcıların (protein, yağ ve reçine) kullanıldığı; yakın dönem çimento esaslı duvarlardaki süslemelerde ise modern boyaların tercih edildiği görülmektedir.

Sonuç olarak, daha detaylı olarak yapılacak analizler ile özellikle boyalarda kullanılan bağlayıcıların ayrıntılı bir karakterizasyonunun sağlanabileceği; ileride yapılacak benzeri araştırmaların ise Osmanlı döneminde kullanılan yapı malzemeleri hakkında literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Teşekkür: Çalışmada yapılan analizler ile ilgili destekleri için “Kastamonu Üniversitesi Merkezi Araştırma Laboratuvarı Uygulama ve Araştırma Merkezi (MERLAB)” ve “Ankara Üniversitesi Yer Bilimleri Uygulama ve Araştırma Merkezi (YEBİM)”ne 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 “Kastamonu University Central Research Laboratory Application and Research Center (MERLAB)” and “Ankara University Earth Sciences Application and Research Center (YEBİM)” for their support regarding the analyzes conducted in the study.

Kaynakça/References

- Akyol, Ali Akın ve Murat Eroğlu. *21. Yüzyılda Türk Sanatı: Meseleler ve Çözüm Önerileri*. Kastamonu: Kastamonu Üniversitesi Yayınları, 2018. Erişim 25 Mayıs 2021. <https://gstf.kastamonu.edu.tr/index.php/tr/bilgi-sistemleri/haberler-tr/3198-21>
- Alkan, Nimet, Ergün Çağırın, Hazal Özlem Ersan ve Mustafa Eruş. *Restorasyon ve Konservasyon Laboratuvarları*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi İmar ve Şehircilik Daire Başkanlığı Koruma Uygulama ve Denetim Müdürlüğü (KUDEB) Restorasyon ve Konservasyon Laboratuvarları Yayınları, 2011.
- Avan Mimarlık Restorasyon. *Çukur Camii Plan Çizimleri*, 2016.
- Aydın, Murat. “Kalsiyum Alüminat Çimentosu İle Portland Çimentosunun Karşılaştırılması”. Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, 2019.
- Boynton, Robert, S. Chemistry and Technology of Lime and Limestone. New York: John Wiley & Sons Inc, 1980.
- Büyüksirt, Tuba, Hakan Kuleaşan. “Fourier Dönüşümlü Kizilötesi (FTIR) Spektroskopisi ve Gıda Analizlerinde Kullanımı”. *Gıda* 39 (2014): 235-241.
- Corso, Gaetano, M. Gelzo, C. Sangers, A. Chambery, A. Di Maro, V. Severino, A. D. Russo, C. Piccioli, P. Arcari. “Polar and Non-polar Organic Binder Characterization in Pompeian Wall Paintings: Comparison to a Simulated Painting Mimicking An “a secco” Technique”. *Anal Bioanal Chem* 402, (2012): 3011-3016.
- Database of ATR-FT-IR spectra of various materials. Erişim 11 Eylül 2020. http://lisa.chem.ut.ee/IR_spectra/
- Deniz, Kıymet. “Buzlukdağı (Kırşehir) Alkali Magmatik Kayaçların Jeolojisi, Petrolojisi ve Konfikal Raman Spektrometresi ile İncelenmesi”. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2010.

- Derrick, Michele R., Dusan Stulik and James M. Landry. *Infrared Spectroscopy in Conservation Science Scientific Tools for Conservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999.
- Güle, Ahmet. “Süleymaniye Camii Kalemifi Boyalarının Analizleri”. *Vakıf Restorasyon Yıllığı* 3, (2011):113-122.
- Inal, Ali, Aydın Gunes, David J. Pilbeam, Yusuf K. Kadioğlu ve Figen Eraslan. “Concentrations of Essential and Nonessential Elements in Shoots and Storage Roots of Carrot Grown in NaCl and Na₂SO₄ Salinity”. *X-Ray Spectrometry* 38(1), (2009): 45-51.
- Kastamonu Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi, *ukur Camii Belgeleri*.
- Kaya, Lütfiye Göktaş ve Şeref Kaya. “ukur Village Mosque With Its Architectural Properties And Hand Drawn Ornaments”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 49 (10), (2017): 200-211.
- Kerr, Paul F. *Optical Mineralogy*. New York: McGraw-Hill, 1977.
- Küçükkaya, Ayşe Gülçin. *Taşların Bozulma Nedenleri Koruma Yöntemleri*. İstanbul: Birsen Yayınevi, 2004.
- Mayer, Ralph. *The Artist’s Handbook of Materials and Techniques*. New York: The Viking Press, 1991.
- Mora, Paolo, Laura Mora ve Paul Philippot. *Conservation of Wall Paintings*. London: Butterworths, 1984.
- Ndiaye, M., M. Diop ve P. M. Ngom. “Pozzolan Activity of Acidic and Intermediate Volcanic Tuffs of Mako Areas (Senegal)”. Ed. E Yüzer, H. Ergin ve A. Tuğrul. *International Symposium on Industrial Minerals and Building Stones (IMBS’2003)*, İstanbul: Kelebek ve Grafika Grup, 2003, 517-525.
- Pigments Through the Ages. Erişim 01 Ekim 2020. <http://www.webexhibits.org/pigments/>
- Rapp, George. *Archaeomineralogy*. Berlin: Springer-Verlag, 2002.
- Rosi, Francesca, Alessia Daveri, Costanza Miliiani, Giovanni Verri, Paolo Benedetti, Francesca Pique, Bruno Brunetti, A Sgamellotti. “Non-invasive Identification of Organic Materials in Wall Paintings by Fiber Optic Reflectance Infrared Spectroscopy: A Statistical Multivariate Approach”. *Analytical and bioanalytical chemistry* 395. (2009): 2097-2106.
- Sarmiento, A., M. Pérez Alonso, M. Olivares, K.Castro, I. Martínez-Arkarazo, L. Fernández, ve J. Madariaga. “Classification and Identification of Organic Binding Media in Artworks by Means of Fourier Transform İnfrared Spectroscopy and Principal Component Analysis”. *Analytical and Bioanalytical Chemistry* 399, (2011): 3601-3611.
- Vahur, Signe, Anu Teearu, Pilleriin Peets, Lauri Joosu ve Ivo Leito. “ATR-FT-IR Spectral Collection of Conservation Materials in the Extended Region of 4000-80 cm⁻¹”. *Anal Bioanal Chem* 408, (2016): 3373–3379.
- Yazıcıoğlu, Hulusi. *Safranbolu-Karabük-Ulus-Eflani*, Karabük: Özer Matbaası, 1982.
- Yetiş, Ezgin. “Tarihi Duvar Resimlerinde Kullanılan Boya ve Bağlayıcılar”. Ed. C. Ünal ve C. Gürbryık. *Uluslararası XIX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu C.2*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2019, 507-530.
- Yerbilimleri Harita ve Görüntüleyici ve izim Editörü. Erişim 25 Mayıs 2018. <http://yerbilimleri.mta.gov.tr>
- Zadrożna, Irmına, Kasia Połec-Pawlak, Iwona Głuch, Mohamed A. Ackacha, Mirosław Mojski, Janina Witowska-Jarosz ve Maciej Jarosz. “Old Master Paintings- A Fruitful Field of Activity for Analysts: Targets, Methods, Outlook”. *Journal of Separation Science* 26, (2003): 996–1004.
- Zhan, Xiuchun. “Application of Polarized EDXRF in Geochemical Sample Analysis and Comparison with WDXRF”. *X-Ray Spectrometry* 34(3), (2005): 207-212.



Arşiv Belgelerine Dayanarak Narman Güvenlik Köyü Camii Üzerine Bir Değerlendirme

An Evaluation of the Güvenlik Village Mosque in Narman Based on Archival Documents

Burak Muhammet Gökler* , Muhammed Emin Doğan**

Öz

Çalışmaya konu olan ve 1861 tarihinde Saliha Hanım tarafından yaptırılan Narman Güvenlik Köyü Camii'nin eski isminden hareketle (Gornes) arşiv belgeleri taraması yapılmış ve ulaşılan belgeler okunup değerlendirilmiştir. Kitabe tarihiyle de tutarlı olan arşiv belgesinden sonra yapının ahşap destekli olması nedeniyle giriş bölümünde Orta Asya ve Arap Yarımadası'ndan başlayan ve Osmanlı Devleti'ni içerisine alan kısa bir ahşap destekli cami gelişimi verilmiştir. Daha sonra yapının eskiden bağlı olduğu bölgeyle birlikte tarihçesi, mimari ve süsleme özellikleri irdelenip fotoğraflar ve çizimlerle desteklenmiştir. Erzurum'un Doğu Karadeniz'e komşu olan bir coğrafyada yer alması nedeniyle hem Doğu Karadeniz'deki hem de Erzurum'daki ahşap destekli camilerin karşılaştırılması gerçekleştirilmiştir. Ayrıca yapının kapı kanatlarından başlayan minber, mahfil, vaaz kürsüsü ve tavanında toplanan bezemeler bölgedeki eserlerle mukayese edilmiştir. Bu değerlendirme ve karşılaştırma sonucunda köyün, "Karadenizliler" tarafından kurulduğu ve caminin de "Karadenizli" ustalar tarafından inşa edildiği sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte harimi tezyin eden süslemelerin Karadeniz camilerinde görülen desen kurgusunu yansıttığı ortaya çıkartılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Erzurum, Narman, Güvenlik Köyü Camii, Karadeniz

Abstract

In this study, archival materials were scanned and the obtained documents were read and evaluated based on the old name of the Güvenlik Village Mosque in Narman, which was built by Saliha Hanım in 1861 (Gornes). In the archival document, which corresponds to the history of the inscription, a short wooden-supported mosque development was presented in the entrance section, beginning with Central Asia and the Arabian Peninsula and ending the Ottoman Empire. Later, the historical, architectural, and ornamental features of the mosque were examined and supported by photographs and drawings. Since Erzurum is near the Eastern Black Sea, there has been a comparison of wooden-supported mosques in both the vicinity of the Eastern Black Sea and Erzurum. Furthermore, the structure's decorations have been compared with works in the region, beginning with the door wings and progressing to the pulpit, enclosure, preaching podium, and ceiling. Following this analysis and comparison, it was determined that the village was founded by "Karadenizliler" and that the mosque was built by "Black Sea" craftsmen. Additionally, it was discovered that the decorations of the worship area are similar to those observed in mosques along the Black Sea.

Keywords

Erzurum, Narman, Güvenlik Village Mosque, Black Sea

* **Sorumlu Yazar:** Burak Muhammet Gökler (Arş. Gör.) Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum, İstanbul, Türkiye. E-posta: burak.gokler@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5035-6756

** Muhammed Emin Doğan (Arş. Gör.) Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum, İstanbul, Türkiye. E-posta: emin.dogan@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6942-742X

Atıf: Gokler, Burak Muhammet ve Dogan Muhammed Emin. "Arşiv Belgelerine Dayanarak Narman Güvenlik Köyü Camii Üzerine Bir Değerlendirme." *Art-Sanat*, 16(2021): 181–219. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.16.0007>



Extended Summary

Trees have always been the most accessible natural resources for human throughout history. Without the use of many tools, trees have been sculpted and used to meet all the needs of humanity. Since the paleolithic period, wood has been the most important building material. It is the primary material for constructing buildings, tools, and weapons. With the transition to settled life, people began to use wood to build architectural structures. Communities that built huts out of wood later used trees in their architectural works. Thus, during the Hellenistic period communities in Greece, Rome, Egypt, China, Phoenicians, Frigians, Europe, and Mesopotamia profited from the benefits of trees.

The Turks have been using woods since their arrival in Central Asia. Wood was the main material used to construct the chambers of the tomb monuments known as kurgans in the Turkic States, which began with the Huns and continued with the Gokturks and Uighurs. Wooden pillars support the upper roofs of these rooms, which were built using the “çanti technique.” Apart from that, the tents of the Turks, which were essential for their sheltering needs, were made of wood or supported by wooden pillars. Wooden carriers appear to have been preferred for the construction of houses and temples during the period of Uighurs who adopted a more stable lifestyle.

The first examples of mosque architectures (Masjid-i Nawebi), which emerged with the appearance of Islam, were built with wooden supports, and covered with tree leaves. As a result of the Turks’ adoption of Islam, they used wood, which they know and use very well, in the construction of the mosque architecture. Some of the most exquisite examples are the Hive Masjid Friday, which was built during the time of the Karakhanids, and the Arus-el Felek mosque, which was built during the time of the Ghaznavids. The wooden tradition was not abandoned after the conquest of Anatolia. The Grand Mosque of Erzurum, one of the first principalities of Anatolia, was the first wooden-supported mosque. It was built during the reign of the Saltuks. According to Evliya Celebi, this mosque was built with 200 wooden pillars. The tradition of building wooden-supported mosques continued after the construction of the Grand Mosque of Erzurum during the Anatolian Seljuk and principality periods.

The tent tradition, which provided the most significant contributions to Turkish-Islamic architecture, was continued in the early days of the Ottoman Empire. Later, the first wooden-supported Samsa Cavus Mosque was built.

The Güvenlik Village Mosque in Narman District of Erzurum is a typical example of wooden-supported mosques that may be found during the Ottoman Empire period. The old name of the village is Gornes or Görnes. According to archival documents, the village is located within the borders of Oltu Village, which is connected to the Sanjak of Cildir. According to the Ottoman inscription on the marble on the entrance

door, the mosque was built in 1861 (M.). The archival documents confirm the date. In addition to the date, important data have been found in the documents. Saliha Hanım was the first to build the Güvenlik Village Mosque, which falls into a special category because of the low number of mosques built by women in the region. The document clearly states that Abdullah bin Ali was the first imam of the mosque. Upon the death of Abdullah bin Ali, the duty of imam was passed to his sons. All of Abdullah bin Ali's sons are named, and descriptions of their appearance are provided, which is quite remarkable.

The last congregation place to the north of the mosque, which was built in a profoundly rectangular shape, is quite dilapidated. The residents of the village expressed that the west side of the last congregation place was used as a madrasa room. However, no such remains have been discovered.

The last congregation place can be accessed through a round-arched doorway. From this grass-covered area, the worship area can be accessed through an entryway with round arches and wooden door wings. The worship area within the mosque has no trace of ostentation. The dilapidated mihrab carved on the south wall of the worship area has a simple form. Unclear Muqarnas traces can be observed in the upper part of the mihrab.

The wooden pulpits to the east and west of the mihrab and sermon rostrum are distinguished by their authenticity. The women's hall, which extends to the north of the worship area, enlivens the interior with its unique decorations. The hall is flat and has a single balcony; it can be accessed through a stairway in the northwest side.

The ornamental features of the mosque are an important aspect that emphasizes its historical past and traces. The pulpit, mahfil (hall), sermon bench, and ceiling are all decked out with decorations that start from the door wings. The primary ornamental composition consists of pomegranate trees and matting on the door wings. This composition is surrounded by almond crossings and zigzags on the outside.

The pomegranate trees, which are called the fruit of Heaven, are embroiled as panels in the interior pulpit. Apart from the floral ornaments, almond, and zigzag motifs, which reflect the geometric design, were repeated. Additionally, a decorative pitcher motif on the pulpit also adds a different design language.

The mahfil (hall) and the beams that support it are another beautifully decorated area in the sanctuary. The bow ties in the architectural element, where the pomegranate trees and almond inserts are repeated, extend the idea of mosques in the Black Sea region.

The center of the wooden ceiling is the last area where the decoration can be observed. The center, which was largely destroyed, was decorated with rosette and geometric decorations as well as stamp motifs.

When the architecture and decorative features of the mosque were evaluated, it was discovered that the mosque resembled mosques in the Eastern Black Sea region more than it resembles Erzurum structures. This suggests that the mosque was built by Black Sea craftsmen.

Giriş

Tarihsel süreç içerisinde ağaç ve odun, insan yaşamında etkin bir rol almıştır. Paleolitik dönemden itibaren en önemli yapı malzemesi olan ağaç hem bina hem alet hem de silah yapımında kullanılmıştır¹. Ahşabın mimaride kullanımıyla ilk olarak toplumların tarımsal düzeyde yerleşik hayata geçerek yapmış oldukları konutlarda karşılaşılmaktadır². Mimarinin ilerlemesiyle birlikte ahşap, konut dışında diğer yapılarda da kendini göstermeye başlamıştır. Helenistik dönemde Yunanlılarda, Romalılarda, Fenikelilerde, Frikyalılarda, Mısır’da, Çin’de, Mezopotamya ve Avrupa’da kurulan pek çok medeniyet veya devlet, ağaç ve türevlerini kullanmıştır. Bu devlet ve medeniyetlerin mimarisi geliştikçe ve daha kaliteli malzemeye ulaştıkça ağaç, yerini diğer yapı elemanlarına bırakmıştır. Bunlar arasında Türklerin ahşaba olan ilgileri farklı bir konumdadır.

Türklerin ahşapla tanışık olmaları ortaya çıktıkları Orta Asya topraklarına kadar uzanmaktadır. MÖ 1500-MS 500 arasına tarihlenen Hun Devleti’nin³ var oluşunu ispatlayan kurganlar ve kurganlardan çıkan ahşaptan oyulmuş malzemeler, Türklerin ahşabı ne kadar iyi kullandıklarına işaret eden birer kanıttır⁴. Ancak ahşabın taşıyıcı gücünden faydalandıklarını gösteren önemli üç husus vardır: Bunlardan birincisi ölen kişilerin kurganlarının inşa edilmesi sürecinde bedenlerinin bekletilmesi için yapmış oldukları ahşaptan kulübelerdir⁵. İkincisi kurganlardır. Bir veya birden fazla odaya sahip olan kurgan (mezar) odalarının, zemini, duvarları ve üst örtüsü karaçam kütüklerinden⁶ “çantı” tekniği ile meydana getirilmiş ayrıca üstten gelen baskıyı karşılamak içinde ahşap destekler atılmıştır⁷. Üçüncü husus da Orta Asya Kültürü’nün vazgeçilmezi olan çadırlardır. Yurt-Keregü adlarıyla da bilenen çadırlar⁸, büyüklük ve biçim açısından farklı tipleri ve adlandırmaları olmakla birlikte ana malzemesi ve taşıyıcı sistemleri her zaman ahşap olmuştur. Hunlardan sonra 552-745 yıllarında tarih sahnesinde kalan Göktürkler (Kök-Türk)⁹, kurgan ve yurt tipi çadır yapımını sürdürmüştür¹⁰.

1 Robert L. Youngs, “History, Nature and Products of Wood”, *Forests And Forest Plants*, Vol. II, (United Kingdom: EOLSS Publications, 2009), 131-140.

(<http://www.eolss.net/sample-chapters/c10/e5-03-03-01.pdf>)

2 Doğan Hasol, “Ahşap”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c.1, (İstanbul: Yem Yayınevi, 1997), 33-34.

3 Alimcan Ziyai, “Orijinal Çin Kaynaklarına Göre Hun-Türk Tarihi I. Bölüm: Kudretli Büyük Hun Tanrıkutluğu (Türk Halkının Ataları Hunlar ve Hunların Ortaya Çıkışı)”, *Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* 30 (3), (2010), 895-912.

4 Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC’si* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998), 73-74.

5 Haşım Karpuz, “İslam Öncesi Türk Sanatının İslami Döneme Etkisi”, *Türkler Ansiklopedisi*, C. 6, (Ankara: Yeni Türkiye Yayınlar, 2002), 48.

6 “Hun ve Göktürk Devrinde Kurgan ve Çadırlar”, *Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem*, haz. Yavuz Tiryaki (İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 1997), 57-58.

7 Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007), 84-89.

8 Emel Esin, “Türk Kubbesi, Gök-Türklerden Selçuklulara Kadar”, *Selçuklu Araştırmaları Dergisi III, Malazgirt Zaferi Özel Sayısı* (1971), 159.

9 Yaşar Çoruhlu, “Göktürk Sanatı”, *Türkler Ansiklopedisi*, c. 4 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 148.

10 Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, 158.

Göktürkler, Hunlardan farklı olarak şehircilik anlayışını daha çok tercih etmişlerdir¹¹. Özellikle Batı Göktürklerin yerleşik yaşamının en eski örneklerinden biri olan Ak-Beşim, VI. yüzyılda Orta Asya'nın ticaret ustası Soğdlarla¹², onlardan önce gelmiş olan Türk devletlerine başkentlik yapmıştır. Gerçekleştirilen arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda VI. ve IX. yüzyıllar arasında dört farklı kültür katmanı olan kentte¹³ ortaya çıkartılan iki Budist Tapınağı, Uygur tapınaklarıyla büyük benzerlik göstermektedir. Tapınağın avlu bölümünde yer alan koridorun üst örtüsünü çift sıra hâlindeki dörderli ahşap sütunlar taşımaktadır. Avludan sonra 18x10 m² ölçülerinde sekiz ahşap destekli ve kubbeli salona girilmektedir. Soğd halkıyla birçok şehirde iç içe yaşadığı bilinen Göktürklerin böyle bir tapınak yaptıklarını söylemek zor¹⁴ olsa da revaklı avlusu ve tepesi delikli kubbesi ile Türk izlerini yansıtmaktadır¹⁵. Akbeşim'den sonra Varahşa¹⁶ ve Pencikent'te de ahşap sütunların hatta heykelli ahşap taşıyıcıların varlığı ilgi uyandırmaktadır. Burada Türklerin varlığını kanıtlayan unsurlar, evlerin duvar resimlerindeki yoğ töreni ve Türk beyi ile kadının ata bindiği sahnelerdir¹⁷.

Göktürklerden sonra 744-842 yılları arasında Orta Asya (Orhon ve Selenga Nehrinden Aral Gölü kenarlarına kadar yayılan)¹⁸ coğrafyasında hüküm süren Uygurların atlı arabaları oldukça meşhurdur. Ahşaptan yapılan bu araçlara savaş zamanlarında çok güvenilmekte, barışta ise bu arabaları ev olarak kullanmaktadırlar¹⁹. Atlı arabalar haricinde yurt tipi çadır geleneğini de devam ettirmişlerdir.

Yarı göçebe hayattan yerleşik düzene geçen Uygur Devleti, korunaklı ordu-kentler ve şehirler²⁰ içerisinde tapınak, saray, köşk, manastır, türbe, kule, değirmen, buzhane ve sivil mimari örnekler (ev-konut) inşa etmişlerdir. Uygurlarda ahşabın mimariye katılımının en belirgin örneği evlerdir. Kara Hoço'da (Koço) tespit edilen evlerin beden duvarlarının toprak ve kerpiçten inşa edilerek aralarına ahşap destekler (direk) konulduğu bilinmektedir²¹.

11 Yılmaz Can, "Anadolu Öncesi Türk Kenti", *Türkler Ansiklopedisi*, c. 3, (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 259.

12 Soğdlarla bilgi için bk. Ahmet Taşağıl, "Soğd", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 37, (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009), 348-349; Süer Eker, "Orta Asya'nın Gizemli Halkı: Soğdlular Soğd ve Soğdca", *Türkbilgi* 24 (2012), 77-92.

13 Can, "Anadolu Öncesi Türk Kenti", 261.

14 Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, 155-157; Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977), 34.

15 Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, 35.

16 Gözde Sazak, "Varahşa Sarayı Duvar Resimleri", *Tarih Dergisi* 57 (2013), 1-23.

17 Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, 259.

18 Bahaddin Ögel, *Türk Kültür Tarihi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1984), 348.

19 Özkan İzgi, *Kutluk Bilge Kül Kağan- Böğü Kağan ve Uygurlar* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986), 9-18.

20 Faruk Sümer, *Eski Türklerde Şehircilik*, (Ankara: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayını, 1984), 27-49.

21 Aihemaiti Aibai, "Uygur Geleneksel Konut Mimarisinin Ekolojik Sürdürülebilirlik Bağlamında İncelenmesi: Kaşgar Tarihi Şehri Örneği", (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2016), 27-29.

Türk-İslam devletlerinden önce Arap Yarımadası'nda ahşap, yine ev olarak isimlendirilen çadırlarda kendini göstermektedir²². İslamiyet'in gelmesiyle birlikte bölgede ahşap kullanma geleneği devam etmiş ve cami mimarisine de yansımıştır. Cami mimarisinde ahşap malzemenin kullanımı ilk olarak Hz. Muhammed ile başlatılabilir. 622'de inşa edilen Mescid-i Nebevî ahşap desteğin kullanıldığı ilk ibadet yapısı olarak karşımıza çıkmaktadır²³. Yine bu dönemde yapılan Kubâ Mescidi'nde de ahşap destekler tercih edilmiştir²⁴. İslam mimarisine önemli katkılar sunan Emevilerin günümüze ulaşabilmiş ahşap destekli bir yapısı bulunmamaktadır. Ancak İran'ın Cürcan bölgesinde 26 cami inşa ettikleri ve çoğunluğunun ahşap destekli olduğu kaynaklarda geçmektedir²⁵. Abbasiler döneminde ise Nasır-i Hüsrev'inde bahsettiği ve bugün İsfahan Mescid-i Cuma'sının yerinde olması gereken bir caminin ulu cami plan tipinde ahşap destekli olarak yapıldığı ifade edilmektedir²⁶.

Buhara ve çevresinde hüküm süren Sâ mânîler pek çok yapı tipinde eserler ortaya koymuş olsalar da bunların birçoğu günümüze ulaşamamıştır. Ancak kaynaklarda geçen bilgilerden hareketle özellikle cami minarelerini ahşaptan inşa ettikleri bilinmektedir²⁷. Bu sebeple camilerinde de ahşap desteği büyük ölçüde kullanmış olmaları muhtemeldir.

Ahşap destek konusunda en iyi örnekler Karahanlılar döneminde (840-1212) verilmiştir. Karahanlı hükümdarı Arslan Han, Buhara'da ahşap destekli bir ulu cami yapılmasını emretmiş ancak yapı sonradan yıkılmıştır²⁸. Bu ilk eser dışında günümüze kadar varlığını sürdürmüş ahşap destekli en önemli yapı 10-11. yüzyıla tarihlendirilen Hive Ulu Camii'dir. 17 sahından meydana gelen eserin üst örtüsü 213 ahşap sütun tarafından taşınmaktadır. Bu taşıyıcıların 211'i çeşitli onarımlarda yenilenmiş veya ilave edilmiştir²⁹. Gazneliler zamanında (963-1186)³⁰ ahşap destekleriyle ön plana çıkan Arûs-i Felek Camii (10. yy) Hindistan'dan getirilen ağaçlar ile yapılmıştır³¹.

22 Nebi Bozkurt, "Çadır", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 8, (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993), 158-162.

23 Nebi Bozkurt ve Mustafa Sabri Küçükbaşçı, "Mescid-i Nebevî", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 29, (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2004), 281-290.

24 Hüseyin Algül, "Mescid-i Kubâ", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 29, (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2004), 279-280.

25 Semavi Eyice, "Cami, Mimarlık Tarihi" *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 7, (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993), 59, 62.

26 *Büyük Selçuklu Mirası*, c.2, (İstanbul: Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı, 2013), 12.

27 Muhlisahon Rustamova, "Karahanlı Devri Mimarisi ve Bezemeleri" (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2019), 114-115, 125.

28 Rustamova, "Karahanlı Devri Mimarisi ve Bezemeleri", 125.

29 Boris Denike, "Batı Türkistan'da Ahşap Oymalı Birkaç Abide", çev: Osman Uysal, *Vakıflar Dergisi* XX, (1988), 29-38; "Juma Masjid (Xiva)", *Özbekistan Milli Ansiklopedisi*, c.1, (Taşkent: Devlet Bilimsel Yayınevi, 2000), 404.

30 Erdoğan Merçil, "Gazneliler", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 13, (İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996), 480-484.

31 Yılmaz Büktel, *Türk Sanat Tarihi (Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Mimarisi)*, (Edirne: 1999), 15.

Genellikle tuğla malzemeyi tercih ettiği bilinen Büyük Selçuklu Devleti döneminde de ahşap destekli camiler ile karşılaşmaktadır. 1128 tarihinde inşa edilen Karug Camii'nde (Karukh)³² ahşap, taş ve tuğla malzeme kullanıldığı için dönemin diğer yapılarından ayrılan caminin ahşap kısımlarının orijinal olduğu düşünülmekte³³, Buhara ve Hive çevresindeki camilerle benzerlik göstermektedir. Bunun dışında Abyaneh (1084)³⁴ ve Bestam Camii'de (1120)³⁵ ahşap destekli eserlerin nadir örnekleri arasındadır.

Ahşap desteğin Anadolu'ya gelişini ise Orta Asya ile birlikte cami mimarisinin ortaya çıktığı Arap Yarımadası'na bağlamak doğru olacaktır. Türklerin Orta Asya'dan gelen ahşap bilgisi Arap Yarımadası'nda ortaya çıkan ahşap destekli cami mimarisinin gelişimine büyük ölçüde katkı sağlamıştır. Bu sebeple bu tip yapıları sadece Orta Asya'ya veya doğrudan Arap Yarımadası'na bağlamak doğru bir yaklaşım olmayacaktır.

Anadolu'da ahşap destekli olarak inşa edilen ilk yapı ise Erzurum Ulu Camii'dir. 1174-1189'da Saltuklular tarafından yaptırılan eser³⁶ ile ilgili Evliya Çelebi, iki yüz adet çam direklerin varlığından bahsetmektedir³⁷. Kargir hâlini ise 17. yüzyıldan sonra almıştır³⁸. İkinci ahşap destekli cami, İspir İlçesi'nde bulunan 1202-1220³⁹ yılları arasına tarihlenen Tuğrul Şah Camii'dir.

İlk beyliklerden sonra Anadolu Selçuklu ve İkinci Beylikler döneminde pek çok ahşap destekli eserin inşa edildiği görülmektedir. Bu camiler arasındaki en erken tarihli örneklerden birisi Konya'daki Sahip Ata Camii'dir. 1258 tarihli cami, 1871'de ahşap destekli ve mihraba dikey beş sahnalı olarak yeniden düzenlenmiştir. 1964'te caminin özgün durumunu ortaya çıkartmak için gerçekleştirilen kazı ve sondaj çalışmalarında ise eserin ahşap sütunlarla meydana getirilmiş mihraba dikey yedi sahnalı bir şema sergilediği ve mihrap önü kubbeli olduğu vurgulanmıştır⁴⁰. Bir diğer eser 1272 yılında

32 Warwick Ball, *Archaeological Gazetteer of Afghanistan*, Tome I (Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1982), 149.

33 *Büyük Selçuklu Mirası*, c. I (İstanbul: Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı, 2013), 90.

34 *Büyük Selçuklu Mirası*, c.1, 236-237,

35 Erişim 5 Şubat 2021, [http://www.iranicaonline.org/articles/bestam-3#prettyPhoto\[content\]/0/](http://www.iranicaonline.org/articles/bestam-3#prettyPhoto[content]/0/)

36 İbrahim Hakkı Konyalı, *Abideleri ve Kitabeleri İle Erzurum*, (İstanbul: Ercan Matbaası, 1960), 267, Haluk Karamağralı, "Erzurum Ulu Camii" *Yıllık Araştırmaları Dergisi* III (1981), 137-178; Haldun Özkan, *Saltuklu Mimarisi* (Erzurum: Zafer Medya Grup, 2016), 98.

37 Yücel Dağlı ve Seyit Ali Kahraman, *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: Bursa-Bolu-Trabzon-Erzurum-Azerbaycan-Kafkasya-Kırım-Girit*, c. 2, 1. Kitap (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2008), 240.

38 Konyalı, *Abideleri ve Kitabeleri İle Erzurum*, 267.

39 Faruk Sümer, "Tuğrul Şah", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 41 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012), 346-347.

40 Sevgi Parlak, "Sâhib Ata Külliyesi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 35, (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008), 516-518, Haluk Karamağralı, "Sâhib Atâ Câmii'nin Restitüyonu Hakkında Bir Deneme", *Rölöve ve Restorasyon Dergisi*, 3 (1985), 49-75.

inşa edilen⁴¹ ve çeşitli onarımlarla günümüze kadar ulaşan Afyonkarahisar'daki Ulu Camii'dir. Cami, mukarnas başlıklı ahşap sütunlarla mihraba dikey dokuz sahından müteşekkildir⁴². Altmış yedi adet ahşap sütunu ile ön plana çıkan Eskişehir Sivrihisar Ulu Camii (1274-75)⁴³, mihraba paralel beş sahınlıdır⁴⁴. Ahşap destekli eserlerin belki de en seçkin yapıları arasında Beyşehir'deki Eşrefoğlu ve Kastamonu'daki Mahmut Bey Camii yer almaktadır. Çinileriyle de ön plana çıkan 1297 tarihli Eşrefoğlu Camii, mukarnas başlıklı altı sıra hâlindeki ahşap direklerle mihraba dikey yedi sahına ayrılmıştır⁴⁵. Kastamonu Mahmut Bey Camii (1366) ise profilli yastıklara oturan ahşap sütunları ile dikkat çekmektedir⁴⁶.

Bir beylik olarak ortaya çıkan Osmanlı Devleti de Orta Asya'dan gelen çadır geleneğinden vazgeçmemiştir. Bununla birlikte Anadolu'nun her yerinde karşımıza çıkacak olan ve daha kolay inşa edilebilen ahşap destekli camiler meydana getirmiştir. Bunlardan birincisi, Osman Gazi döneminde yapılan (1299-1324)⁴⁷ Samsa Çavuş Camii'dir. Moloz taş örgülü ve kare planlı yapının iç bölümüne konulan ahşap direk üst örtüyü taşımaktadır. Bu yapı dışında imparatorluğun sonuna kadar fethedilmiş her bir toprağa bu tipte pek çok cami inşa edilmiştir. Özellikle Batılılaşma dönemiyle birlikte bu sayı daha da artmıştır. Başkente uzak yerel beldelerde ihtiyaca binaen yörenin ileri gelenleri veya yöre halkı tarafından ahşap destekli veya tavanlı olarak sayısız cami bina edilmiştir. Bu husus, Doğu Anadolu ve Kuzeydoğu Anadolu Bölgesi'nde daha net bir şekilde görülmektedir ki konunun temeli oluşturan cami de bir köy yapısı olarak bu duruma örnek teşkil etmektedir.

41 Hasan Usame Aydın, *Tarihi Ahşap Camiler* (İstanbul: Kutlu Yayınevi, 2017), 84-96.

42 Muhammet Arslan, "Anadolu'da Selçuklu Çağı Cami ve Mescit Mimarisi" (Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2017), 56.

43 Erol Altınsapan, "Sivrihisar'da Selçuklu Eserleri", *Eskişehir 1. Selçuklu Eserleri Semineri Bildirileri*, (Eskişehir: Eskişehir Valiliği Yayınları, 1990), 24.

44 Arslan, *Anadolu'da Selçuklu Çağı Cami ve Mescit Mimarisi*, 527

45 Doğan Yavaş, "Eşrefoğlu Camii", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 11, (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1995), 479-480.

46 Mahmut Akok, "Kastamonu'nun Kasaba Köyündeki Candaroğlu Mahmut Bey Camii" *Belleten X/38* (1946), 294.

47 *Osmanlı Ansiklopedisi*, c.12 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999), 17-21.

Güvenlik Köyü Camii

Cami, Erzurum ilinin kuzeyindeki Narman ilçesine bağlı eski adı “Go(ö)rnes” olarak geçen Güvenlik Köyü’nde yer almaktadır (G.1, G.2, G.3). İncelenen vesikalarda bölge, Çıldır Sancağı’ndaki Oltu Kazası mülhakatından Tavusger Kazası’na tâbi Görnes Karyesi olarak geçmektedir. Ayrıca yöre halkı yapılan görüşmelerde, köyün “Karadenizliler” tarafından kurulduğu dile getirilmiştir.



G. 1: Güvenlik Köyü (Google Earth)

G. 2: Köyün Hava Fotoğrafi ve Caminin Konumu (Gökler, 2020)



G. 3: Caminin Genel Görüntüsü (Gökler, 2020)

Yapının harim giriş kapısı üzerinde mermere işlenen altı satırlık sülüs hatlı Arap harfli kitabeğe göre cami, H 1278/M 1861 yılında inşa edilmiştir (G. 4).



G. 4: Caminin Kitabesi (Gökler, 2020)

Kitabe metni:

کورنسنده اهداس اولدی بو مقام طاعت اچون اچلسین صبح و شام
مسکنی حق ایلسن دارالسلام هر کیم ایاکیدوب ایلسه دوام
احیاسی اچون کیمکی وردیسه نظام نظم ایله حالی کچه یوم القیام
تعجب معبد یاپلدی ختامن دست باتسی بولر دعا هر روزی عید
کمالی تاریخ یتمش سکز طوت بین اکیبوز ضم ایله اولسون تمام

سنه 1278

Metnin okunuşu:

*Görnesde ihdas oldu bu makam taat için açılsın subh-u şam
Mesken-i hak eylesin darü's-selam her kim ona gidip eylerse devam
İhyası için kim ki verdiyse nizam nazm eyle hali geçe yevme'l-kıyam
Te'accüb-i mabed yapıldı hitâmin desti banisi bulur dua her ruz-i 'iyd
Kemal-i tarih yetmişsekiz tut bin ve ikiyüz zamm ile olsun tamam
1278/1861*

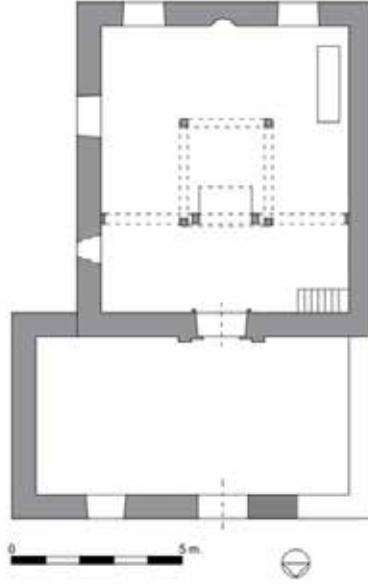
Metnin günümüz Türkçesine aktarılmış şekli:

*Görnes'de sabah ve akşam itaat için açıldı bu camii
Camiiyi barış yurdu eylesin hak, her kim ona gidip devam ederse
İhyası için kim verdiyse nizam tertip ile kıyamet gününde sevdiği ile beraber olsun.
Hayranlık verici mabedi yapıp bitiren kişiye, banisine her bayram günü edilir dua
Tamamlanma tarihi 78'i tut ve ona 1200 ilave et tamam.*

Cami hakkında ortaya çıkartılan ve birbirinin tamamlayıcısı niteliğindeki üç arşiv nüshası incelendiğinde Çıldır Sancağı kaymakamı Es-seyyid Abdurrahman Ziya, başkatibi Es-Seyyid Mehmet Ragıp, nüfus bakanlığı azası Es-Seyyid Mehmet Kemalettin, Oltu Kazası'nın iyi huylu halifesi Es-Seyyid Ali Rıza'nın isimlerinin yer aldığı üç nüshalık kaydı yazan yazı işleri kâtibi Mehmet Halid'in padişah hazretlerinin vakıflarını kontrol eden yüce (bakanlık) makamına gönderdiği belgede, Tavusger Kazası'ndaki Görnes isimli köyde rahmetli olan Saliha Hanım'ın inşa ettiği caminin imamlık ve hatiplik vazifesini yüce padişahın izniyle yöneten Ali oğlu Abdullah'ın vefat etmesi üzerine boşalan iki görev için rahmetlinin büyük oğullarından 36 yaşındaki Yusuf, 31 yaşındaki Mahmut, 6 yaşındaki Şaban, 19 yaşındaki Recep ve on yaşındaki Arif'in isimleri geçmiştir. Arif'in doğumuna dair Defterhane'de bir kayıt olmamasına karşılık izin kaydının düzenlenmesi uygun bulunmuştur. Bu isimlerden imamlık görevine yetenekli ve becerikli birine bağımsız bir şekilde verilmesi, hatipliğin ise diğer oğullarının ortaklaşa yapılması şart koşulmuştur⁴⁸ Bu hususta, adı geçen oğullardan Yusuf, Şaban, Mahmut ve Recep'in imamlık vazifesinde yeterli bilgiye, beceriye ve yeteneğe sahip olmadıkları, çiftçilik hizmetiyle uğraşmaları sebebiyle rıza gösterip talep ederek paylarını (vazifeyi) Şeriat (hâkim, kadı, mahkeme) önünde küçük kardeşleri Arif'e bıraktıkları anlaşılmaktadır. Ancak Arif'in yaşının küçük olması sebebiyle ergenlik yaşına ulaşmıncaya kadar görevi yürütemeyeceği aşikardır. Bu sebeple göreve gelecek kişinin kaza meclisinde "meclis azası" hazır oldukları hâlde sınama (sınav) ile layık olma durumu oldukça açık ve görünür vaziyettedir. Bahsi geçen köyün nüfus defterlerinde, yedinci evin üçüncü numarasıyla kayıtlı 47 yaşındaki askerlik hizmetini gerçekleştirmiş, rahmetli (Abdullah oğlu Ali)'nin ana-baba bir kardeşi Molla Halil'in imamlık ve hatipliğe vekâleti, yüce ve ulu padişahın katına sunulmuş ve bildirilmiştir. Yine de emir ve buyruk sahibi, ululuğa ulaşan padişahın el yazısıyla emir vermesi beklenmektedir. Bu metin, şerefli recep ayının 20. Günü 1073'te (1861-1862) yazılmış ve cümle büyük Osmanlı Devleti'nin aciz duacısı, padişahın kulu Es-seyyid Ali Rıza ismiyle nihayetlendirilmiştir.

Kadın bir bani tarafından dikdörtgen plan şemasında, ahşap destekli olarak inşa ettirilen caminin harim mekânı, 7.27 x 8.42 m, son cemaat yeri ise 9.17 x 4.64 m ölçülerindedir. Yapının duvar kalınlığı da 0. 70 m'dir (**G. 5**).

48 Ev ahalisi ile ilgili tablo düzenlemesi için bk. Ek-3.



G. 5: Cami Plan Şeması (Gökler, 2020)

Bugün tamamen yıkılma tehlikesiyle karşı karşıya kalan caminin beden duvarları moloz taş ve ahşap hatıllar ile örülmüştür. Birbirini tekrar eden duvarların güney, doğu ve kuzeyinde açılan dikdörtgen formlu pencereler ile iç mekânın ışık alması sağlanmıştır. Bu pencerelerden kuzeydoğudaki mahfil seviyesinde olup iç bölüme mazgal olarak yansıtılmıştır. Yapının kuzeyinde büyük bir bölümü yıkılmış olan kapalı son cemaat yeri bulunmaktadır. Son cemaat yerinin özellikle batı kısmının medrese odası olarak kullanıldığı yöre halkı tarafından ifade edilmiştir. Bu durum Karadeniz camilerinde de oldukça yayındır. Zemin kotunun altında kalan yapının son cemaat yerine bir iki basamaklı merdivenle ulaşılan basık yuvarlak kemerli bir kapı ile geçilmektedir. İç bölümünde tamamen otların bittiği bu alan ölçüleriyle caminin dışına taşmaktadır. Son cemaat yerinden harime geçiş sağlayan basık yuvarlak kemerli kapı açıklığı, dıştan yuvarlak kemerle kuşatılmıştır. Üstte düz bir tepelikle sonlanan kapı, dışa doğru da taşırılarak vurgulanmıştır.

Caminin harim mekânı oldukça kötü bir durumda olup beden duvarları gösteriştten uzak bir iç alan sunmaktadır. Giriş kapısı aksına yerleştirilen ve duvara oyulan sade mihrap nişinin ortasında *Âl-i İmrân* suresinin 37. ayeti olan “*Küllema Dehale Aleyha Zekerıyyel Mihrab*⁴⁹” yazısı ile karşılaşılmaktadır. Mihrabın kavsarasına ise tam olarak işlenememiş olsa da mukarnas izlenimi verilmeye çalışılmıştır.

49 “Zekerıyyâ onun bulunduğu yere, mâbeddeki odaya her girdiğinde”, erişim 27 Temmuz 2021 <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/%C3%821-i%20%C4%B0mr%C3%A2n-suresi/330/37-ayet-tefsiri>

Mihrabın batısında bulunan ahşap minber, klasik minber formu anlayışının dışında olsa da süsleme özellikleriyle dikkat çekmektedir. Harimin güneydoğu köşesini kapatan kare gövdeli vaz vaz kürsüsü, yuvarlak kemerlerle birbirine bağlanan 4 ayak üzerinde yükselmektedir. İbadet alanının kuzeyini kaplayan kadınlar mahfili, kare kaideli ve başlıklı, silindirik gövdeli ahşap sütunlar tarafından taşınmaktadır. Kuzeybatıdaki düz bir merdivenle ulaşılan mahfilin kare balkonu, mahfil korkulukları ve mahfil kirişi bezemeleriyle yapının tarihi geçmişini ve özgünlüğünü perçinlemektedir. Camiyi içten örten ve dört ahşap sütun tarafından desteklenen ahşap tavan, dıştan toprak dam ile koruma altına alınmıştır (G. 6-G. 20)⁵⁰.



G. 6: Caminin Üstten Görünümü (Gökler, 2020)

G. 7: Caminin Güneybatı Cephesi (Gökler, 2020)



G. 8: Caminin Batı Cephesi (Gökler, 2020)

G. 9: Caminin Doğu Cephesi (Gökler, 2020)

50 Güvenlik Köyü Camii'ne ait "google eart" dışındaki bütün hava (drone) fotoğrafları, görselleri ve plan çizimi 2020'de Burak Muhammet Gökler, mimari elemanların süsleme çizimleri ise Muhammed Emin Doğan tarafından 2021 yılında gerçekleştirilmiştir. Farklı kaynaklardan alınan görsellerin bilgileri görsel altına eklenmiştir.



G. 10: Caminin Kuzey Cephesi (Gökler, 2020)
G. 11: Son Cemaat Yeri (Gökler, 2020)



G. 12: Harim Giriş Kapısı (Gökler, 2020)
G. 13: Harim Mekânı (Gökler, 2020)



G. 14: Harim Mekânı (Gökler, 2020)
G. 15: Harim Mekânı (Gökler, 2020)



G. 16: Caminin Mihrabı (Gökler, 2020)

G. 17: Caminin Minberi (Gökler, 2020)



G. 18: Vaaz Kürsüsü (Gökler, 2020)

G. 19: Kadınlar Mahfili (Gökler, 2020)

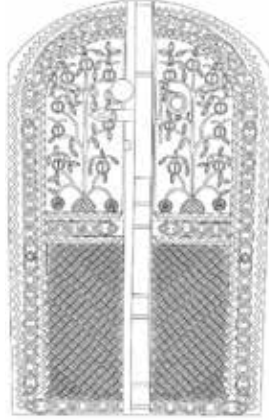


G. 20: Kadınlar Mahfili ve Üst Ötü (Gökler, 2020)

Süsleme Özellikleri

Caminin dış mimarisi bezeme açısından sade bir anlayışa sahipken harim giriş kapısından başlayan tezyinat anlayışı, minber, mahfil, vaaz kürsüsü ve tavan göbe-

ğinde kendisini göstermekte, iç mekânı canlandırmaktadır. İki kanattan oluşan ahşap kapının kanatları etrafı zikzaklarla sınırlandırılmış ikişer panoya bölünmüştür. Alt pano hasır örgü ile hareketlendirilirken üst panoda nar ağaçları görülmektedir. Panolar birbirinden badem geçmelerle ayrılırken en dıştan zikzak ve badem geçmelerle sınırlandırılmıştır (G. 21, G. 22)



G. 21: Kapı Kanatları (Doğan, 2021)

G. 22: Kapı Kanatları (Gökler, 2020)

Kapı kanatlarındaki bezemeleri büyük ölçüde tekrar eden bir diğer mimari öğe minberdir. Minber kapı tacının ortası dalga motifleriyle süslenmiş, etrafı ise hilal motifleriyle kuşatılmıştır (G.23, G. 24).



G. 23: Minber Kapı Tacı Süslemesi (Doğan, 2021)

G. 24: Minber Kapı Tacı Süslemesi (Gökler, 2020)

Minberin en önemli bezemeleri aynalık ve süpürgeliğin bir bütün içerisinde verildiği cephede yoğunlaşmıştır. Sınır hattı badem geçme ve zikzaklarla belirlenen, toplamda 11 panoya taksim edilen cephenin altı panosu alt, beş panosu üst kısmı oluşturmaktadır. Panolardan dokuzu nar ağaçlarıyla, biri kademeli üçgenlerle dekore edilirken etrafı balıksırtıyla çevrelenen son pano ise üzerinde narların bulunduğu

dekoratif bir açıklıkla kompoze edilmiştir. İkili zencerek geçmeyle hareketlendirilen kapı sövesinden başlayan ve köşke kadar devam eden korkuluk bölümü, boğumlu torna korkuluklarla hareketlendirilmiş, alttan ise zencerek geçmelerle desteklenmiştir.

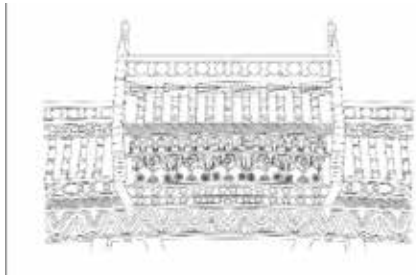
Mimari ögenin köşk ve köşk altı bölümü kesintisiz biçimde birbirine bağlanmakta ve bir birlik teşkil etmektedir. Köşkün üst bölümü, boğumlu korkuluklar ve halat örgüyle tamamlanırken köşk atlında, dekoratif bir gülabdan ve çiçek rozetiyle karşılaşılmakta, kompozisyon yandan zencerek geçme ile sınırlandırılmaktadır (G. 25, G. 26).



G. 25: Minber Süslemesi (Doğan, 2021)

G. 26: Minber Süslemesi (Gökler, 2020)

Bezemeleriyle harime canlılık katan mahfil kirişi, balkonu ve korkulukları kök boylarıyla da iç mekânı renklendirmektedir. Kiriş üzerine zikzaklarla birlikte işlenen kademeli kıvrımlı hat mahfil boyunca akmaktadır. Balkonda eşkenar dörtgenler, halat örgü, balıksırtı ve nar ağaçları alanı tezyin etmektedir. Korkuluk kısmında ise papyon geçmeler, ok ucu ve boğumlu korkuluklarla karşılaşılmaktadır (G. 27, G. 28). Vaaz kürsüsünde de balıksırtı ve halat örgünün tekrar edildiği görülmektedir (G. 29, G. 30).



G. 27: Mahfil Süslemesi (Doğan, 2021)

G. 28: Mahfil Süslemesi (Gökler, 2020)



G. 29: Vaaz Kürsüsü Süslemesi (Doğan, 2021)

G. 30: Vaaz Kürsüsü Süslemesi (Gökler, 2020)

İbadet mekanının son bezemeli alanı ahşap tavadır. Kare içerisine alınarak vurulan tavan merkezindeki geometrik ve bitkisel kurgulu göbek madalyonu, büyük ölçüde tahrip olmuştur. Madalyonun merkezindeki gülbezek ve nar çiçeği birleşimindeki kompozisyonun etrafı üçgenler, basit yapraklar ve balıksırtı örgeleriyle dışa doğru genişlemektedir. Bu genişletmeyi devam ettiren iki dairesel bordürün içerisindeki damga motifleri oldukça dikkat çekicidir. Tavanın içe bakan yüzeyleri ise badem geçme, üçgen ve nar motifleriyle dolgulanmıştır (G. 31, G. 32).



G. 31: Tavan Süslemesi (Doğan, 2021)

G. 32: Tavan Süslemesi (Gökler, 2020)

Değerlendirme

Doğanın insanlığa sunduğu en önemli ve kullanışlı maddelerden birisi ağaç/ahşaptır. İnsanlığın barınma başta olmak üzere pek çok ihtiyacını karşılayan ahşap, mimarinin gelişmesinde de etkin bir rol oynamıştır. Türklerin çadır ve kurgan mimarisinde kullandığı ahşap bilgisi el sanatlarına, savaş aletlerine, evlerine, inançları doğrultusunda tapınak ve ibadet yerlerine de yansımıştır. Türklerin, İslamiyet'le tanışması

ve cami mimarisini tanınması, inşa edecekleri yapıları daha önceden aşına oldukları ahşapla birleştirmişlerdir. Arap Yarımadası'nda da ahşap destek kullanılmıştır. Fakat en nadide örnekler Türk ve İslam Devletleri tarafından ortaya konulmuştur. Hz. Muhammed döneminden sonra Emeviler'den ve Abbasilerden günümüze sağlam olarak ulaşmış bir yapı söz konusu değildir. Ahşap destekli eserler konusunda referans nokta şüphesiz Karahanlı Devleti olmuştur. Karahanlılar'dan sonra ise Anadolu Selçuklu ve II. Beylikler, Osmanlı'yı etkilemiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun erken ve klasik sonrasındaki Batılılaşma dönemlerinde sayısı oldukça fazla olan ahşap destekli yapılar, Anadolu'nun geneline yayılmış bir vaziyettedir. Narman'da değerlendirmeye alınan Güvenlik Köyü Camii, Batılılaşma sürecinde ahşap destekli olarak inşa edilmiş küçük ebatlardaki tipik bir örnektir⁵¹.

Camiyi ahşap destekleri dışında değerli kılan en önemli husus, kitabesi ve arşiv kayıtlarıdır. 1861 tarihli sülüs hatlı Osmanlıca kitabe, fâilâtün / fâilâtün / fâilün vezninde ele alınmış ve köy camisi için itina ile yazılmıştır. 1861-1862 yıllarında kâtib Mehmed Halid tarafından yazılan üç nüsha hâlindeki arşiv vesikalarındaki bilgiler birbirinin tekrarı ve tamamlayıcısı niteliğindedir. Arşiv kaydında Saliha Hanım tarafından inşa ettirilen caminin imamlık ve hatiplik vazifesi de Ali bin Abdullah tarafından yürütülmüştür. Ali bin Abdullah'ın vefatı üzerine beş oğlundan birinin geçmesi hususunda bilgi, birikim, tecrübe ve yaş şartının arandığı görülmektedir. Dört oğlunun da bu şartları taşımaması, küçük oğlu Arif'in ise yaşını doldurmamış olması sebebiyle adalet ve liyakata göre görev, kardeşi Molla Halil'e tevcih edilerek son karar padişaha bırakılmıştır.

51 Ahşap destekli benzer örnekler içerisinde şu camiler sayılabilir: Erzurum'da Ali Paşa Camii (1570), Aşağı Habip Efendi Camii (XVIII yy.), Aşağı Mumcu Camii (XVIII.yy), Ayaz Paşa Camii (1560), Gürcü Mehmet Paşa (1648), Habib Efendi Camii (1702) İhmal Camii (1715) Kırmacı Camii (1771), Köselere Camii (1771), Esat Paşa Camii (1830), Mahmudiye Camii (1842) Taş Camii 1905), Zeynel Camii (1748), Tahta Camii (1738), Yeğenağa Camii (1661), Yukarı Habip Efendi Camii (1702), Molla Kaya Camii (1753), Kırmacı Camii (1771), Kemhan Camii (1605), Kavak Camii (XVIII. yy), Karaköse Camii (1904), Gümüşhane'de Şiran Araköy Camii (1870), Seydibaba Köyü Camii 1797), Bayburt'ta Konursu Camii (1812), Zahit Efendi Camii (1514-15), Dağçatı Köyü Camii (1806), Buğdaylı Camii (1835), Değirmencik Köyü Camii (1899) Gökler Köyü Camii (20. Yy), Trabzon'da Bahçekaya Mahallesi Camii, Arsin Büyük Camii, Artvin'de Orta Camii (1783), Kocabey Camii (1890), Yaylalar Camii (1891), Bulanık Köyü Camii, Giresun'da Bektaş Bey Camii (1816), Orta Mh. Camii (1874), Yeniköy Camii (1836), Rize'de, Cimil Köyü Hapinç Camii (1896) ve Meşeköy Camii (1916) gösterilebilir. Hüseyin Yurttaş, Haldun Özkan, Zerrin Köşklü, vd., *Yolların, Suların ve Sanatın Buluştuğu Şehir Erzurum* (Ankara: Kariyer Matbaacılık, 2008), 60-90; Haldun Özkan, Hüseyin Yurttaş, *Ortaçağ'dan Günümüze Gümüşhane* (Gümüşhane: Gümüşhane Valiliği Yayınları, 2012), 101-102, Haldun Özkan, "Bayburt Konursu Ulu Camii ve Çeşmesi", *Sanat Dergisi* 13 (2008), 57-66; erişim 15 Ocak 2021, <https://karadeniz.gov.tr/zahit-efendi-camii/>; Haldun Özkan, "Bayburt Dağçatı Köyü Camii ve Çeşmesi", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 31 (2013), 119-135; Süleyman Çiğdem, Haldun Özkan, Hüseyin Yurttaş, *Tarihi ve Kültürel Varlıklarıyla Bayburt* (Bayburt: Bakütam Yayınları, 2020), 210, 217-218, 223, erişim 15 Ocak 2021; <https://karadeniz.gov.tr/kulturel-varliklar-2/?vilayet=5&kaza=0&tip=5&arama=>; Osman Aytekin, "Artvin'deki Mimari Eserler" (Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 1996), 103-117, 203-207, 225-228; erişim 15 Haziran 2021, <https://karadeniz.gov.tr/bulanik-koyu-camii/>; erişim 15 Ocak 2021, <https://karadeniz.gov.tr/kulturel-varliklar-2/?vilayet=2&kaza=0&tip=5&arama=camii&sahife=3>

Yapıyı ön plana çıkartan bir diğer husus giriş kapısı ve ahşap tezyinat kurgusudur. Yoğun tezyinatı ile ön plana çıkan ahşap çift kanatlı ahşap kapı, panolara ayrılarak üstte yuvarlak bir tepelikle sonlanmaktadır (G. 33). Benzer kapı örnekleri Doğu Karadeniz Bölgesi camilerinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Rize İkizdere’de Bayırköy Ekşioğlu Camii (1899), Trabzon’da Saraçlı Camii ve Artvin’de Aşağımaden Camii⁵² kapıları verilebilecek birkaç örnek arasındadır (G. 34).



G. 33: Ahşap Kapı Kanatları (Güvenlik Köyü Camii, Gökler, 2020)

G. 34: Artvin Aşağımaden Camii (karadeniz.gov.tr)

Kapı kanatlarından başlayan süsleme programları ise minber, mahfil ve tavanda bitkisel, geometrik ve nesnel bezemeler olarak ahşap malzemenin ve süslemenin bol olduğu Karadeniz camileri ile büyük benzerlik göstermektedir. Bitkisel bezemenin baskın olduğu yapıda bir cennet meyvesi olan nar motif⁵³, kapı kanatlarında, minberde (G. 35), mahfilde ve tavanda oyma-kabartma tekniği ile kendine uygulama alanı bulmuştur⁵⁴.

52 Erişim 1 Haziran 2021, <https://karadeniz.gov.tr/>

53 Kur’an-ı Kerim’de En’am suresi 99. ayet, 141. ayet ve Rahman suresi 68. ayet olmak üzere üç farklı yerde adı geçen narın cennet meyvesi ve dünya nimeti olduğundan bahsedilmektedir. Nar ağacı ve meyvesi birçok medeniyette doğurganlık, sağlık, bereket ve zenginliğin sembolüdür. Detaylı bilgi için bk. Sibel Arık, “Türk Dokumacılık Sanatında Nar Motifi”, *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi* 6 (1) (2009), 583-593.

54 Motifin benzer örneklerine Erzurum’da Çifte Minareli Medrese’de rastlanmaktadır. Nar, medresenin giriş cephesinde tepesinde kartal, altında ise ejder figürü olan hayat ağacı motifinin yaprak uçlarına yerleştirilmiştir. Orta Asya Türk inancında, yer ile gök arasındaki bağlantıyı sağlayan kutsal ağacın narla işlenmiş olması, “Türklerdeki ağaç kültürünün ve bu kulte bağlı olarak gelişen hükümdar simgesinin uzantısı olarak değerlendirilmektedir”. Bk. Ersel Çağlıtütüncügil, “Türk Süsleme Sanatında Nar: “Form, Köken ve İkonografik Anlamı”, *Türklük Bilimi Araştırmaları* 33 (2013), 72. Bunun dışında İspir Armutlu Mahallesi Camii’nde (1914), Trabzon Çaykara Filak Mahallesi Camii’nde (1813), Raziye Çiğdem Önal ve Zerrin Köşklü, “Trabzon’da Geç Dönem Osmanlı Camilerinde Ahşap Mihraplar”, *Sanat Tarihi Dergisi* 29/2 (2020), 711. Köprübaşı Beşkoy Yılmazlar Mahallesi Camii’nde, Çaykara Maraşlı Köyü Camii’nde (1811) (G. 36), Dernekpazarı Kondu Mahallesi Camii’nde (1821), Demet Taşkan, “Trabzon İli Camilerinde Ahşap Minberler” (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 2016), 720. Çaykara Taşkiran Köyü Camii’nde (1897), Dernekpazarı Taşçılar Köyü Camii’nde (1804), Ogün Küçük, “Trabzon’un Çaykara, Dernekpazarı, Hayrat ve Of İlçelerindeki Osmanlı



G. 35: Minber Cephesindeki Nar Ağacı (Güvenlik Köyü Camii, Gökler, 2020)

G. 36: Trabzon Maraşlı Köyü Camii (D. Taşkan, “Trabzon İli Camilerinde Ahşap Minberler”, 147)

Bitkisel bezemenin bir diğeri tavan göbeğinde (G. 37) bulunan gülbezek motifidir. Gülün üsluplaştırılmış bir hâli olarak bilinen gülbezek, sanat terminolojisi içerisinde bazen gülçe olarak da isimlendirilmektedir⁵⁵. Tavana aplike şeklinde uygulanan motif, koyu kırmızı ve yeşil tonlarındadır ve nar çiçeği motifi ile bir bütünlük teşkil ederek tekil bir örnek hâlini almıştır⁵⁶.

Dönemine Ait Bazı Ahşap Camiler (18-19 yy)”, (Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2017), 40-43, 56-59. Bayburt’ta Dağçatı Köyü Camii’nde, Özkan, Bayburt Dağçatı Köyü Camii ve Çeşmesi, 123, Rize’de Yukarı Çamlıca Köyü Camii’nde (1865), Yenice Köyü Camii’nde, Demirkapı Köyü Camii’nde, Uğrak Köyü Camii’nde karşılaşılmaktadır.

55 Bahattin Yaman, “XIII. yüzyıl Anadolu Taçkapıları’nda Kullanılan Madalyon ve Kabaralar”, *İstem* 33 (2019), 129.

56 Anadolu’nun pek çok camisinde bulunan bu süslemenin benzer birkaç örneği şu camilerde görülmektedir: Trabzon’da Sürmene Karacakaya Köyü Camii (1812-1813), Araklı Kestanelik Köyü Camii, Sürmene Çamburnu Kuşluca, Mahallesi Camii (G. 38), Araklı Tırnalı Köyü Camii, Taşkan, “Trabzon İli Camilerinde Ahşap Minberler”, 738-739. Taşçılar Köyü Merkez Camii (1804), Sarmaşık Köyü Camii (1809), Mithat Paşa Camii (1817), Güneykondu Mahallesi Camii (1814), Küçük, “Trabzon’un Çaykara, Dernekpazarı, Hayrat ve Of İlçelerindeki Osmanlı Dönemine Ait Bazı Ahşap Camiler”, 228, 241, 265, 281. Artvin’de Muratlı Camii (1846), Camili Camii (1855), Aytekin, “Artvin’deki Mimari Eserler”, 168-180. Hopa Camii (19. Yüzyıl), Esenkiyü Camii (1850), Demet Taşkan, “Artvin İli Borçka ve Hopa İlçeleri Camilerinde Ahşap Süsleme” (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2011), 45-50. Ordu Ünye’de Saray Camii (1719), Esin Özdemir, “Ordu ve İlçelerindeki Türk Dönemi Mimari Eserleri” (Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2011), 50. Ardahan Posof’ta Gönülçalan Camii (1909), Sarıdırı Camii (1924), Türkgözü Camii (1869), Ali Murat Aktetur, *Posof ve Çevresindeki Tarihi Kültür Varlıkları* (Erzurum: Zafer Form Ofset, 2016), 93-119. Afyon’da Aymoğlu Camisinde (1797), İlyas Yaşayacak, “Afyonkarahisar’daki Ahşap Destekli Camiler” (Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, 2018), 165-167. Gürcistan’da Akho Camii (1818), erişim 17 Nisan 2021, <https://www.indigenousothers.com/akho>



G. 37: Gülbezek Motifi (Güvenlik Köyü Camii, Göklar, 2020)

G. 38: Trabzon Çamburnu Kuşluca Camii (Yavuz Sarı, “Trabzon’un Hayrat, Of ve Sürmene İlçelerindeki Köy Camileri”, 187)

Minber köşk altına ajur tekniğinde uygulanan çiçek rozetin (**G. 39**) birebir kopyaları Doğu Karadeniz illerindeki camilerdedir. Bu camiler Trabzon’da Sürmene Yeniay Kuleli Camii (**G. 40**), Maçka Esiroğlu Beldesi Akmesit Köyü Camii, Çaykara Taşkırın Beldesi Merkez Camii, Of Saraçlı Köyü Yukarı Mahalle Camii, Of Cumapazarı Belgesi Serindere Mahallesi Camii (1883), Sürmene Dirlik Köyü Camii⁵⁷, Rize’de Küçüktaşhane Camii (1891) ve Bilen Köy Camii (18. yy)’dir.



G. 39: Rozet Çiçek (Güvenlik Köyü Camii, Göklar, 2020)

G. 40: Sürmene Yeniay Kuleli: Camii (Demet Taşkan, “Trabzon İli Camilerinde Ahşap Minberler”, 596)

Geometrik bezemelerin ilki genellikle Karadeniz Bölgesi camilerinde rastlanan badem geçmelerdir. Kapı kanatlarına, minbere ve mahfile işlenen badem geçmelerin (**G. 41**) uygulandığı farklı bir yapı Erzurum’da tespit edilememiştir⁵⁸. Benzer bir an-

⁵⁷ Taşkan, “Trabzon İli Camilerinde Ahşap Minberler”, 741.

⁵⁸ Badem geçmeyle Bayburt Alıçlık Eski Camii’nde (1887), Çiğdem, Özkan ve Yurttaş, *Tarihi ve Kültürel Varlıklarıyla Bayburt*, 186. Trabzon’da Çaykara Filak Camii’nde (1813), Çaykara Çamlıbel Mahallesi Merkez Camii’nde (1888), Önal ve Köşklü, “Trabzon’da Geç Dönem Osmanlı Camilerinde Ahşap Mihraplar”, 710-719. Dernekpazarı Günebakan Mahallesi Camii’nde (1869), Çambaşı Köyü Orta Mahalle Hacı Ömerli Camii

layış minberin köşk bölümüne dikey biçiminde konumlandırılan (G. 43) ikili zencerek geçmeler içinde geçerlidir⁵⁹.



G. 41: Badem Geçmeler (Güvenlik Köyü Camii, Gökler, 2020)

G. 42: Samsun Porsuk Camii (Samsun *Ahşap Camileri*, 98)

(1845), Dereyurt Köyü Merkez Eski Camii (1832), Küçük, “Trabzon’un Çaykara, Dernekpazarı, Hayrat ve Of İlçelerindeki Osmanlı Dönemine Ait Bazı Ahşap Camiler”, 32, 83, 92. Of Serindere Camii’nde (1883) Hayrat Kakuşlar Camii’nde (1912), Araklı Keçikaya Köyü Camii’nde (1830), Çaykara Taşkiran Beldesi Merkez Camii’nde (1896), Araklı Turnalı Mahallesi Camii’nde (1837), Taşkan, “Trabzon İli Camilerinde Ahşap Minberler,” 769. Ordu’da Fatsa Oluklu Mahallesi Sarnıç Camii (1895), Ordu İkizce Laleli (Eski) Camii (1522/1871), Ünye Kelas Mahallesi Camii (19. yy), Ahmet Ali Bayhan, *Geçmişten Günümüze Ordu’nun Geleneksel Ahşap Camileri*, (Ordu: Ordu Büyükşehir Belediyesi, 2019), 157, 200, 257, 259. Samsun’da Çarşamba Porsuk Köyü Camii’nde (1859) (G. 42), *Samsun Ahşap Camileri*, Ed. Şenler Yıldız (Ankara: Sincan Matbaası, 2011), 98. Terme Aşağı Söğütlü Mahallesi Camii’nde (19. yy) karşılaşılmaktadır. Sami Bayraktar, “Samsun ve İlçelerinde Türk Mimari Eserleri” (Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2005), 798.

59 İkili zencerek geçmelere Trabzon’da Of Serindere Mahallesi Camii’nde (1883), Çaykara Soğanlı Köyü Üç Direk Mahallesi Camii’nde (1898), Sürmene Karacakaya Köyü Camii’nde (1813), Taşkan, “Trabzon İli Camilerinde Ahşap Minberler,” 766. Sugeldi Köyü Aşağı Mahalle Camii (1835), Dereyurt Köyü Merkez Eski Camii’nde (1832), Yavuz Sarı, “Trabzon’un Hayrat, Of ve Sürmene İlçelerindeki Köy Camileri” (Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, 2016), 25, 104. Samsun’da Çarşamba Porsuk Köyü Camii’nde (1869), *Samsun Ahşap Camileri*: 94. Tiryakioğlu Camii’nde (1867), Eyüp Nefes, “Samsun’da Ahşap Bir Osmanlı Eseri Ayvacık/Tiryakioğlu Camii”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 28 (2010), 172. Bayburt’ta Alıçlık Eski Camii’nde (1887), Çiğdem, Özkan ve Yurttaş, Hüseyin *Tarihi ve Kültürel Varlıklarıyla Bayburt*, 186-187. Rize’de Yukarıdurak Köyü Camii’nde (1736), İkizdere Şimşirli Köyü Camii’nde (1848), Hacı Şeyh Camii’nde (1886) (G. 44) ve Pazar Ortayol Köyü Camii’nde (1896) rastlanılmaktadır.



G. 43: İkili Zencerek Geçme (Gökler, 2020)

G. 44: Rize Hacı Şeyh Camii (Gökler, 2019)

Karadeniz coğrafyası ile özdeşleşmiş örgelerin başında, bölgenin karakteristik bir süslemesi olan papyon geçme gelmektedir. Güvenlik Köyü Camii'nin mahfil korkulukları hareketlendiren geçme, genelde “çantı” camilerin pencerelerinde, mahfil ve minber korkuluklarda ve vaaz kürsülerinde kullanılmaktadır⁶⁰.

60 Papyon geçme (**G. 45**): Trabzon'da Dereyurt Köyü Merkez Eski Camii'nde (1832), Mithat Paşa Camii (1817), Sugeldi Köyü Camii (1835), Cuma Pazarı Serindere Camii (1884), Çamburnu Kuşluca Camii (1893), Sarı, “Trabzon'un Hayrat, Of ve Sürmene İlçelerindeki Köy Camileri”, 25, 50, 104, 147, 172. Artvin'de Borçka Camili Köyü Camii (1855), Düzköy Merkez Camii (1850), Taşkan, “Artvin İli Borçka ve Hopa İlçeleri Camilerinde Ahşap Süsleme”, 112, 120. Giresun'da Melikli Köyü Tahtalı Camii (1807), Bektaş Bey Camii (19. yy), Faruk Narmanlı, “Giresun Camilerinde Tezyinat” (Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, 2018), 140, 148. Samsun'da Porsuk Köyü Camii (1869) ve Çarşamba Ordu Köyü Camii'nde (1420), *Samsun Ahşap Camiler*, 34, 98. Rize'de Uğrak Köyü Camii (1815) (**G. 46**), Çiçekli Köyü Merkez Camii (1900), Çamlık Merkez Camii (XIX. yy), Ilıca Camii (1814) içinde yer almaktadır.



G. 45: Papyon Geçme (Gökler, 2020)
G. 46: Rize Uğrak Köyü Camii (Gökler, 2019)

Yukarıda belirtilen geometrik örgelerin dışında, ok ucu, dalga motifi, zikzaklar, üçgenler, hilaller, hasır (sepet), halat ve balıksırtı örgüler yine Karadeniz Bölgesi'nde sıkça kullanılan desen kurguları arasındadır.

Nesnesel tek bezeme ise minberin köşk altındadır (G. 47). Stilize gülabdan şeklindeki süsleme dekoratif bir açıklık görünümünde olup Karadeniz camilerinde minber üzerine ajur tekniği şeklinde uygulanmıştır⁶¹.

61 Gülabdan motifleriyle; Artvin'de Borçka Muratlı Camii (1846), erişim 16 Ocak 2021, <https://karadeniz.gov.tr/muratli-camii/#prettyPhoto>, Trabzon'da Araklı Turnalı Köyü Camii (1842), Sürmene Çamburnu Beldesi Kuşluca Mahallesi Camii (1893), Sürmene Çamlıca Mahallesi Camii (1827), Çaykara Taşkiran Beldesi Merkez Camii (1896), Sürmene Yukarıovalı Köyü Camii (1880), Sürmene Gültepe Köyü Aşağı Kefeli Mahallesi Camii, Of Gürpınar Beldesi Hacıbayram Mahallesi Camii (1887), Taşkan, "Trabzon İli Camilerinde Ahşap Minberler", 803. Rize Çamlıhemşin'de Yukarı Çamlıca Köyü Camii (1865), Hemşin Bilen Köy Camii (XVIII. yy), Kalkandere Hüseyin Hoca Köyü Camii (1834) ve Güneysu Ilıca Camii'nde (1814) karşımıza çıkmaktadır (G. 48).



G. 47: Dekoratif Gülâbdan (Güvenlik Köyü Camii, Göklar, 2020)

G. 48: Rize Hüseyin Hoca Camii (Göklar, 2019)

Sonuç

Orta Asya'dan başlayan ahşap kullanımı, Arap Yarımadası'nda İslamiyet'in gelmesi sonucunda ortaya çıkan cami mimarisi ile birleşmiştir. Bu birleşim neticesinde Türk-İslam devletlerinde ahşap destekli camilerin en nadide örnekleri verilmiştir. Ahşabın kolay ulaşılabirliği ve kısa sürede daha uygun maliyete cami yapım süreci sunması malzemeyi değerli kılmıştır. Bu nedenle Anadolu topraklarının fethinden Osmanlı'nın son dönemine kadar ihtiyaca hemen cevap veren ahşap destekli camiler sürekli inşa edilmiştir.

Günümüzde Erzurum'un Narman İlçesi sınırlarında kalan Güvenlik Köyü Camii'de ahşap destekli eserlerin Anadolu'daki tipik bir örneğidir. Yapılan arşiv çalışmaları neticesinde 1861'li yıllarda bölgenin Çıldır Sancağı'na bağlı Oltu Kazası dahilinde olduğu, köyün "Gornes" ismiyle bilindiği ve kadın bir bani tarafından 1861'de yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Bölgede bir kadın tarafından inşa ettirilen eserlerin sayısı az olduğu için bu durum oldukça önem teşkil etmektedir.

Güvenlik Köyü ile ilgili bir diğer durum köyün "Karadenizliler" tarafından kurulmuş olmasıdır ki bunu tescilleyen en önemli olgu, yapının kapı kanatlarında, minberinde, mahfilinde ve tavanında uygulanan süsleme programlarıdır. Erzurum camilerinde gözlemlenmeyen bu süslemelerden, nar ve gülbezek Anadolu'nun genelinde var

olsa da ahşaba işlenişi ve Doğu Karadeniz Camilerinde sıkça tekrar edilişi ilk dikkat çeken tezyinatlardır. Bunun dışında camide karşılaşılan halat örgü, badem geçme, ikili zencerek geçme ve özellikle de papyon geçme ile dekoratif gülabdanlar sadece Doğu Karadeniz camilerinde yoğunlukta görülmesi bu kanıyı desteklemekle birlikte yapının ustasının da Karadenizli olduğuna açıkça işaret etmektedir.

Sonuçta, bugün yıkılmakla karşı karşıya olan ve Karadeniz mimarisini Erzurum’da temsil eden cami, bölge için tekil bir örnek olması nedeniyle koruma altına alınıp restorasyonu gerçekleştirilmelidir.

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

- “Hun ve Göktürk Devrinde Kurgan ve Çadırlar”. Haz. Yavuz Tiryaki, *Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 1997, 54-61.
- Aibai, Aihemaiti. “Uygur Geleneksel Konut Mimarisinin Ekolojik Sürdürülebilirlik Bağlamında İncelenmesi: Kaşgar Tarihi Şehri Örneği”. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2016.
- Akok, Mahmut. “Kastamonu’nun Kasaba Köyündeki Candaroğlu Mahmut Bey Camii”. *Belleten Dergisi* X/38 (1946): 293-301.
- Aktemur, Ali Murat. *Posof ve Çevresindeki Tarihi Kültür Varlıkları*. Erzurum: Zafer Form Ofset, 2016.
- Algül, Hüseyin. “Mescid-i Kubâ”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 29. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2004, 279-280.
- Altınsapan, Erol. “Sivrihisar’da Selçuklu Eserleri”. *Eskişehir 1. Selçuklu Eserleri Semineri Bildirileri*. Eskişehir: Eskişehir Valiliği Yayınları, 1990, 23-28.
- Arık, Sibel. “Türk Dokumacılık Sanatında Nar Motifi”. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi* 6 (1) (2009): 583-593.
- Arslan, Muhammet. “Anadolu’da Selçuklu Çağı Cami ve Mescit Mimarisi”. Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2017.
- Aydın, Hasan Usame. *Tarihi Ahşap Camiler*. İstanbul: Kutlu Yayınevi, 2017.
- Aytekin, Osman. “Artvin’deki Mimari Eserler”. Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 1996.
- Ball, Warwick. *Archaeological Gazetteer of Afghanistan*, Tome I, Paris: Éditions Recherche sur les Civilisations, 1982.
- Bayhan, Ahmet Ali. *Geçmişten Günümüze Ordu’nun Geleneksel Ahşap Camileri*. Ordu: Ordu Büyükşehir Belediyesi, 2019.
- Bayraktar, Sami. “Samsun ve İlçelerinde Türk Mimari Eserleri”. Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2005.

- Bozkurt, Nebi. “Çadır”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 8. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993, 158-162.
- Bozkurt, Nebi. Mustafa Sabri Küçükaşçı. “Mescid-i Nebevî”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 29. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2004, 281-290.
- Büktel, Yılmaz. *Türk Sanat Tarihi (Orta Asya’dan Anadolu’ya Türk Mimarisi)*. Edirne: Trakya Üniversitesi Yayınları, 1999.
- Büyük Selçuklu Mirası*. I. İstanbul: Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı, 2013.
- Büyük Selçuklu Mirası*. II. İstanbul: Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı, 2013.
- Can, Yılmaz. “Anadolu Öncesi Türk Kenti”. *Türkler Ansiklopedisi*, c. 3. Ankara: Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 259-278.
- Cezar, Mustafa. *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977.
- Çağlıtütüncigil, Ersel. “Türk Süsleme Sanatında Nar: “Form, Köken ve İkonografik Anlamı”. *Türklük Bilimi Araştırmaları* 33 (2013): 61-92.
- Çiğdem, Süleyman. Haldun Özkan. Hüseyin Yurttaş. *Tarihi ve Kültürel Varlıklarıyla Bayburt*. Bayburt: Bakütam Yayınları, 2020.
- Çoruhlu, Yaşar. “Göktürk Sanatı”. *Türkler Ansiklopedisi*, c. 4. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 148-161.
- Çoruhlu, Yaşar. *Erken Devir Türk Sanatı*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2007.
- Çoruhlu, Yaşar. *Erken Devir Türk Sanatının ABC’si*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 1998.
- Dağlı, Yücel. Seyit Ali Kahraman. *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: Bursa-Bolu-Trabzon-Erzurum-Azerbaycan-Kafkasya-Kırım-Girit*, 2. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Denike, Boris. “Batı Türkistan’da Ahşap Oymalı Birkaç Abide.” *Çev. Osman Uysal. Vakıflar Dergisi* XX (1988): 29-38.
- Eker, Sür. “Orta Asya’nın Gizemli Halkı: Soğdlular Soğd ve Soğdca”. *Türkbilgi* 24, (2012):77-92.
- Esin, Emel. “Türk Kubbesi, Gök-Türklerden Selçuklulara Kadar”. *Selçuklu Araştırmaları Dergisi III, Malazgirt Zaferi Özel Sayısı*. Ankara: Güven Matbaası, 1971, 159-182.
- Eyice, Semavi. “Cami, Mimarlık Tarihi”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 7. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993, 59-62.
- Hasol, Doğan. “Ahşap”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. 1. İstanbul: Yem Yayınevi, 1997, 33-34.
- İzgi, Özkan. *Kutluk Bilge Kül Kağan- Böğü Kağan ve Uygurlar*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986.
- Karamağralı, Haluk. “Erzurum Ulu Camii”. *Yıllık Araştırmaları Dergisi* III (1981): 137-178.
- Karamağralı, Haluk. “Sâhib Atâ Câmii’nin Restitüyonu Hakkında Bir Deneme”. *Rölöve ve Restorasyon Dergisi* 3 (1985): 49-75.
- Karpuz, Haşim. “İslam Öncesi Türk Sanatının İslami Döneme Etkisi”. *Türkler Ansiklopedisi*, c. 6. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 46-53.
- Konyalı, İbrahim Hakkı. *Abideleri ve Kitabeleri ile Erzurum*. İstanbul: Ercan Matbaası, 1960.
- Küçük, Ogün. “Trabzon’un Çaykara, Dernekpazarı, Hayrat ve Of İlçelerindeki Osmanlı Dönemine Ait Bazı Ahşap Camiler (18-19 yy)”. Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2017.
- Merçil, Erdoğan. “Gazneliler”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 13. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996, 480-484.

- Narmanlı, Faruk. "Giresun Camilerinde Tezyinat". Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, 2018.
- Nefes, Eyüp. "Samsun'da Ahşap Bir Osmanlı Eseri Ayvackı/Tiryakioğlu Camii". *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 28 (2010), 151-174.
- Osmanlı Ansiklopedisi*, c.12. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999, 17-21.
- Ögel, Bahaddin. *Türk Kültür Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1984.
- Önal, R. Çiğdem ve Zerrin Köşklü. "Trabzon'da Geç Dönem Osmanlı Camilerinde Ahşap Mihraplar". *Sanat Tarihi Dergisi* 29/2 (2020): 707-743.
- Özbekistan Milli Ansiklopedisi*, c. 1. Taşkent: Devlet Bilimsel Yayınevi, 2000.
- Özdemir, Esin. "Ordu ve İlçelerindeki Türk Dönemi Mimari Eserleri". Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2011.
- Özkan, Haldun. *Saltuklu Mimarisi*. Erzurum: Zafer Medya Grup, 2016.
- Özkan, Haldun. "Bayburt Dağçatı Köyü Camii ve Çeşmesi". *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 31 (2013), 119-135.
- Özkan, Haldun. "Bayburt Konursu Ulu Camii ve Çeşmesi". *Sanat Dergisi* 13 (2008), 57-66.
- Özkan, Haldun. Hüseyin Yurttaş. *Ortaçağ'dan Günümüze Gümüşhane*. Gümüşhane: Gümüşhane Valiliği Yayınları, 2012.
- Parlak, Sevgi. "Sâhib Ata Külliyesi". *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 35. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008, 516-518.
- Rustamova, Muhlisahon. "Karahanlı Devri Mimarisi ve Bezemeleri". Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2019.
- Samsun Ahşap Camiler*. Ed. Şenler Yıldız. Ankara: Sincan Matbaası, 2011.
- Sarı, Yavuz. "Trabzon'un Hayrat, Of ve Sürmene İlçelerindeki Köy Camileri". Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, 2016.
- Sazak, Gözde. "Varaşa Sarayı Duvar Resimleri". *Tarih Dergisi* 57 (2013): 1-23.
- Sümer, Faruk. "Tuğrul Şah". *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 41. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012, 346-347.
- Sümer, Faruk. *Eski Türklerde Şehircilik*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayını, 1984.
- Taşağıl, Ahmet. "Soğd". *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 37. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009, 348-349.
- Taşkan, Demet. "Artvin İli Borçka ve Hopa İlçeleri Camilerinde Ahşap Süsleme". Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2011.
- Taşkan, Demet. "Trabzon İli Camilerinde Ahşap Minberler". Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 2016.
- Yaman, Bahattin. "XIII. yüzyıl Anadolu Taçkapıları'nda Kullanılan Madalyon ve Kabaralar". *İstem* 33 (2019), 127-147.
- Yaşayacak, İlyas. "Afyonkarahisar'daki Ahşap Destekli Camiler". Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, 2018.
- Yavaş, Doğan. "Eşrefoğlu Camii". *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 11. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1995, 479-480.
- Youngs, Robert L. "History, Nature and Products of Wood". *Forests And Forest Plants*, Vol. II, United Kingdom: EOLSS Publications, 2009, 131-140.

Yurttaş, Hüseyin, Haldun Özkan, Zerrin Köşklü, Şerife Tali, Demet Okuyucu, Gül Geyik ve Muhammed Kındığılı. *Yolların, Suların ve Sanatın Buluştuğu Şehir Erzurum*. Ankara: Kariyer Matbaacılık, 2008.

Ziyai, Alimcan. “Orijinal Çin Kaynaklarına Göre Hun-Türk Tarihi I. Bölüm: Kudretli Büyük Hun Tanrıcutluğu (Türk Halkının Ataları Hunlar ve Hunların Ortaya Çıkışı)”. *Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* 30 (3), (2010), 895-912.

Erişim 05 Şubat 2021. [http://www.iranicaonline.org/articles/bestam-3#prettyPhoto\[content\]/0/](http://www.iranicaonline.org/articles/bestam-3#prettyPhoto[content]/0/)

Erişim 1 Haziran 2021. <https://karadeniz.gov.tr/>

Erişim 15 Haziran 2021. <https://karadeniz.gov.tr/bulanik-koyu-camii/>

Erişim 15 Ocak 2021. <https://karadeniz.gov.tr/kulturel-varliklar-2/?vilayet=5&kaza=0&tip=5&arama=>

Erişim 15 Ocak 2021. <https://karadeniz.gov.tr/zahit-efendi-camii/>

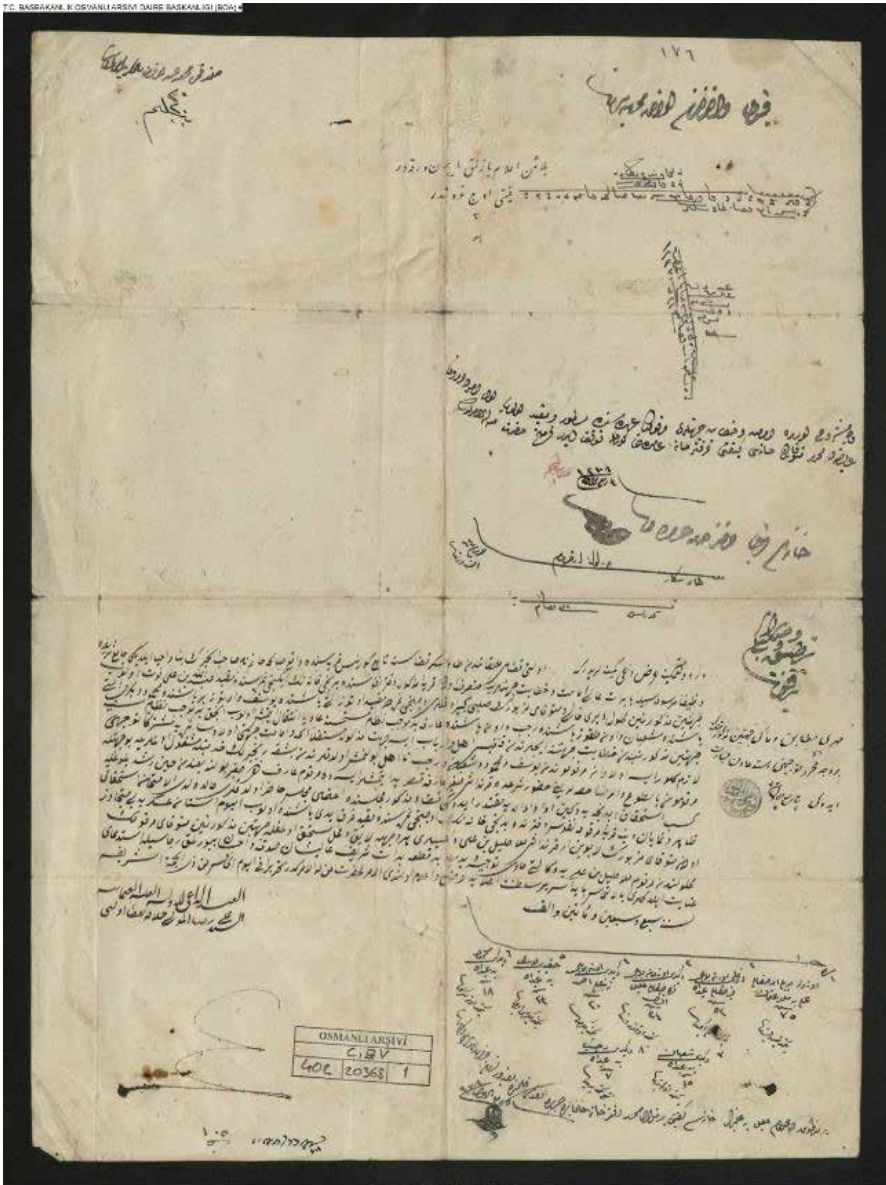
Erişim 16 Ocak 2021. <https://karadeniz.gov.tr/muratli-camii/#prettyPhoto>

Erişim 17 Nisan 2021. <https://www.indigenousothers.com/akho>

Erişim 15 Ocak 2021. <https://karadeniz.gov.tr/kulturel-varliklar-2/?vilayet=2&kaza=0&tip=5&arama=camii&sahife=3>

Erişim 27 Temmuz 2021. <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/%C3%82l-i-%20%C4%B0mr%C3%A2n-suresi/330/37-ayet-tefsiri>

EKLER



C.EV.00402.20368.001

Ek 1: BOA, C.EV. 00402.20368.001

BOA, C__EV__00402_20368_002_001

Mübârek makâm-ı mu'allâ-yı cenâb-ı nezâret-i celîle-i evkâf-ı hümayûn

Çıldır sancağı dâhilinde kâin Tavusger kazâsında vâkı' Görnes nâm karye sâkinlerinden merhûmetü'l-mağfûre Saliha Hanım'ın binâ ve hayrât eylemiş olduğu câmi'-i şerîfîn imâmet ve hitâbet cihetlerine vazîfe-i mersûme ile bâ berât-ı âlî mutasarrıfı bulunan Abdullah bin Ali fevt olarak sulb-i sahîh-i kebîr oğulları Yusuf ve Mahmud ve Recep ile sabî oğulları Şaban ve Arif'i terk ederek ciheteyn-i mezkûreteynden hitâbet cihetinin müstakillen birine ve imâmet cihetinin dahi müşte-reken diğerlerine tevcîhi müesses olan nizâm-ı âlî iktizâsından olup fakat müteveffâ-yı merkûmun kebîr oğullarından Yusuf ve Şaban ve Mahmud ve Recep nâ-ehil olarak ciheteyn-i mezkûrteyni hüsn-i îfâya adîmü'l-iktidâr olduklarından hisselerini huzûr-ı şer'îde karındaşları sagîr Arif'e kasr-ı yed eylemiş iseler de merkûm dahi sabî olduğundan hîn-i rüşd ve bulûğuna değin bi'l-vekâle idâre etmek üzere bi'l-imtihân ehliyeti zâhir ve nümâyân olan karye-i mezbûrun yedinci hânesinin üçüncü numara ve kırk yedi yaşında mukayyed bulunarak esnân-ı askeriyeyi tecâvüz etmiş olan müteveffâ-yı mûmâ ileyhın karındaşı Molla Halil bin Ali dâ'îlerine ciheteyn-i mezkûrteynin tevcîhiyle berât-ı şerîf-i âlişânın sadaka ve i'tâsı ma'razında kîbel-i şer'îden tanzîm olunan i'lâm manzûr-ı me'âlî-nüşûr-ı nezâret-penâhîleri buyrulmak üzere leffen takdîm olunmuş ve ol vechile iktizâ-yı hâlin icrâsıyla ciheteyn-i mezkûrteynin mûmâ ileyh Molla Halil bin Ali dâ'îlerine tevcîhiyle berât-ı şerîf-i âlişânın ihsân ve isrâsı mahzâ müsâ'ade-i ihsân-âde-i hazret-i nezâret-penâhîlerine menût bulunmuş olmağla ol bâbda ve her hâlde emr ü fermân hazret-i menlehü'l-emrindir.

Fî 15 Muharrem sene 1278

Bende kâimmakâm-ı liva-i Çıldır es-Seyyid Abdurrahman Ziya

Ed-Dâ'î nâib-i Otis es-Seyyid Ali Rıza

Ed-Dâ'î kâdî-i Otis Abdullah Osman

Bende an Serbevâbîn İsmail Torun

Bende Serkâtib-i Mâl es-Seyyid Mehmed Ragıb

Bende Kâtib-i tahrîrât Mehmed Halid

Bende Nâzır-ı nüfûs a'zâ es-Seyyid Mehmed Kemaleddin

Bende a'zâ / Bende a'zâ es-Seyyid İsmail / Bende a'zâ Yusuf Ziya / Bende a'zâ (mühür) / Bende a'zâ Halil Rüşdü / Bende emîn-i sandık Hasan Himmet



C.EV.00402.20368.002

Ek 2: BOA, C.EV.00402.20368.002

BOA, C__EV__00402_20368_001_002

Meâl-i i 'lâm ve merbût mazbata derkenârda muharrer imâmet ve hitâbet cihetlerine mutasarrıf olan Abdullah bin Ali 'nin fevtiyle mahlûlünden ve sulbî kebîr oğulları Yusuf ve Mahmud ve Şaban ve Receb'in nâ-ehl oldukları beyânıyla kasr-ı yedlerinden diğer sulbî sagîr oğlu Arif'in rüşd-i bulûğ ve kesb-i istihkâkına değîn tarafından lede'l-ımtihân istihkâkı zâhir ve nümâyân ve esnân-ı askeriyeyi mütecâviz olan müteveffâ-yı merkûmun li ebeveyn karındaşı Molla Halil bin Ali bi'n-niyâbe edâ-yı hıdmet etmek üzere sagîr-i merkûma tevcîhine dâir olup ve ciheteyn-i mezkûrteyn derkenârda gösterildiği vechile müteveffâ-yı merkûmun elyevm uhdesinde mukayyed olarak ber mantûk-ı arıza Yusuf ve Mahmud ve Şaban ve Receb isimlerinde dört nefer oğulları olduğu defterhâne-i âmireden bi'l-ıhrâc sagîr-i merkûm Arif'in tevellüdine dâir kayd bulunmadığının cevâbı tahrîr olunmuş ise de meâl-i arıza berât kaydına ve nizâmına muvâfık bulunmuş olmağla bu sûretde ciheteyn-i mezkûrteyn inhâ bulunduğu vechile mutasarrıfı müteveffâ-yı merkûmun mahlûlünden ve sulbî kebîre oğulları Yusuf ve Mahmud ve Şaban ve Receb'in kasr-ı yedlerinden diğer sulbî sagîr oğlu merkûm Arif'in edâ-yı hıdmete kesb-i istihkâkına değîn tarafından mûmâ ileyh Melek Halil bin Ali bi'n-niyâbe edâ-yı hıdmet etmek üzere sagîr-i merkûm Arif'e müstakillen tevcîhiyle bâ ruus-ı hümayûn berât i 'tâsi cânib-i nezâret-penâhîlerinden bâ i 'lâm ancak hitâbeti hatt-ı hümayûn-ı şevket-makrûn-ı cenâb-ı mülûkâne şeref-sunûh ve sudûr buyrulmağa tevakkuf eder fermân hazret-i menlehü 'l-emrindir.

Fî 17 Râ sene 1278

İ 'lâm

Telhîs fi gurre-i Cemâziye 'l-evvel sene 78

Zihni Efendi 'nin

Sandıkçı Mehmed

Ber müceb-i i 'lâm tevcîh berâtı i 'tâ olunmak buyruldu.

Fî 4 Rebiülahir sene 278

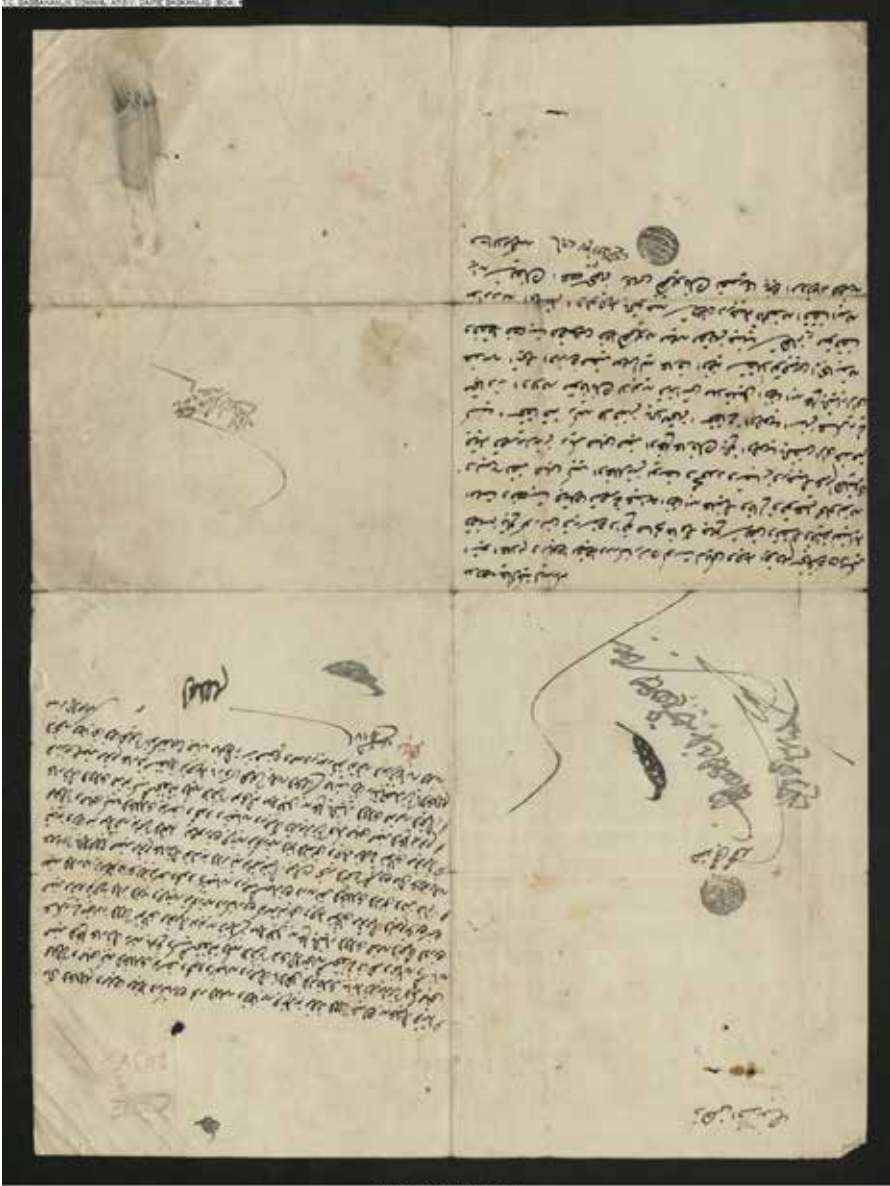
Ma 'rûz-ı çâker-i kemîneleridir ki

İşbu i 'lâm ve merbût mazbata ve derkenârlarda gösterildiği vechile Erzurum sancağında Tavusger kazâsına tâbî ' Görnes karyesinde vâkı ' Saliha Hanım 'ın câmi '-i şerîfi vakfının vazîfe-i mu 'ayyene ile imâmet ve hitâbet cihetleri mutasarrıfı Abdullah Efendi ile Ali 'nin vefâtı vukû 'ıyla mahlûlünden ve beş nefer sulbî kebîr oğullarından Yusuf ve Mahmud ve Şaban ve Receb'in adem-i ehliyetleri cihetiyle kasr-ı yedlerinden diğer sulbî sagîr oğlu Arif'in bâliğ olup bi'n-nefs edâ-yı hıdmete kesb-i istihkâkına değîn tarafından bi'l-ımtihân istihkâkı olup esnân-ı askeriyeyi mütecâviz olan müteveffânın li-ebeveyn karındaşı Molla Halil Efendi ibni Ali bi'n-niyâbe edâ-yı hıdmet etmek üzere sagîr-i mûmâ ileyh Arif Efendi 'ye müstakillen tevcîhi icâbından ve fakat hitâbet husûsu hatt-ı hümayûn-ı meyâmin-makrûn-ı cenâb-ı şâhâneye mütevak-

kıf mevâddan olmağla ol vechile bi't-tevcîh şurûti derciyle kaleminden iktizâ eden berât-ı şerîfin i'tâsiyçün ruus-ı hümayûnun takdîri bâbında emr ü fermân hazret-i veliyyü'l-emrindir.

Fî 26 Rebiülevvel sene 278

Şeyh Abdülatif



C.EV.00402.20368.001

Ek 3: BOA, C.EV.00402.20368.001

BOA, C__EV__00402_20368_001_001

Bilâ semen i 'lâm yazılmak için varakadır

Kıymeti üç guruşdur

Kaydı ve iktizâsı üzre muhâsebesinden.

Defter-i evkâf-ı câmi '-i şerîf Saliha Hanım der karye-i Görnes tâbi '-i kazâ-i Tavusger

Ali bin Abdullah kassâm-ı vakf-ı şerîf

Vech-i meşrûh üzre imâmet ve hitâbet cihetleri merkûmun uhdesinde mestûr ve mukayyed olup evvel emirde derûn-ı arzâda muharrer müteveffânın hânesi keyfiyeti defterhâne-i âmireden görülmegle tevakkuf eder fermân hazret-i menlehü 'l-emrindir.

Fî 3 Rebiülevvel sene 1278

Hânesi kaydı defterhâne-i âmireden

Kazâ-i Tavusger der livâ-i Erzurum / tahrîr sene 64 altmış dördür.

Karye-i Görnes tâbi '-i kazâ-i mezbûr

Tatbîk ve vaz 'ının sebki terkîn.

Mührü mutâbîk ve meâlî ciheteyn-i mezkûrteynin ber vech-i muharrer tevcîhini istid 'âdan ibâret idüğü.

Fî 2 Rebiülevvel sene 78

Mühür: Emînü 'l-Fetvâ

Hâne 1

<i>Numara 1 Orta boylu ak sakallı Ali bin Molla Osman Sinn 75 / yalnız yetmiş beşdir</i>	<i>Numara 2 Oğlu orta boylu kır sakallı Abdullah Sinn 52 / yalnız elli ikidir</i>	<i>Numara 3 Diğeri uzun boylu kara sakallı Halil Efendi Sinn 34 / yalnız otuz dördür</i>	<i>Numara 4 Diğeri orta boylu ter bıyıklı Ahmed Sinn 20 / yalnız yirmidir</i>
<i>Numara 5 Hafîdi Yusuf bin Abdullah Sinn 23 / yalnız yirmi üçdür</i>	<i>Numara 6 Diğeri Mahmud bin Abdullah Sinn 18 / yalnız on sekizdir</i>	<i>Numara 7 Diğeri Şaban bin Abdullah Sinn 15 / yalnız on beşdir</i>	<i>Numara 8 Diğeri Receb bin Abdullah Sinn 7 / yalnız yedidir</i>

Ber mantûk-ı i 'lâm Halil bin Ali 'nin hânesi keyfiyeti ber minvâl-i muharrer defterhâne-i hâkânîde cerîde-i nüfûs kaleminde mukayyedir fermân hazret-i menlehü 'l-emrindir.

Fî 5 Rebiülevvel sene 278

Der-devlet-mekîne-i arz-ı dâ 'î-i kemîneleridir ki Oltu kazâsı mülhakâtından Tavusger kazâsına tâbi ' Görnes karyesinde vâkı ' Saliha Hânım nâm sâhibü 'l-hayrın binâ ve ihyâ eylediği câmi '-i şerîfde vazîfe-i mersûmesiyle bâ berât-ı âli imâmet ve hitâbet cihetlerine mutasarrîf olan karye-i mezkûre defter-i nüfûsunda birinci hânenin ikinci numarasında mukayyed Abdullah bin Ali fevt olup ciheteyn-i mezkûrteyn mahlûl ve yeri hâlî ve müteveffâ-yı mezbûrun sulbî kebîr oğulları üçüncü numarada mukayyed otuz altı yaşında Yusuf ve otuz bir yaşında Mahmud ve diğeri altı yaşında Şaban ve on dokuz yaşında Recep ve on yaşında Arif 'e ber müceb-i nizâm-ı müstahsene âdiyen intikâl etmiş olup ancak ber müceb-i nizâm-ı seniyye ciheteyn-i mezkûrteynden hitâbet cihetine içlerinden kangısı ehil ve erbâb ise cihet-i mezkûre müstakillen âna ve imâmet ciheti evlâd-ı sâirine müştereken tevcîhi lâzım gelir ise evlâdân-ı merkûmûndan Yusuf ve Mahmud ve Şaban ve Recep nâ-ehil bulunmuş olduklarından başka rençberlik hüdmetiyle meşgûl olmalarıyla bu cihetle merkûmün bi 't-tav ' ve 'r-rızâ hisselerini huzûr-ı şer 'de karındaşı sagîr Arif 'e kasr-ı yed etmişler ise de merkûm Arif dahi sagîr bulunduğundan hîn-i rüşd-i bulûğuyla kesb-i istihkâk edinceye değin edâ ve idâreye muktedir idüğü kazâ-i mezkûr meclisinde a 'zâ-yı meclis hâzır oldukları halde lede 'l- imtihân istihkâkı zâhir ve nümâyân ve yine karye-i merkûme nüfûs defterinde yedinci hânenin üçüncü numarasında mukayyed kırk yedi yaşında olup elyevm esnân-ı askeriyeyi mütecâviz olan müteveffâ-yı mezbûrun li-ebeveyn er karındaşı Molla Halil bin Ali dâ 'îleri her vechile lâyıq ve mahall ve müstehakk olmağla ciheteyn-i mezkûrteyn müteveffâ-yı merkûmun mahlûlünden merkûm Molla Halil bin Ali 'ye vekâleti hâvî tevcîh ve yedine bir kıt 'a berât-ı şerîf-i âlîşân sadaka ve ihsân buyrulmak ricâsıyla istid 'â-yı inâyet eyledikleri bi 'l-iltimâs pâye-i serir-i saltanat-ı a 'lâya arz ve i 'lâm olundu el-emr li-hazret-i menlehü 'l-emrindir tahrîren fî 'l-yevmi 'l-hâmis min Zi 'l-hicce 'ş-şerîfe lisene seb 'a ve seb 'în ve mieteyn ve elf

El-abdü 'd-dâ 'î li 'd-devleti 'l-aliyyeti 'l-Osmâniye es-Seyyid Ali Rıza el-müvellâ hilâfehu be-kazâ-i Oltu

Orta Doğu Müzeciliğine Genel Bakış ve Ürdün Odağında Kültürel Miras ve Müzecilik Çalışmaları

An Overview of Middle Eastern Museology through Cultural Heritage and Museum Studies with a Focus on Jordan

Ceren Güneröz^{*}, Billur Tekkök Karaöz^{**}

Öz

Arap Körfezi son on yılda ardı sıra açılan müzelerle uluslararası müze çevrelerinin gündemine yerleşmiştir. Bahreyn, Birleşik Arap Emirlikleri, Kuveyt ve Katar gibi Körfez ülkelerinde ve Ürdün gibi Orta Doğu coğrafyasının merkezinde müzelerin kültürel bir politika ile tanınmasını önerecek gelişmeler yaşanmıştır. Ulusal kimliği öne çıkaracak müzelerin açılmasıyla birlikte ulusal kültürel mirasın inşası hız kazanmıştır. Bu çalışma Ürdün’de Batı müzelerine benzer içeriklerle ulusal kültürü inşa etmeye çalışan Ürdün müzelerini derlemekte ve ülkedeki kültürel miras çalışmalarını çağdaş müzecilik yaklaşımları doğrultusunda tarihsel bir sıralamayla incelemektedir. Çalışmada Ürdün’de kültürel miras çalışmaları tarihsel gelişim ve uygulamalar dizisinde ele alınmış, geleneksel Ürdün müzeleri ile çağdaş müze örnekleri tarihçeleri, misyon, vizyon ve müzecilik yaklaşımları doğrultusunda değerlendirilmiştir. Arkeoloji müzeleri, üniversitelere bağlı müzeler, çocuk müzesi ve Ürdün Ulusal Müzesi gibi örnekler değerlendirilmiş ve Orta Doğu’daki müzecilik hareketinin genel çerçevesi çizilmiştir. Ürdün müzelerinin sayısının ve çeşitliliğinin 1990’lardan itibaren artması olumlu bir gelişmedir ancak müzelerin mali zorluklarla ve nitelikli personel eksikliğiyle mücadele ettikleri saptanmıştır. Ülkede birkaç müze dışında eğitim birimleri bulunmaması, teknoloji kullanımına ihtiyaç duyulması, kurumlarla iş birliği sağlanamaması, konferans vb. tamamlayıcı etkinliklerin sayı ve sıklığının az olması, müzelerin kültür sektörünün diğer kuruluşlarıyla rekabet etmede zorlanması, referans kaynakların eksik olması, kültürel mirasa ilişkin kamuoyu oluşturulmaması sıkça karşılaşılan sorunlar olarak belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler

Müzecilik, Müze Eğitimi, Kültürel Miras, Orta Doğu, Ürdün

Abstract

The Arabian Gulf has gained international attention in museum studies due to the number of new museums with cultural policies that have opened within the last decade. In particular, there have been developments in the Gulf countries such as Bahrain, the United Arab Emirates, Kuwait, and Qatar, and in the center of the Middle East such as Jordan. This study highlights Jordanian museums that seek to show a unity of national culture with contents similar to Western museums and examines cultural heritage studies in Jordan in terms of both historical and contemporary museum approaches. In Jordan, cultural heritage studies evolved within a system of historical development and practices. This research compares traditional and contemporary Jordanian museums in line with their histories, mission, vision, and approaches to museology. Archeology museums, university museums, a children’s museum, and the Jordan National Museum are evaluated, and a general framework is created for museology in the Middle East. It is pointed out that the increase in the number and variety of museums since the 1990s is a positive development, but at the same time, museums are struggling with financial

* **Sorumlu Yazar:** Ceren Güneröz (Doç. Dr.) Ankara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzecilik Bölümü, Ankara, Türkiye. E-posta: ckaradeniz@ankara.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5773-8557

** **Billur Tekkök Karaöz (Prof. Dr.)** Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel Sanatlar ve Tasarım Bölümü, Ankara, Türkiye. E-posta: tekkok@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8943-0215

Atf: Guneroz, Ceren ve Tekkok Karaoz, Billur. “Orta Doğu Müzeciliğine Genel Bakış ve Ürdün Odağında Kültürel Miras ve Müzecilik Çalışmaları.” *Art-Sanat*, 16(2021): 221–252. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.16.0008>

difficulties and a lack of qualified staff. Moreover, common problems affecting museology in Jordan include a lack of educational units in museums other than a few major museums in the country, need for the use of modern technology, lack of cooperative studies, lack of complementary activities such as conferences and seminars, difficulty of competition with other organizations in the entertainment industry, lack of promotional materials, and insufficient public opinion in the fields of archeology and cultural heritage.

Keywords

Museology, Museum Education, Cultural Heritage, Middle East, Jordan

Extended Summary

Since ancient times, Middle Eastern civilizations have placed importance on collecting cultural artifacts and engaging in museum studies. In cultural heritage research, these lands have been the backyard of the West for many years. Though heritage links are not universally claimed or maintained in the Middle East, the West often voices such claims. Museum contents on Middle Eastern civilizations are largely found in the United States, Europe, and parts of other regions. The phenomenon of modern museums in the Middle East that resemble Western ones can be dated to the last quarter of the 19th century.

With support from the West, including the opening of archeology museums in countries such as Lebanon, Egypt, Iraq, Afghanistan, and Morocco, the concepts of cultural heritage and national culture have begun to emerge in regional policy in the Middle East. In Middle Eastern museums, collection management and classification systems are applied with a Western understanding. Moreover, the museums conform to the schools of Western academic disciplines, not local perspectives. In the Arabian Gulf, which includes Iraq, Iran, Saudi Arabia, Kuwait, the United Arab Emirates (UAE), Oman, and Bahrain, cultural heritage and museum studies have grown since 1970 as a result of geographic research led by the UAE and Qatar. At the same time, Gulf museums have been built to showcase unity and national identity as positive outcomes of stability.

Today, the Arabian Gulf challenges Western traditional ideas through its own museology and art investments, where globalization and the postcolonial period previously shaped the region. The first museums founded in these countries were created by transforming the personal collections of people in executive and national leadership positions, and history museums were built by restoring existing historical buildings and highlighting national cultural heritage. Louvre Abu Dhabi, founded in 2007, brought world attention to the Arabian Gulf with art and cultural investments. The museum is promoted as having a “spirit open to the world,” including the aim of fostering intercultural dialog with a hospitable approach in terms of both the cultures it represents and the diversity of its visitors. The museum, which was opened to represent a universal mission that cannot be limited by time and space with its own identity and dynamic in the region, is one of the largest shows of power in the Middle

East in the 21st century. Qatar, which is among the planned transformation countries in the Gulf, is the biggest rival of the UAE.

Just like other Arabic countries, colonialism in Jordan, which stands out due to its geopolitical location and rich cultural heritage in the Middle East, has left a permanent mark and sustainable legacy. In 1865, the Palestine Exploration Fund (PEF) was established by a group of Western academics and clergy. The purpose of PEF is to promote research in archeology and history, customs and traditions, culture, topography, geology, natural sciences and religion in the Palestine and Jordan region. Many archaeological sites have been made available to the tourist industry through PEF's work. Past and present approaches have been defined for the provision of archaeological resources as well as the establishment and diversification of national museums in colonial processes. Education in the field of cultural heritage has become widespread, and interest in museum types, museum education, and experimental archeology has increased. In this context, Jordan has made progress in establishing new specialized museums while improving existing ones.

Although Western scientists' interest in cultural heritage and archaeological research shifted to Palestine with the opening of the Palestinian Archaeological Museum in 1938, Jordan's participation in the Arab League Educational, Cultural and Scientific Organization in 1945 enabled the start of archaeological excavations by Jordanian scientists beginning in 1948; and this paved the way for Jordan to develop its own museums. In order to emphasize Jordan's archaeological heritage and build a heritage-linked national culture, the Jordanian Ministry of Tourism and Antiquities Unit, in particular, the Jordan Archaeological Museum, work in collaboration. These museums do not focus on educational or other social functions but rather serve as warehouses for objects. Despite the increase in museum studies, the adoption of a top-down approach in the management of archaeological sites by local authorities and stakeholders in Jordan has alienated local communities from the processes of cultural heritage studies, and residents living near ancient sites have become passive communities regarding site maintenance. The locals are not seen as allies in the protection of historical areas but instead as a damaging threat. To eliminate this perception, protect archaeological excavation sites, exhibit the artifacts obtained from excavations in a healthy condition, and carry out maintenance repairs, there is a need for new museums.

Though museums in Jordan are struggling with financial difficulties and a lack of qualified staff, the increase in their number and diversity since the 1990s is a positive development. Currently, the most common problems of museology include a lack of educational units other than a few major museums in the country, need for technology use, lack of cooperation between museums and other institutions, low number and frequency of complementary activities such as conferences and seminars, difficulty

of museums in competing with other institutions in the entertainment sector, lack of reference resources and promotional brochures, and lack of sufficient publicity in the fields of archeology and cultural heritage. In this study, cultural heritage studies in Jordan are discussed in terms of historical developments and practices; that is, Jordanian museums are evaluated in line with their history, mission, vision, and museology approaches. Examples such as archaeological museums, museums affiliated with universities, a children's museum, and the Jordan National Museum are evaluated, and a general framework is developed for the museology movement in the Middle East.

Giriş

Orta Doğu, Arap ülkelerinin yoğunlukta olduğu geniş bir coğrafyadır. Buzan ve Wæver, Orta Doğu coğrafyasını üç alt bölüme ayırmaktadır: İlk bölgesel kompleks Mısır, İsrail, Filistin, Ürdün, Lübnan ve Suriye’yi kapsayan Orta Doğu alt kompleksidir. İkinci bölgesel kompleks, Irak, İran, Suudi Arabistan, Kuveyt, Birleşik Arap Emirlikleri, Umman ve Bahreyn’i içine alan Arap Körfezi alt kompleksidir. Üçüncü bölgesel kompleks ise, Fas, Tunus, Cezayir ve Libya gibi ülkeleri kapsayan alt bölgedir¹. Yeşilyurt tüm bu alt bölgesel komplekslerin, güvenlik alanında kendilerine özgü karşılıklı bağımlılık kalıplarına sahip olduklarını; bölgede temelde önemli siyasi konuların Arap-İsrail çatışması, Arap Birliği tartışmaları, siyasal İslam ve Basra Körfezi’nin güvenliği olduğunu vurgulamaktadır².

Orta Doğu, jeopolitik nedenlerle küresel siyasetin belirleyici bir aktörüdür. Dünyanın en büyük petrol rezervine sahip olan bölge, I. Dünya Savaşı ile özellikle petrolün endüstrileşmede önemli bir faktör hâline gelmesiyle, batılı güçlerin mücadele alanına dönüşmüş; İsrail Devleti’nin kuruluşundan itibaren çatışmaların odak noktası olmuştur. Akdeniz’e açılan bir kapı olan bölge aynı zamanda Basra Körfezi’nden yine büyük denizlere açılan ticari trafiğin en önemli merkezlerinden biridir. Farklı alt komplekslere ayrılan Orta Doğu zengin kültürel mirasıyla da dikkat çekmektedir. Bu bölge dünya tarihinde yazının bulunduğu Ur, Uruk, Lagaş gibi ilk şehir devletlerinin kurulduğu, ilk hukuk kurallarının ve yasaların yazıldığı, Gilgamiş, Yaratılış, Tufan gibi destanların kaleme alındığı, ilk ticaret kolonilerinin ortaya çıktığı coğrafyadır.

Orta Doğu uygarlıklarının antik dönemde müzecilik çalışmalarına önem verdiklerini gösteren çalışmalar bulunmaktadır. Thomason, bölgede en eski koleksiyonların MÖ 3000 yılında Mezopotamya’daki, Ebla’da (Suriye) toplanan arşivler olduğunu ifade etmektedir. Bu koleksiyon devlet işleriyle ilgili çok sayıda kayıt içermesinin yanı sıra konuya göre düzenlenmiş sözlükleri de içermektedir. MÖ 2000 yılında Larsa (Güney Irak) kentinde okullarda kopya nesnelere eğitime kullanıldığı belirlenmiştir. Thomason, Elam krallarının MÖ 14. yüzyılda Mezopotamya kentlerini işgal ederek birçok anıtı ele geçirdiklerini ve bu anıtları başkent Susa’da sergilediklerini de vurgulamaktadır³. Garrison, Babil kralı Nabonidus’un MÖ 6. yüzyılda Sippar kentinde adalet tanrısı Şamaş’a ait bir tapınakta eski eserleri sergilediğini ifade eder. Aynı şekilde Nabonidus’un kızı prenses Ennigaldi-Nanna’nın çok sayıda eski eseri müze hâline getirdiği ve bu eserlerin başlangıçta nerede bulduklarını ve kime ait

1 Berry Buzan ve Ole Wæver, *Regions and Powers: The Structure of International Security* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 90.

2 Nuri Yeşilyurt, “Ürdün’ün Bölgesel Konumu: Küçük Devlet Kavramı Çerçevesinde Bir İnceleme,” *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi* 70/2 (2015), 378.

3 Thomason Allison, “The Impact of the Portable Integrating Minor Arts into the Ancient Near Eastern Canon,” *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art* (Boston: Walter de Gruyter Inc., 2005), 133-157.

olduklarını anlatacak şekilde etiket bilgilerinin yazıldığı ortaya çıkmıştır⁴. Bununla birlikte Nabukadnezar'ın kuzey sarayında koleksiyon odalarının yer aldığı da bilinmektedir. Suter ise, Sümer Kralı Gudea'nın diorit taşından yapılmış çok sayıda heykelinin Güney Mezopotamya'daki bir sarayda MÖ 2. yüzyılda sergilendiğini yazmaktadır. Bu sergilerin küratörlüğünün bizzat krallar tarafından yapıldığı, kraliyet ve güç tanıtımı niteliğinde oldukları söylenebilir. Bölgedeki en ünlü antik müzeion, İskenderiye'de MÖ 290 civarında, İskender'in eski generali ve Mısır hükümdarı Ptolemy Soter tarafından kurulmuştur. Bu müzede el yazması parşömenler, doğa tarihi numuneleri ve sanat eserleri toplanmış ve sergilenmiştir. Günümüzde üniversitelerin araştırma ve uygulama merkezlerine benzeyen bu yapı bir müze enstitü görünümündedir⁵. Türkiye'de Pergamon'da (Bergama) Attalus I. Soter'in (MÖ 269-179) yönetimi altında bir müze kurulmuştur. Kral Attalus bu müzeye kamusal alanlara kurulan büyük heykeller ve sanatçıların kopyalayabilecekleri yeni koleksiyonlar eklemiştir. Loftus, ilerleyen yüzyıllarda Orta Doğu coğrafyasında nesnelere sanat ve bilim eğitiminde özellikle Şam, Bağdat ve Kahire kentlerindeki büyük medreselerde kullanıldığını ifade etmiştir⁶. Bisharat, kraliyet koleksiyonlarının, batılı örneklerde olduğu gibi, gücün ve meşrulaştırmanın bir bileşeni olarak toplandığını ve sergilendiğini belirtmektedir. Arapçada bu koleksiyonlara “*dhakhira*” (saray müzeleri) adı verilmiş ve bu koleksiyonlar sadece önemli ziyaretçilere açılmıştır⁷. Loftus, mahkeme ve kraliyet belgeleri aracılığıyla Abbasi (MS 750-1258) ve Fatimi (MS 909-1171) hükümdarlarının da cam eserler, oyma kaya kristalleri, tekstiller ve minyatürlerden oluşan kapsamlı sanat koleksiyonları topladıklarını vurgulamaktadır⁸.

Orta Doğu'daki müzelerin tarihini kesin olarak belirlemek zordur. Bu bölgedeki müzecilik çalışmalarının Batı yazınında rastladığımız gibi kesin bir başlangıç noktası söz konusu değildir. Bu topraklar kültürel mirasın araştırılması süreçlerinde de uzun yıllar Batı'nın arka bahçesi olmuştur. Petit ve Emberling, miras bağlantılarının Orta Doğu'da evrensel olarak iddia edilmese ya da sürdürülmesi de genellikle Batı'da dile getirildiğini ifade etmektedir⁹. Orta Doğu uygarlıklarının izleri büyük ölçüde Amerika Birleşik Devletleri, Avrupa ve kısmen de bölgedeki müzelerde sürülebilmektedir. Avrupa müzelerinde sergilenen Orta Doğu nesnelere geçmişi 16. yüzyılın nadire

4 Mark Garrison, “Antiquarism, Copying, Collecting,” *A Companion to the Archaeology of the Ancient Near East* (Oxford: Blackwell Publishing, 2012), 27-47.

5 Claudia Suter, “Gudea of Lagash: Iconoclasm or Tooth of Time?” *Iconoclasm and Text Destruction in the Ancient Near East and Beyond* (Chicago: The Oriental Institute of Chicago McNaughton & Gunn, Saline, Michigan, 2012), 57-88.

6 Pamela Erskine Loftus, “A Brief Look at the History of Museums in the Region and Wider Middle East,” *2A Architecture and Art Magazine* 13 (2010), 18.

7 Suhail Bisharat, “Museums, Collections and Collecting in the Arab World,” *International Museum Management and the Curatorship* 4/3 (1985), 280.

8 Loftus, “A Brief Look at the History of Museums in the Region and Wider Middle East,” 19.

9 Lucas Petit ve Geoff Emberling, *Museums and the Ancient Middle East: Curatorial Practice and Audiences* (New York: Routledge, 2018), 20.

kabinelerine ve büyük saray koleksiyonlarına dayanmaktadır. Louvre ve British Müzesi geniş Orta Doğu koleksiyonlarına sahipken, Shaw, *Osmanlı Müzeciliği*¹⁰, Edhem ise, *Modern Sanat Müzesi'nin Tasarımı: Müzecilik* isimli kaynaklarda İstanbul'da açılan Müze-i Hümayun (İstanbul Arkeoloji Müzeleri) ile Osmanlıların kendi Orta Doğu koleksiyonlarını izleyiciyle buluşturdıklarını belirtmektedir¹¹.

Orta Doğu coğrafyasında Batılı örneklerle benzeyen modern müzelerin ziyaretçiyle buluşması 19. yüzyılın son çeyreğine tarihlenmektedir. Lübnan'da 1868'de Beyrut Amerikan Üniversitesi Müzesi açılmıştır. Lübnan Ulusal Müzesi'nin yapımına ise 1923'te başlanmış ve müze 1942'de açılmıştır. Loftus, Erken Orta Doğu kökenli koleksiyonlar ve müzeler hakkında köklü geçmişe sahip iki ülke olan Mısır (1880'ler) ve Irak'taki (1920'ler) ulusal müzelerde sergilenen eserlerin antik dönem koleksiyonları olduğundan söz etmektedir¹². Orta Doğu coğrafyasında bulunmamakla birlikte kültürel olarak Arap ülkeleri arasında yer alan Fas'ta Dar Batha Müzesi ve Rabat'taki Ulusal Mücevher Müzesi 1910'da, Suriye'de Ulusal Müze 1919'da, Kudüs'te Fransız Arkeoloji Müzesi 1902'de, İslami Müze 1923'te, Afganistan'da ise Kabil Müzesi 1924'te açılmıştır. Bu müzelerde Batılı sınıflandırma sistemleri uygulanmıştır. Müzeler, batılı akademik disiplinlerin okullarına bağlı olarak yerel anlayışla değil, batı akademisinin anlayışına göre düzenlenmişlerdir. Batı tarzı Neoklasik tarzda inşa edilmiş yapılar içine yerleşen bu müzeler 1970'lere kadar benzer bir yaklaşımla yönetilmişlerdir¹³.

Orta Doğu'nun ikinci bölgesel kompleksi olan Irak, İran, Suudi Arabistan, Kuveyt, Birleşik Arap Emirlikleri (BAE), Umman ve Bahreyn'i içine alan Arap Körfezi'nde BAE ve Katar'ın başı çektiği coğrafyada kültürel miras ve müzecilik çalışmaları 1970'ten sonra hız kazanmıştır. 1960'tan önce Körfezin bedevi geleneği ve kültürü nedeniyle olası koleksiyonların kayıtlarını tutmak mümkün olmamıştır. 1970'ten sonra ise Bisharat'ın da belirttiği gibi Körfez müzeleri, Orta Doğu'da da istikrarın ödülleri ve birlik vitrinleri olarak ulusal kimliği inşa etmek için kurulmaya başlanmıştır¹⁴. Bugün Arap Körfezi, Batı'nın gelenek fikrine meydan okumaktadır. Geleneği bir zemin olarak kullanarak "geleneksel kültür tarafından şekillendirilen modern toplum" çağrışımıyla yüzünü geleceğe dönmüş ve ilerici bir yaklaşımla atılımlar yapar hale gelmiştir. Bisharat, BAE'nin ulusal kültür inşası sürecinde öne çıkan müzelerini şu şekilde sıralamaktadır: Fujairah Müzesi 1970'te, Dubai Müzesi ve Al-Ain Ulusal Müzesi ise 1971'de ziyaretçiyle buluşmuştur. Bugün adı Umman Miras Müzesi olan Umman Müzesi Muskat'ta 1974'te, Umman Ulusal Müzesi ise 1978'de ziyarete açılmıştır. Katar Ulusal Müzesi 1975'te ziyaretçileriyle buluşmuştur. Kuveyt'in

10 Wendy Shaw, *Osmanlı Müzeciliği* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2020), 45.

11 Halil Edhem, *Modern Sanat Müzesi'nin Tasarımı: Müzecilik* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019), 23.

12 Loftus, "A Brief Look at the History of Museums in the Region and Wider Middle East," 20.

13 Loftus, "A Brief Look at the History of Museums in the Region and Wider Middle East," 20.

14 Bisharat, "Museums, Collections and Collecting in the Arab World," 280.

en önemli müzelerinden biri olan Tarık Sayid Rajab Müzesi 1980’de kurulmuştur. 1983’te Kuveyt Ulusal Müzesi, 1984’te Katar Folklor ve Sanat Müzesi, 1985’te Umman Doğa Tarihi Müzesi, 1987’de BAE’de Ras al-Khaimah Müzesi, 1988’de Bahreyn Ulusal Müzesi ve Katar Etnografya Müzesi hizmete girmiştir¹⁵.

1990’dan beri Körfez’de müze sayısı artmaya devam etmektedir. Bahreyn’de 1990’da Beit al Kur’an İslam sanatlarına odaklanan çok amaçlı bir kültür merkezi olarak kurulmuştur. 1992’de Umman’da Fransız Müzesi ve 1999’da Suudi Arabistan Riyad’da Ulusal Müze ziyarete açılmıştır. BAE, Körfez’deki planlı dönüşüm döneminin en önemli örneğidir. Bu dönüşüm daha sonra diğer körfez ülkelerini de etkileyecek bir “ulusal kimlik oluşturma” dönemidir. Hacıoğlu ve Saylan, BAE’nin, diğer Kuzey Afrika – Orta Doğu Körfez ülkeleriyle (Umman, Katar, Kuveyt vb.) petrole dayalı ekonomisini son yirmi yılda kalkınma politikaları doğrultusunda turizm sektörünü hareketlendirerek çekim merkezi haline gelmek amacıyla çeşitlendirmeye çalıştığını ifade etmektedir¹⁶. BAE’de kurulan ilk müzeler, tarih ve arkeoloji koleksiyonlarını geleneksel müzecilik yaklaşımı doğrultusunda korumayı ve ulus inşası sürecine katkı sağlamayı amaçlamıştır. Bouchenaki, son yirmi yılda bu iki müze yaklaşımının ötesinde çağdaş sanattan doğa tarihine, sinema tarihinden paraya kadar çeşitli koleksiyonlara sahip “yeni müzeler” ortaya çıktığını ifade etmektedir¹⁷. Karadeniz, BAE müzelerine ilişkin şu şekilde bir kronoloji sunmaktadır¹⁸: Al Ain Ulusal Müzesi, Al Muwaji Köşkü, Ajman Müzesi gibi ulusal kimliği öne çıkaran müzeler koleksiyonun kronolojik bir yaklaşımla sergilendiği örneklerdir. 1995’te açılan ve 2000’de yenilenerek ziyaretçiyle buluşan Dubai Müzesi, sergilediği etnografik koleksiyonu koruyarak 2006’dan itibaren video, dijital ve dokunmatik ekranlardan oluşan bir sergi tasarımı geliştirmiştir. Sharjah’da 1996’da kurulan İslam Uygarlıkları Müzesi halen bölgenin en büyük İslam Uygarlıkları müzelerinden biri olarak kabul görmektedir. 2005’ten sonra geçirdiği restorasyonla eğitim atölyesi, teknoloji kullanımına odaklanan sunumları ve uluslararası iş birlikleriyle gerçekleştirdiği geçici sergilerle öne çıkmaktadır. 2000’den sonra Dubai’de iş insanlarının ve sanatçıların kişisel koleksiyonlarını müze haline getirdikleri görülmektedir. Saruq Al-Hadid Arkeoloji Müzesi, Naif Kalesi Müzesi ve Şair Al Oqaili Müzesi, Para Müzesi, İnci Müzesi, Salsali Sanat Müzesi, Kahve Müzesi, Sinema Tarihi ve Hareketli İmajlar Müzesi ve Dubai Kadın Müzesi gibi örnekler aynı zamanda BAE’nin ilk özel müzeleri olarak da öne çıkmaktadır. Dubai’de irili ufaklı özel müzeler açıldıktan sonra müzecilik yaklaşımı, yerini popüler ve evrensel müzeler dalgasına bırakmıştır.

15 Bisharat, “Museums, Collections and Collecting in the Arab World,” 281.

16 Necdet Hacıoğlu ve Uğur Saylan, “Arap Baharının Turizme Yansımaları: Arap Ülkeleri ve Türkiye,” *Balikesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 17/32 (2014), 57.

17 Mounir Bouchenaki, “The Extraordinary Development of Museums in the Gulf States,” *Museum International* 63/3-4 (2013), 97.

18 Ceren Karadeniz, “Birleşik Arap Emirlikleri’nde Kültürel Miras ve Müzeler,” *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* 20 (2018), 139.

Louvre Müzesi iş birliğiyle Abudhabi’de açılan Abudhabi Louvre bu uygulamaya örnek olarak gösterilebilir.

Tablo 1: Orta Doğu ve Arap Müzeleri Zaman Çizelgesi (Haz. Ceren Güneröz)

Ülke	Müze	Kuruluş Yılı
Fas	Dar Batha Müzesi	1910
Fas	Rabat Ulusal Mücevher Müzesi	1910
Suriye	Ulusal Müze	1919
Kudüs	Fransız Arkeoloji Müzesi	1910
Kudüs	İslami Müze	1923
Afganistan	Kabil Müzesi	1924
Birleşik Arap Emirlikleri	Fujairah Müzesi	1970
Birleşik Arap Emirlikleri	Dubai Müzesi	1971
Birleşik Arap Emirlikleri	Al Ain Müzesi	1971
Birleşik Arap Emirlikleri	Ras al-Khaimah Müzesi	1987
Birleşik Arap Emirlikleri	Dubai Müzesi	1995
Umman	Umman Müzesi	1974
Umman	Umman Ulusal Müzesi	1978
Umman	Doğa Tarihi Müzesi	1985
Umman	Fransız Müzesi	1992
Katar	Katar Ulusal Müzesi	1975, 2019
Katar	Folklor ve Sanat Müzesi	1984
Katar	Etnografya Müzesi	1988
Kuveyt	Tarık Sayid Rajab Müzesi	1980
Kuveyt	Kuveyt Ulusal Müzesi	1983
Bahreyn	Bahreyn Ulusal Müzesi	1988
Bahreyn	Beit al Kur’an Kültür Merkezi	1990
Suudi Arabistan	Riyad Ulusal Müzesi	1999

2007’de temelleri atılan Louvre Abudhabi, “dünyaya açık bir ruha sahip”, hem temsil ettiği kültürler hem de ziyaretçi çeşitliliğiyle kültürlerarası diyalogu geliştirmeyi hedefleyen bir müze olarak tanıtılmıştır. Mubarak ve Martinez, bölgede kendi kimliğini ve dinamiğini oluşturarak zaman ve mekân ile sınırlandırılmayacak evrensel bir misyonu temsil etmek amacıyla açılan Louvre Abudhabi’nin 21. yüzyılın en büyük güç gösterilerinden biri olduğunu ifade etmektedir¹⁹. Karadeniz’in belirttiğine göre, Fransız Müzeler Ajansı’nın danışmanlığında oluşturulan müzenin kuruluşu sırasında Müze d’Orsay, Pampidou Sanat Merkezi, Fransa Ulusal Kütüphanesi, Ulusal Asya Sanatları Müzesi, Versailles Müzesi ve Rodin Müzesi gibi kültür merkezlerinden 300 nesne ödünç alınmış; 600 nesne ise satın alma yoluyla, bağışla ve doğrudan Louvre Paris koleksiyonundan derlenerek müzeye kazandırılmıştır. 2017 yılında açılan ve 55 galeri ve

¹⁹ Mohamed Khalifa Al Mubarak ve Jean Luc Martinez, *Louvre Abudhabi: Masterpieces of the Collection* (Abudhabi: Louvre Abudhabi, 2017), 24.

23 sergi alanından oluşan müze, mimar Jean Nouvel'in tasarımıdır ve BAE'nin coğrafi özelliklerinden de esinlenerek çöl güneşini içeri alacak şekilde yapılandırılmıştır²⁰. BAE'nin Abudhabi'deki Saadiyat Adası'nda Fransa, ABD ve İngiltere iş birlikleriyle açmayı planladığı yeni müzeler göz önünde bulundurulduğunda Küçük'ün belirttiği gibi, çölde bir sanat vahası mı yoksa distopik bir müzeler adası mı olacağı belli olmayan bir proje olarak görülmektedir ve bu distopik adanın geleneksel ve yerel kodlarla hiçbir ortak noktası yoktur²¹. Kreps'in, vurguladığı gibi büyük ve ihtişamlı olan şey her zaman "iyi" olacak diye bir kural da yoktur. Önemli olan bulunduğu kültürü de yansıtabilen bölgesel izleyiciye de "uygun müzeyi" kurmak ve müzenin ifade etmek istediğini kusursuz biçimde anlatmaktır. Bu doğrultuda Louvre Abudhabi dışında iki müzenin daha açılması planlanmaktadır. Guggenheim Müzesi'nin bir kolu olacak Abudhabi Guggenheim ve British Müzesi kontrolünde açılacak Şeyh Zayed Ulusal Müzesi BAE'nin miras sektörü atılımları içinde yer almaktadır. Guggenheim koleksiyonunun Orta Doğu'nun çağdaş sanat koleksiyonuna vurgu yapması; Zayed Ulusal Müzesi'nin ise, BAE'nin ulusal tarihine odaklanması beklenmektedir²².

Körfez'deki planlı dönüşüm ülkeleri arasında yer alan Katar'da kültürel miras ve müzeciliğe ilişkin ilk çalışmalar Al Thani ailesinin egemenliğiyle birlikte başlatılmış, 1975'te Katar Ulusal Müzesi ziyarete açılmıştır. Müze, çölde yaşayan göçebe Bedevi kabilelerinin gündelik eşyalarını, inci avcılığını, Bedevi kabilelerin fotoğraflarını ve sikke koleksiyonunu içermiştir. Karadeniz, Katar'da 2005 itibarıyla müzecilik çalışmalarında artış yaşandığını belirtmektedir²³. 2005'te Katar Müzeler Birliği'nin kurulmasının ardından 2008'de ünlü mimar I. M. Pei'nin tasarladığı Katar İslam Sanatları Müzesi açılmıştır. 2010'da ise Mathaf: Arap Modern Sanat Müzesi açılarak modern sanat alanında önemli bir adım atılmıştır. Katar şehir merkezinde yer alan tarihi çarşı Souq Waqif aslına uygun biçimde restore edilmiş ve ulusal kültürün ayağa kaldırılması projesi hız kazanmıştır. Katar Ulusal Müzesi Körfezdeki mimari zaferlerden biri olarak kabul edilmektedir. Ulusal Müze titanyum kaplama cephesiyle yeni müzelerin "nasıl görünmesi gerektiği" iddiasının önemli bir temsilidir. Müze binası "çöl gülüne (Selenit)" atıf yapacak şekilde dış cephesini oluşturan 500 diskten oluşturulmuştur. Louvre Abudhabi'nin de mimarı olan J. Nouvelle, Katar'ın içerdiği zıt özellikleri sembol bir elementle anlatmayı amaçlamıştır. Çöl gülünün kristalize yapısı aynı zamanda geleceği temsil etmektedir²⁴. Orta Doğunun siyasi çalkantıların ötesinde

20 Karadeniz, "Birleşik Arap Emirlikleri'nde Kültürel Miras ve Müzeler," 139.

21 Cihan Küçük, "Louvre Abudhabi Açıldı: Körfez'in Evrensel Müze Teşebbüsü," *E-skop Bülten* (14 Ekim 2017), erişim 15 Ekim 2017, http://www.e-skop.com/skopbulten/louvre-abu-dhabi-acildi-korfezin-evrenselmuze-tesebbusu/3581#_edn5

22 Christina Kreps, "Appropriate Museology in Theory and Practice," *Museum Management and Curatorship* 23 (2008), 40.

23 Ceren Karadeniz, "Katar'da Kültür, Miras ve Müze Çalışmaları," *Süleyman Demirel Üniversitesi ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* 12/24 (2019), 733.

24 Karadeniz, "Katar'da Kültür, Miras ve Müze Çalışmaları," 735.

zengin kültürel mirasını dünyanın gündemine taşıyacak müzelerle adından söz ettirmesi; tarih, arkeoloji ve halkbilim çalışmalarını ulusal kültür inşası amacıyla ülkesel bazda gündeme getirmesi dikkat çekici bir sürecin de başladığına işaret etmektedir.

Ürdün’de Müzecilik Çalışmalarının Zaman Çizelgesi

Sömürgecilik Ürdün’de de diğer Arap ülkelerinde olduğu gibi kalıcı bir iz ve sürdürülebilir bir miras bırakmıştır. Sömürge süreçlerinde arkeolojik kaynakların sağlanması, ulusal müzelerin kurulması ve çeşitlenmesi için geçmiş ve güncel yaklaşımlar tanımlanmış; miras alanında eğitim yaygınlaşmıştır. Müze türlerine, müze eğitimine ve deneysel arkeolojiye ilgi artmıştır. Bu bağlamda Ürdün devleti bir yandan mevcut müzeleri geliştirirken diğer yandan yeni ihtisas müzeleri kurma konusunda atılımlar gerçekleştirmiştir. Osmanlı Devleti’nin egemenliği döneminde Ürdün’ün taşınabilir kültürel miras varlıklarının gayri resmi yollarla ülke dışına çıkarılması veya bazı anlaşmalar doğrultusunda yabancı uzmanlara verilmesi ve 1967 yılından önce Filistin Arkeoloji Müzesi’ndeki (Rockefeller Müzesi) bazı eserlerin yurt dışına çıkarılması kültürel mirasın kaybedilmesine neden olmuş; Kafafi’ye göre, kaçakçılık yasaları 2000’de engellenebilmiş ve mirasın yerinde sergilenebilmesi için yeni ve çağdaş müzelere ihtiyaç artmıştır²⁵.

Kennedy ve Bewley ile Scheltema; Ürdün’ün çağlar boyu önemli uygarlıklara ev sahipliği yaptığını ve bu bağlamda Arap coğrafyasında değerli nesnelerin toplanması fikrinin İslam öncesi döneme kadar uzandığını ifade etmişlerdir²⁶. Hitti, Mekke’de yer alan Kabe’nin çağlar boyu değerli dini nesnelerin toplandığı bir mekân olduğunu belirtmektedir²⁷. İslâmiyetle birlikte maddi değere sahip nesneleri korumak için vakıfların kurulması mülkiyetin de korunmasını teşvik etmiş; kültür nesnelerinin himaye altına alınmasını sağlamıştır. Bununla birlikte el yazmaları, değerli kitaplar, dini nesneler, pişmiş toprak malzemeler vb. okullara ve camilere bağışlanmış ve bu ortamlarda koruma altına alınarak koleksiyonların oluşturulması sağlanmıştır. 16. yüzyıldan 20. yüzyılın başına kadar Ürdün ve diğer Arap ülkeleri, Osmanlı Devleti’nin kontrolü altındadır. Bu dönemde kişisel koleksiyonlar dışında Arap dünyasına ilişkin nesneler imparatorluğun başkenti İstanbul’da himaye edilmiştir. 19. yüzyılda Ürdün’de açılan müzelerde vakıflara ait koleksiyonlar ve kişisel koleksiyonlar sergilenmiştir. Alawneh vd., 19. yüzyılda İslami el yazmalarının, tekstillerin, silah ve cam eserlerin Kahire’deki İslam Eserleri Müzesi’ne ve Kudüs’teki İslam Müzesi’ne götürüldüklerini ve oralarda sergilendiklerini ifade etmektedir²⁸.

25 Zeidan Kafafi, “Who Owns the Past: Jordanian Archaeological Masterpieces at the International Museums,” *Studies in the History of Archaeology of Jordan XIII* (2019), 639.

26 David Kennedy ve Robert Bewley, *Ancient Jordan from the Air* (London: The Council for British Research in the Levant, 2004), 128.

27 Philip K. Hitti, *History of Arabs from the Earliest Times to Present* (London: McMillan Press Ltd., 1974), 93.

28 Firas Alawneh, Raed Alghazawi ve Fadi Balaawi, “Culture Heritage and Idea of Jordan Museums,” *Asian Social Science* 8/7 (2012) 106.

19. yüzyılın başında Osmanlı İmparatorluğu Kuzey Afrika üzerindeki kontrolünü yitirmiştir. Hitti, 1798’de Napolyon Bonapart’ın Mısır’ı işgalinin aynı zamanda Kuzey Afrika’daki Arap ülkelerinde de koloni döneminin başlamasına neden olduğunu ifade etmektedir²⁹. Ürdün dahil Fas, Tunus, Cezayir ve Libya gibi ülkelerdeki müzecilik bu dönemin kolonist çalışmalarının sonucunda başlamıştır. Kutsal toprakların statüsü nedeniyle Filistin ve Ürdün kültürel miras açısından özel ilgi görmüştür. Hristiyan misyonerler, çeşitli tarikatların mensupları ve dini nesnelere ilgi duyan koleksiyonerler bu bölgede kazılar yaparak Kutsal toprakların kültürel mirasının korunmasında ve tanınmasında etkili olmuşlardır. Sadeq, Ürdün’e 1333’te Fransiskanların, 1878’de Beyaz Rahiplerin, 1878’de Beytullahim’e gelen Betharamlı Rahiplerin ve 1891’de bölgede kurulan Arkeoloji kütüphanesinin bölgede yürütülen kazılarda etkin rol oynadıklarını ve 18. ve 19. yüzyıllarda Almanların da bölgede arkeolojik keşifler yaptığını belirtmektedir³⁰.

Ürdün ve Lübnan’ı içine alan Levant Bölgesi’nde ve Doğu Akdeniz’de turizmin gelişmesi, 19. yüzyılın ikinci yarısında İngiliz Thomas Cook turizm firmasının etkinlikleriyle gerçekleşmiştir³¹. Avrupa’dan başlayan antikite yolculukları, Mısır’ın eski anıtlarını, Nil Deltası’nı, Filistin’deki kutsal yerleri, Beyrut, Kudüs ve Şam gibi büyük şehirlerdeki başlıca antik sit alanlarını kapsamıştır. Baalbek’teki Jüpiter Tapınağı, Kubbet-üs-Sahra ve Kudüs’teki Kutsal Kabir, Şam’daki Emevi Camii, Palmira harabeleri ve Petra şehri en popüler turistik alanlardır. 20. yüzyılın ilk yarısında bölgedeki manda yönetimiyle Ürdün’ün klasik, dini ve antik yapıları miras kapsamında değerlendirilmeye başlanmıştır.

1865’te, bir grup Batılı akademisyen ve din adamı tarafından Filistin Keşif Fonu (PEF) kurulmuştur. PEF’in amacı, Filistin ve Ürdün bölgesinde arkeoloji ve tarih, gelenek ve görenek, kültür, topografya, jeoloji, doğa bilimleri ve din konulu araştırmaları teşvik etmektir³². 1870’te Amerikan Filistin Keşif Topluluğu (APES) ve Ürdün İngiliz yönetimindeyken 1920’de Antik Eserler Birimi kurulmuştur. Sadeq, 1927’de 19. ve 20. yüzyılda gün yüzüne çıkarılan eserlerin sergilenmesi için bir arkeoloji müzesi oluşturulduğunu belirtmektedir³³. John D. Rockefeller Jr.’ın girişimleriyle müze yeni bir binaya taşınmıştır. 1938’de Filistin Arkeoloji Müzesi ziyarete açılmıştır³⁴. 1923’te Ürdün’de Antik Eserler Birimi kurulmuştur. Alawneh vd. birimin görevinin Ürdün’deki antik sit alanlarının ve eserlerin korunmasını ve

29 Hitti, *History of Arabs from the Earliest Times to Present*, 721.

30 Mouin Sadeq, “Archaeological Museums in Palestine: Reality and Prospective,” *Proceedings of the Encounter Museums, Civilization and Development* (Paris: International Council of Museums, 1994), 287-291.

31 Robert F. Hunter, “The Thomas Cook Archives for the Study of Tourism in the North Africa and the Middle East,” *Middle East Association Bulletin* 26/2 (2003), 157.

32 “Palestine Expolariton Fund,” erişim 30 Ekim 2020, <https://www.pef.org.uk/>

33 Sadeq, “Archaeological Museums in Palestine: Reality and Prospective,” 290-291.

34 Carol Malt, *Women’s Voices in Middle East Museums: Case Studies in Jordan (Gender, Culture and Politics in the Middle East* (New York: Syracuse University Press, 2005), 85.

sürdürülebilir hale gelmesini sağlamak olduğunu belirtmiştir. Birimin devletin arkeoloji politikasını yürütmek, Krallıktaki antikaların, antik sit alanlarının ve eserlerin korunma, bakım, onarım ve muhafazası ile çevrelerinin güzelleştirilmesi ve teşhir stratejilerinin belirlenmesi üzerine çalışmalar yürütmek, Krallıkta farklı miras enstitülerinin kurulmasını sağlamak, müzeler için teknik ve mali destek sağlamak, kültürel mirasa hizmet eden müzecilik gruplarına destek vermek gibi amaçlarla çalışmalarını sürdürdüğü söylenebilir. 1925'te antik eserlerin korunmasına ilişkin bir kanun çıkarılmış ve 2004'te yenilenmiştir³⁵.

Ürdün 1945'te, Arap Birliği Eğitim, Bilim ve Kültür Kuruluşu (ALESCO)'na katılmıştır. Malt, 1948'den itibaren arkeolojik kazıların Ürdünlü bilim insanları tarafından yürütülmeye başladığını ifade etmektedir³⁶. İsrail ile yapılan 1967 savaşının sonucu olarak, Ürdün Batı Şeria'yı ve beraberinde yalnızca tarım arazilerini ve fabrikalarını değil aynı zamanda dini, arkeolojik ve turistik alanlarının bir bölümünü de kaybetmiştir. Böylece çoğu yabancı araştırma kurumu -İngiliz Arkeoloji Enstitüsü, Amerikan Doğu Araştırmaları Merkezi, Alman Evanjelik Kutsal Topraklar Enstitüsü ve Fransız Arkeoloji Enstitüsü- Amman'da yeni şubelere transfer edilmiştir. Ürdün'ün ilk arkeoloji müzesi 1923'te Artemis Tapınağı'nın bir bölümünde İngiliz yönetimi altında kurulmuştur. Bu müze, halka açık nesnelerin sergilendiği bir müze kurmak ya da eğitsel bir alan oluşturmak yerine eserlerin saklandığı bir depo yapı olarak betimlenmektedir. Malt, Ürdün'de ilk kurulan depo müzelerde Arap kültüründen eser olmadığını, Arapların kendi özlerini ve özgünlüklerini ararken sömürgeciliğin de etkisiyle kültürel kimlik karmaşası yaşadıklarını ve geçmişle özdeşleşmeyen biçimlerde kültürel temsil arayışına girdiklerini vurgulamıştır³⁷. Depo görünümünde olsalar da ilk müzeler ve arkeolojik çalışmalar Arapların miraslarını tanımlarına katkıda bulunmuştur. Farkındalığın artmasına rağmen 1923'ten sonraki otuz yıl boyunca, farklı nedenlerle Ürdün'de yeni müze kurulmamıştır. Alawneh vd.'ye göre, Genç Krallık müze vb. kültür kurumları kurmaktan ziyade ülkeyi inşa etmeye odaklanmış ve politik, ekonomik ve sosyal durumdaki istikrarsızlığı düzeltmekle uğraşmıştır. Ülkede yetişmiş arkeolog ve müze bilimci eksikliği ve yabancı arkeologların ve miras kurumlarının çalışmalarını Filistin'e yoğunlaştırmaları Ürdün'de müzecilik çalışmalarını geciktirmiştir³⁸.

Alshishani, arkeolojik alan müzeleri üzerine gerçekleştirdiği yüksek lisans tezinde, Ürdün Arkeoloji Müzesi'nin inşası 1949'da Amman Kalesi'nde tamamlandığını ve müzenin 1951'de halka açıldığını belirtmektedir³⁹. Müzenin amacı Ürdün'ün

35 Alawneh, Alghazawi ve Balaawi, "Culture Heritage and Idea of Jordan Museums," 108.

36 Malt, *Women's Voices in Middle East Museums: Case Studies in Jordan*, 88.

37 Malt, *Women's Voices in Middle East Museums: Case Studies in Jordan*, 89.

38 Alawneh, Alghazawi ve Balaawi, "Culture Heritage and Idea of Jordan Museums," 108.

39 Kamal Alshishani "Arkeolojik Alan Müzeleri Üzerine bir İnceleme: İstanbul Arkeoloji Müzesi ve Ürdün Arkeoloji Müzesi Örneği," (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2018), 130.

arkeolojik mirasını vurgulamaktır ve bu müze Ürdün Arkeoloji Müzesi, Turizm Bakanlığı ve Ürdün Antik Eserler Birimi tarafından desteklenmektedir. Müzenin etkinlikleri Arkeoloji ve Eski Eserler Birimi ve yabancı misyonlarla kazı çalışmalarına katılım ile sınırlı olmuştur. Müze hem ülke içinde hem de Belçika, Fransa ve Almanya'da geçici sergiler düzenlenmiştir. Müze, laboratuvar, restorasyon atölyesi, kütüphane ve eğitim salonu gibi bölümlerden yoksundur. 1951'den sonra Doğu ve Batı Şeria'nın birleşmesiyle ekonomik ve eğitsel alt yapının oluşturulması amacıyla müzecilik etkinlikleri bir süre daha ertelenmiştir. Batı Şeria dini ve arkeolojik bölgeler bakımından daha zengin olduğu için Ürdün, Doğu Bölgesi'nde yeni müzeler kurma çabasına girmemiştir. Ürdün'ün 1954'te UNESCO'ya katılması ve Lahey Sözleşmesi'ni imzalaması müzecilik etkinliklerini tekrar gündeme getirmiştir.

Abu-Khafajah vd., Ürdün'de arkeolojik sit alanlarının yerel makamlar ve paydaşlar tarafından yönetimi süreçlerinde her zaman yukarıdan aşağıya bir yaklaşım benimsendiğinden söz etmişlerdir. Bu nedenle, yerel topluluklar yabancılaştırılmış; antik alanların yakınlarında yaşayanlar pasif topluluklar haline gelmişlerdir. Yerel halk, bu alanların korunmasında müttefik olarak değil bizzat alanlara zarar veren bir tehdit olarak görülmüştür⁴⁰. Ajaj, Ürdün'de 1923'ten sonra özellikle otuz yıl boyunca bir çağdaş müze oluşturulamamasını üç nedene bağlamaktadır: Krallığın genç olması ve hükümetin kültür kurumları kurmaktan ziyade ülkeyi inşa etmeye odaklanmış olması; politik, ekonomik ve sosyal durumlarda istikrarsızlık ve yetişmiş arkeolog ve müzelerin toplumsal gelişmedeki rolü konusunda farkındalık eksikliğidir. Yabancı arkeologların Ürdün'den ziyade Filistin'de yoğunlaşan çalışmaları ve yerel halkın konuya ilgi duymaması da bu nedenlere eklenebilir⁴¹.

Ürdün'deki müzelerin çoğu arkeoloji müzesidir. Alshishani'ye göre, bunun nedeni, ülkedeki arkeolojik alanların çokluğu ve kazıların sayısı ve kapsamının fazla olmasıdır. Ürdün'de kazı sayılarının ve kapasitelerinin artması kazılardan elde edilecek eserlerin sağlıklı koşullarda korunması, bakım onarımlarının yapılması ve sergilenmesi gibi ihtiyaçları da doğurmaktadır. Ürdün'deki bazı arkeolojik kazılar Ürdün üniversiteleri ve Antik Eserler Birimi (DOA) tarafından yapılmış olsa da çoğu halen yabancı kuruluşlar tarafından yürütülmektedir⁴². Ülkede 18 arkeoloji müzesi vardır. Diğerleri ise, araştırma ve öğretime adanmış üniversite müzeleridir. Ülkedeki ilk arkeolojik sergileme yabancı arkeologlar tarafından 1920'lerin sonunda Antik Yunan ve Roma kenti Jerash'ta yapılmıştır. 1951'de kurulan Ürdün Arkeoloji Müzesi aynı zamanda Ürdün Antik

40 Shatha Abu-Khafajah; Rama al Rabady ve Saheher Rababeh. "Urban Heritage Sapace Under Neoliberal Development: A Tale of Jordanian Plaza," *International Journal of Heritage Studies* 21 (2015), 451.

41 Ahmad M. Ajaj "The Historical Development of University Museums in Jordan (1962-2006): Objectives and Perspectives Case Studies of Archaeology Museums at the Jordan and Yarmouk Universities," (Dissertation of Doctor of Philosophy, University of Leicester, 2007), 67.

42 Alshishani "Arkeolojik Alan Müzeleri Üzerine bir İnceleme: İstanbul Arkeoloji Müzesi ve Ürdün Arkeoloji Müzesi Örneği," 119.

Eserler Birimi'nin de yönetim merkezi olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte müze bağımsız bir ulusun dekolonizasyon hareketinin önemli bir sembolü olarak ülkenin ilk ulusal müzesi olarak kabul görmüştür⁴³. 1962'de Ürdün'deki ilk ulusal üniversite olan Ürdün Üniversitesi'nin kurulması arkeoloji ve müzecilik etkinliklerinin akademik olarak yürütüleceği bir ortamı sunmuştur. Üniversiteyle birlikte aynı zamanda kampüste bir arkeoloji müzesi oluşturulmuştur. Bu gelişme üniversitenin ülkede müze kurulması sürecinde önemli bir rol oynadığını göstermektedir.

1951'den bu yana 12 arkeoloji müzesi daha hizmete açılmıştır. 1967 Arap-İsrail Savaşı öncesi DOA, Petra ve İbrid'de iki şube açmış, ardından Petra Arkeoloji Müzesi kurulmuştur. 1966 yılında ise İbrid Arkeoloji Müzesi ziyaretçileriyle buluşmuştur. 1964 ve 1965'te Jerash ve Kerak Arkeoloji Müzeleri ziyarete açılmıştır. 1966 ve 1967'de ise Nablus ve Hebron Müzeleri ziyarete açılmıştır. 1966'da yılında DOA, Kudüs'te bir folklor müzesi kurmayı istemişse de savaş nedeniyle bu mümkün olmamıştır. Ajaj, 1971'de DOA'nın bu fikri Amman'da yeniden gündeme getirdiğini ve Ürdün Miras Kulübü tarafından Popüler Gelenekler Müzesi'nin ziyarete açıldığını ifade etmektedir. Müze Doğu ve Batı Şeria bölgelerinin geleneksel giysilerini, takılarını, dekoratif malzemelerini ve geleneksel dokumalarını içermiştir. 1975'te aynı yapı bünyesinde folklor müzesi açılmıştır. 1974'te Madaba'da Bizans mozaiklerine ev sahipliği yapan yapılar DOA tarafından bir müze kompleksine dönüştürülmüştür⁴⁴.

DOA, 1974 ve 1975'teki girişimleriyle Kültür Varlıklarının Yasadışı İthalat, İhraç ve Mülkiyet Transferinin Yasaklanması ve Önlenmesi Yollarına İlişkin UNESCO Sözleşmesi'ni imzalamıştır. 1970'lerde arkeoloji müzeleri dışında farklı çeşitlilikte müzeler açılmıştır. Örneğin Ürdün Silahlı Kuvvetleri, Şehitler Müzesi'ni kurarken, Posta ve İletişim Bakanlığı bir filateli müzesi kurmuştur. Ürdün Üniversitesi yeni fakülteler açmış ve Biyolojik Bilimler Bölümü Hayvan Müzesi, Akabe Akvaryumu ve Kızıldeniz Deniz Bilimleri İstasyonu'nu kurmuştur. Fen Fakültesi bünyesinde ise, Bahçe Bitkileri ve Bitki Bölümü'nde bir Böcek Müzesi ve Ziraat Müzesi ziyaretçiyle buluşmuştur. 1970'ten itibaren Ürdün DOA sadece Ürdün'de değil, BAE ve Kuveyt gibi diğer Arap ülkelerinde de arkeoloji müzeleri kurulması konusunda görev üstlenmiş; bu müzeler için koleksiyon oluşturmuştur. DOA İngiltere, Fransa, ABD ve Almanya gibi ülkelerdeki müzelere de ödünç eser vermiştir⁴⁵. 1980'ler, ekonomik büyüme açısından yetmişli yılların bir uzantısı olarak kabul edilebilir ve bu dönemde hem siyasi hem de ekonomik gelişmelerin müzecilik alanına da yansdığı anlaşılmaktadır. 1980'de DOA, Kerak Arkeoloji Müzesi'ni yeniden ziyarete açmaya karar vermiştir.

43 Patrick J. Boylan, "Museums and Cultural Identity," *Museum International* 90/10 (1990), 31.

44 Ajaj, "The Historical Development of University Museums in Jordan (1962-2006): Objectives and Perspectives Case Studies of Archaeology Museums at the Jordan and Yarmouk Universities," 70.

45 "DOA, Department of Archaeology Brief History," erişim 13 Aralık 2020, <https://doa.gov.jo/brief-historyar.aspx>

1983'te Al-Salt Arkeoloji Müzesi, kentin 30 km kuzeybatısındaki aynı adı taşıyan şehirde kurulmuştur. Müze, Amman, Al-Salt ve Al-Balqa bölgesinde yürütülen kazılarda elde edilen malzemeleri sergilemektedir. 1987'de Al-Salt Folklor Müzesi açılmıştır. DOA, aynı yıl Alman Protestan Arkeoloji Enstitüsü ile iş birliği yaparak Amman'ın kuzeyindeki Umm Qais'ta bir arkeoloji müzesini ziyarete açmıştır. DOA farklı kurum ve kuruluşlara da müze kurma konusunda destek vermektedir. Ürdün Merkez Bankası bünyesinde bir Nümizmatik Müzesi kurulmuştur. Müze, MÖ 3. yüzyıldan Ürdün Haşemi Krallığı Dönemine kadar farklı tarihlerde edinilmiş antik paraları sergilemektedir. DOA'nın bu çalışmaları Ürdün Antik Eserler Kanununda belirlenen "DOA, tarihi, sanatsal ve popüler müzeler dahil olmak üzere, Krallıktaki hükümet faaliyetleri ile ilgili müzelerin kurulmasına ve çalışmalarına yardım edecektir" maddesiyle ilişkilendirilebilir⁴⁶.

1980'de Ürdün Üniversitesi Sosyoloji Bölümü tarafından bir folklor müzesi açılmıştır. Bedevi yaşamın ayrıntılarına ilişkin kesitler sunan müze aynı zamanda Ürdün toplumunun köy yaşantısına ilişkin etnografik malzemeleri sergilemek üzere kurulmuştur. 1984'te Yarmouk Üniversitesi benzer bir müze kurmuş ve müzede Ürdün'ün etnografik mirasını somut ve somut olmayan bağlamlarla ele almıştır. 1987'de DOA, Chicago Üniversitesi Oryantal Enstitüsü iş birliğiyle Akabe ve Kızıl Deniz kıyılarında kazı çalışmalarına başlamıştır. Bu çalışmalarda ele geçen çok sayıda nesne Yarmouk Üniversitesi'nde sergilenmektedir. Bu nesnelere zamanla gezici sergilerle farklı şehirlere götürülmüştür. Dolayısıyla 1990'da Akabe'de bir arkeoloji müzesi kurma fikri gündeme gelmiştir. 1990'dan itibaren, DOA ve bir özel sektör kuruluşu olan Arkeoloji Dostları (Friends of Archaeology) Sınırları Olmayan Müze (Museum with no Frontiers) isimli uluslararası projeye katılmıştır⁴⁷. Proje, Avrupa Komisyonu tarafından desteklenen ve en az on beş Akdeniz ülkesi arasındaki kültürel ilişkileri geliştirmeyi hedefleyen bir sanal müze uygulamasıdır. Müze, İslam sanatı eserlerini, mimari unsurlarını ve benzer malzemeleri çevrim içi platformda oluşturulan geniş bir ulus ötesi müze çatısında arkeolojik bağlamda sunmaktadır. Çevrim içi müze hem Avrupa'nın paylaşılan kültürel mirası hakkında bilgi edinme ve bunlardan yararlanma fırsatı sağlamak hem de Kuzey Afrika ve Orta Doğu'nun kültürel mirasına yeni bir bakış açısı getirmektedir. Ürdün'den otuz beş anıt ve sit alanı projede yer almış; Emevî, Erken Abbasi, Eyyubi, Memluk ve Osmanlı dönemlerine bağlı sit alanları ve yapılar proje veri tabanına dâhil edilmiştir.

1990'dan itibaren ülkenin kuzeyinde Ajlun Arkeoloji Müzesi ve güneyinde ise Mafraq Arkeoloji Müzesi açılmıştır. Aynı süreçte Ürdün Bilim ve Teknoloji Üniversitesi bünyesinde patoloji, tıbbi bitkiler ve anatomi müzeleri oluşturulmuştur.

46 "Law of Antiquities," erişim 1 Aralık 2020, https://www.unodc.org/res/cld/document/law-of-antiquities_html/Law_of_Antiquities-1-_jordan.pdf

47 "Museums with No Frontiers," erişim 20 Aralık 2020, <http://www.museumwnf.org/>

Aynı yıllarda Amman’da çağdaş sanat galerilerinin açıldığı izlenmiştir. Ajaj, 1990’lar boyunca Ürdün’de 25 müze açıldığını belirtmektedir⁴⁸. Ancak Malt, bu müzelerin eğitsel ya da diğer toplumsal işlevlere odaklanmadıklarını, daha çok nesnelere için depo görevi gördüklerini ifade etmektedir⁴⁹. 1990’ların sonlarında Amman’da Çocuk Müzesi ve Polis Müzesi ziyarete açılmıştır.

Tablo 2: Ürdün’deki Müzelerin Zaman Çizelgesi (Haz. Ceren Güneröz)

Müze	Şehir	Kuruluş Yılı
Jerash Arkeoloji Müzesi	Jerash	1923
Ürdün Arkeoloji Müzesi	Amman	1951
Arkeoloji Müzesi	Amman	1962
Petra Arkeoloji Müzesi	Petra	1963
Irdib Arkeoloji	Irdib	1966
Mazar Müzesi	Mazar	1968
Popüler Kültür Müzesi	Amman	1971
Hayvan Müzesi	Amman	1971
Intercontinental Oteli Galerisi	Amman	1972
Madaba Arkeoloji Müzesi	Madaba	1974
Madaba Folklor Müzesi	Madaba	1974
Aqaba Akvaryumu ve Deniz Bilimleri İstasyonu	Aqaba	1974
Folklor Müzesi	Amman	1975
Böcek Müzesi	Amman	1976
Şehitlik ve Anı Müzesi	Amman	1977
Plastik Sanat ve Plastik Sanatçılar Birliği Galerisi	Amman	1978
Ürdün Posta Müzesi	Amman	1979
Ürdün Ulusal Güzel Sanatlar Galerisi	Amman	1980
Folklor Müzesi	Amman	1980
Kerak Arkeoloji Müzesi	Amman	1980
Ürdün Doğa Tarihi Müzesi	Irbid	1980
Tıp Tarihi Müzesi	Amman	1980
Kraliyet Kültür Merkezi	Amman	1980
Botanik Müzesi	Amman	1982
Al Salt Arkeoloji Müzesi	Salt	1982
Ürdün Miras Müzesi	Irbid	1984
Çocukların Miras ve Bilim Müzesi	Amman	1985
Salt Folklor Müzesi	Salt	1987
Umm Qais Arkeoloji Müzesi	Irbid	1987
Nüvizmatik Müzesi	Amman	1987
Mu’tah Üniversite Müzesi	Mu’tah	1989

48 Ajaj, “The Historical Development of University Museums in Jordan (1962-2006): Objectives and Perspectives Case Studies of Archaeology Museums at the Jordan and Yarmouk Universities,” 80.

49 Malt, *Women’s Voices in Middle East Museums: Case Studies in Jordan*, 89.

Jeoloji Müzesi	Amman	1989
Petra Forum Müzesi	Musa Vadisi	1990
Aqaba Arkeoloji Müzesi	Aqaba	1990
Sheriff Hussein Bin Ali Müzesi	Aqaba	1990
Patoloji Müzesi	Rambtha	1990
Tıbbi Bitkiler Müzesi	Rambtha	1992
Ajlun Kalesi Müzesi	Ajlun	1993
Mafraq Arkeoloji Müzesi	Mafraq	1993
Darat al Fünun	Amman	1993
Fuheis Ortodoks Müzesi	Fuheis	1993
Petra Nebati Müzesi	Petra	1994
Anatomi Müzesi	Rambtha	1994
Semer kand Müzesi	Mafraq	1995
Sınırları Olmayan Müze	Amman	1995
Şehir Galerisi	Amman	1995
Sanatçılar Birliği Galerisi	Amman	1995
İslam Müzesi	Amman	1996
Kral I. Abdullah Müzesi	Ma'an	1996
Okul Kitapları Müzesi	Salt	1997
Prenses Fakhr An-Nisa Zeid Galerisi	Amman	1997
Politik Tarih Müzesi	Amman	1998
Ürdün Ulusal Bankası Para Müzesi	Amman	1999
Hicaz Demiryolu Müzesi	Amman	1999
Abu Obadiah İslam Müzesi	Ürdün Vadisi	1999
Sheriff Hussein Bin Ali Müzesi	Amman	1999
Nebo Dağı Müzesi	Madaba	1999
Kraliyet Arabaları Müzesi	Amman	2002
Ürdün Ulusal Müzesi	Amman	2002 – 2014
Ölü Deniz Panorama Müzesi	Ürdün Vadisi	2006
Vaftiz Müzesi	Ürdün Vadisi	2006
Çocuk Müzesi	Amman	2007
Dar A s-Saraia Müzesi	Irbid	2007
Tank Müzesi	Amman	2007
Fidan Müzesi	Vadi Arabah	2008
Tarihi Salt Müzesi	Salt	2010
Polis Müzesi	Salt	2010

Ürdün Müzesi, Batılı kent müzesi örneklerini anımsatan ve etkileşimli sergileriyle Ürdün tarihini orijinal nesnelere anlatmayı hedefleyen çağdaş bir müze olarak dikkat çekmektedir. Müzenin arkeolojik geçmişini anlatan giriş katı 1001 Buluş isimli etkileşimli bilim sergisine açılmakta ve İslam bilim tarihini deneysel müze

yaklaşımıyla izleyicisine sunmaktadır (G.1-G.6). Ürdün Çocuk Müzesi ise, eğitim odağında hizmet vermeyi amaçlayan bir müze olarak öne çıkmıştır. Müze, Kraliçe Rania Al-Abdullah tarafından 2007’de başlatılan, kâr amacı gütmeyen bir eğitim kurumudur. Müzede 180’den fazla etkileşimli serginin yanı sıra kütüphane, sanat stüdyosu, laboratuvar ve gizli bahçeyi içeren eğitim tesisleri yer almaktadır. Müze, çocuk müzelerinin genel felsefesini kabul ederek öğrenmeyi herkes için keyifli hale getirmeyi planlayarak yerel ve bölgesel olarak geniş kitlelere ulaşmayı hedeflemektedir. Müzenin dokunmalı (hands-on) etkinlikleri sanat, uzay, biyoçeşitlilik ve bilim konularına odaklanmıştır. Çocuk Müzesi 2008’de “Herkes için Müze Girişimi”ni başlatmış; devlet okullarındaki öğrencilere müzeyi ücretsiz hale getirmeyi ve dezavantajlı gruplara ulaşmayı amaçlamıştır. Bu kapsamda gezici bir müze oluşturulmuş, lojistik ve ekonomik nedenlerle müzeyi ziyaret edemeyen bireylerle iletişim kurulmuştur. Gezici müze hastanelere, mülteci kamplarına ve dezavantajlı bölgelere erişim sağlamıştır.



G. 1: Ürdün Müzesi genel görünüm (Ceren Güneröz, 2019)



G. 2: Ürdün Müzesi ana galeri genel görünüm (Ceren Güneröz, 2019)



G. 3: Ürdün Müzesi ana galeri genel görünüm (Ceren Güneröz, 2019)



G. 4: Ürdün Müzesi 1001 Buluş sergi alanı (Ceren Güneröz, 2019)



G. 5: Ürdün Müzesi Doğu'nun şifaları tıp tarihi etkileşimli sergi alanı (Ceren Güneröz, 2019)



G. 6: Ürdün Müzesi 1001 Buluş etkileşimli sergi alanı (Ceren Güneröz, 2019)

2018 yılında Ürdün Kraliyet Tank Müzesi, 20.000 m²'lik bir alanda ziyarete açılmış bölgenin ilk tank müzesidir. Müzenin misyonu Ürdün Ordusu tanklarının ve savunma araçlarının modern Ürdün'ü şekillendirmede oynadıkları rol hakkında izleyicileri bilgilendirmek, koleksiyondan hareketle Ürdün tarihi hakkında ayrıntılı bir eğitim ve keşif deneyimi sağlamaktır. Müze, Haşim Ailesinin liderliğindeki Ürdün'ün geçmişte ve yakın tarihte yaşadığı savunma sorunlarını, savaşları ve savunma teknolojilerindeki gelişmeleri bu savaşlarda kullanılan savunma araçları aracılığıyla, dioromalarla ve videolarla anlatmaktadır. Müzede dünya savaşlarına tanıklık etmiş tanklar, Büyük Arap İsyanları, Ürdün Karamah Savaşı gibi gelişmeler dioromalarla ve dönemin savaş teknolojilerine ilişkin örneklerle sunulmaktadır.

Tank Müzesi'nin mimari planı, 1800'lü ve 1900'lü yılların dört sütunlu eski çöl kalesinden ilham alınarak tasarlanmıştır. Zırhlı tank tasarımının hacimli ve yavaş bir araçtan, çağdaş bir gizli silah sistemine nasıl dönüştüğünü yansıtmaya çalışan bina da gelenekselden moderne dönüşümü temsil etmektedir. Bu dönüşüm, geleceğin Ürdün'ünü mirasına bağlı çağdaş bir ülke olarak inşa etme amacını da yansıtmaktadır. Tank Müzesi, savaş teknolojilerine odaklanarak bölgede uzun zamandır devam eden siyasi ve askeri sorunların, savaşların ve krizlerin tarihini ve ayrıntılarını yansıtırken bir savaş tarihi müzesi özelliğini taşımaktadır. Bununla birlikte Osmanlı

İmparatorluğu'na karşı başlatılan Büyük Arap İsyanını anlatan giriş diaromasında sunulan sahneler ise ulusal tarihi yansıtırken kültürün ve toplumların müzede temsili konusunu da gündeme getirmektedir (G. 7, G. 8, G. 9).



G. 7: Kraliyet Tank Müzesi Büyük Arap İsyanı Diaroması (Ceren Güneröz, 2019)



G. 8: Kraliyet Tank Müzesi Büyük Arap İsyanı Diaromasında Hicaz Demiryolu'nun tahribatı sahnesi (Ceren Güneröz, 2019)



G. 9: Kraliyet Tank Müzesi Arap Orduları Yerleşirmesi (Ceren Güneröz, 2019)

Ürdün Müzelerinin Geleceği Sorunsalı

Ürdün müzelerinin sayısı ve çeşitliliği artmaktadır ancak bu müzelerin hala mali zorluklarla ve nitelikli personel eksikliğiyle mücadele ettikleri söylenebilir. Belli başlı birkaç müze dışında müzelerde eğitim birimleri bulunmaması, teknoloji kullanımına ihtiyaç duyulması, müzelerle diğer kurumlar arasında iş birliği sağlanamaması, konferans ve seminer gibi tamamlayıcı etkinliklerin sayısının ve sıklığının az olması, müzelerin kültür-turizm sektörünün diğer kuruluşlarıyla rekabet etmede zorlanması, müze referans kaynaklarının eksik olması ve kültürel miras alanlarında yeterli kamuoyu oluşturulamaması en sık karşılaşılan sorunlardır. Bu sorunların üstesinden gelmek için Ürdün'deki müzelerin medya aracılığıyla tanıtımlarının yapılması, müze eğitim programlarının geliştirilmesi, referans kitapların hazırlanması, özerk yönetimin benimsenmesi, müzecilik eğitim merkezleri oluşturulması, finansal yardımların bulunması, sponsorluk etkinliklerinin geliştirilmesi ve koleksiyon yönetimi için yeni bilgisayar teknolojilerinin ve yazılımların etkin kullanılması gerekmektedir. Ajaj, bu sorunları Orta Doğu ülkelerindeki müzelerin genel sorunları olarak tanımlamaktadır⁵⁰. Ürdün müzelerinin yerel topluluklarla ve öğretim kurumlarıyla etkileşim politikaları yoktur. Rida, öğrencilerin arkeoloji müzesi ziyaretlerinin etkililiğini incelediği çalışmasında Ürdün'deki müzelere ilişkin bir dizi sonuç çıkarmış; müze ziyaretleri öncesinde öğrencilerin eksik bilgilendirildiği, müze içinde eğitim etkinlikleri düzenlenmediği ve ziyaret sonrasında izleme çalışmalarının yapılmadığı sonucuna ulaşmıştır. Öğretmenlerin ziyaret ettikleri müzeler ve sit alanları hakkında ayrıntılı bilgiye sahip olmadıkları da vurgulanmıştır. İlgili çalışmada Ürdün Ulusal Eğitim Bakanlığı ile DOA arasında bir koordinasyon kurulmadığı izlenmiştir⁵¹. Rida, aynı zamanda Umm Qais Arkeoloji Müzesi özelinde bir inceleme yapmış, müze ziyaretçilerinin %60'ının öğrenciler olduğunu saptamıştır. Ürdün müzelerinin en büyük ziyaretçi grubu öğrenciler olduğuna göre eğitim konusundaki eksiklerini kapatmalarının önemli olduğu ortadadır.

Badran, Ürdün'de müzelerin gerçekleştirdikleri ilk eğitsel etkinliklerin rehberli müze turları olduğunu ifade etmektedir⁵². Ürdün Arkeoloji Müzesi'nde düzenlenen müze rehberli turlar dışında müzelerin çok azı okullara eğitim hizmeti sunmaktadır. 2007'de, Jerash Arkeolojik Müzesi, antik bir Roma fırını kullanarak Roma usulü ekmek yaptırmış ve Roma zırhının nasıl kullanıldığını anlatan eğitimler hazırlamıştır. Müze 2012'de UNESCO Projesi'ne katılmış somut ve somut olmayan kültürel mirasın gençlere tanıtılmasına odaklanmıştır. Farklı bir yaratıcı eğitim programı 2011'de Kerak Arkeoloji Müzesi tarafından Kerak Kalesi'nde düzenlenen çizim yarışmasıdır.

50 Ajaj, "The Historical Development of University Museums in Jordan (1962-2006): Objectives and Perspectives Case Studies of Archaeology Museums at the Jordan and Yarmouk Universities," 80.

51 Nazimieh Tawfiq Rida, "School Visits to Archaeological Museums in Jordan," *Proceedings of the Encounter Museums, Civilization and Development* (Paris: International Council Of Museums, 1994), 183.

52 Arwa Badran, "The Excluded Past in the Jordanian Formal Primary Education: Introducing Archaeology," *New Perspectives in Global Archaeology* (New York: Springer, 2011), 198.

İrbid'deki Dar al-Saraya, orta avlusunda mezuniyet, tiyatro, yıllık festivaller, modern sanat sergileri ve drama gibi okul etkinliklerinin yanı sıra çeşitli derslerin verildiği müzelerden biridir. 2013'te Doğu Amman'ın Batı yakasıyla buluştuğu eski kent yerleşiminde Ürdün'ün yeni ulusal arkeoloji ve tarih müzesi olarak kurulan Ürdün Müzesi, bir eğitim politikası ve düzenli eğitim programı olan tek müzedir. Müzedeki sergi planının genel konsepti, Paleolitik dönemden modern zamanlara kadar Ürdün'ün hikâyesine odaklanmakta; eğitim çalışmaları öne çıkan eserlere odaklanmaktadır. Müzenin en önemli eserleri arasında Ayn Ghazal heykelleri, Tulaylat al-Ghassul duvar resmi, Pella fildişi kutusu, Khirbat adh-Dharih Nabataean heykelleri, al-Fudayn'ın bronz mangalları ve Ölü Deniz Parşömenleri bulunmaktadır. Eğitim personelinin de istihdam edildiği müzede düzenli olarak sanat konulu atölyeler düzenlenmekte; film gösterimleri yapılmakta ve konferanslar hazırlanmaktadır. Müze, Euromed Miras Programı gibi çok uluslararası projelere de ortaklık yapmıştır. Euromed Miras Programı; *“Gelecek İçin Sağlam Temeller Atmak: Ürdün ve Lübnanlı Gençler Kültürel Miraslarının Güçlendirilmesine Katkıda Bulunuyorlar”* isimli yerel bir projeye destek vermiş, Alamri ve Kafafi'nin aktardığına göre, Lübnanlı ve Ürdünlü gençlerin mirasla olan bağlantılarını güçlendirmeyi hedeflemiştir⁵³. Dolayısıyla Ürdün Ulusal Müzesi'nin Ürdün müzeleri için çağdaş bir model olduğu ve müze gelişimi çerçevesinde öncü rol oynayacağı aşikardır.

Sonuç

Ürdün'deki ilk müze sömürgecilik döneminin izlerini büyük ölçüde taşısa da özellikle 1970'ten itibaren açılan müzelerde ülkenin bağımsızlık anlayışını temsil etme amacı, ulusal kültürü tanıtmaya ve kurgulama anlayışı ve toplumun kültürel mirasa ilişkin farkındalığını artırma çabası açıkça izlenmektedir. Kutsal Toprakların statüsü nedeniyle Filistin ve Ürdün'ün çeşitli bölgeleri kültürel mirasın zenginliği nedeniyle çağlar boyu özel ilgi görmüştür. Hristiyan misyonerler, çeşitli tarikatların mensupları ve dini nesnelere ilgi duyan koleksiyonerler bu bölgede kazılar yaparak kutsal toprakların kültürel mirasının korunmasında, tanınmasında ve batı ülkelerine transfer edilmesinde etkili olmuşlardır. Her ne kadar arkeolojik çalışmalar ve müzecilik etkinlikleri Filistin'de yoğunlaşsa da bu çalışmaların Ürdün'ü de olumlu yönde etkilediği kabul edilmektedir.

Ürdün'de müze kültürünün oluşturulması aynı zamanda halkın kültür, turizm ve yerel kalkınma gibi konularda bilgi sahibi olmasının sağlanmasıyla paralellik gösterir. Ülkenin ekonomik ve sosyal gelişiminin izleri müze olarak kullanılan yapılarda izlenebilir. Ulus inşası politikasının bir parçası gibi görünen Ürdün müzelerinin büyük bölümü ülkenin dünyaca ünlü arkeoloji mirasına odaklanmaktadır ve kullanılmaya

53 Yosha Alamri ve Jihah Kafafi, “The Jordan Museum, Storyteller of Land and People,” *Museums and the Ancient Middle East Curatorial Practice and Audiences* (London: Routledge, 2018), 100-111.

devam eden tarihi yapılar müze mekânı olarak tercih edilmiştir. İnşasına 1949'da başlanan Ürdün Arkeoloji Müzesi bunun en önemli örneğidir. Amman kalesinde kurulan müzenin 1951'de ziyarete açılmasının ardından 1970'e kadar açılan bir dizi müzenin yine arkeolojiye odaklandığı görülür. Ürdün'ün 1954'te UNESCO'ya katılması ve Lahey Sözleşmesi'ni imzalaması müzecilik etkinliklerini gündemde tutmuştur. Öte yandan DOA, 1960'tan itibaren arkeolojiyi ve miras bilincini yaymak için ülke çapında farklı sit alanları ve müzeler oluşturmaya çalışmıştır ve uluslararası iş birlikleriyle bu çalışmalarını sürdürmektedir. 1970'ten sonra arkeolojik mirasın yanı sıra yerel halkın ilgisini daha çok çekeceği düşünülen etnografya ve yerel kültür koleksiyonlarının müze haline getirilmesi yaygınlaşmıştır. Bununla birlikte üniversitelerin eğitim amacıyla oluşturdukları koleksiyonları müze haline getirdikleri izlenmiştir. Bu müzelerin büyük bölümü ülkenin siyaset, kültür ve sanat başkenti konumundaki Amman'da ziyarete açılmıştır ancak 2000'li yılların başına kadar hiçbir müze girişimi Ürdün'ün en gözde turizm merkezleri olan Petra antik kenti, Ölüdeniz, Vadi Rum, Akabe, Nebo Dağı ve Madaba kenti kadar dikkat çekici olmamıştır. Bu nedenle özellikle Petra antik kenti ve Madaba kenti için deneysel arkeoloji çalışmalarını da içeren yeni nesil bir açık hava müzesi ve arkeopark hazırlıkları sürdürülmektedir (G. 10, G. 11, G. 12 ve G. 13).



G. 10: Nebo Dağı Arkeoloji Müzesi sergi salonu genel görünüm (Ceren Güneröz, 2019)



G. 11: Nebo Dağı Arkeoloji Müzesi sergi salonu genel görünüm (Ceren Güneröz, 2019)



G. 12: Madaba Nebo Dağı sit alanı mozaikleri müze sergilemesi (Ceren Güneröz, 2019)



G. 13: Madaba Nebo Dağı sit alanı mozaikleri müze sergilemesi (Ceren Güneröz, 2019)

Ürdün’de müze çeşitliliğinin en çok arttığı dönem 1990 – 2000 yılları arası olmuştur. Arkeoloji ve etnografya müzelerinin yanı sıra tıp tarihi, veterinerlik, çağdaş sanat, din, demiryolu ulaşımı gibi alanlarda yeni müzeler izleyicileriyle buluşmuştur. Ürdün’de müze çeşitliliği ve sayısının artması bu kurumların çağdaş işlevlerle işletildikleri anlamına gelmez. Öyle ki, kolonist dönemin müzecilik anlayışı ülkede varlığını büyük ölçüde sürdürmekte; müzeler yerelde benzer mantıkla yönetilmekte ve halktan kopuk ve kapalı yapılar olarak daha çok yabancı ziyaretçilerin ilgisini çekmektedir. Ülkede müzelerde eğitim çalışmalarının yaygınlaştırılmaması bu durumun devam etmesine yol açmaktadır. Ürdün müzelerinin eğitim hizmetlerinde etkili hale gelmeleri için, şu evrensel önerileri göz önünde bulundurması gerekmektedir: Eğitimde kapsamlı bir planlama, düzenli ve değişken eğitim programının uygulanması ve değerlendirilmesi, eğitim materyalinin hazırlanması ve öğrenme alanlarının sağlanması, uzman eğitimciler istihdam edilmesi, gerekli finansal kaynakların sağlanması, farklı ziyaretçi topluluklarına uygun eğitim planlanması, okul-müze ortaklıklarının oluşturulması için miras ve eğitim sektörleri arasında işbirliği yapılması ve iletişimin kurulması,

rehberlerin yetiştirilmesi. 2000’den sonra kurulan Ürdün Ulusal Müzesi ve Çocuk Müzesi gibi örnekler eğitim işlevini ve izleyici etkileşimini önemseyerek bu doğrultuda etkileşimli sergileri gündeme getirecek bir müzecilik anlayışı benimsemişlerdir. Bu anlayış özellikle Covid-19 salgınıyla birlikte duraksasa da ekonomik geleceğini kültür turizminde bulmaya çalışan Ürdün için başta Basra Körfezi’nin evrensel yeni müzeleri ve turizm anlayışı ile rekabetin gereği müzelerin sayısını ve çeşitliliklerini artırmak gerekmektedir. Bununla birlikte mevcut müzelerin durumlarını iyileştirecek bir ulusal kültür politikası benimsemek müzecilik alanında yapılacak çalışmalara yol gösterecektir.

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

- Abu-Khafajah, Shatha, Rama al-Rabady, Shaher Rababeh. “Urban Heritage “Space” under Neoliberal Development: A Tale of a Jordanian Plaza.” *International Journal of Heritage Studies* 21 (2015): 441–459.
- Ajaj, M. Ahmad. “The Historical Development of University Museums in Jordan (1962-2006): Objectives and Perspectives Case Studies of Archaeology Museums at the Jordan and Yarmouk Universities”. Dissertation of Doctor of Philosophy, University of Leicester, 2007.
- Alamri, Yosha ve Jihad Kafafi. “The Jordan Museum, Storyteller of land and people.” *Museums and the Ancient Middle East: Curatorial Practice and Audiences*. Ed. Geoff Emberling and Lucas P. Petit. London: Routledge, 2018, 100-111.
- Alawneh, Firas, Raed Alghazawi ve Fadi Balaawi. “Culture Heritage and the Idea of Jordan Museums.” *Asian Social Science* 8/7 (2012): 104-109.
- Alshishani, Kamal. “Arkeolojik Alan Müzeleri Üzerine bir İnceleme: “İstanbul Arkeoloji Müzesi ve Ürdün Arkeoloji Müzesi Örneği.” Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 2018.
- Badran, Arwa. “The Excluded Past in the Jordanian Formal Primary Education: Introducing Archaeology.” *New Perspectives in Global Public Archaeology*, Ed. K. Okamura and A. Matsuda. New York: Springer, 2011, 197–216.
- Bisharat, Suhail. “Museums, Collections and Collecting in the Arab World.” *The International Museum Management and the Curatorship* 4/3 (1985): 279-287.
- Bouchenaki, Mounir. “The Extraordinary Development of Museums in the Gulf States.” *Museum International* 63/3-4 (2013): 93-103.
- Boylan, Patrick. “Museums and Cultural Identity.” *Museums Journal* 90/10 (1990): 29–33.
- Buzan, Berry ve Ole Wæver. *Regions and Powers: The Structure of International Security*. New York: Cambridge University Press, 2003.

- Department of Antiquities. "Brief History". Erişim 13 Aralık 2020 <http://doa.gov.jo/contents/brief-history.aspx>
- Edhem, Halil. *Modern Sanat Müzesi'nin Tasarımı: Müzecilik Yazıları*. Ed. Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları, 2019.
- Hacıoğlu, Necdet ve Uğur Saylan. "Arap Baharı'nın Turizme Yansımaları: Arap Ülkeleri ve Türkiye." *Balıkesir University The Journal of Social Sciences Institute* 17/32 (2014): 55-80.
- Hitti, K. Philip. *History of the Arabs from the Earliest Times to the Present*. London: The Macmillan Press Ltd, 1974.
- Hunter, F. Robert. "The Thomas Cook Archives for the Study of Tourism in North Africa and the Middle East." *Middle East Studies Association Bulletin* 26/2 (2003): 157-64.
- Garrison, Mark. "Antiquarianism, Copying, Collecting." *A Companion to the Archaeology of the Ancient Near East*. Ed. D. T. Potts. Oxford: Blackwell Publishing, 2012, 27-47.
- Kafafi, Zeidan. "Who Owns the Past: Jordanian Archaeological Masterpieces at the International Museums." *Studies in the History and Archaeology of Jordan* 13 (2019): 627-640.
- Karadeniz, Ceren. "Birleşik Arap Emirlikleri'nde Kültürel Miras ve Müzeler." *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* 20 (2018): 137-148.
- Karadeniz, Ceren. "Katar'da Kültür, Miras ve Müze Çalışmaları." *Süleyman Demirel Üniversitesi ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi* 12/24 (2019): 719-747.
- Kennedy, David ve Robert Bewley. *Ancient Jordan from the Air*. London: The Council for British Research in the Levant, 2004.
- Küçük, Cihan. "Louvre Abu Dhabi Açıldı: Körfez'in Evrensel Müze Teşebbüsü." E-Skop Bülten 14 Ekim 2017. Erişim 15 Ekim 2017. http://www.e-skop.com/skopbulten/louvre-abu-dhabi-acildi-korfezin-evrenselmuze-tesebbusu/3581#_edn5
- Kreps, Christina. "Appropriate Museology in Theory and Practice." *Museum Management and Curatorship* 23 (2008) 1: 23-41.
- "Law of Antiquities." Erişim 1 Aralık 2020. https://www.unodc.org/res/cld/document/law-of-antiquities_html/Law_of_Antiquities-1-_jordan.pdf
- Loftus Erskine, Pamela. "A Brief Look at the History of Museums in the Region and Wider Middle East." *2A Architecture and Art Magazine Special Edition: Museums in the Middle East* 13 (2010): 18-20.
- Malt, Carol. *Women's Voices in Middle East Museums: Case Studies in Jordan*. New York, Syracuse University Press, 2005.
- Mubarak, Mohamed Al Khalifa ve Jean Luc Martinez. *Louvre Abu Dhabi: Masterpieces of the Collection*. Abu Dhabi and Paris: SKIRA Publishing, 2017.
- Museum With No Frontiers. "MWNF-The Virtual Museums". Erişim 20 Aralık 2020. <http://www.museumwnf.org/>
- PEF, "Palestine Exploration Fund." Erişim 12 Ekim 2020 <https://www.pef.org.uk/about/history/>
- Petit, Lucas ve Geoff Emberling. *Museums and the Ancient Middle East: Curatorial Practice and Audience*. New York: Routledge, 2018.
- Rida, Nazimieh Tawfiq. "School Visits to Archaeological Museums in Jordan." *Proceedings of the Encounter Museums, Civilisations and Development*. Paris: International Council of Museums, 1994, 183-185.

- Sadeq, Mouin. "Archaeological Museums in Palestine: Reality and Prospective". *Proceedings of the Encounter Museums, Civilization and Development*, Paris: International Council Of Museums, 1994: 287-291.
- Shaw, Wendy. *Osmanlı Müzeciliği*. Çev. Esin Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2020.
- Suter, Claudia. "Gudea of Lagash: Iconoclasm or Tooth of Time?" *Iconoclasm and Text Destruction in the Ancient Near East and Beyond*. Ed. N. N. May. Chicago: The University of Chicago Oriental Institute, 2014, 57-88.
- Scheltema, Gajus. *Megalithic Jordan an Introduction and Field Guide*. Amman: American Center of Oriental Research, 2008.
- Thomason, Allison. "The Impact of the Portable Integrating Minor Arts into the Ancient Near Eastern Canon." *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art*. Ed. Brian A. Brown and Marian H. Feldman. Boston: Walter de Gruyter Inc, 2005, 133-157.
- Yeşilyurt, Nuri. "Ürdün'ün Bölgesel Konumu: Küçük Devlet Kavramı Çerçevesinde Bir İnceleme." *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi* 70/2 (2015): 377-401.

Historic Collective Shelter as Heritage: The Cases in Hurşidiye, Kurtuluş and Sakarya Neighborhoods in Konak, İzmir

Miras olarak Tarihî Toplu Barınaklar: İzmir, Konak'taki Hurşidiye, Kurtuluş ve Sakarya Mahallerindeki Örnekler

Mine Hamamcıoğlu Turan* , Figen Akpınar** , Özge Deniz Toköz*** 

Abstract

Historical collective shelters, *yahuthanes* or *cortejos*, are an alternative form of housing that were developed to provide secure sheltering of the groups who were disadvantaged in terms of economic, social, and cultural aspects in the Ottoman city. They have played a significant role in history as a building type that made possible cohabitation of groups, with moral and material problems, and struggling to maintain their integrity despite hardship. This study deals with a group of historical collective shelters in the traditional commercial center of İzmir dating mainly to the late 19th and early 20th centuries. The objective is to understand the historic evolution of collective shelters (*yahuthane*, *cortejo*) in Hurşidiye, Kurtuluş and Sakarya neighborhoods of Konak district in İzmir, to define their cultural values, to analyze their social and spatial development, to present their physical characteristics and evaluate their preservation problems. Eleven collective shelters were documented in the studied site, which is a portion of the traditional commercial center of İzmir (Kemeraltı). The site comprehends the ruins of the Roman Agora and the remains of the public buildings dating to the pre-modernization period of the Ottoman Empire as well as the late Ottoman urban layout. As a method, the preliminary studies were reviewed, the land registers were surveyed, the present base map together with the historical maps were overlapped and the case studies were conducted using conventional techniques of architectural and urban conservation. The study has documented the interaction of Muslim and Jewish communities and how the collective living habits of these ethnic groups living in collective shelters differed from standard residential life at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries in the traditional commercial center of İzmir. Though collective shelters in the historic center of İzmir have been studied in the literature, their specific location on the map was not available. This study has provided locations of the shelters and evaluated the architectural characteristics of their remains. The traces and remains of the historic collective shelters should be preserved as elements contributing to the integrity of the multi layered city.

Keywords

Collective shelter, cultural heritage, immigrants, Jewish community, *yahuthane*, *cortejo*

* **Correspondence to:** Mine Hamamcıoğlu Turan (Prof. Dr.), İzmir Institute of Technology, Faculty of Architecture, Department of Conservation and Restoration of Cultural Heritage, İzmir, Turkey. E-mail: mineturan@iyte.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7418-9577

** Figen Akpınar (Assist. Prof. Dr.), İzmir Institute of Technology, Faculty of Architecture, Department of City and Regional Planning, İzmir, Turkey. E-mail: figenakpinar@iyte.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9746-1772

*** Özge Deniz Toköz (Res. Assist.), İzmir Institute of Technology, Faculty of Architecture, Department of Architecture, İzmir, Turkey. E-mail: ozgetokoz@iyte.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2150-5468

To cite this article: Hamamcıoğlu-Turan, Mine, Akpınar, Figen and Toköz, Ozge Deniz. "Historic Collective Shelter as Heritage: The Cases in Hurşidiye, Kurtuluş and Sakarya Neighborhoods in Konak, İzmir." *Art-Sanat*, 16(2021): 253–284. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.16.0009>

Öz

Tarihî toplu barınaklar (yahuthaneler, kortijolar) Osmanlı şehirlerinde maddi üstünlüğü olmayan, sosyokültürel sıkıntıları bulunan toplulukların güvenli bir şekilde barınabilmesini sağlamak için geliştirilmiş bir konut seçeneğidir. Toplu barınaklar, maddî ve manevî sıkıntı içindeki grupların, zorluklara göğüs gererek ve bütünlüklerini koruyarak birlikte yaşamalarına fırsat tanıyan bir yapı tipi olarak tarihte önemli rol oynamıştır. Bu çalışma İzmir'in geleneksel ticaret merkezinde yer alan, çoğu geç 19. ve erken 20. yüzyıllara tarihlenen tarihî toplu barınakları konu almaktadır. Amaç, İzmir'in Konak ilçesinde, Hurşidiye, Kurtuluş ve Sakarya Mahallelerinde yer alan toplu barınakların (yahuthane, kortijo) tarihî evrimini anlamak; kültürel değerlerini tanımlamak, sosyal ve mekânsal gelişimlerini çözümlenmek, fiziksel özelliklerini ortaya koymak ve koruma sorunlarını değerlendirmektir. İzmir'in geleneksel ticaret merkezinin (Kemeraltı) bir kısmını oluşturan çalışma alanında on bir toplu barınak belgelenmiştir. Alan, Roma Agorasının ve modernleşme öncesine ait Osmanlı kamu yapılarının kalıntılarının yanı sıra, geç Osmanlı kentsel örüntüsünü içermektedir. Yöntem olarak ön çalışmalar incelenmiş, tapu kayıtları araştırılmış, İzmir Büyükşehir Belediyesinin hâlihazır haritası, tarihî haritalarla karşılaştırılmış ve mimari koruma ile kentsel korumanın konvansiyonel teknikleriyle vaka çalışmaları yapılmıştır. Çalışma, İzmir'in geleneksel ticaret merkezinin bir bölümünde, 19. yüzyıl sonunda ve 20. yüzyıl başında, Müslüman ve Musevi toplulukların etkileşimini ve bu etnik grupların toplu yaşama alışkanlıklarının çoğunlukça kabul edilen konut yaşamından nasıl farklılaştığını belgelemektedir. İzmir tarihî merkezindeki toplu barınaklar literatürde yer almakla beraber, konuları harita üzerinde belirtilmemiştir. Bu çalışma seçilen çalışma alanındaki barınakların konumlarını ortaya koymuş ve kalıntılarının mimari özelliklerini değerlendirmiştir. Tarihî toplu barınakların izleri ve kalıntıları, çok katmanlı kentin bütünselliğine katkı sağlayan öğeler olarak korunmalıdır.

Anahtar Kelimeler

Toplu barınak, kültürel miras, göçmenler, Musevi cemaati, yahuthane, kortijo

Genişletilmiş Özet

Günümüzde küreselleşmenin bir sonucu olarak ekonomik gelişmeler hız kazanmıştır. Buna bağlı olarak şehirleşme hızı da artmıştır. Ülkemizde hızlı şehirleşmenin ana yapı bileşeni yüksek katlı apartman binalarıdır. Tarihî süreçte ise yaygın konut türünden farklı barınma seçeneklerini de deneyimlenmiştir. Bu çalışma İzmir'deki tarihî bir konut seçeneğini ele almaktadır. Geç 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyıla tarihlenen toplu barınaklar, İzmir'deki içe dönük yerleşimin ve kentin kültürel belleğinin belgeleridir. Toplu barınaklar, kırılğan etnik grupların kent yaşamına katılmasına fırsat tanımaktadır. Çalışmanın amacı, İzmir'in Konak ilçesindeki Hurşidiye, Kurtuluş ve Sakarya Mahallelerinde yer alan tarihî toplu barınakların (yahuthane, kortijo) evrimini anlayarak kültürel değerlerini belirlemek, toplumsal ve mekânsal gelişimlerini incelemek, fiziksel özelliklerini ortaya koymak ve koruma sorunlarını değerlendirmektir. Çalışma alanında Roma Agorasının kalıntıları, Klasik Osmanlı kamu yapıları, Sabatay Sevi'nin Kortijosu ve geç Osmanlı kentsel dokusu yer almaktadır. İlk aşamada, vaka çalışması yapılacak olan toplu barınakları belirlemek üzere, ön çalışmalarda bilgileri değerlendirilmiştir. İkinci aşamada, Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü'nün parsel sorgulama veri tabanından yararlanılmıştır. Üçüncü olarak alanda bir ön çalışma yapılmış ve barınaklar saptanmıştır. Dördüncü adımda, İzmir Büyükşehir Belediyesi Tarihî Çevre ve Kültür Varlıkları Şube Müdürlüğü'nden alınan harita, alanda güncellenerek baz harita oluşturulmuştur. Beşinci aşamada konutlarda yaşayanlarla ve ilgili sivil toplum örgütlerinin yöneticileriyle görüşülmüştür. Altıncı olarak, baz harita, arşiv taramasında ele geçen her bir tarihî harita ile karşılaştırılmış; on bir barınağın durumu

tek tek sorgulanmıştır. Öncelikle haritanın hazırlandığı tarihte barınağın mevcut olup olmadığına dikkat edilmiştir. Barınak parsellerinin sınırları, parselin mekânsal düzeni, üzerlerindeki yapıların yığma mı ahşap mı olduğu konularındaki bilgiler derlenerek sınıflandırılmıştır.

Birkaç katlı ve özensiz konut adalarının oluşturulması yolu ile artan nüfusun barınma gereksiniminin karşılanması yaklaşımı, Anadolu yerleşmelerinde Roma döneminden itibaren uygulanmıştır. Bu düzenlemeler, sokaktaki insanı ada içindeki avluya alarak hem güvenliği hem mahremiyeti sağlar niteliktedir. Büyük ve orta ölçekli Osmanlı kentlerinde ise 15. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak toplu barınaklar görülmektedir. Diğer yandan Yahudilerin toplu barınaklarda yaşam sürmesi Osmanlı yönetimince teşvik edilmiştir. İzmir'in 17. yüzyıldan başlayarak uluslararası bir ticaret ve liman kentine dönüşmesiyle nüfusu artmıştır. Civar yerleşmelerdeki Yahudi nüfus, İzmir iç limanı çevresindeki ticari merkez ile Kadife Kale eteklerindeki Türk mahalleleri arasına yerleşmiştir. Bu yoğunluk artışı sırasında, alandaki Türk mezarlığı da küçülmüş, Roma Agorası sınırlarına çekilmiştir. Türk ve Yahudi mahalleleri genişleyerek iç içe geçmişlerdir. Savaşlarla kaybedilen Osmanlı topraklarından gelen yeni Yahudiler ve Müslümanlar da bu bölgeye yerleşmişlerdir. Çöken imparatorluğun sınırlı olanaklarıyla bu göçmen gruplar Mezarlıkbaşı bölgesindeki toplu barınaklarda aile yaşamlarını sürdürmeye çalışmışlardır. İsrail'in kurulması ile birlikte, alandaki düşük gelirli Yahudiler İsrail'e göç etmişlerdir. Müslüman ailelerin yerini, kente geçici olarak gelip iş gücüne katılan bekar çalışanlar almıştır. Toplu barınakların bazıları yıkılarak yerlerine ayakkabı imalathanesi yapılmış, bazıları ise otele dönüşmüştür.

Sonuç olarak, toplu barınakların parselleri korunmuştur ancak üzerlerindeki binalar tümüyle yıkılmış, harabeye dönüşmüş ya da bakımsız kalmıştır. Toplu barınakların çoğu Tapu ve Kadastro arşivinde yahuthane (Musevi evi) ve hane olarak kayıtlıdır. Ayrıca arsa ve medrese şeklinde kayıtlara da rastlanmıştır. Bazı barınaklar bugün birden çok parsel üzerinde yer almaktadır. Özgün parseller ya tarihî süreçte bölünmüş ya da komşu parsellerdeki yapıların arka avluları toplu barınak inşası için kullanılmıştır. Barınaklar genellikle yapı adalarının ortasına inşa edilmiştir. Bu boşluklar, ilgili yapı adalarının içinde yer alan ve sokaktan doğrudan erişimi bulunan dükkân, han, konut gibi yapıların arka avlularıdır. Bu durum Roma döneminde Anadolu'da görülen uygulamalarla benzerlik göstermektedir. Dar bir patika barınağı sokağa bağlamaktadır. Bazı barınaklar ise harabe bir yapının yerine ya da avlusuna inşa edilmiştir. Konum seçiminde göz önüne alınan diğer bir parametre ise kültürel bellektir. Sabatay Sevi'nin Kortijosuna yakın çevrede konumlanma, yıkılmış Yahudi Karantina binasının kalıntılarına bitişik olma gibi tercihler söz konusudur. Eğer barınağın avlusuna sokaktan doğrudan girilebiliyorsa söz konusu olan sokak çıkmaz ya da ikincil bir sokaktır, hiçbir zaman ana ticaret eksenini değildir. Dolayısıyla, mahremiyet barınakların biçimlenmesinde önemli bir kriterdir. Avlu etrafında dizili yaşama birimleri mekânsal

kurguyu oluşturur. Oda-avlü geçişinde bazen revak görülmektedir. Gizlenmiş bir dua mekânı ile ilişkilendirilme bir barınakta saptanmıştır. Dua evi barınakla aynı avludadır. Kat sayıları tek, tek ve iki kat birleşimi ya da çift ve üç katlı birleşimi şeklindedir. Duvarlarda moloz taş yığma; moloz taş, tuğla ve kerpiç dolgulu ahşap karkas; tuğla ve moloz taş dolgulu betonarme karkas gibi farklı inşaat teknikleri ve malzemeler kullanılmıştır. Yapı malzemeleri yeniden kullanılabilen, mevcut duvar ve yaşam birimlerine farklı ölçeklerde ve yapım teknikleriyle ekler getirilebilmektedir. Toplu barınakların üslupları da çeşitlilik göstermektedir. Taş yığma, ahşap karkas, betonarme karkas ve bunların birleşiminden oluşan yapılar mevcuttur. En erken örneğin 17. yüzyıla tarihlenebileceği, en geç barınağın ise Kurtuluş Savaşı'nı takiben yapılmış olabileceği düşünülmektedir.

Barınakların yarısı kültür varlığı olarak tescil edilmiştir. Toplu barınakların, sosyal ve ekonomik sıkıntılar içindeki kırılgan toplulukların tarih boyunca onurla yaşamlarını sürdürmelerine ev sahipliği yapmış olmaları sebebiyle korunmaları ve sergilenmeleri önemlidir. Aile yaşamı bu barınaklarda devam edebilmiştir. Farklı etnik grupların birlikte var oluşuna Mezarlıkbaşı barınakları tanıklık yapmıştır. Bu anlamda çalışma, toplu barınakların nadir bir taşınmaz kültür varlığı türü olarak önemini ortaya koymaktadır. Hâlihazırda bekar erkek işçilerin bu yapılarda barınması, özgüne oldukça yakın bir kullanımdır. Ancak belirli toplulukların üyelerine ait ailelere ev sahipliği yapmaktan kaynaklanan manevi nitelikleri sürdürülemezdir. Dolayısıyla toplumsal bütünlükleri yok olmuştur. Üzerlerindeki toplu barınağın yerine başka bir yapının yapıldığı ya da toplu barınağın tümüyle harabe hâlini aldığı parsellerde yerin ruhu yaşamaktadır. Ancak bu örnekler mimari niteliklerini yitirmişlerdir. Tarihî toplu barınaklar İzmir tarihî merkezinin kentsel öğeleri olarak koruma planlamasının kapsamına alınmalıdır ve çok katmanlı kentin bütünlüğünü sürdürmesi için dikkatle değerlendirilmelidir.

Introduction

Major cities played an important role in global economic restructuring and socio-spatial changes in the era of globalization, which led to the construction of skyscrapers, high-rise residential buildings and apartment blocks leaving hardly any alternative forms of housing. In the Turkish case, the strong government incentives for a more market-oriented discourse and the promotion of construction sector reinforced the problem.

The preservation of cultural heritage considers diversity, multiple residential forms, and housing development. Today, economic globalization is moving people to a more standardized way of life and the same kind of settlements. But not all parts of society are able to live in high-rise blocks or private and inward forms of housing¹. In the general Turkish case, housing options for different groups that require important social, economic, or cultural demands are not on the public or administrative agenda. In the squatter areas, *gecekondu*, the shabby buildings that are illegally constructed overnight without permits, have become the hallmark of the nation's urbanization since the 1950s, hosting massive waves of rural immigrants. Today, the *gecekondu*s, have been mostly transformed into multi-story apartment block settlements in large metropolitan cities. Unlike other developing countries such as China, Colombia, Mexico, South Africa, or Malaysia; Turkey provides less affordable housing to urban poor and disadvantaged groups². There is no available space or alternative housing units for the newcomers, as in the form of rural people or large migration waves of foreign immigrants (Syrian temporary visitors as in the Turkish case). However, old, or historic housing resources have not been incorporated as a possible alternative, considering the potential they have. The incorporation of marginalized groups into urban life can only address the potential they bring to the workforce, but their alternative integration into the physical urban fabric in the form of alternative housing supplies cannot generally be considered in the Turkish case.

Collective shelters have potential for sheltering people under extreme situations. They can help preservation of community life. Individuals residing in these types of special residential units or poor individuals who have difficulty transitioning into urban life have been pushed into these types of units after war-conflict or massive waves of immigration. The housing options in the historic center of İzmir include

1 Beijing's Hutong Homes is another example. Hutong homes, which are a mix of privacy and a small-scale community, continue to exist in Beijing, city of more than 20 million populations. While many have been demolished to make way for more modern buildings, their significance has been rediscovered by some people. Some characteristics are worth remembering as values in the Coronavirus days, as in the form of semi-privacy or preserving bonds of solidarity with neighbors. See Colum Murphy, "Beijing's Hutong Homes Offer Respite From Bustling City Streets", accessed 25 September 2020. <https://www.bloomberg.com/news/articles/2020-09-25/beijing-s-hutong-homes-offer-respite-from-bustling-city-streets>.

2 For current housing issues in Turkey, see Ozan Karaman, "Urban renewal in Istanbul: Reconfigured Spaces, Robotic Lives", *International Journal of Urban and Regional Research* 37 (2013), 715-733.

residential buildings such as independent houses and collective shelters. The remains of the historic shelters are basically around the Roman Agora, which was used as the Muslim cemetery during Ottoman period (F. 1). A displaced population escaping from war or terror have settled in these buildings temporarily, like immigrants from Eastern Europe at the end of the 19th century, residents of southeastern Turkey, and the recent refugees from Syria.



F. 1: The locations of the collective shelters subjected to case studies³, orthophoto. (IMM, 2015)

There are limited preliminary studies regarding the historical collective shelters in İzmir. Taner and Ay have recorded 220 collective shelters in the vicinity of the historic commercial center and in *Karataş*, which was a residential district established in the 19th century at the western border of the city⁴. Aydar recorded 76 in the next decade, as they were demolished due to extensive urbanization⁵. Aydar provides detailed information on the social structure of the shelters around the historic commercial center at

3 The names of most of the historic neighborhoods in the center of İzmir have changed many times. Hurşidiye has preserved its original name. Hatuniye has become Kurtuluş. Sonsino (Tsotsino) has become Sakarya. Kasap Hızır is Yenigün today. Kefeli was divided into Dolaplıkuyu, Dayemir, Ülkü, Tan and Tuzcu. Cami-i Atik was divided into Türkyılmaz, Kahraman, Uğur, Odunkapı, Bozkurt, Kurtuluş, Kestelli, Namık Kemal and Sümer. In 1885, Muslims were slightly more in number in Hurşidiye, and Jews followed them. Jews were the main group living in Sonsino (Sakarya). In Hatuniye (Kurtuluş), Muslims made up almost the whole population. For details, see Erkan Serçe, “İzmir’de Muhtarlık Teşkilatının Kurulması ve İzmir Mahalleleri”, *Kebikeç* 7-8 (1999), 155-170. The border of Cami-i Atik neighborhood in F.1 was taken from Siren Bora, “Mezarlıkbaşı’nda Yahudi Mahallelerinden Kalan İzler”, *Symrna/İzmir Kazı ve Araştırmaları 3. Uluslararası Sempozyumu* (İstanbul: Ege Yayınları, 2019), 379-394.

4 For the state of collective shelters of İzmir in the beginning of 1970s, see Tayfun Taner and Aydın Ay, “İzmir Aile Evleri”, (Unpublished Research Report, Ege University, 1973).

5 For social characteristics of collective shelters of İzmir in the beginning of 1980s, see Esin Aydar, “İzmir Aile Evlerinin Toplumsal Yapısı Üzerine bir Araştırma” (Unpublished Research Report, Dokuz Eylül University, 1982).

the beginning of the 1980s, when 65% of the inhabitants were immigrants from smaller cities of Turkey⁶. Half of the inhabitants were unemployed⁷. It was mentioned that the shelters dated back to the 1880s and were considered a special form of housing in which the spiritual wholeness of the Jewish community was founded⁸. However, in the 1970s, they lost this historic spirit and became places of crime⁹. Bora provides some information on their historic background and states their positions approximately¹⁰. Çukurel and Meseri, Altınbulak, Üzmez, and Rüstem describe the life in these shelters in their documentary films, photographic collections, and interviews¹¹. A few shelters are emphasized in these studies: *Manisa-Akhisar Hotel* and *CortejoKaliziko*. The objective is to understand the historic evolution of collective shelters (*yahuthane*, *cortejo*) in Hürşidiye, Kurtuluş and Sakarya neighborhoods of Konak district in İzmir, to define their cultural values, to analyze their social and spatial development, to present their physical characteristics and evaluate their preservation problems.

1. Method and Material

To identify the case studies, the references in the above-mentioned preliminary studies were reviewed in the first place. Secondly, the lot database of the General Directorate of the Title Deed and Cadaster¹² was checked for the site (F. 2). This helped find out the original functions: e.g., *yahuthanes*. Thirdly, a preliminary site survey was carried out, giving way to the identification of eleven cases¹³. Fourthly, a base map was drawn by updating the map of the Municipality with information coming from the site. The listed lots were indicated with red, while the rest of the base map

6 Aydar, “İzmir Aile Evlerinin Toplumsal Yapısı Üzerine bir Araştırma”, 8-37.

7 Aydar, “İzmir Aile Evlerinin Toplumsal Yapısı Üzerine bir Araştırma”, 27.

8 Aydar, “İzmir Aile Evlerinin Toplumsal Yapısı Üzerine bir Araştırma”, 7.

9 Tayfun Taner ve Aydın Ay, “İzmir Aile Evleri”, 1.

10 For historic information on collective shelters of İzmir, see Siren Bora, *Bir Semt Bir Bina: Karataş Hastanesi ve Çevresinde Yahudi İzleri*, (İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayını, 2015); Siren Bora, *İzmir Yahudileri Tarihi, 1908-1923* (İstanbul: Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın A.Ş., 1995).

11 For visual documentation of the collective shelters, see İzmir Büyükşehir Belediyesi Arşivi, Nitsa Çukurel, Recı Meseri, “Sadece Adı Kaldı Elimizde: Kortejolar”, Documentary Film, 2010; for visual documentation of the collective shelters, see Canan Altınbulak, “Bir Avlu Bir Kent (Secret Garden of the City)”, Documentary Film, 2014, accessed July 7, 2016, www.youtube.com/watch?v=SYX3iO-kTKE; for sociocultural characteristics of the collective shelters, see Birol Üzmez, “Kortejo Aile Evleri”, *KNK Dergisi* 2 (2010), 50-53; Tuna Saylağ, “Birol Üzmez’in Gözünden İzmir’in Son Avluları”, *Salom Haftalık Siyasi ve Kültürel Gazete*, 7 Nisan 2010, accessed September 21, 2020 https://www.salom.com.tr/arsiv/haber-72596-birol_uzmez_in_gozunden_%C4%B0zmir_in_son_%20avlulari; Recı Meseri, “Birol Üzmez ile Söyleşi: İzmir’in Kortejoları”, *Meltem: İzmir Akdeniz Akademisi Kitabı* (İzmir: İzmir Akdeniz Akademisi, 2016), 121-127; for photographs of the collective shelters, see SimurgphotoS, “Photograph Collection of Mert Rüstem”, accessed September 21, 2020, <http://simurgphotos.blogspot.com/>.

12 For the original functions of the studied lots, see General Directorate of Land Registry and Cadastre archive, Lot Query Application, Ankara, 2018, accessed August 10, 2019, <https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/>.

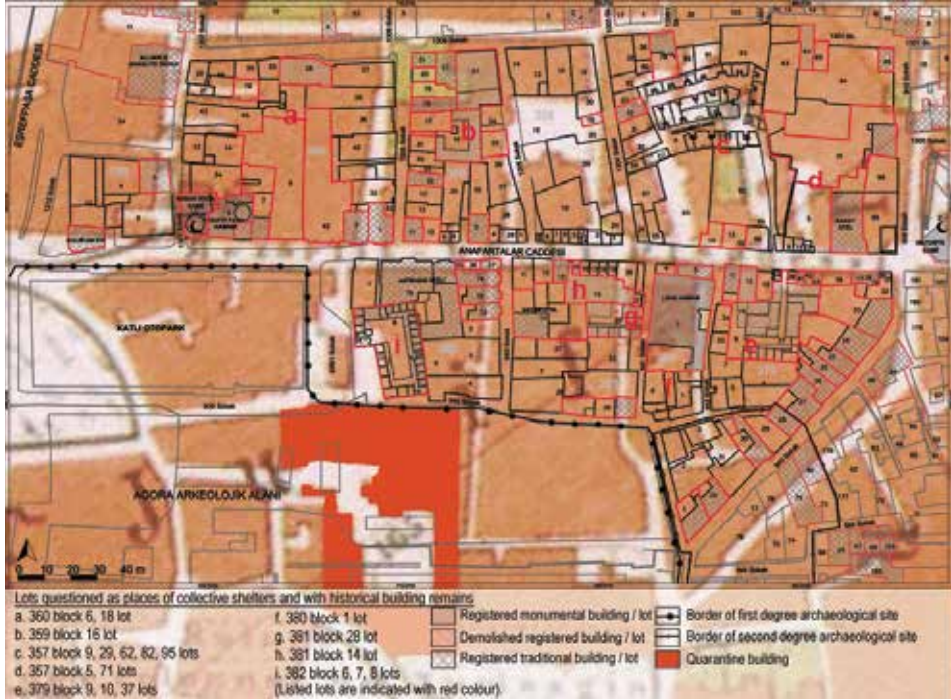
13 The selected neighborhoods were surveyed with the tools of architectural restoration and urban conservation in two design studios of IZTECH, Faculty of Architecture: Res 511 in 2015 and CP 402 in 2018. All the lots that present clues for the *yahuthane* typology were observed during these site surveys, and only those that were evaluated as original representatives of the *yahuthane* / *cortejo* typology were defined as case studies.

was kept in gray scale (F. 3). The block and lot numbers, and the ground floor plans of the cases were provided. The detail of the ground floor plans is proportional with the detail of the related site surveys. The cases “c” and “i” were surveyed in 1/50 scale with conventional techniques of architectural restoration and urban conservation. The cases ‘a, b, e, f, g’, and ‘j’ were roughly sketched because of accessibility and security problems, e.g., the extensive amount of garbage in the shelter. The cases ‘d’ and ‘k’ are demolished today, while ‘h’ could not be entered¹⁴. Fifthly, causal interviews with the local people and in-depth interviews with the heads of the related nongovernmental organizations were conducted.



F. 2: The shelter c as queried in the lot database. (General Directorate of Land Registry and Cadastre archive, 2019)

14 The Commandership of Anafartalar Police Station provided support for security of the surveyors during the site work. With coordination of the Directorate of Urban Design of Konak Municipality and the mentioned Commandership, access, and security problems regarding the cases c and i were controlled. D and k could not be entered at all. These cases were the only identified alternatives for the *yahuthane / cortejo* typology at the studied site.

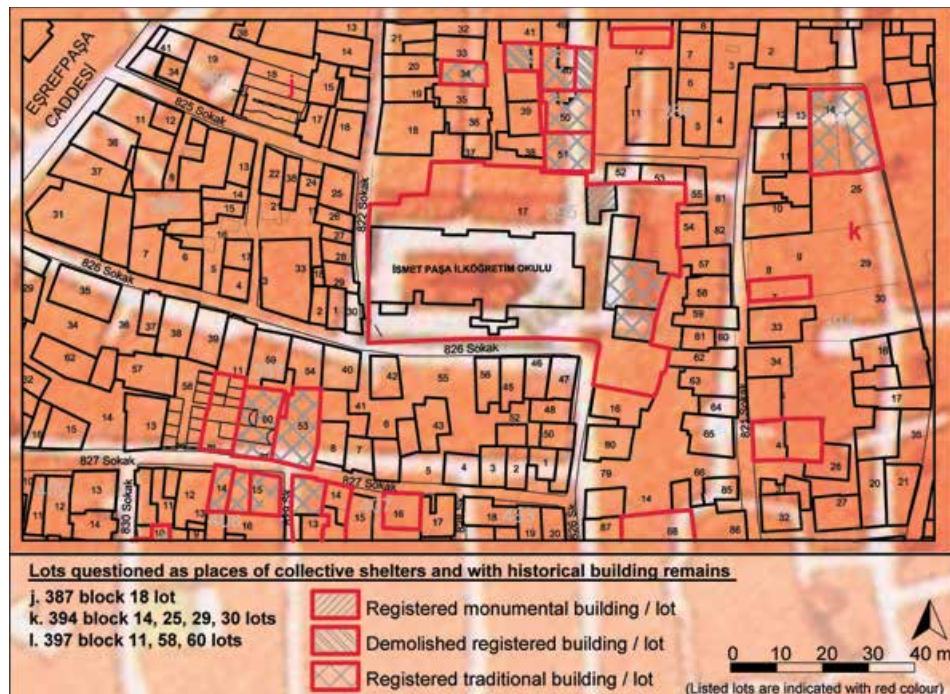


F. 3: Overlapping of Saad's map of 1876 ("Plan de Smyrne levé et dressé par Lamec Saad 1876.") for "a" through "i" with the current base map. (Ö. D. Toköz, 2018)

Sixthly, the current base was superimposed with historic maps one by one for each case study. The maps of Graves, Storari, Saad (F. 3, F. 4), the waterlines map dated 1900-1905, the map dated 1907, the map of Pervititch dated 1923, and the city map of İzmir Municipality dated 1941¹⁵ were used. These historic maps generally provide the plan lay out for the lots around *Anafartalar* Street, which is the historic commercial axis. They generally include less detail for the south of *Anafartalar* Street. The map of Pervititch¹⁶ is especially informative because it classifies buildings according to their construction material: timber and stone (F. 5).

15 For the old maps of the studied area, see Thomas Graves, "The City of Ismir or Smyrna by Lieutenant Thomas Graves, 1836-7", accessed July 11, 2020, <http://kadimkutuphane.blogspot.com/2018/10/the-city-of-ismir-or-smyrna-by.html>; Luigi Storari, "Luigi Storari Nell'anno 1854 e Nell'anno 1856 Smirne", accessed July 10, 2020, <http://kadimkutuphane.blogspot.com/2018/10/luigi-storari-nellanno-1854-e-nellanno.html>; Lamec Saad, "Plan de Smyrne Levé et Dressé par Lamec Saad 1876", accessed July 11, 2020, <https://kadimkutuphane.blogspot.com/2018/10/plan-de-smyrne-leve-et-dresse-par-lamec.html?spref=pi>; Ahmet Pıriştina İzmir Kent Arşivi ve Müzesi (APIKAM), "İzmir Su Yolları Haritası 1900-1905", Sheet 3, Part 10-11, 2015; Ahmet Pıriştina İzmir Kent Arşivi ve Müzesi (APIKAM), "The Map of Smyrna dated 1907", 2015; Ahmet Pıriştina İzmir Kent Arşivi ve Müzesi (APIKAM), "Plan of Smyrna by Jacques Pervitich in 1923", İzmir, 2015; and İzmir Belediyesi, *İzmir Şehir Rehberi*, (İzmir: Mesher Matbaası, 1941).

16 For information on old building material, see APIKAM, "Plan of Smyrna by Jacques Pervitich in 1923", 2015.



F. 4: Overlapping of Saad’s map of 1876 for “j”-“k” (“Plan de Smyrne levé et dressé par Lamec Saad 1876.”) with the current base map. (Ö. D. Toköz, 2018)



F. 5: Overlapping of Pervitich’s map of 1923 (“Plan of Smyrna by Jacques Pervitich in 1923.”) with the current base map for block 359 (Ö. D. Toköz, 2018)

2. Collective Shelter as a Historic Building Type in Anatolia

It is known that high, but unpretentious housing blocks called insula were built to fulfill the housing necessity of the increasing population in large Anatolian cities starting with the 2nd century BC. The Roman insula used to drive people in from the street space. The rear spaces extended into a courtyard that used to encourage interaction¹⁷.

During the period between the second half of the 15th century and the 19th century, collective shelters were built in large and middle-sized Ottoman cities¹⁸. These collective shelters were the widespread housing type in the Classical Ottoman era¹⁹. The reason behind this preference was not only poverty but also necessity for security, social solidarity, and close interaction. Both families and civil bachelors providing labor force to the Ottoman city lived in these shelters. The collective shelters were not gathered in a specific location but were distributed to different districts. The accommodation of bachelors in the *mahalles* (neighborhoods) was refused²⁰. So, the related shelters; named as *bekarhane*, *bekar odası* (room of the bachelor); were positioned within or at the vicinity of the commercial centers²¹. The ones used by the Muslim families were named as *hücerat*, *rab*, and *Fevakani-i Mutabbaka*²². A *hücerat* was a single story, masonry building composed of similar sized rectangular units all spanned with vaults. It was also possible to observe double-storied examples making up two rows parallel to each other²³. It is known that an important amount of Jewish population lived in collective shelters²⁴. This could be the reason for naming collective shelters as *yahudihane* or *yahuthane*, meaning the dwelling of the Jews. Similarly, the name *cortejo*, meaning courtyard in Spanish, points out the origin of the Jews, who came from Spain to Ottoman lands starting with the end of the 15th century²⁵. The

17 For precedents of collective housing in Anatolia, see Wolfram Hoepfner, "Housing and Society in Classical Period", *Housing and Settlement in Anatolia: a Historical Perspective* (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı), 1996), 402; and Hanna Stoger, "The Spatial Signature of an Insula Neighborhood of Roman Ostia", *Spatial Analysis and Social Spaces: Interdisciplinary Approaches to the Interpretation of Prehistoric and Historic Built Environments* (Leiden: W. Gruyter, 2014), 297-315.

18 For collective housing in Ottoman cities, see Uğur Tanyeli, "Housing and Settlement in Anatolia during Byzantine, Pre-Ottoman and Ottoman Periods", *Housing and Settlement in Anatolia: a Historical Perspective* (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı), 1996), 434; and Uğur Tanyeli, "Klasik Dönem Osmanlı Metropolünde Konutun Reel Tarihi: Bir Standart Saptama Denemesi", *Prof. Doğan Kuban'a Armağan* (İstanbul: Eren Yayıncılık, Özener Matbaacılık, 1996), 57.

19 Tanyeli, "Klasik Dönem Osmanlı Metropolünde Konutun Reel Tarihi: Bir Standart Saptama Denemesi", 61.

20 Tanyeli, "Housing and Settlement in Anatolia during Byzantine, Pre-Ottoman and Ottoman Periods", 450; Tanyeli, "Klasik Dönem Osmanlı Metropolünde Konutun Reel Tarihi: Bir Standart Saptama Denemesi", 57, 64.

21 Tanyeli, "Housing and Settlement in Anatolia during Byzantine, Pre-Ottoman and Ottoman Periods", 435, 449.

22 Tanyeli, "Housing and Settlement in Anatolia during Byzantine, Pre-Ottoman and Ottoman Periods", 435, 450.

23 Tanyeli, "Housing and Settlement in Anatolia during Byzantine, Pre-Ottoman and Ottoman Periods", 435, 450.

24 Tanyeli, "Klasik Dönem Osmanlı Metropolünde Konutun Reel Tarihi: Bir Standart Saptama Denemesi", 63.

25 Ottoman Empire had welcomed Sefarad originated Jews coming from Iberian Peninsula after their deportation at the end of the 15th century. For detailed information on Jews who have lived in Anatolia, see Avram Galanti, *Türkler ve Yahudiler* (İstanbul: Tan Matbaası, 1927). Avram Galanti, *Türk Harsı ve Türk Yahudisi* (İstanbul: Fakülteleer Matbaası, 1953); Avram Galanti, *Türkler ve Yahudiler Eserlerine Ek* (İstanbul: Fakülteleer Matbaası, 1954); and Salime Leyla Gürkan, "Yahudilik", *İslam Ansiklopedisi*, vol. 43, (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2013), 226-232.

names *cortejo* and *khan* point out that the related examples were organized around a courtyard²⁶. In the studied site, the term *aile evi* (family house) is frequently used for naming these shelters instead of *yahudhane*. Meals were prepared either in the fireplaces of the rooms or at the common courtyard. It was also possible that the occupants were provided meals from the *imarethanes* (public kitchen run by a pious foundation) close by. Common toilets were provided as well. The owner of the shelters was a pious foundation, while the inhabitants were often renters.

The communal living preference of the Jewish community has been observed in different geographies throughout history²⁷. This form of shelter preserved Jewish practices in addition to being affordable and secure²⁸.

3. Historic Background of the Case Studies

There were Jews in the Ottoman lands as Byzantine residual (*Romanyots*). However, after the 1492 deportation, a significant number of Jews coming from the Iberian Peninsula (Sephardi Jews) settled in Western Anatolia²⁹. Jewish immigrants settled throughout the vicinity of İzmir in two middle-sized but significant early 16th-century historic cities: Manisa and Tire. Following the economic crisis at the end of the 16th century, the second influx of Jewish groups to the region was from Selanik (Salonik, Thessaloniki today) in the north of the Greek mainland. The State preferred them to remain in collective shelters.

The Jewish population in İzmir increased because of the overall socio-economic conflict in Anatolia, and the negative impact of the European tradesmen on the economy of small settlements in the vicinity of İzmir³⁰. New Jewish districts were established between the commercial center near the inner harbor, and the Muslim districts

26 The historic city khans of Anatolia were commercial buildings in relation with the caravan trade in the Classical Ottoman era. They were often organized around a central courtyard. See Doğan Kuban, *Ottoman Architecture*, (Woodbridge: ACC Art Books, 2010), 393-395.

27 For communal living habits of the Jews, see Arnon Golan, "Jewish Nationalism, European Colonialism and Modernity: the Origins of the Israeli Public Housing System", *Housing Studies* 13:4 (1998), 492.

28 Shelters of the Jewish community in Spain until the beginning of the 18th century are recorded as wood, brick and half-timber structures with dark interiors and sanitary problems. For details, see Tabea Salzmann, *Language, Identity and Urban Space: The Language Use of Latin American Migrants* (Bern: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 1985), 198-199. Similarly, the Jewish immigrants arriving in Haifa, Tel Aviv and Jerusalem from various places starting with the 1850s had lived in two to four storied apartment buildings; which were poorly built, lacking basic amenities and crowded. For details, see Arnon Golan, "Jewish Nationalism, European Colonialism and Modernity: the Origins of the Israeli Public Housing System", *Housing Studies* 13:4 (1998), 492.

29 For detailed information on Jews living in the case study site, see Siren Bora, *Birinci Juderia İzmir'in Eski Yahudi Mahallesi*, (İstanbul: Gözlem Yayınları, 2021); and Siren Bora, "Birinci Juderia: İkiçeşmelik, Kuruluşu ve Gelişmesi –The First Juderia: İkiçeşmelik, Establishment and Development". *Geçmişten Günümüze İzmir/From Past to Present Uluslararası Sempozyum Bildirileri, 4-7 Kasım 2015/İzmir*, (İzmir: Anadolu Basım Yayın Matbaacılık Mak. San. ve Tic. Ltd. Şti., 2017), 95-112.

30 The Europeans were paying high prices for raw material and selling cheap, but qualified European fabric. For details, see Feridun Mustafa Emecen, *Unutulmuş Bir Cemaat: Manisa Yahudileri*, (İstanbul: Eren Yayıncılık, 1997), 81.

on the *Kadife Kale* skirts (the Velvet Castle or Mount Pagos)³¹ (F. 6). In 1678, at the south of the historic commercial center of İzmir, there were 7 synagogues and 150 Jewish families living there³². The intermediate zone between the Jewish and Turkish neighborhoods³³ is known as *Mezarlıkbaşı*. The site comprehends the remains of the Roman Agora (F. 1), which was preserved since it was used as the Muslim cemetery in the succeeding periods³⁴. Similarly, the commercial axis of the Roman period had been preserved and it continued to be the major commercial axis, *Anafartalar* Street³⁵. The study area comprehends portions of these lower neighborhoods of the 17th century: *Hasa Hoca* at the north, *Hatuniye* at the east, *Kefeli* at the south, and *Cami-i Atik* at the west (F. 1). The site became a continually active commercial center in the 17th century³⁶. Collective shelters were built to house the growing population and newcomers (immigrants). However, they were made out of timber and lost to fires in the succeeding centuries. This is the time interval, when Sabbatai Tsevi was born in İzmir in 1626, and declared that he was the redeemer of the Jews in 1648³⁷. The masonry building preserved at the Roman Agora archaeological site today is thought to belong Tsevi³⁸. The attraction of Sabbatai Tsevi as a new religious figure further increased the Jewish population in both İzmir and *Mezarlıkbaşı*³⁹.

31 For positioning of the Jewish districts, see Bora, *İzmir Yahudileri Tarihi, 1908-1923*, 37; Bora, *Birinci Juderia İzmir'in Eski Yahudi Mahallesi*, 53-55 and Bora, "Birinci Juderia: İkiçeşmelik, Kuruluşu ve Gelişmesi – The First Juderia: İkiçeşmelik, Establishment and Development", 104-106.

32 The site is known as first Juderia and it is at the west of the study area, on the opposite side of İkiçeşmelik Street. For the details, see Siren Bora, *Bir Semt Bir Bina: Karataş Hastanesi ve Çevresinde Yahudi İzleri*, 42.

33 For positioning of the Turkish districts, see Zeycan Gündoğdu, "The Kasap Hızır District of İzmir" (Master Thesis, Adnan Menderes University, 2008), 65-71.

34 For the evolution of Mezarlıkbaşı, see Mustafa, Daş, "Osmanlı-Venedik İlişkilerinde İzmir", *İzmir Kent Ansiklopedisi, Tarih*, vol. 1, (İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2013), 69-77; Bülent Çelik and Tanju Demir, "XVI-XVIII. Yüzyıllarda İzmir'in Ekonomik Gelişimi", *İzmir Kent Ansiklopedisi, Tarih*, vol. 1, (İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2013), 78-86; and Necmi Ülker, *XVII. ve XVIII. Yüzyıllarda İzmir Şehri Tarihi I: Ticaret Tarihi Araştırmaları* (İzmir: Akademi Kitabevi, 1994).

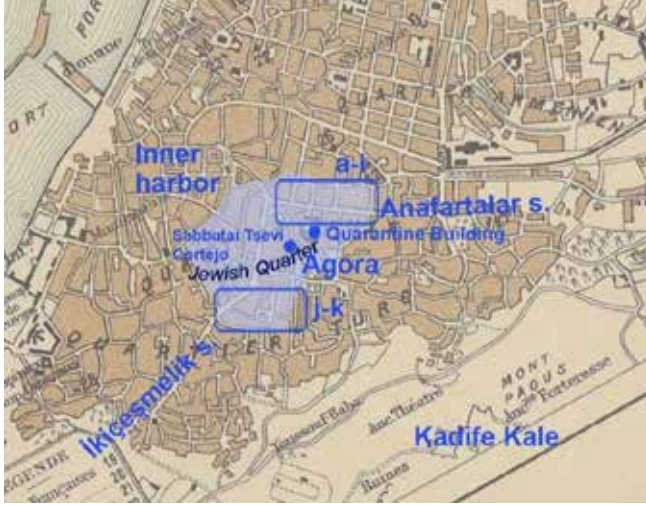
35 For the evolution of Anafartalar Axis, see Yaşar Üruk and İlhan Pınar, "Tarihte İzmir", *İzmir Kent Ansiklopedisi, Tarih*, vol. 1. (İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2013), 21-26; and Mustafa, Daş, "Bizans'tan Türk Egemenliğine İzmir ve Çevresi", *İzmir Kent Ansiklopedisi, Tarih*. Vol. 1 (İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2013), 27-35.

36 In the traditional organization of the Ottoman cities, the *kadı* was the chief responsible of the city. The *kadı* was responsible of controlling the municipal activities such as cleaning and security precautions of the commercial center which were to be carried out by the related tradesmen. His house which was at the same time his work place was at the center of the city. In fact, the west of the studied site was known as *Mahkeme önü*, front of the court. For the details, see İlber Ortaylı, *Hukuk ve Idare Adamı Olarak Osmalı Devleti'nde Kadı* (İstanbul: Kronik Yayıncılık, 2016), 11, 68, 71.

37 For the phenomenon of Zevi, see Cengiz Şişman, *Susunluğun Yükü: Sabatay Sevi ve Osmanlı-Türk Dönemlerinin Evrimi* (İstanbul: Doğan Kitap, 2016), 74-75. Various spellings of the name are Sabbatai Tsevi, Shabbetai Tzevi, Sabbatai Zebi or Sabbatai Zevi. Sabbatai Tsevi was preferred in this article.

38 For the details of this building, see Sevinç Gök and Siren Bora, "Sabatay Sevi Kortijosu'nun Tarihçesi ve Kortijoya İlişkin Arkeolojik Buluntular", *Yekta Demiralp Anısına Sanat Tarihi Yazıları*, (İstanbul: Ege Yayınları, 2020), 227-242.

39 Bora, *Bir Semt Bir Bina: Karataş Hastanesi ve Çevresinde Yahudi İzleri*, 42.



F. 6: Jewish quarter illustrated on “Plan de Smyrne by Demetrius in 1885.” (Ö. D. Toköz, 2021)

In the 18th century, *Rums* and Armenians arriving in the city became more active in the international economy, giving way to the impoverishment of the Jewish and Turkish communities. The Jews and Turks dealt with relatively simple trade activities such as mediation in the export of raw material and import of fabric, mobile grocery business, and services necessitating human labor⁴⁰. The number of collective shelters had increased⁴¹. The Jewish districts had enlarged and interlocked with the Muslim districts neighboring them⁴² (F. 1).

In the second half of the 19th century, the Muslim and Jewish immigrants coming from the Balkan Peninsula, Caucasus, and Crimea settled at the site⁴³. This has resulted in a further rise in urban density, followed by an increase in the number of community shelters, a decline in living standards, and increased social issues, whereas relatively high-income groups had left the site⁴⁴. Sewage water flowed on the streets

40 Emecen, *Unutulmuş Bir Cemaat: Manisa Yahudileri*, 102. Bora, *Bir Semt Bir Bina: Karataş Hastanesi ve Çevresinde Yahudi İzleri*, 145.

41 Bora, *Bir Semt Bir Bina: Karataş Hastanesi ve Çevresinde Yahudi İzleri*, 39.

42 For enlargement of Jewish neighborhoods in the studied site, see Kemal Arı, “I. Dünya Savaşında İzmir”, (*İzmir Kent Ansiklopedisi, Tarih*. Vol. 1. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2013), 242-243; and Tanju Demir, “Arşiv Belgeleri Işığında 17. ve 18. Yüzyılların İzmir’i”, (*İzmir Kent Ansiklopedisi, Tarih*. Vol. 1. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2013), 100.

43 According to the census dated 1844, there were 13-16000 Muslims and 8-10000 Jews in the old Muslim districts on the skirts of *Kadifekale*. For detailed information, see Tanju Demir, “Arşiv Belgeleri Işığında XVII-XVIII. Yüzyılların İzmir’i”, *İzmir Kent Ansiklopedisi, Tarih*, vol. 1. (İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2013), 99-110; and see Tuncay Ercan Sepetçioğlu, “XIX. Yüzyılda İzmir Kentinin Nüfus Bileşenleri: Türkler, Rumlar, Yahudiler, Ermeniler”, *İzmir Kent Ansiklopedisi, Tarih*, vol. 1. (İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2013), 120-128.

44 The new urban districts in *Karataş* and *Göztepe* at the west of the historical commercial center became attractive after the erection of a new road and tramway parallel to the coast. After the construction of a new

and hygienic drinking water in the study area was an issue. Despite these problems, land prices were raised in and around the commercial center, as the borders of these developed areas could hardly stretch⁴⁵. Narrow streets, new buildings added to the courtyards of older ones or integration of the remains of a previous structure, mass additions to traditional buildings, and lots of ruins were a chaotic urban image⁴⁶. However, the roads were improved. Several modern institutions such as schools⁴⁷ (F. 7), a hospital⁴⁸, a police station⁴⁹, and a quarantine building⁵⁰ were established. Both the

road and tram parallel to the coastline, the new urban districts in *Karataş* and *Göztepe*, west of the historic commercial center, became attractive. For details, see Rauf Beyru, *19. Yüzyılda İzmir Kenti*, (İstanbul: Literatür Yayınları, 2011), 96-97; İlber Ortaylı, *Tanzimat Devrinde Osmanlı Mahalli İdareleri (1840 - 1880)*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2011), 200, 206, 214; Sepeçioğlu, “XIX. Yüzyılda İzmir Kentinin Nüfus Bileşenleri: Türkler, Rumlar, Yahudiler, Ermeniler”, 129-136; and Bora, *Bir Semt Bir Bina: Karataş Hastanesi ve Çevresinde Yahudi İzleri*, 42.

45 Ortaylı, *Tanzimat Devrinde Osmanlı Mahalli İdareleri (1840 - 1880)*, 157, 196.

46 Similar problems were recorded for *Fener-Balat* in İstanbul. As a policy, the state did not prefer enlarging of the borders of the neighborhoods of the minorities, increasing of the number or size of their public buildings, and provision of private baths in their houses. Minimum usage of potable water and infrastructure services was desired. See Ortaylı, *Tanzimat Devrinde Osmanlı Mahalli İdareleri (1840 - 1880)*, 196.

47 With the support of *Alliance Israelite Universelle* which is international organization supporting the cultural and economic development of the Jewish community, gradual improvement was seen in the economy and cultural status of the Jewish society. For detailed information, see Neslihan Kuran, “19. Yüzyılda İstanbul’da Açılan Alliance Israelite Universelle Okulları”, (Master Thesis, Selçuk University, 2009); and Emecen, *Unutulmuş Bir Cemaat: Manisa Yahudileri*, 102. *Alliance Israelite* opened a secondary school at the northwest of the study area: Section for boys established in 1872-1873 and section for girls established in 1877-1878. See Bora, *Bir Semt Bir Bina: Karataş Hastanesi ve Çevresinde Yahudi İzleri*, 161, 178. A portion of this modern Jewish school, *Alliance Israelite*, can still be observed. In the map of Pervititch, it is also documented. The presence of a Turkish school at the northwest of the site and a Jewish orphanage at the northern border of the site are seen in the historical maps. Halit Ziya Uşaklıgil compares a Turkish secondary school and *Alliance Israelite*’s secondary school facing each other in his *Kırk Yıl*. He emphasizes the monumentality of the Jewish school and describes it as a masonry structure as large as a military barrack, and underlines the smallness and lowness of the Turkish school. The relation of the Turkish and Jewish schools at the studied site are in parallel with this description. Erhan Göktürk, “Halit Ziya Uşaklıgil Romanlarında Aidiyet ve Kimlik” (Master Thesis, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, 2019), 28-29.

See “Plan de Smyrne Levé et Dressé par Lamec Saad 1876”, accessed July 11, 2020, <https://kadmikutuphane.blogspot.com/2018/10/plan-de-smyrne-leve-et-dresse-par-lamec.html?spref=pi>; and see APİKAM, Plan of Smyrna by Jacques Pervitich in 1923, 2015c.

48 A cortejo was first bought by the İzmir Jewish community to be converted into a hospital in 1827. Then, in 1837, a second one was bought to enlarge the hospital. Beyru describes a cortejo as single storied, rectangular planned building composed of room series on a corridor. It was named as Rothschild Hospital after the contributions of a German origin Jew to its renewal in 1873. See Bora, *Bir Semt Bir Bina: Karataş Hastanesi ve Çevresinde Yahudi İzleri*, 171, 172.

49 Fehmi Paşa, the governor of İzmir between 1893 and 1895, had widened the *İkiçeşmelik* road at the West of the studied site and increased the number of police stations to cope with the increasing criminal problems in the city. The *İkiçeşmelik* road was transporting raw material from the southeast provinces to İzmir center. The *Mezarlıkbaşı* Police station (a memorial building today) at the western entrance of the site is a representative of late Ottoman architecture with its oriental-neoclassical facades and two shelled exterior walls: stone masonry outer and timber frame inner shell. For detailed information, see Serap Tabak, “İzmir Şehrinde Mülki İdare ve İdareciler: 1867-1950” (PhD Thesis, Ege University, 1997), 56.

50 Following the decision regarding establishment of quarantine buildings in harbor cities and dated 1837, each ethnicity established its own health institution. It is known that quarantine buildings (*lazaretto*, *tahaffuzhane*) were to be erected at the borders of a city and those of other ethnicities were at the borders. The positioning of the Jewish one at the city center on a donated lot should be related with poorness of the Jewish society. See Bora, *Bir Semt Bir Bina: Karataş Hastanesi ve Çevresinde Yahudi İzleri*, 60, 161.

Hospital and the Quarantine Building were managed by the Jewish community and converted from collective shelters into modern structures. The Hospital was at the west of *İkiçeşmelik* Street, while the Quarantine Building was at the southwest of the studied site. The quarantine building was lost in the fire of 1841. Meanwhile, public institutions of the Classical Ottoman era, which were controlled by the Pious Foundations, had lost their service ability. So, epidemic diseases were seen⁵¹. The cholera epidemic of 1865 affected especially the Jews, whose diet was based on rotten fruits and vegetables, and who lived in unsanitary rooms⁵². The Quarantine Building was soon rebuilt. The newly established Municipality started to take responsibility and the epidemic diseases were taken under control at the turn of the century⁵³. Then, the quarantine building started to be used as a collective shelter to house the Jewish immigrants⁵⁴.



F. 7: View of a portion of the school of *Alliance Israelite Universelle* at the studied site. (M. Hamamcıoğlu Turan, 2017)

The daily life in the collective shelters included sleeping on the ground, eating food from the same serving plate together with family members, and meeting with other families in the courtyard⁵⁵. These living habits were traditions of both Turkish

51 İlber Ortaylı points out presence of widespread diseases in Ottoman harbor cities of the 19th century. Ortaylı, *Tanzimat Devrinde Osmanlı Mahalli Idareleri (1840 - 1880)*, 123.

52 Ortaylı, *Tanzimat Devrinde Osmanlı Mahalli Idareleri (1840 - 1880)*, 214-215.

53 Ortaylı, *Tanzimat Devrinde Osmanlı Mahalli Idareleri (1840 - 1880)*, 178.

54 In 1907, the usage of the basement of the building was forbidden by the Municipality after the Jews from Caucasus and Crimea started to live here. Addition of a laundry was declared as a must. For detailed information, see Bora, *Bir Semt Bir Bina: Karataş Hastanesi ve Çevresinde Yahudi İzleri*, 60, 161. The latest record about this building is dated to 1929. For detailed information, see, Bora, *Birinci Juderia İzmir'in Eski Yahudi Mahallesi*, 142-146. After its demolition, its lot was rented by the Jewish Graveyard Community to house the hearses. For detailed information, see Bora, *Bir Semt Bir Bina: Karataş Hastanesi ve Çevresinde Yahudi İzleri*, 170.

55 For the way of life in the collective shelters, see Paul Dumont, "Une Source pour l'Etude des Communautés Juives de Turqui: les Archives de l'AIU". *Journal Asiatique* 167 (1979), 101-135; and Bora, *Bir Semt Bir Bina: Karataş Hastanesi ve Çevresinde Yahudi İzleri*, 41.

and Jewish communities of the era. Bora states that 1000 Jewish families lived in the shelters at the turn of the 19th century⁵⁶. Pullukçuoğlu Yapucu points out that the inhabitants of the shelters could be Turkish as well at the end of the 19th century⁵⁷. In fact, the owners of some of the shelters were Muslims: “c” in the studied site was owned by *Cevahircizade Hacı Mehmed Efendi* as revealed in 1890-1908 records⁵⁸.

After Turkey’s War of Independence, which ended in 1922, the Jewish and Turkish population expanded further on the site with new migrations. Jews coming from the nearby towns of İzmir, namely, Manisa, Turgutlu, and Aydın; were settled in the synagogues and collective shelters⁵⁹. Some of the Turks coming from the Balkans with the Greek-Turkish population exchange of 1923 settled in *Mezarlıkbaşı* as well⁶⁰. This Jewish-Turkish composition of the population at the studied site was sustained until the 1950s. Then, the Jewish population decreased from 55,000 to 3,000 in the city⁶¹, because of the establishment of Israel. The Jews on the site had left until the late 1960s⁶². It is understood that the low-income Turkish community continued to live in the site until the end of the 1980s⁶³. At the same time, workshops to produce shoes and small hotels whose customers were from specific towns in the vicinity of İzmir⁶⁴ became widespread in *Mezarlıkbaşı*. Two of the case studies were converted into a workshop (“c”) and a hotel (“i”) in this period⁶⁵. These workshops and hotels

56 The rents of the rooms were first paid by *Alliance Israelite Universelle*, but in time, this became impossible giving way to conflicts between the local Jews, who owned many of the collective shelters, and the new comers. See Bora, *Bir Semt Bir Bina: Karataş Hastanesi ve Çevresinde Yahudi İzleri*, 66, 145.

57 Olcay Pullukçuoğlu Yapucu, “İzmir ve Çevresinde Ulaşım - Kervanyollarından Demiryoluna”, (*İzmir Kent Ansiklopedisi*, Tarih. Vol. 1. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2013), 159-180.

58 For the owners of the shelters, see Bora, *İzmir Yahudileri Tarihi, 1908-1923*, 37; and Bora, *Bir Semt Bir Bina: Karataş Hastanesi ve Çevresinde Yahudi İzleri*, 45. Üzmez uses the name *Paşayakov Yahuthanesi* for this shelter. See Birol Üzmez, “Cortejo Aile Evleri”, *KNK Dergisi*, 2 (2010), 50-53.

59 With the help of *B'nai B'rith Loca*, a Jewish orphanage was established at the northeast of the studied site after the Independence War. It was lost in a later fire. For details, see Paul Dumont, *Un Organe Sioniste en Turquie La Nation (1919-1920)* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1985), 189-225; Rıfat N. Bali, “Bir Yahudi Dayanışma ve Yardımlaşma Kurumu: B'nai B'rith XI. Bölge Büyük Locası Tarihiçesi ve Yayın Organı Hamenora Dergisi”, *Müteferrika* 8-9 (1996), 50-51; and Bora, *Bir Semt Bir Bina: Karataş Hastanesi ve Çevresinde Yahudi İzleri*, 60, 90, 91.

60 For Turkish community in the site, see Hasan Taner Kerimoğlu, “İzmir ve İttihat-Terakki” (*İzmir Kent Ansiklopedisi, Tarih*, Vol. 1, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2013), 217-226.

61 Bora, *Bir Semt Bir Bina: Karataş Hastanesi ve Çevresinde Yahudi İzleri*, 93.

62 The low incomes considered moving to Israil more than the high incomes. The site housed the low incomes. Bora, *Bir Semt Bir Bina: Karataş Hastanesi ve Çevresinde Yahudi İzleri*, 93.

63 For the community living in the shelters in 1980s, see Esin Aydar and Funda Altınçekiç, *Şehirsel Sınıf Sisteminin Mekânsal Boyutları* (İzmir: Dokuz Eylül University Faculty of Engineering and Architecture Publication, 1988), 36-37.

64 For the landuse in Mezarlıkbaşı in the second half of the twentieth century, see Mübeccel Kıray, *Örgütlemeyen Kent - İzmir’de İş Hayatının Yapısı ve Yerleşme Düzeni*, (Ankara: Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, 1972), 69-74.

65 The name Manisa-Akhisar emphasizes that the shelter “i” was a hotel for tradesmen coming from Akhisar province of Manisa city at the north of İzmir in the 1950s. These small hotels on Anafartalar Street played role in communication of commercial messages and small packages. Today, it is still a hotel that serves the lowest income groups. For details, see Kıray, *Örgütlemeyen Kent - İzmir’de İş Hayatının Yapısı ve Yerleşme Düzeni*, 69.

retain their function today, while the collective shelters serve the male population working on the site⁶⁶. They are from various cities of Turkey⁶⁷. The area recently hosts temporary Syrian residents who settled mostly in abandoned houses⁶⁸.

4. Characteristics of the Collective Shelters

Although the places of the collective shelters have been sustained, the structures are either in an extremely poor state of conservation (4 of 11; “e”, “f”, “g”, and “i”), in ruins (3 of 11; “b”, “d”, and “f”), demolished (3 of 11; “a”, “c” and “k”); or unobserved (1 of 11; “h”). Half of them were listed as second-degree cultural assets (6 of 11; “a”, “b”, “e”, “g”, “h”, and “i”). In the Title Deed and Cadaster Archive, they are recorded as the house of the Jews (*yahuthane*) (6 of 11; “a”, “c”, “d”, “e”, “f” and “k”) and residential unit(s) (3 of 11; “b”, “g” and “j”). There are some other categories: land (1 of 11; “i”) and madrasah (1 of 11; “h”). Some historic collective shelters are on more than one lot (6 of 11; “a”, “c”, “d”, “e”, “i”, and “k”) today. The original lots were either divided into pieces in time (“a”, “c”, “d”, and “k”); or backyards of neighboring yards were used together for the collective shelter (“e” and “i”). The historic collective shelters were constructed often at the center of a building block (8 of 11; “a”, “b”, “c”, “d”, “e”, “h”, and “j”) (T.1., T.2., T.3.), utilizing the rear courtyards of shops, houses, etc. just like their historic predecessors from Roman Anatolia (see section 2). Then, a narrow path provides access. It was also possible to utilize an urban void such as the courtyard of a previous monument (1 of 11; “f”)⁶⁹ or the place of a ruined building (2 of 11; “g” and “h”)⁷⁰. In the selection of locations; cultural memory could be taken as a criterion (3 of 11; “i”, “j”, and “k”).⁷¹ The two shelters (“j” and “k”) neighboring the house of Tsevi are also near-by a hidden temple; while

66 Üzmez has interviewed with *Türkölmez* family living in the shelter “g”. For his interview, see Üzmez, “Kortejo Aile Evleri”, 50.

67 The interviews belong to the fall of 2016 and the winter of 2017.

68 There are 3,672,646 Syrian refugees in Turkey. 148.346 of them are living in İzmir. See “Türkiyedeki Suriyeli Sayısı Mayıs 2021”, Mülteciler Derneği, accessed June 27, 2021, https://mülteciler.org.tr/turkiyedeki-suriyeli-sayisi/?gclid=EAlaIqobChMIzsqeiqO48QIV7EWRBR0YiQRdEAAAYASAAEgLWPPD_BwE.

69 The shelter “f” is at the south of *Kara Kadı* Bath, probably filling in its original courtyard.

70 The lot of the case study “h” is recorded as a madrasah. This madrasah should be the education building mentioned in the 17th-century archive documents. The lots of the case studies “g” and “h” could be united in the original. *Kara Kadı* Bath from the same century is in the neighboring building block at the east. The case study “g” is not documented in any of the historic maps. It is organized around a linear courtyard that is directly entered from 941 Street (Table 1). Room series on both floors are seen at the south of the courtyard, while the northern portion is in ruins. The structure is timber frame with brick and stone infill, finished with plaster. The street façade which rests on a rubble stone masonry wall has neoclassical characteristics (F.5.). For information on the lots, see General Directorate of Land Registry and Cadastre archive, 2019.

71 In the historic maps, the Jewish quarantine building (F. 7) juxtaposes the lot of the shelter “i” at its south. Today, the quarantine building is demolished. It is stated that it was present in 1929. For detailed information, see Bora, *Birinci Juderia İzmir'in Eski Yahudi Mahallesi*, 144-145. Because of its nearness to the lost Jewish monument, the place of Manisa-Akhisar Hotel might had been valued by the Jewish community and preferred for accommodation in the early 20th century. Çukurel and Meseri have interviewed with Jews who had lived here. İzmir Metropolitan Municipality Archive, “Sadece Adı Kaldı Elimizde: Kortejolar”.

the case study “i” neighbors the place of the lost quarantine building of the Jews. If the courtyard of the historic shelter is directly entered from the street (3 of 11; “f”, “g”, and “k”), then it is a local street, not an artery. In turn, privacy was considered important. In terms of spatial organization, series of rooms around a courtyard was the basic theme preferred (9 of 11, excluding “g” and “k”). The possible architectural elements that used to provide potable water in the courtyards are missing, excluding the case “e”⁷². A portico between the rooms and the courtyard is sometimes seen (2 of 11; “f” and “i”). In terms of interaction with a hidden praying space, one case is present: “e” with a praying house in its courtyard⁷³. “j” and “k” neighbor a peculiar building with an unknown function (F.8)⁷⁴. Story systems are observed as single (“b”, “d”, “e”, and “j”); a combination of single and double (“f”); double (“g” and “k”); and a combination of double and three-storied (“i”) (Table 1, Table 2).

72 At present, there is a suction hand pump in the courtyard, which is recorded in the General Directorate of Land Registry and Cadastre archive as $\frac{1}{2}$ *masu'ra*. *Masu'ra* is the unit of running water in the Ottoman measurement system. One unit of *masura* is equivalent to approximately 6.5 m³ water / 1 day. For the list of the elements in the lot, see General Directorate of Land Registry and Cadastre archive, 2019. For definition of *masu'ra*, see TDK, “Türk Dil Kurumu Sözlükleri”, accessed June 27, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>.











73 It is known that synagogues were positioned at the center of traditional Jewish neighborhoods Jews coming to Izmir from different geographies preferred to congregate in their own synagogues. In the light of this information, the gathering space ruin at the center of the case “e” was evaluated as the praying space of the community accommodating in the collective shelter. The praying house was spanned with vaults. A cut stone on which the Star of David is carved is eye-catching at its northeastern wall (F. 9). This could be an old Jewish grave stone that was reused as construction material in the praying house. The building may be constructed just after the Turkish Independence War. It is known that this construction technique and façade order was sustained in the site until the 1930s because of the inscription panels detected on other buildings with similar characteristics during the surveys. Şakir Çakmak and Siren Bora, “The Portugal Synagogue: in Light of Its History and Architecture”, *Art-Sanat* 14 (2020), 39-70.

74 In the building block neighboring the case studies “j” and “k” at their south, namely, the block 397, there is a peculiar building among independent houses with Neoclassical style. It is listed as second-degree cultural asset. It is recorded as a house in the General Directorate of Land Registry and Cadastre archive. This double storied building on lot 60 (134 m²) is seen at first glance as one of the houses on 827 Street, but it consists of a series of vaulted spaces parallel to the street. They are spanned with barrel vaults and receive very little daylight. In addition to the entrance on 827 Street, access is also possible from 826 Street through the lot 11. The followers of Sabbatai Tsevi were forced to change their religion, but they were Muslim in the day time, and kept on being Jewish at nights. Their houses were interconnected to each other with hidden passages. As a result, the case studies “j” and “k” may be collective shelters of this community that had hidden itself throughout centuries. Nevertheless, for evaluating the original function, documentation at single building scale should be detailed. For listing details, see İzmir Number 1 Regional Conservation Council for Cultural Assets Archive (ICC), Izmir, 2015. For the phenomenon of Sabbatai Tsevi, see Cengiz Şişman, *Suskunluğun Yükü: Sabatay Sevi ve Osmanlı-Türk Dönemlerinin Evrimi* (Istanbul: Doğan Kitap, 2016), 249, 255, 313, 330.



F. 8: The lot number 60, block 397 as viewed from the 827th street (left, M. Hamamcıoğlu-Turan, 2018) and related portion of the waterlines map of 1900-1905 (*İzmir Belediyesi*, 1941) overlapped with the base map (Ö. D. Toköz, 2018) (right)

Table 1: Spatial organization of the case studies (M. Hamamcıoğlu Turan, 2021)

	Base map and istoric maps overlapped (Ö. D. Toköz, 2018)	Historic map	Photo	Date of Photo
a		The Map of Pervintch of 1923 (APIKAM, 2015c)		-
b		The Map of Pervintch of 1923 (APIKAM, 2015c)		Room ruin of the possible shelter, 2015 (M. Hamamcıoğlu- Turan, 2017)
c		The Map of Pervintch of 1923 (APIKAM, 2015c)		Workshop in the place of the shelter (M. Hamamcıoğlu- Turan, 2014)
d		The map of Saad of 1876 (“ Plan de Smyrne levé et dressé par Lennec Saad 1876.”)		Western wall of the possible shelter, 2015 (M. Hamamcıoğlu-Turan, 2015).
e		The Map of Pervintch of 1923 (APIKAM, 2015c)		Courtyard (M. Hamamcıoğlu- Turan, 2015)





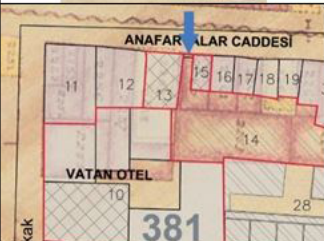



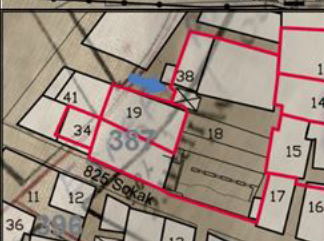



f		<p>The waterlines map of 1900-1905 (IzmirBelediyesi, 1941)</p>		<p>Top view (M. Hamamcıoğlu-Turan, 2018)</p>
g		<p>The Map of Pervitich of 1923 (APIKAM, 2015c)</p>		<p>Courtyard (M. Hamamcıoğlu-Turan, 2015)</p>
h		<p>The Map of Pervitich of 1923 (APIKAM, 2015c)</p>		<p>The gate on Anafartalar Street (M. Hamamcıoğlu-Turan, 2015)</p>
i		<p>The waterlines map of 1900-1905 (IzmirBelediyesi, 1941)</p>		<p>Top view (M. Hamamcıoğlu-Turan, 2015)</p>
j		<p>The waterlines map of 1900-1905 (IzmirBelediyesi, 1941)</p>		<p>Courtyard (M. Hamamcıoğlu-Turan, 2018)</p>
k		<p>The waterlines map of 1900-1905 (IzmirBelediyesi, 1941)</p>		<p>Before demolition (Izmir Kent Rehberi, 2019)</p>



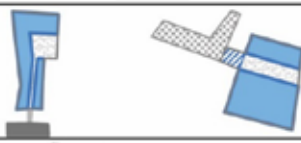
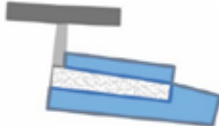

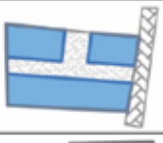
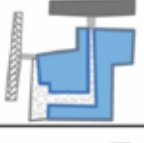

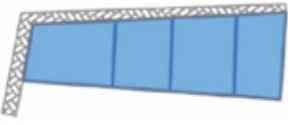
Table 2: The attributes of the case studies (M. Hamamcıoğlu Turan, 2021)


	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k
Neighborhood	Hurşidiye	Hurşidiye	Hurşidiye	Hurşidiye	Kurtuluş (Hatuniye)	Kurtuluş (Hatuniye)	Kurtuluş (Hatuniye)	Kurtuluş (Hatuniye)	Kurtuluş (Hatuniye)	Sakarya (Sonsino)	Sakarya (Sonsino)
Positioning	Center of the block	Center of the block	Center of the block	Behind shops	Center of the block	Corner of the block	Side of the block	Center of the block	Behind shops and hotels	Center of the block	Corner of the block
Access	A narrow path	A narrow path	2 narrow paths	A short, narrow path	2 narrow paths	Direct entrance	Direct entrance	A narrow, short path	A narrow path	A deadend	Direct entrance
Block no	360	359	357	357	379	380	381	381	382	387	394
Lot no	6, 18, 19, 45	16	9, 62	5	37, 10, 9	1	28	14	6, 7, 8	18	14, 25, 29, 30
Lot size (m ²)	lot 6: 702.5 lot 18: 220 lot 19: 75 lot 45: 123	314	Lot 9: 1500 m ² Lot 62: 269	Lot 5: 380	lot 37: 668.50 lot 10: 71 lot 9: 60	236	256.50	251.25	lot 6: 130 lot 7: 439 lot 8: 260	453.5	lot 14: 248.5 lot 25: 220 lot 29: 297 lot 30: 230
Listed lots	6 and 9	16	-	-	37	-	28	14	6, 7, 8	18	14
Listing decision number and date (ICC, 2015)	A-2981 on 24.07.1981; A-1729 on 09.06.1979	1585 on 27.07.2006	-	-	1585 on 27.07.2006	-	1585 on 27.07.2006	A-1729 on 09.06.1979	A-2981 on 24.07.1981	unknown	unknown
Preservation state	demolished	in ruins	demolished	in ruins	poor	poor	poor	unknown	poor	in ruins	demolished
Original name	-	-	Cevahir-cizade Mehmet Efendi Yahuthanesi	Cortejo las a Kuen	Cortejo Kaliziko or Nahide Family House	-	-	-	-	-	-
Unpresence in historic maps	-	-	Saad, 1876	-	-	Not present in any map	Not present in any map	-	Not present in any map	Not present in any map	-


Table 2: Continue


	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k
Function in the Title Deed and Cadaster archive (RT, 2018)	Lot 6: land Lot 18: Yahuthane Lot 19: two "residential units (hane) Lot 45: land	house	Lot 9: a shop and a yahuthane Lot 62: a residential unit	a yahuthane with two shops	Lot 37: a yahuthane, a house, and 1/2 masu'ra water Lots 10 and 9: houses	A ya- huthane	A house	A madrasah	Empty lot	5 residen- tial units	Lot 14: a shop, yahuthane Lot 25: a room, a yahuthane lots 29 and 30: ya- huthanesi
Original plan layout	Courtyard surrounded by rooms forming a U plan	Room se- ries around a courtyard	L-formed lot, 2 related courtyards surrounded by rooms	A linear courtyard in north-south direction, sur- rounded by spaces at its west,north and east sides	A praying space sur- rounded by a U formed courtyard and living units	A central courtyard surrounded by living units	A linear courtyard surrounded by living units on its long sides	unknown	A central courtyard surrounded by living units built in different periods	A linear courtyard with living units around long sides	unknown
Original structure	Timber	Timber	Timber	Masonry	Combined	Combined	Combined	Masonry	Combined	Masonry	Masonry
Previous function	-	-	-	Khan	-	Courtyard of K. Kadi Bath	Courtyard of Madra- sah	-	Empty lot	-	-
Current function	Bachelor rooms	Abandoned	Abandoned	Car park	Abandoned	Bachelor rooms	Bachelor rooms	unknown	Manisa- Akhisar Hotel	Abandoned	Abandoned


Table 3: Morphologic Analysis of the original layouts (F. Akpınar and Ö. D. Toköz, 2021)


Plan Type	Access	Courtyard Organization	Name
	Artery - long path	Central	i
	Artery - long path	Two centers	c
	Artery - short path Dead end - no path	Linear	d j
	Artery - short path	Central	h
	Local street	Central	f
	Local street	Linear	g
	Artery & local street - short path	U formed	e
	Local street - long path	Central	a b
	Local street	unknown	k


 Closed Space


 Semi-open Space


 Courtyard

 Path

 Dead-end

 Local Street

 Artery

 Lot Border

In terms of the structural system of walls; masonry (5 of 11; “d”, “e”, “h”, “j”, and “k”), masonry exterior walls and timber skeleton interior ones (1 of 11; “g”), timber skeleton (3 of 11; “a”, “b”, and “c”), a combination of reinforced concrete skeleton and masonry (1 of 11; “f”), and a combination of reinforced concrete skeleton, masonry and timber frame (1 of 11; “i”)⁷⁵ are possible (**T. 1, T. 2**). The spanning elements that could be observed in masonry cases are vaults (3 of 5; “d”, “e”, and “j”). The cases with reinforced concrete skeleton are either a renewed portion of a masonry shelter (“f”) or a mass addition in the courtyard of an older structure (“i”). In masonry structures, rubble stones of various sizes and brick tightly put together with mortar (“d”); rubble stone, brick, and re-used cut stone (“e”) (**F. 9**) or rubble stone and brick put together with thick mortar joints (“j” and “k”) were observed. Since timber frame ones were demolished or in ruins (“a”, “b”, and “c”), the wall infill as rubble stone and brick; and the timber floor or the jack arch floor were observed in the two cases with combined techniques: (“g” and “i”), respectively. Among the observed facades, Neoclassical order is widespread (4 of 6; ‘e’, ‘g’, ‘h’, and ‘k’), while First Nationalist Style and modern style are seen in single cases: (‘i’ and ‘f’), respectively (**F. 10**).



F. 9: The wall of the praying house of “e” (M. Hamamcioğlu Turan, 2017)

⁷⁵ Its oldest portion of the shelter “i” is the northern and northwestern arms. It has jack arch floor system and timber frame walls with rubble stone and brick infill. So, it should date to the end of the 19th or the beginning of the 20th century. It is not illustrated on the historic maps. The eastern portion, which is a three-storied reinforced concrete structure, presents the features of First National Architecture, which was seen in between 1908 and 1930 in the country. The two-storied portion in the southwest is a new incompatible structure. For detailed information on First National Architecture, see Yıldırım Yavuz, *Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi* (Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, 1981).



F. 10: Street façade “g”, courtyard façade, eastern portion “i”, courtyard façade, western portion “f” (M. Hamamcioğlu Turan, 2015)

The case “d” may be the oldest structure⁷⁶ as the technique of its rubble stone masonry walls and vault traces over each of its rooms point out (T. 1) (F. 11). Its original function could be a collective shelter or a khan⁷⁷. Four cases belong to the end of the 19th – the beginning of the 20th century, as their Neoclassical facades, rubble stone-brick masonry walls present (“e”, “g”, “j”, and “k”)⁷⁸ (F. 10). The case study “i” has a portion from the beginning of the 20th century with its jack arch floor, and a portion with First Nationalist Style dating to the 1918-1930 period. The case study “f” has a wall ruin out of rubble stone – brick masonry (F. 11) probably from the end of the 19th – the beginning of the 20th century, while its renewed portion is in the modernist style, probably from the second half of the 20th century (F. 10). The rest have limited data; therefore, they cannot be dated.

76 It is interpreted that the building may be the oldest the 17th century, considering the presence of monuments from this date at the site. *Kara Kadı (Lüks) Bath* in block 380, lot 3 was mentioned in the travelogue of Evliya Çelebi, which was written in the 17th century. On the map of Pervititch dated 1923, a different timber structure with room series around the same linear courtyard is seen. For the original of the map, see APIKAM, 2015. It is evaluated that a collective shelter was constructed integrating with the masonry ruins in the lot at the turn of the 19th century. This timber structure is demolished today. For the related text of Evliya Çelebi, see Abdullah Temizkan and Mertcan Akan, “Kent ve Seyyah: Evliya Çelebi’nin Gözüyle İzmir ve Çevresi – 1”, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi’nin İzmir Kısımının Transkripsiyonlu, Sadeleştirilmiş ve Orijinal Metni* (İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 2013), 29-41.

77 The historic khans in *Mezarlıkbaşı* have not reached today. They were single, partially two or two storied. They could have courtyards. Some were converted into hotels. *Saray* and *Antique* Hotels in the site may be examples of this conversion. For details of the historic khans of İzmir, see Bozkurt Ersoy, *İzmir Hanları* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1991), 91, 104, 122, 125, 132.

78 On a listed house (street 1306, no 9) within the studied site, there is an inscription panel dating the building to 1929. So, the construction tradition of the late 19th century was sustained in the first half of the 20th century in the site.



F. 11: Wall details: “d, interior facade”, “g, courtyard facade” and “f, northwestern corner” (M. Hamamcıoğlu Turan, 2015)

Evaluation

The studied collective shelters are among the diverse structures that contribute to characteristics of the historic commercial center of İzmir that has been home to many different civilizations. The studied cases contribute to the representation of the Ottoman Social Grouping (*Millet*) System tradition⁷⁹ with their social and cultural values. They also present architectural solutions developed for housing of the disadvantaged groups such as the Jews and the Muslims in the end of the 19th century (Table 4). They are in poor state of preservation and require urgent precautions.

Table 4: Heritage Values of the Case Studies (F. Akpınar, 2021)

Historical Value	Cortejos are not only physical evidence of the past, but also have played a role in the history of the nation and the city as a place to host vulnerable ethnic groups
Cultural//Symbolic Value	Historical, political, ethnic, or communal means of living together Various aspects of a past period, from lifestyle to the use of the space and also materials and crafts and technics of the construction
Social value	Shared meanings for a specific minority communities (especially Jewish, or poor Muslim groups), emotional meanings. The co-habitation of several families around a courtyard and generation after generation living in a common way of life as a protective measure against economic hardship, post-war suffering, exile, corruption or other problems
Spiritual/Religious Value	Spiritual values emanate from the specific beliefs and organized religion. Spiritual dignity of oppressed communities in history under the hardship and economic constraints.
Commemorative value	Jewish families visit so often their ancestries’ cortejos that they feel an emotional attachment to them.
Architectural values	Specific architectural style and form; architectural setting of cortejos represents the everyday life of the specific communities.

⁷⁹ The Historical Port City of Izmir is in the tentative list of UNESCO’s World Heritage List since 14th of April, 2020. The Ottoman Millet System tradition is one of the concepts emphasized in the nomination report. See UNESCO, “The Historical Port City of İzmir”, erişim 30 Mayıs 2021. <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/6471/>

Document value	Essential as world heritage in terms of documenting the urban history of İzmir, since they provide a way to maintain the spiritual dignity of oppressed communities in history under challenging economic and social constraints.
Economic values	Local distinctiveness and tourism potentials. Cortejos are of value of attracting visitors to the wider region, or indeed a particular country.
Continuity value	Still hosts to the disadvantaged groups.

Conclusion

This paper provides a systematic historical analysis of the collective shelters in Hurşidiye, Kurtuluş and Sakarya Neighborhoods of Konak, İzmir, along with their physical, architectural characteristics and their cultural values as heritage. It is concluded that collective shelters are the tangible documentary assets of the collective identity of the city of İzmir. They represent idiosyncratic co-habitation of the vulnerable ethnic groups. Their cultural / symbolic value refers to those shared meanings of specific communities: Jews and Muslims. The co-habitation of several families around a courtyard and generation after generation living in a common way of life as a protective measure against economic, social hardship while maintaining the spiritual dignity create high social, spiritual, and commemorative values for the collective shelters. They provide insight into the coexistence of different community groups and can be regarded as an indispensable part of the diverse lifestyle in the commercial center of İzmir. In this regard, this study shows the uniqueness of the collective shelters, with their physical, architectural, and historical qualities acquired from their rich history. The collective shelter concept provides clues for solving housing problem of the disadvantaged communities. This feature can be considered as an alternative housing option for the vulnerable groups.

On the other side, as this study reveals, historic collective shelters have not yet seen the value they merit. They are not well maintained and conserved, and, at the same time, they are destroyed by others. The shelters are essential in terms of documenting the urban history of İzmir since they provide a way to maintain the spiritual dignity of oppressed communities in history under challenging economic and social constraints. Family life in these shelters existed in dysfunctional urban climate. Sustaining of habitation function by male workers in the so far preserved shelters attributes some authenticity to these cases, but their spiritual wholeness stemming from housing families of a specific community is no more present. So, their social integrity has been lost. The renewed or demolished ones sustain the memorial value of their places, although they have lost their architectural unity. The historic collective shelters should be preserved as one of the layers contributing to the integrity of the multi-time, multi-era heritage of the historical commercial center of İzmir on a way to entering the world heritage list.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: Transportation support was provided by Rectorate of Iztech.

Acknowledgement: We are thankful to research asistants Funda Gencer, Zişan Kaplan, Barış Ali Timur, Çağlar Koşun, Ayşen Etlacakuş, F. Sezgi Mamaklı, Keziban Çelik, Özge Kurban, Mümine Gerçek, Livanur Erbil, Mina Yavuz, Zeynep Bıyık and Umur Erdem, architects İpek Düzcun, Fatma Gürhan, Damla Yağcı, Mine Tunca and Barış Biberöğlü; and the first year students of IZTECH, bachelor of Architecture, and City and Regional Planning for their contributions during the surveys in 2014, 2015 and 2018.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: İYTE Rektörlüğü'nden ulaşım desteği alınmıştır.

Teşekkür: Araştırma Görevlileri Funda Gencer, Zişan Kaplan, Barış Ali Timur, Çağlar Koşun, Ayşen Etlacakuş, F. Sezgi Mamaklı, Keziban Çelik, Özge Kurban, Mümine Gerçek, Livanur Erbil, Mina Yavuz, Zeynep Bıyık ve Umur Erdem'e, Mimar İpek Düzcun, Fatma Gürhan, Damla Yağcı, Mine Tunca ve Barış Biberöğlü'na; Mimarlık ile Şehir ve Bölge Planlama Lisans 1. sınıf öğrencilerine 2014, 2015 ve 2018 yıllarındaki alan çalışmalarına katkılarından ötürü teşekkür ederiz.

References/Kaynakça

- Ahmet Pıriştina İzmir Kent Arşivi ve Müzesi (APİKAM). “İzmir Su Yolları Haritası 1900-1905”, Sheet 3, Part 10-11, 2015.
- Ahmet Pıriştina İzmir Kent Arşivi ve Müzesi (APİKAM). “Plan of Smyrna by Jacques Pervitich in 1923”, İzmir, 2015.
- Ahmet Pıriştina İzmir Kent Arşivi ve Müzesi (APİKAM). “The Map of Smyrna dated 1907”, 2015.
- Altınbulak, Canan. “Bir Avlu Bir Kent (Secret Garden of the City), 2014”. Documentary Film. Accessed July 7, 2016. www.youtube.com/watch?v=SYX3iO-kTKE.
- Arı, Kemal. “I. Dünya Savaşında İzmir”. *İzmir Kent Ansiklopedisi, Tarih*, 1. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2013, 240-257.
- Armağan, Ahmet Munis. *Anadolu Tarihinde Tire Yahudileri*, İzmir: İlkar Bilge Karınca Matbaacılık, 2005.
- Aydar, Esin and Funda Altınçekiç. *Şehirsiz Sınıf Sisteminin Mekânsal Boyutları*, İzmir: Dokuz Eylül University Faculty of Engineering and Architecture Publication, 1988.
- Aydar, Esin. “İzmir Aile Evlerinin Toplumsal Yapısı Üzerine bir Araştıma”. Research Report, İzmir: Dokuz Eylül University, 1982.
- Bora, Siren. *Birinci Juderia İzmir'in Eski Yahudi Mahallesi*. İstanbul: Gözlem Yayınları, 2021.
- Bora, Siren. *Bir Semt Bir Bina: Karataş Hastanesi ve Çevresinde Yahudi İzleri*. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayını, 2015.
- Bora, Siren. *İzmir Yahudileri Tarihi, 1908-1923*. İstanbul: Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın A.Ş., 1995.
- Çakmak, Şakir and Siren Bora, “The Portugal Synagogue: in Light of Its History and Architecture”, *Art-Sanat* 14 (2020): 39-70.
- Çelik, Bülent and Tanju Demir. “XVI-XVIII. Yüzyıllarda İzmir'in Ekonomik Gelişimi”. *İzmir Kent Ansiklopedisi, Tarih*. 1. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2013, 78-86.
- Daş, Mustafa. “Bizans'tan Türk Egemenliğine İzmir ve Çevresi”. *İzmir Kent Ansiklopedisi, Tarih*. 1. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2013, 27-35.

- Daş, Mustafa. "Osmanlı-Venedik İlişkilerinde İzmir". *İzmir Kent Ansiklopedisi, Tarih*. 1. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2013, 69-77.
- Demetrius, Georgiadès. "Plan de Smyrne 1885". Accessed June 21, 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550111284?rk=21459;2>.
- Demir, Tanju. "Arşiv Belgeleri Işığında XVII-XVIII. Yüzyılların İzmir'i". *İzmir Kent Ansiklopedisi, Tarih*. 1. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2013, 99-110.
- Dumont, Paul. "Une Source pour l'Etude des Communautés Juives de Turqui: les Archives de l'AIU". *Journal Asiatique* 167 (1979): 101-135.
- Emecen, Feridun M. *Unutulmuş Bir Cemaat: Manisa Yahudileri*. İstanbul: Eren Yayıncılık, 1997.
- General Directorate of the Title Deed and Cadaster Archive. "Lot Query Application, Ankara, 2018". Erişim 10.08.2019. <https://parselorgu.tkgm.gov.tr/>.
- Gök, Sevinç and Siren Bora. "Sabatay Sevi Kortijosu'nun Tarihi ve Kortijoya İlişkin Arkeolojik Buluntular". *Yekta Demiralp Anısına Sanat Tarihi Yazıları*, İstanbul: Ege Yayınları, 2020, 227-242.
- Golan, Arnon. "Jewish Nationalism, European Colonialism and Modernity: The Origins of the Israeli Public Housing System". *Housing Studies* 13:4 (1998): 487-505.
- Graves, Thomas. "The City of Ismir or Smyrna by Lieutenant Thomas Graves, 1836-7". Accessed July 11, 2020. <http://kadimkutuphane.blogspot.com/2018/10/the-city-of-ismir-or-smyrna-by.html>.
- Gündoğdu, Zeycan. "The Kasap Hızır District of İzmir". Master Thesis, Adnan Menderes University, 2008.
- Hoepfner, Wolfram. "Housing and Society in Classical Period", *Housing and Settlement in Anatolia: a Historical Perspective*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1996, 155-164.
- İzmir Belediyesi. *İzmir Şehir Rehberi*, İzmir: Mesher Matbaası, 1941.
- İzmir Büyükşehir Belediyesi Arşivi. Nitsa Çukurel and Reci Meseri. "Sadece Adı Kaldı Elimizde: Cortejolar", *Documentary Film*, 2010.
- İzmir Büyükşehir Belediyesi Coğrafi Bilgi Sistemleri Şube Müdürlüğü. "İzmir Kent Rehberi". Accessed July 7, 2019, <https://kentrehberi.izmir.bel.tr/izmirkentrehberi>
- İzmir Metropolitan Municipality Photograph Archive (ICC). İzmir, 2015.
- İzmir Number 1 Regional Conservation Council for Cultural Assets Archive. İzmir, 2015.
- Karaman, Ozan. "Urban Renewal in Istanbul: Reconfigured Spaces, Robotic Lives". *International Journal of Urban and Regional Research* 37 (2013): 715-733.
- Kerimoğlu, Hasan Taner. "İzmir ve İttihat-Terakki". *İzmir Kent Ansiklopedisi, Tarih*. 1. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2013, 217-226.
- Kıray, Mübeccel. *Örgütlemeyen Kent - İzmir'de İş Hayatının Yapısı ve Yerleşme Düzeni*. Ankara: Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, 1972.
- Kuran, Neslihan. "19. Yüzyılda İstanbul'da Açılan Alliance Israelite Universelle Okulları". Master Thesis, Selçuk University, 2009.
- Meseri, Reci. "Birol Üzmez ile söyleşi: İzmir'in Cortejoları". *Meltem: İzmir Akdeniz Akademisi Kitabı*. İzmir: İzmir Akdeniz Akademisi, 2016, 121-127.
- Ortaylı, İlber, 2011. *Tanzimat Devrinde Osmanlı Mahalli İdareleri (1840 - 1880)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

- Pullukçuoğlu Yapucu, Olcay. “İzmir ve Çevresinde Ulaşım - Kervanyollarından Demiryoluna”. *İzmir Kent Ansiklopedisi, Tarih*. 1. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2013, 159-180.
- Saad, Lamec. “Plan de Smyrne levé et dressé par Lamec Saad 1876”. Accessed July 11, 2020. <https://kadamkutuphane.blogspot.com/2018/10/plan-de-smyrne-leve-et-dresse-par-lamec.html?spref=pi>.
- Saylağ, Tuna. “Biol Üzmez” in Gözünden İzmir” in Son Avluları”. *Salom Haftalık Siyasi ve Kültürel Gazete*. 7 Nisan 2010. Erişim 21.09.2020 https://www.salom.com.tr/arsiv/haber-72596-biol_uzmezin_gozunden_%C4%B0zmirin_son_%20avlulari.
- Sepetçioğlu, Tuncay Ercan. “XIX. Yüzyılda İzmir Kentinin Nüfus Bileşenleri: Türkler, Rumlar, Yahudiler, Ermeniler”. *İzmir Kent Ansiklopedisi, Tarih*. 1. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2013, 129-136.
- Şişman, Cengiz. *Suskunluğun Yükü: Sabatay Sevi ve Osmanlı-Türk Dönmelerinin Evrimi*, İstanbul: Doğan Kitap, 2016.
- Stoger, Hanna. “The Spatial Signature of an Insula Neighborhood of Roman Ostia”. *Spatial Analysis and Social Spaces: Interdisciplinary Approaches to the Interpretation of Prehistoric and Historic Built Environments*. Leiden: W. Gruyter, 2014, 297-315.
- Storari, Luigi. “Luigi Storari nell’anno 1854 e nell’anno 1856 Smirne”. Accessed July 10, 2020. <http://kadamkutuphane.blogspot.com/2018/10/luigi-storari-nellanno-1854-e-nellanno.html>.
- Tabak, Serap. “İzmir Şehrinde Mülki İdare ve İdareciler: 1867-1950”. PhD Thesis, Ege University, 1997.
- Taner, Tayfun and Aydın Ay. “İzmir Aile Evleri”. Unpublished Research Report. İzmir: Ege University, 1973.
- Tanyeli, Uğur. “Housing and Settlement in Anatolia during Byzantine, Pre-Ottoman and Ottoman Periods”. *Housing and Settlement in Anatolia: A Historical Perspective*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1996a, 408-450.
- Tanyeli, Uğur. “Klasik Dönem Osmanlı Metropolünde Konutun Reel Tarihi: Bir Standart Saptama Denemesi”. *Prof. Doğan Kuban’a Armağan*. İstanbul: Eren Yayıncılık, Özener Matbaacılık, 1996, 57-64.
- Ülker, Necmi. *XVII. ve XVIII. Yüzyıllarda İzmir Şehri Tarihi I: Ticaret Tarihi Araştırmaları*, İzmir: Akademi Kitabevi, 1994.
- Ürük, Yaşar and İlhan Pınar. “Tarihte İzmir”. *İzmir Kent Ansiklopedisi, Tarih*. 1. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı. 2013, 21-26.
- Üzmez, Birol. “Cortejo Aile Evleri”. *KNK Dergisi*, 2 (2010): 50-53.



Mimaride Ölümün Sonsuz Öznesi Olma: (Deli) Hüsrev Paşa Türbesi

Becoming the Eternal Subject of Death in Architecture: The Tomb of (The Mad) Husrev Pasha

Esmâ İğüs*

Öz

Bu çalışma, İstanbul Suriçi'nde bulunan (Deli) Hüsrev Paşa Türbesi'ni konu edinmektedir. 16. yüzyıl İstanbul'unun vükelâ semti ve kadim kentsel mekânlarından olan Yenibahçe'de Mimar Sinan tarafından mesleki kariyerinin başlangıcında tasarlanan (Deli) Hüsrev Paşa Türbesi, İstanbul'da aynı dönemde yapılmış saray erkânı mezar anıtlarıyla gerek tasarımı gerekse süsleme açısından yarışacak düzeydedir. Günümüzde ise apartmanların arasında sıkışmış kalmış olan bu anıt eserin etrafında geçmişte türbe merkezde olacak şekilde çarşı, mektep ve bir kahvehane bulunmaktaydı. Ancak bu yapılar, günümüze ulaşmamıştır. Yapı, Türkiye akademik yazın tarihinde 1955 yılında Ekrem Hakkı Ayverdi tarafından kaleme alınan *Hüsrev Paşa Türbesi* isimli bir makalede incelendikten sonra, Sinan'ın mimarlığı hakkında günümüze kadar yapılan yayınlarda, daimî olarak bir alt başlık olarak incelenmiştir. Bu çalışmalarda, (Deli) Hüsrev Paşa Türbesine dair özellikle de tarihlendirilmesinde ciddi hatalar ve muğlak ifadeler söz konusudur. Eski haritalar, yazmalar ve yazılı kaynaklarda varlığını tespit ettiğimiz Hüsrev Paşa Türbesinin yanında yer alan tekkeye ilişkin yanlışlıklar, birbirini tutmayan ifadeler, türbenin doğru bir mekânsal tarihini yazmayı da olanaksız kılmaktadır. Buradan hareketle, ulaşılan kaynaklarda yapıya ilişkin tüm veriler incelenerek bu metinde Mimar Sinan'ın (Deli) Hüsrev Paşa Türbesi, sanat tarihi ve mimarlık tarihi disiplinleri çerçevesinde monografik bir bakış açısıyla çözümlenmiştir. Yapıya ilişkin çeşitli kaynaklarda tekrarlanan tarihsel ve mekânsal yanlışların tespitiyle, mimarlık tarihi yazımında, (Deli) Hüsrev Paşa Türbesi için güncel kaynaklar ile şahsi ve tüzel arşivler de metne dâhil edilerek doğru bir yazım kurgusu oluşturmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler

İstanbul, Yenibahçe, (Deli) Hüsrev Paşa, Mimar Sinan, Türbe

Abstract

This article examined the tomb of (The Mad) Husrev Pasha, which is located in the neighborhood of Yenibahce in Istanbul. This tomb, designed by Mimar Sinan at the beginning of his professional career, is known as one of the oldest urban spaces in Istanbul. Dating back to the 16th century, it is unique in terms of its design and decoration. Previously, there was a bazaar, a school, and an Ottoman coffee house surrounding the tomb, but today, the monument is situated between buildings. Despite its importance, the monument has only been discussed in Ekram Hakke Ayverdi's 1995 work about the architecture of Mimar Sinan titled, "the Tomb of Husrev Pasha," and in the history of academic literature in Turkey. However, there are serious mistakes and ambiguous statements in these studies about the tomb itself and the date that it was built. Additionally, the mistakes and contradictory statements about the lodge that used to be located next to the tomb and whose presence was detected through old maps, manuscripts, and written sources, make it almost impossible to establish the correct spatial history of the tomb. Thus, Mimar Sinan's creation of the Tomb of Husrev Pasha was analyzed from a monographic perspective, within the framework of art history and architectural history. Moreover, through the identification of the repeated historical and spatial errors in the various sources, this article formulates a correct inscriptive

* **Sorumlu Yazar:** Esmâ İğüs (Doç. Dr.), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Mimarlık ve Şehir Planlama Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: esma.igus@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5168-0665

Atf: İğüs, Esmâ. "Mimaride Ölümün Sonsuz Öznesi Olma: (Deli) Hüsrev Paşa Türbesi." *Art-Sanat*, 16(2021): 285–328. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.16.0010>



construction by including personal and judicial archives as well as timely sources regarding the tomb in the architectural historiography.

Keywords

Istanbul, Yenibahce, Husrev Pasha, Mimar Sinan, tomb

Extended Summary

The tomb of (The Mad) Husrev Pasha, located in the neighborhood of Yenibahce in Istanbul, was designed by Ottoman architect Mimar Sinan. This 16th-century structure is not only the tomb of this former statesman, but also one of the 89 statesman tombs built in the historical peninsula from the conquest until 1922.

(The Mad) Husrev Pasha undertook the administration of Diyarbekir, Aleppo, Damascus, Egypt, and Rumelia as a governor in the Selim the Resolute and Suleiman the Magnificent eras. Although he quickly advanced in his career, Pasha was unseated as the second vizier on November 28, 1544, after which he died either at the end of 1544 or in early 1545. There are even allegations that Pasha committed suicide by starving himself for 17 days, due to his deep depression after being expelled from his position.

Pasha, who was well-known for his charitableness, left pious foundations in the locations that he served such as, “The Husrev Pasha Fountain,” the first fountain built in Cairo, Egypt, during the Ottoman period. Additionally, while Pasha was the Governor of Damascus, he had Mimar Sinan build the Aleppo Khusuruwiyah Mosque, followed by the Tomb of Husrev Pasha in Istanbul. Pasha selected the neighborhood of Yenibahce to be his eternal residence, since the ruling elites of the Ottoman Empire preferred the location as a residence and as their community space. Previously, there was a bazaar, a school, and an Ottoman coffee house surrounding the tomb, but today, the monument is situated between buildings.

Thus, the purpose of this article is to conduct a monographic analysis of the Tomb of Husrev Pasha, within the framework of art history and architectural history. This article is the second study in the architectural historiography of Turkey to review this tomb as a singular structure, following Ekrem Hakke Ayverdi’s 1995 article titled “the Tomb of Husrev Pasha.” However, the present author analyzed private and public archives as well as printed sources.

To date, the tomb itself has been reviewed under the categories of Ottoman classical architecture, Sinan architecture, and Ottoman tomb monuments. Approaching the tomb both as an article topic and as a singular structure helps us lay out the issues regarding its historicity. Specifically, this article aimed to correctly date the construction of the tomb by analyzing numerous sources. The written sources and the tekke/lodge located next to the tomb are also examined in this article. As for the latter, the detection of the lodge in the work “Tomâr-ı Tekâya,” which is one of the most im-

portant sources about lodges in the era, is crucial in terms of finding a solution to all of the contradictory information in the existing publications. According to “Tomâr-ı, Tekâya,” the lodge is called the “The Lodge of Gardener Sheikh Mehmed Arif Efendi” and it belonged to the Rifâi’ Sufî Order. Photographs and outlines of the lodge, which appear in the archives of historian Necdet İşli, are published for the first time in this article.

What distinguishes the Tomb of Husrev Pasha from the other tomb monuments in the era is its structural perfection, planning, and excessive decorative configuration. In this regard, it is at a level that competes with the tomb monuments of the palace residents. In addition to its authenticity, being a design of Mimar Sinan makes it a much more precious item in the Ottoman -Istanbul architecture inventory. Specifically, the tomb is made of limestone and includes an octagonal design, as in the 16th-century tombs of Prince Mehmed and Barboros Hayreddin Pasha. Each surface of the main octagonal body is highlighted with dividing columns. However, the framing walls seen today are not the original ones. While the façades are arranged as a pointed arched window system, ground floor, and second floor, the windows are at the ground floor level in the southwest/entry façade, which creates an opposition with its general order. Ekrem Hakkı Ayverdi stated that there may have been a wooden eaves on this part of the façade, based on a double corbel vault. However, architectural historian Behçet Ünsal argued that there may have been a domed portico in front of the entry. It is possible to identify the traces of these claims from old photographs. For example, the outer surface of the tomb is merged with the lead-coated, 10-meter-diameter blind dome. Despite its ornate façade, the interior design of the tomb is relatively plain, and similar to the exterior, it includes an octagonal body made of limestone. Three of the 10 sarcophaguses inside the tomb belong to Husrev Pasha, İlyas Reis, and Hızır Reis. It is unknown to whom the remaining seven sarcophaguses belong, although one is considered to be that of Gardener Sheikh Mehmed Arif Efendi.

In 1918, the tomb was severely damaged from the Fatih Fire, after which it remained unattended until it was partially restored by the General Directorate of Foundations in the 1950s. Today, the tomb is not open to the public, but visitors are allowed to enter its garden.

In sum, the tomb of (The Mad) Husrev Pasha is 16th-century monument designed by Ottoman architect Mimar Sinan. Today, the tomb is closed to the public and situated between buildings, with nothing more than a sign on the front posted by the local authorities. In other words, the historical value of this structure has been unfortunately neglected in the social memory of the community, despite its importance as an urban space and architectural structure. However, despite these issues, it is important to notice that this tomb is one of the core memory locations in Istanbul.

Giriş

İstanbul Yenibahçe’de 16. yüzyılda inşa edilen (Deli)¹ Hüsrev Paşa Türbesi’nin mimarı Mimar Sinan, banisi ise Hüsrev Paşa’dır. Yapı, Fatih İlçesi Akşemsettin Mahallesi², Hüsrev Paşa Sokağı üzerinde, 2076 Ada, 34 Parselde yer almaktadır. İstanbul’un fethinden 1922 yılına kadar geçen sürede İstanbul’da inşa edilmiş seksen dokuz adet rical (devlet adamı) türbesinden biridir³. Klasik Dönem Osmanlı mimarlığında 16. yüzyıl ve sonraki süreçte bir külliye içerisinde yer alan türbelerin aksine, tek başına müstakil yapı olarak tasarlanmış bir mezar anıttır. Günümüzde, İstanbul Türbeler Müze Müdürlüğüne bağlıdır.

Türbenin banisi, Hüsrev Paşa, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman Dönemi devlet adamlarındandır⁴. Hüsrev Paşa’nın Boşnak asıllı olduğu ve 1495 tarihinden önce doğduğu sanılmaktadır⁵. Ailece devlet teşkilatında yer almışlar, ağabeyi Lala Mustafa Paşa, II. Selim Dönemi vezirlerindedir. Hüsrev Paşa mesleki kariyeri boyunca çaşnigirlik, kapıcılar kethüdalığı ve mirahurluk görevlerinden sonra, Diyarbakir, Halep, Şam, Mısır ve Rumeli Beylerbeyi olarak memuriyetini sürdürmüş, 1541 yılında Divan’a Dördüncü Vezir rütbesiyle Kubbealtı Veziri olarak girmiştir⁶. Hüsrev Paşa, Divân-ı Hümâyûn’da ikinci vezir⁷ olarak görev yaparken, yaşadığı bir tartışma neticesinde devlet hizmetine bir daha getirilmemek üzere 28 Kasım 1544 tarihinde görevinden azledilmiştir. Rivayete göre görevden el çektilirdiği için çok üzülen Paşa, zehirlenebileceği korkusuyla on yedi gün yemek yemeyerek kendini açlığa mahkûm etmiş ve kısa bir süre sonra muhtemelen de 1544 yılının sonunda veya 1545 yılının başında vefat etmiştir⁸. Başarılı bir devlet adamı olan Hüsrev Paşa, yaşadığı fiziksel çevreyle her zaman ilgilenmiş, görev yaptığı yerlerde kendi servetinden finans ettiği kamusal binalar inşa ettirmiştir. 1521-1531 yılları arasında Diyarbakır Beylerbeyi iken

1 Bundan sonra metnin içinde Hüsrev Paşa olarak geçecektir.

2 Fatih Belediyesi’nin 2008 yılında aldığı bir kararla, en az iki mahalle en fazla altı mahalle, tek bir mahallede birleştirilerek yeniden isimlendirilmiştir. 2008 yılından önce Hüsrev Paşa Türbesi’nin bulunduğu mahallenin ismi, Hoca Üveys Mahallesi iken, alınan bu karar doğrultusunda Hoca Üveys ve Hasan Halife Mahallesi tek mahalleye düşürülerek Akşemsettin Mahallesi olarak yeniden adlandırılmıştır. “Fatih’in 45 Mahallesi Artık Anılarda Kaldı,” erişim 25 Mayıs 2020, <https://www.milliyet.com.tr/gundem/fatih-in-45-mahallesi-artik-anilarda-kaldi-894318>

3 Halil İbrahim Düzenli, “İstanbul Türbeleri,” *Antik Çağ’dan Günümüze Büyük İstanbul Tarihi* 8 (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., 2005), 438.

4 Hüseyin Çınar, “Hüsrev Paşa Vakfı’nın Ayntab’daki Vakıf Boyahaneleri,” *Vakıflar Dergisi* 40 (2013), 33.

5 Abdülkadir Özcan, “Hüsrev Paşa, Deli,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 19 (İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 1999), 40.

6 Enver Çakar, “16. Yüzyılda Halep’te Bir Osmanlı Vakfı: Hüsreviye Külliyesi,” *Vakıflar Dergisi* 41 (2014), 68. Çınar, “Hüsrev Paşa Vakfı’nın Ayntab’daki Vakıf Boyahaneleri,” 35.

7 Bir rivayete göre, Divan-ı Hümâyûn’da Rüstem Paşa ikinci, Hüsrev Paşa da üçüncü vezirdi. Özcan, “Hüsrev Paşa, Deli,” 41.

8 Özcan, “Hüsrev Paşa, Deli,” 41. Sinan Genim, “Mimar Sinan’ın Yapıları,” *Mimar Sinan’ın İstanbul’u*, (İstanbul: Türkiye Otomobil Turing Kurumu, 2016), 146.

Hüsreviyye Medresesi'ni⁹ yaptırmıştır. Yapının adı, 1540 tarihli Diyarbakır Tahrir Defterinde geçmektedir¹⁰. Hüsrev Paşa'nın fiziksel çevreye mimari bir yapıyla başka bir katkısı da Mısır Beylerbeyi iken, Kahire'de Bakırcılar Çarşısı'nda, Sultan Kalavun Medresesi'nin karşısında 1535 yılında yaptırdığı Hüsrev Paşa Sebili'dir. Memlük Dönemi sebillerine üslup olarak benzeyen yapı, sebil ve sebilin üstünde yer alan sıbyan mektebinden oluşmaktadır. Yapının Kahire kent/mimarlık tarihi açısından önemi, Kahire'de Osmanlı Döneminde yapılmış ilk sebil olmasından kaynaklanmaktadır. Hüsrev Paşa Şam Beylerbeyliği görevinde iken de eser vakfetmeye devam etmiş, Mimar Sinan'a Halep'te tabhaneli Hüsreviyye Camii'ni yaptırmıştır¹¹. Hüsrev Paşa, İstanbul Yenibahçe'de bulunan ve bu makalenin konusunu oluşturan türbesinin etrafına Evliya Çelebi ve diğer kaynaklarda aktarıldığı gibi mektep, çarşı ve çeşme yaptırmasına rağmen bu yapı topluluğundan günümüze sadece medfun olduğu türbesi ulaşmıştır.

1. Hüsrev Paşa Türbesi'nin Bulunduğu Yenibahçe'nin Kadim Bir Kentsel Mekân Olarak Biçimlenişi

Hüsrev Paşa Türbesi'nin bulunduğu mahal, Vatan Caddesi 1956-1957 yılında açılana değin Yenibahçe olarak bilinen ve İstanbul'un tarihi kentsel bir mekândır. Ancak Vatan Caddesi'nin şehrin ana arterlerden biri olarak kente katılmasından sonra Yenibahçe özgün durumunu yitirerek burada 1950'li yıllara kadar deneyimlenmiş olan gündelik yaşam pratiklerinden uzaklaşmıştır¹². Kentin kadim mekânlarından biri olan Yenibahçe, günümüzde zamansal ve mekânsal olarak kolektif hafızadan silinmiş sadece akademik çalışmalarda zikredilir olmuştur. Günümüzde burası, Vatan Caddesi olarak bilinmektedir

9 Hüsreviyye Medresesi'nin büyük boyutlu dershanesi, zamanla mescit olarak kullanılmaya başlanmış, daha sonra da minare eklenmesi ile de medrese, camiye çevrilmiştir. Yapı, günümüzde Hüsrev Paşa Camii adıyla hizmet vermektedir. Semavi Eyice, "Hüsrev Paşa Camii," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 19 (İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 1999), 45.

10 Orhan Cezmi Tuncer, "Diyarbakır Vakıf Yapıları, Mahalleleri ve Dinsel Haritası," *Vakıflar Dergisi* 31(2008), 3.

11 Atia Abdülhafız, "Osmanlı Döneminde İstanbul ve Kahire Arasında Mimari Etkileşimler," (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1994), 177. Aptullah Kuran, Hüsrev Paşa'nın Şam Hüsreviyye Camii'ni bilinenin aksine Şam Beylerbeyi görevi sırasında değil de İkinci Vezir olduktan sonra, 1541-1544 yıllarında Sinan'ın Halep'e yolladığı bir mimarın gözetiminde yaptığını belirttiğinden sonra, yapının 1546 veya 1547 tarihli kitabesinin varlığının da bu savını güçlendirdiğini ifade etmektedir. Aptullah Kuran, "Mimar Sinan'ın Camileri," *Mimar Başı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri* 1 (İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1988), 197. Hüsrev Paşa'nın 1544'ün son günlerinde ya da 1545 yılının ilk günlerinde vefat ettiğinden hareketle Halep Hüsreviyye Camii kitabesinin yapıya Paşa'nın ölümünden sonra yerleştirildiği tespitini yapmak yerinde olacaktır.

12 Pratikten kasıt, Yenibahçe'de mesire alanı özelliği taşıyan, halkın gündelik ihtiyaçlarını karşıladığı ve kent içi tarımsal faaliyetlerin yapıldığı bostan alanlarının bulvar nedeniyle ortadan kalkmasıdır.



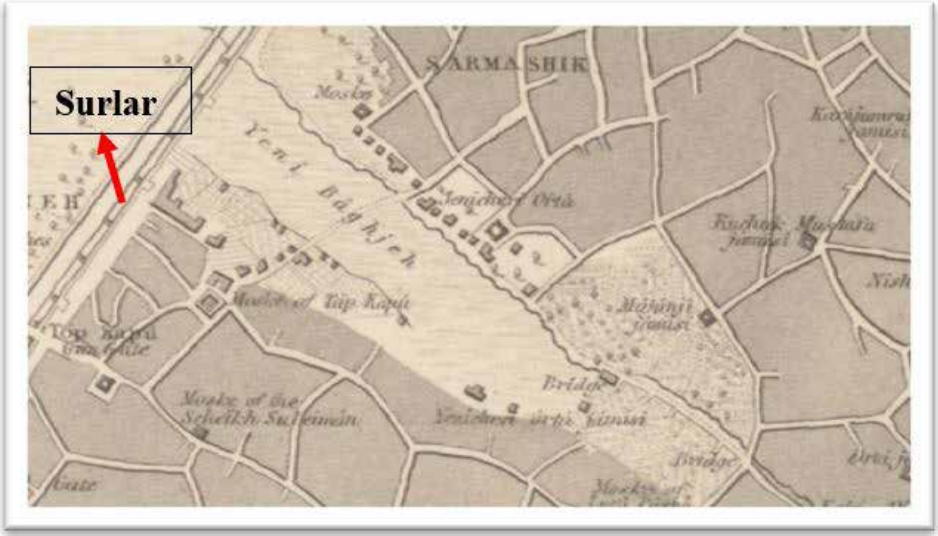
G. 1: Kentsel Bir Mekân Olarak, XIX. Yüzyılda Yenibahçe (<https://mapwarper.net/maps/51220>)

İstanbul'a dair günümüz anlatılarında, nostaljik ve tahayyül edilen bir mekân olarak biçimlenen Yenibahçe, Bizans ve Osmanlı İstanbul'unda kara surlarındaki kapılardan biri olan Edirnekapı'nın iç tarafında bulunmaktaydı. G. 2'de verilen 1853 tarihli Yenibahçe'yi gösteren haritada, bölgenin Edirnekapı surlarına yakınlığını görmek mümkündür. Osmanlı'nın sur içindeki tek kara ticaret gümrüğünün Edirnekapı'da yer alması kapı ve çevresini dolayısıyla da Yenibahçe'yi 15. yüzyıldan itibaren kentin işlek, ticari kapasitesi yüksek ve canlı bölgelerinden biri hâline getirmiştir¹³. Bu özellikleri hasebiyle, 15. yüzyıldan itibaren imtiyazlı sınıf vakfettikleri eserler ve ikametgâhları için Yenibahçe'yi tercih etmiştir.

Yenibahçe'nin sınırları hakkında çeşitli yayınlarda farklı tanımlamalar söz konusudur. Haldun Hürel, Sulukule ile Vatan Caddesi'nin Aksaray yönünde sonlanan kırılık araziye Yenibahçe olarak tanımlarken, Erdem Yücel ise Vatan Caddesi ile Hırka-i Şerif Camii arasında bulunan Akşemsettin Caddesi'ni Yenibahçe olarak işaret etmektedir¹⁴. Cumhuriyet Döneminde Vatan Caddesi'nin açılması da bölgenin sınırlarını giderek muğlaklaştırmıştır. Yenibahçe'nin günümüzdeki sınırlarını, Vatan Caddesi'nin başlangıcı Aksaray'dan caddenin sonu olan Edirnekapı arasında kalan bölge olarak tanımlamak mümkündür.

13 Edirnekapı'ndaki kara gümrüğü, bölgede canlı bir ticaret ortamını sağlarken, bu hareketlilik, küçük ölçekli sanayi işletmelerini de Edirnekapı'na çekmiştir. Kapının hemen dibinde yer alan Sulukule'nin çingenelerinin, buradaki kalay ve döküm işlikleri, kentin küçük ölçekli sanayi işletmelerini tanımlamaktaydı. Süleyman Faruk Göncüoğlu ve Şükriye Pınar Yavuztürk, "Sulukule Çingeneleri," *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 23 (2009), 124.

14 Haldun Hürel, *Semleri ve Sokaklarıyla A'dan Z'ye İstanbul'un Alfabetik Öyküsü* (İstanbul: İkarus Yayınları, 2008), 337. Erdem Yücel, "Mimar Sinan Mescidi," *Sanat Tarihi Yıllığı* 3 (1970), 40.



G. 2: 1853 Tarihli ve Londra’da Basılmış Anonim İstanbul Haritasından Yenibahçe Vadisi ve Çevresi Detayı (<https://curiosity.lib.harvard.edu/scanned-maps/catalog/44-990108218040203941>)

Semavi Eyice, Yenibahçe’nin isminin kökenini on dokuzuncu yüzyılda mesire karakteri taşıyan ancak günümüzde kaybolmuş olan bir çayırılığa bağlamaktadır¹⁵. Eyice’nin bahsettiği bu çayırın, Evliya Çelebi’nin *Seyahatname*’sindeki Lykos Deresi yakınındaki Beylik Çayırı olarak tanımlanan çayır olabileceği ihtimalinden dolayı, çayırın kentsel bir mekân olarak biçimlenişini on yedinci yüzyıla kadar indirmek mümkündür¹⁶. Yenibahçe ve Yenibahçe Çayırına ilişkin Başkanlık Osmanlı Arşivinde bulunan belgelerin varlığı, söz konusu mahallin, resmî makamlar tarafından kente ilişkin bir mekân olarak da tanındığının ifadesidir. Arşivdeki bir belgeden çayırın, 1846 yılına kadar Beyazıd Vakfına ait kamusal bir alan olarak kent manzumesinde yer aldığını ancak bu tarihten sonra Rauf isimli şahsa ihale edildiğini öğrenmekteyiz¹⁷. Ayrıca 1846 yılından sonra da çeşitli kereler çayırın ihaleye çıkarıldığını ve çayırın artık bostan olarak kullanılmaya başlandığını arşiv belgelerinden tekrar takip etmek mümkündür¹⁸. G. 3’te çayırın bostan olarak kullanıldığına dair olan kroki, bu durumu

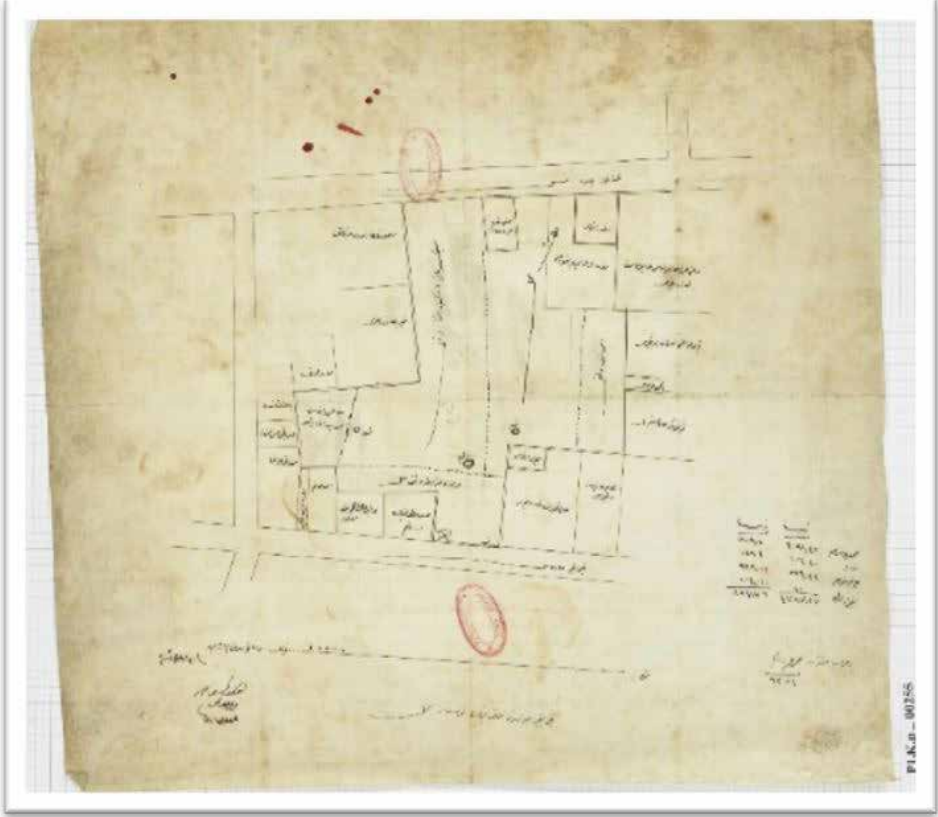
15 Semavi Eyice, Yenibahçe’yi “*Kaybolmuş Binalar veya Şekli Değişmiş Yerlerin Hatırası Olan Adlar*” başlığı altında incelemiştir. Eyice’nin bu sınıflandırması, Yenibahçe’nin tarihsel topoğrafyası/coğrafyasını tanımlamak açısından önem arz etmektedir. Semavi Eyice, “İstanbulun Mahalle ve Semt Adları Hakkında Bir Deneme,” *Türkiyat Mecmuası* 14 (1965), 215.

16 *İstanbul Su Külliyyatı: Vakıf Su Defterleri Boğaziçi ve Taksim Suları 2 (1813- 1928*, haz. Ahmet Tabakoğlu (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi İstanbul Su ve Kanalizasyon İdaresi Genel Müdürlüğü Yayınları, 2003), 32.

17 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İrade-i Dâhiliye (İ. DH.) 1271/6173, 6 Cemazeyilevvel 1262 (2 Mayıs 1846).

18 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İrade- Meclis-i Vâlâ (İ. MVL) 345/30, 13 Ramazan 1271, (30 Mayıs 1855). Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İrade- Meclis-i Vâlâ (İ. MVL) 334/14370, 11 Şevval 1271, (27 Haziran 1855).

açıklamaktadır. Arşiv belgelerinde izini sürdüğümüz Yenibahçe'nin Tarihi Yarımada'daki kentsel tarım arazisi/bostan olma pratiği bir gelenek olarak Vatan Caddesi'nin açılmasına kadar sürmüştür.



G. 3: Yenibahçe Civarında Hakkı Bey'e Ait Bostan Mahallinin Krokisi
(Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Plan Proje ve Kroki (PLK.p.) 255, Tarihsiz.)

Yenibahçe Vadisi, Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi İstanbul'unda 1950'li yıllara kadar mekânsal/zamansal belleğin kesintisiz olarak üretildiği, çeşitli sosyal deneyimlerin tanımlandığı çok katmanlı ve kültürlü kentsel bir mekândır. Bölgenin kentsel hafızadaki kültürel miras deneyimini ve tarihsel varlığını, Yenibahçe'ye ilişkin yapılacak birçok çalışmada izlemek mümkündür. Dolayısıyla tarihsel süreçte, Yenibahçe, Osmanlı Döneminde *İslam kenti İstanbul* kavramı çerçevesinde bilinçli bir seçimle, Müslüman semti olarak anlamlandırılan bir mekândır. Ancak Lefebvre'in de belirttiği gibi, tasarlanarak dönüştürülmeye çalışılan mekânlar, dolayısıyla da Yenibahçe tasarlanan değil, yaşanan bir kentsel mekândır¹⁹.

19 Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, çev. Işık Ergüden (İstanbul: Sel Yayınları, 2014), 247.

Yenibahçe’yi Bizans Dönemi’nde fotoğraflayacak olursak ortaya çıkan poz, Yenibahçe’nin tam ortasından geçen ve Langa civarında denize dökülen İstanbul’un tek akarsuyu Lykos (Bayrampaşa) Deresi²⁰ ve dolayısıyla da dere nedeniyle bölgenin âdeta sarnıç fonksiyonu üstlenerek kentin suyunun toplandığı yer olmasıdır. Osmanlı döneminde de bölgenin kentin su ihtiyacını karşılaması sürdürülmüş, Eğrikapı Maksemi’nden gelen su, Aksaray ve civarına Yenibahçe Taksimi’nden verilmiştir²¹. Bizans İstanbul’unun ikonik yapılarından biri de Yenibahçe Vadisi’nde bulunan Palaiologos Ailesi²² mezarları için tasarlanan Lips Theotokos Konstantinos Manastırı Kilisesi’dir²³.

Fethin akabinde İstanbul’a İslam ve Osmanlı kenti ifadesi kazandırmak amacıyla siyasi erk ve vakıf sahipleri tarafından tasavvur edilen kimliğe dair yapılarla, kent mamur edilmeye başlanmıştır. İstanbul semtlerine yapılan Osmanlı dokunuşlarından Yenibahçe de nasibini almış, burası kentin çekim merkezi hâline getirilerek bölgede Osmanlı’ya ilişkin bir mimari dil kurgulanmaya başlanmıştır.

On altıncı yüzyıl Divan şiiri şairlerinden Defterdâr-zâde Ahmed Cemâlî’nin²⁴ *Şehr-engîz-i İstanbul*’da bahsettiği birkaç semtin arasında, Yenibahçe’nin adı da geçmektedir²⁵. Yenibahçe’nin bir edebi metinde semt kimliği ile bu var oluşu, Osmanlı İstanbul’unun erken devirlerinden itibaren kentsel bir mekân olarak kent belleğindeki biçimlenişini ifade etmektedir.

Yenibahçe’nin imtiyazlı sınıfın cazibe merkezi olmasına, Mimar Sinan da ilgisiz kalmamış, Süleymaniye’ye taşınmadan bir süre önce bu muhitte, Sarıgül Hamamı yakınındaki Çıkrıkçı Kemal Mahallesi’nde Şehnameci Evi olarak bilinen evde ikamet etmiştir²⁶. Sinan mukimlerinden olduğu Yenibahçe’yi mimar kimliğine özgü kentleş-

20 1957-1958 yıllarında Vatan Caddesi’nin açılması sırasında, Lykos (Bayrampaşa) Deresi ıslah edilerek cadenin altına alınmış ve derenin kentteki son izleri de böylece ortadan kalkmıştır.

21 *İstanbul Su Külliyyatı: Vakıf Su Defterleri Boğaziçi ve Taksim Suları 2 (1813- 1928)*, 29.

22 Palaiologos Ailesi, tahta 1258’de geçmiş, VIII. Mikhael Palaiologos da ailenin iktidardaki ilk imparatorudur. John Julius Norwich, *Bizans III, Gerileme ve Çöküş Dönemi* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2013), 190. Palaiologos Ailesi, Bizans sanatı ve mimarlığının son evresini oluşturmaktadır.

23 Kapalı Yunan Haçı planlı Lips Theotokos Konstantinos Manastırı, günümüzde Molla Fenari İsa Camii adıyla varlığını sürdürmektedir. Kilisenin Fatih Sultan Mehmet veya II. Beyazid zamanında kiliseden camiye çevrildiği kabul edilmektedir. Esra Güzel Erdoğan, “Meryem Ana Theotokos Konstantinos Lips Manastırı Kilisesi,” *Antik Çağ’dan Günümüze Büyük İstanbul Tarihi*, c. 8 (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., 2005), 58.

24 Bir defterdarın oğlu ve İstanbul İstinyeli olduğu kabul edilen Divan şairi Cemâlî’nin doğum tarihi üzerine herhangi bir bilgi bulunmamakla beraber, ölüm tarihi için 1583/1584 yılı ortak kanıdır. Aysun Çelik, “Defterdâr-zâde Ahmed Cemâlî’nin “Metâli-i Cemâlî” ve “Şehr-engîz-i İstanbul,” Adlı Eserleri,” *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 13 (Sonbahar 2013), 679, erişim 22 Kasım 2020.

https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=makale_tr_ozet&makale_id=17046

25 Aysun Çelik, “Defterdâr-zâde Ahmed Cemâlî’nin “Metâli,-i Cemâlî” ve “Şehr-engîz-i İstanbul” Adlı Eserleri,” 696.

26 Sema Doğan, “Bu Fakir’ül Hakir’in Mescidi, Mimar Sinan Mescidi,” *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi* 8 (2012), 24; İbrahim Hakkı Konyalı, *Mimar Koca Sinan* (İstanbul, yy, 1948), 154.

me anlayışı çerçevesinde, çeşitli eserleri ile donatmıştır. İstanbul'un nadire köşelerinden biri olarak tanzim ettiği, kişisel imkânları ile inşa ettirdiği ve ismini taşıyan mescidini²⁷ de bu muhitte yapmayı tercih etmiştir. Mimar Sinan, Yenibahçe'ye dair olan dokunuşlarını, salt mescidi ile sınırlı tutmamış, Lutüf/Lütfüpaşa Hamamı, Attar Halil Mescidi²⁸ ile Yavuz Sultan Selim Medresesi'ni bölgeye kazandırmıştır. Sinan'ın, ikamet ettiği muhit olarak Yenibahçe'yi seçmesi ve sonraki süreçte de burada çeşitli yapılar tasarlaması, bölgenin on altıncı yüzyıl İstanbul'unun kent manzumesi içindeki değerini kavrayabilmemiz açısından önemli bir göstergedir.

27 (...) Mimar Sinan, kendi imkânları ile inşasını gerçekleştirdiği bu mescid için bir de vakıf tesis ederek içinde sundurma, köşk, havuzlar ve akarsuyun bulunduğu, mescide bitişik bir bostanı, çok sayıda ev, dükkân ve 300.000 gümüş akçe vakfedip geliriyle "kıyamete kadar" yaşatılmasını ve kendisinden sonra baş mimar olacakların evkafına nezaret etmesini şart koşturmuştur. Ayrıca vakfiyesinin vazife kısmında mescitte imamlık yapacak kişiye namaz kıldırması için günde 3 akçe ve her gün Yâsîn okuyup sevabını vâkıfın ruhuna bağışlaması için de 1 akçe verilmesini istemiştir..." Sema Doğan, "Mimar Sinan Mescidi," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c.3 (İstanbul: Diyanet Vakfı Yayını, 2005), 89. 31 Mayıs 1918 tarihinde Osmanlı İstanbul'unun yaşadığı son yangın felaketi olan Fatih Yangınında Cibali'den Kocamustafapaşa'ya kadar geniş bir alan etkilenirken Sinan Mescidi de yanmış, mescitten geriye sadece minaresi kalmıştır. Kemalettin Kuzucu, "Osmanlı Döneminde Vefa Yangınları ve Semt Topografyasına Etkileri," *Bir Semte Vefa*, haz. N. Bilge Özel İmanov ve Yunus Uğur (İstanbul: Klasik Yayınları, 2009), 575; Yılmaz Önge, "Anadolu Türk Hamamları Hakkında Genel Bilgiler ve Mimar Koca Sinan'ın İnşa Ettiği Hamamlar," *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1* (İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1988), 406; Erdem Yücel, "Mimar Sinan Mescidi," *Sanat Tarihi Yıllığı 3* (1970), 49-50; Aptullah Kuran, "Tezkerelerde Adı Geçen Sinan Eserlerinin Yapı Türlerine Göre Alfabetik Listesi," *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1* (İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1988), 158-165; İstanbul Çeşmelerinin yazarı kent tarihi araştırmacısı İbrahim Hilmi Tanışık, yangın yeri olarak anılan Fatih Hırka-i Şerif ve Yenibahçe bölgesindeki harap eserlerin yenilenmesi ile ilgilenmiş ve 1960'lı yıllara harap halde ulaşan Mimar Sinan Mescidinin ayağa kaldırılmasına katkıda bulunmuştur. İbrahim Akın Kurtoglu, "Tanışık, Hilmi İbrahim," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c.39 (İstanbul: Diyanet Vakfı Yayını, 2010), 565; Mimar Sinan Mescidi, 1976 yılında rekonstrüksiyonu yapılarak yeniden inşa edilmiştir. Cem Balcan ve Demet Ulusoy Binan, "Mimar Sinan'ın İstanbul Külliyelerinde Yer Alan Sıbyan Mektepleri ve Koruma Sorunları," *Tasarım Kuram 15/27* (2019), 115.

28 Banisi Vezir-i Azam Rüstem Paşa olan Attar Halil Mescidi, 1957 yılında Vatan Caddesi açılırken yıktırılarak ortadan kaldırmıştır. Kuran, "Mimar Sinan'ın Camileri," 216. Mescit, günümüze ulaşmayı Aksaray Orduvi'nin önünde bulunacaktır.



G. 4: 1922 Yılında Et Meydanı (<http://www.hgl.harvard.edu:8080/opengeoportall/>)

İstanbul'un fethini müteakip yıllarda, Eski Sarayın²⁹ hemen yakınında, Şehzadebaşı Camii'nin bulunduğu yerde ve Direklerarası'nın güneyindeki alanda, yeniçeriler için Eski Odalar adıyla bilinen ve kışla karakteri taşıyan odalar inşa ettirilmiştir. Eski Odalar, fetih sonrası İstanbul'daki askerî mekânlardır. Kentin bir diğer yeniçeri kışlası ise, yapım tarihi³⁰ hakkında farklı tarihler zikredilen Yenibahçe'de tek katlı ve ahşap malzemeyle inşa edilmiş olan Yeni Odalardır³¹. Yeni Odaların tam ortasında bulunan ve yeniçerilere her gün et dağıtımı yapılan Etmeydanı³² da Yenibahçe'nin tarihselliği içerisinde yer alan İstanbul'un kentsel mekânlardan biriydi. Yeni Odalar ve Yeni Odaların mütemmim cüzü olan Etmeydanı³³, Yeniçeri Ocağı'nın lağvedildiği

29 Günümüze ulaşmayan Eski Saray yani Saray-ı Atik, günümüzde İstanbul Üniversitesi Beyazıt Yerleşkesinin bulunduğu alanda yer almakta olup ahşap malzemeden inşa edilmişti. Ayşegül Demirbulak, "Konut ve İdare Merkezi Olarak Osmanlı Sarayları," *Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi* 6 (2014), 39.

Eski Saray'ın bulunduğu tepe, Bizans İstanbul'un önemli forumlarından biri olan Tauri (Boğa) Forumudur.

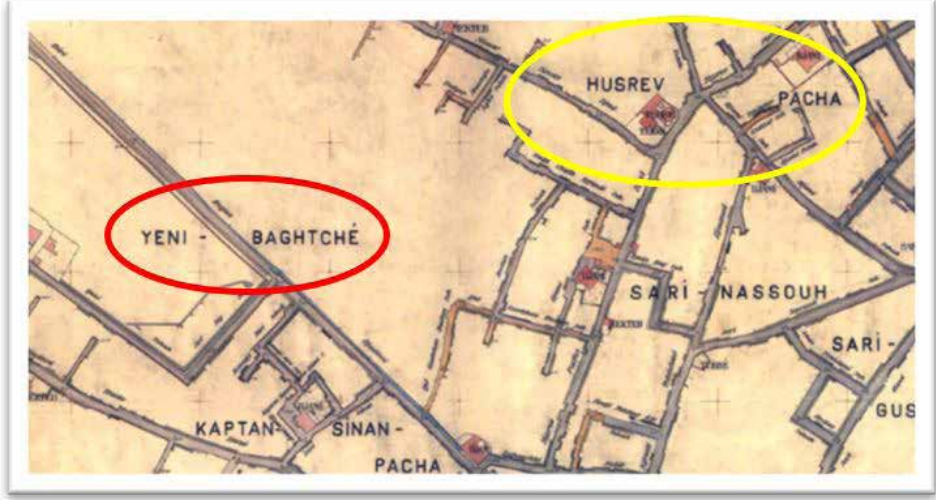
30 Kavanin-i Yeniçeriyân'a göre Yeni Odalar, Eski Odalar ile birlikte Fatih Sultan Mehmet zamanında inşa edilmiştir. Bir başka görüş ise, Eski Odaların bulunduğu yere Şehzade Camii'nin inşa edilmek istenmesi sonucu, oluşan arazi ihtiyacından dolayı Eski Odaların bir kısmının yıkılması nedeniyle Yenibahçe'ye Yeni Odaların yapıldığı yönündedir. Mehmet Mert Sunar, "İstanbul'da Yeniçeri Mekânları: Eski ve Yeni Odalar," *Antik Çağ'dan Günümüze Büyük İstanbul Tarihi*, c. 2 (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., 2005), 191.

31 Fatma Kaytaz, "Osmanlı Askerî Teşkilatı Hakkında Bilinmeyen Bir Eser, 'Yeniçeri Ocağına İlişkin Bir Risale' (Değerlendirme ve Metin)," *Tarih Dergisi* 57 (Ocak 2013), 53, erişim 2 Aralık 2020 <https://dergipark.org.tr/pub/iutarih/issue/9630/120308>

Sunar, "İstanbul'da Yeniçeri Mekânları: Eski ve Yeni Odalar," 191.

32 1826 yılında yeniçeri teşkilatının kaldırılmasıyla, kentsel bellekte, yeniçerilerin izini silmek adına Etmeydanı'nın ismi Ahmediye olarak değiştirilmiştir. Sunar, "İstanbul'da Yeniçeri Mekânları: Eski ve Yeni Odalar," 197.

33 1990'lı yılların başına kadar bölgede yaşayan altmış yaş ve üstü kişiler tarafından Etmeydanı ve neresi olduğu bilinmekteydi. Hatta semte ilişkin mekân tariflerinde, Etmeydanı referans verilmekteydi. Ancak günümüzde, bölgede Etmeydanı'nın neresi olduğunu tanımlayacak kişilerin olmaması ya da çok az kişinin



G. 5: 1912-1913 Tarihli Alman Mavileri Haritasında Yenibağçe, Hüsrev Paşa Türbesi ve Tekkesi (<https://mapwarper.net/maps/52663>)

G. 5'ten takip edileceği üzere, Hüsrev Paşa Türbesi'nin, kentin kadim semtlerinden birinde Yenibağçe'de konumlanmış olması, yapının 16. yüzyıldan itibaren görsel ve mimari bir imge olarak İstanbul ahalesinin gündelik yaşamına dâhil olduğunu, dolayısıyla da İstanbul'da kentsel bir mekân olarak biçimlendiğinin ifadesidir. Bu biçimleniş, kent sakinlerinin mekânlar aracılığıyla şehre aidiyet duygusunun zihin dünyalarında yerleşmesi açısından önem arz eder. Türbe'nin yapıldığı tarihten günümüze kadar uzanan kesintisiz tarihselliği, Sinan mimarlığının Suriçi'ndeki hâlihazırda devam eden görünürlüğüdür.

Hüsrev Paşa Türbesi'nin yapım yeri için İstanbul'da Bizans'tan beri var olan ve Osmanlı'ya da devredilen şehrin ana ulaşım eksenine³⁷ üzerindeki Yenibağçe'deki bir arsa muhtemelen bilinçli olarak seçilmiştir. Sema Doğan, Yenibağçe'de bulunan Mimar Sinan Mescidi ile ilgili çalışmasında, bir bölgeye eser hayrat edenlerin, hayratlarının yakınında ikamet etmelerinin sıklıkla rastlanan bir pratik olduğunu dile getir-

varlığı, mekânsal hafıza açısından önemli bir kayıptır. Yazarın ailesinin bölgedeki dört kuşaktır olan varlığı ile yazarın doğma büyüme buralı olması, yukarıdaki tespiti yapmasını sağlamıştır. Yeniçeri Kışlası'ndan kalan son mimari eleman da 1956-1957 yılında Vatan Caddesi'nin açılması esnasında yıkılmıştır. Kışlanın bu parçasının bulunduğu yerde günümüzde Historia Alışveriş Merkezi bulunmaktadır. Tarihselliği ortadan kaldırılan kentsel bir mekâna, tarihe gönderme yapan bir isimle bir mekânın eklenmesini tarihselliği geri çevirme paradoksu olarak okumak mümkündür.

34 “*Hastanenin 1868/69 ve 1875/75 yıllarına ait bakır yemek tepsilerinde, Yenibağçe’de kâin Gureba Hastanesi yazmaktadır...*” Nuran Yıldırım, *Gureba Hastanesi’nden Bezmîâlem Vakfı Üniversitesi’ne* (İstanbul: Bezmîâlem Vakfı Üniversitesi Yayını, 2013), 249.

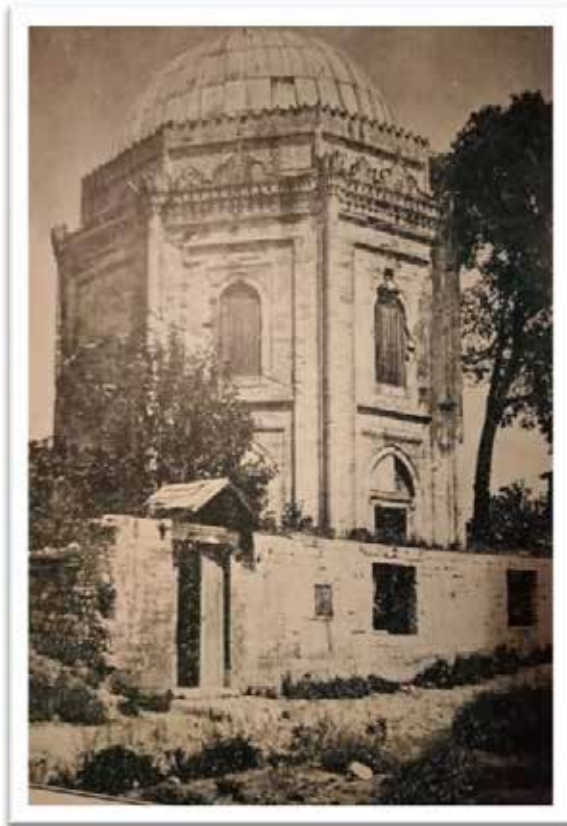
35 Yıldırım, *Gureba Hastanesi’nden Bezmîâlem Vakfı Üniversitesi’ne*, 23, 38.

36 Hidayet Nuhoğlu, “Darülâceze,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c.8 (İstanbul: Diyanet Vakfı Yayını, 1993), 512-514.

37 Şehrin Bizans ve Osmanlı’daki ana yol aksı, Fatih Külliyesi, Topkapı Sarayı ve Eyüp arasında kalan bölgedir.

mektedir. Bu görüşü, Mimar Sinan'ın Süleymaniye'den önce, mescidine hayli yakın olduğu bilinen bir evde ikamet etmesi de doğrulamaktadır³⁸. Mimar Sinan'ın ikamet ettiği yere yeni yapılar bina etmesi, Hüsrev Paşa'nın da tıpkı Sinan gibi Yenibahçe'ye banisi olduğu yapıları kazandırması, Paşa'nın tarihsel süreçte Yenibahçe'nin mukimlerinden biri olduğu ihtimalini akla getirmektedir. Bu durumu, muktedirlerin 16. yüzyılda iktidar ilişkilerini hatta konumlarını kullanarak Yenibahçe'nin yapıyı fiziksel çevresini, İslam kenti İstanbul'una dönüştürme gayreti olarak okumak mümkündür. Ezcümle, Mimar Sinan, Hüsrev Paşa ve Osmanlı bürokrasisinin diğer paydaşlarının İstanbul'a ilişkin gerçekleştirdikleri kentleşme pratiklerinde, Yenibahçe Vadisi 15. yüzyıldan itibaren kentin gözde mekânlarından biri olarak ve bilinçli bir tercihin sonucunda şehrin tarihi ve mekânsal bağlamında yer almaya başlamıştır.

2. Hüsrev Paşa Türbesinin Yapım Tarihi Hakkında Çeşitli Mülahazalar



G. 6: Hüsrev Paşa Türbesi (Halil Ethem, *Camilerimiz*, 20)

38 Doğan, "Bu Fakir'ül Hakir'in Mescidi," 24; Konyalı, *Mimar Koca Sinan*, 154.

Araştırmacılar tarafından Hüsrev Paşa'nın ölüm tarihi ay, gün ve yıl olarak tespit edilememiştir. Görev azlının 1544 yılının Kasım ayı olduğu ve bu vakadan kısa sonra da hayatını kaybettiği bilinmektedir. Enver Çakar, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi'nde bulunan H. 951/952 tarihli ve E-12321 numaralı Mühimme Defteri'ndeki, 4 Nisan 1545 tarihli bir hükümde, kendisinden müteveffa olarak bahsedildiğini ifade etmektedir³⁹. Bu arşiv belgesinden hareketle, Hüsrev Paşa'nın 1545 yılının ilk aylarında hayatta olmadığını söylemek mümkündür. Enver Çakar'ın referans verdiği ve yukarıda zikredilen söz konusu belge, Semavi Eyice'nin Hüsrev Paşa'nın ölümü için verdiği 1545 yılının son ayları ifadesini de çürütmektedir⁴⁰.

1544 yılının sonlarında ya da 1545'in ilk günlerinde vefat eden Hüsrev Paşa için yapılan mezar anıtının yapım tarihi için kaynaklarda farklı tarihler geçmektedir. Sinan yapıları için başvurulacak ilk kaynak olan *Tezkiretü'l- Bünyan ve Tezkiretü'l- Ebniye*⁴¹'ye göre Hüsrev Paşa Türbesi, Sinan'ın ilk yapılarından⁴². Sinan, 1537 yılında Acem Ali'nin yerine Mimarbaşılığa yükseltildiğine göre, bu mezar anıtını bu göreve geldikten en az yedi yıl sonra tasarlamıştır ki, ustanın elli yıllık mimarbaşılık kariyerinde, Hüsrev Paşa Türbesi erken dönemlerine denk gelmektedir.

Ekrem Hakkı Ayverdi, 1955 yılında *İstanbul Enstitüsü Dergisi*'nin 1. sayısında "Hüsrev Paşa Türbesi" adlı bir makale kaleme almış, çalışmada sözü edilen yapı hakkında, sanat ve mimarlık tarihi disiplinleri ekseninde detaylı bir değerlendirme yapmıştır. Makalenin dönemi için akademik güçlü kurgusunun yanı sıra, en önemli özelliği Hüsrev Paşa Türbesi'ni yazın dünyasında ilk defa tekil bir çalışma olarak incelenmesinden kaynaklanmaktadır. Ayverdi sonrasında yapıya ilişkin yapılan çalışmalarda, ansiklopedi maddelerinin dışında, Hüsrev Paşa Türbesi tek bir çalışmanın konusu olarak bir daha ele alınmamış, çeşitli sınıflamaların⁴³ içinde değerlendirilmiştir.

Ekrem Hakkı Ayverdi'nin makalesine yapının tarihlendirilmesi açısından dönecek olursak, Ayverdi, Hüsrev Paşa'nın ölüm tarihini *Sicil-i Osmaniye*'yi kaynak göstererek H/951/M/1544 olarak ifade etmektedir. Türbenin giriş kapısı üzerinde bulunan mermer kitabede yazan H/952, M/1545 tarihinden hareketle de türbenin yapım tarihini 1545 olarak belirtmektedir⁴⁴.

39 Çakar, "16. Yüzyılda Halep'te Bir Osmanlı Vakfı: Hüsreviye Külliyesi," 70.

40 Semavi Eyice, "Hüsreviye Camii," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c 19. (İstanbul: Diyanet Vakfı Yayını, 1999), 57.

41 *Tezkiretü'l- Bünyan ve Tezkiretü'l- Ebniye* Mustafa Sai Çelebi tarafından Mimar Sinan'ın ağzından kaleme alınmıştır. *Tezkiretü'l- Bünyan*'da Sinan'ın biyografisi, *Tezkiretü'l- Ebniye*'de ise Sinan'ın müellifi olduğu yapıların listesi bulunmaktadır. Zeki Sönmez, *Mimar Sinan ile İlgili Tarihi Yazmalar-Belgeler* (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları,1988), 14.

42 Ekrem Hakkı Ayverdi, "Hüsrev Paşa Türbesi," *İstanbul Enstitüsü Dergisi* 1 (1955), 32.

43 Bu sınıflamaları; Sinan Yapıları, Sinan Türbeleri, Fatih Yapıları şeklinde örnekleme mümkündür.

44 Ayverdi, "Hüsrev Paşa Türbesi," 35.

Semavi Eyice, *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*'ne yazdığı "Hüsrev Paşa Türbesi" maddesinde, Hüsrev Paşa'nın ölüm tarihi için yaygın olarak 1544 yılını kabul edildiğini belirtirken türbenin yapım yılı için de kitabedeki 1545 tarihini ilginç bulmaktadır. Kendince temkinli davranarak herhangi bir tarihlendirme yapmadan, yapıyı on altıncı yüzyıla tarihlendirmektedir⁴⁵. Mimar Sinan, Sinan Yapıları ve Sinan Türbeleri odaklı çeşitli çalışmalarda ise, Hüsrev Paşa Türbesi'nin yapım tarihi için giriş kapısı üzerindeki kitabe referans alınarak 1545 yılı işaret edilmektedir⁴⁶. Bazı çalışmalarda ise daha ihtiyatlı davranılarak⁴⁷, 1545 veya 1546 tarihi verilmektedir⁴⁸. Yukarıda isimleri zikredilen araştırmacılardan farklı olarak Behçet Ünsal ise yapının tarihi için 1547 yılı demektedir.⁴⁹ Tıpkı Ayverdi gibi, 1950'li yıllarda Mimar Sinan'la ilgili ilk araştırmaları yapan Ernest Egli de Hüsrev Paşa Türbesi'nin yapım tarihini 1547-1548 olarak belirtmektedir⁵⁰. Tüm bu tarihlendirmenin dışında Gönül Paksoy, *İstanbul Ansiklopedisi* için yazdığı Hüsrev Paşa Türbesi maddesinde, yapının yapım tarihi için herhangi bir kaynağa referans yapmadan 1542 tarihini vermektedir⁵¹. Fatih Belediyesi tarafından türbenin hemen önüne konulan bilgilendirme ikonunda da muhtemelen Gönül Paksoy'un ilgili ansiklopedi maddesine dayanarak türbenin yapım tarihi 1542 olarak işaret edilmiştir. Görüleceği üzere, yapıya ilişkin çeşitli çalışmalarda, yapım tarihi için 1542, 1545, 1546, 1547 ve 1548 olmak üzere birbirinden farklı beş tarih mevcuttur.

Hüsrev Paşa Türbesi'nin bulunduğu mekânda tek bir yapı olarak teşkil edilmediğini, günümüze ulaşmayan mektebi, çeşmesi ve çarşısının⁵² varlığını güncel ve tarihî kaynaklardan öğrenmekteyiz. Bu tarihî kaynaklardan biri olan Evliya Çelebi *Seyahatname* 'sinde, türbenin yakınlarında hatta yanında yer alan mektepten bahsedilmektedir. Hüsrev Paşa'nın hayrettiği bu mektep, Evliya Çelebi'nin İstanbul'da ismini zikrettiği birkaç mektepten biriyken, Çelebi okulun kitabesini de kayıt altına alarak bize aktarmıştır. Kitabeden okulun isminin Dâr-ı Tahsîl-i Kelâm Baki olduğu ve H 947/M 1540 yılında Hüsrev Paşa tarafından tesis edildiği öğrenilmektedir:

45 Semavi Eyice, "Hüsrev Paşa Türbesi," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c.19 (İstanbul: Diyanet Vakfı Yayını, 1999), 52.

46 Tahsin Ömer Tahaoğlu, "İstanbul'da Osmanlı Türbelerinin Tipolojisi," (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1998), 107. Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitapevi, 2000), 269. Suphi Saatçi, *İmparatorluğun Mimari Dehası Sinan Atlası* (İstanbul: Sinpaş Holding, 2015), 228.

47 Bu ihtiyatlı yaklaşımın nedeni, yapının hangi ayda yapıldığının bilinmemesidir.

48 İlknur Aktuğ Kolay, "Mimar ve Mühendis Olarak Sinan," *Büyük Usta Mimar Sinan* (İstanbul: Çekül Vakfı Yayını, 2015), 147. Hakkı Önkal, "Sinan'ın Türbe Mimarisi," *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 5 (1989), 61.

49 Behçet Ünsal, "İstanbul Türbeleri Üzerine Stil Denemeleri," *Vakıflar Dergisi* 16 (1982), 81.

50 Ernest Egli, *Osmanlı Altın Çağının Mimarı Sinan*. çev. İbrahim Ataç (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2009), 57.

51 Gönül Paksoy, "Hüsrev Paşa Türbesi," *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c.4 (İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998), 110.

52 Özcan, "Hüsrev Paşa, Deli," 41.

“İzz ü ikbâl ile Hüsrev Pâşâ / Mektebi yaptı ede Hak bâkî / Dedi bir kâmil ol dem târîhini / Dâr-ı tahsîl-i kelâm-ı bâkî, sene 947”⁵³.

Ayvansarayî de *Mecmûa-i Tevârih*'de Hüsrev Paşa Tekkesi yanındaki mektebin adından Dâr-ı Tahsîl-i Kelâm Baki olarak bahsedip mektebin kuruluş tarihi için de H 947/M 1540 tarihini işaret etmektedir⁵⁴.

Osmanlı Devlet ricalinin daha hayattayken ölümüne hazırlık mahiyetinde mezar yapılarını inşa ettirdikleri bilinmektedir. Hüsrev Paşa'nın da bu yolu seçerek, ölmeden önce kendi türbesini, çarşığı mektep ile birlikte 1540'ta yaptırmış olması mümkündür.

Saray mensupları ve zengin Osmanlılar hayatta iken vakıflarını kurar, vakfiyelerini yazdırır ve öldükten sonra da aileden veya aile dışından herhangi birini vakfî idare etsin diye kaymakam tayin ederlerdi. Hüsrev Paşa'nın vefatının hemen sonrasında, mirası olan menkullerin müsaderesi için kardeşi Çaşnigir Mehmed Bey'in de dâhil olduğu bir komisyon kurulmuştur⁵⁵. Çaşnigir Mehmed Bey'in söz konusu komisyonda bulunması, Paşa'nın ölümünden sonra vakfın idaresinden mesul tutulduğunu gösterebilir. Vakfî kuran kişi ölür ölmez kurduğu vakıf resmîyete geçirilir, vakfedenin ölüm tarihi ile vakfın kuruluşu yani tesis tarihi aynı olurdu. Bu tespitten hareketle, türbenin kitabesindeki⁵⁶ 1545 tarihi, türbenin yapım yılını değil, Hüsrev Paşa'nın ölüm ve vakfının hayata geçiriliş tarihini bize vermektedir. Dolayısıyla Paşa'nın ölümü ile vakıf yönetimi tarafından mezar anıtı inşa ettirilmeye başlanmış olabilir. Ayrıca Hüsrev Paşa Türbesi gerek strüktür gerekse de tasarım yönünden 16. yüzyılda yapılmış mezar yapıları arasında ileri bir düzey sergilemektedir. Dönemin inşa teknolojisinin imkânları açısından da bu düzeyde bir yapının Hüsrev Paşa'nın ölüm tarihi ile aynı yıl içinde, 1545 yılında bitirilmiş olması da olanaklı görünmemektedir. Bu açıdan yapının tarihlendirmesinde Behçet Ünsal ve Ernst Egli'nin vermiş olduğu 1546, 1547 veya 1548 yılları anlamlı durmaktadır.

Metnin bu bölümünde Hüsrev Paşa Türbesi'nin yapım tarihine ilişkin yapılan çeşitli tarihlendirmelere rağmen, tamamen doğru bir yapım tarihi vermek görüleceği üzere mümkün değildir. Ancak türbenin yapım tarihi hakkında yeni belgelere erişileceği öngörüsü ile doğru yapım tarihi tespitinin zamana bırakılması uygun olacaktır.

53 Eyice, “Hüsrev Paşa Türbesi,” 52.

54 Hafız Hüseyin Ayvansarayî, *Mecmûa-i Tevârih*, haz. F. Ç. Derin ve V. Çabuk (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, 1978), 117.

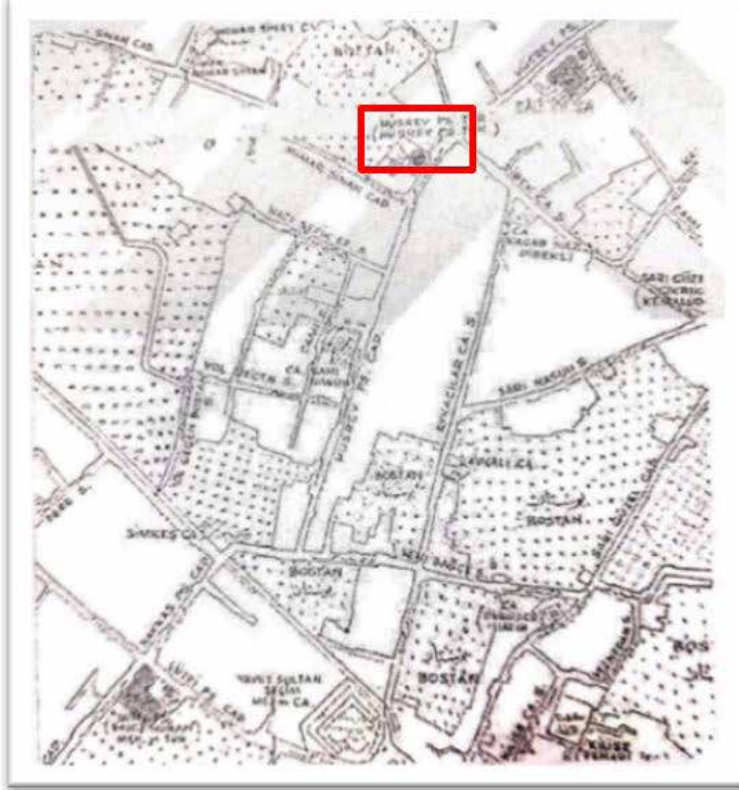
55 Çakar, “16. Yüzyılda Halep'te Bir Osmanlı Vakfı: Hüsreviye Külliyesi,” 70.

56 Mermer üzerine kazıma tekniğindeki kitabenin Latin harflerine transkripsiyonu şu şekildedir:

“Mezâr-ı Hüsrev Paşa (Hüsrev Paşa'nın Mezarı) Rahmetullâhi Aleyh (Allah'ın Rahmeti üzerine olsun), Hak kıyâmette inâyet eylesin (Hak kıyâmet gününde gözetip), Mustafâ ona şefâat eylesin, (Mustafâ (Hz. Muhammed) ona suçunun bağışlanması için aracı olsun) İştienler dediler târîhini, (Duyanlar dediler tarihini) Dâim Allâh ona rahmet eylesin, 952 (Allah ona her zaman rahmet eylesin, 952). Zübeyde Cihan Özsayiner, “Mimar Sinan'ın İstanbul'daki Camii ve Türbele-
rindeki Yazı Düzeni ve Anlamı,” (Doktora tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1998), 187.

3. Hüsrev Paşa Türbesi'nin Yanındaki, Bir Gayr-ı Malûm ya da Az Bilinen Bir Tekke

Hüsrev Paşa Türbesinin yakınında konumlanmış olabilecek bir tekkenin izini, evvela türbenin avlusundaki hazireden sürmek mümkündür⁵⁷. Şeyh ile üç kızının medfun olduğu bu ebedi istirahatteki mezar taşları, H 1109/M 1697 yılına tarihlenmektedir. Ayverdi, haziredeki şeyh ve şeyhin ailesinden dolayı Hüsrev Paşa Türbesi'nin yanındaki arsada 17. yüzyılın sonunda bir tekkenin olabileceği varsayımında bulunmaktadır⁵⁸.



G. 7: Ayverdi Haritası, Hüsrev Paşa Türbe ve Tekkesi (Gülberk Bilecik, "Ayverdi Haritası Işığında XIX. Yüzyılda İstanbul'un Tarihi Yarımadası'nda İnşaat Faaliyetleri," 422)⁵⁹

Ayverdi'nin tezinden hareketle, türbenin yanında 19. yüzyılda var olduğunu bildiğimiz tekke ile ilk tekke arasında bir bağ kurulabilir. Hatta daha da ileriye götürülerek

57 Haziredeki mezar taşlarına göre, şeyhin ismi Es-seyyid Arif-i bi'llah Emin Seyyid Mehmed Dede Efendi, kızlarının isimleri ise Saliha binti Mehmed Dede, Fatma binti Mehmed Dede, Ayşe binti Mehmed Dede'dir. Ekrem Hakkı Ayverdi, "Hüsrev Paşa Türbesi," 34.

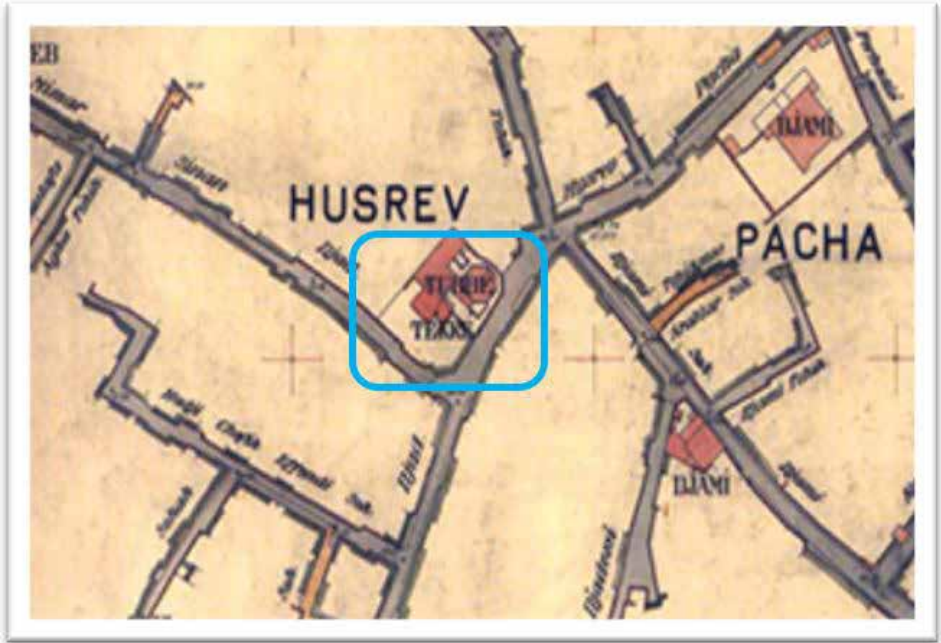
Burada ilginç olan hazirede medfun dört kişinin hepsinin ölüm tarihinin, H 1109/M 1697 olmasıdır. Kayıplar, muhtemelen salgın, yangın ya da doğal bir afet sonucunda toplu bir ölüm halinde gerçekleşmiştir.

58 Ayverdi, "Hüsrev Paşa Türbesi," 34.

59 Harita ilgili sayfadan kesilerek metne dâhil edilmiştir.

buradaki 17. ile 19. yüzyıl tekkelerinin aynı tarikata mensup olduklarını bile savlanabilir ve geçmişte olan bir tekkenin 19. yüzyılın sonunda tekrar burada canlandırılmak istenmiş olabileceği sonucuna varılabilir.

19. yüzyıla tarihlenen Ekrem Hakkı Ayverdi Haritaları⁶⁰ (G. 7) ve 20. yüzyılın başında hazırlanan Alman Mavileri Haritalarında (G.8), Hüsrev Paşa Türbesi'nin hemen yanında Hüsrev Paşa Tekkesi olarak gösterilen bir yapı mevcuttur. Haritalarda, türbe ve tekke birbirinden bağımsız ancak bitişik müstakil iki yapı olarak aynı parsel üzerinde yer almaktadır. Hüsrev Paşa Türbesine ilişkin çalışmalarda, türbenin hemen yanındaki bu tekkenin varlığından bahsedilse de tekkenin historiyoğrafik geçmişine dair bilgiler ne yazık ki sınırlıdır.



G. 8: Alman Mavileri Haritası, Hüsrev Paşa Türbe ve Tekkesi
(<https://mapwarper.net/maps/52663>)

Tekkeyle ilgili, özellikle de tekkenin ismini doğrulamaya yönelik yaptığımız araştırmalarda, görüşüne başvurduğumuz Tarihçi Necdet İşli, 19. yüzyılda İstanbul'da faal olan tekkelerden bahseden ve kendi arşivinde yer alan bir yazma eserden bizi

60 Mimarlık ve sanat tarihi literatüründe, Ekrem Hakkı Ayverdi Haritası olarak bilinen ve 1880-1882 yıllarına tarihlenen bu haritalar, Ekrem Hakkı Ayverdi tarafından İstanbul Şehremaneti'nde müsvedde olarak bulunmuştur. 20 paftadan oluşan, sadece tarihi yarımada ile sınırlı Osmanlıca bu haritaların, kimin tarafından hazırlandığı bir muammadır. Ekrem Hakkı Ayverdi tarafından ilk kez 1958 yılında kitaplaştırılarak Latin harflerine transkripte edilerek basılmış ve bilim dünyasına kazandırılmıştır. Bilecik, "Ayverdi Haritası Işığında XIX. Yüzyılda İstanbul'un Tarihi Yarımadası'nda İnşaat Faaliyetleri," (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2004), 5.

haberdar etmiştir⁶¹. Söz konusu yazma, Kadiri Tarikatı'nın Rummiye Mezhebi'nin İstanbul Tophane'de bulunan tekkesinin Şeyhi Ahmed Muhyiddin Efendi tarafından 19. yüzyılda kalem alınmış olan *Tomâr-ı Tekâya*'dır. (EK I) *Tomâr-ı Tekâya*'da İstanbul'daki farklı tarikatlara ait 259 adet tekke, bu tekkelerin buldukları mahal, tekkelerin şeyhlerinden bahsedilerek tekkeler kısaca tanıtılmıştır⁶².

Tomâr-ı Tekâya'nın 91. sayfasında, Hüsrev Paşa Türbesi'nin yanındaki tekkenin ismi, bağlı olduğu tarikat, bulunduğu mahal, şeyhi ve zikir günleri hakkında bilgiler bulunmaktadır. Buna göre tekke, Rifâî tarikatına bağlıdır ve tekkenin ismi Bahçivan Şeyh Mehmed Arif Efendi Tekkesi'dir. 17. yüzyılda burada bulunan tekkenin Rifâî Tekkesi olma ihtimali vardır. Çünkü Bahçivan Şeyh Mehmed Arif Efendi, 19. yüzyılın son çeyreğinde tesis ettiği tekkesinde, iki yüz yıl önceki buradaki Rifâî varlığını sürdürmek istemiş olabilir. Türbenin yanında boş olan mektep arsası, Bahçivan Şeyh Mehmed Arif Efendi tarafından değerlendirilerek Rifâîliği canlandırmak amacıyla kurduğu tekkesine mekân olmuştur.

İstanbul Tekkeleri ve menşeleri konusunda en önemli kaynaklardan biri olarak kabul edilen *Tomâr-ı Tekâya*'da, Ahmed Muhyiddin Efendi, tekkenin ismini tekkenin kurucusundan dolayı Bahçivan Mehmed Arif Efendi Tekkesi olarak vermektedir. Ayverdi ve Alman Haritalarının aksine *Tomâr-ı Tekâya*'da tekkenin ismi Hüsrev Paşa Tekkesi değildir. Her iki haritada da Hüsrev Paşa Tekkesi olarak isimlendirilme nedeni, türbeyi referans alarak mekâna bağlı bir adlandırma olabilir. Tarihçi Necdet İşli'nin Arşivi'nde bulunan Şinasi Akbatu'nun notlarında ise 11 Zilkade 1316 tarihli 1692 numaralı *İkdam* gazetesinde Şeyh Mehmed Arif Efendi'nin ölümüne dair çıkan bir haber, Latin harflerine transkripte edilerek aşağıdaki gibi verilmiştir. (EK II) Haberde *Tomâr-ı Tekâya*'nın aksine tekkeden Hüsrev Paşa Tekkesi olarak bahsedilmektedir. Haber ayrıca tekkenin Rifâî Tarikatına ait olduğunu da doğrulamaktadır.

*“Sene 1899- 24 Mart Hüsrev Paşa Tekkesi Sarıgüzel, Tarikat-ı Rufâî'den Hüsrev Paşa Dergâhı Şeyh Ahmet Muhtar Efendi, evvelki gün saat sekiz raddelerinde Mimar Sinan'da vakii hanesinde vefat etmiştir. Edirnekapusu Makberesine defn edilmiştir.”*⁶³

Tomâr-ı Tekâya'nın 91. sayfasının ilk satırlarında, tekkenin Hüsrev Paşa'da Hoca Üveys Mahallesi'nde bulunduğu ve şeyhi Mehmed Arif Efendi'nin de 1341'de öldüğü

61 Bu görüşme, 26.01.2021 tarihinde Sayın Necdet İşli'nin İstanbul Bağlarbaşı'nda bulunan evinde gerçekleştirilmiştir. Görüşme esnasında İşli'nin kişisel arşivinde bulunan yazma eser, *Tomâr-ı Tekâya* görülerek incelenmiştir. Yazmada, tekke ile ilgili bölümler, bizzat İşli tarafından Latin harflerine transkripte edilmiş ve tarafımızca gerekli notlar alınarak bu makalede kullanılmıştır.

62 Mustafa Kaçalin, “Muhyiddin Efendi, Ahmed,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c.19 (İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2006), 82.

63 *Tomâr-ı Tekâya*'daki tekkeyle ilişkin bilgiler ile bu gazete haberindeki bilgiler çelişmektedir. *Tomâr-ı Tekâya*'da tekkenin şeyhinin ismi ve defnedildiği yer yanlış verilmiştir. Hatta şeyhin ölüm tarihi bile hatalıdır. Burada bahsi geçen şahsın tekke ile ilintili bir başka şahıs olması muhtemeldir.

ve Hüsrev Paşa Türbesi yanındaki mektep arsasında, tekke olarak kırk bir senesine (1341⁶⁴) kadar Ayin-i Rufâiyeye icra eylediği yazmaktadır. Evliya Çelebi ve Hafız Hüseyin Ayvasarayî'nin Hüsrev Paşa Türbesi yanında Dâr-ı Tahsîl-i Kelâm-ı olarak ifade ettikleri mektebin varlığı, görüleceği üzere yazmada da geçmektedir. Tüm bu bilgiler birleştirildiğinde, Bahçivan Şeyh Mehmed Arif Efendi Tekkesi'nin, Hüsrev Paşa Türbesi'nin yanında yer alan ancak 19. yüzyıla ulaş(a)mamış, Dâr-ı Tahsîl-i Kelâm-ı Mektebi'nin⁶⁵ arsasında tesis edildiği aşikârdır. 19. yüzyılda Şeyh Bahçivan Mehmed Arif Efendi Rifâî Tekkesi ile Hüsrev Paşa Türbesi arasındaki tek ilişki, iki yapının yan yana aynı parselde biçimlenmiş kentsel mekânlar olmasından öteye geçmez. Oysaki tarihî harita⁶⁶ veya kaynaklarda türbeden dolayı tekkenin isminin Hüsrev Paşa Tekkesi olarak anılması, Bahçivan Şeyh Mehmed Arif Efendi Rifâî Tekkesi'nin, İstanbul tekke tarihindeki varlığı ve mekânsal olarak kentsel hafızada biçimlenişi açısından olumsuz bir durum arz etmektedir. Bundan dolayıdır ki araştırmacılar, bu tekkeyi isimlendirirken açmaza düşüp her iki ismi birden kullanmayı tercih etmektedirler. Mehmet Akif Köseoğlu'nun İstanbul'daki Rifâî Tekkeleri hakkındaki makalesi, tekkenin tarihçesi hakkında kısıtlı da olsa bazı bilgileri içermektedir. Çalışmada, tekkenin 19. yüzyılın son çeyreğinde 1897 yılında vefat eden Arif Efendi tarafından kurulduğu ve 1925 yılında tekkeler kapatıldığında son şeyhinin Arif Efendi'nin oğlu Abbas İlgen olduğunu aktarılmaktadır⁶⁷. Ayrıca, tekkenin ismi için Bahçivan Şeyh Mehmed Arif Efendi Tekkesi ve Hüsrev Paşa Tekkesi isimleri ihtiyatlı davranılarak bir arada kullanmıştır⁶⁸. Köseoğlu'nun, tekke hakkında paylaştığı bilgiler, *İkdam* gazetesinde çıkan haberdeki bilgilerle aynı olmasına rağmen *Tomâr-ı Tekâya* ile çelişmektedir. Yazarın *Tomâr-ı Tekâya*'dan haberdar olmaması ve metnini söz konusu gazete haberine dayanarak oluşturduğu imkân dâhilindedir⁶⁹. Türbenin isimlendirilmesine ilişkin güncel bir diğer kaynakta, Süleyman Faruk Göncüoğlu'nun çalışmasıdır. Araştırmacı, tıpkı Köseoğlu gibi, Bahçivan Şeyh Mehmed Arif Efendi Tekkesi ile Hüsrev Paşa Tekkesi isimlerini bir arada vermeyi yeğlemiştir⁷⁰.

Tarihçi Necdet İşli tarafından aktarıldığına göre, Mükrimin Halil Yinanç tarafından Hüsrev Paşa Türbesi'ndeki mezar taşları ve sandukaları tespit üzere türbeye bir

64 Hicri 1341 tarihi Miladi Takvimde 1925 yılına denk gelmektedir ki, 1925 yılında çıkarılan bir kanunla tekke ve zaviyeler kapatılmıştır.

65 Mektebin, Hüsrev Paşa Türbesi'nin geçirdiği yangınlar neticesinde ortadan kalkmış olması imkân dâhilindedir.

66 Ayverdi ve Alman Mavileri Haritasında, tekkenin isminin Hüsrev Paşa Tekkesi olarak ifade edilmesi tekkenin türbenin hemen yanında bulunması nedeniyle haritaları hazırlayanlara isimlendirme yönünden muhtemelen kolaylık sağlamış ve Hüsrev Paşa Tekkesi olarak adlandırma yoluna gitmişlerdir.

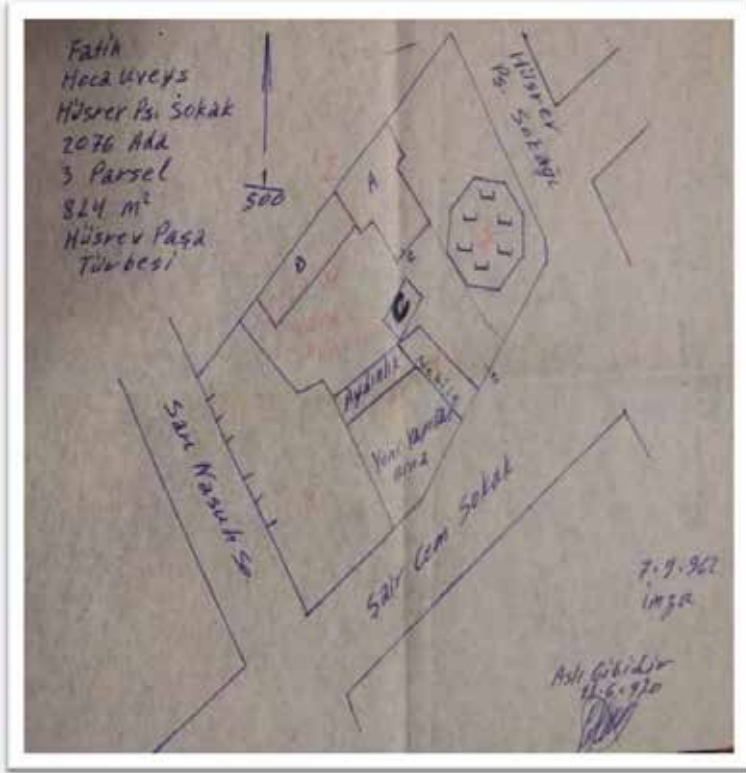
67 Bu tekkenin Rifâî Tekkesi olduğunu başka kaynaklarda teyit etmektedir. Bilecik, "Ayverdi Haritası Işığında XIX. Yüzyılda İstanbul'un Tarihi Yarımadası'nda İnşaat Faaliyetleri," 57; Kolay, "Mimar ve Mühendis Olarak Sinan," 155; Sema Göncüoğlu, "Tekkeler," *Fatih İlk İstanbul* (İstanbul: Fatih Belediyesi Kültür Yayınları, 2003), 97.

68 Mehmet Akif Köseoğlu, "İstanbul'da Rifâî Tekkeleri," *Keşkül Dergisi* 28 (2003), 117.

69 Mehmet Köseoğlu, çalışmasında tekkeye ilişkin kullandığı herhangi bir kaynağı referans göstermemiştir.

70 Göncüoğlu, "Yenibahçe," 176.

ziyaret yapılmış ve Arap harfleriyle özel notlar alınmıştır⁷¹. (EK III) Notlarda Hoca Üveys Mahallesi'nde Hüsrev Paşa Türbesi yanındaki Rıfâi Şeyhi Arif Efendi Tekkesi bahçesindeki mukaddes kabirler; Aliyye Rifâi Şeyhi Arif Efendi merhumun mezarı, (1322)⁷², Merhum Şeyh Arif Efendi'nin oğlu Şeyh Yusuf Efendi merhumun mezarı (1336) ve merhum Şeyh Arif Efendi Kerimesi merhum Gülümser Hanımın mezarı yazmaktadır. Hüsrev Paşa Türbesi avlusundaki diğer hazirede olduğu gibi bu hazirede de tekkenin şeyhi, evlatları ile medfundur, yani burası da bir aile kabristanıdır.



G. 9: Hüsrev Paşa Türbesi ve Çevresi (Tarihçi Necdet İşli Kişisel Arşivi, Hüsrev Paşa Türbesi Dosyası).

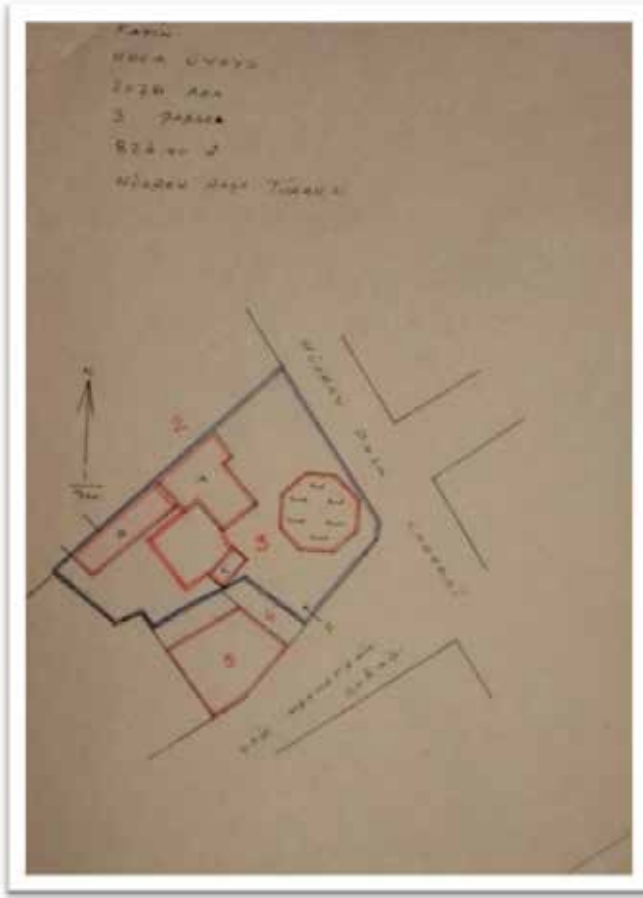
G. 9 ve G. 10'daki vaziyet planları, Tarihçi Necdet İşli Arşivi'ndeki Bahçıvan Şeyh Mehmed Arif Efendi Tekkesi Dosyasında bulunan özgün belgelerdir. Necdet İşli tarafından 1970'li yıllarda⁷³, Hüsrev Paşa Türbesi'ne fotoğraf çekmek ve türbe alanında

71 Yinanç'ın tuttuğu bu notlar, günümüzde Tarihçi Necdet İşli'nin Kişisel Arşivi, Şeyh Bahçıvan Mehmed Arif Efendi Tekkesi Dosyasında bulunmaktadır.

72 Görüleceği üzere, Bahçıvan Şeyh Mehmed Arif Efendi'nin ölüm tarihi için kaynaklarda farklı tarihler mevcuttur. Ölüm tarihi için *İkdam* gazetesinde 1899, Mükrimin Halil Yinanç'ın notlarında H 1322/M 1904-1905, *Tomar-ı Tekaya*'da ise 1925 geçmektedir.

73 26.01. 2021 tarihli görüşmede, 1970'li yılların hangi yıl olduğu Necdet İşli'ye sorulmuş ancak kendisi tam tarihi söyleyemeyeceğini ancak bu keşif gezisinin 1970'li yıllarda gerçekleştirdiğinden emin olduğunu aktarmıştır.

keşif yapmak üzere gidilmiştir. Dokuz numaralı görseldeki 1962 tarihli vaziyet planı, Necdet İşli tarafından bizzat işlenerek on numaralı görseldeki ölçeksiz vaziyet planı çizilmiştir.



G. 10: Hüseyin Paşa Türbesi ve Çevresi (Tarihçi Necdet İşli Kişisel Arşivi, Hüseyin Paşa Türbesi Dosyası)

İki plandaki bariz farklılık, 1962 yılında Şair Cem olan sokağın ismini Şair Mehmet Emin olarak değiştirilmiş olmasıdır. Tarihçi Necdet İşli, 26 Ocak 2021 tarihli görüşmemizde, türbeye gittiğinde planda işaretlediği mekânların mevcut olduğunu aktarmıştır. Buna göre “A” olarak gösterilen birim, tekkenin meşrutahanesi; “B” ile “C” arasında kalan ve kareye yakın planlı olan mekân ise tekkenin tevhitanesidir.



G. 11: Hüsrev Paşa Türbesi, Hazire ve Bahçıvan Şeyh Mehmed Arif Efendi Tekkesi Meşrutahanesi (Tarihçi Necdet İşli Kişisel Arşivi, Hüsrev Paşa Türbesi Dosyası)

1940'lı yıllara ait olan 11 numaralı fotoğrafta da Hüsrev Paşa Türbesi'nin yanında yer alan ahşap malzemeli kırma çatılı ve şeyh ailesinin ikamet ettiği meşrutahane görülmektedir. Meşrutahane ile türbenin uzaktan çekilmiş bir görüntüsü de G. 12'de verilmiştir.



G. 12: Hüsrev Paşa Türbesi ve Tekkenin Meşrutahanesinin Sokaktan Görünümü (Salt, TASUH8513001)

Süleyman Faruk Göncüoğlu, Bahçıvan Şeyh Mehmed Arif Efendi Tekkesi'nde, tekkenin faal olduğu yıllarda zikirlerin Hüsrev Paşa Türbesi içinde icra edildiğini aktarmaktadır. Ancak her iki vaziyet planındaki tevhitnenenin varlığı, Göncüoğlu'nun iddia ettiğinin aksine zikirlerinin türbenin içinde yapılmadığını göstermektedir. Kaldı ki bir mezar anıtı içerisinde sandukaların dibinde zikrin yapılması da İslam adabı ile uyuşacak bir davranış pratiği değildir.

Necdet İşli'nin çizdiği planda "C" olarak gösterilen birim ise Bahçıvan Şeyh Mehmed Arif Efendi'nin türbesi olarak kullanılan yapıdır. Hüsrev Paşa Türbesi ve çevresinde yaptığımız saha araştırmasında tekkenin meşrutahane ve tevhitnesinin⁷⁴ günümüze ulaşmadığı görülmüştür. Türbenin avlusunda günümüzde mevcut olan Şeyh Bahçıvan Mehmed Arif Efendi'nin Türbesi olarak kullanıldığını düşündüğümüz kırma çatılı ve ahşap malzemeli yapının varlığı tespit edilmiştir. 1985 yılında türbe avlusundaki yapıda mevcut olan şeyhin sandukasının akıbeti günümüzde meçhuldür. Hüsrev Paşa Tekkesi'nin içinde bulunan on adet sandukadan birinin şeyhe ait olması muhtemeldir.



G. 13: Şeyh Bahçıvan Mehmed Arif Efendi'nin Hüsrev Paşa Türbesi'nin Bahçesinde Bulunan Ahşap Malzemeli Yapıda 1980'li Yıllarda Muhafaza Edilen Sandukası⁷⁵
(Tarihçi Necdet İşli Kişisel Arşivi, Hüsrev Paşa Türbesi Dosyası)

74 26.01.2021 tarihinde Necdet İşli ile yapılan görüşmede, İşli 1970'li yıllarda türbeye yaptığı ziyarette, meşrutahenenin ayakta olduğunu ve meşrutahane de yaşayan şeyhin ailesini ziyaret ettiğini ifade etmiştir.

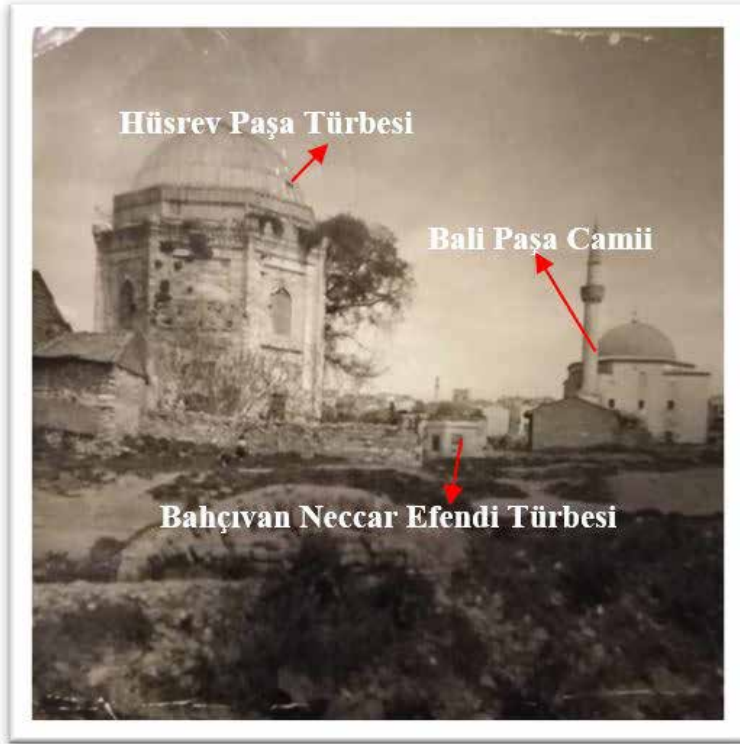
75 Fotoğraf 1985 yılında Necdet İşli tarafından çekilmiştir.



G. 14: Hüsrev Paşa Türbesi'ndeki Ahşap Yapı (E. İğüs, 2018)

Yukarıdaki verilen bilgileri toparlayacak olursak, Bahçıvan Şeyh Mehmed Arif Efendi Tekkesi 19. yüzyılda ortadan kalkmış Dâr-ı Tahsîl-i Kelâm Baki mektebinin arsasında ve Hüsrev Paşa Türbesi'nin avlusunda tesis edilmiştir. Tekke, kentsel bir mekân olarak ortalama 50 yıl gibi bir süre İstanbul'da varlığını sürdürmüştü ancak mekânsal/toplumsal bellekten günümüzde ne yazık ki silinmiştir.

4. Hüsrev Paşa Türbesi'nin Konumu



G. 15: 1914 Tarihli Fotoğrafta Hüsrev Paşa Türbesi ve Etrafındaki Yapılar (Tarihçi Necdet İşli Kişisel Arşivi, Hüsrev Paşa Türbesi Dosyası)

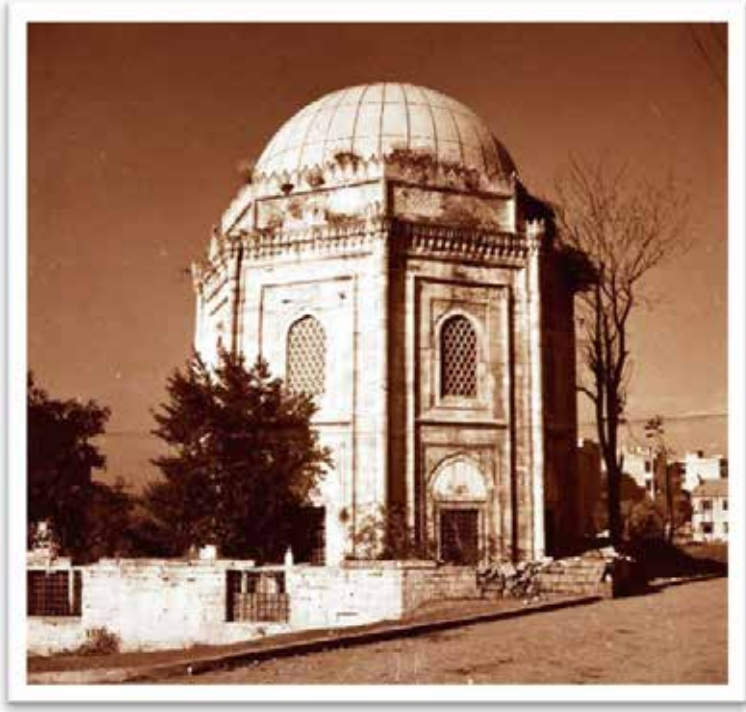
Hüsrev Paşa Türbesi, İstanbul İli, Fatih İlçesi Akşemsettin Mahallesi, Hüsrev Paşa Sokağında yer almakta olup 2076 Ada 35 Parsel üzerindedir. Kuzey güney doğrultusunda konumlanan yapının, kuzeyinde Bali Paşa Camii ve çaprazında ise Bahçivan Neccar Efendi Türbesi bulunmaktadır. 824 metrekare taban oturumlu olan yapının kuzeydoğusunda bulunan çeşme ve yapı ile birlikte tesis edilen çarşı, mektep ve set üstü kahvesi günümüze ulaşmamıştır. Türbenin kuzeydoğusunda ve ihata duvarlarının hemen dışında bulunan çeşmeyi, eski fotoğraflardan G. 16'da olduğu gibi tespit etmek olanaklıdır. Hüsrev Paşa Türbesi'nin 1950'li yıllarda geçirdiği restorasyona ait fotoğraflarda çeşme görülmesine rağmen çeşmenin ne zaman ortadan kalktığını tespit etmek maalesef mümkün olmamıştır. Çeşme, Hüsrev Paşa Türbesi'nden bağımsız bir yapıdır. Ancak yapıya olan yakınlığı nedeniyle türbenin hayratıdır varsayımında bulunulabilir. Dönemsel olarak Klasik Dönem Osmanlı Mimarlığı çeşmeleri tipolojisi içerisinde yer almaktadır. Kesme taş malzemeli, dikdörtgen formlu sivri kemerlidir. Çeşme nişi süslemesizdir. Çeşme yalağının sağında ve solunda kesme taştan kare

planlı bir dinlenme sekisi ve ayna taşının her iki yanında da birer adet tas yuvası bulunmaktadır.



G. 16: Hüsrev Paşa Türbesi ve Kuzeyindeki Çeşme (Salt, TASUDOC0176)

5. Hüsrev Paşa Türbesi'nin Mimari Programı

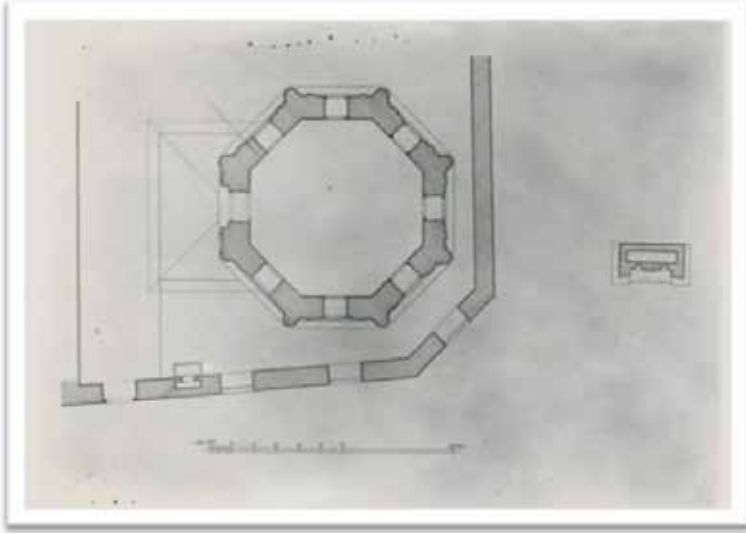


G. 17: Hüsrev Paşa Türbesi (Salt, TASUH3597)

Hüsrev Paşa Türbesi'nin Osmanlı mimarlık tarihi içindeki önemi, sadrazamlık makamına yükselmemiş bir devlet adamı için plan ve strüktür açısından mükemmel ve bir o kadar da süslü yapılmış bir mezar anıtı olmasından kaynaklanmaktadır. 16. yüzyılda Hüsrev Paşa ile aynı statüde olan başka devlet adamlarının bu kadar yetkin tasarlanmış mezar anıtları olmadığı gibi türbe saray ahalisinin türbeleri ile yarışacak düzeydedir. Hüsrev Paşa Türbesi'nin Sinan tasarımı da olması Osmanlı ve İstanbul mimarlık envanterindeki yerini daha da kıymetli kılmaktadır.

Sinan, Hüsrev Paşa Türbesi'ni, mimarlık kariyerinin ilk dönemlerinde içten ve dıştan sekizgen plan şemalı (G. 18) olarak tasarlamıştır. Oktay Aslanapa, Hüsrev Paşa Türbesi ile İslamiyet'in ilk yıllarında yapılmış mezar anıtları arasında bir analogi kurarak türbeyi, Nahcivan'daki tuğla kümbetlere benzetmektedir⁷⁶. Ancak Aslanapa'nın aksine Selçuklulardan beri Türk türbe mimarisinde sıklıkla tercih edilen sekizgen plan şemasını, Sinan'ın bir geleneğin devamcısı olarak bilinçli bir biçimde uyguladığını ifade etmek daha yerinde bir tespit olacaktır.

76 Aslanapa, *Türk Sanatı*, 269.



G. 18: Hüseyin Paşa Türbesi Planı ve Çevre Duvarları (Salt, TASUDOC0176010)

Hüseyin Paşa Türbesi, kü(ö)feki taş malzemeli⁷⁷ bir yapıdır. Yapının etrafını çeviren pencere duvar da kü(ö)feki malzemeli olup duvarın bir restorasyon evresi geçirdiği çıplak gözle bile anlaşılmaktadır. Eski fotoğraflarla yapının 2010 yılından sonra çekilmiş fotoğrafları karşılaştırıldığında ve sahadaki gözlemlerde bu durum kolaylıkla tespit edilebilmektedir. Dolayısıyla ihata duvarı özgün değildir.



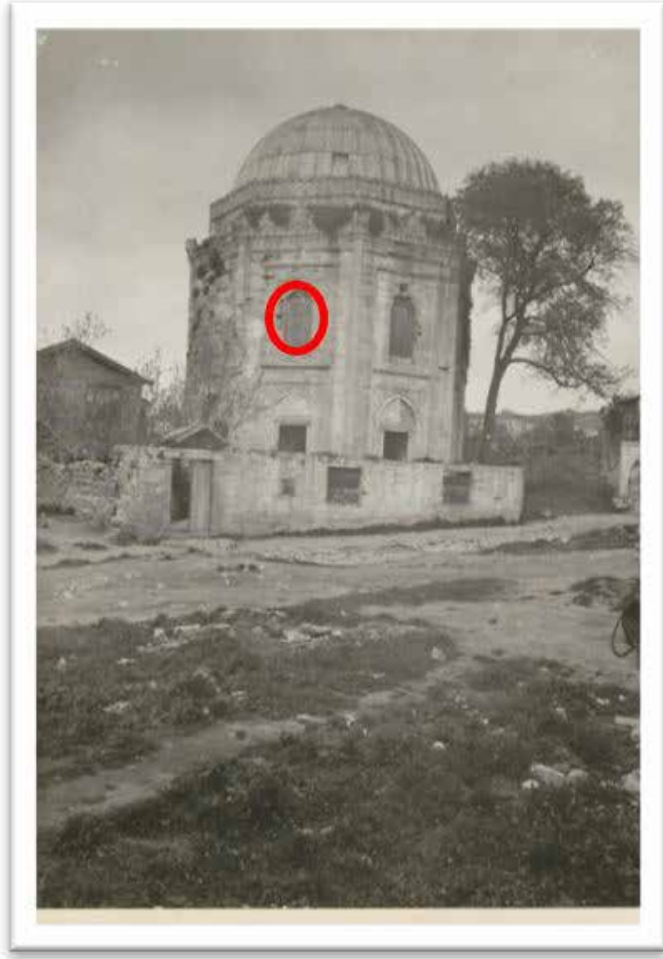
G. 19: Hüseyin Paşa Türbesi Cepheleri Taş Süsleme Programı
(<https://buyukustamimarsinan.com/tr/eserler/husrev-pasa-turbesi>)

⁷⁷ Yapıda kullanılan kü(ö)feki taşın, Eyice kesme kü(ö)feki, Ayverdi ve Tahaoğlu ise yontma kü(ö)feki olduğunu belirtmektedir. Eyice, “Hüseyin Paşa Türbesi,” 52. Ayverdi, “Hüseyin Paşa Türbesi,” 31. Tahaoğlu, “İstanbul’da Osmanlı Türbelerinin Tipolojisi,” 107.

Sekizgen gövdeli yapının cephesi yüksek kabartma etkisi veren dairesel formlu taş sütun/kolonlarla bölünmüştür ve sekizgenin her bir yüzü vurgulanmıştır. (G. 19) Hüsrev Paşa Türbesi ile İstanbul'da aynı dönemde yapılmış türbeleri karşılaştırdığımızda sekizgen planlı örneklerle rastlamak mümkündür. Sinan eserleri olan Şehzade Mehmed Türbesi ile Beşiktaş Barboros Hayreddin Paşa Türbesi tıpkı Hüsrev Paşa Türbesi gibi sekizgen gövdeli olarak tasarlanmıştır. Hüsrev Paşa Türbesi'nin cephe biçimlenişi ve süslemeleri ile kendi dönemi mezar yapılarına göre çok daha gösterişli ve göze hitap eden plastik etkileri olan özel bir yapıdır. Gövdenin üst kısmında kubbe kasnağı eteğinin alt kısmına denk gelen hizada, payelerin başlıklarının dördü dilimli yapraklı, dördü ise rumi oyma taçlı olmak ve birbiri ardınca gelmek üzere tekrar eden sıra hâlinde düzenlenmiştir. Payelerin arasında kubbe kasnağının altında ve ana gövdenin bittiği yerde, ortadaki sağ ve soldakilere göre daha büyük olan üçlü damla işlemeli bir taş süsleme görülür. Üst pencere silmelerinin üzerinde payelerin arasındaki boşluklarda düşeyde iki sıra hâlinde badem motifine benzeyen iki sıra stalaktit tüm cepheyi dolanmaktadır. Taş kubbe kasnağın alt kısmı, geometrik motifli dikkörtgen formlu profil ile çevrelenmiş olup alnın üst kısmında 11 tam ve iki yarım taş süsleme ile cephenin hareketliliği artmaktadır. Çağdaş mezar anıtları ile karşılaştırıldığında Hüsrev Paşa Türbesi'nin pek müzeyyen olduğu aşikârdır. Bu durumun farkına varan ve Sinan Türbelerini belli bir bakış açısına göre sınıflandıran Egli, cephe süslemelelerinden ötürü, yapıyı *tepelikli ve yapısal ornemanlı* olarak tanımlamıştır.⁷⁸ Türbenin dış yüzeyi kurşun kaplı iç yüzeyi sıvalı 10 metre çapındaki sağır kubbe ile birleşerek yapı sonlanır. Kubbenin üzerinde taştan yapılmış yivli profil alem bulunmaktadır.

Fotoğraflardan da takip edileceği üzere, Hüsrev Paşa Türbesi'nin sekizgen formlu gövdesinin güneybatı yani giriş cephesi hariç her bir yüzünde, sivri kemerli pencere sistemi zemin ve ikinci kat olmak üzere altlı üstlü olarak tanzim edilmiştir. Zemin kotunda yer alan basık kemerli pencereler, dikkörtgen söve ile çevrelenmiştir. İkinci kattaki pencereler ise, hafif sivri kemerli olup alçı şebekelidir. 1940'lı yıllarda ikinci kat pencerelerinde mevcut olan ahşap kanatları ne yazık ki günümüze ulaşmamıştır. Yapının tüm pencereleri, derin kaval silmelerle çevrelenmiştir.

78 1927 yılında modern kentler tasarlamak üzere Viyana'dan Türkiye'ye davet edilen mimar Ernst Egli, 1954 yılında Mimar Sinan üzerine Almanca bir kitap kaleme almıştır. Egli, Sinan tasarımı türbeleri, 1539- 1580 yılları arası olmak üzere dört döneme ayırmıştır. Buna göre; "1-1539-1542, stereometrik, yapısal, asil ve sâde: Hayreddin Türbesi. 2-1543-1546, süslemeli ve çeşitli malzemeli: Şehzade Mehmed Türbesi. 3-1547-1548, tepelikli, yapısal ornemanlı: Hüsrev Paşa Türbesi. 4-1548-1580, İç mekânda egemenlik: Kanuni Türbesi." Bk. Ünsal, "İstanbul Türbeleri Üzerine Stil Denemeleri," 91.



G. 20: Hüsrev Paşa Türbesinin Ahşap Kanatlı Pencereleri (Salt, TASUDOC0176)

Güneybatı yani giriş cephesinin kapının üstündeki bölümün - ki diğer cephelerde ikinci katla aynı seviyededir- penceresiz ve kör niş şeklinde tanzim edilmiş olması, sekizgenin diğer yüzleri ile estetik ve strüktür açısından aykırılık göstermektedir. Cephe ritmini de bozan bu biçimlenişi, çeşitli araştırmacılar farklı görüşlerle açıklamıştır. Behçet Ünsal, bu duruma yönelik tespitinde, önceki yıllarda türbenin girişinin önünde kubbeli olarak da düzenlenmiş bir revağın olabileceği savını ileri sürmektedir⁷⁹. İlnur Aktuğ Kolay, cephedeki bu farklı düzenlemeye değinmeden bazı kaynaklarda⁸⁰ revağın varlığından bahsedildiğini aktarırken cephede revağa dair herhangi bir izin

79 Ünsal, “İstanbul Türbeleri Üzerine Stil Denemeleri,” 82.

80 İlnur Aktuğ Kolay, bu kaynakların ne olduğu konusunda referans vermemektedir. “(...) Kimi kaynaklarda giriş cephesinde iki sütuna dayanan kubbeli bir revak olduğu iddia edilse de...” Kolay, “Mimar ve Mühendis Olarak Sinan,” 155.

bulunmadığını ifade etmektedir⁸¹. Ekrem Hakkı Ayverdi ise, cephenin genel ahvaline uymayan bu durumu, günümüze ulaşmayan çift paraçola⁸² dayanan ahşap bir saçağın güneybatı cephede var olabileceğini ifade etmektedir⁸³.



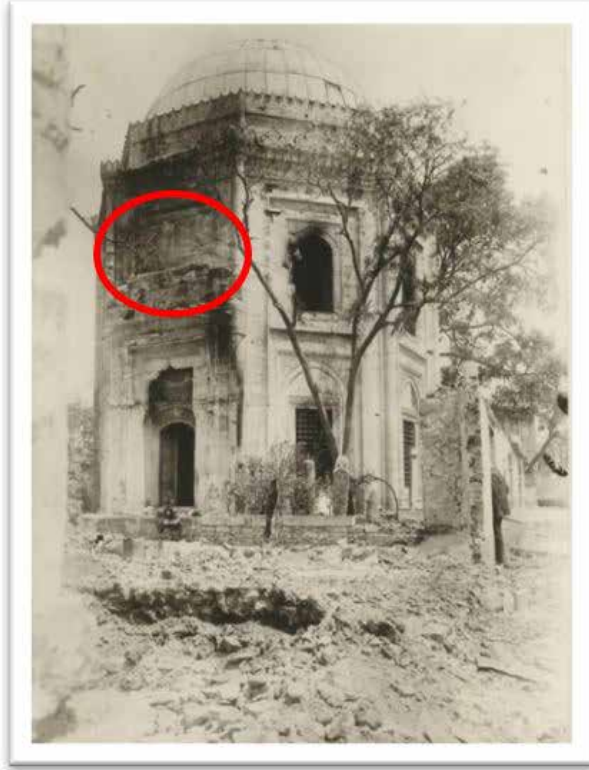
G. 21: Hüseyin Paşa Türbesi'nin Ali Saim Ülgen Tarafından Çizilen Rölöve Krokisi (Salt, TASUDOC01760011)

Ayverdi'nin Hüseyin Paşa Tekkesi güneybatı cephesinde var olduğunu öne sürdüğü ahşap saçağın izini, günümüzde Salt Araştırma Ali Saim Ülgen Koleksiyonu'ndaki Hüseyin Paşa Tekkesi çizimlerinde görmek mümkündür. G. 21'de verilen çizimde, türbenin özgün hâlinde güneybatı cephesinde bir saçağın olabileceği düşüncesinden hareketle, projeye saçak eklemiştir. Dolayısıyla Ali Saim Ülgen, türbenin rölöve krokisinde Ayverdi'nin yapının özgün hâlinde giriş cephesinde saçak olabileceğine dair tezini benimseyerek projesine saçak koymuştur. Ancak tekkeye ilişkin bir restorasyon projesine ait olduğunu düşündüğümüz bu çizim muhtemelen uygulanmamıştır çünkü günümüzde tekkenin güneybatı/giriş cephesinde saçak bulunmamaktadır.

81 İlknur Aktuğ. Kolay, "Mimar ve Mühendis Olarak Sinan," 155.

82 Paraçol: Balkon, saçak, cumba gibi çıkımların altına konulmuş eğri ya da düz demir destek. Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü* (İstanbul: Yem Yayınları, 2005), 356.

83 Ayverdi, "Hüseyin Paşa Türbesi," 33.



G. 22: Hüsrev Paşa Türbesi Güneybatı Cephesindeki Ahşap Saçak/Paraçol İzi
(Salt TASUDOC01760052402)

G. 22’de görüleceği gibi ve bizim saha çalışmamızda tespit ettiğimiz üzere, yapının güneybatı cephesinde ikinci kat hizasında kör niş olarak düzenlenmiş bölümde ve günümüzde beton malzemeye dönüştürülmüş lentonun hemen altında birtakım izler bulunmaktadır. Bu izlerin paraçol veya revaka ait olması imkân dâhilindedir. Ancak türbenin hemen yanında yer aldığı ifade edilen ve günümüzde ulaşmamış Dâr-ı Tahsîl-i Kelâm Baki Mektebi ve Ayverdi’nin bedestenli, dükkânlı ve ufak bir meydan üzerinde bulunan set kahveli olarak bahsettiği Hüsrev Paşa Çarşısı’na ait çatı saçığı izi olması da mümkündür.

Türbenin yapıya giriş kapısı dolayısıyla da girişi güneybatı cephesinde bulunmaktadır (**G. 23**). Çift kanatlı ahşap kapısı, iki basamaklı bir merdivenden sonra hafif derin bir eyvan içine alınmış, Bursa kemeri/yay kemer ile çerçevelemiştir. Kapıyı hemen üstünde çevreleyen kemer ise çift renkli taştan oluşan geçme şeklinde düzenlenmiştir. Mermer oyma tekniğindeki kitabe ise derin eyvanın içinde iki renkli taş kemerin üzerindeki bölümde yer almaktadır. Kapının, bu denli süslü bir yapı için gayet basit görünümlü olması, kapının başka bir yapıdan devşirildiği izlenimini uyan-

dırmaktadır. Kapının her iki yanında zemin kotunda birer pencere bulunmaktadır. Bu pencerelerin hizasında kapının üzerindeki sağır nişli bölümün sağında ve solunda tıpkı zemin kotunda olduğu gibi birer adet pencere yer almaktadır.



G. 23: Hüsrev Paşa Türbesinin Yay Kemerli Giriş Ahşap Kapısı (<https://www.canercangul.com/15713/husrev-pasa-turbesi>)

Türbenin girişini tanımlayan güneybatı cephesinde zemin kotunda çift açılır, yivli, düz satırlı ve mermer söveli 2 adet ahşap pencere bulunmaktadır. Pencere önlerindeki lokma parmaklıklar tüm cephelerde, kesme taş söve içine saplanmıştır. Yapının zemin kotunda kü(ö)feke kesme taştan mamül, mermer aynataşlarına oturtulmuş basık kemerli 3 adet çift açılır kanatlı ahşap pencere bulunmaktadır. Lokma parmaklı pencereler, kesme taş söve ile çevrelenmiştir. Ahşap pencere kenarları yivli ve düz satırlı söve ile çevrilidir. Mermer ayna taşının üzerindeki basık kemerle yivli olarak düzenlenmiş taş silmenin arasındaki boşluk, taş bezeme ile süslenerek cepheye hareket kazandırılmıştır. Türbenin ikinci katında basık kemerli ve taş söve içine oturtulmuş fil gözlü üç adet alçı pencere vardır. Yapıdaki yedi adet alçı pencerenin kayıtlarının arasına renkli cam parçaları yerleştirilmiştir. Alçı pencereler, basık kemer ve taş söve içine oturtulmuştur. Tıpkı zemin kotundaki pencerelerde olduğu gibi bu bölümdeki pencerelerin de ayna taşı ile taş silme arasındaki boşlukları, taş bezeme ile süslenmiştir. Kuzeydoğu ve kuzeybatı cephelerinin pencere dizilişi güneydoğu cephesi ile aynıdır.

Hüsrev Paşa Türbesi'nin kubbesi kurşun ile kaplıdır. Türbeye ait eski fotoğraflarda kubbedeki alemleri tespit etmek mümkün değildir. Sinan türbelerine ait dönemsel bir bakışla, kubbedeki alemlerin bakır malzemeden yapılmış olması ihtimal dâhilindedir. Devlet adamları için 16. yüzyılda yapılmış mezar anıtları içinde en süslülerinden biri

olmasına rağmen Hüsrev Paşa Türbesinin içi çok sadedir. Sekizgen gövdeli iç mekân, tıpkı dışı gibi kü(ö)feke taş malzemedir. İç hattın sekizgeni ile kubbe tavan arası geçişinin yumuşak ve süslü güzel bir geçiş için taş stalaktit ile sağlanmıştır. Güneybatı cephedeki sağır nişli olarak düzenlenmiş bölümün iç mekânda tam arkasına denk düşen kısma, dikdörtgen şekilli mavi çinili bir pano yerleştirilmiştir. Mavi çinilerde yer yer dökülmeler mevcuttur. Hüsrev Paşa Türbesi, 16. yüzyıl mezar anıtları içinde, cephelerinde ve iç mekânında güçlü bir plastik etkiyi sahip bir Sinan tasarımıdır. Bu plastik etkiyi, kubbe tavan yüzeyinde orta göbek kısmında kalemişi madalyon süslemeler⁸⁴ daha da sağlamlaştırmaktadır.



G. 24: Hüsrev Paşa Türbesi'nde İç Mekânda Kubbeye Geçiş ve Türbe İçindeki Ahşap Sandukalar (Mimar I. U. Şimşek, 2019)

Türbe içerisinde Hüsrev Paşa, İlyas Reis ve Hızır Reis'in gömülü olduğu bilinmesine rağmen türbede günümüzde 10 adet sanduka bulunmaktadır. Türbenin avlusundaki ahşap yapıda 1985 yılına kadar muhafaza edilen Bahçivan Şeyh Mehmed Arif Efendi'nin sandukasının (G. 13) daha sonra türbeye kaldırılmış olması ve bu sandukalardan birinin Şeyh'e ait olması imkân dâhilindedir. Zemine doğrudan oturtulmuş olan sandukaların, puşideleri olmadığından sandukaların kime ait olduğunu tespit etmek maalesef mümkün değildir.

84 Semavi Eyice, kubbedeki bu kalemişi süslemelerin özgün olmadığını, 19. yüzyıldan kaldığını belirtmektedir. Eyice, "Hüsrev Paşa Türbesi," 52.



G. 25: Hüseyin Paşa Türbesinin 1950 Yıllardaki Restorasyonu (Salt, TASDOC0176009)

Hüseyin Paşa Türbesi civarında varlığı bilinen Hüseyin Paşa Çarşısı, 1918 yılında Fatih’i kasıp kavuran yangında tümüyle yok olmuş, türbe ise ciddi hasar görmüştür. Uzun yıllar harap ve bakımsız hâlde olan yapı, 1950’li yıllarda Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından kısmen de olsa restore edilmiştir. Eyice’nin özgün olmadığını iddia ettiği iç mekândaki kalemişi süslemeler, bu süreçte yenilenmiş olabilir. Türbenin geçirdiği son restorasyon ise 2010 yılında gerçekleştirilmiştir. Günümüzde Hüseyin Paşa Türbesi kapalıdır ancak bahçesine girebilmek mümkündür.

Sonuç

Osmanlı Mimarlığına ilişkin yazım pratiklerinde, Mimar Sinan ve Sinan Mimarlığı, geniş bir külliyatla temsil edilir. Dolayısıyla da Mimar Sinan ve Sinan Mimarlığı için muhtemelen üzerine en çok yayın yapılan ve fikir beyan edilen bir dönemdir tespitinde bulunulabilir. Mimar Sinan’ın mesleki kariyerinin erken dönemlerine tarihlenen ve bir devlet adamı için yapılmış olan Hüseyin Paşa Türbesi de Sinan Mimarlığına ilişkin akademik çalışmalar ve popüler yazılarda, defalarca alt konu başlığı olarak zikredilmiştir. Ancak Hüseyin Paşa Türbesi’nin mimarlık ve sanat tarihi disiplinleri metinlerinde çoğu kez ele alınmış olması, yapının tekrar tekrar çalışılabilirliğini zedelemez. Aksine yapı hakkında yazılacak her görüş ve metinlere dâhil edilmeye uygun yeni karşılaşılan arşiv belgeleri, yapının tarihselliğini vurgulayarak mimarlık ve sanat tarihi odaklı Sinan Mimarlığı yazımı açısından önem taşımaktadır. Bu çalışmaların en erkeni olan Ekrem Hakkı Ayverdi’nin 1955 yılında makale olarak kaleme aldığı “Hüs-

rev Paşa Türbesi” adlı çalışması, mimarlık ve sanat tarihi açısından türbenin kıymetli bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır. Ayverdi’nin izinden giderek 66 yıl sonra bu çalışmada Hüsrev Paşa Türbesi’nin başlı başına bir makale konusu olarak seçilmesi hem yapının öneminden hem de yapı hakkında çeşitli kaynaklarda geçen farklı bilgilerden dolayı yapıya ilişkin doğru bir mekânsal tarih yazma dileğimiz sebebiyledir.

16. yüzyılın önemli devlet adamlarından biri olan Hüsrev Paşa, başarılı idareci kimliğinin yanı sıra, görev yaptığı topraklara bıraktığı hayrat eserleri ile de bilinen bir hayırseverdir. Yapılı fiziki çevreye zengin bir katkı sunan Paşa, Kahire’de Osmanlı Devleti zamanında yapılmış ilk sebilin banisidir. Aynı çağın insanları olan Hüsrev Paşa ile Mimar Sinan’ın yolları Halep Hüsreviyye Külliyesi’nin yapımı vesilesi ile kesişmiş, Paşa’nın baniliğinde Hüsreviyye Külliyesi Mimar Sinan tarafından tasarlanmıştır. Bu birliktelik Halep’le sınırlı kalmamış, Mimar Sinan İstanbul’da Paşa için Hüsrev Paşa Türbesi’ni yapmıştır. Hüsrev Paşa Türbesi, fetihten 1922 yılına kadar inşa edilmiş devlet görevlileri için yapılmış 89 adet mezar anıtından biridir.

Devlet işlerinde yaşanan bir olumsuzluktan dolayı 1544 yılında görevden el çektilen Hüsrev Paşa, 1544 yılının sonları ya da 1545’in ilk günlerinde vefat etmiştir. Bu makalenin konusu olan ve İstanbul Yenibahçe’de bulunan Hüsrev Paşa Türbesi yapıldığı yıllarda, Evliya Çelebi ve diğer kaynaklarda aktarıldığı gibi mektep, çarşı ve çeşmeden oluşan ve Hüsrev Paşa’nın varlığını zamansızlık metaforunda hatırlatan bir hafıza mekânı/hayır kompleksiydi. Bu yapılar, zihinsel arka planda hayır yaparken unutulmamak gayesi ile tasarlanmış olmalarına rağmen ne yazık ki günümüze sadece türbe ulaşmıştır.

Hüsrev Paşa Türbesi’nin yapım tarihi için kaynaklarda, 1542, 1545, 1546, 1547 ve 1548 olmak üzere birbirinden farklı beş tarih kullanılmaktadır. Türbenin giriş kapısı hemen üzerinde yer alan kitabede 1545 yılı geçtiği için, genelde 1545 yılı kabul edilmiştir. Arşiv belgeleri ve yazılı kaynaklara dayanarak Paşa’nın ölümünden sonra 1545 yılının Hüsrev Paşa Vakfiyesinin tesis edildiği tarih olduğu, türbenin yapım tarihi olmadığı bu makalenin vardığı sonuçlardan biridir. Hüsrev Paşa’nın ölümünden önce türbesini yaptırmaya başlamış olabilir ve ölümünden sonra da türbe tamamlanmıştır.

Hüsrev Paşa Türbesinin yanında, geçmiş yıllarda yer alan ve arşiv belgesi, tarihî harita ve yazılı kaynaklarda varlığını tespit ettiğimiz tekkenin doğru bir mekânsal/tarihî yazımı bu makalenin ilgilendiği bir diğer alt başlıktır. İstanbul tekke tarihi için çok önemli bir yazma eser olan ve günümüzde Tarihçi Necdet İşli’nin Arşivi’nde bulunan *Tomâr-ı Tekâya*’dan tekkenin adı ve târiki tespit edilmiştir. Buna göre, tekkenin ismi Bahçıvan Şeyh Mehmed Arif Efendi Tekkesi olup meşrebi Rıfâî’dir.

Hüsrev Paşa Türbesi, mimarlık ve sanat tarihi perspektifinde incelendiğinde tasarım ve süslemeleri açısından kendi döneminde yapılmış mezar anıtlarından daha

nitelikli olduğu görülür. Hatta saray erkânının mezar anıtları ile yaraşacak düzeydedir. Bunun sebebini Sinan tasarımı olması olarak açıklamak mümkündür. Hüsrev Paşa Türbesi dönemin kültürel kodlarını, zamanın ruhunu ve mimari dilini aktaran bir yapıdır. Hüsrev Paşa, sahip olduğu iktidar ve maddi güçle, inşa ettirdiği türbesiyle sıradan halkın bilincinde manevi bir iklim havası yaratarak varlığını sonsuza taşımıştır.

Hüsrev Paşa Türbesi'nin mekânsal irdelemesi Lefevbre'in mekân çözümlemesi metoduyla da değerlendirilebilmektedir. Buna göre; Lefevbre'in mekân oluşumu çözümlemesinde tamamladığı üç merhalenin birincisi olan *mekânsal pratik*; insanların mekânın/türbenin kimliğine uygun herhangi bir davranış pratiği gösteremedikleri ve mekânın/türbenin etrafında birbirleri ile bilgi alışverişinde bulun(a)mamalarından ötürü artık görünür değildir. Ölüm gibi soyut bir kavram, mimarlık edimi marifetiyle Hüsrev Paşa Türbesi olarak tam da kentin merkezinde varlık bulurken türbenin hemen yanında tekkenin 19. yüzyılda devreye girmesi de tasavvufun tekke üzerinden deneyimlenmesini sağlamıştır. Günümüzde ise tekkenin yokluğuna rağmen türbe de kentin mekânsal pratik deneyimlendiği bir kentsel mekân değildir.

Lefevbre'in mekânsal çözümlemesinin ikinci aşaması olan *mekânın temsili* ise mezar anıtının yani Hüsrev Paşa Türbesi'nin kendisidir. Hüsrev Paşa Türbesi soyut bir kavram, ölümün somut olarak algılandığı bir mekândır. Ölünün hatırasının korunduğu ölümsüzlüğe giden yolda da bir araçtır. Ölümün olumsuz anlamına karşın türbe Paşa'nın ölüme karşı zaferi, ilelebet payidar kalmasını sağlayacak bir mimarlık anıtı olarak kent hafızasında yer alır.

Lefevbre'in mekânsal çözümlemesinin üçüncü merhalesi *temsilin mekânında* ise türbelerde gündelik yaşamda üretilen pratikler ve günümüzde yaşanan ritüeller, Hüsrev Paşa Türbesi'nde günümüzde vuku bulmamaktadır. Türbeler hâlihazırda kutsallık atfedilen mekânlardır. Kutsal kabul edilişleri nedeniyle de ziyaretçi akınına uğramaktadır. Ancak Hüsrev Paşa Türbesi'nin kapısının kilitli olmasından ötürü bu girişlememezlik hâli, mekânın ziyaretçi ritüeli ile temsilini olanaksız kılmaktadır. Hüsrev Paşa'nın ziyaretgâhi olarak tasarlanan yapı, günümüzde kutsal mekân /türbe olma vasfını yitirmiştir.

Ezcümle, İstanbul'da Tarihi Yarımada'da bulunan Hüsrev Paşa Türbesi, 16. yüzyıldan beri İstanbul mimarlık envanterinde yer alan bir mezar anıtıdır. Türbenin bulunduğu semt/mekânla olan ilişkisi ve varlık değeri, günümüzde maalesef yerel yönetim tarafından türbenin önüne yerleştirilmiş sadece bir panodan ibarettir. Yapıldığı dönemden itibaren İstanbul halkının belleğinde, muktedirin ölümlüğü/ölümsüzlüğü, ölümün mekânı imgesiyle yer etmiş olan Hüsrev Paşa Türbesi, 19. yüzyılın son çeyreğinde, yanındaki boş mektep arsasına yerleşen tekke ile de ikinci bir kimliğe sahip olmuştur. Mezar anıtının yanına mekânsal ve fikirselleştirilerek eklenen ve tasavvufun beden bulduğu bu tekke, ölümün sessiz tanığı Hüsrev Paşa Türbesi'ni zamanın durduğu yer-

den çekip adeta yaşanan bir organizmaya ve mekâna dönüştürmüştür. 16. yüzyılda başka bir işlevle tasarlanan türbenin bu hali, 1925 yılında tekkelerin kapatılmasına kadar sürmüştür. Geçmiş zamanlarda yaşayan ve yaşatılan Hüsrev Paşa Türbesi, maalesef bugün tüm bu değerlerinden uzaklaşmıştır. İstanbul kent folklorunda yaşayanlarla ölümler arasında kentsel bir mekân olarak tezahür eden Hüsrev Paşa Türbesi, toplumsal bellekle arasındaki ilişkinin kesildiği ve şehrin vahşi mekânsal dönüşümüne rağmen tüm strüktürü ile temsil ettiği çağı ve Mimar Sinan'ın akıllara getirmeye çalışılan nostaljik bir mimarlık anıtı olarak zamana ve yok olmaya direnmektedir. Lakin Hüsrev Paşa Türbesi'nin her tür olumsuzluğa rağmen kadim kent İstanbul'un bellek mekânlarından biri olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Teşekkür: Makalenin olgunlaşması ve bu aşamaya gelmesinde bilgi, mesleki deneyim ve arşivini sorgusuz sualsiz içtenlikle benimle paylaşan Tarihçi Sayın Necdet İşli'ye ve metnin İngilizce bölümleri için profesyonel okuma desteği aldığım Mütercim Tercüman Sayın Eriç Karasu'ya içten teşekkür etmek isterim.

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 Historian Mr. İşli for unquestioningly sharing with me his deep knowledge, professional experience and archive throughout the development of this article to this level and Translator Ms. Karasu for supporting me with the professional reading of the English sections of the text.

Kaynakça/References

- Abdülhafız, Atia. “Osmanlı Döneminde İstanbul ve Kahire Arasında Mimari Etkileşimler.” Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1994.
- Atik, Turan. “Rifâi’lik Tarikatı Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme.” Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2007.
- Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2000.
- Ayvansarayî Hafız Hüseyin. *Mecmûa-i Tevârih*. Yay. Haz. F. Ç. Derin ve V. Çabuk. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, 1978.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. “Hüsrev Paşa Türbesi.” *İstanbul Enstitüsü Dergisi* 1(1955): 31- 38.
- Balcan, Cem ve Demet Ulusoy Binan. “Mimar Sinan’ın İstanbul Külliyyelerinde Yer Alan Sıbyan Mektepleri ve Koruma Sorunları.” *Tasarım Kuram* 15/27 (2019): 100-124.
- Bilecik, Gülberk. “Ayverdi Haritası Işığında XIX. Yüzyılda İstanbul’un Tarihi Yarımadası’nda İnşaat Faaliyetleri.” Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2004.
- Çakar, Enver. “16. Yüzyılda Halep’te Bir Osmanlı Vakfı: Hüsreviye Külliyesi.” *Vakıflar Dergisi* 41 (2014): 67-95.
- Çelik, Aysun. «Defterdâr-zâde Ahmed Cemâlî’nin “Metâli-i Cemâlî” ve “Şehr-engîz-i İstanbul” Adlı Eserleri.” *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 13 (Sonbahar 2013): 671-704, erişim 22 Kasım 2020. https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=makale_tr_ozet&makale_id=17046

- Çınar, Hüseyin. “Hüsrev Paşa Vakfı'nın Ayntab'daki Vakıf Boyahaneleri.” *Vakıflar Dergisi* 40 (2013): 33-53.
- Demirbulak, Ayşegül. “Konut ve İdare Merkezi Olarak Osmanlı Sarayları.” *Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi* 6 (2014): 34-46.
- Doğan, Sema. “Mimar Sinan Mescidi.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 3 İstanbul: Diyanet Vakfı Yayını, 2005, 89-90.
- Doğan, Sema. “Bu Fakir'ül Hakir'in Mescidi” Mimar Sinan Mescidi.” *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi* 8 (2012): 20-29.
- Düzenli, Halil İbrahim. “İstanbul Türbeleri.” *Antik Çağ'dan Günümüze Büyük İstanbul Tarihi*. 8. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., 2005, 428-449.
- Düzenli, Halil İbrahim. “XVI. XVII. Yüzyıl İstanbul Mimarisi.” *Antik Çağ'dan Günümüze Büyük İstanbul Tarihi*. 8. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., 2005, 176-230.
- Egü, Ernest. *Osmanlı Altın Çağının Mimarı Sinan*. Çev. İbrahim Ataç. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2009.
- Erdoğan, Esra Güzel. “Meryem Ana Theotokos Konstantinos Lips Manastırı Kilisesi.” *Antik Çağ'dan Günümüze Büyük İstanbul Tarihi*. 8. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., 2005, 57-63.
- Erkal, Namık. “İstanbul Erken Dönem Mimarisi.” *Antik Çağ'dan Günümüze Büyük İstanbul Tarihi*. 8. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., 2005, 80-139.
- Ethem, Halil. *Camilerimiz*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1932.
- Eyice, Semavi. “İstanbul'un Mahalle ve Semt Adları Hakkında Bir Deneme.” *Türkiyat Mecmuası* 14 (1986): 199-216.
- Eyice, Semavi. “Hüsrev Paşa Camii.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 19. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayını, 1999, 45-46.
- Eyice, Semavi. “Hüsrev Paşa Türbesi.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 19. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayını, 1999, 52-53.
- Eyice, Semavi. “Hüsreviyye Camii.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 19. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayını, 1999, 57-58.
- Göncüoğlu, Sema. “Tekkeler.” *Fatih İlk İstanbul*. İstanbul: Fatih Belediyesi Kültür Yayınları, 2003, 97-100.
- Genim, Sinan. “Mimar Sinan'ın Yapıları.” *Mimar Sinan'ın İstanbul'u*. İstanbul: Türkiye Otomobil Turing Kurumu, 2016, 146-149.
- Göncüoğlu, Süleyman Faruk ve Şükriye Pınar Yavuztürk. “Sulukule Çingeneri.” *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 23 (2009): 107-134.
- Göncüoğlu, Süleyman Faruk. “Yenibahçe,” *İstanbul'un Kitabı Fatih*. İstanbul: Fatih Belediyesi Kültür Yayınları, 2013, 166-178.
- Hasol, Doğan. *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yem Yayınları, 2005.
- Hürel, Haldun. *Semtleri ve Sokaklarıyla A'dan Z'ye İstanbul'un Alfabetik Öyküsü*. İstanbul: İkarus Yayınları, 2008.
- İstanbul Su Külliyyatı: Vakıf Su Defterleri Boğaziçi ve Taksim Suları 2 (1813- 1928)*. Haz. Ahmet Tabakoğlu. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi İstanbul Su ve Kanalizasyon İdaresi Genel Müdürlüğü Yayınları, 2003.

- Kaçalin, Mustafa. “Muhyiddin Efendi, Ahmed.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 19. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2006, 81- 82.
- Kalpahlı, Mehmet. “16-17. Yüzyıllarda Mahalle ve Semt Adları Kâmi'nin ‘Lugaz’ı.” *İstanbul Dergisi* 14 (1995): 42-45.
- Kaytaç, Fatma. “Osmanlı Askerî Teşkilatı Hakkında Bilinmeyen Bir Eser “Yeniçeri Ocağına İlişkin Bir Risale” (Değerlendirme ve Metin).” *Tarih Dergisi* 57 (Ocak 2013): 45-68. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iutarih/issue/9630/120308>
- Kolay, Aktuğ İlknur. “Mimar ve Mühendis Olarak Sinan,” *Büyük Usta Mimar Sinan*. İstanbul: Çekül Vakfı Yayını, 2015.
- Konyalı, İbrahim Hakkı. *Mimar Koca Sinan*. İstanbul, yy., 1948.
- Köseoğlu, Mehmet Akif. “İstanbul’da Rıfâii Tekkeleri.” *Keşkül Dergisi* 28 (2003), 110-119.
- Kuran, Aptullah, “Tezkerelerde Adı Geçen Sinan Eserlerinin Yapı Türlerine Göre Alfabetik Listesi.” *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri*. 1. cilt. İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1988, 158-165.
- Kuran, Aptullah. “Mimar Sinan’ın Camileri,” *Mimar Başı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*. 1. cilt. İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1988, 215-222.
- Kuran, Aptullah. “Mimar Sinan’ın Camileri.” *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri*. İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1988, 176-213.
- Levebfre, Henri. *Mekânın Üretimi*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayınları, 2014.
- İbrahim Akın, Kurtoğlu. “Tanışık, Hilmi İbrahim.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 39. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayını, 2010, 564-565.
- Kuzucu, Kemalettin. “Osmanlı Döneminde Vefa Yangınları ve Semt Topografyasına Etkileri.” *Bir Semte Vefa*. Haz. N. Bilge Özel İmanov ve Yunus Uğur. İstanbul: Klasik Yayınları, 2009, 565-589.
- Norwich, John Julius. *Bizans III, Gerileme ve Çöküş Dönemi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2013.
- Nuhoğlu, Hidayet. “Darülâceze.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 8. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayını, 1993, 512-514.
- Önge, Yılmaz. “Anadolu Türk Hamamları Hakkında Genel Bilgiler ve Mimar Koca Sinan’ın İnşa Ettiği Hamamlar.” *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri*. 1.cilt. İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1988, 403-412.
- Önkal, Hakkı. “Sinan’ın Türbe Mimarisi.” *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 5 (1989): 61-105.
- Özcan, Abdülkadir. “Hüsrev Paşa, Deli.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 19. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 1999, 41-42.
- Özsayiner, Zübeyde Cihan. “Mimar Sinan’ın İstanbul’daki Camii ve Türbelerindeki Yazı Düzeni ve Anlamı.” Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1998.
- Paksoy, Gönül. “Hüsrev Paşa Türbesi.” *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 4. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998, 110.
- Saatçi, Suphi. *İmparatorluğun Mimari Dehası Sinan Atlası*. İstanbul: Sinpaş Holding, 2015.
- Sezer, Günay. “İstanbul’daki Hanedan ve Rical Türbeleri.” Yüksek Lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2001.
- Sönmez, Zeki. *Mimar Sinan ile İlgili Tarihi Yazmalar-Belgeler*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1988.

- Sunar, Mehmet Mert. "İstanbul'da Yeniçeri Mekânları: Eski ve Yeni Odalar." *Antik Çağ'dan Günümüze Büyük İstanbul Tarihi*. 2. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., 2005, 190-197.
- Tahaoglu, Tahsin Ömer. "İstanbul'da Osmanlı Türbelerinin Tipolojisi." Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1998.
- Tuncer Orhan Cezmi. "Diyarbakır Vakıf Yapıları, Mahalleleri ve Dinsel Haritası." *Vakıflar Dergisi* 31 (2008): 1-24.
- Ünsal, Behçet. "İstanbul Türbeleri Üzerine Stil Denemeleri." *Vakıflar Dergisi* 16 (1982): 77-120.
- Yücel, Erdem. "Mimar Sinan Mescidi." *Sanat Tarihi Yıllığı* 3 (1970): 49-58.
- Yıldırım, Nuran. *Gureba Hastanesi'nden Bezmiâlem Vakıf Üniversitesi'ne*. İstanbul: Bezmiâlem Vakıf Üniversitesi Yayını, 2013.
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). İrade-i Dâhiliye (İ. DH.) 1271/6173, 6 Cemazeyilevvel 1262 (2 Mayıs 1846).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). İrade- Meclis-i Vâlâ (İ. MVL) 345/30, 13 Ramazan 1271, (30 Mayıs 1855).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). İrade- Meclis-i Vâlâ (İ. MVL) 334/14370, 11 Şevval 1271, (27 Haziran 1855).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). P. LK.p (Plan, Proje, Kroki) 255/0, 20 Rabiulevvel 1310, (12 Ekim 1892).
- Salt Araştırma, Katalog Numara: TASUH8513001.
- Salt Araştırma, Katalog Numara:TASUDOC0176.
- Salt Araştırma, Katalog Numara:TASUH3597.
- Salt Araştırma, Katalog Numara:TASUDOC0176010.
- Salt Araştırma, Katalog Numara:TASUDOC01760011.
- Salt Araştırma, Katalog Numara:TASUDOC01760052402.
- Salt Araştırma, Katalog Numara:TASUDOC0176009.
- Salt Araştırma, Katalog Numara:TASUDOC0176.
- Tarihçi Necdet İşli Kişisel Arşivi, Hüsrev Paşa Tekkesi Dosyası.
- Tarihçi Necdet İşli Kişisel Arşivi, Bahçıvan Şeyh Mehmed Arif Efendi Dosyası.
- "Fatih'in 45 Mahallesi Artık Anılarda Kaldı." Erişim 25 Mayıs 2020. <https://www.milliyet.com.tr/gundem/fatih-in-45-mahallesi-artik-anilarda-kaldi-894318>
- "İstanbul 1882." Erişim 5 Ocak 2021. <https://mapwarper.net/maps/51220>
- "İstanbul 1882." Erişim 5 Ocak 2021. <https://mapwarper.net/maps/52663>
- "Harward Geospatial Geography." Erişim 9 Aralık 2020. hgl.harvard.edu:8080/opengeoportal/
- "Hüsrev Paşa Türbesi." Erişim 11 Şubat 2021. <https://buyukustamimarsinan.com/tr/eserler/husrev-pasa-turbesi>
- "Caner Cangül Fotoğrafları, Hüsrev Paşa Türbesi." Erişim 11 Şubat 2021. <https://www.canercangul.com/15713/husrev-pasa-turbesi/>

EKLER



EK I: *Tomâr-ı Tekâya* Dış Kapağı ve Şeyh Bahçivan Mehmed Arif Efendi Tekkesinden Bahseden 91. Sayfası



EK II: 23 Mart 1899 Tarihli İktidam Gazetesindeki Habere İlişkin Şinasi Akbatu Tarafından Tutulmuş Arap Harfli Notlar

Hüseyin Paşa Türbesi Haziresine İlişkin Tuttuğu Notlar		117	42
1	1		
2	2		
3	3		

EK III: Mükrimin Halil Yinaç'ın Hüseyin Paşa Türbesi Haziresine İlişkin Tuttuğu Notlar

Sûrebaşı Tezhiplerinde Desen Çeşitliliğini Sağlayan Unsurların Alanya Müzesi 487 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerîm Örneğinde İncelenmesi*

Investigation of the Components of Patterns Providing Diversity in the Qur'an Numbered 487 in the Alanya Museum Inventory

Ummuhan Kaçar** , Muhammet Bilgen*** 

Öz

Müze ve kütüphanelerde korunan yazma eserler arasında nüsha sayısı bakımından Kur'an-ı Kerim ilk sıralarda yer almaktadır. Tezvin edilmiş Kur'an-ı Kerim nüshaları koleksiyonların nadide eserlerini oluşturmaktadır. Mushaf tezvinat geleneğinde karşımıza çıkan alanlardan birisi de sûrebaşı (başlık, unvan) tezhipleridir. Kur'an-ı Kerim'de mevcut yüz on dört adet sûrenin yüz on ikisinde (Fatıha ve Bakara sûresi hariç), yer alan sûrebaşı tezhiplerinde kullanılan desen sayısı, esere göre değişiklik göstermektedir. Nakkaşhanede, sanat merkezlerinde veya zengin kitap hamilerinin desteğiyle hazırlanan eserlerde tezvinat yoğunluğu ve desen çeşitliliği artmaktadır. Desenlerde görülen motiflerin; formu, büyüklüğü, sıklığı, çeşitleri, denge, espas vb. unsurlar üslupların karakteristik özelliklerini yansıtır. Bu özellikler, istinsah tarihi belli olmayan yazma eserlerin dönem tahmininde yararlı olan kıstaslardandır. Yazma eserlerin, yapılan bilimsel araştırmalarla yazılı olarak kayıt altına alınması ve gelecek nesillere aktarılması önem arz etmektedir. Bu nedenle yapılan çalışmada klasik üslupta hazırlanmış ve istinsah tarihi belli olmayan Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü'nde korunan Alanya Müzesi 487 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerîm kapsamında, sûrebaşı tezhiplerinde görülen desen çeşitliliğini sağlayan unsurlar üzerinde durularak, kullanılan kompozisyon, biçim, teknik ve motif özellikleri sistematik bir yol izlenerek değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Kur'an-ı Kerîm, Tezhip, Desen, Yazma Eser, Klasik Dönem

Abstract

Among manuscripts preserved in museums and libraries in Turkey, the Qur'an has the most number of copies. Copies of decorated Qur'ans constitute the most precious pieces of the any collection. One of the fields in the Qur'an gilding tradition is Sûrebaşı Gildings (a gilding adorning the top of the Surahs in the Qur'an). The pattern quantity of Sûrebaşı Gildings present in 112 of the 114 existing surahs (except surah al-Fatihah and surah al-Baqarah) in the Qur'an shows

* Bu makale Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı'nda Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Bilgen'in danışmanlığında, Ummuhan Kaçar tarafından hazırlanmış olan "Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü'nde Korunan Alanya Müzesi 487 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerîm'in Tezhiplerinin İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinden faydalanılarak oluşturulmuştur.

** Sorumlu Yazar: Ummuhan Kaçar (Yüksek Lisans mezunu), İstanbul, Türkiye. E-posta: ummuhankacar@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7746-3869

*** Muhammet Bilgen (Dr. Öğr. Üyesi), Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Kastamonu, Türkiye. E-posta: mbilgen99@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9132-3950

Atf: Kaçar, Ummuhan ve Bilgen, Muhammet. "Sûrebaşı Tezhiplerinde Desen Çeşitliliğini Sağlayan Unsurların Alanya Müzesi 487 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerîm Örneğinde İncelenmesi." *Art-Sanat*, 16(2021): 329–354. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.16.0011>

an alteration depending on the individual piece. In the pieces prepared in arthouses, art centres, or with the support of wealthy patrons, gildings are denser and their diversity is much greater. Factors of motifs visible in patterns such as form, size, frequency, variety, balance, spacing, etc., reflect unique features of artistic styles. These factors act as benchmarks to help date the manuscripts with an unclear copying date. Preserving manuscripts as a cultural heritage, recorded and handed down to the next generations is of great importance. In this study, the composition, shape, and technical and motif features of the Alanya Museum 487 inventory numbered Qur'an have undefined date of rewriting, and it was constructed in a classical style, preserved in the Konya Manuscript Regional Directorate, and systematically evaluated while dwelling on components, thus ensuring the diversity of designs seen in *Sûrebaşı gildings*.

Keywords

Qur'an, Gilding, Pattern, Manuscript, Classical Period

Extended Summary

Humanity has experienced methods of using different places and objects to express the morals they carry within, owing to the belief of own, throughout history. Artworks are a form of embodied reflection of the spirit world. These reflections can be seen as art. Art is one of the significant elements that connect a nation's past to the future. These artworks are a testament to the social and cultural fund of knowledge created by art and constitute the most reliable sources on studies of science, art, and culture required in understanding a civilization.

It is important that, to preserve the manuscripts, which are some of the precious pieces of our cultural heritage commanded from our past to the science and art community so they can be handed down to the next generations while investigating the script, binding, and ornaments.

The composition and originality of pattern design define the ornaments of a manuscript, such as refinement, thoroughness, deftness, and suchlike elements form the workmanship process. The pattern is the element that shows the power of the manuscript's ornament. During pattern preparation, first, composition design, and second, selection of motifs and sizes to be used define the technique to be used. This process is rather important for making an ornament. These two points make the basis of pattern design. Factors of motifs seen in a pattern such as form, size, frequency, variety balance, and spacing, reflect the characteristic features of artistic styles. Meanwhile, these factors are used as benchmarks in dating manuscripts with an unclear copying date.

Another dimension of an ornament is the pattern diversity used in decorating the piece. Maintaining harmony and balance between the patterns is essential as well and this requires profound knowledge and experience of a pattern. In the pieces produced in an art housesustaining its existence only through the patronage of wealthy art benefactors or art centres, it is possible to see the mentioned pattern variety. These patterns adorned with various materials and colours bring attraction, quality, and identity to the piece since it adds a new dimension to the linear pattern in the master's hand.

This study analyzes and evaluates the *sûrebaşı gildings* (the gilding adorning the top of the Surahs in the Qur'an), in the Qur'an numbered 487 in the Alanya Museum inventory which is preserved in the Konya Manuscripts Regional Directorate. In the *sûrebaşı gildings* seen in the Qur'an gilding tradition, the applied patterns, pattern variety in the same Qur'an and elements used in creating the diversity form the topic of the research.

Analysis of the visuals, which forms the basis of the study, uses digital images provided by KYEBM. To clarify unclear points from the images KYEBM was visited and the images were closely examined, taking the necessary protective measures. Additionally, in the Qur'an has an unclear copying date, the seal on the leaf numbered 2b belongs to Suleiman the Magnificent, as stated on the Alanya Museum archive form information.

Unusually, the pattern designs of the 112-piece *sûrebaşı gilding* involved in the Qur'an we focused on are different. This study sheds light on how to create this rich variation without repetition in patterns used in the decoration of a manuscript. This study defines the factors providing original pattern designs. *Sûrebaşı gildings* were examined according to their order in the Qur'an and this study detects a possible sequence or code used. Further, in this study, *sûrebaşı gildings* were evaluated in detail by comparing them with each other.

Sûrebaşı gildings were subjected to a systematic analysis considering the elements that provide the variety. The design features of pattern, according to the text background colour, text colour, the motifs used with technical features, and colour, were evaluated in five groups. According to this assessment, the obtained quantitative data was shared in the investigation section. The presence of the spiral line on the motifs, thin branches, balanced use of the golden–dark blue color ratio in the background painting, tone of the dark blue color, and size and frequency of the motifs are the characteristics of the classical style in ornamental art and are significant findings in the investigated ornaments.

To obtain the variety seen in *sûrebaşı gilding's* design composition, features of the text, text background color, and motif form of separating the background, an artistic style is seen in adorning, technique, and motifs used. Additionally, different workmanship has been seen in *sûrebaşı gildings*. This situation gives rise to thinking around the possibility that more than one artist worked under the control of an individual for the decoration of the Qur'an. The situation requires disciplined work, which suggests the possibility that the piece was made under an authority's counseling such as head of painting or in an art house.

As a result of the elaborative analysis in the study, pattern design, balance of usage of gold and dark blue colors in the background, rosette (decorative figure of the sun)

usage of gold in three forms, shiny, semi-opaque and opaque, presence of spiral line located on the motifs, motif forms, balance, spacing, colour, and technical features suggest that the *sûrebaşı* gildings were made in the classical Ottoman style. However, the presence of marks belonging to pre-classical ornaments should not be ignored. In addition, a code or sequence was not detected by ordering the *sûrebaşı* gildings in terms of pattern features. Moreover, despite the limited quantitative factors that make the composition, the qualification of the ornamentation in manuscript is unique.

Giriş

Osmanlı kitap sanatlarında gelişim süreci ve üslup, Fatih Sultan Mehmet döneminde¹ nakkaşhanenin kurulmasıyla şekillenmeye başlamıştır. II. Bayezid devri; Sultan'ın ilme, kitaba, sanata verdiği önem ve desteğinden dolayı, kitap sanatlarında klasik öncesi yaşanan bir geçiş devri olarak değerlendirilebilir. II. Bayezid, Amasya'da şehzadelik yıllarından itibaren pek çok âlim, sanatkâr ve şaire çalışmalarından dolayı ihşanlarda bulunmakla beraber saltanatı (1481-1512) devraldıktan sonra da devlet tarafından bu çalışmalar desteklenmiştir. Özellikle hocası Şeyh Hamdullah'ın hat sanatında yapmış olduğu yenilik, doğal olarak kitap yazımına ve sayfalarındaki tezyinata da yansımıştır. Tezyinatta bilhassa motif ve renk konusunda etkileyen Timurî-Herat ve sadeliğiyle öne çıkan Türkmen üslupları, Osmanlı topraklarında tezhibe yön veren belirgin üsluplardır. Sadelik, simetri, değişen form anlayışı bu dönem tezhip sanatının en belirgin üslup özellikleridir.²

16. yüzyılın başlarında Şah I. İsmail'in (1502-24) aralarında müzehhiplerinde olduğu Horasanlı-Heratlı sanatçıları, ilk payitaht olan Tebriz'e getirmesiyle ve Tebriz'deki Akkoyunlu sanatçıların da katılımıyla incelenmiş zarif bir üslubun varlığı görülür. Yavuz Sultan Selim'in 1514 Çaldıran zaferi sonrasında, Osmanlı saray nakkaşhanesinde çalıştırılmak üzere Herat, Tebriz ve Şiraz'dan İstanbul'a getirilen sanatçılar, Saray Nakkaşhanesi'nin Acem Nakkaşları Bölüğü'nü oluşturmuştur.³ Tebriz'den getirilen üstaplardan biri de Ağa Mirek'in öğrencisi Şahkulu'dur.⁴ Bu bölüğün sahip olduğu sanat anlayışıyla, nakkaşhanede var olan anlayış kaçınılmaz olarak bir etkileşim sürecinde harmanlanarak yeni bir sanat üslubu ortaya çıkmıştır. Sentezlenen bu sanat görüşüyle, Osmanlı "klasik üslup" özelliklerini taşıyan eserler uzun süre üretilmeye devam edilmiştir.⁵

1 İlme ve sanata büyük önem veren II. Mehmet, her ikisini de bünyesinde toplayan "kitap"ın üretilmesi için Topkapı sarayında bir nakkaşhane kurmuştur. Burada yerli ve doğu memleketlerinden gelen hattat, nakkaş, müzehhip, mücellit ve talebeleri 40-50 kişilik bir grup halinde çalışmışlardır. Bk. Süheyl Ünver, "İstanbul Fethinden Sonra İlim ve Sanat," *Fethin 511. Yıldönümü Konferansları*, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1964) 16-28. Fatih dönemi yazma eser tezyinatı; üslup, teknik, motif ve renkleri, diğer dönemlerden ayrılan karakteristik özelliklere sahiptir. Bk. Seher Aşıcı, "Fatih Devri Tezhip Üslubu" (Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi, 2007) 211-265.

2 II. Bayezid döneminde padişah ve saray çevresine sunulan kitapların büyük bir kısmı, Kur'an-ı Kerim olmuştur. Dolayısıyla tezhip sanatına yön veren form ve biçimler Mushaf yazma geleneğinde kabul gören yazı çeşidi ve sayfa biçimi çevresinde gelişmiştir. Bk. Gülnihal Küpeli, "Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları: II. Bayezid Dönemi (1481-1512)," *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2015), 321-341.

3 Zeren Tanındı, "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı," *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2015), 266.

4 Banu Mahir, "Osmanlı Bezeme Sanatlarında Saz Üslubu," *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2015), 381.

5 Klasik üslupta eserlerin verildiği XVI. yüzyıl, Osmanlı sanatında genel olarak "klasik dönem" olarak anılmaktadır. Bk. F. Çiçek Derman, "Osmanlı'da Klasik Dönem Kanûni Sultan Süleyman (1520-1566) Türk Tezhip Sanatının Muhteşem Çağı: 16. Yüzyıl," *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2015), 343-359. Ayla Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı* (İstanbul: Akbank Yayınları, 1988), 58-65.

Şahkulu (1520-1556) ve öğrencisi Karamemi'nin (1557-?) sernakkaşlığı dönemlerinde⁶ nakkaşhabede üretilen eşsiz eserlerde görülen saz üslubu ve naturalist üslup, dönemin dikkati çeken yeniliklerindedir. Nakkaş Karamemi serbest, hareketli naturalist kompozisyonları, klasik tezyini motiflerle bir üslup bütünlüğü içerisinde kaynaştırmıştır. Muhibbî Dîvan'ları (973/1565 tarihli İÜK 5467, 971/1563 tarihli NK 3873), Süleymannâme (965/1558 tarihli TMSK H 1517), Kur'an-ı Kerimler (962/1554-55 tarihli TMSK EH 49) başta olmak üzere pek çok imzalı veya Karamemi üslubunun özelliklerini yansıtan eserler, sanatçının sernakkaşlığı döneminde üretilmiş klasik tezyinatın nadide örnekleridir.⁷ Ayrıca 16. yüzyıla ait TMSK HS 5⁸, TMSK YY 999⁹, TMSK K 23 ve TİEM 383 numaralı Kur'an-ı Kerim nüshaları, Osmanlı dönemi klasik üslup tezyinatının en güzel örneklerindedir.

Yazma eserler arasında Mushaf¹⁰, tezhip sanatının uygulandığı alanları¹¹ içermesi açısından ilk sıralarda yerini almaktadır. Farklı dönem ve coğrafyalarda istinsah edilen Mushaf¹⁰larda, aynı tezyinat alanlarının tekrarlandığı, klasik kurallara sadık kalınarak devrin sanat anlayışı ile farklı üsluplarda mükemmel eserler ortaya çıkarma amacı güdüldüğü görülmektedir. Bu amaç doğrultusunda tezyin edilmiş, sanat değerine sahip pek çok Kur'an-ı Kerim nüshası, müze ve kütüphanelerin yazma eser koleksiyonlarında bulunmaktadır.

6 Topkapı Sarayı Nakışhanesi'nde hocası Şahkulu'nun vefatından (1556) sonra 1 Rebiü'l-âhîr 964/1557 tarihinde hassa nakkaşbaşılığına tayin olunmuştur. Bu görevi kaç yıl sürdürdüğü tam olarak bilinmemekle beraber Sultan II. Selim (sl. 1566-74) döneminde hayatta olduğu bilinmektedir. Bk. Gülbin Mesara, "Kanuni Sultan Süleyman'ın Sernekkaşı Karamemi," *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2015), 362.

7 Mesara, "Kanuni Sultan Süleyman'ın Sernekkaşı Karamemi," 361-77.

8 "Ahmed Karahisârî Mushaf'ı" adıyla tanınan nüsha 1540-55 yıllarına tarihlendirilmektedir. Hattının Karahisârî talebesinden Hasan Çelebi tarafından tamamlandığı sanılan Mushaf'ın bezemesi masraf defterlerine göre 1584-96 arasında 12 yıl devam etmiştir. Mushaf'ın her sayfasında karşılıklı ikişerden dört koltuk bezemesi yer almaktadır ve toplam 2360 koltuk tezhibi bulunmaktadır. Bk. Derman, "Osmanlı'da Klasik Dönem Kanûnî Sultan Süleyman (1520-1566) Türk Tezhip Sanatının Muhteşem Çağı: 16. Yüzyıl," 347.

9 Hattat Ahmed Karahisârî hattıyla 1546-47'de istinsah edilmiştir. Karamemi'ye ait olduğu şüphe götürmeyen tezyinatında, serlevha tezhibi ve diğer bezemeleriyle bir baş eserdir. Bk. Mesara, "Kanuni Sultan Süleyman'ın Sernekkaşı Karamemi," 375.

10 Kur'an sahifelerinin kitap haline getirilmiş şekline "Mushaf" denilir. Bk. Tayyar Altıkulaç, *Günümüze Ulaşan Mesâhif-İ Kadime: İlk Mushaf'lar Üzerine Bir İnceleme* (İstanbul: İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, 2015), 55; Hz. Ebu Bekir (632-634) döneminde, Kur'an-ı Kerim iki kapak arasına alınmış ve tek bir cilt haline getirilmiştir. Bk. Abdülhamit Birışık, "Kur'an," *İslam Ansiklopedisi*, c.26 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2002), 383-388; Mehmet Memiş, "Türk Hat Sanatında Hz. Muhammed Sevgisini Konu Alan Çalışmalar," *Art-Sanat* 14 (2020): 246-248, erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1233425>.

11 Mushaf tezyinatı geleneğinde; zahriye, serlevha, unvan (başlık) ve hatime (ketebe) sayfaları, sürebaşı, cüzbaşı, koltuk, beynes sütür, tığ, gül ve durak tezhipleri yer almaktadır. Bk. Gülnur Duran, "Tezhip Sanatının Kullanım Alanları," *İslam Ansiklopedisi*, c.41 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012), 63-65.

Sûrebaşı¹², Kur'an-ı Kerîmlerde genellikle metnin yazıldığı hat çeşidinden farklı bir hatla veya farklı renk mürekkeple, sûre bilgilerinin (sûre adı, âyet sayısı ve nazil olduğu yer) verildiği bölümdür. Kur'an metni içerisinde sûrenin bittiği ve yeni bir sûrenin başladığı yerin daha kolay anlaşılabilmesi için Hicrî II. yüzyıldan itibaren Mushaf'larda sûrebaşında çeşitli tezyinat örneklerinin varlığı görülmektedir.¹³ VIII. yüzyıl başlarında deri üzerine yazılmış, kareye yakın ölçüde tasarlanmış cüzün (TİEM, ŞE. No.80, kat.4) tezhipleri ilk örnekler arasında sayılabilir. Eserin yapraklarında sûrebaşına işaret eden, kırmızı çiçekli, yeşil yapraklı iri bir dal görünümünde, bazen diziler halinde basit bitkisel bezemeler görülür. Rulo halinde parşömen üzerine iri kûfi hatla iki taraflı yazılmış eserde (TİEM, ŞE. 12727, kat.9) rulonun başlangıcında, temel tasarımı; altın kesişen bantlar ve yarım daireler olan unvan tezhibi yapılmış, sûrebaşının iki tarafına iri bitkisel motifler eklenmiştir.¹⁴ Sûrelerin başlangıçlarını belirlemek için kullanılan yatay dikdörtgen formların tasarımları X. yüzyıldan başlayarak zenginleştiği görülmüştür. Sûrebaşlarında altın, yeşil ve kırmızı renkli bitkisel süslerin yer aldığı, 383/993 tarihli Kâtip Muhammed b. Ahmet b. Yasin hattıyla İsfahan'da istinsah edilen ve dört cilt halinde hazırlanan Kur'an (T.453-456, kat.35), bu örneklerden biridir.¹⁵

Çalışma nitel araştırma yöntemi doğrultusunda; literatür taraması, örnek eserlerin tezhiplerinin incelenmesi yoluyla gerçekleştirilmiştir. Tezhip sanatının geçmişteki örneklerinin incelenip analiz edilerek bilim ve sanat camiasına kazandırılması amaçlanmıştır. Mushaf tezyinat geleneğinde görülen sûrebaşı tezhiplerinde kullanılan desenler ve çeşitliliği oluşturmada kullanılan unsurlar araştırılmıştır. Bu bağlamda klasik üslupta tezyin edilmiş, Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü (KYEBM)'de korunan Alanya Müzesi 487 envanter numaralı Kur'an-ı Kerim'in tezyinatında yer alan sûrebaşı tezhipleri ve desen çeşitliliğini sağlayan unsurların araştırılması çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Yapılan literatür araştırmalarında incelenen eserler arasında yer alan; İÜK A 6662 (914/1508),¹⁶ İÜK A 6552, TMSK A 5 (1503-4), SK

12 Yazma kitaplarda fasıl veya bahir adı verilen her bölümün başında bulunan, Mushaf'larda ise her sûrenin başladığı yeri gösteren tezhipli alanlara başlık (unvan) tezhibi (ara başlık, bahir başı, fasıl başı, sûrebaşı, cüzbaşı) olarak tanımlanmaktadır. Bk. Nilüfer Kurfeyz, *Tezhip* (İstanbul: Tatav Yayınları, 2003), 6. Başlık tezhibinde; eser, konu veya sûre hakkında bilgiler veren yazılar yer almaktadır.

13 Banu Mahir, "Topkapı Saray Kütüphanesi'nin Kur'an Koleksiyonu," *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi* 22/67 (1992), 16-18; Altıkulaç, *Günümüze Ulaşan Mesâhif-İ Kadime: İlk Mushaf'lar Üzerine Bir İnceleme*, 2015. Ayşe Celasin, "Tezhip Sanatında Emevî Dönemi Sûrebaşı Bezemelerinin Yeri," *Art-e 6* (2013): 120-138, erişim: <https://dergipark.org.tr/en/pub/sduarte/issue/20732/221567>

14 Tanındı, "Kur'an-ı Kerim Nüshalarının Ciltleri ve Tezhipleri," 1400. *Yılında Kur'anı Kerim, Türk ve İslam Eserleri Müzesi Kuramı Kerim Koleksiyonu*, ed. Müjde Unustası (İstanbul: Antik A.Ş., 2010), 90-91.

15 Zeren Tanındı, dört cilt halinde hazırlanan eserin bir cildinin eksik olduğunu ifade etmektedir. Tanındı, "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı," 243.

16 Şeyh Hamdullah'ın yazdığı Kur'an-ı Kerim nüshalarında yer alan sûrebaşlarında; zemin ayırmada kullanılan motif ve form, simetrik ve serbest desen tasarımı, renk ve motif açısından, incelenen Mushaf'da yer alan sûrebaşlarına benzer özellik gösteren sûrebaşı örneklerine rastlanmıştır. Bk. Ayşe Tanrıver Celasin, "XV.-XIV. Yüzyıl Osmanlı Tezhip Sanatı Bağlamında Şeyh Hamdullah Mushaf'ları Sûrebaşı Bezemelerinin Değerlendirilmesi," (Doktora tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, 2014).

Hasan Hüsnü Paşa 1 (949/1542), TİEM 506 (988/1580-81), SK Laleli 16 (990/1582) ve SK Sultan I. Ahmed 14, numaralı Kur'an-ı Kerimlerin sûrebaşları incelenmiştir. 16. yüzyılda hazırlanan bu eserlerde görülen sûrebaşı tezhiplerinde, çalışmaya konu olan Mushaf'ın sûrebaşı tezhiplerinin; kompozisyon, desen tasarımı, renk ve motif açısından benzer özellikler gösteren sûrebaşı örneklerine rastlanmıştır.

Çalışmada eserin görselleri, KYEBM'den temin edilen dijital görüntüler üzerinden incelenmiştir. Ayrıca Mushaf'ın ölçülerini almak, kullanılan altının; renklerin tespiti, kondisyonu, oksitlenmenin varlığı, uygulama tekniği (sıvama, yapıştırma)¹⁷ gibi hususları çözmek için, KYEBM'ye gidilmiş ve eser gerekli koruma tedbirleri alınarak yakından incelenmiştir. Çalışmada ele alınan yüz on iki adet sûrebaşı (başlık) tezhibi tek tek analiz edilmiştir. Analiz sonucunda elde edilen bulgulara dayanılarak sûrebaşı tezhiplerinin, ortak benzerliklerini veya farklılıklarını ortaya koyan unsurlar belirlenmiştir. Belirlenen bu unsurların daha iyi anlaşılabilmesi için G. 1'de verilen şema oluşturulmuştur. Sûrebaşı tezhiplerinin incelenmesinde şemada verilen unsurlar sırasıyla sistematik olarak ilgili bölüm içerisinde ele alınmıştır.



G. 1: Sûrebaşı tezhiplerinin incelenmesinde izlenen sistematik yolu gösteren şema (Ummuhan Kaçar, 2020)

1. Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü'nde Korunan Alanya Müzesi 487 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerîm'in Sûrebaşı Tezhiplerinin Değerlendirilmesi

1.1. Kur'an-ı Kerîm'in Genel Özellikleri

Mushaf, 30.10.1967 tarihinde Türk İslam Eserleri Müzesi'nden Alanya Müzesi'ne devredilmiştir. Daha sonra 15.01.2016 tarihinde Konya Yazma Eserler Bölge

¹⁷ Tezhipte kullanılan ana malzemelerden olan altının hazırlanması ve uygulanması, geleneksel bilgi gerektirmektedir. Bk. Faruk Taşkale, "Tezhip Sanatının Kullanım Alanları" (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 1994), 52-56.

Müdürlüğü'ne restorasyon için gönderilmiş ve hâlen burada korunmaktadır¹⁸. Henüz restorasyonu yapılmamış ve envanter numarası verilmediği için, Alanya Müzesi'nin vermiş olduğu envanter numarasıyla kayıtlıdır. Ayrıca Mushaf'ın iç kapağına yapıştırılmış halde bulunan nota¹⁹ istinaden, eserin hazırlandıktan sonra Süleymaniye Camii'nde muhafaza edildiği ve 2 Ağustos 1227 (M. 14 Ağustos 1812) tarihinde Süleymaniye Camii'nden adı belirtilmeyen bir müzeye nakledildiği anlaşılmaktadır.

Mushaf 290x210x65 mm ölçülerindedir. Kahverengi deri cildi²⁰ miklepli ve soğuk bas-kı tekniğiyle hazırlanmıştır. Cildin alt ve üst kaplarında dikey, miklepte ise yatay düzleme yerleştirilmiş şemse²¹ formlu, sade bir bezeme mevcuttur. Kenarları dendan motifleriyle sınırlandırılan şemse, bulut, hatayi ve hançerî yapraklar görülmektedir²² (G. 2a).

Yakut tarzında²³ kaleme alınan Mushaf'ın yazımında; reyhanî, sülüs, muhakkak, nesih hatları, sürebaşı bölümlerinde ise muhakkak ve tevkii hat çeşitleri²⁴ kullanılır.

- 18 Mushaf'a ait bilgiler Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğünden temin edilmiştir. KYEBM; satın alma, bağış ve devir yoluyla çeşitli kişi, kütüphane ve kurumlardan pek çok yazma ve nadir eseri bünyesine katmıştır. Bugüne kadar yüz bir farklı yazma ve nadir eser koleksiyonu kuruma devredilmiştir. Bu koleksiyonlarda; 19.652 cilt içerisinde yaklaşık 40.000 el yazması olmak üzere toplamda 140.000 eser korunmaktadır. Ayrıca yurtiçi ve yurtdışından temin edilen 48 226 yazma, 9 405 nadir matbu, 54 levha ve 2061 belge fotoğraf olmak üzere 59 746 eserin dijital arşivine araştırmacıların erişimine imkân sağlanmaktadır.
- 19 Mushaf'ın iç kapağında bulunan kütüphane görevlileri tarafından yazıldığı düşünülen bilgilendirme notunda: "سليمانيه جامع شريف محفلده ايكن ٢ اغسطس ١٢٢٧ تاريخنده وقوع بولان او نظارت پناهي اوزرينه جامعي شريف مزبوردين موزهيه" "نقل اولونمشدر"
- "Süleymaniye Cami-i Şerif mahfilinde iken 2 Ağustos 1227 tarihinde vuku bulan o nezâreti penâhi üzerine camii şerif mezbûrdan müzeye nakil olunmuştur" yazmaktadır.
- 20 Cilt, kitap yapraklarını bir arada tutmak için kullanılan koruyucu kaba denilmiştir. Kaplar önceleri rulo halinde kullanılmış, daha sonra kitabın şeklini almıştır. Bk. Hasan Özönder, *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü* (Konya: Sebat Ofset, 2003), 24. Arapça "deri" anlamına gelen cildi, yapma işine "telcid" (cilt), yapan kişiye ise "mücellid" denilmektedir. Bk. Zeynep Balkanal, "Bilgi ve Sanatı Kaplayan Sanat: Ciltçilik," *Türkler Ansiklopedisi*, c.12 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 545. Klasik bir cilt; alt-üst kapak, sırt, alt kapağa eklenen sertab ve bunun devamı olan miklepl bölümlerinden oluşur. Kemal Çiğ, *Türk Kitap Kapları* (İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Yayınları, 1971). Klasik dönemde gelişmiş olan cilt çeşitleri, malzemesi, bezemesi ve tekniğine göre gruplara ayrılarak incelenmiştir. Ahmet Saim Arıtan, "Ciltçilik," *İslam Ansiklopedisi*, c.7 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993), 554.
- 21 Klasik Osmanlı cilt sanatı bezemesinde kullanılan, aslı güneşe benzetildiği için bu ismin verildiği yuvarlak veya beyzî (oval) form, "şemse" olarak adlandırılmaktadır. Yılmaz Özcan, *Türk Kitap Kaplarında Şemse Motif* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990), 2. Cilt üzerine yapılan tezyinat dönemlere göre farklı şekillerde yapılmıştır. Şemseler Selçuklu ve XV. yüzyıl Osmanlı ciltlerinde genellikle yuvarlak, XVI. yüzyıldan itibaren de beyzî olarak yapılmıştır. Balkanal, "Bilgi ve Sanatı Kaplayan Sanat: Ciltçilik," 552. Cilt bezemeleri, tüm yüzeye yapılabildiği gibi, bazı ciltlerin yalnız göbek kısmına bezeme yapılmış, köşeler boş bırakılmıştır. İsmet Binark, *Eski Kitapçılık Sanatlarımız* (Ankara: Kazan Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği Yayınları, 1975), 10.
- 22 Geleneksel Türk sanatlarında; rümi, bulut, münhani, çintemani, hatayi, penç, yaprak gibi çeşitleri olan, üsluplaştırılmış, yarı üsluplaştırılmış, doğal veya hayal mahsulü motifler, bezemeyi oluşturan ana elemanlardır. Bk. İnci A. Birol ve F. Çiçek Derman, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2011).
- 23 İncelenen Mushaf'ın hat tasarımında; ilk ve son satırı muhakkak, orta satırı sülüs hattıyla, bu üç satırın arasında ise dörder satırlık iki kıta nesih satırların yer alması sebebiyle, yakut tarzında yazılan Karahisâri Mushaf'ına benzemektedir. Bk. Hüseyin Gündüz, "Türk Hat Sanatında Şeyh Hamdullah ve Ahmed Karahisârî," *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2015), 75-87. Muhtittin Serin, "Yakut El Musta'simî," *İslam Ansiklopedisi*, c.43 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2013), 291-293.
- 24 Çalışmada incelenen Mushaf'ın yazımında kullanılan yazı çeşitlerinin tespit edilmesinde hattat Dr. Öğr. Üy. Hüseyin Öksüz Bey'in görüşü alınmıştır.

mıştır (**G. 2b**). İstinsah bilgilerine ulaşılamayan Mushaf'ın 2b varağında Kanuni Sultan Süleyman'ın mührü²⁵ ve 414a varağında da vakfiye metni yer almaktadır. Ayrıca Mushaf'ın sonuna, dua ve salâvatların verildiği dua metni, hatim duası ve 413a'da Farsça yazılmış “tefe'ül'ül isnat” metinleri ilave edilmiştir.²⁶



G. 2a: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf'ın cildi: üst kapak, sırt (dip), alt kapak, sertab ve miklep



G. 2b: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf'ın sayfa tasarımı (v. 2b-3a)

Tezyinat açısından incelendiğinde, Mushaf'ta 1b-2a varaklarında tam sayfa dikdörtgen formda serlevha tezhibi²⁷ yer almaktadır (**G. 3a, G. 3b**). Serlevhada dış pervaz bölümü çoğu zaman düz dikdörtgen ikkil, kubbeli veya her iki formu birleştiren mürekkep (terkip edilmiş) formda hazırlanır.²⁸ İncelenen eserde v. 1b'de Fatiha sûresi, v. 2a'da ise Bakara sûresinin ilk dört ayetinin yazılı olduğu serlevha, ikkil formda hazırlanmıştır. Serlevha tezhibi; ortada enine dikdörtgen yazı alanı, yazının iki tarafında koltuklar, üst ve alt başlık ile dış pervaz bölümlerinden oluşmaktadır. Bölümleri birbirinden ayırmada ise lacivert cetvellerin kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca Mushaf'da sûrebaşı tezhipleri, gül ve duraklar mevcuttur. Sayfa tasarımında görülen koltuk bezeme alanları boş bırakılmıştır.

25 Alanya müzesi arşiv fişinde, Mushaf'ın 2b varağında yer alan mührün, Kanûni Sultan Süleyman'a ait olduğu belirtilmektedir.

26 Varak 413a'da yer alan Farsça metinde; Hz. Ali'nin rivâyet ettiği hadis-i şerif kaynak gösterilerek tefe'ülün nasıl yapıldığı tarif edilmektedir (Çeviri: Fatemeh Rashidi). Bk. Yusuf Ziya Sümbüllü, “İlm-i Tefe'ül ve Tefe'ül-Name (Kur'an Falı) Üzerine Bir Değerlendirme,” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 1/2, (Kış 2008), 388. http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt1/sayi2/sayi2pdf/sumbullu_yusuf_ziya.pdf.

27 El yazması kitaplarda metnin başladığı, dibace de denilen sayfalara, serlevha denilmektedir. Sözlükte “baş” anlamındaki Farsça “ser” ile Arapça “levha” kelimelerinden oluşan serlevha bir yazının başlığı anlamına gelmektedir. Bk. Duran, “Tezhip,” 567.

28 Zahriyeden sonra en yoğun bezemenin bulunduğu bu sayfaların tezhibine de “serlevha tezhibi” adı verilmektedir. Bk. Çiçek Derman, “Tarihimizde Mushafın Bezenmesi,” *Diyanet İlmî Dergi* 46/4 (2010), 137-144.



G. 3a: Alanya Müzesi 487 numaralı Kur'an-ı Kerim'in serlevha tezhibi, v. 1b- 2a



G. 3b: Alanya Müzesi 487 numaralı Kur'an-ı Kerim'in serlevha tezhibi başlık bölümü detayı, v. 2a

1.2. Kur'an-ı Kerim'in Sûrebaşı Tezhiplerinin İncelenmesi

Mushaf'ta yer alan üç adet sûrenin²⁹ (Zümer/v.305b, Fussilet/v.318a, Hadid/v.361a) başında sûrebaşı tezhibi yoktur. Bunun yanında Mushaf'ın sonuna ilave edilmiş, daha önce hakkında bilgi verilen üç adet metnin başında bulunan başlık tezhipleri sûrebaşı formundadır (**G. 4**). Dolayısıyla Mushaf'ta her biri diğerinden farklı desen tasarımına sahip, yüz on iki adet sûrebaşı tezhibi bulunmaktadır. Mushaf'ın sayfa tasarımına bağlı olarak sûrebaşlarının ölçüleri değişiklik göstermektedir (SK Hasan Hüsnü Paşa 1'de de benzer sayfa tasarımı nedeniyle sûrebaşı tezhipleri farklı ölçülerdedir). Sayfa-da sülüs satırlara denk gelen otuz yedi adet sûrebaşı, diğerlerine oranla daha büyüktür (**G. 4**). Atmış adedi iki nesih satır aralığına (**G. 7**), on beş adedi ise tek nesih satır aralığına denk gelmiştir (**G. 14**, **G. 22**). Tasarımlar arasında görülen uyum, denge ve sıralama dikkati çekmektedir.



G. 4: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf'da yer alan başlık tezhibi, v. 413a

²⁹ Sûre sözcüğü Arapça "severe" kökünden türemiştir. Çoğulu sûver olan bu kelime ayrıca yüksek ve güzel bina, kitaptan bir bölüm, derece, menzile, şeref, şan, nişan, alamet, duvar kirişi ve hatlı, yüksek evin bir katı anlamlarına da gelmektedir. Bk. Abdülhamit Birışık, "Sûre," *İslam Ansiklopedisi*, c.37 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009), 538. Terim olarak sûre, Kur'an-ı Kerim'in en küçüğü üç, en büyüğü iki yüz seksen altı âyetten meydana gelen ve İhlâs, Fatiha, Nur gibi isimleri olan yüz on dört bölümden her birine verilen isimdir. Bk. İlhan Ayverdi, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, (İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2005), 1:2681.

Sûrebaşı tezhipleri genel olarak; desen özelliklerine, yazı zemin rengine, yazı rengine, teknik özelliklerine ve motifler-renklere göre beş ana başlık altında incelenmiştir. Desen özellikleri; yazı zemini deseni, yazı zeminini dışından ayıran motif ve yazı zemini dışında kalan desene göre olmak üzere üç grupta ele alınmıştır. Yazı zemini deseni ise kendi arasında ters simetrik ve serbest tasarım başlıkları altında incelenmiştir.³⁰ İncelenen Mushaf'ta sûrebaşlarının yazı zemininde; yüz bir adedinde ters simetrik (G. 5), on bir adedinde ise serbest desen tasarımı kullanılmıştır (G. 6). Yazı zeminlerinde ters simetrisinin kullanıldığı yerlerde harf ve hareketlerin bulunması nedeniyle simetrisinin tam anlamıyla uygulanamadığı görülmektedir. Helezonların dallarında, motiflerin yerleştirilmesinde simetride farklılıklar mevcuttur. Serbest tasarımda ise dallar birbirini takip etmeden serbest olarak yazının çevresindeki boşluklara yerleştirilmiştir. Serbest dal çıkışlarında kalp formulu çıkma motifinin kullanılmasının yanında, doğrudan yazıdan çıkan yaprak ve dallar da görülmektedir.



G. 5: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Yusuf sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 150a



G. 6: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Râd sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 159a

Sûre bilgilerinin yazıldığı bölüm (yazı alanı) toplamda doksan yedi adet sûrebaşında, dendan veya rumî motifi kullanılarak pafta içerisine alınmıştır. On beş adedinde ise yazı zemini paftalara ayrılmamış, sûre bilgileri satır boyunca tek satır halinde yazılmıştır. Yapılan değerlendirme sonucunda; tasarım çeşitliliğini sağlamak için sûrebaşında yazı alanının; yetmiş beş adedinde dendan motifiyle (G. 7), yirmi

30 Simetri, desenin kuruluşunda etkin, belirleyici özelliklerdendir. Tam simetri (ulama), kısmen simetri, ters simetri, serbest tasarım (simetrisiz) gibi çeşitleri desen tasarımında kullanılmaktadır. Bk. İnci A. Birol, *Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2009), 306-307. Cahide Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler Hatayı* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002), 7-15.

iki adedi ise rumî motifiyle paftalara ayrıldığı tespit edilmiştir (G. 8). Dendan ve rumî motifi kullanılarak oluşturulan şemse formu, yatay eksene yerleştirilerek, yazı alanı belirlenmiştir. Doksan yedi adet sûrebaşında farklı şekil ve renkte şemse formu oluşturulduğu görülmektedir. Kullanılan; form, motif, renk ve uygulama kombinasyonları, çeşitliliği sağlamada etkindir. Şemselerin içinde sûrebaşı yazılarıyla birlikte tezyinat da mevcuttur.



G. 7: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Kehf sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 191a



G. 8: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Âli İmran sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 32b

Sûrebaşı tezhiplerinin kırk dokuz adedinde, oluşturulan şemselerde salbek³¹ kullanıldığı görülmektedir. Dendan ve rumî kapalı formlarıyla oluşturulan salbeklerin iç zeminin iki adedi tezyin edilmiş, diğerleri yalındır (G. 9). Bununla beraber salbek iç zemininde farklı zemin rengi uygulaması yapılmıştır (G. 10-G. 11). Hac sûresi (v. 217b) sûrebaşında, sûre bilgileri şemse ve salbeklere pay edilerek yazılmıştır (G. 12).



G. 9: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Mâide sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 69b

31 Şemselerin iki ucundaki uzantılara “salbek” denir. Mine Esiner Özen, *Türk Cilt Sanatı* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998), 14.



G. 10: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Mü'min sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 311b



G. 11: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Kaf sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 346b



G. 12: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Hac sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 217b

Tezvin edilen sûrebaşlarının on beş adedinde, yazı alanının herhangi bir motifle ayrılmadığı belirlenmiştir. Bunlardan on bir adedinde altın zemin üzerine beyaz üstü-beç³² mürekkebiyle (G. 13), üç adedinde lacivert zemine zer-mürekkeple (G. 14), bir tanesinde de kâğıt zemine zer-mürekkeple sûre bilgileri yazılıdır (G. 15). Yazı zemini paftalara ayrılmayan sûrebaşlarında, zeminde tek renk tercih edilmiştir.



G. 13: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Tûr sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 350b

32 Üstübecin mermer üzerinde keskin sirke ile ezilmesi ve bir miktar zamk ilavesiyle elde edilen beyaz renkli mürekkeptir. Bk. Bahattin Yaman, "Türk Kitap Sanatlarında Mürekkep," *Türkler Ansiklopedisi* c.1 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 447-459.



G. 14: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Vâkıa sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 358b



G. 15: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Tekâsür sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 408a

Yazı alanı paftalara ayrılmamış Karia (v. 407b) ve Tekâsür (v. 408a) sûrelerine ait sûrebaşlarında önceki sûrenin son kelimesi sûrebaşı yazısı alanının ortasına yazıldığı için, sûrebaşı yazısı ikiye bölünerek yazılmıştır. Dolayısıyla sûrebaşı bezemesi üçe bölünmüş ve iki kenarda kalan alan, koltuk tezhibi formunda tezyin edilmiştir (G. 15). A'râf (v. 99b) sûresinde de aynı durum söz konusu olmasına rağmen, bezeme ikiye bölünmemiştir. Sûrebaşında önceki sûrenin son kelimesi olan "Rahim" kelimesi, bezemenin ortasında siyah is mürekkebiyle yazılırken sûre bilgileri bu yazının iki tarafına pay edilerek beyaz üstübeç mürekkebiyle kaleme alınmıştır (G. 16).



G. 16: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, A'râf sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 99b

Yazı alanı, dendan veya rumî motifi ile ayrılan sûrebaşı bezemelerinin tamamında (doksan yedi adet) yazı alanının dışında kalan bölümde, ¼ simetrik oranlı tasarımda, klasik tezhip tekniği kullanılmıştır. Desen tasarımında ¼ simetrik oran kullanılmasına rağmen, hatayı grubu motiflerde renk kullanımında simetrimin göz ardı edildiği örnekler görülmektedir. Bu örneklerde yatay eksenle motiflerin renk simetrisi korunurken, dikey eksenle simetrimin kullanılmadığı tespit edilmiştir (G. 17). SK Hasan Hüsnü Paşa 1 ve TIEM 402 numaralı Mushaflar'da, yazı alanını ayırmada şemse formunun kullanılması, yazı alanı dışında ¼ oranlı simetrik desen tasarımı (v. 262a), çalışmada ele alınan sûrebaşlarına benzerlik göstermektedir.



G. 17: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Neml sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 249a

Mushaf'ta yer alan sûrebaşlarında yazı zeminlerinde; kâğıt zemin, altın ve lacivert renk seçenekleri görülmektedir. Sûrebaşlarının kırk dokuz adedinde yazı zemin rengi altındır. Bunların kırk yedi adedinde, yazı altın üzerine beyaz üstübeç mürekkebi ile yazılmış ve harflerin etrafına siyah is mürekkebi ile tahrir çekilmiştir (G. 18). Geriye kalan iki adet yazı zemini altın olan Şems ve Kâfirûn sûresi sûrebaşında, yazılar zer-mürekkeple yazılmıştır (G. 19). Sûrebaşlarının otuz bir adedinde yazı alanı lacivert renklidir. Burada zer-mürekkeple kaleme alınan yazılara siyah is mürekkebi ile tahrir çekilmiştir (G. 20). Sûrebaşlarının otuz iki adedinde yazı alanında hiçbir renk kullanılmadan sûre bilgileri doğrudan yazı kâğıdının üzerine yazılmıştır (G. 21). Zer-mürekkeple kaleme alınan yazılarda harflerin kapalı formlu (göz) kısımlarının içi siyah ile doldurulmuştur (G. 17).



G. 18: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Nebe sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 394a



G. 19: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Kâfirûn sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 409b



G. 20: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Müzzemmil sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 387b



G. 21: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Mücadele sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 364a

Mushaf'taki sırasıyla sûrebaşları ele alındığında, sıralamada herhangi bir düzen veya kural tespit edilmemiştir. Ancak birbirini takip eden sûrebaşı tezhiplerinde, kâğıt-altın-lacivert zemin renklerinin sıralanmasında görülen, denge ve uyum dikkati çekmektedir.

İncelenen Kur'an-ı Kerim'de sûrebaşı yazıları kaleme alınırken zer-mürekkep, beyaz üstübeç mürekkebi ve lacivert renkli mürekkep kullanılmıştır. Sûrebaşı yazılarının atmış üç adedi zer-mürekkeple (G. 22), kırk yedi adedi beyaz üstübeç mürekkebiyle (G. 23), iki adedi ise lacivert renkli mürekkep ile yazılmıştır (G. 24). Zer-mürekkep ile kaleme alınan sûrebaşı yazılarının otuz bir adedi lacivert zemine, otuz iki adedi ise kâğıt zemine yazılarak harflerin kenarlarına siyah is mürekkebi ile tahrir çekilmiştir. Yazımında beyaz üstübeç mürekkebi kullanılan sûrebaşlarında zemin, altın ile boyanmıştır. İki adet lacivert renkli yazıda (Târık ve Leyl sûresi) ise kâğıt zemin tercih edilmiştir.



G. 22: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Ankebût sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 262a



G. 23: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Nahl sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 172b



G. 24: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Târik sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 400b

Mushaf'ta tezhip sanatının belli başlı tekniklerinden olan klasik tezhip ve zer-ender-zer tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür. Klasik renkli tarz tezhip tekniği; sap ve yapraklarda altın, çiçek ve zeminde renk kullanılarak uygulanır (G. 25, G. 26). İncelenen sûrebaşı tezhiplerinin tamamında klasik tezhip tekniği uygulanmıştır. Ancak yazı zemini kağıt olan bazı sûrebaşlarında, işçilikten kaynaklandığı düşünülen, yazı alanındaki dalların tek çizgi ile çizildiği örnekler de rastlanmıştır. Sûrebaşı bezemelerinde görülen bir diğer teknik ise iki renk altının bir arada veya tek renk altının mat, yarı parlak ve parlak kullanımıyla ortaya çıkan “altın içinde altın” olarak da isimlendirilen zer-ender-zer tekniğidir.³³ Yazı alanı dışındaki bölümde, bu teknik altın zeminli paftalarda sıklıkla kullanılmıştır (G. 25).



G. 25: İbrâhîm sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 164a, (Kaçar, 2020, 79)

33 Çiçek Derman, “Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2015), 533.

Sûrebaşlarında şemse formunda hazırlanan yazı zeminlerinde, zemine altın uygulamada, sıvama ve yapıştırma tekniklerinin her ikisinin de uygulandığı örnekler mevcuttur. Yazı alanı dışındaki bölümlerde görülen altın zeminli paftalarda ise sadece sıvama tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

İncelenen Mushaf'ın sûrebaşı tezhiplerinde; rumî, hatayi grubu, üç nokta, dendan, ve düğüm motifleri kullanılmıştır. Desen tasarımlarında genellikle rûmi ve hatayi grubu motifler birlikte yer almaktadırlar. Her bir sûrebaşında en az iki çeşit motif görülmüştür. Doksan altı adet şemse yazının etrafına hatayi grubu motiflerle (G. 26), kalan bir adedi ise sadece rumî motifle tezyin edilmiştir (G. 27).



G. 26: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Haşr sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 366b



G. 27: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, İnşikâk sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 399a

Sûrebaşlarının seksen beş adedinde yazı alanı dışında, desen tasarımında hatayi grubu motiflerle birlikte rumî motifinden yararlanılmıştır (G. 28). Dokuz adedinde sadece hatayi grubu motifleri (G. 29), üç adedinde ise sadece rumî motifi kullanılan tasarımlar mevcuttur (G. 30).



G. 28: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Zariyât sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 348b



G. 29: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Meryem sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 199b



G. 30: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Mutaffîfîn sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 398a

Yazı alanı paftalara ayrılmamış Rad, Duhan ve Kasas sûreleri sûrebaşında hatayi grubu motifler kullanılarak yazının etrafında, serbest desen tasarımı uygulanmıştır (G. 4). Diğer on iki adedinde ise yazının etrafındaki boşluklarda ters simetrik helezonik bitkisel hat üzerine goncagül, penç ve basit yaprak motifleri serbest olarak yerleştirilmiştir (G. 13, G. 14). Yazı alanının ayrıldığı sûrebaşlarında genellikle dış cetvelin alt ve üst kenarına bitişik, iç zemini siyah renkli, yarım ortabağ motifleri dikkati çekmektedir (G. 31). Ayrıca kâğıt zeminli yazı alanlarında serbest olarak yerleştirilmiş üç nokta (benek) motifi dikkati çekmekte, altın, siyah veya mavi renk seçenekleriyle uygulandığı görülmektedir (G. 21). ÜİK A 6662 v. 444b, 439b'de cetvele bitişik sıralanmış rûmi ortabağ ve kapalı formları zemin ayırmada kullanıldığı görülmektedir.



G. 31: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Şuârâ sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 241b

Hatayi grubu motiflerin büyüklüğü, genellikle aynı veya birbirine yakın olmasına rağmen, bazı motifler diğerlerinin iki-üç katı büyüklüğünde olması dikkati çekmektedir. Üç yapraklı goncagül, dört veya beş yapraklı penç sıkça kullanılmış iri motiflerdendir. Bu motifler çift tahrir³⁴ tekniğinde olduğu gibi, taç yaprakları birbirine değmeyecek şekilde çizilmiş ve kenarlarına tahrir çekilmiştir. Rûmi motifinin uygulamaları incelendiğinde; salbeklerde ve zemin rengi ayırma motifi olarak kullanılan kapalı form rûmilerin, diğer rûmi motiflere oranla daha büyük olduğu örneklere rastlanmaktadır. Ayrıca tepelik (rûmi motifi) formunun, bağlandığı motife nispetle daha büyük olduğu görülmüştür. Ayrıca düğüm motifinin, rûmi motif hattı üzerine yerleştirilen örneklerine rastlanmaktadır (G. 32).



G. 32: Alanya Müzesi 487 numaralı Mushaf, Mesed (Tebbet) sûresi sûrebaşı tezhibi, v. 410a

Sürebaşlarında motiflerde kullanılan renkler; mavi, sarı, beyaz, pembe, koyu ton kırmızı ve turuncudur. Mushaf'ın bütününde sürebaşlarında kullanılan renklerin tonları aynı veya birbirine çok yakındır. Motifler tek ton renkle boyanmış ve üzerlerine siyahla küçük çizgisel detaylar işlenmiştir. Zemin boyamada ise altın ve lacivert rengin kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca küçük zeminlerde ve ortabağ motifinin iç zeminlerinde siyah renk tercih edilmiştir. Zemin boyamada kullanılan lacivert rengin tonu, Mushaf'ın tamamında aynıdır. Bu durum aynı boyanın kullanıldığı fikrini oluşturmaktadır. Zemin boyamada altının parlak, mat ve yarı mat halinin kullanıldığı anlaşılmaktadır.

34 Tezhipte kullanılan boyama tekniğidir. Motifi oluşturan parçalar arasında tahrir kalınlığında boşluk bırakılarak uygulanır. Bundan dolayı "havalı" tabiri de kullanılır. Derman, "Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme," 526.

Sonuç

Sûrebaşı tezhiplerinin hazırlanmasında esas olan, kompozisyon ve desen tasarımıdır. İşçilikte görülen incelik, titizlik, maharet gibi hususlar işin zanaat boyutunu sergilemektedir. Bir yazma eserin tezyinat gücünü ortaya koyan unsur, desendir. Desen hazırlama safhasında, ilk olarak kompozisyon tasarımı, ikinci sırada ise kullanılacak motiflerin seçimi ve büyüklüğünün belirlenmesi (uygulanacak tekniğe göre), önem arz etmektedir. Desen tasarımının temelini, bu iki husus oluşturmaktadır. Desende görülen motiflerin; formu, büyüklüğü, sıklığı, çeşitleri, denge, espas, vb. unsurlar üslupların karakteristik özelliklerini yansıtır. Bu özellikler aynı zamanda, istinsah tarihi belli olmayan yazma eserlerin dönem tahmininde kullanılan kıstaslardandır.

Çalışmada, Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü'nde Korunan Alanya Müzesi 487 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerim nüshasında, farklı yüz on iki adet sûrebaşı (başlık) tezhibi incelenmiştir. Bir yazma eserin tezyinatında kullanılan desenlerde, tekrara düşmeden, zengin çeşitliliğin nasıl oluşturulduğu konusuna ışık tutmak adına çalışmaya yön verilmiştir. Sûrebaşı tezhipleri Mushaf'taki dizilişine göre sıralanarak incelenmiş ve kendi içlerinde uygulanmış olabilecek, düzen veya kural varlığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca çalışmada sûrebaşı tezhipleri kendi içerisinde ve birbiriyle mukayese edilerek detaylı olarak değerlendirilmiştir.

Sûrebaşı tezhipleri, sistematik bir incelemeye tabi tutularak değerlendirme yapılmıştır. Daha önce de ifade edildiği gibi; desen özellikleri, yazı zemin rengi, yazı rengi, teknik özellikler ile kullanılan motif ve renklere göre beş grupta değerlendirme yapılmıştır. Elde edilen sayısal verilere, tekrara düşmemek için burada yer verilmemiştir.

Sûrebaşları sayfadaki konumuna göre; sülüs, tek nesih veya iki nesih satır aralığına denk gelişine bağlı olarak, ölçüleri farklılık göstermektedir. Bu bağlamda sûrebaşı tezhip tasarımları kendi içinde mukayese edildiğinde, küçük alanda (tek nesih satır ölçüleri); yazı zemini şemse formuyla ayrılmış, daha ince, zengin tasarım ve işçiliğe sahip örnekler mevcut iken, daha geniş alanda (sülüs satır ölçüleri); yazı zemini ayrılmamış, daha sade ve yalın desen tasarımının kullanıldığı örneklerle de rastlanılmıştır. Bu durumda sûrebaşının desen tasarımında, alanın büyüklüğünün etkisinden ziyade, müzehhibin tasarım gücünün etkili olduğu söylenebilir.

İncelenen Mushaf'ta sûrebaşı tezhibi tasarımlarında görülen çeşitliliği oluşturmada; kompozisyon, yazı özellikleri, yazı zemin rengi, zemin ayırma motifi-formu, bezemde görülen üslup, teknik ve motiflerle sağlanması, eserin kurumsal bir ortamda hazırlandığı olasılığını akla getirmektedir. Bununla birlikte Mushaf'ta tasarımlar arasındaki uyum, denge ve sıralama dikkati çekmektedir. Ayrıca sûrebaşı tezhiplerinde farklı işçilikler de görülmüştür. Bu durum Mushaf'ın bezemesinin bir kişi tarafından değil de bir kişinin kontrolü altında birden fazla müzehhibin çalışmış olabileceği ihtimalini düşündürmektedir. Disiplinli bir çalışmayı gerektiren bu durum eserin nakkaşhanede

veya nakkaşbaşı gibi bir otoritenin danışmanlığı altında yapılmış olabileceği düşüncesini desteklemektedir.

Rûmi motifinin bazı sûrebaşlarında, klasik üslupta olduğu gibi ince ve zarif uygulamaları yer almaktadır. Bununla beraber bazılarında ise, klasik dönem öncesinde görülen daha dolgun ve bodur formlar izlenmektedir. Bu durum da sûrebaşı tezyinatını farklı müzehhiplerin yapmış olabileceğini desteklemektedir. Sûrebaşı tezhiplerinde karşımıza çıkan, küçük zeminlerde (ortabağ iç zemini) siyah renk kullanımı ve düğüm motifi, Herat üslubunun etkileri görülen Fatih dönemi yazmalarını hatırlatmaktadır.

Eserin tamamında motiflerde kullanılan renklerin tonları aynı veya birbirine çok yakın olduğu tespit edilmiştir. Bu durum bütün sûrebaşlarının aynı yerde veya hazırlanan aynı boyaların farklı müzehhipler tarafından kullanılmış olabileceği ihtimalini desteklemektedir. Zemin boyamada kullanılan lacivert rengin tonu ise Mushaf'ın tamamında aynı olduğu gözlenmiştir. Bu da aynı boyanın kullanıldığı fikrini teyit etmektedir. Zemin renginde görülen dalgalanma ve değişimin sebepleri olarak, boyadaki su oranı veya işçilik olabileceği düşüncesi hâkimdir. Bunlarla birlikte saklama koşullarının etkisiyle oluşabilecek yıpranma ve bozulmalar da göz önünde bulundurulmalıdır.

Tezyinatta altın zeminlerde paftalar arasında renk değişimleri görülmektedir. Zamanla, kullanım ve saklama koşullarına bağlı yıpranma, uygulama tekniği, altının içindeki su veya yapıştırıcı (arap zankı, jelatin) oranı dengesi gibi faktörlerin etkisi renk değişiminin sebepleri olarak sayılabilir. Yapılan yakından incelemede, kullanılan altın oksitlenme görülmemiştir. Yazı zemininde altın kullanılan sûrebaşlarının bazılarında ise yapıştırma altın kullanıldığı düşünülmektedir (Fecr Sûresi, v.402b).

Dehr (İnsan) sûresi (v. 391a) sûrebaşında yazı alanını belirleyen şemse formunda ve yazı alanı dışındaki motiflere tahrir çekilmediği tespit edilmiştir. Bu durumun sebepleri arasında; ilk olarak yıpranma veya tahribatın etkisi düşünülebilir. İlave olarak daha kuvvetli bir ihtimalle, tahrir çekme işleminin unutulması veya herhangi bir sebepten dolayı çekilememesi olabilir. Sûrebaşında altın zeminli şemseyi çevreleyen ince, parlak bir dendanın varlığı, tahririn unutulması ihtimalini öne çıkarmaktadır. Bu bağlamda günümüzde klasik tezhip tekniği uygulamada, tezyinatta kullanılan bütün motiflerin kenarlarına tahrir çekildikten sonra zemin rengi girilmektedir. Oysaki burada tahrir olmamasına rağmen, zemin rengi mevcuttur. Bu durum Mushaf'ın bezendiği dönemde bu tür uygulamaların yapıyor olabileceği ihtimalini de akla getirmektedir.

Çalışmada yapılan detaylı inceleme neticesinde sûrebaşı tezhiplerinin; desen tasarımı, altın ve lacivert rengin zemin boyamada kullanımındaki denge, şemse formu, altının; mat, yarı mat ve parlak halinin kullanılması, motiflerin üzerine yerleştirildiği helezonik hattın varlığı, motif formları, denge, espas, renkler ve teknik özelliklerle

ri, Osmanlı dönemi klasik üslup özelliklerini taşıdığını göstermektedir. Ancak bazı sûrebaşı tezhiplerinde, klasik dönem öncesi tezyinatına ait izlerin varlığı da göz ardı edilmemelidir. Bunlarla birlikte sûrebaşlarının Mushaf içerisinde sıralanışına göre desen özellikleri açısından, kural veya düzen tespit edilememiştir. Bütün bunlarla birlikte görülüyor ki, bir yazma eserde tezyinatı oluşturan niceliksel unsurların sınırlı olmasına karşın, üretilen nitelik sınırsız ve özgündür.

Sonuç olarak; istinsah tarihi belli olmayan, elde edilen bulgulara dayanılarak yapılan değerlendirmeye göre; bir nakkaşhane veya nakkaşbaşı danışmanlığında hazırlanmış inanan ve Osmanlı dönemi klasik üslup özelliklerini içerisinde barındırdığı düşünülen eserin, tezhip sanatının kullanım alanlarından olan sûrebaşı tezyinatının örneklerini içermesi nedeniyle, bir kültür mirası olarak korunması, yazılı olarak kayıt altına alınması ve gelecek nesillere aktarılması büyük önem arz etmektedir.

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

- Altıkulaç, Tayyar. *Günümüze Ulaşan Mesâhif-İ Kadime: İlk Mushaf lar Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, 2015.
- Arıtan, Ahmet Saim. "Ciltçilik." *İslam Ansiklopedisi*. 7. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993, 551-557.
- Aşıcı, Seher. "Fatih Devri Tezhip Üslubu." Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi, 2007.
- Ayverdi, İlhan. *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. 1 cilt. İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2005.
- Balkanal, Zeynep. "Bilgi ve Sanatı Kaplayan Sanat: Ciltçilik." *Türkler Ansiklopedisi*. 12. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 545-562.
- Binark, İsmet. *Eski Kitapçılık Sanatlarımız*. Ankara: Kazan Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği Yayınları, 1975.
- Birişik, Abdülhamit. "Kur'an." *İslam Ansiklopedisi*, 26. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2002, 383-388.
- Birişik, Abdülhamit. "Sûre." *İslam Ansiklopedisi*. 37. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009, 538-539.
- Biröl, İnci A. ve F. Çiçek Derman. *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2011.
- Biröl, İnci A. *Klasik Devir Türk Tezyinî Sanatlarında Desen Tasarımı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2009.
- Celasin, Ayşe Tanrıver. "XV.-XIV. Yüzyıl Osmanlı Tezhip Sanatı Bağlamında Şeyh Hamdullah

- Mushafı Sürebaşı Bezemelerinin Değerlendirilmesi.” Doktora Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, 2014.
- Celasin, Ayşe Tanrıver. “Tezhip Sanatında Emevî Dönemi Sürebaşı Bezemelerinin Yeri.” *Art-e Sanat Dergisi* 6 (2013): 120-138. <https://dergipark.org.tr/en/pub/sduarte/issue/20732/221567>
- Çığ, Kemal. *Türk Kitap Kapıları*. İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Yayınları, 1971.
- Derman, Çiçek. “Tarihimizde Mushafın Bezenmesi.” *Diyanet İlmî Dergi* 46/4 (2010): 137-144.
- Derman, F. Çiçek. “Osmanlı’da Klasik Dönem Kanûnî Sultan Süleyman (1520-1566) Türk Tezhip Sanatının Muhteşem Çağı: 16. Yüzyıl.” *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ed. Ali Rıza Özcan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2015, 343-359.
- Derman, F. Çiçek. “Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme.” *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ed. Ali Rıza Özcan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2015, 525-534.
- Duran, Gülnur. “Tezhip,” *İslam Ansiklopedisi*. 36. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009, 567-569.
- Duran, Gülnur. “Tezhip Sanatının Kullanım Alanları.” *İslam Ansiklopedisi*. 41. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012, 63-65.
- Ersoy, Ayla. *Türk Tezhip Sanatı*. İstanbul: Akbank Yayınları, 1988.
- Gündüz, Hüseyin. “Türk Hat Sanatında Şeyh Hamdullah ve Ahmed Karahisârî.” *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ed. Ali Rıza Özcan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2015, 75-87.
- Kaçar, Ummuhan. “Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü’nde Korunan Alanya Müzesi 487 Envanter Numaralı Kur’an-ı Kerim’in Tezhiplerinin İncelenmesi.” Yüksek Lisans Tezi, Kastamonu Üniversitesi, 2020.
- Keskiner, Cahide. *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler Hatayı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- Kurfeyz, Nilüfer. *Tezhip*. İstanbul: Tatav Yayınları, 2003.
- Küpeli, Gülnihal. “Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları: II. Bayezid Dönemi (1481-1512).” *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ed. Ali Rıza Özcan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2015, 321-341.
- Mahir, Banu. “Topkapı Saray Kütüphanesi’nin Kur’an Koleksiyonu.” *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi* 22/67 (İstanbul: Akbank Yayınları, 1992): 16-27.
- Mahir, Banu. “Osmanlı Bezeme Sanatlarında Saz Üslubu.” *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ed. Ali Rıza Özcan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2015, 379-95.
- Memiş, Mehmet. “Türk Hat Sanatında Hz. Muhammed Sevgisini Konu Alan Çalışmalar.” *Art-Sanat* 14 (Temmuz 2020): 242-272. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1233425>.
- Mesara, Gülbün. “Kanuni Sultan Süleyman’ın Sernekkaşı Karamemi.” *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ed. Ali Rıza Özcan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2015, 361-77.
- Özcan, Yılmaz. *Türk Kitap Kapılarında Şemse Motifi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Özen, Mine Esiner. *Türk Cilt Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998.
- Özönder, Hasan. *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü*. Konya: Sebat Ofset, 2003.
- Serin, Muhittin. “Yakut El Musta’simî.” *İslam Ansiklopedisi*. 43. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2013, 291-293.
- Ünver, Süheyl. “İstanbul’un Fethinden Sonra İlim ve Sanat.” *Fethin 511. Yıldönümü Konferansları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1964, 16-28.

Sümbüllü, Y. Ziya. “İlm-i Tefe’ül ve Tefe’ül-Name (Kur’an Falı) Üzerine Bir Değerlendirme.” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 1/2, (Kış 2008): 383-391.

http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt1/sayi2/sayi2pdf/sumbullu_yusuf_ziya.pdf.

Tanıncı, Zeren. “Kur’an-ı Kerim Nüshalarının Ciltleri ve Tezhipleri.” *1400. Yılında Kur’an-ı Kerim, Türk ve İslam Eserleri Müzesi Kuranı Kerim Koleksiyonu*. Ed. Müjde Unustası. İstanbul: Antik A.Ş., 2010, 90-121.

Tanıncı, Zeren. “Başlangıcından Osmanlı’ya Tezhip Sanatı.” *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ed. Ali Rıza Özcan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2015, 243-281.

Taşkale, Faruk. “Tezhip Sanatının Kullanım Alanları.” Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 1994.

Yaman, Bahattin. “Türk Kitap Sanatlarında Mürekkep.” *Türkler Ansiklopedisi*. 12. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 447-459.

Aizanoi Antik Kentinde Bulunan Odeion Yapısının Malzeme Özellikleri ve Hasar Durumunun İncelenmesi

Investigation of the Material Properties and Damages of the Odeion in the Ancient City Aizanoi

Gülçin Kahraman* , Seden Acun Özgünler** 

Öz

Aizanoi Antik kenti Kütahya ili, Çavdarhisar ilçesinde yer almaktadır. Kentteki ilk yerleşim Hellenistik döneme ait olup kent Bizans döneminde de önemini korumuştur. Günümüzde antik kentin çevresinde yerleşik hayat devam etmektedir. Kentin Odeion yapısı MS 1. yüzyılın sonu ya da 2. yüzyılın başlarında Zeus tapınağının güneydoğusunda inşa edilmiştir. Günümüz yerleşim dokusunun kuzeyinde yer alan yapı ilk olarak “bouleuterion” (meclis binası) olarak inşa edilmiştir. MS 4. yüzyılda sahne yapısı da eklenerek “odeiona” (tiyatro ve dinleti yapısı) dönüştürüldüğü düşünülmektedir. Yapı kalıntılarının açığa çıkarılması amacıyla 1998 yılında arkeolojik kazı çalışmalarına başlanılmıştır. 2016 yılına kadar devam eden bu çalışmalarda yapının Bizans döneminde yapılan birtakım müdahaleler geçirdiği ve günümüzde yerleşime ulaşmak amacıyla düzenlenen yol inşa çalışmaları ile büyük oranda hasara uğradığı tespit edilmiştir. Farklı dönemlere ait yapı bölümleri ile onarım müdahaleleri yer alan yapıda devşirme yapı malzemeleri kullanılmıştır. Bu çalışma 2017 ile 2019 yılları arasında yapılan hasar tespit çalışmaları ile birlikte yapının malzeme özelliklerinin belirlenmesi için deneysel çalışmalara göre hazırlanmıştır. Arkeolojik kazı çalışmalarındaki veriler ile malzeme analiz sonuçlarının birlikte değerlendirildiği bu makalede yapının farklı dönemlerine ait malzeme özellikleri, koruma sorunları ve yapının günümüze ulaşabilmesi için yapılan müdahaleler değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Odeion, bouleuterion, Aizanoi, yapı malzemesi, koruma sorunları

Abstract

The ancient city of Aizanoi is located in the Çavdarhisar district of Kütahya province. The city's first settlement dates from the Hellenistic period, and it retained its importance during the Byzantine period. Today, settled life may be found in the vicinity of the ancient city. The odeon of the city was built to the southeast of the Zeus Temple and is presently situated to the north of the residential area. The structure was originally built as a “bouleuterion” toward the end of the first century or the beginning of the second century A.D. It is thought that it was converted to an odeon in the fourth century A.D. by the addition of a stage structure. Archaeological excavations began in 1998 to uncover the remains of the building. During these excavations, which lasted until 2016, it was discovered that the building had undergone several interventions during the Byzantine period and was also seriously damaged by road construction works to reach the , resulting in settlement. The structure has expansions and repairs from different periods, as well as reused building materials. Experimental studies were conducted to determine the material properties of the building, with damage assessment studies carried out between 2017 and 2019. This article presents the data from the archaeological excavations the material properties of the different periods, the conservation problems, and the interventions made to bring the building to its current state.

Keywords

Odeon, bouleuterion, Aizanoi, building materials, conservation problems

* **Sorumlu Yazar:** Gülçin Kahraman (Dr. Öğr. Üyesi), İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Mühendislik ve Doğa Bilimleri Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: gulcin.kahraman@izu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0074-0514

** Seden Acun Özgünler (Doç. Dr.), İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: acused@itu.edu.tr, ORCID:0000-0001-5975-5115

Atf: Kahraman, Gulcin ve Acun-Ozgunler, Seden. “Aizanoi Antik Kentinde Bulunan Odeion Yapısının Malzeme Özellikleri ve Hasar Durumunun İncelenmesi.” *Art-Sanat*, 16(2021): 355–379. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.16.0012>

Extended Summary

The Greek word *odeon* is derived from the word *ode*, which means song, and originates from the Latin word *odeum*. The odeon is a covered structure that is similar to a small theater, and it is used to host concerts and musicals. Owing to its design schemes and the fact that it is an enclosed space, it is similar to a “*bouleuterion*” (parliament building).

During Emperor Hadrianus’ reign, the ancient city of Aizanoi in Western Anatolia was at its peak. The odeon structure lies to the southeast of the Zeus Temple, west of the Pankelas Stream (Kısıkboğaz Creek), and northwest of Abdullah Özcan Street today. Archaeological excavations of the odeon began in 1998. During excavations in 2001, a substantial portion of the building was unearthed. Through three doorways, the odeon and orchestra connect to the temple courtyard with Doric columns. During the excavations, flooring from another period was discovered under the door thresholds, indicating that the doors were repaired the second building phase. Since the spolia elements in the flooring belong to the early period arch and many coins were during the excavation, this intervention is assumed to have been made in the third century A.D. Lime pit remains and marble fragments dating back to the Middle Byzantine period were discovered near the odeon. These data that the building was destroyed and burned during this period to obtain lime.

It suggests that the rear wall of the structure located southwest of the temple was terraced to connect with the temple courtyard and that this arrangement was made during the late Trajanian period, which was when the courtyard was constructed. During the 2001 excavations, the side steps of the odeon were completed, the cavea section was made accessible, and the building was opened to visitors. To determine the boundaries of the building, the orchestra of the building, the first two rows of its in situ cavea, the traces of the third and fourth rows, the steps rising to the cavea, and the walls of the north and south parodoi were unearthed during the archaeological excavations that was concluded in 2016.

Despite a tremendous degree of damage, the building has survived to this day. The cavea consists of marble steps and sitting rows with beveled edges on the rubble stone foundation base. To characterize the original building materials and assess the damage conditions, material analyses and determinations were performed. The properties of the materials taken from the parts of the building constructed during different periods were discovered to be different.

Stones were used for constructing the building, while lime mortars were used as the binding material. The orchestra was built in a semicircular shape, with marble flooring, which was defined by the existing floor remains. According to the experimental analysis performed on the stone samples obtained from the orchestra floor and the cavea area, both marble materials were dark gray, white-veined, and had strong

structures, and the values in the physical properties and ignition loss analysis results were similar. The area where the parodoi walls and the cavea met was made of marble blocks, whereas the area where the parodoi and the stage wall met was made of white and gray veined marbles on a rubble stone wall. The floors of the parodoi were covered with marble and lime mortar bedding. The floor sample is white, with thick black veins and a strong structure. According to the laboratory analysis, the marble flooring of the parodoi is different from the marbles taken from the cavea and orchestra floor, and its porosity and compressive strength are lower than those of the other marbles.

The top of the southeast parodoi was covered with spolia marble materials. The parodoi walls are assumed to have been constructed with cut stone blocks, whereas the side corridors were constructed using the opus vittatum technique, or the side corridors were repaired and covered with marbles in their original state.

The marble coverings of the stage of the building did not survive. The stage walls were built with large micritic limestone blocks. There are surface and joint losses on the stage walls due to climatic conditions. The road built right above the stage imposed pressure on the walls owing to its load and traffic density. Furthermore, the vibration of the road damaged the entire structure. During the excavations, collapses were discovered in the wall, and reinforcement works were carried out. Repairs were made at different periods, with the most recent being in 2016. The interventions were made with lime/cement hybrid mortars.

Water penetration into a structure that has been exposed to rain, snow, or frost causes more damage. During the freeze-thaw cycle, the volume of water moving into the gaps changes because of temperature differences, causing explosions and cracks in building parts. Most of the floor coverings of the building were destroyed, and those that survived were damaged. The floors in the parodoi were preserved with their marble coverings. However, the top cover of the parodoi had surface and fragment losses, and the marbles were shifted. The foundation of the cavea was covered in soil, vegetation occurred, and the stones were dispersed. In general, surface contamination can be found on the building walls. Some areas are covered with lichen, and these biological formations caused the loss of building materials.

During the excavations, temporary repairs were made in a short time to keep the building alive. However, because of age and climatic conditions, the degree of damages, such as joint loss, surface loss, vegetation, and pitting, has increased. The cavea foundation and the stones on the stage are on the verge of collapsing. Immediate protection interventions must be made using the original building material and appropriate construction technique. The odeon structures from the Hellenistic period are a unique type of structure. It is inevitable to ensure the sustainability of the Aizanoi odeon, of which only a part of the original structure has survived.

Giriş

Grekçe olan *Odeion* kelimesi Latince kökenli *Odeum* teriminden gelmektedir ve sarkı anlamına gelen *ode* kelimesinden türetilmiştir.¹ Bu yapılar konserlerin, müzikallerin düzenlendiği üstü örtülü, küçük tiyatro benzeri yapılardır.² Plan şemaları ve kapalı mekân olmaları sebebiyle “*bouleuterion*” (meclis binası) yapılarına benzemektedirler. Bu yapılar tiyatro ve stadionlar³ gibi halkın kullanımına açık olmayıp daha üst sınıfa ait özel yapılardır.⁴ Roma dönemi tiyatroları, yarım dairesel planlıdır ve genellikle doğal arazi eğimine oturtulmuş izleyici bölümüyle, alçak bir sahne bölümünden oluşmaktadır.⁵ Romalılar amfitiyatrolar inşa ederlerken, Yunanlılar imparatorluğun uzak bölgelerinde bile müzik holleri ya da oditoryumlar inşa etmişlerdir.⁶

Odeion yapıları, tiyatrolardaki gibi oturma sıraları (*cavea*), oyunun sergilendiği veya korunun yer aldığı yarım dairesel orkestra kısmı (*orchestra*), sahne (*skene*) ve sahne arkasından oluşmaktadır. Bu yapılar, tiyatrolara göre daha küçüktür ve kapalı olarak tasarlandıkları için Latince çatılı tiyatro anlamına gelen “*theatrum tectum*”, Grekçede ise “*theatron hyporhion*” sözcükleri ile adlandırılmaktadır.⁷ Odeion yapıları birçok tiyatro gibi gladyatör ve hayvan dövüşleri için arenaya ya da su balesinin sergilendiği bir mekâna da dönüştürülebilmektedir.⁸

Bu makalede Kütahya'nın Çavdarhisar ilçesinde yer alan Aizanoi antik kentinde yer alan Odeion yapısının yapım tekniği, yapıda kullanılan malzemelere ilişkin analiz sonuçları ve yapının hasar durumu incelenmiştir. Yapı 1998-2016 yıllarında gerçekleştirilen arkeolojik kazılar sırasında ortaya çıkarılmıştır.⁹ Sahne kısmı, orkestrası, paradi (mermer geçit) ve caveası (oturma basamakları) temel tabanı ile kısmen günümüze ulaşmış olan yapının 2017 ve 2019 yıllarında hasar tespit çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Yapıdan alınan harç ve taş örnekleri üzerinde laboratuvar ortamında karakterizasyon

1 Margarete Bieber, *The History of The Greek and Roman Theater* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1961), 220.

2 Edwin John Davis, *Anadolu, 19. Yüzyılda Karya, Frigya, Likya ve Pisidyada Antik Kentlerine Yapılan Bir Gezinin Öyküsü*, çev. Funda Yılmaz (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2006), 27; Bieber, *The History of The Greek and Roman Theater*, 220.

3 Antik Yunan'da *stadion* veya *stadium* kelimesi bir mesafe ölçümü, bir ayak yarışı veya seyircili yarışların yapıldığı yer anlamına geliyordu. Mark Cartwright, “Stadium”, *World History Encyclopedia*, erişim 2 Haziran 2021, <https://www.worldhistory.org/stadium>

4 Deniz Başar Öztürk, “Troas Bölgesi Odeion Yapıları” (Doktora Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 2006), 2.

5 Martin Thorpe, *Roman Architecture* (London: Bristol Classical Press, 1995), 56, 58.

6 Bieber, *The History of The Greek and Roman Theater*, 222.

7 Bieber, *The History of The Greek and Roman Theater*, 220.

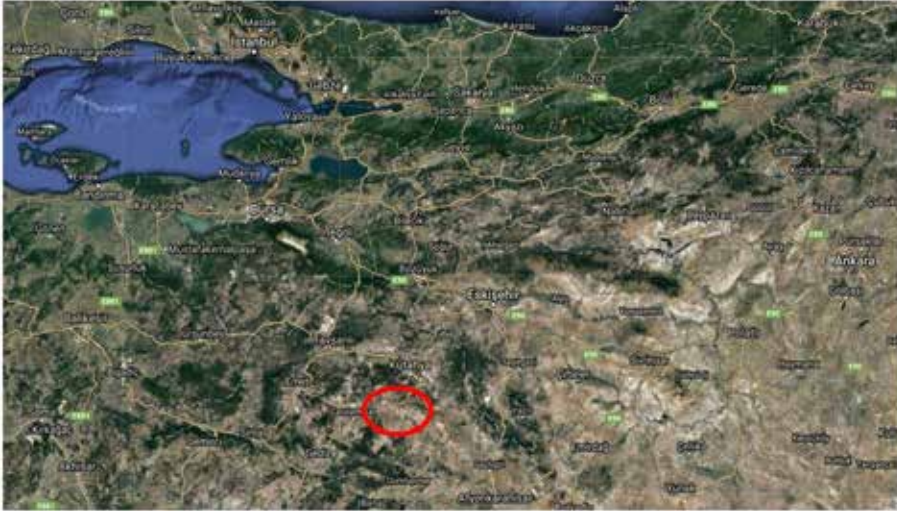
8 Bieber, *The History of The Greek and Roman Theater*, 222.

9 Aizanoi kazılarına 1998 yılında Klaus Rheidt başkanlığında başlanmış, 2016 sezonu kazılarına ise Prof. Dr. Elif Özer başkanlık yapmıştır. Aizanoi Kazı ve Araştırmaları için Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü tarafından yürütülmüştür. Elif Özer, “Aizanoi 2016 Sezonu,” 39. *Kazı Sonuçları Toplantısı, 22-26 Mayıs 2017*. c. 3. Bursa: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 2017, 207.

analizleri yapılmış ve özgün malzemelerin özellikleri tayin edilmiştir. Yapı günümüzde çok hasarlı durumda olup oturma sıraları ve sahne bölümü kayba uğramıştır. Birçok yapı malzemesi de yitik durumda olan yapının hasar durumu belgelenmiştir.

Aizanoi Antik Kenti Odeion Yapısı

Aizanoi antik kenti Phrygia¹⁰ bölgesinde, günümüzde Kütahya ilinin güneybatısındaki Çavdarhisar ilçesinde yer almaktadır (G. 1). Antik kentteki ilk yapılaşma Helenistik dönemde başlamış olup en parlak yıllarını İmparator Hadrianus zamanında yaşamıştır.¹¹ Bizans döneminde de yaşamın devam ettiği kentte Zeus Tapınağı, stadion-tiyatro kompleksi, macellum alanı, hamam, sütunlu cadde ve odeion yapısı bulunmaktadır (G. 2).



G. 1: Kütahya, Çavdarhisar ilçesinin konumu
(<https://www.google.com.tr/maps/place/Çavdarhisar>)

Odeion yapısı Zeus Tapınağı'nın güneydoğusunda, Pankelas Çayı'nın (Kısıkboğaz Deresi) ise batısında, günümüzde ise Abdullah Özcan Caddesi'nin hemen kuzeybatısında yer almaktadır (G. 2, G. 3). Yapının duvarlarında yapılan kazı sonucunda bulunan tabakalarda yer alan Erken Roma dönemine ait mimari ve keramik buluntular, yapının MS 1. yüzyılın sonuna ya da 2. yüzyılın başında *bouleuterion* olarak inşa edildiğini, MS 4. yüzyılda yapılan onarımlar ve sahnenin eklenmesiyle odeiona dönüştürüldüğünü düşündürmektedir.¹²

10 Phrygia-Frigya, MÖ 12. yüzyıl ile MÖ 7. yüzyıllarda Orta Anadolu'da yer alan bir krallıktır. Krallığın çökmesinden sonra bu ad Küçük Asya'nın batı platosunda kapladığı genel coğrafi alana verilmiştir. Mark Cartwright, "Phrygia", *World History Encyclopedia*, erişim 2 Haziran 2021, <https://www.worldhistory.org/phrygia>.

11 Elif Özer ve Hatice Korkmaz, "Tarihsel Süreçte Aizanoi Kentindeki Dört Yapıda Tahrip ve Koruma," *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 18 (2014), 11.

12 Klaus Rheidt, "Die Ausgrabungen In Aizanoi 2001; Aizanoi 2001 Yılı Kazı Ve Onarım Çalışmaları" 24. *Kazı*

Yapıdaki arkeolojik kazı çalışmaları 1998 yılında başlamıştır.¹³ 2001 yılındaki kazılarda yapının büyük bir kısmı ortaya çıkarılmıştır. Caveanın alt kısmında yer alan in-situ (yerinde) hâlindeki iki basamak Kültür Bakanlığı'nın yürüttüğü 1998-1999 yılları kazılarında açığa çıkarılan mermer geçit (paradoi) ile birleşmektedir ve aynı dönemde inşa edildiğini göstermektedir. Paradoide yer alan büyük taşlar başka bir yapıdan hatta bir tiyatronun basamak taşlarından getirilerek kullanılmış olmalıdır. Geç Antik dönem devşirme malzeme kullanımının kökeni MS 2. yüzyıllarda başlamaktadır.¹⁴ Odeion yapısı ve orkestra, 3 kapı ile dor sütunlu tapınak avlusuna açılmaktadır (**G. 2, G. 3**). Kazı çalışmaları sırasında kapı eşiklerinin altında başka bir döneme ait döşeme bulunması, kapıların ikinci yapı evresinde onarım gördüğünü göstermektedir.¹⁵ Döşemedeki devşirme elemanların erken dönem kemerine ait olduğu, çalışma sırasında birçok sikke bulunmasından dolayı da bu müdahalenin MS 3. yüzyılda yapıldığını göstermektedir. Bu dönemde orkestra tabanının kare mermer levhalarla döşendiği ve güneydoğu kısmında mermer levhalarla kaplı taş duvarla sınırlandırıldığı görülmüştür. Orkestra zemininde güneydoğuya doğru bir eğim, bir su kanalı ve su çıkışı bulunmaktadır. Kapalı olarak tasarlanmış olan yapıda böyle bir mimari düzenlemenin olması, mekânın orkestrasının su oyunları için su ile doldurulduğunu düşündürmektedir.

Kapı ile orkestra kısmındaki duvar arasında yer alan harçlı taban tuğlası kalıntıları, sahenin tuğla döşemeye sahip olduğunu açıklamaktadır. Antik dönem yapısı olan odeionun yer aldığı alanda Orta Bizans dönemine tarihlendirilen kireç çukuru kalıntıları ve mermer kırıkları bulunmuştur. Bu veriler yapının bu dönemde sökülerek kireç elde etmek amacıyla yakıldığını göstermektedir.¹⁶

Tapınağın güneybatısında yer alan yapının arka duvarının tapınak avlusuyla bağlanabilmesi için teraslandığı ve bu düzenlemenin avlunun inşaatına tarihlendirilen geç Traianus döneminde (MS 98-117) yapıldığını düşündürmektedir. 2001 yılı kazılarında odeionun yan basamakları tamamlanarak cavea bölümüne geçiş sağlanmış ve yapı ziyarete açılmıştır.¹⁷ 2016 yılı kazılarında daha önce büyük bir bölümü açığa çıkarılmış olan yapının caveasının batısındaki kazı alanı 1,5 m genişletilerek dağınık duran moloz taşlar ve çevre sınırları belirlenmiş, taşların üstü temizlenmiştir. Güney paradoide de yapı sınırını belirlemek amacıyla 1,5 m genişliğindeki alanda kazı yapılmıştır. Bu çalışmalar sırasında güneybatı-kuzeydoğu genişliğinin 20,30 m olduğu tespit edilmiştir (**G. 4**).¹⁸

Sonuçları Toplantısı, 27-31 Mayıs 2002 (Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002), 2: 319.

13 Klaus Rheidt, "Die Ausgrabungen in Aizanoi 2002; Aizanoi 2002 Yılı Çalışmaları," 25. *Kazı Sonuçları Toplantısı, 26-31 Mayıs 2002* (Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2003), 1: 131.

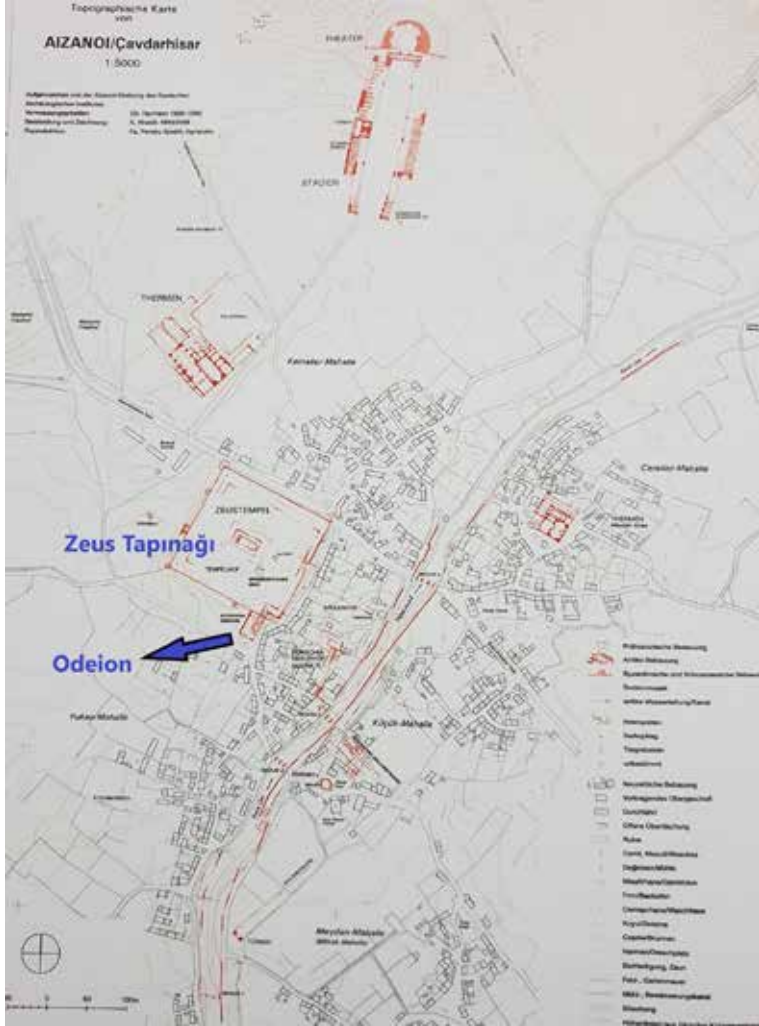
14 Elizabeth Riorden, "A Hadrianic Theater at Iliion (Troy): a Paradigm Shift for Roman Building Practice and Its Aesthetic Aftermat," *Proceedings of the Second International Congress on Construction History*, 3. (USA: Cambridge University, 2006), 2648.

15 Rheidt, "Die Ausgrabungen In Aizanoi 2001; Aizanoi 2001 Yılı Kazı Ve Onarım Çalışmaları," 319.

16 Rheidt, "Die Ausgrabungen In Aizanoi 2001; Aizanoi 2001 Yılı Kazı ve Onarım Çalışmaları," 319.

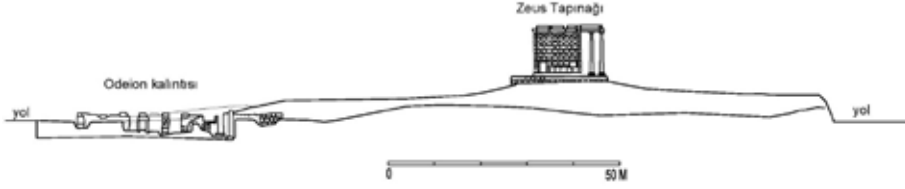
17 Rheidt, "Die Ausgrabungen in Aizanoi 2002; Aizanoi 2002 Yılı Çalışmaları," 131.

18 Elif Özer, "Aizanoi 2016 Sezonu," 208.



G. 2: Aizanoi, Çavdarhisar 2009 yılı 1/5000 imar planı ve Aizanoi antik kenti yapıları (Klaus Rheidt, *Aizanoi und Anatolien. Neue Entdeckungen zur Geschichte und Archäologie im Hochland des westlichen Kleinasien*, 6)

2016 yılı kazılarında sınırları belirlenerek tamamlanan arkeolojik kazılarda yapının orkestra kısmı, tiyatro oturma alanının ilk 2 sırası in-situ olarak, 3. ve 4. sırasının izleri, caveaya yükselen basamaklar ile kuzey ve güney paradoinin duvarları açığa çıkmıştır (G. 4). Oturma basamaklarının genişlikleri yaklaşık 50-55 cm olup, rıht ve oturma sıralarından meydana gelmektedir. Oturma sıralarının rıhtları caveaya çıkan basamakları da oluşturmaktadır.



G. 3: Aizanoi antik kenti odeion yapı kalıntısının Zeus tapınağına göre konumu
(Klaus Rheidt, *Aizanoi und Anatolien. Neue Entdeckungen zur Geschichte und Archäologie im Hochland des westlichen Kleinasien*, 19'dan referans alınarak yazarlar tarafından düzenlenmiştir.)

Yarım dairesel formlu orkestranın çevresine yerleşmiş cavea sıralarının 4. sıradan itibaren olan taşları günümüze ulaşmamıştır ancak yapının kuzeyindeki sütunlu avluya kadar olan kısmında oturma sıralarının altındaki moloz dolgu temel tabanının sınırları görülmektedir (**G. 4**). Yapının orkestra kısmı yaklaşık 2.60 m yarıçapındadır. Orkestra zemininde, mermer döşeme kalıntıları ile kireç esaslı harç yatağı bulunmaktadır (**G. 5**).



G. 4: Odeion yapısı 2016 yılı kazıları sonrasındaki durumu
(Elif Özer, "Aizanoi 2016 Sezonu," 219)

Zeminindeki mermer kaplama, koyu gri renkli, yer yer beyaz damarları olan, sert ve sağlam yapılıdır. Cavea kısmını paradi ile ayıran duvar, kesme taş büyük bloklarla inşa edilmiştir. Kuzeydoğudaki paradiinin büyük bir kısmı ayakta, güneydoğudakinin ise ancak duvarları ile sınırları takip edilebilmektedir (**G. 4**). Yaklaşık 70 cm ge-

nişliğinde, 6.60 m uzunluğunda olan kuzeydoğu paradoinin zemin döşemeleri, cavea ile arasındaki duvar, sahne duvarı ve bir kısım üst örtüsü günümüze ulaşabilmiştir. Bu mermer geçidin üzerindeki mermer taşlarla yapılmış örtüden 3 adeti mevcuttur ve üst kısımlarında kenarları iç bükey profilli devşirme taşlar olduğu görülmektedir (G. 6b). Bu taşların bir tiyatro yapısının basamak taşları olabileceği düşünülmüştür.¹⁹ Paradoi, yekpare mermer lentolu kapı geçişi ile kuzeydoğudaki koridora açılmaktadır (G. 4, G. 6b). Bu koridorun üst örtüsü mevcut olmayıp her iki kenarındaki duvarları sıralı moloz taş örgülüdür. Yaklaşık 1.00 m genişliğindeki koridor, moloz taş basamaklarla tapınak avlusuna açılmaktadır (G. 4). Duvarların üzerinde ve basamaklarda sağlamlaştırma amaçlı çimento esaslı onarımlar yapılmıştır.



G. 5: Yapının orkestra döşeme kalıntısı ile kireç esaslı harç yatağı (Acun Özgünler, 2017)

Geçidin sahne duvarıyla birlikte devam eden kısmı kuzeydeki gibi mermer kaplıdır ve profilli mermer kapı sövesi ile sonlanmaktadır. Bu paradoiden güneydeki koridora ulaşılmaktadır (G. 4). Kuzeydeki geçit gibi duvarları, kazı çalışmaları sırasında yapılmış olan sağlamlaştırmalar ile kısmen günümüze ulaşabilmiştir. Kuzeydeki koridorun simetriği olarak avluya geçişi sağlayan bu koridorun ancak moloz taş ile örülmüş 3 basamağı mevcuttur. Zemindeki dolgu malzemesinin daha fazla kayba uğramaması için kazı ekibi tarafından üzeri kırma taş dolgu ile kapatılmıştır.

19 Rheidt, "Die Ausgrabungen In Aizanoi 2001; Aizanoi 2001 Yılı Kazı Ve Onarım Çalışmaları," 319.



G. 6: Kuzeydoğu paradoi **a)** iç kısmı **b)** üst örtüsü, girişi ve kapı sövesi (Acun Özgünler, 2017)

Sahne duvarının arka kısmı kayba uğramıştır. Günümüzde Abdullah Özcan Caddesi sahne duvarının üzerine oturmaktadır (**G. 7**). Paradoi duvarlarıyla devam eden sahne 3 bölümlü olarak tasarlanmıştır. Özgün hâlinde mermer kaplamalı ve bezemeli olduğu düşünülen sahnenin moloz taş kaidesi ve üzerindeki mermer döşemesi sahnenin orkestraya göre konumunu gösteren izlerdir. Döşeme üzerinden itibaren 3 sahne nişi ancak taşıyıcı duvarları ile algılanabilmektedir. Nişlerin genişlikleri yaklaşık 1.00-1.10 m'dir. Arka duvarlarının nerede başladığını gösteren izler mevcut olmadığı için derinlikleri tayin edilememiştir. Nişleri birbirinden ayıran duvarların ancak 3 sırası mevcuttur ve büyük blok taşlarla yapılmıştır (**G. 7**). Sahne, hemen arkasına inşa edilmiş yol sebebiyle büyük oranda kayba uğramış ve bu kısım 2016 yılındaki kazı çalışmaları sırasında tuğla duvarlarla takviye edilmiştir.²⁰

²⁰ Özer, "Aizanoi 2016 Sezonu," 209.



G. 7: Yapının ve sahne kısmının cadde ile ilişkisi (Kahraman, 2019).

Tamamlanan arkeolojik kazı sınırlarına ve kazı ekibinin 2016 yılı hava fotoğrafına göre (G. 4) yapının yaklaşık 8.70 m yarıçapındaki yarım dairesel formlu bir iç mekândan ve dor sütunlu avludan geçişleri sağlayan koridorlarla birlikte dikdörtgen formdaki bir dış kabuktan oluştuğu düşünülmektedir.

Yapım Tekniği ve Malzeme Özellikleri

Yapı büyük oranda kayba uğrayarak günümüze ulaşabilmiştir. Yapının caveasının moloz taş temel tabanı, mermer basamak taşları ve ön kenarları pahlı oturma sıralarından oluştuğu görülmektedir. Orkestra kısmı yarım dairesel formlu ve mevcuttaki döşeme kalıntılarında mermer bir zemine sahip olduğu tayin edilmektedir. Yapıdan 5 adet taş, 5 adet harç ve 1 adet yapay taş örneği alınmıştır (Tablo 1). Harç örneklerinin bağlayıcı ve agrega türlerini, oranlarını belirlemeye yönelik olarak görsel analiz, fiziksel özellik deneyleri, kızdırma kaybı analizi ile asit kaybı analizi sonunda kalan agregaların elek analizleri yapılmıştır. Taş örnekler de ise, görsel analiz ile fiziksel, kimyasal ve mekanik özellik deneyleri yapılmıştır.²¹ Örnekler üzerinde yapılmış deneysel analiz sonuçlarına göre hazırlanmış olan Tablo 1 malzeme özelliklerini özet şeklinde göstermektedir.

21 Yapı malzemelerine ilişkin malzeme analizleri Prof. Dr. Seden Acun Özgünler tarafından İstanbul Teknik Üniversitesi Döner Sermaye Projesi olarak yapılmıştır. Seden Acun Özgünler, “Kütahya Çavdarhisar Aizanoi Odeion Yapısı Hakkında Malzeme Raporu” (İstanbul: 2017).

Tablo 1: Yapıdan alınan malzeme örneklerinin yeri ve özellikleri (Acun Özgünler ve Kahraman, 2021)

Örnek No	Tanımı	Alınma Yeri	Deney sonuçlarına göre malzeme özellikleri
Örnek-1	Taş	Orchestra zemini	Koyu gri renkli, yer yer beyaz damarları olan, sert ve sağlam yapılı bir mermer örneğidir.
Örnek-2	Taş	Cavea-Krepis basamağı	Koyu gri renkli, yer yer beyaz damarları olan, sert ve sağlam yapılı bir mermer örneğidir. 1 numaralı örneğe benzemektedir.
Örnek-3	Yapay taş	Paradoi/lento bloğu	Çimento bağlayıcılı yapay taş, onarım müdahalesi.
Örnek-4	Harç	Duvar yastık harcı	Bej renkli, bağlayıcı olarak çimento ile kireç bulunan, agregası olarak çoğu 4 mm altı dere kumu görülen, çok sağlam yapıda bir melez harç örneğidir.
Örnek-5	Harç	Duvar örgü onarımı derz harcı	Bej renkli, bağlayıcı olarak çimento ile kireç bulunan, agregası olarak 8 mm altı dere çakılı+kumu ile birlikte yaklaşık %10 oranında iri tuğla kırıkları da görülen, sağlam yapıda bir melez harç örneğidir.
Örnek-6	Harç	Basamak onarımı derz harcı	Bej renkli, bağlayıcı olarak çimento ile kireç bulunan, agregası olarak çoğu 4 mm altı dere kumu görülen, sağlam yapıda bir melez harç örneğidir. 4 no.lu örneğe benzetmekle birlikte aşırı derecede bozunmuş durumdadır.
Örnek-7	Harç	Duvar derz harcı	Açık gri renkli, bağlayıcı olarak çimento ile kireç bulunan, agregası olarak 8 mm altı dere çakılı ile kumu görülen, sağlam yapıda bir melez harç örneğidir.
Örnek-8	Taş	Paradoi duvarı-iç cidar	Açık krem renkli, mikritik dokulu, sağlam yapılı bir yoğun kalker örneğidir.
Örnek-9	Taş	Paradoi döşemesi	Beyaz renkli, yer yer siyah kalın damarları olan, sert ve sağlam yapılı bir mermer örneğidir.
Örnek-10	Harç	Geç dönem duvarı	Geç dönem duvar kalıntısından alınan örnek, pembe renkli, esas bağlayıcısı kireç olan, agregası olarak yoğun iri tuğla kırıkları (10-15mm) ile tuğla tozu bulunan, ayrıca az miktarda kum da görülen, orta sağlam yapıda bir horasan harcı örneğidir.
Örnek-11	Taş	Sahne duvarı-iç cidar	Açık krem renkli, mikritik dokulu, sağlam yapılı bir yoğun kalker örneğidir.

Taş örneklerinde fiziksel özellik deneyleri olarak; atmosfer basıncı altında daldırma yöntemi ile su emme (kütlece/hacimce), birim hacim kütle, özgül kütle, deneyleri yapılmış boşluk-doluluk oranları bulunmuştur. Deneyler, taş örneklerinden hazırlanan numuneler üzerinde, “TS EN 771-1, TS EN 772-4 Kagir Birimler ve TS 699/2009 Doğal Taşlar” standartlarına uygun olarak yapılmış ve sonuçları hesaplanmıştır. Mekanik özelliklerin tayini için ise; TS 699 standardına uygun olarak; eğilmede çekme dayanımı ve eğilmede çekme deneyinde kırılan parçalarda basınç dayanımı, ultrases hızı ve dinamik elastisite modülü deneyleri yapılmıştır. Bu deneyler, 40x40x160 mm boyutlu prizmatik, örnekler üzerinde Form Test Seidner marka 10KN eğilme ve 200 KN (20 ton) basınç kapasiteli test cihazı yardımı ile yapılmıştır. Deney sonuçları taş örneklerinden hazırlanan 3'er numunenin deney sonuçlarının aritmetik ortalaması alınarak Tablo 2’de verilmiştir.

Tablo 2: Taş örnekleri üzerinde yapılmış olan deneysel çalışmaların sonuçlarına ilişkin özet tablo (Acun Özgünler ve Kahraman, 2021)

Örnek	CaCO ₃ Miktarı (%)	Birim Hacim Kütle (gr/cm ³)	Porozite (%)	Ortalama Basınç Dayanımı (MPa)	Eğilmede Çekme Dayanımı (N/mm ²)
Örnek-1	95	2,65	3,6		
Örnek-2	95	2,67	3,3	80	29
Örnek-8	94	2,57	5,2	77	21
Örnek-9	90	2,67	2,5	47	16
Örnek-11	72	2,58	3,4	75	20

Orkestra zemini, cavea basamağından alınan örneklerin koyu gri renkli, beyaz damarlı ve sağlam yapılı mermer oldukları, fiziksel özellik ve kızdırma kaybı analizi sonuçlarındaki değerlerinin de benzer olduğu görülmüştür. Paradoi zemininden alınan 9 numaralı döşeme örneği; beyaz renkli, siyah kalın damarlı ve sağlam yapıda bir mermerdir (Tablo 1). Laboratuvar ortamında yapılan deneysel çalışmalarda, paradoi zemininden alınan mermerin cavea ve orkestra zemininden alınan 1 ve 2 numaralı mermer örneklerinden farklı özellikte, porozitesinin (boşluk oranının) ve basınç dayanımının bu mermerlere göre daha düşük olduğu tespit edilmiştir (Tablo 2). Beyaz ve gri damarlı mermerler karbonat oranı yüksek metamorfik bir kayadır.²²

Paradoi duvarlarının cavea ile birleştiği kısmın taşıyıcı mermer bloklardan; sahne duvarı ile birleştiği kısmın ise moloz taş taşıyıcı duvar üzerine mermer kaplama şeklinde yapıldığı görülmektedir (**G. 6b**). Cavea, paradoi duvarları ve oturma basamakları derzsiz olarak yapılmış, taşlar demir kenetler ile bağlanmıştır (**G. 8, G. 9**). Bu dönem yapılarında mermerler büyük bloklar şeklinde uygulanmaktadırlar ve homojen yapılı olan bu elemanlar genellikle derzsiz olarak döşenmişlerdir.²³

Paradoinin taşıyıcı moloz taş örgüsünden alınmış olan örnek 8 ile sahne önü duvarının taşıyıcı duvarından alınmış 10 numaralı taş örneklerinin analiz sonuçları yoğun kalker taşı olduklarını göstermektedirler. Her iki taşın da birim hacim kütleleri 2,57- 2,58 gr/cm³'tür. Bu örneklerden 40x40x160 mm boyutlarında hazırlanmış olan numuneler üzerinden yapılmış olan mekanik testler, örneklerin ortalama basınç dayanımlarının 75-77 MPa, eğilmede çekme dayanımlarının ise 20-21 N/mm² olduğunu göstermektedir (Tablo 2).

22 Metamorfik ya da başkalaşım kayacı tortul ya da magmatik kayaların çeşitli etkilerle değişikliğe uğraması sonucu oluşur. Mermer, metamorfik bir kayadır. Andy Barker, *Introduction to Metamorphic Textures and Microstructures* (United Kingdom; Stanley Thomes Ltd, 1998), 3-5.

23 John Ashurst ve Francis G. Dimes, *Conservation of Building & Decorative Stone* (Oxford: Butterworth-Heinemann, 1998), 30.

Harç örneklerinin fiziksel özelliklerini belirlemek üzere, TS 699 standardına uygun olarak atmosfer basıncında su emme, birim hacim kütle ve özgül kütle deneyleri yapılmıştır. Asit kaybı analizinde, %14 oranında seyreltilmiş HCl türü asit kullanılmıştır. Asit kaybı analizi sonrasında kalan agregalar üzerinde elek analizi yapılarak kullanılmış olan agrega boyutları tayin edilmiştir. Kızdırma kaybı analizi, toz hâline getirilen örneklerin sırasıyla 550 °C ve 1050 °C’lerde kül fırınında tutulmuştur. Bu analiz sonuçları Tablo 3’te gösterilmiştir.

Tablo 3: Harç örnekleri üzerinde yapılmış olan deneysel çalışmaların sonuçlarına ilişkin özet tablo (Acun Özgünler ve Kahraman, 2021)

Örnek	Asit Kaybı (%)	CaCO ₃ Miktarı (%)	CO ₂ /H ₂ O Oranı*	Bağlayıcı/ Agregada Oranı (Ağırlıkça)	Porozite (%)
Örnek-4	22	20	4,1	1/3,5	25
Örnek-5	18	18	4,4	1/3,5	29
Örnek-6	20	16	5,1	1/3,5	35
Örnek-7	18	18	4,7	1/3,5	30
Örnek-10	39	34	4,7	1/2	49
Örnek-3	75	76	5,7	Yapay taş	26

Yapının farklı bölümlerinden alınmış olan yatak harcı, derz harcı ve basamak harcı örneklerinin mikroskobik incelemeleri ve kimyasal analiz sonuçlarına göre bej renkli kireç ve çimento bağlayıcılı melez harç örnekleri oldukları görülmüştür (Tablo 1). CaCO₃ miktarı %18-20 aralığında olan harçların bağlayıcı/agrega oranı ise 1/3,5’tur (Tablo 3). Asit kaybı analizi sonrasında kalan agrega kısmında yapılmış olan elek analizi sonucuna göre 8-4 mm ve altı dere kumu agregaya sahip olduğu tayin edilmiştir. Geç dönem duvarından alınmış olan örnek 10’un diğer harçlardan farklı olarak bağlayıcı/ agrega oranı 1/2’dir ve 10-15 mm aralığında iri tuğla kırıkları yoğun bir agrega kısmına sahip pembe renkli kireç harcıdır.

Paradoi geçişlerinin zeminleri kireç harç yatağı üzerine mermer kaplama şeklinde yapılmıştır (**G. 6a**). Güneydoğudaki paradoinin üstü devşirme mermer elemanlarla örtülmüştür (**G. 6b**). Bu kısmın kapı geçişi lentosu ile birlikte algılanırken, kapı sövesi mevcut değildir (**G. 6b**). Güneybatıdaki paradoinin bir kenarında kısmen mevcut olan sövenin mermer ve profilli olduğu görülmektedir. Köşe taşları özenli bir şekilde yapılmıştır. Güneybatıdaki paradoinin cavea kısmındaki duvar örgüsündeki taşların birbirine kenetlenerek yapıldığı dikkat çekmektedir (**G. 9**). Paradoiye açılan yan koridor duvarları köşe taşlarından sonra sıralı moloz taş örgü olarak devam etmektedir (**G. 8**). Bu örgülerin kesme taş duvar örgüsü ile aynı seviyede olması, önünde bir kaplama olmadığını düşündürmektedir. Paradoi kesme taş bloklar ile düzenlenmiş olup yan koridorlar opus-vittatum²⁴ tekniğinde yapılmış olabilir.

24 Jean-Pierre Adam, *Roman Building: Materials and Techniques*, çev. Anthony Mathew (Londra: A. Taylor

Yapının sahne kısmının mermer kaplamaları günümüze ulaşmamıştır ancak paradoi duvarlarındaki mermer kaplamalar ile devam ettiği düşünülmektedir. Orkestra zemininden yaklaşık 60 cm yüksekliğindeki mermer blokların altında moloz taş kaide kısmı yer almaktadır. Kaidedeki örgüde antik döneme ait devşirme malzemelerin dolgu amaçla kullanıldığı görülmüştür.



G. 8: Güneydoğu paradoisi köşe kısmı
G. 9: Kuzeydoğu paradoi duvarı (Acun Özgünler, 2017).

2001 yılı kazılarında sahne ile orkestra zeminini arasında harçlı taban tuğlası kalıntıları bulunmuş ve bu verilerden hareketle döşemenin tuğla olduğu kanısına varılmıştır.²⁵ Sahne zemininin üzerindeki taşıyıcı duvarlar geniş kesme kalker taş bloklardan oluşmaktadır (Tablo 1). Günümüzde bu taş blokların arasındaki tuğla ile yapılmış örgü takviye amaçlıdır.²⁶ Arkasındaki yolun varlığından dolayı hasar görmüş olan sahne duvarını ayakta tutabilmek amacıyla arkeolojik çalışmalar sırasında koruma önlemi olarak uygulanmıştır.

Paradoi duvarı ile birleşen doğu ve batıdaki koridorlarının kaplama malzemesi ve zemin döşemesi günümüze ulaşmamıştır. Dor sütunlu avluya basamaklar ile çıkılan koridorlardan kuzeydekinin basamakları büyük ölçüde mevcuttur, güneydekiler de yine moloz taş örgülü olup ancak 3 basamağı bulunmaktadır. Bu geçişlerin duvarlardaki derz ve malzeme kayıplarından dolayı kazı çalışmaları sırasında birtakım sağlamlaştırma çalışmaları yapılmıştır. Kireç ve çimento esaslı bu onarımlarda duvardan düşen taşlar ve tuğlaların kullanılmış olduğu (G.10a, G.10b), duvar üstlerinin tesviye harcı ile düzeltildiği, güneydoğudaki koridorun basamaklarının çimento esaslı harç ile onarıldığı görülmüştür. Bu geçişlerde farklı dönemlerde onarımlar yapılmıştır, son onarımlar 2016 yılına tarihlendirilmektedir. Paradoi ve basamaklardaki onarım

and Francis Group, 1980), 273.

25 Rheidt, "Die Ausgrabungen In Aizanoi 2001; Aizanoi 2001 Yılı Kazı Ve Onarım Çalışmaları," 319.

26 Özer, "Aizanoi 2016 Sezonu," 209.

harçlarının bej renkli olduğu görülmektedir. Bu harçlar çimento ve kireç esaslı olup içerisinde çoğunlukla dere çakılı ve %10 oranında tuğla agrega bulunmaktadır. Sahne kısmında yapılan 2016 yılındaki dolgu niteliğindeki müdahalelerin ise açık gri renkli ve kireç-çimento esaslı melez harçla yapılmış olduğu tespit edilmiştir (**Tablo 1, Tablo 3, G. 13**).



G. 10: 2016 yılında yapılan sağlamlaştırma müdahaleleri a) doğu koridoru b) batı koridoru (Acun Özgünler, 2017).

Yapıya İlişkin Koruma Sorunları

Kayba uğramış olan yapıların iklimsel koşullara açık durumda olması hasar durumunu artırmaktadır. Yapının sahne duvarları en hasarlı bölümdür. Yapının sahne (proskenion) kısmının hemen üzerine inşa edilmiş olan yolun kendi yükü ve trafik yoğunluğu yapı duvarlarına basınç uygulamaktadır. Duvardaki çökmeler kazı çalışmaları yürütülürken tespit edilmiştir. Yol ile yapı duvarları arasındaki toprağı tutmak amacıyla yapılmış olan tuğla duvarlar geçici sağlamlaştırma müdahaleleridir (**G. 11**).



G. 11: Odeion yapısı ve kent dokusuyla ilişkisi (Kahraman, 2019).

Yolun kullanımından kaynaklanan titreşim, yapının tümünde hasara sebep olmaktadır. Sahne duvarlarının büyük blok taşlardan oluşan 4 sırası ancak günümüze ulaşabilmiştir. Sahne duvarlarındaki kalker taşlarda iklimsel koşullara bağlı olarak yüzey kaybı, taşların birleştiği kısımlarda ise derz kayıpları mevcuttur. Ayrıca taş bloklarda parça kaybı, çatlak ve oyuklanma gibi hasarlar da gözlemlenmektedir²⁷ (G. 12). Yapı elemanları arasında oluşmuş yüzey kayıplarına taşlar sıkıştırılarak birtakım müdahaleler yapılmıştır. Ancak kalıcı bir müdahale olmadığı için yapıyı korumaya yönelik bir sonuç vermemiştir. Bu müdahaleler çimento esaslı harç kullanılarak yapılmıştır (G. 12). Yapı duvarlarının bazı bölümlerinde de duvar dokusu ile uyumsuz, farklı malzemeler ile tımlenmeler yapılmıştır.

27 ICOMOS-ISCS, *Illustrated Glossary On Stone Deterioration Patterns*, ICOMOS International Scientific Committee for Stone (ISCS).



G. 12a ve G. 12b: Yapı malzemesindeki oyuklanma, çatlak ve kayıplar ile yapılan müdahaleler (Acun Özgünler, 2017).

Arkeolojik kazı çalışmalarında yapının caveasının yalnızca 2 oturma sırası in-situ olarak günümüze ulaşmışken; üç ve dördüncü sıraların izlerini gösteren mermer basamaklardan birkaçı yerinde bulunmaktadır. Diğer tüm oturma sıraları kayba uğramıştır; yalnızca oturma sıralarının altındaki moloz dolgu yapı alanını gösteren izlerdir (G. 4). Moloz temel dolgusunun üzeri ve arası toprak ile kapanmış ve bitkilenmeler oluşmuştur. Taşlar arasındaki harç kayıpları sebebiyle, moloz taş dolgular boştadır; zamana ve iklimsel koşullara bağlı olarak duvar örgüsü dağılmaktadır (G. 13).

Paradoi ve koridorlarda derz kaybı bulunan, dağılmak üzere olan duvarları ayakta tutabilmek amacıyla çimento esaslı müdahalelerin yapılmıştır. Geleneksel yapı malzemesi ile uyumsuz olan ve özgün yapı malzemesine hasar veren bu onarımlar da zamanla aşınmıştır (G. 14). Güneydoğudaki paradoi kuzeydekine göre daha hasarlı durumdadır (G. 8).



G. 13: Sahneden caveaya bakış (Kahraman, 2019).

Yapının döşeme kaplamalarının büyük bir kısmı kayba uğramıştır, günümüze ulaşmış olanlar ise hasarlı durumdadır. Paradoi kısmındaki döşemelerin ise üzerinde bulunan mermer örtü sayesinde korunmuş olduğu görülmektedir. Paradoinin üst örtüsünde de yer yer yüzey ve parça kayıpları mevcuttur ve mermerler yerinden hareket etmiş vaziyettedir.



G. 14: Yapı duvarları üzerindeki çimento esaslı harç tabakaları (Acun Özgünler, 2017).

Genel olarak tüm yapı duvarlarında yüzey kirliliği görülmektedir. Bazı alanlar ise liken ile kaplanmıştır; bu biyolojik oluşumlar yapı malzemesinde kayba sebep olmuştur. Ana yapıyı oluşturan duvarlar derzsiz olarak inşa edilmişken önlerinde mermer kaplama olduğu düşünülen üst avluya geçiş sağlayan koridorların iç cidar duvarları ancak korunarak günümüze ulaşmıştır. Kaba yonu moloz taş duvar tekniğinde yapılmış olan bu duvarlarda yoğun derz kaybı gözlemlenmektedir. Derz araları toprak ile dolmuş, derz kaybı bulunan bazı bölgelerde ise yapı elemanları arasında boşluklar meydana gelmiştir. Yağmur suyu, kar ve dona maruz kalan bu bölgelerden, suyun yapı iç bünyesine girmesi daha fazla hasar meydana getirmektedir. Boşluklara ilerleyen suyun hacmi, sıcaklık farklılıklarında donma-erime döngüsü sırasında değişmekte; yapı elemanlarında patlama ve çatlaklara neden olmaktadır.²⁸

Yapıda yoğun derecede derz kaybı mevcut olduğu için özgün duvar harcına rastlamak çok güçtür. Son dönemde yapılmış olan onarımların da çimento esaslı harç ile yapılmış olduğu belgelenmiş, yapının farklı kısımlarından alınmış olan harç örnekleri laboratuvar ortamında deneysel çalışmalarla incelenmiştir. Ancak restorasyon uygulaması sırasında yapıdaki temizlik ve söküm çalışmalarının ardından duvar iç cidarında özgün harca ulaşıldığında, malzeme analizlerinin tekrarlanması gerekmektedir.

28 ICOMOS-ISCS, *Illustrated Glossary On Stone Deterioration Patterns*, ICOMOS International Scientific Committee for Stone (ISCS), 10.

Sonuç

Antik Aizanoi kentinin ilk inşa dönemi MS 1. yüzyılın sonları ile 2. yüzyılın başlarına tarihlendirilen Odeion yapısı MS 4. yüzyılda yapılan müdahaleler ile son formunu almıştır. Yapıda gerçekleştirilen arkeolojik kazılardaki veriler ile yapı kalıntılarında alınan malzeme örnekleri üzerinde yapılan deneysel çalışmalarla yapı malzemelerinin özellikleri ve farklı dönem müdahaleleri tespit edilebilmektedir. Yapının ilk yapıldığı döneme ait olduğu düşünülen caveasından alınan taş örneği ile orkestra bölümünden alınan zemin taşı örnekleri benzer özellikler taşımaktadır. Metamorfik bir kayaç olan gri ve beyaz damarlı bu mermer elemanların fiziksel ve kimyasal analiz sonuçları da bunu doğrulamaktadır. Arkeolojik kazı çalışmaları sırasındaki tespitlerde paradoinin üst ve yan kısımlarındaki profilli taşların devşirme malzeme olarak yapıda kullanıldıkları, yapının ilk yapıldığı döneme ait olan mermer elemanlardan farklı olduğu belgelenmiştir. Malzeme analiz deneylerindeki sonuçlarda da bu elemanların beyaz renkli, yer yer siyah damarlara sahip porozitesi düşük özellikte oldukları görülmüştür. Bu elemanların fiziksel özellikleri de gri ve beyaz damarlı olan mermer yapı elemanlarından farklı olup düşük basınç dayanımına sahiptirler.

Sahne kısmındaki duvarlar mikritik dokulu açık krem renkli kalker taşları ile farklı bir dönemde inşa edilmiştir. Blok taş şeklinde uygulanmış olan bu taşların birbirine kenetlenerek uygulandığı ancak hemen arkasında yer alan yolun varlığından dolayı arkeolojik çalışmalarla birlikte desteklendiği görülmüştür. Farklı özellikteki taşlar ile yapılmış olan bu kısmın arkeolojik kazı ve tespit çalışmalarında MS 4. yüzyıla ait olduğu düşünülmektedir.

1998 yılından itibaren devam eden kazı çalışmaları sırasında açığa çıkarılan yüzeyleri ve yapı elemanlarını sağlamlaştırmak amacıyla birtakım onarım müdahaleleri yapılmıştır. Yapıdan alınan harç örnekleri üzerinde gerçekleştirilmiş olan deneysel çalışmalarda bu onarımların çimento ve kireç esaslı melez harçlar ile yapıldığı görülmüştür. Bu müdahalelerin yapıyı ayakta tutabilmek için kısa zamanda ve geçici onarımlar olduğu bilinmektedir. Bu onarımlar sayesinde de yapı büyük oranda günümüze ulaşmıştır. Geç dönemde yapıya eklenmiş olan duvar kalıntısında da tuğla kırığı agregalı horasan harcı ile örgünün oluşturulduğu ve Bizans dönemi müdahalesi olduğu düşünülmektedir.

Yapının konsolidasyonu için birtakım müdahaleler yapılmış olmasına karşın derz kaybı, yüzey kaybı, bitkilenme, liken oluşumu, oyuklanma gibi hasarlar mevcuttur. İklimsel koşullara açık durumda olan yapıda bu hasar derecelerinin yapılan 2017-2019 yılındaki izlemelerde zamana bağlı olarak arttığı görülmektedir. Caveanın temel dolgusu ile sahne kısmındaki taşlar dağılmak üzeredir. Yapının çevresinde özgün yapı taşları da kayba uğramış olduğu için anastylosisin yapılabilmesi mümkün gözükmemektedir. Helenistik döneme ait olan odeion yapıları özel bir yapı tipidir. Özgün

yapıdan ancak bir kısmı günümüze ulaşmış olan Aizanoi odeionun sürdürülebilirliğinin sağlanması ve yapının daha fazla kayba uğramaması için acil koruma önlemleri alınmalıdır.

Yapı tümüyle toprak ile kaplı durumdadır, zaman içinde rüzgâr ile birlikte taşınan toprak, yapı elemanlarının üzerini kapatacaktır. Yapıya ilişkin restorasyon müdahaleleri yapılmadan önce yapıyı kaplayan toprak tabakasının itinalı bir şekilde temizlenerek yapıdan uzaklaştırılması gerekmektedir. Bu çalışmalar sürdürülürken, alandaki ve yapı elemanları üzerindeki bitkiler de itinalı bir şekilde temizlenmeli ve tekrar oluşmaması için bitki öldürücü kimyasal ilaçlarla ilaçlanmalıdır. Bitki oluşumu görülen yerlerde “Herbisit” yosunlaşma, alg, liken görülen yerlerde “Algisit” olarak bilinen ilaçlar kullanılabilir. Bu tür ilaçlar %2’lik konsantrasyonda yok edilmesi istenen bitkilerin üzerine püskürtme, sünger veya fırça gibi bir malzeme ile uygulanmalıdır. Ancak bu uygulamadan önce yüzeyler toz ve kirden arındırılmalıdır. Uzun bitkiler kesilmeli ve sonrasında ilaç uygulaması yapılmalıdır. Yapı duvarlarında da yoğun derecede bulunan kirlilik, liken gibi oluşumların tüleme, derz onarımı gibi müdahalelere başlamadan önce yapı duvarlarını açığa çıkarabilmek amacıyla temizlenmesi önerilmektedir.

Uygulamanın yapılacağı zamana bağlı olarak uygun yüzey temizlik teknikleri seçilmelidir. Onarım çalışmaları kış aylarında yapılacak ise sulu yüzey temizlik uygulamalarında dikkatli olunmalıdır. Suyun yüzeyde kuruyamayacağı iklimsel koşullarda, yapı duvarının iç bünyesine doğru nüfuz edeceği ve daha fazla hasara neden olacağı düşünüerek kuru temizlik yöntemleri tercih edilmelidir (mikro kumlama, lazer yöntemi ile temizlik gibi). Özellikle inatçı kir tabakalarının temizliğinde önerilen mikro kumlama ile temizlik uygulaması ince kalsit agrega ile 1-1,5 atm basınç uygulayarak kontrollü bir şekilde yapılabilir.

Temizlik uygulamalarının ardından yapı duvarları açığa çıkarılabilecek ve dolgu malzemelerinin durumu tespit edilebilecektir. Yapı duvarları üzerinde şap şeklinde uygulanmış olan çimento esaslı harçların özgün malzemeye zarar vermesi sebebiyle itinalı bir şekilde raspa edilerek yüzeyden uzaklaştırılması gerekmektedir. Moloz taş duvarlardaki çimentolu onarımların durumları restorasyon çalışmaları sırasında değerlendirilmeli, bu onarımların sökülmesi sırasında daha fazla kayba sebep olunacağı düşünüüyorsa müdahale edilmemelidir.

Derz kaybı bulunan kısımlarda hasar durumunun artmasını engellemek ve mevcut duvar dokusunu olduğu gibi koruyabilmek amacıyla harç reçetesine göre derz onarımları yapılmalıdır. Yapıdan alınmış olan harç örnekleri üzerinde yapılmış analizlere göre derz harcı olarak; 1 kısım hidrolik kireç (3,5 MPa), 2 kısım 6mm elek altı dere çakılı veya taş kırığı, 1 kısım 2mm elek altı dere kumu karışımı uygun görülmektedir. Derz onarımları yapılmadan önce yüzeyin iyice temizlenmiş olduğuna dikkat edilme-

lidir. Harçlı onarımların çatlamalara sebep olmaması için, hava sıcaklığının 10 °C'nin altında olduğu durumlarda uygulamanın yapılmamasına dikkat edilmelidir.

Oturma sıralarındaki moloz dolgu tabakası da doğrudan toprak katman üzerine oturmaktadır. Bu durumda taşlar hareketli durumda olmakta ve iklimsel koşullar ile çevreye dağılmaktadır. Yapının izlerini devam ettirebilmek ve yapı algısını koruyabilmek amacıyla hidrolik kireç esaslı harçlar ile bir dolgu yatağı oluşturulmalı moloz taşların bu yatağa oturtularak korunması önerilmektedir.

Paradoi kısmındaki döşemeler büyük oranda sağlam durumdadır. Deformasyona uğramış mermer elemanların terazisine getirilerek uygun harç karışımı ile yatak oluşturularak mevcut yerlerine yerleştirilmesi gerekmektedir. Mermerlerde oluşmuş ve oluşmakta olan kılcal çatlaklara şırınga vb. aletler ile %7'lik akrilik emülsiyon kullanılarak enjeksiyon yöntemiyle sağlamlaştırma yapılması; mikro çatlaklar için 1 kısım hidrolik kireç (NHL 3,5 MPa), 1,5 kısım 250-500 mikron elek altı boyutlarında taşın renginde mermer tozu karışımı, jel kıvamına getirilerek %5'lik akrilik emülsiyon ilavesi ile hazırlanan harcın, şırınga vb. enjeksiyon aletleri ile sağlamlaştırma yapılması önerilmektedir. Akrilik emülsiyonların Metil trimetoksi silan (MTMOS)'ta çözülerek kullanılması, adhezyon özelliği sağladığından tercih edilmiştir.²⁹ Akrilik reçineler uygun hava sıcaklığında uygulandığında epoksi ve polyester reçinelere göre daha iyi dayanım göstermektedirler.³⁰ Mermer bloklarda görülen çatlakların veya parça kayıplarının onarımından önce yüzeylerine temizlik uygulanmalıdır. Mermerlerin temizliğinde hafif kirlilikler için öncelikle plastik tırnak fırçaları ile kuru temizlik yapılmalıdır. Sonra non-iyonik deterjanlı su ile ıslatılmış fırçalar ile tüm yüzeyler silinmelidir.

Sahne kısmında da mermer elemanların birçoğu mevcut durumdadır ancak yitlik durumda olan döşeme taşlarının yerleri toprak ile kaplanmış ve bitkilenmeler olduğu için mevcut döşeme taşlarını korumak amacıyla hidrolik kireç esaslı ince bir şap tabakası yapılarak bu kısmın konsolide edilmesi önerilmektedir.

Günümüzde Çavdarhisar kırsal alan yerleşimi Aizanoi antik kenti ile iç içe durumdadır (G. 2). Antik kentin korunması için mimari koruma önlemleri ile birlikte halkın da korumaya katılımını sağlamak için eğitim ve tanıtım faaliyetlerinin de düzenlenmesi önerilmektedir. Kültür turizminde çok önemli bir yere sahip olan ve 2012 yılında UNESCO Dünya Mirası Geçici Listesi'nde yer alan Aizanoi kenti Anadolu'da en iyi korunmuş Zeus Tapınağı'na sahiptir. Turizm ve tanıtım faaliyetlerinin artırılarak antik kentin kırsal yerleşim ile bir arada ziyaretini sağlayacak bir gezi aksı oluşturulması,

29 Raffaella Rossi-Manaresi, "Treatments for Sandstone Consolidation", *The Conservation of Stone I, Proceedings of the International Symposium*, (Bologna: ICCROM,1975), 547-571.

30 Jonathan Kemp, "Fills for the Repair of Marble, A Brief Survey." *Journal Of Architectural Conservation* 2/15 (2009): 59-78.

turizm için tesisler düzenlenmesi bu alanların korunması için fayda sağlayabilecek uygulamalardandır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Bu çalışmadaki analiz verilerinde, 2017-328 Proje numarası ile İstanbul Teknik Üniversitesi Döner Sermaye İşletmeleri Yönetmeliği'ne göre hazırlanmış olan Prof. Dr. Seden Acun Özgünler'in teknik raporu esas alınmıştır.

Teşekkür: Bu çalışmaya katkı sağlayan Dr. Deniz Aslan ve Y.Mimar Sevinç Aslan'a sonsuz teşekkürlerimizi sunarız.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The analysis data in this study was based on the technical report of Prof. Dr. Seden Acun Özgünler, which was prepared by the Istanbul Technical University Revolving Funds Regulations with Project number 2017-328.

Acknowledgement: The authors owe a debt of gratitude to Dr. Deniz Aslan ve MSc. Architect Sevinç Aslan.

Kaynakça/References

- Adam, Jean-Pierre. *Roman Building: Materials and Techniques*. Çev. Anthony Mathew, London: A. Taylor and Francis Group, 1980.
- Anadolu, Mükerrerem Usman. *İstanbul ve Anadolu'daki Roma İmparatorluk Dönemi Mimarlık Yapıtlar*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2001.
- Ashurst, John. *Conservation of Ruins*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2007.
- Ashurst, John ve Francis G. Dimes. *Conservation of Building & Decorative Stone*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1998.
- Barker, Andy. *Introduction to Metamorphic Textures and Microstructures*. United Kingdom; Stanley Thomes Ltd, 1998.
- Bieber, Margarete. *The History of The Greek and Roman Theater*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1961.
- Cartwright, Mark. "Phrygia". *World History Encyclopedia*. Erişim 2 Haziran 2021. <https://www.worldhistory.org/phrygia>.
- Cartwright, Mark. Stadium. *World History Encyclopedia*. Erişim 2 Haziran 2021. <https://www.worldhistory.org/stadium>.
- Davis, Edwin John. *Anadolu, 19. Yüzyılda Karya, Frigya, Likya ve Pisidya Antik Kentlerine Yapılan Bir Gezinin Öyküsü*. Çev. Funda Yılmaz. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2006.
- Ertaş, Mustafa. *Çavdarhisar Aizanoi Antik Kenti*. Kütahya: Express Matbaası, 2010.
- ICOMOS-ISCS, *Illustrated Glossary On Stone Deterioration Patterns*, ICOMOS International Scientific Committee for Stone (ISCS).
- Kemp, Jonathan. "Fills for the Repair of Marble, A Brief Survey." *Journal Of Architectural Conservation* 2/15 (2009): 59-78.
- Özer, Elif. «Aizanoi 2016 Sezonu.» 39. *Kazı Sonuçları Toplantısı, 22-26 Mayıs 2017*. c. 3. Bursa: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 2017, 207-227.
- Özer, Elif ve Hatice Korkmaz. «Tarihsel Süreçte Aizanoi Kentindeki Dört Yapıda Tahrir ve Koruma.» *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 18 (2014): 11-20.
- Öztürk, Deniz Başar. «Troas Bölgesi Odeion Yapıları.» Doktora Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 2006.

- Rheidt, Klaus. “Die Ausgrabungen In Aizanoi 2001; Aizanoi 2001 Yılı Kazı ve Onarım Çalışmaları” 24. *Kazı Sonuçları Toplantısı, 27-31 Mayıs 2002*. c. 2. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, 315-326.
- Rheidt, Klaus. “Die Ausgrabungen in Aizanoi 2002, Aizanoi 2002 Yılı Çalışmaları.” 25. *Kazı Sonuçları Toplantısı, 26-31 Mayıs 2002*. c. 1. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2003, 127-138.
- Rheidt, Klaus. *Aizanoi und Anatolien. Neue Entdeckungen zur Geschichte und Archäologie im Hochland des westlichen Kleinasien*. Mainz: Verlag Philip von Zabern, 2010.
- Riorden, Elizabeth. “A Hadrianic Theater at Ilion (Troy): a Paradigm Shift for Roman Building Practice and Its Aesthetic Aftermat.” *Proceedings of the Second International Congress on Construction History*, 3. USA: Cambridge University, 2006, 2635-2651.
- Rossi-Manaresi, Rafaella. “Treatments for Sandstone Consolidation.” *The Conservation of Stone I, Proceedings of the International Symposium*. Bologna: ICCROM, 1975, 547-571.
- Thorpe, Martin. *Roman Architecture*. London: Bristol Classical Press, 1995.
- Google maps. “Çavdarhisar” Erişim 26 Ağustos 2020. <https://www.google.com.tr/maps/place/Çavdarhisar>



Doğu Karadeniz'in Geleneksel Yapı Kültürüne Yapı Ustaları Üzerinden Bütüncül Bir Değerlendirme

A Holistic Assessment of the Traditional Building Culture Among Building Masters in The Eastern Black Sea Region

Özlem Karakul^{ID}

Öz

Bu çalışmanın amacı, yapı ustalarının kullandıkları yapım teknikleri, malzeme ve yapma biçimlerini inceleyerek Doğu Karadeniz Bölgesi geleneksel yapı kültürü üzerine bütüncül bir değerlendirme yapmaktır. Çalışma kapsamında, bölgesel konut yapım teknikleri, literatür araştırması verileri ile yapı ustalarından edinilen bilgiler doğrultusunda ele alınarak geleneksel mimari hem somut hem de somut olmayan değerleri açısından incelenmektedir. Çalışma yöntemi, literatür araştırması ve belgesellerde sunulan yapı ustalarıyla yapılmış mülakatların birlikte değerlendirilmesi ve elde edilen verilerin mimari çizimler üzerine aktarılmasından oluşmaktadır. Yapı ustalarını konu alan belgesel araştırmaları kapsamında, Süha Arın'ın 1986'da hazırladığı Karadeniz Geleneksel konutları ve ustalarını konu alan *Sisler Kovulunca Belgeseli* ile TRT tarafından 2005 yılında yayınlanan *Derin Kökler Belgeseli*'nin Doğu Karadeniz Evleri'ni konu alan 81. bölümü incelenmiştir. Literatür verileri ve belgesellerden elde edilen bilgiler, yapı ustalarının kullandıkları yapım teknikleri, malzeme ve araçların anlaşılması ve inşa süreciyle ilgili uygulamalar ve kuralların ortaya konulması, inşa sürecinin somut ve somut olmayan değerlerinin birlikte belgelenmesi amacıyla değerlendirilmiştir. Literatür verileri ve belgesellerden elde edilen bilgiler doğrultusunda, Doğu Karadeniz geleneksel mimarisinin inşa sürecine yönelik üç boyutlu çizimler hazırlanarak hem yapı ölçeğinde hem de uygulama detayları üzerinde ustaların farklı teknikleri uygulama biçimleri gösterilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Geleneksel mimari, yapı kültürü, yapı ustaları, Doğu Karadeniz Bölgesi

Abstract

This study conducted a holistic assessment on the traditional building culture of the Eastern Black Sea region by investigating the construction techniques, materials, and methods among building masters. For this purpose, by examining regional building construction techniques and the data from the literature research, traditional architecture was investigated in terms of both its tangible and intangible values. Additional data was obtained from a series of interviews with the builders, architectural drawings, and two documentaries: a 1986 documentary by Süha Arın titled *Sisler Kovulunca*, which focused on Eastern Black Sea traditional houses and a sample of building masters; and a 2005 documentary by the Turkish Radio and Television Corporation called *Derin Kökler*, which focused on traditional buildings of the Eastern Black Sea region. All the data was then evaluated in order to document the tangible and intangible values of the construction processes of the builders, thus revealing their practices and rules related to such work. Moreover, three-dimensional drawings related to the construction process of the Eastern Black Sea traditional architecture were prepared to highlight the implementation of the different techniques by the building masters, both on the building scale and the application details.

Keywords

Traditional architecture, building culture, building masters, Eastern Black Sea region

* **Sorumlu Yazar:** Özlem Karakul (Doç. Dr), Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Konya, Türkiye.
E-posta: karakulozlem@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0874-6088

Atf: Karakul, Ozlem. "Doğu Karadeniz'in Geleneksel Yapı Kültürüne Yapı Ustaları Üzerinden Bütüncül Bir Değerlendirme." *Art-Sanat*, 16(2021): 381–407. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.16.0013>



Extended Summary

In the Eastern Black Sea region, which has had human settlements since ancient times, the wood masonry and timber frame buildings are indicators of the forest density of the region as well as the development of the woodworking skills of the building masters from the past to the present. However, due to the low moisture resistance of the wood, many old buildings have not survived. Thus, it is important to examine the construction techniques of the traditional houses in the Eastern Black Sea region, with particular focus on the buildings in the settlements on the east side of Sinop.

The traditional houses of the Eastern Black Sea Region exhibit a unique wooden construction tradition with their local characteristics. The most significant elements constituting the traditional residential architecture in the region are the natural, economic and socio-cultural structure. The abundant rainy climate, extremely sloping topography, locally accessible materials (wood and stone), settlement patterns put forward with their impacts on the materials used and construction systems. In the region, the economic and social structure particularly shows its effects mainly on the interior design and plan typology of the buildings. The traditional houses of the Eastern Black Sea Region are built with a mixed system in which wooden masonry technique is used on the walls and stone masonry technique is used in the ground, underground and basement parts.

Traditional houses in the Eastern Black Sea region, as in other traditional settlements in Anatolia, have been built by building masters in accordance with environmental conditions, local material possibilities, and user requirements, based on traditional knowledge and skills. Meanwhile, rural architecture has been built by building masters through a process in which they transfer their knowledge, skills, and techniques by using local materials and tools, considering the environmental conditions and cultural practices. In this regard, it is significant to document the cultural and physical aspects of rural architecture, while considering the development of correct and holistic approaches for its protection. While the protection of the physical qualities of rural architecture, such as the built environment and settlement features, can be evaluated within the scope of “tangible cultural heritage,” the protection of cultural characteristics, including the cultural practices and expressions carried out by the building masters, must be evaluated within the scope of “intangible cultural heritage.”

The term “traditional crafts or handicrafts” has been defined at the UNESCO 2003 Convention as one of the domains in which intangible cultural heritage is related. The practices, knowledge, and skills of the building masters (i.e., the creators of traditional architecture) have also been evaluated within the scope of “traditional craftsmanship,” while other studies have documented and protected such as aspects as intangible cultural heritage elements. Such elements include the techniques, methods, skills,

and craftsmanship of the building masters, or in this case, those of the Anatolian rural building tradition and the transfer of such knowledge to new generations.

The conservation of traditional craftsmanship necessitates providing an accurate documentation, transmission from generation to generation and the continuity of the practices carried out by practitioner craftsmen. The accuracy of documentation can be achieved by understanding craftsmanship holistically, considering both its tangible and intangible aspects. The technology and the knowledge of the local craftsmen, have the formative power on the intangible values of traditional craftsmanship concretized mainly on the craft products in a historic environment. The intangible values of traditional craftsmanship are constituted by techniques and know-how, methods, skills, craftsmanship and cultural expressions, various meanings, symbols, reflected over the craft product particular to the place. The tangible values of traditional craftsmanship are constituted by the use of materials, tools, production details in craft products, spatial characteristics and architectural elements.

Thus, this study conducted a holistic assessment on the traditional building culture of the Eastern Black Sea region by investigating the construction techniques, materials, and construction methods used by building masters. For this purpose, by examining regional building construction techniques and the data from the literature research, traditional architecture was investigated in terms of both its tangible and intangible values. Additional data was obtained from a series of interviews with the builders, architectural drawings, and two documentaries: a 1986 documentary by Süha Arın titled *Sisler Kovulunca*, which focused on Eastern Black Sea traditional houses and a sample of building masters; and a 2005 documentary by the Turkish Radio and Television Corporation called *Derin Kökler*, which focused on traditional buildings of the Eastern Black Sea region. All the aforementioned data was then evaluated in order to document the tangible and intangible values of the construction processes of the builders, thus revealing their practices and rules related to such processes. Moreover, three-dimensional drawings regarding the construction process of the Eastern Black Sea traditional architecture were prepared to highlight the implementation of the different techniques by the building masters, both on the building scale and the application details.

Giriş

Antik dönemlerden beri insan yerleşmeleri barındırdığı bilinen Doğu Karadeniz Bölgesi'nde ahşap yığma ve çatma yapıların yoğunluğu, geçmişten günümüze bölgenin orman yoğunluğunun ve ustaların ahşabı işleme becerilerinin gelişmişliğinin de göstergesidir¹. Ahşabın neme karşı dayanımının düşük olması sebebiyle, eski yapıların birçoğu günümüze ulaşamamış, dolayısıyla mimari literatür içindeki incelemeler, yalnızca günümüze ulaşan sınırlı sayıdaki yapılar üzerinden ele alınmıştır. Bu çalışma, Doğu Karadeniz Bölgesi'nin geleneksel konutlarının yapım tekniklerini, literatür verileri ile belgesellerde bulunan yapı ustalarıyla yapılan görüşmeler üzerinden inceleyerek yapı kültürünün bütüncül bir değerlendirmesini yapmayı amaçlamaktadır.

Geleneksel yapı kültürünün bütüncül değerlendirilmesi için mimari özelliklerle birlikte yapı ustalarının kullandıkları yapım teknikleri, malzemeleri, aletleri ve yapım yöntemleri de araştırılmalıdır. Çalışma kapsamında yöresel yapım tekniklerinin ele alındığı literatür araştırmasından elde edilen veriler ile belgesellerde bulunan yapı ustalarıyla yapılan görüşmelerden elde edilen bilgiler dikkate alınarak geleneksel mimari hem somut hem de somut olmayan değerleri açısından değerlendirilmiştir. Çalışmanın yöntemi, belgesellerde sunulan yapı ustalarıyla yapılan görüşmeler ve literatür araştırması verilerinin birlikte değerlendirilmesi ve mimari çizimler üzerine aktarılmasından oluşmaktadır. Yapı ustaları ile ilgili belgesel araştırmaları kapsamında, Süha Arın tarafından 1986 yılında yapılan Doğu Karadeniz geleneksel evleri ve ustalarını konu alan *Sisler Kovulunca*² belgeseli ile TRT'nin yapımcılığını üstlendiği, 2005 yılında hazırlanmış *Derin Kökler*³ adlı belgesel filmin 81. bölümü incelenmiştir. Elde edilen bilgiler doğrultusunda Doğu Karadeniz'in geleneksel mimarisinin yapım sürecine ilişkin üç boyutlu çizimler hazırlanmış, ustalar tarafından uygulanan farklı tekniklerin uygulama yöntemleri hem yapı ölçeğinde hem de uygulama detaylarında gösterilecek şekilde düzenlenmiştir.

Doğu Karadeniz Bölgesi'ndeki geleneksel konutlar, Anadolu'daki geleneksel yerleşimlerde olduğu gibi, yapı ustaları tarafından çevresel koşullar, yöresel malzeme olanakları ve kullanıcı gereksinimlerine uygun olarak gelenek içinde sürdürülen bilgi ve becerilerle inşa edilmişlerdir⁴. Kırsal mimari, yapı ustalarının çevresel koşullar ile gelenek içinde sürdürülen kültürel pratik ve anlatımları gözeterek, yöresel malzeme ve araçlar kullanarak, bilgi, beceri ve tekniklerini aktardıkları bir süreç-

- 1 Reşat Sümerkan, "Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri" (Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, 1990), 52.
- 2 Süha Arın, *Sisler Kovulunca: Eski Evler, Eski Ustalar*, Doğu Karadeniz, belgesel film, MTV, 1986. <https://www.youtube.com/watch?v=Ngu-6DgkEFg>, erişim 28 Haziran 2021.
- 3 Muhammed Salih Şimşek, *Derin Kökler-81.Bölüm*, Belgesel film, TRT, 2005. https://www.youtube.com/watch?v=0C63Qx_mw9k, erişim 28 Haziran 2021.
- 4 Özlem Karakul, "A Conservation Approach to the Knowledge and Skills of Traditional Building Masters", *Milli Folklor* 107 (2015), 149-160.

le inşa edilmektedirler. Bu süreçte inşa edilen kırsal yapıların kültürel ve fiziksel yönleriyle bir bütün olarak belgelenmesi, korunmalarına yönelik doğru ve bütüncül yaklaşımların geliştirilmesi açısından önemlidir⁵. Kırsal mimarinin yapı çevre ve yerleşim özellikleri gibi fiziki niteliklerinin korunması, “somut kültürel miras” kapsamında değerlendirilirken, kültürel pratik ve anlatımlar, yapı geleneği içinde yapı ustaları tarafından sürdürülen bilgi ve uygulamalar ve yaşam biçimleri gibi kültürel niteliklerinin korunması ise “somut olmayan kültürel miras”⁶ kapsamında değerlendirilmesi gereken konulardır⁷.

Kırsal yerleşimlerde, yapı ustalarının yerel yapı malzemeleri ve geleneksel yapım tekniklerini kullanımıyla tanımlanabilen geleneksel yapım yöntemleri, yöresel yapı kültürünün özgünlüğünü de oluşturmaktadır⁸. Nesilden nesile aktarılan geleneksel yapım yöntemlerinin çağdaş yapı teknolojilerinin geliştiği günümüz koşullarında sürdürülebilirliği, yapı kültürü uygulayıcılarının etkinliklerine devam etmesiyle olanaklıdır. Bu anlamda, yöresel yapı kültüründe geleneksel olarak sürdürülen bilgi ve uygulamaların da disiplinler arası bir yöntemle, somut ve somut olmayan yönleriyle belgelenmesi gereklidir.

Geleneksel mimaride somutlaşan “geleneksel ustalıklar” ve yöresel yapı kültürünün yaratıcıları olan yapı ustalarının etkinlikleri, UNESCO Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi’nde vurgulandığı gibi somut olmayan kültürel mirasın ilişkili olduğu alanlardan biridir⁹. Yapı kültüründe geleneksel zanaatlar, ustaların becerilerini yansıtan mimarideki fiziki temsilleri yanında, yaşayanlar ve yapı ustalarının affettiği anlamlardan oluşan anlatımsal özellikler taşımaktadır. “Yapı kültürü”¹⁰ içinde incelenebilecek kırsal mimariye yansıyan somut olmayan kültürel miras unsurları, yapı ustalarının bilgisi ve kullandığı teknolojinin belirlediği teknikler, teknik bilgiler,

5 Özlem Karakul, “Kerpiç Mimaride Bezeme”, *Yapı Dergisi* 447, (2019), 64-71; Özlem Karakul, “An Integrated Approach to Conservation Based on The Interrelations of Tangible and Intangible Cultural Properties”, *METU Journal of The Faculty of Architecture* 28/2 (2011), 106.

6 UNESCO 2003 Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi’nde yapılan tanıma göre somut olmayan kültürel miras, “toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekânlar” anlamına gelir.

7 Karakul, “An Integrated Approach to Conservation Based on The Interrelations of Tangible and Intangible Cultural Properties”, 106.

8 Karakul, “A Conservation Approach to the Knowledge and Skills of Traditional Building Masters”, 150; Özlem, Karakul, “An Integrated Methodology for the Conservation of Traditional Craftsmanship in Historic Buildings”, *International Journal of Intangible Heritage*, 10 (2015), 137.

9 UNESCO 2003 Sözleşmesi’nde mirasın belirlediği alanlar olarak, “gösteri sanatları, toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şölenler; doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar ve el sanatları geleneği” belirtilmektedir.

10 Karakul, kültürü, yapı çevreye yansıma biçimlerine göre, “yaşama kültürü”, “yapı kültürü” ve “değer sistemleri” olarak üç grupta incelemektedir. Bk. Özlem Karakul, “An Integrated Approach to Conservation Based on The Interrelations of Tangible and Intangible Cultural Properties”, *METU Journal of The Faculty of Architecture* 28/2 (2011), 105-125; Özlem Karakul, “Folk Architecture in Historic Environments: Living Spaces for Intangible Cultural Heritage”, *Milli Folklor* 75 (2007): 151-163

yöntemler, beceriler ve ustalıklardır¹¹. Anadolu kırsal yapı geleneğinin uygulayıcıları olarak yerel ustaların bilgi, beceri, teknik ve yöntemlerinin belgelenmesi ve yeni nesillere aktarımı, geleneğin sürekliliği için zorunludur. Bu çalışma, Doğu Karadeniz Bölgesi geleneksel yapı kültürünü, somut ve somut olmayan değerleriyle bütüncül bir yaklaşımla incelemeyi amaçlamaktadır.

1. Doğu Karadeniz Evlerinin Mimari Özellikleri

Doğu Karadeniz Bölgesi geleneksel konutları, yerel özellikleriyle, kendine özgü bir ahşap yapı geleneği sergilemektedir. Bölgede geleneksel konut mimarisini oluşturan en önemli unsurlar, doğal, ekonomik ve sosyo-kültürel yapı olmakla birlikte, bunlar arasında, bol yağışlı iklim, aşırı eğimli topoğrafya, yerel erişilebilir malzemeler (ahşap ve taş), yerleşme biçimleri, kullanılan malzeme ve yapım sistemleri üzerindeki etkisi öne çıkmaktadır. Yöredeki yapılarda ekonomik ve sosyal yapı ise etkilerini ağırlıklı olarak iç mekân kurgusu ve plan tipolojisi üzerinde göstermektedir.

Doğu Karadeniz Bölgesi geleneksel konutları, genellikle evlerin tek tek ya da birkaç evlik kümeler şeklinde topoğrafyaya dağıldığı bir yerleşim düzenine sahiptir¹² (**G. 1**). Çamlıhemşin Topluca Köyü'nden Ali Yağcı Usta, 87 adet konut inşa ettiğini, geleneksel konutların inşa edileceği yerin seçiminde, “kar ve tipiye karşı korunaklı olmasına, yapının konumlandığı zeminin kaymamasına, su almamasına” dikkat ettiklerini belirtmektedir¹³. Doğu Karadeniz Bölgesi'nin nemli iklimi, konut biçimlenmesinde ağırlıklı rol oynamaktadır. Yapıların havalandırılması ve hava akımlarının iç mekâna alınması için, yapı ustaları eğime oturan yapıların çevredeki ağaç boyundan yüksek olmasına dikkat ederek, büyük pencere boşlukları açılmasına ve çatıların yığma duvarlar üzerine uzun yarıklar açılmasına önem vermektedir¹⁴. Yapıların kütesini saran geniş saçaklar, yapı duvarlarını yağmura karşı korurken, mimari dilde baskın bir eleman olarak ortaya çıkmaktadır¹⁵.

11 Mustafa Pultar, “A Structured Approach to Cultural Studies of Architectural Space”, *Culture and Space in the Home Environment, Critical Evaluations and New Paradigms* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, 1997), 27-32; Nobuo Ito, “Intangible Cultural Heritage Involved in Tangible Cultural Heritage”. *ICOMOS 14th General Assembly and Scientific Symposium*'da sunulan bildiri, Victoria Falls, Zimbabwe, 27-31 Ocak 2003. http://openarchive.icomos.org/id/eprint/484/1/A3-2_-_Ito.pdf, erişim 28 Haziran 2021; Natsuko Akagawa ve Tiamsoon Siririsak, “Intangible Heritage in Urban Planning Process, Case Study: Chao Phraya Riverscape, Thailand”, *The 8th International Asian Planning Schools Association Congress*'de sunulan bildiri, Malezya, 11-14 Eylül 2005.

12 Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 59.

13 Kaynak Kişi: Ali Yağcı, Süha Arın, *Sisler Kovulunca: Eski Evler, Eski Ustalar, Doğu Karadeniz*, Belgesel film, MTV, 1986. <https://www.youtube.com/watch?v=Ngu-6DgkEFg>, erişim 28 Haziran 2021.

14 Kemal Aran, *Barınaktan Öte| Anadolu Kır Yapıları* (Ankara: Tepe Mimarlık Kültürü Merkezi, 2000), 108.

15 Aran, *Barınaktan Öte| Anadolu Kır Yapıları*, 108.



G. 1: Doğu Karadeniz Geleneksel Konutları Yerleşim Düzeni, Rize
(Kaynak: Yüksel Aslan Arşivi)

Karadeniz geleneksel konutlarında iç mekân kurgusu, yapı ustaları tarafından yüzyıllardır sınınanarak günümüze ulaşan geleneksel köy hayatının yansıması olarak gelişen plan şemasına dayanmaktadır¹⁶. Farklı bölgelerde, *Hayat*, *Çardak* ya da *Salon* adı verilen, ortak kullanım mekânı, plan kurgusunun merkezinde yer almakta, özel kullanım mekânı olarak kullanılan odalar ise, ailenin büyüklüğüne göre farklı sayıda olabilmektedir¹⁷.

Özgüner'in *Salonlu* ve *Hayatlı* olarak iki grupta incelediği geleneksel konut plan tiplerini, Sümerkan yöresel kullanım ve söylem farklılıklarını dikkate alarak, *Salonlu*, *Basit Aşhaneli* ve *Hayatlı Aşhaneli* olarak üç grupta incelemektedir.¹⁸ Salonlu tip evlerde, giriş mekânı *Salon* olarak adlandırılmakta, hayatlı evlerde ise, *Aşhane* ve diğer servis mekânlarını kapsayan *Hayat* mekânı bulunmaktadır¹⁹. *Aşhane*, pişirme, yeme ve misafir ağırlama etkinlikler için kullanılan çok amaçlı bir mekândır²⁰. Farklı

16 Orhan Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz* (Ankara: Apa Ofset Basimevi, 1970), 10.

17 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 10.

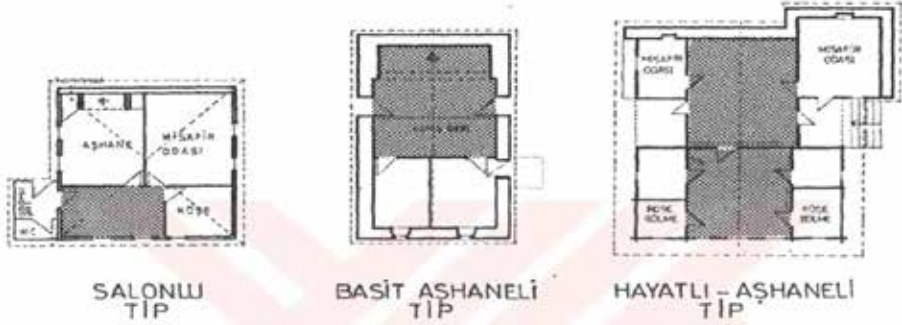
18 Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 80.

19 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 60.

20 Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 80.

yörelere *Hayat* ve *Aşhane* mekânlarının kullanımlarının ve tipolojilerdeki etkilerinin değişebileceğini belirten Sümerkan, bu sebeple Özgüner'in ikili tipolojisini geliştirerek üç ana plan tipolojisi ortaya koymaktadır (G. 2). Geleneksel Doğu Karadeniz Evleri'nde, mutfak, kiler, ambar, çamaşırhane gibi servis mekânları çoğunlukla zemin ya da bodrum katta yer aldığından, plan tipolojisi üzerinde etkisi yoktur²¹.

Eve girildiğinde karşılaşılan ilk mekân olan *hayat*, ev halkının bir araya geldiği, pişirme ve yemek etkinliklerinin yapıldığı, odalara, depo ve kiler mekânlarına geçişin sağlandığı, çok amaçlı bir mekândır. *Salon* mekânının hayattan farkı ise yemek pişirme etkinliğini ve ocak mimari elemanını içermemesidir²². Salonlu evlerde, ayrı bir mekân olarak bulunan mutfak, ortak mekânın çevresinde yer alan oda kurgusunun dışında yer almaktadır. Odalarda, yüklük, dolap, gusülhane mimari elemanları bulunmaktadır²³. Müslüm Usta ve İsmail Dilaver Usta, Karadeniz Evleri'nde “odaların pencerelerinin çoğunlukla demir parmaklıklı olduğunu, fakat bir odanın penceresine parmaklık yapmadıklarını, bu geleneğin nedeninin yangın sırasında kaçışı kolaylaştırmak”²⁴ olduğunu vurgulamaktadır.



G. 2: Doğu Karadeniz Evleri Plan Tipleri (Sümerkan, “Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri”, 81)

2. Doğu Karadeniz Konutunda Malzeme Kullanımı ve Yapım Teknikleri

2.1. Malzeme Kullanımı

Ahşap

Doğu Karadeniz Bölgesi'nin geleneksel konutlarının temel yapı malzemesi olan ahşap, duvar sistemlerinde, döşemelerde, doğramalarda, çatılarda ve donatılarda kul-

21 Seyfi Başkan, “Geleneksel Doğu Karadeniz Evleri”, *Erdem: Atatürk Kültür Merkezi Dergisi* 52 (2008), 51.

22 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 60.

23 Başkan, “Geleneksel Doğu Karadeniz Evleri”, 51.

24 Kaynak Kişiler: Müslüm, İsmail Dilaver, *Sisler Kovulunca*, Belgesel film.

lanılmaktadır²⁵. Kolay bulunabilmesi ve işlenebilmesi sebebiyle, Doğu Karadeniz geleneksel konutlarının temel yapı malzemesi olan ahşap, ustaların kullandığı farklı tekniklerle, köprü, konut, cami gibi farklı yapı türlerinin inşasında, iç mekânlarda, mimari eleman ve bezeme yapımında tercih edilmektedir²⁶. Ahşap ayrıca, levha hâlinde biçimlendirilerek çatı kaplama malzemesi olarak da değerlendirilmektedir²⁷.

Ahşap, eski yapılarda geçme tekniğiyle, daha sonra kısmen geçme tekniği ile kısmen çivili birleştirme tekniği ile kullanılarak günümüze gelmiştir²⁸. Ustaların, ağaçları “işlenebilme”, “çalışma” ve “lif özellikleri” açısından deneyerek belirledikleri iyi cins ağaçlardan biri olan kestane, konutlarda en sık kullanılan ahşap türüdür²⁹. Yağmura, rutubete, yangına ve böceklenmeye karşı dayanımı nedeniyle tercih edilen kestane ağacının maliyeti oldukça yüksektir³⁰. Kestanenin temin edilemediği durumlarda ise pelit, çam, köknar, dişbudak, karaağaç, kayın ve ladin ağacı kullanılmaktadır³¹. Çamlıhemşin Topluca Köyü'nden 60 yaşındaki Ali Yağcı Usta, “şeftali ağacının da çok dayanıklı bir ağaç olduğunu, 100-200 sene dayanabildiğini ve bu nedenle bölgede tercih edildiğini”³² belirtmektedir.

Taş

Konutlarda ikincil yapı malzemesi olan taş, bodrumlarda, eğimli arazilerde kalan duvarlarında, nadiren bazı yapılarda, bir cephe duvarının tümünün örülmesinde, ahır ve depo yapılarının inşasında ve ahşap yapı sistemleri içinde dolgu malzemesi olarak kullanılmaktadır³³. Doğu Karadeniz Bölgesi'nin, Akçaabat Söğütlü Deresi Vadisi, Maçka ve Araklı'da, yapı malzemesi olarak kullanılabilir, işlemeye elverişli taşların bulunması sebebiyle bütünüyle taş duvarlı evlerde görülebilmektedir³⁴. Yapı malzemesi olarak daha çok kalker esaslı taşlar ile andezit bazalt gibi sert taşlar tercih edilmektedir³⁵. Kolay işlenemeyen sert taşlar, moloz taş duvar sisteminde, kolay işle-

25 Sümerkan, *Biçimlendiren etkenler açısından Doğu Karadeniz kırsal kesiminde geleneksel evlerin yapı özellikleri*, 60.

26 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 8; Aran, *Barnaktan Öte| Anadolu Kır Yapıları*, 208.

27 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 24; Burhan Oğuz, *Türkiye Halkının Kültür Kökenleri-3: İnşa, Isıtma ve Aydınlatma Teknikleri*, (İstanbul: Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları, 2001), 338.

28 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 22.

29 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 22; Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 60, 62.

30 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 22; Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 62.

31 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 22; Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 64.; Reşat, Sümerkan, “Gelenekselden Betonarmeye Trabzon Kırsal Mimarlığı”, *Mimarlık* 234/2 (1989), 83.

32 Kaynak Kişi: Ali Yağcı, *Sisler Kovulunca*, Belgesel film.

33 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 23; Sümerkan, “Gelenekselden Betonarmeye Trabzon Kırsal Mimarlığı”, 83; Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 64.

34 Sümerkan, “Gelenekselden Betonarmeye Trabzon Kırsal Mimarlığı”, 83.

35 Başkan, “Geleneksel Doğu Karadeniz Evleri”, 45; Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 65.

nebilen taşlar ise kesme taş tekniğiyle kullanılabilir. Düzgün kesilmiş taşlar ise çoğunlukla, cephe kaplamaları, pencere kenarları ve bina köşeleri için ayrılmaktadır³⁶. Ayrıca iç mekânlarda bulunan ocak, şömine ve bacalar da taştan yapılmaktadır³⁷. Doğu Karadeniz evlerinde, nemi çok az tutan taşın kullanımı, yüksek nemli zemini neme dayanıksız ahşap kısımdan ayırmak için kullanılan en doğru yapı malzemesidir³⁸.

Pişmiş Toprak Yapı Malzemeleri: Tuğla ve Kiremit

Geleneksel konutlarda kullanılan diğer bir yapı malzemesi olan tuğla kolay temin edilemediği için nadiren; alaturka kiremit ise çatıda “hartama” adı verilen ahşap kaplama kullanımı daha yaygın olduğundan sadece Rize ve Artvin çevresinde görülmektedir³⁹.

2.2. Yapım Teknikleri

Ahşap malzemenin bolluğu ve kolay işlenebilmesi sebebiyle, Doğu Karadeniz Bölgesi’nde evler, çoğunlukla “ahşap çatma” ve “ahşap yığma” yapım teknikleri kullanılarak inşa edilmiştir⁴⁰. Konut inşa süresinin uzunluğu sebebiyle, ahşap karkas sistem, kısa sürede yapının ve çatının inşa edilerek inşaatın korunumunu sağladığı için, bölge halkı tarafından kullanılmaktadır⁴¹. Çamlıhemşin Topluca Köyü’nde yapı ustası olarak çalışan, Ali Yağcı “havanın nemli olması nedeniyle ahşap yapım sistemlerinin tercih edildiğini, son yıllarda yaygınlaşan betonarme sistemlerin ise sağlıklı olmadığını”⁴² belirtmektedir.

Doğu Karadeniz Bölgesi’nin geleneksel konutları, duvarlarda ahşap çatma ve yığma tekniği ile zemin, zemin altı ve bodrum kısımlarında taş yığma tekniğinin kullanıldığı karma bir sistemle inşa edilmektedir. Bu bakımdan, Doğu Karadeniz Bölgesi konutlarında kullanılan yapı sistemleri, yığma taban (zemin ve zemin altı, bodrum duvarları), ahşap çatma ya da yığma tekniğiyle inşa edilen duvarlar ve çatı olmak üzere üç bölümde incelenebilir.

36 Başkan, “Geleneksel Doğu Karadeniz Evleri”, 45.

37 Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 64.

38 Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 65.

39 Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 60.

40 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*.

41 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 8.

42 Süha Arın, *Sisler Kovulunca: Eski Evler, Eski Ustalar, Doğu Karadeniz*, Belgesel film, MTV.

2.2.1. Yığma Taban- Temel ve Zemin Kat Duvarları

Doğu Karadeniz geleneksel konutunda, yığma taş duvar sistemi genellikle temel duvarlarında, bodrum katlarında ve zemin katların eğimli zemine gömülü arka duvarlarında, nadiren ise yapının bir duvarı boyunca görülmektedir⁴³. Dere yataklarından toplanan çakıl taşların büyükleri dolgu malzemesi olarak, küçükleri ise yer kaplamasında değerlendirilmektedir⁴⁴. Çakıl taşları dışında ocaklardan çıkarılan suya dayanıklı, kolay işlenebilen taşlar da konutlarda kullanılmaktadır⁴⁵. Bu taşlar arasında, kolay işlenebilen kalker esaslı taşlar ile andezit, bazalt gibi daha sert taşlar bulunmaktadır⁴⁶. Taş, genellikle moloz taş görünüşünde kuru veya harçla örülerek kullanılmakla birlikte⁴⁷ bazı örneklerde kesme taş duvar tekniği de görülmektedir.

2.2.2. Ahşap Yapım Sistemleri

Geleneksel konutların beden duvarları, yığma taş duvarlar üzerinde, ahşap yığma ile ahşap çatma teknikleri kullanılarak inşa edilmektedir.

Ahşap Yığma Tekniği

Beden duvarlarının inşasında kullanılan ahşap yığma sistemi, dikmeler olmaksızın tahta, tomruk ve/veya kütüklerin köşelerde geçmelerle yatay olarak, üst üste bindirilerek inşa edilmesiyle kurulan taşıyıcı sistemlerdir⁴⁸ (**G. 3, G. 4, G. 5**). Bu sistem içinde, yükler, her ahşap elemandan bir alttakine geçerek zemine iletilmektedir. Ahşap yığma tekniğinde, 2 ile 5 cm kalınlığındaki ahşap ya da kütükler köşelerde birbirleri üzerine *kurt boğazı* geçme ile bindirilmektedir⁴⁹. Kütük yığma sistemler genellikle tek katlı ek ve servis yapılarında ve dağlık alanlarda ya da iki katlı yapılarda zemin katlarının inşasında kullanılmaktadır⁵⁰ (**G. 4**). İşlenmiş ahşap yığma sistemler ise genellikle yarı gömülü taş yığma sistemle inşa edilmiş zemin katların üzerinde bulunmaktadır⁵¹ (**G. 3**). Bu teknik iç ve dış duvarların eş zamanlı inşa edilmek zorunluluğu ve zorluğu

43 Metin Sözen ve Cengiz Eruzun, *Anadolu'da Ev ve İnsan* (Y.Y: Emlak Bankası Yayınları, 1992), 122; Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 22; Sümerkan, "Gelenekselden Betonarmeye Trabzon Kırsal Mimarlığı", 83; Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 75.

44 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 23.

45 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 23.

46 Sümerkan, "Gelenekselden Betonarmeye Trabzon Kırsal Mimarlığı", 83.

47 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 26.

48 Sözen ve Eruzun, *Anadolu'da Ev ve İnsan*, 122; Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 68.

49 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 32.

50 Cengiz Eruzun, "Significance of Wood in Formation of Traditional Turkish Architecture and Eastern Black Sea Example", *Proceedings of the 15th International Symposium of the IIBC* de sunulan bildiri, İstanbul, 20 Eylül, 2006, 11. Bk. <http://iwc.icosmos.org/assets/2006-eruzun2.pdf>, erişim 28 Haziran 2021; Sözen ve Eruzun, *Anadolu'da Ev ve İnsan*, 110.

51 Eruzun, "Significance of Wood in Formation of Traditional Turkish Architecture and Eastern Black Sea Example", 12.

sebebiyle daha çok bir-iki odalı köy evlerinde ve basit planlı depo yapılarında kullanılmaktadır⁵².

Sözen ve Eruzun'a göre, ahşap yığma sistemle inşa edilmiş yapılarda, alt katlar kütük yığma, üst katlar ise işlenmiş ahşap yığma sistemdir⁵³ (G. 4, G. 6). Evin büyüklüğüne göre, 30-60 cm arasında değişen köşeleri boğaz geçmeli sistemle bağlanmış kütükler kullanılmaktadır. Üst katların inşası sırasında, kütük yığma tekniğiyle inşa edilen duvarın üzerine, ilk olarak taban ağaçları ve döşeme ana kirişleri yerleştirilmekte, daha sonra üzerlerine döşeme kirişleri konulmaktadır. Dış duvarların inşası sırasında, 4-6 cm kalınlığındaki tahtalar üzerine 15-20 cm mesafede kertikler açılarak, köşelerde boğaz geçme tekniğiyle birleştirilir (G. 7). Kullanılan ahşabın boyut ve niteliğine bağlı olarak, köşelerdeki boğaz geçmeleri, "kertme boğaz", "kurt boğazı", "çalma boğaz", "kara boğaz" olarak adlandırılmakta, kullanılan ahşap elemanlar, geçme noktalarından, 15-30 cm uzunluğunda çıkıntı yaparak birbiri üzerine oturtulmaktadır⁵⁴. "Kara boğaz" geçme sistemi, çoğunlukla kütük yığma sistemlerde kullanılmaktadır⁵⁵. Çamlıhemşinli yapı ustası Ali Yağcı "*kurt boğazı* sistemle bağlanan ahşap elemanların birbirinden ayrılmasının mümkün olmadığını, bu nedenle depreme ya da darbelere karşı çok dirençli ve uzun ömürlü olduğunu"⁵⁶ söylemektedir.

Ahşap yığma sistemde, dış ve iç bölme duvarlarının aynı anda yapılmasının zorunluluğu ile açıklıklar oluşturulurken yaşanan güçlüklerden dolayı, bölmeler, pencere boşlukları ve iç duvarlarda kapı boşlukları açılırken "dolma" sistem kullanılmaktadır⁵⁷. Bu bakımdan, birçok yapıda, ahşap yığma sisteminin yığma ve karkas sistem karışımı bir yapım tekniği olduğu belirtilebilir⁵⁸.

52 Başkan, "Geleneksel Doğu Karadeniz Evleri", 45.

53 Sözen ve Eruzun, *Anadolu'da Ev ve İnsan*, 110.

54 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 32; Koray Güler ve Ayşe Ceren Bilge, "Doğu Karadeniz Ahşap Karkas Yapı Geleneği ve Koruma Sorunları", *Ahşap Yapılarda Koruma ve Onarım Sempozyumu 2 Bildiri Kitabı* (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2013), 184.

55 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 33.

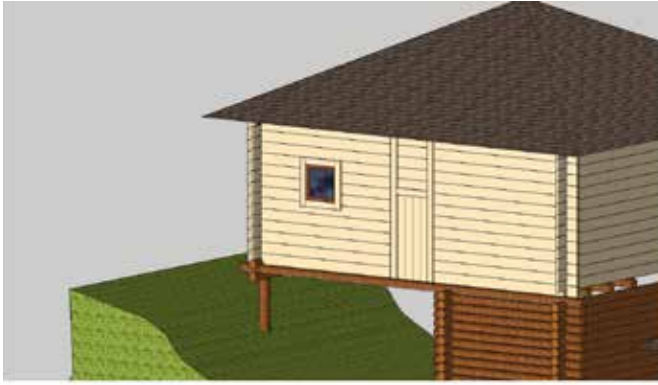
56 Kaynak Kişi: Ali Yağcı, Bk. *Sisler Kovulunca: Eski Evler, Eski Ustalar, Doğu Karadeniz*, Belgesel film.

57 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 34; Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 69.

58 Sözen ve Eruzun, *Anadolu'da Ev ve İnsan*, 110.



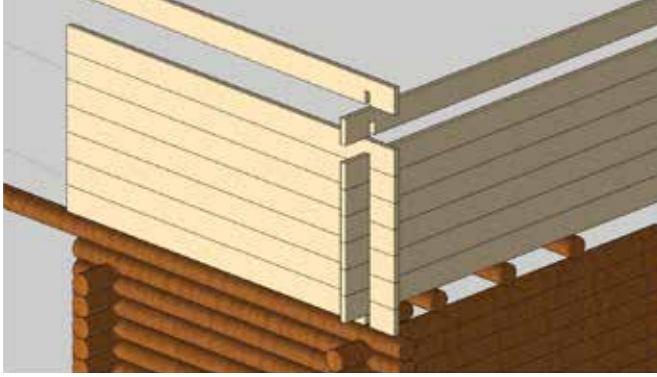
G. 3: (Sol) Yığma taş duvar üstünde ahşap yığma sistemle yapılmış ev. (Sağ) Yığma taş duvar üstünde ahşap çatma sistemle yapılmış ev (Çizimler: Özlem Karakul)



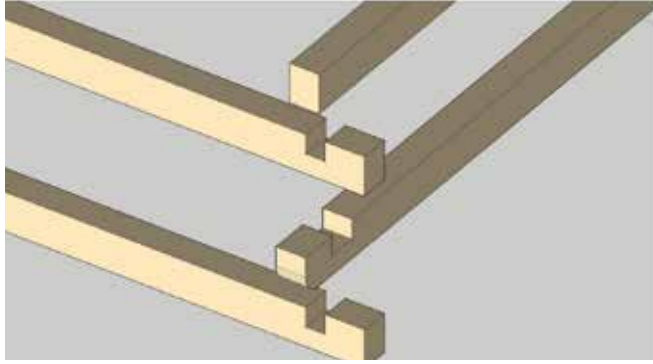
G. 4: Kütük yığma sistem üstünde ahşap yığma sistemle yapılmış ev (Çizim: Özlem Karakul)



G. 5: Ahşap yığma sistemle yapılmış ev, Rize (Kaynak: Yüksel Aslan Arşivi)



G. 6: Kütük yığma sistem üstü ahşap yığma sistem köşe birleşim detayı (Çizim: Özlem Karakul)



G. 7: Yığma taş duvar üstünde ahşap yığma sistem kirişlerin köşe birleşim detayı (Çizim: Özlem Karakul)

Ahşap Çatma Tekniği

Yerel dilde *Çatma* olarak tanımlanan tekniğin, prensipte benzerlik gösterdiği karkas yapı tekniğinden farkı, cepheyi oluşturan dikme aralıklarının darlığıdır (G. 8). Çatma tekniğinde, cephede düşey ve yatay ya da çapraz ahşap elemanlarla kare ya da üçgen biçiminde boşlukları olan bir doku oluşturulur ve bu boşluklar taşla doldurulur. Yatay bağlantı yapıldığında ortaya çıkan kare şekilli boşluklardan oluşan desene “göz dolması” adı verilmektedir. Çapraz bağlantıların ortaya çıkardığı üçgen şekilli boşluklardan oluşan desene ise “muskalı” denilmektedir⁵⁹.

Çatma tekniğinde, taşıyıcı elemanlar, yapının yükünü temel duvarlarına ileten düşey ahşap elemanlardır. Sözen ve Eruzun’a göre, genellikle 50 cm kalınlığında moloz taşla yapılan temel duvarları yükselttilerek bodrum kat elde edilmiştir.⁶⁰ Karkas yapı

59 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 26-28.

60 Sözen ve Eruzun, *Anadolu’da Ev ve İnsan*, 122.

strüktürü kurulurken önce 15x15 cm kesitli taban ağaçları yerleştirilir, köşeler “boğaz geçme” ya da “kurt boğazı” olarak adlandırılan yarım geçmeyle birleştirilir. İkinci aşamada, taban ve kirişlerin üzerine geçme bir detayla düşey taşıyıcılar konulur.

Özgüner'e göre çatma sistemde, 5x10 cm kesitindeki dikmeler, 15-25 cm ara ile çepeçevre taban kirişi üzerine oturtulmaktadır. Bu dikmeler, sonradan yatay ya da çapraz parçalarla birbirine bağlanmaktadır. Köşe dikmeleri ve bölme yerlerindeki dikmeler ise, bağlantı ve geçmelerde kolaylık sağlamak için kare kesitlidir⁶¹.

Genellikle eş anlamlı kullanılan karkas ve çatma sistemi, Doğu Karadeniz Bölgesi'nde, yapım sistemlerindeki belirgin bir farklılığı işaret etmektedir. Ahşap karkas sistemde, dikmeler 80 cm aralıklarla taban kirişleri üzerine oturtulmakta, köşelerde çapraz destekler kullanılmaktadır⁶². Çatma sistemde sık ve boyutları küçük olan dikmelerin, karkas sistemde ara mesafeleri ve boyutları artmaktadır⁶³. Çatma sistemde olduğu gibi, duvarların iç yüzeyi bağdadi veya ahşap kaplama, dış yüzleri, sıvalı, sıvasız dolgu ya da ahşap kaplama şeklindedir⁶⁴.

Ahşap çatma sistemi, yapının kısa sürede çatısının tamamlanarak korunmasını sağladığı için çoğunlukla tercih edilmektedir. Özgüner'e göre, köylüler, çatısı inşa edilmiş bir evin, zamanla iç bölmelerini ve mimari elemanlarını tamamlamaktadırlar.⁶⁵ Bu yapım tekniği sırasında, “kara boğaz” veya “kurt boğazı” geçme teknikleri⁶⁶ kullanılarak, ahşap yapı elemanları birbirlerine bağlanmış ve yapının depreme karşı direnci artırılmaktadır. Karadenizli yapı ustaları 104 yaşındaki Taştan Temur ile 60 yaşındaki Ali Yağcı, “kara boğaz ve kurt boğazı tekniklerinin çivi kullanılmadan yapılan geçme teknikleri olduğunu, depreme karşı dayanımı artırması nedeniyle, uzun yıllardır bu inşa tekniklerinin kullanıldığını”⁶⁷ vurgulamaktadır.

61 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 26.

62 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 31.

63 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 31.

64 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 31.

65 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 31.

66 Kaynak Kişiler: Taştan Temur, Ali Yağcı, Bk. *Sisler Kovulunca: Eski Evler, Eski Ustalar, Doğu Karadeniz*, Belgesel film.

67 Kaynak Kişiler: Taştan Temur, Ali Yağcı, Bk. *Sisler Kovulunca: Eski Evler, Eski Ustalar, Doğu Karadeniz*, Belgesel film.



G. 8: Yığma taş duvar üstü ahşap yığma tekniği ve üzerinde ahşap çatma tekniği, Artvin, Şavşat (Kaynak: Selim İhtiyar Arşivi)

Çatma yapılarda, dolgu tekniğine göre cepheler üç şekilde kurulmaktadır:

a. Ahşap Dolma

Yığma tekniğin bir türevidir olan dolma tekniğinde yapılar, hacimlerin köşelerine yerleştirilen dikmelerin arasına konulan tahtaların üst üste geçirilmesiyle inşa edilmektedir⁶⁸ (G. 9). Taşıyıcı dikmeler arasında, dolgu malzemesi olarak ahşabın kullanıldığı bu sistemde, 2,5-6 cm kalınlığında ve 25-40 cm genişliğinde, genellikle, sert ağaç ve çırallı çam ahşaplar, yatay biçimde üst üste dizilmektedir⁶⁹. Tahtaların ek yapılabilmesi için kanal açılmış dikmeler, köşelerde ve ek yapılması gerekli yerlerde kullanılmaktadır⁷⁰. Bazı örneklerde, ahşabın düşey kullanımı da görülmektedir. Bu teknikte, ahşap elemanlar, birbirlerine ahşap çivilerle sabitlenmektedirler⁷¹. Yapı ustaları, pencere ve kapı boşluklarının iki kenarına ve planda ara bölmelerin olduğu bölümlere ahşap dikmeler yerleştirerek, tavan ve taban kirişi arasındaki boşluğu ahşap levha ve çivilerle tamamlamaktadırlar⁷².

68 Koray Güler, *Doğu Karadeniz Kırsal Mimarisi Örneklerinden Rize-Fındıklı Aydınöğlü Evi Restorasyon Projesi*, (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2012), 43.

69 Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 70; Sözen ve Eruzun, *Anadolu'da Ev ve İnsan*, 123.

70 Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 70.

71 Güler ve Bilge, "Doğu Karadeniz Ahşap Karkas Yapı Geleneği ve Koruma Sorunları", 185.

72 Güler ve Bilge, "Doğu Karadeniz Ahşap Karkas Yapı Geleneği ve Koruma Sorunları", 185.



G. 9: Kesme taş duvar üstü ahşap dolma tekniği ve göz dolma tekniği, Rize
(Kaynak: Selim İhtiyar Arşivi)

b. Göz Dolma

Göz dolma tekniğinde, dikmeler arasındaki 15-30 cm'lik boşluklar, 15-22 cm aralıklı yatay ahşap elemanlarla bölünerek kare ya da dikdörtgen kutucuklar oluşturulmaktadır⁷³ (**G. 10, G. 11, G. 12, G. 13**). Oluşan boşlukların göz göz olması sebebiyle bu sisteme *göz dolması* denilmektedir. Göz dolma tekniğinde kullanılan ahşap dikmelerin kesitleri, ahşap çatma sistemdekilere göre daha küçük, aralarındaki mesafe ise daha azdır⁷⁴. Göz dolma tekniğinde, boşluklara genellikle tek blok kesme taş ve toprak harç karışımı doldurulup üzeri kireçle sıvanmaktadır⁷⁵. Dolgu ile ahşap elemanların arasındaki boşluklar killi harçla doldurulmaktadır⁷⁶ (**G. 14**). Göz dolma tekniğini kullanarak bölgede 160 tane ev inşa eden Kasım Tavukçuoğlu Usta “tahta yığma teknikle yapılan duvarlardan eve soğuk girdiğini, daha kalın olan göz dolma duvarlardan ise soğüğün giremediğini”⁷⁷ vurgulayarak bu tekniği tercih etmesinin sebebini açıklamaktadır.

73 Sözen ve Erüzun, *Anadolu'da Ev ve İnsan*, 123; Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 71; Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 28.

74 Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 71.

75 Güler, *Doğu Karadeniz Kırsal Mimarisi Örneklerinden Rize-Fındıklı Aydınöğlü Evi Restorasyon Projesi*, 44.

76 Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 70.

77 Kaynak Kişi: Kasım Tavukçuoğlu, bk. *Sisler Kovulunca: Eski Evler, Eski Ustalar, Doğu Karadeniz*, Belgesel film.

Göz dolma tekniğinde, moloz taş duvar üzerine *kurt boğazı* tekniğiyle birleştirilmiş 15x15 cm kesitli taban kirişinin üzerine 15-25 cm aralıklarla, 8x8 cm ya da 10x10 cm boyutlarındaki ahşap dikmelerin sabitlenerek, ara boşluklar 3-5 cm kalınlığındaki yatay ahşap parçalarla eşit aralıklarla bölünmekte, 20-30 cm aralıklarla, dikmelere açılan boşluklara geçmeli olarak oturtulmaktadır⁷⁸. Tek bir taş ya da bir yüzeyi çok düzgün dere taşları kırılarak, küçük taşlarla doldurularak yapılan duvarların iç yüzeyi çıtalarla kaplanarak sıvanmakta (*bağdadi*) veya tahtalarla kaplanmaktadır⁷⁹. Bölgede eskiden tamamen geçme yapım tekniği ile inşa edilen konutlarda sonraları çivi bağlama ve geçme bağlantılarının bir arada kullanımı devam etmiştir⁸⁰.



G. 10: Ahşap karkas sistemde göz dolma tekniği (Çizim: Özlem Karakul)



G. 11: Yığma taş duvar üstünde ahşap çatma sistemde göz dolma tekniği ve ahşap dolma tekniği, Rize (Kaynak: Selim İhtiyar Arşivi)

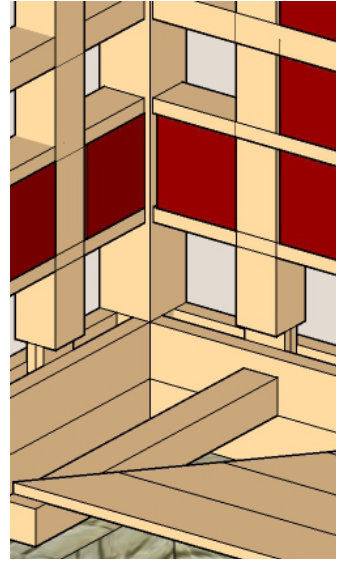
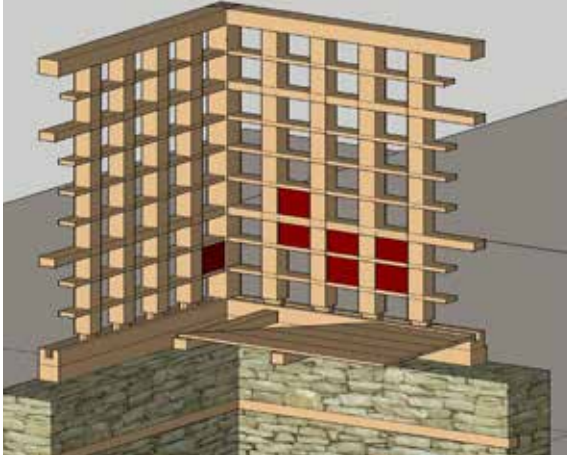
78 Güler ve Bilge, "Doğu Karadeniz Ahşap Karkas Yapı Geleneği ve Koruma Sorunları", 186.

79 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 30; Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 71.

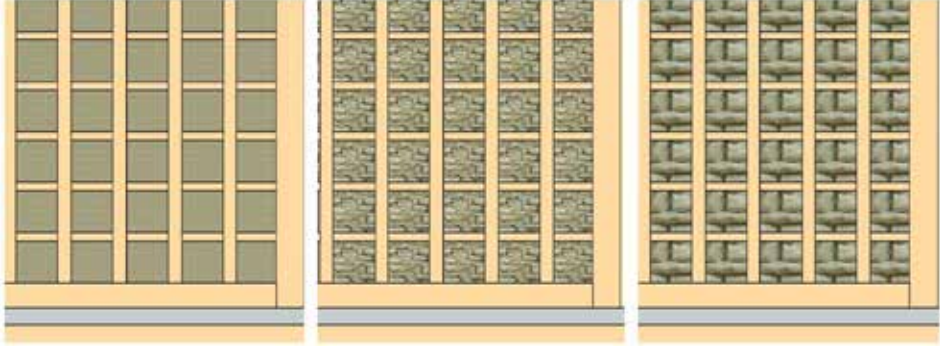
80 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 35.



G. 12: Ahşap çatma sistemde göz dolma tekniği (Kaynak: Kültür ve Turizm Bakanlığı Arşivi)
<https://www.ktb.gov.tr/yazdir?8E12B514BE83CADCEAF90FCBE3F42130>



G. 13: Ahşap çatma sistemde göz dolma tekniği (Çizim: Özlem Karakul)



G. 14: Göz dolma tekniğinde farklı boyutlarda taş ve killi harçla yapılan dolgular
(Çizim: Özlem Karakul)

c. Muskalı Dolma

Muska tekniğinde de göz dolma tekniğinde olduğu gibi, ana ve ara taşıyıcılar aynı aralıklarla kurulmakta, yalnız küçük kesitli ahşap dikmelerin aralıkları daha büyük (25-35 cm) tutulmaktadır (G. 15). Bu dikmelerin arasına ise 45 derece eğilmiş ahşap elemanlar yerleştirilmektedir⁸¹. Oluşan üçgen boşlukların muskaya benzemesi sebebiyle halk arasında bu sisteme *Muskalı* ya da *Muskalı Dolma* denmektedir⁸². Bu teknikle yapılan evler, bölgede, *Muskalı ev* olarak adlandırılmaktadır⁸³. Boşluklara uygun tek parça taş bulunamadığından birkaçı bir arada olmak üzere küçük taşlar kireç harçla yerlerine yerleştirilmektedir (G. 16). Bölgede 487 adet ev inşa eden, 78 ve 68 yaşındaki Müslüm ve İsmail Dilaver Kardeşler “eğik tahtaların dikmelere birleştirilmesi için genellikle metal çiviler kullanıldığını”⁸⁴ söylemektedirler. Sözen ve Eruzun, muskaly dolma sisteminde geçme yerine metal bağlantı elemanlarının kullanılmasının bu tekniğin daha sonra ortaya çıktığının bir göstergesi olabileceğini belirtmektedir.⁸⁵ Güler ve Bilge, üçgen boşlukların dış cephede taş parçalarla doldurulduğunu, iç yüzeyde ise kil ya da kireç harcı ile derzlenerek tamamlandığını ifade etmektedir.⁸⁶

81 Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 73.

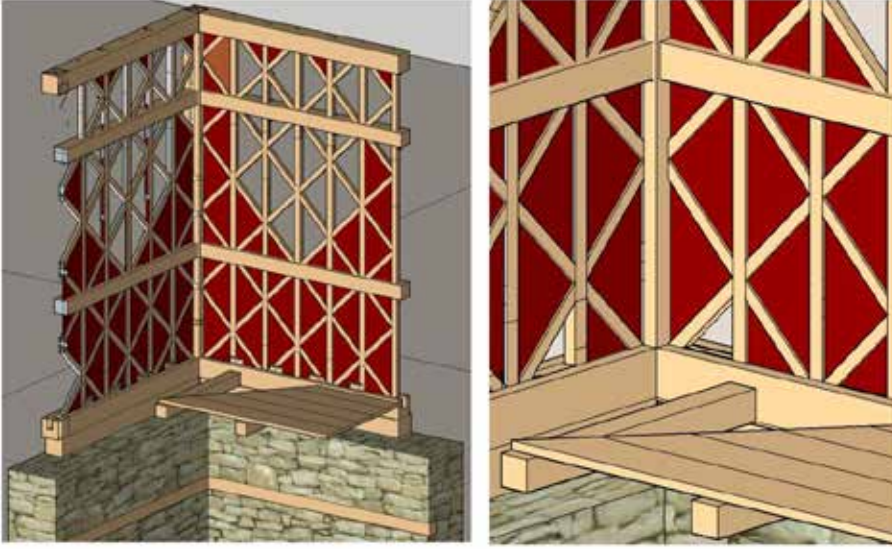
82 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 28; Sözen ve Eruzun, *Anadolu'da Ev ve İnsan*, 124.

83 Kaynak Kişiler: Müslüm ve İsmail Dilaver, *Sisler Kovulunca: Eski Evler, Eski Ustalar, Doğu Karadeniz*, Belgesel film.

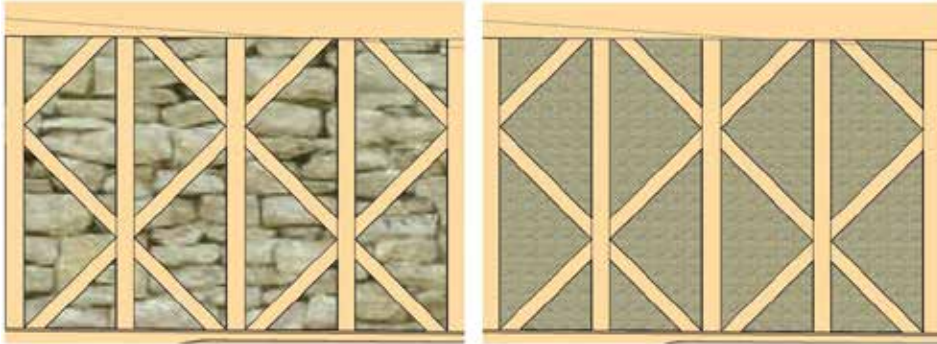
84 Kaynak Kişiler: Müslüm ve İsmail Dilaver, *Sisler Kovulunca: Eski Evler, Eski Ustalar, Doğu Karadeniz*, Belgesel film.

85 Sözen ve Eruzun, *Anadolu'da Ev ve İnsan*, 124.

86 Güler ve Bilge, “Doğu Karadeniz Ahşap Karkas Yapı Geleneği ve Koruma Sorunları”, 188.



G. 15: Ahşap karkas sistemde muska tekniği (Çizim: Özlem Karakul)



G. 16: Muska tekniğinde taş ve kireç harcıyla yapılan dolgular (Çizim: Özlem Karakul)

Çakatura

Anadolu'da pek çok yerde bağdadi olarak tanımlanan dikmeler arası boşluk yüzeyinin çitalarla kaplanıp üzerinin sıvanması ile oluşturulan tekniğe bu bölgede *Çakatura* adı verilmektedir. Bağdadi tekniğinin çoğunlukla Artvin yöresindeki adı olarak anılan *Çakatura* tekniği, Doğu Karadeniz Bölgesi'nde ahşap çatma sistemle yapılmış evlerin dış yüzeyinde bağdadi kullanıma tekniği olarak açıklanmaktadır⁸⁷. *Çakatura* tekniği, ahşap çatma sistemde kullanılan dikmelerin arasına sık aralıklarla çitalar çakılarak oluşturulan ızgara aralarının çamurdan taş kadar çeşitli malzemelerle doldu-

87 Başkan, "Geleneksel Doğu Karadeniz Evleri", 45; Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 26.

olarak üzerinin sıvanmasıyla oluşmaktadır⁸⁸. Sürmeneli yapı ustası 92 yaşındaki Ali Rıza Alioğlu'ya göre “*muska* ya da *çakatura* tekniği kullanılarak yapılan duvarların üzerine ince çitalar çakılarak, sıva vurulması tekniği, *muskalı* ve *bağdadi* olarak”⁸⁹ adlandırılmaktadır. 87 yaşındaki Ömer Keleşoğlu Usta ise “*çakatura* tekniğinde, ahşap dikmelerin arasının taş ve çamur karışımıyla doldurulduğunu”⁹⁰ belirtmektedir. Ali Rıza Alioğlu Usta ise “*çakatura* tekniğinin, evlere ısı ve ses izolasyonu sağladığını”, bu teknikle yapılan “evlerin nefes aldığını ve sağlıklı olduğunu” vurgulamaktadır⁹¹.

İç Bölme Duvarlar ve Döşemeler

Doğu Karadeniz Bölgesi'nin geleneksel konutlarında, iç bölme duvarları 2-4 cm kalınlıkta ahşap elemanlar kullanılarak yapılmıştır⁹². Köşelerde ve bağlantı yerlerinde konulan, kanallar açılmış dikmelerin arasına, genellikle yatay, nadiren dikey ahşap elemanlar üst üste ya da yan yana dizilmiştir⁹³.

Karadeniz evlerinde, bodrum kat döşemelerinde çoğunlukla taş, diğer kat döşemelerinde ahşap kullanılmıştır⁹⁴. Döşemelerin inşası sırasında, dikdörtgen ya da dairesel kesitli ahşap kirişlerin üzerine, 1,5-2 cm kalınlığındaki ahşap plakalar kaplanmaktadır. Oda döşemeleri, taş yığma duvarlar üzerine konulan taban kirişlerinin üzerine, genellikle kısa yönde yerleştirilen zemin kat döşeme kirişlerinin bindirilmesiyle inşa edilmektedir⁹⁵. Aşhane mekânlarının zemini çoğunlukla sıkıştırılmış topraktır⁹⁶.

2.2.3. Çatı

Doğu Karadeniz Bölgesi'nin geleneksel konutlarının çatıları çoğunlukla ahşap taşıyıcılarla inşa edilmiş olup yağışların yoğunluğundan dolayı oldukça eğimlidir⁹⁷. Çatılardaki eğim, bol yağışlı iklim koşullarının yanı sıra, ahşap konstrüksiyon sisteminin getirdiği bir sonuçtur. Çatı biçimleri, genellikle, *semer* denilen iki eğimli, *üç omuz* da

88 Başkan, “Geleneksel Doğu Karadeniz Evleri”, 45.

89 Kaynak Kişi: Ali Rıza Alioğlu, bk. *Sisler Kovulunca: Eski Evler, Eski Ustalar, Doğu Karadeniz*, belgesel film.

90 Kaynak Kişi: Ömer Keleşoğlu, bk. *Sisler Kovulunca: Eski Evler, Eski Ustalar, Doğu Karadeniz*, Belgesel film.

91 Kaynak Kişi: Ali Rıza Alioğlu, bk. *Sisler Kovulunca: Eski Evler, Eski Ustalar, Doğu Karadeniz*, Belgesel film.

92 Sümerkan, “Gelenekselden Betonarmeye Trabzon Kırsal Mimarlığı”, 85; Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 75.

93 Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 75.

94 Başkan, “Geleneksel Doğu Karadeniz Evleri”, 48.

95 Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 75.

96 Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 75.

97 Sümerkan, *Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 76.

denilen üç yöne eğimli ve *dört omuz* denilen dört yöne eğilimidir⁹⁸. Çatı yapımı duvarların üzerine genellikle dış yüzeye, yastık kirişlerinin yerleştirilmesiyle başlamaktadır⁹⁹. Yastık kirişlerinin üzerine yerleştirilen tavan döşeme kirişleri üzerine “omuz ağacı” adı verilen mahya kirişini taşıyacak dikmeler konulur, ardından yapının dar kenarlarını birleştirecek biçimde makaslar oluşturularak mertekler oturtulmaktadır¹⁰⁰. Kullanılacak kaplama malzemesine göre değişen mertek aralıkları, geçmişte hartama kullanıldığı dönemde 20 cm olarak ayarlanır ve saçağa paralel oluşturulurdu¹⁰¹. Kiremitle kaplanacak çatılarda eğim yönünde 30-50 cm arayla mertekler yerleştirilerek üzerine kiremit altı çıtalari konulur ve üzeri kaplanırdı¹⁰².

Doğu Karadeniz evlerinde geleneksel çatı kaplama malzemesi çoğunlukla, bazı yörelerde *Hartama* ya da Artvin'in Şavşat ilçesi gibi bazı bölgelerde *Bedevra* ya da *Pedavra* denilen ahşap levhalardan oluşmaktadır¹⁰³. Geleneksel teknikle inşa edilmiş evlerin çoğunluğu *Hartamayla* kaplanmıştır. 80-100 cm boyunda kesilmiş olan kütüklerin kesilmesiyle elde edilen *Hartamalar*, üst üste bindirilerek kaplanmakta ve rüzgâr etkisinden korunmak için üzerine sırayla taşlar konmaktadır¹⁰⁴. Reçineli ağaçlardan lifler yönünde dilimlenerek elde edilen, kullanılan ağacın cinsine göre kalınlığı değişen *hartamalar*, köknar, ladin veya meşe ağacından yaklaşık bir santimetre kalınlığında, kestane ağacından ise iki santimetre kalınlıkta yapılmaktadır¹⁰⁵. *Derin Kökler* belgeselinde görüşme yapılan Gümüşhane Kirgeriş Köyü'nden bir yapı ustası “hartamanın siyah çam, ladin ve kayın ağacından yapıldığını”¹⁰⁶ belirtmektedir. Belgeselde görüşmelerin yapıldığı yapı ustaları “ladinden yapılan hartamanın en iyisi olduğunu” söyleyerek hartama yapacakları ağacı belirlemek için ağacın 15 cm yüksekliğindeki bir yerinden 4-5 cm derinlikte bir parçayı kopararak incelemekte ve eğer ağaç hartama yapımına uygunsuzsa ağacı kesmektedirler. “Çapraz yarılan, burkulan ağaçtan hartama olamayacağını” söyleyen ustalara göre, “hartama yapılacak ağacın düzgün yarılması” gerekir. Bir kütükten yaklaşık 300 adet hartama çıktığını söyleyen ustalar 100 hartamayı ise bir *bağ* olarak tanımlamaktadırlar. Kütüğü yarıdıktan sonra dörde bölen ustalar parçaların her birine *dörder* adını vermektedir. *Dörder*lerin her

98 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 36.

99 Sümerkan, *Biçimlendiren Etenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 77.

100 Sümerkan, *Biçimlendiren Etenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 77.

101 Sümerkan, *Biçimlendiren Etenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 77. Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 38.

102 Sözen ve Eruzun, *Anadolu'da Ev ve İnsan*, 129.

103 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 24; Oğuz, *Türkiye Halkının Kültür Kökenleri-3| İnşa, Isıtma ve Aydınlatma Teknikleri*, 338; Sümerkan, *Biçimlendiren Etenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*, 64.

104 Sözen ve Eruzun, *Anadolu'da Ev ve İnsan*, 110.

105 Özgüner, *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, 24.

106 Muhammed Salih Şimşek, *Derin Kökler-81. bölüm*, belgesel film, TRT, 2005. https://www.youtube.com/watch?v=0C63Qx_mw9k, erişim 28 Haziran 2021). Belgeselde ustanın adı belirtilmemiştir.

birinin ön tarafı baltayla yontularak, hartama yapılacak kısımlar ayrılmaktadır. Dış kabuğu atıldıktan sonra, ağacın “yarılış biçimine” göre, düzgün ayrılmıyorsa 1 cm, düzgün ayrılıyorsa yarım cm kalınlığında hartamalar, baltayla yontularak oluşturulmaktadır. Hartamaların çatıya kaplanması sırasında önce iki hartama üst üste bindirilmekte, daha sonra aralarına bir hartama daha konularak su damlaması önlenmektedir. Hartama kullanılan çatılarda “yağmurun çok hoş bir ses çıkardığını” anlatan yapı ustaları, “bu sesin insanı rahatlattığını, huzur verdiğini ve rahat bir uyku sağladığını”¹⁰⁷ belirtmektedirler. Alaturka kiremidin yaygınlaşmasıyla birlikte, çatılarda hartama kullanımından vazgeçilmiştir.

3. Değerlendirme

Doğu Karadeniz Bölgesi'nin geleneksel konutları, geleneksel yapı ustalarının yağışlı iklim ve aşırı eğimli yer koşullarıyla mücadele ederek, kullanıcıların ekonomik ve kültürel yapısına uyumlu bir biçimde, yüzlerce yıldır sürdürdükleri yapı geleneğinin ürünleridir. Çoğunlukla ahşap ve taş kullanılarak inşa edilen Doğu Karadeniz'in geleneksel konutları, oldukça zengin bir ahşap yapım teknikleri çeşitliliği sergilemektedir. Yapı ustalarının ahşabı konutlarda kullanım biçimleri *yığma* ve *çatma* olarak iki türdür. Yığma ahşap yapılarda, yığma taş taban duvarlarının üzerine, yapı ustaları *kurt boğazı*, *kara boğaz* gibi farklı köşe birleşim detayları ve geçme teknikleri kullanarak ahşapları üst üste dizmektedir. Çatma yapılarda ise inşa süreci sırasıyla, yığma taş tabanların inşası, ahşap dikmelerin yerleştirilmesi, dikmelerin aralarındaki bağlayıcı ahşap elemanların üçgen ya da dikdörtgen boşluklar oluşturacak şekilde, muska ya da göz dolma tekniğiyle yerleştirilmesi ve boşlukların, taş, çamur, kireç harcıyla doldurulmasıyla oluşturulmaktadır. *Çakatura* tekniğinde ise ustalar, çatma tekniğiyle dikilen ahşap dikmelerin ön ve arka yüzeylerine çitalar çakarak içlerini çamur taş karışımıyla doldurduktan sonra üzerini sıvamaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada, Doğu Karadeniz Bölgesi'nin geleneksel konutlarını, mimari özellikleri ve yapı ustalarının kullandığı bilgi, beceri ve teknikleri açısından inceleyen bütüncül bir değerlendirme yöntemi ortaya konulmuştur. Yapı kültürünün somut olmayan değerleri ağırlıklı olarak belgesel araştırması sırasında elde edilen yapı ustalarıyla yapılan görüşme verileri incelenerek tespit edilmiştir. Literatür araştırması ve belgesel araştırmasıyla elde edilen yapı kültürünün somut ve somut olmayan değerleri, hazırlanan yapı ve uygulama detaylarının üç boyutlu çizimleri üzerinde gösterilerek çalışmanın özgün yaklaşımı ve önceki çalışmalardan farkını da ortaya koyan bütüncül bir belgeleme yöntemi kullanılmıştır. Bütüncül belgeleme yöntemiyle elde edilen veriler, Doğu Karadeniz Bölgesi konutlarının korunmasına odaklanmış geleneksel

107 Muhammed Salih Şimşek, *Derin Kökler*, belgesel film.

konutların restorasyonu konusunda çalışan uzmanların ve bu konularda eğitim veren kurumların da kullanabileceği geleneksel yapım tekniklerine ilişkin bilgileri ortaya koyması açısından koruma alanına katkıda bulunmaktadır.

Yapı ustalarından elde edilen bilgiler, yapı kültürünün mimari özelliklerini oluşturan somut olmayan değerlerinin anlaşılması açısından önem taşımaktadır. Bu bağlamda, işitsel ve görsel arşivler, geleneksel yapı üretim sürecinin içinde ustaların çalışmalarının sözlü ve görsel kayıtlarının araştırılması için önemli bir kaynak olarak değerlendirilmelidir. Geleneksel zanaatlar hakkında görsel işitsel arşivlerde bulunan belge ve materyaller, görüntü ve ses kayıtları ile belgesel filmler, zanaatın uygulanma sürecini anlamaya ve belgelemeye yönelik kullanılmalıdır. Bu bağlamda, TRT Arşiv Dairesi Başkanlığı Belgesel Arşivi, farklı geleneksel zanaat uygulayıcılarının saptanması, zanaatın öğrenilmesi ve belgelenmesi açısından kullanılacak kapsamlı bir arşive sahiptir. Çalışma kapsamında, yapı kültürünün somut olmayan değerlerinin incelenmesi üzerine TRT Belgesel Arşivi'nde yapılan araştırma kapsamında, 1968-2009 yılları arasında yapılmış belgesel filmler taranarak bunlar arasında Doğu Karadeniz geleneksel mimarisi ve yapı ustalarıyla ilgili olanlar saptanmıştır. Ayrıca, Süha Arın tarafından 1986 yılında yapılan Doğu Karadeniz geleneksel evleri ve ustalarını konu alan *Sisler Kovulunca* belgeseli de yapı kültürünün somut olmayan değerlerinin incelenmesi için önemli bir kaynak olarak kullanılmıştır.

Geleneksel yapı ustalarının bilgi, beceri ve uygulamalarının incelenmesi, Doğu Karadeniz evlerinin yapım tekniklerinin belgelenmesinde önem taşımaktadır. Doğu Karadeniz evlerinin mimari özelliklerinin ve inşaa tekniklerinin, yapı ustalarının bilgi ve becerileriyle birlikte değerlendirilmesi, restorasyonlarda kullanılacak teknik bilgilerin derlenmesi açısından da gereklidir. Bu kapsamda, hâlen yaşayan yapı ustalarının bulunması, bilgi ve becerilerinin mimari ve halkbilim yöntemlerinin bütüncül ve tamamlayıcı bir şekilde kullanımıyla belgelenmesi, bunun yanı sıra, geçmişte yaşayan ustaları konu alan belgesellerin, bu bütüncül bakış açısıyla değerlendirilmesi önemlidir. Bu bağlamda, bu çalışma, Doğu Karadeniz Evlerinin somut ve somut olmayan yönlerini birlikte ele alarak, farklı alanlarda yapılacak bütüncül belgeleme çalışmaları için tekrarlanabilir bir çalışma yöntemi paylaşmaktadır. Fakat bu yöntemin yeni çalışmalarda alan araştırmalarıyla zenginleştirilmesi, hâlen yaşayan yapı ustalarının bulunarak bilgi, beceri ve deneyimlerinin kayıt altına alınarak geleneksel yapı kültürünün somut ve somut olmayan yönlerinin birlikte belgelenmesi ve bütüncül koruma ve sürdürülebilirliklerine yönelik yaklaşımların geliştirilmesi gerekmektedir.

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

- Akagawa Natsuko ve Tiamsoon Siririsak. "Intangible Heritage in Urban Planning Process, Case Study: Chao Phraya Riverscape, Thailand". *The 8th International Asian Planning Schools Association Congress*'de sunulan bildiri, Malezya, 11-14 Eylül 2005.
- Aran, Kemal. *Barnaktan Öte: Anadolu Kır Yapıları*, Ankara: Tepe Mimarlık Kültürü Merkezi, 2000.
- Arın, Süha. *Sisler Kovulunca: Eski Evler, Eski Ustalar, Doğu Karadeniz*. Belgesel Film, MTV, 1986. Erişim 28 Haziran 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=Ngu-6DgkEFg>
- Başkan, Seyfi. "Geleneksel Doğu Karadeniz Evleri", *Erdem-Atatürk Kültür Merkezi Dergisi* 52 (2008): 41-90.
- Eruzun, Cengiz. "Significance of Wood in Formation of Traditional Turkish Architecture and Eastern Black Sea Example". *Proceedings of the 15th International Symposium of the IIWC*'de sunulan bildiri, İstanbul, 20 Eylül, 2006, 11. Erişim 28 Haziran 2021, <http://iwc.icomos.org/assets/2006-eruzun2.pdf>
- Güler, Koray ve Ayşe Ceren Bilge. "Doğu Karadeniz Ahşap Karkas Yapı Geleneği ve Koruma Sorunları". *Ahşap Yapılarda Koruma ve Onarım Sempozyumu 2 Bildiri Kitabı*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 2013, 65-80.
- Güler, Koray. "Doğu Karadeniz Kırsal Mimarisi Örneklerinden Rize-Fındıklı Aydınoğlu Evi Restorasyon Projesi". Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2012.
- Ito, Nobuo. "Intangible Cultural Heritage involved in Tangible Cultural Heritage". *ICOMOS 14th General Assembly and Scientific Symposium*'da sunulan bildiri, Victoria Falls, Zimbabwe, 27-31 Ocak 2003. Erişim 28 Haziran 2021, http://openarchive.icomos.org/id/eprint/484/1/A3-2_-_Ito.pdf
- Karakul, Özlem. "Kerpiç Mimaride Bezeme", *Yapı Dergisi* 447 (2019): 64-71.
- Karakul, Özlem. "A Conservation Approach to the Knowledge and Skills of Traditional Building Masters", *Milli Folklor* 107 (2015):149-160.
- Karakul, Özlem. "An Integrated Methodology for the Conservation of Traditional Craftsmanship in Historic Buildings", *International Journal of Intangible Heritage* 10 (2015): 135-144.
- Karakul, Özlem. "An Integrated Approach to Conservation Based on The Interrelations of Tangible and Intangible Cultural Properties". *METU Journal of The Faculty of Architecture* 28/2 (2011): 105-125.
- Karakul, Özlem. "Folk Architecture in Historic Environments: Living Spaces for Intangible Cultural Heritage". *Milli Folklor* 75 (2007): 151-163.
- Kuban, Doğan. *Türk Ahşap Konut Mimarisi 17-19. Yüzyıllar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

- Oğuz, Burhan. *Türkiye Halkının Kültür Kökenleri-3| İnşa, Isıtma ve Aydınlatma Teknikleri*. İstanbul: Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları, 2001.
- Özgüner, Orhan. *Köyde Mimari: Doğu Karadeniz*, Ankara: Apa Ofset Basımevi, 1970.
- Pultar, Mustafa. "A Structured Approach to Cultural Studies of Architectural Space". *Culture and Space in the Home Environment, Critical Evaluations and New Paradigms*. Ed. S. Mete Ünügür, Orhan Hacıhasanoğlu ve Hülya Turgut, İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi, 1997, 27-32.
- Sözen, Metin ve Cengiz Eruzun. *Anadolu'da Ev ve İnsan*. Y.Y: Emlak Bankası Yayınları, 1992.
- Sümerkan, Reşat. "Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri". Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, 1990.
- Sümerkan, Reşat. "Gelenekselden Betonarmeye Trabzon Kırsal Mimarlığı", *Mimarlık* 234 (1989): 82-86.
- Şimşek, Muhammed Salih. *Derin Kökler-81.Bölüm*. Belgesel Film, TRT, 2005. Erişim 28 Haziran 2021, https://www.youtube.com/watch?v=0C63Qx_mw9k

Kaynak Kişiler

- Ali Yağcı, Yapı Ustası, *Sisler Kovulunca* (1986), Belgesel Film
- Ali Rıza Alioğlu, Yapı Ustası, *Sisler Kovulunca* (1986), Belgesel Film
- Ömer Keleşoğlu, Yapı Ustası, *Sisler Kovulunca* (1986), Belgesel Film
- Müslüm ve İsmail Dilaver, Yapı Ustaları, *Sisler Kovulunca* (1986), Belgesel Film
- Kasım Tavukçuoğlu, Yapı Ustası, *Sisler Kovulunca* (1986), Belgesel Film
- Taştan Temur, Yapı Ustası, *Sisler Kovulunca* (1986), Belgesel Film

Kapadokya Bölgesi Duvar Resimlerinde Kutsal Anlam Taşıyan ve Apotropaik Etkili Motifler*

Motifs with Sacred and Apotropaic Meanings on the Wall Paintings of Cappadocia Region

Metin Kaya** 

Öz

Roma kültüründen devam eden Pagan inançlı ve *apotropaik* anlamlı unsurların erken Hristiyan toplumunda devamlılık göstermesinin sanatsal üretime yansıdığı gözlemlenmektedir. Pagan inancının izlerini taşıyan Medusa başı, mask gibi temalar Hristiyan ustalar tarafından dekoratif amaçlı kullanılmaya devam ettirilmiştir. Bunun yanında, yeni Bizans sanatının kendine ait bezeme dekorasyonu içerisinde Hristiyan inancına uygun şekilde aynı anlam taşıyan motiflerin kullanımı da görmek mümkündür.

Bölgede duvar resimlerini yapan sanatçıların çoğunluğunun Helenistik gelenekler ve Hristiyan bilgilerine sahip yerli ustalar olduğu anlaşılmaktadır. Bizanslı sanatçılar kutsal anlam taşıyan ve *apotropaik* etkiye sahip motifleri kilise içerisinde resmederken, Bizans estetiği ile de uyum içerisinde olmalarına önem vermişlerdir. Bu anlamda, Kapadokya bölgesi duvar resimlerinde orta ve geç Bizans dönemi duvar resimlerinde bazı *anikonik* motiflere kutsal anlam ve *apotropaik* etki eklendiği zaman izleyici açısından aslında ne kadar etkili olduğunu da unutmamak gerekmektedir.

Bu çalışmada özellikle Kapadokya bölgesinde orta ve geç Bizans dönemlerine tarihlendirilen kiliselerin duvar resimlerinde karşılaşılan yaprak mask, ay, güneş, sekiz kollu rozet, dönen disk ve madalyon, antrolak, üç boyutlu zikzak, değerli taşlar, rozet, gibi motiflerin kilise içerisinde konumları, renk kullanımları ile birlikte kutsal *apotropaik* anlamları üzerinde durulacaktır. Ayrıca, Kapadokyalı Kilise Babalarının doktrinlerinin bu duruma etkileri, dönemin el yazmaları ve duvar resimleri başta olmak üzere Bizans sanatı içerisinde sanat tarihsel çerçevede karşılaştırmalı bir değerlendirme yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler

Bizans, Kapadokya, Duvar Resmi, Motif, Apotropaik

Abstract

In early Christian society, the continuation of pagan beliefs and apotropaic elements derived from the Roman culture can be observed in the reflections of artistic production. Apotropaic themes bearing the traces of paganism, such as the

* Bu çalışma İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı bünyesinde Prof. Dr. Asnu Bilban Yalçın danışmanlığında Metin Kaya tarafından hazırlanan *Kapadokya Bölgesi Duvar Resimlerinde Görülen Süsleme Motifleri: Bizans Sanatı İçinde Karşılaştırmalı Değerlendirme* başlıklı Doktora Tez çalışmasından üretilmiştir. “*Kapadokya Bölgesi Duvar Resimlerinde Kutsal Anlam Taşıyan ve Apotropaik Etkili Motifler*” başlığıyla 2020 yılında Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi tarafından düzenlenen 24. *Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*’nda bildiri olarak sunulmuştur.

** **Sorumlu Yazar:** Metin Kaya (Arş. Gör.), İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: metin.kaya@istanbul.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1368-7537

Atıf: Kaya, Metin. “Kapadokya Bölgesi Duvar Resimlerinde Kutsal Anlam Taşıyan ve Apotropaik Etkili Motifler.” *Art-Sanat*, 16(2021): 409–435. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.16.0014>

Medusa head and the mask were used continuously for decorative purposes by Christian artists. These motifs also show apotropaic features aligning with the Christian faith in the decoration of the new Byzantine art.

We can see that the majority of artists who drew the wall paintings in the region were local artists socialized within Hellenistic traditions and with Christian knowledge. While painting the motifs with sacred meanings and apotropaic effects in the church, Byzantine artists focused on the harmony of these motifs with the Byzantine aesthetic. In this sense, it should not be forgotten how effective it is from a viewer's point of view to add a sacred meaning and apotropaic effects to these motifs in the Cappadocian wall paintings in the mid or late Byzantine era.

In our study, we will emphasize the motifs we have encountered in the wall paintings of churches, especially in the Cappadocia region, dating back to the middle and late Byzantine periods, such as leaf mask, moon, sun, eight-pointed rosette, rotating disk and medallion, guilloche, interlace, zigzag, three-dimensional folded plate, precious stones and their location within the church, their use of color, and their sacred apotropaic meaning. Moreover, an evaluation of the effects of the doctrines of Cappadocian church fathers on this situation in Byzantine art, especially about the manuscripts and wall paintings of the period, will be conducted by comparing the art within the material historical framework.

Keywords

Byzantine, Cappadocia, Wall Painting, Ornament, Apotropaic

Extended Summary

Pagan beliefs and apotropaic elements from the Roman culture are observed in the artistic productions of the early Christian community. Some elements of paganism, such as the Medusa head and the mask were used with apotropaic themes for decoration by Christian artists. The new Byzantine art itself shows these apotropaic features combined with the Christian faith within the decorative motifs.

The Cappadocia region is one of the few regions, which has the majority of the middle and late Byzantine period wall paintings that are still intact over time. As of the second half of the 11th century, even though the Christians could not show artistic development in the region under Turkish domination, they continued their artistic production. Studies have revealed that despite the Turkish domination, there is no isolated art perception in the region in line with both architectural and painterly data due to the overt connection with the other Christian regions such as the areas that are populated by Armenian artists, the capital of Byzantine, and even Seljuk art movements. Therefore, the Byzantine decoration and repertoire of the period were reflected in the wall paintings of Cappadocia.

In our study, we will emphasize the motifs we have encountered on the wall paintings of churches, especially in the Cappadocia region, dating back to the middle and late Byzantine periods, such as the leaf mask, moon, sun, eight-pointed rosette, rotating disk and medallion, guilloche, interlace, zigzag, three-dimensional folded plate, precious stones and their location within the church, their use of color, and their sacred apotropaic meaning. Moreover, an evaluation of the effects of the doctrines of Cappadocian church fathers on this situation in the Byzantine art, especially around

the manuscripts and wall paintings of the period, will be conducted by comparing the art within the material historical framework.

It is known that the symmetrical placement of circular patterns, rosettes, and cabochons on both sides of an arch is often considered a sign of holiness in both the Christian and Islamic worlds. The disk motif in Byzantine wall paintings that is connected with holiness often appeared on monumental icon frames in proskynetaria, architectural sculptures, manuscripts and canon tables of the Gospels, and on the architectural facades of eastern Christian buildings. Studies show that, in particular, rotating disk-shaped motifs, which were seen in the twelfth-century Byzantine wall paintings, gained popularity in the 13th and 14th centuries. The circle shapes symbolize infinity and perfection, and the rotating disk symbolizes sacred energy. It is often emphasized by researchers that this sign of holiness also has a protective function.

Some motifs indicate unique features in the region as on the arch paddings on the east facade of Bezirana Church (the end of the 13th century and the beginning of the 14th century). The red disk in the north direction of the east wall represents the Sun, and the gray-blue disk in the south direction represents the Moon. It is known that Saint Basil, one of the Cappadocian Church Fathers, used these expressions in this respect in his sermons. In addition, these disk motifs consist of three centers and move with rotating lines of different hues in their interior-creating the impression of a rotating motif. The tricentricity of the disks can be thought of as a reference to the trinity; in fact, the higher positioning of the disks gives us more precise results in terms of their divine character.

As a different variation of the rotating disk motifs, we encounter wheel of fortune motifs in the Kızılçukur Yohakim and Anna Church (9th century) and the İhlara Yılanlı Church (9th – 10th century). As with the rotating disk motifs, this motif can also be considered to have the same theological and apotropaic effects. Considering all this information, it is understood that divine light and sacred energy have an important reality in eastern Christianity. Therefore, we can also think of these motifs as symbols of sacred energy and tools that radiate sacred energy in temples. In some of the columned churches -the Karanlık Church (11th century), the Elmalı Church (11th century), and the Çarıklı Church (11th century)- the *acanthus* motif, which we examined in the category of floral motif, is painted. Based on the special little thorns of this sacred herbaceous plant, Christianity attributes to this sacred herbaceous plant as a symbolic meaning ascribed to human suffering regarding sin and repentance in line with the biblical texts and descriptions of the church fathers. Unlike the other churches in the Cappadocia region, the *acanthus* motifs in the aforementioned three churches are spiral and cover large surfaces, and it is obvious that they are preferred to be used in the upper cover units by the artists. In this sense, except for the areas reserved for iconographic scenes,

the use of the motif on top cover surfaces raises a question: “*Was there a relationship between its semantic function and architecture?*” However, altogether, it is understood that the artists have the idea and desire to decorate the large surfaces with the most appropriate *acanthus* tendril and in eye-catching (aesthetic) ways.

We can see that the majority of artists who drew the wall paintings in the region were local artists socialized within Hellenistic traditions and Christian knowledge. While Byzantine artists gave the sacred meaning and apotropaic motifs (as mentioned above) in the church, they also gave importance to the need to be in harmony with Byzantine aesthetics. In this sense, we can understand the effectiveness from a viewer’s perspective of adding a sacred meaning and apotropaic effect to some aniconic motifs in the Cappadocian wall paintings in the middle and late Byzantine period.

Giriş

Kapadokya'nın geniş anıtsal duvar freskleri repertuarında figüratif kutsal temaların yer aldığı geniş yüzeylerin kimi zaman çerçevelerinde kimi zaman da serbest konumlarda görülen süsleme motifleri arasında sembolik olarak anlam taşıyan bazı desenler, araştırmacılar tarafından genel bağlam içinde ele alınmış ancak bunların işaret edebilecekleri anlamlar üzerine durulmamıştır. Teolojik alanda, genellikle tüm semavi dinlerde belirli işaret ve motiflerin öğretici, *eskatolojik*¹ ve *apotropaik*² açılımları olması din teologları tarafından ağırlıklı çalışılmakla birlikte, sanat tarihi alanında sadece belirgin olduğu müddetçe ele alınmaktadır.

Bizans dünyasında da kimi sembol ve işaretlerin Hristiyan anlamlar yüklendiği bilinmekte ve bunların tasvir sanatlarında genel ikonografi ile uyuşma sorunlarının çözümü beklenmektedir.

Bu makalede, Bizans dönemi Kapadokya duvar resimlerinden seçilen bazı motiflerin taşıdıkları anlamlar ve orijinleri üzerine giriş yapmak amaçlanmıştır.

Kapadokya Bölgesindeki Apotropaik Etkili Motifler Üzerine Değerlendirmeler

Bezirana Kilisesi, duvar resimlerinde *apotropaik* etki taşıdığı düşünülen farklı motifleri bir arada bulundurması dolayısıyla Bizans dönemi Kapadokya³ kiliseleri arasında özel bir öneme sahiptir. Nitekim, nefin doğu duvarının kuzey ve güney kısmında yer alan gömme payelerin üzerinde birer *aslan başı tasviri* yer almaktadır (**G.1, G.2**). Kapadokya üzerine önemli çalışmaları olan ve yakın bir zamanda kilisede incelemelerde bulunan C. Jolivet Levy, bu aslan başı tasvirlerinin stilize *akanthus* yapraklarından oluştuğunu, bu tip kullanımın erken Bizans dönemi mimari plastik eserlerinde yaygın işlendiğini ve özel bir uygulama ile de *akanthus* bitkisine etkileyici *zoomorfik* bir görünüm verildiğini düşünmektedir.⁴

Antikite kökenli bu desen, geç Bizans döneminde klasik bezeme repertuarına ait motifler yeniden canlandırılmış ve Palaiologos dönemi sanatçıları tarafından da iyi algılanmış ve uygulanmıştır.⁵

- 1 Dünyanın sonunun kozmolojik beklentisi, bireysel ölüm beklentisi ve ölümden sonraki dünya (Cehennem veya Cennet) kavramlarına karşılık gelmektedir. Detaylı bilgi için bk. Gerhard Podskalsky, "Eschatology," *Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. I, ed. Alexander Khazdan (New York: Oxford Press, 1991), 728.
- 2 Kötülüğü uzaklaştırıcı veya kötülüklerden koruyucu işaret, motif, yazı vb. nesne olarak tanımlanabilmektedir. Detaylı bilgi için bk. "Apotropaico," Treccani, erişim 11 Haziran 2021, <https://www.treccani.it/enciclopedia/apotropaico>
- 3 Kapadokya'nın Bizans dönemi kısa tarihçesi için bk. Metin Kaya, "Reflection of the Islamic and Sassanid Art on the Aniconic Decoration of Byzantine wall paintings in Cappadocia," *International Symposium of Byzantologists Nis and Byzantium XVIII*, ed. Miša Rakocija (Nis: Cultural Center of Nis, 2020), 339.
- 4 C. Jolivet Levy, "Bezirana Kilisesi (Cappadoce). Un Exceptionnel Decor Paleologue en teres de Rum. Niveau Temoigage sur les Relations Entre Byzance et Le Sultanat," *Zograf* 41 (2017), 123.
- 5 Doula Mouriki, "The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra. Cultural Implications of a Classical Feature in Late Byzantine Painting," *Deltion tes Christianikes Archaialogikes Hetaireias* 10 (1980-1981), 337; Levy,



G.1. Bezirana Kilisesi, geç 13. yüzyıl –erken 14. yüzyıl, doğu duvarın güney kısmı
(J. Levy, “Bezirana Kilisesi (Cappadoce)”, 123)



G.2. Bezirana Kilisesi, geç 13. yüzyıl – erken 14. yüzyıl, doğu duvarın kuzey kısmı
(J. Levy, “Bezirana Kilisesi (Cappadoce)”,122)

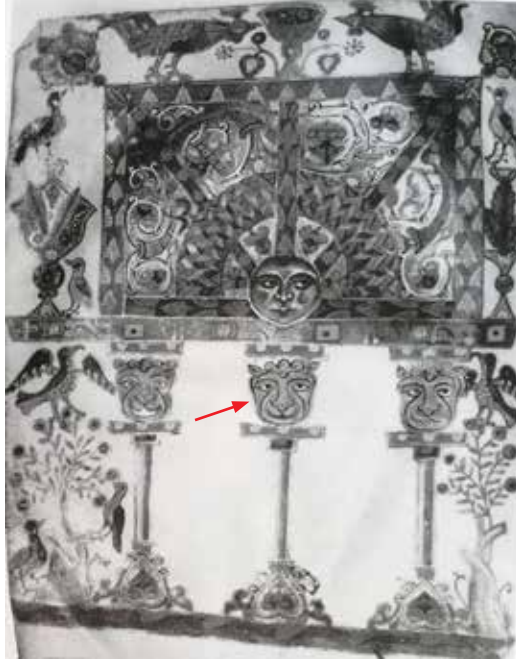
“Bezirana Kilisesi (Cappadoce). Un Exceptionnel Decor Paleologue en teres de Rum. Nouveau Temoigage sur les Relations Entre Byzance et Le Sultanat,” 123. Mask motiflerinin Bizans sanatında 7. yüzyıla kadar yoğun kullanıldığı ve Geç Antik Çağ sonrasında ilk defa Makedonyalılar Hanedanlığı döneminde görülmeye başladığı bilinmektedir. Detaylı bilgi için bk. Mouriki, “The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra. Cultural Implications of a Classical Feature in Late Byzantine Painting,” 317.

Özellikle Konstantinopolis ve başkent ile yakın bağlantıları olan İmparatorluğun diğer bölgelerinde, örneğin Mistras, Selanik ile Sırbistan, Palaiologoslar dönemi sanatı, elit bir sanat zevkini yansıtarak ve muhtemelen hâlâ Antik Çağ'ın *apotropaik* anlamı bu dönemde de devam ettirmiştir. Mabedin girişinden net görülen *akanthus* yapraklarından oluşan bu aslan başı tasvirlerinin koruyucu gücü, özellikle Kilikya'dan 13. yüzyıl sonu 14. yüzyıl başı tarihli aslan başı motiflerinin yaygın kullanıldığı Ermeni el yazmalarında (G. 3) ve İncillerin kanon tablolarında (G. 4) olduğu gibi *İsa'nın Kutsal gücüne gönderme* yapmaktadır.⁶



G.3. Eusebius'un Mektubu, Kudüs Ermeni Patrikhanesi 1796, fol.6, 12. yüzyıl (S. Der Nersessian, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia*, Vol. II, fig. 54)

6 Levy, "Bezirana Kilisesi (Cappadoce). Un Exceptionnel Decor Paleologue en teres de Rum. Nouveau temoigage sur les relations entre Byzance et Le Sultanat, 123." 12-13. 13 ve 14. yüzyılda aslan başı tasviri Selçuklu, Ermeni ve Gürcü mimari bezemesinde kullanılması gücün sembolü olarak görülmektedir. Bk. Levy, "Bezirana Kilisesi (Cappadoce). Un Exceptionnel Decor Paleologue en teres de Rum. Nouveau temoigage sur les relations entre Byzance et Le Sultanat," 123. Ayrıca, Mouriki yaptığı araştırmalarda; Hristiyan sanatında karşılaştığımız *akanthus* yapraklarından oluşan aslan başı tasvirlerinin Konstantinopolis kökenli olduğunu ve doğrudan ya da dolaylı olarak başkentten imparatorluğun diğer bölgelerine yayıldığını öne sürmektedir. Bk. Mouriki, "The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra. Cultural Implications of a Classical Feature in Late Byzantine Painting," 322 ve 328; Levy, "Bezirana Kilisesi (Cappadoce). Un Exceptionnel Decor Paleologue en teres de Rum. Nouveau temoigage sur les relations entre Byzance et Le Sultanat," 122-123. Tüm bunların yanı sıra Bezirana Kilisesi duvar resimlerinin başkent Konstantinopolis'i referans alan ve Bizans elit sınıfının en zengin soylu kurumları ile rekabet etme arzusunda olan yerel Rum bir bani tarafından yaptırıldığı bilinmektedir. Bk. Levy, "Bezirana Kilisesi (Cappadoce). Un Exceptionnel Decor Paleologue en teres de Rum. Nouveau temoigage sur les relations entre Byzance et Le Sultanat," 142. Bu anlamda, Bezirana Kilisesinde karşılaştığımız *akanthus* yapraklarından oluşan aslan başı maskalarının başkent etkisinde resmedildikleri ve 13-14. yüzyıl Kapadokyası'nda Bizanslı sanatçıların Selçuklu Türklerinin hoşgörülü hâkimiyeti altında başkent sanatı ile bağlarını tamamen koparmadığı ve izole olmadıkları açıkça anlaşılmaktadır.



G.4. Kanon Tablo Çerçevesi, Galata St. Gregory Kilisesi, 35 Nolu El Yazması, Fol. 7v, 1223 (S. Der Nersessian, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia*, Vol. II, fig. 116)

Bizans sanatı içerisinde bir başka *akanthus* yaprakları ve aslan başı tasviri örneğini, günümüzde İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde sergilenen ve 13 - 14. yüzyıla tarihlenen Marmara Adası mermerinden yapılmış çiftli impost başlıkta (G. 5) görebilmekteyiz.⁷ Bugün, Madri Halk Kütüphanesinde bulunan ve 12. yüzyıla tarihlendirilen Skylitzes el yazmasında Nikephoras Phokas'ın tören ile Konstantinopolis'e girişi resmedilmiş, kenti simgeleyen altın kapının üzerinde bulunan sütun başlıklarında aslan başı tasvirlerine (G. 6) yer verilmiştir.⁸ Ayrıca, Khora manastırı kilisesinin parekklesion (1315-1321) orta kubbe dilimlerinde bordür olarak (G. 7), nefin güney duvarında aziz Prokopios figürünün kalkanında,⁹ Anastasis sahnesinde Adem'in kalktığı lahit üzerinde de bir aslan maskı (G. 8) dikkat çekmektedir. Mouriki, bu maskların çoğunun temelini Medusa maskları olduğuna değinmekte ve Bizans sanatında karşılaştığımız aslan başı gibi maskları; Medusa masklarının Hristiyanlık inancına uyarlanmış ve bo-

7 Nezhir Firatlı, *La Sculpture figurée au musée archéologique d'Istanbul*, ed. Catherine Metzger, vd. (Paris: Jean Maisonneuve Éditeur, 1990), Pl. 76 / 237; Asnu Bilban Yalçın, "Materiali di eta Paleologa nel Museo Archeologico di Istanbul," *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi, Milion Studi e Ricerche di Arte Bizantina* 5, (Roma: Argos, 1999), 363, res. 18.

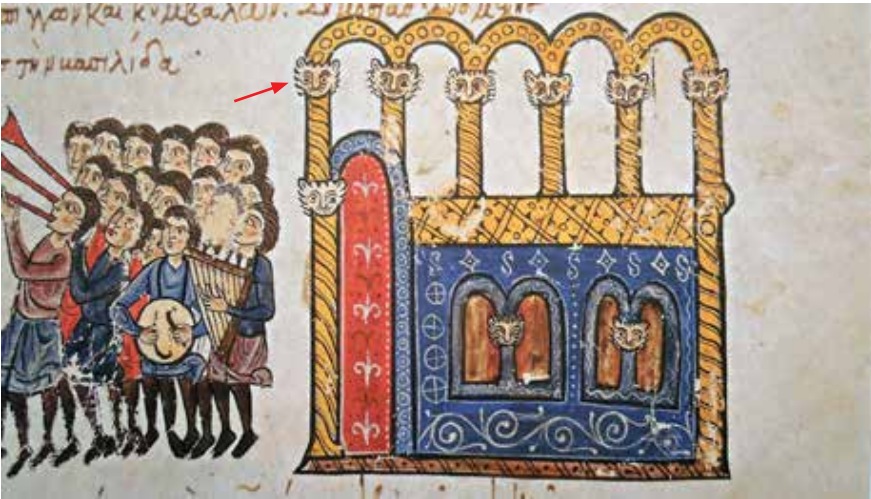
8 Skylitzes el yazmasında Nikephoras Phokas'ın tören ile Konstantinopolis'e girişinin tasvir edildiği Madrid Skylitzes el yazması (Fol. 145r/b) için bk. Andela Đ. Gavrilović, "The Representation Of Constantinople On The Folio 145r/B Of The Manuscript Of Madrid Skylitzes Synopsis Of Histories," *International Symposium of Byzantologists Nis and Byzantium IV*, ed. Miša Rakocija (Nis: Cultural Center of Nis, 2016), fig.1, 374.

9 Prokopios figürü kalkanında bulunan aslan başı tasviri için bk. Mouriki, "The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra. Cultural Implications of a Classical Feature in Late Byzantine Painting," Pl.92/b

zulmuş hâlleri olarak değerlendirmektedir. Bu bağlamda Mouriki, “*motifin apotropaik etkisi nesnelere işlevi açısından su götürmez bir gerçektir.*”¹⁰ yorumunu yapmakta ve Bizans sanatında maskların yoğun kullanılmasının onun *apotropaik* etkisine bağlanabileceğini belirtmektedir. Roma sanatında Medusa masklarının ağırlıklı olarak lahit ve mezar stellerinde kullanılması onun *psikopomp* yani ölümden sonra ruhlara rehber ve ölümlerin mezarlarının, ruhlarının sonsuz bir ikameti gerçekleştirmek üzere korunması işlevine bağlanmaktadır.¹¹



G.5. İstanbul Arkeoloji Müzesi, çift impost başlık, 13-14. yüzyıl, (N. Fıratlı, *La Sculpture Figurée an Musée Archéologique d’Istanbul*, Pl. 76, fig. 237)



G.6. Skylitzes El Yazması, fol. 145r / b, 12. yüzyıl. (A. Gavrilovic, “The Representation of Constantinople on The Folio 145r/b of The Manuscript of Madrid Skylitzes Synopsis of Histories”, 374)

10 Mouriki, “The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra. Cultural Implications of a Classical Feature in Late Byzantine Painting,” 336-337.

11 Bebina Milovanovic ve Jelena Andelković Grašar, “Female Power That Protects: Examples of The Apotropaic and Decorative Functions of The Medusa in Roman Visual Culture From The Territory of The Central Balkans,” *Starinar* 67 (2017), 168-169.



G.7. Khora manastırı kilisesi, parekklesion, orta kubbe dilimi bordürü, mask detayı (A. B. Yalçın arşivi, 2020)



G.8. Khora manastırı kilisesi, Anastasis sahnesinde Ademin kalktığı lahit üzerinde bulunan aslan maskı (M. Kaya arşivi, 2017)

Dairesel desenlerin, rozetler ve *kaboşonların* bir kemerin her iki yanında simetrik olarak yerleştirilmesinin hem Hristiyan hem de İslam dünyası¹² için kutsallığın bir işareti olarak değerlendirildiği bilinmektedir.¹³ *Disk motifi*, Bizans sanatında duvar resimlerinde¹⁴ (G. 9), mimari plastikte; sıkça anıtsal ikona çerçeveleri proskynetaria (G.10), el yazmaları ve İncillerin kanon tablolarında (G. 11), yine kutsallıkla bağlantılı olarak doğu Hristiyan yapılarının mimari cephelerinde karşımıza çıkmaktadır. Yapılan çalışmalar, özellikle dönen disk şeklindeki motiflerin Bizans duvar resimlerinde 12. yüzyılda görüldüğünü ve 13 ve 14. yüzyılda da yaygınlık kazandığını ortaya koymaktadır.¹⁵ *Daire şekilleri sonsuzluğu ve mükemmelliği*,¹⁶ dönen disk ise kutsal enerjiyi¹⁷ sembolize etmektedir. Bu kutsallığın işaretinin aynı zamanda koruyucu bir fonksiyon özelliği de taşıdığı konusu araştırmacılar tarafından da sıkça vurgulanmaktadır.¹⁸

12 Bu tip motiflerin Anadolu İslam sanatındaki bazı örnekleri için bk. Oktay Aslanapa, *Turkish Art and Architecture* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2004), fig. 30, 31, 35, 61, 62, 211; Gönül Öney, “Sun and Moon Rosettes in The Shape of Human Heads in Anatolian Seljuk Architecture,” *Anatolica* III, (1969-1970), fig.1-21.

13 Bk. Levy, “Bezirana Kilisesi (Cappadoce). Un Exceptionnel Decor Paleologue en teres de Rum. Nouveau temoigage sur les relations entre Byzance et Le Sultanat,” 123.

14 Disk motifleri üzerine araştırmalar yapan A. Ratseva ve V. Tarnovo, Bizans satında disk motiflerinin toplam 19 adet olduğunu, bunlardan onunun başkent Latinler tarafından işgal altında iken resmedildiğini belirtmektedir. Ancak, bu sayılara Kapadokya duvar resimlerinde karşılaştığımız disk motiflerinin dâhil edilmediği anlaşılmaktadır. Detaylı bilgi için bk. Avetozara Ratseva ve Velike Tarnovo, “The Mural Spinning Discs an Indication for Spiritual Connections and Artistic Influences,” *Series Byzantina* XI (2013), 27.

15 Ellen C. Schwartz, “The Whirling Disc: A Possible Connection between Medieval Balkan Frescoes and Byzantine Icon,” *Zograf* 8, (1977), 26-27; Levy, “Bezirana Kilisesi (Cappadoce). Un Exceptionnel Decor Paleologue en teres de Rum. Nouveau temoigage sur les relations entre Byzance et Le Sultanat,” 125. Disk motifleri güneş ve ay biçiminde sıkça İran ve Anadolu Selçuklu sanatında da görülmektedir. Özellikle, Türk sanatında görülen bu tip motifler Türk-İslam sanatı araştırmacıları tarafından Orta Asya’dan etkilenen Şaman gelenekleri ve gökyüzü kültü hatırlatıcısı olarak yorumlanmaktadır. Detaylı bilgi için bk. Gönül Öney, “Sun and Moon Rosettes in The Shape of Human Heads in Anatolian Seljuk Architecture,” *Anatolica* III, (1969-1970), 202-203.

16 Anne Karahan, “The Image of God in Byzantine Cappadocia and the Issue of Supreme Transcendence,” *Studia Patristica* 7 (Leuven-Paris-Walpole: Peeters Publishers, 2013), 105; Levy, “Bezirana Kilisesi (Cappadoce). Un Exceptionnel Decor Paleologue en teres de Rum. Nouveau temoigage sur les relations entre Byzance et Le Sultanat,” 125.

17 Ayrıca, Lomnica / Lovnika Aziz George Manastır Kilisesi (1608) duvar resimlerinde yer alan disk motiflerinde bulunan yazıtta *Tanrının sözü* ifadesinin geçmesi gibi nedenlerden dolayı S. Radajcic ve diğer bazı araştırmacılar disk motifinin *Logos’u* (*Tanrı sözünü, yani İsa’yı*) sembolize ettiği üzerinde dururken E. Schwartz gibi bazı araştırmacılar da bu görüşe temkinli yaklaşmaktadır. Detaylı bilgi için bk. Svetozar Radojčić, *Mileševa*, (Beograd: Srpska književna zadruka, 1963), 61, not 12; Ellen C. Schwartz, “The Whirling Disc: A Possible Connection between Medieval Balkan Frescoes and Byzantine Icon,” 27-28; Levy, “Bezirana Kilisesi (Cappadoce). Un Exceptionnel Decor Paleologue en teres de Rum. Nouveau temoigage sur les relations entre Byzance et Le Sultanat,” 125.

18 Levy, “Bezirana Kilisesi (Cappadoce). Un Exceptionnel Decor Paleologue en teres de Rum. Nouveau temoigage sur les relations entre Byzance et Le Sultanat,” 125; Panayonis St. Katsafodos, “New Epigraphic Evidence From Mani The Kaphiona Epigrams,” *Deltion tes Christianikes Archaologikes Hetaireias* 38 (2017), 42-43.



G. 9. Mani-Kafiona Hagioi Theodoroi Kilisesi, 1263-64, apsis duvar resmi, dönen disk motifi (P. Katsafados, *New Epigraphic Evidence From Mani The Kaphiona Epigrams*, 40)



G.10. Mistras Aziz Demetrios Kilisesi, 1261 sonrası, templon kuzey proskynetria ve kaboşonlar (Z. Boleken arşivi, 2019)



G.11. Kanon Tablosu, Haghat İncili, 1211, fol 8v, (A. Eastmond, *Tamata's World*, Pl.17)

Bezirana Kilisesi'nde (13. yüzyıl sonu - 14. yüzyıl başı) doğu cephede kemer üstü dolgusu olan bölgede aynı zamanda ünük özellik gösteren disk motifleri yer almaktadır. Doğu duvarın kuzey tarafında bulunan kırmızı disk güneşi (G. 2), güney tarafında bulunan gri-mavi renklerdeki disk ise ayı¹⁹ (G. 1) animatmaktadır. Kapadokyalı Kilise Babalarından Aziz Basileios'un vaazlarında bu konu üzerine "Güneş ve Ay, saflık, temizlik ve ruhani ışık gibi bazı kavramları başarmak için araçtır ve yaratıcının büyük bilgeliğine doğru hareket etmeleri için insanlara yardım eder" ifadelerini kullandığı bilinmektedir.²⁰ Ayrıca, bu disk motifleri üç merkezden²¹ oluşmakta ve iç kısımlarındaki farklı renk tonlarında dönen çizgiler ile hareket etmekte veya dönmekte olan bir motif izlenimi yaratmaktadır. Disklerin üç merkezli olmaları *kutsal üçlemeye* bir gönderme²² olarak düşünülebilir, hatta disklerin yüksek konumlu olarak resme-

19 Ek olarak, güneş ve ay tasvirleri, Hristiyan ikonografisinde İsa'nın ölümü sahnelerinde göğe yükseliş ve son yargıda yeryüzüne inişe olduğu gibi sıkça işlenmiştir. Detaylı bilgi için bk. Maurice Didron, *The History of Christian Art in The Middle Ages I*, çev. E. J. Millington (London: Henry G. Bohn, York Street, Covent Garden, 1851), 86-87.

20 Anne Karahan, "The Image of God in Byzantine Cappadocia and the Issue of Supreme Transcendence," 107.

21 Daire motifinin dış çizgileri yaratılan her şeyin sınırını; merkeze doğru giden çizgileri yollar ya da insan yaşamını; merkez çizgileri ise Tanrıyı temsil etmektedir. Detaylı bilgi için bk. Jasmina S. Ćirić, "Solar Discs in the Architecture of Byzantine Constantinople: Examples and Parallels," *International Symposium in Honour of Emeritus Professor George Velenis*, ed. Flora Karagianni, (Thessaloniki, 2020) (forthcoming), 13.

22 Leshcheva Yana Igorevna, "Whirling Disc" in the Byzantine Iconography. Search for Meaning," *Science Journal of Volgograd State University. History. Area Studies. International Relations* 19/3 (2014), 44; Panayotis St. Katsafados, "New Epigraphic Evidence From Mani The Kaphiona Epigrams," 42.

dilmeleri²³ ilahi karakterleri açısından bizlere daha kesin sonuçlar vermektedir. Hem konu üzerine daha önce çalışmalar yapan bazı araştırmacılar hem de Bezirana Kilisesi üzerine incelemelerde bulunan J. Levy, bu motifleri, Antik Çağlardan beri tanrıların ve İmparatorların imgeleriyle ilişkilendirilen sonsuz güç ve evrenin antik sembolleri olarak değerlendirmekte ayrıca İsa'nın çarmıha gerilmesi sonucu ölümü ve epharistia ayini ile ilişkili olabileceklerini düşünmektedir.²⁴

Dönen disk motiflerinin farklı bir varyasyonu olarak Kızılçukur Yohakim ve Anna Kilisesi (9. yüzyıl) (G.12) ve İhlara Yılanlı Kilise'de (9-10. yüzyıl) (G.13, G. 14) *çarkıfelek motifleri* ile karşılaşmaktayız. Dönen disk motiflerinde olduğu gibi bu motiflerin de aynı teolojik ve *apotropaik* etkiye sahip oldukları da düşünülebilir. Nitekim Sırp araştırmacı J. Ćirić, motifin Bizans mimarisindeki örneklerinin de bu anlamları taşıdığını öne sürmektedir.²⁵

Tüm bu bilgiler de göz önünde bulundurulduğunda Doğu Hristiyanlığında ilahi ışık ve kutsal enerjinin önemli bir gerçekliğe sahip olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla bu motifler, aslında kutsal enerjinin simgeleri ve mabetlerin içerisinde kutsal enerjiyi yayan birer araç olarak da düşünülebilir.

23 Konu üzerine yapılan güncel çalışmalar, Bizans anıtsal resim sanatında görsel ve materyal arasındaki etkileşimin baninin Bizans kimliğini (soysal sınıfını) yansıtmaya bakımdan da önem taşıdığını göstermektedir. Detaylı bilgi için bk. Besim Tolga Uyar, "Carving, Painting, and Inscribing Sacred Space in Late Byzantium Bezirana Kilisesi Rediscovered (Peristrema-Cappadocia)," *Architecture and Visual Culture in the Late Antique and Medieval Mediterranean*, ed. Vasileios Marinis, Amy Papalexandrou ve Jordan Pickett, (Turnhout: Brepols Publishers, 2021), 211. Ayrıca Bizans sanatında görsel malzeme ve materyal arasındaki etkileşim ve birlikte işlev görmeleri hakkında bk. Antje, Bosselman Ruickbie, "The Symbolism of Byzantine Gemstones: Written Sources, Objects and Sympathetic Magic in Byzantium," *Gemstones in the First Millennium Ad. Mines, Trade, Workshops and Symbolism*, Römisch-Germanisches Zentralmuseum Tagungen Band 30, ed. Alexandra Hilgner, Susanne Greiff ve Dieter Quast, (Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2017), 300-301.

24 Levy, "Bezirana Kilisesi (Cappadoce). Un Exceptionnel Decor Paleologue en teres de Rum. Nouveau temoigage sur les relations entre Byzance et Le Sultanat," 125. Ayrıca araştırmacılardan T. Uyar, J. Levy'nin bu görüşünü desteklemektedir. Bk. Besim Tolga Uyar, "Carving, Painting, and Inscribing Sacred Space in Late Byzantium Bezirana Kilisesi Rediscovered (Peristrema-Cappadocia)," 209.

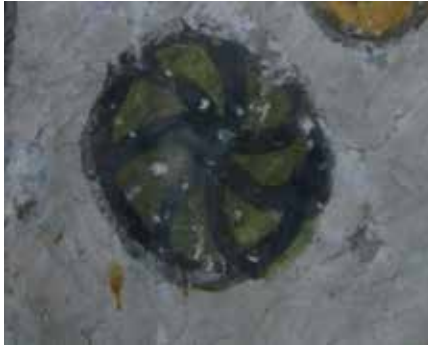
25 Bk. Ćirić, "Solar Discs in the Architecture of Byzantine Constantinople: Examples and Parallels," 14. Ayrıca, Araştırmacı Anne Karahan, bordürleri, altın, gümüş, değerli taş, inci, daire (disk) gibi motifleri ve kutsal alana kubbe, pencere ve delikli duvarlar vasıtası ile süzülen ışığı, inananlara Tanrının yüce varlığını ve kutsallığını düşünmede yardımcı olan *apofatik* (negatif teoloji) araçlar olarak değerlendirmektedir. Detaylı bilgi için bk. Anne Karahan, "Beauty in the Eyes of God. Byzantine Aesthetics and Basil of Caesarea," *Byzantion* 82 (2012), 210.



G.12. Kızılçukur Yohakim ve Anna Kilisesi, 9. yüzyıl, güney şapel beşik tonoz yüzeyi (M. Kaya arşivi, 2016)



G.13. Ihlara Yılanlı Kilise 9-10. yüzyıl, güney haç kolu niş iç yüzeyi (M. Kaya arşivi, 2016)



G.14. Ihlara Yılanlı Kilise 9-10. yüzyıl, güney haç kolu niş iç yüzeyi, çarkıfelek motif detayı (M. Kaya arşivi, 2016)

Yine Bezirana Kilisesinin apsis kemerinin yanlarındaki dönen disklerle karşılıklı yerleştirilmiş olan ve kutsal enerjinin bir başka simgesi olarak karşımıza çıkan motif, *sekiz kollu rozettir*²⁶ (G.15). Bu şekilde disk motifler ile karşılıklı kullanım Bizans sanatında Mani Hagioi Theodoroi Kilisesinde de (1263-70) görülebilmektedir. Araştırmacılar, bu durumun disk motifleri ile sekiz kollu rozet motiflerinin teofanik ve *apotropaik* anlamlarının yakın olmasına bir atıf olabileceğini düşünmektedirler.²⁷ Motif, hem Bizans minyatür sanatında hem de duvar resimlerinde 13. yüzyılın ikinci yarısında ve 14. yüzyılda sıkça görülmektedir.²⁸ Bu motifin bölgedeki diğer örneklerine Gülşehir Yüksekli Kilise (geç 13. yüzyıl) (G.16) ve Ihlara Ağaçalı Kilisesi'nde (9. yüzyıl) (G.17) rastlamaktayız. Motif, Yüksekli Kilise naosunun kuzey ve güney duvarlarının kemer boşluklarında karşılıklı olarak ikişer adet resmedilmiştir. Ayrıca altı kollu ya da çok kollu rozetler de bölgede karşılaştığımız diğer rozet motifin varyasyonlarıdır.



G.15. Bezirana Kilisesi, geç 13. yüzyıl – erken 14. yüzyıl, batı duvar, sekiz kollu rozet motifleri (J. Levy, Bezirana Kilisesi (Cappadoce), 115)

26 Bu motif, Sanat tarihi terminolojisine “cocardes en accordéon (Üç boyutlu sekiz kollu rozet)” olarak girmiştir. Detaylı bilgi için bk. Levy, “Bezirana Kilisesi (Cappadoce). Un Exceptionnel Decor Paleologue en teres de Rum. Nouveau temoigage sur les relations entre Byzance et Le Sultanat,” 126-127.

27 Levy, “Bezirana Kilisesi (Cappadoce). Un Exceptionnel Decor Paleologue en teres de Rum. Nouveau temoigage sur les relations entre Byzance et Le Sultanat,” 127.

28 Levy, “Bezirana Kilisesi (Cappadoce). Un Exceptionnel Decor Paleologue en teres de Rum. Nouveau temoigage sur les relations entre Byzance et Le Sultanat,” 127.



G.16. Gülşehir Yüksekli Kilise, geç 13. yüzyıl, kuzey duvar, sekiz kollu rozet
(M. Kaya arşivi, 2017)



G.17. Ihlara Ağaçalı Kilisesi, 9. yüzyıl, güney haç kolu, beşik tonoz, sekiz kollu rozet
(M. Kaya arşivi, 2016)

Sütunlu kilise grubunda²⁹ bulunan Karanlık Kilise (11. yüzyıl) (G. 18), Elmalı Kili- se (11. yüzyıl) (G. 19) ve Çarıklı Kilise'nin (11. yüzyıl) (G. 20) motif repertuvarında bitkisel motifler kategorisinden *akanthus* motifi resmedilmiştir. Hristiyanlık, bu bit- kiye esasen küçük dikenlerinden kaynaklı olarak İncil metinleri ve Kilise Babalarının açıklamaları doğrultusunda *günahla ilgili acıya ve pişmanlık ile ilgili insan ıstırabına* sembolik bir anlam yüklemektedir.³⁰ Yukarıda bahsettiğimiz üç kilisede, Kapadokya bölgesinde diğer kiliselerden farklı olarak *akanthus* motifleri form açısından sarmal özelliktedir ve geniş yüzeyleri kaplamaktadır. Bu motiflerin özellikle yapıların üst örtü birimlerinde sanatçılar tarafından kullanımlarının tercih edildiği göze çarpar. Bu anlamda, ikonografik sahnelere ayrılan alanlar haricinde, motifin üst örtü birimlerin- de kullanımının sanatçı tarafından tercih edilmiş olması, *motifin semantik işlevi ile mimari arasında bir ilişki var mıydı?* sorusunu aklımıza getirmektedir. Ancak her şeyden önce sanatçının geniş yüzeyi en uygun *akanthus* sarmalı ile bezeme düşünce- sinin ve bu geniş alanları göz alıcı şekilde (estetik) dekore etme isteğinin olduğu da anlaşılmaktadır.

29 Sütunlu kilise grubunda bulunan eserlerden ilk hangisinin ve daha sonra hangilerinin yapıldığı ve yapım tarihleri hakkında araştırmacılar farklı savlara sahiptir. Bu konu hakkında araştırmacı görüşleri ve sütunlu kilise ve bu grup yapılarında çalışan atölye grubu ile ilgili detaylı bilgi için bk. Guillaume D. Jerphanion, *Une Nouvelle Province de l'art Byzantin: Les Eglises Rupestres de Cappadocia* 1/2 (Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1932), 378-392; Marcell Restle, *Byzantine Wall Painting n Asia Minor* 1 (Shannon: Irish University Press, 1967), 57-58; Ann Wharton Epstein, "Rock-Cut Churches Chapels in Göreme Valley Cappadocia: The Yılanlı Group and The Column Churches," *Cahiers Archéologiques* 24 (1975), 115-135; Rainer Warland, *Byzantinisches Kappadokien* (Darmstadt / Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2013), 84-99; Robert Ousterhout, *Visualizing Community, Material Culture And Settlement in Byzantine Cappadocia* (Washington: Dumbarton Oaks Research Library And Collection, 2017), 187-188.

30 Ana Maria Quinones, *Symboles Végétaux: La Flore Sculptée Dans L'art Médiéval* (Paris: Desclée de Brouwer, 1995), 70.



G.18. Göreme Karanlık Kilise, 11. yüzyıl, sarmal akanthus motifleri (M. Kaya arşivi, 2016)



G.19. Göreme Elmalı Kilise, 11. yüzyıl, sarmal akanthus motifleri (M. Kaya arşivi, 2016)



G.20. Göreme Çarıklı Kilise, 11. yüzyıl, sarmal akanthus motifleri (M. Kaya arşivi, 2016)

İnci (mücevher-değerli taş) motifi, Bizans sanatında el yazması eserlerde bordür içerisinde sınırlı olarak uygulanmışken özellikle kitap kapaklarında ve mozaik sanatında yoğun olarak kullanılmıştır. Araştırmacılar bu motifin klasik bir boncuk veya makara motifinden dejenerer olarak Bizans sanatına girdiğinin, ayrıca oyma eserlerden mücevher eserlere de geçiş yaptığının üzerinde durmaktadırlar.³¹

İnci motifi, Kapadokya bölgesinde 9. yüzyıldan başlayarak orta ve geç Bizans dönemine tarihlendirilen duvar resimlerinde karşımıza çıkmaktadır. Bölgedeki örneklere bakıldığında; motifin kimi zaman bordür içerisinde (G. 21) kimi zamansa bir başka motifle kombine (G. 22) olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Sembolik olarak, inci motifi *kutsal üçlemede İsa'nın dünyanın nuru olması ve Tanrı'nın ilahi ışığı ile ilişkilendirilmektedir*.³² Ayrıca, inci motiflerinin daire hâlinde olması *sonsuz yaşama gönderme*³³ ve İmparator taçlarında görülmesi ise, *erdem göstergesi* olarak değerlendirilmektedir.

31 Bk. M. Alison Frantz, "Byzantine Illuminated Ornament: A Study in Chronology," *Art Bulletin* 16/1 (1934), 66. Ayrıca Frantz, motifin Bizans sanatında en erken kullanımının Roma'da bulunan 4. yüzyıl tarihli Santa Pudenziana Bazilikası'nın apsis mozağında görüldüğünü belirtmektedir. Bk. Frantz, "Byzantine Illuminated Ornament: A Study in Chronology," 65. Motifin, erken Hristiyanlık döneminde gerçek bir mücevher eserde kullanımı ise İmparator II. Justinianos'a (MS 565-578) ait haç üzerinde yer almaktadır. Bk. Ormond Maddock Dalton, *Byzantine Art and Archaeology* (Oxford: Oxford At The Calarendon Press, 1911), 548.

32 Bk. Anne Karahan, "The Image of God in Byzantine Cappadocia and the Issue of Supreme Transcendence," 105-106.

33 Karahan, "The Image of God in Byzantine Cappadocia and the Issue of Supreme Transcendence," 105.



G.21. Belisırma Bahattin Samanlığı Kilisesi, 10-11. yüzyıl, kuzey duvar niş kemeri, inci bordürler (M. Kaya arşivi, 2016)



G.22. Göreme Çarıklı Kilise, 11. yüzyıl, güneydoğu köşe mekan kemeri, inci motifinin sarmal palmet motifi ile kombine kullanımı (M. Kaya arşivi, 2016)

Tanrının kutsal ışığı ile ilişki kurabileceğimiz bir diğer motif ise *üç boyutlu zikzak motifidir* (G. 23, G. 24). Bu bir şerit bezemesidir; orta Bizans anıtsal duvar resimlerinde, el yazmalarında ve 13 – 14. yüzyıl ikonalarında standart özelliklerden biri haline gelmiştir.³⁴

Son zamanlarında yaptığı bir çalışmada S. Curcic, bu dekorasyona özel önem vermiştir: Bu motifi “*üç boyutlu katlanmış plaka*” ve *İlahi ışığın sembolik anlamı olarak*

³⁴ Detaylı bilgi için bk. Slobodan Curcic. “Divine Light: Constructing the Immaterial in Byzantine Art and Architecture.” *Architecture of Sacred*, ed. Bonna D. Wescoat ve Robert G. Ousterhout (New York: Cambridge University Press, 2012), 314.

tanımlamaktadır.³⁵ S. Curcic ayrıca, Ermeni el yazmalarında motifin egzotik bitkiler ve hayvanlar ile birlikte kullanımının sadece kutsal ışığın sembolizmi ile ilişkili olmadığını aynı zamanda yaratıcı bir biçimde cenneti de sembolize etmiş olabileceğine dikkat çekmektedir.³⁶

Bu süslemelerin klasik sanattan geldiği anlaşılabilir. Nitekim, buna örnek olarak bugün Hatay Arkeoloji Müzesinde bulunan 3. yüzyıldan kalma zemin mozaïği (G. 25) ve 8. yüzyıldan kalma, Kasr Amra'daki Emevi Sarayı kubbe kasnağı yüzeyinde³⁷ (723-743) yer alan üç boyutlu zikzak motifleri gösterebilir.³⁸



G.23. Mustafapaşa Pancarlık Kilisesi, geç 9-10. yüzyıl, nef, güney duvar, üç boyutlu zikzak motifi (M. Kaya arşivi, 2016)

35 Curcic, "Divine Light: Constructing the Immaterial in Byzantine Art and Architecture," 314. Ayrıca üç boyutlu zikzak motifinin Türk sanatındaki yayılımını inceleyen M. Baha Tanman, Korkuteli Alaeddin Camii (14 ya da 15. yüzyıl) üzerine araştırmalar yapmış ve yapının taç kapısında bulunan üç boyutlu formadaki zikzak kemerin Haçlı Seferleri'ni izleyen yıllarda, Filistin yöresinde, günümüzde kimi araştırmacıların Haçlı Eyyubi olarak isimlendirdiği mezle üslubun bünyesinde doğmuş olduğuna ve daha sonra muhtemelen Filistin-Suriye kuşağından gelen ustalar aracılığıyla Mısır, Kıbrıs, Rodos, Anadolu ve Rumeli'yi kapsayan geniş bir coğrafyaya yayılmış olduğuna değinmektedir. Tanman ayrıca, Filistin'de, Yubna köyünde Memluk dönemine ait (1274) Ebu Hureyre Meşhed'i'nin giriş revağının ortasındaki kemer, Kıbrıs'ın Lusignan Dönemi'ne ait yapılarından Bellapais Manastırı'nda, 1324-1329 arasına tarihlenen yemekhanenin kapısındaki kemer, Osmanlı coğrafyasından da Bursa Ulu Camii'nin kuzey cephesindeki bazı pencerelerin hafifletme kemerlerinin bu durumu örneklediğini belirtmektedir. Detaylı bilgi için bk. Mehmet Baha Tanman, "Beylikler Dönemi Anadolu Türk Mimarlığının İncelenmemiş Bir Ürünü: "Korkuteli Alaeddin Camii," *Beylikler Dönemi Kültür ve Sanatı Sempozyum Bildiri Kitabı* (İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 2014), 166-167.

36 Curcic, "Divine Light: Constructing the Immaterial in Byzantine Art and Architecture," 319.

37 Kasr Amra'daki Emevi Sarayı kubbe kasnağı yüzeyinde bulunan üç boyutlu zikzak motifini için bk. "Zodiac painting on caldarium dome" Molon, erişim 14 Ocak 2021, <https://www.molon.de/galleries/Jordan/Castles/Amra/img.php?pic=7>

38 Bu motif aynı zamanda 2017 yılında Berlin'de düzenlenen IV. Forum Kunst Des Mittelalters Sempozyumunda, tarafımızca sunulan "Is the Ornament a Space of Liberty or of the Subordinate? The Case of Cappadocian Frescoes" başlıklı bildiriye detaylı olarak değerlendirilmiştir.



G.24. Tatların 1 Nolu Kilise, 13. yüzyıl, kuzey nef apsis kemer detayı, üç boyutlu zikzak motifi (M. Kaya arşivi, 2016)



G.25. Hatay Arkeoloji Müzesi, Roma Döşeme Mozağı, 3. yüzyıl, üç boyutlu zikzak motifleri (M. Kaya arşivi, 2015)

Geometrik desenler kategorisinden Antik Çağ'daki kullanımlarından beri *apotropaik* etkisi olduğu bilinen *antrolak motif*,³⁹ Kapadokya bölgesi duvar resimlerinde arkaik dönem bezeme unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle, 9. ve 10. yüzyıl tarih aralığında yoğun şekilde kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Bölgede karşılaşılan *apotropaik* etkili ve kutsal anlam taşıyan motiflerde farklı renklerin kullanılması da üstlendikleri anlamları pekiştirmektedir. Hristiyan sanatta mavi, cenneti, Tanrısal mekân olan gökyüzünü, Tanrı'nın doğa üstünlüğünü ve üçlü tabiat (teslis) dogmasını; kızıl kahverengi ya da kırmızı, kan ve insanlığı, ateş olarak da Tanrısal enerjiyi; beyaz, kutsallık, saflık ve aydınlanmışlığı; sarı, kutsallığı, zenginliği ve gücü; siyah, üzüntü ve kederi; yeşil ise canlanmayı simgelemektedir. Mavi, kızıl kahverengi veya kırmızı, sarı renkler kombine kullanıldıklarında ise sırası ile baba, oğul ve kutsal ruhu temsil etmektedir.⁴⁰

Sonuç

Kapadokya bölgesi duvar resimlerinde kutsal anlam taşıyan ve *apotropaik* etkili olduğu düşünülen motiflerden bazılarının değerlendirildiği bu çalışmada; bölge duvar resimlerinde çalışan sanatçıların Helenistik geleneklere bağlı ve Hristiyan bilgilerine sahip çoğunluğu yerli ustalar olduğu görülmektedir. Bu sanatçıların motifleri resmederken Kutsal Kitap ve Kapadokyalı Kilise Babalarının doktrinleri doğrultusunda içerdikleri anlam (sembolik mesaj), estetik değer ve mimari çerçevesinde motifin konumlanmaları gereken yükseklik ya da alanı da göz önünde bulundurdıkları anlaşılmaktadır. İncelenen motiflerin çoğunlukla ilahi ışık ve enerji, sonsuz yaşam, cennet, İsa ve efkharistia ayini ile ilgili olarak izleyiciye sembolik mesajlar verdiği ve Bizans estetik anlayışı ile de uyum içerisinde olmalarına özen gösterildiği düşünülmektedir. Bu anlamda, bölgede orta ve geç Bizans dönemi duvar resimlerinde bazı motiflere kutsal anlam ve *apotropaik* anlam yüklediği ve bu motiflerin güçlü bir yönlendirici görevi gördükleri muhtemeldir. Ortaçağ Kapadokyası'nda kilise içerisinde yanan kandil ışıklarının da etkisi ile bu motiflerin izleyici açısından etkileyici buldukları tahmin edilmekte. Yapılan çalışmalar, *anikonik* motiflerin sadece bir bordür bezemesi olmadığını, Kapadokya örneklerinden yola çıkarak Bizans anıtsal resim sanatında figürlü ve figürsüz resmin aslında birbirinden ayrılmayacak derecede iç içe geçmiş olduğunu ve kilise içerisinde bütünsel bir anlayış yaratmak için birlikte işlev gördüğünü göstermektedir. Kapadokya bölgesi duvar resimleri, motif repertuarı bakımından kültürel çeşitliliği ve Ortaçağ Anadolu'sundaki sanatsal etkileşimi yansıtması bakımından da ayrıca önem taşımaktadır.

39 Bu motifin özellikle kötü niyetli bakışlara karşı göz alıcı ve kafa karıştırıcı özellikleri nedeni ile koruyucu gücü olduğu bilinmektedir. Antrolak motifinin apotropaik etkisi hakkında detaylı bilgi için bk. James Trilling, *The Language of Ornament* (New York: Thames & Hudson Ltd, 2001), 134-135.

40 Detaylı bilgi için bk. Asnu Bilban Yalçın, "Bizans Estetiğine Giriş," *Değişen Tarihsel Süreçler Değişen Kavramlar*, ed. Kıymet Giray (Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 2008), 60; Anne Karahan, "The Image of God in Byzantine Cappadocia and the Issue of Supreme Transcendence," 110.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal destek: Bu çalışma, 21619 Nolu Doktora Tez Projesi kapsamında İstanbul Üniversitesi BAP Birimi tarafından finansal açıdan desteklenmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: This study was financially supported by the Scientific Research Projects Coordination Unit of Istanbul University within the scope of the doctorate thesis project number 21619.

Kaynakça/References

- Aslanapa, Oktay. *Turkish Art and Architecture*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2004.
- Bosselman-Ruickbie, Antje. "The Symbolism of Byzantine Gemstones: Written Sources, Objects and Sympathetic Magic in Byzantium," *Gemstones in the First Millennium Ad. Mines, Trade, Workshops and Symbolism*, Römisch-Germanisches Zentralmuseum Tagungen, Band 30. Ed. Alexandra Hilgner, Susanne Greiff ve Dieter Quast. Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2017, 293-306.
- Curcic, Slobodan. "Divine Light: Constructing the Immaterial in Byzantine Art and Architecture." *Architecture of Sacred*, Ed. Bonna D. Wescoat ve Robert G. Ousterhout. New York: Cambridge University Press, 2012, 307-338.
- Dalton, Ormonde Maddock. *Byzantine Art and Archaeology*. Oxford: Oxford At The Calarendon Press, 1911.
- Eastmond, Antony. *Tamata's World The Life and Encounters of a Medieval Noblewoman from the Middle East to Mongolia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Epstein, Ann Wharton. "Rock-Cut Churches Chapels in Göreme Valley Cappadocia: The Yılanlı Group and The Column Churches." *Cahiers Archéologiques* 24 (1975): 115-135.
- Fıratlı, Nezih. *La Sculpture Figurée an Musée Archéologique d'Istanbul*. Ed. Catherine Metzger vd., Paris: Jean Maisonneuve Éditeur, 1990.
- Frantz, M. Alison. "Byzantine Illuminated Ornament: A Study in Chronology." *Art Bulletin* 16/1 (1934): 43-76.
- Gavrilović, Anđela Đ. "The Representation Of Constantinople On The Folio 145r/b Of The Manuscript Of Madrid Skylitzes Synopsis Of Histories." *International Symposium of Byzantologists Nis and Byzantium IV*, Ed. Miša Rakocija (Nis: Cultural Center of Nis, 2016): 373-382.
- Igorevna, Leshcheva Yana. "Whirling Disc" in the Byzantine Iconography. Search for Meaning." *Science Journal of Volgograd State University. History. Area Studies. International Relations* 19/ 3 (2014): 35-44.
- Jerphanion, Guillaume De. *Une Nouvelle Province de l'art Byzantin: Les Eglises Rupestres de Cappadocia* 1.2. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1932.
- Karahan, Anne. "Beauty in the Eyes of God. Byzantine Aesthetics and Basil of Caesarea." *Byzantion* 82 (2012): 165-212.
- Karahan, Anne. "The Image of God in Byzantine Cappadocia and the Issue of Supreme Transcendence." *Studia Patristica* 7 (Leuven-Paris-Walpole: Peeters Publishers, 2013), 97-111.

- Katsafodos, St. Panayonis. "New Epigraphic Evidence From Mani The Kaphiona Epigrams." *Deltion tes Christianikes Archaialogikes Hetaireias* 38 (2017): 1-43.
- Kaya, Metin. "Reflection of The Islamic and Sassanid Art on the Aniconic Decoration of Byzantine Wall Paintings in Cappadocia." *International Symposium of Byzantologists Nis and Byzantium XVIII*, Ed. Miša Rakocija (Nis: Cultural Center of Nis, 2020): 339-346.
- Levy, Catherine Jolivet. "Bezirana Kilisesi (Cappadoce). Un Exceptionnel Decor Paleologue en teres de Rum. Nouveau temoigage sur les relations entre Byzance et Le Sultanat." *Zograf* 41 (2017): 107-141.
- Maurice, Didron. *The History of Christian Art in The Middle Ages* I. Çev. E. J. Millington. London: Henry G. Bohn, York Street, Covent Garden, 1851.
- Milovanovic, Bebina ve Jelena Andelković Grašar. "Female Power That Protects: Examples of The Apotropaic and Decorative Functions of The Medusa in Roman Visual Culture From The Territory of The Central Balkans." *Starinar* 67 (2017): 167-182.
- Mouriki, Doula. "The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra. Cultural Implications of a Classical Feature in Late Byzantine Painting." *Deltion tes Christianikes Archaialogikes Hetaireias* 10 (1980-1981): 307-338.
- Nersessian, Sirarpie Der. *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Clicia from the Twelfth to the Fourteenth Century Vol. II*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1993.
- Ousterhout, Robert. *Visualizing Community, Material Culture And Settlement in Byzantine Cappadocia*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library And Collection, 2017.
- Öney, Gönül. "Sun and Moon Rosettes in The Shape of Human Heads in Anatolian Seljuk Architecture." *Anatolica* III, (1969-1970): 195-203.
- Podskalsky, Gerhard. "Eschatology." *Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. I. Ed. Alexander Kazdan. New York: Oxford Press, 1991, 728.
- Quinones, Ana Maria. *Symboles Végétaux: La Flore Sculptée Dans L'art Médiéval*. Paris: Desclée de Brouwer, 1995.
- Ratseva, Avetozara, Velike Tarnovo. "The Mural Spinning Discs an Indication for Spiritual Connections and Artistic Influences." *Series Byzantina* XI (2013): 25-40.
- Restle, Marcell. *Byzantine Wall Painting n Asia Minor* 1. Shannon: Irish University Press, 1967.
- Schwartz, C. Ellen. "The Whirling Disc: A Possible Connection between Medieval Balkan Frescoes and Byzantine Icon." *Zograf* 8 (1977): 24-29.
- Svetozar, Radojčić. *Mileševa*, Beograd: Srpska književna zadruga, 1963.
- Tanman, Mehmet Baha. "Beylikler Dönemi Anadolu Türk Mimarlığının İncelenmemiş Bir Ürünü: Korkuteli Alaeddin Camii." *Beylikler Dönemi Kültür ve Sanatı Sempozyum Bildiri Kitabı*. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 2014, 163-183.
- Trilling, James. *The Language of Ornament*. New York: Thames & Hudson Ltd, 2001.
- Uyar, B. Tolga. "Carving, Painting, and Inscribing Sacred Space in Late Byzantium Bezirana Kilisesi Rediscovered (Peristrema-Cappadocia)." *Architecture and Visual Culture in the Late Antique and Medieval Mediterranean*. Ed. Vasileios Marinis, Amy Papalexandrou ve Jordan Pickett. Turnhout: Brepols Publishers, 2021, 207-222.
- Warland, Rainer. *Byzantinisches Kappadokien*. Darmstadt / Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2013.

Yalçın, Asnu Bilban. “Materiali di eta Paleologa nel Museo Archeologico di Istanbul,” *L’arte di Bisanzio e l’Italia al tempo dei Paleologi, Milion Studi e Ricerche di Arte Bizantina* 5. Roma: Argos, 1999, 359-382.

Yalçın, Asnu Bilban. “Bizans Estetiğine Giriş.” *Değişen Tarihsel Süreçler Değişen Kavramlar*. Ed. Kıymet Giray. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 2008, 47-61.

Apotropaico. “Treccani.” Erişim 11 Haziran 2021.

<https://www.treccani.it/enciclopedia/apotropaico>

Zodiac painting on caldarium dome. “Molon.” Erişim 14 Ocak 2021.

<https://www.molon.de/galleries/Jordan/Castles/Amra/img.php?pic=7>

Aesthetic and Cultural Approach to the Change in the Making Techniques of Karagöz Figures

Karagöz Tasvir Yapım Tekniklerindeki Değişime Estetik ve Kültürel Yaklaşım

Duygu Ebru Öngen Corsini* 

Abstract

Karagöz developed as a unique culture in Anatolian lands. Despite many controversies about how Karagöz came into existence, there is a consensus that it emerged in the 16th century. Figures, as cultural objects, have production methods and techniques interwoven with the doctrines of the past. Today, figure-making for different purposes, inherited from the past, is present in Karagöz figure art. The aesthetic reflections, technique, and material harmony of the figures for show purposes must carry the cultural essence of Karagöz. This study examines museum collections and exhibitions, interviews with Karagöz masters, and a data analysis from an academic perspective. Considering these factors, it becomes clear that the training of masters for figure-making art is significant. Long-term training organized by institutions will contribute to this art and might be beneficial for good examples to reach the audience. Transferring the figures to future generations while preserving their cultural essence, making them in a suitable technique, and aesthetic understanding synthesized with modern techniques; will also contribute to the survival of this art.

Keywords

Karagöz, Figures of Karagöz, Making of Figures, Turkish Shadow Puppetry, Cultural Heritage

Öz

Karagöz, Anadolu topraklarında kendine özgü bir kültür olarak gelişmiştir. Karagöz'ün oluşum süreci, nelerden beslendiği ve nasıl bir evrim geçirdiği ile ilgili çok sayıda görüş olmasına rağmen 16. yüzyılda geliştiği düşünülmektedir. Tasvirler, kültürel bir obje olarak geçmişten gelen öğretilerle örülü yapım tekniklerine ve yöntemlerine sahiptir. Günümüzde geçmişten devralınan Karagöz tasvir sanatında farklı amaçlara da yönelik tasvir yapımlarıyla karşılaşmaktadırlar. Özellikle gösteri amaçlı tasvirlerin estetik yansımalarının ve teknik ve malzeme uyumunun Karagöz'ün kültürel özünü taşıması önemlidir. Bu çalışmada müze koleksiyonları ve sergiler incelenmiş, karagöz ustaları ile saha görüşmeleri yapılmış ve elde edilen veriler akademik bir bakış açısıyla analiz edilmiştir. Söz konusu unsurlar değerlendirildiğinde tasvir yapım sanatı için yetiştirilecek ustaların eğitiminin oldukça önemli olduğu görülmektedir. Kurumların düzenleyeceği uzun soluklu eğitimler, bu sanata katkıda bulunacak, iyi örneklerin seyirci ile buluşmasına da yararlı olacaktır. Tasvirlerin gelecek nesillere kültürel özü korunarak aktarılması, günümüz teknikleriyle sentezlenmiş uygun bir teknik ve estetik bir anlayış içinde yapılması sanatın yaşatılmasına da katkı sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler

Karagöz, Karagöz Tasviri, Tasvir Yapımı, Türk Gölge Oyunu, Kültürel Miras

* **Correspondence to:** Duygu Ebru Öngen Corsini (Asst. Prof.) Izmir University of Economics, Faculty of Fine Arts and Design, Department of Textile and Fashion Design, Izmir, Turkey. E-mail: ebrucorsini@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-4952-541X

To cite this article: Ongen Corsini, Duygu Ebru. "Aesthetic and Cultural Approach to the Change in the Making Techniques of Karagöz Figures." *Art-Sanat*, 16(2021): 437–463. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.16.0015>

Genişletilmiş Özet

Karagöz, Anadolu topraklarında kendine özgü bir oyun türü olarak ortaya çıkmıştır. Toplumun alışkanlık, gelenek görenek, kültürel etkileşimleri ve daha pek çok öge Karagöz oyunlarında yansımalarını bulmuştur. Bu yansımalar tasvirler yoluyla yüzyıllar boyunca gelecek nesillere taşınmıştır. Türk kültürü içinde kabul gören Karagöz, Unesco tarafından 2009 yılında “İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi”nde yer almıştır. 16. yüzyıldan itibaren geleneksel yöntemlerle şekillenen ve usta çırak ilişkisi içinde bilgi ve becerilerin nesilden nesile aktarıldığı Karagöz oyunlarının görsel zenginliğini oluşturan Karagöz tasvirleri, 21. yüzyıl yaşam dinamikleri çerçevesinde değişim göstermiştir.

Bu çalışma, Karagöz oyunlarında kullanılan tasvirlerin geleneksel verilerle güncel olan arasında yeni tip yüzeyler üzerine yapılan uygulamaların yarattığı görsel etkileri renk ve biçim açısından ele almayı amaçlamaktadır. Karagöz tasvirlerinin yapım amaçlarına göre sınıflandırılmasına, gösterim amaçlı tasvirlerin günümüzde kullanılmakta olan tekniklerle gelecek nesillerde karşılaşılabilecek görsel kayıplara dikkat çekmeyi hedeflemektedir. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın ilk aşamasında; literatür taraması ile veri analizi yapılmış, müzelerde yer alan Karagöz tasvirleri incelenerek film, resim, fotoğraflarla görsel kaynaklar değerlendirilmiştir. İkinci aşamada ise; Karagöz ustaları ile derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Bunun sonucunda elde edilen bulgular yorumlanmıştır. Son olarak araştırmanın her iki aşamasından elde edilen bulgular analiz edilmiştir.

Günümüzde Karagöz tasvirlerinin Karagöz oyunlarının yanı sıra turistik ve eğitsel amaçlı farklı kullanımına da rastlanmaktadır. Yapım amaçlarına göre Karagöz tasvirlerinin teknik ve biçimsel farklılıkları “Turistik amaçlı”, “Eğitsel amaçlı” ve “Gösteri amaçlı” olarak yapım amaçlarına göre sınıflandırılarak incelenebilir. Turistik amaçlı tasvirler kendi içinde yapım, boyut ve malzeme özellikleri ve kalite açısından çok geniş bir yelpazeye sahiptir. Turistik amaçlı tasvirler, gösteri amaçlı olanlardan bu açıdan farklılık gösterir. Bu tür içinde yapımı gerçekleştirilen tasvirlerin hediyeelik kapsamında farkındalık uyandırmak amacı ile genel olarak hızla üretildiği ve yapım aşamalarının sürece yayılmadığı görülür. Eğitsel amaçlı yapılan tasvirler, Karagöz tasvirlerini gelecek nesillere taşımaya yönelik yapılan çalışmaların bütünü olarak tanımlanabilir. Ulusal ve uluslararası eğitimler tasvir yapımı konusunda yeni Karagöz ustalarının yetiştirilmesi amacı taşır. Yapılan projeler, akademik çalışmalar, workshoplar da bu süreçlere çok farklı yaş gruplarının katılımı ile katkı sağlar. Eğitimler sırasında kullanılan malzemelerde görülen çeşitlilik, eğitimin süresine göre de değişkenlik gösterir. Eğitsel amaçlı tasvir çalışmaları, Karagöz oyunlarının yaşatılmasına yönelik bilgi aktarımını gerçekleştirir. Gösteri amaçlı Karagöz tasvirleri Karagöz sanatının sunumu sırasında kullanılan tasvirlerdir. Bu tasvirlerin Karagöz sanatının tüm inceliklerini taşıması ve yansıtması amaçlanmaktadır. Geleneksel olarak Karagöz tasvirlerinin yapımına dair

incelikli bilgilerin geçmişte, nesilden nesile ustalar yoluyla aktarıldığı görülmektedir. Günümüzde ise bu gelenek devam etse de üniversiteler ve farklı kurumlar tarafından da eğitimler verilmektedir. Her aşaması emek isteyen, hevesten çok derinleşerek öğrenilmesi gereken tasvir yapımı aynı zamanda sabır ve saygıya dayanır. Bu nedenle tasvir yapımı için gerekli doğru malzeme seçimi, yüzeyin tasvire hazırlanması, Karagöz kalıplarının çizilmesi ve yüzeylere aktarılması, nevrekânlama ile açılan ışık çizgileri, renklendirme, sabitleme gibi aşamalardan geçerken seyirci ile buluşacak tasvirlerin estetik kaygıları taşımaları, sanatın içeriklerini içselleştirmeleri hayati bir öneme sahiptir. Gösteri amaçlı yapılan tasvirler turistik ve eğitim amaçlı tasvirlerden detaylı ve özenli yapıları ile ayrılmaktadır. Bu tasvirler, ustaların sanatsal deneyimlerini perdeye taşır. Her bir tasvir taşıdığı karakteristik özellikleri ile ustasını yansıtır. Her tasvirin oyunun bütününe sağladığı görsel katkı bir araya getirildiğinde perde yüzeyinde oluşacak ahenk, ilişki, hareket olanakları göz önüne alındığında yüzyıllarca özellikle deve, düve derisinin tercih edildiği görülür. Günümüzde özellikle deriye alternatif oluşturabilecek plastik türevi malzemeler de denenmektedir. Gösteri amaçlı tasvirler boyut olarak yine geleneksel ölçüler çerçevesinde yapılmakla birlikte çok sayıda seyircinin bulunduğu büyük salonlarda düzenlenen gösterilerde tasvirlerin boyutlarının büyütüldüğü görülmektedir. Tasvirlerin kalıp çizimlerinde geleneksel çizgiler, ustanın kendi çizgileri ile yeniden şekillenmektedir. Böylelikle tasvir ustalarının sanatçı yapıları birbirlerinden ayrılır. Tasvirin kesim ve nevrekânlanması aşaması ışık çizgileri ile belirlenen beden parçalarını daha canlı ve görünür hâle getirir. Gösteri amaçlı tasvirlerde ışık çizgileri tasvirin iç oranlarını zenginleştirir. Bu alanların siyah mürekkeple daha da güçlendirilmesi renkleri de belirgin hâle getirir. Bedenin içinden geçen ışık, tasvire hayat verir. Günümüzde geleneksel olarak doğal mürekkeplerin kullanıldığı tasvirler ustalar arasında değer görmeye devam etse de endüstriyel olarak üretilen mürekkeplere de ilgi oldukça artmıştır. Her iki kullanımın perde yüzeyinde farklı etkiler bıraktığı da bir gerçektir. Tasvire ait tüm parçaların birleştirildiği sabitleme aşaması dikkat gerektiren detaylı bir bölümdür. Tasviri yapan usta aynı zamanda performansı da gerçekleştiriyor ise parçaların gösteri sırasında rahat hareket edebilmesi ve kopma riskinin en aza indirilmesi için farklı tekniklere başvurduğu görülür. Karagöz tasvirlerine bu aşamada yapılan her müdahalenin seyirci tarafından da görüleceği bir gerçektir.

Ustaların elinde şekillenen bu renkli gölgeler sadece bir obje değildir. Tasvirler geçmişten gelen zengin kültürel mirasın rengarenk gölgeleri eşliğinde Türk toplumunun perdeye yansıtılan yüzüdür. Karagöz sanatının en önemli görselleri olan tasvirler geleneksel öğretiler ışığında güncel olanla birleşerek varlığını sürdürmektedir. Geçen sürede tasvirlerde değişim yaşansa da kültürel ve görsel özelliklerini koruduğu görülmektedir. Günümüz koşulları içinde Karagöz tasvir sanatının dejenere olmadan gelecek nesillere ulaşabilmesi için doğru bilgilerin saptanması gerekmektedir. Akademik eğitim ile bu sanata ait teknik ve yöntemler belirlenmeli ve geleneksel yöntemlerden gelen bilgiler bu sürece dâhil edilmelidir.

Karagözün yaşatılabilmesi, ulusal ve uluslararası tanınırlığının sağlanması için daha çok oyun oynatılabilir. Karagöz oyununun güncel olayları işleyebilecek bir yapıda olması, günümüzde de oynanmasının önünü açmaktadır. Farklı konular için yeni tasvirler ihtiyacı duyulacağından farklı denemeler de yapılabilir.

Bu çalışma Karagöz tasvir sanatının (tasvir yapımı, malzeme, yöntem ve amaçlar) gelecek nesillere aktarılmasında yol gösterici bir sınıflandırma önerisinde bulunmaktadır. Bu noktada belirli tespit ve önerilere yer verilmiştir. Karagöz oyunlarının kültürel özelliklerini koruyarak kendini güncellemesi ve geleceğe taşınabilmesi için yeni araştırmalara ve çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır.

Introduction

Karagöz is one of the genres that created the Turkish Folk Theater. Technically, the show consists of a white cotton cloth stretched in front of the audience, a light source behind it, and a single person who directs the whole play. It is an imaginary play of figures moving from behind the screen with rods and constantly redrawn images with their colored shadows on the screen. Karagöz has a structure that renews itself by reflecting subjects that relate to almost everyone in society and the events of the period in which they live. Therefore, “Karagöz has always been a branch of art sensitive towards social events at all times.”¹ With its cultural composition, unique structure, and tradition, Karagöz is an internationally accepted art that influences everyone, both local and foreign, in every show environment. In the 21st century, Karagöz, as a piece of cultural heritage, was included in the “Intangible Cultural Heritage List of Humanity”² by UNESCO in 2009.

Although there are various views about how Karagöz emerged in Anatolia and evolved, it was stated in Metin And’s research that the shadow play was brought to Anatolia from Egypt in the 16th century.³ This document, which explains Karagöz “in the most extensive and detailed way in the 16th century, which can be found in *Sûrnâme-i Hümayûn*, which describes the 1582 festival.”⁴

Evliya Çelebi’s *Seyahatname* also gives information about Karagöz. It sheds light on its period and the present day with data on the historical development of Karagöz, Karagöz masters, and the methods these masters used in their plays.⁵ Özdemir Nutku also stated that in the 17th century, Evliya Çelebi mentioned the names Karagöz and Hacivat in his *Seyahatname*. From the Ottoman Palace to Anatolia, Turkish society welcomed the Karagöz shadow play, also widespread in Europe, taking its final form during this period.⁶ Thus, in the light of limited resources, Sevengül Sönmez states that this play genre was named Karagöz in this century.⁷ “The Turks have added their creativity and produced a vibrant, colorful and original form.”⁸

Karagöz preserved its cultural structure within the understanding of tradition until the 18th and 19th century. In the 19th century, during the Westernization of the Ottoman

1 Nilüfer Zeynep Özçörekçi Göl, “Turkish Shadow Theatre Karagöz,” *Colours of Shadow*, ed. Nilüfer Zeynep Özçörekçi Göl, Trans. Berker Tercüme (Ankara: Ministry of Culture and Tourism Publications, 2008), 26.

2 Unesco Türkiye Milli Komisyonu İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi, Accessed 23 September 2020 <https://www.unesco.org.tr/Pages/126/123/UNESCO-%C4%B0nsanl%C4%B1nC4%9F%C4%B1n-Somut-Olmayan-K%C3%BCIlt%C3%BCrel-Miras%C4%B1-Temsil%C3%AE->

3 Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu* (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1985), 275.

4 And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, 279.

5 Saim Sakaoğlu, *Türk Gölge Oyunu Karagöz* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2003), 45-49.

6 Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985), 1: 202.

7 Sevengül Sönmez, *Karagöz Kitabı* (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2000), 13.

8 Murat Ünal, “Türk Halk Tiyatrosunun Sinemaya Etkileri,” *Art-Sanat* 9 (2018), 341.

Empire, all styles and rules of the past changed; the Karagöz show also gradually lost its popularity. The public's interest turned towards the theater in the western sense, and the intellectuals of the period, with the influence of westernization, saw traditional theater as a useless genre.

*"In 1830, the entry of western music to the Sultan's palace under the administration of Donizetti Pasha of Italy, and the occasional arrival of opera and theaters from Europe to Istanbul, and their performances, the performance of western works in Turkish by some local organizations in Istanbul theaters towards the end of the century, took the intellectual class away from Karagöz. Inevitably, Karagöz had to descend to the level of the people who filled the coffeehouses, and thus jokes, rhymes, misunderstandings, and even the technique of the play became unrecognizable."*⁹

Karagöz reaches a modern audience today from the hands of 21st-century masters by combining the traditional approach, passed on from one generation to the next, and today's technical possibilities with conventional data.

Method

This study aims to classify the modern techniques used in figure-making and their visual affects on figures in terms of color and form while evaluating the surface relations of play objects, animals, and Karagöz characters used in modern Karagöz shows from the perspective of the screen and light source.

This study consists of data analysis and literature scanning as well as researching the figures in: Karagöz Figures in the Bursa Metropolitan Municipality Karagoz Museum, the Konak Municipality "Umran Baradan Oyun ve Oyuncak" Museum, the Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism Directorate General of Research and Training "Colors of Shadow" Catalogue of the Karagöz Tasvirs Collection of Information and Documentation Centre of Folk Culture, The Exhibition Catalog of "Gölgenin Tasarımı" (Design of Shadow) by Orhan Kurt and his Karagoz Figures organized by Zeytinburnu Municipality, The Exhibition and the exhibition Catalog of "Hayal ya da Gerçek Şeyh Küşteri' den Hayali Küçük Ali' ye Karagöz" (Karagöz from Dream to Real Sheikh Küşteri's Imaginary Little Ali) organized by Istanbul Metropolitan Municipality in 2018, and Karagoz Figures in the "Yıktın Perdeyi Eyledin Vîran" (Torn is the Screen, Shattered is the Screen, the Stage all in Ruins) Yapı Kredi Collection Exhibition, which took place in Yapı Kredi Vedat Nedim Tor Museum. Additionally, for this research, online images were studied, and Karagöz masters Metin Özlen and Deniz Özgökbel shared the figures from their archives. Interviews with Karagöz masters were also part of the study. Also, Suat Veral's Karagöz figure bought on the

9 Nureddin Sevin, *Türk Gölge Oyunu* (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Büyük Türk Yazarları ve Şairleri Komisyonu Yayınları, 1968), 50-51.

Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism Traditional Hand Arts Online Sales website takes place in this study. The study used a qualitative research method.

Conceptual Framework

Karagöz is an art form that looks closely at the contemporary life of its period with all its values within the Turkish Folk Theater. The Karagöz figures on the screen show the various cultures and ethnic groups in Istanbul during the Ottoman Empire. Aslıhan Ünlü said, “Indeed, Karagöz plays show the cosmopolitan nature of Anatolia and especially Istanbul in terms of religion, ethnicity, and culture. The plays show people from different walks of life in their environment and sharpen their funny features. They are like documents of the social structure and mentality of that period.”¹⁰

Considering that most Karagöz masters made their figures and did not copy them from other sources, the depth of the training received from their masters becomes significant. The master reflects his valuable qualities such as good observation, hand skill, painting ability, and high aesthetic taste in figures. Combined with craft and art, figuratively speaking, the figure incarnates in the hands of the master, and the figures of the play appear in the foreground of the screen surface.

As emphasized by Temel in his article “An Understanding in Stage Design; Less is More”¹¹, in Karagöz, the reflected figures and the stage layout designed on the screen depends on visuality, plainness, simplicity and functionality, and the story itself. The artists also visualize the play they perform through figures.

Figures carefully made by the master, who was considered a demonstration tool under the conditions of his time, have reached today in limited numbers. In addition, even though the masters trained with the knowledge of the masters of the period decreased in number, they managed to carry the traditional figure-making to the present day.

Many figures could not be preserved due to their organic structure and have disappeared or been lost over time. However, some of the figures that have survived until today are preserved and exhibited in palace museums, archives of local administrations, and private collections. The Karagöz Museum in Bursa has valuable examples of the Karagöz figure art. The figures in the collections were also examined by researchers and contributed to the field. Yasemin Eken, in her research, “designed an information form to create a catalogue of leather figures. They took pictures of the stated samples and filled the forms. In line with the forms, types, dimensions, tools, technique, colour, and composition properties of the leather figures were obtained.”¹²

10 Aslıhan Ünlü, *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi* (Ankara: Aşina Kitaplar, 2006), 94.

11 Süreyya Temel, “Sahne Tasarımında Bir Anlayış; Az Aslında Çoktur,” *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art* 3/6 (2018), 206.

12 Yasemin Eken, “Bursa İli Karagöz Müzesinde Yapılan Deri Tasvirlerinin İncelenmesi” (M.A.Thesis, Gazi University, 2020), 53.

The Karagöz figure is preserved and exhibited in international collections. Exhibiting these works is also very valuable in increasing the interest in the subject, creating new master candidates, and enabling masters to see the works of former masters.

We can encounter the reflections of this cultural heritage in bazaars as souvenirs and in the hands of children carrying the figures made through training, websites, and many other places. Within this framework, it is possible to classify Karagöz figures into three main categories according to their purpose: Karagöz figures made for touristic, educational, and show purposes.

1. Karagöz Figures for Touristic Purposes

A country's cultural heritage is one of the most valuable treasures of society. "The fact that the cultural thing belongs to the past (temporal distance) or is located in geography far from the place of residence (spatial distance) causes its attraction. On the other hand, some are attracted to cultural tourism by a mental distance (an effort to understand advanced art and science works)"¹³

The bridge created through cultural tourism brings people from different places and cultures together both artistically and culturally. The value of the cultural history and the area of attraction it creates are also crucial for promoting countries. Artistic objects have significant meaning with the visual and cultural impact they carry in this communication network. Karagöz figures, with their visual data, play an essential role in the introduction of Turkish folk culture. Figures can be both artistic and portable souvenir objects.

Karagöz figures are available in Traditional Handicrafts and Book Sales Stores and Virtual Stores of DÖSİMM¹⁴ (the Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism Revolving Funds Directorate). Karagöz master Suat Veral created the "Zenne" figure for touristic purposes, using burning and cutting techniques on calf leather, which is technically close to its original.

13 Zafer Öter and Osman N. Özdoğan, "Kültür Amaçlı Seyahat Eden Turistlerde Destinasyon İmajı: Selçuk-Efes Örneği", *Anatolia: A Journal of Tourism Research* 16/2 (2005), 128.

14 DÖSİMM, "Geleneksel El Sanatları Online Satış Web Sitesi", Accessed, 24 September 2020, <https://www.ges.gov.tr/tr/>.



F. 1: “Crowned Zenne” by Suat Veral – (D.E. Öngen Corsini Archive, 2020)

As seen in (F. 1), the form and the size ratio of the figure’s eye can be evaluated as a reflection of the stylized eastern aesthetic understanding. The figure is almost usable in a show due to the variety of colors and different cutting techniques. This figure reflects a Karagöz figure used for show but still has minor differences since it is for gift purposes. When considering all these features, it is possible to say that the souvenir figures of Karagöz are different from those used for show purposes.

Although the figures made on leather, PVC, and derivative materials make them remarkable, the construction, size, and material properties are quite different from those for a real show. The production of an actual Karagöz figure is a long process. At this point, it is vital to raise awareness in the scope of gifts. The process accelerates with the techniques used and made suitable for this version. While dyes used in the coloring of the figures rapidly change their surface, they shorten the time that the master spends in the making of the figures. People who want to animate amateur Karagöz are known to use these figures in their plays.

2. Karagöz Figures For Educational Purpose

Karagöz figures made for educational purposes can be defined as the whole of the studies to pass on Karagöz to future generations. National and international projects, puppet festivals, educational figure workshops for a few hours in museums, figure-making courses given by masters aimed at training Karagöz masters, and lessons in schools are in the forefront. The projects carried out, including short-term courses, aim to train Karagöz masters. It is seen that figure-making techniques in such training take shape according to the current requirements. In activities carried out according to age groups, the duration and process of the activity, the location of the activity, and the number of people determine the technique used in the making of Karagöz figure.

Therefore, educational materials vary. In courses for children, the preparation of educational figures usually starts with paper colouring using colored pencils. Specifically in these practices, Karagöz and Hacivat figures have priority, and it is possible to raise children's awareness by informing them of the use of clothing, body, and colors.



F. 2, F. 3, F. 4: Konak Municipality Ümran Baradan Game and Toy Museum
‘Karagöz Workshop-Deniz Özgökbel (D. Özgökbel Archive, 2020)

For example, as can be seen in (F. 2), (F. 3), and (F. 4), Karagöz master Deniz Özgökbel conducted Karagöz plays and training within the scope of the activities organized in the Konak Municipality Ümran Baradan Game and Toy Museum. “The surface to be worked on is in plastic effect, transparent or translucent. It can let light through the colour. It is easy to cut the part with scissors, fixing the separated parts with rivets from the connection points.”¹⁵ Bamboo sticks are also used as light rods for educational purposes, especially in workshops with children. The materials used in training are for learning technical information. Managing the material requires time and good training. Therefore, in figure-making projects or courses, the participants must complete the course with a master's degree of knowledge and experience in the art of Karagöz for future work.

It is of great importance for Karagöz masters to teach in the courses opened for educational purposes in terms of new figure production that will carry the cultural characteristics of the Karagöz figure-making art. Karagöz Master Ragıp Tuğtekin shares the following information while talking about the lectures he has given on the production of figures: “The enthusiastic friends were the first to participate in the figure-making workshop which was opened as a course in the Undersecretariat of Culture last year. If the course continues, we will also include figure-making and in the future figure-animating style in the program.”¹⁶ In light

15 Deniz Özgökbel, *Personal Interview* 24 September 2020.

16 Nail Tan, “Karagöz Sanatçısı Ragıp Tuğtekin’le bir Konuşma”, *Yıktın Perdeyi Eyledin Viran Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu*, ed. Sabri Koz (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004), 149.

of this information, it is essential to draw attention to the importance of education in making Karagöz figures.

Leather is the surface material used for the figure in the courses. The rarity of leather and its higher economic value than other materials require careful processing of its surface. While some master candidates can work directly on leather, some master candidates make figures on cardboard, plastic, and PVC surfaces for educational purposes before working with leather. Paper or cardboard is a surface on which people interested in Karagöz shadow plays and who are in the learning phase of figure-making gain experience. This surface needs to be made translucent by going through certain stages.

In his work *Karagöz and Our Puppet Art*, Hayrettin İvgin shares information on this technique. The white colored cardboard deposited in linseed oil soaks for a few minutes in order to gain transparency. The molds used after the drying process of the cardboard surface are processed, the parts that will transmit light are cut, and the color areas on the surface are determined. Watercolor, oil, and spirit paints are materials used during the coloring process. The part of the moving rods, from which the figure is attached, is strengthened with another piece of cardboard. All parts are tightened together using nylon threads, and the figure is complete for show. In another method, the figure drawn on cardboard, cut, and coloured after opening the light line areas is kept in melted wax for a few minutes until the wax passes into the cardboard under heat treatment. After cleaning the cardboard left to cool and bringing the parts together, the figure is complete. However, another alternative is figures made using acetate. Acetate is suitable for making X-ray film figures. After the visual layer on the X-ray film is cleaned and the transparent surface is ready for the figure drawing, the mold is transferred on the surface, cut, painted, and completed with the assembly process.¹⁷ In figures made for educational purposes, such applications are generally used in current education as was in the past.

PVC, a plastic material, is rarely used in Karagöz plays for show purposes. The colors of the defective surfaces can be erased and repainted. With their robust structure, they can be resistant to sharp movements and moisture. The dyes used on the figure's surface are different from those applied on the leather's surface. Figures generally have brighter and more vibrant colors depending on the dye and technique.

Hülya Taş stated that short and long-term courses organized by the Ministry of Culture and Tourism or other associations, workshops by local universities or other educational institutions, masters to raise awareness, and all kinds of figure-making workshops for educational purposes within the scope of festivals and festivities are contributions to keep the art of Karagöz figure and Karagoz plays alive. For example,

17 Hayrettin İvgin, *Karagöz ve Kukla Sanatımız* (Ankara: Ekip Grafik Matbaa Hizmetleri Tic. ve San. Ltd. Şti., 2000), 10-11.

İsmail Hakkı's interest in painting led him to make figures by participating in the Karagöz Apprenticeship and Performing Seminar course in Bursa in 2000.¹⁸

3. Karagöz Figures For Show Purposes

Although Karagöz figure for touristic and educational purposes is within the scope of the study, the main focus is on the Karagöz figures for show purposes because those who have all the subtleties of Karagöz figures are the ones made for show purposes. Therefore, the study focuses on the figures for show purposes and deals with the others regarding their relation. Therefore, the material used in the making of the figures plays a vital role in providing this visuality. The master can process his figures by extending the making of the figure over some time.

In Karagöz figures for educational purpose, aesthetic concerns and materials are about gaining process experience. Visual aesthetics are of secondary importance in figures for educational purposes. The primary purpose of such figures is to show the figure itself and to learn. Once more, when considering this type of figure in terms of design, construction process, and visual contribution to the play, more explicit materials are chosen to be practical, economical, and easy to produce.

The figures for touristic purposes also vary according to the master's experiences, aesthetic point of view, the materials they use, and their hand skills. The aim is how a Karagöz figure looks and the way the essential details are linked rather than the colored shadow on the screen. The aesthetic appearances of such figures may vary, just like the ones for educational purposes. The production techniques of these figures are present in the figures made for both educational and touristic purposes. While the Karagöz artist is designing and making his figures, the figures used in the shows can also be made by different figure-making masters. When the artist, the performer of the whole play, makes his figures, he also shares his understanding of design with the audience. Karagöz master Şinasi Çelikkol stated that "performing the shadow play and depiction are very different works and that there are very few artists who do both, and he is one of them."¹⁹

There is an expectation that figures which come together with many features such as portraits, lines, shapes, sizes, textures, colors, the light-dark relationship of colors in different figures, and movement abilities are reflected on the screen with embroidery and the grace in light lines in artistic and aesthetic harmony. Figure-making is an art with subtleties. Colorful pictures reflected on the screen will complete the composi-

18 Hülya Taş, "Günümüz Bursa'sında Karagöz", *Uludağ University Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Journal* 8/12 (2007), 142.

19 Melda Özdemir and Yasemin Eken, "Bir El Sanatları Ürünü Olarak Karagöz Tasvirlerinin Yapımı Ve Hayali Şinasi Çelikkol'un İcra Geleneğindeki Yeri," *Idil Journal of Art and Language* 9/75 (2020), 1606.

tion created on the screen with the details and embroidery of the figures. The figures are like the signature of the master, who makes proportional and balanced light lines and drawn subtleties. A good figure should have harmonious main lines both on its own and with other figures.

In Karagöz plays, the figures made for show purposes are necessary images for the play. These images go through a research process before preparation. The purpose of the figure, the type of visual features, and all the details that it should have on its two-dimensional surface are considered separately.

It is plausible to study figures for show purposes in terms of material, size, pattern, delineation, coloring, fixation, rod-figure relationship, and aesthetic.

3.1. Figure Surface Material

It is a fact that leather is the material used in Karagöz figures for show purposes. The leather should have certain flexibility with its structural form. Collagen fiber bundles are essential for the formation of the thickness of the leather. For this reason, one of the most critical points for making figures is the necessity in the preference for regions with smaller layers of fat. Metin And stated that before starting the process of the making of animal figures mentioned above, it is possible to cut out 30-40 figures from the remaining part of a leather piece after removing the arm, neck and fat belly.²⁰ Karagöz Master Orhan Kurt drew attention to the importance and place of camel leather in figure-making because camel leather is suitable for figure-making in terms of its structure, which can take non-deformed paints into the leather, and he also emphasized that the two side pieces of a camel are convenient quality parts for making 30-40 figures. In addition to camel leather, he emphasized donkey leather as another alternative quality leather because of its transparency and treatable structure.²¹

The transparency with the necessary light transmittance and resistance to heat emission by the light source and the homogeneous distribution of collagen on the leather, which retains moisture, also affect the figure's quality. Once the figure is complete, the leather selection should not cause any problems behind the scenes during the play due to its weight or thickness. Sevengül states that the selected leather should be resistant to transparency and sensible heat.²² In figures made for show purposes, the dynamism on the surface of the leather, which is the dominant material on the figure surface, will be reflected in a wavy visual form with distorted proportion and color integrity on the screen surface like a colorful painting. As an organic material, leather is naturally

20 Metin And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977), 289.

21 Orhan Kurt, *Karagöz'ün Kuralları Karagöz Yapım ve Oynatım Teknikleri* (İstanbul: Lale Yayıncılık, 2015), 39.

22 Sönmez, *Karagöz Kitabı*, 41.

prone to extinction. Suitable productions, the leather structure, and all details in the painting process will ensure the durability of the figure.

A trend towards plastic and its derivatives has begun among the masters of figures. Apart from leather, Ali Kurna paper and plastic surface materials, whose light transmittance by waxing, are also preferred materials for figure-making. “Leather has been used the most in the past and today, and for the same reason, plastic sheets are gaining more and more importance.”²³

Karagöz Master Ünver Oral Karagöz says that using the plastic technique in the production of figures could overcome the obstacles and difficulties that arise in order for Karagöz to continue existing in the future. He states that with this method, the figures will not be affected by heat like leather, the dyes used can be wiped, scraped, and repainted, and the figure ratios can be larger according to the thickness of the plate. Compared to leather, plastic provides more flexibility and ease in moving parts of the body.²⁴ Despite the controversial ideas on these applications, leather is the preferred material in making the traditional figures for show purposes.

3.2. Dimensions Of The Figures

Different dimensional features appear when evaluating the traditional Karagöz figures and recent shows regarding space and audience relationship.

Nureddin Sevin said, “The figures of the Turkish shadow play, which we call Karagöz, do not exceed thirty or thirty-five centimeters in height. This size allows them to have graceful and agile movements with ease. Karagöz figures are like miniatures in motion.”²⁵ According to the information we received from Şapolyo, the measurements used in classical figures in Karagöz plays, as a tradition from the past, are 25 or 30 cm tall. These figures were neither larger nor smaller.²⁶ Nilüfer Zeynep indicates that proportions of Karagöz figures differ for the shows performed before the Sultan, and these 18cm-tall figures are called “Huzur.”²⁷ Interviews with Karagöz masters on the dimensions of figures show that they are generally between 30-55 cm under current conditions. Increasing the size of the figure may cause the limitation of the movements and the aggravation of the rapid movements in the colorful Karagöz figures. Figures with a controlled size also contribute to the performance of the artist. Each moving surface of Karagöz figures connects to another body surface with connection points. This issue is closely related to the size of the figure. The playful

23 İşinsu Ersan, “Gölge Oyunu Estetiğinde Figür Ve Türk Gölge Oyunu: Karagöz” (M.A. Thesis, Dokuz Eylül University, 2011), 178.

24 Ünver Oral, *Karagöz ve Plastik Tekniği* (İstanbul: Kitabevi, 2012), 29-30.

25 Sevin, *Türk Gölge Oyunu*, 2.

26 Enver Behnan Şapolyo, *Karagözün Tekniği* (İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1947), 49.

27 Göl, *Colours of Shadow*, 18.

nature of the figure, the fact that the pieces keep each other intact, ensuring that the flip-flopping figures quickly return to their previous positions, and the lockdown of pieces during the show due to the surface curvature may affect the rhythm of the play and distract the audience from the play.

The large number of spectators, with Karagöz starting to be performed in closed areas such as theater halls and the conference halls of schools rather than outdoors, can be considered among the reasons for the change in the standard dimensions of the figures. The proximity of the large audience to the screen was influential in the growth of the dimensions. Karagöz master Emin Şenyer stated that the size of the figures “is around 35 cm.”²⁸ He also shares the information that the size of some particular figures may vary. Cengiz Samsun stated, “In Karagöz figures, the 33-35 cm dimensions and standards may change in original plays.”²⁹ Also Akın Kurt stated they have produced “22-25 cm-tall figures for gift purposes.”³⁰

Figures of substantial sizes are made and exhibited in particular shows. Suat Veral shares his experiences by saying, “Inside the culture centre, I designed a special screen layout allowing 750 -1000 people to follow the play, and I brought together 1 to 1.5-meter-tall figures for the audience.”³¹

3.3. Mold

Karagöz figure art is the visually expressive aspect of a holistic understanding of art. As a language of expression of visuality, the meeting point with the audience is the screen. From the very beginning, all the identities that exist in Karagöz plays are stylized and designed with their most distinctive features. In the drawings of these images, simplified in wording and style, data on their essential characteristics, characteristics of their work, ethnicity, and religious and geographical features are collected and drawn. Hülya Yücesoy determined that “the rules of anatomy and perspective are not applied in the figures”³² for the Karagöz figures from past to present. This situation also finds meaning in the aesthetic value of Karagöz plays. Muhittin Sevilen, the artist Hayali Little Ali, said that the characters that are the subjects of figures in Karagöz plays “appear on the white screen with the characteristics of the tribes they belong to, which are visible with wonderfully strong lines. Their costumes and dresses show the same tribal lines.”³³ For this reason, the patterns and drawings that are the source of

28 Emin Şenyer, *Personal Interview* 18 April 2020

29 Cengiz Samsun, *Personal Interview* 26 April 2020.

30 Akın Kurt, *Personal Interview* 25 July 2020.

31 Suat Veral, *Personal Interview* 10 August 2020.

32 Hülya Yücesoy, “Başlangıçtan Günümüze Karagöz Hacivat Figürlerinin İllüstrasyon Sanatındaki Yeri,” (M.A. Thesis, Halic University, 2013), 169.

33 Muhittin Sevilen, *Karagöz* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969), 7.

the figures of the play are fundamental. For example, Hayali Memduh's "Two-volume drawings consisting of Karagöz figures are in the Atatürk Library Rare Works collection."³⁴ These figures are reviewed with the profile body postures, clothing and accessories, and appearances in the drawings.

Contemporary Karagöz masters use the old traditional patterns as a guide, and they also use new samples of figures in line with their understanding of art and design. Whether for show, educational, or touristic purposes, the molding will significantly affect the final look of the figure. The colorful painting is on the screen with all its shapes and lines, creating aesthetic harmony. The patterns and forms passed on from competent masters to the new generation continue to shape the future of Karagöz figures. The art of Karagöz, which has changed rapidly within the current version, developed under different perspectives in the last century with the oral and written knowledge transferred by masters of different schools. The relationship between craft and art occurs mainly in the materials and application methods chosen by the masters to make their figures. Under this heading, traditional teaching carries the mold used by the master to his apprentice under the master-apprentice relationship and training. However, today it is seen that Karagöz masters have created Karagöz and Hacivat figure forms, which bear their unique design identities. It is this change that lies behind the recognition and differentiation of the master's figures. When bringing together innovations with the art of figure-making, the traditional should be known well, and new designs should be thought-out after a design-thinking process with versatile observations and research.

3.4. Perforation (Nevrekanlama)

Compared to the educational and touristic figures, the figures for show purposes go through a more detailed technical process during the production stage. In this phase, the mold and the leather of the master's figure design approach both the current and traditional practices. The tools and materials used by the figure master during the cutting stage are for this purpose. In the traditional figure-processing technique, "perforation of inside lines by using a Nevrekan knife is called Nevrekanlama."³⁵ There is no repair or reversal of any error made on the point or lines that will transmit light on the figure's surface. Therefore, when the figure's shadow is on the screen with its colorful and transparent form, it becomes visible. For this reason, by using this traditionally accepted nevrekan, it continues to be practised by masters who still use the traditional production method. Haluk Yüce explains his cutting method, "I use three

34 Osman Ocak, "Sinemadan Önce Beyaz Perde; (Tek Kişilik Dev Kadro Hayali)", *Hayal ya da Gerçek Şeyh Küşteri'den Hayali Küçük Ali'ye Karagöz*, kuratör: Doğanay Erkan (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Varlıkları Daire Başkanlığı Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Yayınları, 2018), 54.

35 Alpaz Ekler, "Karagöz Tasvir Art" *Colours of Shadow*, ed. Nilüfer Zeynep Özçörekçi Göl, Trans. Berker Tercüme (Ankara: Ministry of Culture and Tourism Publications, 2008), 61.

different nevrekan knives, as shown by my master: In almond (or drop) form for the eyes, a rectangular nevrekan for pouring, and a nevrekan for the turns.”³⁶



F. 5, F. 6: Karagöz figures of Metin Özlen (M. Özlen Archive, 2020)

Metin Özlen is a master with traditional knowledge in Karagöz figure-making and an artist who also brings innovations to the art of the figures. His works with Nevrekan and “electric nevrekan”³⁷ are found and exhibited in national and international collections. The figures in (F. 5) and (F. 6) reflect Özlen’s artistic identity. Metin Özlen, a master craftsman of Karagöz, is also the master of today’s Karagöz masters.

While embroidering fine details on the leather, the electric nevrekan user, depending on his or her mastery of the figure or hand skill, can either enrich or degenerate the figures’s lines and patterns visually combined with light.

Burning melts and rapidly pierces leather and plastic-derived materials. The material melts, and the texture and patterns on the surface of the light lines are damaged. As a result of burning, the leather surface becomes charred due to its organic structure. Light lines cut out of the leather with Nevrekan knives give their shape, and technical problems such as melting, crushing, and spilling are not visible on the figure. Consequently, masters who have reached the level of expertise and manage the machines and tools with utmost care must make all cutting and drilling processes on the figure.

36 Haluk Yüce, *Personal Interview* 25 August 2020.

37 Metin Özlen, *Personal Interview* 21 July 2020.

3.5. Coloring

The coloring techniques used in Karagöz figures technically differ among figure masters, as does the use and design of patterns. Color is one of the most important points of Karagöz figures. A light source is needed for the color to be perceived visually. Although light is under a different category, the light source gains importance from time to time while evaluating color effects.

The techniques and methods used while coloring Karagöz figures are present in applications with different views. For this reason, it is possible to see a variety of dyes on the figures. These dyes can be defined as natural inks. Natural colored paints traditionally used in Karagöz figures are visible on the screen in pastel tones.

Natural binders are present in the paint for the binding and adherence of these paints. Figures painted with this type of coloring method fade over time. For example, according to Alpay Ekler, “Natural dyes change in time and lose value under the light. This change also provides colours, the softening of inter-changing, an increase of three-dimensional perception, and a gaining of a mystic appearance.”³⁸ Metin Özlen defends the view that in Karagöz, “raw colors are not used in figures.”³⁹ Enver Benhan Şapolyo conveys that white, transparent camel leather is applied with madder and the colors these dyes create on the leather are stunning.⁴⁰

Uğur Göktaş shares the following information,

“They preferred root dyes in old dyeing. In addition to being pastel colors, the most important feature of madder is that it penetrates the leather and is not superficial. Today, tile inks are in use for the dyeing process. Since tile inks colors are very bright and do not penetrate the mold on the surface of the leather, they do not work well. In order to prevent the figure from being worn over time and to protect the colors, a little bit of olive oil is applied on it after the contour process is complete.”⁴¹

In applications made with natural dyes on leather, it is necessary to wait for a while for it to absorb the paint after each coat is applied. This application, applied on both the front and the back of the figure, fixes the color on the leather’s organic structure. Therefore, when the figure’s surface is touched, the colorant does not suffer a visual loss due to moisture on the hands or surfaces because the color is fixed into the leather by the master with utmost patience.

Currently, another method frequently used is chemical-based paints, used in new trials. Liquid dyes, which are among artistic paints used in coloring Karagöz figures,

38 Alpay Ekler, *Colours of Shadow*, 61.

39 Metin Özlen, *Personal Interview* 21 July 2020.

40 Şapolyo, *Karagözün Tekniği*, 48-49.

41 Uğur Göktaş, *Dünlük Karagöz*, (İzmir: Akademi Kitabevi, 1992), 78.

attract attention with their frequency of use. Among the reasons for the preference of these inks are the wide range of colors and the ready-to-use vivid and bright color palette. “Bright and vivid colors are loved and preferred by children, but the use of these colors together and in large areas, disturb the eye and negatively affects the user experience.”⁴²

When figures made using such industrial inks are touched with sweaty or moist fingers, the paint tends to release itself from the surface. In addition, Karagöz master Hasan Hüseyin Karabağ said, “Sometimes such paints can color the screen. Especially if the paint is not dry or if it comes in contact with moisture.”⁴³ It is among the reasons that masters applied shellac or a thin layer of varnish on the figure to protect the colors. In this case, it is important to preserve or fix the colors of the figures made for show purposes.

Using black ink with the help of a thin brush around the shapes determined by light lines highlights the surface areas of each piece by creating a contour that makes the anatomical features of the figure clear. When all parts are intact, all the colored areas also strengthen and clarify the areas in the part-whole relationship. In contemporary figures, Indian or calligraphy ink, permanent marker pens, acetate, and CD pens are also materials for contouring.

In Karagöz figures, the body determines the details that distinguish the parts from each other. These cuts, which are embroidered and have unique shapes, make the flat surfaces of the figures better perceived by the audience, depending on the power of the light. The light sources, from candlelight to oil lamp or torch and from halogen lamps to LED light sources used in traditional teaching, have changed according to the time requirements to differentiate the color values in the figures of each transition. Information obtained from written sources suggests that Karagöz masters have different opinions on this issue.

3.6. Fixing

All the elegant and delicate pieces are put together following the traditional teachings and the design of the master. For example, one leg of Karagöz should connect from the front and the other from the back, and planning should be schemed according to the movement limits of the movable parts. The process of sewing the figure according to the center of gravity position of the area, called button, where the figure meets with the rods, is also essential. Karagöz master Alpay Ekler said, “Packing or big size sewing needles, gut strip, and waxed cotton fibres are required for the connection of

42 Birsen Çeken and Merve Şenoyamak Ersan “Çocuklara Yönelik Grafik Kullanıcı Arayüzü Tasarımının, Kullanılabilirlik ve Eğlence Bakımından Önemi,” *Sanat ve Tasarım Journal* 10/2 (2019), 230.

43 Hasan Hüseyin Karabağ, *Personal Interview* 27 April 2020.

pieces and joints. Beeswax is preferred for waxing. Puppeteers prefer a fish line of 0.60 mm thick for their sets as they are durable.”⁴⁴ Karagöz master Orhan Kurt said,

*“In the past, saddlers made perfect and strong whipcords used by the artisans who, at that time, used them to cut the figures. Today, not many people are left doing this job. Instead of this, threads made of intestines called ‘katküt’ are available. Considering that the biggest disruption that can occur during a Karagöz show is the breaking of the figure at the joints, the importance of the strength of this thread to be used in sewing will automatically come to light.”*⁴⁵

Hasan Hüseyin Karabakh, one of the contemporary Karagöz figure masters, said, “I prefer fishing line because it is more durable than animal leather or ‘katküt’.”⁴⁶ Emin Şenyer said, “I used a kind of rope called ‘Katküt,’ but it wears out very quickly, and there may be breaks during the play, so I connect it with a much stronger fishing line,”⁴⁷ while Akın Kurt said, “I tie the joint connections with surgical thread or fishing line.”⁴⁸ Cengiz Samsun said, “I pierce the joints with a ‘bız’, a punching tool, or drill and tie them with waxed-oily thread. In some special cases, I use ribbons that I cut from leather or gut-floss.”⁴⁹ Haluk Yüce gives the information, “I use fishing line to tie in joints.”⁵⁰ Karagöz Master Metin Özlen stated that he uses the traditional “kursak” (a string made from dried animal intestines).⁵¹

Table 1: Similarities and differences of Karagöz Figures For Touristic Purposes, Karagöz Figures For Educational Purposes, Karagöz Figures For Show Purposes (D.E.Öngen Corsini, 2021)

Application of Karagöz Figures according to their purposes / Use of Material	Karagöz Figures for Touristic Purposes	Karagöz Figures For Educational Purposes	Karagöz Figures For Show Purposes	Current Karagöz Figures For Show Purposes
Figure Material “Leather”	x	x	x	x
Figure Material “Plastic, PVC derivatives, Cardboard, and etc..”	x	x		x
Dimensions of “Traditional approach”		x	x	x
Dimensions of “Non-traditional approach”	x	x		x
Mold “Traditional approach”	x	x	x	x
Mold “Non-traditional approach”	x			x
Use of Nevrekan “Traditional approach”		x	x	x

44 Ekler, *Colours of Shadow*, 59.

45 Kurt, *Karagöz’ün Kuralları Karagöz Yapım ve Oynatım Teknikleri*, 41.

46 Hasan Hüseyin Karabağ, *Personal Interview* 27 April 2020.

47 Emin Şenyer, *Personal Interview* 18 April 2020.

48 Akın Kurt, *Personal Interview* 25 July 2020.

49 Cengiz Samsun, *Personal Interview* 26 April 2020.

50 Haluk Yüce, *Personal Interview* 25 August 2020.

51 Metin Özlen, *Personal Interview* 25 September 2020.

Use of Nevrekan “Non-traditional approach”	x	x		x
Colouring “Traditional approach natural inks”		x	x	x
Colouring “Non-traditional approach chemical inks, Analine dyes Markers, etc. “	x	x		x
Fixing “Traditional approach”		x	x	x
Fixing “All non-traditional approaches”	x	x		x

Karagöz figure art is classified into three groups: Touristic, Educational, and Show Figures. Under these headings, Table 1 shows similar and different aspects according to the application and methods of Depicted Surface Material, Dimensions of Depictions, Pattern, Nailing, Coloring and Fixing, and Surface materials, which are leather, plastic derivative PVC, and cardboard. While the same materials are also used for educational purposes and in contemporary Karagöz figures, only leather is in use in traditional Karagöz figures for show purposes. The dimensions of the depictions have deviated from the traditional in touristic applications, and both traditional and non-traditional figures are used in educational figures while figures for show purposes use both traditional and non-traditional figure dimensions.

In this change, figures in current applications are made according to the needs of the present setting and play. Regarding patterns of the figures, while it is possible to come across both traditional and non-traditional patterns that exist in the figures for touristic purposes, it is seen that the traditional figure patterns are used in examples in the figures made for educational and show purposes, using the patterns taken from the masters as examples. Nevrekanlama, the cutting of light lines of the figure, is mainly done with a traditional approach when producing educational figures. In contrast, educational figures are made by traditional and non-traditional techniques while the leather is cut and shaped by a traditional nevrekan knife. Both traditional and non-traditional methods are used for current figures for show purposes. While unconventional chemical dyes dominate the coloring of touristic figures, both natural dyes and non-traditional chemical dyes are dominant in educational Karagöz figures. In Karagöz figures for show purposes, there are two different approaches. While dyeing the figures for traditional show purposes with natural dyes is in the light of traditional teachings, it is possible to see the applications in which current Karagöz figures use natural and chemical dyes and inks. There is a similar situation with the fixing of the portraits. It is frequent to use unconventional methods when fixing the figures for touristic purposes. In the educational figures, both traditional fastening methods and fixings are possible using various metal and plastic materials. While traditional tying and material use continues in Karagöz figures for show purposes, tying in current figures for show purposes is done using many different methods and materials.

Table 1 classifies Karagöz figures, grouped under three headings, in terms of material usage: colour, form, and approach. This classification reveals the structure of Karagöz figures that changes according to their usage. In other words, the purpose of their use determines the material, form, and approach. This study has classified the data obtained from evaluation and detected a situation assessment. The table has gained importance because it makes this detection concrete.

4. Aesthetic In Figures For Show Purpose

The aesthetic features of Karagöz figures are different from western aesthetic understanding. The difference in the social and mental structure behind it has also affected the aesthetic structure of Karagöz. The colorful pictorial effects of Karagöz figures, their size, scale, positioning, and other defining elements and a Western perspective are different from each other. While the understanding of perspective based on the human eye is dominant in Western painting, this is quite different in the East. Processes in the West, such as those from the Renaissance, which started with the Enlightenment, brought about a world view dominated by the subject and, consequently, the understanding of perspective. In other words, perspective could be possible together with the subject. The Western understanding of aesthetics tends to base the subject within all the rules of detail and perspective. However, there was no experience of the Enlightenment and modernization in the East, and a subject perspective in the Western sense did not develop. Thus, when we evaluate the Karagöz aesthetic understanding from a Western perspective, we will apply a perspective that we hold responsible for the concepts it does not belong to. A different mentality and understanding of culture have produced different aesthetic results. Deliberately avoiding perspective in Karagöz figures could be evaluated within Eastern aesthetics.

“Since the painting surface is not a surface where proximity and distance, smallness and size are organized in a way that dominates the eye that looks at it, there is no background contrast to the central perspective- a unique figure. In contrast, in both scripts and miniatures, the invisible body parts become visible: the front and the back of the face and neck, the fringe and parting of the hair that should only be visible from above. For instance, the noses of figures viewed from the front are long enough to be seen only from above, and many centers that do not fix the eye in a single focus are dominant in all these paintings. In other words, all invisible body details that are visible from the front can be in the same picture. As it is the case for icons, a multi-centered picture, looking at the picture from a single center, constantly transforms the point of view of the eye.”⁵²

Karagöz figures are also a visual expression of an aesthetic understanding shaped in the cultural world of this mentality. The traces of this understanding are also present in

52 Pavel Florenski, “*Tersten Perspektif*,” trans. Yeşim Tükel (İstanbul: Metis Yayınları, 2001), 26.

the similarity between the forms of figures and miniatures. Accordingly, the figures and the puppets used before the play starts do not have a perspective effect, creating distance, proximity, or size.⁵³ When the flat bodies of the figures and the screen used for Karagöz play come close or lean against each other, the colorful shadows become stronger.

The way the bodies stand sideways on flat surfaces creates a feeling of the characters coming face to face during their mutual communication in the play. It is clear that the figure, depicted from the front or side using different body parts, is still sideways. While the body is visible in profile, the eye looks across. Hands and feet may be smaller than the face. Body parts can be both static or mobile. All details on the body are divided linearly and shaped according to the style of the master. On the aesthetics of Karagöz, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, uses this definition, “Karagöz is not a blind-fold imitation of physical individuals but a metaphysics of shapes.”⁵⁴



F. 7: “Hacivat” made by Orhan Kurt Inventory No: 540 (Konak Municipality Ümran Baradan Game and Toy Museum Archive, 2020)

F. 8: “Zenne” made by Metin Özlen, Inventory No: 546 (Konak Municipality Ümran Baradan Game and Toy Museum Archive, 2020)

F. 9: “Tuzsuz Deli Bekir” by İsmail Hakkı Özemek, Inventory No: 541 (Konak Municipality Ümran Baradan Game and Toy Museum Archive, 2020)

While creating figures, the master draws and processes the parts of the figure that the artist wants to highlight by adding different features from other areas. For example, eyes are more detailed than hands. The details in the hand and the eye when reviewed within the whole of the figure; the more detailed the hand is, the more elaborate the eye is. However, in the art of Karagöz figures, the eye can be perceived as the most striking area on the body with the shape it has gained when compared to the

53 K. Özlem Alp and Şükrü Balcı, “Karagözde Biçim ve Anlam Kurgusu,” *e-Journal of New World Sciences Academy* 4/3 (2009), 27.

54 İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Karagöz Tekniği ve Estetiği* (İstanbul: Kültür Matbaası, 1942), 23.

ratio of the nose, mouth, face, and body proportions and the brightness it gains when combined with the cutting and light transmittance. Therefore, the audience's attention focuses on the faces of the figures. The perspective and understanding of painting as close to reality as in Western painting are not present here. As seen in (F. 7), (F. 8), and (F. 9), in the Eastern understanding, the perception of reality felt or desired, not the visuality, is to be emphasized. Miniatures can be an excellent example of this situation. In Karagöz, similar to miniatures, the character standing out can be portrayed as really big even if it is not physically possible. Its size also varies according to the importance of the character. The features of a figure, formed in the scope of a cartoon, make the audience laugh, think, and even help them remember the figure. The joints providing the size of the gestures also connect the body, contributing to the visual creation. For example, the hand can be smaller than the eye.

Stylization, shaping, and style gather standard characteristic features together. In Karagöz figures, all visuals reflected on the screen are subject to the master's style and, therefore, designed with a typical style by omitting the shapes' details. Joining distinctive features, anatomical structures, posture structures, and connection points establish these features.

This situation closely relates to the perception of reality. For example, just like in the eye structure in the Zenne character, hands, figures, and body structures serve the whole within the typical visual stylization of the figure. The unification of all the figures of the play in front of the screen with the traditional painting made in the same style by the same master creates a common language unity with the simplified stylization free of excesses.

Cengiz Samsun referred to the future with this explanation, "There are basic features that are at the basis of Karagöz figures, which, in my opinion, give them their aesthetic value. Drawing technique, processing techniques, coloring, articulation methods, dimensions, etc. Some people define this as 'naive painting, some as primitive or folk painting, and some as miniature, etc.' Whatever it is, I call it the Karagöz dream spirit; I try to catch and protect it."⁵⁵

Conclusion

Karagöz is the reflection of Turkish society presented on the screen. Its rich cultural heritage has also taken its place in world art. The traditional Turkish shadow play Karagöz reflects the human being with its values and how it processes events and life in the company of its colorful shadows. The most important figures of Karagöz continued their existence by combining traditional teachings with current ones. It has changed from past to present but has preserved its cultural and visual characteristics.

⁵⁵ Cengiz Samsun, *Personal Interview* 26 April 2020.

There has been an attempt to pass on the figures, which are the visual power of the Karagöz shadow play, to new generations with their centuries-old past and new production purposes encountered in current conditions. Karagöz figures are made for touristic, educational, and show purposes. It is clear that when examining these figures made for different purposes, different methods are purposefully applied to preserve the subtleties of the art of Karagöz.

Today, masters interested in the art of Karagöz figures are trained not only through the master-apprentice relationship but also through training provided by universities and different educational institutions. It is vital to learn the art of the figures by internalizing the contents of the art of the figures, every stage of which requires effort and deep learning rather than just enthusiasm. Therefore, patience and respect are indispensable for the art of figure-making.

In this world where information spreads rapidly, the melting labor force and economic changes have made it challenging to obtain the necessary materials for figures. Due to the rarity of leather and its cost, PVC plastic derivative surfaces, industrial-type inks, and other materials serve as alternatives. Preserving the original, cultural, and aesthetic features of Karagöz is essential when using these materials. This sensitivity can carry Karagöz art into the future. Otherwise, insisting on using certain materials may make it impossible to keep this art alive.

The apprentices of masters of different schools, today's masters, and a new generation of apprentices are the people who will keep this art alive. For this reason, it is necessary to find the correct information in order for the Karagöz figure art to reach future generations without degeneration. With academic education, techniques and methods of this art are to be found, and traditional knowledge should be included in this process. With such an understanding, the training of Karagöz figure-making masters could be long-lasting.

Karagöz, an essential element of the world's cultural heritage, can be carried to the future for touristic, educational, and show purposes by keeping its cultural heritage in line with the recommendations mentioned above. Important heritage from the past should be blended with today's conditions and carried into the future. At this point, academic education is as important as the experience of Karagöz masters. More shows can keep Karagöz alive and ensure its national and international recognition. The Karagöz play has a structure that can handle current events, paving the way for being performed today. Therefore, since new figures will be needed, it will pave the way for different trials.

The purpose of this study on the method, material, and purposes was to suggest a guiding classification in transferring Karagöz figures to future generations. At this point,

the study includes specific findings and suggestions. New research and studies are needed for Karagöz play to keep their cultural characteristics, to update themselves, and to carry them into the future. Therefore, this study may open the door to new studies in the field.

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: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

References/Kaynakça

- Alp, K. Özlem and Şükrü Balcı. "Karagözde Biçim ve Anlam Kurgusu." *e-Journal of New World Sciences Academy* 4/3 (2009): 23-32.
- And, Metin. *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977.
- And, Metin. *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1985.
- Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı. *Karagöz Tekniği ve Estetiği*. İstanbul: Kültür Matbaası, 1942.
- Çeken, Birsen and Merve Şenoymak Ersan. "Çocuklara Yönelik Grafik Kullanıcı Arayüzü Tasarımının, Kullanılabilirlik ve Eğlence Bakımından Önemi." *Sanat ve Tasarım Journal* 10/2 (2019): 216-233.
- Eken, Yasemin. "Bursa İli Karagöz Müzesinde Yapılan Deri Tasvirlerinin İncelenmesi" M.A. Thesis, Gazi University, 2020.
- Ekler, Alpay. "Karagöz Tasvir Art" *Colours of Shadow*. Ed. Nilüfer Zeynep Özçörekçi Göl. Translation Berker Tercüme. Ankara: Ministry of Culture and Tourism Publications, 2008.
- Ersan, Işın. "Gölge Oyunu Estetiğinde Figür Ve Türk Gölge Oyunu: Karagöz" M.A. Thesis, Dokuz Eylül University, 2011.
- Florenski, Pavel. *Tersten Perspektif*. Translated by Yeşim Tükel. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- Göktaş, Uğur. *Dünkü Karagöz*. İzmir: Akademi Kitabevi, 1992.
- Göl, Nilüfer Zeynep Özçörekçi. "Turkish Shadow Theatre Karagöz" *Colours of Shadow*. Ed. Nilüfer Zeynep Özçörekçi Göl, Translated by Berker Tercüme (Ankara: Ministry of Culture and tourism Publications, 2008.
- İvgin, Hayrettin. *Karagöz ve Kukla Sanatımız*. Ankara: Ekip Grafik Matbaa Hizmetleri Tic. ve San. Ltd. Şti., 2000.
- Kurt, Orhan. *Karagöz'ün Kuralları Karagöz Yapım ve Oynatım Teknikleri*. İstanbul: Lale Yayıncılık, 2015.
- Nutku, Özdemir. *Dünya Tiyatrosu Tarihi*. Vol:1. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.
- Ocak, Osman. "Sinemadan Önce Beyaz Perde; Tek Kişilik Dev Kadro Hayali)," *Hayal ya da Gerçek Şeyh Küşteri'den Hayali Küçük Ali'ye Karagöz*. Küratör: Doğanay Erkan. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Varlıkları Daire Başkanlığı Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Yayınları, 2018.
- Oral, Ünver. *Karagöz ve Plastik Tekniği*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2012.

- Öter, Zafer and Osman N. Özdoğan. “Kültür Amaçlı Seyahat Eden Turistlerde Destinasyon İmajı: Selçuk-Efes Örneği.” *Anatolia: A Journal of Tourism Research* 16/2 (2005): 127-138.
- Özdemir, Melda and Yasemin Eken. “Bir El Sanatları Ürünü Olarak Karagöz Tasvirlerinin Yapımı Ve Hayali Şinasi Çelikkol’un İcra Geleneğindeki Yeri.” *Idil Journal of Art and Language* 9/75 (2020): 1599-1609.
- Sakaoğlu, Saim. *Türk Gölge Oyunu Karagöz*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2003.
- Sevin, Nureddin. *Türk Gölge Oyunu*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Büyük Türk Yazarları ve Şairleri Komisyonu Yayınları, 1968.
- Sevilen, Muhittin. *Karagöz*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969.
- Sönmez, Sevengül. *Karagöz Kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2000.
- Şapolyo, Enver Behnan. *Karagözün Tekniği*. İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1947.
- Tan, Nail. “Karagöz Sanatçısı Ragıp Tuğtekin’le bir Konuşm.” *Yıkın Perdeyi Eyledin Viran Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu*. Ed. Sabri Koz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Taş, Hülya. “Günümüz Bursa’ında Karagöz.” *Uludağ University Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Journal* 8/12 (2007): 133-146.
- Temel, Süreyya. “Sahne Tasarımında Bir Anlayış; Az Aslında Çoktur.” *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art* 3/6 (2018): 205-214.
- Ünal, Murat. “Türk Halk Tiyatrosunun Sinemaya Etkileri.” *Art-Sanat* 9 (2018): 337-349.
- Ünlü, Aslıhan. *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*. Ankara: Aşina Kitaplar, 2006.
- Yücesoy, Hülya. “Başlangıçtan Günümüze Karagöz Hacivat Figürlerinin İllüstrasyon Sanatındaki Yeri.” M.A. Thesis, Halic University, 2013.
- “Geleneksel El Sanatları Online Satış Web Sitesi”. Accessed 24 September 2020 <https://www.ges.gov.tr/tr/>.
- UNESCO Türkiye Milli Komisyonu. Accessed 23 September 2020 <https://www.unesco.org.tr/Pages/126/123/UNESCO-%C4%B0nsanl%C4%B1%C4%9F%C4%B1n-Somut-Olmayan-K%C3%BClt%C3%BCrel-Miras%C4%B1-Temsil%C3%AE-Listesi>

Interviews with Karagöz Masters

- I:1: Karabağ, Hasan Hüseyin, 27 April 2020 / Born in 1967, Karagöz master, İstanbul – Turkey.
- I:2: Kurt, Akın, 25 July 2020 / Born in 1968, Karagöz master, İstanbul – Turkey.
- I:3: Özgökbek, Deniz, 24 September 2020 / Born in 1978, Karagöz master, member of UNIMA, İzmir – Turkey.
- I:4: Özlen, Metin, 21 July 2020 and 25 September 2020 / Born in 1940, Karagöz master, member of UNIMA, İstanbul – Turkey.
- I:5: Samsun, Cengiz, 26 April 2020 / Born in 1978, puppet and Karagöz master, member of UNIMA, İstanbul– Turkey.
- I:6: Şenyer, Emin, 18 April 2020 / Born in 1961, Karagöz master, İstanbul – Turkey.
- I:7: Veral, Suat, 10 August 2020 / Born in 1966, Karagöz master, member of UNIMA, İstanbul – Turkey.
- I:8: Yüce, Haluk, 25 August 2020 / Born in 1954, puppet and Karagöz master, member of UNIMA, Ankara – Turkey.

Üç Anzak Ressamın Gözüyle Çanakkale Muharebesi

The Battle of Çanakkale Through The Eyes of Three Anzac Painters

Simge Özer Pınarbaşı* 

Öz

Çanakkale, Birinci Dünya Savaşı sırasında önemli bir cephelerden biridir. Çanakkale muharebeleri 3 Kasım 1914 - 9 Ocak 1916 tarihleri arasında gerçekleşmiştir. 18 Mart 1915'te güçlü Osmanlı savunmasıyla bozguna uğrayan İtilaf Devletleri, karadan destek almadan yalnızca deniz kuvvetleriyle boğazın geçilemeyeceğini anladıklarından bir çıkarma ordusu hazırlamaya koyulmuşlardır. İngiltere bu çıkarma için sömürgelerinden olan Avustralya ve Yeni Zelanda'dan asker toplamak amacıyla propaganda çalışmalarına başlamıştır. Toplanan bu askerlere Avustralya ve Yeni Zelanda Kolordosu'nun İngilizce başharflerinden oluşan ANZAC (Australian & New Zealand Army Corps) adı verilmiştir. Bu askerler arasında ressamlar da bulunuyordu.

Bu çalışmada Anzak ressamından Horace Millichamp Moore-Jones, Frank Rossiter Crozier ve George Washington Thomas Lambert'in resimleri incelenmiştir. Üç ressamdan ikisi fiilen savaşa katılmış olup, biri yenilgiden sonra Çanakkale'ye gönderilmiştir. Fiilen savaşa katılanlardan Horace Millichamp Moore-Jones resimlerinde savaşı yorumlamak yerine belgelemekle yetinmiştir. Savaşta sedye taşıyıcısı olarak görev yapan Frank Rossiter Crozier'in illüstrasyonlarında ise vatan özlemi, umutsuzluk gibi temalar görülmektedir. 1919'da özel izinle buraya gelip savaş sahneleri, portreler betimleyen resmî savaş ressamı George Washington Thomas Lambert'in resimleri Anzak işgalinin ülkesi için ağır sonuçlarını yansıtmaktadır. Çanakkale Savaşı'nı betimleyen üç Anzak ressamın da farklı tutumları olduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler

Anzak, Çanakkale, Horace Millichamp Moore-Jones, Frank Rossiter Crozier, George Washington Thomas Lambert

Abstract

An important front during the First World War was Çanakkale. Çanakkale battles took place between November 3, 1914 and January 9, 1916. The Allied Powers, after being defeated by the strong Ottoman defense on March 18, 1915, began to prepare a landing army, as they realized that the strait could not be crossed by naval forces without land support. Britain started propaganda efforts to recruit soldiers from its colonies, Australia and New Zealand, for this landing. This collection of soldiers were nicknamed Anzac, for the English initials of the Australian and New Zealand Corps (Australian & New Zealand Army Corps). These Anzac troops included the painters Horace Millichamp Moore-Jones, Frank Rossiter Crozier, and George Washington Thomas Lambert, whose lives and paintings will be discussed in this paper. Two of the painters took part in the war, and one was sent to Çanakkale after defeat. Horace Millichamp Moore-Jones, one of the soldiers active in the battle, found it sufficient to document the war visually instead of commenting on it verbally. In the illustrations of Frank Rossiter Crozier, who served as a stretcher bearer in the war, themes such as homesickness and despair are seen. The paintings of the official war painter George Washington Thomas Lambert, who came with special permission after the defeat in 1919 and depicted war scenes and portraits, are interesting in terms of showing the Anzacs'

* **Sorumlu Yazar:** Simge Özer Pınarbaşı (Doç. Dr.) İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü. İstanbul, Türkiye. E-posta: simge@istanbul.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2761-454X

Atf: Ozer Pınarbaşı, Simge. "Üç Anzak Ressamın Gözüyle Çanakkale Muharebesi." *Art-Sanat*, 16(2021): 465–489. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.16.0016>

view of the region after defeat. Lambert's paintings reflect the grave consequences of the Anzac occupation for his country. Each of these three Anzac painters who depicted the Battle of Çanakkale in Gallipoli Peninsula reveal different attitudes about the conflict.

Keywords

Anzac, Çanakkale, Horace Millichamp Moore-Jones, Frank Rossiter Crozier, George Washington Thomas Lambert

Extended Summary

The battles that took place in the Dardanelles between November 3, 1914 and January 9, 1916 were among the most important military activities of the First World War. The Allied Powers, which were defeated by the strong Ottoman defense on March 18, 1915, began to prepare a landing army as they realized that crossing the strait would require naval and land forces. Britain started propaganda efforts to recruit soldiers from its colonies, Australia and New Zealand, for this landing. These Anzac troops (Australian & New Zealand Army Corps) were brought to Egypt in December 1914 then transported by ship to the Gallipoli peninsula.

While there were many painters among these soldiers, there is no study about Anzac painters in Turkey. The examination of their works is important in terms of art as well as military history. However, since examining all of the Anzac painters, which are quite numerous, would exceed the dimensions of this study, three were selected, and different perspectives were revealed by examining their works. Disparate paintings have been selected to reflect the fact that the painters are artists using different techniques. Horace Millichamp Moore-Jones (1868–1922) used watercolor, Frank Rossiter Crozier (1883–1948) used drawing in his illustrations, and George Washington Thomas Lambert (1873–1930) used oil painting. The first two of these painters participated in the war, and the last one came to Çanakkale after the defeat with special permission.

The paintings of Horace Millichamp Moore-Jones are like diaries of the Gallipoli Battle. The artist's paintings are matched with historical sources describing the Gallipoli War, demonstrating the stages of war. These paintings in sketch or watercolor technique are examples of war painting, which is an old tradition in the West. They served practical rather than aesthetic purposes, and they are also a kind of espionage showing topographical features and enemy ranges. There are no psychological elements in these pictures. The artist did not include any details that would express his feelings during the war or create an emotion in the audience.

However, Frank Rossiter Crozier's illustrations for *The Anzac Book* reflect the psychological effects of this war on Anzac soldiers as time passed. Many soldiers believed they would win easily but then began to fall into despair, the longing of their homeland and the people they left behind beginning to dominate as they realized the

frightening face of the war. Reflecting an emotional point of view, Crozier's paintings depict the psychology of soldiers in all their reality. Just as Horace Jones kept a diary of the battle, Crozier showed the changing mental states of the warriors from day to day.

Apart from these two Anzac painters who came to fight in Çanakkale, the official war painter George Washington Thomas Lambert, who came here with special permission in 1919 after the defeat, is interesting in terms of showing the war scenes and portraits depicting Anzacs' view after the war. Lambert's images display the Anzacs' landing in Gallipoli in Kabatepe on April 25, 1915. Contrary to Moore-Jones, who personally participated in the war, this picture he designed with his imagination shows the moment when the Australian troops climbed the rocky hills (Kabatepe). The soldiers climbing the rocky terrain are hardly noticed with their green uniforms disappearing in the landscape. Some of the soldiers fell to the ground or are shown dead. The smoke of the Turks' cannon fire on the hills also gives clues about the cause of these deaths.

It is seen that the three Anzac painters who depicted the Gallipoli War also had different attitudes. Horace Millichamp Moore-Jones, who changed his appearance to be looked younger and joined the war with great enthusiasm, kept a diary of the war in his paintings. The purpose of these paintings showing the fronts and the positions of the armies was undoubtedly not artistic but military. These pictures, which were probably painted with the artist hidden or looking from a distance with binoculars to give information about enemy positions, were also aimed at some kind of military espionage. Therefore, they were pictures that did not include the psychological dimension. However, Frank Rossiter Crozier's illustrations for *The Anzac Book* reflect the psychological effects of this war on Anzac soldiers as time passed. Reflecting an emotional point of view, Crozier's paintings depict the psychology of soldiers in all their reality. The paintings of the official war painter George Washington Thomas Lambert, who came to Çanakkale with special permission in 1919 after the First World War that ended in 1918 and made large canvas paintings after researching, reflect the heavy consequences of the Anzac occupation for the country by illustrating the mass casualties at the battlefield. However, it still does not include the psychological dimension. It is content with documenting the historical facts of the war. It may be surprising Australians wanted to document their defeat by sending a war painter to Çanakkale. However, this war was a very important turning point as it enabled Australians to exist on the world stage and paved the way for them to become a nation. Therefore, it is not surprising that they sent the official war painters and ordered these paintings.

Giriş

3 Kasım 1914 - 9 Ocak 1916 tarihleri arasında Çanakkale Boğazı'nda gerçekleşen muharebeler, Birinci Dünya Savaşı'nın en önemli askerî faaliyetlerindendir. Osmanlı Devleti'nin Almanya yanında savaşa katılmasıyla zor durumda kalan İngiltere ve Fransa, İstanbul'u ele geçirmek ve Osmanlılar'ı saf dışı bırakmak için bu hareketin gerekli olduğunu düşünerek 3 Kasım 1914'te saldırıya geçmiştir. Boğazlar'a yönelik bu hareketin ilk deniz hücumu iki İngiliz harp gemisinin Ertuğrul ve Seddülbahir tabyalarını, iki Fransız gemisinin de Kumkale ve Orhaniye tabyalarını bombardıman etmesiyle başlamıştır. Resmen savaş ilan edilmeden başlatılan bu saldırı, hedefin Boğazlar olacağını göstermektedir. Nitekim iki gün sonra 5 Kasım 1914'te İtilaf Devletleri (Fransa ve İngiltere) Osmanlı devletine savaş ilan etmiştir. İkinci hücumlarını ise 19 Şubat 1915'te boğazın gerisindeki Türk tabyalarını uzaktan topçu ateşine tutarak gerçekleştirmişlerdir. İtilaf Devletleri'nin 17 Mart'ta mayınlardan temizlediklerini düşündükleri boğazın Karanlık Liman bölgesi, Türk donanmasına ait Nusret mayın gemisi tarafından mayınlanmıştır. Böylece 18 Mart 1915'te Boğaz'a giren İngiliz ve Fransız filoları iki yakadaki Türk mevzilerinden açılan yoğun ateş ve mayınların etkisiyle mevcutlarının % 35'ini kaybedip çekilmişlerdir. Güçlü Osmanlı savunmasıyla bozguna uğrayan İtilaf Devletleri, karadan destek almadan yalnızca deniz kuvvetleriyle Boğaz'ın geçilemeyeceğini anladıklarından bir çıkarma ordusu hazırlamaya koyulmuşlardır¹. İngiltere, bu çıkarma için sömürgelerinden olan Avustralya ve Yeni Zelanda'dan asker toplamak amacıyla propaganda çalışmalarına başlamıştır. Bu propagandalarda Osmanlıların bir tür kanser olduğu ve defedilmeleri gerektiği vurgulanmıştır. Toplanan bu askerlere Avustralya ve Yeni Zelanda Kolordosu'nun İngilizce başharflerinden oluşan ANZAC (Australian & New Zealand Army Corps) adı verilmiştir. Askerler 1914 yılının Aralık ayında Mısır'a getirilmiş ve gemilerle Gelibolu yarımadasına taşınmışlardır².

Gelibolu'ya gelen Anzak askerlerinin arasında ressam da bulunuyordu. Birinci Dünya Savaşı sırasında orduda görev alan Anzak resmi savaş sanatçılarının sayısı Australian War Memorial'de belirtildiğine göre 15 ressam ve üç heykeltıraştan oluşmaktaydı ve bunlar sanat eğitimi almış kişilerdi³. Anzak ressamlarla ilgili ülkemizde yapılmış herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Dolayısıyla bu ressamların tarihimizin önemli bir savaşını konu alan resimlerinin incelenmesi, askerî tarih açısından olduğu kadar sanat tarihi bakımından da önem taşımaktadır. Ancak sayıları oldukça fazla

1 Zekeriyâ Kurşun, "Çanakkale Muharebeleri", *İslam Ansiklopedisi*, c. 8, (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993), 205-206.

2 Cengiz Özakıncı, "25 Nisan 1985 Arıburnu, Anzak koyu, Mehmetçik ve Coniler", *Bütün Dünya* 4 (2016), 57- 58.

3 "Australian Official War Artists", Australian War Memorial, erişim 21 Haziran 2121, https://www.awm.gov.au/articles/encyclopedia/war_artists/ww1

olan Anzak ressamının tümünü incelemek bu çalışmanın boyutlarını aşacağından aralarından üçü seçilmiş ve yapıtları incelenerek farklı bakış açıları ortaya konulmuştur. Seçim yapılırken ressamın farklı teknikler kullanan sanatçılar olmasına dikkat edilmiş, böylece birbirine benzemeyen resimler gösterilmiştir. Seçilen üç ressamın kullandıkları resim teknikleri birbirinden farklıdır. Horace Millichamp Moore-Jones (1868-1922) suluboya, Frank Rossiter Crozier (1883-1948) illüstrasyonlarda kullanılmak üzere çizim, George Washington Thomas Lambert (1873-1930) ise yağlıboya tekniğini kullanmışlardır. Bu resamlardan ilk ikisi savaşa fiilen katılmış, sonuncusu ise yenilginin ardından özel izinle Çanakkale'ye gelmiştir. Horace Jones'un resimleri savaşın önemli anlarını yansıttığından onun resimlerine daha çok yer verilmiş, öteki sanatçıların resimleri ise benzer örnekleri yinelemek için kısıtlı tutulmuştur. Ele alınan sanatçıların resimleri Avusturalya'da çeşitli müze ve arşivlerde bulunmaktadır. Dijital ortama aktarılmış olan bu koleksiyonlar incelenerek bu çalışmada kullanılan örnekler seçilmiştir. Resimlerde gösterilen yerlerin adları ve bunları doğrulayan fotoğraflar için Çanakkale Muharebeleri'ni konu alan bir dijital kaynaktan⁴ yararlanılmıştır.

Horace Millichamp Moore-Jones

Anzak ressamının arasında savaşa gitmek için son derece istekli olduğu, yaşı ilerlemiş olmasına karşın bıyığını ve saçını kesip yaşı hakkında yalan söyleyerek orduya katılmasından⁵ anlaşılan Horace Millichamp Moore-Jones, resimleriyle savaşın âdetâ günlüğünü tutmuştur. Sanatçının resimleriyle Çanakkale Savaşı'nı anlatan tarihsel kaynaklar eşleştirildiğinde savaşın aşamaları görülebilmektedir.

Horace Jones aslında İngiltere'de Worcestershire'de doğmuş, muhtemelen ailesiyle 1885 yılında Yeni Zelanda'da Auckland'e yerleşmiştir. Orada ressam ve heykeltıraş Anne Dobson'dan resim dersleri almış ve sonra onunla evlenerek Avustralya'ya -Sydney'e- taşınmıştır. 1892-1905 yılları arasında çeşitli resimlerini sergilemiş ve bu dönemde adını değiştirerek Horace Millichamp Moore-Jones adını almıştır. Karısı 1901'de ölmüş, 1902'de ilk savaş resmi olan *Dokuzuncu Birliğin Güney Afrika Savaşı için Yeni Zelanda'dan Ayrılışı* adlı yağlıboya resmi Auckland Sanat Galerisi'nde sergilenmiştir. 1905'te tekrar evlenen Jones, 1908'de Auckland'e ailesinin yanına dönmüştür. 1912'de Londra'ya bir gezi yapmış, orada Slade School of Fine Art'a kaydolmuş ve Pearson's Magazine'de çalışmaya başlamıştır. 1914'te orduya katılmıştır⁶. Savaştan sonra 1918'de Hamilton High School'da resim hocalığı yapmaya başlamış, ailesi Auckland'de olduğu için Hamilton Oteli'nde kalmış, hafta sonlarını ailesiyle

4 "Çanakkale Muharebeleri", Çanakkale Muharebeleri, erişim 5 Ağustos 2018, <https://canakkalemuharebeleri1915.com/>

5 Anne Gray, "Moore-Jones, Horace Millichamp", *Dictionary of New Zealand Biography*, Erişim 5 Ağustos 2018, <https://teara.govt.nz/en/biographies/3m60/moore-jones-horace-millichamp>

6 Gray, "Moore-Jones, Horace Millichamp", <https://teara.govt.nz/en/biographies/3m60/moore-jones-horace-millichamp>

geçirmiştir. 3 Nisan 1922’de otelin mutfağında çıkan bir yangında konuklardan bazı-
larını kurtarmış, otel hizmetçilerinden birinin içeride kaldığını sanarak yanan binaya
tekrar girmiş ve ağır biçimde yaralanmış ve hastanede yaşamını yitirmiştir⁷. Sanat-
çı, savaş resimlerinin yanı sıra manzaralar ve portreler de yapmıştır. Bu resimlerde
İzlenimciler’in tekniğini anımsatan belirgin fırça darbeleri dikkati çekmektedir. En
tanınmış yapıtı olan *Er Simpson ve Eşeği* adlı resmini fotoğraftan bakarak çizmiştir⁸.



G. 1: Horace Millichamp Moore-Jones, *Anzak Koyu*, 1915, Karton üzerine suluboya, 184x29 cm.,
Owaka Museum (<https://www.nz museums.co.nz/collections/3021/objects/74184/print-the-coast-of-anzac>)



G. 2: Horace Millichamp Moore-Jones, *Karakol No.1 Nelson Tepesi*, 1915, Kağıt üzerine kurşun
kalem, 13.8x19.6 cm., Australian War Memorial, Campbell
(<https://www.awm.gov.au/collection/C172794>)

7 Jennifer Haworth, *Behind the Twisted Wire: New Zealand Artists in World War I*, (Christchurch, New Zealand: Wily Publications, 2016), 66-67.

8 "Man With The Donkey", *Evening Post*, 15 September 1937, erişim 15 Mayıs 2021, <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/EP19370915.2.53>



AUSTRALIAN WAR MEMORIAL

ART03196

G. 3: Horace Millichamp Moore-Jones, Plugge Platosu'nun Tepeleri, Walker Sırtı ve Sfenks Gelibolu, 1915, Kağıt üzerine kalem ve suluboya, 19.3 x 77.7 cm., Australian War Memorial, Campbell (<https://www.awm.gov.au/collection/C172822>)

Jones, orduya katılınca önce Salisbury'de eğitim almış, sonra Mısır'a gitmiştir⁹. Mısır'dan gemilerle yola çıkan Anzak birliklerinin de aralarında olduğu İngiliz ve Fransız kuvvetleri 25 Nisan 1915 günü sabaha karşı çıkarma hareketına başlamışlardır¹⁰. Horace Jones'un 5 Mayıs 1915 tarihli suluboya manzarası gemiden bakarak yapılmış gibi görünen panoramik bir manzardır ve kıyının topoğrafik özelliklerini yansıtmaktadır (**G. 1**). Jones, buraya varır varmaz General Sir William Birdwood'un komutasındaki ANZAC Printing Bölümü'nde¹¹ müttefiklerin planlarını ve Türk ordusunun pozisyonlarını gösteren topoğrafik karakalem ve suluboya manzara eskizleri yapmakla görevlendirilmiştir. Arazi zorlu koşullara sahip olduğundan bu resimler ordunun operasyon planlarında önemli bir yardımcıdır. Arazide yapılan bu eskizlerin daha sonra suluboyaya geçirildiği anlaşılmaktadır. Nitekim sanatçının, Kasım 1915'te sağ elinden yaralanınca geçici olarak çalışmalarına son verdiği, Birmingham'da hastanede yattıktan sonra eskizlerini suluboyaya geçirdiği belirtilmiştir¹². Dolayısıyla arazide yapılan bu eskizlerin amacının topoğrafyayı öğrenmek ve Türk siper pozisyonlarını göstermek olduğu söylenebilir. Ayrıca günümüze gelebilen üstüne notlar alınmış bazı karakalem eskizleri de bunu doğrulamaktadır (**G. 2**).

9 Gray, "Moore-Jones, Horace Millichamp", <https://teara.govt.nz/en/biographies/3m60/moore-jones-horace-millichamp>

10 Kurşun, "Çanakkale Muharebeleri", 206.

11 Printing Bölümü I. Dünya Savaşı sırasında İngiliz Ordusu tarafından kurulan The Army Printing and Stationery Service ünitesidir. Görevleri mevcut yayınların sahadaki birimlere dağıtımını düzenlemek, kendi yayınlarını hazırlayıp basmak, kartpostal, kırtasiye malzemeleri ve kitapları dağıtmaktı.

12 Gray, "Moore-Jones, Horace Millichamp", <https://teara.govt.nz/en/biographies/3m60/moore-jones-horace-millichamp>



AUSTRALIAN WAR MEMORIAL

ART96511

G. 4: Horace Millichamp Moore-Jones, 25 Nisan 1915'te Anzak'te Karaya Çıkış, 1915, Kağıt üzerine suluboya, 17.4 x 25.6 cm., Australian War Memorial, Campbell (<https://www.awm.gov.au/collection/C2091420>)

Sanatçının Anzak Koyu'nu çevreleyen tepelerin denizden görünümünü veren resminde Türklerin açtığı top ateşinin dumanları da görülmektedir (**G. 3**). Çıkarmanın kumlu bir bölge olan Arıburnu ve Seddülbahir'e yapılması planlanmış ancak çıkarma gemileri akıntıyla sürüklenince kumlu Kabatepe bölgesi yerine kayalık Arıburnu kesimine çıkmak zorunda kalmışlardır¹³. Karaya çıkış anını resimleyen Horace Jones'un yaptığı eskiz, Australian War Memorial'in belirttiğine göre Anzak çıkarmasının profesyonel bir sanatçı tarafından yapılmış bilinen en eski resmidir¹⁴ (**G. 4**). Resimde kıyıya çıkan askerler Türklerin açtığı ateşin altında koşarak tepelere doğru ilerlemektedirler.

13 Kurşun, "Çanakkale Muharebeleri", 206.

14 "The Landing at Anzac 25th April 1915", Australian War Memorial, erişim 15 Mayıs 2021, <https://www.awm.gov.au/collection/C2091420>



G. 5: Horace Millichamp Moore-Jones, Anzak Koyu'nun Tepelerinden Eskiz, 1915, Kağıt üzerine suluboya, 34x68 cm., Auckland Museum (<https://www.aucklandmuseum.com/discover/collections/explore-highlights/the-anzac-evacuation-of-gallipoli>)

Sanatçının kıyıya çıktıktan sonra yaptığı resimlerde kayalık olan arazinin durumu daha yakından görülmektedir (**G. 5**). Çıkarma yapan askerler bu kayalık araziye çeşitli adlar vermişlerdir. Örneğin; 25 Nisan sabahı Anzak Koyu'nun kuzeyine çıkan askerler Arıburnu Yarları'nın tam ortasında bulunan denize doğru çıkıntı yapmış olan kısmı, Mısır'da kamp yaptıkları sırada gördükleri sfenkse benzetmişler ve buraya “sfenks” adını takmışlardır¹⁵. Horace Jones'un bu adı taşıyan resminde sağ üst kısımda sfenkse benzeyen kaya, sağ alt köşede ise Anzak askerleri görülmektedir (**G. 6**). Nitekim Anzaklar sfenksin güneyindeki korunaklı alana “Wellington Terrace” ve “Reserve Gully” adını vermişler ve burası ihtiyat birliklerinin konaklama yeri olmuştur. Sfenksin kuzeyindeki dere ise yük katırlarının saklandığı yerd¹⁶.



G. 6: Horace Millichamp Moore-Jones, Sfenks, 1915, Litograf, 21.6 x 56 cm., Özel Koleksiyon (<https://archives.govt.nz/images/the-sphinx-gallipoli>)

15 "Sfenks", Çanakkale Muharebeleri, erişim 24 Şubat 2020, <https://canakkalemuharebeleri1915.com/genel/muharebe-alani-yer-isimleri/ariburnu/265-sfenks-the-sphinx>

16 "Wellington Terrace", Çanakkale Muharebeleri, erişim 24 Şubat 2020, <https://canakkalemuharebeleri1915.com/genel/muharebe-alani-yer-isimleri/ariburnu/495-wellington-terasi-wellington-terrace>



G. 7: Horace Millichamp Moore-Jones, Suvla'ya Doğru Ürkütücü Topraklar, 1915, Kağıt üzerine suluboya, 17.8x69.8 cm., Archives New Zealand
(<https://nzhistory.govt.nz/media/photo/moore-jones-painting-of-gallipoli>)

Sanatçının çok kayalık bir bölge olan Suvla'nın görünüşünü yansıttığı bir resimde sağda ayakta duran iki asker figürü olasılıkla gözetleme yapan Osmanlı askerleri olmalıdır (**G. 7**)¹⁷. Jones, Türk siperlerinin pozisyonlarını da göstermiştir (**G. 8**). Aynı şekilde Anzakların pozisyonlarını da resimlemiştir (**G. 9**). Resmin merkezinde Fransız ve İngiliz birliklerinin ele geçirmeye çalıştıkları Achi Baba (Alçı Tepe) görülmektedir. Ressamın durduğu nokta ise Gaba Tepe'dir. (Kabatepe)¹⁸.



G. 8: Horace Millichamp Moore-Jones, Türk Siper Pozisyonları, 1915, Archives New Zealand
(<https://nzhistory.govt.nz/media/photo/moore-jones-painting-of-gallipoli>)



G. 9: Horace Millichamp Moore-Jones, Avustralyalıların Pozisyonu En Sağ Taraf, 1915, Kağıt üzerine suluboya, 20.5x54 cm., Archives New Zealand
(<https://archives.govt.nz/images/the-australian-positions-extreme-right-gallipoli>)

17 "Moore-Jones' Gallipoli Landscapes", New Zealand History, erişim 5 Ağustos 2018,
<https://nzhistory.govt.nz/media/photo/moore-jones-painting-of-gallipoli>

18 "Australian positions", Jonathan Grant Gallery, erişim 7 Haziran 2019,
<http://jgg.co.nz/artist/australian-positions-extreme-right/>

Çanakkale Muharebesi sırasında İtilaf Devletleri üs olarak kullanmak için önce Mondros'u düşünseler de 27 Mayıs'ta Majestik zırhlısının torpillenerek batırılması ve donanmanın zorlanması sonucunda İmroz adasında (Gökçeada) karar kılmışlardır. General Hamilton önce çadırda kalmış ancak olumsuz koşullar yüzünden sonra taş bir kulübeye taşınmıştır¹⁹. Jones, generalin iki karargâhını da resimlemiştir. **G. 10**'da generalin ilk basit karargâhı görülmektedir. Çadırın önünde duran askere solda duran diğer asker selam vermektedir. Karargâhın üstünde uçan iki uçak da resimde yer almaktadır. Generalin İmroz'daki ikinci karargâhını gösteren resimde ise sol tarafta generalin karargâhı olan kulübe, onun arkasında çadırlar bulunmaktadır (**G. 11**). Karargâhın yakınında bir zeplin hangarı ve sanatçının çalıştığı Printing bölümünün yer aldığı bir başka resimden anlaşılmaktadır (**G. 12**).



AUSTRALIAN WAR MEMORIAL

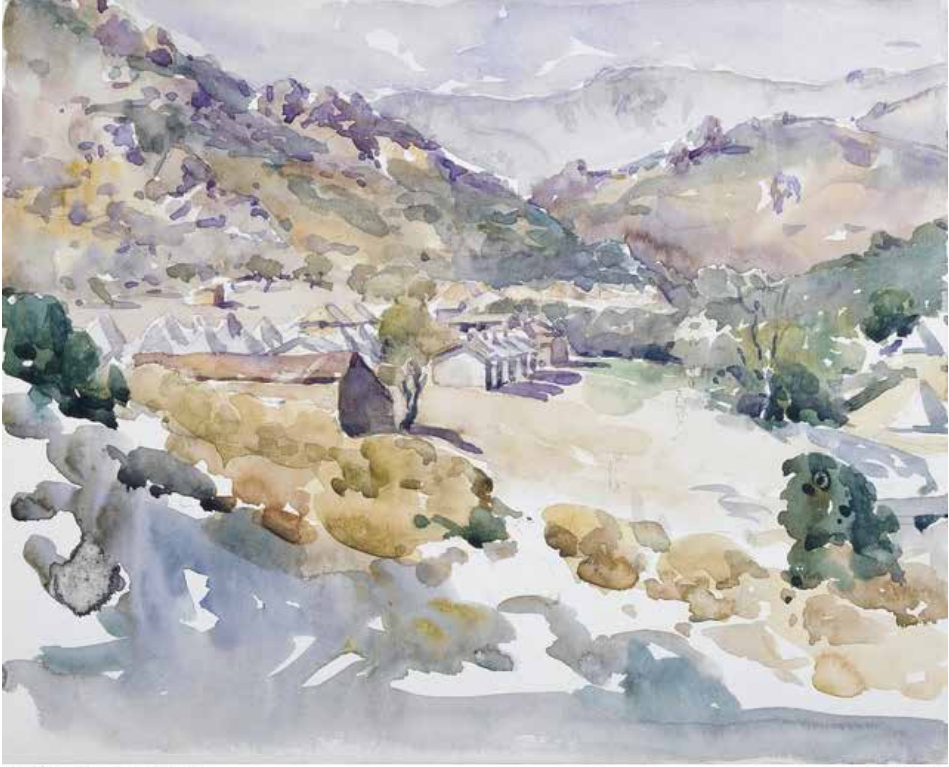
ART03240

G. 10: Horace Millichamp Moore-Jones, General Sör Ian Hamilton'un Basit Çadırı, İmroz, 1915, Kağıt üzerine kalem ve suluboya, 17.9x25.9 cm., Australian War Memorial, Campbell (<https://www.awm.gov.au/collection/C176842>)

Anzaklar, top bataryalarını yerleştirdikleri düzlüğe ise Yarbay Arthur Plugge'in adını vermişlerdir. Türk tarafı Asteğmen Muharrem komutasında 27. Piyade alayının seksen kişilik takımıyla burayı savunmaya çalışmışlar ancak komutan ve askerlerin çoğu şehit olunca Korku Deresi'ne çekilmişler ve bu düzlüğe Hain Tepe adını ver-

¹⁹ Çiğdem Şahin, "Çanakkale Savaşlarında İtilaf Kuvvetleri Üssü İmroz Adası (Gökçeada)", *Savaş ve Toplum -Savaş Üzerine Yazılar*, (Konya: Eğitim Yayınevi, 2016) , 230-231

mişlerdir²⁰. Jones'un bu platoyu gösteren resminde akşam açılan ateşin dumanları görülmektedir (G. 12). Anzaklar ayrıca yeraltı sığınakları da yapmışlardır. Jones'un bunları gösteren bir resmi de vardır (G. 13). Yeraltı sığınaklarının yakınında bir bomba imal yeri olduğu da yine Jones'un bir eskizinden anlaşılmaktadır (G. 14). Resmin sol tarafında bomba yapan bir asker yer almaktadır.



AUSTRALIAN WAR MEMORIAL

ART03251

G. 11: Horace Millichamp Moore-Jones, Generalin Taş Kulübesi: Kış Karargahları, General Baş Karargahı, İmroz, 1915, Kağıt üzerine kalem ve suluboya, 21.3x 26.1 cm., Australian War Memorial, Campbell (<https://www.awm.gov.au/collection/C176856>)

20 "Hain tepe ", Çanakkale Muharebeleri, erişim 27 Şubat 2020, <https://canakkalemuharebeleri1915.com/genel/muharebe-alani-yer-isimleri/ariburnu/198-hain-tepe-plugge-s-plateau>



AUSTRALIAN WAR MEMORIAL

ART03250

G. 12: Horace Millichamp Moore-Jones, Baskı Bölümü, General Baş Karargahı Zeplin Hangarı, 1915, Kağıt üzerine kalem ve suluboya, 21.2x26.1 cm., Australian War Memorial, Campbell (<https://www.awm.gov.au/collection/C172796>)



AUSTRALIAN WAR MEMORIAL

ART03210

G. 13: Horace Millichamp Moore-Jones, Plugge'ın Platosu, Batıdan Görünüm Akşam, 1915, Kağıt üzerine kalem ve suluboya, 20.3x26.0 cm., Australian War Memorial, Campbell (<https://www.awm.gov.au/collection/C172827>)



AUSTRALIAN WAR MEMORIAL

ART03265

G. 14: Horace Millichamp Moore-Jones, General Birdwood'un Yeraltı Sığınağı, Anzak Yolu, Gelibolu, 1915, Kağıt üstüne suluboya, guaj, kalem, 22x34.3 cm., Australian War Memorial, Campbell (<https://www.awm.gov.au/collection/C172830>)



AUSTRALIAN WAR MEMORIAL

ART03239

G. 15: Horace Millichamp Moore-Jones, Bomba Fabrikasının Girişi, Gelibolu, Kağıt üzerine karakalem, 13.8x21.5 cm., Australian War Memorial, Campbell (<https://www.awm.gov.au/collection/C172790>)



G. 16: Horace Millichamp Moore-Jones, Conk Bayırı ve 3 No.lu Karakolun Tepesi, Kağıt üzerine suluboya, 1915, 20.8x27.2 cm., Australian War Memorial, Campbell (<https://www.awm.gov.au/collection/C167297>)

8 Ağustos sabahı saat 03.30'da Anzak Birlikleri Conk Bayırı'na taarruz etmişler ve bölgeyi ele geçirmişlerdir²¹. **G. 16'**da Conk Bayırı ve 3 No'lu Karakol'un tepesinden bir manzara görülür. Sağ tarafta eliyle sağı işaret eden bir asker, solda ise bir ağacın altında üç asker bulunmaktadır. Resmin üst bölümünde ve sol tarafında patlayan top mermilerinin dumanları görülmektedir.

8 Ağustos akşamında Albay Ali Rıza Bey komutasındaki 8. Tümen, Conkbayırı'na gelerek düşmana taarruz etmiş ancak başarılı olamamışlardır. 9 Ağustos'ta Kocaçimen-Besimtepe-Conkbayırı hattı Türk birliklerinin eline geçmiştir. Fakat düşman Conkbayırı'nın denize yönelik kesimindeki siperleri elinde tutmaktadır.²² Anafartalar Grubu Komutanı Mustafa Kemal, 10 Ağustos sabahı 23. Alay ve 24. Alay ile düşmana karşı taarruza geçme emri vermiştir. Çanakkale'deki en şiddetli süngü muharebesinin sonucunda düşman ağır kayıplar vermiş ve bölge Türklerin kontrolüne geçmiştir²³. Türk ordusunun savunması ile kazanılan I. ve II. Anafartalar Zaferleri ile İtilaf dev-

21 Muzaffer Albayrak, *10 Ağustos 1915 Conkbayırı Süngü Hücumu* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2016), 54.

22 Albayrak, *10 Ağustos 1915 Conkbayırı Süngü Hücumu*, 56-57.

23 Albayrak, *10 Ağustos 1915 Conkbayırı Süngü Hücumu*, 66, 68.

letleri 19-20 Aralık gecesi Anafartalar ve Arıburnu cephesinden, 8-9 Ocak 1916'da da Seddülbahir'den çekilmişlerdir²⁴.

Anzak ressam Horace Millichamp Moore-Jones'un resimleri Çanakkale Savaşı'nın âdeta günlüğü gibidir. Eskiz ya da suluboya tekniğindeki bu resimler, Batı'da eski bir geleneği olan savaş ressamlığının örneği durumundadır. Estetik bir kaygıdan çok, pratik amaçlara hizmet eden resimlerin topoğrafik özelliklerin verildiği, düşman menzillerinin gösterildiği bir tür casusluk niteliği taşıdıkları gözlenir. Bu resimlerde psikolojik herhangi bir öğeye rastlanmaz. Sanatçı, savaş sırasındaki duygularını belirtecek ya da izleyicide duygu uyandıracak herhangi bir ayrıntıya yer vermemiştir.

Frank Rossiter Crozier

Anzak askerlerin Gelibolu'daki psikolojik durumları, Frank Rossiter Crozier'in illüstrasyonlarında betimlenmiştir. Sanatçı, Avustralya'da Maryborough, Victoria'da doğmuştur. 18 yaşında okuldan ayrıldıktan sonra kısa bir süre kiliselerin iç dekorasyonunu yapan bir İtalyan dekoratör için çalışmıştır. Sekiz yıl boyunca bir bankada çalışmış, bir yandan da haftada üç akşam çizim derslerine katılmıştır. 1905'ten 1907'ye kadar Melbourne'daki National Gallery of Victoria Art School'da eğitim almış, 1907'de manzara ve çizim dallarında öğrencilere verilen ödülleri kazanmıştır. Savaş başlayınca Avustralya İmparatorluk Kuvvetleri'ne katılmış, 1915'te önce Mısır'a sonra Gelibolu'ya gönderilmiştir. 1916'da 1. Anzak Kolordusu Topoğrafik Bölümü ile çalışmak üzere Fransa'nın Marsilya kentine gitmiştir. 1917'de karargâhı Londra'da olan Australian War Records Section'a girerek kamufraj eğitimi almıştır. 1918'de resmî savaş sanatçısı ve fahri teğmen olarak atanmıştır. Savaştan sonra 1919'da Avustralya'ya dönen sanatçının resmî savaş sanatçısı olarak görevi 1920'de sona ermiştir. 1936'da altı ay boyunca sanat danışmanı olarak Australian War Memorial'e atanmıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında Victoria, Maribyrnong'da bir mühimmat fabrikasında çalışmıştır²⁵. Crozier'in üslubu gerçekçi ve izlenimci öğelerin birleşmesinden oluşmaktadır. Savaşa hümanist yaklaşımından ötürü övgüler alan sanatçı, ona rehberlik eden insani değerleri yansıtan çalışmalarıyla tanınmıştır²⁶.

Gelibolu'da sedye taşıyıcısı olarak görev alan ressam, *The Anzac Book* diye adlandırılan 1916 yılında yayımlanan kitabın illüstrasyonlarından bazılarını yapmıştır.²⁷ İllüstrasyonlardan biri "Babalarımız" adını taşıy ve kitapta yer alan şiire eşlik etmektedir (G. 17). Bu resim, şiirde yer alan "...*bilinmeyen toprakları arayan gezgin ruhlar, babalarımız gibi korkusuz yiğit yürekler...*"²⁸ dizelerine uygun olarak İngiltere'nin parlak dönemlerinden biri olan Kraliçe Elizabeth (1533-1603) dönemi giysileri içindeki

24 Kurşun, "Çanakkale Muharebeleri", 207.

25 "Private Frank Rossiter Crozier", Australian War Memorial, erişim 15 Mayıs 2021, <https://www.awm.gov.au/collection/P10676272>

26 "Frank Crozier", Artists of the Great War, erişim 15 Mayıs 2021, <https://artistsofthegreatwar.wordpress.com/2016/10/21/frank-crozier-c-1883-1948/>

27 "Private Frank Rossiter Crozier".

28 Anonim, *The Anzac Book*, (London: The Cassel Company Ltd. , 1916), 15.

şövalyeleri Anzak Koyu'nda göstermektedir. Bu resim aynı zamanda Anzak askerlerinin işgal ettikleri Türk topraklarında kendilerini nasıl gördüklerini de yansıtmaktadır.

Kahramanlık duyguları dışında Anzakların bu savaşta yer almalarının dinsel bir boyutu da vardır. Kitaptaki “Non Nobis” adlı şiirin adı, Zebur’un Vulgate çevirisindeki “...*Non nobis Domine, non nobis sed nomini tuo da gloriam...*”²⁹ (Bizi değil Tanrım, bizi değil kendi adını şerefendir) şeklinde Tapınak Şövalyelerinin sloganı³⁰ da olan sözcükleri anımsatmaktadır. Crozier’in yaptığı resimde Hristiyanlığın simgesi olan çam ağaçlarından biri yerde yüzükoyun yatan bir adamın üzerine devrilmiştir (G. 18). Ancak kitaptaki illüstrasyonda adamın bulunduğu bölüm bir yazı kartuşuyla kapatılmış, içine de “...*Kalıntılarında daha büyük bir gurur -bu gözlerin görmesi için değil- bir gün vadiyi örtebilir. Bizi değil Tanrım...*” yazılmıştır³¹. Büyük olasılıkla ağacın altında kalan adam imgesi hoş bulunmamış ve o bölümün kapanması uygun görülmüştür.

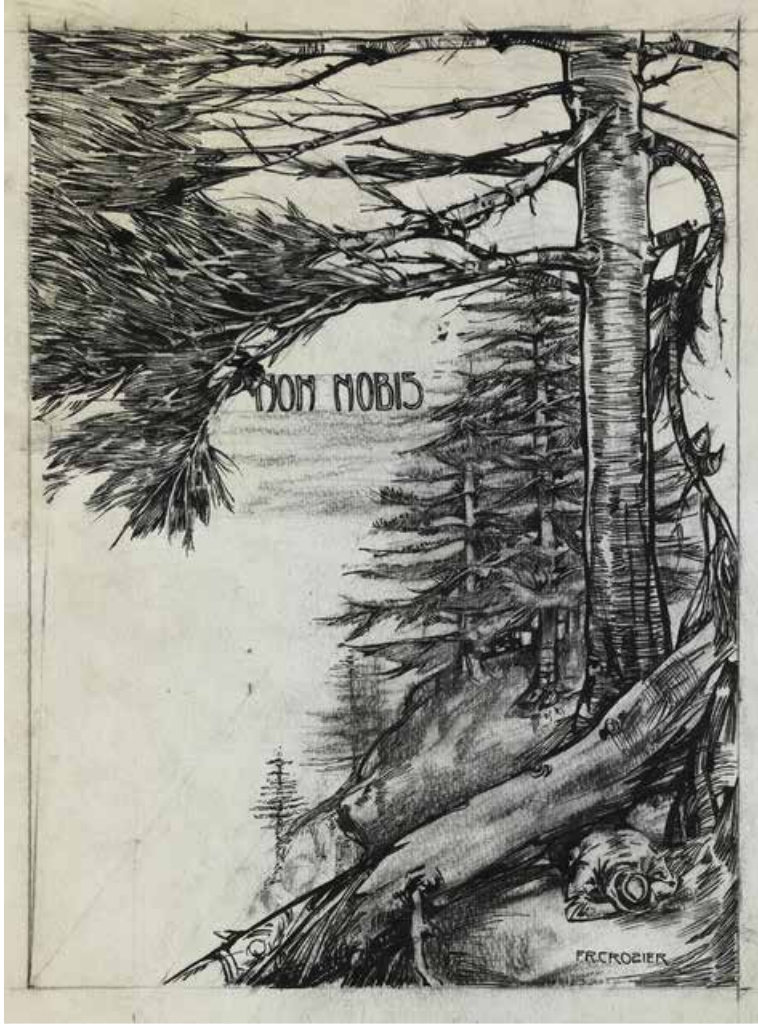


G. 17: Frank Crozier-William Keith Eltham, Babalarımız, 1915, Kağıt üzerine kalem ve mürekkep, 1915, 31.4x24.2 cm., Australian War Memorial, Campbell (<https://www.awm.gov.au/collection/C169091>)

29 Psalm 115:1

30 "Non Nobis Domine, Non Nobis, Sed Nomini Tuo Da Gloriam", Templars Today, erişim 11 Şubat 2020, <https://www.templarstoday.org/2019/03/09/non-nobis-domine-non-nobis-sed-nomini-tuo-da-gloriam/>

31 Anonim, *The Anzac Book*, 11.



AUSTRALIAN WAR MEMORIAL

ART00064

G. 18: Frank Crozier, Non Nobis, 1915, Kağıt üzerine kalem ve mürekkep, 36.2x27 cm., Australian War Memorial, Campbell (<https://www.awm.gov.au/collection/C169082>)



AUSTRALIAN WAR MEMORIAL

ART00068

G. 19: Frank Crozier, Sessizlik, 1915, Kağıt üzerine kalem ve mürekkep, 32.1x25.4 cm., Australian War Memorial, Campbell (<https://www.awm.gov.au/collection/C169081>)



AUSTRALIAN WAR MEMORIAL

ART00057

G. 20: Frank Crozier, Gri Duman, 1915, Kağıt üzerine kalem ve mürekkep, 31.7x25 cm., Australian War Memorial, Campbell (<https://www.awm.gov.au/collection/C169090>)

Ancak zaman ilerledikçe Anzakların kahramanlık duyguları yerini korkuya bırakmıştır. “Sessizlik” adlı şiirde uykusuz askerlerin ölüm etraflarında kol gezerken nöbet yerlerinde bir hortlak gibi dikildikleri ve “sessizliğe ne olacak” diye sordukları görülmektedir³². Crozier’in resmi de bu şiiri birebir anlatır. Elinde süngüsüyle nöbet tutan bir asker korkuyla açılmış gözleriyle elinde taşıdığı tırpanıyla önünden geçen ölüm figürüne bakmaktadır (**G. 19**).

Sanatçının “Gri Duman” adlı resmi, elinde tüfeğiyle yere oturmuş bir askerın piposunun dumanında özlediği evini ve sevgilisini göstermektedir (**G. 20**). Horace Jones’un resimleriyle savaşın günlüğünü tutması gibi Crozier’in resimleri de savaşçıların günden güne değişen ruhsal durumlarını yansıtmaktadır.

32 Anonim, *The Anzac Book*, 141.

George Washington Thomas Lambert

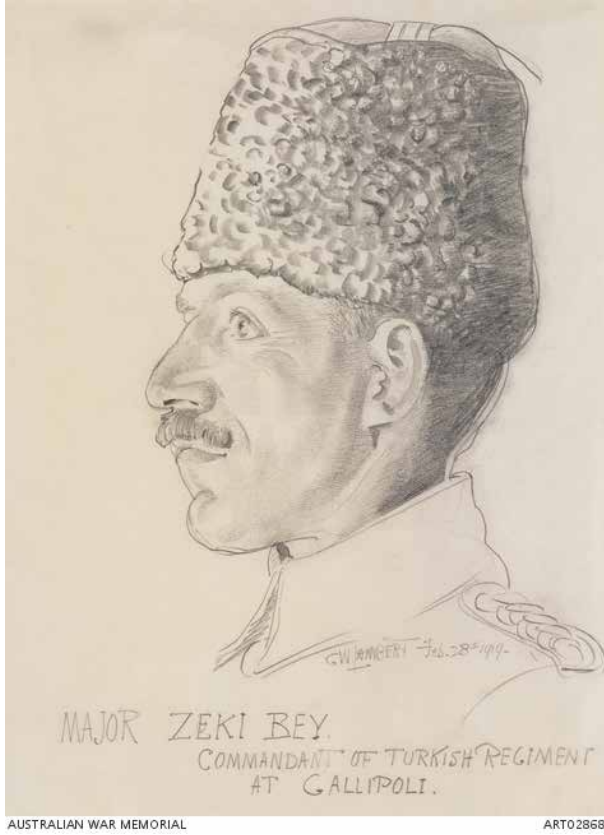
Çanakkale'ye savaşmaya gelen bu iki Anzak ressamın dışında yenilgiden sonra 1919'da özel izinle buraya gelip savaş sahneleri ve portreler betimleyen resmî savaş ressamı George Washington Thomas Lambert'in resimleri ise yenilgiyle sonuçlanan savaşın ardından Anzakların konuya bakışını göstermesi açısından ilginçtir. Sanatçı, demiryolu mühendisi olan babasının vazifesi dolayısıyla Rusya'da St. Petersburg'da doğmuştur. Babası ölünce annesi ve yine demiryolu mühendisi olan dedesiyle önce Almanya'ya sonra da Avusturalya'ya yerleşmişlerdir. 1899'da Wynne Ödülü'nü kazanan sanatçı bir yıl Sidney'de Julian Ashton Art School'da çalıştıktan sonra hükümet bursuyla Paris ve Londra'ya gitmiştir. 1917'de Avustralya'nın resmî savaş ressamı olmuştur³³.

Lambert'e Gelibolu gezisi sırasında bir Türk subayı eşlik etmiş ve onu bilgilendirmiştir. Sanatçı, Binbaşı Zeki Bey adlı bu subayın da karakalem bir portresini yapmıştır (**G. 21**). Anzak işgali sırasında Gelibolu'da bulunan bu subay, savaşla ilgili ressama ilk elden bilgi verebilecek kişidir³⁴. Lambert onu profilden göstermeyi yeğlemiştir. Portrede başında kalpağı ve üzerinde üniforması olduğu görülmektedir.

Sanatçı, 25 Nisan 1915'te Gelibolu'ya çıkartma yapan Anzakları Kabatepe'de betimlemiştir (**G. 22**). Savaşa bizzat katılan Moore-Jones'un aksine hayalinde tasarlayarak yaptığı bu resimde Avustralya Birliklerinin kayalık tepelere (Kabatepe) tırmandığı anı göstermiştir. Kayalık araziye tırmanan askerler zorlukla fark edilmektedir. Askerlerin bir kısmı yere düşmüş veya ölü olarak gösterilmiştir. Tepelerin üstünde Türklerin açtığı top ateşinin dumanı da bu ölümlerin nedeni hakkında ipucu vermektedir.

33 "Lambert, George Washington", Australian Dictionary of Biography, erişim 1 Nisan 2020, <http://adb.anu.edu.au/biography/lambert-george-washington-7014>

34 "Major Zeki Bey", Australian War Memorial, erişim 14 Mart 2021, <https://www.awm.gov.au/collection/ART02868>



G. 21: George Lambert, Binbaşı Zeki Bey, 1919, Kağıt üzerine karakalem, 30.6x23.3 cm., Australian War Memorial, Campbell (<https://www.awm.gov.au/collection/C176443>)

Lambert'in resimlemeyi seçtiği bir başka önemli savaş anı, 3. Hafif Süvari Birliği'nin Nek'teki (Boyun) hücumudur (**G. 23**). Burası Anzak cephesinin kuzey ucunda önemli bir mevziydi. 7 Ağustos 1915'te şafak vakti Avustralyalılar burada Türkler'in açtığı bir ateş seliyle karşılaşmış ve saldırıya katılan her beş kişiden dördü yaralanmış veya öldürülmüştür³⁵. Resimde kayalık arazide ilerlemeye çalışan Anzak askerlerinin bazıları vurulup yere düşmüş, bazıları da düşmek üzereyken gösterilmiştir. Ressam, onları sağ tarafta yere diz çökmüş biri hariç arkadan veya yandan göstermeyi yeğleyerek yüzlerinin görülmesini önlemiş, böylece izleyicinin zor durumdaki askerlere sempati duymasının da önüne geçmiştir. Lambert'in savaşa katılmamasına karşılık, savaş karşısında belgeci bir tutumu olduğu söylenebilir. Bölgeyi gezerek bilgi almış ve sonra hayalinde canlandırarak Anzaklar'ın yenildiği anları resimlemeyi seçmiştir. Bunu yaparken de duygusallığa yer vermemiş, gerçekçi bir üslup kullanmıştır.

35 "Lambert", National Gallery of Australia, Lambert, erişim 14 Mart 2021, <https://nga.gov.au/exhibition/lambert/detail.cfm?IRN=144769> 14



G. 22: George Lambert, Anzak Çıkartması 1915, 1920-2, Tuval üzerine yağlıboya, 190.5x350.5 cm., Australian War Memorial, Campbell (<https://www.awm.gov.au/collection/C172139>)



G. 23: George Lambert, Nek'teki 3. Hafif Süvari Birliği'nin Hücumu 7 Ağustos 1915, 1924, Tuval üzerine yağlıboya, 152.5x305.7 cm., Australian War Memorial, Campbell (<https://www.awm.gov.au/collection/C172140>)

Çanakkale’de yaşanan zorlu savaş ve alınan yenilgiye karşılık, Anzakların bu sa-
vaştaki varlığı, Avustralya’nın “ulus” olması yolunda attığı bir adımdır. Dolayısıyla
yenilmiş olmalarına rağmen bu savaşı betimlemek için Çanakkale’ye resmî bir savaş
ressamı yollamaları şaşırtıcı bir durum değildir. Çünkü Anzakların bu savaşta yer al-
maları, bir sömürge ülkesi konumunda olan Avustralya’nın adının tüm dünyada duyul-
masını sağlamış ve bu savaş sayesinde dünya sahnesinde varlıklarını kanıtlamışlardır.

Sonuç

Çanakkale Savaşı'nı betimleyen üç Anzak ressamın da farklı tutumları olduğu görülmektedir. Büyük bir istekle yaşını küçük gösterip savaşa katılan Horace Millichamp Moore-Jones, resimlerinde savaşın âdeta bir günlüğünü tutmuştur. Onun resimlerine bakarken savaşın nasıl cereyan ettiğine ilişkin fikir sahibi olunmaktadır. Cepheleri ve orduların mevzilerini gösteren bu resimler sanatsal değil, askerî amaçla yapılmıştır. Düşman mevzileri hakkında bilgi vermek için büyük olasılıkla keşiflere çıkıp gizlenerek ya da dürbünle uzaktan bakılarak yapılmış bu resimlerde aynı zamanda bir tür askerî casusluk amacı güdülmüştür. Dolayısıyla resimlerde psikolojik boyuta yer verilmediği görülmektedir. Oysa Frank Rossiter Crozier'in *The Anzac Book* için yaptığı illüstrasyonlar, kahramanlık duygularıyla katılan bu savaşın zaman geçtikçe Anzak askerler üzerindeki psikolojik etkilerini yansıtmaktadır. Kolayca kazanılacağını sandıkları bu savaşta askerler gittikçe umutsuzluğa kapılmaya, vatanlarının ve geride bıraktıkları kişilerin özlemi ağır basmaya başlamış ve savaşın ürkütücü yüzünü fark etmişlerdir. Duygusal bir bakış açısını yansıtan Crozier'nin resimleri askerlerin psikolojisini tüm gerçekliğiyle vermektedir. 1918'de sonlanan Birinci Dünya Savaşı'nın ardından 1919'da özel izinle Çanakkale'ye gelip araştırmalarda bulunduktan sonra büyük tuval resimleri yapan resmî savaş ressamı George Washington Thomas Lambert'in resimleri ise Anzak işgalinin ülkesi için ağır sonuçlarını yansıtmaktadır. Ancak Lambert bu resimlerde savaşın psikolojik boyutuna yine de yer vermemiş ve savaşı belgelemekle yetinmiştir. Yenilgilerine karşılık Avustralyalıların Çanakkale'ye bir savaş ressamı yollayarak bunu belgelemek istemeleri şaşırtıcı bulunabilir. Ancak bu savaş, Avustralyalıların dünya sahnesinde var olmalarını sağladığı ve ulus olma yolunu onlara açtığı için çok önemli bir dönüm noktası olmuştur. Dolayısıyla resmî savaş ressamlarını gönderip bu resimleri ısmarlamaları şaşırtıcı değildir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

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

Albayrak, Muzaffer. *10 Ağustos 1915 Conkbayırı Süngü Hücumu*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2016.

Artists of the Great War. "Frank Crozier". Erişim 15 Mayıs 2021.

<https://artistsofthegreatwar.wordpress.com/2016/10/21/frank-crozier-c-1883-1948/>

- Australian Dictionary of Biography. “Lambert, George Washington”. Erişim 1 Nisan 2020.
<http://adb.anu.edu.au/biography/lambert-george-washington-7014>
- Australian War Memorial. “Major Zeki Bey”. Erişim 14 Mart 2021.
<https://www.awm.gov.au/collection/ART02868>
- Australian War Memorial. “Private Frank Rossiter Crozier”. Erişim 15 Mayıs 2021.
<https://www.awm.gov.au/collection/P10676272>
- Australian War Memorial. “The Landing at Anzac 25th April 1915”. Erişim 15 Mayıs 2021.
<https://www.awm.gov.au/collection/C2091420>
- Australian War Memorial. “Australian Official War Artists”. Erişim 21 Haziran 2121.
https://www.awm.gov.au/articles/encyclopedia/war_artists/ww1
- Çanakkale Muharebeleri. “Çanakkale Muharebeleri”, Erişim 5 Ağustos 2018.
<https://canakkalemuharebeleri1915.com/>
- Çanakkale Muharebeleri. “Hain tepe”. Erişim 27 Şubat 2020.
<https://canakkalemuharebeleri1915.com/genel/muharebe-alani-yer-isimleri/ariburnu/198-hain-tepe-plugge-s-plateau>
- Çanakkale Muharebeleri. “Sfenks”. Erişim 24 Şubat 2020.
<https://canakkalemuharebeleri1915.com/genel/muharebe-alani-yer-isimleri/ariburnu/265-sfenks-the-sphinx>
- Çanakkale Muharebeleri. “Wellington Terrace”. Erişim 24 Şubat 2020.
<https://canakkalemuharebeleri1915.com/genel/muharebe-alani-yer-isimleri/ariburnu/495-wellington-terasi-wellington-terrace>
- Gray, Anne. “Moore-Jones, Horace Millichamp”. Dictionary of New Zealand Biography. 2015, Erişim 5 Ağustos 2018,
<https://teara.govt.nz/en/biographies/3m60/moore-jones-horace-millichamp>
- Jonathan Grant Gallery. “Australian Positions”. Erişim 7 Haziran 2019.
<http://jgg.co.nz/artist/australian-positions-extreme-right/>
- Haworth, Jennifer. *Behind the Twisted Wire: New Zealand Artists in World War I*. Christchurch, New Zealand: Wily Publications, 2016.
- Kurşun, Zekeriya. “Çanakkale Muharebeleri”. *İslam Ansiklopedisi*. 8, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993, 205-208.
- “Man With The Donkey”. *Evening Post*, 15 September 1937. Erişim 15 Mayıs 2021.
<https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/EP19370915.2.53>
- National Gallery of Australia. “Lambert”. Erişim 14 Mart 2021.
<https://nga.gov.au/exhibition/lambert/detail.cfm?IRN=144769>
- New Zealand History. “Moore-Jones’ Gallipoli Landscapes”. Erişim 5 Ağustos 2018.
<https://nzhistory.govt.nz/media/photo/moore-jones-painting-of-gallipoli>
- Özakıncı, Cengiz. “25 Nisan 1985 Arburnu, Anzak koyu, Mehmetçik ve Coniler”. *Bütün Dünya* 4 (2016): 57- 63.
- Şahin, Çiğdem. “Çanakkale Savaşlarında İtilaf Kuvvetleri Üssü İmroz Adası (Gökçeada)”. *Savaş ve Toplum -Savaş Üzerine Yazılar*. Konya: Eğitim Yayınevi, 2016, 219-244.
- Templars Today. “Non Nobis Domine, Non Nobis, Sed Nomini Tuo Da Gloriam”. Erişim 11 Şubat 2020.
<https://www.templartoday.org/2019/03/09/non-nobis-domine-non-nobis-sed-nomini-tuo-da-gloriam/>
- The Anzac Book*. London: The Cassel Company Ltd., 1916.

Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Bir Grup Dağ Keçisi Motifi*

A Group of Mountain Goats Motif in Northeastern Anatolian Petroglyphs

Oktay Özgül** , Burak Bingöl***

Öz

Yüksek bir plato özelliği taşıyan Doğu Anadolu Bölgesi kaya resimleri açısından oldukça zengindir. Ardahan, Kars, Erzurum, Erzincan ve Van-Hakkâri dağlık bölgesi kaya resimleri, bu zenginliğin büyük bir kısmını oluşturur. Bölgedeki andezit ve bazalt taşlara çizilen kaya resimlerinde genellikle çizgi, kazıma, oyma ve gagalama tekniğinin kullanıldığı görülür. Kaya resim alanlarında karşılaşılan motifler, insan (şaman), at, boğa - öküz - inek, geyik, kurt, köpek, koyun - koç - dağ keçisi gibi motiflerdir. Bunların yanı sıra av ve savaş sahneleri, tören ve geometrik sahneler ile gökyüzü şekilleri de işlenen diğer temalar arasındadır. Kuzeydoğu Anadolu bölgesinde 16 kaya resim alanı tespit edilmiştir. Çalışmada incelenen 9 merkez; Çıldır Başköy, Borluk Vadisi/Azat köyü, Camuşlu, Digor/Dolaylı, Geyikli-tepe, Kurbanağa, Dilli Vadisi, Cunni Mağarası ve Şenkaya Kaynak köyü kaya resimleridir. Bu resimlerde 368’den fazla figür mevcut olup bunların 119’u dağ keçisi figürüdür. Çalışmada, ilgili kaya resim alanlarındaki dağ keçisi motifinin morfolojisi incelenerek, sembolik anlamı, av ritüelindeki ve muhtemel kozmik dünyadaki yeri tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Kaya resimleri, dağ keçisi, göçer kültür, Kuzeydoğu Anadolu

Abstract

The Eastern Anatolia region, a high plateau, is exceptionally rich in paintings on rocks. Rock paintings in Ardahan, Kars, Erzurum, Erzincan, and Van-Hakkari mountainous region constitute a large part of this wealth. The technique of line, engraving, carving, and pecking was generally used in rock paintings drawn on andesitic and basalt stones in the region. The motifs encountered in rock painting areas are human (shaman), horse, bull - ox - cow, deer, wolf, dog, and sheep - ram - mountain goat. Furthermore, scenes of hunting and war, ceremonial and geometric scenes, and celestial shapes are among the covered themes. Sixteen rock painting areas were identified in the Northeast Anatolian region. Nine centers were examined in the study; Çıldır Başköy, Borluk Valley/Azat village, Camuşlu, Digor/Dolaylı, Geyikli-tepe, Kurbanağa, Dilli Valley, Cunni Cave, and Şenkaya Kaynak village are rock paintings. There are more than 368 figures in these paintings, of which 119 are mountain goat figures. In the study, the morphology of the mountain goat motif in the related rock painting areas was examined, and its symbolic meaning and place in the hunting ritual and the possible cosmic world were analyzed.

Keywords

Rock arts, mountain goat, nomad culture, Northeastern Anatolia

* Bu makale Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Eskiçağ Tarihi Anabilim Dalı’nda Doç. Dr. Oktay ÖZGÜL danışmanlığında Burak BİNGÖL tarafından hazırlanan, “Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Dağ Keçisi Motifi” başlıklı yüksek lisans tez çalışması temel alınarak hazırlanmıştır.

** **Sorumlu Yazar:** Oktay Özgül (Doç. Dr.) Türkiye-Kırgızistan Manas Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü, Bişkek, Kırgızistan. E-posta: oktay.ozgul@manas.edu.kg, ORCID: 0000-0003-0575-0436

*** Burak Bingöl (Arş. Gör.) Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, Rize, Türkiye. E-posta: burak.bingol@erdogan.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4660-5091

Atf: Ozgul, Oktay ve Bingol Burak. “Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Bir Grup Dağ Keçisi Motifi.” *Art-Sanat*, 16(2021): 491–527. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.16.0017>

Extended Summary

The mountainous region of Eastern Anatolia has wide plateaus and many rivers extending from mountains to plains through valleys. Considering the land conditions and climate structure, the suitability of the region for nomadic cultures throughout history is striking.

Nomadic cultures left many cultural elements, such as kurgans, tombs, stamps, stone statues, runic writings, and rock paintings in the areas they lived. During the archaeological investigation conducted in the region, all of these samples were found. Among them, rock paintings are particularly intense.

Rock paintings are symbols that people drew or painted to express themselves on cave walls, rocks, or rock blocks since ancient times. The figures in rock paintings were generally found in the area we examined. In addition to individual objects, such as human, horse, bull - ox - cow, deer, tiger - lion, eagle, wolf, dog, and sheep - ram - goat, various hunting and war scenes and ceremonial scenes were observed in groups. Besides, geometric shapes and sky shapes were frequently processed images. Among all these motifs, the mountain goat motif draws attention both numerically and as an embroidery detail. In this study, mountain goat motifs in Northeast Anatolian petroglyphs were investigated. The study identified and examined 119 mountain goat motifs in nine centers.

Dating is the greatest problem in rock paintings. As studies in the region are still in their early stages and scientific analysis is lacking, the issue of dating the rock paintings has not been finalized. E. Anati, who investigates rock paintings in Anatolia, studied Karain, Öküzini, Tırşın, Gevaruk, and Çatak rock paintings and made groupings for a dating method. Considering these examples, the analogical and archaeological methods were used throughout the dating studies on Northeast Anatolian petroglyphs. To analyze the rock paintings and to shed light on the origin issue, these paintings were first compared with the rock painting areas in nearby regions, such as Van-Hakkari. Subsequently, similarities and differences with the rock paintings in Northwest Iran, Armenia, and Azerbaijan were analyzed.

The findings of the study indicated that rock paintings in the region began in the Bronze Age and continued into the Iron Age and the Middle Ages. However, it is possible to evaluate the rock paintings in the region as a part of the “Migratory Animal Style” in terms of form and theme. Considering that this style was carried to Anatolia by the Scythians from the first millennium B.C., more precise results can be obtained. The classification system in this study will contribute to studies in the field until new dating and analysis methods are determined.

In the Northeast Anatolian region, studies were conducted in five centers from Kars, two from Erzurum, and one from both Ardahan and Erzincan, as they are ex-

emplary and distinctive. The figures encountered in these painting areas are human, mountain goat, deer, horse, wild sheep, cattle, cavalry, sun disc, trap, fox, dog, pig, stamps, and runic inscriptions. The examined rock painting areas are extraordinarily rich in terms of the number of figures. In total, over 368 figures were identified in nine centers. More than 119 of these figures are mountain goat motifs.

When 119 mountain goats identified in the study area were investigated, some distinctive features drew attention. The mountain goats drawn generally consist of three main lines in the form of head, body, and foot. The drawn heads are sometimes evident and sometimes indistinct. Horns on the head were identified. The horns are either exaggerated curved backward or normal horn-shaped. In both horn types, the horns are drawn singly or in pairs depending on the profile angle. The examination of the drawn bodies revealed that the body is drawn schematic, linear, or normal. Smaller horns on the body strengthen the possibility that they are female or children. Besides, the erected phallus, curved exaggerated horns, and erected tails are likely to represent male goats. When the drawn feet were examined, they appeared mobile and immobile. Joints and fingernails are usually evident on mobile legs. The immobile ones are drawn in a flat style. According to the profile angle, the legs are drawn as double or single in both leg types.

As a result, it was inferred that the rock paintings, which emerged mostly from the Early Bronze Age in the Northeast Anatolian plateaus and show periodic differences, are in a similar cultural unity with the rock paintings of the Van-Hakkari mountainous region in close vicinity. Northeast Anatolian rock paintings, similar to those in Northwest Iran, Armenia, Azerbaijan, and Nakhchivan in the secondary cultural environment, are related to the rock painting art of the Eurasian continent in terms of origin. The similarities of nomadic cultural elements, such as the Hakkari Steles, other Central Asian statues and stamps from Eastern Anatolia, and some kurgan-type tomb structures, can be assessed collaboratively to understand the region's relationship with nomadic cultures in B.C. II. It was unthinkable that the steppe culture and art, which spread over an area of approximately 10 million km² from the first millennium B.C., could be transmitted across the region. Despite chronology and partial origin issues, the continuation of the animal style in rock paintings with some changes and self-renewal is one of the most distinctive features of steppe art. From this aspect, Northeastern Anatolian rock paintings reflect various forms of this art by preserving its essence.

Giriş

Doğu Anadolu Bölgesi dağlık bir coğrafyaya sahiptir. Bölge, dağların üzerinde bulunan geniş platolara ve yine dağlardan ovalara vadilerce uzanan birçok akarsuya sahiptir. Arazi şartları ve iklim yapısı da dikkate alındığında bölgenin tarih boyunca göçer kültürlere uygunluğu göze çarpmaktadır¹. Göçer² kültürler yaşadıkları alanlarda birçok maddi kültür ögesi bırakmışlardır. Bunları kurganlar, mezarlar, damgalar-enler, taş heykeller, runik yazılar ve kaya resimleri olarak sıralamak mümkündür. Bölgede yapılan arkeolojik yüzey araştırmalarında bu örneklerin tamamına rastlanmıştır. Bunlar içinde kaya resimleri ise oldukça yoğundur. Anadolu da henüz çok yeni olan kaya resim araştırmaları ile ilgili olarak E. Anati³, M. Uyanık⁴, M. Alok⁵, O. Belli⁶, S. Somuncuoğlu⁷, İ. Kökten⁸, H. Karpuz⁹,

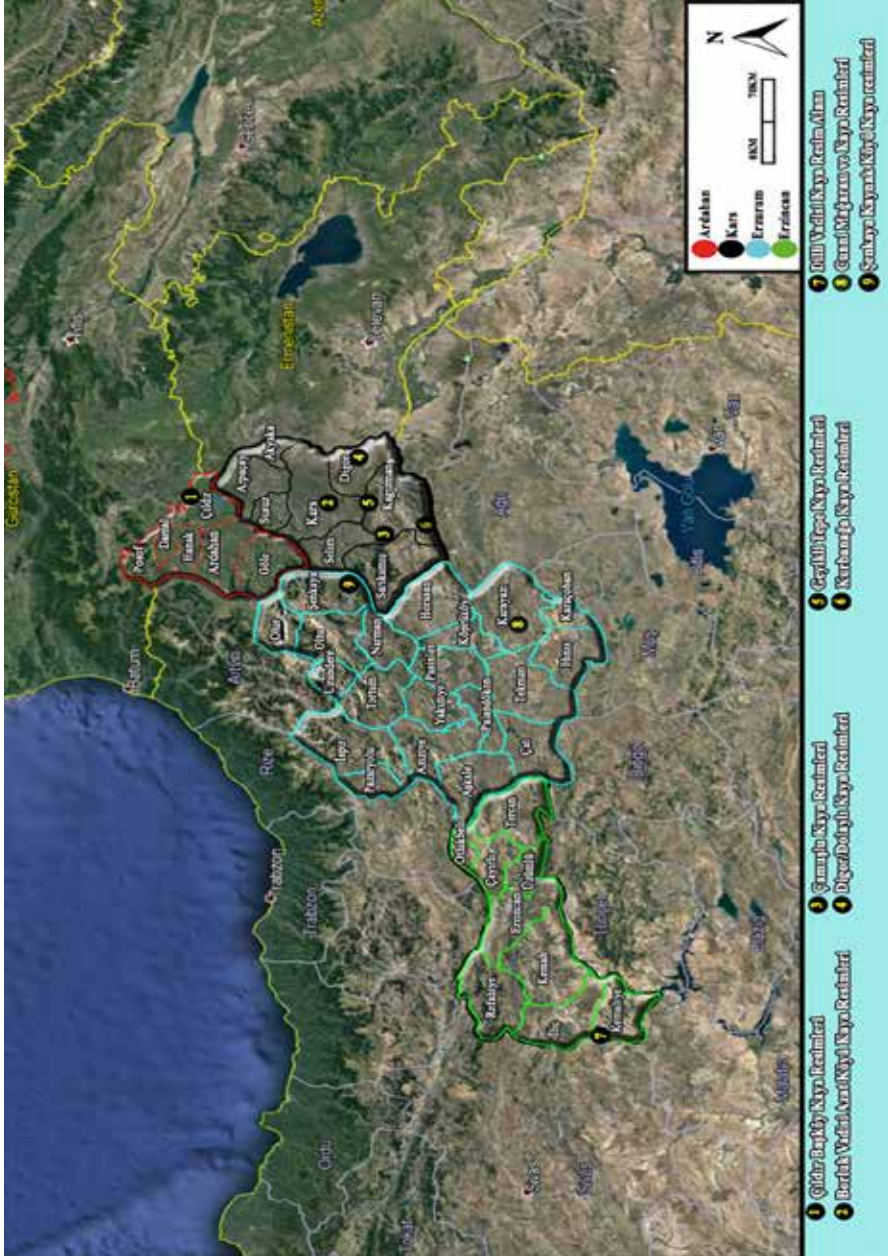
- 1 Alpaslan Ceylan, *Doğu Anadolu Araştırmaları Erzurum-Erzincan-Kars-Iğdır 1998-2008* (Erzurum: Güneş Vakfı Yayınevi, 2008), 33-44; Oktay Özgül, “Eskiçağda Yukarı Aras Vadisi” (Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2011), 13-30; Yavuz Günaşdı, “Karasu (Yukarı) Havzasındaki Tarihi ve Arkeolojik Veriler” (Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2013), 8-25; Alpaslan Ceylan, *Doğu Anadolu Araştırmaları Erzurum-Erzincan-Kars-Iğdır 2008-2014* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınevi, 2015), 53-79; Burak Bingöl, “Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Dağ Keçisi Motifi” (Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2020), 6-21.
- 2 Türkçe sözlükte “göçer” kelimesi, “göçebelik” şeklinde kullanılmıştır. Aynı sözlükte göçebelik kelimesi, göçebe olma durumu, bir toplumsal birliğin, yaşamak için gerekli kaynakları elde edebilmek üzere düzenli aralıklarla yer değiştirme geleneğinde veya alışkanlığında olması ile açıklanmıştır. Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük, (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2010), 955. Göçer-göçebelik ve nomadizm kelimelerinin kavramsal açıklaması hakkında detaylı bilgi için bk. Anıl Yılmaz ve Cahit Telci, “Türk Kültür Terminolojisinde Göç Kavramı Üzerine,” *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi* 7/2 (2010), 14-33; Oktay Özgül ve Nezahat Ceylan, “Göçerlik ve Yerleşiklik Arasında Bir Bileşen; Fergana Vadisi,” *Prof. Dr. Fuat Sezgin Anısına Geçmişten Günümüze Türkistan: Tarih, Kültür ve Medeniyet Sempozyumu* (11-12 Nisan 2019 Türkistan), (Ankara: Ahmet Yesevi Üniversitesi Yayınları, 2019), 472- 495; İlhami Durmuş, “Orta Asya’dan Anadolu’ya Türk Konar- Göçer Kültürü,” *Orta Asya Türk Kültürünün Anadolu Kültürüne Etkileri Uluslararası Sempozyumu* (19 Haziran 2019 Taşkent), (Ankara: Hacı Bayram Veli Üniversitesi Yayınları, 2019), 11-35.
- 3 Emanuel Anati, “Anatolia’s Earliest Art,” *Archaeology* 21/1 (1968), 22-35; Emanuel Anati, *Arte Prehistorica in Anatolia, Studi Camuni* 4 (Italia: Capo di Ponte Edizioni del Centro, 1972).
- 4 Muvaffak Uyanık, *Petroglyphs of South - Eastern Anatolia* (Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt), 1974.
- 5 Ersin Alok, *Anadolu’da Kaya Üstü Resimleri* (İstanbul: Akbank Yayınları, 1988).
- 6 Oktay Belli, “Kars - Borluk Vadisi Kayaüstü Resimleri,” *Arkeoloji ve Sanat Dergisi* 122 (2006), 11- 22; Oktay Belli, “Kağızman Karaboncuk’da Tarih Öncesi Döneme Ait Kayaüstü Resimleri,” *Arkeoloji ve Sanat Dergisi* 121 (2006): 1- 10; Oktay Belli, “Van Bölgesi’ndeki Yeni Boyalı Mağara Resimleri,” *Homo Amatus: Güven Arsebük için Armağan Yazıları*, ed., M., Özbaşaran, O., Tanındı ve A., Boratav (İstanbul: Ege Yayınları, 2003), 29-42.
- 7 Servet Somuncuoğlu, *Şaymaltaş: Gökyüzü Atları* (İstanbul: Atok Yayınları, 2011); Servet Somuncuoğlu, *Sibiryadan Anadolu’ya Taştaki Türkler* (İstanbul: Atok Yayınları, 2011); Servet Somuncuoğlu, *Damgaların Göçü Kurgan* (İstanbul: İletişimce Fotoğraf ve Danışmanlık Hizmetleri, 2012).
- 8 İsmail Kılıç Kökten, “Kars Çevresinde Dip Tarih Araştırmaları ve Yazılıkaya Resimleri,” *Atatürk Konferansları*, (1975), 95-104; İsmail Kılıç Kökten, “Yazılıkaya’da ve Kurbanağa Mağarasında (Kars-Çamuşlu) Yeni Bulunan Dip Tarih Resimleri,” *Karseli* 6/69 (1970), 2-16.
- 9 Haşim Karpuz, “Çamuşlu’da Yontma Taş Çağı Kaya Resimleri,” *Tübitak Bilim ve Teknik* 10/212 (1977), 1-6.

A. Ceylan¹⁰, O. Özgül¹¹, Y. Günaşdı¹², İ. Üngör¹³, A. Bingöl¹⁴, N. Ceylan¹⁵, B. Bingöl¹⁶, C. Sevindi-A. Y. Tavukçu¹⁷, E. Soydan - F. Korkmaz¹⁸ gibi bilim insanlarının çalışmaları mevcuttur.

Kaya resimleri, insanın eski çağlardan beri mağara duvarlarına, kayalara veya kaya bloklarına kendini ifade edebilmesi için çizdiği ya da boyadığı sembollerdir. Çalışma kapsamında incelenen alanda bulunan kaya resimlerindeki figürlerin genelde insan, at, boğa - öküz - inek, geyik, kaplan - aslan, kartal, kurt, köpek, koyun - koç - keçi gibi tekil nesnelere ve çeşitli av ve savaş sahneleri, tören sahneleri şeklinde grup içinde olduğu görülmektedir. Ayrıca geometrik şekiller ve gökyüzü şekilleri de sıkça işlenen resimlerdir¹⁹.

Bütün bu motifler içinde dağ keçisi motifi hem sayısal olarak hem de işleme detayı olarak dikkat çekmektedir. Çalışma için Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki dağ keçisi motifleri araştırılmış ve 9 merkezde 119 dağ keçisi motifi tespit edilmiştir.

- 10 Alpaslan Ceylan, "Doğuda İlk Türk Yerleşmelerinden Cunnî Mağarası," *Türkler Ansiklopedisi*, c. 4 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 425-429; Alpaslan Ceylan, "Doğu Anadolu'da İlk Türk İzleri," *XV. Türk Tarih Kongresi I* (11-15 Eylül 2006), (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2006), 215-232; Alpaslan Ceylan, "Çıldır Başköy Kaya Resimleri," *Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi BELGÜ* 2/2 (2015), 9-24; Alpaslan Ceylan, "Geyiklitepe Kaya Resimleri ve Runik Yazıtları," *III. Uluslararası Türk Şöleni Türk Kültürü Sempozyumu Bildirileri*, (17-19 Mayıs 2012 Erzurum), (Erzurum: Güneş Vakfı Yayınları, 2016), 85-96; Alpaslan Ceylan, "Türk Dünyasından Yeni Kaya Resimleri," *XVII. Türk Tarih Kongresi I* (15-17 Eylül 2014), 2018, 173; Alpaslan Ceylan, "Doğu Anadolu'da Erken Dönem Türk İzleri III Kars-Digor (Dolaylı) Kaya Resimleri," *TTK Kongresi'nde Sunulan Bildiri*, Ankara, 1 - 5 Ekim 2018.
- 11 Oktay Özgül, "Erzurum Bölgesi Kaya Panoları," *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 5/10 (2015), 169-188; Oktay Özgül, "Erzurum Şenkaya Petrogliflerindeki At Geyik ve Güneş Kursu," *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 39 (2016), 371-396; Oktay Özgül, "Orta Asya Kaya Resimleri Işığında Kars-Ardahan Kaya Resimlerindeki Av ve Tuzak Sahneleri," *IV. Türk Şöleni Bildirileri* (17-19 Mayıs 2016 Erzurum), (Erzurum: Güneş Vakfı Yayınları, 2018), 893-911.
- 12 Yavuz Günaşdı, "Doğu Anadolu Kaya Resimleri Işığında Doyumlu Kaya Panoları," *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 1/39 (2016), 391-407.
- 13 İbrahim Üngör, "Türk Kültüründe Dağ Keçisi Teke," *IV. Uluslararası Türk Şöleni Türk Kültürü Sempozyumu Bildirileri* (17-19 Mayıs 2016 Erzurum) (Erzurum: Güneş Vakfı Yayınları, 2018), 245-325.
- 14 Akın Bingöl, "Yüzey Araştırmaları Işığında Borluk Vadisi Kayaüstü Resimleri," *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 39 (2016), 347-355.
- 15 Nezahat Ceylan, "Türk Kültüründe Geyik Kavramı Ve Kuzeydoğu Anadolu Kaya Resimlerindeki Geyik Tasvirleri," *IV. Uluslararası Türk Şöleni Türk Kültürü Sempozyumu Bildirileri*, (17-19 Mayıs 2016 Erzurum), (Erzurum: Güneş Vakfı Yayınları, 2018), 871-891.
- 16 Bingöl, "Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Dağ Keçisi Motifi," 70-176.
- 17 Cemal Sevindi ve Ali Yalçın Tavukçu, "Şirvaz Kalesi ve Kayaüstü Resimleri Şenkaya Erzurum," *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 31 (2013), 155-173.
- 18 Ersoy Soydan ve Ferhat Korkmaz, "Batman'da Yeni Bir Keşif: Deraser (Arık) Mağara Resimleri," *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume* 8/6 (2013), 665-686.
- 19 Bingöl, "Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Dağ Keçisi Motifi," 28.



G. 1: Kuzeydoğu Anadolu Bölgesi Kaya Resimleri Çalışma Alanı (O. Özgül – B. Bingöl, 2020.)

1. Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerinde Dağ Keçisi Motifi Bulunan Merkezlerden Bazıları

Çıldır Başköy Kaya Resimleri²⁰

Çıldır Başköy kaya resimleri Ardahan ili Çıldır ilçesi Başköy köyünün 1.1 km batısında ve Damlıca köyünün ise 1.7 km doğusunda, 2225 m rakımda bulunmaktadır (G. 1). Çıldır Başköy kaya resimlerinde süvari, at, köpek ve dağ keçisi motiflerine rastlanılmaktadır. Panoda çizgi ve kazıma tekniği ile 10 süvari, 14 avcı insan, 5 adet dağ keçisi ve 4 adet köpek figürü çizilmiştir. Panonun ana konusu av temasıdır²¹ (G. 2).

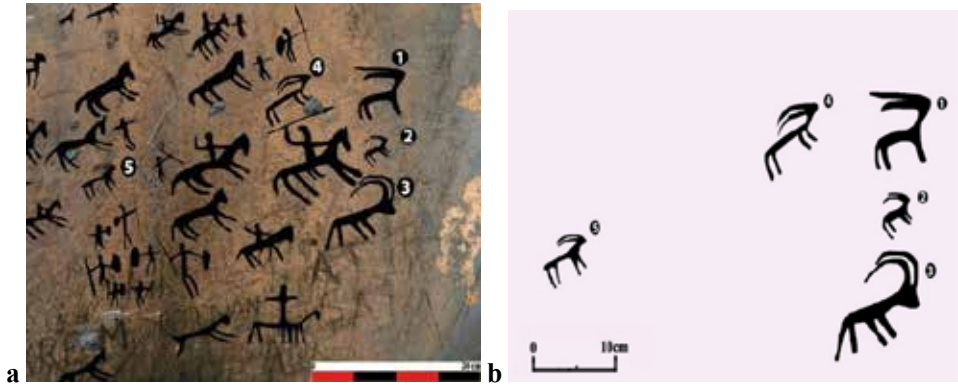


G. 2: a: Çıldır Başköy Kaya Resimleri Genel Görünümü (A. Ceylan Arşivi). b: Çıldır Başköy Kaya Resimleri Genel Çizimi (A. Ceylan Arşivi).

20 41° 08' 38" N - 43° 18' 26" E.

21 Ceylan, "Çıldır Başköy Kaya Resimleri," 9-24; Alpaslan Ceylan ve Nezahat Ceylan, *Doğunun Sönmeyen Yıldızı Akçakale* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınevi, 2018), 142-149.

Panoda çizgi tekniği ile profilden çizilmiş 5 adet dağ keçisi figürü tespit edilmiştir. Keçi figürleri incelendiğinde hepsinin aynı tema içerisinde olduğu ve aynı teknik ile çizildiği görülmektedir. Figürlerin tamamı aynı yöne doğru hareketli vaziyette çizilmişlerdir. Ancak 5 numaralı dağ keçisi figürünün avcılar tarafından sürüden koparıldığı gözükmemektedir. Keçi figürlerinin ana hatları belirgin vaziyette çizilmiştir. Boynuzları çok abartılı olmayacak şekilde geriye doğru, bazıları ise kıvrımlıdır. Keçi figürlerinin baş kısımları belli ve vücuda orantılıdır. Gövdeler genelde dikdörtgenimsidir. Figürler, genelde dört ayak da belli olacak şekilde çizilmiştir. Ayaklarda eklem ve tırnak belirgin değildir. Yine figürlerde kuyruk belirtilmemiştir. 2 numaralı keçi figürünün küçük olarak çizilmesi onun oğlak olabileme ihtimalini düşündürmektedir. Boynuzlardan bunların teke olduğu anlaşılmaktadır (G. 3).



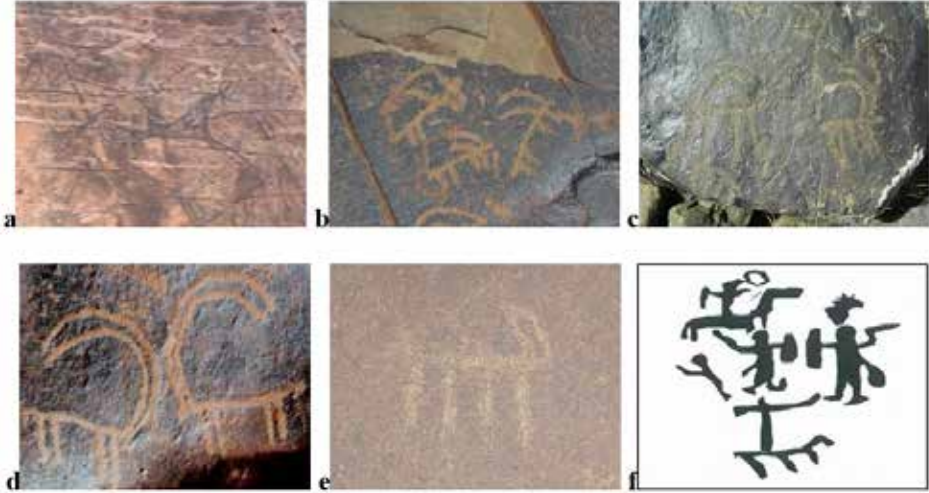
G. 3: a: Çıldır Başköy Kaya Resimleri Dağ Keçisi Motifleri (A. Ceylan Arşivi). b: Çıldır Başköy Kaya Resimleri Dağ Keçisi Motiflerinin Çizimleri (A. Ceylan Arşivi).

Ardahan ili Çıldır Başköy kaya resimlerini incelendiğinde bu resimlerin yakın coğrafyadaki Doymulu kaya resimleri ile teknik olarak olmasa da tema bakımından benzediği anlaşılmaktadır. İki kaya resim alanında da süvariler ve av törenleri çizilmiştir. Buradaki resimlerin ayrıca Hakkâri/Tırşın yaylası kaya resimleri ile teknik, tematik ve stilistik açıdan benzerlik taşıdığı görülmektedir. Aynı şekilde İran'daki Meşkin kaya resimleri²² ile de teknik ve tematik bakımdan ortaklıklar vardır. Genelde aynı profilden çizilmiş dağ keçisi figürlerinde abartılı boynuz ve dört ayağın belirgin olması öne çıkan unsurlardır. Kafkaslarda Tunç Çağı Gobustan kaya resimleri²³ ve Ermenistan

22 Mohammad Kazemi, vd. "An Introduction of ShikhMedi Newly Found Petroglyphs in Meshginshahr, Northwest Iran," *International Journal of Archaeology Special Issue: Rock Art, Handmade Architecture, Historical Archaeology* 4/1-1 (2016), 18-22; Ali Binandeh, "Looking at Rock Art in Northwest of Iran," *International Journal of Archaeology. Special Issue: Rock Art, Handmade Architecture, Historical Archaeology* 4/1-1 (2016), 12-17.

23 Malahat Farajova, "Gobustan Rock Art Cultural Landscape - El paisaje cultural del arte rupestre de Gobustán," *Cuadernos De Arte Rupestre* 7/2 (2014), 13-232; Abbas Seyidov, "Azerbaijan Halkının Taş Hafızası-Gobustan-Gemikaya Petroglifleri," *V. Uluslararası Halk Kültürü ve Sanat Etkinlikleri Sempozyumu* (12-14 Ekim 2017 Ankara), (Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları, 2017), 409-418.

kaya resimleri²⁴ de süvari ve av töreni sahnelerini belirtmesi bakımından aynı bağlamda değerlendirilebilir. Genel olarak bu kaya resimlerinde, mekân, stil, çizim tekniği, bağlam ve tema olarak benzerlikler bulunmaktadır. Çevre kültür bölgesiyle yapılan analogik çalışmalar neticesinde şimdilik bu kaya resim alanı Geç Tunç Çağı ile Erken Demir Çağı'na tarihlendirilebilir (G. 4).



G. 4. a: Doymulu, elinde mızrağı olan süvari ve av sahnesi. **b: Tırşın Yaylası**, kazıma tekniği ile çizgisel biçimde profilden çizilmiş dağ keçisi figürleri (Tümer, “Van-Hakkari Dağlık Bölgesi Kaya Resimleri,” 72). **c: Gobustan**, kazıma tekniği ile çizgisel biçimde profilden çizilmiş dağ keçisi figürleri (A Ceylan Arşivi.). **d: Ermenistan**, kazıma tekniği ile çizgisel biçimde profilden çizilmiş dağ keçisi figürleri (Tokhatyan, “Rock Carvings Of Armenia,” 189). **e: Meşkin**, kazıma tekniği ile çizgisel biçimde profilden çizilmiş dağ keçisi (A Ceylan Arşivi). **f: Asmahyatak**, ellerinde kalkan ve savaş aletleri ile stilize insan figürleri (Somuncuoğlu, *Damgaların Göçü Kurgan*, 175).

Borluk Vadisi Azat Köyü Kaya Resimleri²⁵

Borluk Vadisi/Azat köyü kaya resimleri, Kars şehir merkezinin 8 km güneybatısında bulunan Azat köyü yakınlarındaki Borluk Vadisi'nde 1830 m rakımda bulunmaktadır (G. 1). Kaya resim alanı Borluk Vadisi'nin kuzey eteğindeki andezit kayalıklar üzerine çizgi-vurgu (gagalama) tekniğiyle çizilmişlerdir²⁶.

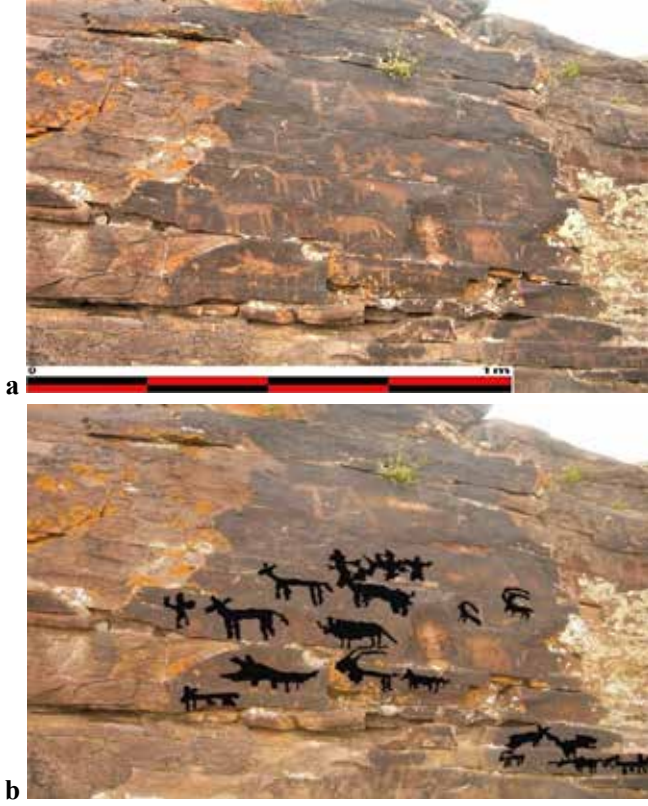
Panel üzerinde 4 insan, 12 dağ keçisi, 3 dağ koyunu, 4 yaban sığırtı, 1 oğlak, 2 domuz ve 1 geyik olmak üzere toplam 28 resim tespit edilmiştir. Ayrıca hayvan olduğu düşünülen ancak tam olarak belirlenemeyen bir çizim daha mevcuttur²⁷ (G. 5).

24 Karen Tokhatyan, “Rock Carvings Of Armenia,” *Fundamental Armenology* 2 (2015), 184-204.

25 40° 31' 39" N - 43° 07' 20" E

26 Bingöl, “Yüzey Araştırmaları Işığında Borluk Vadisi Kayaüstü Resimleri,” 349; Ceylan, “Türk Dünyasından Yeni Kaya Resimleri,” 173.

27 Belli, “Kars - Borluk Vadisi Kayaüstü Resimleri,” 11- 22; Bingöl, “Yüzey Araştırmaları Işığında Borluk Vadisi Kayaüstü Resimleri,” 349-355; Özgül, “Orta Asya Kaya Resimleri Işığında Kars-Ardahan Kaya Resimlerindeki Av ve Tuzak Sahneleri,” 893-911.



G. 5: a: Borluk Vadisi Azat Köyü Kaya Resimleri Genel Görünümü (A. Ceylan Arşivi).
b: Borluk Vadisi Azat Köyü Kaya Resimleri Genel Çizimi (A. Ceylan Arşivi).

Alanda 13 dağ keçisi figürü bulunmaktadır. Farklı büyüklükte çizilmiş olan dağ keçisi figürleri panonun tamamına serpiştirilmiştir. 1, 2, 3, 4 no.lu figürler gagalama tekniği ile, 5, 6, 7, 8, 9 no.lu figürler ise çizgi-gagalama tekniği ile çizilmişlerdir. Dağ keçilerinin bir kısmı sağ tarafa hareket hâlindeyken bir kısmı da sol tarafa hareket hâlinde resmedilmiştir. Kayanın ortasındaki fiziksel aşınmanın fazla olmasından ve çizilecek alanın azlığından dolayı buradaki keçi figürleri daha küçük boyutlu çizilmişlerdir. Panelin alt tarafındaki vücut hatları belirgin ve oldukça büyük boynuzları ile dikkat çeken 12 no.lu keçi, yaya bir avcı ile fiziksel temas hâlindeyken resmedilmiştir. Avcı elinde yayı germiş ve okunu atmaya hazırlanır vaziyette, (muhtemelen) okunu fırlatmış ve keçi figürünü avlamış hâlde çizilmiştir. Yine alt taraftaki keçilerden 12,5 cm gövdeye 6,5 cm yüksekliğe sahip olan keçi için A. Bingöl, dişi, onun üzerindeki keçi için ise erkek ayrımını yapmıştır²⁸. Dağ keçisi figürleri birbirlerinden bağımsız ve profilden çizilmişlerdir. Keçilerin vücut hatları birbirine göre orantılıdır. Bölgedeki bütün kaya resimlerinde olduğu gibi belirgin unsur, boynuzlardır. Burada da boynuzlar

28 Bingöl, “Yüzey Araştırmaları Işığında Borluk Vadisi Kayaüstü Resimleri,” 350-351.

geriye doğru kavisli çizilmiştir. Keçi figürlerinin vücutları dikdörtgen olarak çizilmişken 10 no.lu figürde ise çapraz çizgiler ile gövde oluşturulmuştur. Bu gövde şekli oldukça ender olarak karşımıza çıkmaktadır. Keçi figürlerinin bacakları belirgin bir şekilde çizilmişken bazılarında tırnak da bulunmaktadır. Cinsiyet belirleme açısından önemli olan kuyruk ise, keçilerin birçoğunda mevcuttur. A. Bingöl 13 dağ keçisinin 9'unu erkek, 3'ünü dişi ve birini de oğlak olarak tanımlamıştır²⁹. Bize göre de bu tanımlama akla yatkın gibi durmaktadır (G. 6).

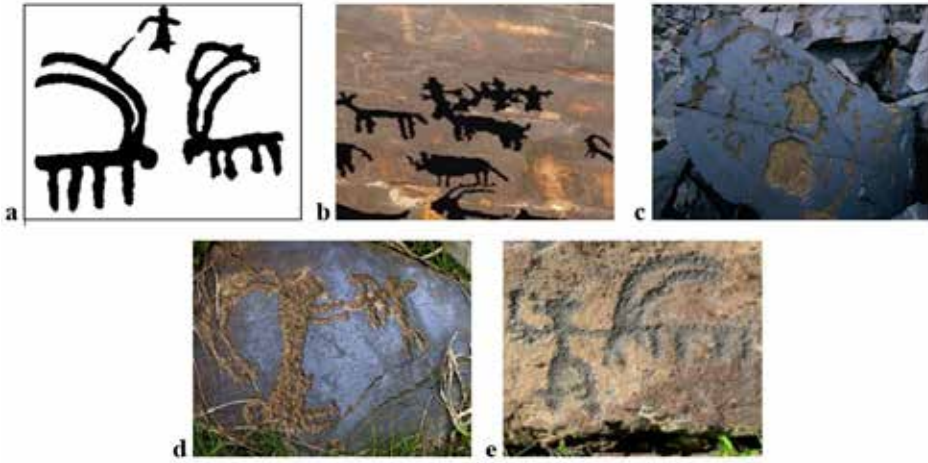


G. 6. a: Borluk Vadisi Azat Köyü Kaya Resimleri Dağ Keçisi Motifleri (A. Ceylan Arşivi). b, c: Dağ Keçisi Motifi Çizimleri (A. Ceylan Arşivi). d: Dağ Keçisi Motifleri (A. Ceylan Arşivi). e, f: Dağ Keçisi Motifi Çizimleri (A. Ceylan Arşivi). g, h: Dağ Keçisi Motifleri ve Çizimleri (A. Ceylan Arşivi).

Kars ili Borluk Vadisi /Azat Köyü kaya resimlerini incelediğinde, bu resimlerin yakın coğrafyadaki Gevaruk kaya resimleri ile hem teknik hem de kozmik düşünce olarak ortaklıkları olduğu görülmektedir. İki alanda da dağ keçilerinin boynuzlarına

29 Bingöl, "Yüzeysel Araştırmaları Işığında Borluk Vadisi Kayaüstü Resimleri," 350.

asılmış insan figürleri aynı kozmik düşüncenin iki bölgede de bulunduğunu bizlere göstermektedir. Kafkaslarda Ermenistan kaya resimleri ile teknik ve tema benzerlikleri dikkat çeker. Daha uzak coğrafyalar ile mukayese edildiğinde Kırgızistan'daki Saymalıtaş kaya resimleriyle³⁰ teknik olarak kısmi benzerlik taşıyan kaya resimleri, tema ve figür bakımından benzerdir. Hem Kafkaslar hem Ermenistan kaya resimleri hem de Saymalıtaş kaya resimlerinde özellikle dağ keçisi motifi ve bireysel av sahnesi çizimleri ortaktır. Bu figürlerde dağ keçileri genelde abartılı boynuzlu bir teke olarak profilden çizilmişlerdir. İnsan figürü ise dağ keçisine nazaran daha küçük boyutludur. Yaptığımız arkeolojik ve analogik çalışmalara göre bu kaya resimleri Geç Tunç Çağı'na tarihlendirilmiştir (G. 7).

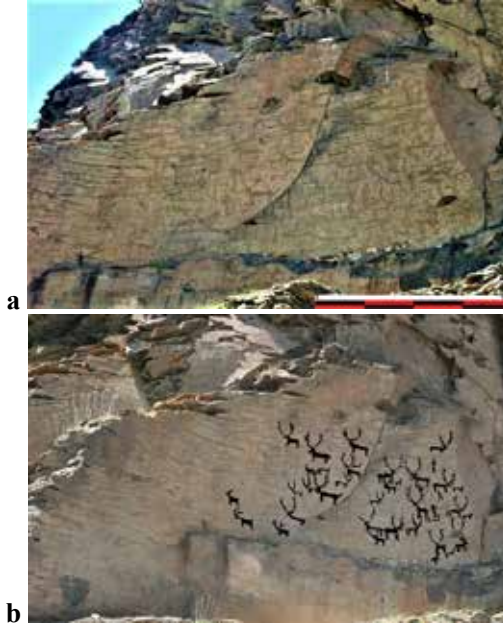


G. 7: a: Gevaruk Yaylası, dağ keçisi figürünün boynuzuna çizilmiş tören hâlindeki insan figürü. (Uyanık, *Petroglyphs of South - Eastern Anatolia* fig. 31, 7). **b: Borluk Vadisi,** geyik boynuzuna asılmış tören hâlindeki insan figürleri (A. Ceylan Arşivi). **c: Saymalıtaş,** gagalama tekniği ile insan, geyik ve dağ keçisi figürleri (Somuncuoğlu, *Saymalıtaş: Gökyüzü Atları*, 142). **d: Saymalıtaş,** gagalama tekniği ile avcı ve dağ keçisi figürleri (Somuncuoğlu, *Saymalıtaş: Gökyüzü Atları*, 176). **e: Ermenistan,** gagalama tekniği ile avcı ve dağ keçisi figürleri (Tokhatyan, "Rock Carvings Of Armenia," 190).

30 K. I. Tashbayeva, "Petroglyphs of Kyrgyzstan," *Petroglyphs of Central Asia*, ed. K. Tashbayeva (Bishkek: International Institute for Central Asian Studies, 2001), 9-80; Bakyt Amanbaeva, Aiday Suleymanova and Chynarbek Zholdoshev, "Rock Art Sites in Kyrgyzstan," *Rock Art in Central Asia*, ed. Jean Clottes (Paris: International Council on Monuments and Sites, 2011), 43-73.

Camuşlu Kaya Resimleri³¹

Camuşlu kaya resim alanı Kars ili, Kağızman ilçesi, Camuşlu köyünün yaklaşık 22 km batısında, Aladağ'ın doğu eteklerinde, Elmalı Yaylası'nda "Yaylaaltı" denilen yerde 3134 m rakımda bulunmaktadır (G. 1). Gagalama ve çizgi tekniğiyle geyik, dağ keçisi, insan ve eşek figürlerinin çizildiği görülmektedir³² (G. 8).



G. 8: a: Camuşlu Kaya Resimleri Genel Görünümü (A. Ceylan Arşivi). b: Camuşlu Kaya Resimleri Genel Çizimi (A. Ceylan Arşivi).

Camuşlu kaya resim alanı geyik ağırlıklı çizimleri ile dikkat çekmektedir. Pastoral temalı olan panelde geyikler, dağ keçileri ve oğlaklar ile birlikte muhtemelen av büyüğü³³ yapan şamanlar ya da avcı olarak düşünebilecek insan figürlerinden oluşan bir kompozisyon yer almaktadır. Kökten, panoda 13 kadar dağ keçisi olduğunu belirtmiştir³⁴. Kökten'nin 1970'lerde yaptığı incelemelerde tespit ettiği figür sayıları, olumsuz nedenlerden dolayı belirsizleşmiş ya da kaybolmuştur. Bu nedenle yapılan incelemelerde verilen sayılar belirlenememiştir. Camuşlu dağ keçileri, geyikler kadar ince ayrıntılı olmayıp yine de vücut hatları belirgin şekilde çizilmişlerdir. Keçilerin

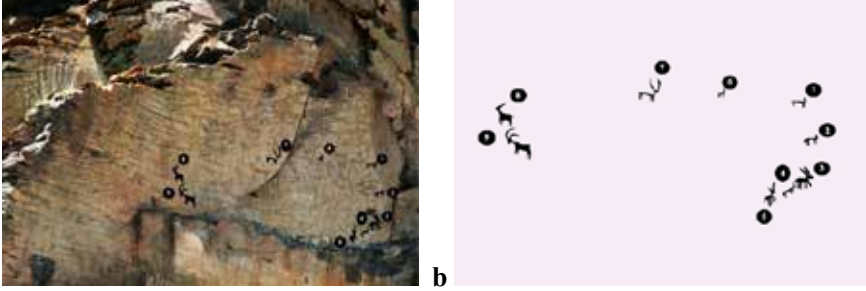
31 40° 10' 32" N - 42° 49' 28" E

32 Kökten, "Kars Çevresinde Dip Tarih Araştırmaları ve Yazılıkaya Resimleri," 101. Kökten; bu panolardan batıdakini büyük, doğudakini ise küçük pano olarak belirlemiştir. Büyük panoda 100'ün üzerinde hayvan ve insan resmi bulunmaktadır. 54'ü erkek geyik, 11'i dişi geyik, 12'si yavru geyik olmak üzere 77 geyik, 13 dağ keçisi ve çeşitli insan resimleri vardır. Küçük panoda ise oyularak yapılmış 7'si erkek geyik, 3'ü dişi geyik olmak üzere 10 geyik ile 3 insan ve 1 eşek figürü yer almaktadır.

33 Ann Sieveking, *Cave Artist* (London: Thames & Hudson, 1979), 55; Mihally Hoppal, *Şamanlar ve Semboller; Kaya Resmi ve Göstergebilim*, çev. Fatih Sel (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015), 77-78.

34 Kökten, "Kars Çevresinde Dip Tarih Araştırmaları ve Yazılıkaya Resimleri," 104.

boynuzları mevcut olup dişi ve oğlaklarda boynuzlar daha küçüktür. Muhtemelen 1, 2, 4, 6 no.lu keçiler oğlak veya dişi olarak verilmek istenmiştir. Dikdörtgenimsi vücuda sahip olan keçi figürleri gagalama tekniği ile çizilmişlerdir. Bazılarında kafa belirtilmişken, bazılarında bu belirsizlik boynuzlar ile giderilmiştir. Keçilerin dört bacağı da belirgin olarak çizilmiştir. Bazılarında tırnak belirtisi vardır. Keçi figürleri farklı yönlere doğru ve geyiklere göre küçük resmedilmişler (G. 9).



G. 9: a: Camuşlu Kaya Resimleri Dağ Keçileri (A. Ceylan Arşivi). b: Camuşlu Kaya Resimleri Dağ Keçisi Motiflerinin Çizimleri (A. Ceylan Arşivi).

Digor/Dolaylı Kaya Resimleri³⁵

Digor/Dolaylı resim alanı³⁶ Kars ili, Digor ilçesi, Dolaylı köyünün 2 km kuzey-doğusundaki kayalıklar üzerinde 1570 m rakımda bulunmaktadır (G. 1). Resim alanı, birinci ve ikinci resim alanı olarak incelenmiştir. Birinci resim alanında üç pano tespit edilmiştir. Birinci panoda; avcı, tuzak, tuzağa düşmüş ancak belirlenemeyen bir hayvan ve dağ keçisi bulunmaktadır. İkinci pano birinci panonun doğusunda parçalanmakta olan kaya üzerinde yer almaktadır. Burada dört adet dağ keçisi motifi vardır. Dağ keçisi figürlerinin ikisi sırt sırta vermiş ve hareketli tarzda resmedilmiştir. Boynuzları oldukça belirgindir. Üçüncü pano; dağ keçileri ile elinde silahı ve kalkanı bulunan avcı ve tören sahnesini içermektedir. Dağ keçileri panonun değişik yerlerinde bulunmaktadır. Buradaki dağ keçilerinden birinde süvarinin olması dikkat çekmektedir. Saymalıtaş (G. 12e), Çolpan-Ata (G. 12f) ve Anadolu (G. 10, G. 12g) kaya resimlerinde nadir de olsa görülen bu çizim, kişinin dünyalar arasındaki gezintisini ifade etmektedir. Panonun üst kısmında bir tören sahnesi işlenmiştir. İnsanlar burada ellerini açmış bir şekilde tören yaparken çizilmişlerdir. Taştaki tahribat yüzünden bu törene katılan insanların sayısı tam olarak belirlenememiştir. Panoda at üstünde geriye doğru ok atan süvari çizimi dikkat çeken başka bir motiftir. Panodaki üç güneş kursu ise bizlere Saymalıtaş'ın Tunç dönemi güneş kurslarını hatırlatmaktadır.

İkinci alandaki resimler, diğer alanlar gibi aşınmış bir kayaya işlenmiştir. İşleme özellikle kayanın düz yüzeylerine uygulanmıştır. Alan iki sıra hâlinde dağ keçisi fi-

35 40° 20' 43" N - 43° 29' 48" N

36 A. Ceylan tarafından 2017 yılında keşfedilen Dolaylı kaya resimleri 2018 yılında TTK Kongresi'nde bildiri olarak sunulmuştur. 2019 yılında kaya resimleri tarafımızdan tekrar incelenmiştir.

gürlerini içermektedir. Dağ keçileri hareketli bir vaziyette çizilmiştir. Panonun batı uç kısmındaki figür oldukça dikkat çekicidir. Bu figür Hakkâri taş heykelleri³⁷ ve Horasan-Hasanbey taş heykeline³⁸ benzemektedir. Bu alan, işleme tekniği açısından birinci alandan farklıdır³⁹ (G. 10).



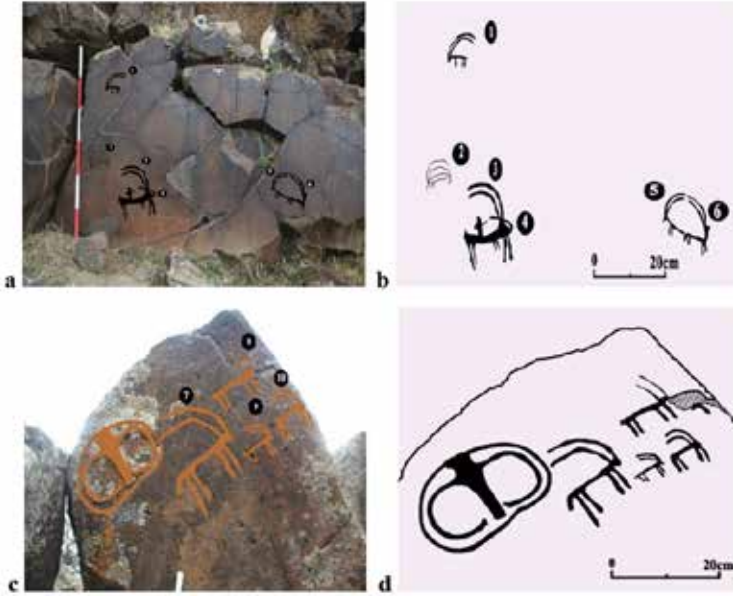
G. 10: a, e: Digor/Dolaylı Kaya Resimleri Genel Görünümü (A. Ceylan Arşivi).
b, c, d, f: Digor/Dolaylı Kaya Resimleri Genel Çizimleri (A. Ceylan Arşivi).

37 Veli Sevin ve Aynur Özfırat, “Hakkâri Stelleri: ve Doğu Anadolu’da İlk Çobanlar,” *Bellekten* LXV/243 (2001), 501- 518; Veli Sevin, *Hakkâri Taşları Çıplak Savaşçıların Gizemi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), 15-114; Veli Sevin, *Hakkâri Taşları II Gizemin Peşinde* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınevi, 2015), 1-110.

38 Ceylan, *Doğu Anadolu Araştırmaları Erzurum-Erzincan-Kars-Iğdır 2008-2014*, 300-301; Nezahat Ceylan ve Yavuz Günaşdı, “Doğu Anadolu’da Bulunan Bazı Taş Heykellerin Orta Asya’daki Örnekler İle Mukayesesi,” *16. Uluslararası Türk Dünyası Sosyal Bilimler Kongresi (4-6 Eylül 2018 Çimkent)*, (İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 2018), 633-646.

39 Ceylan, “Doğu Anadolu’da Erken Dönem Türk İzleri III Kars-Digor (Dolaylı) Kaya Resimleri”.

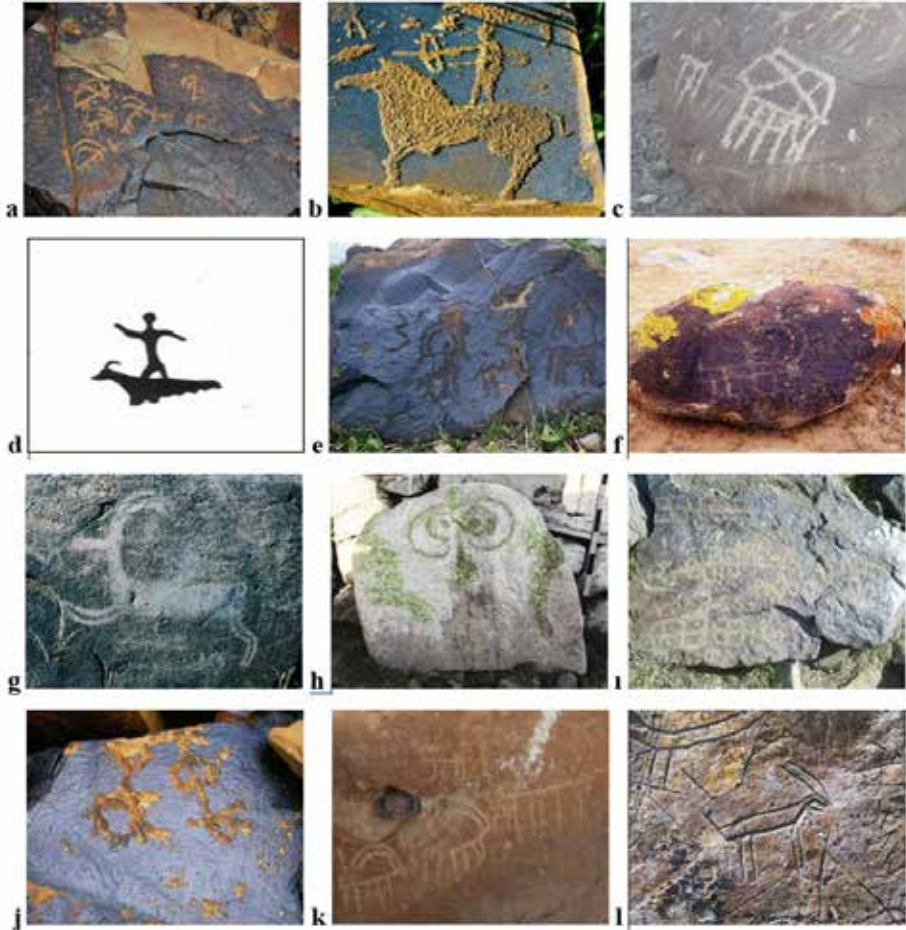
Alanda 17'nin üzerinde dağ keçisi figürü tespit edilmiştir. Birinci alandaki dağ keçisi figürleri çizgisel kazıma yöntemi ile çizilmişlerdir. Buradaki dağ keçilerinin gövdeleri diğer alanlarla kıyaslandığında daha ince şekilde ama yine dikdörtgenimsi vaziyettedir. Boynuzlar ise oldukça abartılı ve geriye doğru kavislidir. Bacak detayları bütün keçilerde vardır ancak tırnak işlenmemiştir. 5 ve 6 no.lu keçiler burada dikkati çekmektedir. İki dağ keçisinin arka arkaya bitişik vaziyette çizilerek boynuzlarının birbirine değecek kadar uzun ve kavisli olması sanatçı tarafından belirtilmek istenmiştir. Boynuz büyüklüğü ve kavisli olması bunların teke olduğunu göstermektedir. İkinci alandaki 7, 8, 9, 12 no.lu figürler ise birinci alandan farklı olarak derin çizgilerle stilize olarak çizilmişlerdir. Buradaki keçi figürlerinin hepsi aynı yöne doğru hareketli olarak resmedilmiştir. Keçilerin hareket yönünün tersinde bulunan Hakkâri ve Horasan taş heykellerine benzetebileceğimiz, büyük ihtimalle insan figürü olarak düşündüğümüz figürden kaçtıkları düşünülebilir. Keçilerin figürlerinin hepsinde boynuz abartısı vardır. Bu kaya resim alanında kuyruk yoktur. Bacaklar ise çizgisel olarak belirtilmiştir (G. 11).



G. 11: a, b, c, d: Digor/Dolaylı Kaya Resimleri Dağ Keçisi Motifleri Çizimi (A Ceylan Arşivi).

Kars ili Digor ilçesi Dolaylı kaya resimlerini Anadolu'da Karaboncuk kaya resimleri ile teknik ve tematik; Dereler Mağarası kaya resimleri, Tırşın Yaylası ve Deliklikaya-Gölgelidere kaya resimleri ile de teknik ve figür olarak benzerdir. İkinci alanda bulunan ve keçileri gözetleyen insan tasviri ve Horasan-Hasanbey heykeli neredeyse aynıdır. Kafkaslarda, Gobustan kaya resimleri ile Orta Asya'da Saymalıtaş, Çolpan-ata kaya resimleri ile mekân, stil, çizim tekniği, bağlam ve tema olarak benzerlikler bulunmaktadır. Yapılan analogik çalışmalar sonucunda Dolaylı kaya resimleri, Geç Tunç Çağı'na

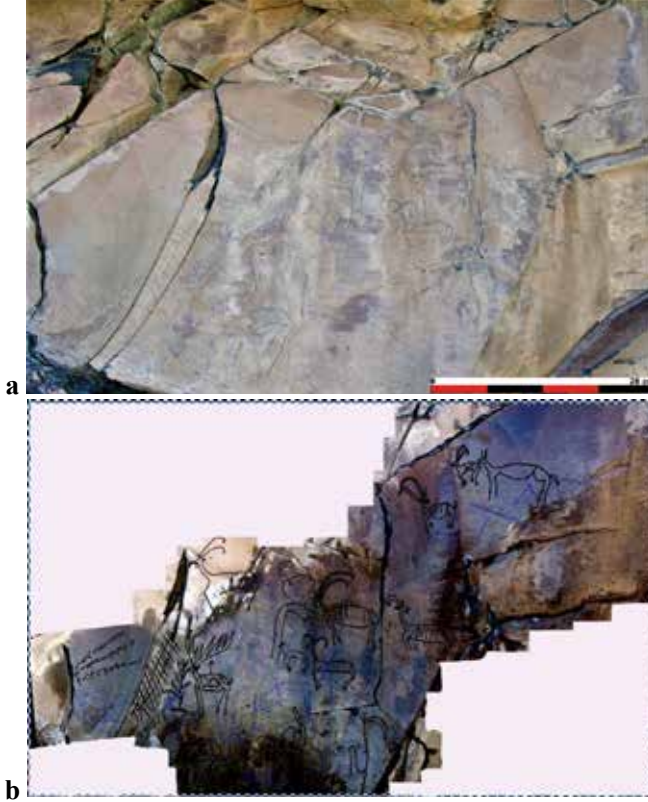
tarihlendirilmiştir. Digor kaya resimleri, Karaboncuk, Çolpan Ata, Meşkin ve Saymaltaş kaya resimleri arasında en dikkat çeken ortak figürler abartılı boynuzlu dağ keçisi üzerinde ayakta durur vaziyette ok atan avcı figürüdür. Yine yan profilden çizilmiş abartılı boynuzlu dağ keçileri bu merkezlerde oldukça yoğundur (G. 12).



G. 12. a: Tırşın yaylası, çizgisel kazıma tekniği ile dağ keçisi figürleri. (Tümer, “Van-Hakkari Dağlık Bölgesi Kaya Resimleri,” 54). **b: Saymaltaş**, at üzerinde ayakta ok atar vaziyette avcı. (Somuncuoğlu, *Saymaltaş: Gökyüzü Atları*, 173) **c: Meşkin**, sırt sırta vermiş boynuzları birbirine ulaşmış iki dağ keçisi figürü (A. Ceylan Arşivi). **d: Gevri Bihri Mevki Kaya Resimleri**, dağ keçisine figürüne binmiş insan tasviri. (Belli, “Van Bölgesi’ndeki Yeni Boyalı Mağara Resimleri.” 40) **e: Saymaltaş**, dağ keçisi figürüne binmiş insan tasviri. (Somuncuoğlu, *Saymaltaş: Gökyüzü Atları*, 138). **f: Çolpan-Ata**, dağ keçisi figürüne binmiş insan tasviri. (Somuncuoğlu, *Sibiryadan Anadolu’ya Taştaki Türkler*, 138). **g: Karaboncuk Kaya Resimleri**, dağ keçisi figürüne binmiş insan tasviri (A. Ceylan Arşivi). **h: Horasan – Hasanbey Heykeli**, insan yüzü tasviri (A. Ceylan Arşivi). **i: Gobustan**, damgalar (A. Ceylan Arşivi). **j: Saymaltaş**, damgalar. (Somuncuoğlu, *Saymaltaş: Gökyüzü Atları*, 511). **k: Batman Dereler mağarası**, oyma tekniği ile profilden çizilmiş stilize dağ keçileri (Soydan ve Korkmaz, “Batman’da Yeni Bir Keşif: Deraser (Arık) Mağara Resimleri,” 685). **l: Deliklikaya-Gölgelidere**, oyma tekniği ile profilden çizilmiş stilize dağ keçisi figürü. (Somuncuoğlu, *Damgaların Göçü Kurgan*,134)

Geyiklitepe Kaya Resimleri⁴⁰

Geyiklitepe kaya resim alanı, (G. 1) Kars ili, Kağızman ilçesi, Şaban köyünün 5 km güneydoğusunda, Çallı köyünün 3 km kuzeybatısında ve Şaban köyüne bağlı Seksen (Sakasen) Mahallesi'nin 2 km doğusunda 2247 m rakımda bulunmaktadır. Panolarda çizgi tekniği ile ceylan, geyik, köpek, deve, tilki, kuş ve dağ keçisi motifi görülmektedir. Ayrıca resim alanında tuzak sahnesi, hayat ağacı ve runik harfler de dikkat çekmektedir⁴¹ (G. 13).



G. 13: a: Geyiklitepe Kaya Resimleri Genel Görünümü (A. Ceylan Arşivi). b: Geyiklitepe Kaya Resimleri Genel Çizimi (A. Ceylan Arşivi).

Resim alanında 13 adet keçi figürü tespit edilmiştir. Bu figürler profilden çizgi tekniği ile çizilmişlerdir. Figürlerin vücutları gerçek keçileri andırır biçimde ovaldir. Bu ovalliği verebilmek için bazı keçilerde omurgadan göbeğe inen hafif açılı çizgiler yapılmıştır. Yine figürlerin sakalları belirtilmiştir. Keçi figürlerinin dört bacağı da

40 40° 15' 43" N - 43° 08' 20" E

41 Ceylan, "Geyiklitepe Kaya Resimleri ve Runik Yazıtları," 85-96; Ceylan, "Türk Dünyasından Yeni Kaya Resimleri," 177; Özgül, "Orta Asya Kaya Resimleri Işığında Kars-Ardahan Kaya Resimlerindeki Av ve Tuzak Sahneleri," 898-899.

çizilmiş ve baldır kısımları belirtilmiş ve tırnak uzantısı da eklenmiştir. Keçilerin kuyrukları ise genelde dik vaziyettedir. Keçilerin boyun uzantısı belirtilmiş akabinde kafatası ile devam etmiş ve üzerinde boynuzlar arkaya doğru oldukça eğimli olarak çizilmiştir. Bazı boynuzlarda detay olarak boğumlar da belirtilmiştir. Keçi figürlerinin bazıları ise arkaya bakar vaziyettedir. Panonun alt tarafındaki bir keçi figürü ise yatar vaziyette bütün ayrıntıları ile çizilmiştir (G. 14).



G. 14: a: Geyiklitepe Kaya Resimleri Dağ Keçisi Motifleri (A. Ceylan Arşivi).
b, c: Geyiklitepe Kaya Resimleri Dağ Keçisi Motifi Çizimleri (A. Ceylan Arşivi).

Kars ili Kağızman ilçesi Geyiklitepe kaya resimlerinin yakın coğrafyadaki Erzincan/ Dilli vadisi resimleri ile stil, çizim tekniği, bağlam ve tematik bakımdan benzerlikler taşıdığı görülmektedir. Dağ keçilerinin hemen üstündeki runik harflerin varlığı Anadolu'daki bu tarzın ender örneklerinden birini sunmaktadır. Bu şekilde runik harfler ile aynı paneldeki dağ keçisi figürleri ve tuzak sahnelerine Anadolu'da Esatlı'da, Kabao-yukta ve Gülnar kaya resimlerinde; uzak coğrafyalarda ise Gobi Çölü kaya resimlerinde ve Biçiktu Boom kaya resimlerinde rastlanmaktadır. Runik yazının ortaya çıkışı ile yayılım coğrafyasına⁴² bakıldığında ayrıca bu resimler işleniş tekniği ve tematik bakımdan incelendiğinde, MS 1. binin içinde yapıldığı düşünülebilir. Ayrıca resim alanının hemen yakınında bulunan "Sakasen Yerleşmesi" akıllara İskitleri getirmektedir⁴³. Bölge hakkında önemli bilgiler veren Antik kaynaklardan Ksenophon Çoruh Irmağı'ndan geçerken şu bilgileri verir; "Bundan sonra dört plethron (1 plethron: 100 ayak: 29,6 m) genişliğinde Harpasos (Çoruh) nehrine kadar ilerlediler. Buradan da Skythenler'in memleketine girerek, bir ovada dört günde yirmi parasang (1 fersah: 5,5 km) gittiler ve

42 Viladimir A. Livşits, "Eski Türk Runik Yazısının Ortaya Çıkışı Üzerine," çev. S. Gömeç ve T. Ölçekçi, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 20/31 (2000), 37-50; Risbek Alimov, "Kırgızistan'da Yeni Bulunan Runik Harfli Eski Türk Yazıtları Hakkında Ön Bilgiler," *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* 48 (2000), 5-10; İsmail Doğan, *Doğu Avrupa'daki Göktürk (Runik) İşaretili Yazıtlar* (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2002), 1-245; İsmail Doğan, *Kafkaslardaki Göktürk (Runik) İşaretili Yazıtlar* (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2019), 1-244; Altay Amanjolov, "Ataların Sözlere," *Erdem* 5/15 (1989), 797-802; Erhan Aydın, "Eski Türk Yazıtlarının Yapılış ve Dikilişleri Üzerine," *Gazi Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 1 (2007), 149-158.

43 Sakasen Kalesi ve bölgedeki diğer toponomiler hakkında detaylı bilgi için bk. Oktay Özgül, "Çoruh ve Kür Vadisinde Kimmer-İskit Yer Adları," *Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi BELGÜ* 2 (2015), 159-179.

köylere vardılar. Burada üç gün kalarak erzak tedarik ettiler”⁴⁴. Herodotos ise İskitlerin savaşçı kimliklerinden, Anadolu’daki faaliyetlerinden ve aynı zamanda Anadolu’da 28 yıl kaldıklarından bahsetmektedir⁴⁵. Antik kaynaklarla beraber bölgedeki arkeolojik bulgular bu görüşümüzü desteklemektedir⁴⁶ (G. 15).



G. 15: **a: Dilli Vadisi**, çizgi tekniği ile çizilmiş, vucut ovaliği verilmiş dağ keçisi figürü (A. Ceylan Arşivi). **b: Dereiçi Kaya Resim Alanı**, tuzak motifi (A. Ceylan Arşivi). **c: Biçiktu Boom**, tuzak Motifi. (Martinov, *Altay Kaya Resimleri Biçiktu-Boom*, fig. 217). **d: Gobi Çölü Kaya Resimleri**, Runik yazı (Somuncuoğlu, *Sibiryadan Anadolu'ya Taştaki Türkler*, 101). **e: Biçiktu Boom kaya resimleri**, Runik Yazı (Martinov, *Altay Kaya Resimleri Biçiktu-Boom*, fig 327). **f: Esath yazıtları**, runik yazı, (Saltoğlu, *Unutulmuş Bir Geçmişten Oğuz-Kıpçak Sesler - Esath Yazıtları I-II*, 256.). **g: Kabaoyuk Kaya resim Alanı**, runik yazıt. (Somuncuoğlu, *Damgaların Göçü Kurgan*, 406.) **h: Gülnar**, Runik yazıt (Şahin, “İçel/Gülnar”da Eski Türklere Ait Yeni Tespit Edilmiş Epigrafik Belgeler: Tanıtımı Ve Ön Değerlendirmesi,” 292).

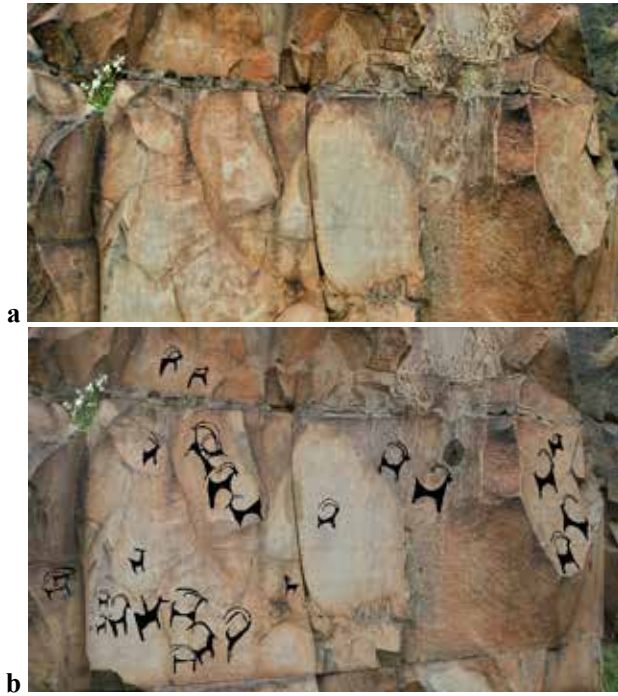
44 Ksenophon, *Anabasis (Onbinlerin Dönüşü)*. çev. Tanju Gökçöl (İstanbul: Hürriyet Yayınları 1998), 141.

45 Herodotos, *Herodotos Tarihi*. çev. Müntekim Ökmen (İstanbul: Remzi Kitabevi 1991), 203.

46 İlhami Durmuş, “Anadolu’da Kimmerler ve İskitler,” *Belleten* LXI (1997), 273-286; Oya San, “Bazı Bulgular Işığında Anadolu’da Kimmer ve İskit Varlığı Üzerine Gözlemler,” *Belleten* C: LXIV/1 (1998), 1-21; Oktay Özgül, “Erzurum ve Çevresinde Erken Dönem Türk İzlerine Ait Yeni Bulgular,” *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 65 (2020), 219-245.

Kurbanağa Kaya Resimleri⁴⁷

Kurbanağa kaya resimleri, Kars ili, Kağızman ilçesi, Camuşlu köyünün 6 km güneybatısında Aladağ'ın doğusunda Tombul Tepe Mevkii'nde 1660 m rakımda bulunmaktadır (G. 1). Yazılıkaya resim alanının 6 km güneyinde yer alan Kurbanağa kaya resim alanı, ağız güneye bakan bir mağara içine ve çevresine çizilen kaya resimlerini barındırmaktadır. Kaya resimleri mağaranın dış yüzeylerine ve iç kısmındaki tavana çizilmiştir. Genelde çizgi tekniği kullanılmışken resimlerde az da olsa gagalama tekniği görülmektedir. Resimler genelde keçi figürü ağırlıklı olarak çizilmiştir. Alanda kazıklı tuzaklar ve ağ figürleri de mevcuttur⁴⁸ (G. 16).



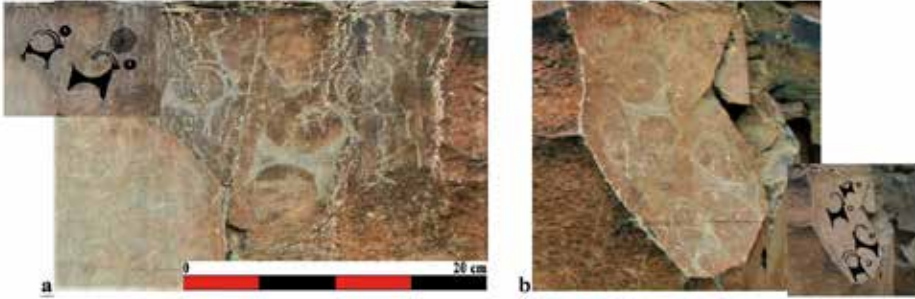
G. 16: a: Kurbanağa Kaya Resimleri Genel Görünümü (A. Ceylan Arşivi). b: Kurbanağa Kaya Resimleri Genel Çizimi (A. Ceylan Arşivi).

Dağ keçisi figürü açısından son derece zengin olan kaya resimleri genelde çizgi tekniği ve kazıma şeklinde profilden çizilmiştir. Mağara içinde bulunan figürlerden bazılarında gagalama tekniği görülmektedir. 50'nin üzerinde dağ keçisi figürü incelendiğinde hemen hepsinin tek bir sanatçının ya da tek bir ekolün elinden çıktığı

47 40° 12' 12" N - 42° 56' 02" E

48 Mağarada 1969 yılında İ. K. Kökten yönetiminde 3.5 x 8 m boyutlarında bir deneme açması yapılmıştır. Kökten'in verdiği bilgiye göre üst bölümde İlk Tunç Çağı çanak-çömleğin bulunduğu, alt kısımda da Üst ve Orta Paleolitik Çağ taş aletleri ve bu çağın ocak yerleri ortaya çıkarılmıştır. Kökten, "Yazılıkaya'da ve Kurbanağa Mağarasında (Kars-Çamuşlu) Yeni Bulunan Dip Tarih Resimleri," 2-16; Savaş Harmankaya ve Oğuz Tanındı, *Türkiye Arkeolojik Yerleşmeleri* (İstanbul: Ege Yayınları, 1996), Kurbanağa.

görülebilmektedir. Keçilerin tamamında vücut hatları belli olup gövdenin orta kısımlarından içeriye basık olması dikkat çekmektedir. Figürler yan profilden çizildiği için bacaklar tek bir bacak gibi görülmektedir. Ayaklarda tırnak belirtilmemiştir. Genelde boyun uzunluğu verilen keçi figürlerinin kafa yapıları belirgindir. Ayrıca 1 ve 2 no.lu figürlerde görüldüğü gibi sakal da bulunmaktadır. Boynuzlar geriye doğru kavisli ve 1 ve 6 no.lu çizimlerde de görüldüğü gibi oldukça abartılıdır. Nitekim panonun üst sol kısmında arka arkaya duran iki keçinin boynuzları birlikte 180 derecelik bir daire oluşturarak birliktelik sağlamışlardır. Boynuzlar profil açısı farkından dolayı bazen tek bazen de çift olarak düşünülmüştür. Keçilerin bazılarında hareket algısı gözlemlenmektedir. Ayrıca keçi figürlerinin her biri farklı yöne doğru çizilmişlerdir (G. 17).



G. 17: a, b: Kurbanğa Kaya Resimleri Dağ Keçisi Motifi ve Çizimleri (A. Ceylan Arşivi).

Kars ili Kağızman ilçesi Kurbanğa kaya resimlerinin Anadolu'da Kaynak Köyü kaya resimleri ve Kırgızistan'da Saymalıtaş kaya resimleriyle mekân, stil, çizim tekniği, bağlam ve tema olarak benzerlikleri bulunmaktadır. Kurbanğa kaya resimleri ile Kaynak köyü kaya resimlerinde bulunan dağ keçisi ve hemen üzerinde bulunan güneş motifi bizlere aynı kozmik düşünceleri hatırlatmaktadır. Tek ressamın elinden çıkmış diyebileceğimiz Kurbanğa kaya resimlerindeki dağ keçisi figürleri ile Saymalıtaş'taki dağ keçisi figürlerinin bazıları yan profilden çizilmiş abartılı boynuzları ve hareketli tasvirleri ile dikkat çekmektedir (G. 18).

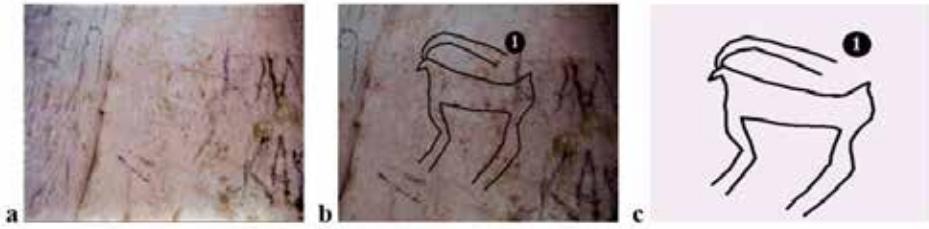


G. 18: a: Kaynak köyü, güneş sembolü ile karşı karşıya çizilmiş dağ keçisi figürü (A. Ceylan Arşivi). b: Saymalıtaş, sırt sırta vermiş boynuzları birbirine ulaşmış iki dağ keçisi figürü. (Somuncuoğlu, *Saymalıtaş: Gökyüzü Atları*, 88). c: Saymalıtaş, gövdeden basık abartılı boynuzlu dağ keçisi figürleri. (Tashbayeva, "Petroglyphs of Kyrgystan," fig: 20).

Cunni Mağarası ve Kaya Resimleri⁴⁹

Cunni Mağarası Erzurum ili, Karayazı ilçesi, Salyamaç köyünün 6 km kuzeydoğusunda, 2135 m rakımda bulunmaktadır (G. 27). Mağarada 50 adet damga ve 5 adet runik harf tespit edilmiştir. Toplamda 62’den fazla figür vardır. Bu figürler çizgi ve kabartma tekniği ile çizilmişlerdir. Bunların yanı sıra mağara içerisinde at, süvari ve dağ keçisi motifleri tespit edilmiştir. Mağaradaki damgalar ve runik harfler, çizgisel olarak ya da kabartma şeklinde çizilmiştir. Hayvan figürleri ise profilden çizgi tekniği ile resimlenmiştir⁵⁰.

Mağaradaki bütün bu olumsuz şartlara rağmen, bir adet dağ keçisi figürü bütün hatları ile belirgin bir şekilde tespit edilebilmiştir. Dağ keçisi çizgi tekniği ile profilden, stilize bir şekilde çizilmiştir. Dağ keçisi figürünün gövdesi üzerine kısa bir boyun ve baş belirgin olarak ve boynuzlar geriye doğru kavıslı ve ikili şekilde resmedilmiştir. Kuyruk gövdeden hafif çıkıntılı ve diktir. Dört bacak da belirlidir. Ayrıca bacaklardaki eklem belirtileri de çizimde verilmiştir fakat tırnak yoktur (G. 19).



G. 19: a: Cunni Mağarası ve Kaya Resimleri Dağ Keçisi Motifi (A. Ceylan Arşivi).
b, c: Cunni Mağarası ve Kaya Resimleri Dağ Keçisi Motifi Çizimi (A. Ceylan Arşivi).

Erzurum ili Karayazı ilçesi Cunni Mağarası ve kaya resimlerinin yakın coğrafyadaki Şenkaya/Kaynak köyü kaya resimleri, Dilli Vadisi kaya resimleri, Geyiklitepe kaya resimleri ve Kafkaslar’da Gobustan kaya resimleri ile mekân, stil, çizim tekniği, bağlam ve tema olarak benzerlikleri olduğu görülmektedir. Figürlerin işleniş tekniği ile runik harflerin ve damgaların varlığı ele alındığında⁵¹ resim alanının MS 1. binde çizildiği söylenebilir (G. 20).

49 39° 36' 31" N – 42° 02' 40" E. Cunni Mağarası'nın ilk keşfi 1965 yılında bölgede araştırmalar yürüten Dr. H. Vary ve Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dekanı İ. Yalçın tarafından yapılmıştır. Daha sonra A. Ceylan tarafından incelenen mağarada bilimsel çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Ardından tarafımızca tekrardan incelenmeler yapılmıştır.

50 Hermann Vary, "Alttürkische in Nordeast-Anatolien Ural-Altäische," *Jahrbücher* 40/1-2 (1968), 50-78; Ceylan, "Doğuda İlk Türk Yerleşmelerinden Cunni Mağarası," 425-429; Özgül, "Erzurum Bölgesi Kaya Panoları," 174-176.

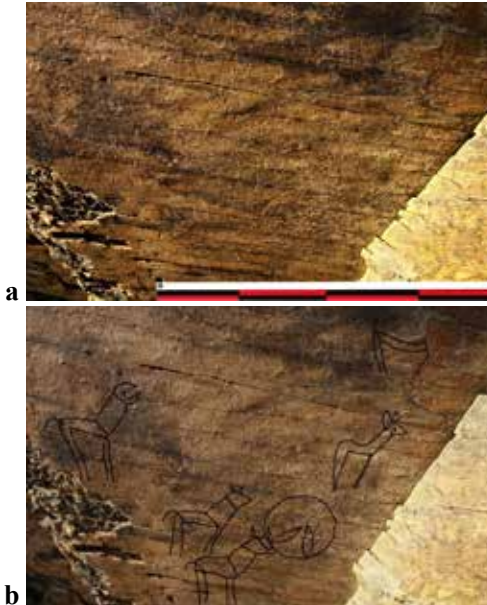
51 Vladimír A. Livšits, "Eski Türk Runik Yazısının Ortaya Çıkışı Üzerine," 37-50. Doğan, *Doğu Avrupa'daki Göktürk (Runik) İşaretili Yazıtlar*, 1-245; İbrahim Şahin, "İçel/Gülner'da Eski Türklerle Ait Yeni Tespit Edilmiş Epigrafik Belgeler: Tanıtımı ve Ön Değerlendirmesi," *Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi* XXXI (2012), 275-300; Doğan, *Kafkaslardaki Göktürk (Runik) İşaretili Yazıtlar*, 1-244.



G. 20. a: Kaynak Köyü, çizgi tekniği ile profilden çizilmiş dağ keçisi (A. Ceylan Arşivi). **b: Dilli Vadisi**, çizgi tekniği ile profilden çizilmiş stilize süvari (A Ceylan Arşivi). **c: Gobustan**, çizgi tekniği ile profilden çizilmiş süvari. (Galata, “Türklerde Kaya Resimleri ve Mezar Geleneği,” 200).

Şenkaya Kaynak Köyü Kaya Resimleri⁵²

Şenkaya Kaynak Köyü kaya resimleri, Erzurum ili, Şenkaya ilçesi, Kaynak köyünün 7 km doğusunda 2329 m rakımda yer alır (G. 27). Andezit kayalık üzerine çizilen kaya resimlerinde 2 geyik, 2 yularlı at, 1 dağ keçisi ve güneş kursu profilden çizgi tekniği ile çizilmiştir. Ayrıca panoda kurt ya da köpek olarak tanımlayabileceğimiz iki çizim daha mevcuttur. Yine panoda hem alanın uğramış olduğu yoğun tahribat hem de tamamlanmamış çizimlerin olması sebebiyle tam olarak belirlenemeyen başka çizimler de mevcuttur⁵³ (G. 21).

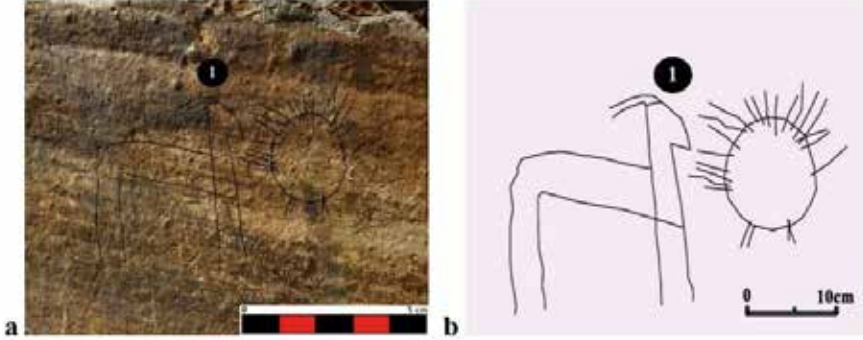


G. 21. a: Şenkaya Kaynak Köyü Kaya Resimleri Genel Görünümü (A. Ceylan Arşivi).
b: Şenkaya Kaynak Köyü Kaya Resimleri Genel Çizimi (A. Ceylan Arşivi).

52 40° 26' 36" N – 42° 26' 49" E.

53 Cemal Sevindi ve Ali Yalçın Tavukçu, “Şirvaz Kalesi ve Kayaüstü Resimleri Şenkaya Erzurum,” *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 31 (2013), 155-173; Özgül, “Erzurum Bölgesi Kaya Panoları,” 176-180; Özgül, “Erzurum Şenkaya Petrogliflerindeki At Geyik ve Güneş Kursu,” 172.

Alanda bir adet dağ keçisi ana hatları ile tespit edilmiştir. Ancak alanın uğramış olduğu tahribat ve tamamlanmamış resimler içinde başka dağ keçisi figürlerinin olması muhtemeldir. Alanda tespit edilen dağ keçisi figürü, çizgi tekniği ile profilden çizilmiştir. Dağ keçisinin yüzü güneş kursuna dönüktür. Figür gövde çizgileri ile devam eden 4 bacağı sahiptir. Bacaklarda tırnak yoktur. Keçinin kafası belirli olup boynuzları arkaya doğru kavislidir. Keçi figürünün kuyruğu yoktur fakat alanın tahribatı neticesinde kuyruğun görünmediğini göz önünde bulundurmak gerekmektedir (G. 22).



G. 22. a: Şenkaya Kaynak Köyü Kaya Resimleri Dağ Keçisi Motifi (A. Ceylan Arşivi).
b: Şenkaya Kaynak Köyü Kaya Resimleri Dağ Keçisi Motifi Çizimi (A. Ceylan Arşivi).

Erzurum ili Şenkaya ilçesi Kaynak Köyü kaya resimlerinin Anadolu'da Kurbağa kaya resimleriyle aynı kozmik düşüncenin ürünü olduğu görülmektedir. İki alanda da dağ keçisi ve güneş figürü dikkati çekmektedir. Kaya resim alanının kronoloji durumu net olmamakla birlikte resim alanının hemen üst tarafında bulunan Çağlayan kalesindeki keramik verileri Geç Tunç Çağ'a, Orta Demir Çağ'a ve Orta Çağ'a tarihlendirilmektedir⁵⁴ (G. 23).



G. 23: Kurbağa, dağ keçisi ile karşı karşıya çizilmiş güneş motifi (A. Ceylan Arşivi).

⁵⁴ Ceylan, *Doğu Anadolu Araştırmaları Erzurum-Erzincan-Kars-Iğdır 2008-2014*, 291; Alpaslan Ceylan ve Yavuz Günaşdı, *Erzurum'un Eskiçağ Kaleleri* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 2018), 156.

Dilli Vadisi Kaya Resim Alanı⁵⁵

Erzincan ili Kemaliye ilçesinde bulunan resim alanı 1025 m rakımda bulunan kaya resim alanında toplam 11 figür mevcuttur (G. 27). Bunların 2'si dağ keçisi motifidir. Kaya resim alanındaki motifler tek bir panoda çizgi tekniği ile profilden çizilmiştir. Kayada bir süvari, iki dağ keçisi iki güneş kursu ve damga olabileceğini düşündüğümüz çizimler mevcuttur⁵⁶ (G. 24).



G. 24: a: Dilli Vadisi Kaya Resim Alanı Genel Görünümü (A. Ceylan Arşivi).
b: Dilli Vadisi Kaya Resim Alanı Genel Çizimi (A. Ceylan Arşivi).

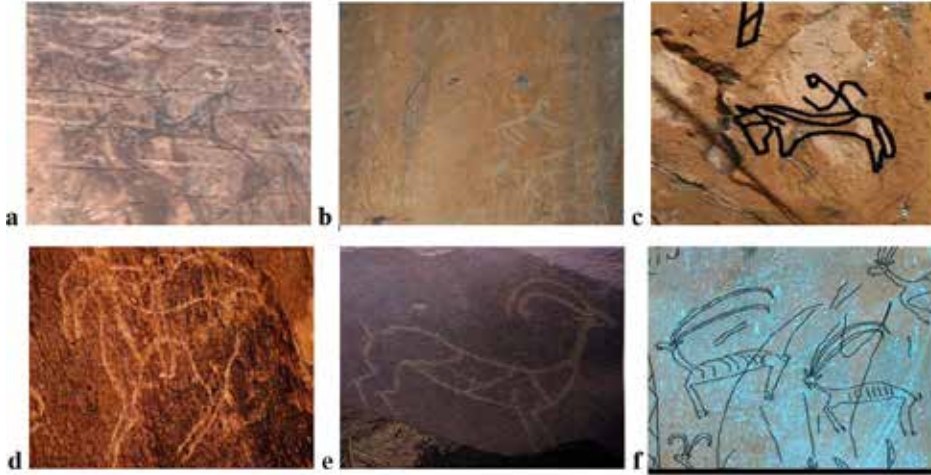
Alanda bulunan iki adet dağ keçisi figürü çizgi tekniği ile profilden çizilmişlerdir. Dağ keçilerinde gövde ayrıntılı olarak resmedilmiştir. Panonun üst kısmındaki 1 no.lu keçinin gövdesinde ovaliği verebilmek için tıpkı Geyiklitepe’de olduğu gibi omurgadan göbeğe inen hafif açılı çizgiler mevcuttur. Boyun uzantısı verilmiş olan çizimlerde kafa belirli olup boynuzlar ikili şekilde arkaya doğru kavislidir. Keçilerde dört bacakta belirtilmiş ve baldır ayrıntısı belli olmaktadır. Tırnak işlenmemiştir.

55 39° 15' 50" N - 38° 24' 03" E

56 Ceylan, “Türk Dünyasından Yeni Kaya Resimleri,” 167-168; Üngör, “Türk Kültüründe Dağ Keçisi Teke,” 245-325.

Süvarinin arkasındaki 2 no.lu dağ keçisi figürü hareketli vaziyette iken panonun üst kısmındaki figür hareketsiz çizilmiştir (G. 24).

Dilli Vadisi kaya resimlerini incelediğimizde bu resimlerin Anadolu'da Başköy, Doyumlu, Dereiçi, Tırşın ve Geyiklitepe kaya resimleri ile Kafkaslarda Gobustan kaya resimleri ile mekân, stil, çizim tekniği, bağlam ve tema olarak benzerlikler taşıdığı görülmektedir. Bu alanlardan Başköy, Doyumlu ve Dereiçi kaya resimlerindeki aynı profilden çizilmiş dört bacaklı süvari tasvirleri ortak figürler arasındadır. Dilli Vadisi dağ keçisi motifi ile Gevaruk ve Geyikli tepe kaya resimlerindeki dağ keçileri yan profilden çizilmiş dört bacaklı ve omurgadan göbeğe inen açılı çizgilerle gövde ovaliği verilmesi bakımından ortaklardır. Gelişmiş bir işleme tarzı, figür detaylarının verilmesi ve damga olduğu düşünülebilecek işaretlere sahip olan Dilli Vadisi kaya resim alanının Erken Orta Çağ'da yapıldığı düşünülebilir (G. 25).



G. 25. a: Doyumlu, çizgi tekniği ile profilden çizilmiş elinde mızrağı olan süvari ve av sahnesi (A. Ceylan Arşivi). **b: Başköy**, kazıma tekniği ile profilden çizilmiş elinde mızrağı olan süvari ve av sahnesi (A. Ceylan Arşivi). **c: Dereiçi**, Çizgi tekniği ile profilden çizilmiş süvari (A. Ceylan Arşivi). **d: Gobustan**, çizgi tekniği ile çizilmiş koşumlu at ve elinde kılıcı olan süvari. (Somuncuoğlu, *Sibiryadan Anadolu'ya Taştaki Türkler*, 445). **e: Tırşın Yaylası**, çizgi tekniği ile profilden çizilmiş dağ keçisi figürü. (Alok, *Anadolu'da Kaya Üstü Resimleri*, kapak fotoğrafı). **f: Geyiklitepe**, çizgi tekniği ile çizilmiş ve vücut ovaliği verilmiş dağ keçileri (A. Ceylan Arşivi).

İncelemiş olduğumuz kaya resim alanlarının haricinde bölgede dağ keçisi motifinin bulunduğu; Çiçekli⁵⁷, Dereiçi⁵⁸, Karaboncuk-Çeşmebaşı⁵⁹, Karaboncuk⁶⁰, Kömürlü⁶¹, Tunçkaya⁶² ve Doyumlu⁶³ kaya resimleri de bulunmaktadır⁶⁴.

2. Tarihlendirme

Kaya resimlerindeki en büyük sorun tarihlendirme sorunudur. Bölgede çalışmaların henüz çok yeni olması ve bilimsel analizlerin eksik olmasından dolayı kaya resimlerinin tarihlendirilmesi konusu kesinlik kazanmamıştır. Anadolu’da kaya resimleri ile ilgili çalışmalar yürüten E. Anati, Karain, Öküzini, Tırşın, Gevaruk ve Çatak kaya resimlerini inceleyip gruplamalar yaparak tarihlendirme yoluna gitmiştir⁶⁵. Bu örnekleri de göz önünde bulundurarak bu çalışma kapsamında Kuzeydoğu Anadolu petroglifleri üzerinde yapılan tarihlendirme çalışmalarının genelinde analojik ve arkeolojik yöntemler kullanıldı. Üzerinde çalışılan kaya resimlerini daha sağlıklı bir şekilde inceleyebilmek ve kökensel sorunlara az da olsa ışık tutacak veriler elde edebilmek için ilk önce bu resimlerin Van-Hakkâri gibi yakın bölgelerdeki kaya resim alanları ile mukayesesi yapıldı. Daha sonra Kuzeybatı İran, Ermenistan ve Azerbaycan’daki kaya resimleri ile olan paralellikleri ve farklılıkları ele alındı.

Tüm bu görüş ve incelemeler sonucunda bölgedeki kaya resimlerinin Tunç Çağı’ndan itibaren ortaya çıktığı, Demir Çağı ve Orta Çağ’da da yapılmaya devam ettiği sonucuna vardık. Erzurum-Van bölgesi kazılarında ortaya çıkan kaplardaki dağ keçisi motifinin de Tunç Çağı’ndan sonra ortaya çıktığı düşünülürse “dağ keçisi”nin bir sembol olarak Erken Tunç Çağı’ndan itibaren bölgede yaşayan insanlar tarafından figür olarak işlendiği düşünülebilir. Belirttiğimiz çömlerde abartılı boynuzlu, dik kuyruklu ve stilize boyanmış dağ keçisi figürleri bulunmaktadır. Yine hayat ağacı ve

57 Ceylan, “Türk Dünyasından Yeni Kaya Resimleri,” 174-175; Alpaslan Ceylan, Akın Bingöl ve Mustafa Karageçi, *Eski Çağda Kars Kaleleri* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınevi, 2018), 87.

58 Ceylan, “Doğu Anadolu’da İlk Türk İzleri,” 219; Ceylan, “Türk Dünyasından Yeni Kaya Resimleri,” 175-176; Özgül, “Orta Asya Kaya Resimleri Işığında Kars-Ardahan Kaya Resimlerindeki Av ve Tuzak Sahneleri,” 903; Ceylan, Bingöl ve Karageçi, *Eski Çağda Kars Kaleleri*, 87. İbrahim Üngör, “Orta Asya’dan Anadolu’ya Kayalara Yazılan Türk Kültürü (Dereiçi Kaya Resimleri)”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 39, 2016, 357-370.

59 Ceylan, “Türk Dünyasından Yeni Kaya Resimleri,” 179; Ceylan, Bingöl ve Karageçi, *Eski Çağda Kars Kaleleri*, 89.

60 Belli, “Kağızman Karaboncuk’da Tarih Öncesi Döneme Ait Kayaüstü Resimleri,” 1- 10; Ceylan, “Türk Dünyasından Yeni Kaya Resimleri,” 178; Ceylan, Bingöl ve Karageçi, *Eski Çağda Kars Kaleleri*, 89.

61 Ceylan, “Türk Dünyasından Yeni Kaya Resimleri,” 179; Ceylan, Bingöl ve Karageçi, *Eski Çağda Kars Kaleleri*, 90.

62 Ceylan, “Türk Dünyasından Yeni Kaya Resimleri,” 180-181; Ceylan, Bingöl ve Karageçi, *Eski Çağda Kars Kaleleri*, 90.

63 Yavuz Günışdı, “Doğu Anadolu Kaya Resimleri Işığında Doyumlu Kaya Panoları,” *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 1/39 (2016), 391-407; Ceylan, “Türk Dünyasından Yeni Kaya Resimleri,” 170; Ceylan, Bingöl ve Karageçi, *Eski Çağda Kars Kaleleri*, 92.

64 Bingöl, “Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Dağ Keçisi Motifi,” 70-175.

65 Anati, “Anatolia’s Earliest Art,” 22-35; Anati, *Arte Prehistorica in Anatolia*, 1-50.

su kuşları da dikkati çeken diğer motiflerdir (G. 26). Çömlekteki dağ keçisi motifi ile Başköy, Digor ve Kurbanaga kaya resimlerinde figürler arasında benzerlikler bulunmaktadır. Çömlekte bulunan hayat ağacı motifiyle Geyiklitepe ve Emir Kazgan kaya resimlerinde bulunan hayat ağacı motifleri de benzerdir. Bununla birlikte bölgedeki kaya resimlerini biçim ve tema yönünden “*Göçer Hayvan Üslubunun*”⁶⁶ bir parçası olarak değerlendirmek mümkündür. Bu üslubun MÖ I. binden itibaren Anadolu’ya İskitler yolu ile taşındığını da hesaba katarsak daha sağlıklı sonuçlara ulaşabiliriz. Yeni tarihlendirme ve analiz yöntemleri bulunana kadar yapmış olduğumuz tasnif çalışmaları alandaki çalışmalara katkı sağlanmış olacaktır.



G. 26: Dağ Keçisi Bezemeli Tunç Dönemi Çömlek (Erzurum Arkeoloji Müzesi)

Sonuç

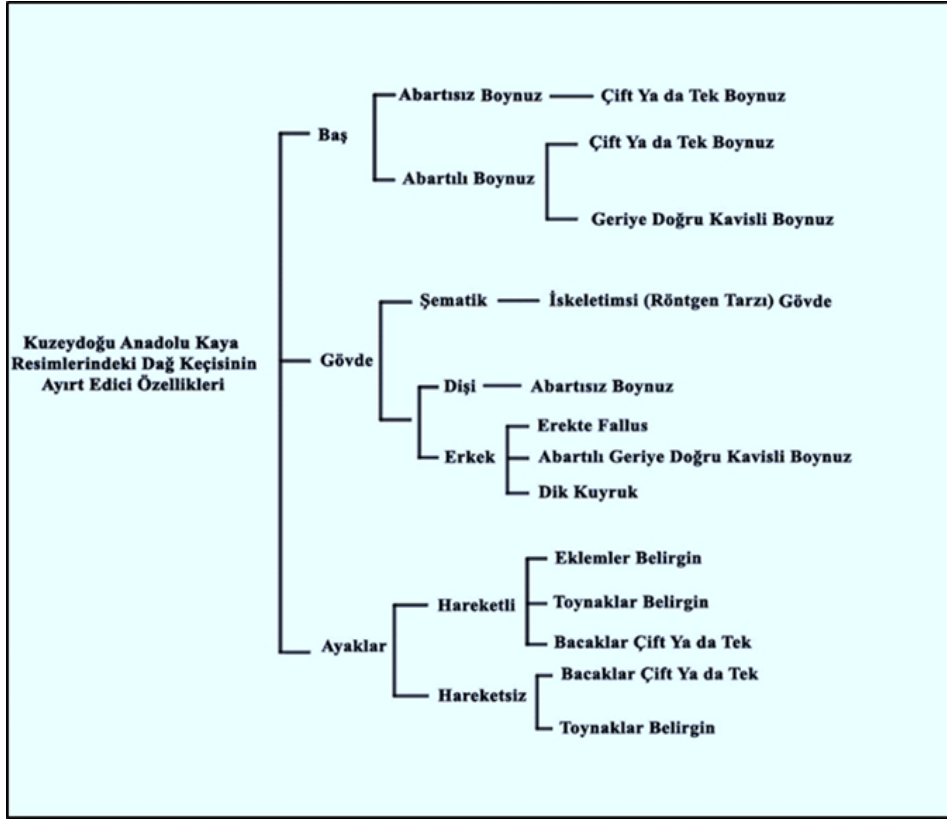
Çalışma alanımız olan Kuzeydoğu Anadolu Bölgesi (Kars-Ardahan-Erzurum-Erzincan)’nde, içinde dağ keçisi figürü barındıran 16 kaya resim alanı mevcuttur. Bu makale kapsamında örnek ve ayırt edici olması sebebiyle Kars’tan 5, Erzurum’dan 2, Ardahan ve Erzincan’dan 1’er merkezde çalışma yapılmıştır. Bu resim alanlarında insan, dağ keçisi, geyik, at, yaban koyunu, sığır, süvari, güneş kursu, tuzak, tilki, köpek,

66 Sergei Ivanovich Rudenko, *Dağlık Altay Buluntuları ve İskitler*, çev. Almagül İsina, (Moskova: SSCB İlimler Akademisi Yayınları, 1952), 127; Eustace Dockray Phillips, *The Royal Hordes: Nomad Peoples of the Steppes* (London: Thames & Hudson, 1965), 55-64; Nejat Diyarbakirli, *Hun Sanatı* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi 1972), 114-131; Emel Esin, *İslamiyet’ten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslam’a Giriş* (İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınevi, 1978), 107-116; Anıl Yılmaz, “İskit Sanatı,” *Türkler Ansiklopedisi*, c. 4 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 26-32; Mehmet Taner Tarhan, “Ön Asya Dünyasında İlk Türkler Kimmerler ve İskitler,” *Türkler Ansiklopedisi*, c. 1, (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 601-602; İhami Durmuş, “İskit Kültürü,” *Türkler Ansiklopedisi*, c. 4, (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 21-22; Yaşar Çoruhlu, “Hun Sanatı,” *Türkler Ansiklopedisi*, c. 4, (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 54-76; Andrzej Rozwadowski, *Symbols Through Time Interpreting the Rock Art of Central Asia*, çev. A. Pietrzak (Poznan: Institute of Eastern Studies, 2004), 87-96; Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi I* (İstanbul: Ötügen Yayınevi, 2019), 234-261.

domuz figürleri, damgalar ve runik yazılar ile karşılaşmaktadır. İncelenen kaya resim alanları, figür sayısı bakımından oldukça zengindir. Toplamda 9 merkezde 368'in üzerinde figür tespit edilmiştir. Bu figürlerin 119'undan fazlası ise dağ keçisi motifidir.

Bu resim alanları ortalama 1955 m rakımdadır. Bu yükselti, Van-Hakkâri-Kafkaslar ve Orta Asya kaya resimleri ile kıyaslandığında mekân özellikleri ve yüksek bölgelerin özenle seçilmesi konusunda paralellik arz etmektedir. Bu yükseltiler, yerleşik halkın yaşayabileceği coğrafyalar olmadığından burada göçerlerin yaşadığı düşünülmektedir. Dolayısıyla kaya resimlerinin büyük bir kısmının göçer insanlara ait olduğu söylenebilir. Kaya resimlerinin yakınlarında bu kültürlerle ilişkili olabilecek bağımsız mezar yapılarının bulunması, bunun en büyük kanıtı olarak kabul edilebilir. Yapılacak kazı çalışmaları bu görüşümüzü daha da kuvvetlendirecektir.

Çalışma alanında tespit edilen 119 kadar dağ keçisi incelendiğinde bazı ayırt edici özellikler dikkat çekmektedir. Çizilmiş olan dağ keçileri genelde baş, gövde ve ayak şeklinde üç ana hattan oluşmuştur. Çizilen baş kısımları bazen belirgin bazen de belirsiz olarak karşımıza çıkmaktadır. Baş üzerinde muhakkak boynuz vardır. Boynuzlar ya geriye doğru kavisli abartılı ya da normal boynuz şeklindedir. Profil açısına göre her iki boynuz türünde de boynuzlar bazen tek bazen çift olarak çizilmişlerdir. Çizilen gövdeler incelediğinde, gövdenin bazen şematik, bazen çizgisel bazen de normal şekilde çizildiği görülmektedir. Gövdede bulunan abartısız boynuzlar, bunların dışı ya da oğlak olması ihtimalini güçlendirmektedir. Yine gövdede bulunan erekte fallus, kavisli abartılı boynuz ve dik kuyruk belirtilerine sahip olan figürlerin teke olması muhtemeldir. Ayaklar hareketli ve hareketsiz olarak karşımıza çıkmaktadır. Hareketli bacaklarda eklem ve tırnaklar genellikle belirgindir. Hareketsiz olanlar ise düz tarzda çizilmiştir. Profil açısına göre her iki bacak türünde de bacaklar çift ya da tek olarak resmedilmiştir (**G. 27, G. 28**).



G. 27: Kuzeydoğu Anadolu Kaya Resimlerindeki Dağ Keçisi Motifinin Ayırt Edici Özellikleri (Bingöl, “Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Dağ Keçisi Motifi,” 215.)

		MERKEZLER								TOPLAM	
		Çaldır Başköy Kaya Resimleri	Bortuk Vadisi Azat Köyü Kaya Resimleri	Çanuşlu Kaya Resimleri	Digor/Dolaçlı Kaya Resimleri	Geçiklipe Kaya Resimleri	Karhanaga Kaya Resimleri	Cumali Mağarası ve Kaya Resimleri	Şenkaya Kaynak Köyü Kaya Resimleri		Dilli Vadisi Kaya Resim Alanı
DAĞ KEÇİSİ MORFOLOJİSİ	Erkek	4	9	4	8	6	40?	1	-	2	74
	Dişi	1	3	-	-	-	-	-	-	-	4
	Dik Kuyruk	-	-	7	3	4	22	1	-	2	39
	Erekte Fallus	-	4	1	-	-	-	-	-	-	5
	Hareketli	5	2	-	-	-	5	-	-	1	13
	Hareketsiz	-	10	9	10	-	40	-	1	1	71
	Eklemler Belli	-	-	-	-	8	-	1	-	1	10
	Şematik Gövdeli	-	1	-	-	5	-	-	-	1	7
	Çift Bacak	-	3	-	-	-	28	-	-	-	31
	Dört Bacak	5	9	9	10	9	3	1	1	2	49
	Abartılı Boynuz	5	8	3	9	-	37	1	1	2	66
	Tek Boynuz	-	2	3	-	-	5	-	-	-	10
Çift Boynuz	5	10	6	9	13	32	1	-	2	78	

G. 28: Kuzeydoğu Anadolu Bölgesi Kaya Resimleri Dağ Keçisi Morfolojisi (O. Özgül-B. Bingöl, 2021)

Sonuç olarak Kuzeydoğu Anadolu yaylalarında çoğunlukla Erken Tunç Çağı'ndan itibaren ortaya çıkan ve dönemsel farklılık gösteren kaya resimleri, yakın çevrede Van-Hakkâri dağlık bölgesi kaya resimleri ile benzer bir kültür birlikteliği içindedir. İkincil kültür çevresinde Kuzeybatı İran, Ermenistan, Azerbaycan, Nahçıvan ile benzeşen Kuzeydoğu Anadolu kaya resimleri, kök bakımından Avrasya kıtası kaya resim sanatına bağlanmaktadır. Bu benzerliğe Hakkâri Stelleri'ni, Doğu Anadolu'da çıkan Orta Asya tarzındaki diğer heykel ve damgalar ile bazı kurgan tipindeki mezar yapıları gibi göçer kültür öğeleri de eklenirse, bölgenin göçer kültürlerle ilişkisi belki daha iyi anlaşılabilir. MÖ II. binden itibaren yaklaşık 10 milyon km²'lik bir coğrafyaya yayılan bozkır kültürünün ve sanatının bu bölgeyi atlaması düşünülemezdi. Kronoloji ve kısmi köken sorunlarına rağmen, kaya resimlerindeki hayvan üslubunun bazı değişmelerle yoluna devam etmesi ve kendini yenilemesi, bozkır sanatının en bariz özelliklerindedir. Bu yönü ile Kuzeydoğu Anadolu kaya resimleri, bu sanatın özünü koruyarak değişime uğramış formlarını yansıtmaktadır.

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 has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Alimov, Risbek. “Kırgızistan’da Yeni Bulunan Runik Harfli Eski Türk Yazıtları Hakkında Ön Bilgiler.” *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* 48 (2000): 5-10.
- Alok, Ersin. *Anadolu’da Kaya Üstü Resimleri*. İstanbul: Akbank Yayınları, 1988.
- Amanbaeva, Bakyt, Aiday Suleymanova ve Chynarbek Zholdoshov. “Rock Art Sites in Kyrgyzstan.” *Rock Art in Central Asia*. Ed. Jean Clottes. Paris: International Council on Monuments and Sites, 2011, 43-73.
- Amanjolov, Altay. “Ataların Sözleri.” *Erdem* 5/15 (1989): 797-802.
- Anati, Emanuel. “Anatolia’s Earliest Art”. *Archaeology* 21/1 (1968): 22-35.
- Anati, Emanuel. *Arte Prehistorica in Anatolia*. Studi Camuni vol. 4 Italia: Capo di Ponte Edizioni del Centro, 1972.
- Belli, Oktay. “Kağızman Karaboncuk’da Tarih Öncesi Döneme Ait Kayaüstü Resimleri.” *Arkeoloji ve Sanat Dergisi* 121 (2006): 1- 10.
- Belli, Oktay. “Kars – Borluk Vadisi Kayaüstü Resimleri.” *Arkeoloji ve Sanat Dergisi* 122 (2006): 11-22.
- Belli, Oktay. “Van Bölgesi’ndeki Yeni Boyalı Mağara Resimleri.” *Homo Amatus: Güven Arsebük için Armağan Yazıları*. Ed. Mihriban Özbaşaran, Oğuz Tanındı ve Ahmet Boratav, İstanbul: Ege Yayınları, 2003, 29-42.
- Binandeh, Ali. “Looking at Rock Art in Northwest of Iran.” *International Journal of Archaeology. Special Issue: Rock Art, Handmade Architecture, Historical Archaeology* 4/1-1 (2016): 12-17.
- Bingöl, Akın. “Yüzeysel Araştırmaları Işığında Borluk Vadisi Kayaüstü Resimleri.” *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 39 (2016): 347-355.
- Bingöl, Burak. “Kuzeydoğu Anadolu Petrogliflerindeki Dağ Keçisi Motifi.” Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2020.
- Ceylan, Nezahat ve Yavuz Günaşdı. “Doğu Anadolu’da Bulunan Bazı Taş Heykellerin Orta Asya’daki Örnekler İle Mukayesesi.” 16. *Uluslararası Türk Dünyası Sosyal Bilimler Kongresi* (4-6 Eylül 2018 Çimkent), İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 2018, 633-646.
- Ceylan, Alpaslan ve Nezahat Ceylan. *Doğunun Sönmeyen Yıldızı Akçakale*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınevi, 2018.
- Ceylan, Alpaslan, Akın Bingöl ve Mustafa Karageçi. *Eski Çağda Kars Kaleleri*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınevi, 2018.
- Ceylan, Alpaslan ve Yavuz Günaşdı. *Erzurum’un Eskiçağ Kaleleri*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 2018.
- Ceylan, Alpaslan. “Doğuda İlk Türk Yerleşmelerinden Cunni Mağarası.” *Türkler Ansiklopedisi*. 4. cilt. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 425-429.

- Ceylan, Alpaslan. “Doğu Anadolu’da İlk Türk İzleri.” *XV. Türk Tarih Kongresi I (11-15 Eylül 2006)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2006, 215-232.
- Ceylan, Alpaslan. *Doğu Anadolu Araştırmaları Erzurum-Erzincan-Kars-Iğdır 1998-2008*. Erzurum: Güneş Vakfı Yayınevi, 2008.
- Ceylan, Alpaslan. “Çıldır Başköy Kaya Resimleri.” *Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi BELGÜ 2/2* (2015): 9-24.
- Ceylan, Alpaslan. *Doğu Anadolu Araştırmaları Erzurum-Erzincan-Kars-Iğdır 2008-2014*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınevi, 2015.
- Ceylan, Alpaslan. “Geyiklitepe Kaya Resimleri ve Runik Yazıtları.” *III. Uluslararası Türk Şöleni Türk Kültürü Sempozyumu Bildirileri* (17-19 Mayıs 2012 Erzurum), Erzurum: Güneş Vakfı Yayınları, 2016, 85-96.
- Ceylan, Alpaslan. “Türk Dünyasından Yeni Kaya Resimleri.” *XVII. Türk Tarih Kongresi I* (15-17 Eylül 2014), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları 2018, 155-206.
- Ceylan, Alpaslan. “Doğu Anadolu’da Erken Dönem Türk İzleri III Kars-Diğor (Dolaylı) Kaya Resimleri.” *TTK Kongresi’nde sunulan bildiri*, Ankara, 1-5 Ekim 2018.
- Ceylan, Nezahat. “Kağızman’da Tarihi ve Arkeolojik Araştırmalar.” Yüksek Lisans tezi, Kafkas Üniversitesi, 2007.
- Ceylan, Nezahat. “Türk Kültüründe Geyik Kavramı ve Kuzeydoğu Anadolu Kaya Resimlerindeki Geyik Tasvirleri.” *IV. Uluslararası Türk Şöleni Türk Kültürü Sempozyumu Bildirileri* (17-19 Mayıs 2016 Erzurum), Erzurum: Güneş Vakfı Yayınları, 2018, 871-891.
- Çoruhlu, Yaşar. “Hun Sanatı.” *Türkler Ansiklopedisi*. c. 4. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 54-76.
- Çoruhlu, Yaşar. *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi I*. İstanbul: Ötügen Yayınevi, 2019.
- Diyarbakirli, Nejat. *Hun Sanatı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1972.
- Doğan, İsmail. *Doğu Avrupa’daki Göktürk (Runik) İşaretli Yazıtlar*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2002.
- Doğan, İsmail. *Kafkaslardaki Göktürk (Runik) İşaretli Yazıtlar*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2019.
- Durmuş, İlhami. “Anadolu’da Kimmerler ve İskitler.” *Belleten LXI* (1997): 273-286.
- Durmuş, İlhami. “İskit Kültürü.” *Türkler Ansiklopedisi*. c. 4. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 15-25.
- Durmuş, İlhami. “Orta Asya’dan Anadolu’ya Türk Konar- Göçer Kültürü.” *Orta Asya Türk Kültürünün Anadolu Kültürüne Etkileri Uluslararası Sempozyumu* (19 Haziran 2019 Taşkent), Ankara: Hacı Bayram Veli Üniversitesi Yayınları, 2019, 11-35.
- Esin, Emel. *İslamiyet’ten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslam’a Giriş*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınevi, 1978.
- Farajova, Malahat. “Gobustan Rock Art Cultural Landscape - El paisaje cultural del arte rupestre de Gobustán.” *Cuadernos De Arte Rupestre 7/2* (2014): 13-232.
- Galata, Yasin Cemal. “Türklerde Kaya Resimleri ve Mezar Geleneği.” Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2020.
- Günaşdı, Yavuz. “Doğu Anadolu Kaya Resimleri Işığında Doyumlu Kaya Panoları.” *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi 1/39* (2016): 391-407.

- Günaşdı, Yavuz. “Karasu (Yukarı) Havzasındaki Tarihi ve Arkeolojik Veriler.” Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi, 2013.
- Harmankaya, Savaş ve Oğuz Tanındı. *Türkiye Arkeolojik Yerleşmeleri*. İstanbul: Ege Yayınları, 1996.
- Herodotos. *Herodotos Tarihi*. Çev. Müntekim Ökmen, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.
- Hoppal, Mihally. *Şamanlar ve Semboller; Kaya Resmi ve Göstergebilim*. Çev. Fatih Sel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- Karpuz, Haşim. “Çamuşlu’da Yontma Taş Çağı Kaya Resimleri.” *Tübitak Bilim ve Teknik* 10/212 (1977): 1-6.
- Kazemi, Mohammad, Hossein Naseri Someeh, Esmail Hemati Azandaryani ve Mohammad Mirzaei. “An Introduction of ShikhMedi Newly Found Petroglyphs in Meshginshahr, Northwest Iran”. *International Journal of Archaeology Special Issue: Rock Art, Handmade Architecture, Historical Archaeology*. 4/1-1 (2016): 18-22.
- Kozbe, Gülriz ve Alpaslan Ceylan vd. *Türkiye Arkeolojik Yerleşmeleri-4 (TAY) Demir Çağları 1/2*. İstanbul: Ege Yayınları, 2008.
- Kökten, İsmail Kılıç. “Kars Çevresinde Dip Tarih Araştırmaları ve Yazılıkaya Resimleri.” *Atatürk Konferansları* (1975): 95-104.
- Kökten, İsmail Kılıç. “Yazılıkaya’da ve Kurbanağa Mağarasında (Kars-Çamuşlu) Yeni Bulunan Dip Tarih Resimleri.” *Karseli* 6/69 (1970): 2-16.
- Ksenophon. *Anabasis (Onbinlerin Dönüşü)*. Çev. Tanju Gökcöl. İstanbul: Hürriyet Yayınları, 1998.
- Livşits, Viladimir A. “Eski Türk Runik Yazısının Ortaya Çıkışı Üzerine.” Çev. Saadetin Gömeç ve Tamara Ölçekçi, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 20/31 (2000): 37-50.
- Martinov. A. İ. *Altay Kaya Resimleri Biçiktü-Boom*. Çev. Zeynep Bağlan Özer. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, 2013.
- Mert, Osman. “Kemaliye’de Eski Türk İzleri: Dilli Vadisindeki Petroglif ve Damgalar.” *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 34 (2007): 233-254.
- Muvaffak, Uyanık. *Petroglyphs of South - Eastern Anatolia*. Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1974.
- Özgül, Oktay ve Nezahat Ceylan. “Göçerlik Ve Yerleşiklik Arasında Bir Bileşen; Fergana Vadisi.” *Prof. Dr. Fuat Sezgin Anısına Geçmişten Günümüze Türkistan: Tarih, Kültür Ve Medeniyet Sempozyumu* (11-12 Nisan 2019 Türkistan), Ankara: Ahmet Yesevi Üniversitesi Yayınları, 2019, 472- 495.
- Özgül, Oktay. “Erzurum Bölgesi Kaya Panoları.” *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 5/10 (2015): 169-198.
- Özgül, Oktay. “Çoruh ve Kür Vadisinde Kimmer-İskit Yer Adları.” *Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi BELGÜ* 2 (2015): 159-179.
- Özgül, Oktay. “Erzurum Şenkaya Petrogliflerindeki At Geyik ve Güneş Kursu.” *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 39 (2016): 371-396.
- Özgül, Oktay. “Eskiçağda Yukarı Aras Vadisi.” Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi, 2011.
- Özgül, Oktay. “Orta Asya Kaya Resimleri Işığında Kars-Ardahan Kaya Resimlerindeki Av ve Tuzak Sahneleri.” *IV. Türk Şöleni Bildirileri*, Erzurum: Güneş Vakfı Yayınları, 2018, 893-911.
- Özgül, Oktay. “Erzurum Ve Çevresinde Erken Dönem Türk İzlerine Ait Yeni Bulgular.” *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 65 (2020): 219-245

- Phillips, Eustace Dockray. *The Royal Hordes: Nomad Peoples of the Steppes*. London: Thames & Hudson, 1965.
- Rozwadowski, Andrzej. *Symbols through Time Interpreting the Rock Art of Central Asia*. Çev. A. Pietrzak. Poznan: Institute of Eastern Studies, 2004.
- Rudenko, Sergei Ivanovich. *Dağlık Altay Buluntuları ve İskitler*. Çev. Almagül İsina Moskova: SSCB İlimler Akademisi Yayınları, 1952.
- Saltoğlu, Cengiz. *Unutulmuş Bir Geçmişten Oğuz-Kıpçak Sesler - Esatlı Yazıtları I-II*. Antalya: Kutlu & Avcı Ofset, 2018.
- San, Oya. "Bazı Bulgular Işığında Anadolu'da Kimmer ve İskit Varlığı Üzerine Gözlemler." *Belleten* C: LXIV/1 (1998): 1-21.
- Sevin, Veli ve Aynur Özfirat. "Hakkari Stelleri: ve Doğu Anadolu'da İlk Çobanlar." *Belleten* LXV/243 (2001): 501- 518.
- Sevin, Veli. *Hakkari Taşları Çıplak Savaşçıların Gizemi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Sevin, Veli. *Hakkari Taşları II Gizemin Peşinde*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınevi, 2015.
- Sevindi, Cemal ve Ali Yalçın Tavukçu. "Şirvaz Kalesi ve Kayaüstü Resimleri Şenkaya Erzurum." *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 31 (2013): 155-173.
- Seyidov, Abbas. "Azerbaycan Halkının Taş Hafızası-Gobustan-Gemikaya Petroglifleri." *V. Uluslararası Halk Kültürü ve Sanat Etkinlikleri Sempozyumu* (12-14 Ekim 2017 Ankara), Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları, 2017, 409-418.
- Sieveling, Ann. *Cave Artist*. London: Thames & Hudson, 1979.
- Somuncuoğlu, Servet. *Damgaların Göçü Kurgan*. İstanbul: İletişimce Fotoğraf ve Danışmanlık Hizmetleri, 2012.
- Somuncuoğlu, Servet. *Saymaltaş: Gökyüzü Atları*. İstanbul: Atok Yayınları, 2011.
- Somuncuoğlu, Servet. *Sibiryadan Anadolu'ya Taştaki Türkler*. İstanbul: Atok Yayınları, 2011.
- Soydan, Ersoy ve Ferhat Korkmaz. "Batman'da Yeni Bir Keşif: Deraser (Arık) Mağara Resimleri." *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 8/6 (2013): 665-686.
- Şahin, İbrahim. "İçel/Gülnar'da Eski Türklerle Ait Yeni Tespit Edilmiş Epigrafik Belgeler: Tanıtımı ve Ön Değerlendirmesi." *Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi* XXXI (2012): 275-300.
- Tarhan, Mehmet Taner. "Ön Asya Dünyasında İlk Türkler Kimmerler ve İskitler." *Türkler Ansiklopedisi*. c. 1. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 597-610.
- Tashbayeva, Kadiça. "Petroglyphs of Kyrgystan." *Petroglyphs of Central Asia*. Ed. Kadiça Tashbayeva. Bishkek: International Institute for Central Asian Studies, 2001, 9-80.
- Tokhatyan, Karen. "Rock Carvings Of Armenia." *Fundamental Armenology* 2 (2015): 184-204.
- Tümer, Hale. "Van-Hakkari Dağlık Bölgesi Kaya Resimleri." Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 2017.
- Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2010.
- Üngör, İbrahim. "Türk Kültüründe Dağ Keçisi Teke." *IV. Uluslararası Türk Şöleni Türk Kültürü Sempozyumu Bildirileri* (17-19 Mayıs 2016 Erzurum), Erzurum: Güneş Vakfı Yayınları, 2018, 245-325.
- Üngör, İbrahim. "Orta Asya'dan Anadolu'ya Kayalara Yazılan Türk Kültürü (Dereçi Kaya Resimleri)", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 39, 2016: 357-370.

- Vary, Hermann. "Alttürkische in Nordeast-Anatolien Ural-Altäische." *Jahrbücher* 40/1-2 (1968): 50-78.
- Yılmaz, Anıl ve Cahit Telci. "Türk Kültür Terminolojisinde Göç Kavramı Üzerine." *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi* 7/2 (2010): 14-33.
- Yılmaz, Anıl. "İskit Sanatı." *Türkler Ansiklopedisi*. c. 4. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 26-32.

Osmanlı Minyatürlerinde Sefer Vasıtaları (16.-18. Yüzyıllar)

Expedition Vehicles in the Ottoman Miniatures (16th – 18th Centuries)

Ela Taş* , Aslıhan Erdoğan** 

Öz

Osmanlı'nın sınır beyliğinden dünya imparatorluğuna dönüşmesinin temelinde, izlediği siyasi anlayışın yanı sıra askerî alanda atılmış olduğu adımların da önemli bir payı vardır. Kuruluş aşamasında, atlı birliklerle gerçekleştirilen akınlar şeklinde kendini gösteren savaşların devletin büyümesine paralel olarak düzenli ordularla gerçekleştirildiği bilinmektedir. Yayılımcı siyaset anlayışı sebebi ile çok sayıda sefer düzenleyen Osmanlı Devleti'nin seferler sonucunda arzu ettiği zafere ulaşmasının şartlarından biri de ordu için gerekli olan yanıcı ve patlayıcı maddeler, mutfak malzemeleri, erzak, çeşitli araç gereçler gibi kaynaklarda zikredilen teçhizatın teminine bunların savaşın gerçekleştirileceği bölgeye başarılı bir şekilde sevk edilmesidir. İkmal ve iâşe kavramları ile karşılık bulan unsurların naklinde, kara ve deniz yolunda kullanılan sefer vasıtalarından istifade edildiği Osmanlı tarihini konu alan çalışmalardan ve padişahların hayatlarını içeren yazma eserlerin minyatürlerinden izlenebilmektedir. Bu çalışmanın amacı, Osmanlı'nın gerçekleştirmiş olduğu seferlerde kullandığı vasıtaları, tarih konulu yazma eser minyatürleri üzerinden açıklamak ve gerçekçi yaklaşımla ortaya konan tasvirlerin belgelemedeki önemlerinin anlaşılmasını sağlamaktır. Çalışmada, tarihi kaynaklarda zikredilen at, katır, deve, fil, top arabası gibi kara; kadirga, başarda, kalyon, mavna, barça gibi deniz yolunda kullanılan vasıtalar, tarihi olaylar ve minyatürler çerçevesinde ifade edilmiştir. Çalışma kapsamında, Osmanlı seferlerini içeren ve 16.-18. yüzyıllar arasına tarihlendirilen yazma eserlerdeki vasıta tasvirleri üzerinden değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Osmanlı, minyatür, tasvir, sefer, vasıta

Abstract

The strides made in military issues as well as the political considerations played major roles in the transformation of the Ottoman state from a small-scale seignior into a world empire. It is well-known that the conquests made by the mounted troops during the establishment period were sustained with regular armies in parallel to the extension of the state. While the Ottoman state launched expeditions for the sake of imperialistic political considerations, one of the necessities to gain the desired outcome was the necessary equipment for the armies and the successful dispatch of such materials to the battlefields. In this regard, over-land and naval expedition vehicles were utilized during the dispatch of these components. It is also possible to determine the vehicles used by the Ottoman Empire in the expeditions through various miniature manuscripts from this period. As is widely known, miniatures are created to fit within the page margins in order to illuminate the contents of the manuscripts. Thus, the purpose of this study is to discuss the over-land vehicles (e.g., horses, mules, camels, elephants, gun carriages, and chariots) and naval vehicles (e.g., galiots, bastardas, galleons, lighters, and barges), which are mentioned in the miniatures that depict the Ottoman expeditions and express the importance of these events. The vehicles depicted in these manuscripts date back to the 16th–18th centuries, which include the Ottoman expeditions evaluated in this research.

Keywords

Ottoman, miniatures, depiction, expeditions, vehicles

* **Sorumlu Yazar:** Ela Taş (Doç. Dr.), Sakarya Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Sakarya, Türkiye. E-posta: elatas@sakarya.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1647-7252

** Aslıhan Erdoğan (Yüksek Lisans Öğrencisi), Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Sakarya, Türkiye. E-posta: aslig.erdogan@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7847-1265

Atf: Taş, Ela ve Erdogan, Aslıhan. "Osmanlı Minyatürlerinde Sefer Vasıtaları (16.-18. Yüzyıllar)." *Art-Sanat*, 16(2021): 529–555. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.16.0018>

Extended Summary

The key to the success of the Ottoman state, which constantly expanded policies and organized numerous expeditions, was having a well-organized army. It is also well-known that the state took various measures in order to endure and conquer its enemies. The supply and transportation of necessary materials during these expeditions were among these measures. In addition, over-land and naval expedition vehicles were utilized during the dispatch of these components.

Specifically, the over-land vehicles in the Ottoman expeditions fell into two groups: draught animals and drays. Mount and draught animals were the most frequently used forms of transportation in these expeditions. Horses were also the most important in terms of military ordnance, since they were used both as mount and draught animals. Besides horses, other animals, such as mules, camels, and elephants, were used in the dispatch of various supplies, including victuals, weapons, and tents. Meanwhile, carthorses, water buffalos, and cattle were used in the dispatch of gun carriages and drays. However, it is well-known that the courtiers and military coteries preferred horses as expedition vehicles, not carriages, since they caused somnolence. Moreover, non-motorized carriages were used in the transportation of patients and the wounded as well as in significant occasions such as funerary transportation and the dispatch of commodities, victuals, and war equipment.

The Ottomans, extending its sovereign area and taking important steps to become a world empire, intended to sustain the holy war activities via over-land and naval routes. Thus, they built shipyards in regional centers, such as Edincik, Karamürsel, İzmit, and Gelibolu, where the repair of old ships and the building of new ones were performed in order to develop the fleet. While the Ottoman fleet was actively a raider fleet in the early period (i.e., from the second half of the 15th century), resulting in the conquest of Istanbul and its important geopolitical position, it was possible for the Ottoman navy to take the necessary steps to establish an imperial fleet. In addition, to the previously built shipyards, the Galata shipyard (Tersane-i Amire) was established during the Sultan Mehmed II era and finalized by Sultan Selim I. On the condition that the locations of the battlefields were appropriate, the sea transportation and exploration vehicles under the groups of oared, sailing, and steam vehicles were built and used for the transportation of equipment and subsistence.

It is also possible to determine the vehicles used by the Ottoman Empire in the expeditions through various miniature manuscripts from this period. As is widely known, miniatures are made to fit within the page margins in order to illuminate the contents of the manuscripts. In this regard, the demand of Ottoman Sultans on specifically recording their own events or those of their ancestors has fostered Sultanic historiography, i.e., the tradition of recording history in the Ottoman world.

Besides their literary worth, the Sultanic historiographies regarding the lives, expeditions, and successes of the Sultans provide important information. For example, the Ottoman state used every means available to gain the desired outcome in the wars, which can be observed in the details of the miniatures, especially the depictions regarding the order, war tactics, apparel, and weapons of the Ottoman army. The Ottoman government also had the ability to outfit a vast number of soldiers, which was the mission of the armorer guild. Meanwhile, the timariots, who joined the expedition from other states, also brought their own equipment. In this case, inflammable and explosive materials, kitchenware, various tools, ground clothes, and musical instruments were such equipment mentioned in the sources.

In order to ensure the security of the army during the expeditions, such equipment was transported with both over-land vehicles (e.g., horses, mules, camels, elephants, gun carriages, and chariots) and naval vehicles (e.g., galiots, bastardas, galleons, lighters, and barges), instead of having the soldiers transport the equipment themselves. The aforementioned vehicles can be observed in the miniatures of the following literary works on Ottoman expeditions: Feridun Ahmed Bey's *Nüzhetü'l-esrâri'l-ahbar der Sefer-i Sigetvar*, Seyyid Lokman's *Şehinşehnâme II*, *Hünernâme* and *Zafernâme*, Ârifi Fethullah Çelebi's *Süleymannâme*, Dal Mehmed Çelebi's as known as Âsafî's *Şecaâtnâme*, Matrakçı Nasuh's *Târih-i Feth-i Şikloş*, *Estergon and İstolni Belgrad* and adversaria of a sailor named Hasan Kurdi, *Keyfiyet-i Rûsiyye*.

Thus, the purpose of this study is to discuss the over-land vehicles and naval vehicles, which are mentioned in the miniatures that depict the Ottoman expeditions and express the importance of these events. The vehicles depicted in these manuscripts date back to the 16th–18th centuries, which include the Ottoman expeditions evaluated in this research.

Giriş

Evrensel bir devlet olmayı hedefleyen Osmanlı, bu uğurda, Anadolu ve Rumeli yönlerine sayısız sefer gerçekleştirmiştir. Yüzlerce kilometrelik mesafelerde, sayısız yüz binlerle ifade edilen neferler ile yürütülen seferlerin zaferle sonuçlanması için devletin tüm imkânlarının değerlendirildiği bilinmektedir. Zor şartlar altında sürdürülen seferlerin başarıyla gerçekleştirilmesinin temelinde belirli bir disiplin çerçevesinde yürütülen hazırlık aşaması vardır. Söz konusu süreçte padişah yönetiminde bir meclisin toplandığı, ordunun ve hazinenin durumun görüşüldüğü ve sefer düzenlenecek yöndeki şehirlerde bulunan Osmanlı yöneticileriyle iletişime geçilerek ilgili güzergâhlarda gerekli inşaa ve onarım faaliyetlerinin yapılmasının istendiği bilinmektedir. Bu çalışmalar arasında yolların temizlenmesi, engellerin kaldırılması, köprü tamiri ve inşası, kale onarımları... vs. saymak mümkündür.¹ Hazırlık sürecinin önemli aşamalarından birini de savaşların kazanılmasında en etkin rolü oynayacak olan ordunun ihtiyaçlarının karşılanması oluşturmaktadır. Bilindiği gibi sefer sırasında orduyu oluşturan bölükler; erzak, mühimmat, eşya, alet-edevat gibi gereçlere ihtiyaç duymakta ve hepsi birden techizat-ı seferiyye² olarak ifade edilmektedir. Osmanlı yönetiminin, kalabalık sayıda askeri donatmada büyük bir yeteneğe sahip olduğu³ ve bunların temininin cebeci ocağının⁴ görevi kapsamında değerlendirildiği bilinmektedir. Yanıcı-patlayıcı maddeler, erzaklar, mutfak malzemeleri, yağlar⁵, müzik aletleri⁶ kaynaklarda zikredilen donatılar arasındadır. Osmanlı literatüründe iaa ve ikmal kavramları⁷ ile karşılık bulan bu unsurlar, ordunun güvenliğini sağlamak ve askeri yormamak gibi sebeplerle çeşitli vasıtalar ile sefer düzenlenecek bölgeye intikal ettirilmiştir.

Osmanlı sultanlarının yapmış oldukları seferleri konu alan yazma eserler; ordunun düzeni, savaş taktikleri, kullandığı silah ve donatılar hakkında fikir veren yazınsal kısmın yanı sıra içeriklerinin daha anlaşılır kılınması amacıyla eklenen minyatürler de barındırır. Söz konusu tasvirlerde, Osmanlı seferlerinde ihtiyaç duyulan iaa ve ikmalin, sefer bölgesine naklinde kullanılan vasıtalarında işlendiği görülmektedir. Os-

1 M. Yaşar Ertaş, "Osmanlı Devletinde Sefer Organizasyonu," *Osmanlı*, c. 6 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999), 590.

2 M. Zeki Pakalın, *Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, c. 3 (İstanbul: MEB Basımevi, 1972), 433.

3 Feridun Emecen ve Erhan Afyoncu, *Savaşın Sultanları I*, ed. Coşkun Yılmaz (İstanbul: Bilge Yayın, 2018), 82.

4 15. Yüzyıldan itibaren varlık gösterdiği kabul edilen cebeci ocağı, Osmanlı ordusu için gerekli olan silah ve teçhizatı sağlamak, bunların tamirini yapmak ve savaş sırasında orduya dağıtımını yapmakla görevliydi. Detaylı bilgi için bk. Yasemin Kılıçarslan, "Cebeci," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 7 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993), 182.

5 Mehmet Canatar, "Muhasara," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 31 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006), 12.

6 Uğur Kurtaran, "Osmanlı Seferlerinde Organizasyon ve Lojistik," *Turkish Studies* 7/4 (2012), 2281.

7 Kurtaran, "Osmanlı Seferlerinde Organizasyon ve Lojistik," 2270.

manlının seferlerini konu alan minyatürlerle ilgili çok sayıda yayın⁸ olmakla birlikte, bu süreçte kullanılan sefer vasıtaları ile alakalı kapsamlı bir değerlendirme yapılmamıştır. Bu çalışmada, minyatürlerde tasvir edilen kara ve deniz yollarında kullanılan vasıtalar ele alınmıştır.

Karayolunda Kullanılan Sefer Vasıtaları

Osmanlılar, mevsimsel şartlara bağlı olarak karayolu üzerinden gerçekleştirdikleri seferlerde⁹, ikmal ve iaşenin sevinde kullandıkları vasıtaları, hayvanlar ve arabalar şeklinde sınıflandırmak mümkündür.

1. Hayvanlar

İnsan yaşamını çeşitli açılardan kolaylaştıran hayvanların Osmanlı seferlerindeki önemi yadsınamaz. Ordunun en önemli ihtiyaçları arasında yer alan bu unsurların, binek aracı olarak kullanılmalarının yanı sıra sefere çıkılan andan varış noktasına kadar süren kara yolculuğunda, gıda ve konaklama ihtiyaçları (erzak, çadır vd.), silahlar ve teçhizatları içeren çoğu malzemenin sevinde değerlendirildiği bilinmektedir. At, katır, deve, fil yük taşıma amacına hizmet ederken; topkeşan, manda ve sığır ise top ve yük arabalarının naklinde kullanılmıştır.¹⁰ Seferlerde kullanılan hayvanlar, binek ve yük hayvanları olarak iki gruba ayrılır.

a. Binek hayvanları

Türklerin, tarihsel süreçte geniş coğrafyalara yayılmasını sağlayan etkenler arasında iyi yetiştirilmiş ve hızlı koşan atlara sahip olmaları vardır. Herhangi bir bölgeye düzenlenecek akınlar sırasında geniş adımlar atabilen ve uzun süre koşabilen atların kullanıldığı ve bu tercihin, Osmanlılar zamanında da sürdürüldüğü bilinmektedir. Osmanlılar, Anadolu beyliklerinden devraldıkları at yetiştirme geleneğini devam ettirmişlerdir. Ordusu büyük ölçüde süvari birliğine dayanan Osmanlılar, Anadolu ve Rumeli’de bulunan çeşitli tavlalarda yetiştirdikleri atlar ile ordunun at ihtiyacını karşılamışlardır.¹¹ Seferlerde belirleyici rol oynayan atlar, sipahilerin temel dayanağı

8 Makalede kullanılan görsellerle ilgili detaylı açıklamalar için bk. Zeynep Tarım Ertuğ, “The Depiction of Ceremonies In Ottoman Miniatures: Historical Recorder a Matter Of Protocol,” *Muğarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World* 27 (2010); Şebnem Parlador, “Sığatvar Seferi Tarihi ve Nakkaş Osman,” *Sanat Tarihi Dergisi XVII/1* (2007); Günhan Börekçi, *Nüzhət-i Esrarü’l-Ahyar Der-Ahbar-ı Sefer-i Sığatvar*, haz. Ahmet Arslantürk ve Günhan Börekçi (İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, 2012); Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı* (İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2012); Serpil Bağcı vd., *Osmanlı Resim Sanatı* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012); Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları I: Minyatür* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014); Mustafa Gürbüz Beydiz, *Osmanlı Gemi Tasvirleri*, (İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2013).

9 Rhoads Murphey, *Osmanlı’da Ordu ve Savaş (1500-1700)*, çev. M. Tanju Akad (İstanbul: Homer Yayınevi, 2007), 42.

10 M. Yaşar Ertaş, “Osmanlı Devletinde Sefer Organizasyonu,” 594.

11 Faruk Sümer, *Türklerde Atçılık ve Binicilik* (İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 1983), 2, 36.

olmuştur. Önemli bir binek vasıtası olmasının yanı sıra haberleşme ağında, su ihtiyacı hizmetlerinde de atlardan yararlanılmış ancak yük nakliyesinde tercih edilmemiştir.¹² Tahta çıkma ve kılıç kuşanma törenlerinde ata binilmesi de askeri kuvvet kaynağı ve önemli bineklerden biri olarak görülmesiyle alakalıdır.¹³ Osmanlı minyatürlerinde atlar, av, sefer ve savaş sahnelerinde yoğun bir şekilde işlenmiştir.

Seferlerde binek hayvanı olarak atın kullanıldığını gösteren tasvirlerden biri, Seyyid Lokman'ın (öl. 1601) *Hünernâme II* (1589) adlı eserindeki Mohaç Savaşı (1526) sahnesinde karşımıza çıkar. Minyatür, Osmanlı ordusunun haşmetini, disiplinini, savaş düzenini göstermesinin yanı sıra ordunun ağırlıklı olarak atlı birliklerden oluştuğunu göstermesi açısından önemlidir. Kompozisyonun merkezine konumlandırılan padişahın ve etrafına yerleştirilmiş onlarca süvarinin at üstünde oldukları ve her bir atın rahvan pozisyonunda tasvir edildiği görülür. Ön plandaki çarpışma anında ise dörtnala durumda olan atlara yer verilmiştir. Bu yaklaşım, savaşma anının canlılığını yansıtmakla birlikte tarihi kaynaklarda değinildiği üzere çarpışmanın ilk olarak öncü kuvvetler arasında yaşandığını göstermesi açısından dikkat çekicidir.¹⁴ Onlarca atın tasvir edildiği minyatür, Özkoca'nın Evliya Çelebi'den aktardığı Osmanlı ordusunda 150 binden fazla atlı¹⁵ olduğuna dair görüşü desteklemekte ve Osmanlıların binek hayvanı olarak attan istifade ettiğini yansıtmaktadır.



G. 1: At, Mohaç Savaşı, Seyyid Lokman, *Hünernâme II*. TSM, H. 1524, y.256b.

12 Yusuf Halaçoğlu, "At," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 4 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991), 30.

13 Emel Esin, "Türk Kültüründe At ve Atçılık," *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık* (İstanbul: Resim Matbaacılık, 1995), 58; Osman Turan, *Türk Cihan Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi* (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2003), 27, 131.

14 Feridun Emecen, "Mohaç Muharebesi," *İslam Ansiklopedisi*, c. 30 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005), 234.

15 Adnan Özkoca, "Türkiye'de At Yetiştiriciliği ve Sun'i Tohumlama Teknolojisi," *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık*, haz. Emine Gürsoy Naskali (İstanbul: Türkiye Jokey Kulübü Yayınları, 1995), 329.

b. Yük Hayvanları

Karayoluyla gerçekleştirilen seferlerde ordunun güvenliğini sağlamak ve askeri yormamak gibi nedenlerle teçhizat ve erzak¹⁶, topkeşan, katır, deve, öküz, manda gibi hayvanlarla sevk edilmiştir.¹⁷ Osmanlı seferleriyle ilgili minyatürlerde at, deve, katır, fil gibi hayvanların tasvir edildiğini gözlemek mümkündür.

Seferlerde kullanılan yük hayvanlarından ilki devedir. Farsça şütür/üştür kelimesiyle ifade edilen deve, 250 kg yük taşıma kapasitesine sahiptir. Derin suları rahatlıkla geçebilmesi, bakımının kolaylığı, hava koşullarına uyum sağlaması, açlığa ve susuzluğa karşı dirençli olması ve hızlı koşması tercih edilme sebepleri arasındadır. Konargöçerlerden temin edilen develerle¹⁸, katarlar oluşturulur¹⁹ ve sefer teçhizatı yüklenirdi. Sayıları binlerle ifade edilen develer, yalnızca yük taşıma amaçlı kullanılmamış, aynı zamanda savaş sırasında birbirlerine zincirlerle bağlanarak ordunun önünde siper vazifesi görmüştür. I. Kosova (1389) ve II. Kosova (1444) savaşlarında bu uygulamayla karşılaşılmaktadır.²⁰ Kaynaklardaki bilgiler, minyatürlerdeki deve tasvirleriyle eşleşmektedir.

Seyyid Lokman'ın (öl. 1601) *Şehinşehnâme II*'sindeki (1597-98), Ferhad Paşa'nın Revan Savaşı minyatürü (G. 2) konu kapsamında değerlendirilebilecek örnekler arasındadır. Çift sayfa tasarlanan tasvir, kapalı kompozisyon düzenine sahiptir. Solda Osmanlı askerlerinin şehre girmesiyle kaçışmakta olan halk, sağda ise Osmanlı ordusu yer alır. Bu sayfanın altında, bitişik nizamdaki deve katarları dikkat çekmektedir. Sırtlarına rulo biçimli, farklı renklerde yükler bindirilmiş olan develerin nakliye amacıyla kullanıldığını sergilemektedir. Ayrıca ordunun önüne konumlandırılmaları, yukarıda belirttiğimiz gibi düşmandan gelecek saldırıların, develerle oluşturulan siperlerle bertaraf edilmek istenmesiyle alakalıdır.

16 Kurtaran, "Osmanlı Seferlerinde Organizasyon ve Lojistik," 2281-2283.

17 Hakan Karagöz, "Petervaradin Muharebesinde (1716) Habsburgların Osmanlılardan Ele Geçirdiği Silahlar ve Teçhizat," *Tarih Dergisi* 59 (2008), 76; M. Yaşar Ertaş, "Osmanlı Devletinde Sefer Organizasyonu," 594.

18 Serdar Genç, "III. Ahmed Dönemi İran Seferlerinde Nakliyenin Sağlanması ve Nakliye Vasıtaları (1722-1725)," *History Studies*, 4/1 (2012), 237; A. Aykut Biçer, *Klasik Dönem Osmanlı Kara Ordusunda Sefer Organizasyonu* (Ankara: Yason Yayınları, 2014), 35.

19 Emecen ve Afyoncu, *Savaşın Sultanları I*, 89.

20 Emecen ve Afyoncu, *Savaşın Sultanları I*, 23,35.



G. 2: Deve. Seyyid Lokman, *Şehinşehnâme II*, 1597-98, TSM, B. 200, vr.101b-102a.

Daha hafif yüklerin taşınmasında katırlardan faydalanılmıştır. Osmanlı kaynaklarında ester/esteran olarak geçen katır, deveden hızlı olması sebebiyle özellikle engeli arazilerde ve kısa mesafelerde kullanılmıştır. Dayanıklı olması, açlığa-susuzluğa günlerce dayanması, az ses çıkarması seferlerde tercih edilme sebeplerindedir. 125-250 kg arasında yük taşıma kapasitesine sahip olan katır, askerlerin eşyalarının, erzağın, teçhizatın taşınmasında kullanılmıştır.²¹

Seyyid Lokman'ın *Hünernâme II*²²'sinde (1579) Kanuni Sultan Süleyman'ın (1520-1566) Drava köprüsünden geçişi²³ (G. 3) tasvir edilmiştir. Minyatürde nehirle ikiye ayrılmış arazi görülür. Merkeze Sultan konumlandırılmış ve çevresine maiyeti yerleştirilmiştir. Hepsinin dikkati ön plandaki köprüdedir. Köprü, Osijek bölgesinin (Hırvatistan) bataklık arazi yapısı sebebiyle Sultan Süleyman'ın emriyle yapılan ve ilerleyen süreçte Avusturya ordusu tarafından yakılan Drava köprüsüdür. Ahşap malzemeli olduğu anlaşılan köprü, ikmal ve iaşenin savaş alanına ulaştırılmasında önemli rol oynamıştır. Köprüden geçmekte olan atlı birliklerinin önünde, yük taşıyan katırlar görülür. Sırtlarına bir çift sandık yüklenmiştir. Vücutlarının aldığı şekil sebebiyle zorlandıkları anlaşılan katırlar, harbendeler²⁴ tarafından yönlendirilmektedir. Tasvir, Osmanlı'nın seferlerinde yük hayvanı olarak katır kullandığını kanıtlar niteliktedir.

21 Ersin Yıldız, "Osmanlı Devleti'nin Sefer Organizasyonlarında Kullandığı Hayvanlar (XVI.- XVIII. Yüzyıllar)," (Yüksek Lisans tezi, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, 2019), 90-95.; S. Emir Erkmen, "Klasik Dönem Osmanlı Kara Kuvvetleri (Silahları ve Teçhizatları)," (Doktora tezi, Ankara Üniversitesi, 2019), 91.

22 Zeynep Tarım Ertuğ, "Hünernâme," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 18 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1998), 484.

23 Sayyid Luqman, *Hünernâme II*, Crossing the Bridge on the Drava, from the History of Sultan Süleyman, T 413.60, Erişim 20 Eylül 2020. https://viewer.cbl.ie/viewer/object/T_413_60/2/LOG_0000/

24 Harbende, Farsçada eşek, katır gibi yük hayvanlarına bakan kişi anlamına gelir. Bk. M. Zeki Pakalın, *Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, c. 1 (İstanbul: MEB Basımevi, 1972), 47.



G. 3: Katır. Seyyid Lokman, *Hünernâme II*, H 987, CBL T 413.60v
(Chester Beatty, Dublin. CC BY-NC 4.0)

Osmanlı'nın taşıma amaçlı kullandığı hayvanlardan bir diğeri fildir. İri gövde yapısına rağmen oldukça yüksek hareket kabiliyetine sahiptir. Bu, filin tarihin her döneminde binek ve yük hayvanı olarak kullanılmasını sağlamıştır. Çoğu İran şahlarının hediyesi olan fillerin, saray ahırlarında barındırıldığı bilinmektedir.²⁵ Osmanlı tarihiyle ilgili kaynaklar, II. Osman'ın (1618-1622) 1621 Hotin Seferi'nde Balkanlardaki bataklık arazilerin geçilmesinde, Safevi elçisinin gönderdiği fillerden istifade ettiğini belirtmektedir.²⁶ Bilgiyi doğrulayan minyatürlerden biri Ganîzâde Mehmed Nâdirî'nin (öl. 1626) *Şehnâme*'sinde²⁷ mevcuttur. Genç Osman'ın huzurunda ordugâhta suçluların cezalandırılması (G. 4) tasvirinde, merkezde, yüksekçe bir tepe üzerine konumlandırılmış sayebanın altındaki tahtında oturan Sultan yer alır. Sağında has odabaşı, dârüssaâde ve silahdarlar, solunda ise tımarlı sipahiler görülmektedir. Ön planda ise askerler, esirler, top arabaları ve cesetler vardır. Dikkat çeken figürlerden biri de boğumlu burnu, sivri dişleri ve küçük kulakları ile gerçekçi bir yaklaşımla ele alınan fildir. Boynunda elinde külünk tutan asker, sırtında ise ellerinde tokmak tutan körsen oturmaktadır. Duruşu itibariyle sırtında taşıdığı yüklerin ağırlığından etkilenmediği hissini uyandırmaktadır.

25 Tahsin Yazıcı, "Fil," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 13 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996), 67-68.

26 Kadir Kozalak ve Tufan Gündüz, "II. Osman'ın Hotin Seferi (1621)," *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi* 14 (2003), 135.

27 Mustafa İsmet Uzun, "Ganîzâde Mehmed Nâdirî," *İslam Ansiklopedisi*, c. 13 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996), 355-356.



G. 4: Fil. Nadiri, *Şehname*, TSM, H. 1124, y.67b.

2. Arabalar

Erken devirlerden itibaren insan ve yük taşıma amacıyla kullanılan araçlardan biri arabadır. Tekerlekli, motorlu ya da motorsuz hareket eden taşıt olarak tanımlanır.²⁸ Osmanlılar, seyahat amaçlı ya da cenaze, erzak ve savaş teçhizatının nakliyesinde farklı formlara sahip arabalardan istifade etmişlerdir. Günlük hayatta ve savaşta kullanılan arabalara, minyatürlerde yer verildiği görülmekle birlikte konu kapsamında, Osmanlı seferlerinde tasvir edilenler değerlendirilmiştir.

a. Top arabaları

Osmanlıların ateşli silahlar arasında yer alan topu, ilk defa kullanımına dair farklı görüşler mevcut olmakla birlikte 14. yüzyıl sonları Osmanlılar tarafından denendiği dönem olarak kabul edilmektedir.²⁹ Top yapımı, Osmanlılar tarafından geliştirilmiş ve yine bu süreçte kullanımı yaygınlaşmıştır. Dövme ve döküm teknikleri ile yapılan toplar, kuşatmaların ve meydan savaşlarının en önemli silahı olmuştur. Tonlarca ağırlığa

28 *Türkçe Sözlük I* (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1998), 79.

29 Osmanlıların ilk defa top kullanımına ilişkin; Danişmend, 1386 yılında Karamanoğulları'na; *Selatinname* adlı eser Karahisar Fethi'ne; İlgürel 1354 Gelibolu Kuşatması'na; Çoruhlu, 1369 ilk İstanbul Kuşatması'na, Uzunçarşılı 1389 I. Kosova Kuşatması'na dikkat çekmektedir ki bu durum Neşri'nin *Kitab-ı Cihan-nüma* adlı eserinde de yer alır. Birçok araştırmacı ve kaynaklar, Osmanlılarda ateşli silah kullanımının başlangıcı hususunda farklı tarih ve olaylara gönderme yapsa da 14. yüzyıl, geleneksel silahların kullanım yaygınlığı beraberinde yeni teknolojilerin denenmeye başladığının habercisidir. Bk. İ. Hami Danişmend, *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi*, c. 4 (İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1947), 73; Necdet Öztürk, *XV. Yüzyıl Tarihçilerinden Kemal, Selatinname* (1299-1490) (İstanbul: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2008), 29; İ. Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devlet Teşkilatında Kapıkulu Ocakları II* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988), 35; Mücteba İlgürel, "Osmanlı Topçuluğunun İlk Devirleri," Prof. Dr. Hakkı Dursun Yıldız Armağanı (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1995), 285-293; Mehmet Neşri, *Kitab-ı Cihan-Nüma Neşri Tarihi II*, haz. F. R. Unat ve A. Köymen (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1987), 565-667; Tülin Çoruhlu, *Osmanlı Tüfek, Tabanca ve Teçhizatları (Askeri Müzeden Örnekler)* (Ankara: Genelkurmay Basımevi, 1993), 2.

sahip olan topların, savaş alanına sevk edilmesi gerekliliği bunları taşıyacak arabaların yapılmasını zaruri kılmıştır. Önceleri topçu ocağına bağlı görevliler tarafından yapılan arabalar, 15. yüzyılın 2. yarısından itibaren top arabacıları ocağında üretilmiştir.³⁰

Günümüzde çeşitli müzelerde sergilenen top arabaları, Osmanlı dönemi sefer konusu minyatürlerinde de işlenmiştir. Hücüm ve kuşatma sahnelerinde görülen arabalar, iki tekerlekli olup kuyruklu ya da kuyruksuz olarak tasvir edilmişlerdir. Kısa ya da uzun namlulu topların yüklendiği arabalar, ya savaş alanında dağınık hâlde gösterilmiş ya da bir metrisin arkasında yer almıştır.³¹

Ârifi Fethullah Çelebi'nin (öl. 1561) *Süleymannâme*'sindeki³² Mohaç Savaşı (G. 5) minyatürü, savaş ortamını yansıtmasının yanı sıra Osmanlı'nın savaş düzeni ve kullandığı teçhizatları yansıtmaları açısından önemlidir. Her biri dilimli ispitlere sahip tekerlerin, dingille birleştirilmesiyle vücut bulan arabaların üstünde, kundağa yerleştirilmiş kısa namlulu toplar görülür. Burada önemli olan bir diğer husus ise arabaların birbirlerine zincirlerle tutturulmasıdır. Ordu merkezinde savunma hattı (tabur cengi) oluşturulmasında, zincirlerle bağlanan arabalardan istifade edildiği bilinmektedir.³³



G. 5: Zincirle bağlanmış top arabaları. Arifi, *Süleymannâme*. TSM, H.1517 y.219b.

30 Gabor Agoston, "Top," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 41 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012), 240.

31 Dilek Doğan, *16.-18. Yüzyıl Minyatürlerinde Osmanlı Arabaları* (Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2011), 324.

32 Abdurrahman Sağırlı, "Süleymannâme," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 38 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010), 126.

33 Gabor Agoston, *Osmanlı'da Savaş ve Serhad*, çev. K. Şakul (İstanbul: Timaş Yayınları, 2013), 86.

Farklı bir top arabası tasviri, Seyyid Lokman'ın *Hünernâme I* (1579-85) eserinde, Macarların Niğbolu Kalesini Muhasarası (G. 6) sahnesinde yer almaktadır. Niğbolu Savaşı, Türklerin Balkanlar'daki ilerleyişini durdurmak amacıyla gerçekleştirilen son haçlı seferidir ve Tuna nehri kıyısında sarp bir mevkide yer alan Niğbolu kalesinin önünde gerçekleşmiştir. İstanbul muhasarası sırasında Haçlı ilerleyişini haber alan Yıldırım Bayezid (1389-1403), ordusuyla birlikte Niğbolu'ya hareket etmiş ve uygulamış olduğu savaş taktiğiyle haçlıları mağlup etmiştir.³⁴ Minyatürde sahne, nehirle (Tuna) ikiye ayrılmıştır. Solda, kayalıklar üzerinde kaynaklarda da belirtildiği gibi Niğbolu Kalesi görülmektedir. Kalenin hemen solunda dikkati üzerinde toplayan Yıldırım Bayezid yer alır ki bu da kuşatma haberini alır almaz, bölgeye intikal etmesini ifade etmektedir. Top arabaları sağdaki metrislerin arkasındadır. Dilimli ispitlere sahip tekerlerin dingil vasıtasıyla birleştirilmesiyle yapılan arabaların üzerinde, kundağa yerleştirilmiş uzun namlulu toplar bulunmaktadır. Bu araba, tekerlekli bir kuyruğa sahip olması yönüyle önceki tasvirdekenden farklıdır.



G. 6: Kuyruklu top arabaları. Seyyid Lokman, *Hünernâme I*. TSM, H.1523, y.108b.

34 Feridun Emecen, "Niğbolu Savaşı," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 33 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007), 89-92.

b. Saltanat-Cenaze Arabaları³⁵

Osmanlı Devleti saray mensupları ve askeri zümresi, sefer sırasında vasıta olarak at kullanmış, rehavete düşürmesi sebebiyle arabadan uzak durmuştur.³⁶Bununla birlikte hasta ve yaralıların nakli, yanı sıra cenaze taşıma gibi bazı özel durumlarda seferlerde arabalardan istifade edildiği³⁷ hem kaynaklardaki bilgilerden hem de yazma eserlerdeki minyatürlerden anlaşılmaktadır. Tasvirlerde izlenen sefer arabaları, tekerlekli ve tekerleksiz olmak üzere iki sınıfa ayrılır.

Seyyid Lokman tarafından yazılan *Tarih-i Sultan Süleyman* (1579)³⁸ adlı eserde saltanat/cenaze arabası tasviri görülür. Kanuni Sultan Süleyman'ın, hastalığı ve yaşlılığı sebebiyle Zigetvar Seferi'ne arabayla katılmak zorunda kaldığı, hatta zaferden kısa bir süre önce vefat edince, orduda zafiyet oluşmaması adına durumun gizlendiği ve dönüş yolunda kendisine benzer birinin üstü kapalı arabaya yerleştirilerek, askeri selamladığı belirtilmektedir.³⁹ Bunun yanı sıra durumun kırk günden fazla saklandığı ve cenazenin Sigetvar'da kurulan Otağ-ı Hümayun'da muhafaza edildiği, şehzade Selim'in Belgrad'a yaklaşması üzerine kefenlenerek padişah sağmış gibi arabaya konmasının ardından yola çıkıldığı da kaynaklarda yer alan bilgilerdendir.⁴⁰ *Tarih-i Sultan Süleyman*'da tasvir edilen Osmanlı ordusunun Belgrad'a dönüşü (G. 7) isimli minyatür bu anlatımları desteklemektedir. Geniş açılı tasvirde, disiplinli bir şekilde ilerleyen Osmanlı ordusu görülmektedir. Sağ sayfada minyatürün merkezine konumlandırılmış araba dikkat çekmektedir. Hanto/hinto⁴¹ olarak isimlendirilen arabanın iki at tarafından çekildiği gözlenmektedir. Gövdesi dilimli tekerlere oturtulan arabanın üstü mavi astarlı kırmızı bir örtü ile kapatılmıştır. Örtünün uç kısımları simetrik şekilde iki kenara çekilmiş ve tam ortasına, Sultan'ı simgelemesi amacıyla bir kavuk yerleştirilmiştir.⁴²

35 Kanuni Sultan Süleyman'ın Zigetvar kuşatmasına karar verildiği zaman yetmiş yaşın üzerinde ve hasta olması sebebiyle -uzun sürecek sefer yolculuğunda daha az yorulması adına- saraydan arabayla ayrıldığı bilinmektedir. Ele alınan araba tasviri Parlador ve Tarım Ertuğ tarafından cenaze arabası; Börekçi tarafından ise kraliyet arabası olarak tanımlanmaktadır. Kanuni'nin sefer sırasında vefat etmesi üzerine aynı vasıtanın cenazeyi taşımak için de kullanılması dolayısıyla arabanın her iki ifadeyi de karşıladığı düşünülebilir. Detaylı bilgi için bk. Günhan Börekçi, "The Memory of Szigetvárand Sultan Süleyman in Ottoman/Turkish Culture," *The Battle for Central Europe*, ed. Pál Fodor, Leiden: Brill Pub., 2019, 523. Tarım Ertuğ, "The Depiction of Ceremonies In Ottoman Miniatures: Historical Record or a Matter Of Protocol," 265; Parlador, "Sigetvar Seferi Tarihi ve Nakkaş Osman," 75.

36 Vahdettin Engin, "Otomobil Öncesinde İstanbul'da Kara Ulaşımı," *Osmanlı İstanbulunda Otomobil*, ed. Erhan Afyoncu ve Coşkun Yılmaz (İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, ty.), 61.

37 Mehmet İpşirli, "Araba," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 3 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991), 243.

38 Sayyid Luqman, "Süleyman's Body Escorted Back to Istanbul by the Ottoman Army, from the History of Sultan Süleyman", *History of Sultan Süleyman*, https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_413_113/2

39 İpşirli, "Araba," 243.

40 Zeynep Tarım Ertuğ, "Osmanlı Devleti'nde XVI. Yüzyıl Cülus ve Cenaze Törenleri" (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1995), 105.

41 Doğan, "16.-18. Yüzyıl Minyatürlerinde Osmanlı Arabaları," 68.

42 Detaylı bilgi için bk. Tarım Ertuğ, "Cülus ve Cenaze Törenleri," 128.



G. 7: Saltanat/Cenaze arabası. Seyyid Lokman, *Tarih-i Sultan Süleyman*, 1579 T.413.113.v (Chester Beatty, Dublin. CC BY-NC 4.0)

Osmanlı seferleriyle ilgili minyatürlerdeki bir başka taşıma aracıda tahtirevanır. Tahtirevan, “İnsan omzunda veya deve, fil, at gibi hayvanlara yüklenerek götürülen, üstü örtülü tekerleksiz taşı”⁴³ olarak tanımlanmaktadır. Özdemiroğlu Osman Paşa dönemi olaylarını anlatan, Dal Mehmed Çelebi (Âsafî)’nin *Şecaât-nâme*’sinde⁴⁴(1586) tahtirevan tasviri mevcuttur. Safevilerin, Kafkasya’daki ilerleyişini durduran Osman Paşa, III. Murad (1574-1595) tarafından veziriazamlığa atanmış ve ardından İran seferine katılmıştır. Bu sefer sırasında rahatsızlanınca, tahtirevanda taşınarak bölgeye ulaştırılmıştır.⁴⁵ Osman Paşa öldüğü hâlde, yeniçerinin morali bozulmasını diye ölüsü canlıymış gibi geçiriliyor⁴⁶ (G. 8) isimli tasvirde, tepeler arasında Osmanlı ordusu ve esirler görülmektedir. Kompozisyonun ana unsuru olan tahtirevan, ön plandadır. Yeniçerilerin refakat ettiği Osman Paşa, harbende tarafından yönlendirilen, sırtlarında süslü örtüler bulunan develere yüklenmiş baldaken formlu, kubbeli ve perdelerle taçlandırılmış tahtirevanda yastığa dayanmış ve üstü nakışlı örtüyle kapatılmış bir şekilde gösterilmiştir. Tasvir, taşımacılıkta tahtirevandan da istifade edildiğini yansıtan örneklerden biridir.

43 *Türkçe Sözlük II* (Ankara: Türk Dil Yayınları, 1988), 1403.

44 Şecaât-nâme hakkında detaylı bilgi için bkz. Süleyman Eroğlu, “Âsafî’nin Şecaât-Nâme Mesnevisi,” *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4/7 (2009) DOI:<http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.908>; Zehra Göre, “Âsafî Dal Mehmed Çelebi’nin Şecaât-Nâme’sinde Edebi Tasvirler,” *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi* 6/16 (2019), 401-431.

45 Kemal Çiçek, “Osman Paşa, Özdemiroğlu,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 33 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007), 472.

46 Serpil Bağcı vd., *Osmanlı Resim Sanatı*, 169.



G. 8: Tahtirevan. Âsafi, Şecâatnâme. İÜK. T6043/281b

3. Deniz Taşımacılığında Kullanılan Sefer Vasıtaları

Gaza faaliyetlerini, denizyolundan da sürdürmek isteyen Osmanlılar, Batı Anadolu'daki Aydınoğulları, Saruhanoğulları, Menteşeoğulları ve Karesioğulları gibi beyliklerin donanmalarını temel alarak bir donanma oluşturmuştur. Özellikle Karesi Beyliği'nin alınmasıyla sınırları denizlere ulaşan Osmanlı'nın, egemenlik sahasını genişletme arzusu deniz yoluyla gerçekleştirilecek fetihlerde donanmanın önemini fark etmesini sağlamış ve Edincik, Karamürsel, İzmit gibi merkezlerde tersaneler inşa edilmiştir. Balkanlar'a gerçekleştirilecek fetihler, Marmara ile Karadeniz'e geçişin elde tutulması ve Anadolu-Rumeli arasındaki bağlantıyı sağlamak amacıyla Gelibolu fethedilmiş, tersane kurularak deniz üssü hâline getirilmiştir. İstanbul'un fethinde kullanılacak gemilerin tamiri ve yenilerinin inşası burada gerçekleştirilmiştir.⁴⁷

Erken dönemde akın donanması şeklinde faaliyet gösteren Osmanlı, önemli bir jeopolitik konumda bulunan İstanbul'un fethi ile açık denizlere yönelme isteği duymuş ve imparatorluk donanması oluşturulması yönünde girişimlere başlanmıştır. Fatih Sultan Mehmed'in (1444-1446, 1451-1481) kurduğu, Yavuz Sultan Selim'in (1512-1520) asıl şeklini verdiği Galata Tersanesi (Tersane-i Amire) ve diğerlerinde⁴⁸ kaynaklarda kürekli (çektiri), yelkenli ve buharlı ana başlıkları altında ele alınan sefer vasıtaları⁴⁹ inşa edilmiştir. Savaşın gerçekleşeceği alan gemi taşımacılığına uygun bir konumda

47 İdris Bostan, *Beylikten İmparatorluğa Osmanlı Denizciliği* (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2007), 13-15.

48 İdris Bostan, "Tersane-i Amire," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 40 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2011), 513; Püryani Fidannaz, "İmparatorluğa Geçiş Sürecinde Osmanlı Denizciliği," *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 50 (2017), 217; Bostan, *Beylikten İmparatorluğa Osmanlı Denizciliği*, 13.

49 İdris Bostan, "Gemi," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 14 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996), 11.

ise sefer teçhizatı ve iaşenin nakli karayoluna göre daha ucuz ve kolay olan denizyolundan sağlanmıştır.⁵⁰

Osmanlı donanmasını oluşturan ve seferlerde kullanılan gemilerin, dönem yaşanmasına ışık tutan el yazmalarındaki minyatürlerde işlendiği görülmektedir. Ele almış olduğumuz 16.-18. yüzyıla tarihlendirilen minyatürlerde, Osmanlı gemilerini kürekli ve yelkenli olmak üzere iki başlık altında değerlendirmek mümkündür.

a. Kürekli gemiler

Çektiri olarak da adlandırılan bu gemiler, kürek ve kısmen yelkenle hareket etmektedir. Büyüklükleri ve formları farklılık göstermekle birlikte, otarak sayılarına⁵¹ göre kadirga, başarda, mavna, kalyata, firkate... gibi “büyük donanma gemileri” ve Karamürsel, şayka, aktarma... vs. yer aldığı “ince donanma gemileri” olmak üzere ikiye ayrılırlar.⁵²

Kürekli gemilerin başlıca temsilcisi kadirgadır. Kuruluştan 17. yüzyıl sonlarına kadar donanmada yer almıştır.⁵³ Dar, borda yüksekliği az, baş kısmında çıkıntısı olan kadirgalar ticaret ve savaş gemisi olarak kullanılmıştır. Uzunluğu ölçüsünde hareket etme kabiliyetine sahip⁵⁴olan bu gemi yelken yardımcılı olmakla birlikte rüzgârsız havalarda ya da liman giriş-çıkışlarında küreklerle hareket ettirilirdi.⁵⁵

Matrakçı Nasuh (öl. 1564)’a atfedilen *Târîh-i Feth-i Şikloş, Estergon ve İstolni Belgrad* (1543)⁵⁶ eserinde yer alan Toulon şehri minyatüründe kadirgalar mevcuttur (G. 9). Kanuni Sultan Süleyman, Şarlken üzerine gerçekleştirmeyi düşündüğü sefer için Barbaros’u Tersane-i Âmire’nin başına geçirmiş ve aralarında kadirgaların da olduğu bir donanma hazırlatmıştır.⁵⁷Tunus seferine çıkan donanma, öncelikle İtalya kıyılarında yer alan şehirleri zapt etmiştir.⁵⁸Açık kompozisyon şemasındaki Toulon minyatüründe, arka planda şehir ve tepeler, ön planda ise çizgisel üsluptaki kadirgalar görülmektedir. İnce, uzun, bordaları alçak formu gemiler, küreklidir. Kıç kısımları, baş taraflarından yüksek tasarlanmış ve önlerine mahmuz eklenmiştir ve kadirga ta-

50 Ertaş, Osmanlı Devletinde Sefer Organizasyonu, 594-595.

51 Kâtip Çelebi, *Tuhfetü'l-Kibâr fi Esfâri'l-bihar*, çev. İdris Bostan (Ankara: TÜBA Yayınları, 2018), 231- 251.

52 İdris Bostan, “Gemi,” 11-13.

53 İdris Bostan “Gemi,”12.

54 Kâtip Çelebi, *Tuhfetü'l-Kibâr fi Esfâri'l-bihar*, 232.

55 Aydın, “Osmanlı Denizciliği (1700-1770),” 5-6; Bostan, “Gemi,” 13; İdris Bostan, “Kadirga’dan Kalyon’a”, *The Journal of Ottoman Studies* XXIV (2004), 65-67.

56 Detaylı bilgi için bk. Sinan Çavuş, *Süleymanname Tarih-i Feth-i Şikloş Estergon ve İstol(n)i Belgrad* (İstanbul: TAD Merkezi Kurma ve Geliştirme Vakfı Yayınları, 1998).

57 Haluk Y. Şahsuvaroğlu, “Barbaros’un Seferleri,” *Tarihten Sayfalar*, Taha Toros Arşivi. <https://core.ac.uk/download/pdf/38326634.pdf>, erişim tarihi: 12 Aralık 2020

58 Hüseyin Gazi Yurdaydın, “Matrakçı Nasuh,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 28 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003), 143; Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, 55.

nımlarıyla uyuşmaktadır.



G. 9: Kadırgalar. Nâdiri, *Şehnâme*. TSM, H.1124, 22b-23a.

Çektiri sınıfındaki bir diğer gemi baştardadır. 16. yüzyılda donanmaya katılmıştır. Kadırgadan büyük olup tersane kethüdası, tersane emini ve kaptan paşa tarafından kullanılmıştır.26 oturaklı olanı “ortalık”, 36 oturaklısı “paşa” ve direkleri, kürekleri, bayrağı yeşil, üç fenerli olanı ise “hünkâr” olarak isimlendirilir.⁵⁹ Ganîzâde Nâdiri’nin (öl. 1627) *Şehnâme*’sinde, Kaptan-ı Derya Ali Paşa’nın, düşman ile gerçekleştirdiği deniz savaşını anlatan minyatürde baştardaya yer verilmiştir (G. 10). Güzelce Paşa’nın, zaferle sonuçlanan deniz savaşının ardından ele geçirdiği gemileri, II. Osman’a (1618-1622) sunduğu ve bunun sonucunda sadrazamlığa atandığı bilinmektedir.⁶⁰Savaşı anını yansıtan tasvirde farklı formlarda gemilerle birlikte baştarda da görülür. Dar ve uzun formlu baştardanın, kadırgadan gösterişli bir tasarıma sahip olduğunu söylemek mümkündür. Kıç (pupa) kısmı, baş tarafına göre oldukça yüksek tasarlanmış olup geceleri yakılan üç fenerle taçlandırılmıştır. Bu durum paşa baştardası olduğunu sergilemektedir.

59 Kâtip Çelebi, *Tuhfetü'l-Kibâr fî Esfâri'l-Bihâr*, 232.

60 Şerife Akpınar, “Minyatürlerle Süslenmiş Manzum Bir Tarih: Şeh-nâme-i Nâdiri,” *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 23 (2019), 18.



G. 10: Paşa Baştardası. Nadiri, *Şehname*. TSM, H.1124, y.29a.

Bu grupta yer alan bir diğer gemi türü mavnadır. Baştardadan yüksek, geniş fakat kısadır. 15.-18. yüzyıllarda donanmada yer almıştır. İki katlı tasarlanan mavna, yaygın kullanılan savaş gemilerindedir.⁶¹ Mavnanın tasvir edildiği yazmalardan biri, Kâtip Çelebi'nin (öl. 1657) *Tuhfetü'l-Kibâr fî Esfâri'l-Bihâr*'ıdır (G. 11). Osmanlı İmparatorluğu'nun deniz tarihi ve denizcilik organizasyonları⁶² bilgiler veren bu çalışmada yer alan mavnanın iki katlı ve oldukça gösterişli olduğu görülür.



G. 11: Mavna. Kâtip Çelebi, *Tuhfetü'l-Kibâr fî Esfâri'l-Bihâr*. TSM, H. 1192, y.16b.

61 İbrahim Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Merkez ve Bahriye Teşkilatı* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1988), 459-462; Mustafa Çırpan, "Osmanlı Devleti'nde Gemi Tipleri ve Gemi Kazaları ile İlgili Değerlendirmeler," *Gemi İnşaatı ve Deniz Bilimleri Dergisi* 19 (2020), 46.

62 Kâtip Çelebi, *Tuhfetü'l-Kibâr fî Esfâri'l-Bihâr*, 99.

İnce donanma gemileri sınıfında kancabaşlar da vardır. Ön tarafının kancaya benzetilmesi dolayısıyla bu ismi almıştır. Asker, tahıl ve mühimmat taşımacılığında kullanılan kancabaş, nehir ve sığ sahillerde tercih edilmiştir.⁶³ Osmanlı ve Ruslar arasında Karadeniz’de gerçekleşen savaşları içeren *Keyfiyet-i Rûsiye*⁶⁴ isimli eserde yer alan minyatürde, tanıma uyan kancabaş tasviri yer alır (G. 16).

b. Yelkenli gemiler

Tamamen yelken desteğiyle hareket eden gemiler, 15. yüzyıl sonunda inşa edilmiş ancak yaygınlaşmamıştır.⁶⁵ 16. yüzyıl sonunda Avrupalı devletlerin bunları savaş gemisine dönüştürmesi ve etkin bir şekilde kullanması, Osmanlı donanmasının çektiği sınıftan yelkenli gemilere geçişini zorunlu kılmıştır.⁶⁶ 17. yüzyıl sonu ile 18. yüzyıl başında, denizlerdeki hâkimiyetin korunması için donanmada yeni bir yapılanmaya gidilmiş, yelkenli gemilere yönelme gerçekleşmiş⁶⁷ ve 19. yüzyıl ortalarına kadar kullanılmıştır.⁶⁸ Yelkenle hareket eden gemiler için kalyon terimi kullanılmakla birlikte direk sayılarının, biçimlerinin ve ebatlarının çeşitlilik göstermesi farklı isimlerle anılmalarını sağlamıştır.

Osmanlılarda üç direkli ve üç ambarlı olan en büyük yelkenlilere kalyon denilmiştir. 16. yüzyıl başından 17. yüzyıl ortalarına kadar, donanma gücü olmasından ziyade nakliye amaçlı kullanılmıştır. Seferlerde ilk kullanılışına ait bilgiler sınırlı olsa da II. Bayezid döneminde donanmaya katıldığı ancak 17. yüzyıl sonuna kadar yaygınlaşmadığı anlaşılmaktadır. Osmanlılar, kalyon için “göke/küke” tabirini kullanmıştır.⁶⁹ Kâtip Çelebi *Tuhfetü’l kibâr fi esfâri’l-bihar* adlı eserinde göke için “altı mavna üstü kalyon” şeklindedir gibi bir tanımlama yapmış ve eklediği minyatürle de (G. 12) bunu desteklemiştir. Baş kasaranın, kıça göre alçak tasarlanması ve pruvada baş figürüne yer verilmesi yönüyle kalyon formunu yansıtırsa da kadırgalarda görülen mahmuz ve kürekleri eklemesi ifadesini güçlendirmektedir. Kâtip Çelebi’nin hayal dünyasında kurguladığı kalyonu tasvir ettiği kabul edilmektedir.⁷⁰

63 Bostan, “Gemi,” 14.

64 Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları I: Minyatür* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014), 365.

65 Y. Alperen Aydın, “Osmanlı Denizciliği (1700-1770),” (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2007), 11.

66 Aydın, “Osmanlı Denizciliği,” 8; Bostan, *Beylikten İmparatorluğa Osmanlı Denizciliği*, 184-188.

67 Aydın, “Osmanlı Denizciliği,” 20; Nejat Tarakçı, *Deniz Gücünün Osmanlı Tarihi Üzerindeki Etkileri* (İstanbul: Deniz Basımevi, 2009), 268.

68 Bostan, *Beylikten İmparatorluğa Osmanlı Denizciliği*, 184.

69 Aydın, “Osmanlı Denizciliği,” 83.

70 Aydın, “Osmanlı Denizciliği,” 40.



G. 12: Göke/Küke. Kâtip Çelebi, *Tuhfetü'l-Kibâr fî Esfâri'l-Bihâr*. TSM, H.1192

Barça, Osmanlı donanmasındaki gemilerinden bir diğeridir. Altı düz, iki ya da üç direklidir. Ticaret ve savaş amaçlı kullanılmıştır.⁷¹ Barça tasvirlerinden biri, Seyyid Lokman'ın *Hünernâme*'inde⁷² mevcuttur. Fatih Sultan Mehmed'in Belgrad Kalesi'ne saldırma anını yansıtan minyatürün (G. 13) merkezinde, şahlanmış atının üstünde düşmanı kılıçtan geçirir şekilde betimlenen Sultan yer almaktadır ve gemi tasviri hemen onun arkasındadır. Belgrad'ın, Tuna ve Sava nehirlerinin birleşme noktasında ve etrafı su dolu hendeklerle çevrili muhkem bir kaleyle korunuyor olması hem karadan hem denizden kuşatılmasını gerekli kılmıştır. Kaynaklarda, donanmanın, kalyon ve kadırgaların oluşturulduğu bilgisi mevcuttur.⁷³ Betimlenen geminin tek yelkenli ve küreksiz olması, bunun kalyon sınıfında değerlendirilen barça olduğunu ortaya koymaktadır. Barçanın Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'un fethinde uyguladığı gemileri karadan yürütme taktiğini, Belgrad kuşatmasında da gerçekleştirdiği sembolizmini de taşıdığı düşünülebilir.

71 Bostan, "Gemi," 14.

72 Nigar Anafarta, *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları* (İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık, 1969), 29.

73 İlhan Türkmen, "Fatih Sultan Mehmed Dönemi Sırbistan Seferleri," *Asia Minor Studies* 3/5 (Ocak 2015), 115-134, <https://dergipark.org.tr/pub/asm/issue/22911/245284>



G. 13. Barça. Seyyid Lokman, *Hünernâme I*. TSM. H.1523, y.165a.

Seferlerle ilgili yazmalardan bir diğeri *Keyfiyet-i Rûsiye* (1710-1711)dir. Osmanlı ve Ruslar arasında Karadeniz’de gerçekleşen savaşları içermektedir. Bir bölümünü, sefere katılan Türk denizcisinin tuttuğu günlükler oluşturmaktadır⁷⁴ ve minyatürleri mevcuttur. Bunlardan birinde; Şehbaz-ı Bahri kalyonu ve kabudan baştardası (G. 15), Akdeniz firkatesi, Kızılhisarlı serasker Mustafa Bey firkatesi⁷⁵ ve kancabaş (G. 16), general ve küffarın beş pare büyük geçidi (G. 17), küffar kayıkları ve aktarma⁷⁶ (G. 18), küffar gider, Bozcaadalı gibi gemiler isimleriyle birlikte verilmiştir. Denizcinin, kıyıda yüze yakın düşman kayığı olduğu, Rus çadırlarının kıyıya yakın kurulduğu, siper oluşturulduğu, kancabaş ve firkatelerin ayrı kollardan saldırdıkları, Kızılhisarlı Mustafa Bey ve Akdeniz firkatelerinin gemileri ele geçirdikleri, kancabaşların kıyıya yakın durdukları, suyun derinliğinin bilinmemesinden kalyon ve baştardanın geri planda kaldıkları gibi söylemleri, tasvirin İnceki Muharebesi’ni⁷⁷ (G. 14) anlattığını ortaya koymaktadır. Ambarlı kalyonlar arasında değerlendirilen Şehbaz-ı Bahri’nin, 1737 Rus Harbi’ne katıldığı farklı kaynaklarda da geçmektedir.⁷⁸ Minyatürde, Osmanlı donanmasının küffarını çember içine aldığı, Şehbaz-ı Bahri ve kabudan baştardasının kıyıdan uzak olduklarını, kancabaşların üst taraftan küffar gemilerini baskıladıklarını, kıyıdaki onlarca küffar kayıklarını, çadırlarını ve metrislerini gözlemlemek mümkündür.

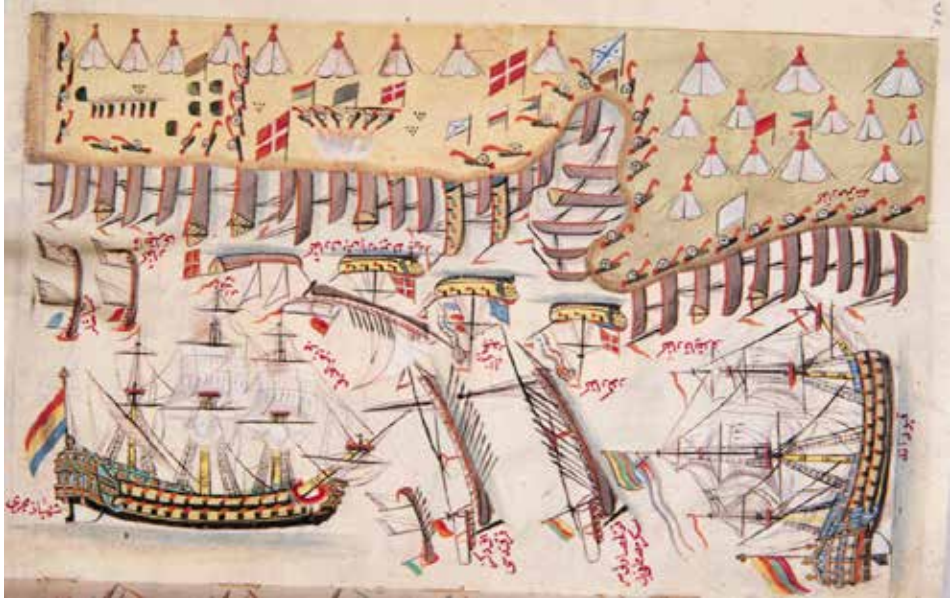
74 İlhami Daniş, “1736-1739 Savaşlarında Karadeniz’de Osmanlı Donanması,” (Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 2007), 58.

75 İnce donanma gemilerinden olup süratli hareket etmesi sebebiyle daha çok haber getirip götürme hizmetinde kullanılmıştır. bk. Bostan, “Gemi,” 14.

76 Koruma görevi yapan gemilerden olup ince donanma grubunda yer alır. bk. Bostan, “Gemi,” 14.

77 İnceki Muharebesi için bk. Daniş, 1736-1739 Savaşlarında Karadeniz’de Osmanlı Donanması, 68-71.

78 Mustafa Gürbüz Beydiz, “Osmanlı Minyatüründeki Gemibaş Figürleri,” *VIII. Türk Deniz Ticareti Tarihi Sempozyumu*, Marmara Üniversitesi (Mayıs 2016), İstanbul: İstanbul Yayınları, 2017), 57.



G. 14: Osmanlı gemi türleri, *Keyfiyet-i Rûsiye* TSM. H.1627



G. 15: Şehbaz-ı Bahri (sol) ve Kapudan Başardası (sağ) (G. 14 detay)



G. 16: Kızılhisarlı serasker Mustafa Bey ve Akdeniz Fırkateleri (sol), Kancabaşlar (sağ) (G. 14 detay)



G. 17: General Geçidi (sol) ve Küffarın beş pare büyük geçidi (sağ) (G. 14 detay)



G. 18: Aktarma (sol) ve Küffarın kayıkları (sağ) (G. 14 detay)

Sonuç

Dünyaya hükmeden bir devlet olmayı hedefleyen Osmanlı, arzusunu gerçekleştirmek için askerî alanda sistemli bir politika izlemiş ve bu amaç doğrultusunda öncelikli olarak atlı akıncılardan müteşekkil birliklerin yerine düzenli bir ordu oluşturmuştur. Seferlerin başarıyla sonuçlanması için devletin tüm imkânları değerlendirilmiş ve ordunun gerek duyacağı teçhizat temin edilmiştir. Askerin yorulmaması ve çarpışma anında tüm gücüyle savaşabilmesi için ihtiyaç dâhilindeki malzemelerin, çeşitli vasıtalarla sefer bölgesine sevk edilmesi sağlanmıştır. Bunu, tarihî kaynaklardaki bilgilerden ve Osmanlı sefer konulu minyatürlerden gözlemlemek mümkündür. Seferlere katılan nakkaşlar tarafından yapılan tasvirler, olay anını gerçekçi bir yaklaşımla sunmakta ve pek çok ayrıntı barındırmaktadır. Dönem seferlerini içeren minyatürler, taşıma- da farklı alternatiflerden istifade edildiğini sergilemektedir. Vasıta olarak en fazla kullanılan hayvan at olmakla birlikte, develer de hem binek olarak kullanılmış hem de yük taşımada değerlendirilen grubu oluşturmuştur. Az sayıda olsa da fillerin de seferlerde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Devlet erkânının hastalık gibi zorunlu hâller dışında tekerlekli araba ya da tahtirevan gibi kullanmadığı, binek olarak atı tercih ettikleri görülmektedir. Kaynaklarda öküz ve mandanın, yük arabalarını çekmekte kullanıldığı belirtilse de incelemiş olduğumuz örneklerde rastlanmamıştır. Deniz aşırı seferlerle birlikte farklı tip ve özelliklere sahip gemiler inşa edilmiş, bunlar da dönem teknolojisinin sunduğu imkânlar ve ihtiyaçlar doğrultusunda şekillenmiştir. 17. yüz-

yılın sonuna kadar kürekli gemiler kullanılırken, bu tarihle birlikte yelkenli gemilere geçişin gerçekleştiği görülmektedir.

Sonuç olarak, Osmanlı Devleti'nin gerçekleştireceği seferlerde tercih ettiği vasıtaları, fethedilmesi planlanan bölgenin coğrafyası belirlemiştir. Bu husus gerek padişahlar gerekse üst düzey mevkilerde görev alan devlet adamları tarafından gerçekleştirilen seferlere katılan müelliflerin ortaya koydukları yazma eserlerden anlaşılmaktadır. Eserlerin içeriklerini anlaşılır kılmak adına bizzat sefere katılan nakkaşlar tarafından eklenen minyatürlerin de metinle birlikte değerlendirildiklerinde gerçekçi bir şekilde ele alındıklarını ve Osmanlı seferlerini konu alan yayınlarla örtüşüklerini söylemek mümkündür.

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

- Agoston, Gabor. "Top." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 41. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012, 240-242.
- Agoston, Gabor. *Osmanlı'da Savaş ve Serhad*. Çev. K. Şakul. İstanbul: Timaş Yayınları, 2013.
- Akpınar, Şerife. "Minyatürlerle Süslenmiş Manzum Bir Tarih: Şeh-nâme-i Nâdirî." *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 23 (2019): 1-44.
- Anafarta, Nigar. *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*. İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık, 1969.
- And, Metin. *Tasvir Sanatları I: Minyatür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Aydın, Alperen Y. "Osmanlı Denizciliği (1700-1770)." Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2007.
- Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı. *Osmanlı Resim Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012.
- Beydiz, Mustafa G. "Osmanlı Minyatüründeki Gemibaş Figürleri." *VIII. Türk Deniz Ticareti Tarihi Sempozyumu (27-28 Mayıs 2016)* Marmara Üniversitesi. İstanbul: İstanbul Yayınları, 2017, 51-60.
- Beydiz, Mustafa G. *Osmanlı Gemi Tasvirleri*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2013.
- Biçer, Aykut A. *Klasik Dönem Osmanlı Kara Ordusunda Sefer Organizasyonu*. Ankara: Yason Yayınları, 2014.
- Bostan, İdris. "Gemi." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 14. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996, 11-15.
- Bostan, İdris. "Kadırga'dan Kalyon'a." *The Journal of Ottoman Studies* XXIV (2004): 65-86.
- Bostan, İdris. "Tersane-i Amire." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 40. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2011, 513-516.

- Bostan, İdris. *Beylikten İmparatorluğa Osmanlı Denizciliği*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2007.
- Börekçi, Günhan. *Nüzhət-i Esrarü'l-Ahyar Der-Ahbar-ı Sefer-i Sıgetvar*. Haz. Ahmet Arslantürk ve Günhan Börekçi. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, 2012.
- Börekçi, Günhan. "The Memory of Szigetvár and Sultan Süleyman in Ottoman/Turkish Culture." *The Battle for Central Europe*. Ed. Pál Fodor. Leiden: Brill Pub., 2019, 523-538.
- Canatar, Mehmet. "Muhasara." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 31. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006, 11-13.
- Chester Beatty Digital Collections. Crossing the Bridge on the Drava, from the History of Sultan Süleyman by Sayyid Luqman. Erişim 20 Eylül 2020. https://viewer.cbl.ie/viewer/object/T_413_60/2/LOG_0000/
- Chester Beatty Digital Collections. History of Sultan Süleyman, "Süleyman's Body Escorted Back to Istanbul by the Ottoman Army, from the History of Sultan Süleyman by Sayyid Luqman." https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_413_113/2
- Çavuş, Sinan. *Süleymanname Tarih-i Feth-i Şikloş Estergon ve İstol(n)i Belgrad*. İstanbul: Tarih Araştırmaları Dokümantasyon Merkezi Kurma ve Geliştirme Vakfı Yayınları, 1987.
- Çırpan, Mustafa. "Osmanlı Devleti'nde Gemi Tipleri ve Gemi Kazaları ile İlgili Değerlendirmeler." *Gemi İnşaatı ve Deniz Bilimleri Dergisi* 19 (2020): 41-58.
- Çiçek, Kemal. "Osman Paşa, Özdemiroğlu." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 33. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007, 471-473.
- Çoruhlu, Tülin. *Osmanlı Tüfek, Tabanca ve Teçhizatları (Askeri Müzeden Örnekler)*. Ankara: Genelkurmay Basımevi, 1993.
- Danış, İlhami. "1736-1739 Savaşlarında Karadeniz'de Osmanlı Donanması." Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 2007.
- Danışmend, Hami. İ. *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi*. 4. İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1947.
- Doğan, Dilek. "16.-18. Yüzyıl Minyatürlerinde Osmanlı Arabaları." Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2011.
- Emecen, Feridun ve Erhan Afyoncu. *Savaşın Sultanları I-II*. Ed. Coşkun Yılmaz. İstanbul: Bilge Yayın, 2018.
- Emecen, Feridun. "Mohaç Muharebesi." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 30. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005, 232-235.
- Emecen, Feridun. "Niğbolu Savaşı." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 33. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007, 89-92.
- Engin, Vahdettin. "Otomobil Öncesinde İstanbul'da Kara Ulaşımı." *Osmanlı İstanbulunda Otomobil*. Ed. Erhan Afyoncu ve Coşkun Yılmaz. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, t.y., 59-81.
- Erkmen, Emir S. "Klasik Dönem Osmanlı Kara Kuvvetleri (Silahları ve Teçhizatları)." Doktora tezi, Ankara Üniversitesi, 2019.
- Eroğlu, Süleyman. "Âsafî'nin Şecâat-Nâme Mesnevisi." *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4/7, (2009): 253-297, DOI:<http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.908>.
- Ertaş, Yaşar M. "Osmanlı Devletinde Sefer Organizasyonu." *Osmanlı*. 6. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999, 590-597.

- Ertuğ, Zeynep Tarım. “Hünernâme.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 18. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1998, 484-485.
- Ertuğ, Zeynep Tarım. “Osmanlı Devleti’nde XVI. Yüzyıl Cülus ve Cenaze Törenleri.” Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1995.
- Ertuğ, Zeynep Tarım. “The Depiction of Ceramones in Ottoman Miniatures: Historical Record or a Matter of Protocol.” *Muqarnas* 27/1 (2010): 251-275.
- Esin, Emel. “Türk Kültüründe At ve Atçılık.” *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık*. İstanbul: Resim Matbaacılık, 1995, 54-90.
- Fidannaz, Pürvani. “İmparatorluğa Geçiş Sürecinde Osmanlı Denizciliği.” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 50 (2017): 215-222.
- Genç, Serdar. “III. Ahmed Dönemi İran Seferlerinde Nakliyenin Sağlanması ve Nakliye Vasıtaları (1722-1725).” *HistoryStudies* 4/1 (2012): 235-249.
- Göre, Zehra. “Âsafî Dal Mehmed Çelebi’nin Şecâ’at-Nâme’sinde Edebî Tasvirler.” *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi* 6/16 (2009): 401-431.
- Halaçoğlu, Yusuf. “At,” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 4. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991, 28-31.
- İlgürel, Mücteba. “Osmanlı Topçuluğunun İlk Devirleri,” *Prof. Dr. Hakkı Dursun Yıldız Armağanı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1995, 285-293.
- İpşirli, Mehmet. “Araba.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 3. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991, 242-245.
- Karagöz, Hakan. “Petervaradin Muharebesinde (1716) Habsburgların Osmanlılardan Ele Geçirdiği Silahlar ve Teçhizat.” *Tarih Dergisi* 59 (2008): 79-112.
- Kâtip Çelebi. *Tuhfetü’l-Kibâr fi Esfâri’l-bihar*. Çev. İdris Bostan. Ankara: TÜBA Yayınları, 2018.
- Kılıçarslan, Yasemin. “Cebeci.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 7. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993, 182-183.
- Kozalak, Kadir ve Tufan Gündüz. “II. Osman’ın Hotin Seferi (1621).” *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi* 14 (2003): 129-144.
- Kurtaran, Uğur. “Osmanlı Seferlerinde Organizasyon ve Lojistik.” *Turkish Studies* 7/4 (2012): 2269-2286.
- Mahir, Banu. *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012.
- Murphey, Rhoads. *Osmanlı’da Ordu ve Savaş (1500-1700)*. Çev. M. Tanju Akad. İstanbul: Homer Yayınevi, 2007.
- Neşri, Mehmed. *Kitâb-ı Cihan-Nüma Neşri Tarihi II*. Haz. F. R. Unat ve A. Köymen. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1987.
- Özkoca, Adnan. “Türkiye’de At Yetiştiriciliği ve Sun’i Tohumlama Teknolojisi.” *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık*. Haz. Emine Gürsoy Naskali. İstanbul: Türkiye Jokey Kulübü Yayınları, 1995, 329-331.
- Öztürk, Necdet. *XV. Yüzyıl Tarihçilerinden Kemal, Selatin-nâme (1299-1490)*. İstanbul: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2008.
- Pakalın, M. Zeki. *Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü* 3. İstanbul: MEB Basımevi, 1972.
- Parladır, Şebnem. “Sigetvar Seferi ve Nakkaş Osman.” *Sanat Tarihi Dergisi* XVI/1 (2007): 67-108.
- Sağırılı, Abdurrahman. “Süleymannâme.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 38. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010, 124-127.

- Sayyid Luqman, *Hünername II*, Crossing the Bridge on the Drava, from the History of Sultan Süleyman, T 413.60. Erişim 20 Eylül 2020. https://viewer.cbl.ie/viewer/object/T_413_60/2/LOG_0000/
- Sümer, Faruk. *Türklerde Atçılık ve Binicilik*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 1983.
- Şahsuvaroğlu, Haluk Y. “Barbaros’un Seferleri.” *Tarihten Sayfalar*. Taha Toros Arşivi. <https://core.ac.uk/download/pdf/38326634.pdf>, Erişim Tarihi: 12 Aralık 2020.
- Tarakçı, Nejat. *Deniz Gücünün Osmanlı Tarihi Üzerindeki Etkileri*. İstanbul: Deniz Basımevi, 2009.
- Turan, Osman. *Türk Cihan Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi*. İstanbul: Ötügen Yayınları, 2003.
- Türkçe Sözlük 1-II*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1988.
- Türkmen, İlhan. Fatih Sultan Mehmed Dönemi Sırbistan Seferleri. *AsiaMinorStudies*3/5 (Ocak 2015): 114-134. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/asm/issue/22911/245284>
- Uzun, Mustafa İ. “Ganîzâde Mehmed Nâdirî”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 13. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996, 355-356.
- Uzunçarşılı, İbrahim H. *Osmanlı Devlet Teşkilatında Kapıkulu Ocakları II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988.
- Uzunçarşılı, İbrahim H. *Osmanlı Devletinin Merkez ve Bahriye Teşkilatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1988.
- Yazıcı, Tahsin. “Fil.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 13. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996, 67-68.
- Yıldız, Ersin. “Osmanlı Devleti’nin Sefer Organizasyonlarında Kullandığı Hayvanlar (XVI.- XVIII. Yüzyıllar).” Yüksek Lisans tezi, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, 2019.
- Yurdaydın, Hüseyin G. “Matrakçı Nasuh.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. 28. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003, 143-145.

Yenikapı 27 Batığı: Gemi Elemanları, Yapım Tekniği ve Yapısal Özellikler*

Yenikapı 27 Shipwreck: Hull Members, Construction Technique and Structural Features

Evren Türkmenoğlu** 

Öz

Yenikapı (YK) 27 Batığı, 2004-2013 yılları arasında İstanbul Arkeoloji Müzeleri tarafından İstanbul/Yenikapı’da yürütülen kurtarma kazılarında açığa çıkarılmıştır. Bizans Döneminde Theodosius Limanı olduğu belirlenen kazı alanında bulunan 37 gemi kalıntısından biri olan YK27, büyük olasılıkla ticaret amacıyla kullanılan, MS 8-9. yüzyıllara tarihlenen bir yük gemisidir. Geminin ana yapı elemanlarından olan omurgası, karina kaplamaları ve döşeklerinin büyük bir kısmı sağlam vaziyette bulunmuş, su kesimi hattı üzerindeki kısmı ve diğer donanımları ise günümüze ulaşmamıştır. Bu çalışma kapsamında batığın mevcut ahşap yapı elemanları detaylı olarak incelenerek geminin yapım tekniği ve yapısal özellikleri aktarılmıştır. Bu özellikler, batığın çağdaşı olan diğer örneklerle karşılaştırmalı olarak ele alınarak Akdeniz gemi yapım geleneklerinin gelişim süreci bağlamında değerlendirilmiştir. Yenikapı 27 Batığının ahşap elemanlarının benzerlerine göre daha iyi korunmuş durumda olması, orta çağın erken dönemlerinde Akdeniz’de gemi geleneklerinde yaşanan önemli değişimlerin detaylarının daha iyi anlaşılmasına olanak sağlamaktadır. Geminin iskelet sistemini oluşturan postaların farklı dizilimi ve kaplamalarında kenar bağlantılarının bulunmaması, YK 27’nin antik gemi yapım geleneklerinden farklılaştığını gösteren başlıca özelliklerdir. Genel yapım özellikleri göz önüne alınarak geminin hem antik gelenekler hem de orta çağın erken dönemlerinde gelişmeye başlayan iskelet-ilk tekniğinin bir arada kullanıldığı özgün bir anlayışla inşa edildiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Yenikapı, Theodosius Limanı, gemi arkeolojisi, Bizans, Akdeniz, gemi yapım gelenekleri

Abstract

Yenikapı (YK) 27 shipwreck was uncovered by salvage excavations conducted by the Istanbul Archaeology Museum between 2004 and 2013 at Yenikapı, Istanbul. The vessel, most probably a merchant ship from the 8th and 9th centuries AD, was one of the 37 boat remains found at the site where Theodosian Harbour was situated in the Byzantine period. The principal structural components of the ship’s hull including the keel, bottom planks, and most of the floor timbers were found intact, however the upper structure above the waterline level and rigging are not survived. This study analyzes the construction technique and structural features of the vessel based on a detailed post-excavation examination of the wooden hull members; its construction features have been evaluated within the framework of development of shipbuilding traditions in the Mediterranean and by comparisons with other contemporaneous wrecks. As the condition of wreck’s surviving hull members is exceptional, its examination provides a better understanding of important details

* Bu makale, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Koruma, Yenileme ve Restorasyon Bilim Dalı’nda Prof. Dr. Ufuk Kocabaş danışmanlığında Evren Türkmenoğlu tarafından hazırlanmış olan “Yenikapı 27 Batığı: Konstrüksiyon Özellikleri ve Restitüsyon Önerisi” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** **Sorumlu Yazar:** Evren Türkmenoğlu (Dr. Öğr. Üyesi), İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Taşınabilir Kültür Varlıkları ve Onarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: evrenturkmenoglu@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5869-7360

Atıf: Turkmenoglu, Evren. “Yenikapı 27 Batığı: Gemi Elemanları, Yapım Tekniği Ve Yapısal Özellikler.” *Art-Sanat*, 16(2021): 557–574. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.16.0019>

that might help to explain the profound change that occurred in Mediterranean shipbuilding during the early medieval period. Rarely seen framing pattern and non-edge fastened planking strakes are the major features that make YK 27 different from other ancient ship hulls. General characteristics of the ship suggest that it was built with a distinctive understanding of shipbuilding combined with ancient and early medieval traditions.

Keywords

Yenikapı, Theodosian Harbour, nautical archaeology, Byzantine, Mediterranean, shipbuilding traditions

Extended Summary

Salvage excavations by the Istanbul Archaeology Museum between 2004 and 2013 at Yenikapı, Istanbul, uncovered Theodosian Harbor, which was established in the late 4th century AD. The harbor was one of the biggest in the capital in the Byzantine period, actively used at least until the 11th–12th century AD, when it was almost completely silted by the Lykos stream flowing into the harbor bay. The excavations revealed 37 boat remains dating from the 5th to the 11th centuries; some of which were considered derelict. At least three ships, with their final cargo still on board, sank in the harbor most likely due to a natural catastrophe.

Yenikapı (YK27) was found near the eastern end of the site, approximately 2.7 m below the modern sea level. The surviving portion of the vessel covers an area of 13 m in length and 4 m in width. The wreck was documented and then systematically disassembled between November 2008 and May 2009 by a team of archaeologists, conservators, and technicians affiliated with Istanbul University's Division of Conservation of Marine Archaeological Objects. Waterlogged wooden hull members of the vessel have been stored in water tanks for the ongoing conservation and restoration procedures.

A small number of amphorae, amphora sherds, animal bones, fruit seeds, fragmented rope remains, and coins were found within the wreck context. Although associating those findings with the wreck is problematic due to heavy silting, some amphora sherds found immediately on the bottom planking might be considered as a part of the wrecks' final cargo.

Surviving hull members of the YK 27 include a keel made of 2 timbers, 45 planks forming 21 planking strakes, 47 extant and 23 dislocated frames, 5 stringers, 7 ceiling planks, 7 unidentified members, and 2 thick planks supporting the mast step. These supporting planks have been used as a reference for identifying the vessel's stem and stern sections. According to the usual location of a mast step at a location slightly forward of amidship, the western and eastern ends of the wreck were defined as the stem and the stern side, respectively. Species analysis indicates that the wooden hull members were sawn from at least nine different tree species. The general pattern suggests that the bottom planking and stringers are stone pine, the keel and floor timbers were made of different species of oak, and the futtocks are elm. Large distribution of those species in the Mediterranean limits the discussion on possible origins of the ship timbers used in the construction of YK 27.

Almost all the floor timbers were fastened to the ship's keel with iron nails through predrilled round holes, which is an indicator of the purpose of building a sturdy skeletal structure. All planks were fastened to frames through iron nails driven from the outboard. The use of tree nails, a common practice in the ancient Mediterranean, was not recorded. The loose nail holes on the keel might suggest that molds or control frames were used during the erection of the frames and then removed after the completion of the skeletal structure. The consistent distance between holes and the locations of those (on both extremities and the middle) on the central timber with carpenter marks nearby the holes support this possibility.

The framing pattern of YK 27 was composed of long-armed floor timbers alternating to port, starboard, and futtocks. The futtocks were not scarved or nailed to floor timbers but were instead simply laid side by side, which possibly weakened the skeletal structure. Notably, the frame shapes are remarkably irregular and were not elaborately processed.

The planks were relatively thin and not fastened together through any edge fasteners such as mortise and tenons or edge dowels, which was a common ancient practice of shipbuilding in the ancient Mediterranean. The bottom planks were joined together with three planed scarves, while the butt joints were preferred above the third strake on the port side and the fourth strake on the starboard side. The residues of caulking were found in all seams.

The stringers nailed to floor timbers in the form of half logs -with one exception- had roughly flattened inboard surfaces and provided longitudinal skeletal support. In contrast, ceiling planks were not fastened to the floors and were only used when needed.

A possible construction sequence of the ship suggests that the frames or at least some frames of YK 27 were erected on the keel before installing the planks, thereby dictating the hull form. Non-edge fastened thin planks can also be an indication of the weak shell structure that did not remarkably contribute to the hull strength. However, the irregular frame shapes and floating futtocks are not ideal for a strong skeletal system. Therefore, general characteristics of YK 27 suggest that neither its skeleton nor its shell was significantly predominant in providing the hull strength. The ship appears to have been built with a distinctive understanding of shipbuilding combined with ancient and early medieval traditions.

An initial reconstruction study proposes that the ship's overall length was 17.2 m and the width was 4.1 m. It was most likely a merchant ship with a maximum capacity of approximately 20 tons.

Giriş

İstanbul’da Marmaray ve Metro raylı toplu ulaşım projelerinin inşa süreci kapsamındaki Yenikapı istasyonu şantiyesinde, 2004-2013 yılları arasında İstanbul Arkeoloji Müzeleri Müdürlüğü tarafından arkeolojik kurtarma kazıları gerçekleştirilmiştir. 58.000 m²’lik bir alanda yürütülen kazılarda Neolitik dönemden Osmanlı dönemi sonlarına kadar tarihlendirilen yaklaşık 65.000 envanterlik eser gün ışığına çıkarılmıştır.¹ Buluntuların büyük bir kısmı ise Bizans dönemine aittir. Alanın MS 4. yüzyıl sonlarında Bizans imparatoru I. Theodosius adına inşa edilen ve zamanla Lykos (Bayrampaşa) deresinin taşıdığı alüvyonlu dolgu sebebiyle karaya katılarak işlevini yitiren Theodosius Limanı (*Portus Theodosiacus*) olduğu anlaşılmıştır. Liman dolgusu içinde MS 5-11. yüzyıllar arasına tarihlenen 37 gemi kalıntısı açığa çıkarılmıştır. Bu gemilerden en az üç tanesi (YK 1, YK 12, YK 35) kargo amforaları ile birlikte, diğer gemiler ise kargo ya da diğer donanımları olmaksızın bulunmuştur. Buna göre; gemilerin bir kısmının doğal bir afet sebebiyle liman içinde battıkları, diğerlerinin ise kullanım ömürlerini tamamlayarak liman içinde atıl durumda bırakılan gemiler olabilecekleri öne sürülmüştür².

Yenikapı 27 Batığı

Yenikapı (YK) 27 numaralı batık kazı alanın doğu sınırına yakın konumda, yaklaşık 13 metre uzunluğunda ve 4 metre genişliğinde bir alana yayılmış vaziyette, günümüz deniz seviyesinin 2,70 metre altında açığa çıkarılmıştır (**G. 1**). Batık, İstanbul Üniversitesi, Sualtı Kültür Kalıntılarını Koruma Anabilim Dalı’na bağlı³; arkeolog, konservatör, stajyer öğrenci ve teknisyenlerden oluşan arazi ekibi tarafından Kasım 2008 ve Mayıs 2009 tarihleri arasında detaylı şekilde belgelenmiştir. Belgeleme sürecini takiben gövdeyi oluşturan ahşap elemanları sistemli bir şekilde tek tek demonte edilerek araziden kaldırılmıştır. Suya doymuş vaziyetteki gemi elemanları ahşap ka-

- 1 Zeynep Kızıltan, “Marmaray-Metro Projeleri Kapsamında Yapılan Yenikapı, Sirkeci ve Üsküdar Kazıları,” *İstanbul Arkeoloji Müzeleri, I. Marmaray-Metro Kurtarma Kazıları Sempozyumu Bildiriler Kitabı 5-6 Mayıs 2008*, ed. U. Kocabaş (İstanbul: Epsilon Yayıncılık, 2010), 1-16.
- 2 Oya Algan vd. “Antik Theodosius Limanı’nın (Yenikapı) Jeo-Arkeolojisi,” *İstanbul Arkeoloji Müzeleri, I. Marmaray-Metro Kurtarma Kazıları Sempozyumu Bildiriler Kitabı 5-6 Mayıs 2008*, ed. U. Kocabaş (İstanbul: Epsilon Yayıncılık, 2010), 175-180; Doğan Perinçek, “Yenikapı Kazı Alanı’nın Son 800 Yıllık Jeo-Arkeolojisi ve Doğal Afetlerin Jeolojik Kesitteki İzleri,” *İstanbul Arkeoloji Müzeleri, I. Marmaray-Metro Kurtarma Kazıları Sempozyumu Bildiriler Kitabı 5-6 Mayıs 2008*, ed. U. Kocabaş (İstanbul: Epsilon Yayıncılık, 2010), 191-218; Cemal Pulak vd. “The Shipwrecks of Yenikapı and Their Contribution to the Study of Ship Construction,” *Stories from the Hidden Harbour: Shipwrecks of Yenikapı* (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2013), 22-34; Cemal Pulak vd. “Eight Byzantine Shipwrecks from the Theodosian Harbour Excavations at Yenikapı in Istanbul, Turkey: an introduction,” *International Journal of Nautical Archaeology* 44/1 (2015), 39-73; Ufuk Kocabaş, “İstanbul Üniversitesi Yenikapı Batıkları Projesi: Gemiler,” *İstanbul Arkeoloji Müzeleri, I. Marmaray-Metro Kurtarma Kazıları Sempozyumu Bildiriler Kitabı 5-6 Mayıs 2008*, ed. U. Kocabaş (İstanbul: Epsilon Yayıncılık, 2010), 24-34; Ufuk Kocabaş, “The Yenikapı Byzantine-Era Shipwrecks, Istanbul, Turkey: A Preliminary Report and Inventory of the 27 Wrecks Studied by Istanbul University,” *International Journal of Nautical Archaeology* 44/1 (2015), 5-38.
- 3 İstanbul Üniversitesi Yenikapı Batıkları Projesi Prof. Dr. Ufuk Kocabaş başkanlığında devam etmektedir.

salar içinde; kazı sonrası belgeleme, konservasyon ve restorasyon uygulamaları yapılmak üzere İstanbul Üniversitesi Yenikapı Batıkları Projesi Uygulama ve Araştırma Laboratuvarı'nda bulunan koruma havuzlarına taşınmıştır.



G. 1: Yenikapı 27 Batığının arazideki durumu (İstanbul Üniversitesi Yenikapı Batıkları Projesi Arşivi)

YK 27 batığının mutlak tarihlenmesi için ahşap elemanlardan alınan 2 örnek üzerinde radyo-karbon ve 5 örnek üzerinde de dendrokronoloji analizleri yapılmıştır⁴. Analiz sonuçlarına göre batık MS 8-9. yüzyıllar arasına tarihlendirilebilmiştir. Özellikle daha güvenilir sonuçlar veren dendrokronoloji analizlerinde ağaç yaş halkalarının sınırlı sayıda olması nedeniyle tarihleme aralığının daraltılması mümkün olmamıştır.

Batık konteksti içinde az sayıda tüm amfora ve amfora parçaları, hayvan kemikleri, çeşitli meyve çekirdekleri, halat parçaları, kemik obje ve sikkeler bulunmuştur (G. 2). Ancak söz konusu buluntuların batıkla kesin olarak ilişkilendirilebilmesi tartışmalıdır. Buluntuların dalga ve akıntı gibi etkenlerle batık alanına sonradan taşınması, moloz ya da atık olarak dökülmüş olmaları ya da liman tabanının taraklanarak temizlenmesi sonucu tabandaki malzemenin yer değiştirerek birbirine karışmış olması gibi ihtimaller göz önüne alınmalıdır. Diğer yandan, bazı amfora parçalarının geminin içinde, karına kaplamalarının hemen üstünde bulunması, liman içinde batan gemiye ait kar-

4 Dendrokronoloji analizleri Arizona Üniversitesi Ahşap Halkası Araştırma Laboratuvarı uzmanlarından Dr. Tomasz Waszny ve İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, Orman Fakültesi öğretim üyesi Prof. Dr. Ünal Akkemik tarafından gerçekleştirilmiştir. Radyo-karbon analizleri, Oxford Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Araştırma Laboratuvarı, Radyo-karbon Hızlandırma Birimi'nde (ORAU) yapılmıştır.

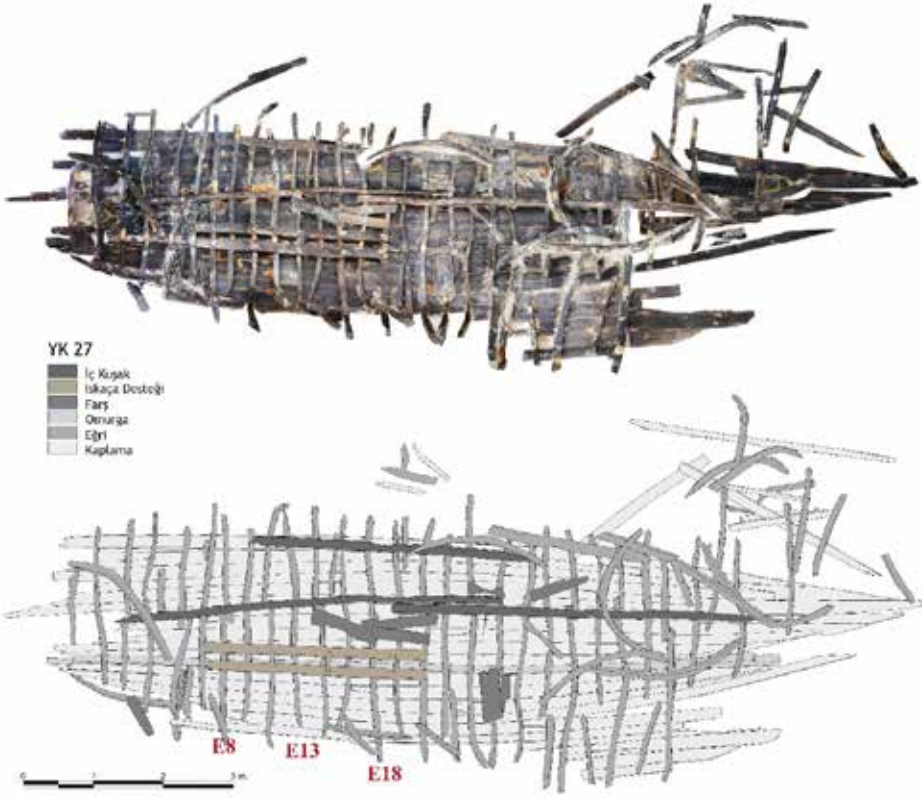
gonun büyük bölümünün limanın görece sığ olmasından faydalanılarak kurtarıldığı, bir kısmının ise dolgu içinde kalmış olabileceğini akla getirmektedir (G. 2). Mevcut veriler, YK 27'nin doğal bir afet sonucu liman içinde batmış olan bir gemi kalıntısı ya da uzun yıllar kullanıldıktan sonra limanda bırakılan metruk bir gemi olup olmadığı konusunda kesin yargıya varılması için yeterli değildir. Bununla birlikte, her iki olasılıktan bağımsız olarak, geminin korunan kısmını oluşturan ahşap elemanlarda *teredo navalis* tahribatının görülmemesi geminin hızlı bir gömülmeye maruz kaldığını göstermektedir.



G. 2: Batık konteksti içinde yer alan arkeolojik dolgu. (İstanbul Üniversitesi Yenikapı Batıkları Projesi Arşivi)

Gemi Elemanları

Yenikapı 27 Batığının korunan ahşap elemanları 2 parça hâlinde omurga, 45 ayrı parçayı içeren 21 kaplama sırası, 47 *in situ* posta, 23 *in situ* vaziyette olmayan posta, 5 adet ıstralya, 7 farş tahtası, tanımlanamayan ahşap eleman (TP) olarak etiketlenen 7 parça ve 2 adet ıskaça desteğinden oluşmaktadır. Bu elemanlar genellikle geminin su hattı kesimi altında kalan karina kısmına aittir. Geminin yelken direği ve direğin oturtulduğu ıskaçayı taşıyan destek elemanlarının konumu referans alınarak batığın batı yönündeki ucu baş kısmı, yapısal bütünlüğü daha iyi durumdaki doğu ucu ise kıç kısmı olarak tanımlanmıştır (G. 3).



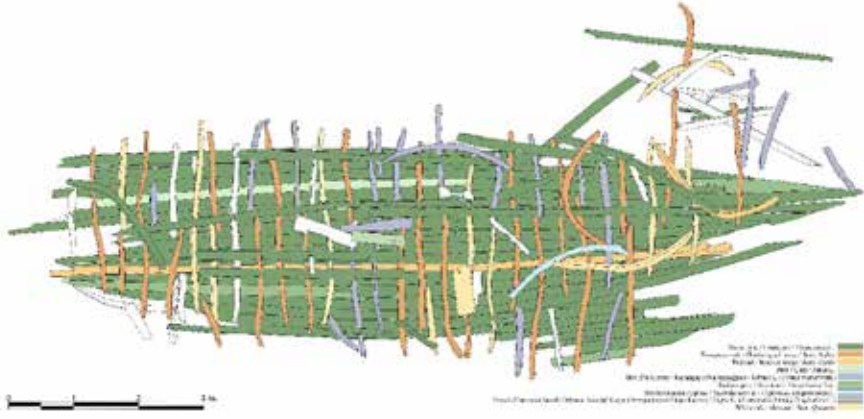
G. 3: Gemi elemanları: fotomozaik (üst) ve plan (alt). (İstanbul Üniversitesi Yenikapı Batıkları Projesi Arşivi)

Geminin baş ve kıç bodoslamaları, borda kaplamaları, küpeşte, güverte, kemerele, yumrular ve yelken donanımı gibi çoğunluğu su kesimi hattı üzerinde yer alan yapı elemanları günümüze ulaşmamıştır. Mevcut gemi elemanlarının hangi ağaçlardan elde edildikleri tüm parçalardan alınan 140 örneğin cins-tür analizleriyle belirlenmiştir⁵. Analizler, geminin yapımında fıstıkçami, kızılçam, herdem yeşil meşe, kırmızı meşe, akmeşe, karaağaç, Akdeniz servisi, kavak ve kayın olmak üzere 9 farklı cins/türe ait ağaç kullanıldığını göstermektedir (G. 4). Çeşitli istisnalar haricinde genel olarak dış kaplamalar ve ıstralyaların yapımında başlıca tür olarak fıstık çami, döşekler ve omurgada meşe, posta üstü parçalarda ise karaağaç kullanıldığı tespit edilmiştir⁶. Bu ağaç cinsleri hem Anadolu'da, hem de Akdeniz havzasının birçok bölgesinde yaygın biçimde yetişmektedir. Bu sebeple, Yenikapı 27 batığı ahşap elemanlarının cins-tür

5 Cins-tür analizleri İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, Orman Fakültesi öğretim üyesi Prof. Dr. Ünal Akkemik tarafından gerçekleştirilmiştir.

6 Ünal Akkemik, *Yenikapı Batıkları Cilt II: Yenikapı Batıklarının Ahşapları* (İstanbul: Ege Yayınları, 2015), 99.

analiz sonuçlarına göre geminin yapıldığı ya da yapımında kullanılan ağaçların getirildiği bölge kesin olarak belirlenememiştir.



G. 4: Gemi elemanlarının cins-türleri (Akkemik, *Yenikapı Batıkları Cilt II: Yenikapı Batıklarının Ahşapları*, 99)

Gemi inşasında kullanılan tüm ahşap elemanlar üzerinde Akdeniz geleneğine uygun olarak yoğun testere izleri görülmektedir. Özellikle kaplama tahtalarının tüm yüzeyleri boyunca görülebilen bu izler kaplamaların ağaç tomruklarından muhtemelen kol hızarı ile biçilerek işlendiğine işaret etmektedir. Bu yöntem orta çağ ikonografisinde de temsil edilmiş ve yakın tarihe kadar Anadolu’da geleneksel olarak kullanılmıştır. Testere izlerinin yanı sıra tüm gemi elemanlarındaki izlerden balta ya da keser kullanılarak yüzeylerin yer yer tesviye edildiği de anlaşılmaktadır.

Omurga

Batığın omurgası birbirine kamalı kademeli geçme ile birleşen, toplam 10,37 metre uzunluğunda, ortalama 27 cm derinliğinde ve 12 cm genişliğindeki iki ayrı parçadan (OM-1 ve OM-2) oluşmaktadır (G. 5). Omurganın derinliğinin genişliğinden oldukça fazla olması geminin ağırlık merkezini aşağıya çekerek geminin dengesine katkı sağlamıştır. Omurganın her iki ucu, geçmeleri ve özellikle üst yüzeyi oldukça iyi korunmuştur. Ana omurga olarak tanımlanan, 6,78 metre uzunluğundaki OM-1 baş ve kış yönlerine doğru hafif kavisli, 3,96 metre uzunluğundaki OM-2 ise geminin kış kısmında oldukça belirgin bir kavis yaparak yükselmektedir⁷. Omurganın her iki parçasında da üst yüzeylerin her iki yanında, yaklaşık 4 cm aşağıdan başlayan aşoz bulunmaktadır. Aşoz boyunca düzensiz mesafelerle bulunan 39 metal çivi deliği burma tahtalarının aşoz içine oturtularak omurgaya çivilendiğini göstermektedir. Omurga üst yüzeyinde ise 38 çivi deliği tespit edilmiştir. Bunlardan üçü; omurga parçalarını birbirine ve bodoslamalara

7 Ölçülere geçmeler de ayrı ayrı dâhil edilmiştir. Birleşmiş vaziyetteki uzunluk ise 10.37 metredir.

bağlayan kamalı kademeli geçmeleri sağlamlaştıran çivilere aittir. Diğerlerinin büyük bölümü ise omurgayı döşeklere bağlayan ya doğrudan ya da matkapla açılmış 1-1,5 cm çapındaki yuvarlak formlu deliklerden geçen demir çivilere aittir. Döşekler ve omurga üzerindeki çivi deliklerinin eşleştirilmesi sonucunda ise toplam 7 çivi deliğinin döşekler üzerinde karşılığı olmadığı anlaşılmıştır. Boşta bulunan bu çivilerden üçünün (E8, E13 ve E18 numaralı döşeklerin yer aldığı istasyonlarda) hemen yan kısımlarında marangoz işaretleri olması muhtemel izlere de rastlanmıştır (**G. 3**).



G. 5: Omurga ve omurga birleşmeleri (İstanbul Üniversitesi Yenikapı Batıkları Projesi Arşivi)

Kaplama Tahtaları

Batığın sancak tarafında 11 ve iskele tarafında 11 olmak üzere toplam 22 kaplama sırası tanımlanmıştır. Kaplama sıralarını oluşturan toplam 45 parça *in situ* kaplama tahtasının tamamı geminin karina kısmına ait olup orijinal kenar ve yüzeyleri oldukça iyi korunmuş durumdadır. Kaplamaların kalınlıkları 1,3-4,5 cm arasında, genişlikleri 6,4 cm-22,7 cm, uzunlukları ise 2,24-6,74 metre arasında değişmektedir. Armuz kaplama yöntemiyle inşa edilen kaplama sıralarının oluşturulmasında üç kenarlı parile ya da sokra tipinde birleşmeler kullanılmıştır. Genellikle iki, bazen de üç posta istasyonunu kaplayacak uzunlukta yapılan parileler arasında herhangi bir bağlantı elemanına rastlanmamıştır (**G. 6**).



G. 6: Kaplama sıralarındaki sokra birleşme (sol) ve üç kenarlı parile (sağ)
(İstanbul Üniversitesi Yenikapı Batıkları Projesi Arşivi)

Geminin iskele tarafında ilk üç, sancak tarafında ise ilk 4 sıra kaplamada sadece 3 kenarlı parileler kullanılmış, bu seviyeden sonra yer yer sokralar tercih edilmiştir. Kaplamaların hiçbirinde kavela-zıvana, kama-zıvana vb. kenar bağlantı elemanı bulunmamaktadır. Bu özelliğiyle YK 27 Batığı, Yenikapı 10, 17, 19, 29, 31 numaralı batıklarla beraber Yenikapı’da açığa çıkarılan diğer 30 batıktan ayrılmaktadır⁸. Aynı duruma Agay A, Bataiguiet, Port Berteau 2, Tantura B, Tantura E, Tantura F, Serçe Limanı batıklarında da rastlanmaktadır⁹. Kaplamalar sadece, ortalama 0,5 cm kenar uzunluğuna sahip dörtgen kesitli demir çivilerle postalara dıştan raptedilmiştir. Tüm kaplama tahtalarının armuzlarında kalafat kalıntıları tespit edilmiştir. İçeriği tam olarak tanımlanamayan kalafat kalıntılarının bir çeşit reçine ya da katranın çeşitli bitki lifleri ve hayvan kıllarının karışımı ile hazırlanmış olması muhtemeldir.

Postalar

Geminin iskeletini oluşturan postalardan 51’i orijinal konumlarında bulunmuştur. Bunlardan 26’sı döşek ve 25’i posta üstü parçaları olarak tanımlanmıştır. 24 posta ise dağınık vaziyettedir. Postaların büyük çoğunluğunun orijinal yüzey, kenar ve uçları iyi korunmuştur. Ancak formları oldukça düzensiz olan postaların, aynı parçalarda dahi kalınlık ve genişliklerinin dikkat çekici ölçüde değişkenlik gösterdiği gözlenmiştir. Buna göre postaların elde edilmesinde doğal ağaç dallarının kıvrımlarından yararlanılarak özenli bir kesim yapılmadığı anlaşılmıştır. Bu durum, bazı postalar üzerinde hâlen ağaç kabuklarının bulunmasıyla da doğrulanmaktadır. Postalar genel olarak sintine dönüşüne denk gelen noktalarda daha kalın, uç kısımlara doğru ise daralmakta, kaplamalara oturan yüzeylerin kenarları düzgün, üst yüzeyleri ise pahlıdır. Postalar birbirini izleyen döşek ve posta üstü sıraları hâlinde dizilmiştir. Döşekler geminin karina kısmına şekil verirken posta üstü parçalar iskeleti tamamlayarak küpeşteye uzanmaktadır. YK 27 batığı döşekleri geminin tabanını enlemesine kaplayan ve tek kolu uzun olup sintine dönüşünde kıvrım yaparak bordaya doğru uzanan “L” biçimli parçalardan ibarettir. Döşeklerin uzun kolu sırasıyla bir istasyonda sancak bordaya, bir

8 Kocabaş, “The Yenikapı Byzantine-Era Shipwrecks, Istanbul, Turkey: A Preliminary Report and Inventory of the 27 Wrecks Studied by Istanbul University,” 5-38; Işıl Özsaıt Kocabaş, “The Yenikapı 12 Shipwreck, a 9th-Century Merchantman from the Theodosian Harbour in Istanbul, Turkey: Construction and Reconstruction,” *International Journal of Nautical Archaeology* 47/2 (2018), 357-390; Pulak vd. “Eight Byzantine Shipwrecks from the Theodosian Harbour Excavations at Yenikapı in Istanbul, Turkey: an introduction,” 39-73.

9 Patrice Pomey, Yaacov Kahanov ve Eric Rieth, “Transition from Shell to Skeleton in Ancient Mediterranean Ship-Construction: Analysis, Problems and Future Research,” *International Journal of Nautical Archaeology* 41/2 (2012), 235-314; Yaacov Kahanov, Y., J. Royal ve J. Hall, “The Tantura Wrecks and Ancient Mediterranean Shipbuilding,” *The Philosophy of Shipbuilding*, ed. F. M. Hocker, C. A. Ward (College Station: Texas A&M University Press, 2004), 113-127; Yaacov Kahanov vd., “Dor Underwater Excavation, Report of the 2008 Season,” *Recanati Institute for Maritime Studies News* 34 (2008), 16-18; Ofra Barkai ve Yaacov Kahanov, “The Tantura F Shipwreck, Israel,” *International Journal of Nautical Archaeology* 36/1 (2007), 21-31; Sheila Matthews ve Richard Steffy, “The Hull Remains,” *Serçe Limanı, An Eleventh-Century Shipwreck, Volume 1: The Ship and Its Anchorage, Crew, and Passengers*, ed. G.F. Bass vd. (College Station: Texas A&M University Press, 2004), 81-122.

sonraki istasyonda ise tersi istikamette olan iskele bordaya uzanacak şekilde sırayla dizilirken aralara posta üstü parçalar yerleştirilmiştir.



G. 7: Postaların dizilimi (İstanbul Üniversitesi Yenikapı Batıkları Projesi Arşivi)

Bu sisteme en yakın örnekler Bataiguiet ve Serçe Limanı batıklarında görülmektedir¹⁰. Döşekler arasındaki mesafe omurga üzerinde merkezden merkeze 32 cm-40 cm arasında değişmektedir. İskelet oluşturulurken döşek ve posta üstü parçalar birbirlerine herhangi bir geçme veya bağlantı elemanı ile birleşmemektedir. Döşek ve posta üstü parçaların uç kısımları genellikle yan yana gelecek şekilde düzenlenmiştir. Döşekler, çiviler çakılmadan önce açılmış, 1-2 cm çapındaki yuvarlak deliklerden geçen yaklaşık 12-15 cm uzunluğundaki dörtgen kesitli demir çiviler ile omurgaya sabitlenmiştir. Hemen hemen tüm döşeklerin omurgaya demir çivilerle sabitlenmiş olması iskelet sisteminin sağlamlığına özellikle önem verildiğine işaret eder. Postaların alt yüzeylerinde ise kaplama-posta bağlantısını sağlayan ortalama 0,5 cm kenar uzunluğuna sahip, dörtgen formlu çok sayıda çivi deliği bulunmaktadır. Bu durum kaplamaların döşek ve posta üstü parçaların üst yüzeylerine ulaşmayan, yaklaşık 7-10 cm uzunluğunda demir çivilerle dışarıdan bağlandığını göstermektedir. Tüm döşeklerde omurgaya oturan yüzeyin her iki kenarına açılmış, üçgen biçimli birer sintine deliği de bulunmaktadır.

10 Pomey, Kahanov ve Rieth, "Transition from Shell to Skeleton in Ancient Mediterranean Ship-Construction: Analysis, Problems and Future Research," 235-314; Richard Steffy, "Construction and Analysis of the Vessel," *Serçe Limanı, An Eleventh-Century Shipwreck, Volume 1: The Ship and Its Anchorage, Crew, and Passengers*, ed. George F. Bass vd. (College Station: Texas A&M University Press, 2004), 153-171.

İstralyalar

YK 27 batığı ahşap elemanları arasında geminin iç kısmında postalara demir çivilerle bağlanarak iskeleti güçlendiren 5 adet ıstralya yer almaktadır. Korunan yüzeyleri iyi tanımlanabilir durumda olan parçaların uzunlukları yaklaşık 2,3-5,5 metre, kalınlıkları 3,3-6,1 cm, genişlikleri ise 6,4-15,7 cm arasında değişmektedir. Kalın bir kaplama tahtasını andıran biri hariç (İÇK-3) diğer hepsinin kesitleri yarım tomruk biçimine oldukça yakın ancak üst yüzeyleri kabaca düzleştirilmiştir.

Farş Tahtaları

Batık içinde herhangi bir diğer gemi elemanına bağlı olmayan 7 adet farş tahtası tanımlanmıştır. Orijinal yüzey ve kenarları korunan farşların uzunlukları 82-99 cm, genişlikleri 15-21 cm, kalınlıkları ise 1,6-3 cm arasında değişmektedir. Farş tahtaları üzerinde çivi vb. bağlantı elemanlarına rastlanmamıştır. Bu sebeple tahtaların herhangi bir yere sabitlenmediği ve seyyar olarak sadece gerektiği zaman kullanıldıkları tahmin edilmektedir.

Iskaça Desteği

Batığın yelken donanımına ilişkin bulunan yegâne kanıt ıskaçanın üzerine oturtulduğu destek parçalarıdır. Bu parçalar, 3,18 metre (TP4) ve 3.13 metre (TP5) uzunluğunda, döşeklerin üzerine yerleştirilmiş kalın birer kaplama tahtası formundadır. Parçaların kalınlıkları 3,7-6,4 cm arasında, genişlikleri 12,5 ve 15,6 cm arasında değişmektedir. Destek parçaları karşılıklı olarak aralarında yaklaşık 14 cm mesafe kalacak şekilde 10 döşek üzerine yerleştirilip döşeklere matkapla açılmış deliklerden geçirilen metal çivilerle bağlanmıştır. Destek parçalarının karşılıklı yüzlerine açılmış üçer adet girinti mevcuttur. Ortalama 8 x 7 cm ölçülerindeki bu girintilerin derinlikleri 1,8 ile 2,5 cm arasında değişmektedir. TP4 ve TP5'in karşılıklı kenarlarındaki bu girintilere enlemesine oturan iki parçadan sadece biri korunmuştur. Parça 27 cm uzunluğunda, 7 cm genişliğindedir. Günümüze ulaşmayan ıskaça büyük olasılıkla T kesitli olup alt yüzeyinde bulunan girintiler vasıtasıyla destek parçalarının orta kısmına oturmuş olmalıdır (G. 8). Buna göre TP4 ve TP5 ıskaçaya destek olurken aralarına karşılıklı yerleştirilen tahtalar kilit vazifesi görerek ıskaçanın öne ve arkaya hareketini engellemektedir.

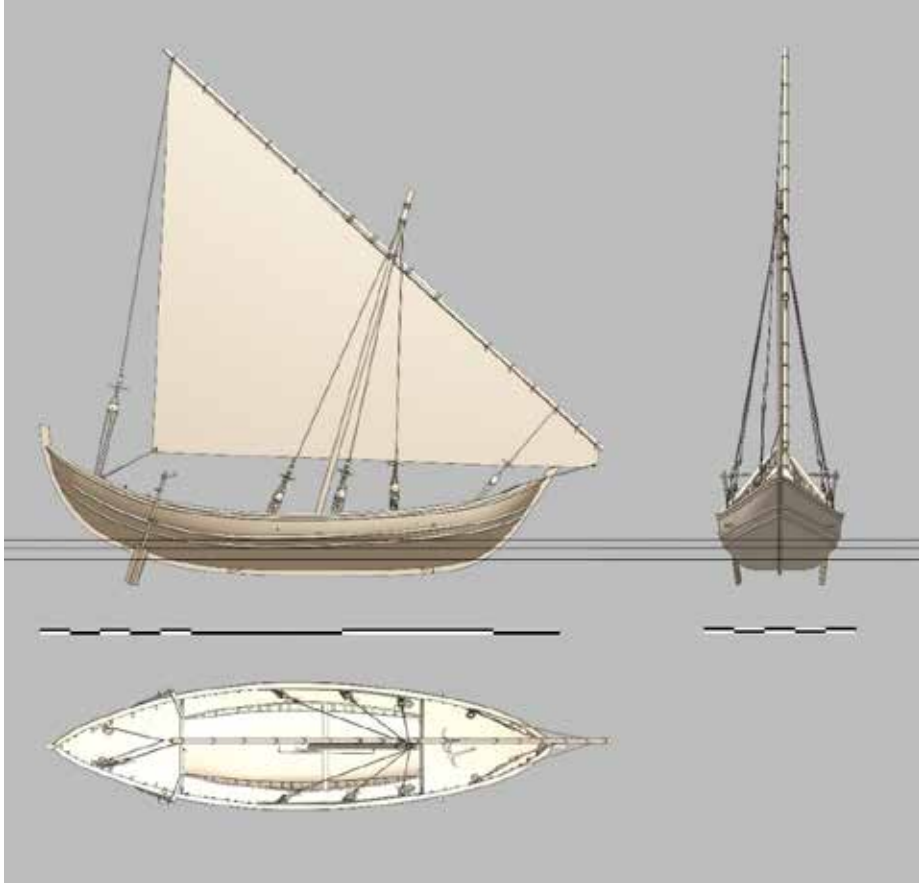


G. 8: İskaça desteği ve iskaçanın restitüsyonu (İstanbul Üniversitesi Yenikapı Batıkları Projesi Arşivi)

Batığın Restitüsyonu

YK27 Batığının restitüsyonun yapılması için bütün gemi elemanlarının *digitizer* cihazı ile çizimleri yapılmış, bu çizimler dijital ortamda katı modele dönüştürülmüş, aynı zamanda fiziki modeli de 3 boyutlu yazıcı yardımıyla elde edilmiştir. Batığın bütüncül durumdaki tüm posta istasyonlarından en kesitler alınmış, boyuna kesitler için ise daha iyi durumdaki sancak kısmı referans olarak kullanılmıştır. Arkeolojik gemilerin restitüsyonlarında yaygın olarak kullanılan bir yöntem olan sancak ve iskele kısımlarının simetrik olduğu varsayımı ile eksik kısımlar tamamlanmıştır. Steffy¹¹, gemilerin sancak ve iskele kısımlarının tam simetrik olmadığını ancak korunan tarafın korunmayan taraf için referans alınabileceğini dolayısıyla bu varsayımın geçerli olarak kabul edilebileceğini belirtmiştir. Geminin korunmayan üst yapısı, baş ve kış bodoslamaları, yelken donanımı gibi özellikleri mevcut kaplamaların dönüş açıları, mevcut döşeklerin en kesitlerindeki gövde altı açılarının karşılaştırılması, geminin çağdaşı olan arkeolojik batıkların boyutları ve daha önce yapılan restitüsyon çalışmaları, son olarak da orta çağ ikonografisindeki gemi tasvirleri göz önüne alınarak hipotetik olarak tamamlanmıştır

11 Richard Steffy, *Wooden Shipbuilding and the Interpretation of Shipwrecks* (College Station: Texas A&M University Press, 1994), 15.



G.9: YK 27 Batığı restitüsyonu (İstanbul Üniversitesi Yenikapı Batıkları Projesi Arşivi-Model: Tayfun Öner)

Restitüsyon çalışmalarına göre geminin tam boyunun 17,2 metre, azami genişliğinin 4,1 metre olabileceği önerilmiştir. Boş durumdayken deplasmanı 5,5 ton olarak hesaplanan geminin tam kapasite ile yaklaşık 20 ton kargo taşıyabileceği hesaplanmıştır. Yapısal özellikleri batığın ticaret amacıyla kullanılan bir yük gemisine ait olabileceğini göstermektedir.

Değerlendirme

Yenikapı 27 batığı öncelikle mevcut ahşap elemanlarının bütüncül durumda bulunarak, karina kısmı ve sintine dönüşlerindeki gövde açılarının iyi korunmaları sebebiyle Akdeniz’de kazı çalışmaları tamamlanmış batıkların birçoğuna oranla yapım teknolojisi ve yapısal özelliklere ilişkin daha güvenilir veriler sunmaktadır. Örneğin, benzerleri arasındaki Serçe Limanı batığında sadece bir döşeğin sintine dönüşündeki

orijinal açısı korunmuştur¹². Tantura Lagünü batıkları ise iyi korunmuş olmalarına rağmen ya kısmen incelenebilmiş ya da kazı alanından kaldırılmayarak sadece su altında, demonte edilmeden belgelenebilmişlerdir¹³.

Yenikapı 27 Batığı gemi elemanlarının detaylı olarak incelenebilmesi yapım teknolojisinin de daha iyi anlaşılmasını sağlamıştır. Bunlar arasında en dikkat çekici özelliklerden biri batığın kaplamaları arasında herhangi bir bağlantı elemanı bulunmamasıdır. Genellikle, kaplamaların iskeleti oluşturan postalardan önce birbirlerine kenar bağlantılarıyla kenetlenerek inşa edildiği kabuk tekniği ile özdeşleştirilen kaplama kenar bağlantıları MS 1. bin ortalarına kadar Akdeniz’de yaygın olarak kullanılmıştır¹⁴. Bu dönemden sonra kavela-zıvana ya da kama zıvana gibi bağlantı elemanlarının kullanımının giderek azalmaya başladığı, boyutlarının küçülüp, aralarındaki mesafelerin artarak daha seyrek yerleştirildikleri görülmektedir. Bu durumun gemi yapım geleneklerinde kabuk sisteminden, postaların kaplamalardan önce yapıya eklendiği iskelet sistemine geçişe işaret ettiği öne sürülmüştür¹⁵. Ancak özellikle ortaçağın erken dönemlerinde gemi yapım tekniklerinin çeşitlenmesi ve karmaşıklaşması sadece kenar bağlantılarının kullanımına dayanarak gemi yapım yönteminin açıklanmasını zorlaştırmaktadır. Yenikapı 27 Batığının iskeleti de kaplamalara benzer şekilde antik dönemde kullanılan teknikten farklılaşmaktadır. İskeleti oluşturan ana elemanlar olan postaların dizilim düzeni Akdeniz’de şimdikiye kadar bulunan batıklarda yaygın olarak kullanılmamıştır. Yaygın olarak kullanılan düzen, Klasik çağlardan itibaren sıklıkla görülen birbirini takip eden döşek, yarım döşek ve posta üstü sıralarından oluşmaktadır¹⁶. YK 27’de ise düzenli aralıklarla tek kolu uzun döşeklerin diğer kolda bordaya uzanan posta üstü parçalarla oluşturduğu kombinasyon tercih edilmiştir. Döşek ve posta üstü parçaların birbirine bağlı olmayıp yan yana yapıya yerleştirilmesinin ise bu parçaların yapıya uzunlamasına destek veren ıstralyalara sabitlenmelerine rağmen iskeletin yapısal kuvvetini zayıflattığı söylenebilir.

Geminin yapım aşamalarıyla ilgili önemli ipuçlarını batığın omurgasına ait bulgular vermektedir. Geminin neredeyse tüm döşekleri omurgaya demir çivilerle sabitlenmiş olup bu çivilere ait deliklere omurga üzerinde ve karşılıklarına döşeklerde

12 Matthews ve Steffy, “The Hull Remains,” 81-122; Richard Steffy, “The Reconstruction of the 11th century Serçe Liman Vessel: A Preliminary Report,” *International Journal of Nautical Archaeology* 11/1 (1982), 13-34.

13 Hadas Mor, “The Dor 2001/1 Shipwreck-Hull Construction Report,” *Transferts Technologiques en Architecture Navale Méditerranéenne de L’Antiquité aux temps Modernes: Identité Technique et Identité Culturelle*, ed. P. Pomey (Paris: Institut Français D’études Anatoliennes Georges-Dumezil, 2010), 87-96; Pulak vd. “Eight Byzantine Shipwrecks from the Theodosian Harbour Excavations at Yenikapı in Istanbul, Turkey: an introduction,” 39-73.

14 Steffy, *Wooden Shipbuilding and the Interpretation of Shipwrecks*, 83-85.

15 Pomey, Kahanov ve Rieth, “Transition from Shell to Skeleton in Ancient Mediterranean Ship-Construction: Analysis, Problems and Future Research,” 235-314.

16 Steffy, *Wooden Shipbuilding and the Interpretation of Shipwrecks*, 23-78; Steffy, “Construction and Analysis of the Vessel,” 158.

rastlanmıştır. Ancak omurga üzerinde düzenli sayılabilecek aralıklarla ana omurganın başında, ortasında ve sonunda yer alan boşa çivi delikleri de tespit edilmiştir. Bu delikler daha önce bu konumlarda bulunan ancak daha sonra tamir amaçlı sökülen döşeklere ait olabilecekleri gibi, geminin inşası sırasında gövde formunu belirleyen kalıp veya kontrol postalarına da ait olabilirler. Boşa bulunan bu çivi deliklerinin hemen yanlarına kazınan ve marangoz işareti olabileceği değerlendirilen işaretlerin varlığı ikinci olasılığı güçlendirmektedir. Bu teknikte inşa edilen gemilerde iskeleti oluşturan postaların bir kısmı, genellikle de baş ve kıç kısımlara yakın olan ve geminin vasatına konumlandırılan postalar omurgaya yerleştirilir ve kaplamalar postalara daha sonradan bağlanır. Bu aşamadan sonra tekne formunu belirleyen kalıp postaları başka gemilerde kullanılmak üzere sökülebilir ya da yerinde bırakılabilir¹⁷. Gemi arkeolojisi literatüründe gemi inşasında kalıp veya kontrol postaları, tiriz ya da yalancı formaların kullanılıp kullanılmadığı sıklıkla tartışılmıştır. Etnografik kanıtlar, bu olasılığın göz ardı edilmemesi gerektiğini göstermektedir. Ancak kalıp ya da tirizler, kullanıldıktan sonra genellikle yapıdan söküldükleri için bu tekniğin antik dönemde ya da ortaçağda kullanıldığını kanıtlayabilecek arkeolojik kanıtların elde edilmesinin oldukça zor olduğu ifade edilmiştir¹⁸. Yenikapı 27 Batığı omurgasında bulunan boşa çivi deliklerinin bu tekniğin kullanıldığına dair nadir rastlanan arkeolojik kanıtlardan biri olması muhtemeldir. Geminin postalarının en azından bir kısmının kaplamalardan önce yapıya eklendiğini gösteren başka bir kanıt ise bazı postaların kaplama sıralarını bir araya getiren sokra ve parileler üzerinde konumlandırılmasıdır. Aralarında kenar bağlantısı bulunmayan bu kaplamaların postalar yerine yerleştirilmeden yapıya dâhil edilmesi mümkün görünmemektedir.

Sonuç

Mevcut verilere göre Yenikapı 27'nin iskeleti ya da iskeletin bir kısmı yüksek olasılıkla kabuğu oluşturan kaplamalardan önce inşa edilmiştir. Ancak yapım aşamasında iskeletin önce yapılmış olması geminin tamamen iskelet bazlı bir teknikte inşa edildiğini göstermemektedir. Geminin gövde formunu büyük olasılıkla postaların belirlemiş olması, postaların düzenli aralıklarla dizilimi ve döşeklerin omurgaya demir çivilerle sabitlenmesi, ıstralya, yumru gibi iskeleti uzunlamasına destekleyen

17 Lucien Basch, "Ancient Wrecks and the Archaeology of the Ships," *International Journal of Nautical Archaeology* 1 (1972), 35-36.

18 Basch, "Ancient Wrecks and the Archaeology of the Ships," 35-36; Richard Steffy, "The Mediterranean Shell to Skeleton Transition: A Northwest European Parallel," *Carvel Construction Technique: Skeleton-First, Shell-First. Proceedings 5th International Symposium on Boat and Ship Archaeology, Amsterdam 1988*, ed. H. R. Reinders ve K. Paul (Oxford: Oxbow Books, 1991), 1-9; Patrice Pomey, "Principles and Methods of Construction in Ancient Naval Architecture," *The Philosophy of Shipbuilding: Conceptual Approaches to the Study of Wooden Ships*, ed. Frederick M. Hocker ve Cheryl A. Ward (College Station: Texas A&M University Press, 2004), 25-36; Fred Hocker, "Shipbuilding: Philosophy, Practice and Research," *The Philosophy of Shipbuilding: Conceptual Approaches to the Study of Wooden Ships*, ed. F. Hocker ve C. A. Ward (College Station: Texas A&M University Press, 2004), 1-11.

elemanların kullanılması, kaplama tahtaları arasında bağlantı olmaması ve sokraların kullanılması gibi özellikler iskelet tekniğine işaret etmektedir. Ancak buna rağmen postaların düzensiz formları, döşek-posta üstü bağlantılarının olmaması ve burma tahtalarının omurgaya bağlı olması geminin yapısal mukavemetinin sağlanmasında ne iskelet ne de kabuk kısmının baskın olmadığını göstermektedir. Buna göre geminin daha çok antik dönemde yaygın olan kabuk-ilk tekniğinden, geminin yapıldığı dönemde yeni gelişmeye başlayan iskelet-ilk tekniğine geçiş dönemini çok iyi yansıtan, her iki tekniğe de özgü bazı geleneklerin inşa süreci sırasında göz ardı edilmediği karma ya da özgün bir anlayışla inşa edildiği tespit edilmiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Tez çalışması, 53180 numaralı proje ile İstanbul Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından desteklenmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: This thesis study is supported by Istanbul University's Scientific Research Projects Unit with the project numbered 53180.

Kaynakça/References

- Akkemik, Ünal. *Yenikapı Batıkları Cilt II: Yenikapı Batıklarının Ahşapları*. İstanbul: Ege Yayınları, 2015.
- Algan, Oya, Namık Yalçın, İsak Yılmaz, Elmas Kırıcı Elmas, Erol Sarı, Demet Ongan, Özlem Buldan-Yeşiladalı, Doğan Perinçek, Mehmet. Özdoğan, Yücel Yılmaz ve İsmail Karamut. "Antik Theodosius Limanı'nın (Yenikapı) Jeo-Arkeolojisi." *İstanbul Arkeoloji Müzeleri, I. Marmaray-Metro Kurtarma Kazıları Sempozyumu Bildiriler Kitabı 5-6 Mayıs 2008*. Ed. Ufuk Kocabaş. İstanbul: Epsilon Yayıncılık, 2010, 175-180.
- Barkai, Ofra ve Yaacov Kahanov. "The Tantura F Shipwreck, Israel." *International Journal of Nautical Archaeology* 36/1 (2007): 21-31.
- Basch, Lucien. "Ancient Wrecks and the Archaeology of the Ships." *International Journal of Nautical Archaeology* 1 (1972): 1-58.
- Hocker, Fred. "Shipbuilding: Philosophy, Practice and Research." *The Philosophy of Shipbuilding: Conceptual Approaches to the Study of Wooden Ships*. Ed. Frederick M. Hocker ve Cheryl A. Ward. College Station: Texas A&M University Press, 2004, 1-11.
- Kahanov, Yaacov, Jeffrey G. Royal ve Jerome L. Hall. "The Tantura Wrecks and Ancient Mediterranean Shipbuilding." *The Philosophy of Shipbuilding: Conceptual Approaches to the Study of Wooden Ships*. Ed. Frederick M. Hocker ve Cheryl A. Ward. College Station: Texas A&M University Press, 2004, 113-127.
- Kahanov, Yaacov, Deborah Cvikel, Amir Wielinski ve Eyal Israeli. "Dor Underwater Excavation, Report of the 2008 Season." *Recanati Institute for Maritime Studies News* 34 (2008): 16-18.
- Kızıltan, Zeynep. "Marmaray-Metro Projeleri Kapsamında Yapılan Yenikapı, Sirkeci ve Üsküdar Kazıları." *İstanbul Arkeoloji Müzeleri, I. Marmaray-Metro Kurtarma Kazıları Sempozyumu Bildiriler Kitabı 5-6 Mayıs 2008*. Ed. Ufuk Kocabaş, İstanbul: Epsilon Yayıncılık, 2010, 1-16.

- Kocabaş, Ufuk. "İstanbul Üniversitesi Yenikapı Batıkları Projesi: Gemiler." *İstanbul Arkeoloji Müzeleri, I. Marmaray-Metro Kurtarma Kazıları Sempozyumu Bildiriler Kitabı 5-6 Mayıs 2008*. Ed. Ufuk Kocabaş, İstanbul: Epsilon Yayıncılık, 2010, 24-34.
- Kocabaş, Ufuk. "The Yenikapı Byzantine-Era Shipwrecks, Istanbul, Turkey: A Preliminary Report and Inventory of the 27 Wrecks Studied by Istanbul University." *International Journal of Nautical Archaeology* 44/1 (2015): 5-38.
- Matthews, Sheila ve Richard Steffy. "The Hull Remains." *Serçe Limanı, An Eleventh-Century Shipwreck, Volume 1: The Ship and Its Anchorage, Crew, and Passengers*. Ed. George F. Bass, Sheila D. Matthews, J. Richard Steffy ve Frederich H. Van Doorninck Jr. College Station: Texas A&M University Press, 2004, 81-122.
- Mor, Hadas. "The Dor 2001/1 Shipwreck-Hull Construction Report." *Transferts Technologiques en Architecture Navale Méditerranéenne de L'Antiquité aux Temps Modernes: Identité Technique et Identité Culturelle*. Ed. Patrice Pomey. Paris: Institut Français D'études Anatoliennes Georges-Dumezil, 2010, 87-96.
- Özsait Kocabaş, Işıl. "The Yenikapı 12 Shipwreck, a 9th-Century Merchantman from the Theodosian Harbour in Istanbul, Turkey: Construction and Reconstruction." *International Journal of Nautical Archaeology* 47/2 (2018): 357-390.
- Perinçek, Doğan. "Yenikapı Kazı Alanı'nın Son 800 Yıllık Jeo-Arkeolojisi ve Doğal Afetlerin Jeolojik Kesitteki İzleri." *İstanbul Arkeoloji Müzeleri, I. Marmaray-Metro Kurtarma Kazıları Sempozyumu Bildiriler Kitabı 5-6 Mayıs 2008*. Ed. Ufuk Kocabaş. İstanbul: Epsilon Yayıncılık, 2010, 191-218.
- Pomey, Patrice. "Principles and Methods of Construction in Ancient Naval Architecture." *The Philosophy of Shipbuilding: Conceptual Approaches to the Study of Wooden Ships*. Ed. Frederick M. Hocker ve Cheryl A. Ward. College Station: Texas A&M University Press, 2004, 25-36.
- Pomey, Patrice, Yaacov Kahanov ve Eric Rieth. "Transition from Shell to Skeleton in Ancient Mediterranean Ship-Construction: Analysis, Problems and Future Research." *International Journal of Nautical Archaeology* 41/2 (2012): 235-314.
- Pulak, Cemal, Reza Ingram, Michael Jones ve Sheila Matthews. "The Shipwrecks of Yenikapı and their Contribution to the Study of Ship Construction." *Stories from the Hidden Harbour: Shipwrecks of Yenikapı*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2013, 22-34.
- Pulak, Cemal, Rebecca Ingram ve Michael Jones. "Eight Byzantine Shipwrecks from the Theodosian Harbour Excavations at Yenikapı in Istanbul, Turkey: an introduction." *International Journal of Nautical Archaeology* 44/1 (2015): 39-73.
- Steffy, Richard. "The Reconstruction of the 11th century Serçe Liman Vessel: A Preliminary Report." *International Journal of Nautical Archaeology* 11/1 (1982): 13-34.
- Steffy, Richard. "The Mediterranean Shell to Skeleton Transition: A Northwest European Parallel." *Carvel Construction Technique: Skeleton-First, Shell-First. Proceedings 5th International Symposium on Boat and Ship Archaeology, Amsterdam 1988*. Ed. H. Reinder Reinders ve Kees Paul, Oxford: Oxbow Books, 1991, 1-9.
- Steffy, Richard. *Wooden Shipbuilding and the Interpretation of Shipwrecks*. College Station: Texas A&M University Press, 1994.
- Steffy, Richard. "Construction and Analysis of the Vessel." *Serçe Limanı, An Eleventh-Century Shipwreck, Volume 1: The Ship and Its Anchorage, Crew, and Passengers*. Ed. George F. Bass, Sheila D. Matthews, J. Richard Steffy ve Frederich H. Van Doorninck Jr. College Station: Texas A&M University Press, 2004, 153-171.
- Türkmenoğlu, Evren. "Yenikapı 27 Batığı: Konstrüksiyon Özellikleri ve Restitüsyon Önerisi." Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2017.

Türkiye'nin Uluslararası Bienallere 1950'li Yıllardaki Katılımı

Participation of Turkey in International Biennials in the 1950s

Esra Yıldız* 

Öz

Bienaller, II. Dünya Savaşı sonrasında ülkelerin kültür ve sanatla yenilenme sürecinde önemli etkinliklerden biridir ve ulus devletlerin kültür politikaları ile desteklenmiştir. 1895'te düzenlenmeye başlanan Venedik Bienalinin ardından, 1950 sonrasında Ljubljana, São Paulo, Paris gibi şehirlerde düzenlenen bienallerle, dünyanın farklı coğrafyalarında bienallerin ve bu etkinliklere katılan ülkelerin sayısı artar. Çok kültürlülüğün ve dünya barışının yeniden sağlanmaya çalışıldığı II. Dünya Savaşı sonrası izleyen dönemde, Türkiye de uluslararası bienallere davet edilen ülkeler arasında yer alır. Fakat ekonomik ya da organizasyondan kaynaklanan sebeplerle ancak 1950'lerden itibaren katılabilir. Türkiye'nin ülke olarak bienallere katılımının yanı sıra çeşitli sebeplerde Türkiye'den ayrılmış sanatçılar da bu dönemde bienallerde ya da documenta gibi önemli sergilerde yer alır.

Bu makale, Soğuk Savaş döneminin kültür politikaları bağlamında, Türkiye'nin uluslararası bienallere katılımının başladığı 1950'li yıllarda dünya sanat ortamındaki temsiline, bu katılımların neden bu dönemde gerçekleştiğine ve bienallerin sanat ortamındaki etkisine odaklanmaktadır. Sanat tarihi yazımı açısından gündeme getirilmeyen Türkiye'nin hem ülke hem de sanatçı düzeyindeki 1950'li yıllardaki Ljubljana Grafik Sanatlar, Uluslararası Çağdaş Renkli Litografi, Venedik, São Paulo, Paris Bienallerine ve documenta'ya katılımları ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Archives de la critique d'art, Rennes, Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo, Mednarodni Grafični Likovni Center (MGLC), Moderna Galerija, Ljubljana, Cincinnati Art Museum, Documenta Archiv'de yapılan araştırmalardan elde edilen yeni bilgi ve belgelerle ele alınmıştır. Soğuk Savaş döneminin yarattığı hayali sınırların karşısında, Türkiye'nin 1950'li yıllarda uluslararası bienallerde yer alması, sanatçıların dünyanın farklı coğrafyalarında temsili, çalışmalarının dünya müze koleksiyonlarına girmesi ve farklı uluslararası sergilerden davet almaları, Türkiye'nin dönemin modern sanatının bir parçası olduğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler

Uluslararası bienaller, Modern sanat, Soyut sanat, Türk Sanatı, Güzel Sanatlar Akademisi

Abstract

Biennials became important events for regeneration through culture and art in the post-WWII era, and as such they were supported through the cultural policies of nation-states. The Venice Biennale was first organized in 1895, and after 1950, other biennials took place in cities like Ljubljana, São Paulo, and Paris. Their number continued to increase over the years, as did the number of countries participating in them. In the atmosphere marked by the promotion of multiculturalism and world peace that followed the Second World War, Turkey was among the countries invited to take part in international biennials. However, because of economic and organizational challenges, it was only able to participate in such events from the 1950s onwards. In addition to Turkey's participation in international biennials as a country, individual artists

* **Sorumlu Yazar:** Esra Yıldız (Dr. Öğretim Üyesi), İstanbul Bilgi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü, İstanbul, Türkiye, E-posta: esra.yildiz@bilgi.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4624-1208

Atf: Yıldız, Esra. "Türkiye'nin Uluslararası Bienallere 1950'li Yıllardaki Katılımı." *Art-Sanat*, 16(2021): 575–616. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.16.0020>

who had left Turkey for various reasons took part in major exhibitions such as biennials and *documenta* during this period.

This article focuses on Turkey's representation in the world art scene in the 1950s, when the country first began taking part in international biennials. It also questions why Turkey began participating in such events at that time and considers the impacts they had on the Turkish art scene in the context of cultural policies of the Cold War. Drawing on new information and documents obtained from ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo, Archives de la critique d'art, Rennes, Mednarodni Grafični Likovni Center (MGLC), and the Cincinnati Art Museum and Documenta Archiv, this study sheds light on Turkey's early participation in Ljubljana, International Biennial of Contemporary Color Lithography, Venice, São Paulo, and Paris Biennials as well as the inclusion of artists from Turkey in *documenta*, issues that have been little discussed in the literature on art history. By considering the imaginary boundaries that were drawn during the Cold War, Turkey's participation in international biennials in the 1950s, the global representation of Turkish artists at international exhibitions, and the incorporation of Turkish artists' works into the collections of major museums, it becomes clear that Turkey was an established part of the modern art movements of the period.

Keywords

International biennials, Modern art, Abstract art, Turkish art, Academy of Fine Arts

Extended Summary

Turkey's participation in international biennials, particularly the period before the 1990s, is an understudied topic of art history. To fill this gap in the literature, extensive research for this article was carried out in the archives of the ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo, Archives de la critique d'art, Rennes, Mednarodni Grafični Likovni Center (MGLC), Cincinnati Art Museum, and Documenta Archiv between 2016-2021.

In parallel with the increasing number of biennials that were held after the Second World War and the concomitant rise in the number of countries taking part in them, Turkey began participating in international biennials from the 1950s onwards. Before that time, world fairs, which are often considered the precursors of biennials, were held in cities around the globe in the 19th and 20th centuries, and the Ottoman Empire was represented at the events through the paintings of artists such as Osman Hamdi Bey and Şeker Ahmet Pasha. Biennials began supplanting world fairs with the inauguration of the Venice Biennale in 1895, and starting in 1948, Turkey was regularly invited to take part in them. Turkey participated in the Venice Biennale for the first time in 1956. Also in the 1950s, Turkey took part in the 1st Ljubljana Biennial of Graphic Arts (1955), 4th São Paulo Biennial (1957), 1st Paris Biennial (1959), 29th Venice Biennale (1958), and 4th (1956) and 5th (1958) International Biennial of Contemporary Color Lithography.

After the founding of the Republic of Turkey in 1923, culture and the arts were taken up as an important reflection of the development of society. The 1950s were an era of socio-political change in Turkey. Turkey's participation in international biennials occurred at a time when a conservative, center-right party ruled the country. In

this context, culture and art were seen as a crucial means of becoming part of the new modern world, and state bureaucrats were aware of this situation, although they were unable to provide sufficient economic and administrative support for such endeavors.

The Turkish works of art exhibited at biennials in the 1950s were mostly figurative and abstract works created by teachers at the Academy of Fine Arts and graduates of the academy's program, and they reflected trends that were common in Western art. As can be seen in the works that were displayed, abstract art was largely embraced by artists in Turkey during those years, as was the case in the rest of the world.

Artists from Turkey who lived abroad received individual invitations to take part in biennials, and because of their inclusion, a new historical and political narrative about art needs to be integrated into studies of the history of Turkey's participation in biennials. For example, Turkish artist Abidin Dino, while living in Rome, he was invited to take part in the 26th Venice Biennale (1952). Through Abidin Dino's participation, Turkey indirectly took part in a biennial for the very first time.

Some artists who were born in Istanbul during the decline of the Ottoman Empire in the early 20th century later participated in *documenta*, which have been held in Kassel every four or five years since 1955. Two Istanbul-born artists, Leone Minassian, who left the Ottoman Empire in 1915, and Mario Prassinos, who left in 1922, participated in the second *documenta* (1959). Their works continued to reflect the culture of the country they had left behind. During his lifetime, Mario Prassinos, whose artworks were presented to audiences in his homeland for the first time at an exhibition held in Istanbul in 2016, felt the sorrow of being an artist in exile. That sadness resonated through his works, and his longing for Istanbul never faded away, as his daughter Catherine Prassinos and the writer Enis Batur have noted.

Henri Lefebvre's idea that space is produced both ideologically and politically can also be considered through the ways that Turkey has been spatially represented. Critiques, catalog texts, and spatial representations concerning Turkey at biennials demonstrate how the country has been positioned in Western and world art. At the 29th Venice Biennale (1958), Turkey did not have a national pavilion, so it was given a space in the main venue of the Biennale that was surrounded by the pavilions of Israel, the United States, Czechoslovakia, and France. At the time, countries without pavilions were presented in a non-hierarchical manner by means of their initials. At the 4th São Paulo Biennial (1957), the space allotted to Turkey was situated alongside those of countries like the Netherlands, Luxemburg, Finland, and Greece. Economic power and political categories such as the "first world" and "third world" have proven to be influential in the representation of countries participating in biennials up through the era of globalization. As such, it becomes apparent that art and cultural representation are also reflections of political and economic power.

After its initial inclusion in international biennials in the 1950s, Turkey became more visible in the Western cultural scene through participation in biennials and international exhibitions held in the 1960s. In the following decades, biennials seemed to echo Arjun Appadurai's definition of the cultural dimensions of globalization. Especially after 1990, Turkey became more closely intertwined with the global network of the art world as a consequence of the launch of the Istanbul Biennials, but over time that representation evolved into a form of hegemonic power, as with the country's participation in biennials before the 1990s through the Academy of Fine Arts. It should be noted here that while abstract works from Turkey were included in international exhibitions and biennials, the major representatives of abstract art, i.e., the artists of the Paris School who had lived in Paris since the 1940s and who were in contact with the Parisian avant-garde art scene, were not invited to the biennials. Female artists were also largely excluded from biennials.

Turkish participation in the biennials of the Cold War era in the 1950s was shaped to a great extent by the Democrat Party's pro-American policies as well as the state's aim of becoming a part of the global culture and arts community. Starting in the 1950s, participation in biennials was thus intended to demonstrate Turkey's place on the international art stage. At a time when the state and private sector had an inadequate impact on culture and the arts in Turkey, participation in biennials came about through the intensive efforts of artists and teachers from the Academy of Fine Arts. In that respect, as this article has demonstrated, there has been a certain amount of continuity from the past to the present in terms of Turkey's visibility in the global art scene.

Giriş

Bienallerin öncülleri, birincisi ulusal düzeyde 1798'de Fransa'da ve uluslararası olarak ise 1851'de Londra'da düzenlenen ve sonraki yıllarda farklı şehirlere yayılan dünya endüstri fuarları ve Paris Evrensel Sergisi (1855) gibi sergilerdir. Batı'nın yeni pazarlar bulmasını kolaylaştırmak amacıyla tarım ve sanayi ağırlıklı ama bunun yanı sıra sanata da yer verilen bu fuarlara ve evrensel sergilere Osmanlı Devleti de özellikle düzenlendiği ülkeyle olan ticaret, dostluk ilişkilerinin geliştirilmesi amacıyla katılmıştır. Batılı anlamda güzel sanatların da yer aldığı bu sergiler, Osmanlı'yı kültürel açıdan etkilemiş ve kültürel hayatı da ivmelen-dirmiştir.¹

20. yüzyıla gelindiğinde Batı'nın ekonomik gücünü gösterme ve endüstriyel ürünlerini pazarlama amaçlı dünya fuarlarının işlevini, modern sanatla ülkeleri uluslararası arenada tanıtmayı amaçlayan bienaller üstlenmiştir. Bienaller, dünya fuarları ve evrensel sergilerde olduğu gibi Batı'nın kolonyalist yaklaşımını devam ettirmiş,² düzenledikleri ülkelerin sanatını dünyaya kabul ettirme ve üstünlüğünü gösterme amacını taşımıştır. 19. yüzyılın fuarlarını model alan anlayışta, birincisi 1895 yılında düzenlenen dünyanın en eski bienali olan Venedik Bienali'ne Türkiye ilk kez 1956'da katılmıştır. Erken dönem pek çok bienalin kuruluş amacındaki gibi ulus devlet ideolojisi ile şekillenen Venedik Bienali, İtalya'da Benito Mussoli'nin yönetimde olduğu dönemde, İtalyan milliyetçiliğini destekleyen bir tutumda daha az ülkeye yer vermiştir. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında farklı ülkelerden çok sayıda sanatçı sunmak, barış atmosferinin bir parçası olarak çok ulusluluğu, bir aradalığı göstermek yeni dünya düzeninin amacı olduğundan başta Venedik Bienali'nde olmak üzere bienallere farklı ülkelerin katılımlarında artış gözlenmiştir. II. Dünya Savaşı'na katılmış ülkeler, savaş sonrasında kendilerine yönelik algıyı değiştirmek ve Soğuk Savaş atmosferinin yarattığı bölünmüşlüğün kültür ve sanatla üstesinden gelmek, ülke sanatlarını dünya sanatında söz sahibi kılmak için bienal ve documenta gibi geniş ölçekli sergiler düzenlemiştir.

Bienal tarzında sergi formatının önem kazandığı 1950'li yıllarda Türkiye, I. Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali'ne (1955), XVIII. (1956) ve XXIX. (1958) Venedik Bienali'ne, IV. São Paulo Bienali'ne (1957), IV. (1956) ve V. (1958) Uluslararası Çağdaş Renkli Litografi Bienali'ne (International Biennial of Contemporary Color Lithograph) ve I. Paris Bienali'ne (1959) katılmıştır. Bu dönemde ülke olarak uluslararası bienallerde temsilinin yanı sıra, çeşitli sebeplerle Türkiye'den ayrılan sanatçılar, bienallere ve documenta gibi bienal formatındaki büyük sergi etkinliklerine davet

1 Semra Germaner, "Osmanlı İmparatorluğunun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", *Tarih ve Toplum* XVI/95 (1991), 33-40.

2 Anthony Gardner ve Charles Green, "Biennials of the South on the Edges of the Global", *Third Text* 27:4 (2013), 442-455; Caroline A. Jones. *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetic of Experience*, (Chicago: University of Chicago Press, 2017).

edilmiştir. Bu sanatçılar bireysel olarak -günümüzde de eleştirildiği gibi- bienallerin milliyetçi temsil anlayışının bir parçası olmadan bu sergilerde yer almışlardır.

1930'lı yılların sonlarından itibaren Türk sanatı ve sanatçıların tanıtıldığı Avrupa'yı gezen sergilerle³, Türkiye kültür-sanat alanında daha görünür olmuş ve eleştirmenlerden övgü almıştır.⁴ Bu sergileri takiben Venedik, São Paulo, Paris gibi bienallerle Türkiye'nin uluslararası bienallere katılımının Demokrat Parti'nin iktidar- da olduğu 1950'li yıllarda başlaması, dış politikada izlenen Amerikan ve batı yanlısı politikalarla ilişkilidir.⁵

Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren kültür ve sanata toplumun gelişmesi açısından önemli bir yer verilmiştir. Yurt dışı sergi katılımlarının artışının ve bienallere katılımın kendisini muhafazakâr ve merkez sağda tanımlayan bir parti döneminde gerçekleşmesi, dünyanın savaş sonrasında politik olarak geldiği durum ve hükümetin Amerikan yanlısı politikalarının etkisiyle olmuştur. Devletin bürokratik kademeleri yeterli destek sağlayamamalarına rağmen yeni dünya düzeninin ve modern dünyanın bir parçası olmada kültür ve sanatın önemli bir araç olduğunun bilincindedir.

Yurt dışında 1930'lardan itibaren düzenlenen sergiler, Batı ile ilişkilerin kurul- masında tek aracı değildir. Türkiye, 1945'te II. Dünya Savaşı sonrası dünya barışı- nı koruma amacıyla kurulan Birleşmiş Milletler'e, 1952'de NATO'ya üye olması gibi gelişmelerle batı merkezli uluslararası politik oluşumlarının bir parçası olur- ken bir taraftan da kültür ve sanat alanında uluslararası platformlarla, kurumlarla ilişki kurmuştur. Merkezi Paris'te bulunan Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Der- neğinin (AICA) Türkiye şubesinin 1953'te kurulması, Türkiye'deki yabancı ülke konsolosluklarının sergi salonlarının açılması gibi örneklerden de görülebileceği gibi batı sanat kurumlarıyla temas sürdürülmüştür. Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneğinin (AICA) 1954'teki VI. toplantısının İstanbul'da yapılması, Yapı Kredi Bankası'nın düzenlediği "İş ve İstihsal" konulu yarışmanın jürisinde Paul Fierens, Lionelle Venturi ve Herbert Read gibi dünyadan önemli eleştirmenlerin bulunması, batılı aydınların Türkiye'de üretilen sanat pratiklerini gözlemlemesi ve sanatçıların kariyerleri açısından önemli bir fırsattır. Örneğin Sadi Diren 1954'te AICA top lan- tısının yapıldığı günlerde İstanbul'da açtığı sergisinin yabancı eleştirmenler tara-

3 Sergilerle ilgili bilgi için bk. Mehmet Üstünipek, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler, 1850-1950* (İstanbul: Artes Yayınları, 2007).

4 Örneğin Moskova'da açılan Türk Resim sergisi ile ilgili olarak "Ruslar büyük üstatlarda realism temayü- lü, gençlerde san'atta kozmopolitlik ve çalışmada samimiyet görüyorlar" alt başlıklı haberde serginin Rus basınında geniş yankı bulduğu yazılır: "Bu sergi bize büyük sevinç vermekle beraber, bizi san'at, kültürü seviyesi hakkında hayrete düşürüyor. San'at sahasında böyle bir muvaffakiyeti elde etmek için, on senenin kafi geleceğine inanamazdık", Bk. "Moskovada Açılan Türk resim sergisi", *Kurun*, 1 Şubat 1936, 6.

5 Demokrat Parti'nin bu dönemdeki politikalarıyla ilgili olarak bk. Tanıl Bora, *Cereyanlar, Türkiye'de Siyasal İdeolojiler* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017); Tanıl Bora ve Kerem Ünüvar, "Ellili Yıllarda Türkiye'de Siyasal Düşünce Hayatı", *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, Ed. Mete Kaan Kaynar (İstanbul, İletişim Yayınları, 2019), 159-175.

findan görülüp beğenilmesi ve bu eleştirmenlerden Hans Maria Wingler tarafından Almanya'ya davet edilmesi sonrasında yurt dışına gitmiştir.⁶

Batı kurumlarıyla ilişkilerin yanında, yabancı ülke elçiliklerinin Türkiye'deki sanat kurumları da sanatçıların temsilini ve görünürlüğüne arttırmıştır. Sanat eserlerinin devlet ve kişisel girişimler veya galeriler eliyle sergilendiği mekânların ve kültür-sanat kurumlarının sayısının az olduğu bu dönemde sanatçılar genellikle yabancı ülkelerin Türkiye'de açtığı kültür-sanat kurumlarında; Türk-Alman Kültür Derneği Galerisi, Amerikan Haberler Merkezi, Fransız Kültür Merkezi gibi yabancı ülke konsolosluklarının sanat mekânlarında sergi düzenlemişlerdir. 1950'lerde ekonomik ve politik olarak Batı/Amerikan yanlısı ve destekli politikalarla, Avrupa'nın dışında Amerika'nın da Soğuk Savaş dönemindeki hegemonyası, dünyanın farklı yerlerinde olduğu gibi Türkiye'de de kültür alanında etkisini göstermiştir. Türkiye'de Rockefeller vakıflarının Anadolu'da faaliyet göstermesi⁷, “ABD'nin kültür ve enformasyon alanında ki faaliyetlerini yürütmek için kurduğu USIE/USIS'in 1950'lerde Ankara, İstanbul ve İzmir'deki ofisleri”⁸ ve USIE/USIS'nin “fotoğraf sergilerinden fuarlarda stantlar açmaya, İngilizce dil eğitimi vermekten çocuk kitapları yayınlamaya ve Amerikan kitaplarının Türkçeye çevrilmesine kadar”⁹ farklı faaliyete girişmesi, kütüphaneler açılması ve Dewey sistemine geçilmesi, Türk-Amerikan Dostluk Derneğinin kurulması bu dönemdeki Amerikan kültürel hegemonyasının Türkiye'deki örnekleri olarak sayılabilir. Dışta Batı'nın sergiler ve bienaller aracılığıyla sanattaki etkisinin yanında ülke içinde de kültürel faaliyetleri ve kurumlarıyla bu kadar etkili olması, sanatçıların yabancı ülkelerin kurumlarında sergiler açması bir taraftan da eleştirilmiştir: Dönemin kültür-sanat yazarlarından Bülent Ecevit bu durumu “Türk sanatçısının kendi yurdunda sanatın ev sahipleri olarak yabancıları bulduğu”¹⁰ şeklinde değerlendirmiştir. Modern sanatçı, uluslararası temsilin yanında Türkiye'deki batılı sanat kurumlarında rüşünü ispatlamak durumundadır.

1. Türkiye'nin 1950'li Yıllarda Uluslararası Bienallere Katılımı

Sanat tarihçisi ve küratör Lawrence Alloway, Venedik Bienali'nin ilk 11 edisyonunda ortalama 15, sonraki 12 bienalde ortalama 12 farklı ülkeden katılımın oldu-

6 “1954 yılında Moderno Galerisi'nde açtığım sergi sırasında, İstanbul'da Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Kongresi vardı, oradaki kongre üyelerini sergime davet ettim. Galeri onların kaldığı Hilton Oteli'ne yakın bir yerde olduğu için, hepsi de sergime geldi. Lüksemburg, Fransa ve Almanya'daki üç eleştirmenden bana davet geldi. Alman eleştirmen Hans Wingler'in teklifi en uygunuydu; çünkü Offenbach Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda hocalık teklif ediyordu.” Bk. Sadi Diren, “Sadi Diren'in 60 Yıllık Seramik Serüveni” (Söyleşi: Özlem İnay Erten), 06 Mayıs 2009, Erişim 5 Aralık 2020. <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=535&bhcp=1>.

7 Cangül Örnek, *Türkiye'nin Soğuk Savaş Düşünce Hayatı: Antikomünizm ve Amerikan Etkisi* (İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2015), 174.

8 Örnek, *Türkiye'nin Soğuk Savaş Düşünce Hayatı: Antikomünizm ve Amerikan Etkisi*, 176.

9 Örnek, *Türkiye'nin Soğuk Savaş Düşünce Hayatı: Antikomünizm ve Amerikan Etkisi*, 178.

10 Bülent Ecevit, “Türkiye'de Sanatın Yabancı Ev Sahipleri”, *Ulus*, 06.03.1961, 1, 2.

ğunu, savaş sonrasında, 1948-1966 arası dönemde bu sayının artarak ortalama 30 ülkeye çıktığını belirtmekte ve bu artışı savaş sonrası yeni enternasyonalizm anlayışı ile açıklamaktadır.¹¹ II. Dünya Savaşı sonrasında dünyanın ekonomik ve toplumsal olarak normalleşme sürecinde Venedik Bienali'nin yanında, farklı coğrafyalardaki bienallerin sayısında da artış görülmüştür. Özellikle 1950'lerin ortalarından itibaren Soğuk Savaş'ın yarattığı bölünmenin etkileri karşısında São Paulo (1951), İskenderiye (1955), Tahran Bienali (1958)¹² gibi farklı coğrafyalarda düzenlenen "Güney Bienalleri", kuzeyin tarihsel anlatılarıyla yazılan sanat tarihine alternatif oluşturmuş, böylelikle bienaller yeni bir aşamaya ve yeni sanat tarihi yazımlarına katkı sağlayan bir yapıya evrilmiştir. Soğuk Savaş'ın yarattığı bölünmeyi demir perde ülkelerinden de sanatçılar davet ederek kırmaya çalışan Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali (1955) ya da savaş sonrası Fransa'sını genç sanatçılarla dünya sanatında yeniden konumlandırmayı hedefleyen Paris Bienali (1959) gibi bienaller de Türkiye'nin davet edildiği bienaller arasında yer almaktadır.

Alloway'ın Venedik Bienali'ne yönelik tespitindeki gibi, II. Dünya Savaşı sonrası farklı coğrafyalardan ülkelerin katılımıyla bu artışa olanak verecek ülkelere biri Türkiye olarak düşünülmesine rağmen, devletin ve ilgili kurumlarının desteğinin yeterli olmaması ve ekonomik ve idari sebeplerle bu katılım uzun süre mümkün olamaz. Türkiye'nin 1948'den itibaren Venedik Bienali'ne davet edilmesine rağmen katılmaması karşısında, İtalya'nın savaş sonrasındaki yeni imajını kültür ve sanat aracılığıyla oluşturmak amacıyla çeşitli ülkeleri gezen ve İstanbul'a da uğrayan İtalyan sanatı sergisi düzenlenmiştir. Savaş sonrası dönemde Türkiye-İtalyan ilişkileri açısından da yeni bir süreç başlamıştır: 24 Mart 1950 Türk-İtalyan Dostluk, Uzlaşma ve Adli Tesviye Antlaşması Roma'da imzalanmıştır.¹³ 1950'li yıllar iki ülke ilişkileri açısından sadece siyasi, ticari düzlemde değil, kültürel olarak da önemlidir.¹⁴ Venedik Bienali'nin yayımlacı ve İtalyan sanatını farklı ülkelere götürme anlayışını örnekleyen 1953'te Dolmabahçe'de açılan "Art Italienne d'Aujourd'hui" ("Bugünkü İtalyan Sanatı", 26 Nisan-16 Mayıs 1953) sergisiyle, Türkiye'nin henüz Venedik Bienali'ne katılmadığı bir dönemde, İstanbullular'ın o güne kadar az görülmüş bir ilgi gösterdikleri, öğrencilerin de olduğu geniş bir kesimin katılımıyla günde bin kadar kişinin sergiyi ziyaret ettiği yazılmıştır.¹⁵ Bu sergiye ek olarak, İtalyan klasik sanat eserlerinden seçilerek hazırlanacak bir serginin ileriki yıllarda açılması temenni edilmiş, "sanat yoluyla tanışma, birlik, sulh tesisi vadisinde muhtelif milletlerarası teşekküllerin sarfettikle-

11 Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl* (Conn: New York Graphic Society, 1968), 146.

12 Tahran Bienali 1958-1966 arasında beş kez düzenlenmiştir. Diğer bienallerden farklı olarak 1966'daki son Tahran Bienali dışında sadece İranlı sanatçılara yer verilmiştir.

13 Mevlüt Çelebi, "Atatürk Dönemi ve Sonrasında Türkiye-İtalya İlişkilerini Etkileyen Faktörler", *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi* XXXI: 91 (Bahar 2015), 93-130.

14 Çelebi, "Atatürk Dönemi ve Sonrasında Türkiye-İtalya İlişkilerini Etkileyen Faktörler", 125.

15 "Bugünkü İtalyan Sanatı", *Yeditepe* 37 (15 Mayıs 1953), 1, 8.

ri gayretlere de büyük mikyasta bir yardım teşkil edecektir"¹⁶ yorumu yapılmıştır. Venedik Bienali yönetiminden Giovanni Ponti'nin, Carlo Carrà'dan Arturo Tosi'ye İtalyan sanatından farklı eserlerin yer aldığı serginin yeni İtalyan demokrasisinin Türk halkına gönderdiği bir dostluk mesajı olduğu doğrultusundaki sözleri de¹⁷ İtalya'nın II. Dünya Savaşı sonrası dünyadaki algısını, Atina, İstanbul gibi kentleri gezen bu sergide olduğu gibi kültür-sanat etkinlikleriyle değiştirme çabasının örneği sayılabilir. Türkiye'nin Venedik Bienali'ne katılamaması sebebiyle İtalyan sanatıyla yapılamayan karşılaşma ve İtalyan sanatının dünya sanatı içindeki yerini meşrulaştırma, Türk halkının ayağına kadar gidilerek yapılmaya ve Venedik Bienali'ne İtalyan kültür ve sanatına yönelik bir ilgi oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu sergiden bir süre sonra 1956 yılında, çok kültürlülüğün desteklendiği bir atmosferin de etkisiyle Türkiye XXVIII. Venedik Bienali'ne (1 Haziran - 1 Ekim 1956) katılan 34 ülke arasında yerini almıştır.

Venedik Bienali'ne katılımı öncesinde Türkiye, "documenta ile aynı yıl düzenlenmeye başlanan, Avrupa merkezci bir anlayıştan uzakta Üçüncü Dünya ülkelerinden ya da Soğuk Savaş döneminde düzenlenmesine rağmen, demir perde ülkelerinden ve dışından sanatçıları ağırlayan,"¹⁸ Güney Afrika'dan, Japonya ve SSCB'ye 22 ülkeden¹⁹ 151 sanatçının yer aldığı²⁰ I. Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali'nde²¹ (1955), sanatçılar Ali Teoman Germaner, Bayram Küçük ve Oktay Dikmen'in 11 eseriyle²² temsil edilmiştir (**G. 1**). Böylelikle, Türkiye Soğuk Savaş'ın yarattığı politik bölünmeden kültürel alanda bir ölçüde kendini ayırabilmiş ve Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali'ne, Venedik Bienali'nden daha önce katılmıştır. Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali, güzel sanatların geniş bir kesim tarafından ulaşılabilir sanat formu baskıyı kullanarak Yugoslavya'nın uluslararası imajını kültür aracılığıyla iyileştirmeyi amaçlamış²³ ve

16 Taha Toros Arşivi, Dosya No: 114, "Resim Kronikleri: Dolmabahçe Sarayında Bugünün İtalyan Sanatı", (8 Mayıs 1953), *Yeni İstanbul*, Erişim 5 Aralık 2020, <https://core.ac.uk/display/38305276?recSetID=>.

17 Giovanni Ponti, "Preface", *Bugünkü İtalyan Sanatı Sergisi = Art Italien d'aujourd'hui: 26 Nisan-16 Mayıs* (İstanbul: Venise: Fantoni, 1953). ix-x.

18 "History, Half a Century of the Ljubljana Graphic Arts Biennial", Erişim 1 Aralık 2020, <https://29gbljubljana.wordpress.com/history/>.

19 Bienale katılan diğer ülkeler: Avusturya, Belçika, Bulgaristan, Çekoslovakya, Fransa, Kanada, Danimarka, Finlandiya, İtalya, Japonya, Güney Afrika, Yugoslavya, Polonya, ABD, İngiltere, SSCB, İsviçre, Batı Almanya, Hollanda, Macaristan, Romanya'dır.

20 "The 1st International Exhibition of Graphic Arts", Erişim 1 Şubat 2021, <https://bienale.si/en/publication/1st-international-exhibition-of-graphic-arts/>

21 1st International Exhibition of Graphic Arts (1. Uluslararası Grafik Sanatlar Sergisi) olarak da adlandırılır. http://www.mglclj.si/eng/about_mglclj/the_centenary_of_the_birth_of_zoran_krzisnik

22 Oktay Dikmen "Kompozisyon I" (1955, linolyum), "Kompozisyon II" (1955, linolyum), "Kompozisyon III" (1955, linolyum), Ali Teoman Germaner "Kompozisyon I" (1954, litograf), "Kompozisyon II" (1955, linolyum), "Kompozisyon III" (1955, linolyum), "Kompozisyon IV" (1955, litograf), Bayram Küçük "Kompozisyon I" (1954, linolyum), "İstanbul" (1954, linolyum) "Kompozisyon II" (1954, linolyum), "Kompozisyon III" (1955, litograf) çalışmaları ile sergide yer alır. Zoran Kržišnik; Josip Vidmar, *I. Mednarodna Grafična Razstava = Ie Exposition Internationale de Gravure: Moderna Galerija Ljubljana, 3. VII.-4. IX. 1955*, (V Ljubljani: Organizacijski Odbor za I. Mednarodno Grafično Razstavo, 1955)

23 Wiktor Komorowski, "Hard Ground-Soft Politics: The Biennial of Graphic Arts in Ljubljana and Biting of the Iron Curtain", *Humanities* 7/4 (2018), 97, erişim 10 Ocak 2021, <https://doi.org/10.3390/h7040097>.

Josip Broz Tito döneminin kültürel politikalarının bir parçasıdır. Türkiye gibi ülkelerin bienalde yer alması, Tito'nun 1950'lerden beri gündeminde olan ancak 1961'de kuracağı Bağımsızlar Hareketi öncesinde Soğuk Savaş dönemindeki bölünmüşlüğü kültür ve sanatla üstesinden gelme isteğinin bir sonucudur.²⁴ I. Bienalin ardından, Ljubljana Grafik Sanatlar Sergisi Çalışma Komitesi'nin 2 Mart 1957 tarihli toplantı tutanaklarında, komitenin Türkiye'den sanatçıları bir sonraki bienale davet edeceği ancak bunun gerçekleşmediği görülmüştür.²⁵



G. 1: I. Mednarodna Grafična Razstava (I. Grafik Sanatlar Uluslararası Sergisi), Türkiye Bölümü (sağdaki ilk duvar) Moderna Galerija, Ljubljana, 1955 © Moderna Galerija, Ljubljana

Bienaller genel olarak sanatçıların dünyanın farklı yerlerindeki müzelerden davet almasına aracı olmaktadır. Cincinnati Art Museum baskı bölümü küratörü Gustave Von Groschwitz (1906-1991), I. Ljubljana Grafik Sanatlar Bienalini ziyaret edenler arasındadır ve sanatçılar Germaner, Küçük ve Dikmen'in eserlerini Amerika'da düzenleyeceği sergide göstermiştir.²⁶ Von Groschwitz, "Selections from the First International Exhibition of Prints held at the Modern Gallery, Ljubljana, Yugoslavia, 1955" (Cincinnati Art Museum, 13 Mart- 9 Nisan, 1956) sergisi kataloğunda, Germaner, Küçük ve Dikmen'in çalışmalarını ilgi çekici bulduğunu yazmıştır.²⁷ Sanatçıların çalışmaları bu sergi sonrasında American Federations Arts (Amerikan Sanatlar

24 Wiktor Komorowski, "Hard Ground-Soft Politics: The Biennial of Graphic Arts in Ljubljana and Biting of the Iron Curtain", 97.

25 Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali Arşivi, "Ljubljana Grafik Sanatlar Sergisi Çalışma Komitesi Toplantı Tutanağı", (2 Mart 1957).

26 Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali Arşivi, "Zoran Kržišnik'in Ali Teoman Germaner, Oktay Dikmen ve Bayram Küçük'e yazdığı mektuplar" (13.10.1955).

27 Gustave Von Groschwitz, "Selections from the First International Exhibition of Prints held at the Modern Gallery, Ljubljana, Yugoslavia, 1955": Cincinnati Art Museum, March 13 to April 9, 1956 Cincinnati Art Museum; Moderna Galerija (Ljubljana, Slovenia), (Cincinnati: Cincinnati Art Museum, 1956).

Federasyonu) tarafından düzenlenen “Prints from Twenty Nations” (“Yirmi Ulustan Baskılar”) sergisinde farklı şehirlerde gösterilmiştir.²⁸ Cincinnati Sanat Müzesi tarafından 1950’de düzenlenmeye başlayan International Biennial of Contemporary Color Lithography’in 4. (1956) ve 5. edisyonlarında (1958), Türkiye’den de sanatçılar katılmıştır. IV. Bienal’de Aliye Berger ve Fahrelnissa Zeid, V. Bienal’de Fahrelnissa Zeid Türkiye’yi temsil etmiştir. Zeid’in IV. Bienal’de sergilenen “Violet Stones” (1955) (G. 2) ve V. Bienal’deki “Travel to the Moon” (G. 3) çalışmaları sonraki yıllarda Cincinnati Sanat Müzesinin koleksiyonuna girmiştir.²⁹



G. 2: Fahrelnissa Zeid, “Violet Stones” (sol), 1955, renkli litografî, Cincinnati Art Museum (Müze alımı), 1956.160, © Fahrelnissa Zeid Vakfı



G. 3: Fahrelnissa Zeid, “A Trip to the Moon” (sağ), renkli litografî, Cincinnati Art Museum, Dr. Robert J. Fanning bağışı, 1963.527, © Fahrelnissa Zeid Vakfı

I. Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali’nden bir yıl sonra Türkiye, Venedik Bienali’ne katılmıştır. Türkiye’nin Venedik Bienali’nde ilk kez temsil edildiği 1956’ya kadar 1948 yılından başlayarak davet edildiği ancak idari, ekonomik vb. sebeplerle bu katılımının gerçekleşemediği görülmektedir.³⁰ Savaş sebebiyle 1944 ve 1946 yıllarında Venedik Bienalleri yapılmamış, 1948’den 1956’ya kadar bienalin her edisyonu için Türkiye’ye davet mektubu gönderilmiştir. Örneğin Giovanni Ponti’nin 20 Ocak

28 Cincinnati Art Museum, Print Department, Cincinnati, OH. “Robert Straub’un Ali Teoman Germaner, Oktay Dikmen, Bayram Küçük’e yazdığı mektuplar”, (21 Ağustos 1958).

29 Zeid’in IV. Bienalde sergilenen “Blue Town” çalışması, The American Federation of Arts tarafından düzenlenen “Contemporary Color Lithography 1956” sergisinde İrlanda, ABD, Kanada gibi ülkelerde gösterilir. Cincinnati Art Museum, Print Department, Cincinnati, OH. “Allan F.Rees’in Fahrelnissa Zeid’e yazdığı mektup”, (3 Haziran 1959).

30 Bu konudaki belgelere ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee’de (Venedik Bienali Çağdaş Sanatlar Tarihi Arşivi) yapılan araştırma sırasında ulaşıldı.

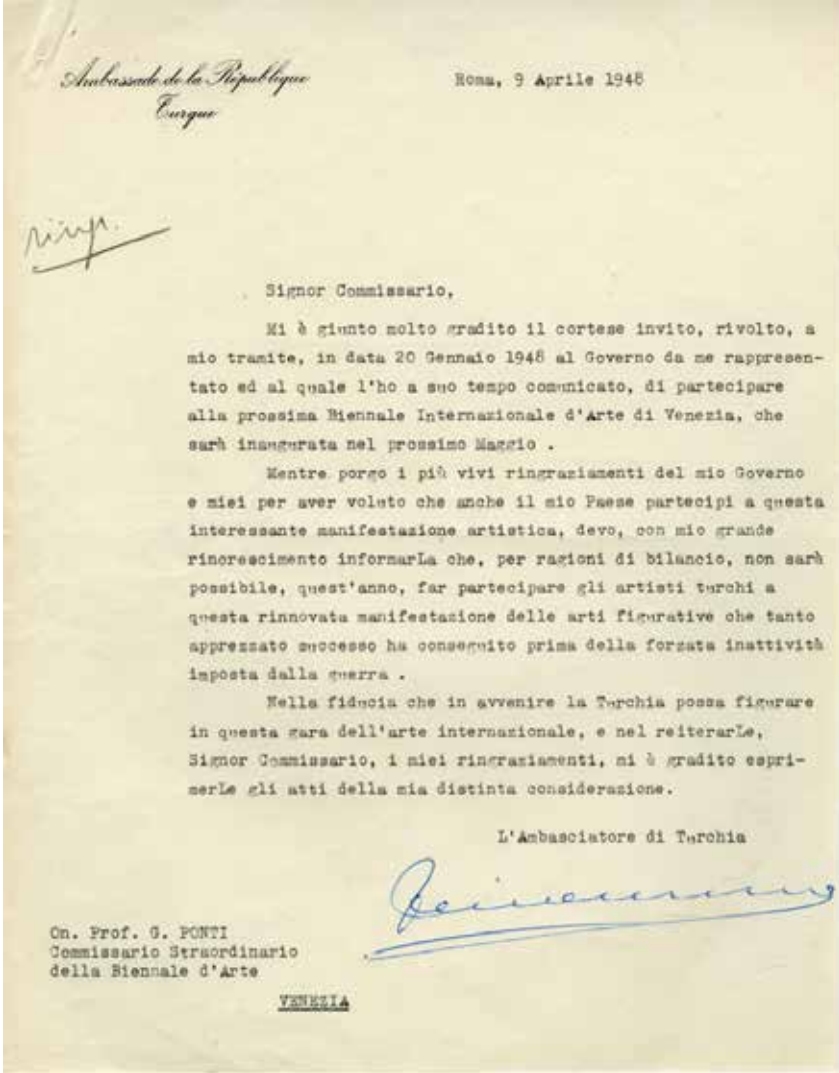
1948 tarihli davet mektubuna karşılık olarak 9 Nisan 1948 tarihli Roma Türkiye Konsolosluğu'ndan yazılan mektupta, Türkiye'nin savaş yüzünden kesintiye uğramış ve sonrasında büyük başarı kazanmış bienale mali sebepler yüzünden katılamayacağı belirtilmiştir (G. 4).³¹ XXVIII. Venedik Bienali'ne (1956) Türkiye, Sabri Berkel'in komiserliğinde Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'nden mezun ressam Cemal Bingöl dışında Akademi'den Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Cemal Tollu, Sabri Berkel, Nurullah Berk, Turgut Zaim, Ali Çelebi, Zeki Faik İzer, Halil Dikmen, Cemal Bingöl, İlhan Koman, Ercüment Kalmık, Nuri İyem, Hamit Görele, Kuzgun Acar, Şadi Çalık, Eşref Üren, Salih Urallı, Arif Kaptan, Neşet Günel, Cevat Dereli, Nijad Sirel ve Hakkı Anlı'nın çalışmaları ile katılmıştır³². Yine sanatçı Sabri Berkel'in komiserliğindeki XXIX. Venedik Bienali'ne (1958), bir önceki bienale katılan Nurullah Berk, Ali Hadi Bara, Şadi Çalık, Cemal Tollu, Turgut Zaim, Sabri Berkel, İlhan Koman'ın dışında iki yeni isim olarak Şadan Bezeyiş ve Erdal Alantar eklenir.³³

31 L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), "Roma Türkiye Büyükelçisi Feridun Cemal Erkin'in Giovanni Ponti'ye yazdığı mektup", (9 Nisan 1948).

32 XXVIII. Venedik Bienali'nde (1956) yer alan eserler şunlardır: Resim Bölümünde; Ahmet Hakkı Anlı "Composizione" (Kompozisyon, 1956), Nurullah Berk "L'uomo con il Narghilé" (Nargile İçen Adam, 1954), "Donna Che Cuce" (Dikiş Diken Kadın, 1956), Sabri Berkel "Preoccupazione" (Endişe, 1955) "Serenità", (Huzur, 1956); Cemal Bingöl "Donna Che Tesse" ("Dokumacı Kadın", 1956), Ali Avni Çelebi "Parrucchiere", (Berber, 1937); Cevat Dereli "Il Raccolto" (Hasat, 1955). Halil Dikmen "Paesaggio" (Peyzaj, 1945); Hamit Görele "Paesaggio Del Mar Nero" (Karadeniz Manzarası, 1941); Neşet Günel "Composizione Con Tre Figure" (Üç Figürlü Kompozisyon, 1951); Nuri İyem "Natura Morta" (Natürmort, 1956), Zeki Faik İzer "Composizione: La Musica", (Kompozisyon: Müzik, 1947); Ercüment Kalmık "La Costa" (Sahil, 1956.); Arif Kaptan "Composizione" (Kompozisyon, 1955); Cemal Tollu "Le Capre" (Keçiler, 1955), La Terra" (Toprak Ana, 1956); Salih Urallı "La Donna Con La Bicicletta" (Bisikletli Kadın, 1956); Eşref Üren "Paesaggio d'Ankara" (Ankara Peyzajı, 1945), Turgut Zaim "Le Tessitrici" (Dokumacılar, 1937), Ankara Peyzajı (Paesaggio d'Ankara), 1945.

Bienalede yer alan heykeller; Kuzgun Acar "Scultura" (Heykel, 1956); Hadi Bara "Scultura" (Heykel, 1954). "Scultura", (Heykel, 1955); Şadi Çalık "Variazioni Sui Triangoli" ("Üçgenler Üzerine Çeşitlemeler", 1954); İlhan Koman "Scultura" (Heykel, 1954), "Scultura" (Heykel, 1956); Zühtü Müridoğlu "Testa" Baş, 1937), Torso (1953), "Figura" (Figür, 1954); Nijad Sirel "Il Poeta Abdülhak Hamit" (1929). *La Biennale di Venezia, Catalogo della XXVIII Biennale di Venezia*, (Venezia: Stamperia di Venezia, 1956), 268-272.

33 XXXIX. Venedik Bienali'nde (1958) sergilenen eserler şunlardır: Erdal Alantar "Composizione" (Kompozisyon, 1956), "L'oca" (Kaz, 1956), "Composizione" ("Kompozisyon", 1957); Nurullah Berk "L'uomo con Narghirle (I Versione) (Nargile İçen Adam, 1. Versiyon, 1955), "L'uomo con Narghirle" (II Versione) (Nargile İçen Adam 2. Versiyon, 1956), "Ricamatrice" (Nakışçı, 1955), Sabri Berkel "Composizione" (Kompozisyon, 1957); "Figura" (Figür, 1957), "Grafia" (Yazı, 1957), "Grafia" (Yazı, 1957), "Motivo" (Motif, 1957); Şadan Bezeyiş "Adapazarı" (1926), "Rittatto" (Portre, 1957); "La Citta: Istanbul" (Şehir: İstanbul, 1957); "Ritratto e Citta" (Portre ve Şehir, 1958), "Composizione" (Kompozisyon 1958), Cemal Tollu "Il Frumento" (Buğday, 1956), "Dervisci Tornitori" (Dönen Dervişler, 1958), "Due Contadine" (İki Köylü, 1958); Turgut Zaim "Antico Teatro All'aperto" (Antik Açık Hava Tiyatrosu, 1955); "Contadine Yörük" ("Köylü Yörük", 1957). Sergide yer alan heykeller; Hadi Bara "Scultura" (Heykel, 1956), "Scultura" (Heykel, 1956); Şadi Çalık "Scultura" (Heykel, 1956); İlhan Koman "Scultura" (Heykel, 1955), "Scultura: Piani" ("Heykel: Planlar, 1955), "Ritmo" (Ritm, 1957). *La Biennale di Venezia, Catalogo della XXXIX Biennale di Venezia* (Venice: Stamperia di Venezia, 1958), 361-363.



G. 4: Türkiye Büyükelçisinin Giovanni Ponti'ye XXIV. Venedik Bienali'ne (1948) Türkiye'nin ekonomik sebeplerle katılamayacağını belirten mektubu, ©ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

II. Dünya Savaşı'nın ardından, 1945-1946 yıllarında Hristiyan Demokrat Partisi'nden Venedik Belediye Başkanı seçilen ve sonrasında Venedik Bienali'nin "Commissario Straordinario"su olan (özel komiser, 1947-1954 ve 1957-1960) Giovanni Ponti, İtalyan kültürel politikasının bir yansıması olarak Mussolini dönemi sonrasında ve Soğuk Savaş bağlamında bienale yeni bir siyasi tarafsızlık kazandırmayı amaçlamıştır.³⁴ 1958 yılı, Venedik Bienali'nin ve modern sanat tarihinin bienalin hem

34 Stefano Collicelli Cagol, Vittoria Martini, "The Venice Biennale at its Turning Points: 1948 and the Aftermath of 1968", *Making Art History in Europe After 1945*, (London: Routledge, 2020). 84.

ulusal bölümünde hem de uluslararası pavyonlarda soyut eğilimlere yer verilmesiyle bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir.³⁵ Venedik Bienali, 1948-1956 arası İtalyan sanatı bölümünde soyut ve yeni gerçekçi eğilimlere yer vermiş, uluslararası pavyonlarda modernizm vurgulanmıştır.³⁶ Bu seçimde, bienalin komünizm karşıtı tutumunda İtalyan Komünizm Partisi üyelerinden oluşan Ente'yi (Venedik Bienali Yönetim Kurulu) dağıtmasının da önemli rolü vardır.³⁷ Türkiye'den 1956 ve 1958 tarihli Venedik Bienali katılımlarında yer alan eserler, İtalyan kültür politikasının Venedik Bienali'ndeki eğilimlerini yansıtmaktadır. 1956 tarihli bienalde Türkiye'den soyut ve figüratif eserler eşit ağırlıklıdır (G. 5, G. 6, G. 7, G. 8). XXIX. Venedik Bienalinde (1958) figüratif, gerçekçi eserler de yer almasına karşılık (Berk, Zaim, Tollu), soyut ve soyutlamacı üsluptaki çalışmalar (Bara, Çalık, Berkel, Koman, Bezeyiş, Alantar) çoğunluktadır (G. 9).



G. 5: XXVIII. Venedik Bienali (1956) Türkiye Pavyonu, ©ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

35 Nancy Jachec, "Anti-Communism at Home, Europeanism Abroad: Italian Cultural Policy at the Venice Biennale, 1948-1958", *Contemporary European History* 14, (Mayıs 2005), 193, Erişim 22 Şubat 2021, <https://doi.org/10.1017/S0960777305002316>.

36 Nancy Jachec, "Anti-Communism at Home, Europeanism Abroad: Italian Cultural Policy at the Venice Biennale, 1948-1958", 193.

37 Nancy Jachec, "Anti-Communism at Home, Europeanism Abroad: Italian Cultural Policy at the Venice Biennale, 1948-1958", 195.



G. 6: XXVIII. Venedik Bienali (1956) Türkiye Pavyonu, © ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee.



G. 7: XXVIII. Venedik Bienali (1956) Türkiye Pavyonu, © ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee.



G. 8: XXVIII. Venedik Bienali (1956) Türkiye Pavyonu, ©ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Soyut sanat, II. Dünya Savaşı sonrası dönemin kültür politikaları çerçevesinde Batı'nın özgürlükçü-demokratik yüzünün yansıması olarak dünya sahnesine çıkmıştır.³⁸ Amerikan Soyut Dışavurumcu sanatçıların Soğuk Savaş döneminde Amerikan politikası tarafından araçsallaştırılması ve CIA'nin de desteğiyle, dünya sanatında kabul görmesinde ve galerilerdeki satışlarının artmasında kendi ülkelerinde kabul görmeleri kadar Venedik Bienalinde sergilenmeleri³⁹ ve yine -başından itibaren bu sanatçılar bir nevi yurt dışına ihraç edildiklerinden- 1951'deki I. São Paulo Bienali'nde ve diğer yıllardaki bienallerde temsil edilmeleri ve MoMA'nın bunda aracı olması da etkilidir.⁴⁰

38 Serge Guilbat, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Çev. Arthur Goldhammer (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

39 Serge Guilbat, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, 180.

40 Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism Weapon of the Cold War", *Pollock and After: The Critical Debate*, Ed. Francis Frascina (New York: Harper and Row, 1985).



G. 9: Sabri Berkel'in XXIX. Venedik Bienalinde (1958) sergilenen çalışması, "Grafia" (Yazı), *XXIX. Venedik Bienali kataloğu*.

Venedik Bienali katılımı sürecine benzer biçimde, Türkiye ülke olarak São Paulo Bienali'ne de ilk kez 1957'deki dördüncü edisyonunda (22 Eylül-30 Aralık, 1957) katılmasına rağmen, 1953'teki ikinci bienalden itibaren davet edildiği ancak yine dördüncü bienale kadar yazışmalarda belirtildiği üzere idari nedenlerle (*por motivos de ordem administrativa*) katılmadığı görülmektedir.⁴¹ Türkiye IV. São Paulo (1957) sergisine, Sabri Berkel'in komiserliğinde sanatçılar Zühtü Müritoğlu, İlhan Koman, Ali Hadi Bara, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu ile katılmıştır (**G. 10**).⁴² Sabri Berkel'in soyut ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun milli kültürel öğelerden yola çıktığı resimleri, modern Türk resminin iki farklı anlayışını temsil ederken, Zühtü Müritoğlu (**G. 11**), İlhan Koman, Ali Hadi Bara'nın soyut heykelleri Türkiye bölümünde dikkat çekmektedir. São Paulo Bienali'nin ilk edisyonlarında küresel farklılık reddedildiğinden⁴³, Türkiye'nin Venedik Bienali'ne ilk katılımında yer alan soyut ve yerel figüratif çalışmalarından farklı olarak São Paulo Bienali katılımında soyut çalışmalar ağırlıktadır. New York Modern Sanat Müzesinin (MoMA) koleksiyon direktörü Alfred

41 Bu konuda Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo'daki davet mektuplarına bakılabilir. Örneğin 4 Ağustos 1954 tarihli mektupta Türkiye'nin idari sebeplerle (*por motivos de ordem administrativa*) bienale katılmayacağı belirtilir. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo "Theodoro Tostes'in Arturo Profili'ye yazdığı mektup", (4 Ağustos 1954).

42 Bienalde yer alan çalışmalar; Ali Hadi Bara "Escultura" (Heykel, 1956), "Escultura" (Heykel, 1957); Sabri Berkel "Cavaleiro" (Şövalye, 1956), "Na feira" (Fuarda, 1956), "Rondo" (1956), "Teatro de Fantoques" (Kukla Tiyatrosu, 1956), "Passeio Domingeiro" (Pazar Turu, 1956); Bedri Rahmi Eyüboğlu "A Velha mãe" (Yaşlı Anne, 1954), "Camponesa com burro" (Eşek ile Köylü, 1950), "Cabeça Violeta e Verde" (Mor ve Yeşil Baş, 1956), "A Jovem Mãe" (Genç Anne, 1954), "Frutas" (Meyveler, 1956); İlhan Koman "Escultura" (Heykel, 1957), "Escultura" (Heykel, 1957), "Panel Separatör" (1957); Zühtü Müritoğlu "Escultura" (Heykel, 1955), "Escultura" (Heykel, 1953), "Escultura" (Heykel, 1957).

43 Caroline A. Jones, *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience* (Chicago: University of Chicago Press, 2017).

H. Barr'ın uluslararası jüri üyesi olduğu IV. São Paulo Bienali'nde, Philip Guston, Franz Kline gibi sanatçıların yanı sıra 1956'da ölen Jackson Pollock 32 resim ve 29 desenle retrospektif bir sergiyle ABD bölümünde yer almıştır.⁴⁴ Barr, aralarında Türkiye'nin de bulunduğu İspanya, Belçika, Brezilya, Uruguay gibi ülkelerin sanatçılarının bienalde sergilenen eserlerinden MoMA koleksiyonu için satın almıştır.⁴⁵ Zühtü Müritoğlu'nun 1952'de London Institute of Contemporary Arts (ICA) tarafından düzenlenen "Meçhul Siyasi Mahkûm Anıtı" yarışması için yaptığı yarışma ile aynı başlıklı "Unknown Political Prisoner" ("Meçhul Siyasi Mahkûm", 1953) çalışması (G. 12) ve İlhan Koman'ın "Panel Separatör" (1957) çalışmaları MoMA tarafından satın alınan eserlerdendir. Zühtü Müritoğlu'nun çalışması "Recent Acquisitions: Painting and Sculpture" (30 Ocak-19 Nisan 1959, MoMA), "The Artist as Adversary" (1 Temmuz-27 Eylül, 1971, MoMA) sergilerinde, İlhan Koman'ın çalışması da yine "Recent Acquisitions: Painting and Sculpture" sergisinde gösterilmiştir.



G. 10: IV. São Paulo Bienali (1957), Türkiye Bölümü, Sabri Berkel, Zühtü Müritoğlu, İlhan Koman, Ali Hadi Bara, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun çalışmaları, © Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo

44 "American Artists Win Recognition at Sao Paulo Bienal", Erişim Aralık 2020, https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2248/releases/MOMA_1957_0106.pdf

45 "Recent Acquisitions Exhibition January 30-April 19, 1959", Erişim 5 Aralık 2020, https://assets.moma.org/documents/moma_master-checklist_326138.pdf?_ga=2.230592027.662668261.1624750041-282137327.1609962587



G. 11: IV. São Paulo Bienali (1957), Türkiye Bölümü, Zühtü Müridoğlu, “Heykel”, 1957, Bedri Rahmi Eyuboğlu, “Meyveler”, 1956 © Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo



G. 12: IV. São Paulo Bienali (1957), Türkiye Bölümü, Zühtü Müridoğlu, “Meçhul Siyasi Mahkûm”, 1953 © Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo

Bienal katılımlarının başladığı bu yıllarda Demokrat Parti sol eğilimli ve komünist çizgideki sanatçıları desteklemez. Tanıl Bora'nın tanımlamasıyla Amerika etkili anti-komünist çizgi, modernizmin aşırılıklarına ve sıkıntılılarına da karşı çıkar ve muhafazakâr bir modernleşme penceresi açmıştır.⁴⁶ Böyle bir ortamda dönemin Milli Eğitim Bakanı Tevfik İleri, IV. São Paulo Bienalinde (1957) yer alması planlanan Nuri İyem'in resimlerinin -Bienal yönetimine sanatçının ismi ve eserleri önceden bildirildiği hâlde- son anda gönderilmesini engellemiştir. II. Dünya Savaşı döneminde komünist eğilimleri nedeniyle ve faşizme karşı çıktığı için tutuklanan Nuri İyem'in sergileri ve verdiği dersler polisler tarafından takip edilmiştir. Bu durum karşısında, Ali Hadi Bara, Arturo Profili'ye bienalin Türkiye bölümü komiserliğinden istifa ettiğini bildirir.⁴⁷ São Paulo Bienali yönetimine yazdığı mektupta İyem, gelecekte Akademinin aracılık ettiği hiçbir sergiye katılmayacağını yazmıştır (G. 13).⁴⁸

*Tevfik İleri'nin bakanlığı zamanında Brezilya'daki Sao Paulo'daki bir sergiye, jüri benim resimleri de seçmişti. Resimler de artık sandığa konmuş ve gitmek üzere. İleri'nin bir telefon emri ile bizim resimler benden habersiz olarak sandıktan çıkarılıyor. Ancak bir zaman sonra resimlerin gitmediğini öğrenebildim. Bu olay üzerine jüri üyesi heykeltraş Hadi Bara (sergiyi Brezilya'ya götürecek olan da kendisiydi) olayı protesto ederek hem jüriden hem de sergi komiserliğinde ayrıldı. İşe bakın ki, bu arada bana Brezilya'dan mektup geliyordu. Ben de yazarak gelmeyeceğimi bildirdim. Bu olaydan sonra da bir daha uluslararası sergilere katılmama kararı aldım.*⁴⁹

Nuri İyem'in politik görüşleri sebebiyle yurt dışında sergilenmesinin engellenmesine benzer biçimde, yine aynı yıl XI. Edinburg Festivalinde düzenlenen Modern Türk Sanatı Sergisi için Edouard Roditi ile beraber, Türkiye'den ve çoğunluğu Paris'te yaşayan Türk ressamlardan eserler seçen Derek Patmore, daha yaşlı kuşaktan ressamların sergi için seçilen sanatçılardan İbrahim Balaban'ı sanatı "Akademi'de değil, hapisanede Nazım Hikmet'ten öğrendiği için"⁵⁰ sergiye alınmaması yönünde sabote ettiklerini ve Türk Hükümetinin Balaban'ı sol eğilimli olduğu için sergiye almak istemediğini yazmıştır.

46 Tanıl Bora, *Cereyanlar, Türkiye'de Siyasi İdeolojiler* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), 79.

47 Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo, "Ali Hadi Bara'nın Arturo Profili'ye yazdığı mektup", (20.09.1957).

48 Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo "Nuri İyem'in São Paulo Bienal yönetimine yazdığı mektup", (15.07.1957).

49 Çetin Yetkin, *Siyasal İktidar Sanata Karşı* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1970), 233.

50 Roditi'den ve Patmore'dan aktaran Clifford Endres, "Edouard Roditi and the Istanbul Avant-Garde", *Texas Studies in Literature and Language* 54/4, Modern Turkish Letters (Winter 2012), 471-493.

15-7-957

IV BIENAL
PROGOLADO
N. 962

Messieurs

Comme vous le savez déjà mes peintures avaient été choisies par le jury de l'Academie des Beaux Arts et on ne les avait demandés pour les emballer et vous les expédier. Mais au dernier moment, et sans qu'aucune explication ne soit donnée, mes tableaux ont été mis de côté et ne vous ont pas été envoyés.

J'ai su par votre lettre du 21 Juin 1957 qu'on ne vous avait encore rien écrit à ce sujet. Veuillez bien croire que je ne suis aucunement responsable de ce qui arrive, car j'aurais décliné ainsi un grand honneur auquel je tiens beaucoup. Si je possédais les possibilités matérielles pour vous les envoyer directement, soyez bien sûrs que je l'aurais fait, avec grand plaisir et qu'aucun sacrifice ne m'aurait coûté.

Je regrette infiniment de ne pouvoir participer par mes propres moyens à votre exposition.

Si j'ai été mentionné dans votre catalogue, et si par la suite cela devait être pour vous une cause de désagrément, je me trouve malheureusement dans l'impossibilité de faire quoi que ce soit pour arranger cet état de chose. Je suis extrêmement peiné et vous prie de bien vouloir agréer toutes mes excuses.

Je vous remercie pour votre lettre, pour l'intérêt que vous me portez. Je vous suis bien reconnaissant pour l'amabilité que vous avez eu de confier les petits originaux à la collection de votre Musée d'Arts Modernes. Je serais très heureux et ferais tout mon possible pour notre collaboration.

Je vous envoie ci-joint une nouvelle parue dans un journal de mon pays à propos de cette affaire. Ce n'est pas la première fois que je suis ainsi lésé dans mes droits et attaqué injustement.

C'est pour cela que j'ai décidé de ne plus participer à l'avenir à aucune exposition proposée par l'intermédiaire de l'Academie des Beaux Arts. C'est le seul moyen que je possède d'empêcher que l'on ne porte préjudice, que l'on puisse s'attaquer ainsi à mon amour-propre et à mon prestige.

Je vous prierais si possible et si cela ne vous dérange de vouloir bien m'envoyer un catalogue de votre exposition.

Je vous envoie encore une fois mes meilleurs remerciements avec l'expression de mon profond respect.

Nuri İyem

G. 13: Nuri İyem'in IV. São Paulo Bienalinde (1957) eserlerinin sergilenmesinin engellenmesinin ardından São Paulo Bienali yönetimine yazdığı mektup, 15.07.1957 © Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo



G. 14: IV. São Paulo Bienali (1957), Türkiye Bölümü, İlhan Koman'ın eseri (önde), Ali Hadi Bara'nın heykeli, (sağda) © Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo

1950'li yıllarda bienallerde sergilenen çalışmalar, dönemin milli ve yerli sanat tartışmaları çerçevesinde figüratif ve soyut çalışmalardır. II. Dünya Savaşı sonrasında, dünyada olduğu gibi Türkiye'de soyut sanatın sanatçılar tarafından sahiplenildiği görülmektedir. İlhan Koman, 1949 yılında Paris'teki atölyesinde kendisini ziyaret eden Ali Hadi Bara'nın soyut eserlerini üzüntüyle karşılayarak “devletin masraflarını boşa harcadığını”⁵¹ söylediğini aktarmıştır. Ancak soyut eğilimleri eleştiren Ali Hadi Bara, bir süre sonra Akademi'deki genç sanatçıları da etkileyecek soyut heykellerini üretmiş ve uluslararası platformlarda bu çalışmalarını ilgi toplamıştır. Türkiye'nin büyük bir beğeniyle karşılandığı 1957'deki São Paulo Bienali'nde, eleştirmenler arasında Bara'nın soyut çalışmalarını büyük ödülle döneceğine yönelik tartışmalar yaşanmıştır. Bara'ya politik nedenlerle ödül verilmemesi Brezilyalı ve Uruguaylı sanatçılarca eleştirilmiştir. Aynı bienalde Bedri Rahmi Eyuboğlu, mention d'honneur (onur maddesi) almıştır. São Paulo Bienali Genel Sekreteri Arturo Profili, IV. Bienal'de halk ve eleştirmenlerden büyük ilgi gören modern Türk sanatçılarından bir sonraki bienale katılmayacak olmasından duyduğu üzüntüyü belirtmiştir.⁵² Öğrencisinin soyut sanat-

51 Hüseyin Gezer, *Türk Heykeli* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984), 29.

52 Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo, “Arturo Profili'nin Cemal Tollu'ya yazdığı mektup”, (25.04.1959).

la ilgilenmesini endişe ile karşılayan Ali Hadi Bara, soyut heykelleriyle uluslararası arenada kabul gören ve takdir edilen bir sanatçıya evrilmiştir. 1940'larda sanat anlayışları sebebiyle birbirleriyle çatışan iki sanatçı, yıllar sonra São Paulo Bienali'nde yan yana sergilenmiştir (G. 14).

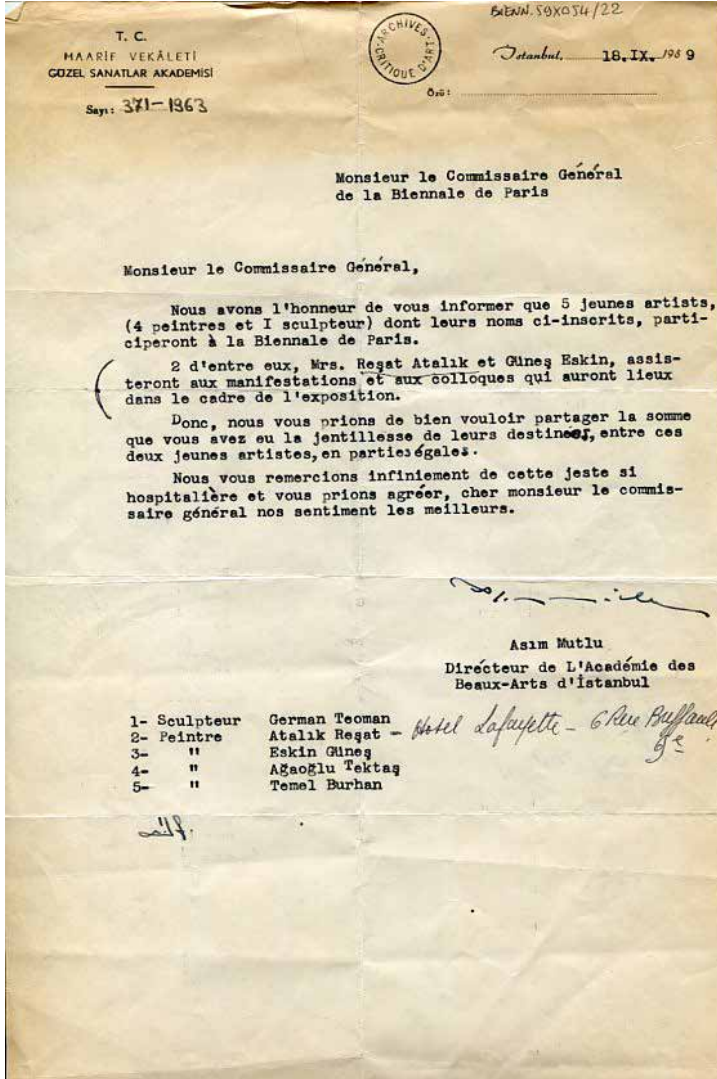
Türkiye'nin Venedik ve São Paulo gibi önemli bienallerine katılımının daha geç olmasına rağmen, kültürel bağlarının daha eskiye dayandığı Fransa ile bu yıllardaki kültürel ilişkileri daha az sorunlu ilerlemiş ve Biennale des Jeunes Artistes-Genç Sanatçılar Bienali olarak adlandırılan Paris Bienali'ne 1959 yılındaki birincisinden (2-25 Ekim 1959) itibaren davet edilmiş ve katılmıştır (G. 15). Fransız Devleti'nin desteğiyle dönemin Kültür Bakanı, yazar André Malraux'nun girişimiyle başlatılan Paris Bienali, Almanya'nın işgal ettiği, savaş sonrası Paris'ini sanatta yeni bir çekim merkezi ve "gençliğin ve özgürlüğün mekânı olarak tanıtmayı" amaçlamıştır.⁵³ Paris Bienali, 1950'lerde São Paulo ve Venedik Bienallerinde Fransız sanatının temsilinin başarısızlığının ardından düzenlenmiştir.⁵⁴ Venedik ve São Paulo Bienallerini örnek alıyor gözükmesine rağmen Paris Bienali'nde, kendini sanat dünyasına kabul ettirmiş sanatçılardan çok 35 yaş altındaki genç sanatçılara yer verilmiş⁵⁵ ve çok farklı ülkeler katılmıştır.⁵⁶

53 Nuit Banai, "From Nation State to Border State: Exhibiting Europe," *Third Text* 24: 4 (2013), 456-469.

54 Justine Jean, "La première Biennale de Paris: genèse, enjeux, bilan et realité", (Yüksek Lisans tezi, École de Louvre, 2017). 15.

55 "Introduction", Erişim 20 Eylül 2016, <http://archives.biennaledeparis.org/fr/1959/>.

56 Paris Bienaline katılan ülkeler; Almanya, Arjantin, Belçika, Brezilya, Bulgaristan, Kamboçya, Şili, Çin, Küba, Danimarka, ABD, Finlandiya, İngiltere, Yunanistan, Guatemala, Macaristan, Hindistan, İran, İrlanda, İsrail, İtalya, Japonya, Lübnan, Luxemburg, Fas, Meksika, Nikaragua, Hollanda, Peru, Polonya, Portekiz, Romanya, San Salvador, İsviçre, Tunus, Venezuela, Vietnam, Yugoslavya'dır. Justine Jean, "La première Biennale de Paris: genèse, enjeux, bilan et realité", (Yüksek Lisans tezi, École de Louvre, 2017). 86.



G. 15: Asım Mutlu'nun Paris Bienal komiserine yazdığı mektup, 18.09.1959, FR ACA BIENN59 ART TUR001, Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes

Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma döneminden Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna ve sonraki yıllarda da Paris kültür-sanat açısından Türkiye için önemli bir çekim merkezidir. Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey'den Cumhuriyet sonrası dönem sanatçılarına farklı zamanlarda sanatçıların Paris'te sergilere katılması, sanatçıların Fransa'da eğitim görmeleri, "Türk sanatı" konulu sergiler açılması ve sonrasında Paris Bienali'nin birincisinden itibaren Türkiye'nin davet edilmesi yıllardır süren bu organik ilişkinin devamıdır. Dönemin Paris Türkiye Kültür Ataşesi Bahattin Örnekol'un

komiserliğinde ve Güzel Sanatlar Akademisi'nden Nurullah Berk'in sanatçı seçimiyle Türkiye'nin Paris Bienali katılımı gerçekleşmiştir. I. Paris Bienali'nde (1959), Musée d'Art moderne de la Ville de Paris'de (Paris Modern Sanatlar Müzesi) sanatçılar Güneş Eskin, Tektaş Ağaoğlu, Ali Teoman Germaner, Reşat Atalık ve Burhan Temel'in yapıtları sergilenmiştir.⁵⁷ Nurullah Berk, Bienal direktörü Raymond Cogniat'ya yazdığı mektupta, "6660 sayılı Güzel Sanatlarda Fevkalâde İstidat Gösteren Çocukların Devlet Tarafından Yetiştirilmesi Hakkında Kanun" çerçevesinde Paris'e gönderilen, ressam Arif Kaptan'ın oğlu Hasan Kaptan'ın eserinin bienalin Türk pavyonu dışındaki Fransa sanatçılarına ayrılan bölümde sergilenmesi isteğini dile getirmiştir.⁵⁸ Cogniat, Fransa bölümünde eserleri sergilenecek sanatçıların seçimi tamamlandığından Türkiye bölümünde sergilenmesinde herhangi bir olumsuzluk görmediğini yazmış⁵⁹ ancak Kaptan birinci bienalde yer almamıştır. Yabancı para birimleri elde etmede yaşanan güçlüklerin bir komiser atamayı imkânsız hâle getirmesi sebebiyle kültür ataşesi Bahattin Örnekol bienal çalışmalarına destek vermiştir.⁶⁰ Heykeltraş Anthony Caro'nun *Woman Standing, Woman on Her Back* (1957) ve *Woman with Flowers* (1958) çalışmalarıyla heykel ödülünü kazandığı I. Paris Bienali'nde, Ali Teoman Germaner'in yatay ve dikey formlardan oluşan demir konstrüksiyonu *İsimsiz* (1958) soyut heykeli Türkiye'den katılan eserler arasında dikkat çekmektedir. Nurullah Berk, Paris Bienali katalog yazısında Türkiye'de sanatsal üretimde iki eğilimin, yerelliğin/bölgeselcilik ve milliyetçiliğin olmadığı bir eğilim arayanlarla ve yerel bir tat aramadan ana uluslararası akımları benimseyen sanatçılar olduğunu vurgulamıştır.⁶¹ Genç sanatçıların çoğu, dünya sanat üretiminde baskın olan soyut ya da non-figüratif eğilimlere bağlıdır⁶² ve bu farklı eğilimler bienale katılan sanatçıların çalışmalarında gözlenebilir. Burhan Temel'in *Balıkçılar* (1959) gibi figüratif ve yerel konulu resmi ya da Güneş Eskin (**G. 16**) ve Ali Teoman Germaner'in soyut çalışmaları (**G. 17**), Akademi'nin soyut ve gerçekçi, Türk sanatındaki her iki yaklaşımının da I. Paris Bienali'nde yer alma isteğini göstermektedir.⁶³

57 Güneş Eskin *Peinture (Resim)*, 1959), Tektaş Ağaoğlu *Peinture (Resim)*, 1959), Reşat Atalık *Effet d'hiver* (Kış Etkisi), Burhan Temel *Les Pecheurs (Balıkçılar)*, 1959) resim çalışmaları, Ali Teoman Germaner *Composition (Kompozisyon)*, 1958) heykeli ile sergide yer alır.

58 Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Nurullah Berk'in Raymond Cogniat'ya yazdığı mektup", (19 Temmuz 1959).

59 Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Raymond Cogniat'nın Nurullah Berk'e yazdığı mektup", (29 Temmuz 1959).

60 Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Nurullah Berk'in Raymond Cogniat'ya yazdığı mektup", (21 Eylül 1959).

61 Nurullah Berk, "Turquie", *Première Biennale de Paris* (Paris: Biennale de Paris, 1959), 108-109.

62 Nurullah Berk, "Turquie", 109.

63 Berk, Paris Bienali'ne davet edilen ve çok yetenekli bir sanatçı olarak gördüğü Reşat Atalık'ı burs için Raymond Cogniat'ya önerir. Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Nurullah Berk'in Raymond Cogniat'ya yazdığı mektup", (21 Eylül 1959).



G. 16: Güneş Eskin, *Peinture (Resim)*, 1958, 65x110 cm, tuval üstüne yağlıboya (I. Paris Bienali), *I. Paris Bienali kataloğu*



G. 17: Ali Teoman Germaner, *İsimsiz*, demir, 112x29. 5x 17cm, I. Paris Bienali, 1959 (Fotoğraf: Akademi Adil Arıkan); FR ACA BIENN.59Y0270, Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes.

1950'li yıllarda düzenlenen bienallere, Akademi'nin bu yıllarda Türkiye'deki sanat alanında söz sahibi bir kurum olmasının da etkisiyle büyük oranda Akademi hocaları ve öğrencileri arasından seçilen sanatçılar gönderilmiştir. Türkiye'nin XVIII. Venedik Bienali'nde (1956) ulusal düzeyde ilk temsili, yıllardır bu bienalde yer almak isteğinin de etkisiyle 23 sanatçının katılımı ile gerçekleşmiştir. Coğrafi olarak da daha uzak olan IV. São Paulo Bienali'nde (1957) çalışmalarını sergilenen sanatçı sayısı ise 5'tir. Bu yıllarda Türkiye'den bienallere çalışmalarını gönderilen sanatçılar arasında -International Biennial of Contemporary Color Lithography dışında- kadın sanatçılar yer almaz.

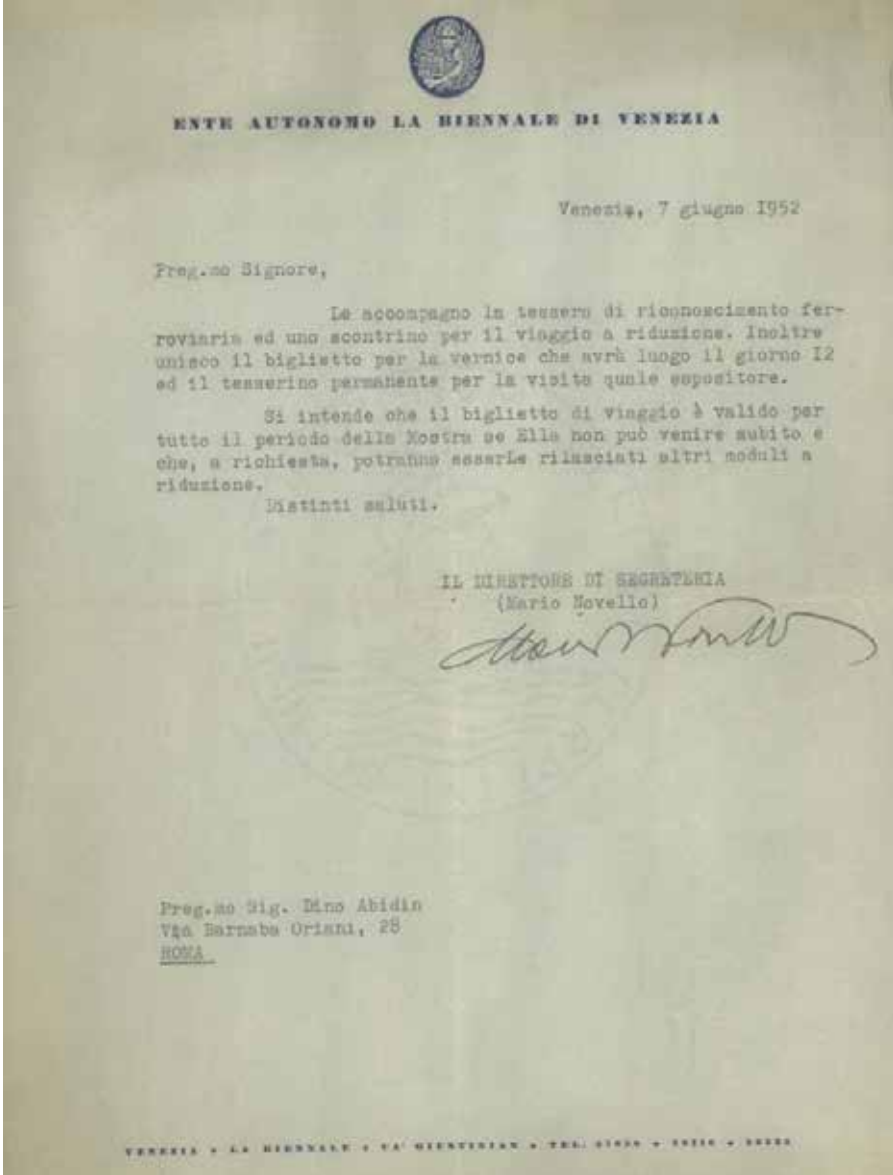
Türkiye'den soyut çalışmalar yurt dışı sergileri ve bienallerde yer alırken 1940'lerden beri Paris'te yaşayan ve Paris'in avangard sanat çevreleriyle ilişkide olan, sergiler açan Paris Okulu sanatçılarının önemli temsilcileri Türkiye'yi temsilen bienallere davet edilmez. Batı'daki soyut dışavurumculuk paralelinde çalışmalarını okunan⁶⁴ bu sanatçılar, Batı ile eşzamanlılığı yakalama ve modern sanatta özerklik açısından önemli bir eşik oluştururlar. Ancak o dönemde sergilerde yer almak için Akademi'nin seçim kriterlerinde, Akademi'den olmak, Akademi'ye yakın olmak ve Türkiye'de olmak gibi şartlar etkilidir. Nejat Devrim örneğinde olduğu gibi, aynı dönemde Paris Okulu'ndan sanatçılar yerel kaynaklardan etkilenimlerini soyut sanatla birleştirerek uluslararası alanda başarılı olmuş, dünyanın önemli müze ve kurumlarında sergiler açmışlardır.⁶⁵

Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte, kültür ve sanat modern toplumun inşasında önemli görülmesine ve desteklenmesine rağmen, Türkiye'nin ülke düzeyinde bienallere katılması 1955 yılında Demokrat Parti'nin iktidarda olduğu döneme denk gelmiştir. Ancak bu tarihin öncesinde, 1950'li yıllarda da yurt dışında yaşayan Türkiye'den sanatçılar, bireysel olarak bienallerden davet almıştır. Bireysel katılımlarla beraber sanat tarihsel ve politik olarak daha farklı bir anlatı da bienal tarihi yazımına eklenmiştir. 1940'larda siyasi görüşleri sebebiyle Adana'ya sürülen ve uzun süre pasaportuna el koyulan Abidin Dino, bu yasağın kalkmasının ardından yurt dışına çıkmış, Roma'da yaşadığı 1952 yılında XXVI. Venedik Bienaline (1952) davet edilmiş (**G. 18**)⁶⁶ ve "Frutta" (Meyve) çalışması sergilenmiştir. Dino'nun katılımıyla, Türkiye'den bir sanatçının Venedik Bienali'ne katılımı 1952'deki XXVI. Venedik Bienali (14 Haziran-19 Ekim) ile olmuştur.

64 Edouard Roditi, *Dialogues on Art* (Martin Secker & Warburg, London, 1960), 190.

65 Bu konuda bkz. Ali Artun, "Çağdaş sanat tarihleri ve Türkiye'de sanatın çağdaşlaşması", *Toplum ve Bilim* 79, (Kış 1998), 24-65.

66 Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), "Rodolfo Pallucchini'nin Abidin Dino'ya yazdığı mektup", (29 Nisan 1952).



G. 18: Mario Novello'nun Abidin Dino'ya yazdığı mektup, 7 Haziran 1952, © Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri

Abidin Dino'nun yanı sıra çeşitli sebeplerle Osmanlı topraklarını terk eden ve yurt dışında yaşayan sanatçılar da Türkiye ile olan bağlarını sürdürmeden bienaller gibi uluslararası önemli etkinliklere davet edilmişlerdir. Cumhuriyet'in kuruluşunun öncesinde, İstanbul'u aileleriyle beraber terk eden İstanbul doğumlu iki sanatçı Ermeni asıllı Leone Minassian (İstanbul 1905-Venedik 1978) ve Rum asıllı Mario Prassinos

(İstanbul 1916-Paris 1985) documenta'ya katılmıştır⁶⁷. Documenta, Almanya'nın Kassel kentinde ilk kez 1955 yılında yapılmış ve sonraki yıllarda dört ya da beş senelik aralıklarla gerçekleştirilmiştir. Almanya, II. Dünya Savaşı'nda Naziler eliyle kurulan imajını kültür ve sanatla değiştirme ve dünya sanatında söz sahibi olma amacındadır ve documenta, bienaller gibi geniş kapsamlı uluslararası sergi formatının en önemlileri arasındadır. Venedik ve São Paulo Bienalleri'nden farklı olarak documenta, sanatçıları ülkelerine göre sınıflandırmadığından ve ulusal pavyon anlayışına göre tasarlanmadığından, Türkiye'deki sanat tarihi araştırmalarında da çok dile getirilmeyen Leone Minassian ve Mario Prassinos II. documenta'ya (1959) katılmıştır.⁶⁸ II. documenta (11 Temmuz–11 Ekim 1959), bu yıllardaki diğer büyük ölçekli sergi etkinlikleri gibi Soğuk Savaş atmosferine uygun olarak soyut sanatın hakimiyeti altındadır, gerçekçi üsluptaki çalışmalar göz ardı edilmiş ve soyut, dünyanın dili olarak sunulmuştur. II. documenta'da Jackson Pollock, Wols gibi çoğunluğu Avrupa'dan ve ABD'den olmak üzere 336 sanatçının 1,770 çalışması sergilenmiştir.⁶⁹ II. documenta'da Leone Minassian'ın "Forma assoluta" ("Mutlak Form", 1958), "Forma multipla nello spazio" (1958), Prassinos'un "L'arbre blanc" (1958), "Lune dans l'arbre" (1957), "Vers le Haut No.2" (1959) ve "Le bois de circe" (1958) soyut çalışmaları gösterilmiştir.⁷⁰ Minassian ve Prassinos çok küçük yaşta İstanbul'dan ayrılmalarına rağmen terk ettikleri ülkeye ait değerlerin sanatlarında etkili olduğu çalışmalarında görülmektedir. 2016 yılında düzenlenen bir sergiyle ("Mario Prassinos, Bir Sanatçının İzinde: İstanbul-Paris-İstanbul") eserleri uzun yıllar sonra İstanbul'da ilk defa izleyiciyle buluşan Mario Prassinos'un sürgün sanatçı olmanın acısını yıllarca taşıdığı, çalışmalarında bunun açığa çıktığı ve İstanbul özlemi anılarında gözlenebilirken sanatçının kızı Catherine Prassinos ve yazar Enis Batur⁷¹, bu özlemin eserlerine olan etkisinin altını çizmektedir.⁷²

Türkiye'den ayrılıp yurt dışında yaşayan sanatçılar bienallerde temsil edilirken, ekonomik alandaki veriler de göz önüne bulundurulduğunda aslında Türkiye'nin 1948 yılından itibaren Venedik Bienali'ne davet edilmesine rağmen katılamaması, yalnızca mektuplarda yazılan ekonomik ve idari sebeplerden değil, sanat eleştirmeni Zahir Güvemli'nin (1913-2004) bir yazısında da dile getirdiği gibi "her yıl davet edildiğimiz

67 Ermeni asıllı Leone Minassian 1915 sonrasında, Rum asıllı Mario Prassinos ise 1922 sonrasında Osmanlı topraklarını terk eder.

68 Das Documenta Archiv'daki belgelere göre, Mario Prassinos II. documenta (1959) ve VI. documenta (1977) sergilerine, Leone Minassian II. documenta'ya katılmıştır.

69 "II. Documenta, 11 July – 11 October 1959, Art after 1945. International Exhibition", Erişim 15 Ocak 2021, https://www.documenta.de/en/retrospective/ii_documenta

70 Das Documenta Archiv.

71 Bu konuda bk. Catherine Prassinos, "Sunuş", *Mario Prassinos-Bir Sanatçının İzinde* (İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2016), 10-13. Enis Batur, "Yitik Oğulun "Ev"e Dönüşü", *Mario Prassinos-Bir Sanatçının İzinde* (İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2016), 14-17.

72 Her iki sanatçı özelinde, Osmanlı Devleti'nin son döneminin ve Cumhuriyet'in ilanından sonra Türkiye'nin çok kültürlü yapısının yazılmamış hikâyesinin kapısının aralanması gerekliliği bir kez daha ortaya çıkar.

hâlde resmi makamların ilgisizliği⁷³ ve kültür ve sanat alanında devletin istikrarlı bir politikasının olmamasındandır.

Türk sanatını ve sanatçıları tanıtmak için devletin desteğinin yeterli olmadığı bu yıllarda, neler yapılması gerektiği konusunda Nurullah Berk (1906-1982) bir yazısında “devletin planlı bir programa sahip olması gerektiğini, bu programın sanatın memleket içinde sevilmesini sağlayacağı gibi uluslararası hale gelmesine katkı sağlayacağını”⁷⁴ vurgulamış ve “Bu güne kadar görülen gayretler doğrusu istenirse hep ferdidir. Bu günün zor şartları içinde Avrupa ile temas hemen hemen imkânsız vaziyettedir. Halbuki resim sanatının ilerlemesi için dışarı ile temas birinci şarttır. Türk sanatının gelişmesi ve dünyada layık olduğu yeri almasında en büyük vazife devlete düşmektedir.”⁷⁵ yorumunu yapmıştır. Berk, kültür ve sanatın -ülkelerin politik, bürokratik ilişkilerinin ötesinde-sınırları aşmak konusundaki etkisinin altını çizmiştir. Cumhuriyet’in ilanı sonrasında daha çok Fransa’ya giden sanatçılar aracılığıyla bireysel olarak kurulan ilişkilerin ve sergilerin devletin desteğiyle daha profesyonel düzeye taşınmasının sanatımızın tanınırlığı ve temsili açısından gerekliliği her fırsatta vurgulanmıştır.

Benzer açıdan, Türkiye’nin Venedik Bienali’ne ilk kez katıldığı 1956 yılında yazdığı yazıda Zahir Güvemli, yurt dışında temsilin hem milletlerarası ilişkiler açısından hem de sanatımızın yurt dışında tanıtılması açısından sağladıklarını belirtmiştir. Güvemli’ye göre Türk resmi, Batı ile ilişkiler ve dış tesirler altında hızlı bir gelişme kaydetmiştir:

“(...) Sanatkarlarımızın karşısına yepyeni bir problem daha çıkmaktadır. O da milli hudutları aşmak. Kendi değerlerini dünyanın diğer memleketlerine tanıtmak. Son yıllarda iyi, kötü bilhassa Paris’te kendini kabul ettirmiş epey Türk ressam var. Ama bu yetmiyor, asıl Türk sanatı, eski ve yeni değerleriyle dünya milletleri tarafından gereği gibi tanınmadıkça, ressam, fildişi kulesinde kendini kapalı hissedecektir. Milletlerarası münasebetlerin kültür ve sanat sahasında hudut tanımadığı günümüzde, Türk ressamı da günümüzde üzerine düşen vazifeyi yapacaktır. Bu yolda, bu yılki “Biennale di Venozia”dan başlayarak milletlerarası sergilere katılmak, başka memleketlerde milletler halinde yahut milli ya da şahsi sergiler açmak suretiyle bir yayılmaya gidecektir. Sanat Tenkitçileri Cemiyeti ile Türk plâstik sanatlar cemiyeti de bu hususta ne mümkünse yapmaktadır. Böylelikle, hakikaten şahsi ve milli eserlerini yabancı koleksiyonlara, müzelere vermek, kalabalıklara tanıtmak, modern ressamlarımız için kaabil olursa, dünya piyasasındaki yerleri ve değerleri elbet daha iyi anlaşılacaktır

Şimdiki halde ancak pek mahdut numunelerini gördüğümüz bu sanat, doğum sancıları içinde kıvrınmaktadır. Daha sağlam, daha âlemşümü, daha klasik olmak için çalışıyor.”⁷⁶

73 Zahir Güvemli, “Biennale’e Gidiyoruz”, *Varlık* 431 (1956), 11.

74 İsmail Biret (Konuşan), “Sanatçılarla Konuşmalar: Nurullah Berk Anlatıyor”, *Varlık* 476 (1958), 10.

75 İsmail Biret (Konuşan), “Sanatçılarla Konuşmalar: Nurullah Berk Anlatıyor”, 10.

76 Zahir Güvemli, “Yeni Türk Resmi”, *Varlık* 437 (1956), 15.

Uluslararası bienaller ve sergiler, eleştirmenlerin de sürekli belirttikleri gibi sanatçıların ülkelerinin sınırlarını aşmasında, ülkelerini tanıtmaları ve onlar adına söz söylemelerinde önemli görülmektedir. Kültür ve sanatın devletin politikasında belirleyici bir yeri yoktur, uzun bir süre Milli Eğitim Bakanlığına bağlı kültürle ilgili birimler ve yurt dışı büyükelçilikleri ve Akademi aracılığıyla yurt dışı kültür ve sanat kurumlarıyla ilişki kurulmuştur. Devletin katkısının yeterli olmadığı bir ortamda Akademi hocalarının bireysel çabaları oldukça önemlidir. İletişim ve ulaşım teknolojilerinin bugünkü seviyede olmaması, yurt dışı nakilleri için gerekli döviz temininin zor olması gibi sebepler yurt dışı etkinliklerine katılımlarda sorunlara, gecikmelere ya da katılmamaya yol açmıştır. Çoğu zaman sanatçılar ve bienallerin Türkiye bölümü sergilerini düzenleyenler de olanaksızlıklar sebebiyle bienallere gidememişlerdir. Örneğin; Sabri Berkel, Türkiye ve São Paulo arasındaki uzaklık ve döviz elde etmenin zorluğu sebebiyle, Türk Hükümetinin sergi komiseri olarak kendisini IV. São Paulo'ya göndermediğini, bienale bir Türk olarak tanıklık etmek ve São Paulo'ya gidebilmek için, bienalde sergilenecek eserlerinden birini Müze'ye ya da Panair do Brasil'e seyahat masraflarını karşılayabilmesi için verebileceğini yazmıştır.⁷⁷

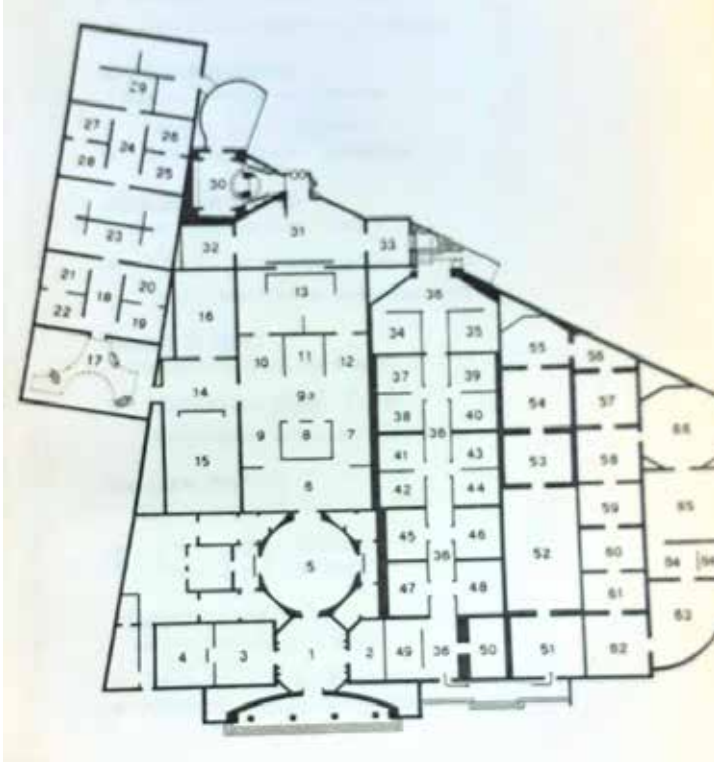
2. Türkiye'nin Bienallerdeki Yeri

Henri Lefebvre'in mekânın ideolojik ve politik olarak üretildiğine dair düşünceleri bienallerde Türkiye'nin mekânsal temsili üzerinden görülebilir. Eleştiri yazıları, katalog metinleri ve Türkiye'nin bienallerdeki mekânsal temsili, batı ve dünya sanatı içinde nasıl konumlandırıldığını göstermektedir. Bienallere katılım, bienale katılan ülkenin ekonomik durumuna belli ölçüde bağlıdır. Bunun yanı sıra katılan ülkenin yan yana olduğu ülkeler ve kendisine ayrılan yerin büyüklüğü üzerinden değerlendirilişi farklı okumalara vesile olmaktadır.

I. Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali'nde (1955) Türkiye, İtalya, Avusturya ve Japonya gibi ülkelerin bulunduğu dar bir alanda yer alır. 1956 ve 1958 yıllarındaki Venedik Bienali katılımlarında Türkiye, ülke pavyonuna sahip olmadığından bienalin ana sergi alanı olan Giardini'de, pavyonu olmayan ülkelere ayrılan bölümdedir. XXVIII. Venedik Bienali'nde (1956) Palazzo Centrale'de Hindistan, Sri Lanka, Vietnam gibi ülke pavyonları arasında (G. 19), XXIX. Venedik Bienalinde (1958) ise İsrail, ABD, Çekoslovakya ve Fransa pavyonlarıyla çevrili bir alanda, Tunus'tan ve Malta'dan sanatçıların sergilendiği mekânların yanındadır (G. 20) ve pavyonu olmayan ülkeler baş harf sırasına göre hiyerarşik olmayan bir şekilde sergilenmiştir. Türkiye 1956, 1958, 1962 yıllarında Venedik Bienali'ne katıldıktan sonra, 1990 yılına kadar Venedik Bienaline katılamaz. 28 yıllık bir aradan sonra Beral Madra küratörlüğünde Venedik

77 Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo, "Sabri Berkel'in Sergio Millet'ye yazdığı mektup, (15.07.1957).

Bienali'ne katılımlar yeniden başlamıştır.⁷⁸ XXVIII. ve XXIX. Venedik Bienali'ndeki temsil, 1990'larda bienalin ana mekânının dışında Türkiye'ye ayrılan mekânlara göre daha dikkat çekicidir.



G. 19: XXVIII. Venedik Bienali (1956), Palazzo Centrale sergi planı, Türkiye 55 numara. *XXVIII. Venedik Bienali kataloğu.*

⁷⁸ İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın (İKSv) Venedik Bienali ile ilgili sayfasında "Türkiye, Venedik Bienali Uluslararası Sanat Sergisi'nde ilk kez 1991 yılında Beral Madra'nın kişisel çabaları ve T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın desteğiyle yer aldı" açıklaması yer almaktadır. Türkiye'nin Venedik Bienali'ne ilk resmi katılımı 1956 yılında gerçekleşmiştir. "Hakkında", Erişim 22 Aralık 2020, <http://www.iksv.org/tr/venedik-bienali-turkiye-pavyonu/hakkinda>.

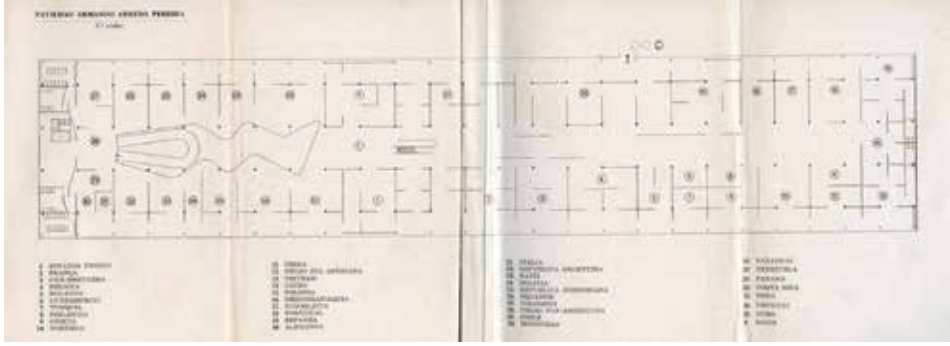


G. 20: XXIX. Venedik Bienali (1958) Giardini sergi planı, Türkiye 2 numara. *XXIX. Venedik Bienali kataloğu.*

IV. São Paulo Bienalinde (1957) ise Türkiye, Oscar Niemeyer tarafından tasarlanan Ibirapuera Parkı'ndaki Armando de Arruda Pereira Pavilyonunda, Hollanda, Luxemburg, Finlandiya, Yunanistan gibi ülkelerin yanında yer almıştır (G. 21). Sonraki São Paulo Bienali katılımlarında Türkiye'den eserler, bienalin ulusal pavilyon anlayışının terk edildiği döneme kadar, merkez dışı ülkelerin sanatlarının sergilendiği üçüncü katta gösterilmiştir. Ekonomik güç, birinci dünya, üçüncü dünya gibi politik sınıflandırmalar bienallerdeki temsilde etkilidir. Sanat ve kültürel temsil, politik ve ekonomik gücün de bir yansımasıdır. Fiziksel mekânın büyüklüğü de bir güç göstergesi olarak yazışmalarda tartışılmıştır. Mekânın büyüklüğü sadece bienal yönetiminin kararı değildir, mekânsal düzenlemelerle ilgili Türkiye'den önceden bir talep gelmemesi ve gerekli hazırlıkların zamanında yapılmaması ile de ilişkilidir. I. Paris Bienali'nde Türkiye'ye ayrılan resimler için 10 metre, desen ve gravürler için 1 metre duvar Güzel Sanatlar Akademisi yönetimi tarafından yeterli bulunmamış, ışıklı ve daha büyük bir yer istenmiştir.⁷⁹ Raymond Cogniat, resimler için 10 metreden fazla bir alan öngöremediğini, sanatçıların eserlerini sergilemek için ellerinden gelenin en iyisini

⁷⁹ Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Paris Türkiye Büyükelçiliği Kültür İşleri Ataşesinin Raymond Cogniat'ya yazdığı mektup", (3 Ağustos 1959).

yapacağını belirtmiştir.⁸⁰ I. Paris Bienalinde Almanya, ABD, İngiltere, İtalya'ya 60 metrelik sergi duvarı ayrılmıştır.⁸¹ Paris'teki kültür ataşesi aracılığıyla yürüyen süreçteki gecikmeler ve ilgili belgelerin zamanında Akademi'ye iletilmemesi sebebiyle Türkiye'nin on beş tuvalle daha geniş katılım isteği I. Paris Bienalinde gerçekleşmemiştir.⁸² Mekânın büyük olmaması sebebiyle gravür eserler sergilenememiş, Türkiye dört resim ve bir heykel ile bienalde yer almıştır.



G. 21: IV. São Paulo Bienali (1957) yerleşim planı, Armando de Arruda Pereira Pavyonu, *IV Bienal de São Paulo kataloğu*.

Mekânın dışında, katalog yazılarında Türkiye'nin nasıl sunulduğu ve sanatının nasıl aktarıldığı da temsille ilgili tartışmalara eklenmiştir. XXVIII. Venedik Bienali (1956) katalog yazısında Sabri Berkel, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinin Türkiye'deki sanat ortamı için önemini belirtmiş ve Türkiye'de "biri ulusal kaynakları Batı ruhuna bağlayarak ilham alma arzusuyla çalışan, diğeri ise daha özgür karakterli bir vizyona yeniden bağlanarak yerel atmosferi aşmaya hevesli"⁸³ olmak üzere iki ana grup sanatçı olduğundan söz etmiştir. XXIX. Venedik Bienali (1958) Türkiye bölümü komiseri ve Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Nijad Sirel, bienal kataloğunun Türkiye bölümü için yazdığı yazıda, Türkiye'nin etnik ve coğrafi yapısına da bağlı olarak Doğu ve Batı uygarlıkları arasında bir köprü olduğu ve gelecekte Doğu ile Batı sentezinin gerçekleşeceği bir buluşma noktası olacağı görüşündedir.⁸⁴ Sabri Berkel, IV. São Paulo Bienali kataloğunda, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı'nın, özellikle Fransa'nın Türk sanatı için referans olduğunu yazmış ve çoğunlukla yapıldığı gibi Türk sanatındaki iki eğilimi vurgulamıştır: Müze sanatının ruhunu taşıyan gerçekçiler ile yeni formüller arayan ve geleceğe doğru bir dönüm noktası icat etmek isteyenler.⁸⁵

80 Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Raymond Cogniat'nın Paris Türkiye Büyükelçiliği Kültür İşleri Ataşesine yazdığı mektup", (4 Ağustos 1959).

81 Justine Jean, "La première Biennale de Paris: genèse, enjeux, bilan et réalité" (Yüksek Lisans tezi, École de Louvre, 2017). 86.

82 Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Nurullah Berk'in Raymond Cogniat'ya yazdığı mektup", (8 Ağustos 1959).

83 Sabri Berkel, "Turchia", *La Biennale di Venezia* (Venezia: Stamperia di Venezia S.P.A., 1956), 268

84 Nijad Sirel, "Turchia", *La Biennale di Venezia* (Venezia: Stamperia di Venezia S.P.A., 1958), 364.

85 *IV. Bienal do Museu Arte Moderna de São Paulo*, (Catálogo general, 1ª Edição. São Paulo, 1957).

Berkel, sergi için modern kategorisinin en iyi temsilcilerinin seçildiğini belirtmiştir. Nurullah Berk'e göre ise (I. Paris Bienali katalog yazısı) Türkiye'de 1950'lerde sanatsal üretimde yerellik kadar, yerel bir tat aramadan uluslararası akımları benimseyen sanatçılar da vardır.⁸⁶ Batı, Türk sanatı için referans olmayı sürdürürken, yerellikten kopmamak ve bize ait olanı kaybetmeden özgün bir dil yakalamak bu yıllarda tartışılanlar arasındadır.

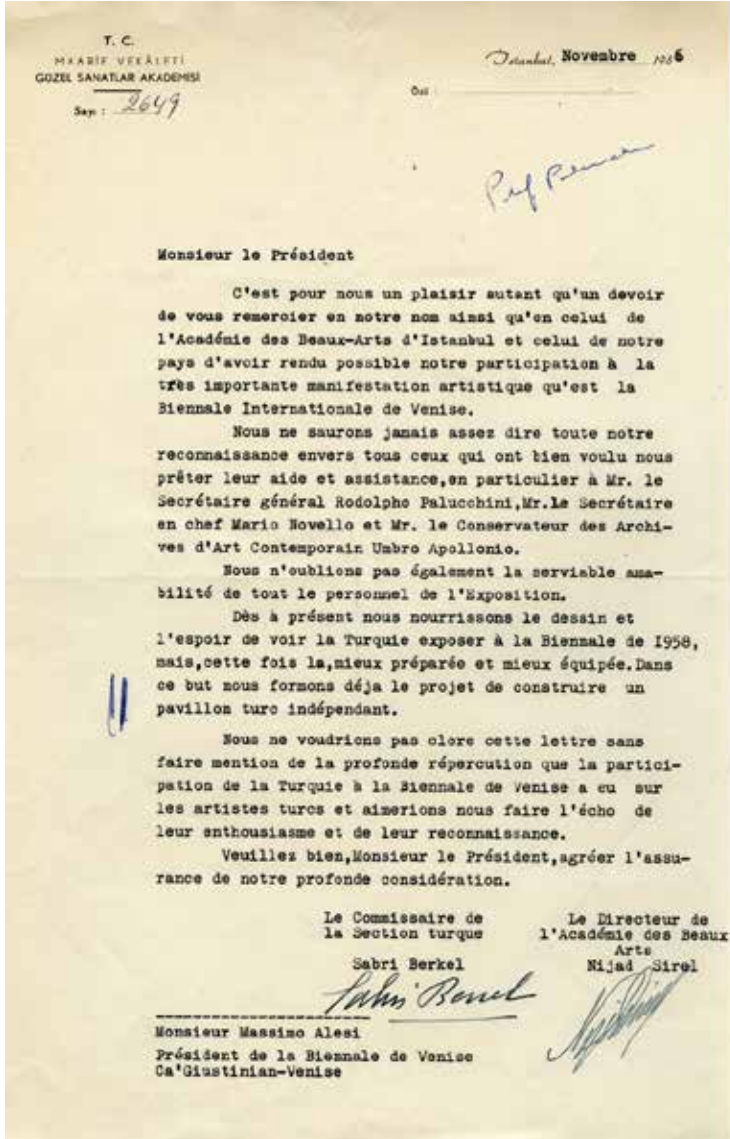
1950'li yıllarda uluslararası sunumla ilgili olarak arşivlerdeki belgelerde yazılanların mutlak doğruluğu da elbette tartışmalıdır. Diğer taraftan, yapılan yorumlar o dönemde Türkiye'ye yönelik bakış açısının görülmesi açısından önemlidir. Türkiye, 1954'te ekonomik ve idari sebeplerle Venedik Bienali'ne katılamaz. İtalyan'ın Ankara Büyükelçisi Luca Pietromarchi, Givanni Ponti'ye yazdığı mektupta Türkiye'nin bienallere katılmamasının sebebinin sadece ekonomik olmadığını, yurt dışındaki eserlerle Türkiye'den eserlerin bir tutulamayacağı endişesi ve Batı ile mukayese edilmekten duyulan korkunun da bunda etkili olduğunu belirtmiştir.⁸⁷ Bu saptama, bienal yönetiminden çok İtalyan devletinden bir bürokratin, Türkiye'yi modern sanat üreten bir çizgide görmemesinin dışavurumudur. Yine 1948'den 1956'ya kadar Türkiye'ye davet mektubu gönderilmesine rağmen katılamaması, devletin yeterli desteği göstermemesi karşısında, ilk Venedik Bienali katılımı sonrasında Sabri Berkel ve Nijad Sirel, 1958'deki Venedik Bienali'nde Türkiye'nin daha iyi hazırlanmış ve daha iyi organize olmuş biçimde bienale katılma temennisini dile getirmiş ve bu amaçla bağımsız bir Türk pavyonu kurmayı planlamışlardır (G. 22).⁸⁸

Bienaller dünyadaki ekonomik ve siyasal gerçekliklerle bağlantılı, "hayali" bir harita tasar ve ekonomik, politik, sanatsal gelişmeler haritadaki yeri değiştirir. Köprü, Türkiye'deki çağdaş sanat pratiklerinin İstanbul Bienali'nin etkisiyle daha çok İstanbul ile özdeşleştirilmesinin ve okunmasının ardından, hem fiziki bir gerçeklik hem de artık klişeleşmiş bir metafor olarak sonraları da kullanılmıştır. Arafta olmak, köprü olmak, kimliğin oluşumunda sadece batılı ya da sadece doğulu olmaktan daha tercih edilen bir durumdur.

86 Nurullah Berk, "Turquie", *Première Biennale de Paris* (Paris: Biennale de Paris), 108-109.

87 L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), "Luca Pietromarchi'nin Givanni Ponti'ye yazdığı mektup", (3 Aralık 1953).

88 L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), "Sabri Berkel ve Nijad Sirel'in Massimo Alesi'ye yazdığı mektup", (Kasım 1956).



G. 22: Sabri Berkel ve Nijad Sirel'in Massimo Alesi'ye yazdığı mektup, Kasım 1956,
©ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Sonuç

Nurullah Berk, 1953'te Venedik'e yaptığı ve Sabri Berkel ile kenti beraber dolaştıkları bir gezinin ardından kaleme aldığı bir yazıda, aşağıdaki tespitleriyle uzun süre uluslararası bienallerden davet alınmasına rağmen Türkiye'nin temsil edilememesi karşısında devletin kültür ve sanata, toplumda ve uluslararası ilişkilerde gereken önemi ve maddi desteği vermediğinin altını çizmiştir:

“Kaç yıldır, her iki yılda bir Venedikte açılan Biennale sergisine iştiraki de boyuna unutturuz. Zamanı gelir, çatar, para yoktur, bütçeye tahsisat konmamıştır, ressamlar bir türlü uyuşamaz, teşkilatsızlık yüzünden bu güzelim fırsatı kaçıır, dururuz. Biennale sergileri, Venediğe yarım saat mesafede, büyük parkların bulunduğu bir yerde açılır. Burada, Türkiye’den başka bütün devletler irili ufaklı pavyonlar yaptırmıştır. Türkiyeden başka, çünkü dünya yüzünde, sanatına ve sanata ehemmiyet vermeyen başka topluluk kalmamıştır. Küçük gördüğümüz, bizden aşağı telaki ettiğimiz devletçikler bile, buraya mali imkanları nisbetinde minik pavyonlar yaptırmışlar, ressamlarının, heykeltıraşlarının, eserlerini gösteriyorlar.

Biennale’nin temsilcileriyle temas ettik, onlara, Türk ressamlarından fotoğraflar gösterdik. Hayret içinde kaldılar ve; “Mademki, böyle ileri bir sanatınız var, ne diye siz de katılmıyorsunuz?” dediler. Buna verilecek cevap şu olmalıydı: “Çünkü biz, devlet olarak, birkaç sandık tablo ve heykeli İstanbuldan Barletta vapuruna yükliyerek Venediğe göndermek için gereken iki bin lirayı tedarik edemeyecek kadar fakir bir memleketiz!”⁸⁹

Berk’in sözlerindeki gibi, devletin tutarlı bir kültür politikasının olmaması, ekonomik ve idari sebeplerin ötesinde uzun bir süre Türkiye’nin ülke olarak uluslararası bienallere katılımını engellemiş ve katılımların düzensiz olmasına yol açmıştır. Bienallerin küreselleşme döneminde ayrıcalıklı bir yerde konumlandırılmasına ve çağdaş sanat açısından itici güç olarak görülmesine yönelik düşüncelerle, çağdaş sanat üzerindeki yansımaları açısından “bienal etkisinden” bahsedildiği bugünün perspektifinden bakıldığında, ülke sanatını Venedik Bienali gibi uluslararası platformlarda tanıtma ve dünya sanatının bir parçası olma 1950’lerden itibaren gündemde olan bir konudur.

II. Dünya Savaşı sonrasında, dünyanın kültür ve sanat aracılığıyla yenilenme sürecinde bienaller ve documenta gibi sergiler önemli etkinlikler olarak ön plana çıkmış ve düzenledikleri ülkelerin uluslararası arenada algısını sanatla değiştirme, çok sayıda ülkeyi davet ederek o ülkelerin konukseverliklerini gösterme ve dünya barışına katkı sağlama amaçlı olarak da yapılmıştır. II. Dünya Savaşı sonrasında uluslararası bienallerden davet alan Türkiye, 1950’li yıllarda kuzey ve güney bienallerine katılmıştır. Venedik, São Paulo, Paris gibi bienallere ilk kez katılıyor olmasının da etkisiyle Türkiye’den eserler genellikle bienallerin ana sergi mekânlarında sunulmuştur.

Soğuk Savaş döneminin 1950’li yılların Türkiye bienal katılımları, Demokrat Parti’nin Amerikan yanlısı politikalarıyla, dünya kültür ve sanat ortamının bir parçası olma amacıyla şekillenmiştir. Özellikle, o yıllarda bienal katılımlarının organizasyonunu yürüten Güzel Sanatlar Akademisi hocaları ve sanatçıları tarafından milli sınırları aşılıp uluslararası arenada sanatı ve sanatçılarımızı tanıtmak oldukça önemsenmiştir. Ali Teoman Germaner’in, I. Paris Bienali’ne katılımı ve genel olarak sanatçıların yurt dışında temsili ile ilgili olarak söylediği gibi bienaller, sanatçıların

89 Nurullah Berk, “Seyahat Notları: Adriyatığın İncisi”, *Yeditepe* 35 (15 Nisan 1953), 2.

dünya sanat arenasında “kendi koordinatlarını saptadığı, ben neredeyim, ben kiminle kıyaslanabilirim”⁹⁰ görebildiği yerlerdir. XXVIII. Venedik Bienali’nde (1956), bienalin Genel Sekreteri Rodolfo Pallucchini, bienale ilk defa katılan Türkiye’nin avantgard tutumunun şaşırttığını yazmıştır.⁹¹ Yine Massimo Alesi, XXVIII. Venedik Bienali (1956) Türkiye Pavyonu komiseri Sabri Berkel’e yazdığı mektupta, bir önceki bienale göre, katılan ülke ve izleyici sayısı, işlerin kalitesi ve eleştiri alanında tüm uluslararası basın tarafından verilen daha geniş yerin kanıtlandığı gibi daha fazla ilgi uyandıran bienalin başarısına, Türkiye’nin katkısı, işbirliği ve Berkel’in küratörlüğünün kalitesi için teşekkür etmiştir.⁹² Dönemin dünya sanatında soyut sanat anlayışı bağlamındaki eş zamanlı çalışmalar -örneğin Ali Hadi Bara’nın São Paulo Bienali’nde dikkat çeken başarılı heykelleri- yine bu sergiden sonra Zühtü Müritoğlu ve İlhan Koman’ın soyut çalışmalarının New York Modern Sanatlar Müzesi (MoMA) tarafından satın alınması, Türk soyut sanatının uluslararası alanda kabulünü ve başarısını göstermektedir. I. Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali’nde Türkiye’den sergilenen eserlerden bir seçki Cincinnati Art Museum’de sergilenmiştir. Fahrelnissa Zeid’in Cincinnati Art Museum tarafından düzenlenen International Biennial of Contemporary Color Lithography’de gösterilen çalışmaları da yine sonraki yıllarda müze koleksiyonuna girmiştir.

Sanat eleştirmeni ve felsefeci Arthur Danto’nun ve sosyolog Harold S. Becker’in sanat dünyası kavramsallaştırmalarında görülebileceği gibi sanat eseri artık farklı araçlarla, işbirlikleriyle görünürlük ve estetik değer kazanır: “Sanat dünyaları eserler üretir ve aynı zamanda onlara estetik değerler yükler.”⁹³ “Yaratım” anlayışının değişmiş olmasıyla kurumlar, bienaller, sergiler için üretim, sanatın özerkliğinin önüne geçer. Neoliberal dünyada bienaller olmadan sanat dünyasının sürdürülemeyeceği⁹⁴ bir aşamada, ekonomik açıdan bienaller ve sanat dünyası arasındaki bu bağımlılık II. Dünya Savaşı sonrasında hızlanmıştır.

1950’lerdeki ilk bienal katılımlarının ardından, 1960’lı yıllarda ülke içindeki önemli gelişmelerle birlikte bienaller ve uluslararası sergiler vasıtasıyla Türkiye kültür ve sanat alanında Batı’da daha görünür olmuştur. Sonraki yıllarda, Arjun Appadurai’nin küreselleşmenin kültürel boyutu tanımlaması bienaller üzerinden daha iyi incelenebilir. Özellikle 1990 sonrası, İstanbul Bienalleri’nin uluslararası sanat ortamındaki etkisiyle Türkiye sanat dünyası ağlarına katılmış ancak İstanbul Bienali aracılığıyla gerçekleştirilen temsiller, Akademi’nin 1990 öncesi bienallere katılımındaki rolü gibi zamanla tek elden yönlendirici bir yapıya evrilmiştir.

90 “Ali Teoman Germaner ile görüşme” (05.08.2016), İstanbul.

91 Rodolfo Pallucchini, 'Introduzione', *La Biennale di Venezia, Catalogo della XXVIII Biennale di Venezia* (Venezia: Stamperia di Venezia, 1956), xxx.

92 L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), “Massimo Alesi’nin Sabri Berkel’e yazdığı mektup”, (25 Ekim 1956).

93 Howard S. Becker, *Art worlds* (Berkeley: University of California Press, 1982), 39.

94 Caroline Jones, “Biennial Culture: A Longer History”, *Starting from Venice: Studies on the Biennale*. Ed. Clarissa Ricci (Milano: Edizione, 2010), 32.

Politik nedenlerle Türkiye'yi terk eden Abidin Dino, Leone Minassian, Mario Prassinos gibi sanatçılar uluslararası bienallerden sanatçı olarak davet almışlardır. Yine, Nuri İyem örneğinde olduğu gibi Türkiye'den sanatçıların politik görüşleri sebebiyle eserlerinin yurt dışı sergilerinde yer almasının engellendiği de görülmüştür. Soyutun hâkim olduğu bir dönemde, başarılı soyut çalışmalarıyla uluslararası kurumlarda temsil edilen Paris Okulu sanatçıları da bu yıllardaki bienal katılımlarında yoktur. Hem Venedik Bienali gibi yurt dışı bienallerinin düzenlenmesinde hem de Türk sanatının uluslararası temsilinde, Soğuk Savaş döneminde devletlerin kültür politikalarını şekillendiren anti-komünist çizgi, sanatçı seçimlerinde ve içeriklerde de belirleyicidir.

1950'li yıllarda başlayan ilk uluslararası bienal katılımları, Türkiye'nin dünya kültür ve sanat arenasındaki yerinin görülebilmesini sağlamıştır. Devletin ve özel sektörün desteğinin yeterli olmadığı bir dönemde, bienal katılımları organizasyonu Güzel Sanatlar Akademisi hocaları ve sanatçılarının yoğun gayretiyle gerçekleştirilmiştir. Bu açıdan 1950'lerden günümüze, bienallere katılımlarda bir sürekliliğinin olduğu görülmüş ve bu makalede yararlanılan birinci elden kaynaklar, tarihsel ve arşivsel belgeler, erken tarihlerdeki bienal temsillerinin Türkiye'nin dünya sanatında tanınırlığı açısından önemli olduğunu göstermektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

Teşekkür: Bu makale, Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo, Archives de la critique d'art, Rennes, ASAC - Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Mednarodni Grafični Likovni Center (MGLC), Moderna Galerija, Ljubljana, Documenta Archiv'de, Cincinatti Art Museum'da 2016-2021 arasında yapılan araştırmalardan elde edilen bilgi ve belgelerle desteklenmiştir. Bu sürece destek olan kurumlara ve kişilere, özellikle Karla Železnik'e, Marcele Souto Yakabi'ye, Jennifer Hardin'e, Lena Voss'a, Elena Cazzaro'ya, Sabina Povšič'e, Michela Campagnolo'ya, Senem Özgören'e, Rob Deslongchamps'a ve Saskia Mattern'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: This article was supported by the documents and research carried out in the archives of the ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo, Archives de la critique d'art, Rennes, Mednarodni Grafični Likovni Center (MGLC), Moderna Galerija, Ljubljana, Cincinatti Art Museum and Documenta Archiv between 2016-2021. I would like to thank all the institutions and people supported this research process, especially, Karla Železnik, Marcele Souto Yakabi, Jennifer Hardin, Lena Voss, Elena Cazzaro, Sabina Povšič, Michela Campagnolo, Senem Özgören, Rob Deslongchamps and Saskia Mattern.

Kaynakça/References

Allway, Lawrence. *The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl*. Greenwich, Conn: New York Graphic Society, 1968.

Artun, Ali. "Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye'de Sanatın Çağdaşlaşması". *Toplum ve Bilim* 79 (Kış 1998): 24-65.

- Banai, Mait. "From Nation State to Border State: Exhibiting Europe." *Third Text: Global Occupations of Art* 24/4 (2013): 456-469.
- Becker, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Berk, Nurullah. *La Peinture Turque*. Ankara: Basın ve Turizm Genel Müdürlüğü, 1950.
- Berk, Nurullah. "Seyahat Notları: Adriyatığın İncisi." *Yeditepe* 35 (15 Nisan 1953), 2.
- Berk, Nurullah. "Turquie." *Première Biennale de Paris*. Paris: Biennale de Paris, 1959, 108-109.
- Biret, İsmail. "Sanatçılarla Konuşmalar: Nurullah Berk Anlatıyor." *Varlık* 476 (1958), 10.
- Bora, Tanıl. *Cereyanlar: Türkiye'de Siyasi İdeolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Bora, Tanıl ve Kerem Ünüvar. "Ellibi Yıllarda Türkiye'de Siyasî Düşünce Hayatı." *Türkiye'nin 1950'li Yılları*. Ed. Mete Kaan Kaynar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2019, 159-175.
- "Bugünkü İtalyan Sanatı", *Yeditepe* 37 (15 Mayıs 1953): 1, 8.
- Cagol, Stefano Collicelli ve Vittoria Martini. "The Venice Biennale at its Turning Points:1948 and the Aftermath of 1968". *Making Art History in Europe After 1945*. London: Routledge, 2020, 83-100.
- Cincinnati Art Museum, Print Department, Cincinnati, OH. "Robert Straub'un Ali Teoman Germaner, Oktay Dikmen, Bayram Küçük'e yazdığı mektuplar." (21 Ağustos 1958).
- Cincinnati Art Museum, Print Department, Cincinnati, OH. "Allan F. Rees'in Fahrelnissa Zeid'e yazdığı mektup." (3 Haziran 1959).
- Cockcroft, Eva. "Abstract Expressionism Weapon of the Cold War." *Pollock and After: The Critical Debate*. Ed. Francis Frascina. New York: Harper and Row, 1985, 125-133.
- Çelebi, Mevlüt. "Atatürk Dönemi ve Sonrasında Türkiye-İtalya İlişkilerini Etkileyen Faktörler." *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi XXXI*: 91 (Bahar 2015): 93-130.
- Diren, Sadi, "Sadi Diren'in 60 Yıllık Seramik Serüveni" (Söyleşi: Özlem İnay Erten), 06 Mayıs 2009, Erişim: 15 Aralık 2017. <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=535&bhcp=1>.
- Ecevit, Bülent. "Türkiye'de Sanatın Yabancı Ev Sahipleri." *Ulus*. 06.03.1961, 1-2.
- Endres, Clifford. "Edouard Roditi and the Istanbul Avant-Garde." *Texas Studies in Literature and Language* 54/4. Modern Turkish Letters (Winter 2012): 471-493.
- Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo. "Theodemiro Tostes'in Arturo Profili'ye yazdığı mektup" (4 Ağustos 1954).
- Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo. "Sabri Berkel'in Sergio Millet'ye yazdığı mektup" (15.07.1957).
- Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo. "Nuri İyem'in São Paulo Bienal yönetimine yazdığı mektup" (15.07.1957).
- Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo. "Ali Hadi Bara'nın Arturo Profili'ye yazdığı mektup" (20.09.1957).
- Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo. "Arturo Profili'nin Cemal Tollu'ya yazdığı mektup" (25.04.1959).
- Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Nurullah Berk'in Raymond Cogniat'ya yazdığı mektup" (19 Temmuz 1959).
- Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Raymond Cogniat'nın Nurullah Berk'e yazdığı mektup" (29 Temmuz 1959).

- Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Paris Türkiye Büyükelçiliği Kültür İşleri Ataşesinin Raymond Cogniat'ya yazdığı mektup", (3 Ağustos 1959).
- Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Raymond Cogniat'nın Paris Türkiye Büyükelçiliği Kültür İşleri Ataşesine yazdığı mektup", (4 Ağustos 1959).
- Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Nurullah Berk'in Raymond Cogniat'ya yazdığı mektup", (8 Ağustos 1959).
- Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. "Nurullah Berk'in Raymond Cogniat'ya yazdığı mektup", (21 Eylül 1959).
- Gardner, Anthony ve Charles Green. "Biennials of the South on the Edges of the Global." *Third Text* 27/4 (2013): 442-455.
- Germaner, Semra. "Osmanlı İmparatorluğunun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları." *Tarih ve Toplum* XVI/95 (1991): 33-40.
- Güvemli, Zahit. "Biennale'e Gidiyoruz." *Varlık* 431 (1956), 11.
- Güvemli, Zahir. "Yeni Türk Resmi." *Varlık* 437 (1956), 15.
- "History, Half a Century of the Ljubljana Graphic Arts Biennial." Erişim 1 Aralık 2020, <https://29gbljubljana.wordpress.com/history/>.
- "Introduction (1959)." Erişim 20 Eylül 2016. <http://archives.biennaledeparis.org/fr/1959/>.
- Jachec, Nancy. "Anti-Communism at Home, Europeanism Abroad: Italian Cultural Policy at the Venice Biennale, 1948-1958." *Contemporary European History* 14/2 (2005): 193-217. Erişim 30 Mayıs 2021. <https://doi.org/10.1017/S0960777305002316>
- Jean, Justine. "La Première Biennale de Paris: Genèse, Enjeux, Bilan et Realite." Yüksek Lisans tezi, École de Louvre, 2017.
- Jones, Caroline A. *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetic of Experience*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.
- Jones, Caroline A. "Biennial Culture: A longer History." *Starting from Venice: Studies on the Biennale*. Ed. Clarissa Ricci. Milano: Edizione, 2010, 28-49.
- Kazgan, Gülten. *Tanzimat'tan 21. Yüzyıla Türkiye Ekonomisi: Birinci Küreselleşmeden İkinci Küreselleşmeye*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2004.
- Komorowski, Wiktor. "Hard Ground-Soft Politics: The Biennial of Graphic Arts in Ljubljana and Biting of the Iron Curtain." *Humanities* 7(4) (2018). Erişim 10 Ocak 2021, <https://doi.org/10.3390/h7040097>.
- Kržišnik, Zoran ve Josip Vidmar. *I. Mednarodna Grafična Razstava = Ie Exposition Internationale de Gravure* (3. VII.- 4. IX. 1955), V Ljubljani: Organizacijski odbor za 1. mednarodno grafično razstavo, 1955.
- L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC). "Roma Türkiye Büyükelçisi Feridun Cemal Erkin'in Giovanni Ponti'ye yazdığı mektup" (9 Nisan 1948).
- L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC). "Rodolfo Pallucchini'nin Abidin Dino'ya yazdığı mektup" (29 Nisan 1952).
- L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC). "Luca Pietromarchi'nin Giovanni Ponti'ye yazdığı mektup" (3 Aralık 1953).
- L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC). "Massimo Alesi'nin Sabri Berkel'e yazdığı mektup" (25 Ekim 1956).

- L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC). "Sabri Berkel ve Nijad Sirel'in Massimo Alesi'ye yazdığı mektup (Kasım 1956).
- La Biennale di Venezia, Catalogo della XXVIII Biennale di Venezia, Venezia: Stamperia di Venezia, 1956.
- La Biennale di Venezia, Catalogo della XXIX Biennale di Venezia, Venice: Stamperia di Venezia, 1958.
- Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali Arşivi. "Zoran Kržišnik'in Ali Teoman Germaner, Oktay Dikmen ve Bayram Küçük'e yazdığı mektuplar" (13.10.1955).
- Mario Prassinios-Bir Sanatçının İzinde kataloğu. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2016.
- "Moskova Açılan Türk resim sergisi." *Kurun*. 1 Şubat 1936, 6.
- Örnek, Cangül. *Türkiye'nin Soğuk Savaş Düşünce Hayatı: Antikomünizm ve Amerikan Etkisi*. İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2015.
- Ponti, Giovanni. "Preface." *Bugünkü İtalyan Sanatı Sergisi = Art Italien d'aujourd'hui: 26 Nisan-16 Mayıs 1953*. İstanbul: Venise: Fantoni, 1953.
- "Recent Acquisitions: Painting and Sculpture Jan 30-Apr 19, 1959 MoMA". Erişim 5 Aralık 2020, https://assets.moma.org/documents/moma_masterchecklist_326138.pdf?_ga=2.192371050.1978327259.1623847817-282137327.1609962587
- Roditi, Edouard. *Dialogues on Art*. London, Martin Secker & Warburg, 1960.
- Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri. "Mario Novello'nun Abidin Dino'ya yazdığı mektup" (06.07.1952).
- "Sao Paulo Biennale-recognition of American artists MoMA." Erişim 5 Aralık 2020, https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2248/releases/MOMA_1957_0106.pdf
- Sirel, Nijad. "Turchia." *La Biennale di Venezia*, Venezia: Stamperia di Venezia S.P.A., 1958.
- Taha Toros Arşivi, Dosya No: 114, "Resim Kronikleri: Dolmabahçe Sarayında Bugünün İtalyan Sanatı." *Yeni İstanbul*. 8 Mayıs 1953. Erişim 5 Aralık 2020, <https://core.ac.uk/display/38305276?recSetID=>.
- Tollu, Cemal. "Turchia." *IV Bienal de São Paulo*. São Paulo: Ediam, Edições Americana de arte e arquitetura, 1957.
- Üstünipek, Mehmet. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler, 1850-1950*, İstanbul: Artes Yayınları, 2007.
- "Venedik Bienali Türkiye Pavyonu-Hakkında." Erişim 22 Aralık 2020, <http://www.iksv.org/tr/venedik-bienali-turkiye-pavyonu/hakkinda>.
- Von Groschwitz, Gustave. *Selections from the First International Exhibition of Prints held at the Modern Gallery, Ljubljana, Yugoslavia, 1955": Cincinnati Art Museum, March 13 to April 9, 1956, Cincinnati Art Museum; Moderna galerija (Ljubljana, Slovenia), Cincinnati: Cincinnati Art Museum, 1956.*
- Yetkin, Çetin. *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1970.
- "II. Documenta, 11 July -11 October 1959, Art after 1945. International Exhibition." Erişim 15 Ocak 2021. https://www.documenta.de/en/retrospective/ii_documenta
- IV. Bienal do Museu Arte Moderna de São Paulo* Catálogo general. 1ª Edição. São Paulo, 1957.

Röportaj

Esra Yıldız. "Ali Teoman Germaner ile Söyleşi", (05.08.2016).

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 kuruluştaki 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, uyuğundan, 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

Web sayfalarımız: <http://artsanat.istanbul.edu.tr>, <http://dergipark.gov.tr/iuarts>

Art-Sanat Dergisi'nin dili Türkçe ve İngilizce'dir. Gönderilen makale editör ve yayın kurulu tarafından incelendikten sonra, üç hakeme gönderilmekte ve en az iki hakemin olumlu karar vermesi durumunda yayımlanmaktadır. Makale yazarlarının isimleri hakemlere bildirilmemektedir.

Telif Hakkı

Yayımlanan makale ve yazıların içerikleriyle ilgili yasal ve bilimsel sorumluluklar yazarlarına aittir.

Makale ve yazılarda görsel malzemenin (fotoğraf, resim, çizim, plan, v.s.) kaynak gösterilerek kullanılması ve telif hakkı olan malzeme için yazarların izin alması zorunludur. Bu konularda da yasal sorumluluk yazarlara aittir. Makalede yer alan görsellerin kaynağı mutlak surette belirtilmeli ve telif hakkı olan malzeme için izin alınmalı, eğer görseller yazara ait ise görselin altına yazarın adı verilerek kendisine ait olduğunu belirten bir ifade eklenmelidir.

Art-Sanat Dergisi'ne yayımlanmak için gönderilen yazılar, daha önce yayımlanmamış veya yayıma sunulmamış olmalıdır.

Dergiye gönderilen makalelerde intihal kontrolünü sağlamak için, IThenticate (İntihali Engelleme Programı) kullanılmaktadır.

Genel Bilgiler

Makale bir yüksek lisans veya doktora tezinden üretildiyse makale başlığına * dipnot eklenerek tezin yazarı, tezin adı, yapıldığı üniversite, enstitü, anabilim dalı ve danışman bilgi eklenmelidir.

Makale bir BAP dahil olmak üzere herhangi bir proje tarafından desteklenmiş ve finansal destek alınmışsa, ilk sayfaya proje türü, kodu ve finansal destek alınmıştır ibaresi eklenmelidir.

Art-Sanat Dergisi'ne gönderilen makaleler, Microsoft Word ve PDF formatında olmalıdır. **Makale başlığının altında yazarın adı ve soyadı yer almalı, yazar adına dipnot formatında yıldız (*) verilerek ilk sayfanın altında yazarın unvanı, varsa çalıştığı kurum (üniversite, fakülte, bölüm v.b) ve e-mail adresi ve yazının teslim tarihi belirtilmelidir. Ayrıca yazar adının altında ORCID numarası yazılmalıdır.** ORCID numarası olmayan yazarların <https://orcid.org/> adresinden kayıt olmaları gerekmektedir. Birden fazla yazarlı makalelerde tüm yazarların ORCID numarası eklenmelidir.

Makalelerde Türkçe ve İngilizce başlık ile öz/abstract (150-200 kelime) ve 3-5 anahtar kelime olmalıdır. İngilizce özetten sonra Türkçe makaleler için 800-1000 kelime arasında İngilizce Extended Summary (Genişletilmiş Özet), İngilizce makaleler için ise 800-1000 kelimelik Türkçe Genişletilmiş Özet eklenmelidir.

Gönderilecek görsel malzemenin her biri en az 300 dpi çözünürlükte jpeg formatında olmalıdır (görüntü kalitesi düşük görseller kullanılmayacaktır). Yayında kullanılacak görsel malzemeler için koyu (bold) G. Kısaltması ile numaralandırma yapılmalıdır (**G.1., G.2., G.3.,** gibi). Görsel malzemenin açıklamasının altında parantez içerisinde mutlaka kaynak belirtilmelidir. Görsel malzeme

yazara ait ise belirtilmelidir.

Makale metni; Times New Roman 12 punto, 1.5 satır aralığı, iki yana dayalı biçimde, paragraflar arasında önce 6 NK sonra 6 NK aralıkla yazılmalıdır. Paragraflar arasında ayrıca boşluk konmayacaktır. Dipnotlar; Times New Roman 10 punto, tek satır aralığında, iki yana yaslı yazılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, italik harflerle yazılmalıdır. Beş satırdan az alıntılar satır arasında ve tırnak içerisinde verilmeli, beş satırdan uzun alıntılar ise satırın iki yanından 1 cm içeride, blok hâlinde ve 8 punto ile italik yazılmalıdır. Makale metni 25 sayfayı (yaklaşık 6000 kelimeyi) aşmamalıdır. Makalede kullanılacak görsellerin metin sayfası ile eş orantılı olmasına dikkat edilmeli, en fazla 25 görsele yer verilmelidir. Karşılaştırma görsellerine gönderme yapılarak makale konusu ile doğrudan ilgili görseller tercih edilmelidir. Görseller, metin içerisinde numaralandırılarak ilgili yerde kullanılmalıdır.

Kaynaklar

Referans Stili ve Formatı

Art-Sanat Dergisi dipnot ve kaynakça gösteriminde Chicago Style of Manual 16. Edisyonunu kullanmaktadır.

Dergiye katkıda bulunacak yazarların, aşağıdaki örneklere dayanarak dipnotları düzenlemeleri ve kaynakça oluşturmaları gerekmektedir.

Örnekler, yazarlara kolaylık sağlamak amacıyla, Chicago Style of Manual kılavuzundan (http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html) ilavelerle derlenmiştir. Dipnot-kaynakça yöntemi hakkında ayrıntılı bilgi ve çok sayıda örnek Chicago Manual of Style'ın 16. baskısının 14. ve 15. bölümlerinde yer almaktadır.

Örnekler:

İD ilk dipnot, **SD** sonraki/kısa dipnotlar, **K** kaynakça

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.

SD “Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı ‘Pi’nin Günü.”

K “Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı ‘Pi’nin Günü.” *Cumhuriyet*, 14 Mart 2018. Erişim 14 Mart 2018. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/teknoloji/50565/Bugun_dunyanin_en_cekici_sayisi_pi_nin_gunu.html.

Kitap tanıtımı

İD Muhammed Doruk, “Derbendnâme”, Gökçe Yükselen Peler’in *Derbendnâme* adlı eserinin tanıtımı, *Türkiyat Mecmuası*, 28/2 (2018), 333, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/597501>

SD Doruk, “Derbendnâme”, 334.

K Doruk, Muhammed. “Derbendnâme”. Gökçe Yükselen Peler’in *Derbendnâme* adlı eserinin tanıtımı. *Türkiyat Mecmuası*, 28/2 (2018): 333-338. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/597501>.

Tez

İD M. Baha Tanman, “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri” (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1990), 496.

SD Tanman, “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri,” 90.

K Tanman, M. Baha. “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri.” Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1990.

Ansiklopedi maddesi

İD Ahmet Temir, “Moğol (Veya Türk-Moğol) Hanlığı,” *Türkler Ansiklopedisi*, c. 8 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 416-432.

SD Temir, “Moğol (Veya Türk-Moğol) Hanlığı,” 416-432.

K Temir, Ahmet. “Moğol (Veya Türk-Moğol) Hanlığı.” *Türkler Ansiklopedisi*. 8. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 416-432.

Yayımlanmamış bildiri

İD Erdal İnönü ve Harun Doğan, “Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar” (Bilim Tarihi, Felsefesi ve Sosyolojisi Çalışma Grubu II. Ulusal Sempozyumu’nda sunulan bildiri, Assos, 18-20 Haziran 2004).

SD İnönü ve Doğan, “Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar”

K İnönü, Erdal ve Harun Doğan. “Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar.” Bilim Tarihi, Felsefesi ve Sosyolojisi Çalışma Grubu II. Ulusal Sempozyumu’nda sunulan bildiri, Assos, 18-20 Haziran 2004.

Yazma eser

İD Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 3682, 26a.

SD Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan*, Ayasofya 3682, 23b.

K Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, 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

SD “Bilginin İzinde.”

K Bilim Tarihi. “Bilginin İzinde.” Erişim 14 Mart 2018.

http://www.bilimtarihi.org/bilginin_izinde.html.

SON KONTROL LİSTESİ

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

- Editöre mektup
 - ✓ Makalenin türü
 - ✓ Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu bilgisi
 - ✓ Sponsor veya ticari bir firma ile ilişkisi (varsa belirtiniz)
 - ✓ İstatistik kontrolünün yapıldığı (araştırma makaleleri için)
 - ✓ İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı
 - ✓ Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
 - ✓ Kaynakların 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

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 16th Edition for referencing and quoting.

Authors who would send proposals to the journal are kindly invited to follow the examples given below when writing the footnotes and compiling the bibliography. These examples are borrowed from the Chicago Style of Manual (http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html).

Further information and numerous examples about the “notes and bibliography” system are available at the 14th and 15th chapters of the Chicago Manual of Style (16th edition).

Examples:

FF first footnote, **NF** next/short footnotes, **B** bibliography

The Books (one author)

FF Laurie Bauer, *A Glossary of Morphology* (Edinburg: Edinburg University Press, 2004), 55.

NF Bauer, *A Glossary of Morphology*, 55.

B Bauer, Laurie. *A Glossary of Morphology*. Edinburg: Edinburg University Press, 2004.

The Books (two authors)

FF A. Nazarov Bakhtiyar and Denis Sinor, *Essays on Uzbeks History, Culture and Language*, Research Institute for Inner Asian Studies, (Bloomington: Indiana University, 1993), 55.

NF Bakhtiyar and Sinor, *Essays on Uzbeks History, Culture and Language*, 55.

B Bakhtiyar, A. Nazarov and Denis Sinor. *Essays on Uzbeks History, Culture and Language*. Bloomington: Indiana University, 1993.

The Books (Three authors)

FF E.R. 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, *Mahmûd al-Kashgarî, Compendium of the Turkic Dialects-Dîwân Lugât at-Turk*, (Harvard: University Printing Office, 1985), 4: 100.

NF Robert Dankoff and James Kelley, *Mahmûd al-Kashgarî, Compendium of the Turkic Dialects-Dîwân Lugât at-Turk*, 4: 90.

B Dankoff, Robert and James Kelley, *Mahmûd al-Kashgarî, Compendium of the Turkic Dialects-Dîwân Lugât at-Turk*. 4 vols. Harvard: University Printing Office, 1985.

A chapter/section in a book

FF Beatrice Forbes Manz, "Timur", *The Rise and Rule of Tamerlane*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 90-120.

NF Manz, "Timur", 90-120.

B Manz, Beatrice Forbes. "Timur", *The Rise and Rule of Tamerlane*, 90-120. Cambridge: Cambridge University, 1989.

INFORMATION FOR AUTHORS

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

NF Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*, 206.

B Golden, Peter. *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*. America: Harrassowitz Verlag, 1992. Accessed September 18, 2019.

https://www.researchgate.net/publication/281319978_An_Introduction_to_the_History_of_the_Turkic_Peoples

Journal article, copyright

FF John E. Woods, "The Rise of Tīmūrid Historiography", *Journal of Near Eastern Studies*, 46/2 (1987), 81-108.

NF Woods, "The Rise of Tīmūrid Historiography", 81-108.

B Woods, John E. "The Rise of Tīmūrid Historiography", *Journal of Near Eastern Studies*, 46/2 (1987), 81-108.

Journal article, translation

FF Michiko Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," trans. Zadie Smith, *Review of Swing Time*, New York Times, (2016), 69-90.

NF Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," 69-90.

B Kakutani, Michiko. "Friendship Takes a Path That Diverges." Translated by Zadie Smith, *Review of Swing Time*. New York Times. 2016: 69-90.

Newspaper article, published

FF Rebecca Mead, "The Prophet of Dystopia," *New Yorker*, April 17, 2017, 2.

NF Mead, "The Prophet of Dystopia," 2.

B Mead, Rebecca. "The Prophet of Dystopia." *New Yorker*, April 17, 2017.

Newspaper article/report, electronic

If the author of an article or report is not specified, then the citation should begin with the title of article/report.

FF "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera." *New York Times*, March 8, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html>.

NF "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera."

B "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera." *New York Times*, March 8, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html>.

Book Review

FF Michiko Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," *Review of Swing Time*, by Zadie Smith, *New York Times*, 7 (2016), 67.

NF Kakutani, “Friendship Takes a Path That Diverges,” 67.

B Kakutani, Michiko. “Friendship Takes a Path That Diverges.” Review of *Swing Time*, by Zadie Smith. *New York Times*, November 7, 2016.

Thesis

FF Cynthia Lillian Rutz, “King Lear and Its Folktale Analogues,” (PhD diss. University of Chicago. 2013), 90.

NF Rutz, “King Lear and Its Folktale Analogues,” 90.

B Rutz, Cynthia Lillian. “King Lear and Its Folktale Analogues.” PhD diss., University of Chicago, 2013.

Encyclopedia entry

FF Ahmet Temir, “Mongol (or Turko-Mongol) Khanate,” *Encyclopedia of Turks*, v. 8, (Ankara: Yeni Türkiye Publications, 2002), 416-432.

NF Temir, “Mongol (or Turko-Mongol) Khanate”, 416-432.

B Temir, Ahmet. “Mongol (or Turko-Mongol) Khanate.” *Encyclopedia of Turks*. 8: 416-432. Ankara: Yeni Türkiye Publications, 2002.

Unpublished 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

Responsible/Corresponding Author Sorumlu Yazar	
Title of Manuscript Makalenin Başlığı	
Acceptance date Kabul Tarihi	
List of authors Yazarların Listesi	

Sıra No	Name - Surname Adı-Soyadı	E-mail E-Posta	Signature İmza	Date Tarih
1				
2				
3				
4				
5				

Manuscript Type (Research Article, Review, Short communication, etc.) Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, Kısa bildiri, v.b.)	
--	--

Responsible/Corresponding Author:

Sorumlu Yazar:

University/company/institution	Çalıştığı kurum	
Address	Posta adresi	
E-mail	E-posta	
Phone; mobile phone	Telefon no; GSM no	

The author(s) agrees that:

The manuscript submitted is his/her/their own original work, and has not been plagiarized from any prior work, all authors participated in the work in a substantive way, and are prepared to take public responsibility for the work, all authors have seen and approved the manuscript as submitted, the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere, the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone. 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 ödemeksizin kullanma hakkı makaleyi satmamak koşuluyla kendi amaçları için çoğaltma hakkı gibi fikri mülkiyet hakları saklıdır. Yayımlanan veya yayıma kabul edilmeyen makalelerle ilgili dokümanlar (fotoğraf, orijinal şekil vb.) karar tarihinden başlamak üzere bir yıl süreyle İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'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 unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılırken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını taahhüt ederim/ederiz.

Bu Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından ayrı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya 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 için sunulmadığını, Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin bu fikri eseri, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayımlanmasına izin verirler. Creative Commons Atıf-GayriTicari 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 ödemeksizin kullanma hakkı makaleyi satmamak koşuluyla kendi amaçları için çoğaltma hakkı gibi fikri mülkiyet hakları saklıdır. Yayımlanan veya yayıma kabul edilmeyen makalelerle ilgili dokümanlar (fotoğraf, orijinal şekil vb.) karar tarihinden başlamak üzere bir yıl süreyle İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'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 unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılırken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını taahhüt ederim/ederiz.

Bu Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından ayrı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kamutanabilir şekilde onaylı olması gerekir.

Responsible/Corresponding Author: Sorumlu Yazar;	Signature / İmza	Date / Tarih
	