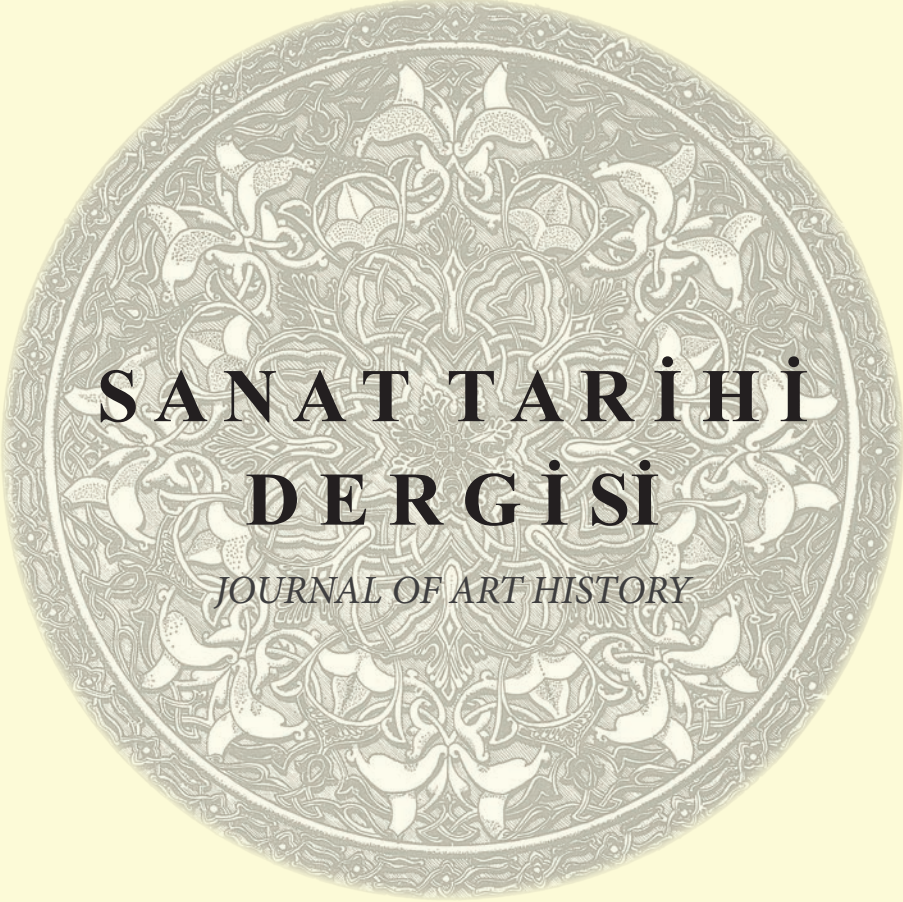




ISSN 1300-5707
e-ISSN 2636-8064

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları



SANAT TARİHİ DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

Cilt | *Volume*: 30

Sayı | *Issue*: 2

Ekim | *October*

2021

İZMİR

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

SANAT TARİHİ
DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

Cilt / Volume

30

Sayı / Issue

2

Ekim / October

2021

İZMİR

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

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

ISSN 1300-5707
e-ISSN 2636-8064

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

Sekretery - Grafik Tasarım - Teknik İşler - Strateji
Secretariat - Graphic Desing - Technical works - Strategy

Ender ÖZBAY
<https://avesis.ege.edu.tr/ender.ozbay/>
(E-mail: ozbayender@gmail.com)

Elektronik Yayınlanma Tarihi (DergiPark) | *Date of Electronic Publication (on DergiPark)*
20.12.2021

Yazıların hukuksal, ahlakı, fikirsel sorumluluğu yazarına aittir. Yazarın grş ve sylemleri Sanat Tarihi Dergisi'ni temsil etmez.

The legal, ethical and ideational responsibility of the articles belong to the authors. The opinions and discourses of the authors do not represent the Journal of Art History.

Yoğunluk ve personel yokluğu dolayısıyla dergi tarafından ayrıca nihai, zel bir redaksiyon işlemi yapılamamaktadır. Dil kullanımı ve redaksiyonla ilgili hususlar yazarların sorumluluğundadır.

Due to the density, and lack of personnel, no additional redaction (editing the writing/typing) is performed by the journal. Language usage and issues related to writing/typing are the responsibility of the authors.

SANAT TARİHİ DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

ISSN 1300-5707 e-ISSN 2636-8064

Sahibi | Owner

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

Yazı İşleri Müdürü | Managing Director

Doç. Dr. Hasan UÇAR

Editörler | Editors

Dr. Ender ÖZBAY
Prof. Dr. Semra DAŞÇI

Yayın Kurulu | Editorial Board

Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY,
Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU

İngilizce Editörü | English Language Editor

Dr. Öğretim Üyesi Elvan KARAMAN

Adresi | Address: Ege Üniversitesi, Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Bölümü, 35100, Bornova-İzmir-Türkiye.
Tel: 0090 232 311 5084. **Faks:** 0090 232 388 1102. **E-Mail:** sanattarihi.dergisi@gmail.com

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

DergiPark
AKADEMİK

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

Dizinler & Platformlar | Indexes & Platforms



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

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

Akademik Danışma Kurulu | Academic Advisory Board

Doç. Dr. Türkan ACAR (Uşak Üniversitesi)
Doç. Dr. Meryem ACARA ESER (Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas)
Dr. Öğr. Üy. Yusuf ACIOĞLU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Mikail ACIPINAR (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. Hümeyra AKKURT BİROL (Dokuz Eylül Üniv., İzmir)
Prof. Dr. Ester Eti AKYÜZ LEVİ (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Leyla ALPAGUT (Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu)
Prof. Dr. Mehmet Erol ALTINSAPAN (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Ara ALTUN (İstanbul Üniversitesi) (Emekli)
Prof. Dr. Simber Rana ATAY (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Şerife ATLIHAN (Doğuş Üniversitesi, İstanbul)
Prof. Dr. Ayşe AYDIN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Doç. Dr. Gökben AYHAN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Prof. Dr. Serpil BAĞCI (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)
Doç. Dr. Nur BALKIR (American International University, Kuveyt)
Prof. Dr. Ali BAŞ (Selçuk Üniversitesi, Konya)
Dr. Öğr. Üy. Seyfi BAŞKAN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Uzm. Nil BAYDAR (Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı)
Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN (Ordu Üniversitesi)
Prof. Dr. Sedat BAYRAKAL (Uşak Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet Sami BAYRAKTAR (Ondokuz Mayıs Üniv., Samsun)
Prof. Dr. Fahriye BAYRAM (Pamukkale Üniversitesi)
Sadı BAYRAM (Vakıflar Genel Müdürlüğü, Ankara) (Emekli)
Dr. Klaus BELKE (Avusturya Bilimler Akademisi, Vienna)
Dr. Öğr. Üy. Cenk BERKANT (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Prof. Dr. Svitlana BILYAYEVA (Ulusal Bilimler Akademisi, Kiev)
Prof. Dr. Dr. Z. Kenan BİLİCİ (Ankara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Rüstem BOZER (Ankara Üniversitesi)
Doç. Dr. Tolga BOZKURT (Ankara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Ayşe BUDAK (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Solmaz BUNULDAY (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Burcu Selcen COŞKUN (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)
Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Halit ÇAL (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Nusret ÇAM (Ankara Üniversitesi) (Emekli)
Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI (Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya)
Prof. Dr. Ayşe ÇAYLAK TÜRKER (Çanakkale Onsekiz Mart Üniv.)
Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN (Ankara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Rukiye ÇETİN (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
Doç. Dr. Mustafa ÇETİNASLAN (Selçuk Üniversitesi, Konya)
Dr. Öğr. Üy. Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Nilay ÇORAĞAN (Erciyes Üniversitesi, Kayseri)
Prof. Dr. Yaşar ÇORUHLU (Mimar Sinan G. S. Üniv. İstanbul, Emekli)
Doç. Dr. Özgü ÇÖMEZOĞLU UZBEK (İstanbul Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Ertan DAŞ (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Semra DAŞCI (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP (Anadolu Üniv., Eskişehir)
Doç. Dr. V. Belgin DEMİRSAR ARLI (İstanbul Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Ayşe DENKNALBANT ÇOBANOĞLU (İstanbul Üniv.)
Prof. Dr. Mustafa DENKTAŞ (Akdeniz Üniversitesi, Antalya)
Doç. Dr. Lale DOĞER (Ege Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Gülnur DURAN (Marmara University, İstanbul)
Prof. Dr. Remzi DURAN (Selçuk Üniversitesi, Konya)
Dr. Öğr. Üy. Şükrü DURSUN (Selçuk Üniversitesi, Konya)
Prof. Dr. Abdullah Şevki DUymAZ (Süleyman Demirel Üniv., Isparta)
Doç. Dr. Mesut DÜNDAR (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Betül Gelengül EKİMCİ Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üy. Birsan ERAT (Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın)
Doç. Dr. Gül ERBAY ASLITÜRK (Adnan Menderes Üniv., Aydın)

Doç. Dr. Nina (ERGIN) MACARAIG (Univ. of California, Riverside)
Dr. Aslıhan ERKMEK BİRKANDAN (İTÜ, İstanbul)
Doç. Dr. Süreyya EROĞLU BİLGİN (Süleyman Demirel Üniv., Isparta)
Öğr. Gör. Ferhat ERÖZ (Atılım Üniversitesi, Ankara)
Prof. Dr. Bozkurt ERSOY (Ege Üniversitesi, İzmir)
Dr. Öğr. Üy. Seçkin EVCİM (Ordu Üniversitesi, Ordu)
Doç. Dr. Mustafa GENÇ (Süleyman Demirel Üniv., Isparta)
Dr. Joachim GIERLICH (Qatar National Library)
Prof. Dr. Paolo GIRARDELLI (Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul)
Prof. Dr. Kıymet GİRAY (Ankara Üniversitesi, Emekli)
Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU (Ege Üniversitesi, İzmir)
Dr. Müjde Dila GÜMÜŞ (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU (İstanbul Aydın Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Yavuz GÜNER (Trakya Üniversitesi, Edirne)
Dr. Öğr. Üy. Cengiz GÜRBİYİK (Manisa Celal Bayar Üniversitesi)
Prof. Dr. Binnur GÜRLER (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. İlknur GÜRSEK ÖŞE (Ege Üniversitesi, İzmir)
Dr. Öğr. Üy. Elif GÜRİSOY (Uşak Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Berna İLERİ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Kasım İNCE (Pamukkale Üniversitesi, Denizli)
Doç. Dr. Bülent İŞLER (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Mehmet KAHYAOĞLU (Yaşar Üniversitesi, İzmir)
Dr. Öğr. Üy. Başak KATRANCI KASALI (Manisa Celal Bayar Üniv.)
Doç. Dr. Mustafa Çağhan KESKİN (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Machiel KIEL (NIT, İstanbul)
Dr. Öğr. Üy. Elif KÖK (Marmara Üniversitesi, İstanbul)
Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv. İst.)
Dr. Öğr. Üy. Zerrin KÖŞKÜLÜ (Atatürk Üniversitesi, Erzurum)
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Andreas KÜLZER (Avusturya Bilimler Akademisi, Vienna)
Prof. Dr. Fatma Banu MAHIR (MSGS Üniv., İstanbul) (Emekli)
Prof. Dr. Zeynep MERCANGÖZ (Ege Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Sinan MİMAROĞLU (Mustafa Kemal Üniv., Hatay)
Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM (Marmara Üniversitesi, İstanbul, Emekli)
Prof. Dr. A. Tarkan OKÇUOĞLU (İstanbul Üniversitesi)
Doç. Dr. İlkay Canan OKKALI (Trabzon Üniversitesi)
Doç. Dr. J. Özlem OKTAY ÇEREZCİ (MSGS Üniv., İstanbul)
Prof. Dr. B. Yelda OLCAY UÇKAN (Anadolu Üniversitesi, Eskişehir)
Dr. Öğr. Üy. Bülent ORAL (Karabük Üniversitesi)
Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv., İstanbul)
Prof. Dr. Gönül ÖZNEY (Ege Üniversitesi, İzmir, Emekli)
Prof. Dr. Zuhal ÖZCAN (Çankaya Üniversitesi, Ankara, Emekli)
Prof. Dr. Zuhal ÖZEL SAĞLAMTİMUR (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Yıldırım ÖZBEK (Akdeniz Üniversitesi, Antalya)
Doç. Dr. Ebru ÖZEKE TÖKMECİ (Mimar Sinan Güz. San. Üniv., İst.)
Prof. Dr. Mustafa ÖZER (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)
Doç. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI (İstanbul Üniversitesi)
Doç. Dr. Şenay ÖZGÜR YILDIZ (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Nurşen ÖZKUL FINDIK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniv.)
Doç. Dr. Kemal ÖZKURT (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun)
Prof. Dr. Deniz ÖZKUT (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Dr. Uzm. Adil ÖZME (Kültür Ve Turizm Bakanlığı, Ankara)
Doç. Dr. Gökçen K. ÖZTAŞKIN (Pamukkale Üniversitesi, Denizli)
Doç. Dr. Muradiye ÖZTAŞKIN (Pamukkale Üniv., Denizli)
Dr. Öğr. Üy. Şebnem PARLADIR (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Sacit PEKAK (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)
Prof. Dr. Kadir PEKTAŞ (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)
Dr. Öğr. Üy. Turgay POLAT (Adıyaman Üniversitesi)
Doç. Dr. Alessandra RICCI (Koç Üniversitesi, İstanbul)

Öğr. Gör. Elif SARAC (Ankara Üniversitesi)
Uzm. Nedim SÖNMEZ (İzmir)
Doç. Dr. Şükrü SÖNMEZER (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)
Doç. Dr. Pelin ŞAHİN TEKİNALP (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)
Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Şerife TALİ (Ordu Üniversitesi)
Prof. Dr. Öğüz TEKİN (Koç Üniversitesi & AKMED)
Prof. Dr. Merih TEKİN BENDER (Ege Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Vahit Macit TEKİNALP (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)
Dr. Öğr. Üy. Fehime Mine TEMİZ (Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay)
Dr. Hans THEUNISSEN (Leiden Üniversitesi, Leiden)
Doç. Dr. Emine TOK (Ege Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Elvan TOPALLI (Uludağ Üniversitesi, Bursa)
Prof. Dr. Gül TUNÇEL (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet TUNÇEL (Erciyes Üniversitesi, Emekli. / Ankara)
Prof. Dr. Ergün TURAN (Marmara Üniversitesi, İstanbul)
Prof. Dr. Uşun TÜKEL (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Fatma Nalan TÜRKMEN (Marmara Üniversitesi, İstanbul)
Dr. Öğr. Üy. Aygül UÇAR (Türk Dünyası Araş. Enstitüsü / Ege Üniv.)
Dr. Öğr. Üy. Hasan UÇAR (Ege Üniversitesi)

Doç. Dr. Tolga B. UYAR (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Osman UYSAL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Zekiye UYSAL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Derya UZUN AYDIN (Batman Üniversitesi)
Prof. Dr. Ceren ÜNAL (Manisa Celal Bayar Üniversitesi)
Prof. Dr. Rahmi Hüseyin ÜNAL (Ege Üniversitesi, İzmir, Emekli)
Doç. Dr. H. Sibel ÜNALAN ÖZDEMİR (Adnan Menderes Üniv., Aydın)
Prof. Dr. Harun ÜRER (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. Alptekin YAVAŞ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Seda YAVUZ (İstanbul Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Turgay YAZAR (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun)
Prof. Dr. Nurcan YAZICI METİN (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İst.)
Doç. Dr. Evindar YEŞİLBAŞ (Mardin Artuklu Üniversitesi)
Prof. Dr. Anıl YILMAZ (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. Gülgün YILMAZ (Trakya Üniversitesi, Edirne)
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ (Atatürk Üniversitesi, Erzurum)
Doç. Dr. Serap YÜZGÜLLER (İstanbul Üniversitesi)

Cilt 30 - Sayı 2'in Hakemleri | Reviewers of the Volume 30 - Issue 2

Meryem ACARA ESER
Sibel ALMELEK İŞMAN
Ayşe AYDIN
Nur BALKIR
Ahmet Ali BAYHAN
Sedat BAYRAKAL
Fahriye BAYRAM
Cenk BERKANT
Rüstem BOZER
Tolga BOZKURT
Solmaz BUNULDAY
Şakir ÇAKMAK
Halit ÇAL
Muharrem ÇEKEN
Rukiye ÇETİN
Mustafa ÇETİNASLAN
Nilay ÇORAĞAN
Özgü ÇÖMEZOĞLU UZBEK
Ertan DAŞ
Semra DAŞCI
Abdullah Şevki DUYMAZ
Mesut DÜNDAR
Birsan ERAT

Gül ERBAY ASLITÜRK
Bozkurt ERSOY
Seçkin EVCİM
Mustafa GENÇ
Paolo GIRARDELLİ
Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU
İlknur GÜRSES KÖSE
Berna İLERİ
Mehmet KAHYAOĞLU
Başak KATRANCI KASALI
Mustafa Çağhan KESKİN
Gülgün KÖROĞLU
Zerrin KÖŞKLÜ
İnci KUYULU ERSOY
Andreas KÜLZER
Sinan MİMAROĞLU
Selçuk MÜLAYİM
İlkay Canan OKKALI
Bülent ORAL
Nilüfer ÖNDİN
Zuhul ÖZCAN
Nurşen ÖZKUL FINDIK
Deniz ÖZKUT

Gökçen Kurtuluş ÖZTAŞKIN
Muradiye ÖZTAŞKIN
M. Sacit PEKAK
Kadir PEKTAŞ
Turgay POLAT
A. Pelin ŞAHİN TEKİNALP
Yaşar Selçuk ŞENER
Şerife TALİ
Merih TEKİN BENDER
Vahit Macit TEKİNALP
Uşun TÜKEL
Aygül UÇAR
Hasan UÇAR
Rahmi Hüseyin ÜNAL
Harun ÜRER
Tolga B. UYAR
Zekiye UYSAL
Derya UZUN AYDIN
Seda YAVUZ
Gülgün YILMAZ
Serap YÜZGÜLLER

İÇİNDEKİLER | CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ | RESEARCH ARTICLES

Ceyhan'da Çavuşoğlu Konağı

Çavuşoğlu Mansion in Ceyhan

Halil SÖZLÜ 787-807

A House in Ankara Ulucanlar District in the Context of Traditional Ottoman Architecture

Geleneksel Osmanlı Mimarlığı Bağlamında Bir Ankara Ulucanlar Mahallesi Evi

Filiz KARAKUŞ 809-843

Konya Camilerindeki Ahşap Mihraplardan Örnekler

Examples of Wooden Mihrabs in Konya Mosques

Zehra USLU BÜLBÜL - Nilgün ÇEVİRİMLİ 845-883

Rize Ahşap (Çantı) Camilerinde Bezeme Üslubu

Decoration Style in Rize Wooden (Çantı) Mosques

Anar AZİZSOY - Muhammet ÖZKURT 885-929

Trabzon Ayasofya Kilisesi Bahçesi'nde Bulunan Figürlü Bir Mezar Anıtı

A Figured Grave Monument in the Courtyard of Hagia Sophia Church in Trabzon

Selda ALP 931-943

Arşiv Belgelerine Göre Sinop'taki Şüheda / Şehitler Çeşmesi

The Şüheda/Şehitler (Martyrs) Fountain in Sinop in the Light of Archive Documents

Nurcan YAZICI METİN 945-967

Küratörün Söylemi / Çağdaş Sanat Sergilerinde Bir Praksis Analizi

The Discourse of Curators / A Praxis Analysis in Contemporary Art Exhibitions

Nevin YALÇIN BELDAN 969-989



Kuzeyden İzlenimler: Amsterdam ve Fransız Empresyonistlerinin
Gözünden Değişen Kent ve İnsan Manzaraları

*Impressions from the North: The Changing Urban and Human Landscapes
according to the Amsterdam and French Impressionists*

F. Tülay KAZANCI - İlkay Canan OKKALI 991-1017

Kuşadası, Kadıkalesi Kazısı'nın 2017-2020 Sezonlarına Ait
Bizans Camı Örnekleri

*Byzantine Glass Samples Belonging to Seasons of 2017-2020 in Kuşadası,
Kadıkalesi Excavation*

Tümay HAZİNEDAR COŞKUN 1019-1037

Water Cisterns of Rural Settlements in Southern Anatolia in Late
Antiquity and the Byzantine Period

*Anadolu'nun Güneyindeki Kırsal Yerleşmelerde Geç Antik ve Bizans Dönemi Su
Sarnıçları*

Orçun ERDOĞAN 1039-1073

Prof. Mükrimin Halil Yinanç'ın Defter'inden Milas ve Peçin'in İslamî
Kitabeleri

*From Mükrimin Halil Yinanç's Defter, Islamic Inscriptions on the Cities of Milas
and Peçin*

Mehmet Akif ERDOĞRU 1075-1087

Hasankeyf, İmam Abdullah Zaviyesi Taşıma ve Koruma Uygulamaları

*Relocation and Conservation Applications for the Imam Abdullah Zawiya in
Hasankeyf*

Serap SEVGİ - Mesut YILMAZ - Cenk KOPARAN 1089-1115

Geç Dönem Osmanlı Mimarisinde Bölgesel Bir Süsleme: Bacini
(Şanlıurfa Örnekleri Üzerinden Bir Değerlendirme)

*A Regional Ornament In Late Ottoman Architecture: Bacini (An Evaluation On
The Samples Of Şanlıurfa)*

Turgay POLAT 1117-1145



Barok Resimde İsa'nın Havarilerinin Martirdom Sahneleri <i>Martyrdom Scenes of the Apostles of Jesus in Baroque Painting</i> Vildan IŞIK 1147-1189	1147-1189
Daire Simgesi Ve Kutsal Bağlantıları Üzerine: Manevi Temelde Aşkın Bir Üretim <i>On the Circle Symbol and the Sacred Connections: A Divine Production on a Spiritual Basis</i> Yunus ASLAN 1191-1219	1191-1219
Sanatın Tozunu Almak: Gündelik Hayat Ve Feminist Sanat <i>Dusting (Off) Art: Daily Life And Feminist Art</i> Elif DASTARLI 1221-1243	1221-1243
Sakarya'da Tespit Edilen Geleneksel El Sanatları ve Ustaları <i>Traditional Handicrafts and Artisans Detected in Sakarya</i> Ela TAŞ 1245-1279	1245-1279
Ring Pommeled Swords From Amorium <i>Amorium'da Bulunan Halkalı Kılıçlar</i> Errikos MANIOTIS - Zeliha DEMİREL-GÖKALP 1281-1299	1281-1299
İzmir Kadifekale (Smyrna Akropolisi) Bizans Sarnıcı Buluntusu "Milet Tipi" Seramikler <i>Miletus Wares Uncovered in the Byzantine Cistern at İzmir-Kadifekale (Acropolis of Smyrna)</i> Lale DOĞER - Dilek MAKTAL CANKO 1301-1333	1301-1333
Kutsal Bal: İkonografisi ile Bizans Sanatında Arı ve Bal <i>Holy Honey: Bee and Honey in Byzantine Art with Iconography</i> Lale DOĞER - Ceylan BORSTLAP 1335-1387	1335-1387



Üsküdar Mihrimah Sultan Camii Taş Süslemelerinin Değerlendirilmesi

An Evaluation of the Stone Ornaments of Mihrimah Sultan Mosque in Uskudar

Kadriye Figen VARDAR 1389-1419

Geç Osmanlı Dönemi'nde Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'ne Eğitim
Almaya Giden Öğrenciler Üzerine Bir Araştırma

*A Survey on the Students Who Enrolled For Venice Academy of Fine Arts in the
Late Ottoman Period*

Cenk BERKANT 1421-1443

A Strategic Point on the Eastern Roman Border: Adilcevaz Castle

Roma'nın Doğu Sınırında Stratejik Bir Nokta: Adilcevaz Kalesi

Emine TOK 1445-1463

DERLEME MAKALELERİ | REVIEW ARTICLES

Türk Hamamının Özgünlüğü

Originality of the Turkish Bath

Oğulcan AVCI 1465-1489



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

History; Scope; Publishing Principles; Spelling Rules of Journal of Art History 1491

CEYHAN'DA ÇAVUŞOĞLU KONAĞI*



ÇAVUŞOĞLU MANSION IN CEYHAN*

Halil SÖZLÜ**

ÖZ

Bu makalenin konusunu Adana'nın Ceyhan ilçesine bağlı Nazımbey Yeniköy'de bulunan Çavuşoğlu Konağı'nın mimari ve süsleme özellikleri oluşturmaktadır. Konağın, 20. yüzyılın ilk yarısında inşa edildiği ve iç sofalı plan tipine sahip olduğu görülmektedir. Günümüzdeki durumu harap halde olduğu için yapının üst katlarına çıkılamamıştır. Giriş, ara kat ve cihannüma katında oluşan konakta duvar resimleri de yer almaktadır. Konağın zemin katında ve köy camisine bakan cephesindeki odada görülen duvar resimleri gemi tasviri, seccade, tüfek ve bitkisel süslemelerden oluşturulmuştur. Süslemeleri yapan ustalara dair bir bilgiye ulaşılamamıştır. Fakat bunların yerel ustalar tarafından resmedilmiş olabileceği söylenebilir. Ayrıca, duvar resimlerinin konağın sadece bir odasında görülmesi dikkat çekicidir. Kırsal yerleşim alanında bir köyde böyle bir yapının bulunması ve o köyde benzer başka bir yapının olmaması, konağın köy ağasına ait olabileceğini düşündürmektedir. Yapı, Adana ve Ceyhan merkezdeki bazı evlerle plan ve malzeme bakımından benzer özellikler gösterir. Konağın güneyinde geniş bir avlu olduğuna dair duvar izleri, aile mahremiyetine bir işaretir. Çavuşoğlu Konağı, Ceyhan ve çevresinde plan ve süsleme bakımından benzersiz bir örnek olarak gösterilebilir.

Anahtar Kelimeler: Türk evi, geleneksel konut mimarisi, Adana, sofa, duvar resmi.

ABSTRACT

The subject of this article is the architectural and ornamental features of Çavuşoğlu Mansion in Nazımbey Yeniköy, Ceyhan district of Adana. It is seen that the mansion was built in the first half of the 20th century and has a plan type with an inner sofa. The upper floors of the building have not been accessed, as it is in a dilapidated state today. There are also murals in the mansion consisting of the entrance, mezzanine and cihannüma decks.

* Bu makale, Mersin Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından 2020-1-AP2-4090 numaralı desteklenen proje kapsamında üretilmiştir. Konak, 2019 yılında "Orta Çağ'dan Günümüze Adana İli ve İlçeleri Yüzey Araştırması" başlıklı araştırma kapsamında tespit edilmiş ve incelenmiştir.

* This article was produced as a result of the project supported by Mersin University Scientific Research Projects Unit, with the number 2020-1-AP2-4090. The structure was found and studied during the "Survey of Adana Province and its Districts's Middle Ages to the Present" optained in 2019.

** Doç. Dr., Mersin Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3100-486X> ♦ E-mail: halilsozlu@mersin.edu.tr

The murals seen on the ground floor of the mansion and in the room on the facade facing the village mosque are composed of ship depiction, prayer rug, rifle and herbal decorations. No information about the Masters who made the decorations has been reached, but it can be said that these may have been painted by local masters. It is also noteworthy that the murals can only be seen in one room of the mansion. The presence of such a structure in a village in a rural settlement area and the absence of another similar structure in that village suggest that the mansion may belong to the village Agha. The structure shows similar features in terms of plan and material with some houses in the center of Adana and Ceyhan. Wall traces of a large courtyard to the south of the mansion are a sign of family privacy. The house is the most important kind of shelter that human beings have developed. After a period of time, certain types of houses appeared in every region of Anatolia, depending on the geographical conditions of the region. The traditional cultural elements that affect society life at every stage have also affected the architecture of societies. This has caused architectural understanding to differ from society to society and even in different sections of the same society. The structure studied is located in Nazımbey Yeniköy, Ceyhan district of Adana. The mansion was identified and examined in 2019 as a part of the research entitled "survey of Adana province and districts from the Middle Ages to the present day". First of all, photographs of the mansion were taken, measurements were taken and necessary notes were recorded by making on-site investigations. It was determined that this mansion was of the traditional Turkish House plan type. Also notable are the murals seen in one room of the mansion. The structure, Ceyhan and its surroundings, can be shown as the only examples in terms of plan and ornamentation. In this context, the fact that there is a host that has not been published or researched anywhere before has been an important factor in our preparation of this study. The hand-drawn decorations inside this mansion, which needs to be preserved and repaired, are also remarkable. Similar decorations can be seen in many parts of Anatolia. However, the fact that it is located in a village and there are no similar ones in the vicinity increases the importance of this mansion.

Keywords: *Turkish House, traditional domestic architecture, Adana, sofa, wall paintings.*

Giriş

Ev, insanoğlunun geliştirmiş olduğu en önemli barınak türüdür. Tarihi devirlerin ardından, Anadolu'nun her bölgesinde, o bölgenin coğrafi şartlarına bağlı olarak belirli ev tipleri ortaya çıkmıştır. Toplum yaşayışını her aşamada etkileyen geleneksel kültür öğeleri, toplumların mimarilerini de etkilemiştir. Bu durum, mimari anlayışın toplumdan topluma ve hatta aynı toplumun farklı kesimlerinde de farklılık göstermesine sebep olmuştur. Toplumsal yapıdaki farklılık Anadolu'nun pek çok kentinde olduğu gibi Adana Ceyhan'da inşa edilmiş olan konutlarda da hissedilmektedir. Bölgedeki konutların büyük çoğunluğunun halktan insanların kullanımına yönelik tasarlandığı görülürken birkaç konutun plan, malzeme, süsleme özellikleri vb. bakımından farklılaşarak ekonomik seviyesi yüksek sınıfın kullanımı için planlandığı anlaşılmaktadır. Çavuşoğlu Konağı'nda, maddi imkanları daha iyi olan kişiler tarafından kullanıldığı söylenebilir.

Çavuşoğlu Konağı ile ilgili şimdiye kadar herhangi bir bilimsel çalışmanın yapılmamış olması bizi bu çalışmayı hazırlamaya yöneltmiştir. Makalemize konu olan Çavuşoğlu Konağı, Adana'nın Ceyhan İlçesine bağlı Nazım Bey Yeniköy'de bulunmakta olup, 2019 yılında "Orta Çağdan Günümüze Adana İli ve İlçeleri" başlıklı yüzey araştırması kapsamında tespit edilmiş ve incelenmiştir.¹

Çavuşoğlu Konağı'nın bulunduğu Ceyhan ilçesini Adana'nın tarihi gelişiminden ayrı tutmak mümkün değildir. Adana, Hac yolu üzerinde² olması nedeniyle önemli bir konumdadır. Ceyhan ve Ceyhan'ın Kurtkulağı Köyü'nde inşa edilmiş olan Kurtkulağı Kervansarayı da bu güzergâh üzerinde bulunması bakımından geçmişten günümüze önemini korumuştur. İstanbul – Şam – Mekke Hac yolu³ üzerinde bulunan Kurtkulağı Kervansarayı, Ceyhan'ın önemini sürekli kılmıştır.

Çukurova, 1485- 1490 yılları arasında Osmanlılar ve Memluklerin mücadelesine sahne olmuştur⁴. Yavuz Sultan Selim'in Mısır seferi sırasında Adana topraklarını ve Ceyhan Ovası'nı fethetmesiyle Osmanlı devletine bağlanan bölgede⁵, 1535 yılında İran seferinden dönen Kanuni Sultan Süleyman Ceyhan yakınlarındaki Kurtkulağı Kervansarayı'nda dinlenmiştir.⁶ Çavuşoğlu Konağının inşa edildiği tarihten biraz öncesinde, 19. yy başlarında II. Abdülhamit'in tahttan indirilmesinden sonra, Ceyhan ve çevresinde bazı karışıklıklar çıktığı bilinmektedir. 1896'da Osmaniye sancağına bağlanan Ceyhan, 1908 yılından sonra "Urfiye" adıyla anılmış ve 3 Mayıs 1926'da ise Ceyhan olarak kesinleşmiştir⁷.

1 Çalışmamız, konağın tanıtılması ve araştırılması yolunda bir ön çalışma olarak düşünülebilir. Konağın koruma altına alınarak onarılması ve yöre kültürünün tanıtılması gayesiyle kullanılması temel isteğimizdir.

2 Kurt, 1992, 35.

3 Armağan, 200, 82.

4 Yiğit, 2017, 240.

5 Halaçoğlu, 2004,12.; Kuruyazıcı, 1997, 18

6 Yolcu, 2008, 6-7.

7 Ashyüce, 2008, 57.

Çavuşoğlu Konağı

Köylüler tarafından Çavuşoğlu Konağı olarak adlandırılan yapı, köy meydanında caminin güneyinde bulunur. Zemin kat, birinci kat ve cihannüma katından oluşan konak, iki deprem görmüştür. Yapı, Anadolu’da sık görülen “iç sofalı” evler grubuna girmektedir.

Kuzey cephede dikdörtgen pano içerisinde günümüz harfleriyle yazılmış iki kitabe bulunmaktadır. Bunlardan birinde, “*İsmin yadigarı olsun sıvacı Kayserili M. Arif*” ustanın adı yazılıdır. Diğerinde “*bu binayı yaptı Apdullah 1935 – 1936*” tarihi yazmaktadır. Kitabeden hareketle yapının, 1935-36 yıllarında, Apdullah isimli bir bani tarafından Kayserili M. Arif ustaya yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Konakla ilgili Adana Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu arşivlerine bakılmış ve yapının 23.03.2016 tarihinde 6201 numaralı kararla tescillenmiş olduğu anlaşılmıştır⁸.

Plan tanımlaması; konak, doğu – batı yönünde dikdörtgen bir plana sahip olup, iç sofalı evler grubuna girmektedir. Konağa giriş güney cephedeki bahçeye bakmaktadır. Yapının zemin katında, bahçeye iki sivri kemerli açıklıkla bağlanan bir sofa ve beş oda bulunur. Odalar sofanın doğu ve batısında ikişer, kuzeyinde de bir oda olarak düzenlenmiştir (Çiz.1).

Zemin kat odaları kareye yakın dikdörtgen planlı olarak tasarlanmış ve kapıları sofaya açılmaktadır (Fot.1). Sofanın doğusu ve batısındaki her iki odanın da bahçeye açılan birer penceresi bulunmaktadır. Cephenin batı tarafında birinci kata çıkışı sağlayan merdiven bulunur. “L” biçimindeki merdivenin kısa tarafı ahşap malzemeden yapılmış olup yine ahşap zeminli balkona bağlanmaktadır.

Zemin kattaki odalar süsleme bakımından sade olup duvarlar sıvalı ve düz ahşap tavan ile örtülüdür. Duvarlarda veya ahşap tavanlarda süslemeye dair hiçbir iz yoktur.

Zemin katta kuzeydoğu ve kuzeybatı köşelerde yer alan odaların, kuzey cepheye açılan kapıları vardır (Fot. 2). Bunlardan kuzeydoğudaki mekânın dükkân olarak kullanıldığı köy halkı tarafından söylenmektedir. Bu nedenle olsa gerek buraya giriş, kuzey cephedeki geniş yuvarlak kemerli açıklıkla sağlanmaktadır. Kuzeybatıdaki oda, günümüzde samanlık olarak kullanılmakta olup odanın kapı açıklığından görebildiğimiz kadarıyla herhangi bir süsleme unsuru bulunmamaktadır. Zemin katta, güneye açılan çift kemerli sofanın batısındaki oda da günümüzde samanlık olarak kullanılmaktadır. Sofanın doğusundaki odanın içi boş olup bahçeye ve sofaya açılan birer penceresi vardır. Burada da duvarlar sade tutulmuş ve bezemeye yer verilmemiştir.

Birinci katın ortasında, kuzey – güney yönünde uzantılı sofa bulunur. Bu kattaki odaların tamamı sofaya açılmaktadır (Çiz. 2). Simetrik olarak yapılmış, sofanın iki tarafında yer alan odaların içerisine yapının çökme tehlikesi olduğu için girilememiştir. Ancak zemin kattan yapıya giriş yapıldığında, birinci katın ve cihannüma katının zeminleri yıkık olduğu için, doğrudan cihannüma katının üst örtüsü görülmektedir. Buradan bakılarak bu kattaki odaların durumları hakkında sınırlı bilgi edinilmiştir. Sofanın doğusunda ve batı-

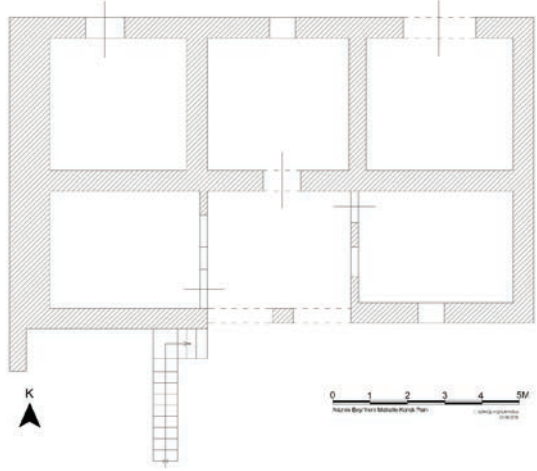
8 Adana Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu’nda çalışan Arkeolog Ali Toğran Bey’e yardımlarından dolayı teşekkür ederim.

sında ikişer oda olduğu, sofaya bakan kapı ve pencere açıklıklarından yola çıkarak söylenebilir. Bu odaların zemin kattaki odalarla aynı plan özelliklerini göstermeleri kuvvetle muhtemeldir. Odaların içlerine girilememiş fakat zeminleri yıkılan odalara, zemin kattan bakma fırsatı olmuştur. Birinci katın kuzeydoğu köşesinde yer alan odada kalemişi süslemeler görülmektedir. Cihannüma katına birinci kattaki sofada yer alan ahşap merdivenlerle çıkılmaktadır⁹.

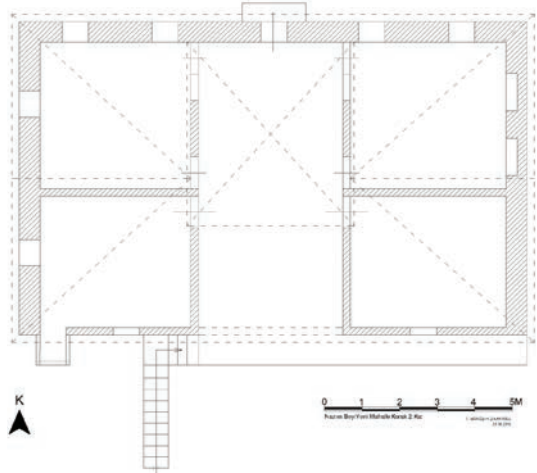
Cepheleer

Kuzey cephenin zemin kat seviyesinde, doğuda geniş yuvarlak kemerli bir açıklık, bu açıklığın batısında dikdörtgen formlu bir pencere, pencerenin batısında ise yarım yuvarlak kemerli bir kapı bulunur (Fot. 3). Cephenin birinci kat seviyesinde, ortada yuvarlak kemerli, günümüzde büyük oranda yıkılmış balkona geçişi sağlayan kapı, kapının iki yanında dikdörtgen formlu pencereler vardır. Kapı kemer köşeliklerinde kitabeler yer almaktadır.

Kuzey cephenin doğusundaki geniş yuvarlak kemerli girişe sahip olan bölümün dükkân olarak kullanıldığı köylüler tarafından söylenmektedir¹⁰. Dükkânın, yapının yapıldığı ilk dönemden itibaren mi yoksa daha sonradan mı bu işlevle kullanıldığı kesin olarak bilinmemektedir. Herhangi bir süsleme unsuru bulunmayan odanın ahşap tavanlı olduğu kalan izlerden anlaşılmaktadır. Kemer üzerinde sıvaların döküldüğü görülmektedir.



Çiz. 1: Ceyhan Nazımbey Yeniköy Çavuşoğlu Konağı Zemin Kat Planı. (2019, İ. Gümüş - H. Çolakoğlu)



Çiz. 2: Çavuşoğlu Konağı Birinci Kat planı. (2019, İ. Gümüş - H. Çolakoğlu)

9 Merdivenler yıkık vaziyette olduğu için birinci kat ve cihannüma katına çıkılamamış bu nedenle rölöveleri alınamamıştır.

10 Bu bilgi köy halkından Turgay Cengiz Bey'den alınmıştır. Kendisine teşekkür ediyorum.

Kuzey cepheden yuvarlak kemerli bir kapıyla girişi sağlanan ve cephenin batısında bulunan oda, günümüzde samanlık olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle içerisi tam olarak incelenememiştir. Konağın doğu cephesinde, sonraki dönemde konağa bitişik olarak yapılmış bir yapı bulunmaktadır.

Batı cephe duvarı (Fot. 4), yukarıya doğru eğimli bir vaziyette inşa edilmiştir. Bu durumun, ustanın bir tercihi mi yoksa bir hata mı olduğu konusunda net bir bilgi yoktur. Ayrıca duvar kalınlığı, diğer cephelere göre daha fazladır. Cephenin birinci kat seviyesinde dikdörtgen formlu iki pencere bulunur. Duvarda yer yer sıva dökülmesi olmuştur.

Cihannümanın doğu ve batı cephesinde üç, kuzey cephesinde ise iki pencere bulunurken, güney cephe günümüzde çinko ile kapatılmıştır (Fot. 5).

Zemin kat, birinci kat ve cihannüma olarak inşa edilmiş olan konağın güney cephesi avluya bakmakta olup giriş kapısı da aynı cephede yer alır. Cephenin zemin kat ortasında, iki adet sivri kemerle bahçeye açılan sofa vardır. Kemerlerin doğusunda bir pencere, batısında birinci kata çıkışı sağlayan merdiven bulunup, merdiven günümüze büyük oranda sağlam olarak ulaşmıştır. Sofanın doğusunda ve batısında birer oda vardır. Bu odaların sofaya ve güney cepheye açılan pencereleri bulunur.

Konağın güneydoğu köşesindeki duvar izleri, güneyde avlu olduğunu ispat etmektedir. Avlunun varlığından köylüler de bahsetmektedirler, ayrıca bu kısımda su kuyusu da bulunmaktadır. Avlu kapısının yeri tam olarak belirlenememiştir fakat doğu cephede başka bir yapının bulunması kapının batı cephede olma ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Bu özelliğiyle beraber konağın, Osmanlı Döneminde, Anadolu'nun farklı bölgelerinde görebileceğimiz, avlulu ve iç sofalı plan tipine sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Malzeme olarak yapının inşasında düzgün kesme taş, kaba yonu ve kırma taş ile birlikte ahşap malzemenin de kullanıldığı görülmektedir. Beden duvarlarında, kapı ve pencere kenarlarında düzgün kesme taş kullanılırken, diğer kısımlarda kırma ve kaba yonu taş tercih edilmiştir. Üst örtüde, balkon çıkıntıları ve cihannümanın beden duvarlarında kerpiç, ahşap çatmalar arasına sıkıştırılarak hımış tekniği¹¹ ve dış yüzey sıvanarak bağdadi teknik uygulanmıştır. Cihannüma katındaki pencereler ahşaptan ve çift kanatlıdır. Zemin kat beden duvarlarında taş malzeme kullanılmışken, üst kat beden duvarlarında tuğla veya kerpiç malzemenin kullanıldığı görülmektedir. Üst örtü kiremitle kaplanmıştır.

Süslemeler

Konağın kuzeydoğu köşesindeki dükkânın üst katındaki odada kalemişi süslemeler bulunmaktadır (Fot. 6). Odanın batı duvarında beyaz zemin üzerine siyah renkle konturları çizilen vapurun içi mavi renkle boyanmış ve kompozisyon, köşeleri yumuşatılmış dikdörtgen bir çerçeve içerisine alınmıştır. Kompozisyonun kuzeyinde pencere, batı duvarının her iki ucunda birer kapı yer almaktadır.

11 Necdet Sakaoğlu, Divriği sivil mimarisinde bu tekniğin çok geçerli ve geçilmez bir durum olduğunu belirtmektedir. Bk.: Sakaoğlu, 1978, 23.

Güney duvarı ortasındaki kelime-i tevhid kompozisyonu, altıgen bir pano içerisinde, mavi zemin üzerine siyah celi sülüs hatla yazılmıştır (Fot. 7). Kelime-i tevhidi, altıgen panonun iç tarafında birbirine bağlı yarım yuvarlak şeklindeki dizi çevrelemektedir. Altıgen panoyu dikdörtgen bir pano çevrelemekte olup köşelerde oluşan boşluklar bitkisel süslemelerle sadelikten kurtarılmıştır. Dikdörtgen pano iki yandan yeşil zemin üzerine siyah konturla yapılmış dar bir bordürle sınırlandırılmıştır. Dikdörtgen panonun alt ve üst tarafında ve dikdörtgen panoyu iki taraftan sınırlandıran bordürün dış taraflarında, uçları en dıştaki dar ve kırmızı renkli bordüre bağlanan yarım yaylardan oluşan bir dizi çevrelemektedir. Bu dizinin kelime-i tevhide bakan taraflarında kırmızı zemin üzerine yapılmış olan, bir uçtan başlayıp diğer uca kadar uzanan, üzerinde çiçeklerinde bulunduğu kıvrık dal bezemesi işlenmiştir. En dıştaki dar kırmızı bordür ile yarım yay dizilerinin oluşturduğu boşluklarda çiçek motifleri görülmektedir. Kırmızı bordürlü dikdörtgen çerçevenin doğu ve batı yanlarında püsküller görülmektedir. Bu kompozisyona genel olarak baktığımızda bir seccade olduğu anlaşılmaktadır. Seccade kompozisyonunun doğusunda, sarı zemin üzerine yeşil gövde, dal ve yapraklardan oluşan lale kalemişi olarak yapılmıştır. Buradaki üç laleden alttaki iki tanesi gövdenin iki yanında, aşağı bakar vaziyette ve biraz daha stilize edilerek işlenmiştir. Lale motifini en dışta kırmızı ve ince bir kontur çevrelemektedir. Dikdörtgen çerçeve ile kompozisyon arasında oluşan alt köşedeki boşluklar mavi renkle doldurularak, seccade kompozisyonu ile de uyum sağlanmıştır. Seccade kompozisyonunun batısında da yine bitkisel bir motif yer almaktadır. Sarı zemin üzerine yeşil gövde, dal ve yaprakların üzerinde açan karanfil çiçeğine benzer motifler işlenmiştir. Bu çiçekler altta, aşağı doğru bükülen iki dal üzerinde simetrik olarak dörder tane, üstte iki yana kıvrılan dallarda ikişer, en üstte ise bir tane olarak kompozisyon tamamlanmıştır. Çiçekler mavi ve kırmızı renklidir. Seccadenin doğusundaki kompozisyonda olduğu gibi, burada da dikdörtgen çerçeve ile kompozisyon arasında oluşan boşluklar mavi ile doldurularak uyum sağlanmıştır. Güney duvarında bulunan bu üçlü kompozisyon, üstten lacivert bir bordürle sınırlandırılmış ancak bu bordür orta kısımda üçlü kompozisyonun altına doğru devam etmektedir. Buradan şöyle bir izlenim çıkmaktadır; üçlü kompozisyonun altında daha önceden başka bir kalemişi süsleme olduğu, bilinmeyen bir sebeple bu süslemenin tahrip olduğu ve günümüze ulaşan bu süslemenin sonrasında yapılmış olabileceğini akla getirmektedir.

Doğu duvarında iki niş, nişlerden kalan kısımlarda ise kalemişi süslemeler yapılmıştır (Fot. 8,9,10). Güneydeki dikdörtgen pano içerisinde, yeşil zeminli ve siyah konturlarla oluşturulan dikdörtgen levha içinde celi sülüs hatla yazılmış “*Maşallah*” yazısı yer almaktadır. Levhanın alt kısmı dökülmüş durumdadır. Levhanın iki yanında siyah ve açık kırmızı renkte, kıvrık dallardan oluşan bitkisel süsleme yer almaktadır. Ortadaki levhada ise yine yeşil zemin üzerine siyah hatla “*Ya Hazreti imam Ali*” yazısı bulunur. Yazının altında ve üstünde kıvrık dalların üzerine işlenmiş çiçek motifleri vardır. Dikdörtgen levhayı, üç yönden açık kırmızı renkte kıvrık dallardan oluşan bezeme kuşatır. Kuzeydeki siyah konturla oluşturulmuş dikdörtgen levha üzerinde çiçeği olmayan bir bitki yer almaktadır. Kahverengi ve siyah tonların hakim olduğu bitki, gövdesinden iki yana kıvrılmış üçer yaprak, üstte ise dört yöne bakan yapraklardan oluşmaktadır.

Kuzey duvarında iki pencere, pencereler arasında kalemişiyle, beyaz zemin üzerine mavi renkle resmedilmiş çakmaklı tüfek motifi vardır (Fot.11,12). Kompozisyon, siyah konturla oluşturulan dikdörtgen bir çerçeve içerisine alınmış ve köşelerde, mavi stilize çiçek ve yapraklara yer verilmiştir. Duvarın doğusundaki dikdörtgen levha içerisinde açık kırmızı renkte geometrik bir süsleme vardır. Odanın her duvarının en üst kısmında, kalemişi süslemelerin üzerinde, dikdörtgen boş levhalar bulunmaktadır. Bunların varlığı aklımıza, sanki yapılmak istenen süslemelerin yapılamadığını getirmektedir. Oda, ahşap tavan ile örtülüdür.

Değerlendirme ve Sonuç

Araştırmamıza konu olan Çavuşoğlu Konağı, Sedat Hakkı Eldem'in¹² yapmış olduğu plan tipolojisine göre tanımlanmıştır. Buna göre, Çavuşoğlu Konağının alt kat planı “tek yüzlü – iç sofalı” (Çiz. 3), üst katı ise “iki yüzlü -iç sofalı” (Çiz. 4) plan grubuna girmektedir. Alt katta sofanın üç yönüne odalar yerleştirilmişken, üst katta sofanın kuzeyinde balkona açılan kapı, sofanın doğu ve batısında da odalar bulunur. En üst kat cihannüma katıdır. Birinci kata dıştan merdiven varken, cihannüma katına sofada yer alan ahşap merdivenle çıkılmaktadır.

Türk evlerinde odaların kullanım işlevleri değişiklik gösterebilmektedir. Belirli bir amaç için bir oda yapılmadığı görülür. Evin tüm odalarında yatılabildiği gibi yemekte yenebilir ve ortak kullanma alanı çevresinde düzenlenirler¹³. Çavuşoğlu Konağı'ndaki birinci kat odaların da bu özelliklere sahip olduklarını söylemek mümkündür. Rüstem Bozer¹⁴ Kula evlerindeki odaların da muhtelif bir şekilde kullanıldığını belirtmektedir.

Çavuşoğlu Konağı'nın kuzey ve batı cephesi sokağa bakmaktadır. Çavuşoğlu Konağı'nın üst katı riskli olduğu için tam olarak incelenememiştir fakat zemin katın, temel ihtiyaçlar için kullanıldığı düşünülmektedir. Mutfaklar¹⁵ kadınların çeşitli ev işlerini yaptıkları bölümlerdir. Avlu veya bahçeye yapılıp kiler, ambar gibi odalar mutfaka yakın olurdu. Mutfakta bulunan ocak nişlerinden yangın çıkma tehlikesi olduğu için zemin katta, bahçe veya avluya inşa edildiği bilinmektedir.

Çavuşoğlu Konağı cihannüma katı “Çatı Üzerine Tamamen Bağımsız Olarak İnşa Edilen Cihannümalar”¹⁶ grubuna girmekte olup dört yöne pencereler açılmaktadır. Benzer özellikleriyle Ceyhan merkez Konakoğlu Mah.'nde 661 ada 25-29 parselde¹⁷ bulunan, adı bilinmeyen konak, avlu ile cihannüma katı olması ve uygulanan bağdadi tekniği bakımından Çavuşoğlu Konağı'yla benzerlik göstermektedir. Kozan ilçesi Hacıuşağı Mah. 198 ada 3 parselde¹⁸ zemin, ara ve normal kat olarak düzenlenmiş konak da avlulu

12 Eldem, 1968, 92.

13 Küçükerman, 1996, 69.

14 Bozer, 1988, 42.

15 Kuban, 1995, 152.

16 Çetin, 2008, 46.

17 Salman, 2008, 242.

18 Salman, 2008, 344.

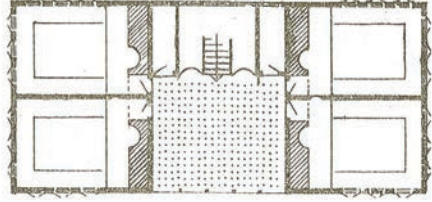
olup en üst katta bağdadi tekniğın uygulandığı görölmektedir. Günümüze büyük oranda tahrip olarak gelmiş olan, Adana Seyhan ilçesi Şakirpaşa Mahallesi 1618 ada 497 parselde, Mestanzade Mahallesi Debboy Caddesi-Ulus Caddesi kavşağında 2 ada 17 parselde ve Ulu-cami mahallesi 134 ada 1 parselde¹⁹ bulunan konaklar, Hatay'ın Dörtyol ilçesinde 146 ada 37 parselde yer alan Ahmet Efendi Konağı (İlk Kurşun Müzesi)²⁰, cihannüma katına sahip benzer örneklerdir.

Çavuşoğlu Konağı, sokak kenarında, bahçeli ve avlu duvarı ile çevrili olmasıyla geleneksel Türk evi özelliklerini göstermektedir. Evde yaşayanların bahçeyle fiziksel bağı süreklilik kazanmış, kadının mahremiyetini dışarıya karşı korumak için, bahçe duvarla çevrilmiştir. Konağın zemin katında doğu ve batı cephede pencere bulunmazken birinci katta bu yönlerde pencereler vardır. Zemin katın dışarıyla ilişkisi güney cephede bahçeyle sağlanmaktadır. Yapının banisinin tercihini ve ekonomik düzeyini gösteren bu konağın sahibinin, tarımla uğraşan bir köy ağası olma ihtimali kuvvetle muhtemeldir.

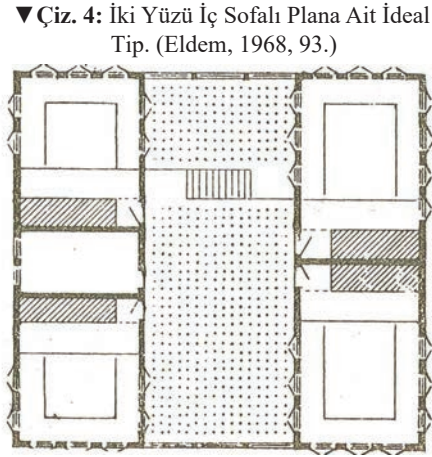
İzmir Tire'de Bayraktar Ağa Konađı²¹ "bir yüzlü-iç sofalı" plan tipinde inşa edilmiştir. Aynı plan tipi özelliğini Çavuşoğlu Konağının alt katında görmekteyiz. Odalar sofanın doğusunda ve batısında yerleştirilmiştir.

İzmir Tire'de Hattatların Evi²² üst katı "iki yüzlü -iç sofalı" plan tipinde inşa edilmiştir. Odalar sofanın doğu ve batısına yerleştirilmiştir. Sofanın kuzey cephesinde birisi basık kemerli, diğeri dikdörtgen şekilli iki pencere ile balkona açılan bir giriş kapısı mevcuttur. Tire'deki Hattatların Evi bu yönüyle Çavuşoğlu konağına benzemektedir. Çorum'da Bilaller Konađı²³, plan tipolojisi ve avlusu olması ve kullanılan malzeme ve teknikte benzerlik görölmektedir.

Korunması ve onarılması gereken bu konağın içerisinde bulunan kalemiş süslemeler ayrıca dikkat çekicidir. Benzer süslemeler Anadolu'nun belki de birçok



▲ Çiz. 3: Bir Yüzü İç Sofalı İdeal Plan Tipi. (Eldem, 1968, 94.)



▼ Çiz. 4: İki Yüzü İç Sofalı Plana Ait İdeal Tip. (Eldem, 1968, 93.)

19 Durukan, Karaman, Saban, 2012, 388,390.

20 Sezgin, 2014, 202.

21 Kürüm, 1992, 216.

22 Kürüm, 1992, 234.

23 Tuluk, 2006, 220.

yerinde görülebilir. Ancak bir köyde bulunması ve yakın civarda benzerlerinin olmaması bu konağın önemini arttırmaktadır.

“Duvar resimlerinde işlenen manzara resimleri hayali olanlar ve olmayanlar şeklinde iki gruba ayrılmaktadır. Hayali olmayan kompozisyonlarda özellikle Mekke-Medine ve İstanbul temaları görülmektedir. Fakat bu resimlerin gözleme dayanmadığı bilinmektedir. Konak, ev, cami gibi yapılardaki duvar resimleri belge niteliği taşımaktadırlar. Hayali duvar resimleriye, yeri bilinmeyen doğa manzaralarının işlendiği temalardır. Bunların yanında tek başına bir cami, konak, natürmort, gemi ve sembolik motiflerin bulunduğu kompozisyonlar vardır. Gemi resimleri XIX. yüzyıl duvar resimlerinde çok fazla olmamakla birlikte karşılaşılan öğelerdir. Manzara kompozisyonu içerisinde verilen gemi figürleri, dönemin filosunu bir anlamda simgelemiştir.”²⁴

Duvar resimlerinde deniz konulu kompozisyonların daha çok denize kıyısı olan şehirlerde, İstanbul ve boğaz manzarasının yelkenli gemilerle, kadirgalarla, kıyıda duran gemilerle ele alındığı görülmektedir²⁵. Duvar resmi olarak yapılan yelkenli veya buharlı gemi tasvirlerinin esin kaynağının, bilinen ve ünlü gemiler olduğu düşünülmektedir²⁶. Sanatkarlar, asıl konuyu betimlerken gemi tasvirlerini de tamamlayıcı unsur olarak kullanmışlardır.

Buharlı geminin 1828’de Osmanlı ülkesine geldiği bilindiğine göre²⁷, Çavuşoğlu Konağı’ndaki buharlı gemi tasvirinin 1828 yılından sonra yapılmış olması gerektiği düşüncesini uyandırmaktadır. Yapıda görülen gemi tasvirinin benzerlerine Anadolu’nun farklı yerlerinde rastlamak mümkündür. Karaman Hacı Sami Tartan Evi²⁸, Safranbolu Mustafa Kavsa Evi²⁹, Gaziantep Mustafa Bağcı Evi³⁰, Tokat Latifoğlu Konağı³¹, Antalya Tekelioğlu Evi³², Amasya Merzifon Kara Mustafa Paşa Cami şadırvanı³³, Soma Damgacı Cami³⁴, Keyfoturağı Camisi kadınlar mahfilinde³⁵ İzmir Ödemiş Lübbey Cami mihrap

24 Tekinalp, 2002, 44-46.

25 Şener, 2011, 470.

26 Arık, 1988, 129.

27 Bal, 2010, 11-12; Beydiz, 2008, 37.

28 Arık, 1988, 131.

29 Arık, 1988, 131.

30 Şener, 2011, 686.

31 Şener, 2011, 666.

32 Şener, 2011, 652.

33 Çerkez, 2005, 103

34 Kuyulu, 1988, Lev. XXIII, Resim 13.

35 Aydın, 2021, 17.

nişi³⁶, Muğla Kurşunlu Camii³⁷ kubbe ve pandantifi gemi resimlerinin görüldüğü birkaç örnektir. Anadolu dışında ise Molova Giannakos Evi tavan süslemelerinde³⁸ ve Petra Varelzidanes Evi eyvan yan duvarlarında³⁹, Arnavutluk Berat Bekarlar Camisi'nde⁴⁰ görülmektedir. Burada görülen gemi resimleri denizle birlikte belirli bir konu ve kompozisyon içerisinde verilmişken Çavuşoğlu Konağındaki buharlı gemi tasviri tek konu olarak işlenmiştir. İstanbul'un konu olarak işlendiği duvar resimlerinde yelkenli veya buharlı gemi tasvirleri kompozisyonda yer alan unsurlardan biri olmuştur. Topkapı Sarayı Harem Dairesi ve Gözdeler Dairesi'nde⁴¹ yer alan kompozisyonda yelkenli Osmanlı gemilerinin perspektif uygulanarak ve doğa ile verildiği görülmektedir. Safranbolu Yörükköy'de Sipahioğlu Konağı başodasındaki⁴² Nevşehir Ürgüp Sucuoğlu Konağı'ndaki⁴³ İstanbul temalı duvar resminde de buharlı gemi tasviri görülmektedir. Bunların yanında İzmir Bayraklı Yahya Paşa Köşkü harem dairesinde⁴⁴ yer alan gemi tasvirlerinin yelkenli gemiden buharlı gemiye çevrilen dönüştürülmüş⁴⁵ gemi tasvirleri olduğu bilinmektedir.

Aydın Koçarlı Cincin Köyü Cihanoğlu Hacı Abdülaziz Efendi Cami pencere alınlıklarında⁴⁶ tasvir edilen buharlı gemi, manzara ile birlikte, gövdesi daha ince ve kırmızı tonların hakim olduğu bir şekilde resmedilmişken; Çavuşoğlu Konağı'ndaki gemi tasvirinde mavi renk tonları hakim olup gövdesi daha geniş bir biçimde işlenmiştir.

Anadolu'ya ve Ceyhan'a uzak bir coğrafya olduğu düşünülse de güney etkisinin Akdeniz bölgesinde ve Güneydoğu Anadolu Bölgesindeki mimari yapılarda görülmesi, Suriye ile olan etkileşimin bir göstergesidir. Çavuşoğlu Konağı'ndaki gemi tasviriyle birebir aynı kompozisyon olmasa da içerisinde gemi tasvirinin bulunması hasebiyle Suriye'deki bazı evlerden de örnek vermemizin faydalı olacağı kanaatindeyim. Bu kapsamda Stefan Weber çalışmasında⁴⁷; Şam'daki duvar resimlerinde yer alan yüzlerce geminin, askeri binalar gibi Osmanlı bayrağı ile işaretlendiğini, hatta 1830'lardan itibaren Boğaz'ın her zaman gemilerle – vapurlarla dolu olarak tasvir edildiğini belirtmektedir. Şam'daki Bayt al-Qabbani evinde yer alan Osmanlı vapurlarının bulunduğu boğaz

36 Top-Boyras, 2019, 234.

37 Hatipoğlu, 2007, 169.

38 Kuyulu, 2019, 182.

39 Kuyulu, 2019, 175.

40 Uçar, 2013, 675.

41 Renda, 1977, 82.

42 Demirarslan, 2016, 118.

43 Özbek, 2014, 220

44 Uzun, 2016, 856.

45 Bu konu hakkında detaylı bilgi için bk.: Düzcü, 2013, 113-127.

46 Ülkü, 2016, 288

47 Weber, 2004, 57.

manzaralı bir duvar resmi göstermektedir⁴⁸. Şam'da Kabbani Evi ve Barudi Evi'nde⁴⁹ Osmanlı vapurunun bulunduğu deniz manzarası resmedilmiştir.

İncelediğimiz yapıda görülen duvar resmi motiflerinden biri de tüfektir. Bu tasvir, Anadolu'da birçok evde duvara asılan av tüfeklerini akla getirmektedir. Denizli Akköy Belenardıç Köyü Camisinde⁵⁰ bulunan bir kompozisyon içerisinde tüfek tasvirine de yer verildiği görülmektedir. Amasya II. Bayezid Külliyesi muvakkithanesinin batı duvarında tüfek motifi bulunmakla beraber, tüfeğin boyutunun, çevresindeki diğer nesnelere oranla daha büyük yapılarak düzensiz bir şekilde resmedildiği bilinmemektedir⁵¹. Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii⁵² son cemaat revakında tesbihin ve Mevlevi sikkesinin yanında iki tüfek resmedilmiştir. Bu tüfekler Çavuşoğlu Konağında olduğu gibi iki boyutlu olarak ele alınmıştır. Aynı şekilde seccade motifinin de duvarlara asılarak, duvar seccadesi şeklinde adlandırıldığı bilinmektedir. İzmir Ödemiş'te Lübbey Camii kible duvarındaki seccade resmi⁵³ Çavuşoğlu Konağındaki ile birebir aynı süslemelere sahip olmasa da duvarı süsleyen bir seccade-halı düşüncesiyle yapıldığı görülmektedir.

Birinci kattaki odalardan kuzeydoğu köşedeki odanın duvarlarındaki kalemişi süslemelerin, aynısını veya benzerlerinin birinci kattaki diğer odalarda da olma ihtimalini akla getirmektedir. Bu nedenle birinci kattaki odaların, sofa etrafındaki özel odalar olduğu düşünülebilir.

Konakta görülen kalemişi süslemelerin bir program dahilinde yapılıp yapılmadığı bilinmemektedir. Süslemelerin bir odada yer alması da ayrıca dikkat çekmektedir. Ancak bânilerin ve mimarların etkisi göz önüne alındığında, bu konağı yaptıranın köyün ileri gelenlerinden biri olduğu düşünüldüğü vakit, şüphesiz bir güç göstergesi olarak duvar resimlerinin yapılmış olabileceği söylenebilir. Bu durum Osmanlı döneminde sultanlar tarafından yaptırılan mimari yapılarda da görülmektedir⁵⁴.

Osmanlı süsleme programına baktığımız zaman özellikle mimaride yoğunluğu bitkisel süslemelerin aldığı dikkat çekmektedir⁵⁵. Geç dönem Osmanlıda görülen duvar resimlerinde doğa manzaraları, tabak içerisinde meyveler, saksıda çiçeklerden oluşan süslemeler vardır. Çavuşoğlu Konağı'nda yoğun şekilde manzara veya bitkisel bezeme görülmemekle birlikte, dönemin genel özelliği olan, doğada yer alan çiçeklerin doğal görünüşleri verilmeye çalışılmıştır.

Çavuşoğlu Konağı'nda görülen süsleme programının, çok yoğun olmamakla birlikte, bâninin veya sanatkârın tercih veya isteğine göre yapılmış olabileceği düşünülebilir.

48 Weber, 2002, 49, (Resim-9)

49 Weber, 2002, 163.

50 Şener, 2011, 559.

51 Renda, 1976, 186.

52 Aktuğ & Pektaş, 2016, 14.

53 Top & Boyraz, 2019, 235.

54 Bağcı, 2004, 738.

55 Bağcı, 2004, 738.

Av tüfeğinin olması avlanmaya merakla veya günlük hayatında avlanmaya çıktığına bir işaret olarak değerlendirilebilir. Gemi tasviriyle denize olan sevgisini, çiçeklerle doğaya olan bağlantısını aktarırken, manevi boyutunu seccade motifi ve kelime-i tevhidle birlikte diğer dini içerikli yazılarla aktarmış olmalıdır. Konakta görülen kalemî süslemelerin İstanbul veya Batı Anadolu'da karşılaşılan duvar resimleriyle kalite, kompozisyonlarda ele alınan konuların yoğunluğu ve çeşitlilik açısından boy ölçüşmeyecek durumda olduğu söylenebilir. Fakat yapı, bulunduğu bölgenin ve o dönemin kültür ve sanatıyla sosyal yaşantısı hakkında ipuçları vermektedir.

Çavuşoğlu Konağı'nda dikkat çeken ve netlik kazanmayan konulardan biri de kuzey cephenin doğusunda yer alan ve dükkân olarak kullanıldığı köylüler tarafından söylenen mekandır. Eğer burası konağın ilk yapım tarihiyle birlikte düşünülerek yapıldıysa yapının özgün bir özelliği olduğu söylenebilir. Fakat daha sonradan burasını dükkâna çevrilmiş olma ihtimali de göz önünde bulundurulmalıdır. Bu çalışmayla maksadımız, bölgede benzerine pek rastlanmayan bu konağın onarılarak korunması ve yöre halkına tanıtılarak kültürel hayata kazandırılmasıdır.

KAYNAKÇA

- Aktuğ, E.C. & Pektaş, K. (2016). Geç Dönem Kalem İşi Süslemeli Bir Eser: Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii, *MedeniyetSanat Sanat ve Tasarım Dergisi*, (2), 9-27.
- Arık, R. (1988). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Armağan, L. (2000). XVIII. Yüzyılda Hac Yolu Güzergâhı ve Menziller (Mezâzilü'l-Hacc), *Osmanlı Araştırmaları (XX)*, 73-118.
- Aslıyüce, E. (2008). Çukurova'nın Yıldızı Ceyhan'ın Tarihi Seyri, 1. *Ceyhan Sempozyumu Ceyhan'dan Ceyhan'a Bildiriler (29 Mart-1 Nisan 2006)*, 51-62, Adana: Ceyhan Belediyesi Yayınları.
- Aydın, A. (2021). Batılılaşma Dönemi Tasvir Sanatına Yeni Bir Örnek: Muğla Keyfoturağı Camisi, *Art-Sanat Dergisi*, (15), 1-34.
- Bağcı, S. (2004). Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar, *Osmanlı Uygarlığı (C. 2, 736-759)*, Ankara: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bal, N. (2010). *XIX. Yüzyılda Osmanlı Bahriyesi'nde Gemi İnşa Teknolojisinde Değişim: Buharlı Gemiler Dönemi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Beydiz, M.G. (2008). *XVI. Yüzyıldan XIX. Yüzyıla Osmanlı Gemi Tasvirleri*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Bozer, R. (1988). *Kula Evleri*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çelik, K. (1993). *Milli Mücadele'de Adana ve Havalisi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Çetin, Y. (2008). Osmanlı Konut Mimarisinde Cihannümalar (Seyir Köşikleri). *Sanat Tarihi Dergisi*, (XVII/2), 43-58.
- Demirarslan, D. (2016). 19. Yüzyıl Türk Sivil Mimarisinde Duvar Resmi Estetiği ve İstanbul Teması. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 105-125.
- Durukan, İ. & Karaman, F. & Saban, D. (Ed). (2012). *Adana Kentsel Kültür Envanteri*. Adana: Adana Valiliği Yayınları.
- Düzcü, L. (2013). Osmanlıların Sanayi Çağına Adım Atışına Denizcilikten Bir Örnek: Buharlı Gemiye Geçişte Başlıca Parametreler (1828-1856), *History Studies*, 5(1), 113-127.
- Eldem, S. H. (1968). *Türk Evi Plan Tipleri*, İstanbul: İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi.

- Halaçoğlu, Y. (1988). Adana. *TDV İslam Ansiklopedisi*, (C. 1, 348-352), İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi.
- Sezgin, N. (Ed). (2014). *Hatay Kültür Envanteri (II)*, Hatay: Hatay Valiliği.
- Hatipoğlu, O. (2007). *XIX. Yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalem İşi Tezrinatı*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Kuban, D. (1995). *Türk "Hayat"lı Evi*, İstanbul: Mısırlı Matbaacılık A.Ş.
- Kurt, Y. (1992). *XVI. Yüzyıl Adana Tarihi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Kuruyazıcı, H. (1997). Adana. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (C.1, 18-21), İstanbul: YEM Yayınları.
- Kuyulu Ersoy, İ. (2019). Batı Anadolu'dan Adalara Duvar Resmi Bağlamında Midilli'de Resimli İki Konut, *Sanat Tarihi Dergisi*, (XXVIII/1), 165-191.
- Kuyulu, İ. (1988). Geç Dönem Anadolu Tasvir Sanatında Yeni Bir Örnek: Soma – Damgacı Camii, *Sanat Tarihi Dergisi* (4), 67-78.
- Küçükerman, Ö. (1996). *Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi*, İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.
- Kürüm, M. (1992). *Tire Evleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Özbek, Y. (2014). Kapadokya'da Osmanlı Dönemi Duvar Resimlerinde Kent Tasvirleri. *Mediterranean Journal of Humanities*, (IV/1), 215-230.
- Renda, G. (1976). Amasya II. Beyazıt Külliyesindeki Muvakkithane, *Sanat Tarihi Yıllığı* (VI),181-206.
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Sakaoğlu, N. (1978). *Divriği'de Ev Mimarisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Salman, İ. (Ed). (2008). *Adana İlçeler Kültür Envanteri II*, Adana: Adana Valiliği Yayınları.
- Sözen, M. & Tanyeli, U., (2001). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şener, D. (2011). *XVIII. ve XIV. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Tekinalp, P. Ş. (2002). Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi. *Türkler* (C.15, 440-448). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

- Top, M. & Özbek, G. (2019). Osmanlı Batılılaşma Dönemine Ait Ödemiş'te Bulunan Duvar Resimli İki Camii. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (46), 227-260.
- Tuluk, Ö. İ. (2006). Geleneksel Çorum Ev Kültürü Üzerine Beş Yapı Üzerinden Genel Bir Değerlendirme. *Osmanlı Döneminde Çorum Sempozyumu (Tebliğler-Müzakereler) (Çorum 01-03 Ekim 2004)*, 209-225, Çorum.
- Uçar, M. (2013). Arnavutluk'taki Osmanlı Dönemi Mimarisinde İstanbul Tasvirli Duvar Resimleri. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* (8/7), 671-686.
- Uzun, T. (2017). 19. Yüzyıl Osmanlı Duvar Resimlerinde Yeniliğin ve Değişimin Sembolü Tasvirler. *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* (02-05 Kasım 2016), 852-862, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları.
- Ülkü, O. (2016). Osmanlı Mimarisinde Manzara Resimleri Süslemeciliği Bağlamında Koçarlı-Cincin Köyü Cihanoğlu Hacı Abdülaziz Efendi Camii Duvar Süslemelerinin Değerlendirilmesi, *Sanat Tarihi Dergisi*, (XXV/2), 277-293.
- Weber, S. (2002). Self-image and Worldview in Late Ottoman Wall Paintings of Damascus, *Images of Imagined Worlds* (88), 145-171.
- Weber, S. (2004). Reshaping Damascus: Social Change and Patterns of Architecture in Late Ottoman Times, *From The Syrian Land to The States of Syria and Lebanon*, (96), 41-59.
- Yiğit, F. A. (2017). Osmanlı – Memlûk Mücadelesinde Beş Yıl Savaşları, M. Şamil Yüksel (Ed) *Timurlu Tarihine Adanmış Bir Ömür 75. Doğum Yılında Prof. Dr. İsmail Aka'ya Armağan*, 235-260, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Yolcu, F. (2008). *Adana İli Ceyhan İlçesi Halk Kültürü Araştırması*. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

FOTOĞRAFLAR

Fot. 1:
Güney Cephe ve
Birinci kata Çıkış
Merdiveni



Fot. 2:
Kuzeydoğu Köşedeki
Mekana Giriş



Fot. 3:
Kuzey Cephe





Fot. 4:
Batı Cephe,
Genel Görünüm



Fot. 5:
Cihannüma
Katı



Fot. 6:
Birinci Kat
Kuzeydoğu
Köşedeki
Mekanın
Batı Duvarı
Kalemişi
Süsleme



Fot. 7: Birinci Kat Kuzeydoğu Köşedeki Mekanın Güney Duvarı Kalemîşi Süslemeler



Fot. 8: Birinci Kat Kuzeydoğu Köşedeki Mekanın Doğu Duvarı Kalemîşi Süslemeler



Fot. 9: Doğu Duvarındaki “Ya Hazreti İmam Ali” Yazısı



Fot. 10:
Doğu
Duvarındaki
Bitkisel
Süsleme



Fot. 11: Birinci Kat Kuzeydoğu Köşedeki Mekanın Kuzey Duvarı Kalemişi Süslemeler



Fot. 12:
Kuzey
Duvarındaki
Çakmaklı Tüfek
Motifi

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

A HOUSE IN ANKARA ULUCANLAR DISTRICT IN THE CONTEXT OF TRADITIONAL OTTOMAN ARCHITECTURE



GELENEKSEL OSMANLI MİMARLIĞI BAĞLAMINDA BİR ANKARA ULUCANLAR MAHALLESİ EVİ

Filiz KARAKUŞ*

ABSTRACT

In this article, the historical Anatolian Turkish houses, which have completed their development process in the Ottoman Empire Period have been examined. The plan types of these houses, which acquired their unique character in Anatolia and spread to geographies such as Balkans and Caucasus over time, have been examined in terms of architectural characteristics, construction techniques and decoration features and especially the historical houses built in Ankara, a Central Anatolian city, have been emphasized. In line with the data obtained on the subject, the historical house located in “*Ulucanlar Eryokuşu*” Street in Altındağ District of Ankara, on block no 2225 and parcel no 6 with door number 9/A has been selected as the case study. The selected sampling area has been examined in terms of the characteristics of the historical Ankara houses. The historical Ottoman-Turkish house has begun to disappear since the 20th century, so the number of these houses having survived until today is quite low. The purpose of this article is to examine and evaluate the characteristics of historical Ottoman-Turkish houses in Ankara and to clarify the subject through the sample house that still possesses these features and has preserved its originality to a great extent. With this study, it is intended to draw attention to the protection of historical Ottoman-Turkish houses that are few in number today.

Keywords: *Historical Ottoman Turkish house, Ankara, construction techniques, plan scheme, architectural characteristic*

ÖZ

Bu çalışmada Osmanlı Devleti Dönemi’nde gelişimini tamamlamış olan tarihi Osmanlı Türk evleri ele alınmıştır. Türkler Anadolu’ya geldikleri ilk dönemlerde fethettikleri yerlerdeki mevcut evlerden yararlanmışlardır. Daha sonra Osmanlılar, diğer alanlarda olduğu gibi konut mimarisinde de Anadolu’da buldukları ile kendi anlayışlarını sentezleyerek Osmanlı Türk evi dediğimiz konut tipini oluşturmuşlardır. Türk evi, ilk olarak kendine özgü karakterini Osmanlı Devleti Dönemi’nde Anadolu’da bulmuş ve zamanla Osmanlı sı-

* Asst. Prof. Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt University, Faculty of Architecture and Fine Arts, Department of Architecture, Turkey.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7562-3435> ♦ E-mail: ferdemir06@gmail.com

nırları içerisinde yer alan Balkanlar, Kafkaslar, Hazar Bölgesi ve Kırım'ı kapsayan, uygun yapı malzemesinin kolayca temin edildiği geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Çalışma kapsamında, Osmanlı dönemi Türk evleri plan tipleri, mimari özellikleri, yapım teknikleri ve süsleme özellikleri açısından incelenmiş ve özellikle Orta Anadolu'da Ankara'da yapılan tarihi evler üzerinde durulmuştur. Osmanlı Türk evinin gelişmesi ve yayılması özellikle 17. ve 18. yüzyıllara rastlamaktadır. Bu ilerleme ve yayılma 19. yüzyılda bile sona ermemiştir. Ancak 20. yüzyılda Osmanlı Türk evi ağır ağır gerilemeye ve yok olmaya başlamış olup günümüze kadar gelen tarihi Türk evi sayısı oldukça azdır. Bu makalenin amacı Ankara'daki tarihi Osmanlı Türk evlerinin özelliklerinin incelenmesi ve değerlendirilmesi ve bu özelliklere haiz, özgünlüğünü büyük ölçüde korumuş olan örneklem konut üzerinde konunun netleştirilmesidir. Osmanlı Türk evlerine ilişkin literatür taraması sonucu elde edilen veriler doğrultusunda Ankara, Altındağ İlçesi Ulucanlar Eryokuşu Sokak 2225 ada 6 parselde 9/A kapı numaralı tarihi ev çalışma alanı olarak seçilmiştir. Seçilen örneklem alan tarihi Ankara evlerinin tespit edilen özellikleri açısından incelenmiştir. Yapının mevcut durumu incelendiğinde tarihi Ankara evlerinin genel karakteriyle uyum gösteren özelliklerde, iç sofalı plan şemasına sahip olduğu ve birinci katta doğu ve güney yönlerdeki çıkma-cumbalarla ve giyotin pencerelerle cephenin zenginleştirildiği görülmüştür. Bodrum kat, zemin kat ve birinci kattan oluşan yapının zemin kattaki sofa ile avluya açıldığı ve bahçeyle bütünleştiği görülmüştür. Tarihi Osmanlı Türk evleri için büyük önemi olan tavanların bu evde de önemli bir yeri olduğu ve yapıdaki süsleme öğelerinin ahşap elemanlarda (kapı, dolap, tavan vb.) ve üst kattaki tavanlarda yer alan sıva üzeri kalem işleri ile duvarlarda yer alan ahşap bordürler ve bazı duvarlardaki kalem işlerinde toplandığı görülmüştür. Yapıda yer alan sıva üzeri kalem işleri yapının tarihlendirilmesi açısından da önemlidir. Yerinde yapılan inceleme ve çalışmalar sırasında yapının ciddi bir bozulma sürecinde olduğu tespit edilmiştir. Taşıyıcı sistemde oluşan hasarlardan dolayı yapı yıkılma tehlikesi ile karşılaşmış ve mülkiyet sahibi tarafından yapının batı cephesinin ve kuzey cephesinin bir bölümü duvarlarının yenilendiği görülmüştür. Bunun yanı sıra yapının iki odasındaki süslemeli tavan göbekleri de kaybolmuş ve ahşap elemanlarda ciddi bozulmalar oluşmuştur. Geçmişe tanıklık eden bu yapıların korunması ve gelecek nesillere aktarılabilmesi için gerekli önlemlerin alınması ve restorasyonları için kaynak aktarılması gerekmektedir. Bu çalışma ile günümüzde az sayıda kalan tarihi Osmanlı Türk evlerinin korunması konusuna dikkat çekilmesi istenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tarihi Osmanlı Türk evi, Ankara, yapım teknikleri, plan şeması, mimari özellik

Introduction

Turks have benefited from the existing houses in the places they conquered in the early periods when they came to Anatolia. Later, the Ottomans created the type of residence what we call as Ottoman-Turkish house by synthesizing their own understanding of residential architecture with the understanding they found in Anatolia, as in other areas.¹ The Turkish house first acquired its distinctive character in Anatolia during the Ottoman Empire Period, and over time, it spread over a wide geography covering Balkans, Caucasus, Caspian Region and Crimea, where suitable building materials were easily obtained.² The development and spread of the Ottoman-Turkish house concept especially coincides with the 17th and 18th centuries. This progress and spread did not cease even in the 19th century. However, in the 20th century, the Turkish house concept started to decline and disappear slowly.³

Sedat Hakkı Eldem describes the Turkish house as a type of house that emerged within the borders of the Ottoman Empire, namely Rumelia and Anatolia, developed and lived for 500 years and has its own characteristics.⁴ Kuban (1976), on the other hand, defines it as a type of residence that has the shape and plan features in accordance with the life culture and customs of the traditional Turkish family and has responded to the needs of the Turkish people for long periods.⁵

The traditional Ottoman Anatolian house was usually single-floor. But as time passed, the number of floors increased. When it was single-floor it was located about 1.5-2 meters above the ground. In houses with several floors, the main floor was the top floor. The basement floor was used as a warehouse, barn, cart, stable or stony and its ground was usually covered with hammered soil or stone.⁶

Two main points were taken into consideration in the studies conducted on the plan types of historical Turkish houses. The first is the classification made by Sedat Hakkı Eldem according to the place of the “*sofa*”⁷ in the house. Accordingly, Turkish houses have been divided into four groups as houses without a *sofa*, houses with an outer *sofa*, houses with an inner *sofa* and houses where the *sofa* was in the center. The second is the classification made according to climate zones. In this classification, some researchers divided homes into three climatic zones, others into four or more zones.⁸ If we examine the classification made according to the place of the hall in the house:

1 Eldem, 1984, 19.

2 Cansever, 2002, 200-203.

3 Eldem, 1984, 11.

4 Eldem, 1954,11.

5 Kuban, 1976, 192.

6 Eldem, 1954, 12-13.

7 “*Sofa*” is the large place where room doors are opened in traditional Turkish houses.

8 Eldem, 1954, 24.

Plan type without a *sofa* (Figure 1): In this building type, which had the most primitive plan scheme, the rooms were arranged side by side. It is seen that this plan scheme was mostly applied in the southern and eastern regions of Anatolia. In the single-cell house type, which is the simplest form of this scheme, the room was opening to the yard.

Plan type with an outer *sofa* (Figure 2): The simplest and most original form of the plan with an outer *sofa* consisted of a row of rooms and a *sofa* in front of it. More economic and tidier plans were created by gathering rows of rooms around the *sofa* in an L or U shape. This type of plan was seen in a wide region around Anatolia.

Plan type with *sofa* in the center (Figure 3): The *sofa* was in the center of the house and surrounded by rows of rooms on four sides. The spaces left to save the hall from darkness formed the “*iwan*” between the rooms. This plan scheme was mostly applied in cold climates such as the North Anatolian Region and in large mansions and palaces in the cities.

Plan type with an inner *sofa* (Figure 4): In this type, both sides of the *sofa* were surrounded by rooms. This type was also called “*cleft belly*”. One of the rows of rooms lined up on both sides of the *sofa* was smaller and thus the inner hall protruded a little. In this plan scheme, space was saved from the *sofa* area and outer walls. In addition, the contact between the rooms became easier.⁹ As can be seen in the studies on the traditional Turkish house, the plan type with inner hall was one of the plan types applied in Central Anatolia, especially in Ankara, Çankırı, Çorum, Yozgat and Tokat.

For the second type of classification, Kuban (1976) suggests seven separate regions based on climate, building materials and technique. He stated that the construction technique which is known as “*nogging*” in which the carrier system is wood and the interior is filled with mud brick and the basement floor is mostly composed of stone, extends from Sivas to the west and from the Inner Aegean to the northern slopes of the Taurus Mountains, and is seen in other regions and also in the Balkans.¹⁰ In addition to the technical and aesthetic features, it is seen that the Turkish-Islamic family structure and the position of the family in the society have been effective in the design of the building. The other factors that are thought to have affected the development of traditional Turkish house plan type are the economic and social conditions.¹¹

Although different types are observed in traditional Turkish houses located in different cities due to the obligation to comply with climatic conditions; there are some features that we encounter everywhere. Even in houses built far from each other, the plan seems to be generally the same.¹² When the Turkish house is examined, we can summarize the plan elements that stand out as follows.

9 Eldem, 1954, 25.

10 Kuban, 1976, 227.

11 Kuban, 1976, 197.

12 Eldem, 1984, 12.

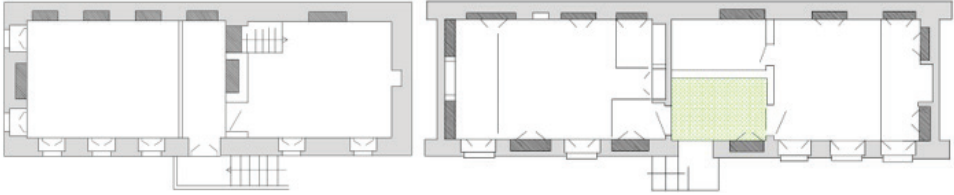


Fig. 1: Example for the plan type without a *sofa*. (Drawn using Sedat Hakkı Eldem's drawings)

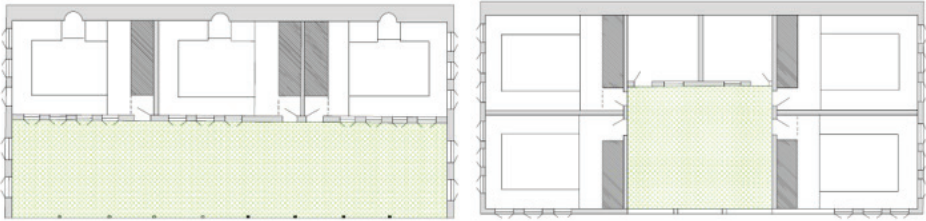


Fig. 2: Example for the plan type with an *outer sofa*. (Drawn using Sedat Hakkı Eldem's drawings)

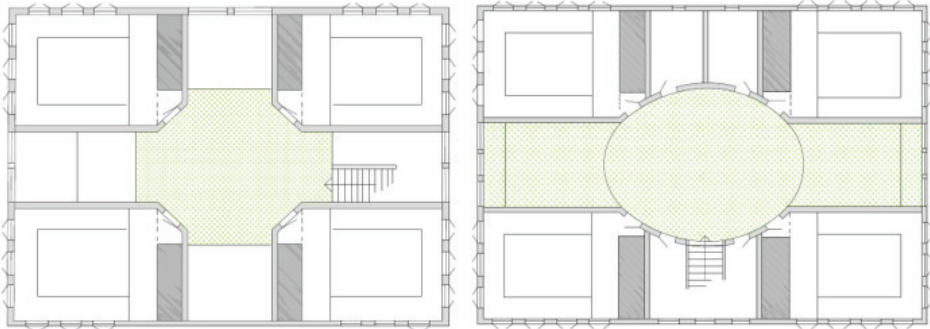


Fig. 3: Example for the plan type with *sofa* in the center. (Drawn using Sedat Hakkı Eldem's drawings)

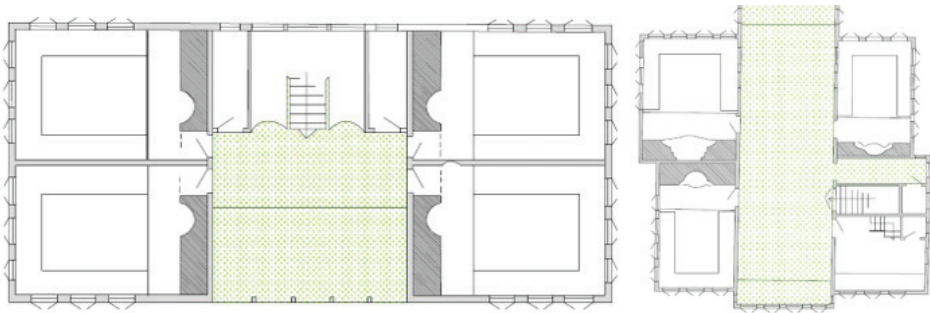


Fig. 4: Example for the plan type with an *inner sofa*. (Drawn using Sedat Hakkı Eldem's drawings)

Rooms: The “room”, which is a living unit that meets the basic needs of human beings, is the continuation of the nomad tent “*otag*”, both in terms of word origin and characteristics. The location and direction of the rooms, where activities such as sitting, eating, working, sleeping, take place affect the general planning of the house. In addition, there is a winter room and a summer room according to the sun and the wind.¹³ Another factor that has an impact on the plan of the building is the direction of the rooms. The size and location of the rooms also led to names such as the “head room”, “corner room” and “pavilion room”.¹⁴

Sofa: The common space between the rooms in the houses is called the *sofa*.¹⁵ The *sofa* which is the most important element of the house unites the rooms and affects the design of the house. The rooms open to the *sofa* and are connected to each other by the *sofa*. In addition, warehouses, toilets and stairs are also connected to the *sofa*. *Sofas* were places where crowded meetings and celebrations were held.¹⁶

Passages and stairs: Passages are usually the sections that connect two rooms. If the stairs that provide the connection between the floors are located in the hall, they do not have much effect on the plan scheme. But when they are located outside the hall and in a specific place then they affect the plan of the house.¹⁷

Chimney, roof, eaves and bay windows: These elements are integral parts of Ottoman-Turkish house architecture. Chimney is a construction element created by laying the surrounding of a gap at least up to the ridge level of the roof with stone, brick or mud brick so that the air and smoke in the furnaces of the buildings can be released to outside. The roof is a building element that protects the building from snow and sun, and its structure is made of wood and has a inclined surface. Tile or zinc is coated on the inclined wooden surface to prevent the building from getting water. The eaves, on the other hand, is the name given to the parts that extend forward from the roof in order to remove the rain and melting snow water from the roof. The upper floors of the building, especially the parts that extend outwards towards the street, are named as cantilevers or bay windows.¹⁸

In this study, traditional Ankara houses have been examined. In this context, the study of Mahmut Akok named “*Old Houses of Ankara*”, the Associate Professor Dissertation of Eyüp Kömürcüoğlu named “*Ankara Houses*”, the book of Orhan Cezmi Tuncer named “*Ankara Houses*”, the dissertation of Behiye Oğuz named “*Some Examples from Ceiling Decorations of Ankara Houses in 17th, 18th and 19th Century*”, the

13 Karpuz, 1996, 4.

14 Eldem, 1984, 15.

15 Göyünç, 1996, 264-267.

16 Günay, 1989, 119.

17 Eldem, 1984, 21.

18 Evren, 1959, 6-11.

dissertation of Hasan Yavuz named “*Ankara Houses; Hand Carvings on Wood*” and many other publications about Ankara houses have been reviewed.

Ankara houses in the 16th, 17th and 18th centuries were reflecting the general characteristics of Ottoman-Turkish house architecture. Within the scope of this article, Ankara houses have been discussed in terms of settlement features, plan schemes and plan elements, construction techniques and structural elements as well as architectural and decorative features. After scanning the literature and archives on the subject, the historical house located in “*Ulucanlar Eryokuşu*” Street in Altındağ District of Ankara, on block no 2225 and parcel no 6 with door number 9 / A has been selected as the study area and a field study has been conducted. The building has been examined in terms of the characteristics of the historical Ankara houses as determined according to the archive and literature scan. This article is important because the studied building has preserved its originality to a great extent and the number of examples among historical Ankara houses which has preserved its originality is very low. However, laboratory analysis of the materials used in the building (mortar, mud brick, brick, wood and original paint, etc.) could not be done, as permission could not be received from the owner of the building. In addition, some of the walls, which are thought to be hand-carved, could not be scrapped and inspected due to the lack of permission from the Ankara Regional Board of Cultural Heritage Preservation.

1. Historical Ankara Houses

The construction date of Ankara and Ankara Castle is not known clearly. It is accepted that the Hittites used here as a military garrison due to the strategic location of the castle.¹⁹ In addition, it is understood from the prehistoric artifacts unearthed during the excavations in Ankara and its surroundings that Ankara was a settlement place even prehistory.²⁰ However, the first known history of the city and the castle begins with the Phrygians. The excavations around the city show that Ankara was an important settlement during this period. It is stated in various sources that Ankara’s first settlement was in the area where the Castle is located.²¹ The famous historian Herodotus writes that the King’s Road, which was used as an army, trade and postal route in the Persian Period, passed through Ankara. Therefore, the strategic importance of the location of the castle had increased.²² During the Galatians Period, Ankara was a fortress city surrounded by walls and at the same time the administrative center of the region.²³ The city, which was turned into a Roman province by Augustus in 25 BC, experienced its most brilliant period especially in the second century. It is stated that during this period, the city was settled on the plain on the skirts of the castle and that it expanded considerably in terms of area compared to

19 Erzen, 1946, 24.

20 Erzen, 1946, 26.

21 Erzen, 1946, 29.

22 Erzen, 1946, 32.

23 Erdoğan, 1998, 17.

the previous century and that it appeared to be an open city without a protective wall.²⁴ In this period, the city which was consisting of 12 tribes expanded and exceeded beyond the castle. It is known that 5 tribes lived in the castle and its surroundings. During this period, it is thought that the castle, which was damaged due to the wars with the Persian attacks, was repaired or rebuilt.²⁵ During the Byzantine period, the people left the plain part of the city and retreated into the castle due to the Sassanid attacks. The city was surrounded by an additional outer wall in AD 270 to protect it from enemy attacks. The materials of the buildings that were destroyed or abandoned in the city were reused for the wall construction.²⁶ The city of Ankara passed into the hands of the Seljuk State two years after the Battle of Manzikert (Malazgirt) in 1071. The city, which was captured by the Crusaders in 1101, was taken back by the Seljuks a few years later and has continued to exist as a Turkish city since then.²⁷ The city played an important role as a border city during the period when the Ottoman Principality was trying to establish political unity in Anatolia. The only thing we know about the spatial structure of Ankara from the end of the 14th century to the end of the 15th century is that the castle was used for accommodation and as military barracks, and that many mosques were built on the slope outside the castle as well as on the flat area that follows the slope. The most important event that took place in the castle during the Ottoman Period is that Sultan Bayezid was kept as a prisoner in this castle after the Ankara War. The names Inner Castle and Outer Castle were given in this period and repairs were made in the castle when needed.²⁸ During this period, the castle was used as a dungeon, like other Ottoman castles, or as a place where valuables and money belonging to the state were kept, and it has become a settlement place since the 16th century. According to the 16th century title deed registers, there were many houses in the castle.²⁹ The city, which sometimes stood out with its trade and sometimes its military identity, experienced its brightest period in the 16th century, when mohair production and trade increased and the population also increased accordingly. 6 neighborhoods, 5 Muslims and 1 Christian, were formed in the Inner Castle. These neighborhoods generally developed around a religious building and got their names from these buildings. It is known that there were richer people and more quality houses in the district where there was a dense housing.³⁰ Many engravings and paintings made in the 17th century describe the settlement in the Castle and Inner Castle. The oldest city plan of Ankara is the map drawn by Prussian Officer Baron Von Vincke in 1838 and the castle walls and inner castle settlement are clearly visible here (Figure 5).³¹ Natural disasters, famine and riots

24 Aktüre, 1981, 6.

25 Erzen, 1946, 57.

26 Aktüre, 1981, 7.

27 Gülekli, 1948, 46.

28 Aktüre, 1981, 18.

29 Göyünç, 1967, 71-75.

30 Güçhan, 2001, 126.

31 Eyice, 1971, 113.

worsened the physical condition of the city, which was affected by the negative state of the country that started to decline in the 19th century. In 1917, a great fire broke out in the area called Hisarönü, Hisaraltı and bordered by the Inner Castle and where the mansions belonging to rich non-Muslims were located. It is estimated that 1900 houses burned down in this fire.³²

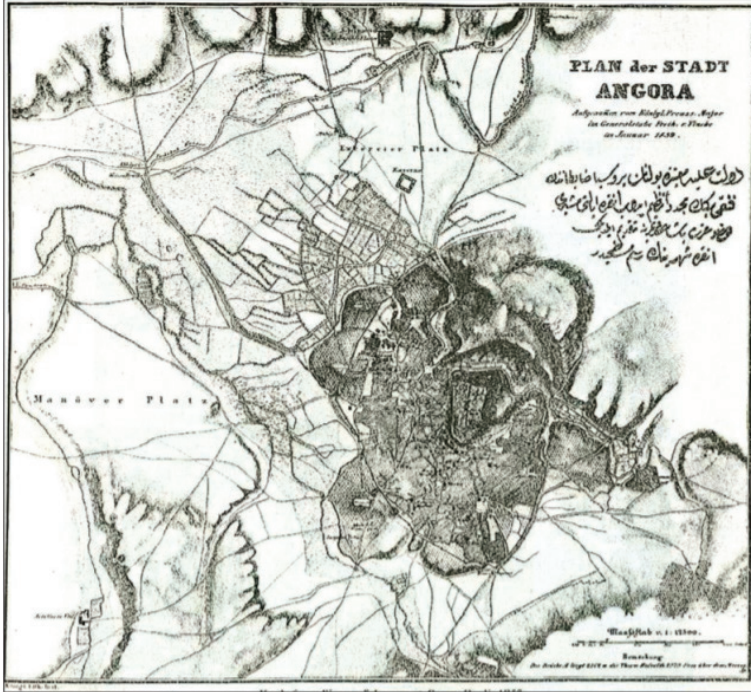


Fig. 5: Baron Von Vincke's map of Ankara dated 1839. (Eyice, 1971, Plate XLI)

In Ankara, it is observed that a settlement structure in which the streets were narrow and the houses were frequent has emerged due to the development of the settlement within the inner castle, which was a high and sheltered area inside the walls. In time, settlements that could not fit into the castle went out and spread towards the plain.³³ Ankara houses built in XVI, XVII and XVIII centuries reflected the general characteristics of Ottoman-Turkish house architecture. Ankara houses demonstrate the plan and structure characteristics that have been formed with the experience of many years according to climate and social life conditions.

32 Ministry of Culture and Tourism (1987). Ankara Castle Protection and Development Zoning Plan Project Specifications, Ankara.

33 Kömürcüoğlu, 1950,10-16.

When the historical Ankara houses that have survived until today are examined, it is seen that the building plans have been developed according to daily life and local materials were mainly used and these materials were processed with skilled labor. From this point of view, general characteristics of Ankara houses were examined under three headings: “Settlement Features, Plan Schemes and Plan Elements”, “Construction Techniques and Building Elements” and “Decorative Features”.

1.1. Settlement features, plan schemes and plan elements

The construction of the houses in a limited area around Ankara Castle caused a dense settlement. Narrow streets were formed between these dense buildings and thus a unique architectural order was established. Although the lands were not large enough due to the limited area, the garden or courtyard was definitely a part of each structure. The buildings, which rose on the narrow land, expanded in the form of protrusions on the upper floor and therefore both the living areas were expanded and suitable arrangements were made in the plans.³⁴

In Ankara houses, the principles of respect for nature, topography, local materials, value and proportion of human existence and compliance with urban identity are reflected in the fiction of the buildings. Nature, trees, water, landscapes and topography affected the house plans. The human factor ensured that the building design was not exaggerated, and that only what was needed was used where necessary and as required. Frugality inherited from their ancestors and religious beliefs prevented vanity and glory. These principles highlighted the local and cheap building materials. As a result of these, small houses and silhouettes have emerged, which were at peace with themselves, their neighbors and the inhabitants, also integrated with nature, open to view, did not overlap each other, simple, visible from outside and having accessible sizes.³⁵

It is seen that arrangements have been made to benefit from the view and the sun in the organization of the spaces. Houses were established in high areas to dominate the view while open and semi-open areas were created against the view. Ankara people who were bound to nature and did not want to stay away from it. Therefore, they placed the open *sofa*, which was an invention of Turkish people, in the place with the most beautiful view within the house. “*Hayat*” (*Life*) which was closely connected to this courtyard has been the most important and vital part of Ankara houses (Figure 6).³⁶

Another factor shaping the historical Ankara houses has been the climatic conditions. It is seen that the bedrooms are in the east direction to benefit from the morning sun. With its wide roof eaves, the buildings were protected from the heat of the steep summer sun and heavy rainfall in the winter.³⁷ The high temperature differences

34 K m rc oğlu, 1950, 6.

35 Tuncer, 2002, 38.

36 K m rc oğlu, 1950, 16.

37 K m rc oğlu, 1950, 18.

between seasons and the prevailing winds in the region shaped the design of the houses. To reduce the influence of the north winds, they built walls in this direction of *hayats*.³⁸

The plan scheme in Ankara houses is generally plain and simple. The *sofas* were passing between the rooms in some of the houses with outer *sofas* that were built in small numbers in the 17th and 18th centuries. The rooms were generally not lined up but often grouped freely around the *sofa* in different directions. In these houses, plan types with inner *sofas* were generally used.³⁹

The yard means an open, private piece of land of the house with a limited perimeter. In a traditional Ankara house, the yard was the first important open space from outside to inside. Surrounded and isolated from the common areas of the city, it was a safe and aired private area that absorbs the heat of summer, cold of winter as well as snow and rain.⁴⁰ Historical Ankara houses were entered from the yard and these areas were open. There were toilets, *dibek taşı* (mortar stone), butler and groom's room, barn and storages, if any, in the yard which were separate from the building. Usually kitchens were located here. Yards were covered with soil or stones and were therefore called stony grounds.⁴¹

Ankara houses consisted of winter and summer sections. Winter section was the part where the family lived in the cold months. These sections, which formed the lower, suspended or middle floors of the house, had low ceilings, thick walls, built with stone or mud brick. They had small window and door sizes to preserve the heat, and floors and ceilings were insulated against cold. Inside these rooms were wardrobes, cupboards, stove and bathing cubicle.⁴² There could be closed winter barns or open animal shelters on the lower floors. There were barn benches in the form of a small room next to the stables. In addition, there could be supplies or ware storages and servant rooms. The ceilings of



Fig. 6: A fine example of “hayat” in “Demirfirka” Neighbourhood “Doyran” Street (Tuncer, 2002, 53.)

38 K m rc oğlu, 1950, 18.

39 Karaağ, 2017, 60.

40 Tuncer, 2002, 47.

41 K m rc oğlu, 1950, 46.

42 K m rc oğlu, 1950, 46.

these rooms were lower than the upper floors. There was a bathing cubicle and kitchen in the lower floors. The upper floor was divided into residential areas.⁴³

The yard was directly connected to the *hayats* (open sofas) or *sofas* facing the view. A wooden staircase with first steps made of stone led to a covered terrace or *hayat* (open hall). Higher sections called *Seyregah* (*tahtseki, zigah*) resembling a balcony and partially sheltered were located in the *sofas* or *hayats*.⁴⁴ From this hall with a rich ceiling, you could pass to the summer rooms. The rooms were generally bright and spacious places with high ceilings. The most important of these rooms was the guest room and this room was called “*Divanhane*” in Ankara. These rooms usually had a stove with plaster decoration and cupboards on both sides.⁴⁵

Ankara houses were generally not separated as two different buildings for men (*selamlık*) and women (harem). In small houses, the divan room allocated for the male guests was considered as men’s section (*selamlık*). The flooring on this section was usually covered with baked brick. The windows, which were larger than the winter sections, were covered from the outside to create shade against the sun rays. Most of the two-layer windows on the upper parts were slightly smaller and had plaster sections and colored glass.⁴⁶ The rooms were usually in two parts, and in their entrance there was a doorstep (*sekialtı*) for shoe removal (for servants), which was usually wooden, and there was the upper step (*sekiüstü*) (separated by railing or poles), which was one level higher than the step and usually covered with bricks. There were low cedars for seating. The facade of the *divan* rooms, which were generally located on the street, was enriched with cantilevers and corner windows called Şehnişin (Şahnişin). These cantilevers were a general feature of Ankara houses.⁴⁷

1.2. Construction techniques and building elements

In most of the attempts on classification of traditional houses in Anatolia, construction techniques and materials have been one of the major items. Especially the classification in relation to regional characteristics mainly depend on the abundance of material. The climatic conditions, flora of the region, technical limitations and traditions are counted as the factors influencing the choice of construction material and techniques.⁴⁸ The materials used in the construction of traditional Ottoman-Turkish houses were changing between the regions and this has led to a diversity in house architecture. The geological structure and vegetation of the regions enabled the use of materials such as wood, stone and mud brick and created a wide range of construction techniques in

43 Akok, 1951, 4-5.

44 Akok, 1951, 4-5.

45 Kömürcüoğlu, 1950, 47.

46 Kömürcüoğlu, 1950, 50-51.

47 Kömürcüoğlu, 1950, 55.

48 Asatekin, 1994, 74.

different regions.⁴⁹ Wood, mud-brick and stone materials were used in Aegean, Marmara and Black Sea Regions as well as in the area within the borders of Sivas, Elazığ, Malatya, Burdur, Antalya and Konya provinces.⁵⁰ It is seen that mudbrick was generally used as the construction material in the Central Anatolia Region as it was difficult to supply stone and wood materials. It is also seen that stone was mostly used in the Eastern and Southeastern Anatolia Region due to the easy supply. It has been determined that stone was widely used in houses located within the Marmara Region and especially around Çanakkale.⁵¹ Wood, on the other hand, is abundant in forested areas such as Bolu, Kastamonu, Rize and Trabzon, which receive a lot of rainfall. Wood stacking method was applied here. The wooden frame (skeleton) construction method has been encountered in other regions of Anatolia, in the Balkans and Islands. A stone wall with wooden beams was applied on the lower floors, and a wooden frame system on the upper floors. Mud, brick, crushed stone filling, cane-stalk, nogging and plasterboard (*bagdadi*) were also used between the wooden frame. For example, there were examples in Ankara where the brickwork was shown on the outside and the inner face of the wall was plastered. Plastering inside and outside wooden laths (*bagdadi*) and ventilating the space between them with inlet-outlet holes was a common method in high humid and temperate climates. This method provided a perfect insulation even in very thin walls.⁵²

The basic building material in the Central Anatolia Region was mud brick and this has been an important factor in the formation of the building system in the region. Except for the settlements on the border of Northeast, North and West Anatolia where timber houses were more common, the houses were built with a masonry system using mud brick or stone material. Timber houses, on the other hand, were built with masonry mud brick in the lower floors, while the upper floors were built with wooden frame and mud brick filling between them.⁵³

Although the same general construction system was used in the city of Ankara and its surroundings, which are located in the inner part of the region, a concept called Ankara house has emerged due to the original building elements. The upper floor bay windows (*cumba*) were assembled on the consoles created by placing thick and square sectioned studs on top of each other, and the bay windows created with this method gave the house a sort of originality.⁵⁴ French archaeologist and traveler Charles Texier states that there were 6600 houses and 70 mansions in Ankara in the 19th century and mud brick was mostly used as the building material in these houses and roof cover was composed of tiles.⁵⁵

49 Demir, 2006, 163.

50 Deniz, 1992, 37.

51 Kafescioğlu, 1949, 8.

52 Bektaş, 2020, 58-69.

53 Çobancaoğlu, 1988, 11.

54 Arseven, 1983, 552.

55 Texier, 2002, 468-470.

The foundation walls of Ankara houses were made of stone. The stone lattice height was changing according to the condition of the land and there were also houses that were directly settled on the rock.⁵⁶ There are examples in which the stone walls continue up to the first floor, as well as examples where the stone lattice ends at the plinth level and the floor continues with mud brick. In this system, wooden beams were used every 1-1.5 meters. There are also examples where the corners of the building were cut at an angle of 45 degrees to regulate the street relationship. Thus, the roads that were left narrow actually took a shape that was suitable for people and vehicles to pass through. The upper floors, on the other hand, were built with a wooden frame system in which mud and brick were used. It is seen that the brickwork was made in plain lattice in classical houses and patterned to form motifs in some appropriate places, and it was started to be used obliquely after the 18th century. It is understood that the bay windows (*şanhişin* or *cumba*) which were made to obtain useful spaces on the upper floors, were created by the overlapping of smooth and thick wooden beams.⁵⁷

The flooring construction in Ankara houses is wooden. The beams were tightly spaced and were of appropriate size according to the load they carry, and they were round or properly sawn timbers depending on the importance of the place where they were used. Between or above the beams there is a 8-10-cm thick layer of clay for insulation purposes (*bulgurlama*). The floor covering is wooden or brick. The floors of the winter rooms, the above step of the upper rooms, some special parts of the *sofas* and the cedars were generally wooden. Fire brick flooring was used in the summer rooms and in the hall. Bricks are generally square or hexagonal and their thickness is 3 cm. Brick plates were generally placed on the clay layer (*bulgurlama*) with mortar.⁵⁸

In old Ankara houses, the roofs are usually wooden and covered with tiles. Roof work was done with a method called notching in the form of a roof truss, as well as there are ones made similar to a drop roof. The eaves are quite wide and their ceilings were usually made by covering the upper and lower rafters with wood. There are *yelkovan* on the sills on the eaves to prevent the tiles from slipping.⁵⁹ However, there are almost no examples of these *yelkovan* that have survived until today.

1.3. Decorative features

The people of Anatolia paid great attention to aesthetics in addition to meeting their various needs such as shelter and protection while building their houses. They took the decoration details into account in almost every part of their houses. They reflected their culture and lifestyle on their weavings, metal works and ceramics as well as on the houses they built and created beautiful examples in terms of aesthetics.⁶⁰ Ottoman-Turkish

56 K m rc oğlu, 1950, 57.

57 K m rc oğlu, 1950, 57-60; Akok, 1951, 5.

58 K m rc oğlu, 1950, 63-64.

59 Akok, 1951, 6; K m rc oğlu, 1950, 78-80.

60 K c kerman, 1973, 135.

house decoration has emerged in two ways. The first of these are the decorations on the walls connected to the building elements and they appear in the form of stone and brick lattices, corner bevels and joints. The others are the ornaments on architectural elements and they are seen in the decoration and lattices on the ceilings and cabinets. In addition, these decorations manifest themselves in plaster and wooden niches and especially in the woodwork of cabinet doors. Unlike the simplicity outside the buildings, the ceilings are quite flamboyant.⁶¹

The mosques, baths, bazaars and houses constituted the most important part of daily life and social life in the Ottoman Empire. Houses were of great importance due to the conservative family life and the place of women in social life. This lifestyle and geographical factors have affected the plans, materials and decorations of the houses. It is observed that particular attention was paid to the decoration of the “*divanhane*” and bridal rooms. Wooden, plaster, hand-carving and painted embroidery were the most striking ones of these decorations. Wall paintings began to be seen after the second half of the 18th century. First seen in the harem of the Topkapı Palace, the wall paintings later spread to Anatolia and the Balkans.⁶²

The ceiling has a different place in historical Ankara houses. The size and decorations of the ceilings are proportional to the size of the room, *sofa* or balcony where they are located. The sill, floor and the core, which is usually protruding from the floor that make up the ceiling were decorated with motifs of different subjects with appropriate techniques. The ceiling decorations are in harmony with the decorations in the room and other parts of the house. Different motifs were applied on the ceiling sills, covers and the core. In addition, there is no repetition in these patterns and motifs.⁶³

As stated by various researchers, Ankara houses are quite plain on the outside, but inside, especially the ceilings are full of decorations. In addition, decoration is seen on doors, windows, cabinet doors, shelves and other wooden parts. There is a dense decoration especially on the wall opposite the main bench in *divanhane*.⁶⁴ Geometric and floral motifs were used extensively in the decorations of Ankara houses. Carnations, hyacinths, tulips, roses, pipes, dahlias and stylized leaves are seen as the main floral motifs.⁶⁵

Early period floral decorations in Ankara houses are generally made up of *hatais*. Since the 16th century, floral objects have been stylized realistically and applied on the decorations. In the 17th century, naturalistic floral motifs increased, and in the 18th century, floral paintings or flower miniatures were used in floral decorations.⁶⁶ Beginning

61 Küçükerman, 1973, 148-162.

62 Karaaslan, 2016,14.

63 Yavuz, 2014.

64 Arseven, 1973, 64-70.

65 Akok, 1951, 9; Kömürçüoğlu, 1950, 107; Arseven, 1973, 115.

66 Oğuz, 1992, 40.

from the 19th century, decorations in the form of wall paintings began to replace hand-carved works. Wall paintings were used in religious and non-religious places in parallel with the applications in Europe since the 18th century. These paintings were made with the depth and shadow given by various tones as in the oil paintings, or they were interpreted as paintings of the compositions that were based on lines with solid colors. Wall paintings first emerged as a new type of Turkish architectural decoration around the palace in Istanbul and then in Anatolia.⁶⁷

2. Examination of the historical house in Ankara Ulucanlar District: Sadık Arslan House

The historical house in Ankara, “*Altındağ*” district, “*Kale*” neighbourhood, block no 2225, parcel no 6 with door number 9/A has been determined as the study area under the scope of this article (Figure 7-8-9). The real estate in question is located on *Eryokuşu* Street (Figure 10), which connects *Ulucanlar* Street to *Atpazarı* Street and belongs to Mr. Sadık Arslan. The building, which is not in use today, is important in terms of maintaining the characteristics of historical Ottoman-Turkish houses. The building was chosen as the sample area as it has preserved its original plan scheme, the original carrier system and materials to a great extent. The house reflects a remarkable originality with its wooden and hand-carved ceilings. The building, for which there is no definite information about its construction date, is dated back to



Fig. 7: View of Sadık Arslan’s House from Ulucanlar Street and Eryokuşu Street.
(By Karakuş, 2020)

67 Özkeçeci ve diğerleri, 2018, 218.



Fig. 8: East and south facade drawings of the house.
(Drawn by using Nazlı Keçeci's drawings, 2020)



Fig. 9: East facade and south facade of the building (By Karakuş, 2020)

the end of the 19th century, taking into account the plan type and features, and the hand carved and ceiling decorations which have been started to be applied in the last period of the Ottoman Empire. The building was registered with the decision of the *Immovable Cultural and Natural Heritage Higher Board of the Ministry of Culture and Tourism*, dated 10/07/1986 and numbered 2458. In this study, the building has been evaluated in terms of settlement features, plan scheme, construction technique and structural elements as well as architectural and decorative features.

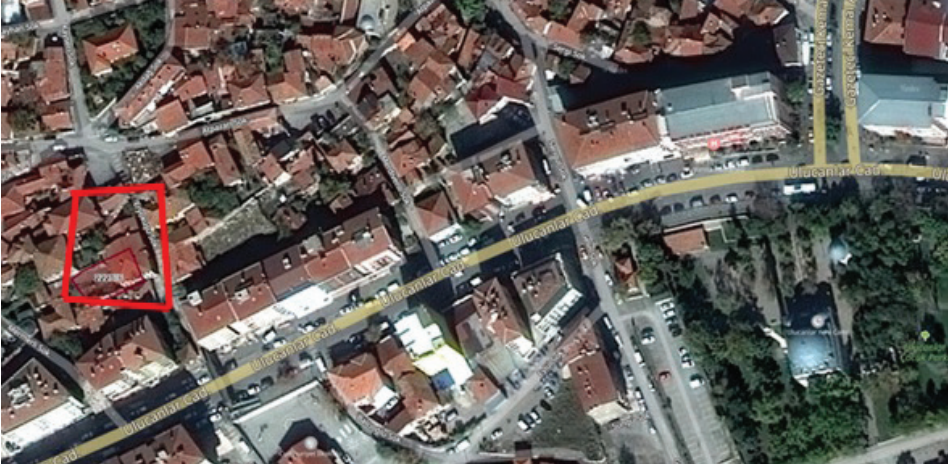


Fig. 10: Location of the building. (Google Earth, 2020)

2.1. Settlement features, plan schemes and plan elements

The building consists of a basement, ground floor and a floor above it. Three sides of the building are open and it is adjacent to the neighboring building on the north facade. The main entrance of the building is provided by a stone staircase from the east facade (from *Eryokuşu* Street) (Figure 11-12). The building has a large garden in the west direction and this garden is accessed from the hall on the ground floor. There is a door on the south facade of the building that provides access to the basement floor. On *Eryokuşu* Street, first the elevation is raised to the building entrance level with three stone steps, and an additional iron door is reached (Figure 13). Later, you reach the decorated entrance door in a deep niche with six stone steps and enter the ground floor hall (Z02). There is a window and railings above the wooden entrance door. The protrusion of the *sofa* (109) on the first floor has created an eaves over the main entrance in the lower floor. The building has a second entrance at the end of the same facade, but in the present situation it is covered with bricks (Figure 13). The garden located in the west direction of the building is accessed through a door opening from the *sofa* (Z03) on the ground floor. The wooden door that provides access to the basement floor on the south facade of the building is accessed by means of stone steps and a sloping road located in the backyard. There is a 1-meter wide narrow road between this building and the neighboring building. This narrow distance was further reduced by the protrusion of two rooms (Z04 and Z06) at the ground floor level. On the north facade, the building is adjacent to the next two-floor building and this facade is completely blocked.

In terms of the building plan scheme, the building largely coincides with Sedat Hakkı Eldem's (1954) plan type scheme with inner hall (Figure 14). In addition, we see the protrusions of the rooms, which are a general feature of historical Ankara houses and which are generally located on the street. These rooms are also enriched with corner windows.

Fig. 11:
Site plan. (Drawn by
using Nazlı Keçeci's
drawings, 2020)

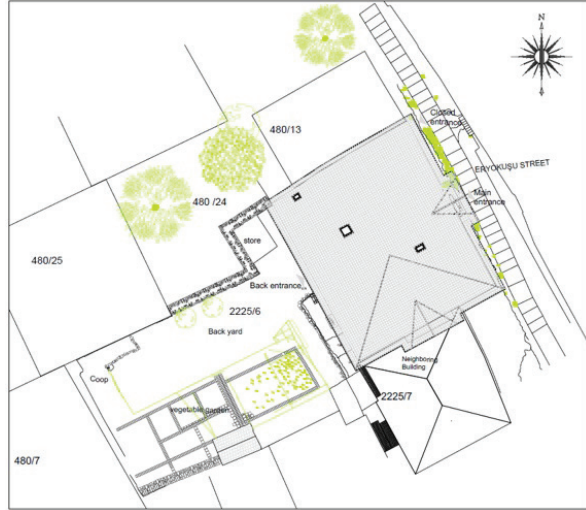


Fig. 12:
The house and adjacent
buildings. (Drawn by
Nazlı Keçeci's
drawings,
2020)



Fig. 13: The main entrance (harem) door of the building and door of the men's section (selamlık) that was closed. (By Karakuş, 2020)

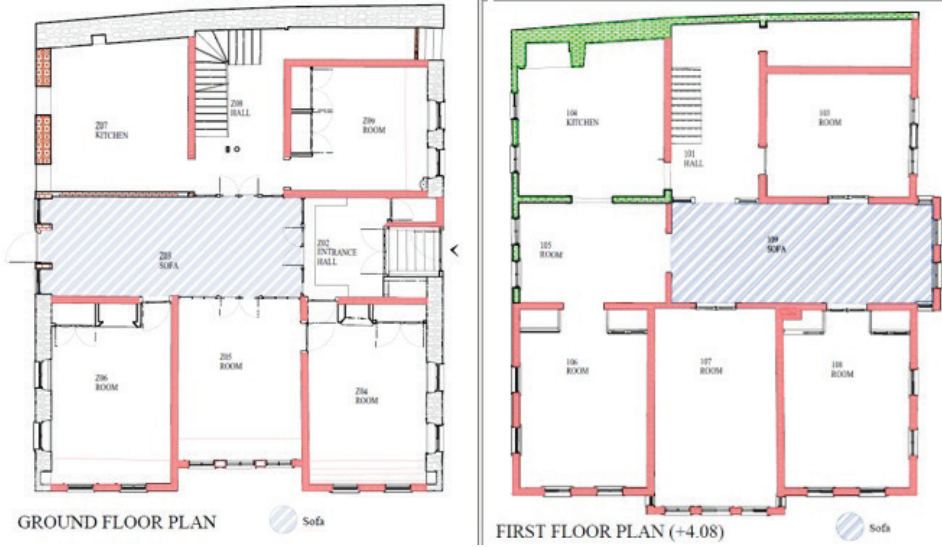


Fig. 14: Ground floor and 1st floor plan schemes of the building. (Drawn by using Nazlı Keçeci's drawings, 2020)

The basement floor (Figure 15) of the building, which is thought to have been built as a mansion, has an exit from the side facade to the street, and the staircase that connects the basement with the house has an exit to the kitchen, so this floor is thought to be reserved for the mansion workers. In addition, this floor was used as a wood / coal bunker and warehouse as a general feature of the historical Ottoman-Turkish houses. One part of this floor is accessed from the stairs in site Z08 on the ground floor, and the other part is through a wooden door on the south facade. When you descend from the ladder in site Z08, you reach the coal bunker B01. In the current state of the building,

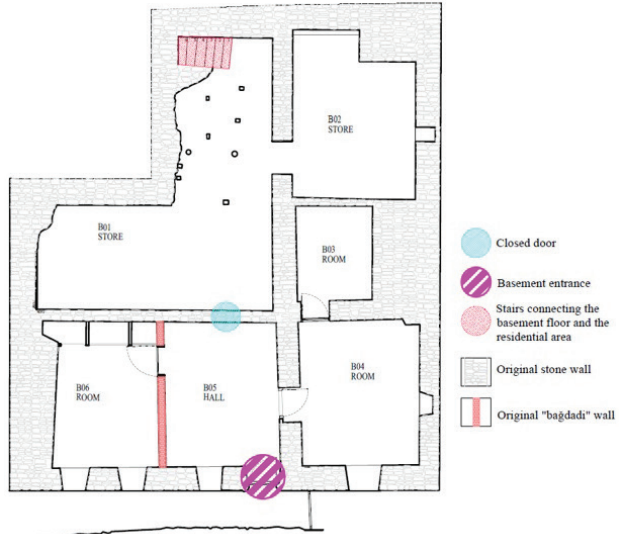


Fig. 15: Basement floor plan. (Drawn by using Nazlı Keçeci's drawings, 2020)

only the warehouse B02 can be accessed from the site B01. It was found that a gap in one

wall was covered with bricks and the passage to the site B05 was blocked. The wooden door on the south facade is the second entrance of the basement floor and the entrance to hall B05 is through this door. From this location, the sites B06 and B04, which are thought to be used as rooms, are accessed. From the room B04, the site B03 is accessed through an arched doorway, which is a small space that is thought to be used for storage purposes.

The ground floor of the registered building (Figure 16) has a plan with an inner *sofa* and exit is made to the garden from the *sofa* through the door that is located opposite the entrance. Although it is not seen very often in historical Ankara houses, it is understood that the building was planned in two sections for men and women. There are transitions from the ground floor hall (Z02), which is entered through the decorated entrance from *Eryokuşu* Street, to the toilet (Z01), the room (Z04) and the *sofa* (Z03), which seems to have been built later. From the *sofa* (Z03), which can be reached with two steps from the hall Z02, the rooms Z05 and Z06 as well as the site Z08, where the staircase connecting to the first floor is located, can be reached. There are two windows on the west side of the *sofa* Z03 and an additional wooden door that leads to the backyard. Entrance to the site Z04 is possible both from the entrance hall Z02 and the room Z05. Room Z05 is entered from the *sofa* and *sofa* has a door leading to room Z04. The room Z06 is entered from the *sofa*. This location is thought to be a bedroom. The entrance to the site Z07 is from the hall Z08, where the stairs are located. It is thought that the original status of this site was a kitchen. There is a small door that provides access to the basement from this place. The site Z08 is the hall where the stairs leading to the first floor are located. The site Z09 is entered through this hall. It is thought that the site in question was a bedroom. The site Z10 is the hall where the second entrance door, which was closed later, was opened. One of its walls is adjacent to the neighboring building on the north facade. The other wall is the wall of the room Z09. Its walls are completely blocked. The space where the entrance door was removed had been built with bricks.

When you go up the stairs, you reach the hall (site 101) of the first floor (Figure 17). It is thought that the site 102, which opens to this hall, was used as a teahouse serving the men's section. The entrance to the site 103 is through a single-winged wooden door from hall 101 and a double-winged wooden door from *sofa* 109. It is thought that the site 104 is a continuation of the kitchen downstairs. There is a stove in the place. From this location, there is a passage to room 105. It is thought that the site in question was used as a passage area. The entrance to room 106 is from site 105. It is thought that this area was used as a bedroom. The entrance to room 107 is from *sofa* 109. It is thought to be a living room because the door wings of the site are glass. Due to the fact that it is between two rooms, the site, which has only one exterior facade, has formed the bay window (*cumba*) in the south direction. The entrance to room 108 is from *sofa* 109 and it is thought that the place was used as a bedroom. When you go upstairs, first of all the passage is provided to room 101 and from there to *sofa* 109. From this site, passage is provided to all surrounding sites. The *sofa* forms the bay window (*cumba*) by making a protrusion.

Fig. 16:
Ground
floor plan.
(Drawn by
using Nazlı
Keçeci's
drawings,
2020.)



Fig. 17:
First floor
plan. (Drawn
by using Nazlı
Keçeci's
drawings,
2020.)



(+4.08)

2.2. Construction technique and building elements

The outer walls of the building are 50-60 cm thick on the basement and ground floor. The basement and ground floor were built of stone material up to a certain level and there are wooden posts at regular intervals. The walls of the first floor, which is a mudbrick filling between wooden frame, are approximately 20 cm thick. It is seen that the left part of the west facade, which is in danger of collapse due to neglect, has been renovated with perforated brick material (Figure 18). The protrusions in the west and south directions on the ground floor are carried by wooden consoles. The floor and roof construction of the building is wooden. The walls are plastered both inside and outside.



Fig. 18: Internal and external views of the renovated walls. (By Karakuş, 2020)

The walls on the basement floor are completely built of stone and the thickness starts from 60 cm. A large number of wooden pillars extending from the ceiling to the ground are observed in the woodshed B01 (Figure 19). In the sites B01 and B02 (storage), the floor is earth filled and there is no ceiling cover. Therefore, wooden ceiling beams appear. Wooden beams and stone lattices are seen on the walls without plaster. The floors of the sites B05 and B06 are covered with additional concrete. It is seen that the original wooden ceiling was covered with plywood in the sites B06, B4 and B03. The walls in these areas are painted on plaster. It was determined that the wood works and windows were damaged and the window gaps were covered with wooden plates in the sites B05, B06 and B04.



Fig. 19: Wooden pillars and stone walls in site B01. (By Karakuş, 2020)

On the ground floor in the sofa Z03, mud brick fillings between wooden frames are seen on the two walls whose plaster was removed (Figure 20). The floors and ceilings of the sofa Z03 and sites Z04, Z05, Z06, Z08 and Z09 are wooden. Three walls of the site Z07 have been renovated with bricks between wooden frames. On the wall, which is thought to be original, there is a wooden frame and mud brick fillings in between. The site Z07 does not have a floor cover, but the ground is earth filled. There is also no ceiling cover and wooden ceiling beams can be seen from below (Figure 21). Non-plastered outer walls of the site Z08 have wooden beams and stone and brick material. The floor in site Z10 was covered with tile material in the following periods (Figure 20). There is also no ceiling cover here and the wooden ceiling beams are also visible from below.

Wooden beams and bricks are visible on the walls facing the north facade of the hall 101. The walls of the site 102 facing north and east are non-plastered and wooden beams and bricks are visible. The walls of site 104 are also non-plastered and wooden beams and bricks are visible (Figure 21). The floor of site 101 was covered with tiles of different colors in the following periods. There is no floor cover in the sites 102, 104 and 105 and the ceiling beams of the lower floor are visible (Figure 21). The floors of the sites 103, 106, 107, 108 and 109 are wooden. The ceilings of the sites 101, 103, 105, 106, 107,



Fig. 20: Brick wall between wooden frames and original mud-brick wall in site Z03 and cement tile covering in site Z10. (By Karakuş, 2020)



Fig. 21: Ceiling beams in site Z07 and renovated wall and floor beams and the original mud brick wall at the edge of the stairs in site 104. (By Karakuş, 2020)



Fig. 22: Wooden piles in the ceiling of the sites 103 and 105. (By Karakuş, 2020)

108 and 109 are plastered, and wooden beams are visible at the bottom of the sections where the plaster was removed (Figure 22). It is seen that the ceilings of rooms 102 and 104 are wooden.

2.3. Decorative features

As can be seen in the general characteristics of the historical Ankara houses, the decorative elements of this house were also concentrated on wooden elements and ceilings. In addition, the wall decorations of the Ottoman Empire starting from the 19th century are also seen here. It was observed that the decorated ceiling hubs of the *sofa* Z03 and the room Z05 were missing (Figure 23). In her dissertation named “Some Examples from Ceiling Decorations of Ankara Houses in XVII. XVIII. and XIX. Centuries”; Behiye Oğuz shared the photographs of the ceiling hubs which were taken in 1987. Drawings were made in line with these photographs (Figure 24-25). The ceiling of the room Z06 was decorated with wood carving, painting and *çitakari* and it has survived to the present day (Figure 26-27).



Fig. 23: Slatted wooden ceilings of the sites Z03 and Z05 and the location of the missing hubs. (By Karakuş, 2020)

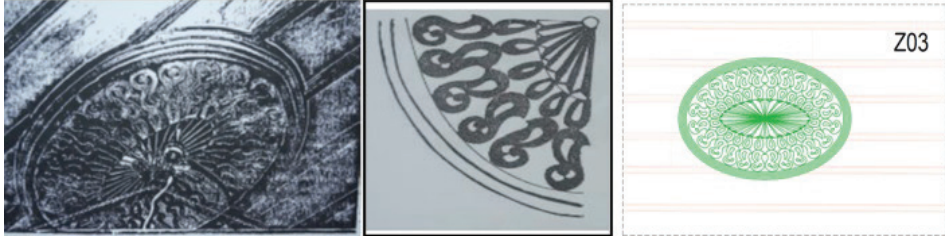


Fig. 24: Ceiling decorations identified by Behiye Oğuz in site Z03 and the drawing made using these decorations. (By Karakuş, 2020)

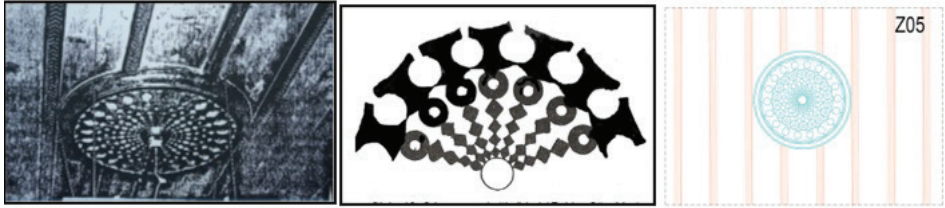


Fig. 25: Ceiling decorations identified by Behiye Oğuz in site Z05 and drawings made using these decorations. (By Nazlı Keçeci, 2020.)

Behiye OĞUZ (1992) states the following about this house:

“The sofa ceiling is 400 cm wide and 700 cm long and it was photographed and examined on 30.10.1987. This ceiling was detected in the building located at the address ‘Ulucanlar, Akbaş Neighborhood Eryokuşu Street No:9/Ankara’. It has been repaired and still preserves its robust properties. It was decorated with geometric and rumi elements. Technically, engraving, çitakari, metal casting, painting, cutting-graving methods were used. It is made of walnut wood and is varnished. Metal cast lamp hook was used as the decoration element. As for the paint, brown color was used on the ground and brown, blue, dark and light pink colors were used in the details.”⁶⁸

The piles of the wooden ceiling of site Z05 were also decorated in herringbone motifs, and the surface was painted with oil paint. Behiye OĞUZ said the following about the ceiling of this place: “It is 400 cm wide and 500 cm long. It has been repaired and still preserves its robust properties. It was decorated with geometric and symbolic elements. Technically, engraving, çitakari, metal casting, painting, cutting-graving methods were used. It is made of walnut wood and is varnished. In addition, original paint was used. The brown, light pink and blue colors were used in the decorations. The floor of the ceiling was divided into curbs and a round core was placed in the center. Herringbone motif is also seen in the strips surrounding the curbs. This time, a composition extending

68 Oğuz, 1992, 53-54.

from the outside to the inside was included in the hub. Three types of decoration are seen from the center to the outside respectively. The first one is the diamond slices that consist of four rows and grow outwards. In the second row, there are circle motifs in a single row and in the last row there are motifs called “eli belinde”.



Fig. 26: Ceiling detail in site Z06 (By Karakuş, 2020)

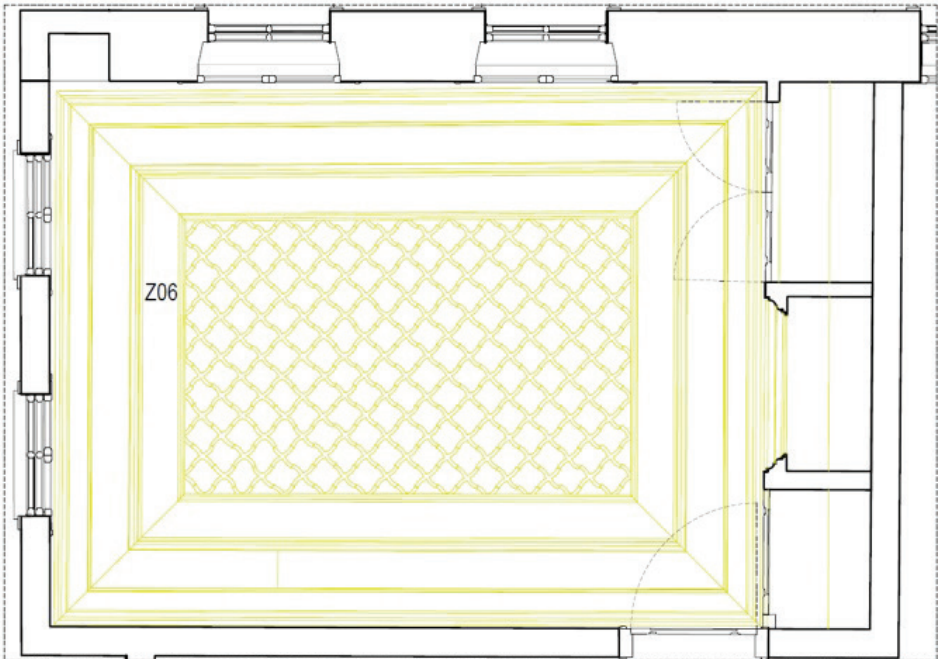


Fig. 27: Ceiling drawings in site Z06. (By Nazlı Keçeci, 2020.)

There is a timber bench in front of the window in site Z04. In addition, on the wall where the entrance door is located, there is a window overlooking the entrance hall and a cupboard with two doors used as a closet (Figure 28). There is a timber bench trace in front of the window and a wooden window and a closet on the wall where the entrance door is located in the site Z06. Besides, there is a wooden niche with two sections in the wall facing the west facade. There is also a timber bench trace in front of the window in the site Z09. There are two wooden cabinets on the wall where the entrance door is located. On the first floor, where the entrance door of rooms 106 and 108 is located, there are two wooden lockers, one of which was used as a closet and the other as a bathing cubicle (Figure 29).



Fig. 28: Timber bench and the cupboard used as a closet in room Z04. (By Karakuş, 2020)



Fig. 29: Wooden closet and bathing cubicle in the sites no 106 and 108. (By Karakuş, 2020)

There are straight-lined wooden borders on the interior walls of the sites Z04, Z05, Z06 and Z08 (Figure 30). There are traces that are thought to be hand carved on the walls of the site 103. It is seen that hand carving and frescoes were applied on the plain plaster of the ceiling of site 105 (Figures 31-32). Especially flowers, leaves, branches and roses were used as floral elements that have an important place in Turkish decoration

Fig. 30:
Wooden wall
border of
the sites Z04
and Z05. (By
Karakuş, 2020)



Fig. 31:
Ceiling
decorations of
site 105. (By
Karakuş, 2020)

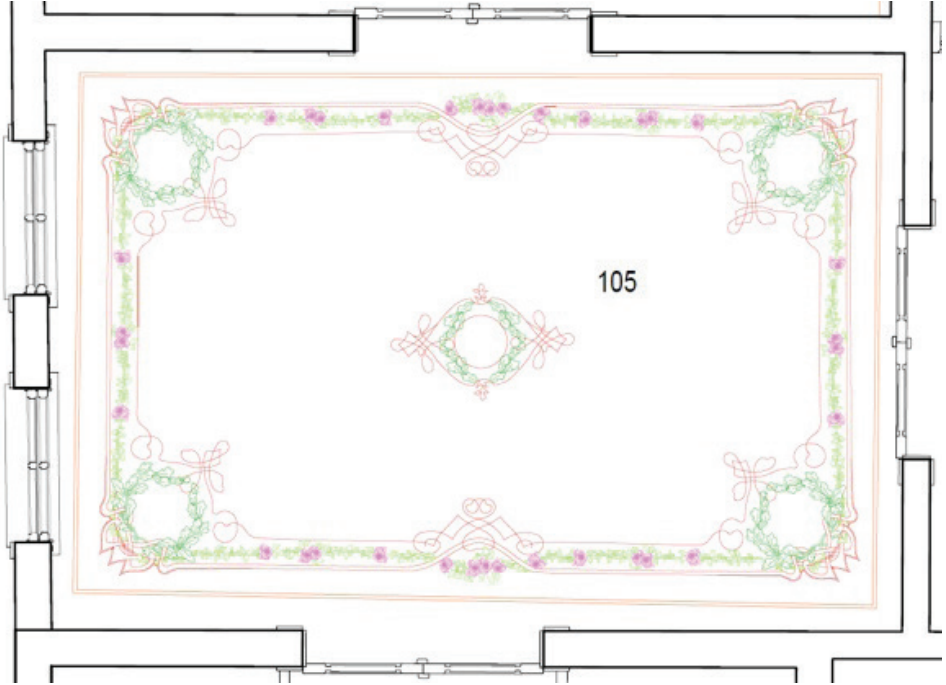


Fig. 32: Ceiling decorations of room 105. (By Nazlı Keçeci, 2020.)

art. In addition, a linear motif was made in the middle of the ceiling to form a core and leaf figures were embroidered inside. The frescoes, on the other hand, were applied to the four corners of the ceiling, inside the leaves and branches, as a picture containing the sky and forest view. However, some of the hand carving works in the building were damaged in a small fire. The beauty and holistic structure of the hand carved works and frescoes are seen where the ceiling is not burnt and the plaster is not removed. It is thought that there were hand carved works and fillets on the walls. On the walls of the site 106, there are wall borders and various wall decorations created by combining many different small geometric motifs, applied with straight-line painting and printing method in different colors (Figures 33-34). It is understood from the plasters that the walls of the room 108 were also carved in the form of wallpaper, as in the room 106. It is also thought



Fig. 33: Ceiling decorations of site 106. (By Karakuş, 2020)



Fig. 34: Wooden cabinet and border detail of site 106. (By Nazlı Keçeci, 2020.)

that these hand carved works have a different pattern on the top. On the ceiling of the *sofa* 109, hand carving was applied on the plaster (Figure 35-36). Rumi figures and geometric motifs, which have an important place in Turkish decoration art, have been applied to cover the ceiling of this site. Wall decorations created with straight-lined paintings in different colors on the walls of this site, which are in common with the sites 101, 105 and 107, have been preserved until today.



Fig. 35: Ceiling and wall decorations of site 109. (By Karakuş, 2020)

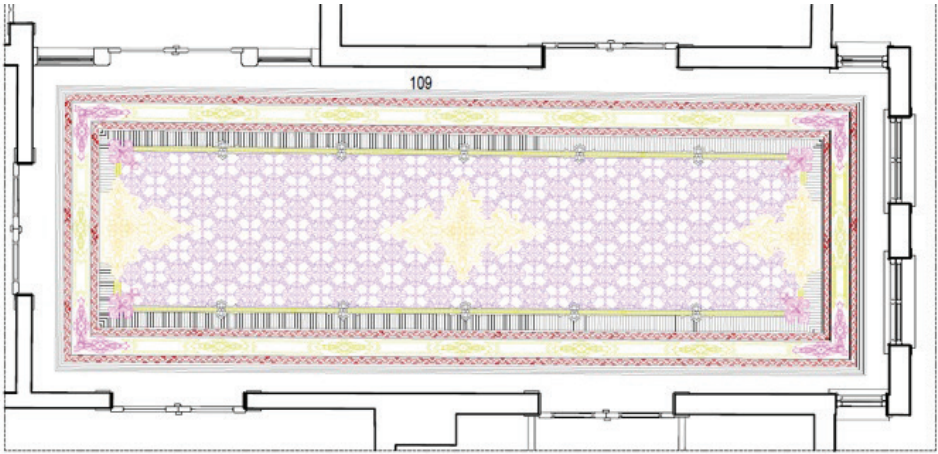


Fig. 36: Ceiling detail of room 109. (By Nazlı Keçeci, 2020.)

The original decorations on the wooden door frame while passing from the site 101 to the *sofa* 109 draw a remarkable attention (Figure 37). A flower motif and a set of straight lines were carved on each side plate of the wooden door frame, and a diamond segment on the top plate. All motives on one surface of the frame were also embroidered on the back side as well. It was determined that there were double-wing wooden doors at the entrance from the site 105 to all three sites 104, 106 and 109, but these could not be preserved and only wooden frames remained. It can be seen that the double-wing



Fig. 37:
The wooden entrance door and details of the site 109. (By Karakuş, 2020)

decorated entrance door of site 106 was removed and only its frame was preserved. It has been observed that the double-wing decorated entrance doors and vaults of sites 107 and 108 are still preserved. It can also be seen that the double-winged wooden entrance door of the *sofa* 109 was removed and only the door frame was preserved and there were glass panels on both sides of this frame.

There are two windows on the west facade of the *sofa* Z03. There are four guillotine windows on the two exterior walls of the site Z04. There are three guillotine windows on the only outer wall of the room Z05 facing south. There are four guillotine windows on the two walls facing the exterior facade in site Z06. There are two guillotine windows on the front wall of the site Z08. There are two guillotine windows on the wall of the site 103 facing the front facade. There are two guillotine windows on the west facade of sites 104 and 105. There are four guillotine windows on the two walls of the sites 106 and 108 facing the exterior facade. In addition to the three guillotine windows, one of which is arched, on the south facade of room 107, there are two small bay windows on the sides and likewise in addition to the two guillotine windows in the east direction of the *sofa* 109, there are two bay windows on the sides.



Fig. 38: Wooden guillotine windows and fence details of the building. (By Karakuş, 2020)

Conclusion

In this article, the architectural characteristics, features in terms of art history and structural elements of traditional Ottoman Ankara houses have been discussed. Within the scope of the article, the traditional Ankara house with door number 9/A located in Eryokuşu Street in Altındağ District of Ankara has been studied. When the current situation of the building is examined, it is seen that it has the features that are compatible with the general character of historical Ankara houses. It has been observed that the building had a plan scheme with an inner hall and the facade was enriched with cantilever-bay windows and guillotine windows on the first floor. It has been observed that the building consisting of a basement floor, a ground floor and a first floor opens to the yard through the hall on the ground floor and is integrated with the garden.

It has been determined that the basement and ground floor of the building, which is similar to the other examples in Central Anatolia, were built with stone material up to a certain level and the upper floor was built with mud brick between wooden carcasses. It was observed that wood was used both as a carrier beam and as a coating in the floors of the building. It has been observed that the ceilings, which are of great importance for historical Ottoman-Turkish houses, have an important place in this house as well and the decoration elements in the building are composed of the hand carving works on wooden elements (door, cupboard, ceiling, etc.) and on the plaster of the ceilings in the upper floor as well as on the wooden borders on the ceilings and some walls. The hand carving works on plaster is also important in terms of dating the building.

The building, which is not in use today, is important in terms of maintaining its historical traditional Ottoman Anatolian house characteristics. The building has a remarkable originality with its wooden and hand-drawn decorated ceilings. The building, which was dated to the end of the 19th century by considering the plan type and features and the surface hand-drawn ornaments and ceiling decorations that started to be applied in the last period of the Ottoman Empire, is very important in terms of preserving the original plan scheme, original carrier system and materials of this period to a large extent. Because of these features, it is very important to protect these structures.

During the on-site examinations and studies, it was determined that the building was in a serious deterioration. The building faced the danger of collapse due to the damages in the load-bearing system and it was seen that a part of the walls in the west and north facades were renovated by the owner. Besides, the decorated ceiling cores in two rooms of the building are missing and serious damage has occurred in the wooden elements. For this reason, the building needs to be restored immediately. However, it was learned that these works could not be done due to financial difficulties. It is necessary to take the necessary precautions and allocate resources for their restoration in order to protect these structures that bear witness to the past and transfer them to the future generations. In addition, the study conducted within the scope of this article should also be carried out in every part of Ankara and the documentation of these buildings, which are of great value for our country, should be completed as soon as possible.

BIBLIOGRAPHY

- Akok, M. (1951). *Ankara'nın Eski Evleri*. Ankara: Turkish Historical Society Printing House.
- Aktüre, S. (1981). 16. Yy. Öncesi Ankara Üzerine Bilinenler. *Ankara in History Proceedings*, (Ed.: E. Yavuz & Ü. N. Uğurel), 1-47. Ankara: METU Faculty of Architecture Publications.
- Arseven, C., E. (1983). Ev. *Art Encyclopedia, Volume 1*. 552. İstanbul: Publications of the Ministry of National Education.
- Arseven, C., E. (1973). *Türk Sanatı*. 1st ed. İstanbul: Cem Publishing House.
- Asatekin, G. (1994). The Role of The Inhabitant in Conservation: A Proposal for the Evaluation of Traditional Residential Architecture in Anatolia, PhD diss., Middle East Technical University.
- Bektaş, C. (2020). *Türk Evi*. 8th ed. İstanbul: YEM Publication.
- Cansever, T. (2002). Türk Evinin Mimarisi. In *Encyclopedia of Turks, Volume 12*, ed. H., C., Güzel and K. Çiçek, 200-203. Ankara: New Publications Turkey.
- Çobancaoğlu, T. (1988). Türkiye'de Ahşap Ev'in Bölgelere Göre Yapısal Olarak İncelenmesi ve Restorasyonlarında Yöntem Önerileri, PhD diss., Mimar Sinan University.
- Demir, A. (2006). Anadolu'da Kent ve Konut. In *Proceedings of the 2005 TMMOB Chamber of Architects XXII. World Architecture Congress*, 163, İstanbul: TMMOB Chamber of Architects.
- Deniz, B. (1992). Manisa Yöresi Köy Mimarisi. *Archeology and Art History Journal*, 6: 17-46.
- Eldem, S., H. (1984). *Türk Evi: Osmanlı Dönemi*, Volume 1. İstanbul: T.A.Ç. Vakfı Güzel Sanatlar Matbaası A.Ş.
- Eldem, S., H. (1954). *Türk Evi Plan Tipleri*. İstanbul: Istanbul Technical University Faculty of Architecture Pulhan Printing House.
- Erdoğan, A. (1998). *Altındağ'ın Manevi Coğrafyası*. Ankara: Altındağ Municipality Publications.
- Erzen, A. (1946). *İlkçağ'da Ankara*. 2nd ed. Ankara: Turkish Historical Society Publications.
- Evren, M. (1959). *Türk Evinde Çıkma*. İstanbul: ITU Faculty of Architecture Publications.
- Eyice, S. (1971). Ankara'nın Eski Bir Resmi. In *Proceedings of Atatürk Conferences 1970*, 61-113. Ankara: Turkish Historical Society Publications.
- Göyünç, N. (1967). Onaltıncı Yüzyılda Ankara. *Turkish Journal of History with Documents*, 1(1), 71-75.
- Göyünç, N. (1996). Osmanlı Belgelerinde Konut Terminolojisi, *In Proceedings of Habitat-II*, 264-267. İstanbul.

- Güçhan, Ş. N. (2001). 16-19.yy. Nüfus tahminlerine göre Osmanlı Ankara'sında mahallelerin değişim süreçleri üzerine bir deneme. In *Ankara in History II Proceedings*, ed. Y. Yavuz, 123-154. Ankara. METU Faculty of Architecture Publications.
- Gülekli, N., C. (1948). *Ankara Tarih-Arkeoloji*. Ankara: Doğu Printing House.
- Günay, R. (1989). *Geleneksel Safranbolu Evleri ve Oluşumu*. Ankara: Ministry of Culture Publications.
- Kafescioğlu, R. (1949). *Orta Anadolu'da Köy Evlerinin Yapısı*. İstanbul: ITU Faculty of Architecture İstanbul Printing.
- Karaaslan, M. (2016). Ankara'da Resimli Bir Ev: Dedeboyak Evi. *Journal of Ankara Studies*, 4(1), 13-22.
- Karaçağ, A. (2017). Geleneksel Türk Konut Mimarisine Ankara-Ulus'tan Bir Örnek, *MANAS Journal of Social Studies*, 6(3), 353-375.
- Karpuz, H. (1993). *Türk İslam Mesken Mimarisinde Erzurum Evleri*. Ankara: T.C. Ministry of Culture Publications.
- Kömürçüoğlu, E. (1950). *Ankara Evleri*. İstanbul: ITU Publications.
- Kuban, D. (1976). *Sanat Tarihimizin Sorunları*. İstanbul: Contemporary Publications.
- Küçükerman, Ö. (1973). *Anadolu'daki Geleneksel Türk Evinde Mekân Organizasyonu Açısından Odalar*. İstanbul: Turing and Automobile Corporation Publication.
- Oğuz, B. (1992). XVII. XVIII. ve XIX. Yüzyıl Ankara Evleri Tavan Süslemelerinde Bazı Örnekler. Master diss., Gazi University.
- Özkeçeci, İ., Durukan, N. G., Alacalı, H. (2018). 17-19. Yüzyıllarda Osmanlı Dönemi Konut Mimarisinde İç Mekân Tavan Süslemelerine Genel Bir Bakış, *İnsan& İnsan*, 5(17), 214-232. doi:10.29224/insanveinsan.398956
- Tuncer, O., C. (2002). *Ankara Evleri*, Ankara: Ankara Chamber of Commerce, Culture and Art Publications.
- Texier, C. (2002). *Küçük Asya: Coğrafyası, Tarihi ve Arkeolojisi*, Volume 2. Trans. A. Suat. Ankara: Information and Documentation Services Foundation.
- Yavuz, H. (2014). Ankara Evleri Aşap Üzeri Kalemşileri, Master diss., Selçuk University.

Acknowledgements

I would like to thank Architect Nazlı Keçeci for her help during the examination and projects of Sadık Arslan House, one of the beautiful examples of historical Ankara houses.

▶◀ No potential conflict of interest was declared by the author. ▶◀

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

KONYA CAMİLERİNDEKİ AHŞAP MİHRAPLARDAN ÖRNEKLER



EXAMPLES OF WOODEN MIHRABS IN KONYA MOSQUES

Zehra USLU BÜLBÜL*

Nilgün ÇEVİRİMLİ**

ÖZ

Mihrap, cami mimarisinde önemli mimari öğelerden biridir. Mihrabın kullanımında amaç aynı olmakla birlikte devirlere, bölgelere göre malzeme, teknik, form ve süsleme bakımından farklılıklar göstermektedir. Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı'nın erken ve klasik dönem mihraplarında form ve süsleme bakımından geleneksel öğeler ağırlıklı olup, bu dönem mihraplarında alçı, çini mozaik, taş ve mermer malzemelerin kullanıldığı görülmektedir. 18. yüzyıldan sonra ise mihrapların biçim ve süslemelerinde batılı sanat akımlarının etkileri görülmeye başlamış, Türk sanatı motifleri ile batı sanatı motiflerinin birlikte denendiği süsleme programları ortaya çıkmıştır. Bu bezeme üslubu, Osmanlı Geç Dönemi'nde ve sonrasında, Konya çevresindeki tarihi camilerin ahşap mihraplarında kullanılır hale gelmiştir. Bu ahşap mihraplar, yapıldıkları dönemin sanat anlayışını, kültürel değerlerini yansıtan özgün özelliklere sahip mihraplardır. Bu çalışmada, Konya ilçelerinde bulunan, Beylikler ve Osmanlı dönemlerine ait yedi adet tarihi camide bulunan ahşap mihraplar, form, boyut, mihrap nişi plan şeması, malzeme, süsleme ve yapım tekniği bakımından değerlendirilmiş ve tipoloji çalışması yapılmıştır. Bu araştırma ile Konya'nın bazı ilçelerindeki camilerin ahşap mihraplarındaki sanat üslubu ortaya konulmuş, projelendirme ve uygulama çalışmalarındaki dönem karşılaştırmalarına katkı sağlanması ve belgeleme çalışması olarak kaynak oluşturması hedeflenmiştir. Mihrapların tespiti ve belgelenmesi, literatür ve arşiv taraması çalışmada kullanılan başlıca metodlardır.

Anahtar kelimeler: Ahşap mihrap, Konya, mihrap nişi, süsleme, cami

ABSTRACT

Mihrab is one of the important architectural elements in mosque architecture. Although the purpose of the use of the mihrab is the same, it differs in terms of material, technique, form and decoration according to periods and regions. In the early and the classical period, mihrabs of Anatolian Seljuk, Principalities and the Ottoman Empire, traditional elements are predominant in terms of form and decoration and it is seen that plaster, tile mosaic, stone and marble materials were used in this period. After the 18th

* Dr., Mimar. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Ankara.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2811-1269> ♦ E-mail: zehrauslubulbul@gmail.com

** Dr., Vakıf Uzmanı, Sanat Tarihcisi. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Ankara.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4694-7721> ♦ E-mail: ncevirimli@gmail.com

century, the effects of western art movements began to be seen in the form and decoration of the mihrabs, and decoration programs in which Turkish art motifs and western art motifs were tried together emerged. This style of decoration was used in the wooden mihrabs of the historical mosques around Konya during the Late Period of the Ottoman Empire and afterwards. These wooden mihrabs have unique features that reflect the artistic approach and cultural values of the period when they were made. In this study, firstly the emergence and the process of the development of the mihrab concept is examined, and then the development of the mihrab as an architectural element and its architectural change in Anatolian lands are emphasized. The wooden mihrabs in seven historical mosques in the districts of Konya, which belong to the period of the Principalities and the Ottoman Empire and which are determined within the scope of the research, are evaluated in terms of form, size, niche plan scheme, material, ornament and construction technique. The data obtained as a result of the analysis are transferred to the tables and a typology is created by classifying the mihrab's architectural features and plan schemes, crown features, recessed arch, corner bead and stereobate features. All of the inverted U-shaped mihrabs are placed in the middle of the qibla wall, except for the mihrab of Beyşehir Bayağsar Hızır Ali Paşa Mosque. All the mihrabs investigated have a semicircular niche plan. Two of the seven mihrabs do not have a crown. In the decoration program of wooden mihrabs; there are herbal, geometric ornaments, hand-drawn ornaments and objective ornamental elements. Objective ornamentations are seen in all seven mihrabs. As a wood decoration technique; carving, openwork, lattice, applique, gluing, woodworking and wood painting techniques are used. In ornamental applications, traditional motifs such as rumi, palmette and lotus have been highly stylized.

With this research, the artistic style of wooden mihrabs in some districts of Konya is revealed; it is aimed to contribute to period comparisons in project design and implementation studies and to create a source as a documentation study. Detection and documentation of the structures on the site, literature and archive scanning are the main methods used in the study.

Keywords: *Wooden mihrab, Konya, mihrab niche, ornament, mosque*

Giriş

Bu çalışmada, Konya çevresinde bulunan Beylikler ve Osmanlı Dönemi cami mimarisinin en önemli öğelerinden olan ahşap mihraplar değerlendirilmiştir. Araştırma konusu mihrapların yer aldığı camilerin arşiv kaynaklarına dayanılarak, camilerin 14. yüzyıl, 16. yüzyıl, 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başına tarihlendikleri tespit edilmiştir. Ancak yapıların geçirdiği onarımlar nedeniyle birçok mihrabın, yapıların ilk yapıldığı dönemdeki özelliklerini koruyamadıkları, bazı değişikliklere uğradıkları, bu değişimlerin süsleme programlarında da etkili olduğu görülmektedir.

Çalışmada Konya'nın ilçelerinde bulunan camilerden Ilgın Ağalar Köyü Cami'nin ahşap mihrabı, Beyşehir Üstünler Gedik Ahmet Paşa Cami'nin ahşap mihrabı, Seydişehir Seyyid Harun Veli Cami mihrabı, Beyşehir Bayavşar Hızır Ali Paşa Cami mihrabı, Kadınhanı Pınarbaşı Cami mihrabı, Kadınhanı Çavundur Cami mihrabı ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Böylece Konya'nın kırsal bölgesinde sergilenen, nitelikli ahşap mihrapların sanat üslubu belgelenmeye çalışılmıştır. Mihrapların malzeme, teknik, süsleme programları, plan şemaları, mihrabı oluşturan bölümler bakımından analizi, belgeleme ve tipoloji çalışması yapılarak, restitüsyon araştırmalarına ve daha sonraki dönemlere ışık tutacak bir temel kaynak oluşturması hedeflenmiştir. Öncelikle mihrap kavramının gelişimi irdelenmiş daha sonra mihrapların değerlendirmesine geçilmiştir. Mihrapların cephe ve plan çizimleri, fotoğraf gibi görsellerle detaylandırılmıştır. Bu inceleme sonucu tespit edilen veriler tablolara aktarılmıştır.

Mihrabın Ortaya Çıkışı

Mihrap, Kâmus-ı Türkî'de mescid, cami veya diğer mabedin namaz kılınan kible cihetindeki cephesinin iç tarafında yapılan, imamın önünde namaz kıldığı oyuk olarak tanımlanmıştır.¹ Cami mescit ve namazgâhlarda, kible yönünü gösteren ve imamın cemaat önünde durarak namaz kıldırması için ayrılmış yer², bir ibadet mekanında litürjik yönelme doğrultusunu gösteren küçük girinti şeklinde tanımlara rastlanmaktadır³. Buradaki kible istikametinin anlamı, Müslümanlar dünya üzerinde nerede bulunursa bulunsun namaz kılarken Kabe'ye yönelmeleridir⁴.

T. Erzincan'ın, Zemaşeri'nin *El-Fa'ik* adlı eserinin I. cildinden ve Muhammed Abdür-rauf el-Münavi'nin *et-Tevkif 'ala Mühimmatı'te'te'arif* (nşr. M. Rıdvan ed-Đaye) adlı eserinden naklettiğine göre mihrap kelimesinin, “*çatışmak ve savaşmak*” anlamlarındaki *harb* kökünden türediği, bunun da önemli yerlere ulaşmak veya bunları korumak ve savunmak için büyük gayret gösterilmesi ve savaşılmasıyla ilişkili olduğu söylenmiştir⁵.

Mihrap kelimesi, Kur'ân-ı Kerîm'de beş ayette geçmektedir.⁶ Bunlardan üçünde (Âl-i İmrân 3/37, 39; Meryem 19/11) Hz. Zekeriyyâ'nın mâbeddeki özel mekâna giriş

1 Şemseddin Sami, 1317, 1299.

2 Arseven, 1950, 1347; Top, 2002, 128.

3 Sözen & Tanyeli, 2005, 161.

4 Top, 2002, 128.

5 Zemaşeri, I, 273 ve Münavi, 1990, 642'den aktaran Erzincan, 2005, 31.

6 Bozkurt, 2007, 10.

çıkışından ve orada namaz kılışından, diğerinde ise (Sâd 38/21) Hz. Dâvûd'un bulunduğu mihraba/mabede/ ibadetgâha aralarındaki ihtilâfi çözmesi için iki kişinin ona gelişinden söz edilmektedir. Sebe 34/13'te mihrabın çoğulu olan *mehârib* kelimesi *yüksek binâlar, kaleler, mâbedler* anlamındadır⁷.

Hazreti Peygamber ve dört halife döneminde kible, renkli bir çizgi veya belirli işaretlerin bulunduğu taş bir levha ile gösterilmiş, Medine'de ilk yapılan Mescid-i Nebevi'de, Basra, Kûfe ve Fustat'ta ilk yapılan camilerde girinti biçiminde mihrap yapılmıştır.⁸ Bozkurt⁹, Taberani'nin (873-970) Hz. Muhammed döneminde mihrap ve kiblenin gösterim şekliyle ilgili şu hadisi aktardığını belirtmektedir: "...Peygamber mescit inşa edilmeden önce odun/kütük (haşebe) parçasını önüne koyarak namaz kılıyordu. Mescid inşa edildiğinde O'nun için bir mihrap inşa edildi, namazlarını orada kılmaya başladı. Hz. Peygamber, ona yöneldiğinde kütük (yavrusunu kaybetmiş) devenin inlemesi gibi inledi. Sonra Hz. Muhammed elini kütüğün üzerine koydu ve kütük de sakinleşti". İlk inşa edildiğinde üstü açık bir ibadet mekanı olan Mescid-i Nebevi'de Hz. Muhammed'in namaz kıldırıldığı alanın üzeri ahşap direkler üzerine oturan bir sundurma ile kapatıldı¹⁰.

Emevi döneminin başlamasıyla yarım daire formlu girinti yapan hücre şeklindeki mihrap cami ve mescitlerde yapılmaya başlanmıştır.¹¹ İlk girintili niş tarzındaki mihrabın, Ömer Bin Abdulaziz tarafından, Medine valiliği sırasında Mescid-i Nebevi'nin imarı aşamasında Resul-i Ekrem'in namaz kıldırırken durduğu yere ilave ettirdiği rivayet edilmekle birlikte, Kahire'deki Amr bin Âs Camii'nde de önceleri mihrabın girintili olmadığı, bunun ilk defa Kurre bin Şerik tarafından gerçekleştirilen imar sırasında ilave edildiği belirtilmektedir¹². Hz. Muhammed'in evinin avlusunda namaz kıldırırken yüzünü döndüğü noktayı göstermek ve onun ilk imam olduğunu hatırlatmak gibi simgesel bir işlevi olan bu ilk mihrap günümüze ulaşmamıştır¹³.

Kible yönünü göstermekle birlikte, Hz. Muhammed'e ait bir makam olduğunu gösteren, onun liderliğinin sembolü olan ve Hz. Muhammed'in ilk imam olduğunu hatırlatan niş tipi mihrap, zamanla gelişerek cephe düzenlemesiyle İslam mimarisine özgü bir unsur olarak yerini almıştır¹⁴. Ayrıca Yetkin, mihrabın yalnızca kible yönünü gösterme gereksiniminden dolayı değil aynı zamanda imamın tek başına tuttuğu saf yerinden tasarruf edip saf sayısını artırmak amacıyla duvarda bir hücre açılarak niş tipi mihrap oluşturulduğunu belirtmektedir¹⁵.

7 Erzincan, 2005, 30.

8 Yetkin, 1965, 4.

9 Taberânî, Ebu'l Kâsım Süleyman b. Ahmed, (tarihsiz), 126-127'den aktaran Bozkurt, 2015, 193.

10 Bozkurt ve Küçükkaşçı, 2004, 282.

11 Top, 2002, 128.

12 Erzincan, 2005, 31.

13 Bozkurt, 2007, 11-12.

14 Bozkurt, 2015, 195.

15 Yetkin, 1965, 4.

Oleg Grabar, mihrabın simgeçiliğinin yanısıra “*Kurtuba örneğinde görülen biçimiyle insanlara Tanrısal lütfun yolunu açan bir kapı görünümü gibi gizemli bir yan anlam*” taşıyabileceğinden söz etmektedir¹⁶. Mihrap, işlevsel özelliğinin yanında simgesel boyutu ile de cami tasarımına katılan dini bir unsur olup, İslam mimarisinde ibadet mekânında bir yönlendirme unsuru olması bakımından önemli bir mimari öğedir.

Mimari Öğe Olarak Mihrabın Gelişimi

8. yüzyıla kadar mihrapların şekline dair net bir bilgi bulunmamasına rağmen bu yüzyıldan sonra kible duvarının ortasına bir hücre oyularak mihrabın temeli atılmıştır. Daha sonra mihrabı oluşturan öğeler zamanla gelişerek geleneksel bir mihrap şeması oluşturulmuş, ancak bu malzeme, cephe düzeni, plan ve süsleme bakımından buldukları bölgelere ve zamana göre farklılıklar göstererek gelişim göstermiştir¹⁷. Mihrabın İslam mimarisinde görülmeye başlaması Emeviler dönemine tarihlenmektedir. Daha sonra Abbasi ve Fatımi dönemi mihrapları gelişim göstererek, malzeme açısından zenginleşmiş ve cephe düzeni elde edilmiştir¹⁸.

Türklerin İslamiyet’e geçişi ile mimari ve sanatta yeni üslup ve yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. İlk müslüman Türk devleti olan Karahanlılar’ın mimari eserleri, sonraki Türk devletlerinin mimari ve sanat anlayışında etkin rol oynamıştır¹⁹. Başlangıçta yarım daire, kare planlı nişler ve kavsaradan oluşan 8. yüzyıl mihraplarına, 9. yüzyıldan itibaren sütunce, köşelik, çerçeve ve tepelik elemanları eklenerek portallere benzeyen bir düzen oluşmuştur. Mihraplarda iki ya da daha çok kenar bordürünün mihrap nişini çevrelemeyle oluşan dikkörtgen formun görüldüğü ilk örneklere 9. yüzyılda rastlanmaktadır²⁰.

Malazgirt Savaşı’ndan sonra Selçuklular döneminde faaliyet gösteren yapı ustaları ve sanatkârlar, geleneksel üslup özellikleri ile Anadolu’nun yerel motiflerini kaynaştırarak, özgün bir mimari sentez ortaya koymuşlardır. Bu doğrultuda, 12 ve 13. yüzyıllarda erken dönem Anadolu Türk mimarisinde yapılan mihraplar, üslup ve tasarım özellikleri bakımından önemli bir yere sahiptir²¹.

12. yüzyılın ikinci yarısından 14. yüzyılın sonuna kadar olan süreçte Anadolu’da uygulanan mihrap şeması, dikkörtgen çerçeveli, kemersiz veya basık sivri kemerli, mukarnaslı kavsaralı, köşeleri sütunçeli, dikkörtgen, çokgen veya çift nişlidir. Çoğunlukla kesme taş ve mozaik çini kullanılırken, çok azında alçı malzemenin kullanıldığı Anadolu Selçuklu Dönemi mihraplarının boyutları genellikle içinde yer aldıkları yapı ile orantılıdır. Kesme taş 12. yüzyılın ikinci yarısından 14. yüzyıl sonuna kadar mihraplarda en çok kullanılan malzemedir. Ayrıca 13. yüzyılın başına kadar oymalar yüzeysel, süsleme düzeni geometrik temalı iken daha geç tarihli mihraplarda bitkisel öğeler de bu düzene

16 Grabar, 1998, 160.

17 Bakırer, 1976, 5; Top, 2002, 129.

18 Top, 2002, 129.

19 Top, 2002, 129; Cezar, 1977, 97-99.

20 Bakırer, 1976, 5.

21 Bozkurt, 2007, 13.

eklenmiş, süsleme zenginleşmiş ve yüksek kabartma yapılmıştır. 13. yüzyıl sonu kesme taş mihraplarında geometrik ve bitkisel süsleme düzeni ile yazı bir arada kullanılarak zengin ve girift bir şekle girmiştir²². 12. ve 14. yüzyıllarda Güneydoğu Anadolu ve Orta Anadolu'da Artuklu, Saltuklu, Mengücek ve Selçuklu eserlerinde kesme taş mihraplar görülmektedir²³. Kesme taştan yapılmış mihrapları 12. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Artuklu eserleri Diyarbakır Kale Camii'nin taşıyıcı ayaklarında, Harput Ulu Camii'nde, Kızıltepe Ulu Camii'nde, Mengücekliler'den günümüze ulaşan Divriği Ulu Camii'nde, Anadolu Selçuklu dönemi eserleri Sivas Keykavus Darüşşifası türbesinde ve Niğde Alaeddin Camii'nde görmek mümkündür.

13. yüzyılın ikinci yarısında Anadolu'da mozaik çinili mihraplar daha çok görülmektedir²⁴. Çini, çini-mozaik ve alçı kullanılarak yapılmış mihraplar daha çok Konya ve çevresindeki Anadolu Selçuklu Dönemi eserlerinde görülmektedir. Anadolu Selçuklu Dönemi yapıları Konya Alaeddin, Konya Sahip Ata, Sadreddin Konevî, Kayseri Kölük Camileri ile Konya Sırçalı Mescit mihrapları ve Eşrefoğulları Beyliği eseri Beyşehir Eşrefoğlu Camii mihrabı, mozaik çinili mihrapların Anadolu'daki önemli örnekleridir²⁵.

14. yüzyılda sayıca artan alçı mihraplara Karamanoğlu ve Candaroğlu Beylikleri eserlerinde rastlanmaktadır²⁶. 14. yüzyılın ikinci yarısından 15. yüzyılın ikinci yarısına kadar daha çok Selçuklu geleneğini yansıtan alçı mihrapların Bursa ve Ankara çevresinde de yoğunlaştığı görülmektedir.²⁷ Ankara Aslanhane (Ahi Elvan) Camii, Ankara Hacı İvaz Mescidi, Konya Sakahane Mescidi, Sahip Ata Mescidi, Sahip Ata Hanıkahtı, İç Karaaslan Mescidi mihrapları²⁸, Konya Koca Hasan Mescidi, Zemburi Mescidi mihrapları²⁹, Bursa Timurtaş (Demirtaş) Camii, Bursa Hacı İvaz Mescidi, Bursa Orhan Camii mihrapları³⁰ alçı mihrabın görüldüğü örneklerdir.

Mermer, Erken Dönem Osmanlı selatin cami mihraplarından yalnızca Edirne Eski (1414) ve Üç Serefeli (1447) camilerinin mihraplarında görülürken, Klasik Osmanlı Dönemi selatin camilerinde mihrabın ana malzemesini oluşturmaktadır. Edirne Selimiye Camii, Konya Sultan Selim Camii, İstanbul Fatih Camii ve Sultan Ahmet Camii mermer malzemeli mihrap örneklerindedir³¹.

Anadolu'da ahşap mihrap geleneğinin en önemli temsilcisi 14. yüzyıl ortalarına

22 Erzincan, 2005, 33.

23 Bakırer, 1976, 105-106.

24 Erzincan, 2005, 33.

25 Erzincan, 2005, 34.

26 Bakırer, 1976, 105-106.

27 Bozkurt, 2007, 260.

28 Bakırer, 1976, 124, 176, 177, 189, 196; Öney, 1976, 56; Yetkin, 1986, 105-110.

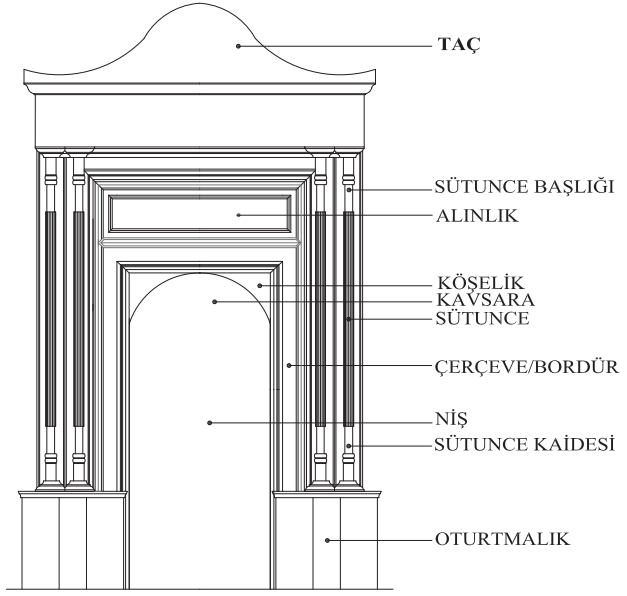
29 Önge, 1992, 187.

30 Top, 1997, 35, 56, 96.

31 Bozkurt, 2007, 215.

tariflendirilen Ürgüp-Damsa Köyü Taşkın Paşa Camisi mihrabıdır³². Mihraplarda ahşap kullanımı daha çok Karadeniz Bölgesi ahşap camilerinde görülmekle birlikte, Konya ve çevresi de ahşap mihrapların çokça uygulandığı bir bölgedir. Konya'daki Anadolu Selçuklu Dönemi mihraplarında daha çok çini mozaik, taş ve alçı malzeme kullanılırken, minberlerde, vaaz kürsülerinde, kapı ve pencere kanatlarında ise ahşap daha yoğunlukla kullanılmıştır. Ancak Geç Dönem Osmanlı ve sonrasında, Konya ve çevresindeki cami ve mescitlerde ahşabın, mihraplarda da kullanıldığı görülmektedir. Mimari geleneklerin oluşmasında, yapım ve süsleme biçimlerinin şekillenmesinde bâni, usta gibi faktörler yanında malzemeye de kolay ulaşılabilir olması önemli bir etken olmuştur.

Artvin/Borçka/Camili Mahallesi Cami (1855)³³, Çaykara/Uzungöl/Filak Mahallesi Cami (1813) Mihrabı, Dernekpazarı/Güney Kondu Mahallesi Cami (1819) Mihrabı, Sürmene/Çamburnu Mahallesi Kuşluca Camii (1893) Mihrabı Trabzon'daki ahşap mihraplara örnektir³⁴. Şükran Mescidi, Tercüman Mescidi, Ahi Baba Mescidi, Bab-ı Aksaray Camii, Dolap Mektep Mescidi, Keçeciler Camii, Kuzgunkavak Cami mihrapları Konya merkezdeki ahşap mihrap örnekleridir³⁵. Konya köylerinde bulunan diğer ahşap mihraplara ise Beyşehir Bayındır Köyü Camii³⁶, Ilgın Yukarı Çiğil Fazıl Camii (1880)³⁷ örnek verilebilir.



Çizim 1: Ahşap mihrap bölümleri şeması.
(Çiz.: Z. Uslu Bülbül)

Mihrap; tepelik, çerçeve ve kenar bordürleri, köşelik, rozet (levha, kabara), kemer, alınlık, mihrap hücresi (kavsara, niş zemini, sütunce ve sütunlar, başlık, kaide), oturtmalık bölümlerinden oluşmaktadır³⁸ (Çizim 1).

32 Bakırer, 1976, 218-221.

33 Taşkan, 2011, 104,109.

34 Önal & Köşklü, 2020, 711-719.

35 Uçar, 2019, 17, 24, 32, 40, 53, 58, 60.

36 Erdemir, 1985, 193-206.

37 Şimşir, 2007, 607-620.

38 Bakırer, 1976, 218-221.

Seydişehir Seyyid Harun Veli Camii Mihrabı

Seydişehir ilçe merkezinde, bir avlu içerisinde bulunan cami, kuzey cephesine bitişik üç kümbetle birlikte konumlanmıştır. Cami kuzey duvarı kesme taş, diğer duvarları ise moloz taş örgü sistemi ile yapılmıştır. Kirişlemeli toprak dam üzeri kırma çatı ile örtülüdür. Ahşap kirişlemeli tavan ahşap kaplamadır. Harim mihrap duvarına dik üç sahından oluşmaktadır. Caminin içinden girilen minaresi kuzeybatı köşede bulunmaktadır. U plan şemalı mahfil katı kuzey cephesindedir³⁹.

Ünal, cami yakınındaki Seyid Harun Veli'nin türbesinde bulunan 720 H/1320 M tarihine dayanarak caminin de aynı döneme tarihlenebileceğini ifade etmektedir⁴⁰. Seyyid Harun Veli Camii'nin inşaatına ait herhangi bir kitabe bulunmamaktadır. *Menâkıb-ı Seyyid Harun-ı Veli* adlı yazma esere göre, Eşrefoğlu Beyi Mubarüziddin Mehmet Bey zamanında (1302-1322) Seydişehir'e gelen Seyyid Harun Veli adına yapılmıştır⁴¹. Bir belgeye göre 1308 H/1890 M yılında tamir geçirdiği⁴² anlaşılmakta olup, ahşap mihrabın da bu dönemde yapılmış olması ihtimali bulunmaktadır.

Kible duvarı ortasına uzunlamasına dikdörtgen ters U formunda yerleştirilmiş olan mihrabın genişliği 335 cm, yüksekliği 635 cm, mihrap niş derinliği 40 cm'dir. Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nce yapılan restorasyon çalışmasıyla caminin orjinal alçı mihrabı tespit edilerek ortaya çıkarılmıştır. Alçıdan yapılmış mihrabın süsleme özellikleri, Beylikler Dönemi'ni yansıtmaktadır. Ahşap mihrabın zemin üstü kotta bitmesi, geçmişte zamanla zemin kotunun yükseltildiğini göstermektedir (Fot. 1, 2).

Mihrap, yarım daire planlıdır. Mihrap nişini dıştan içe beş kademeli bordür kuşatır. Bitkisel motifli bordürler kıvrım dallara bağlı yapraklarla oluşturulmuştur⁴³. Bordürler silme ve şeritlerle birbirinden ayrılır. Dış bordür birbirine zıt yöndeki palmetlerden oluşan bir kompozisyona sahiptir. İkinci bordür S şeklinde kıvrılan hatlar ve bu hatlar arasındaki bitkisel motiflerden oluşturulmuştur. Üçüncü bordür, birbirini çapraz kesen S şeklindeki motiflerin arasına yerleştirilen bitkisel motiflerle süslenmiştir. Dördüncü bordür ise çok yapraklı doğrusal bir dal motifinden oluşmuştur. Beşinci bordürde ise birbiri içerisine kıvrılan dallar yuvarlak şekil alarak sıralanmıştır. Nişi çevreleyen kısımda C kıvrımı yapan, çok yapraklı rumi motifleri görülür.

Süslemeyi oluşturan, ajur tekniği ile yapılmış olan bitkisel motifler alttaki tahta zemine monte edilmiştir. Kavсарası üçgen kemerlidir. Mihrap üzerindeki yarım şemse şeklindeki taş kısmında (tepelik)⁴⁴ "*Küllema dehale aleyha Zekeriyya'l-mihrab*"⁴⁵ yazılıdır. Zeminde ahşap çitalar merkezden dışa doğru radyal olarak uzanmaktadır. Yarım şemse şeklinin üzerinde hilal mevcuttur (Fot. 3, 4, Çizim 2).

39 Karpuz, 2009, 2113, 2114.

40 Ünal, 1976, 47-48.

41 Önder, 1988, 13.

42 BOA, EV.MKT.02612-00328,

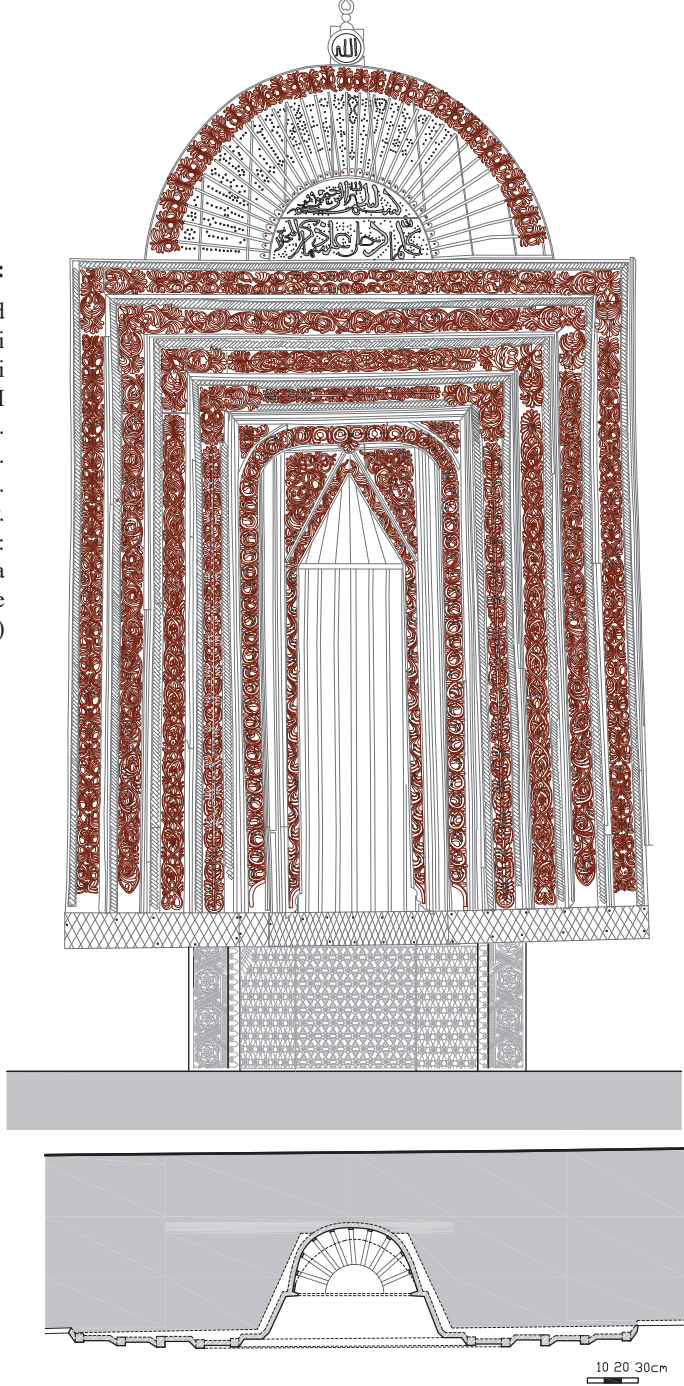
43 Karpuz, 2009, 2114.

44 Karpuz, 2009, 2114.

45 *Al-i İmran* suresinin 37. ayeti (3/37)

Çizim 2:

Seydişehir Seyyid
Harun Veli Camii
mihrabı cephesi
ve planı. (3M
Restorasyon Mim.
Proje İnş. San.
ve Tic.Ltd.Şti.
tarafından çizilmiştir.
Proje Müellifi:
Hasan Dilsiz. Konya
Vakıflar Bölge
Müdürlüğü Arşivi.)



Mihrap, Konya Seydişehir Bostandere Camii'nin 19. yüzyılda yapılmış mihrabıyla benzerlik göstermektedir⁴⁶. Seyyid Harun Veli Camii mihrabında yapım tekniği olarak ajur, çakma ve yapıştırma teknikleri kullanılmıştır.

Ilgın Ağalar Köyü Camii Mihrabı

Ilgın Ağalar Köyü Camii, Konya'nın Ilgın İlçesi'ne bağlı, ilçe merkezine yaklaşık olarak 7 km mesafede bulunan Ağalar Mah.'nde yer almaktadır. Dörtgen planlı olup, ahşap direkli ve ahşap tavanlı camilerdendir. Sütunlar ve tavan yağlı boya ile boyanmıştır. Caminin kuzey batısında tuğla gövdeli minaresi bulunmaktadır. Bahçesinde ise sonradan yapıldığı anlaşılan şadırvanı yer alır. Özdemir (2014)'ün Gürbüz ve Özdil'den aktardığına göre cami, hayırseverler tarafından yaptırılmıştır. Cami kerpiç malzemeden ve düz toprak dam olarak inşa edilmiş, 1958 yılında ise üst örtüsü kırma çatı olarak yenilenmiştir⁴⁷.

Geçmişte imam hatip atamaları yapıldığı bilinmektedir. 1214/1799 tarihinde⁴⁸, Temmuz 1229/1814'de⁴⁹ ve 1277 H/1860 M'de camiye imam hatip atamasının yapıldığı şahsiyet kayıtları mevcuttur⁵⁰. Minber, mihrap ve vaaz kürsüsü aynı üslupta yapılmış ve aynı usta elinden çıkmış görünmektedir. Minber üzerindeki 1325 H/1907-1908 M tarihi, mihrap, minber ve vaaz kürsüsünün yapım tarihleri olduğunu düşündürmektedir.

Mihrap eni 317cm, yüksekliği 445 cm, mihrap niş derinliği ise 41 cm'dir. Yüksekliği oldukça kısa tutulmuş olan oturtmalık kısmından içeriye derinliği ise 93 cm'dir (Fot. 5, 6). Kible duvarı ortasında kareye yakın dikdörtgen ters U şeklinde dışa taşkın yerleştirilmiş olan mihrap çerçevesinde, yarım daire şeklinde bir niş bulunur. Niş kavsarası yarım kubbe şeklinde tasarlanmış olup, yuvarlak niş kemeri üzerinde dışa taşkın kenger yaprakları işlenmiştir. Kemer köşeliklerinde köşelerden merkeze doğru dağılan oklar yerleştirilmiştir. Mihrap nişi ve kavsarayı kaplayan renkli dikey ahşap çitaların kenarları yuvarlak dendanlar şeklindedir.

Mihrap nişini kuşatan üstten ve yanlarda beş geniş bordürün yanı sıra bu bordürlerin aralarını dolduran dış motifli, baklava motifli yuvarlak profilli silmeler mevcuttur. Mihrap nişini kuşatan ilk geniş bordürde uçları sivriltilmiş yuvarlak beşerli silmeler dikey ve yatay yerleştirilmiştir. İkinci geniş bordürde tamamen stilize bitkisel motifler tekrarlanmıştır. Üçüncüde ise C-S kıvrımlarından oluşan hareketli bir kıvrık dal kompozisyonu göze çarpar. Dördüncü bordürde; bir daldan çıkan adeta lâle, papatya gibi çiçekler stilize ve simetrik olarak tekrarlanmıştır. En dış geniş bordürde ise yine bir daldan çıkan karşılıklı üzüm salkımları ve asma yaprakları barok bir tarzda işlenmiştir.

Alınlık kısmının üstündeki yatay panoda ise yine S kıvrımları arasına yerleştirilmiş doğadan alınmış çiçek motifleri ve yapraklı dallar işlenmiştir. Taç kısmında

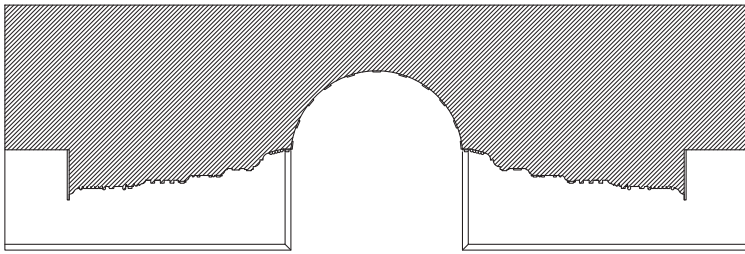
46 Karaçağ, 2002, 357.

47 Ağalar Ky'nden Ahmet Gürbüz (1937) ve Muammer Özdil (1934)'den akt. Özdemir, 2014, 109.

48 VGMA, HD, No: 534, 59.

49 VGMA, HD, No: 532, 6.

50 VGMA, HD, No:149, 53-788-790.



10 20 30 cm

Çizim 3: İlgın Ağalar Köyü Camii mihrabı cephesi ve planı. (Çiz.:Z. Uslu Bülbül)

merkezden etrafa dağılan on iki dilimli bir yelpaze formu üzerinde her biri merkezden çıkan bir dal şeklinde uçları stilize lale formu ile biten motifler yer alır. Taç kısmının köşeliklerinde yuvarlak ve sekizgen formda kulecikler yer almakta olup, sekizgenin yüzeyleri bitkisel ve kandil motifleri/selvi ile dönüşümlü işlenmiştir. Kuleciklerin üzerindeki yuvarlak disklerde uçları stilize lale formuyla şekillendirilmiş bir merkezden dağılan çubuklar dairesel yerleştirilmiştir (Fot. 7, 8).

Tamamen ahşaptan yapılmış olan mihrapta; düz satırlı derin oyma tekniği dış bordürde uygulanmış olup, ajur tekniği ile yapılan ahşap motifler kırmızı renkli zemin üzerine applike edilmiştir. Ahşap motiflerde açık yeşil, koyu yeşil, kırmızı, sarı, beyaz, açık mavi, koyu mor renkler kullanılmıştır (Fot. 9, 10, 11) (Çizim 3).

Oyma tekniği ahşap süsleme teknikleri arasında yaygındır. Anadolu'da en çok kullanıldığı süsleme biçimi bitkisel motifler iken, en az uygulandığı süsleme ise figürlerdir. Bu teknikte, motiflerin aralarında kalan kısımlar istenilen derinlikte oyulup, motifler kabartma olarak bırakılır⁵¹.

Doğanhisar Başköy Camii Mihrabı

Başköy Camii, Konya'nın Doğanhisar ilçesine bağlı, ilçe merkezine yaklaşık 8 km mesafede olan Başköy Mahallesi'nde bulunmaktadır.

Şahsiyet Kaydında Başköy'ün eski adı olan Ruus Köyü Camii'ne ait, 1 Muharrem 1278 H/1861 M tarihli hitabet kaydı mevcuttur⁵². Caminin herhangi bir kitabesi bulunmamaktadır. Caminin yapım tarihi ve banisi hakkında bir bilgi mevcut değildir. Ancak cami, Kadınhanı Çavundur Camii, Beyşehir Üstünler Gedik Ahmet Paşa Camii, Beyşehir Bayavşar Hızır Ali Paşa Camii ve Karpuz'un (2009) 1871 M yılına tarihlediği Deştiğin Ulu Camii ile mimari özellikleri bakımından benzerlik göstermektedir.

Kare plan şemasına sahip cami, moloz taş örgü sistemi ile inşa edilmiştir. Cami dört ahşap sütun sırası ile beş sahna ayrılmıştır. Caminin içindeki tüm süslemeler 1957 yılında Mevlüt Gökçek tarafından yapılmıştır. Cami üst örtüsü kırma çatılıdır. Minaresi kuzeybatısındadır⁵³. Caminin ahşap levhalar ile kaplı tavan yüzeyleri, ahşap yastık üstündeki kirişlerin yan yüzleri ve harim duvarları kalem işi süslemeler ile tezyin edilmiştir.

Doğanhisar Başköy Camii'nin mihrabını Fidan (2018), tezinde ayrıntılı bir şekilde incelemiştir. Bu çalışmada cami ve mihrap hakkında bilgi verilmiş, araştırma kapsamında değerlendirilen diğer mihraplar ile birlikte tipoloji çalışmasına dahil edilerek karşılaştırma yapılmıştır.

Kible duvarı ortasında uzunlamasına dikdörtgen ters U formunda yerleştirilmiş mihrabın yarım daire planlı nişi mevcuttur⁵⁴. Mihrap genişliği 265cm, mihrap yüksekliği 430 cm olup, mihrap niş derinliği 44 cm'dir (Fot. 12).

51 Bozer, 2006, 533.

52 VGMA, HD No: 150, 201-49.

53 Karpuz, 2009, 1730, 1731.

54 Karpuz, 2009, 1730.

Mihrap nişini üç yönden çevreleyen profilli silmeler üzerinde yer yer baklava dilimleri ve zikzaklar işlenmiştir. Bu profiller arasında kademeli yerleştirilmiş üç bordür dikkati çekmektedir. Üçü de ajur olarak işlenmiş bu bordürlerin ilkinde süreklilik arzeden S kıvrımları arasına yerleştirilmiş bitkisel motifler yer almaktadır. Çiçek motiflerinin alt kısmındaki çanak yaprakları volütlü olup, motifler orta kısmından iki yana hafif eğimli ve sivri uçludur. Bordürün dönüş yaptığı kısımlarda bitkisel motifler, üsluplaştırılmış lotus yapraklarına dönüşmüştür. İkinci bordürde ajur tekniğinde yapılmış kesintisiz devam eden karşılıklı S motiflerinin oluşturduğu alanlara stilize palmet motifleri ve yapraklar işlenmiştir. Kompozisyondaki çiçekler ve yapraklar orta kısmından iki yana hafif eğimli ve uçları sivri şekilde tasarlanmıştır. En dıştaki üçüncü bordürde ise kıvrım dallar arasında üzüm salkımı ve üç yapraklı, oluklu biçimde yapılmış asma yaprakları aplike olarak yerleştirilmiştir. En dışta karşılıklı olarak yerleştirilen çift sıra yarım daire şeritin ortasında baklava dilimleri bulunan ince bir kuşakla sonlandırılmıştır⁵⁵.

Kavsara kısmı yarım kubbe şeklinde olup⁵⁶, aralara yerleştirilen kenarları yuvarlak motifli çıtalarla istirdide kabuğu görünümü verilmiştir. Çıta aralıkları kırmızı renkle boyanmıştır. Mihrap nişinde iki yana sarkıtılarak kenarlarda toplanan uçları püsküllü, üzerinde kordonlar sarkan yeşil renkli perde motifli işlenmiştir (Fot. 13, 14).

Yarım daire formlu kavsara kemerini ajur tekniğinde yapılmış sıralı "VAV" harfi şeklindeki bir kenarlık çevreler. Kemerin kilit noktasında ters şekilde, palmet motifli yer almaktadır⁵⁷. Alınlık kısmında yatay dikdörtgen uçları yuvarlatılmış kartuş içinde "Küllema dehale aleyha Zekerıyya'l-mihrabe"⁵⁸ şeklindeki ayet yazılıdır.

Taç kısmında yan yana iki yarım dairenin uçlarının yanlara doğru uzatılmasıyla oluşan alanda ajur tekniği ile barok üslupta işlenmiş kenger yaprakları yer almaktadır. Tamamen ahşaptan yapılmış olan mihrapta yapım tekniği olarak; ajur, ahşap çatma tekniği⁵⁹ kullanılmakla birlikte, en dış bordürde yuvarlak satıhta ve oluklu oyma tekniği, çakma-yapıştırma ve çıta altı ahşap boyama teknikleri uygulanmıştır.

Yuvarlak satıtlı oyma tekniği her dönem, her bölgede ve her tür yapıda yaygın olarak kullanılan bir tekniktir. Bu teknikle, motiflerin satıtları yuvarlaklaştırılarak oyulması suretiyle engebeli yüzeyler elde edilerek motifin daha etkili hale gelmesi sağlanır⁶⁰.

İçten dışa doğru birinci bordürün ahşap zemini lacivert renge, ikinci bordürün ahşap zemini kırmızı, üçüncü bordür ahşap zemini ise yeşil renge boyanarak, çıta altı kadife tekniğine benzetilmiştir (Fot. 15, 16, 17,18) (Çizim 4).

Yapım tarihi 20. yüzyıla tarihlenen Doğanhisar Uncular Camisi (20.yy) mihrabındaki uygulama çıta altı kadife tekniğine örnek verilebilir. Mihrabı çerçeve yüzeylerinde

55 Fidan, 2018, 49-50.

56 Fidan, 2018, 50.

57 Fidan, 2018, 50.

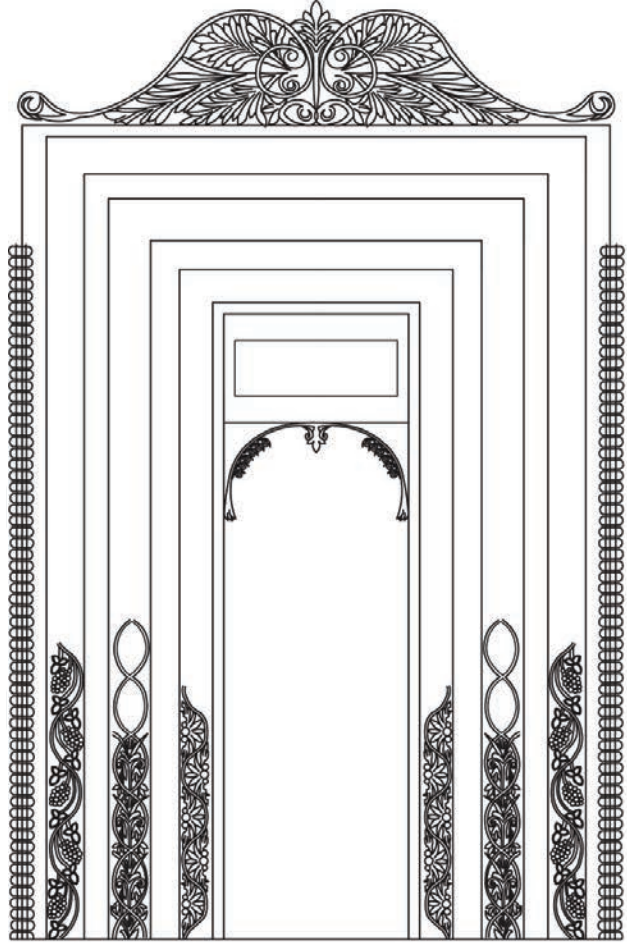
58 *Al-i İmran*, 3/37.

59 Fidan, 2018, 48.

60 Bozer, 2006, 537.

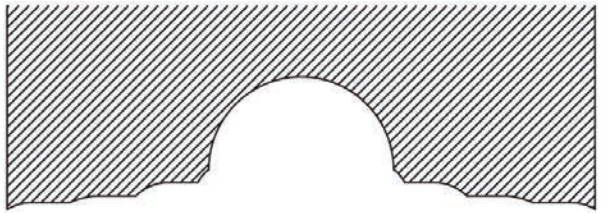
Çizim 4:

Doğanhisar
Başköy Cami
mihrabı cephesi
ve planı.
(Fidan, 2018,
Çiz. 14.)



ağşap altı kadife çatma tekniği ile yapılmış, bez üzerine deliğişi tekniğinde uygulanmış bitkisel süslemeler görülür⁶¹.

Osmanlı İmparatorluğunun batıya açıldığı Geç Osmanlı Dönemi'nin form itibariyle izlerini taşıyan üzüm salkımı ve asma yaprağı motifleri, Türk sanatı geleneği içerisinde şekil almıştır⁶². Mihrapta bulunan üzüm salkımı, asma yaprağı motifi ile perde motifini mihrabın yapım tarihi olarak Osmanlı Devleti'nin Geç Dönemini işaret etmektedir.



61 Fidan, 2018, 54.

62 Çoruhlu, 1998, 119.

Beyşehir Üstünler Gedik Ahmet Paşa Cami

Gedik Ahmet Paşa Cami, Konya'nın Beyşehir ilçesine bağlı Üstünler Mahallesi'nde bulunmaktadır. Üstünler Mahallesi Beyşehir'e yaklaşık 20 km mesafededir.

Yapı üzerinde inşa tarihini gösteren herhangi bir kitabe bulunmamaktadır. Ancak kuzeyde yer alan giriş kapısı üzerinde Türkçe olarak caminin yapılış tarihi 16. yüzyıl olarak belirtilmiştir. Caminin mihrabının yapım tarihi hakkında kesin bir bilgi ve herhangi bir belge olmamakla birlikte, süsleme özellikleri Osmanlı Geç Dönem özelliklerini göstermektedir.

Cami, moloz taş duvar üzeri sıvalı ve boyalıdır. Dikdörtgen plan şemasına sahip olan cami, ahşap direkli ve ahşap tavanlıdır. Harim beden duvarları dışından girilen minare kuzey batıda bulunmaktadır.

Kible duvarı ortasına uzunlamasına dikdörtgen ters U formunda yerleştirilen mihrap çerçevesi içinde mihrap nişi, yarım daire şeklindedir. Mihrap eni 220 cm, yüksekliği 344 cm, niş derinliği 31 cm'dir. Niş kavsara kısmına kadar uzunlamasına ince çitalarla kaplanmıştır. Yarım kubbe şeklindeki kavsara kısmı yatay bir hatla sınırlandırılarak üçlü yelpaze şeklinde boyanmıştır. Kavsara, ucu dandanlı yuvarlak bir kemerle çevrelenmiştir. Kemer köşelikleri ajur olarak işlenmiş stilize bitkisel motiflerle bezenmiş tam köşelere karşılıklı iki S motifi yerleştirilmiştir. Profilli silmelerle içten dışa doğru kademelendirilen kenarlarda kurdela şeklinde motifleriyle sınırlandırılan bordürlerin ilkinde karşılıklı S motiflerinin oluşturduğu alanlarda üst üste yerleştirilmiş stilize palmetler, ikinci geniş frizde yine ajur olarak geometrik kafes örgü işlenmiştir. Üçüncü ve en dış bordürde ise S kıvrımları arasına yerleştirilen kenger yaprakları dikkat çekmektedir (Fot. 19, 20).

Mihrabın taç bölümü, Doğanhisar Başköy Cami mihrabının tacının dış hat görünümü gibi dış motiflerinin sıralandığı bir kaş kemer görünümlü şeritle sınırlandırılmıştır. Tepeliğin iç yüzeyi ise ajur tekniğinde işlenmiş stilize bitkisel motiflerle doldurulmuştur. Tacın her iki yanında selvi ağaçları, dairesel rozetler ve ortada hilal dikkati çekmektedir. Rozetlerde saat yönünün tersi istikamette dönen çarkifelek yerleştirilmiştir. Tamamen ahşaptan yapılmış mihrapta; ajur, kafes örgü, applike yapım teknikleri uygulanmış olup, mihrap yaldız, yeşil ve beyaz boyalıdır (Çizim 5; Fot. 21, 22).

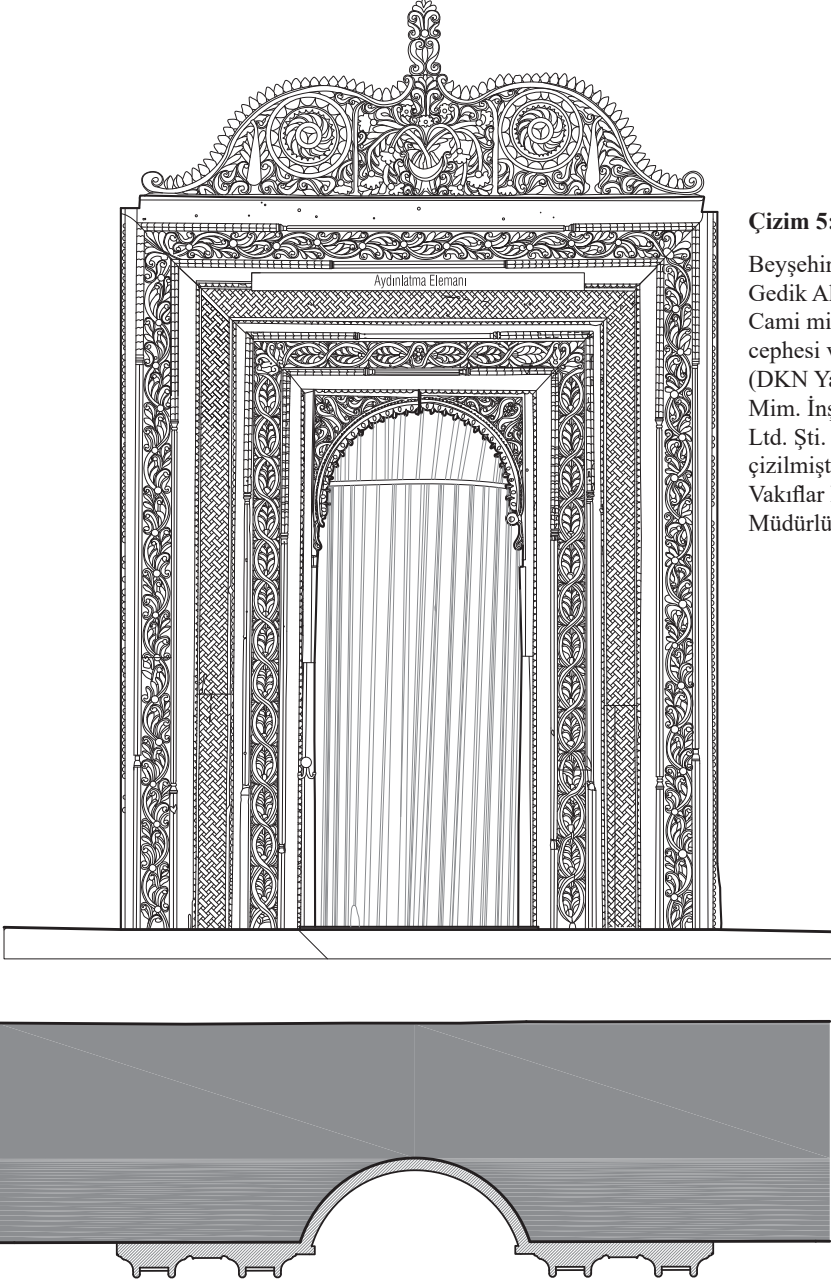
Kadınhanı Çavundur Camii Mihrabı

Kadınhanı Özel İdaresi kayıtlarına göre Kadınhanı Çavundur Camii 1178 H / 1764 yılında inşa edilmiştir⁶³. Caminin kimin tarafından yaptırıldığı bilinmemekle birlikte, girişteki Türkçe kitabede 1178 H / 1764 M yılında inşa edildiği ifade edilmektedir. Mihrap alınlığındaki tarih aynı yılı işaret etmektedir.

Caminin temeli taş duvarları ise kerpiçten yapılmıştır. Üç sahnalı dikdörtgen plan şemasına sahip olan caminin ahşap kirişlemeli tavanı ahşap sütunlara taşınmaktadır. Üst örtüsü kırma çatı şeklindedir. Caminin minaresi bulunmamaktadır⁶⁴.

63 Keser, 2015,74

64 Öztürk, 2019, 27



Çizim 5:

Beyşehir Üstünler
Gedik Ahmet Paşa
Cami mihrabı
cephesi ve planı.
(DKN Yapı Müh.
Mim. İnş. ve Taah.
Ltd. Şti. tarafından
çizilmiştir. Konya
Vakıflar Bölge
Müdürlüğü Arşivi.)

Kible duvarının ortasında uzunlamasına dikdörtgen ters U formunda yerleştirilmiş olan ahşaptan yapılmış mihrap dikdörtgen çerçeve içerisine alınmıştır. Mihrap nişi yarım daire planlıdır. Mihrabı çevreleyen dört bordürden oluşmaktadır⁶⁵. Mihrap eni 246 cm, yüksekliği 372 cm ve niş derinliği 60 cm'dir. Nişi ilk kuşatan bordür üzerini buğday başağı motifleri kaplamaktadır. Bordür aralarında kenarları yarım daire profilli silmeler ve eğimli kısa çیتالardan oluşturulmuş kuşaklar bulunmaktadır. İkinci bordürde açık mavi zemin üzerinde on dilimli yuvarlak çiçekler ve çiçekleri iki yandan tutan yaprak motifleri işlenmiştir. Üçüncü bordürde kırmızı zemin üzerinde S kıvrımları arasında sağlı sollu yerleştirilmiş açık yeşil renge boyanmış lotus ve palmet motifleri yer alır. Dıştaki koyu renk zemin üzerinde beyaz renge boyanmış elips şekillerinin ard arda dizildiği dördüncü ve son bordür yer alır. Bu bordür ve dışındaki ince kuşak aşağı kısımda kesintiye uğrayarak, başak motifi işli çیتالarla devam ettirilmiştir (Fot. 23, 24).

Mihrap nişinde perde motifi bulunmaktadır⁶⁶. Mihrap nişinde iki yana sarkıtılarak kenarlarda toplanmış koyu yeşil renkte bir perde motifi çizilmiştir. Ortada sarkan basit bir kandil motifi yer alır. Yıldızlı bir yatay kuşakla sınırlandırılan yarım kubbecik şeklindeki kavsara kısmına boyama tekniği ile kaburgalı bir kubbe görünümü verilmiştir (Fot. 25).

Mihrap nişini üstte kemer çevreler, uçları oyma tekniği ile işlenmiş kemer köşelikleri ajur olarak işlenmiş S kıvrımları arasına yerleştirilmiş dal ve yapraklarla doldurulmuştur. Köşelerin birleşim yerlerinde sekiz kollu küçük rozetler dikkati çekmektedir.

Alınlıkta mihrap ayeti, usta imzası ve tarih yer alır⁶⁷. Alınlıkta bulunan ahşapta yazılı 1973 tarihinin mihrap yapım tarihi olduğu düşünülmektedir. kırmızı ve beyaz renkli silmelerin çevrelediği alınlık kısmında uzunlamasına dikdörtgen bir kartuş onun içinde de elips şeklinde beyaz zemin üzerinde Ali İmran Suresi'nin 37. âyeti yazılıdır. Siyah zemin üzerinde ise caminin yapım tarihi olan 1178 H / 1764 M tarihi yazılıdır. Kartuşun iki yanında ikişer küçük kandilcikler yanlara doğru dörder ok ucu motifi yerleştirilmiştir. Aynı ok ucu motiflerine ikinci geniş bordürdeki S kıvrımları arasında aşağı yukarı yerleştirilmiş olarak da rastlanır (Fot. 26)

Mihrap, ajur tekniği ile yapılmış parçalar çakılmak suretiyle ahşap üzerine monte edilmiştir. Ahşap mihrapta beyaz, kırmızı, mavi, sarı renkler kullanılmıştır⁶⁸. Mihrabındaki süsleme özellikleri, Geç Dönem Osmanlı süsleme sanatını yansıtmaktadır (Çizim 6).

65 Öztürk, 2019, 28

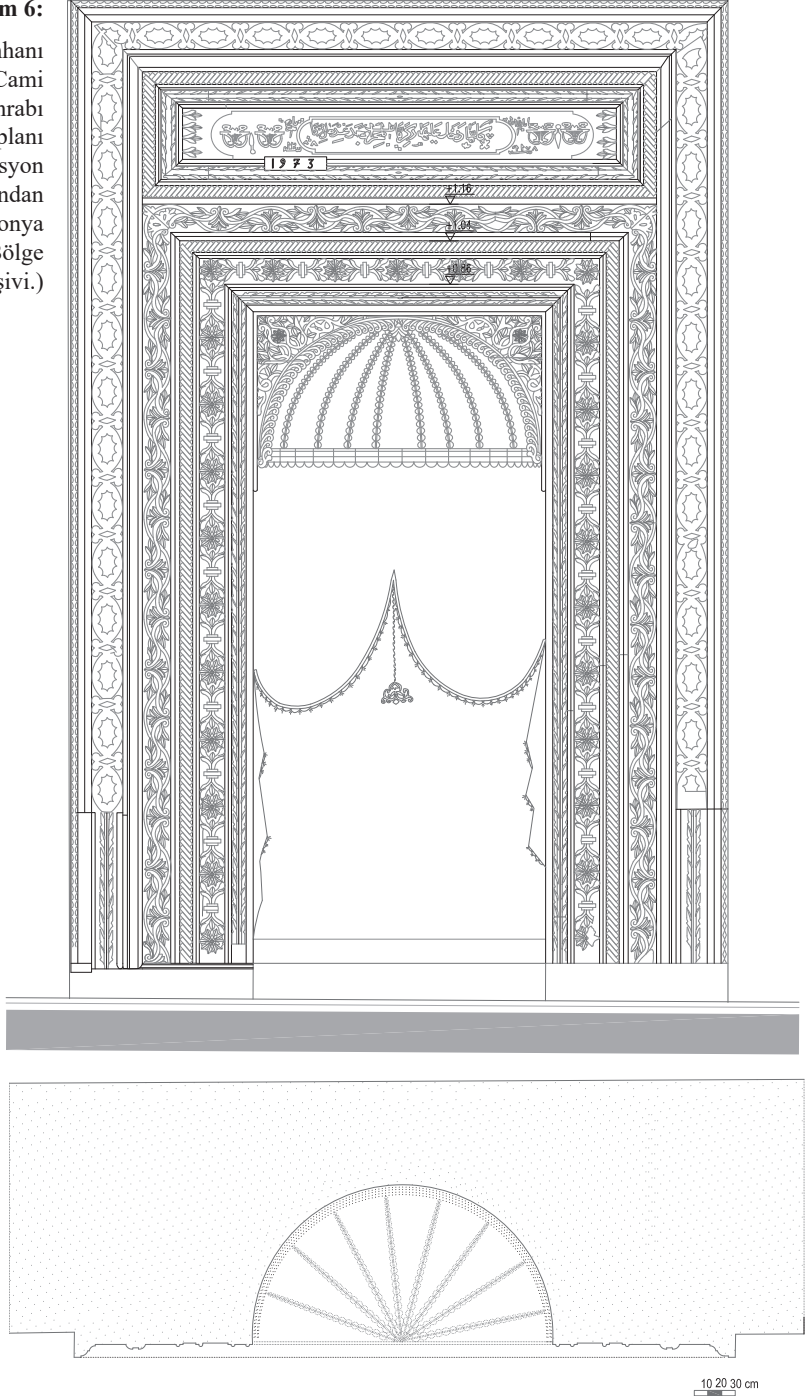
66 Öztürk, 2019, 28

67 Öztürk, 2019, 28

68 Öztürk, 2019, 27, 28

Çizim 6:

Kadınhanı
Çavundur Cami
mihrabı mihrabı
cephesi ve planı
(A.D. Restorasyon
Mimarlık tarafından
çizilmiştir. Konya
Vakıflar Bölge
Müdürlüğü Arşivi.)



Beyşehir Bayağşar Hızır Ali Paşa Camii Mihrabı

Hızır Ali Paşa Cami, Konya'nın Beyşehir ilçesine bağlı Bayağşar Mahallesi'nde bulunmakta olup, ilçe merkezine yaklaşık 15 km mesafededir. Türk mimarisinde ahşap direkli ve tavanlı camilerin yapımı köklü bir geçmişe sahiptir. Bu yapıım geleneği Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı döneminde de sürdürülmüştür⁶⁹. Ahşap direkli ve ahşap tavanlı camilerden olan Hızır Ali Paşa Camii, ahşap hatıllı moloz taş duvar ile inşa edilmiştir. Cami dikdörtgen plan şemasına sahip olup, üç ahşap sütun sırası ile dört sahna ayrılmıştır. Üst örtüsü kırma çatıdır⁷⁰. Caminin kuzey kısmında, iç mekandaki dikme, kiriş ve yastıklardaki mimari özelliklerin farklılıkları ve doğu cephesindeki giriş kısmında duvar örgüsünün farklılığı, caminin dikdörtgen plan şemasına sonradan yapılan bir tamirle ulaşıldığını göstermektedir. Cami girişindeki enine dikdörtgen mermer kitabe sülüs yazı kabartılarak altına, Miladi 1794 yılına tekabül eden 1209 H tarihi yazılmıştır⁷¹. Karpuz, bu tarihi 1215 H olarak belirtmiştir⁷². Atik Şahsiyet Kayıtlarında 1250H /1834M tarihli hatip ataması kaydı mevcuttur⁷³.

Doğu cephesinden ikinci sahnın ortasına yerleştirilen mihrap⁷⁴ çerçevesi uzunlaşmasına dikdörtgen ters U formundadır. Mihrabın genişliği 232 cm, yüksekliği 298 cm, mihrap niş derinliği 44 cm'dir. Mihrap nişi yarım daire şeklinde olup, kavsara kısmı kubbe bems bir görünüm arz etmektedir. Ajur olarak işlenmiş ince bir bordürün yer aldığı yuvarlak kemer kavsarayı çevrelemektedir. Köşeliklerde kazıma olarak yapılmış merkezden dışa doğru dağılan ışınal motiflerin oluşturduğu küçük birer yuvarlak yer alır.

Mihrap nişini kuşatan, dışa doğru kademeli yapılmış, irili ufaklı on kadar ince silme yer almakta olup, üzerlerinde zemin oyularak yapılmış küçük baklava dilimleri, yaprak motifleri, bir boş bir dolu şekilde işlenmiş zikzaklar, dişler, yine yuvarlak hatlar içinde oldukça stilize baklava dilimi motifleri daha özensiz bir tarzda işlenmiştir. Mihrabı çevreleyen tek geniş bordürde ise ortalarında baklava dilimleri bulunan geometrik motifler işlenmiştir. Bu bordür tarzı, Kadınhanı Çavundur Cami mihrabında da görülmektedir. Bordürün köşelerinde ise gülbezekler yer almaktadır. Bordürü eğimli ve bitişik olarak yerleştirilmiş çıtalardan oluşturulan şerit çevrelemektedir. Mihrabı dışta silmeli bir çerçeve kuşatır (Çizim 7; Fot. 27, 28, 29).

Ajur, çakma, yapıştırma, düz satırlı oyma, ahşap boyama ve kazıma teknikleri mikrapta kullanılan yapıım teknikleridir.

Bayağşar Hızır Ali Paşa Cami mihrabı, 1181 H/1767-68 M yılında inşa edilmiş olan Çataloğlu Camii'nin⁷⁵, 1824 M yılına tarihlenen Hacı İvaz Camii'nin⁷⁶, 1326

69 Erdemir, 1985a.

70 Karpuz, 2009, 1412.

71 KVBMA.

72 Karpuz, 2009, 1412.

73 VGMA, HD, No: 412, 702.

74 Karpuz, 2009, 1412.

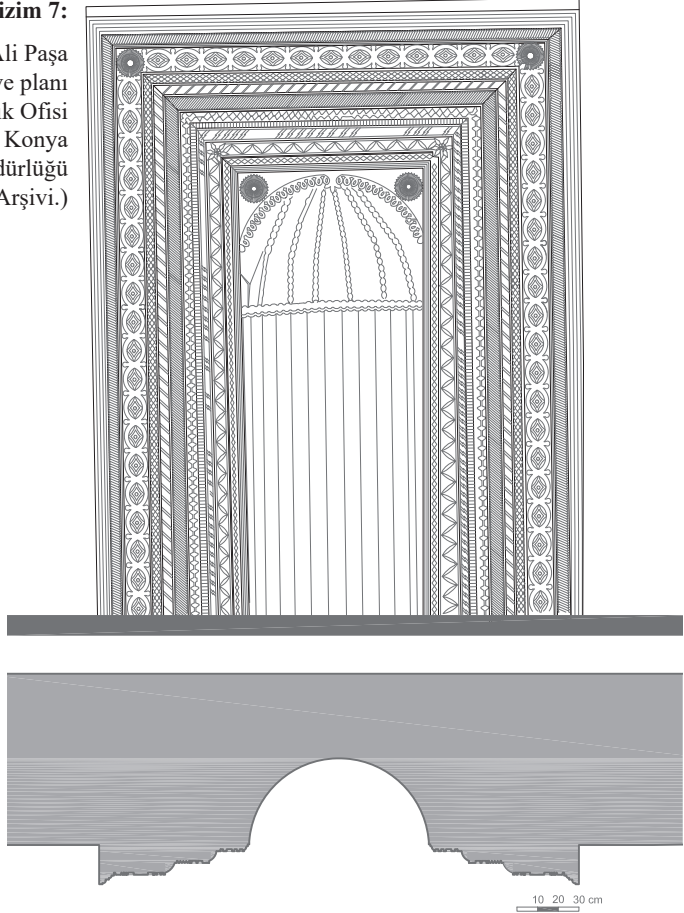
75 Çetinaslan, 2016, 253.

76 Altın, 2009, 66.

Çizim 7:

Beyşehir Bayağşar Hızır Ali Paşa Camii mihrabı cephesi ve planı (Nihal Ergün Mimarlık Ofisi tarafından çizilmiştir. Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi.)

H/1907-1908 M tarihinde inşa edilmiş olan İğdeli Sultan Camii'nin⁷⁷, 1323 H/1905 M yılında yapılmış olan Keçeciler Mescidi'nin⁷⁸ 15.03.1228 H/18.03.1813 M tarihinde inşa edilmiş olan Salih Paşa Camii'nin⁷⁹ ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde inşa edilmiş olan Yolcuoğlu Camii'nin⁸⁰ mihrapları ile süsleme motifleri bakımından benzerlik göstermektedir. Mihrabın yapım tarihini belirten her hangi bir bilgiye ulaşılammıştır.



Eşrefoğlu Mübarezzeddin Mehmet Bey tarafından 767 H /1365 M yılında inşa edilen Bayındır Köyü Camii'nin mihrabı, 1954 yılında Çiftliközü köyünde yaşayan Hasan Usta tarafından yapılmıştır⁸¹. Bu camideki mihrap, süsleme ve işçiliğiyle yerel bir örnek oluşturmaktadır. Beyşehir Hızır Ali Paşa Camii'sinin mihrabının da, 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl Geç Osmanlı Dönemi mihraplarındaki süsleme özellikleri örnek alınarak yapılmış yerel bir örnek olabileceği düşünülmektedir.

77 Uçar, 2019, 30.

78 Uçar 2019, 32.

79 Altın, 2009, 41.

80 Altın, 2009, 208.

81 Erdemir, 1985b, 195.

Kadınhanı Pınarbaşı Camii Mihrabı

Pınarbaşı Camii, Konya'nın Kadınhanı ilçesinde bulunmaktadır. Cami duvarında asılı Türkçe yazılı levhada yapılaş tarihi olarak 1853 yılı belirtilmektedir. Mihrabın alınlık kısmındaki 1269 H/1853 M tarihi ise hem caminin hem de mihrabın aynı tarihte yapılmış olabileceğini düşündürmektedir.

Cami dikdörtgen plan şemasına sahip olup, temelde taş, beden duvarlarında kerpiç malzeme kullanılarak inşa edilmiştir. Harim, ikişer ahşap direk sıraları ile üç sahına ayrılmıştır. Ahşap girişlemeli tavan ahşap kaplamalı, üst örtüsü kırma çatıdır⁸².

Mihrap çerçevesi, kible duvarı ortasına uzunlamasına dikdörtgen ters U formunda yerleştirilmiş olup, mihrap yarım daire planlıdır. Kavsara kısmı yarım kubbe şeklinde ve yuvarlak kemerlidir⁸³. Mihrap genişliği 181 cm, yüksekliği 367 cm, mirap nişi derinliği ise 62 cm'dir. Kavsara kubbesi, kenarlarına küçük yuvarlaklar işlenmiş çıtalarla kaplanmıştır. Mihrap nişinin üzerini ajur tekniği işlenmiş motiflerle süslü, yuvarlak bir kemer kuşatmaktadır. Köşeliklerde ise kenger yaprakları işlenmiştir (Fot. 30, 31)

Mihrap, ajur tekniğindeki parçaların ahşap zemin üzerine çakma yapım tekniğiyle yapılmıştır. Mihrabı çevreleyen iki bordürden içten dışa doğru ilk geniş bordürde, beyaz zemin üzerinde karşılıklı C şeklinde yerleştirilmiş, uçlarından dallar yapraklar⁸⁴ ve aralarından dört yapraklı çiçeklerin uzandığı çiçek buketleri ya da vazodan çıkan çiçekler şeklinde de yorumlanabilecek bir kompozisyon ters, düz şekilde tekrarlanmıştır. Diğer geniş bordürde ise bir noktadan aşağı ve yukarı uzanan kenger yapraklı dallar ve aralarında katmerli çiçek rozetleri tekrarlanarak applike olarak işlenmiştir. Bu motiflerin aynısı, Böcüzade'nin (1983) 1200 H / 1786 M yılına tariheddiği Isparta Şarkikarağaç Fatih Sultan Mehmet Camii'nin⁸⁵ mihrabında da uygulanmıştır. Alınlık kısmında yatay dikdörtgen kenarları yuvarlatılmış kartuştaki hat levhada Ali İmran Suresi'nin 37. âyeti yazılıdır. 1269 H/1853 M tarihi vardır.

Taç kısmı dairesel formda olup, ortada altı kollu yıldızın içerisinde Allah Celle Celalühü yazılıdır⁸⁶. Mihrap ve bordürlerdeki motifler tamamen açık ve koyu gri yağlı boya ile boyanmıştır. Yine mihrap nişi içinde üç yarım daire formulu kemerli sütunçeler çizilmiştir. Üçlü kemer sistemi genellikle bazilika apsislerinde görülen bir özelliktir. Karaman Binbir Kilise buna bir örnektir. Mihrapta ajur, yapıştırma ve ahşap boyama yapım teknikleri uygulanmıştır (Çizim 8; Fot. 32, 33.)

82 Öztürk, 2019, 17

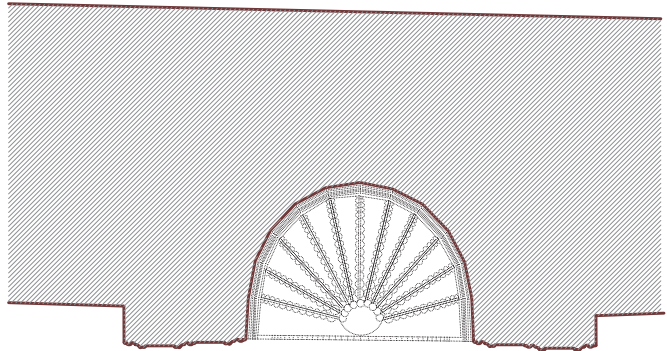
83 Öztürk, 2019, 17

84 Öztürk, 2019, 18

85 Böcüzade, 1983, 100

86 Öztürk, 2019, 18

Çizim 8:
Kadınhanı Pınarbaşı Cami
mihrabı cephesi ve planı
(A.D. Restorasyon Mimarlık
tarafından çizilmiştir. Konya
Vakıflar Bölge Müdürlüğü
Arşivi.)










10 20 30 cm

Değerlendirme ve Sonuç

Araştırma konusu mihraplar, buldukları yapıların ve mihrapların tarihçeleri, boyutları, formları, yapım ve süsleme teknikleri açısından irdelenmeye çalışılmıştır. Mihrap niş plan şemasına, taç (tepelik), çerçeve, kavsara, köşelik özelliklerine ve oturtulma bölümünün mevcudiyetine göre sınıflandırılarak tipolojik bir analiz yapılmıştır. İncelenen mihraplara ait yer, mihrap genişliği, yüksekliği, mihrap derinliği, mihrap nişi derinliği ve niş plan şemaları, karşılaştırmalı olarak Tablo 1’de verilmiştir. Ters U şeklindeki mihrapların Beyşehir Bayağşar Hızır Ali Paşa Camii mihrabı hariç hepsi kable duvarı ortasında yerleştirilmiştir. İncelenen tüm mihraplar yarım daire niş plan şemalıdır.

Tablo 1: İncelenen Mihrapların Ölçü Bilgileri ve Plan Şemaları

Mihrap No	Yapının Adı/Yeri	Mihrap genişlik ölçüsü (l)~ (cm)	Yükseklik (h)~ (cm)	Derinlik (n)~ (cm)	Mihrap nişi derinlik (r)~ (cm)	Niş formları
M1	Seyyid Harun Veli Camii/ Sedişehir-KONYA	l~335	h~635	n~70	r~40	* 
M2	Ağalar Köyü Camii/Ilgın-KONYA	l~317	h~445	n~93	r~41	** 
M3	Başköy Cami/ Doğanhisar-KONYA	l~265	h~430	n~70	r~44	** 
M4	Üstünler Gedik Ahmet Paşa Camii/ Beyşehir-KONYA	l~220	h~344	n~40	r~31	* 
M5	Çavundur Cami/ Kadınhanı-KONYA	l~246	h~372	n~60	r~60	* 
M6	Bayağşar Hızır Ali Paşa Camii/ Beyşehir-KONYA	l~232	h~298	n~61	r~44	* 
M7	Pınarbaşı Camii/ Kadınhanı-KONYA	l~181	h~367	n~65	r~62	* 

*Mihrapların plan şemaları Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü arşivinden alınmıştır.

** Mihrapların plan şemaları Z. Uslu Bülbül tarafından çizilmiştir.

İncelenen mihraplar taç özellikleri bakımından dört grupta sınıflandırılmıştır. Yedi adet mihraptan iki adedinin tacı bulunmamaktadır. Bir adedinin yarım daire formu olarak düzenlendiği, bir adedinde hem dairesel hem dörtgen formun bir arada olduğu tespit edilmiştir. S kıvrımlı veya dairesel formu taç sınıfı, üç adet mihrapta bulunmakta olup, en fazla kullanılan tipdir. (Tablo 2) S kıvrımlı veya dairesel formu taca sahip mihrap tipi Konya merkezdeki Tercüman Mescidi, Şükran Mescidi, Dolap Mektep Mescidi mihrapları ile benzerlik göstermektedir. Ancak araştırma kapsamındaki mihraplardan S kıvrımlı veya dairesel formu taç formunda uygulanan ajur tekniği bu mihraplarda mevcut değildir. Yarım daire formu taca sahip olan Seyyid Harun Veli Cami'nin mihrabı form olarak Konya merkezdeki Hocacihan Aşağı Mahalle Camii ve İğdeli Sultan Camii ile benzerlik göstermektedir⁸⁷. Sarayönü Küçük Ali Oğlu Cami'nin mihrap düzenlemesi de, süsleme programı açısından Seyyid Harun Veli Cami mihrabına benzemektedir. Daha geç döneme ait olan mihrabın tepelik kısmı da yarım şemse motifi şeklinde yapıлып uçları ise alt kenarları volütlü birbirini takip eden başak motifli olarak tezyin edilmiştir⁸⁸.

Ilgın Ağalar Köyü Cami mihrabında görülen dairesel, dörtgen ve çokgen formu düzenlemenin bir arada bulunduğu taç formu ender görülmekle birlikte, Konya merkezde yapımı 20. yüzyıla tarihlenen Süleyman Ahibaba Camii'nin tacı ile benzer özellikler göstermektedir⁸⁹.

Tablo 2: İncelenen Mihrapların Taç (Tepelik) Özellikleri

Mihrap No	Taçsız (Tepe- liksiz)	S Kıvrımlı veya Dairesel Formlu Taç	Yarım Daire Formlu Taç	Dairesel, Dörtgen ve Çokgen Formlu Düzenlemenin Bir Arada Bulunduğu Taç
M1			■	
M2				■
M3		■		
M4		■		
M5	■			
M6	■			
M7		■		
Toplam	2	3	1	1

Mihraplarda bulunan süslemeler özelliklerine göre, Tablo 3'deki gibi dört sınıfa ayrılmıştır. Bu sınıflama mihraplarda bulunan süsleme biçimi ve süsleme elemanlarının varlığına göre yapılmıştır. Yalnızca Seyyid Harun Veli Cami'sinin mihrabında silmeli ve bitkisel motiflerden oluşan çerçeve mevcut olup, mihrap tacında yazılı süsleme ve alemde hilal motifi bulunmaktadır. Diğer altı mihrapta bitkisel, geometrik desenli ve

87 Ayrıntılı bilgi için bk. Uçar, 2019, 24-60.

88 Boran & Bayar, 2014, 390.

89 Ayrıntılı bilgi için bk. Uçar, 2019, 53.

silmeli çerçeve düzenlemesinin bulunduğu tespit edilmiştir. Bu çerçevelerin ortak özelliği bordür aralarının silmeli kuşaklarla geçiliyor olmasıdır. Yazılı süslemeler dört mihrapta mevcuttur. Seyyid Harun Veli Cami'nde taç kısmında, Pınarbaşı Camii'nde hem taç hem de alınlıkta yazı süslemesi bulunurken, diğer ikisinde alınlıkta bulunmaktadır.

Araştırma kapsamında incelenen yedi mihrapta da nesnel süslemeler görülmüştür. Bunlardan Seyyid Harun Veli Cami mihrabı ile Ilgın Ağalar Köyü Cami mihrabının taç kısmında alemde hilal motifleri yer almaktadır. Ilgın Ağalar Köyü Camii'nin yüne tacında kandil/selvi motifli, dış bordüründe ise nesnel süsleme ögesi olarak üzüm salkımı ve asma yaprağı motifli vardır. Benzer üzüm salkımı ve asma yaprağı motifli Başköy Camii'nde de bulunmakla birlikte, mihrap nişinde perde motifli bulunmaktadır. Gedik Ahmet Paşa Camii'nin tacındaki rozet, hilal ve selvi ağacı motifleri de nesnel süsleme örnekleridir. Çavundur Camii'nin mihrap nişinde perde motifli yer alırken, Pınarbaşı Camii'nin mihrap nişi üçlü sütunçeli kemer süslemesi ile bezenmiştir. Hızır Ali Paşa Camii'nde ise gülbezekler bulunmaktadır.

Tablo 3: İncelenen Mihrapların Süsleme Özellikleri

Mihrap No	Silmeli ve Bitkisel Motifli Çerçevelerle Düzenlenenler	Bitkisel, Geometrik Desenli ve Silmeli Çerçeve/Bordürlerle Düzenlenenler	Yazılı Süslemesi Olanlar	Nesnel Süslemesi Olanlar
M1	●		●	●
M2		●		●
M3		●	●	●
M4		●		●
M5		●	●	●
M6		●		●
M7		●	●	●
Toplam	1	6	4	7

İncelenen mihraplarda üç tip kavsara tespit edilmiştir. Üstünler Gedik Ahmet Paşa Cami mihrap kavsarasında yarım kubbe formulu ve kavsara kemeri süslemeli, Seydişehir Seyyid Harun Veli Cami mihrap kavsarasında konik/üçgen form, Kadınhanı Çavundur Cami, Ilgın Ağalar Köyü Cami, Doğanhisar Başköy Cami, Beyşehir Bayavşar Hızır Ali Paşa Cami ve Kadınhanı Pınarbaşı Camii'nin mihrap kavsaraları ise süslemeli yarım kubbe formulu olduğu tespit edilmiştir.

Mihrap kemeri köşelikleri ise üç şekilde sınıflandırılmıştır. Bunlardan Seydişehir Seyyid Harun Veli Cami, Kadınhanı Çavundur Cami, Ilgın Ağalar Köyü Cami, Üstünler Gedik Ahmet Paşa Cami, Kadınhanı Pınarbaşı Camii'nin mihrap köşeliklerinde bitkisel veya geometrik desenler, Doğanhisar Başköy Camii'sinin mihrap köşeliğinde düz geçişler, Beyşehir Bayavşar Hızır Ali Paşa Camii'nin mihrap köşeliğinde madalyon mevcuttur. Oturtmalık (seki olarak sonradan yapıldığı anlaşılan) ise sadece Ilgın Ağalar Köyü Camisinde bulunmaktadır (Tablo 4).

Tablo 4: İncelenen Mihrapların Kavsara, Köşelik ve Oturtmalık Özellikleri

Mihrap No	Kavsara		Köşelikler			Oturtmalık	
	Yarım Kubbe Formlu, Yalnızca Kemerli Süslemeli Kavsara	Konik/ Üçgen Formlu Kavsara	Yarım Kubbe Formlu Süslemeli Kavsara	Bitkisel veya Geometrik Bezemeli Köşelikler	Düz Yüzeyle Köşelikler	Kabara veya Gülbezek Şekli Olan Köşelikler	Var Yok
M1		▲		▲			▲
M2			▲	▲			▲
M3			▲		▲		▲
M4	▲			▲			▲
M5			▲	▲			▲
M6			▲			▲	▲
M7			▲	▲			▲
Toplam	1	1	5	5	1	1	1 6

İncelenen ahşap mihrapların süsleme programında; bitkisel, geometrik süsleme, kalemişi süslemeler ve nesnel süsleme unsurları yer almaktadır.

Bitkisel motiflerde; antikiteden beri yaygın bir şekilde kullanılan palmetler⁹⁰ ahşap mihraplarda da görülmektedir. Kıvrık dallar, 16. yüzyıl klasik dönem motiflerinden olan lâle, gül, antik etkili asma dalları, üzüm salkımları, kenger yaprakları ile bazı yerel etkileşimler sonucu işlenen başak ve yapraklar dikkati çekmektedir.

Geometrik motiflerde; baklava dilimleri, geçmeler, dairesel şekiller, yarım daireler, küçük dikdörtgenler, birbirine dik uzanan dikdörtgen şeritler, zikzak motifler, ışınlar, dış motifleri, yarım çemberler, iç bükey veya yarım daire profilli silmeler ve kafes örgü mevcuttur.

Yazılar ise incelenen yedi mihrabın dördünde bulunurken, bunların ikisinde alınlıkta, birinde taç kısmında, diğerinde ise hem taçta hem de alınlıkta bulunmaktadır. Bu kısımlarda da Kur'an-ı Kerim'in Ali İmran Suresi'nin 37. Âyeti, Allah lafzı yer almaktadır.

Kalemişlerinde ise yanlarda toplanmış, renkli perde motifleri ve sütunçeli üçlü kemer motifleri dikkati çekmektedir. Kadınhanı Çavundur Cami ve Doğanhisar Başköy Cami mihrap nişlerinde perde motifleri görülürken, Kadınhanı Pınarbaşı Cami'nin mihrap nişinde üçlü kemer motifi mevcuttur.

Ahşap süsleme tekniği olarak; oyma, delik işi (ajur), kafes, applike, yapıştırma,

90 Ögel, 2008, 325.

ahşap çatma ve ahşap boyama teknikleri kullanılmıştır. Süsleme uygulamalarında rumi, palmet, lotus gibi geleneksel motiflerde oldukça stilizasyona gidilmiştir.

Beylikler Dönemi yapısı olan Seydişehir Seyyid Harun Veli Cami hariç incelenen mihrapların ait olduğu yapıların çoğu elde edilen bilgi ve belgelere göre 18 ve 19. yüzyıl dönem örnekleridir.

Osmanlı Devleti'nin 18. yüzyılda batıya açılmasıyla, önceleri saray çevresinde daha sonra saray dışında yeni sanat anlayışı ile batılı unsurların kullanılıp yaygınlaştığı görülmektedir. Bu dönemde süslemedeki en büyük yenilik mimaride, iç ve dış mekanların duvarlarına ve tavanlarına yapılan duvar resimlerinde olmuştur. 18 ve 19. yüzyıl Osmanlı sanatında, İstanbul ve Anadolu'da, kubbe, tavan, kubbe kasnakları ve duvarların üst kısımlarında panolar içerisine uygulanan duvar resimlerinde cami, konak gibi tek yapı tasvirleri, gemi tasvirleri, sembolik motifler, insan-hayvan figürleri ile en fazla manzara tasvirleri işlenmiştir⁹¹. Bu yeni süsleme anlayışından dini mimari grubundaki camiler, özellikle de en çok süslemenin yer aldığı mihraplar etkilenmiştir. Araştırma kapsamında incelenen mihraplar da bu yeni süsleme yaklaşımından etkilenen unsurlardır.

Osmanlı Klasik dönemine özgü doğadan alınmış lâle, gül vb. çiçekler, selvi ağaçları, yöresel ustaların hafızasındaki rumi, palmet, kandil motifleri gibi geleneksel motifler, batı etkili C-S kıvrımlı barok desenler, küçük çiçekler, rozetlerin uygulandığı rokoko, ışınsal çubuklar, vazodan çıkan çiçekler, akant yapraklarının işlendiği ampir, antik dönem etkilerini taşıyan üzüm salkımı, asma yaprakları gibi çeşitli sanat akımlarının etkileri eklektik bir anlayışla mimaride ortaya konulmuştur⁹².

Çoğu 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıla ait olan camilerin mihraplarında ahşap süslemede benzer motifler işlenmiştir. Osmanlı Geç Dönem özelliklerinden olan S-C kıvrımlar, batılı unsurların en belirgin olan kuru sıva üzerine boyalarla yapılmış ve Batı tarzında perspektif ve ışık-gölge denemelerinin görüldüğü resim programında perde motifi önemli bir rolü üstlenmektedir. İki yana tutturulmuş, açık bir pencereden bakılıyor hissi veren motif camide mihrap nişi süslemesi olarak kullanılmıştır⁹³. Süslemede görülen bu tür batılı etkiler özellikle Marmara ve Ege Bölgesi mimari örneklerinde daha anıtsal öğeler şeklinde oldukça etkili olmasına rağmen, Konya ve yöresinde mihrap formlarındaki sütunçe, alınlık gibi unsurlarda daha zayıf bir karakter sergilediği ancak süslemede, motiflerde, özellikle kalem işi boyamada etkili olduğu söylenebilir.

Bitkisel bezemelerde; sarmaşık kıvrım dallar, doğadan alınmış lale, papatya gibi çiçekler, buğday başakları, gülbezekler, dendanlar, diş motifleri, hilâl motifleri içeren süslemelere sahip olan araştırma kapsamındaki ahşap mihrapların tasarım ve süslemeleri ile yöredeki bazı usta ya da ustalara ait ortak stil özelliklerini yansıttıkları görülmektedir. Mihrapların, benzer özelliklerinden dolayı, bu camilerde kullanılan ahşap süsleme unsurları göz önüne alındığında aynı veya benzer ustalar tarafından dönem

91 Arık, 1988, 423.

92 Oğuz, 1983, 31.

93 Gürsoy, 2015, 146.

ekolü içerisinde üretilmiş olabileceği düşünülmektedir. Uygulanan bazı motiflerin yakın çevre illerde de görülmesi örneğin Kadınhanı Pınarbaşı Cami mihrabı bordüründeki bitkisel süslemenin aynısının Şarkikaraağaç Fatih Sultan Mehmet Cami (Cami-i Kebir) mihrabında da uygulandığı görülmektedir. Bu durum, 19. yüzyılda bazı ustalar eliyle şablon halinde uygulanmış olabileceğini düşündürmektedir. Bu tip ahşap mihrapların yapımının 18. yüzyıldan 20. yüzyılın ikinci yarısının başlarına kadar devam ettiği görülmektedir. İncelenen ahşap mihrapların 18, 19 ve 20. yüzyıl mihrap ahşap işçiliğine örnek olmaları, geleneksel bezeme anlayışı ile batı tarzı üslupların birlikte denendiği orjinal uygulamalar olması bakımından sanat değeri taşımaktadırlar. Ortaya çıkan bu özgün uygulamaların korunarak geleceğe aktarılması önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

- Abdürraûf el-Münâvî, M. (1410/1990). *et-Tevkîf 'alâ mühimmâti 't-te 'ârîf*. Beyrut: nşr. M. Rıdvân ed-Dâye.
- Altın, Y. (2009). *Konya'daki Geç Dönem Osmanlı Camileri*. (Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya
- Arık, R. (1988). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Arseven, C. E. (1950). Mihrap, *Sanat Ansiklopedisi*. C.3. İstanbul
- Bakırer, Ö. (1976). *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Boran, A. & Bayar, Ş. (2014), Sarayönü Dini Yapıları, *Tarih, Kültür, Sanat, Turizm ve Tarım Açısından Uluslararası Sarayönü Sempozyumu, 24 -26 Ekim 2014 Konya*, Konya: Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Yayınları.
- Bozer, R. (2006). Ahşap Sanatı, Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat) 2. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bozkurt, T. (2007). *Osmanlı Selâtin Camii Mihrapları*, (Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya
- Bozkurt, T. (2015). *Prof.Dr Selçuk Mülayim Armağanı Sanat Tarihi Araştırmaları, Bölüm adı:İslam Mimarisinde Mihrap Sembolizmi*. (Editör: Doğanay Aziz) İstanbul: Lale Yayıncılık
- Bozkurt, N. & Küçükaşçı, M.S. (2004). Mescid-i Nebevi. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 29.Cilt. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay.
- Böcüzade S. S. (1983). *Kuruluşundan Bugüne Kadar Isparta Tarihi*, İstanbul: Serenler Yayını.
- Cezar, M. (1977). *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*. Türkiye İş Bankası Yayınları
- Çetinaslan, M. (2016), Konya'daki Osmanlı Dönemi Mahalle Mescitleri, *Uluslararası İslâm Medeniyeti'nde Konya Sempozyumu*, Konya
- Çoruhlu, Y. (1998). Eyüp ve Çevresindeki Mezar Taşlarında Görülen Kâse İçinde Meyva Tasvirlerinin Sembolizmi, *Tarihi Kültürü ve Sanatıyla II. Eyüp Sultan Sempozyumu*, İstanbul.
- Erdemir, Y. (1985a). *Konya ve Yöresindeki Nakışlı Ahşap Câmiler*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

- Erdemir, Y. (1985b), Konya Beyşehir- Bayındır Köyü Cami, *Vakıflar Dergisi* 19.193-206.
- Erzincan, T. (2005). Mihrap. *İslam Ansiklopedisi. C. 30.* İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay.
- Fidan, M. A. (2018). *Akşehir ve Doğanhisar Mihrapları*, (Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Grabar, O. (1998). *İslam Sanatının Oluşumu.* (N.Yavuz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gürsoy, E. (2015), Uşak'ta Perde Motifli Mihraplar, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 10: 146-157.
- Karaçağ, A. (2002), *Beylikler Devri Mimarisinde Alçı Süslemeler*, (Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya
- Karpuz, H. (2009). *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Konya: I-II-III.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Keser, O. (2015). *Tarihi, Sosyal ve Kültürel Yönleriyle Kadınhanı* (2.Baskı). Konya: Ocak Grafik Matbaacılık.
- Oğuz, B. (1983). *Mezartaşında Simgeleşen İnançlar*. İstanbul: İsis Yayımcılık.
- Ögel, S. (2008). Anadolu Selçuklu Mimarisinde Taş Süsleme, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Önal, R. Ç. ve Köşklü Z, (2020), Trabzon'da Geç Dönem Osmanlı Camilerinde Ahşap Mihraplar. *Sanat Tarihi Dergisi* 29/2: 707-743.
- Önder, M. (1988), Seydişehir'de Seyyid Harun Külliyesi, Vakıflar ve Banisi, *Vakıflar Dergisi* 20: 13-14.
- Önge, Y. (1992). Konya'da Yeni Bulunan Alçı Süsleme, *IX. Vakıf Haftası Kitabı, Seminerler* (2 - 4 Aralık 1991 Ankara), Ankara, s. 187 - 195.
- Öney, G. (1976). Türk Çini Sanatı, İstanbul: Binbirdirek Matbaacılık San. Yayınları
- Özdemir, G. (2014). *XIX. Yüzyılın İlk Yarısında İlgin Kazası*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Öztürk, B. (2019), *Kadınhanı Merkez ve Köylerindeki Kültürü Varlıkları*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Sözen, M. ve Uğur, T. (2005). Mihrap. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Şemseddin S. (1317). *Kāmûs-ı Türkî*, İstanbul.

- Şimşir, Z. (2007). Ilgın Yukarı Çiğil Kasabası'ndaki İki Ahşap Cami, Konya: *Uluslararası Türk Sanatı ve Arkeolojisi Sempozyumu, Yeni İpek Yolu Konya Kitabı X*, 607-620.
- Top, M. (2002). Ortacağ Türk Mimarisinde Mihrab, *Türkler*, 6:128-129.
- Top, M. (1997). *Erken Donem Osmanlı Mihrabları (XIV-XV. Yüzyıl)*, (Doktora Tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Uçar, S. (2019). *18-20. Yüzyıl Konya Camilerinde (Merkez) Ahşap Mihrap ve Minberler*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Ünal, H. R. (1976). Seyid Harun Camii ve Önündeki Üç Kümbet (Seydişehir-Konya), *Sanat Tarihi Yıllığı*, 6 (Özel Sayı), (45-66).
- Taşkan, D. (2011). *Artvin İli Borkça Ve Hopa İlçeleri Camilerinde Ahşap Süslemeler*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Yetkin, Ş. (1965). Türk Çini Sanatından Bazı Önemli Örnekler ve Teknikleri. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 1, (60-102.)
- Yetkin, Ş. (1986). *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Zemahşerî, *el-Fâ'ik*, I, 273

Arşivler

- (BOA) T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi
- (KVBMA) Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi
- (VGMA) Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi

FOTOĞRAFLAR



Fot. 1-2: Seyyid Harun Veli Camii ahşap mihrabı ve ahşap mihrap altındaki alçı mihrap (Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi)



Fot. 3-4: Seyyid Harun Veli Camii ahşap mihrabı ve mihrap tacı (Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi)



Fot. 5-6: Ilgın Ağalar Köyü Camii mihrabı ve minberi (Uslu Bülbül, 2018)



Fot. 7-8: Ilgın Ağalar Köyü Camii mihrabı detayları (Uslu Bülbül, 2018)



Fot. 9-10-11: Ilgın Ağalar Köyü Camii mihrabı detayları (solda) (Uslu Bülbül, 2018), (ortada, sağda) (Mahmut Orhan, 2021)



Fot. 12: Doğanhisar Başköy Camii mihrabı (Uslu Bülbül, 2018)



Fot. 13-14: Doğanhisar Başköy Cami mihrap detayları (Uslu Bülbül, 2018)



Fot. 15-16-17: Doğanhisar Başköy Cami mihrabı detayları (Uslu Bülbül, 2018)



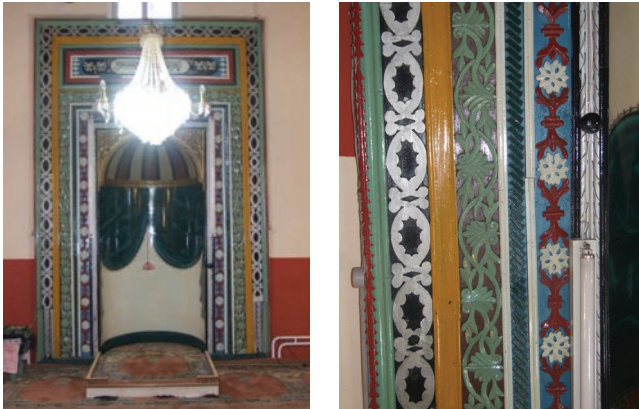
Fot. 18: Doğanhisar Başköy Cami mihrap detayı (Uslu Bülbül, 2018)



Fot. 19-20: Beyşehir Üstünler Gedik Ahmet Paşa Cami Mihrabı (Uslu Bülbül, 2017)



Fot. 21-22: Beyşehir Üstünler Gedik Ahmet Paşa Cami Mihrap Tacı (Uslu Bülbül, 2017)



Fot. 23-24: Çavundur Cami mihrabı (Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi, KVBMA).



Fot. 25: Çavundur Cami mihrabında perde motifi (Camii İmam Hatibi Halil İbrahim Öztemel, 2021).



Fot. 26: Çavundur Cami mihrabı alınlık detayı (Camii İmam Hatibi Halil İbrahim Öztemel, 2021).



Fot. 27-28: Beyşehir Bayağşar Hızır Ali Paşa Camii mihrabının önceki durumu (Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi, KVBMA)



Fot. 29: Beyşehir Bayağşar Hızır Ali Paşa Camii mihrabı (Camii İmam Hatibi Feyzullah Toğrul, 2021)



Fot. 30-31: Kadınhanı Pınarbaşı Cami mihrabı (Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi, 2009)



Fot. 32-33: Kadınhanı Pınarbaşı Cami mihrabından detaylar (Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi, 2009)

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

RİZE AHŞAP (ÇANTI) CAMİLERİNDE BEZEME ÜSLUBU*



DECORATION STYLE IN RİZE WOODEN (ÇANTI) MOSQUES*

Anar AZİZSOY**

Muhammet ÖZKURT***

ÖZ

Bu makalede, Rize kent merkezi ve kırsalında tespit ettiğimiz, *çanti* tekniğinde yapılan camilerin süslemeli 12 adedi ele alınmıştır. İnşa aşamalarında olduğu gibi dayanıklı ahşap türünün seçimine değin tüm ayrıntılarında geleneksel yöntemlerin tatbik edildiği camilerde, süsleme tarzı ve konularının da yine yerel uygulamaları ile karşılaşılmaktadır. Tespit edilen motif türü veya kompozisyon öğelerinin birinci grubunu Osmanlı mimarisinde geç dönem Batı etkili unsurların geleneksel teknik ve stilize karakterde yöresel anlam içeren örnekleri meydana getirmektedir. Bu bağlamda, “S-C” kıvrımları, *akantus yapraklarından müteşekkil yürekler, kıvrık dallı lale, ağaçlı laleler, inci tanesi, şemse* motifleri, bölgenin ahşap süsleme sanatında üslubu oluşturan unsurlar olarak irdelenmektedir. Süsleme konularının diğer iki grubunda ise ilki Ortaçağ Hristiyan sanat dünyasında karşılaşılan ve etkileşim yoluyla aynı coğrafi bölgede geniş yayılım gösteren “*saç örgü*”, “*sepet örgü*”, “*yürüyen sekiz*” motiflerinin literatürde çeşitli adlandırmalarına karşın, önerilen terminolojik tanıma, desen kurgusu çözümü ve köken araştırmasından hareketle açıklık getirilmektedir. Geometrik sisteme sahip olan ikinci grup süsleme konularının başta Doğu Karadeniz olmak üzere bölgeye karakteristik özellikteki “*badem geçme (halka)*” motifinden ibaret olduğu örneklerle anlatılmaktadır. Süsleme üzerine derinleştirdiğimiz araştırmanın tartışmaya açılan problemlerinden birisi de, ustaların ortak tasarımlarının tespiti ve bu bağlamda Doğu Karadeniz yöresinin bazı yerleşimleri ve Transkafkasya’yı da kısmen ihtiva eden bir bölge için ahşap sanatında söyleyebileceğimiz bezeme üslubunun varlığı konusudur.

Anahtar Kelimeler: *Ahşap camiler, üslup, Rize, Transkafkasya, süsleme, geometrik motif.*

* Çalışma, Karabük Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi’nin 18-YL-158 kodla desteklediği *Rize Ahşap Camilerinde Süsleme* başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir. Geliştirilen görüşler doğrultusunda, tezde tartışmaya açtığımız kimi problemlere açıklık getirilen makalede, tezde yer almayan- konu ve kavramlar üzerinden vardığımız neticeler aktarılmaktadır.

* The study was produced from the master thesis titled *Decoration in Rize wooden Mosques*, supported by the Karabük University’s Scientific Research Projects department with the code 18-YL-158. In line with the views developed, the article clarifies some of the problems that we have opened for discussion in the thesis, and the conclusions we have reached on the subjects and concepts that are not included in the thesis are conveyed.

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8667-2729> ♦ E-mail: an.azizsoy@gmail.com

*** Yüksek Lisans, Karabük Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7778-3715> ♦ E-mail: muhammetozkurt1990@gmail.com

ABSTRACT

Considering the Eastern Black Sea Region, Rize is undoubtedly one of the first settlements that come to mind in Turkey, where wood gains an artistic identity in line with the possibilities given by the geographical conditions. Wood, which can be found easily in the region and has a traditional construction technique based on the historical past, has been used in Rize architecture sometimes as the main construction material in the çanti technique, sometimes as a stone based masonry structure and in different techniques. In this context, in addition to mosques, which are at the foremost of monumental building types, there are examples of serander and residential types of civil buildings among the representatives of traditional architecture, as well as examples of wooden art in the province and its countryside.

In this study, these works, which reflect the artistic interaction of the surrounding cultures in their general composition in their regional character, are examined collectively for the first time in terms of architectural decorations, with a multifaceted perspective. Our research, which highlights the role of traditional construction technique in the shaping of the Eastern Black Sea monumental architecture, is important in terms of the terminological nature of which the naming problem of some elements is discussed, as well as the determination of the style problem in the art of wood decoration.

In terms of their historical and artistic value, twelve of the wooden mosques made in the çanti technique, which have the decorations we have identified in the city center and the countryside, are discussed in the study. In the mosques, where traditional methods are applied in all details up to the selection of durable wood type as in the construction-aesthetic stages, local practices of decoration style and subjects are also encountered.

In the article, which forms its orientation within this framework, the first group of the determined motif type or composition elements constitute the examples of the late period western cultivated elements in Ottoman Architecture with traditional technical and stylized character. In the other two groups of decoration subjects, the first is the terminological recognition pattern fiction solution proposed despite various names in the literature of the compositions of “braiding”, “basket weave”, “yürüyen sekiz”, which are frequently encountered in the medieval Christian art world and show a wide spread area in the same geographical region through interaction it is clarified from the origin research. It is explained with examples that the second group decoration subjects, which also have a geometric system, consist only of the “ring” motif characteristic of the Eastern Black Sea region. One of the problems of our deepening research on decoration is the determination of the common designs of the masters and in this context the existence of a wooden style, which we can say for some settlements of the Eastern Black Sea region and a region that partially includes Transcaucasia.

Keywords: *Wooden mosques, style, Rize, Transcaucasia, ornament, geometric motif.*

Giriş

Doğu Karadeniz bölgesinin anıtsal nitelikli ahşap mimari türleri arasında başta gelen yapılar olarak camiler, yapım tekniğindeki çeşitlilik ve estetiğin yanı sıra, süslemelere konu edilen unsurları bakımından da özgün bir değer ihtiva etmektedir. Bölgesel karakterindeki genel kompozisyonunda çevre kültürlerin sanat etkileşimini de yansıtan bu eserler, yaptığımız araştırmayla mimari süslemeleri açısından ilk defa çok yönlü bakış açısı ile ele alınarak toplu bir şekilde incelenmektedir. Doğu Karadeniz anıtsal mimarisinin şekillenmesinde geleneksel yapım tekniğinin rolünü ön plana çıkaran araştırmamız, ahşap süsleme sanatındaki üslup sorunu tespitinin yanı sıra, kimi unsurların adlandırma probleminin tartışıldığı terminolojik niteliği açısından da önem taşımaktadır.

Doğu Karadeniz dendiğinde Rize, hiç şüphesiz coğrafi koşulların elverdiği olanaklar doğrultusunda Türkiye’de ahşabın sanatsal kimlik kazandırıldığı ilk akla gelen yerleşim birimlerindedir. Bölge için kolay bulunabilen ve tarihsel geçmişe dayalı geleneksel yapım tekniğinin uygulandığı işçiliğe sahip olan ahşap, Rize mimarisinde bazen çantı teknikli ana yapım malzemesi olarak tek başına, bazen de taş temelli kâgir yapı olarak ve farklı tekniklerde kullanım alanı bulmuştur. Bu bağlamda anıtsal yapı türlerinin başında gelen camilerin yanı sıra geleneksel mimarinin temsilcileri arasında serander ve konut tipli sivil yapı örnekleri de ahşap sanatının il ve kırsalındaki örneklerini barındırmaktadır. Ancak genel olarak bakıldığında sözü edilen yapı türleri içinde fonksiyonel ve simgesel anlamlarındaki etkileri dolayısıyla ahşabın en çok estetik değer kazandığı yapılar, camilerdir.

Çalışma kapsamında bu yapılara bağlı olarak gelişen bezeme repertuarının çeşitlilik gösteren motif türleri arasından, üslup yönünden yerel özellik sergileyen örnekler tespit edilerek incelenmiştir. Karakteristik motiflerden ayrıca birden fazla isimle anılanlar, yine araştırmamızın amacı doğrultusunda, bölgesel/yerel özelliğın tespiti ve süsleme üslubuna sunacağı katkı yönünden ele alınarak, terminolojik tanımı üzerinde durulmuştur.

Süslemelere konu edilen motiflerin birçoğu Osmanlı’nın Geç Dönem (18-19. yy.) sanat dünyasında benimsenen Batı etkili başkent modasının sevilen unsurları iken¹, bunlar arasında özellikle malzeme-teknik, biçim ve üslup bakımından yerel özellik sergileyen ve bu yönü ile karakteristik olarak niteleyebileceğimiz “S-C” kıvrımları, *akantus yapraklarından müteşekkil yürekler*, *kıvrık dallı lale*, *ağaçlı laleler*, *inci tanesi*, *şemse* motifleri, çalışmada daha ayrıntılı ele alınmaktadır. Araştırmaya konu edilen *saç örgü*, *sepet örgü* türü bezeme unsurları ise erken örneklerini Doğu Hıristiyan sanatında tespit ettiğimiz sürekliliklerinin yanı sıra, bölgenin anıtsal nitelikli ahşap mimarisinde yeni bir yorum kazanmıştır. Tespitlerimiz doğrultusunda belirlenen diğer bir motif türü Güney Kafkasya’nın (Transkafkasya) Ortaçağ dinsel mimarisinde, özellikle Gürcü sanatının taş plastik bezemesinde yaygın kullanılan ve coğrafi etkinin sanatsal yansıması olarak Doğu Karadeniz ahşap mimarisinin bezeme repertuarına konu edilen “*yürüyen sekiz*” motifidir. Bölgeye karakteristik tespitlerimizin kimi motifler için terminolojik deneme mahiyeti de

1 Bu konuda ayrıca bk.: Renda, 1977, 78-100; Arık, 1988, 25-30.

taşıdığı çalışmada, *badem geçme (halka)* motifi gibi bölgenin kendi üslubuyla yorum kazandırılmış türün, ahşap süslemedeki ilişki boyutu üzerinde durulmaktadır.

Bezeme kompozisyonlarındaki biçim ve teknik ortaklıkların oluşturduğu üslup birliğine etkisi yönünden sanatçı problemini de ayrıca sorgulamaya çalıştığımız makalede, yerel ustaların geleneksel mimari ve süslemeye kazandırdıkları tasarımların katkısı, çalışmanın amacını oluşturan diğer hususlardır.

Araştırmanın saha çalışması kapsamında ise ileride yaşanabilecek çeşitli etkenlerden dolayı tahribata uğramaları düşüncesi ile camilerin rölöveleri alınmış ve süslemelerin tümünün ölçülü çizimi detaylı bir şekilde yapılarak, inceleme aşaması fotoğraflarla da belgelenmiştir. Saha çalışması yürütülürken mimari süslemede ortaklıklarını saptadığımız motif ve kompozisyonların, Samsun-Ordu-Trabzon-Artvin ile Gümüşhane-Bayburt-Ardahan çizgisindeki çevre iller ve sınır komşusu Acara (Gürcistan)'da bulunan çağdaşı camilerle mukayesesi için geniş bölge taraması gerçekleştirilmiş; literatür araştırmasında, kültürel ortaklığa veri sunabilecek yabancı kaynaklardan yararlanmak üzere Tiflis'teki kütüphanelere gidilerek yayın eksikliği giderilmeğe çalışılmıştır.

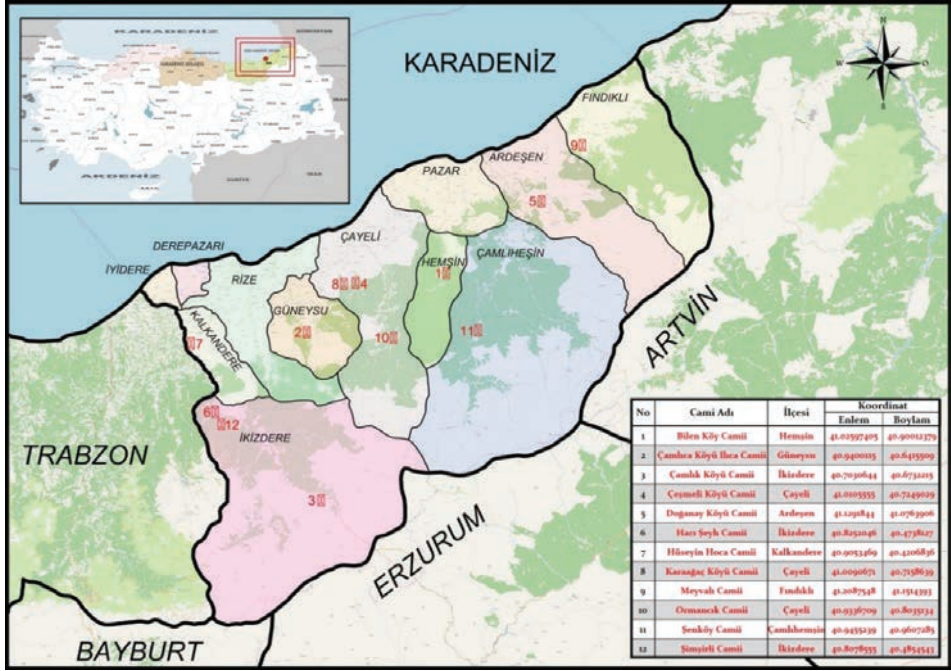
Camilerin Genel Özellikleri

Camiler, Rize merkez ve kırsalındaki mimarinin sanatsal ve tarihsel değeri bakımından önem arz eden en iyi örnekleri arasında bulunurlar. 15. yüzyıldan başlamak üzere 20. yüzyıla değin çeşitli varyasyonlarda karşılaşılan söz konusu eserler, kuşkusuz Türk-İslam döneminin Doğu Karadeniz bölgesinden günümüze ulaşan anıtsal nitelikli en eski yapı türleri arasındadır. Bu yapılar genel olarak ahşap tavanlı ve çantı camiler olmak üzere iki tür yapım tekniği sergilemiş olup, ahşap mimarinin anıtsal cami grubu içerisinde ayrıca bağdadi kubbeli ve ahşap destekli örneklerle de rastlanmaktadır.

Taş duvarlı olarak inşa edilen ahşap tavanlı kent camilerinden Çayeli, Cafer Paşa (1467), İslam Paşa (1570), Kale (1658) ve Küçük Gülbahar Hatun (16. yy.) camileri² çeşitli eklemeler ve onarımlarla günümüze ulaşan erken tarihli örneklerdir. Bu yapı türlerinin aynı karakterdeki geç dönem örnekleri, erken tarihlilere nazaran daha nitelikli özellikleriyle karşımıza çıkmaktadır.

Çantı tekniğinde yapılan camiler ise görünüş itibarıyla iki katlı konut yapılarını andıran mimarisi ile bölgenin ahşap yapımında ulaştığı düzeyi sergilemektedirler. Çalışma kapsamında incelediğimiz camiler bu grubun temsilcileri olarak yaptığımız saha çalışması neticesinde belirlenmiştir. Bu kapsamda tespit edilen on altı ahşap camiden Ardeşen'de Doğanay Köyü (1829-30), Fındıklı'da Meyvalı (1871-1872), Güneysu'da Çamlıca Köyü (1862) ve Kalkandere'de Hüseyin Hoca Köyü (1834) camileri olmak üzere birer (4); Bilenköy Camisi (18. yy.) ve Kantarlı Camisinin bulunduğu Hemşin'de iki (2); Çamlıhemşin'de Şenköy (1802-1803), Ortan ve Ülkü Köyü camileri ile İkizdere'de Şimşirli (1853-1854), Hacışeyh (1886-1887) ve Çamlık Köyü (19. yy.) camileri olmak üzere üçer (6); Ormancık (18. yy. sonları), Çeşmeli (1813), Karaağaç

2 Karpuz, 1993, 20, 22, 50; Kul, 2018, 36.



Harita 1: Koordinatlarıyla camilerin ilçelere göre dağılımı. (Rize Belediyesi Arşivi; İdari Sınırlar Haritası'ndan işleyen Şehir Plancısı Sabit KUYUMUCU'dan.)

(1892-1893) ve Buzlupınar camilerinin bulunduğu Çayeli'de ise dört olmak suretiyle dağılım gerçekleştirmektedirler (Harita 1).

Bu yapılar içerisinde Hemşin Kantarlı, Çamlıhemşin Orta ve Ülkü köyleri ile Çayeli Buzlupınar Köyü camileri süslemesiz, sade bir mimariye sahiptir.

Plan ve Mekân Anlayışı

Çalışma kapsamında incelenen camiler; kaba yonu taş ve kesme taşlı zemin kat üzerine köşelerde boğaz geçme, ana kuruluşta çantı tekniğinde yapılmış olup, harim mekânı kuzey-güney doğrultusunda gelişen, dikdörtgen planlı inşa edilmişlerdir (Çiz. 1; Fot. 1). Harim girişleri çoğu örnekte olduğu gibi kuzey cephenin orta ekseninde yer alan kapıdan sağlanmaktadır. Ancak Çamlıhemşin Şenköy, Çayeli Karaağaç Köyü, İkizdere Çamlık Köyü ve Kalkandere Hüseyin Hoca Köyü camilerinde, topoğrafyanın belirlediği olanaklar doğrultusunda girişler doğu veya batı cephelerden açılmıştır. Yapıların zemin kat üzerine ikinci kat yapılı fevkanı kuruluşu ise bölgenin topoğrafik yapısı ile bütünleşmesi sonucu ortaya çıkmış olup, bu tasarım dilinin mektep-medrese işlevli küçük tedrisat yapısında, aynı zamanda Osmanlı'nın Batılılaşma dönemi başkent mimarisinin etkileri de sürdürülmektedir.

Camilerin tümünde harim, güney duvarın ortasından mahfil kirişlerine kadar yükselen yarım yuvarlak planlı mihrap, güneybatı köşede mihrap duvarına bitişik minber, güneydoğu köşede ise sadece İkiizdere Hacışeyh, Kalkandere Hüseyin Hoca camilerinde görülen vaaz kürsüsüne sahiptir (Fot. 2).

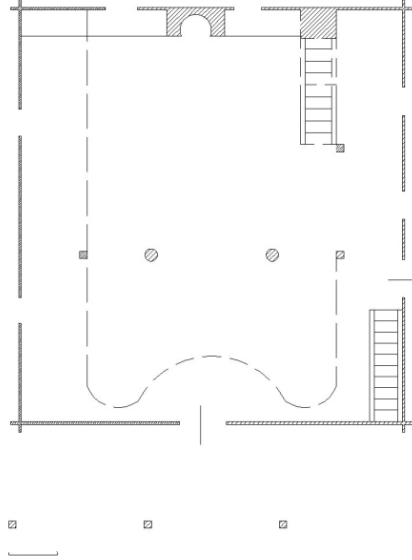
Camilerde genel olarak harimi “U” şeklinde çevreleyen ve mahfil köşkünün seki şeklinde iç mekana doğru çıkıntı yaptığı mahfil katları mevcuttur (Fot. 3). Çamlıhemşin Şenköy, İkiizdere Şimşirli ve Kalkandere Hüseyin Hoca Köyü camilerinin mahfil katları, diğer örneklerden farklı olarak sadece kuzey iç duvar boyunca uzanan tek kanat şeklinde düzenlenmiştir. Camilerde dikkat çeken bir diğer uygulama ise Çayeli Karaağaç, İkiizdere Hacışeyh cami örneklerinde mahfil katının gerisinde veyahut Çamlıhemşin Şenköy, Hemşin Bilenköy Camii örneğinde olduğu gibi farklı uçlarda bulunan ek mekanlardır. Bu mekanlar imam odası ve tedrisat amaçlı kullanılan eğitim odaları olabileceği gibi, benzer amaçlı birden fazla işleve hizmet etmiş de olabilir.

Camilerde örtü sistemi tavan ve kubbe olmak üzere iki tür olup, her iki sistemden en çok tercih edilen genelde kirişleme alttan kaplamalı tavanlar olmak üzere düz ve tekne tavan olarak karşımıza çıkmaktadır. Fındıklı Meyvalı, Çayeli Çeşmeli, Çamlıhemşin Şenköy, Güneysu Çamlıca köyü camilerinde görülen düz tavanlar çıkatahri tekniği ile yapılmıştır. Bazen kare, bazen sekizgen çökertmelere sahip tekne tavan ise Kalkandere Hüseyin Hoca, İkiizdere Şimşirli ve Çamlık köyü camilerinde uygulanmıştır. Düz tavan sisteminden farklı olarak örtü sisteminin tam ortasında 3/2'lik bir alanı kaplayacak şekilde tasarlanan tekne tavanlar; Güneysu Çamlıca ve Çayeli Karaağaç Köyü camilerinde görülmektedir. Örtü sisteminde tezyinatın bulunduğu tek örnek ise sadece Ardeşen Doğanay Köyü Camii'sinin ahşap kubbe yüzeyidir (Fot. 4).

Cephe Kuruluşu

Rize ahşap camilerinin genel olarak cepheleri pencereler ve çıkma şeklinde balkon uygulamaları dışında sade tutulmuştur. Pencereler, çoğunlukla iki katlı ve iki sıralı ahşap parmaklıklı olarak cepheleri hareketlendirmektedir.

Cephe fonksiyonelliği bakımından diğerlerine nazaran ön planda tutulan kuzey cephenin haricinde, bazen batı ve güney cepheleri “L” şeklinde kuşatan taraça biçimli çıkmalı bölümler, Çamlıhemşin Şenköy ve Hemşin Bilenköy camilerindeki uygulamaları



Çiz. 1: Ardeşen Doğanay Köyü Camii planı.
(M. Özkurt)

ile farklı bir özellik sergilemektedir (Fot. 5). Ardeşen Doğanay Köyü, Çayeli Ormancık, Kalkandere Hüseyin Hoca Köyü, Fındıklı Meyvalı, İkizdere Şimşirli camileri kuzey cephelerinde yer alan *hayatlı*³ kuruluş da cephe tasarımıdaki bölge için karakteristik unsurlardır (Fot. 6).

Malzeme ve Teknik

Doğadan elde edilen ve gerekli işlemlerden geçirildikten sonra kullanıma sunulan yapı malzemeleri ahşap, taş, toprak, metal esaslı ve boya gibi çeşitli doğal karışım esaslı olmak üzere dört ana başlıkta inceleyebileceğimiz Rize ahşap/çantı camilerinde başlıca malzeme ahşap, taş ve karışım türü olarak boyadır. Bu malzemeler arasında bölgenin ormanca zengin coğrafyasından kaynaklı ahşap, en çok kullanılan yapım ve bezeme malzemesidir.

Ahşap malzemenin herhangi bir bölgede veya yapının istenilen yerinde kullanılması sırasında ilk koşul, tercih edilen ağaç türünün o bölgeye ya da yapıda kullanılan yere uygun özelliklere sahip olmasıdır. Eğer bu koşula dikkat edilmezse, yapıda çeşitli olumsuzluklarla karşı karşıya kalınması çok muhtemeldir. Bunun için ahşap malzeme kullanımında seçilen ağaç türünün, ağacın özelliklerine göre bölgeye ve yapıda kullanılacak yere uygun seçimi oldukça mühimdir.

Rize anıtsal ve sivil yapı örneklerinin inşa faaliyetlerinde genel olarak ardıç, ceviz, çam, karaağaç, kayın, kestane ve ladin gibi ağaç türleri kullanılmaktadır⁴. Yararlanacak yere göre kesilen bu ağaçların seçimi, hangi türlerin nerede kullanılacağı bilgisi, yöre halkı tarafından gelenekten alınmıştır⁵. Kullanılan ağaç türlerinin ortak özelliği sert, neme ve ısı değişimine dayanıklı olup, uzun süre bozulmaması, iklimsel olarak yöreye uygun olmasıdır⁶. Yağmura, rutubete karşı dayanıklı, kolay yanmayan ve kurt işlemeyen kestane tercih olarak ilk sırada yer almaktadır. Hemen her yapıda temin edilebildiği sürece kullanılan ve en çok tercih edilen ağaç türü olarak kestanenin dışında kızılalağaç, kabuklu halde suya dayanıklı bir ağaç türü olduğu için su içerisinde kalan temellerde; çürük zeminde veya köprü ayaklarında kullanım alanı bulmuştur⁷. Çam ise daha çok yapının iç bölümlerinde ve bir tür çatı örtü malzemesi olan hartama⁸ olarak da tercih edilmektedir⁹.

İnşa faaliyetlerindeki tercihi sebebi ile genel olarak Doğu Karadeniz’de ve özellikle Rize’de sıkça kullanılan bir ahşap türü olarak kestane; yağmura, rutubete, neme

3 Genellikle camilerin cephelerinde yer alan bu bölümler, son cemaat yeri olmayıp, namaz vaktinin beklendiği sedirli bölümlerdir; Karpuz, 1993, 70.

4 Eruzun, 1998, 128; Özgüner, 1970, 22.

5 Eruzun, 1977, 125-140.

6 Sümerkan, 1990, 6.

7 Özgüner, 1970, 22.

8 Doğu Karadeniz’de kalınlığı 3 cm ile 2 cm arasında değişen, yaklaşık 80 cm boyundaki tahtalarla bindirme tekniğinde yapılan çatı örtü elemanına denir; Özgüner, 1970, 88.

9 Düzenli, 2006, 117.

ve çeşitli böceklere karşı dayanıklı olmanın yanı sıra¹⁰, en çok yetişen ağaçlardan olup, çalışma kapsamındaki yapılarda kullanım sıklığı gösteren ana malzemedir. Diğer ağaç türlerine göre çok daha dayanıklı olsa da yörede fazla bulunmadığı için sadece Fındıklı, Meyvalı Camisinin minberi ve mihrabı ile Hemşin, Bilenköy Camisinin minber kapısında saptanmıştır. Ahşap süslemenin tercih edildiği ikinci ve üçüncü sıradaki ahşap türleri ise ardıç ve cevizdir¹¹. İkizdere Çamlık Köyü harim giriş kapısında ceviz ağacından yararlanıldığı anlaşılmaktadır.

Doğu Karadeniz geleneksel/kırsal mimarisinde vazgeçilmez yapı gereçlerinden olan taş, kimi konutların ana yapı malzemesi olsa da ahşabın coğrafyada yaygınlığından dolayı ikinci planda tutulmaktadır¹². Araştırmamız dahilindeki örneklerde taşın, Çayeli, Karaağaç Köyü ve Çeşmeli Köyü camilerinde, mahfil kat seviyesine kadar yararlanılan yapı malzemesi olduğu gözlenmektedir.

Yapım harçları arasında daha çok dekoratif amaçla tercih edilen boyalar da inşaa faaliyetleri aşamalarında sıkça kullanılan ve motiflerin yapımında kalem işi olarak, farklı teknik ve malzemelerle yapılmış motifleri ve yahut mimari elemanların yüzeylerinde kullanılan boyalar olarak sınıflamak mümkündür. Motiflerin yapımında kullanılan boyalardan kasit motiflerin malzeme olarak boyalarla oluşturulan, yani kalemişi teknikli örneklerdir. Sıva, ahşap, taş, mermer, bez vb. yüzeylere uygulanabilen kalemişi tekniği Rize ahşap camilerinde sadece ahşap üzerine uygulanmaktadır.

Süslemelerde kullanılan ahşap tekniklerde ise şu yöntemler hayata geçirilmiştir:

- Kafes¹³
- Kuşlama¹⁴

10 Özgüner, 1970, 22.

11 Ardıç uzun süre dayanıklı, çok yumuşak ve kokulu iğne yapraklı, çok sert, sıkı ve çok ağır olan ceviz ise yapraklı ağaç türlerindedir. Ardıç ve ceviz'in yayılış alanı, botanik özellikleri ve yapısal özellikleri için ayrıca bk.: James, Hammond, Donnelly, Walter, Norman ve Özden, 1969; Orman Genel Müdürlüğü (OGM), 2019; Örs ve Keskin, 2001.

12 Özgüner, 1970, 22.

13 Araştırmamıza dahil edilen yapılar arasında Ardeşen Doğanay, Çamlıhemşin Şenköy, Güneyce Hacışeyh, Güneysu Çamlıca, Hemşin Bilen, İkizdere Çamlık ve Kalkandere Hüseyin Hoca Köyü camilerinin minber ve mahfil korkuluklarında uygulanan kafes tekniğinde, ahşap yüzeylere çizilen motiflerin dışında kalan yerlerin oyulup boşaltılmasından oluşan bir teknik uygulanırken, Fındıklı Meyvalı, Güneysu Çamlıca, Kalkandere Hüseyin Hoca Köyü, Hemşin Bilenköy, İkizdere Şimşirli ve Hacışeyh camilerinin pencere korkulukları, minber köşkü ve külah korkuluklarında, kafes tekniğinin ahşap parçalarından çeşitli birleştirme teknikleri, aynı zamanda zıvanalı geçme yöntemi kullanılarak yararlanılan türü denenmiştir.

14 Çeşitli büyüklükte ve mühür kısmının üstünde çiviye benzer muhtelif desenler bulunan, kuşlama pancı aletin sap kısmına vurulup, mühür kısmının ahşapta iz bırakmasından meydana gelen bir uygulamaya sahiptir. Motiflerin dışında kalan yerlerde zemine doku kazandırmak için yapılmaktadır. Çayeli Ormancık Caminin kapı kanat ve söveleri ile mihrap ve minber kitabesinin zemini, Fındıklı Meyvalı Caminin minber, mahfil kirişi ve köşkün ön yüzü, İkizdere Çamlık

- Oyma¹⁵
- Tornalama¹⁶
- Yapıştırma¹⁷

Köyü Camisinin minber kapısının söveleri ile mahfil köşkünün yüzleri ve tavanı, Şimşirli ve Hacışeyh camilerinin mihrap, minber, tavan ve mahfil girişleri ile köşklarinin ön yüzü, Kalkandere Hüseyin Hoca Köyü Camisinin ise mahfil giriş ve minber köşkünün ön yüzüne yapılmıştır.

- 15 Her türlü (organik veya inorganik) malzemeye uygulanabilen teknikte, oymanın şekline göre düz satırlı, yuvarlak satırlı, yivli oyma ve eğri kesim olmak üzere başlıca dört teknik türüne rastlamak mümkündür. Motiflerin yüzeylerinde herhangi bir işlem uygulanmadan meydana gelen düz satırlı oyma tekniği Çayeli Çeşmeli Köyü Caminin mihrap alınlığı ve giriş kapı sövelerinde ve Çayeli Karaağaç Köyü Camisinin mahfil köşkünün yüzlerinde görülebilir. Yuvarlak satırlı oyma tekniğinde ise motif yüzleri, düz satırlı oymadan farklı olarak yuvarlatılmıştır. Çayeli Çeşmeli Köyü Camii hariç tüm örneklerde görülen bu teknik genel olarak içbükey ve dışbükey oyma olarak örneklerin bitki dallarında, yapraklarda, çiçeklerde, kafes tekniğinde yapılmış motiflerde ve çok azı geometrik unsurlarda uygulanmıştır. Ahşap ustasının teknik olarak içbükey ve dışbükey oyma tercihleri, motiflerin plastik etkisini artırma çabaları ile alakalı olmalıdır. Ardeşen, Doğanay, Güneysu Çamlıca, Hemşin, Bilenköy, İkizdere, Hacı Şeyh ve Kalkandere, Hüseyin Hoca köyü camilerinin minber ve mahfil korkuluklarında kafes tekniğinde yapılan motiflerin yüzeylerinin içbükey şeklinde tekrar belirginleştirilmesi bunun en güzel örneğidir. Bitki dallarında -dalin gerçek yapısına uygun -dışbükey yuvarlak satırlı teknik tercihleri ise gerçeğe yaklaşma arzusunun bir yansıması olsa gerekir. Oyma tekniğinin bir diğer uygulaması olan motif yüzeylerinin yivli şekilde oyulma tekniği Ardeşen Doğanay Köyü, Çayeli, Çeşmeli ve Karaağaç Köyü camileri dışında tüm camilerde uygulanmış olup, çoğunlukla geometrik kompozisyonlarda ve lale motifinde tercih edilmiştir. Bu tekniğin uygulandığı motifler hareketli ve akıcı görünümleri ile dikkat çekmektedir. Sonucu teknik olarak ilk örneklerini Orta Asya hayvan üslubundan (animal style) tanıdığımız eğri kesim tekniği ise diğer tekniklerden farklı olarak motiflerin iki yana doğru meyilli olarak oyulması ve zeminin ortadan kalkması sonucu meydana gelmektedir. Çok fazla örneği olmayan bu teknik Çayeli Ormancık Camii ve Hemşin Bilenköy Cami örneklerinde tespit edilmiştir. Ardeşen Doğanay Köyü Camii harim katı sütunları dışında tüm yapılarda uygulanan oyma tekniği, motif dışında kalan yüzeylere işlenirken, Ardeşen Doğanay Köyü Camii harim katı sütunlarında motif yüzeyinin oyulması şeklinde gerçekleşmiştir.
- 16 Mobilya ve dekorasyon elemanlarının üretiminde kullanılan ahşap tornacılığı, torna makinesine bağlanmış halde dönen ahşap parçasının keskin ağızlı bir torna kalem ile silindirik, koni, boğumlu ve dairesel şekillerde biçimlendirme işlemidir (Aras, Budakçı ve Özışık, 2007, 325-330). Bu teknik, Ardeşen Doğanay ve Güneysu Çamlıca köyü camileri dışında tüm örneklerin mahfil, minber ve pencere korkuluklarında uygulanmıştır. Pencere korkuluğunda tek örnek durumundaki Hemşin Bilen Köy Camii haricinde diğer yapılarda ahşaplar boğumlu iken, Bilen Köy Camide silindirik şekilde torna edilmiştir.
- 17 Süslemede yapıştırma tekniği belli bir kompozisyon dahilinde hazırlanmış çeşitli malzemenin oluşan parçaların herhangi bir yüzeye bağlayıcı bir madde ile yapıştırılmasından meydana gelmektedir. Bağlayıcı madde tercihe göre bazen tutkal, bazen çivi olabilmektedir. Bu tekniği genelde motif olarak kesilen ahşap parçaların yapıştırılması ile ahşap çitaların çeşitli kompozisyonlar dahilinde tasarlanıp yapıştırılması şeklinde iki türde incelemek mümkündür.

Bölge camilerinin ana yapıım tekniği bodrum kat seviyesine kadar taş temel üzerine çeşitli biçimlerde işlenmiş ahşabın yatay olarak üst üste bindirilmesinden meydana gelen çantı sistemidir¹⁸. Bölge ustaları bu teknikte sadece pencere ve kapı boşluklarından ahşap direk kullanarak yapı strüktürünü kuvvetlendirmişlerdir¹⁹. Sadece ahşabın taşıyıcı olduğu bu konstrüksiyonda, köşelerin detaylara göre *çalma*, *kara boğaz*, *kertme* ve *kurt* isimlerini alan geleneksel yöntem kullandıkları boğaz geçme sisteminde; geçme noktalarının yaklaşık 20-30 cm uzatılarak²⁰ cephe kuruluşuna ilave bir estetik özellik kazandırılması da söz konusudur.

Yapının mukavemetini de güçlendirmek için yapılan bu uygulama, aynı zamanda plan düzeninin dışa yansımaları sağlamaktadır²¹. Bu nedenden dolayı, yörede adeta oda sayısı üzerinden tarif edilen benzer tanımla bir, iki, üç boğazlı yapı tabiri kullanılmaktadır²². Üst üste bindirilen ahşaplar, aralardan hava geçmesini önlemek için birleşme noktalarında ya kavelalarla ya da yuvalı şekilde birbirine tutturulmuştur²³.

İç ve dış duvarların beraber örülmesinden dolayı zor bir sistem olan yığma teknikte ahşap hem taşıyıcı hem de dış etkilere karşı koruyucu bir eleman görevindedir²⁴. Yığma yapılar direk tomruklardan oluşturulduğu gibi işlenerek kereste haline getirilen çeşitli ölçülerdeki kalas ve tahtalardan da meydana gelebilir²⁵.

Süsleme Programı

Süslemeler camilerin genel olarak minber ve mahfilleri başta olmak üzere duvar, kapı, giriş, mihrap, örtü sistemi, pencere, sütun ve vaaz kürsüsü gibi elemanları

Motif olarak kesilen ahşap parçaların yapıştırılması tekniği örneklerimizde Ardeşen Doğanay, Çayeli Karaağaç, Çeşmeli camileri ile Güneysu Çamlıca Köyü Camisinde çoğunluk tavanlarda ve az sayıda mahfil ve minber korkuluklarında; bitkisel ve geometrik kompozisyonlarda tercih edilmiştir. İkinci tür yapıştırma teknikli süslemeler ise ahşap çıtaların çeşitli kompozisyonlarda tasarlanıp yapıştırılmasından ortaya çıkmaktadır. Bu tür düzenlemelerin birisi çitakari teknikli süslemelerdir. Genelde tavanlarda görülen bu süsleme şekillerinde farklılık göze çarpmaktadır. Bu şekillerin çalışma kapsamında en yaygın olanı, Ardeşen Doğanay ve Güneysu Çamlıca, Hemşin Bilen Köy camilerinde gördüğümüz ahşapların birleşme noktalarına çakılan ve çoğunlukla boydan boya uzanan yaklaşık 5 cm kadar genişlikteki çitalardan müteşekkil kurguda; daha çok hareketlilik sağlayan düzenlemelerdir. Bu tasarımı Güneysu Çamlıca Köyü Camiinde gördüğümüz “S” kıvrımlı çıtaların eşkenar dörtgen (baklava) dilimli tasarımdan ibaret süslemeler takip etmektedir. Çayeli, Çeşmeli Camide gördüğümüz ahşap süslemeler ise çitakari teknikten farklı olarak çıtaların yıldız biçimi meydana getirilen kurgudan ibarettir. Yapıştırma tekniğinin uygulanmasında bağlayıcı olarak çivi kullanılmıştır.

18 Eruzun, 1977, 128.

19 Güler ve Bilge, 2013, 184.

20 Başkan, 2008, 45; Güler ve Bilge, 2013, 184; Özen, 2019, 71.

21 Eruzun, 1977, 128.

22 Tuna, 2008, 129.

23 Sümerkan, 1990, 68.

24 Özgüner, 1970, 32.

25 Tuna, 2008, 129.

üzerine işlenmiş olup, bazen bir kompozisyonun tekrarı, bazen de tek bir motifin tüm alana dağılımı veya panolar halinde düzenlenmiş motif ve/veya kompozisyonlar halinde kullanım alanı bulmuştur. Genel tezyinatta, teknik olarak ahşap malzemede kafes, kumlama, tornalama ve yapıştırma tekniği, boyamada ahşap üzeri kalemişi, taş malzemede ise ahşapta da uygulanan oyma tekniğinde yapılmış bezemeler mevcuttur. Bu teknikler arasından kumlama tekniği, motiflerin dışında kalan yerlere doku kazandırmak için plastik özelliği nedeniyle yöresel üslubun dikkat çeken ayrıntısını sunmaktadır.

Süslemeler; çiçek, kıvrık dal, palmet, rumi ve yaprak ile akantlardan müteşekkil yürekler olmak üzere *bitkisel*, daire, eşkenar dörtgen (baklava), badem geçme (halka), saç örgü, sepet örgü, S-C, şemse, yay, yıldız ve yürüyen sekiz olarak *geometrik*, ağaç, ay-yıldız, bayrak, inci dizisi (gerdanlık), ibrik, nar, lale, liva'ül hamd, saat, servi, yıldız ve zülfikar olmak üzere *nesneli ve sembolik*, mukarnas, silme ve yiv gibi *yapısal-dekoratif* ve son olarak *yazı* türlerinden ibaret olup, geniş bir repertuara sahiptir²⁶ (Tablo 1).

Değerlendirme

Başkent Etkili Kompozisyon Şemaları ve Yerel Uygulamalar

Süslemelerde kullanılan motifler ve kompozisyonların birçoğu 18. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra, Osmanlının Batılılaşma döneminde karşımıza çıkan unsurlarla aynı karakterdedir. Ancak sözü edilen unsurlarda saptanan üslup farklılığı, bölgeye özgü tasarım ve anlatımlar içinde kendi tarzını ortaya koymaktadır.

Dönem için karakteristik olmakla birlikte yaygın karşılaşılan motifler arasında dikkat çeken “S-C” kıvrımları, Doğu Karadeniz ahşap üslubunu en iyi yansıtan örnekler arasındadır. Bu örnekler ahşap yüzeyde çeşitli teknik ve stilize biçimleri ile kendi karakterini oluşturan anlatımlar içermektedir.

İncelenen örneklerde, bağımsız ele alınan söz konusu unsurlardan her ikisinin aynı zamanda farklı iki türü ile karşılaşılmaktadır. Bunlardan sade tasarımlı “S” kıvrımı Ardeşen Doğanay Köyü Camii minber aynalık ve harim katın batı sütunu üzerinde tek halde uygulanırken, kıvrım uçları üçlü veya dörtlü kurguda yapraklarla tezyin edilen “S” motifli diğer türü, Ardeşen Doğanay Köyü'nün yanı sıra Fındıklı Meyvalı, Güneysu Çamlıca Köyü ve Hemşin Bilen Köy camilerinin minber ve balkon korkuluklarında tercih edilmiştir. Yaprak kıvrımlarının aynı karakterde “S” şemalı Rize dışından örneğine yine Doğu Karadeniz'de; Artvin Ortacalar Köyü Camisi (1757)²⁷'nin minber korkuluğunda rastlamak mümkündür (Fot. 7-8). Çağdaşı örneklerin İstanbul'un anıtsal mimarisinde karşılaşılan çoğunlukla taş veya mermer uygulamaları ise ortak desen kurgusuna rağmen başkent üslubunun özelliklerini sergilemiş olup, sebil saçaklarındaki ahşap/alçı yüzeylerde dahi- sözgelimi III. Mustafa Sebili (1759-1763)²⁸ saçak altındaki kompozisyonunda- bu farklılığı ortaya koymaktadır (Fot. 9).

26 Süslemelerin detaylarına ilişkin daha geniş bilgi için bk. Tablo 1.

27 Aytekin, 2017, 22.

28 Baytar, 2019, 163-170.

Ahşap tezyinatta görülen “C” unsuru da yine Çamlıhemşin Şenköy Camii mahfil köşkünün ön yüzünde sade düzenlenirken, Fındıklı Meyvalı Cami’deki kıvrım uçları volütlü örnekte; karşılıklı ve yahut birbiri içine geçerek işlenen prensip izlenmektedir (Fot. 10). Bu türde ayrıca Güneysu Çamlıca Köyü Camii minber aynalık, mihrap ve giriş kapısındaki gibi yapraklarla kompoze edilen örneğin yanı sıra, Çamlıhemşin Şenköy Camii minber aynalık ve mihrabında uygulanan türde “C” kıvrımları ana motif yerine, karşılıklı sınırları oluşturan çerçeve çizmektedir (Fot. 11-12). Bitki unsurları ile bir arada kompozisyon oluşturan yapraklı “C” kıvrımları, Meyvalı Köyü Camisi minber aynalık ve Hacı Şeyh Camii harim giriş kapısı ile bu girişin batısındaki odanın kapı kanatları ve Çamlıca Köyü, Ilıca Camii minber aynalık ve mihrabını süslemektedir.

Yerel üslubun anlam kazandırdığı motif türleri arasında, içe doğru kıvrım yapan akantus yapraklarından müteşekkil *yürekler*; Fındıklı Meyvalı Camii minber aynalığı, Çayeli Karaağaç Köyü Cami tavan, minber korkuluğu ve sütun başlıklarındaki nitelikli uygulamaları ile dikkat çekmektedir. Giresun Kapu Camii (1896) mihrap kemer yüzeyindeki taş süslemeler ve İstanbul Büyükkada Hamidiye Camii (1892)²⁹ ile Samsun Hamidiye Camii (1884)³⁰ süslemelerindeki kalemişi örnekler, motifin farklı teknik ve üsluplardaki kullanımının 19. yüzyıla özgü karakterini belirlemektedir (Fot.13-14).

Lale Devri’nin (1703-1730) Osmanlı sanat dünyasına yansımalarını kuvvetle hissettirdiği *lale* imgesinin Rize ahşap camilerine konu edilen motif türleri arasında bağımsız lalelerin yanı sıra, bazen kıvrık dalların uçlarında tasvirleri, hatta ağaç olarak betimlendiği örnekleri mevcuttur. Örnekler arasında bulunan Çayeli Karaağaç Köyü Camii minber köşk altında, Hemşin Bilen Köy Camii mahfil katı güneydoğu köşedeki sütun üst kesiminde, İkizdere Hacı Şeyh Camii, mihrap yüzeyi ve minber aynalığında, Şimşirli Camii mihrap yüzeyi, mahfil köşkünün ön yüzü, minber aynalığı, harim girişi tavanı ve kapı sövesinin yüzeyinde, Kalkandere Hüseyin Hoca Köyü Camii’nin ise kapı, mihrap, minber, mahfil kirişi ve köşkünün ön yüzündeki bezemelerde bağımsız lalelerin yanı sıra, bazen kıvrık dalların uçlarında tasvir edilen lalelere yer verilmiştir (Fot. 15-16).

Lale motifinin, yerel uygulamalar arasında dikkat çeken lale ağaçlı yorumunda; ters ve düz gelişen hareketli kompozisyon, Artvin ve Trabzon örnekleri ile benzer karakterde olup, bölgede lokalleşen tasarımda aynı zamanda üslup tespitinin varlığını doğrulayan sürekliliği göstermektedir. Konu kapsamındaki Kalkandere Hüseyin Hoca Köyü ve İkizdere Şimşirli camilerinin minber aynalıklarında saptanan lale ağaçlı kompozisyonun, Doğu Karadeniz bölgesine karakteristik uygulamalarına Artvin, Bostancı Köyü Camii (1852)³¹ mahfil köşkünün aynalık ve ön yüzünde; Trabzon, Akköse Camii (1865)³² ve Tüfekçiler Camisinin (1887)³³ kapı kanatları ile Trabzon, Güney Kondu Camii’nin (1819)³⁴ tavan bezemelerinde rastlamak mümkündür (Fot. 17-18).

29 Hatipoğlu, 2007, 98-99.

30 Hatipoğlu, 2007, 121-123.

31 AYTEKİN, 2017, 68.

32 Bölükbaşı, 2017, 77.

33 Bölükbaşı, 2017, 99.

34 AYTEKİN, 2017, 257.

Geç dönem duvar resimlerinin sevilen konuları arasında yer verilen çiçekli vazo tasvirlerinin konu kapsamında incelenen kalemişi örnekleri; Ardeşen Doğanay Köyü Camii harim ve mahfil katı duvarları ile mihrap nişi ve Çamlıhemşin Şenköy Camii'nin duvar yüzeylerini süslemektedir. Bir kısmı stilize biçimli kompozisyonlardan Ardeşen Doğanay Köyü Camisindeki bazı stilize örnekler, yapraklı vazo şeklindedir (Fot. 19).

Batı etkisinde gelişen süsleme konuları arasında motif türü olarak zarafetin ve zenginliğin temsili *inci tanesinin*, başkente özenen taşra örneklerinde olduğu gibi bölge üslubunu iyi muhafaza eden Çayeli Ormancık Cami'nin mihrap nişinde tek dize gelişen tasarımı, Karaağaç Camii mahfil köşkünün batı aynalığında yan yana sıralanmış bir özellik göstermektedir (Fot. 20). Ahşap tezyinatın zarif kurgusunu sergileyen gerdanlık biçiminde kompozisyonun benzer örneklerine Artvin Düz Köyü Camii (1850)³⁵ mahfil girişleri ile mahfil köşkünün ön yüzünde, Samsun Çakallı Camii (1878)³⁶ minber korkuluklarında ve sınır komşusu Gürcistan'ın Acara Tskhmorisi Köyü Camii (1891-92)³⁷ tavan göbeğinde, bölge için karakteristik uygulamalarıyla karşılaşılmaktadır (Fot. 21). İslam süsleme sanatlarının birçok evresinde yaygın kullanım alanı bulan diğer beğeni unsuru olarak şemselerin³⁸ de yine Güneysu Çamlıca ve Fındıklı Meyvalı camilerinin minber aynalıklarında; daireye geçmiş “C” kıvrımları şeklinde tasarlanan mahalli kompozisyonu, Acara (Gürcistan) Nenia (1892)³⁹, Tskhmorisi (1886/7)⁴⁰, Zunduğa (18. yy.)⁴¹, Artvin Esenkıyı Köyü Yukarı Mahalle (1850), Camili Köyü (1855)⁴² ve Trabzon Taşkiran Köyü (1897)⁴³ camilerinde oluşturdukları analogilerinde, bölgenin ahşap üslubundan⁴⁴ söz edebilmemizi sağlayan ortak estetik değerler sunulmaktadır (Fot. 22).

Bu motiflere ilave olarak incelenen örnekler arasındaki *lale*; konu, kurgu ve kompozisyon bakımından bölgenin ahşap üslubunun en iyi temsilcilerindedir. Genel

35 Bramidze, 2017, 22.

36 Can, 2004, 55-56.

37 Harris- Brandts, Wheeler ve Shiohvili, 2018, 211-212.

38 Arapça'da şems/güneş isminden gelen şemse; cam, cilt, çini, halı, kumaş, minyatür, porselen, tezhip gibi sanatlarda ve mimaride yaygın kullanılmış olup, desen kurgusu, bir daire ya da oval ile ondan çıkan ışınal çizgilerin oluşturduğu tasarıma sahiptir Türk el sanatlarında çok kollu yıldız şeklinde tasvir edilmektedir. Ayrıntılar için bk: Bozkurt, 2010, 518; Tanındı, 1997, 1723-1724; Karpuz, 2019, 39-60.

39 Baramidze, 2010, 22.

40 Seçkin, 2018, 1163.

41 Seçkin, 2018, 1144.

42 Taşkan, 2011, 45-47.

43 Bölükbaşı, 2017, 64.

44 Doğu Karadeniz Bölgesinde ahşap üslubunun varlığından ilk defa Prof. Dr. Haşim Karpuz “Rize” adlı kitabında söz etmektedir (Karpuz, 1993, 71-72). Bölge üzerine yaptığımız mevcut araştırma ile örneklerin Acara (Gürcistan)-Artvin-Rize-Trabzon sınırları içinde ve 19. yüzyıl ahşap sanatında süreklilik gösterdiği tespit edildiğinden, bu tanımın şimdilik genel kaldığı kanısındayız. Bununla birlikte motiflerin Ardahan, Bayburt, Gümüşhane, Ordu ve Samsun'da da seyrek dağılım gösterdiğini belirtmek gerekir.

olarak ters ve düz kurguda, ayrıca kıvrık dallar ile ağaçlı laleler olmak üzere iki farklı tipte betimlenen her iki kompozisyonun Rize dışında Artvin ve Trabzon ahşap camilerinde de benimsenen tarzı, bölgenin ahşap üslubunun ayrıntılarına ilişkin ortaklıklar sunmaktadır. Ters ve düz olarak kıvrık dallarla meydana getirilen lale motifinin benzer örneklerini Artvin örneklerinde Bostancı Köyü Camisi (1852) mahfil köşkünün ön yüzünde, Trabzon örneklerinde ise Güney Kondu Cami tavan süslemelerinde, ağaçlı lale motifinin benzer örneklerini ise Artvin örneklerinde Bostancı Köyü mahfil aynalığında, Trabzon örneklerinde Akköse Cami (1865) ve Tüfekçiler Cami (1887) kapısında ve Dereyurt Merkez Camii (1831) kapı ve minber aynalıklarında görmek mümkündür. Özellikle ağaçlı lale kompozisyonu Rize'nin yanı sıra, Trabzon ve Artvin örneklerinde de saptanmıştır. Bitki süslemelerinin lale dışında Fındıklı Meyvalı Camii minber aynalığında bulunan ve daireye geçmiş "C" kıvrımlarından oluşan *şemse* motifi, küçük farklılıklar içermekle birlikte, aynı üslupta Acara'da (Gürcistan) Nenia (1892), Tskhmorisi (1886-87) ve Zunduğa (18. yy.) camileri minber aynalıklarında, Ardahan Gönülaçan (XIX yy. sonu-XX. yy. başı)⁴⁵, Artvin'de Esenkıyı Köyü Yukarı Mahalle (1850), Camili Köyü (1855) ve Trabzon Taşkıran Köyü (1892), camileri minber aynalıklarında ve Gümüşhane Sarıçiçek Köyü, köy odasında muhtelif yerlerde⁴⁶ bulduğumuz kompozisyonudur. Daireye geçmiş "C" kıvrımlarında meydana gelen şemse türünün Rize dışında Artvin, Trabzon ve Acara (Gürcistan)'daki bazı örneklerde sürdürülen tekrarı, gezici usta varlığının aynı ekol gelenekleri tarafından taşındığı özelliğine işaret etmektedir (Fot. 23).

Karakteristik Motifler ve Çevre Üslupları

Süsleme programında yer verilen bazı geometrik motiflerin tespitlerimiz doğrultusunda belirlenen kimi türleri, Türk sanatında Anadolu Selçuklularının anıtsal mimarisinden itibaren kullanım alanı bularak, ahşap mimarinin geç dönem bölge yapılarında da tekrar ederken, bu motiflerin Güney Kafkasya ile köken ilişkilendirmesini sağlayabileceğimiz çok kuvvetli dayanaklar elde edilmiştir.

Motifler arasında *badem geçme (halka)* olarak isimlendirdiğimiz kenarları sivri, sırtları yarım daire biçiminde, oval dairelerin iç içe geçmesinden meydana gelen sıralı düzendeki zencerek türünün genellikle Karadeniz Bölgesinde saptanmış olması, söz konusu bezeme unsurunun yerel karakter taşıdığını söylememize olanak tanımaktadır (Çiz. 2).

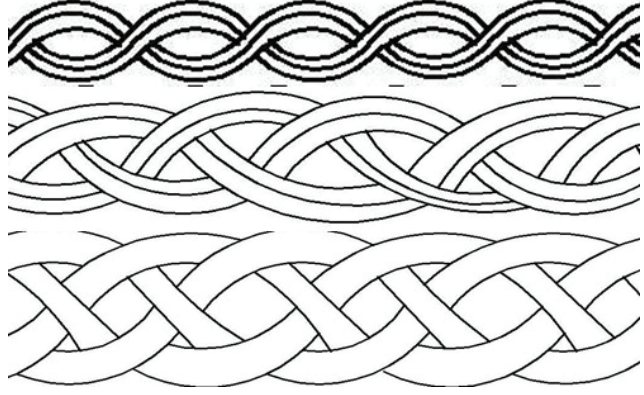


Çiz. 2: Badem geçme (halka) motifi çizim örneği. (M. Özkurt).

45 Aktemur, 2018, 239-244.

46 Dokap, 2019, 155-160.

Fındıklı Meyvalı Camii mahfil kirişlerinde, İkizdere Çamlık Köyü Camii mihrap bordürlerinde, Hacı Şeyh Camii minber aynalığı ve mahfil köşkünün ön yüzünde, Şimşirli Camii mahfil katı balkon kapı sövelerinde ve harim tavan göbeğinin çevresinde tespit edilmiştir (Fot. 24). Karadeniz bölgesi için karakteristik ahşap süsleme sanatında Artvin ili Aşağı Maden Köyü Camii (19.



Çiz. 3: Saç örgü motifi türleri çizim örneği. (M. Özkurt).

yy.)⁴⁷ giriş kapısı sövelerinde, Bulanık Köyü Camii (1875)⁴⁸ mahfil kirişlerinde; Bayburt, Konursu Ulu Camii mahfil köşkünün ön yüzünde (1812)⁴⁹ ve Samsun, Aşağı Söğütlü Camii (19. yy.)⁵⁰ mahfil taban kirişlerinde Trabzon Turnalı Camii (1842)⁵¹ minber kapı sövelerinde, Türkelli Camii (1912)⁵² mahfil kirişlerinde, Günebakan Camii (1869)⁵³ kapı kanatlarında, Ordu ili İkizce Köyü, Laleli Camii (16. yüzyıl)⁵⁴ kapı sövelerinde, Gümüşhane Sarıçiçek Köyü, Köy Odası muhtelif yerlerindeki⁵⁵ süslemeler, aynı üslubun devamı niteliğinde olup, bölge için sembolik- karakteristik bir anlam ifade etmektedir (Fot. 25).

Desen şemasında dairesel iki, üç ve dört şeridin yatay olarak birbirini altlı üstlü geçip dolaşarak örülmesinden meydana gelen *saç örgü* kompozisyonun plastik sanatlardaki ilk Anadolu örneklerine, Bizans sanatı ve özellikle Doğu Anadolu'nun Transkafkasya etkili taş işçiliğinde rastlanmaktadır. Motifin belirgin özelliklerinden birisi -dar ve uzun alanlarda tercihlerinden dolayı da olsa gerekir- şeritlerin iki kenara doğru ilerlemesidir. Genel olarak iki tür kompozisyon içeren bezeme türlerinden birisi şeritlerin başladığı yere tekrar dönmesine dayalı bir sistemde kurgulanmış ve örneklerde sınırlandırıcı çerçeve olarak kapalı geometrik tasarımdadır. İkinci türde ise başladığı yere tekrar dönmeden devam eden, genellikle bordür ve şeritlerin yüzeylerinde tercih edilen açık geometrik düzen söz konusudur (Çiz. 3).

47 Baramidze, 2017, 14.

48 Aytekin, 2017, 10.

49 Özkan, 2008, 57-66, Çalık, Genç, Ercan, 2018, 42-53.

50 Can, 2004, 57-60.

51 Bölükbaşı, 2017, 25.

52 Bölükbaşı, 2017, 43.

53 Bölükbaşı, 2017, 78.

54 Bayhan, 2015, 1-22.

55 Dokap, 2019, 155-160.

Tez kapsamında incelenen örneklerde Fındıklı Meyvalı Caminin doğu mahfil kanadının girişlerinde, Güneysu Çamlıca Köyü İlica Caminin minber köşk altında, mahfil köşkünün ön yüzünde, giriş kapısının kanatlarında, İkizdere'de ise Çamlık Köyü Camisi'nin mahfil girişlerinde, Hacı Şeyh Camii'nin minber aynalıkları, köşk altı ve kapının taç kısmında, mahfil köşkünün girişlerinde, Şimşirli Caminin mihrap, mahfil girişi, minber aynalık, mahfil köşk ön yüzü, tavan, giriş kapısı ve son cemaat yeri girişinin alt yüzünde, Kalkandere Hüseyin Hoca Köyü Caminin giriş kapısı, mihrap, mahfil giriş, mahfil katı sütün, minber aynalıklarında uygulanmıştır (Fot. 26). Bu örneklerden Güneysu Çamlıca Köyü İlica Camii harim giriş kapı kanatlarında, İkizdere Hacı Şeyh, Şimşirli Camii harim giriş kapısı, Şimşirli Camii minber ve mihrapta sınırlandırıcı çerçeve olarak tasarlanmıştır. Diğer örneklerde ise dar çaplı uzun alanlarda izlenmektedir.

Mimari süsleme ve el sanatlarında bu örgü türünün erken örneklerini Bizans sanatında Antalya Demre Myra İlçesinde Hagios Nicolaos Kilisesindeki levhada (6.-7. yy.)⁵⁶ ve templon payesinde (9.-10. yy.)⁵⁷, Sille Aya Elena Kilisesi templon payesinde (10.-12. yy.)⁵⁸, Paris Bibliotheque Nationale de France'da Folyo 95r'de (1327-1328)⁵⁹, Londra British Library Folyo 170 v'de (13. yy.) kayıtlı Ortaçağ'da üretilen Bizans El Yazması örneklerinde⁶⁰, Uşak Müzesinde Env. No. 13. 2. 97 ile kayıtlı levha parçası⁶¹ üzerinde ve Afyon Müzesi Env. No. 1531'de kayıtlı templon arşitravında⁶²; Ermeni Sanatında Kars, Karmirvank Kilisesi (10.-11. yy.)⁶³ haçkar örneklerinde (parçalarında), Kars Surp Arak'elots Kilisesi (10.-11. yy.)⁶⁴ saçak silmesinde, Kars Tigran Honents Kilisesinin (1215)⁶⁵ batı cephesindeki kemer yüzeylerinde, Grigor Magistros'a ait ahşap ikonda (10.-11. yy.)⁶⁶ sınırlandırıcı çerçeve olarak, Gürcü Sanatında ise Biçvinya Kilisesi (4. yy.)⁶⁷ apsis zemin mozağında, Artvin ilinde, Altuparmak Kilisesinin (958-994)⁶⁸ batı cephedeki pencere kemer alınlığındaki haç üzerinde, Tekkale Kilisesinin (10. yy.)⁶⁹ doğu cephesindeki pencere kemerlerinde, Gürcistan Bagrati Kilisesi (1003)⁷⁰

56 Alpaslan, 1996, 110-111.

57 Alpaslan, 1996, 112-113.

58 Temple, 2014, 87.

59 Akar ve Keskiner, 1978, 1140-1141.

60 Akar ve Keskiner, 1978, 1141.

61 Parman, 2002, 128.

62 Parman, 2002, 104.

63 Sağır, 2018, 207-237.

64 Sağır, 2008, 45-96.

65 Güler, 2001, 64-81.

66 Thierry ve Donabedian, 1987, 206.

67 Beridze, 1974, 128, 133.

68 Korkut, 2018, 126-128.

69 Korkut, 2018, 137-143.

70 Beridze, 1974, 133; Çelebi, 2019, 115-116.

sütun başlıklarında, Gürcistan, Tarnzel Kilisesi (10-11. yy.)⁷¹ ahşap kapı kanatlarında, Gürcistan, Atenis Küçük Kilise'deki (11. yy.ın ilk çeyreği)⁷² inşa kitabesinin çevresinde sınır çerçevesi olarak, Gürcistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Bilimler Akademisi El Yazmaları Enstitüsü (H- 2806) 11. yüzyıla ait bir el yazması süslemesinde⁷³ ve Gürcistan, Daba Kilisesinin (1333)⁷⁴ inşa kitabesinin çerçevesinde tercih edildiğini görmek mümkündür (Fot. 27).

Aynı bezemenin Anadolu'da Türk dönemi itibarıyla mimari süslemenin sevilen estetik unsuru olduğu Siirt Ulu Camii (12. yy.)⁷⁵ minare kaidesi, Niğde Alâeddin Camii (1223)⁷⁶ doğu taç kapısı iki yanındaki mihrabiyelerin üstlerinde, Karaman, İbrahim Bey İmareti (1433)⁷⁷ giriş eyvanı kemeri iç yüzünde, Diyarbakır, Fatih Paşa Camii (1520)⁷⁸ mihrap nişi panolarını çevreleyen bordürlerde, Ahlat Bayındır Kümbeti'nin (15. yy.)⁷⁹ giriş kapısının iki yanındaki nişleri çevreleyen bordürlerdeki örneklerinden anlaşılmaktadır.

Makale kapsamındaki örneklerle paralel olarak Karadeniz bölgesinde Artvin ili Düz Köyü Camii (19. yy.)⁸⁰ tavanında, Eren Köy Camii (19. yy.)⁸¹ mahfil girişlerinde, Esendağ Köyü Camii (19. yy.)⁸² mahfil köşkü yüzlerinde, Bayburt Konursu Ulu Camii minber aynalıklarında (1812)⁸³ Trabzon ili Akdoğan Büyükmahalle Camii (1905)⁸⁴ kapı kanatlarında, Akköse Camii (1865)⁸⁵ ve Güney Kondu Cami (1819)⁸⁶ mahfil köşkü ön yüzünde, Samsun ili Çarşamba Porsuk Köyü Camii (1859-1860)⁸⁷ ve Tiryakioğlu Camii (1867-1868)⁸⁸ kapı kanatlarında, Aşağı Söğütlü Camii (19. yy.)⁸⁹ mahfil girişlerinde ve mihrabında, Gümüşhane Sarıçiçek Köyü, Köy Odasının muhtelif yerlerinde⁹⁰ ve yine

71 Çubinaşvili, 1958, 72-74.

72 Khoştarıa, Natsvişvili ve Tumanışvili, 2012, 37-38.

73 Kravçenko ve Karalaşvili, 1958, 1-8.

74 Khoştarıa, Natsvişvili ve Tumanışvili, 2012, 39, 41, 188.

75 Öztürk, Kılavuz ve Karakuş, 2007, 389.

76 Ekiz, 1998, 27, 30.

77 Fataha, 2010, 233-250.

78 Baş, 2013, 154.

79 Arslan, 2014, 61-64.

80 Bramidze, 2017, 23.

81 Bramidze, 2017, 25.

82 Bramidze, 2017, 27.

83 Özkan, 2008, 57-66; Çalık, Genç, Ercan, 2018, 42-53.

84 Bölükbaşı, 2017, 45-48.

85 Bölükbaşı, 2017, 75-77.

86 Bölükbaşı, 2017, 83.

87 Bayraktar ve Nefes, 2011, 94.

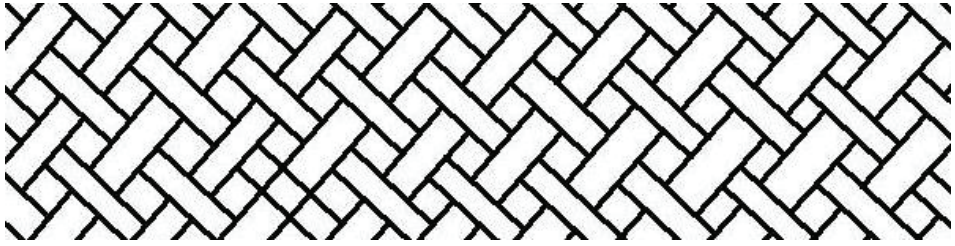
88 Nefes, 2010, 155-157, 161.

89 Can, 2004, 57-59.

90 Dokap, 2019, 155-160.

aynı coğrafyada sınır komşu Acar'a (Gürcistan) Bölgesinde, Matskvalta (1842)⁹¹ ve Shubani (1887-1888)⁹² camilerinin mahfil girişlerinde, Kvrike Köyü Camii (1861)⁹³ kapı sövelerinde, Makhalakıdzeebi Köyü Camisi (1860)⁹⁴ ve Kidzinidzebi Cami'nin (1867)⁹⁵ mahfil köşkü ön yüzünde, aynı karakterde *saç örgü* türüne yer verilmiştir (Fot. 28).

Geometrik örgeler arasında yaygın rastlanan unsurlardan bir diğeri *sepet örgü* türü olup, kompozisyon şeması, çok sayıda şeridin birbirini altlı üstlü geçip dolanarak örülmesinden meydana gelmektedir. Sepet örgü bezemesi, tıpkı saç örgü gibi kapalı ve açık geometrik düzenlemeye sahip olarak, iki türde tasarlanmıştır. Saç örgü tasarımından farklı olarak burada, çok şeritli olmasından kaynaklı muhtemel- şeritler çapraz sistemde ilerlemektedir (Çiz. 4).



Çiz. 4: Sepet örgü motifinin ayrıntısı çizim örneği. (M. Özkurt).

İncelenen örneklerden İkizdere Çamlık Köyü Camii minber aynalık ve harim kapı kanadında, Haçışeyh Camii minber kapı tacında, Şimşirli Camii ve Kalkandere Hüseyin Hoca Köyü Camii harim giriş kapısının iki yanındaki bordürlerde, ayrıca Kalkandere Hüseyin Hoca Köyü Camii minber kapı tacı ile minber köşkü ve vaaz kürsüsünde tespit edilmiştir (Fot. 29). Özellikle bu örnekler arasında İkizdere Haçışeyh Camii ve Kalkandere Hüseyin Hoca Köyü Camii minber kapı tacı ve İkizdere Çamlık Köyü Camii kapı kanadındaki sepet örgü tasarımında şeritler başladığı yere tekrar dönmeden devam ederken, diğer örneklerde ise birbirine eklenerek ilerlemektedir.

Sepet örgü motifinin erken örnekleri Doğu Hıristiyan dünyasında, özellikle Bizans, Ermeni, Gürcü sanatlarında ve Karadeniz ile Acara'daki (Gürcistan) dinsel mimarinin ahşap cami örneklerinde kullanılmıştır.

Bizans Sanatındaki örneklerine Afyon Müzesi Env. No. 1562'de kayıtlı templon arşitravında⁹⁶, İzmir Arkeoloji Müzesi Env. No. 49'da kayıtlı sütun başlığında⁹⁷, Konya,

91 Bramidze, 2010, 31.

92 Bramidze, 2010, 33.

93 Harris- Brandts, Wheeler ve Shiohvili, 2018, 154-162.

94 Harris- Brandts, Wheeler ve Shiohvili, 2018, 166-170.

95 Harris- Brandts, Wheeler ve Shiohvili, 2018, 26.

96 Parman, 2002, 105-106.

97 Andıç, 2012, 42-43.

Aşağıuçiğil Köyü Çarşı Camii şadırvanından bulunan devşirme sütun başlığında⁹⁸, Yugoslavya, Kaleniç Hz. Meyrem Kilisenin (1387)⁹⁹ sütunceli ikiz kemerinde, Ermenistan, Zvartnots mimari kompleksinin kalıntılarında (641-661)¹⁰⁰, Kars, Taylar Kilisenin (10. yy.)¹⁰¹ doğu cephesindeki prothesis penceresinin kemeri üzerinde, Kars, Surp Arak'elots Kilisesinin (10.-11. yy.)¹⁰² diakonikon kuzey eksedra saçaklarında, Kars, Surp P'rkich Kilisesinin (1036)¹⁰³ kasnak kemerlerinin oturduğu üzengi taşlarında, 14. yüzyıla tarihlenen haçkar parçasında¹⁰⁴, apsis sütun başlıklarında, Gürcü Sanatında ise 10-11. yüzyıla ait Çukuli Köyünde bulunan bir kapıda¹⁰⁵, Erzurum, Penek Katedrali (888-923)¹⁰⁶ apsis sütun başlıklarında, sepet örgü türünün yaygın dekoratif unsur olarak geniş zaman dilimindeki kullanımına rastlamak mümkündür (Fot. 30).

Ahşap sanatının Karadeniz'de bulunan geç dönem örneklerinden Artvin, Demirkent Köyü Camii (1834)¹⁰⁷ minber aynalık ve mahfil köşkünün yan yüzlerinde, Düz Köyü Camii (1850)¹⁰⁸ mahfil köşk ve girişlerinde, Zeytinlik Köyü Camii (1857)¹⁰⁹ kapı kanatlarında, Erenköy Cami (1863) mahfil köşkünün ön yüzünde, Trabzon, Dereyurt Eski Camii (1831)¹¹⁰ minber aynalıklarında, Akköse Camii (1865)¹¹¹ harim giriş kapısı kanatlarında, Akdoğan Büyükmahalle Camii (1905)¹¹² tavan göbeği çevresinde, Samsun Tiryakioğlu Camii (1867-1868)¹¹³ kuzey cephenin giriş kapısı kanatlarında ve yine aynı üslubun devamı niteliğindeki Gürcistan örneklerinden Acara'da bulunan Satsikhuri Camii (1831-1832)¹¹⁴ harim giriş kapısı kanatlarında tekrarlandığı saptanmıştır (Fot. 31).

Motifler arasında Güney Kafkas bağlantısını en iyi yansıtan ve erken örneklerini Gürcü dinsel mimarisindeki taş işçiliğinde tespit ettiğimiz “yürüyen sekiz”, uçları birbirine bağlı “8” biçimli öğelerin yan yana dizilişi ile ilerleyen ve kompozisyonda başladığı yere tekrar dönmeyen açık geometrik düzende tasarlanmıştır (Çiz. 5).

98 Arslan, 2014, 115.

99 Mango, 2006, 284.

100 Tyajelov ve Sopotsinskiy, 1975, 127.

101 Sağır, 2014, 933.

102 Sağır, 2018, 45-96.

103 Güler, 2001, 89-97.

104 Thierry ve Donabedian, 1987, 406.

105 Çubinaşvili, 1958, 27-43.

106 Korkut, 2018, 193-198.

107 Aytekin, 2017, 70-71.

108 Taşkan, 2011, 21-26.

109 Baramidze, 2017, 30.

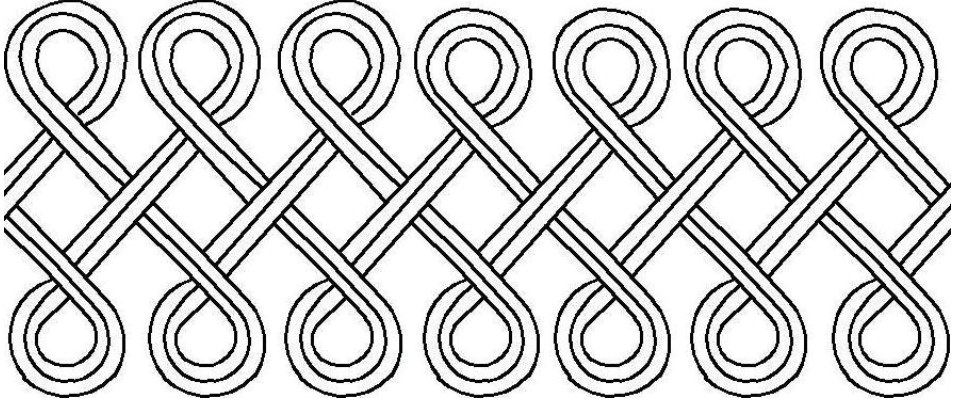
110 Aytekin, 2017, 272-273.

111 Bölükbaşı, 2017, 75-78.

112 Bölükbaşı, 2017, 45-48.

113 Nefes, 2010, 155-157, 161.

114 Baramidze, 2010, 38.



Çiz. 5: Yürüyen Sekiz motifi çizim örneği. (M. Özkurt).

Gürcü sanatı literatüründe sekizli form¹¹⁵ olarak adlandırılan ve bizim desen kurgusundan hareketle yürüyen sekiz olarak isimlendirilebileceğine inandığımız motifin yaygın kullanıma sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda erken örnekleri Artvin, İshani Manastır Kilisesinin (9. yy.)¹¹⁶ güney haç kolu cephesinin alınlığını taçlandıran haç üzerinde, Artvin, Cevizli Manastır Kilisesi (10. yy.)¹¹⁷ doğu kolu üçgen alınlıkta yer alan haç üzerinde, Gürcistan'da, Çukuli Köyünde bulunan 10-11. yüzyıla ait bir kapı bezemesinde¹¹⁸, Didi Gomereti Kilisesi kitabesi üst çerçevesinde (1020)¹¹⁹ korunmuştur (Fot. 32).

Çalışma kapsamında Fındıklı Meyvalı Camii mahfil köşkünün ön yüzünde, Hemşin Bilen Köy Camii mahfil katı güneydoğu kösedeki sütun üzerinde, İkizdere Hacışeyh Camii minber köşk altı doğu ve kuzey yüzünde tespit edilmiştir (Fot. 33).

Yürüyen sekiz motifinin sadece Rize camilerinde değil, Karadeniz coğrafyasında Artvin ilinde Düzköy Camii (1850)¹²⁰ ve Fındıklı Köyü Camii (18-19. yy.)¹²¹ mahfil girişlerinde, Trabzon'da Güneykundu Camii (1819)¹²² ve Taşkiran Camii (1897)¹²³ mahfil köşkünün ön yüzünde, Samsun'da Porsuk Köyü Camii (1859-1860)¹²⁴ sütun başlığında,

115 Çubinaşvili, 1958, 32.

116 Korkut, 2018, 108-125.

117 Korkut, 2018, 98-107.

118 Çubinaşvili, 1958, 27-43.

119 Khoştarıa, Natsvişvili, Tumanışvili ve Mşenebeli, 2012, 59, 60, 63.

120 Taşkan, 2011, 21-26.

121 Taşkan, 2011, 27-29.

122 Bölükbaşı, 2017, 65-79.

123 Bölükbaşı, 2017, 83-87.

124 Bayraktar, Nefes, 2011, 98.

Acara (Gürcistan) bölgesinde Gogazeebi Camisi¹²⁵ kapı söveleri ve Goginauri Köyü Camii (1843)¹²⁶ mahfil katı kuzeybatı köşede bulunan sütündeki çağdaşı örnekleri ise kanımızca bölge sanatında ikonografik değer taşıyan motifin geç dönem geleneksel ahşap süsleme örneklerinde yeni uygulama alanı bulan yorumu ile toplumsal bellekte canlı tutulmaktadır (Fot. 34).

Tasarım Yöntemleri ve Usta Sorunsalı

Süsleme programındaki özgün değeri belirleyen karakteristik ve çevresel üslup etkilerinin oluşmasında olduğu kadar, mimari elemanların yapısal formlarına gösterdikleri etki ve bu bağlamda ortaya çıkan ortaklıklarda da hiç kuşkusuz ustanın tasarım ve yönteminin önemli rolü bulunmaktadır.

Bölgede kolay temin edilmekle beraber işlenmesinde geleneksel tekniklerin uygulandığı ahşap, diğer inşa malzemeleriyle birlikte mimarinin ana malzemesi olarak tercih edilmektedir. İşçilik yönünden incelendiğinde bölge insanının ahşabı çok iyi tanıdığı, bunu gerekli koşullarda kurduğu ve son olarak çeşitli pratik çözümlerde; yapıda çoğunlukla ana yapı malzemesi, bazen de yardımcı malzeme olarak istifade ettiği anlaşılmaktadır. Hiş şüphesiz bu doğanın elverdiği olanaklar ve gereklilikler doğrultusunda şekillenen ve usta-çırak ilişkisi ile ananevi bir kaynaktan beslenme problemidir.

Ahşap, yörede cami, konut, köprü, serander vd. anıtsal/sivil yapı türlerinde; genelde temel ve bodrum hariç, diğer yapı elemanlarında yoğun şekilde geliştirilerek çeşitli tekniklerde ürünler vermiştir. Kullanılan malzeme türlerindeki tercih sebeplerinin ayrıca önemli olduğu dikkat çeken Doğu Karadenizli ustaların malzeme tercihlerinde belirli kriterleri gözettiler¹²⁷; örneğin yapım faaliyeti aşamalarında belirli ahşap türlerinden yararlanmaları, bunun açık göstergesidir¹²⁸.

Yapı türlerinin yanı sıra mimari elemanların özgünlüklerini ortaya koyan ahşap işçiliğindeki ortaklıklar arasında, bölge ustalarının üslubunu kesin çizgilerle belirleyebilmek mümkündür. Konu kapsamında araştırılan Çayeli Karaağaç Camii kitabesinde “*Osman*”, İki dere Şimşirli Camii kitabesinde “*Ahmet*”, İki dere Hacışeyh Camii kitabesinde “*Bilal*”, ayrıca Çamlıhemşin Şenköy Camii kitabesinde “*Anze(r)li*” adının okunduğu dört usta ismi tespit edilmiştir. Bölgede bu isimlerin Rize dışında yakın çevrelerde tekrarı dikkat çekicidir. Söz gelimi Of Saraçoğlu Köyü, Yukarı Mahalle Camisinin¹²⁹ sanatçı kitabesinde geçen Ali Bilal isminin, Hacı Şeyh Camii sanatçısı ile aynı kişi olup olmadığı sorusu akla gelirken, Hacı Şeyh Camii’nin giriş kapısı üzerinde yer alan bu ismin, yapının mimarı mı? yoksa süsleme ustası mı olduğu soruları netlik kazanama-

125 Baramidze, 2010, 28.

126 Harris- Brandts, Wheeler ve Shiohvili, 2018, 135-140.

127 Bu konuda daha detaylı bilgi için bk.: Düzenli, 2006, 115-121.

128 Eruzun, 1977, 128.

129 Taşkan, 2016, 459-475.

mıştır. Ancak bu isimlerin tek kişiye ait olabileceği¹³⁰, motifler arasındaki üslup benzerliğinden hareketle mümkün görülmektedir; zira minber korkuluklarında bulunan yapraklı *S kıvrımları* veya diğer motifler- aynı sanatçı ve/veya ekolünün izlerini taşımaktadır.

İsimlerdeki benzerlik konusu Çayeli Karaağaç Camii kitabesinde tespit edilen *Osman* adının, Gürcistan Begleti Camii'deki¹³¹ aynı usta isminde de devam etmektedir. Sanatçı isimlerinin tespiti ve bu manadaki problemlerin çözümü, farklı bir çalışmanın konusu olmakla beraber, süsleme üslubunun tespitine sunacağı katkı yönünden çalışma kapsamında değerlendirilmektedir.

Tespit ettiğimiz örneklerin kitabeleri, genel olarak tarih inşa-tamir veya- bani, usta konusunda bilgiler içermektedir¹³². Sınırlı sayıda olsa da bazı kitabeler daha geniş mazmuna sahiptir. Söz gelimi Çayeli Karaağaç Köyü Camisi kitabesinden caminin yapımında kullanılan ahşabın hangi vakfiyeden alındığı, hangi ustaya, hangi tarihte tevdi edildiğine ilişkin bilgiler edinilmektedir.

İncelediğimiz örneklerin mimari üslup ortaklığında, düşey taşıyıcıların iççilik ve yapısal özellikleri de belirleyici olmuştur. Söz konusu unsurların kare, çokgen ve silindirik kesitli benzerleri son cemaat yeri ve mahfil katlarında; alt ve üst kısımları kare, orta kısımları ise çokgen ve yahut silindirik kesitli tasarlanmıştır. Çoğunlukla kare alanlardan çokgen gövdeye geçişlerde köşeler pahlanmıştır. Bazı örneklerde ise bu geçişler aşağı doğru sarkan ve yahut yukarıya doğru yükselen boğumlu uçlar şeklindedir.

Sütunlardaki süslemeler genel olarak kare planlı, üst kısımlarında bazen tek, bazen üç, bazen de tüm yüzeyde toplanmıştır. Tek yüz tercihlerinde harime bakan yüzlerin tercih edildiği dikkat çekmektedir. Üç yüz tercihlerinde ise kuzey yüz hariç tüm yüzeyler kullanılmıştır. Bu süslemelerin dışında kare üst ve alt kısımları arasında bulunan çokgen gövdeli bölümlerin ve bu bölümlerin birleşme noktalarında, sütunları çepeçevre dolanan bazen silmelerden, çoğunluk olarak eğri kesim tekniğinde çok kollu yıldızlardan oluşan süsleme şeritleri, hemen hemen her sütunda görülmektedir. Silindirik veya çokgen gövdeler zemine uygun olarak geometrik motiflerle tezyin edilmiştir. Tüm bunların dışında, daha çok dekoratif amaçlı bazen silindirik, çokgen, üst ve alt kısımlarında kare planlı sütunlar mevcuttur. Bu sütunlar çeşitli dışbükey ve içbükey silmelere ve yivli alanlara sahiptir.

Benzerliklerin mimari elemanlarda devam ettiği gözlenen yapılardan Kalkandere Hüseyin Hoca Köyü ve İkizdere Şimşirli camilerinin mihrabı, Trabzon/Sürmene Çamburnu

130 Taşkan, 2016, 811.

131 Seçkin, 2021, 506.

132 Kitabe metinlerinde ayrıca Çayeli Karaağaç Köyü Camii kitabesinde olduğu gibi Rize bölgesine özgü yerel bir tanımla "Ustadiye" ünvanı dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra Rize İkizdere Şimşirli Camii sanatçı kitabesinde yer alan "Ahmet Usta" isminin Trabzon Dernekpazarı Yukarı Kondu Camisinde de geçmesi aynı sanatçı olabileceğini düşündürmektedir. Yapı kitabelerinden bazılarında aynı zamanda banilerin isimlerine de rastlanmaktadır. Bu bağlamda, Fındıklı Meyvalı Cami'de "Mustafa Bin Alişan", Kalkandere Hüseyin Hoca Köyü Cami'de "Ömer" adının altında banilerin varlığı okunmaktadır.

(Kuşluca) Cami (1893) örneği ile hem yapısal hem de süsleme kompozisyonu açısından aynı karakterdedir. Kalkandere ve İkizdere cami örnekleri mukayesesinde ayrıca ustaların farklı olduğu tespit edildiği halde taşıyıcıların üslup karakterinin özdeşliği ustanın bağlı kaldığı bölge üslubunu belirleme yönünden dikkat çekicidir. Tasarım ilişkileri yönünden bir kısmı hangi ustaya ait olduğu bilinmemekle, bölge üslubunun bariz çizgilerini yansıtan uygulamalarda şaşırtıcı benzerlik izlenmektedir (Fot. 35). Hacışeyh Camii giriş cephe kapısının kesit ve diğer yapısal özellikleri, tıpkı süsleme programında olduğu gibi aynı üslubu Trabzon, Sugeldi Köyü Aşağı Mahalle Camii¹³³ ve hatta Gürcistan (Acara), Akho Camii¹³⁴ kapılarında devam etmektedir. Camilerin süsleme konularındaki motiflerin tarzında da yine usta problemini akla getiren durumlarla karşılaşılmaktadır (Fot. 36).

Nitekim 19. yüzyıl duvar resimlerinin sembolik süslemeleri arasında konu edilen ve imgesel değeri bakımından belirli bölgelerde çeşitli tipolojilerde sıkça örneklerine rastlanan “Zülfikar” motifi çalışma kapsamında Ardeşen Doğanay Köyü Camii mihrap tacında birbiri üstüne gelecek biçimde çapraz ve kabzaları püsküllü olarak tasvir edilmiş; bu tasarımın aynı karakterdeki çağdaşı benzerleri yine coğrafi konumdan kaynaklı usta etkileşimine işaret edecek durumu ile Acara (Gürcistan) bölgesinde Akho (1917-1918), Gegelidzebi (19. yy.) camileri¹³⁵ ve Beghleti Köyü Camisinde (1870- 1900)¹³⁶ işlenmiştir. Ustaların aynı çalışma bölgesini akla getirir bu duruma Trabzon Turnalı Camii¹³⁷ mihrap alınlığında bulunan zülfikar motifini de örnek gösterebiliriz. Ancak Trabzon örneği diğerlerinden farklı bir kompozisyon arz etmektedir. Acara (Gürcistan), Trabzon ve Rize’de tespit edilen tasvirlerdeki konu ortaklığı, bölgenin dini-etnik mensubiyetine uymayan, ancak ikonografisinde Bektaşî/Alevilik’e atıfta bulunan durumu itibarıyla ilgi çekici ve aynı zamanda konuyla ilişkili bir yaklaşımda bulunan tek ustanın varlığını da akla getirir niteliktedir (Fot. 37).

Kalkandere Hüseyin Hoca Köyü Camii ve İkizdere Şimşirli Camii minber aynalıklarındaki ağaçlı lale kompozisyonunun betimleme anlayışında yatan üslup bütünlüğü de usta üslubunda paralelliklerin iç içe geçtiği ortaklıkları bölge için karakteristik kılmaktadır (Fot. 14).

Sonuç

Tezyini açıdan nitelikli örnekler barındıran 12 çantı camide tespitlerimiz doğrultusunda süslemeler genel olarak duvar, kapı, giriş, mahfil, mihrap, minber, örtü sistemi, pencere, sütun ve vaaz kürsüsü üzerine işlenmiş olup, bunlardan minber ve mahfillerin en çok tercih edilen yerler olduğu anlaşılmıştır.

Süslemelere konu olan unsurlardan birisi Ortaçağ’ın Hıristiyan sanat dünyasında sıkça karşılaşılan ve etkileşim yolu ile aynı coğrafi bölgede geniş yayılım sahası içeren

133 Küçük, 2017, 107, 112.

134 Harris- Brandts, Wheeler ve Shiohvili, 2018, 45-52; Seçkin, 2018, 1155-1158.

135 Seçkin, 2018,1155-1160.

136 Harris- Brandts, Wheeler ve Shiohvili, 2018, 59.

137 Aytekin, 2017, 213-217.

“saç örgü” motifidir. Dairesel iki, üç ya da dört şeridin yatay olarak birbirini altlı üstlü geçip dolaşarak örülmesine dayalı sistemden hareketle bu şekilde isimlendirmeği uygun gördüğümüz motif bazı yayınlarda “iki şeritli örgü” veya “dört şeritli örgü” olarak adlandırılmaktadır¹³⁸. Desen kurgusu incelendiğinde iki ve/veya dört şeritli örgüler dairesele bir hat oluşturdukları sürece “saç örgü” düzenini karşılamaktadırlar. Burada sadece iki veya dört şeritli olmaları değil, desen şemasında dairesele hat oluşturmaları en önemli koşuldur. Söz gelimi Diyarbakır İskender Paşa Camii (1551)¹³⁹ mihrabını kuşatan bordür bezemesindeki zigzaklar da dört şeritli örgü düzenine sahip olduğu halde “saç örgüden” farklı kurgudur. Örnekler arasında, desen kurgusunda çok şeritli tasarıma sahip olan ve bu bağlamda terminoloji problemini sorgulatan bir diğer motif “sepet örgü” türüdür. Burada da yine aynı bakış açısı ile değerlendirdiğimizde, çok şeritli kurgudaki her örgünün “sepet örgü” olarak isimlendirilmemesi gerektiği kanaatindeyiz. Zira çok şeritli olup, bazı yerlerinde geçmeler ihtiva eden örgü türleri de mevcuttur. Burada kıstas, şeritlerin yatay olarak hiçbir geçme oluşturmada birbirini kesmesidir. Bu yüzden söz konusu motifin bir geçme türü olmayıp¹⁴⁰, örgü sistemine dayandığı için örgü motifi olarak tanımlanması gerektiği düşüncesindeyiz. Nitekim örgü, formların birbiri içine geçmesinden meydana gelirken, geçme; iki veya daha fazla şeridin birbirini altlı üstlü kesişmesinden oluşmaktadır. Her iki örneğin ayrıca sanatsal etkileşim ürünü olması var olabilecek köken sorunu ve bir anlamda adlandırma problemi için fikir öncülüğü zarureti doğurmaktadır.

Etkileşim sahasında bulunan ve aynı sorunla tartışmaya açtığımız başka bir örnek Transkafkasya’da özellikle Gürcistan’ın Ortaçağ dönemi anıtsal taş mimarisinde örneklerini tespit ettiğimiz ve coğrafi yakınlık dolayısıyla etkilerini daha sonraki dönem çalışma alanımızı oluşturan Rize ahşap mimarisinde de sürdüren “yürüyen sekiz” motifidir. Çeşitli yayınlarda¹⁴¹ örgü veya iki şeritli örgü adıyla tanımlanan motifin kurgusal tasarımı iki şeritli sisteme dayalı olsa da iki şeritli örgü şeklindeki adlandırma, farklı kompozisyonlara sahip birçok örgü çeşidini ihtiva eder. Gürcü Sanatı araştırmalarında “sekizli form” olarak isimlendirilen ve 9. yüzyıl örneklerinden başlamak üzere 13. yüzyıla kadar taş plastik süslemede yaygın kullanılan motifin Güney Kafkasya’nın bezeme ikonografisinde yer edinmiş olup, bölge için karakteristik özelliğe sahip olduğu inancındayız. Bu nedenle şekil veya kurgu betimlemesinden öte yöre halkının da benzer isim yakıştırmaları yaptığı söz konusu motifin doğru çağrışım yapan özel isimle adlandırılması gerektiği düşünülmektedir.

Osmanlı’nın geç dönem mimari süslemesinde Rize haricinde Artvin-Trabzon ahşap cami mimarisinde örneklerini tespit ettiğimiz bahse konu motifin, tıpkı yukarıda incelediğimiz *saç örgü* ve *sepet örgü* türleri gibi Anadolu’da Doğu Hıristiyan sanat dünyasına hitap eden geniş bir yayılım ve etkileşim sahası olduğunu söyleyebiliriz.

138 Korkut, 2018, 225- 220; Yazar, 2018, 324- 326.

139 Baş, 2013, 183.

140 Motif, bazı çalışmalarda geçme türleri arasında gösterilmektedir; bk. Güler, 2001, 156.

141 Korkut, 2018, 220-224; Yazar, 2018, 324- 326.

Yaşanan kültürel etkileşimlerin sanata yansıdığı devirle ilgili herhangi bir fikir söylemek ise şimdilik güçtür. Bu etkileşim sahasının her ne kadar Kırım Savaşı (1853-56) ve Rus Harbi (1877-78) göçleri ile yakın tarihte oluştuğu öne sürülse de¹⁴², kimi yapılarda tespit edilen süslemelerin daha erken örnekleri¹⁴³, söz konusu bağlantının daha kadim olduğunu göstermektedir. Kaldı ki, siyasi-coğrafi sınırların Osmanlı topraklarına ait olduğu dönem itibariyle usta gidiş gelişlerinin daha kolay olacağı faktörünün de göz ardı edilmemesi gerekir.

Burada günümüz için farklı ülke sınırlarında bulunan üslup ortaklığında ilk akla gelen sebeplerden birisi kuşkusuz bölgenin demografik yapısındaki değişim ile ilişkilidir¹⁴⁴. Buna dayanarak bölgede yaşayan yerel ustalarla birlikte gayrimüslim sanatçıların bağlı buldukları müşterek bir sanat ekolünün ortaya koyduğu tarzın yansımalarının olabileceği gibi aynı zamanda gayrimüslim ustaların da eserlerinin olduğu ihtimali göz önünde tutulmalıdır. Aynı zamanda göçlerle birlikte her üç motifin usta zihinlerinde yeniden canlandırılmış ve sanata aksettirilmiş olabileceğini de ihtimal dahilinde bulundurmak gerekir.

Süslemeler arasında hiçbir evre ve örnekte rastlanmayan ve sadece Doğu Karadeniz coğrafyasının estetik anlayışına konu edilen *badem geçme (halka) motifi* ise bölge ustalarının sanat zevkinin yansımasıdır. Rize dışında Artvin, Trabzon, Ordu ahşap camilerinde yaygın beğeni ürünü olarak sürekli karşılaşılan motifin bölge için karakteristik, yerel değere sahip olduğu anlaşılmaktadır¹⁴⁵.

Sonuç olarak yukarıda bahsi geçen “saç örgü”, “sepet örgü”, “yürüyen sekiz” ve “badem geçme (halka)” motifleri ile kıvrık dallı, ağaçlı “lale” imgesi ve türevi olan “şemse” motiflerinin Rize haricinde Artvin-Trabzon-Acara (Gürcistan) hattında devamlılık gösteren, böylelikle bölgeye özgü karakter ve anlatım içeren özelliği, tespitlerle ortaya konulmuştur. Buradan hareketle Trabzon-Rize-Artvin ve Acara/Gürcistan’ı içine alan bir bölgede var olan 19. yüzyıla ait bir sanat okulu ve bu okulun ortak ürünleri olan ahşap süsleme üslubunun varlığından rahatlıkla söz edilebilir. Bu üslup Ardahan, Bayburt

142 Hacıahmetoğlu, 2017, 418.

143 Trabzon Dereyurt Merkez (1831), Güney Kondu (1819) ve Rize Kalkandere Hüseyin Hoca Köyü (1834) camileri vd., bk.: Aytekin, 2017, 254-259, 272; Karpuz, 2017, 184-190.

144 Bu konuyu ele alan çeşitli yayınlarda 18.-19. yüzyıllarda Rize’de gayrimüslim nüfusun varlığından bahsedilmektedir. Bu bilgilere göre 17. yüzyıldan itibaren 19. yüzyıl başlarına kadarki süreçte Doğu Karadeniz nüfusunun %90’ı Müslüman %10’u ise Hıristiyanlardan ibaret idi. Yine kaynaklarda, 1850 yılı için Rize ve kırsalında öşür vergisi ödeyen 7966 hanenin 7890’ı Müslüman 76’sı Gayrimüslimdir. Doğu Karadeniz bölgesinin 18.-19. yüzyıldaki demografik durumuna ilişkin daha geniş bilgi için bk.: Albayrak, 2003, 135-151; Bostan, 2012, 397-439; Karpuz, 2010, 131, 149, 290, 292, 312, 318, 321, 324, 330; Karşlıoğlu, 2009, 83- 85; Okur ve Usta, 2009, 35-70; Taşpınar, 2004, 273-314.

145 Karadeniz Bölgesi mimari süsleme programında motifin Ardahan, Bayburt, Gümüşhane, Ordu, Samsun merkez ve kırsalında da sınırlı sayıda örnekleri mevcuttur; Aktemur, 2018, 239-244, Özkan, 2008, 57-66, Çalık, Genç, Ercan, 2018, 42-53, Dokap, 2019, 155-160, Bayhan, 2015, 1-22, Can, 2004, 55-56-60, Bayraktar ve Nefes, 2011, 94, Nefes, 2010, 155-157, 161.

ve Gümüşhane'deki birkaç örnekte etkisini sürdürmüştür. Bu yerel oluşumun başlıca sebepleri arasında ayrıca gezici usta faktörünün da kaydedilmesi gerekir. Buna kesinlik kazanmış örnekler arasında Rize'nin Çaykara Uzuntarla ve İkizdere Hacışeyh camileri ile Of (Trabzon), Sugeldi Köyü Camisinde girişin sağlandığı kapı kanatlarının tasarım ve yüzey bezmelerinin ortak karakteri gösterilebileceği gibi Acara (Gürcistan) Gegelidzeebi Camii ve Ardeşen Doğanay Köyü camisinde karşılaşılan "Zülfikar" motifinin üslup mukayesesinden de anlamak mümkündür.

Yukarıda sözü edilen süsleme unsurlarındaki benzerliğin oldukça az sayıda ve devamlılık göstermeyen Ordu-Samsun örnekleri ise ortak üslup kavramının burada geçerli olmadığı ve bu yerleşim yerlerinin şimdilik bölge dışında tutulması gerektiğini göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Akar, A. ve Keskiner, C. (1978). *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.
- Aktuner, A.M. (2018). Posof ve Çevresindeki Tarihi Camiler, *The Journal of Academic Social Science Studies*, 68, 235-255.
- Albayrak, H. (2003) *Tarih Boyunca Doğu Karadeniz’de Etnik Yapılanmalar ve Pontus*, Babıali Kitaplığı.
- Alpaslan, S. (1996). Antalya’nın Demre (Kale) İlçesindeki H. Nikolaos Kilisesi’nde Dini Ayinle İlgili Plastik Eserler, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi//Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Andıç, A. (2012). İzmir Arkeoloji Müzesi’ndeki Bizans Dönemi Taş Eserler, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Aras, R., Budakçı, M. ve Özışık, Ö. (2007). Tornalama Tekniğinin Ağaç Malzeme Yüze Pürüzlülüğüne Etkisi, *Politeknik Dergisi*, 10, 3, 325-330.
- Arık, R. (1988). *Batılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Arslan, A. (2014). Konya Çevresi Bizans Dönemi Mimari Plastiği, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Aytekin, O. (2017). Artvin, *Sevgi ve Sabır Abideleri Doğu Karadeniz Camileri* İstanbul, 207-332.
- Baş, G. (2013). *Diyarbakır’daki İslami Dönemi Mimari Yapılarında Süsleme*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Başkan, S. (2008). Geleneksel Doğu Karadeniz Evleri, *Erdem*, 52, 42-56.
- Baytar, Z. (2019). Batılaşma Dönemi (XVIII. Yüzyıl) İstanbul Sebillerinde Süsleme, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Bayhan, A. A. (2005). Ordu/İkizce’den Bir Ahşap Camii: Laleli (Eski) Camii, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 14, 1-22.
- Bayraktar M. S. ve Nefes, E. (2011). *Samsun Ahşap Camiler*, Samsun: Samsun İl Özel İdaresi Basımı.
- Beridze, V. (1974). *Dzveli Kartuli Khurotmodzğvreba (Eski Gürcü Mimarisi)*, Tbilisi: Khelovneba.
- Bilget Fataha, E. (2010). Karaman Beyliği Yapılarında Mimari Süsleme, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Bostan, M. H. (2012). *Arşiv Belgelerine Göre Karadeniz'de Nüfus Hareketleri ve Nüfusun Etnik Yapısı*, Nöbetçi Yayınevi.
- Bozkurt, N. (2010). Şemse. İslam Ansiklopedisi (C. 38: 518), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.
- Bölükbaşı, A. (2017). *Trabzon Camileri*, Trabzon: İl Kültür Turizm Müdürlüğü.
- Bramidze, R. (2010). *Muslim Monuments Of Workship (Adjara)*, Batumi.
- Bramidze, R. (2017). İslam Dini Yapılar (Artvin İli), Batumi.
- Can, Yılmaz (2004). *Samsun Yöresinde Bulunan Ahşap Camiler*, İstanbul: Etüt Yayınları.
- Çalık, İ, Genç, S., Ercan, Ş. (2018). Doğu Karadeniz İle Doğu Anadolu'nun Geleneksel Camii Mimarisine Geçiş Örneği Bayburt Konursu Ulu Camii ve Restorasyonu, Restorasyon Yıllığı, 6, 42-53.
- Çelebi, F. (2019). *Başlangıçtan Günümüze Gürcü Sanatının Anahatları*, Ankara: Gece Akademi.
- Çubinaşvili, N. (1958). *Gruzinskaya Srednevekovaga Khudojestvennaya Rezba po Derew (Gürcistan Ortaçağ Ahşap İşçiliği)*, Tbilisi.
- Dokap (2019). Karadenizde Zamanın İzleri Gümüşhane, İstanbul: Bilnet Matbaacılık ve Yayıncılık.
- Düzenli, H., İ. (2006). Kestane Şehittir Çürümez: Bir Doğu Karadeniz Köyü Ustalar, Malzeme ve Yapım Geleneği, *Arredamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi*, 187, 115-121.
- Ekiz, M. (1998). Niğde Alaaddin Camii'nin Anadolu Selçuklu Mimarisi İçerisindeki Yeri Ve Önemi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Niğde Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde.
- Eruzun, C. (1977). Doğu Karadeniz'de Seranderler, *I Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri* (125-140). Ankara.
- Eruzun, C. (1997). Ahşabın Kimlik Bulduğu Rize Geleneksel Mimarisi, *Rize*, Ankara, 124-134.
- Güler, G. (2001). Ani Ortaçağ Eserlerindeki Taş Süsleme (Geometrik Süsleme), (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Güler, K. ve Bilge, A. C. (2013). Doğu Karadeniz Ahşap Karkas Yapı Geleneği ve Koruma Sorunları, *Ahşap Yapılarda Koruma ve Onarım Sempozyumu 2*, 178-193, İstanbul.
- Hacıahmetoğlu, İ. (2017). Rize ahşap Camilerinde Usta Mevzusu ve Düşündükleri, *Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu (20-21 Nisan 2017)*, 412-422, Trabzon.

- Hammond, James J. Ve diğerleri (1969). *Ağaç Malzeme Teknolojisi*, (Eyüp Yaşar, Kemal Yılmaz ve Haydar Taymaz, Çev.) Ankara: Türk Matbaacılık Sanayisi.
- Hatipoğlu, O. (2007). XIX. Yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalemîşi Tezyinat, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Harris- Brandts, S., Wheeler, A., ve Shioshvili, V. (2018). *The Wooden Mosques Of Adjara Islamic Architectural Heritage In Georgi*, Gürcistan.
- Karpat, K. H. (2010). *Osmanlı Nüfusu*, İstanbul: Timaş Yayınları
- Karpuz, H. (1993). Rize Çayeli Ormancık Köyü Cami, *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*, 253-262.
- Karpuz, H. (1993). *Rize*, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Karpuz, H. (2017). Rize, *Sevgi ve Sabır Abideleri Doğu Karadeniz Camileri*, İstanbul, 128-207.
- Karpuz, H.(2019). Rize Köy Camilerinde Mimari Süsleme, *Geleneksel Rize Mimarisi Üzerine Araştırmalar*, İstanbul, 39-60.
- Karslıoğlu, Y. (2009). *Doğu Karadeniz Tarihi Otokton Halkları ve Etnik Yapısı*, The Universal Yayınları.
- Khoştaria D., Natsvişvili, N. Ve Tumanışvili, D. (2012). *Mşenebeli Ostatebi Şua Saukuneebis Sakartveloşi (Ortaçağ Gürcistanın'da İnşacı Ustalar)*, Tbilisi: Şota Rustaveli Eraunili Sometsriero Pondi.
- Korkut, T. (2018). *Artvin ve Erzurum'daki Gürcü Dini Mimarisinde Süsleme*, İstanbul: Hiper Yayınları.
- Kravçenko, A. V. ve Karalaşvişi, N. İ. (1958). *Kartuli Ornamenti (Gürcü Motifi)*, Tbilisi: Sakartvelos Mtzeralta Kavşiris Gamomtsemleba.
- Kul, E. (2018). Rize Kalesi, *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, XV/58, 26-49.
- Küçük, O. (2017). *Trabzon'un Çaykara Dernekpazarı Hayrat ve Of İlçelerindeki Osmanlı Dönemine Ait Bazı Ahşap Camiler (18 -19. Yy.)*. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Mango, C. (2006). *Bizans Mimarisi*, AnkaraÇ Özel Basım.
- Nefes, E. (2010). Samsunda Bir Osmanlı Eseri Ayvacık Tiryakioğlu Camii, *OMÜİFD*, 28, 151-174.
- Okur, M. ve Usta, V. (2009). Karadeniz Bölgesi'nin Demografik Yapısına Dair Bir İnceleme, *History Studies Volume 1/1*, 35-70.
- Orman Genel Müdürlüğü. (2019). *Ormanlarımızda Yayılış Gösteren Asli Ağaç Türleri*, Ankara: Orman Genel Müdürlüğü Yayınları.

- Örs, Y. ve Keskin, H. (2001). *Ağaç Malzeme Bilgisi*, Ankara: Atlas Yayınları.
- Özen, H. (2019). Rize Halk Mimarisi Malzeme ve Yapım Teknikleri, *Geleneksel Rize Mimarisi Üzerine Araştırmalar*, İstanbul, 61-78.
- Özgüner, O. (1970). *Köyde Mimari Doğu Karadeniz*, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basımevi.
- Öztürk, Ş., Kılavuz B.N. ve Karakuş, Ü. (2007). Siirt Ulu Camii Minaresi, *Vakıflar Dergisi*, 30, 385-405.
- Özkan, H. (2010). Bayburt, Konursu Ulu Camii ve Çeşmesi, *Sanat Tarihi Dergisi*, 13, 57-66.
- Parman, E. (2002). *Ortaçağda Bizans Döneminde Frigya (Phrygia) Ve Bölge Müzelerindeki Bizans Taş Eserleri*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Sağır, G. (2008). Kars Ve Çevresi Kral Abas (928-953) Dönemi Kiliseleri: Surp Arak'elots Kilisesi Ve Kümbet Kilise. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Sağır, G. (2014). Kars'ta Bir Ortaçağ Ermeni Kilisesi Taylar Kilise, *History Studies*, 9/10, 929-940.
- Sağır, G. (2018). Kars'ta Ortaçağ'a Ait Bir Ermeni Manastırı: Karmirvank (Çoban Kilise), *History Studies*, 10(3), 207-237.
- Sarı, Y. (2016). *Trabzon'un Hayrat, Of ve Sürmene İlçelerindeki Köy Camileri*. Samsun: Ondokuzmayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Seçkin, S. (2018). Gürcistan Acara Keda Bölgesi'ndeki Osmanlı Dönemi Camileri. *Journal Of Turkish Studies*, 13, 1133-1169.
- Seçkin, S. (2021). Gürcistan/ Acara Bölgesindeki Osmanlı Dönemi Camilerinin İnşa Tarihleri ve Usta İsimleri Hakkında Değerlendirmeler, Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazılarında Sanat Tarihi Araştırmaları XXIII, Edirne.
- Sümerkan, M. Reşat (1990). *Biçimlendiren Etkenler Açısında Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri*. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi.
- Tanıncı, Z. (1997). Şemse, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (C. 3, 1723). İstanbul: Yem Yayınları.
- Taşkan, D. (2016). *Trabzon İli Camilerinde Ahşap Minberler*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

- Taşkan, D. (2011). *Artvin İli Borçka ve Hopa İlçeleri Camilerinde Ahşap Süslemeler*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Taşpınar, A. (2004). *Rize Tarihi*, Rize: Rize Ticaret Borsası.
- Temple, Ç. (2014). Taş Eserler Eşliğinde Sille'nin Bizans Dönemi Mimarisine İlişkin Görüşler, *Art-Sanat* 2, 81-100.
- Thierry, J. M., ve Donabedian, P. (1987) *Armenian Art*. Paris.
- Tuna, C. (2008). *Orta Karadeniz Bölgesin Sahil Kesiminde Geleneksel Mimari*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Tyajelov, V. ve Sopotsinskiy, O. (1975), *Malaya Istoriya İskusstv (Sanatın Küçük Tarihi)*, Moskova: İskustu.
- Yazar, T. (2018). Tao- Klarjeti Mimarlığında Taş Bezeme Stone Ornament In Tao-Klarjeti Architecture, *Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, 3, 303-397.

Tablo 1: Camilerde Görülen Süsleme Türleri ve Motifler

Yapının	Tarihi	18. yy.	1862	19. yy.	1813	1829-1830	1886-1887	1834	1892-1893	1871-1872	18.yy. sonları	1802-1803	1853-1854
	Adı	Bilenköy Ca.	Çamlıca Ky. Ilıca Ca.	Çamlık Ky. Ca.	Çeşmeli Ky. Ca.	Doğanay Ky. Ca.	Güneyce Hacı Şeyh Ca.	Hüseyin Hoca Ky. Sahil Ca.	Karaağaç Ky. Ca.	Meyvalı Ca.	Ormanlık Ca.	Şenköy Ca.	Şimşirli Ky. Ca.
	Yeri	Hemşin	Güneysu	İkizdere	Çayeli	Ardeşen	İkizdere	Kalkandere	Çayeli	Fındıklı	Çayeli	Çamlı-hemşin	İkizdere
Yapısal Ve Dekoratif Unsurlar	Yiv	x		x			x			x	x		
	Silme	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
	Mukarnas							x					x
Nesnel ve Sembolik Unsurlar	Zülfikar					x							
	Altukollu Yıldız	x				x	x	x	x	x	x		x
	Servi	x		x							x	x	
	Saat				x								
	Liva-ül Hamd					x							
	Lale	x					x	x	x				x
	Nar										x		
	İbrik										x		
	İnci Dizisi								x		x		
	Bayrak					x							
	AyYıldız				x				x				
	Ağaç	x						x			x		x
Geometrik Unsurlar	Yürüyen Sekiz	x					x			x			
	Yay		x			x							
	Şemse	x		x									
	Sepet Örgü			x			x	x					
	S-C	x	x			x				x		x	
	Saç Örgü		x	x			x	x		x			x
	Badem geçme (halka)			x			x			x			x
	Eşkenar Dörtgenb	x					x				x	x	
Bitkisel Unsurlar	Daire	x	x			x							
	Yürek								x	x		x	
	Yaprak	x	x			x							
	Rumi		x		x	x			x			x	
	Palmet				x							x	
	Kıvrık Dal		x	x				x			x		
Çiçek		x			x	x	x	x	x		x		

FOTOĞRAFLAR



Fot. 1: Fındıklı, Meyvalı Camii genel görünüm. (Eylül, 2018.)



Fot. 2: İkizdere, Şimşirli Cami, harim. (Eylül, 2018.)



Fot. 3: İnkizdere Hacışeyh Camii, mahfil katı. (Eylül, 2018.)



Fot. 4: Ardeşen Doğanay Köyü Camii kubbe. (Eylül, 2018.)



Fot. 5: Hemşin, Bilenköy Camii kuzey cephe görünümü. (Eylül, 2018.)



Fot. 6: Çayeli, Ormancık Camii kuzey cephe genel görünüm. (Eylül, 2018.)



Fot. 7: Güneysu, Çamlıca Köyü İlica Camii, minber aynalığı. (Eylül, 2018.)



Fot. 8: Artvin, Ortacalar Köyü Camisi, minber detayı. (Aytekin, 2017, 22.)



Fot. 9: III. Mustafa Sebili saçak altı süsleme. (Baytar, 2019, 283.)



Fot. 10: Fındıklı, Meyvalı Camii, doğu mahfil kirişleri. (Eylül, 2018.)



Fot. 11: Çamlıhemşin, Şenköy Camii, mihrap bölümü. (Eylül, 2018.)



Fot. 12: Güneysu, Çamlıca Köyü Ilıca Camii, mihrap. (Eylül, 2018.)

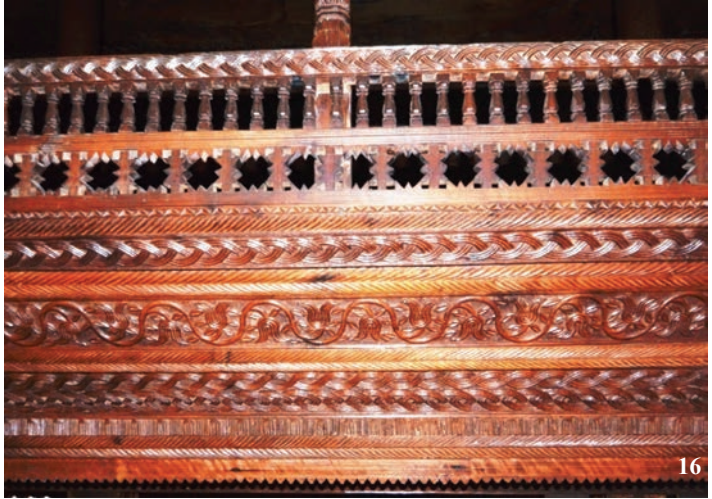
Fot. 13: Çayeli Karaağaç Camii tavan süsleme. (Eylül, 2018.)



Fot. 14: Büyük Hamidiye Camii pencere üstü süsleme. (Hatipoğlu, 2007, 301.)

Fot. 15: Hemşin Bilenköy Cami, mahfil katı sütun detayı. (Eylül, 2018.)

Fot. 16: İkizdere, Şimşirli Cami, mahfil köşkü. (Eylül, 2018.)





Fot. 17: Kalkandere Hüseyin Hoca Köyü Camisi ve İkizdere Şimşirli Camisi minber aynalıkları. (Eylül, 2018.)



Fot. 18: Artvin Bostancı Köyü Camisi, mahfil aynalığı. (Aytekin, 2017, 68.)



Fot. 19: Ardeşen Doğanay Köyü Cami, batı ve güney duvar süslemesi. (Eylül, 2018.)



Fot. 20:

Çayeli Karaağaç Köyü
Cami mahfil köşkü batı
yüzü. (Eylül, 2018).



Fot. 21:

Artvin Düz Köyü Cami,
mahfil köşkünün ön yüzü.
(Baramidze, 2017, 22.)



Fot. 22:

Güneysu, Çamlıca Köyü
Ilıca Camii, minber aynalık.
(Eylül, 2018.)

Fot. 23:

Acara (Gürcistan), Zunduğa
Cami minber, aynalık.
(Seçkin, 2018, 1144.)



Fot. 24:

Fındıklı, Meyvalı Camii
batı mahfil girişleri.
(Eylül, 2018.)



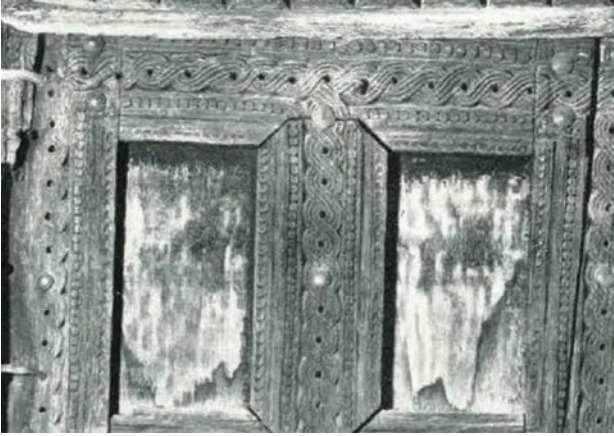
Fot. 25:

Artvin, Aşağı Maden
Köyü Camii kapı kanatları.
(Baramidze, 2017, 14.)





Fot. 26:
İkizdere, Çamlık Köyü
Camisi, mahfil kirişleri.
(Eylül, 2018.)



Fot. 27:
Gürcistan, Tarnzel Kilisesi,
ahşap kapı kanatları.
(Çubinaşvili, 1958, 72.)



Fot. 28:
Trabzon, Güney Kondu
Camii mahfil köşkünün
ön yüzü.
(Bölükbaşı, 2017, 83.)



Fot. 29: İkizdere, Çamlık Köyü Camii, minber. (Eylül, 2018.)



Fot. 30: Kars, Surp Arak'elots Kilisesi (10-11. yy.), kasnak kemerlerinin oturduğu üzengi taşları. (Sağır, 2001, 95.)



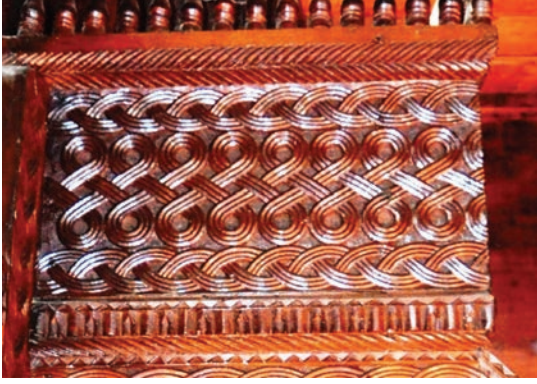
Fot. 31:

Samsun, Tirkyakioğlu Camii (1867-68), kuzey cephedeki giriş kapısı kanatları. (Nefes, 2010, 169.)



Fot. 32:

Gürcistan, Çukuli Köyünde bulunan bir kapı tablası. (Çubinaşvili, 1958, 27.)



Fot. 33:

İkişdere Hacışeyh Camii minber köşk yan yüzü (Eylül, 2018.)



Fot. 34: Goginauri Köyü Camii (1843), mahfil katı kuzeybatı köşede sütun. (Harris-Brandts, 2018, 137.)



Fot. 35: Ahşap mihrap örnekleri. Soldan sağa: İkişdere, Şimşirli-Kalkandere, Hüseyinhoca Köyü- Sürmene, Çamburnu/ Kuşluca, 1893 (Sarı, 2016, 182.) camileri.



Fot. 36: Ahşap kapı örnekleri. Soldan sağa; İkizdere Hacışeyh-Gürcistan/Acara, Akho (Harris-Brandts, 2018, 46.) camileri.



Fot. 37: Mihrap tacı alnlık bezemeleri. Soldan sağa; Gürcistan/Acara, Beghleti Camii (Harris-Brandts, 2018, 59.) ve Ardeşen Doğanay Köyü Camisi.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

TRABZON AYASOFYA KİLİSESİ BAHÇESİ'NDE BULUNAN FİĞÜRLÜ BİR MEZAR ANITI



A FIGURED GRAVE MONUMENT IN THE COURTYARD OF HAGIA SOPHIA CHURCH IN TRABZON

Selda ALP*

ÖZ

Bu yazı, günümüzde Trabzon Ayasofya Kilisesi bahçesinde yer alan ve 19. yüzyıl sonlarında dört yüzünde çocuk kabartmaları bulunan bir mezar anıtını konu almaktadır. Üç bloktan oluştuğu anlaşılan mezar anıtının; kareye yakın dikdörtgen formlu kaidesi ve kabartmalar içeren dikdörtgen gövdesi birlikte sergilenirken, anıta ait olması muhtemel tepelik kilise bahçesinde başka bir yere taşınmıştır. Mezar anıtı herhangi bir yazıt taşımadığından mezarın sahibinin kimliği, mezarı yaptıran ailenin etnik kökeni ve sanatçısı bilinmemektedir. Benzer şekilde günümüzde kentteki gayrimüslim mezarlıkları tamamen kaybolduğundan ve herhangi bir kayıt olmadığından mezar anıtının hangi mezarlıktan getirildiği belirlenememiştir. Mezar anıtının Toskana Bölgesinden çıkarılan Carrara mermerinden yapılmış olması ve 19. yüzyıl İtalya örnekleri ile yakın form benzerlikleri taşıması, Avrupalı bir heykeltıraş tarafından yapılmış olduğunu ve Trabzon'a getirtildiğini düşündürmektedir. Mezar anıtı üzerindeki kabartmalarda çocuk figürlerinin ellerinde tuttuğu oyuncak ve eşyalar İtalyan mezarlıklarında yapılmış örnekleri akla getirmektedir. Çocuk kabartmalarında figürlerin üzerindeki giysiler dönemin Trabzonlu ailelerinin giydiği kıyafetlerden oldukça farklı, daha çok Avrupalı tarzdadır. Mezar anıtı, Trabzon kentinde 19. yüzyıldan günümüze gelebilmiş tek figürlü örnek olması açısından önemli bir yere sahiptir. Trabzon Ayasofya Kilisesi bahçesinde tespit edilen mezar anıtı daha sonradan tespit edilecek 19. yüzyıl mezar anıtlarına öncü bir çalışma olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Trabzon, 19. yüzyıl, gayrimüslim, mezar anıtları, heykeltıraşlık

ABSTRACT

This article is about a late 19th century tomb monument in the courtyard of Trabzon Hagia Sophia Church with child reliefs on its four sides. The monument is formed from three blocks and while its almost square rectangular pedestal and the body containing reliefs in the same form are exhibited together, the possible capital of the monument has been moved to another place in the church courtyard. Since the grave monument does not have any inscriptions, the identity of the owner of the tomb, the ethnic origin of the family

* Dr. Öğretim Üyesi, Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Eskişehir.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6959-145X> ♦ E-mail: salp@anadolu.edu.tr

who built the grave and the artist are unknown. Similarly, since the non-Muslim cemeteries in the city are completely lost today and there is no surviving record of them, it could not be determined from which cemetery it was brought. The fact that the tomb monument is made of Carrara marble extracted from Tuscany and has close similarities with the 19th century Italian samples suggests that it was made by a European sculptor and was brought to Trabzon. The objects and the toys held by the figures of children on the reliefs and their similarities with the examples in Italian graveyards also suggest Italian origin of the monument.

On the first side of the monument, a girl holding a flower is embroidered standing on a rectangular platform and from the front. The round collar dress on this female figure is animated with draperies starting from the chest. The dress is cut with a belt at waist, and the skirt is designed with a shirring down to the knee. Her feet are bare. Her round face, long and wavy hair is lowered down to her chest.

On the second side of the grave monument, the left foot of the male figure is depicted with a *hula-hoop* behind him, while his right foot is bent toward. The legs of the trousers on the figure are curled and rolled up to the knees. Once again, his feet are bare. He is wearing a draped long-sleeved sailor shirt. Round collar underwear is seen inside the shirt collar. His short and wavy hair is fluffy. Facial features have been erased. On the third side of the monument, a sitting nude boy is depicted. Sitting cross-legged, the child figure puts his right hand on his right leg and leaned his left hand against his chain. Even though most of his face is broken, the downward movements of his head show us that he is depicted with a thoughtful and sad expression. The pillow on which the figure is sitting, is quite swollen and rounded at the corners, adorned with a cord in the middle. There is a sling in the hands of the boy relief depicted on the fourth side. While the traces of the slingshot he was holding in his right hand can be seen, the broken left hand is probably holding a stone. The round neck sleeveless outfit is enlivened with drapes and is terminated on the knees.

The clothing of the figures of children seen on the reliefs follows European style and it is quite different from the clothes worn by the families living in Trabzon in this period. This monument is the only figured example surviving from the 19th century in Trabzon. This example recorded in Trabzon Church of Hagia Sophia, will be pioneering for the identification of other 19th century tomb monuments.

Keywords: *Trabzon, 19th century, non-Muslim, grave monument, sculpture*

Giriş

Karadeniz liman şehri Trabzon 18. ve 19. yüzyıllarda İstanbul ve İzmir gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun önemli ticaret merkezlerinden biri olarak ünlenmiştir. Balta Limanı Ticaret Anlaşması gibi ticari anlaşmalarla dönemin güçlü devletleri Karadeniz'de ticaret yapmaya başlamış ve bölge uluslararası bir merkez haline gelmiştir¹. 19. yüzyılda gelişen Trabzon'da politik, yargı, finans, tarım ve teknik işler çoğunlukla Rumların elindeydi. Ticaretle birlikte zenginleşen finans merkezi haline gelen kentin bankerleri arasında anılan Konstantin Kapagiannidis, Kostantinos Theofylaktos ve Fostiropoulos'un dönemin ekonomik ve toplumsal hayatına etkileri büyüktür². Özellikle de Kostantinos Theofylaktos, Erzurum, Batum ve Sinop'a kadar Pontus ekonomisinin önemli isimlerinden biri olarak ünlenmiştir. Kendisinin inşa ettirdiği köşk günümüzde Trabzon Müzesi olarak kullanılmaktadır³.

19. yüzyılda Rusya, İngiltere, İtalya, Avusturya-Macaristan, Fransa gibi ülkelerin açtıkları konsolosluklar da Trabzon vilayetinin önemini göstermektedir⁴. Konsolosluklar sayesinde kente gelen Rum, Ermeni ve Latin aileler farklı meslek gruplarında çalışmaya başlamış, kentin nüfusu giderek artmıştır⁵. Kırım Savaşı'nın kent için önemli bir demografik değişim yarattığı; 1916-1918 yılları arasında Rus işgali yılları ile azalan sermaye, göç ve 1924 yılında yapılan nüfus mübadelesiyle eski önemini kaybettiği bilinmektedir⁶. Bu dönemde mesleklerinde başarılı Ermeni, Rum ve Müslüman esnaf kentten ayrılmaya başlamıştır.

19. yüzyılın son yıllarında deniz ticaretiyle zenginleşen İstanbul ve İzmir'le yarışan Trabzon ekonomik refah düzeyi yüksek bir yer olarak ünlenmiştir. Bu yıllarda inşa edilen banker ve esnaf konutları adı geçen kentlerle benzer özellikleri gösterirken, süsleme ve inşa kalitesiyle bugün hala görülebilir niteliktedir. Bu dönemden günümüze ulaşan sivil ve dini nitelikli yapılarda kabartma, resim, mozaik ve heykel örnekleri günümüzde kentteki müzelerde sergilenmektedir. Trabzon Kostaki Köşkü girişindeki Tykhe heykeli 19. yüzyılın ikinci yarısından günümüze gelen önemli bir örnek olarak verilebilir.

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra gayrimüslim banilerin özellikle İstanbul ve İzmir'de inşa ettirdiği yapılarda figürlü kabartma ve heykeller cephe süslemelerinde; sivil

1 Kütükoğlu, 1986, 97-133; Üner, 1994, 45-71; Baskıcı, 2012, 33-56.

2 PontosWorld, 2021; Eldem, 2017, 83-108.

3 Verilen bilgilere bankerin yaptırdığı köşkün İtalyan bir mimara yaptırıldığı, içinde kullanılan eşyaların İtalya'dan getirildiği anlaşılmaktadır. (Bk. Trabzon Müze Müdürlüğü, 2015)

4 Yılmaz, 2014, 153-195; Demircioğlu, 2001, 487-492.

5 Der Matossian, 2009, 226.

6 Üner, 1982, 287-318; Öksüz, 2014, 79'da Rusların 1914 Kasım ayından itibaren Karadeniz'de olduğu, 1915 yılından itibaren Şile'den Hopa'ya kadar bütün iskeleler ve deniz araçlarını vurduğunu; s.83'te 18 Nisan 1916 - 24 Şubat 1918 tarihleri arasında kentin Rus işgali altında olduğunu anlatmaktadır.

yapılarda bezeme programında, dini yapılarda ise liturjinin bir parçası olarak heykeller kullanılmıştır. Bu yüzyılda başta İstanbul olmak üzere İzmir ve Mersin gibi farklı kentlerde ikamet eden gayrimüslimlerin anıtsal nitelikli heykeller ve kabartmalarla süslü mezarlar ve şapeller yaptırıldıkları bilinmektedir⁷.

Trabzon gayrimüslim mezarlıkları

Trabzon şehir merkezi içinde Rum, Ermeni ve Katolik kiliselerinin ve manastırlarının yanında birer mezarlık olduğu akla gelen ilk uygulama olsa da bugüne ulaşan bir gayrimüslim mezarlığı tespit edilememiştir. Trabzon'da kiliselerin bahçelerinde nadir de olsa gömü yapıldığının izleri günümüzde sadece Santa Maria Kilisesi bahçesindeki Doktor Louis ve eşi Emille Sassi'nin 1863 yılında yapılmış mezar taşlarıdır. Trabzon'da kiliselerin etrafındaki mezar ve mezarlıklar camiye dönüştürme sürecinde kaldırılmış oldukları gibi, kentsel gelişim süreci içerisinde kamulaştırma ve artan yapılaşma nedenleriyle de günümüze ulaşamamışlardır.

Osmanlı Arşivi kayıtlarında kentin gayrimüslim mezarlıkları ile ilgili az sayıda bilgiye ulaşılmıştır. 1819 tarihli bir belgeye göre, meydana yakın bir yerde bulunan Surp Oksent Ermeni Kilisesi'nin yanında mezarlık bulunmaktadır⁸. 1850 tarihli bir diğer kayıta Trabzon'da bir Protestan Mezarlığı bulunmadığı için bir ferman çıkarıldığı; 1859 yılında Katolikler için şehir dışında bir mahallenin mezarlık olarak kullanılmasına ruhsat verildiği anlaşılmaktadır⁹. 1864 tarihli bir belgede, Uzunsokak'ta Katolik cemaatine ait kilisenin bitişiğinde mezarlık yer aldığı görülmektedir¹⁰. 1875 tarihli Salname'de şehirde üç Ermeni kilisesinin yanında iki Katolik kilisesinin ve bir mezarlığının bulunduğu; 1878 tarihli Salname'de ise Protestan mahallesi ve mezarlığının temin edildiği yazılıdır¹¹.

Eski kent fotoğrafları, Trabzon'da günümüze gelmeyen gayrimüslim mezarlıklarında da anıtsal nitelikli eserler ve şapeller bulunduğunu gösterir. Elimizde bu düşüncemizi destekleyen birkaç fotoğraf bulunmaktadır. 1893 tarihinde Gabriel Millet tarafından çekilmiş fotoğrafta Minthron Tepesi'nden (günümüzde Boztepe) kentin görünümünde günümüze ulaşamayan anıtsal nitelikli mezarlar izlenir. Fotoğrafta görüldüğü üzere, mezarlık alanı bir çevre duvarla sınırlanmamış; aile ve tekli gömü alanları içinde obelisk, haç, yüksek kaideli ve heykelli mezarlar bulunmaktadır¹². (Fot.1) Anthony Bryer ve David Winfield'in *Karadeniz'in Orta Çağ Dönemi Eserleri ve*

7 İstanbul, İzmir ve Mersin'de yapılmış anıtsal mezar anıtları için bakınız; Şarlak, 2005, 60; Ülkü, 2005, 96.; Gürman ve Fitton Brown, 2013, 10.

8 Yılmaz, 2016, 1233-1247.

9 BOA - İ.HR, 65/3186 (H.10-07-1266) no.'lu belge; BOA - A.}AMD.18-73 (H. 10-07-1275), 298-3/HR.MKT/H. 25-12-1275) no.'lu belge.

10 BOA - ŞD; 1864-4 (H. 7-05-1327) no.'lu belge.

11 Yılmaz, 2016, 1236-1240.

12 Karpuz, 2018, 31, Res. 39 da Çömlekçi mahallesi Maşatlık Eski Rum Mezarlığının bir fotoğrafı görülmektedir. H. Karpuz mezarlığın yerinin Boztepe'nin kuzey yamaçlarında olduğunu 13. ve 15. Yüzyılda kurulduğunu söylemektedir.

Harita 1:

Wagner ve Debes'in
1914 tarihli Trabzon
Haritası.
(Wagner & Debes.
1914.)



Erklärung der Zahlen. Friedhöfe: 1. Armenisch-kathol. C 2; 2. Griechischer C 2; 3. Lateinischer C 2; 4. Protestantischer C 2. — Moscheen und Kirchen: 5. Ai Jané B 1; 6. Griechische Kathedrale B 1; 7. Große Moschee A B 1; 8. Jeni Dschuma Dschami (St. Eugenius) A 2; 9. Kathunié-Moschee A 1; 10. Orta Hissar Dschami A 1; 11. St. Basilius B 1. — 12. Österr.-ungar. Vizekonsulat B 1. — 13. Anlagen des Hurrijet Meidán B 1. — 14. Serai A 1. — 15. Zendan Kapu A 1.

Topografyası kitabında Boztepe'nin kuzey yamaçlarında bulunan Eski Rum Mezarlığı'na ilişkin fotoğraf da önemli görsel kaynaklar arasında yer alır¹³.

Baedeker'in 1914 tarihli Trabzon kenti haritasında 1-2-3-4 numaralarla işaretlenen mezarlıklar sırasıyla Ermeni Katolik, Rum, Latin ve Protestan mezarlıkları olarak yan yana gösterilmiştir¹⁴. (Harita 1) Bu haritaya göre günümüze gelmeyen mezarlık alanları Arap Derviş ve Kırk Battal'ın altında sahile yakın olasılıkla Çömlekçi Mahallesi'ndeki Maşatlık Eski Rum Mezarlığı olarak bilinen yerdedir¹⁵. Maşatlık ve bugün Fatih Parkı'nın bulunduğu alanda, Yeni Cuma'da SGK binasının bulunduğu yerde, Atapark'tan Ayasofya'ya kadar belli aralıklarla farklı mezarlıkların olduğu da bilinmektedir. Günümüze ulaşmayan bu mezarlıklar ile ilişkin görsel malzeme ve belgeye ulaşılammıştır.

Bu çalışmada ele alınan mezar anıtının kentin hangi mezarlığından getirildiği bilinmemektedir. Ayasofya Kilisesi bahçesinde yer alan mezar taşı 19. yüzyılın ikinci yarısından günümüze gelebilmiş kentteki tek figürlü mezar anıtıdır. (Fot.2)

13 Bryer ve Winfield, 2020, 845, 106a fotoğrafında Fransiskan mezarlığının ve St. Sabbas şapelleri görülmektedir.

14 Baedekers, 1914.

15 Karpuz, 2018, 31' deki Res. 39'da Maşatlık Mezarlığı'nın eski fotoğrafında da başka bir açıdan aynı mezarlık alanının fotoğrafı görülmektedir.



Fot. 1: Minthron Tepesi'nden (Boztepe) Trabzon manzarası. (Millet, 1893.)

Mezar Anıtı

Bugün Trabzon Ayasofya Kilisesi bahçesinde yer alan mezar anıtı Trabzon Müzesi'ne 10.12.1978 tarihinde hibe olarak getirilmiş, Müze Müdürlüğü'nün arkeolojik envanter defterine 223/78-9-1 numara ile kaydedilmiştir. Mezar anıtının hangi mezarlıktan getirildiği bilinmemektedir. Mermerden yapılan mezar anıtı üç bölümlüdür. Kaide kısmı alttadır. Kaide üzerindeki profilli gövde kısmı çocuk kabartmalarıyla süslenmiştir. Kare prizmal formlu kaide 0,55 m. yüksekliğinde ve 0,90 m. genişliğindedir. Kaidenin tüm yüzleri kitabesiz ve bezemesizdir. Kaide dışı taşkın profil -alt bordürle aynı ölçülerde- 0,90 m. olarak bitirilmiştir. Kaide malzemesinin farklılığı mezar anıtı ile ölçü olarak uyumsuzluğu, kitabenin olmaması orijinal kaidesinin tahrip olduğunu yerine şimdiki kaidenin konulduğunu da düşündürmektedir. (Fot.3)

Kaidenin üzerine yerleştirilen kabartmalı bölüm kaideden daha dar olarak dört yüzünde çocuk kabartmalarıyla birlikte monolit olarak tasarlanmıştır. Kabartmalı bölümün yüksekliği 1.01 m., genişliği 0,67 m.'dir. Anıtın tüm yüzleri aynı ölçülerde olup köşeleri dışı taşkın paye biçimindedir. Payelerin genişlikleri 0,10 m.'dir. Köşe payeleri dikdörtgen kaideli ve başlıklıdır. Paye gövdeleri bezemesizdir. Anıtın dikkati çeken en önemli özelliği payeler arasındaki kız ve erkek çocuk kabartmalarıdır. Kabartmalarda sadece bir yüzde kız çocuğu, diğer üç yüzde ise erkek çocuğu figürleri betimlenmiştir.

Anıtın birinci yüzünde elinde çiçek tutan bir kız çocuğu dikdörtgen biçimli platform üzerinde ayakta ve cepheden işlenmiştir. (Fot.4) 6,5 cm. yüksekliğinde ve 27 cm. genişliğindeki platform üzerine işlenen kabartma 81 cm. yüksekliğindedir. Kız figürünün üzerindeki yuvarlak yakalı elbisesi göğüsten itibaren drapelere hareketlendirilmiştir. Elbise belden bir kemerle kesilmiş, etek kısmı da diz altına kadar büzgülü olarak tasarlanmıştır. Elbisenin geniş kolları bilekten manşetle sonlandırılmıştır. Ayakları çıplaktır. Yuvarlak yüzü, uzun ve dalgalı saçları göğsüne kadar düşürülmüştür. Ellerinde tuttuğu gül buketini göğsüne dayamıştır. Mezar anıtlarında mezara çiçek getiren kız çocuğu betimlemeleri sevilen bir konu olarak 19. yüzyıl Avrupa mezar anıtlarında tercih edilse de İstanbul'da sadece Rum mezarlıklarında az sayıda örnekte karşımıza çıkmaktadır¹⁶.

16 Detaylı bilgi için bk. Alp, 2015, 240.

Anıtın ikinci yüzünde elindeki çemberi (*hula-hoop*) arkasına almış olarak tasvir edilen erkek figürünün sol ayağı düz olarak kaideye basarken, sağ ayağı öne doğru bükük biçimdedir. Kabartma 75 cm. yüksekliğinde 45 cm. genişliğindedir. Bu kabartmanın üzerinde durduğu basamak 27 cm. genişliğinde ve 6 cm. yüksekliğindedir. Figürün üzerindeki pantolonun paçaları kıvrık ve dizlerine kadar sıvanmıştır. Ayakları çıplaktır. Gömleği uzun kollu ve V yakalı bahriyeli gömlekleri hatırlatan biçimde dökümlü olarak işlenmiştir. Gömlek yakası içinde yuvarlak yakalı içlik görülmektedir. Gömlek yakası fiyonklarla ve drapellerle vurgulanmıştır. Kısa ve dalgalı saçları kabarıktır. Yüz hatları silinmiştir. Başını sağa doğru çeviren çocuk figürünün oval yüz hatları belirtilmiştir. Sol eli yana doğru sarkıtılmış biçimde dururken, sağ eli sırtının arkasında çemberi tutmaktadır. Pantolonu yuvarlak biçimli üç düğme ile süslenmiştir. (Fot.5)

Çember, 19. yüzyılın ikinci yarısına ait mezarlarda çocukla özdeşleşen bir oyuncak olarak tasvir edilmiştir. Bunun yanında geometrik biçimi çocuk oyuncağından farklı anlamlar ifade etmektedir. Daire sonsuzluk, mükemmellik, Tanrı'nın monogramı gibi onun tek ve mükemmelliğini gösteren bir sembol olarak işlenmiş olmalıdır¹⁷. Daire biçimi aynı zamanda defne dallarının çelenk biçiminde bir araya getirilmesiyle ebediyet ve yaşamın asla sonlanmayacağını sembolize etmek için de kullanılmaktadır.

Anıtın üçüncü yüzünde oturan çıplak bir erkek çocuk betimlenmiştir. Diğer yüzlerde olduğu gibi 6,5 cm. yüksekliğinde ve 27 cm. genişliğindeki dikdörtgen platform üzerine işlenen yastık üzerine oturan çocuk figürü oldukça aşınmıştır. Kabartma 54 cm. yüksekliğindedir. Bağdaş kurmuş biçimde oturan çocuk figürü sağ elini sağ bacağı üzerine koymuş, sol elini ise çenesine doğru yaslamıştır. Yüzünün büyük bir kısmı kırılmış olsa da başın aşağıya doğru hareketi bize düşünceli ve üzüntülü bir ifadeyle betimlenmiş olduğunu göstermektedir. Figürün oturduğu yastık oldukça şişkin ve köşeleri yuvarlatılmış, ortadan bir kordonla süslenmiştir. (Fot.6)

Dördüncü yüzde tasvir edilen erkek çocuk kabartmasının elinde sapan bulunmaktadır. 6,5 cm. yüksekliğinde ve 27 cm. genişliğindeki kırık platform üzerindeki kabartma 68 cm. yüksekliğindedir. Sağ elinde tuttuğu sapanın izleri seçilebilirken, kırık olan sol elinde olasılıkla taş tutmaktadır. Yuvarlak yakalı kolsuz kıyafeti drapellerle hareketlendirilmiş ve dizleri üzerinde sonlandırılmıştır. Ayakta, sol ayağı dizden bükük, sağ ayağı düz olarak betimlenen figürün kısa dalgalı saçları yıpranmıştır. Oval yüz hatlara sahip yüzünün burun ve gözleri zarar görmüştür. (Fot.7)

Bugün anıtın üzerinde tepelik ve haç bulunmasa da özgününde olsa gerektir. Aynı bahçede bulunan, ölçüleri ve dört yüzlü olması nedeniyle anıtın tepeliği olduğunu düşündüğümüz kabartmalı, mermer parçanın anıtlarla birlikte bahçeye getirildiği düşünülmektedir. 73 cm genişliğinde, 35 cm yüksekliğindeki tepeliğin dört yüzü de üçgen alınlıklıdır (Fot. 8, 9). Bu tepeliğin ön yüzünün alınlık kısmında melek kabartması işlenmiş, diğer üç yüz bezemesiz bırakılmıştır. Orta bölümü heykel veya haç yerleştirmek için düz olarak sonlandırılmıştır. Tepeliğin üzerinde 35 cm yüksekliğindeki bu kısmın kenarları yastık biçiminde yuvarlatılmıştır. Anıtın üzerinde kopma, kırılma ve mermi izleri saptanmıştır.

17 Ferguson, 1958, 153-159.



Fot. 2:
Trabzon Aya
Sofya Kilisesi
bahçesindeki
mezar
anıtının genel
görünümü.



Fot. 3:
Mezar
anıtının genel
görünümü.



Fot. 4: Kız çocuğu kabartması



Fot. 5: Holahup tutan erkek çocuğu kabartması



Fot. 6: Oturan çocuk kabartması



Fot. 7: Elinde sapan tutan çocuk kabartması

Sonuç

19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa ülkeleri ve Amerika yanında İstanbul'da da çocuk kabartma ve heykelleri mimari süslemenin bir parçası olarak yapılmaya başlamıştır¹⁸. Galata ve Beyoğlu'nun bazı yapılarında mimari stile uyan çocuk figürleri kabartma ve heykelleri az da olsa tercih edilmiştir. İstanbul'da Beyoğlu'ndaki Minerva Han'ın cephesinde ve Karaköy Ziraat Bankası'nda yer alan çocuk heykelleri sembolik anlamları yanında sempatik biçimleri ile insanların dikkati çeken ilk akla gelen örneklerdir. Adı geçen binalar yanında gayrimüslimlerin mezar anıtlarında bu beğeniye öykünen çok sayıda çocuk heykel ve kabartmaları bulunmaktadır. İstanbul'daki Feriköy Latin Katolik ve Protestan Mezarlıkları, Şişli Ermeni Gregoryen ve Rum Ortodoks mezarlıkları içinde çocuk heykel ve kabartmalarıyla süslenmiş birçok mezar anıtına ev sahipliği yapmaktadır.

Makalede ele alınan mezar anıtı üzerinde bulunan çocuk kabartmaları bu tip anıtların sadece İstanbul ile sınırlı olmadığını, Anadolu'da da benzer bir beğeniyle yaptırılmış olduğunu göstermektedir. Mezar anıtı, benzer örnekleri dikkate alındığında

18 Synder, 1992, 11-29'da Victorian dönem mezar anıtları üzerindeki çocuk kabartma ve heykelleri ele almıştır. Ne yazık ki çocuklar için anıtsal nitelikli mezarlar ile ilgili elimizde çok az yayın bulunmaktadır. Bu tarz mezar anıtları sadece üzerlerindeki kabartmalar veya heykellere göre değerlendirilmişlerdir.

19. yüzyılın ikinci yarısında yapılmış olmalıdır. Üzerinde herhangi bir sanatçı imzası ve aile adının bulunmaması ithal edildiğini düşündürmektedir. 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'a Avrupa ve Amerika'dan çok sayıda mezar anıtı getirilmiştir. İthal edilen anıtlar üzerine yerel mezar ustalarının zaman zaman sadece kitabe ekledikleri ya da kitabelik kısmının boş bırakıldığını daha önce yaptığımız araştırmalarımıza dayanarak söyleyebiliriz¹⁹. Anıtın işçiliği, çocuk kabartmalarının stili ve Carrara mermeri kullanılması da bize İtalya'dan getirilmiş olduğunu düşündürmektedir²⁰. Beyaz zemin üzerine açık gri damarlı Carrara mermeri Toskana bölgesinde Antik dönemden beri kullanılan günümüzde de oldukça az çıkarılan pahalı bir malzemedir. Bu nedenle yapıldığı dönemde de anıtın maliyetinin yüksekliği gelir durumu iyi bir kişi veya aile tarafından sipariş edildiğini akla getirmektedir.



Fot. 8: Anıtın tepelik bölümünün melek kabartmalı ön yüzü



Fot. 9: Anıtın tepelik bölümünün bezemesiz diğer yüzleri

Ülkemizde bulunan az sayıdaki örnekten biri olan mezar anıtı üzerindeki çocuk kabartmaları küçük yaşta ölen bir çocuk için yaptırılmış olduğunu akla getirmektedir. Genellikle genç yaşta ölen kişilerin mezar anıtlarında kullanılan çocuk figürlerinde Hristiyan inancının yerleşik sembollerinden arındırılmış ya da gündelik yaşamları içinde oyun oynarken betimlendiği bir biçim dili sıkça tercih edilmiştir. Ele aldığımız kabartmalarda sadece bir yüzde kız çocuğu, diğer üç yüzde ise erkek çocuğu figürleri betimlenmiştir. Bu durum anıtın birden çok çocuk için mi yapıldığını yoksa çocuk mezarlarının bulunduğu bir alan için yerleştirilmiş bir anıt olduğunu düşündürse de ne yazık ki elimizde bunları doğrulayacak bir kanıt bulunmamaktadır. Ama bu yüzyılda yapılmış her mezar anıtında bir sembolizm aramanın da çok doğru olmadığı söylenebilir.

Çocuk figürlerinin ellerinde çember ve sapan gibi oyuncaklar, çocukların masumiyetini akla getirmektedir. Çocuk kabartmalarında figürlerin üzerindeki giysiler dönemin Trabzonlu ailelerinin giydiği kıyafetlerden oldukça farklı daha çok Avrupaî

19 Alp, 2015, 289-290, 362; Alp, 2017a, 177-192.

20 Carrara malzeme ile ilgili detaylı bilgiler için bk. Berresford, 2007.

tarzdadır. Figürlerin üslubunun İtalya'daki örneklerle yakın benzerliği, ellerinde tuttıkları objelerin İstanbul ve Anadolu'daki çocuk oyuncaklarından farklı olması ve özellikle çemberin benzer örneklerinin sadece İtalya'daki Cenova Staglieno Mezarlığı'ndaki bazı heykellerde görülebilir olması akla İtalyan kökenli bir sanatçıyı getirmektedir. İtalyan heykeltıraş Cenovalı Adolfo Lucarini tarafından yapılmış Cenova Staglieno Mezarlığı'ndaki İtalino Iacomelli'nin mezar anıtında elinde çember çeviren çocuk heykeli akla gelen ilk örneklerden biridir²¹.

Candan Nemlioğlu, Trabzon Müzesi olarak kullanılan Kostaki Köşkü'nün mimarının İtalyan Delfo Seminati olduğunu evin mimari ve süsleme beğenisinin İtalyan ile Rus zevkini yansıttığını belirtmektedir²². Buradan hareketle Trabzon'da yaşayan Rum, Ermeni ve Latin bankerlerin İtalyan zevkine yakın ilgisini gösteren uygulamaların kentte var olduğunu bilmek İtalyan bir heykeltıraş tarafından yapılmış olabileceğini güçlendiren nedenler arasındadır.

19. yüzyılın ikinci yarısının ilk on yılında Avrupa'da açılan Sanat ve Mimarlık okullarında, inşa edilen sivil ve dini yapılarda, meydanlara konulan heykellerin tümünde İtalyan sanat ve kültürünün etkileri görülmektedir. Yüzyıllar boyunca Avrupa sanatını etkileyen İtalyan sanatçılar, mimarlar ve ustalar çalıştıkları her ülkeye kendi beğenilerini götürmüşlerdir. Bu makalede ele aldığımız mezar anıtı da 19. yüzyıl ikinci yarısında dünyada etkisini gösteren İtalyan beğenisinin Trabzon'daki bir örneğidir.

21 Anıt 1925 yılında, 5 yaşında parkta oynarken öldürülen Lacomelli için ailesi tarafından yaptırılmıştır. Anıtta elindeki çemberi çeviren çocuk betimlenmiştir. Anıtta iki el tarafından yakalayacak olan çocuğun ölüm anı anlatılmıştır. (Bk. European Cemeteries Route, 2010). İtalyan mezar anıtlarıyla ilgili detaylı bilgi için bk. Berresford, 2004, 108 ve 204.

22 Nemlioğlu, 2008, 12-15. İtalyan mimar Delfo Seminati'nin adına Antonia Lasciac ile çalıştığı Hidiv Kasrı'nda ve Nişantaşı Anadolu Lisesi binasının inşaatında rastlanmaktadır. Seminati'nin Lasciac yanında D'Aranco ile de birlikte çalıştıkları anlaşılmaktadır. Hakkında az sayıda bilginin bulunduğu mimarın İstanbul dışında Trabzon'da çalışması iki kent arasında mimar alışverişinin olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

KAYNAKÇA

- Alp, S. (2015). *İstanbul ve İzmir'deki Ermeni, Rum ve Levanten Mezarlıklarında Bulunan Figürlü Mezarlar*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Alp, S. (2017). İstanbul'un Sessiz Tanıkları: Feriköy Latin Katolik Mezarlığı Heykelleri. *İstanbul Araştırmaları Yıllığı*, No. 6, 2017 Aralık, İstanbul, Suna ve İnan Kıraç Vakfı İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 177-192.
- Alp, S. & Marmara, R. (2017). İstanbul Saint Esprit Kilisesi Kriptası'ndaki Duvar Resimli Bir Mezar Şapeli. *Osmanlı Dünyasında Kültürel Karşılaşmalar ve Sanatsal Yansımaları*. (29-35), (Ed.: A. Pelin Şahin Tekinalp, M. Fatih Müderrisoğlu, Ü. Anaç), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Baskıcı, M. (2012). XIX. Yüzyılda Trabzon Limanı: Yükseliş ve Gerileyiş. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, Cilt 67, No. 3, 33-56.
- Berresford, S. (2004). *Italian Memorial Sculpture 1820-1940*. Singapore: Frances Lincoln Limited.
- Berresford, S. (2007). *Carrara e il mercato della scultura*. İtalya: Federico Motta Editore. *Birinci Tarih Boyunca Karadeniz Tarihi Bildirileri (13-17 Ekim 1986)*. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayını, Samsun, 97-131.
- Bryer, A. & Winfield, D. (2020). *Karadeniz'in Orta Çağ Dönemi Eserleri ve Topografyası*, (Çev. İsmail Köse), Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu.
- Demircioğlu, İ. H. (2001). İngiliz Konsolosu Palgreve'ye Göre 1868'de Trabzon Konsoloslukları. *Trabzon ve Çevresi Uluslararası Tarih-Dil-Edebiyat Sempozyumu*.3-5 Mayıs 2001, Trabzon İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, 2001, 487-492.
- Eldem, E. (2017). Scanning The Ottoman Black Sea in 1900 through the Revue commerciale du Levant. *The Economic and Social Development of The Port-Cities of The Southern Black Sea Coast and Hinterland, Late 18 th-Beginning of The 20 th Century*. (Ed. Edhem Eldem, Sophia Laiou, Vangelis Kechriotis), Corfu: Black Sea Project Working Papers vol. V), 83-108.
- European Cemeteries Route [2010]. Hands of Madness. *European Cemeteries Route - Association of Significant Cemeteries in Europe*. URL: <https://cemeteriesroute.eu/projects/stories/hands-of-madness.aspx> (E.T.: 20.04.2020.)
- Ferguson, G. (1954). *Signs & Symbols in Christian Art*. London. Oxford University Press.
- Gürman, T. & Fitton Brown, S. (2013). *İzmir-Buca All Saints British Protestant Church Atriumunda Yer Alan Mezar Taşları ve Lahitler*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Kütükoğlu, M. S. (1998). XIX Yüzyılda Trabzon Ticareti. *Ondokuz Mayıs Eğitim Fakültesi*

- Matossian, B. Der, (2009). *The Pontic Armenian Communities in The Nineteenth Century. Armenian Pontus: the Trebizond-Black Sea Communities*. (Ed. Richard G. Hovannisian), California: Mazda Publishers, 217-244.
- Millet, G. (1893). *Minthrion Tepesi'nden (Boztepe) Trabzon Manzarası*. Collection Chrétienne et Byzantine / Photothèque Gabriel Millet, EPHE.
- Nemlioğlu, C. (2008). *Trabzon'un Abidevi Eserlerinden Kostaki Köşkü*. İstanbul: Nöbetçi Yayınevi.
- Öksüz, H., (2014). *20. Yüzyıl Başlarında Trabzon Toplumsal Tarih Yazıları*. Trabzon, Serander Yayınevi.
- PontosWorld [2021]. Konstantinos Theofylaktos. URL: <http://pontosworld.com/index.php/pontus/history/biographies/138-theofylaktos-konstantinos>. (E.T.: 20.10.2021]
- Stott, A. (2008). The Baby in a Half-Shell: A Case Study in Child Memorial Art of The Late Nineteenth Century, *Nineteenth Century Art Worldwide* 7, no.2.
- Synder, E. M. (1992). Innocents in a Wordly Word: Victorian Children's Gravemarkers. *Cemeteries Gravemarkers*. (Ed. Richard E Meyer), Utah, Utah State University Press, 11-29.
- Şarлак, E. (2005). *İstanbul'daki Hıristiyan Mezarlıklarında Mimarlık ve Sanat*. İstanbul, Derin yayınları.
- Trabzon Müze Müdürlüğü. [2015]. *Trabzon Müzesi*. URL: <http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,44143/trabzon-muze-mudurlugu.html> [E.T.: 20.10.2015.)
- Ülkü (2005). Mersin & Konstantinos Mavrommatis'in Mezar Anıtı. *Tarih İçinde Mersin Kolokyum II*, s.96-104, Mersin, Türkiye.
- Üner, T. A. (1994). Trabzon. *Doğu Akdeniz'de Liman Kentleri 1800-1914*. (Ed. Ç. Keyder, Y. E. Özveren, D. Quataert), İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 45-71.
- Üner, T. (1982). Trade Merchants in Nineteenth-Century Trabzon: Elements of Ethnic Conflict. *Christians and Jews in the Ottoman Empire: The Fuctionings of a Plural Society*, Benjamin Braude ve Bernard Lewis (Ed), Newyork:Holmes and Meier Publishers, Vol.1, 287-318.
- Wagner & Debes. (1914). Trapezunt (Trabzon, Trebizond) City Map [scale 1:30,000], Leipzig. URL: https://www.discusmedia.com/maps/turkish_city_maps/5607/ (E.T.: 01.10.2020.)
- Yılmaz, Ö. (2014). Victor Fontanier'nin Trabzon Konsolosluğu (1830-1832). *OTAM*. 35/ Bahar, 153-195.
- Yılmaz, Ö. (2016). Trabzon Ermenileri Arasında Protestanlığın Yayılması ve Etkileri, *I. Uluslararası Geçmişten Günümüze Trabzon'da Dini Hayat Sempozyumu*, İstanbul: Değişim Yayınları, 1233-1247.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR
ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

ARŞİV BELGELERİNE GÖRE SİNOP'TAKİ ŞÜHEDA/ŞEHİTLER ÇEŞMESİ



THE ŞÜHEDA/ŞEHİTLER (MARTYRS) FOUNTAIN IN SİNOP IN THE LIGHT OF ARCHIVE DOCUMENTS

Nurcan YAZICI METİN*

ÖZ

Osmanlı'nın son döneminde inşa edilen dört yüzlü/cepheli meydan çeşmelerinin, başkent dışında, ampir üsluptaki nadir bir örneği, Sinop'ta bulunmaktadır. Osmanlı Dönemi'nde Şüheda Çeşmesi olarak tanımlanan bu çeşmenin inşa süreci dönemin yazışmalarından takip edilebilmektedir. 1853 yılında Sinop'ta yaşanan ve tarihe Sinop Vakası olarak geçen baskında şehit olan deniz askerlerinin ruhları için mahallinde bir çeşme yapılması düşünülmüştür. İnşası planlanan çeşme için az bir miktar yardım toplanabilmiş; daha sonra inşaat için gerekli ödenek Sultan Abdülmecid (Saltanatı: 1839-1861) tarafından karşılanmıştır. 1857 yılında inşa edilen çeşmenin inşa süreci merkezin, başkent İstanbul'un kontrolünde ve denetiminde yürütülmüştür. Dönemin padişahının baniliğinde inşa edilen çeşmenin ilk keşfi Dersaadet'ten gönderilen mimar tarafından yapılmış; bazı inşaat malzemesi ve tarih taşı da Dersaadet'ten gönderilmiştir. Ayrıca çeşmenin suyunun karşılanmasında, Sinop'taki Sultan Süleyman vakfından olan su yolunun kullanıldığı ve bu bağlamda vakıf suyu kullanılan sultan adına da bir çeşmenin inşa edildiği anlaşılmıştır. Kesme taştan inşa edilen kare planlı meydan çeşmesinin kuzey ve güney cephelerinde mermer yalak/tekne, ayna taşı ve kitabe bulunmaktadır. Ayna taşında, püsküllü perde ile ay yıldız motiflerine yer verilmiştir. İki cephedeki kitabe metni aynı olmakla birlikte kitabe iki yanında farklı düzenlemeler mevcuttur. Güney cephede kitabe iki yanında Sultan Abdülmecid'in tuğrası yer alırken kuzey cephede vazodan çıkan yaprak düzenlemeleri bulunmaktadır. Yalın tutulan diğer iki cepheden doğu cephesinde yalak ve üç musluk, batı cephede ise depo kontrol penceresi vardır. Makalede, Osmanlı Arşivi'nde tespit edilen belgeler ışığında, Sinop'taki Şüheda/Şehitler Çeşmesi'nin inşa süreci ortaya konulmuş; mimari ve süsleme özellikleri tanıtılmış; çeşmenin kitabesinin dönemin önde gelen hattatlarından Mevlevi Mehmed Zeki'nin eseri olduğu belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı mimarisi, Sinop, çeşme mimarisi, Ampir Üslup, Hattat Mehmed Zeki

* Prof. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv., Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3859-4847> ♦ E-mail: nurcan.metin@msgsu.edu.tr

ABSTRACT

A rare example of the four-faced/sided square fountains built in the last period of the Ottoman Empire in the imperial style outside the capital is in Sinop. The construction process of this fountain, which was defined as the Şüheda Fountain during the Ottoman Period, can be followed from the correspondence of that term. The plan was to build a fountain in its place for the spirits of the naval soldiers, who were martyred during the raid that took place in Sinop in 1853 and named as the Sinop Incident in history. A small amount of aid could be collected for the fountain planned to be built; then the necessary allowance for the construction was covered by Sultan Abdülmecid. The construction process of the fountain, which was built in 1857, was carried out under the control and supervision of the central government in Istanbul, the capital city. The first discovery of the fountain, which was built under the guidance of the Sultan of the period, was made by the architect sent from Dersaadet. Some construction materials and the date stone were also sent from Dersaadet. In addition, it is understood that the waterway from the Sultan Süleyman foundation in Sinop was used to meet the water of the fountain and in this regard, a fountain was built in the name of the Sultan, whose foundation water was used.

There is a marble trough, mirror stone and an inscription on the north and south facades of the square planned fountain, which was built of cut stone. On the mirror stone, tasseled curtain and crescent-star motifs are included. Although the text of the inscription on the two fronts is the same, there are different arrangements on both sides of the inscription. On the south façade, there is the tughra of Sultan Abdülmecid. There are leaf arrangements coming out of the vase on the northern façade of the fountain. There is a trough and three taps on the east side of the fountain, and a warehouse control window on the west side.

In the article, in the light of the documents determined in the Ottoman Archive, the construction process of the Şüheda/Şehitler Fountain in Sinop is presented; its architectural and decorative features are introduced; and it is determined that the inscription of the fountain was the work of Mevlevi Mehmed Zeki, one of the leading calligraphers of the period.

Keywords: *Ottoman architecture, Sinop, fountain, Empire Style, Calligrapher Mehmed Zeki*

Giriş

Sinop'taki Şehitler Çeşmesi ya da Osmanlı Dönemi yazışmalarındaki adıyla Şüheda Çeşmesi, Meydankapı Mahallesi'nde, Tersane Caddesi üzerinde, Hacı Ömer/İskele Camisi'nin doğusunda yer almaktadır (Fot. 1).¹

Çeşme yayınlarda Tersane, Şehitler ya da Cumhuriyet Çeşmesi olarak tanımlanmakta; inşa sürecine dair verilen bilgilerde Sinop Baskını'nda şehit olan askerlerin üzerinden çıkan paralarla inşa edildiği ifade edilmektedir.² Yayınlarda, sadece kuzey cephede yer alan kitabesi kısmen okunmuş, dönemin önde gelen hattatlarından olan kitabenin hattatına değinilmemiştir.³

Dört yüzlü meydan çeşmesi olan yapı kesme taştan inşa edilmiş anıtsal bir örnektir (Çiz. 1). Kubbe ile örtülü çeşmenin üç yüzünde yalak ve musluklar bulunmaktadır. Çeşmede perde dekorlu mermer ayna taşının üzerinde, kuzey ve güney cephede tekrarlanan, talik hatla yazılı inşa kitabesi yer almaktadır (Fot. 2-3). Çeşmenin kuzey cephesindeki kitabe metni:

*Uğur-i mükâfât-ı mevîr-i din ü devlet-i aliyye'de garik-ı deryâ-yı rahmet
Ve câm-i nûş-i kevser-i şehâdet olan şühedâ-yı benâmin tervih-i rûh-i
Latîfleri için sâye-i ihsân mâye-i Hazret-i Şâhânedê cânib-i
Ashâb-ı hayrâtın inşâ kılınan çeşme sâr-ı teberrük âsârıdır:
El-Mevlevî Mehmed Zeki sene 1274*

Çeşmenin güney cephesinde, yakın zamanda üzeri açılan, iki tuğra arasında da aynı kitabenin tekrarlandığı anlaşılmaktadır. Bu cephedeki kitabede harfler çok tahrip olmuştur (Fot. 4).⁴ H. 1274, M. 1857-1858 tarihini veren kitabede, çeşmenin dini ve devleti uğruna denizde boğularak şehit düşen isimsiz şehitlerin ruhu için padişah ve hayır sahipleri tarafından inşa edildiği ve hattatının Mevlevî Mehmed Zeki olduğu yazılıdır.

Kuzey ve güney cephede tekrarlanan kitabe metninin Türkçesi: “*Din ve devleti uğruna denizde boğularak şehit olan, rahmet denizine karışıp kevser havuzundan içen isimsiz şehitlerin güzel ruhlarını şâd etmek amacıyla hükümdarın emri ve hayır sahiplerinin yardımı ile inşa edilen çeşme bol bereketli eserlerdendir. Mevlevî Mehmed Zeki 1274*”

1 Makalenin konusunu oluşturan çeşme farklı yıllarda tekrar tekrar yerinde incelenmiştir. Ayrıca makalede adı geçen çeşmelerin tamamı yerinde görülmüştür.

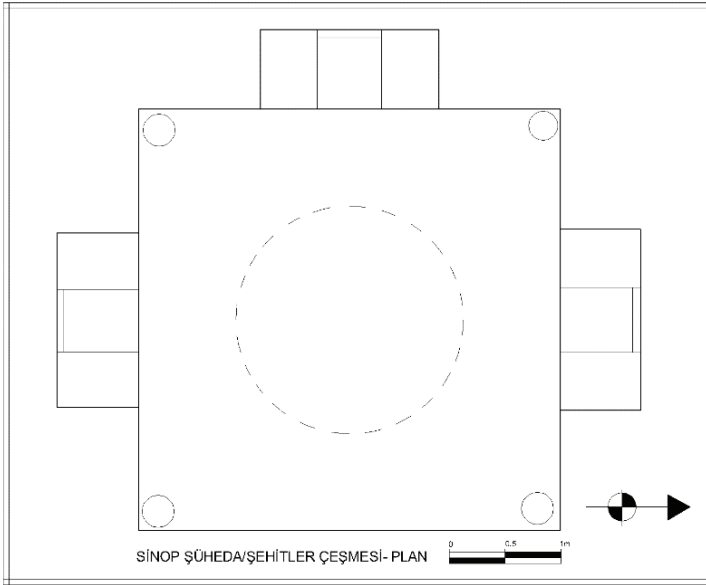
2 Esemeli, 2014, 146; Gökoğlu, 1952, 394.

3 Esemeli, 2014, 146-147; Ulus, 2014, 154. Çeşmenin güney cephesinde yer alan kitabe ve iki yanındaki tuğraların üzeri yakın zamana kadar yeşil boya ile kapalı iken boya temizlenerek kaldırılmıştır. Samsun Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nda bu müdahaleye dair bir kayıt tespit edilememiştir.

4 Çeşmenin kuzey cephesindeki kitabesi kısmen iyi durumda olmakla birlikte yakın zamanda açılan güney cephedeki kitabesi kötü durumdadır. Bu yüzdeki kitabede, harfler tahrip olmuştur; kelimeler zor okunabilmektedir. Talik yazı çeşidindeki harf anatomileri tek tek incelenerek kitabedeki bozulmuş harflerin hangileri olduğu görülmüş ve kuzeydeki daha iyi durumda olan kitabeye göre bu kitabe okunmaya çalışılmıştır. Kitabelerin okunmasındaki katkılarından dolayı Hattat Cavide Pala'ya teşekkür ederim.



Fot. 1: Sinop'taki Şüheda/Şehitler Çeşmesi (N. Yazıcı Metin, 2010).



Çiz. 1: Şüheda/Şehitler Çeşmesi'nin planı (Yurdanur Akpınar)



Fot. 2: Çeşmenin kuzey cephesindeki kitabe (Ozan Hetto, 2020)



Fot. 3: Çeşmenin güney cephesindeki kitabe (Ozan Hetto, 2020)



Fot. 4: Çeşmenin güney cephesindeki kitabenin eski hali (N. Yazıcı Metin, 2011).

Çeşmenin İnşa Süreci

Sinop'taki Şüheda/Şehitler Çeşmesi, kitabesinden de anlaşılacağı üzere 1857 yılında, Sultan Abdülmecid'in (Saltanatı:1839-1861) yardımlarıyla inşa edilmiştir. Çeşme 1853 yılında yaşanan ve tarihe Sinop Vakası/Baskını/Felaketi olarak geçen olayda şehit düşen bahriye askerlerinin hatırasına yaptırılmıştır.⁵

Osmanlı Arşivi'nde bulunan dönemin yazışmaları ve keşif defteri, çeşme hakkında ayrıntılı bilgiler içermekte ve XIX.yüzyılda Osmanlı taşrasında bir çeşmenin inşa sürecini göstermektedir. Dönemin padişahı Sultan Abdülmecid'in çeşmenin inşasıyla özellikle ilgilendiği ve masraflarını karşıladığı; ayrıca keşif ve inşa sürecinin merkezin kontrolünde yürütüldüğü anlaşılmaktadır.

1854 tarihli bir yazışma, Sinop'ta inşa edilmesi planlanan çeşme hakkındadır. Daha önce yaşanmış olan Sinop Muharebe-i Vakası'nda bahriye askerleri şehit olmuştur. Ölenlerin ruhları için mahallinde bir çeşme inşası düşünülmüş; ahali bunu istemiştir. Bir keşif defteri hazırlanarak takdim kılınmış, bu keşfe göre inşa edilecek olan çeşmenin 90750 kuruşa mal olması planlanmıştır. Pekçok kişi de çeşmenin inşa edilmesi arzusu ve niyetindedir.⁶ İnşası planlanan çeşme için halkın ileri gelenlerinden (vükela-i ve memurin-i saire) 5700 kuruş para toplanmıştır ve kalan kısmının suret-i tesviyesi istenmiştir.⁷

1855 yılı ortalarında, çeşmenin inşası için gerekli olan miktar kısmen çözümlenmiş görünmektedir. Bu tarihte, “zevât-ı kerim tarafından ihsan ve ita buyrulan” 5000 kuruş ile Bab-ı alide mevcut olan 107 bin kuruşla Sinop'ta inşa olunacak çeşmenin bir an evvel inşası için Ticaret Nezareti tarafından bir memur ve mahalle meclisi marifetiyle de münasib bir yerin tahsisi yönünde yazışmalar yapılmıştır.⁸ Aynı yıl, Sinop kaymakamına yazılan yazıda, “ Sinobda inşâ olunacak çeşmenin bir an evvel vücuda getirilmesi zımında” meclis marifetiyle uygun bir mevkinin tahsis edilmesi istenmiştir.⁹ İnşa olunacak bu çeşmenin keşfi için ebniye halifelerinden Aziz Efendi, bin kuruş harcırahla tayin edilmiştir. Çeşmenin inşa masrafları padişah ve bazı hayır severlerin katkılarıyla toplanmıştır. Bu iş için toplanmış olan “bir yük yedi bin guruşun” (107 bin) bin kuruşu çeşmenin “keşif ve muayenesi” için tayin olunan Aziz Efendi'ye harcırah olarak verilecektir. Bu işler için görevlendirilmiş olan Aziz Efendi, Sinop'ta kaldığı müddetçe aylık “üçbin kuruş” alacaktır ve bu miktar, yukarıda tanımlandığı üzere çeşmenin inşası için toplanmış olan paradan karşılanacaktır.¹⁰ 1854 yılında inşasına karar verilen ve nakdi kısmı büyük oranda “iâne-i seniyye” ile karşılandığı anlaşılan çeşmenin inşasına, 1856 yılında henüz başlanmamıştır.

5 Rus Donanması'nın 30 Kasım 1853 günü, fırtınada zarar gören ve Sinop limanına demirleyen Türk donanmasına düzenlediği baskın tarihe Sinop Faciası olarak geçmiştir. Türk gemilerinin tahrip edildiği, iki bine yakın Türk denizcisinin şehit edildiği facia sonrası Sinop'un müslüman mahallesi de topa tutulmuştur. Sinop Faciası hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Özcan, 2008.

6 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA.), İ.DH., 303/19222, 22 Şevval 1270, 18 Temmuz 1854.

7 BOA., İ.DH., 303/19246, 27 Şevval 1270, 23 Temmuz 1854.

8 BOA., İ.MVL., 337/14573, 2 Zilhicce 1271, 16 Ağustos 1855.

9 BOA., A.MKT.MHM., 76/66, 21 Muharrem 1272, 3 Ekim 1855.

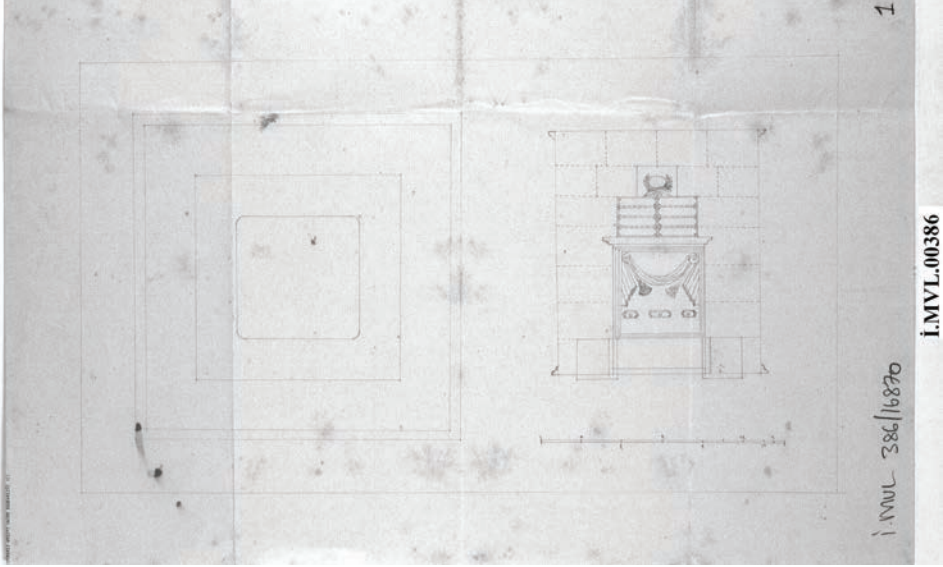
10 BOA., A.MKT.MHM., 77/17, 2 Safer 1272, 14 Ekim 1855.

Nitekim çeşmenin keşfi ve inşası için Dersadet'ten görevlendirilerek gönderilmiş olan Aziz Efendi'nin yolsuzluk yaptığı tespit edilmiştir.¹¹ Ebniye halifesi Aziz Efendi Sinop'a gitmiştir. Ancak bin kuruş harcırah ve aylığı üçbin kuruştan altı ay süreyle maaş aldığı halde Sinop'ta yaptırmakla görevli olduğu çeşmeyi yaptırmamıştır.¹²

Çeşmenin inşasına 1857 yılı sonlarında başlanabilmiştir. Ancak çeşmeye getirilecek su sorunu çözümlenmemiştir. “Ervâh-ı şüheda (şehitlerin ruhları) için Sinobda inşası mukteza-yı irade-i seniyyeden olan çeşmenin masarısı” için verilmiş olan paranın 19 bin kuruş kadarı keşif ve muayene ile görevlendirilmiş olan Adülaziz Efendi'ye harcırah ve maaş olarak verilmiş; Abdülaziz Efendi Dersaadet'e dönmüştür. Kalan miktar çeşmeye getirilecek suyun yolu ve çeşmenin inşası için kullanılacaktır. Kısmen su yolunun yol ve terazileri bitirilmiş ve meblağ hesaplanandan fazla tutmuştur. Tanımlanmış olan miktar Aziz Efendi'nin keşfindeki meblağdan daha yüksektir ve “getürüb takdim eylediği keşif defteri dahi her nasılsa zayi” olmuştur. Su, İç Kale'den getirilecektir. Suyun çeşmeye getirilmesi 85 bin kuruş masrafla olabilecektir. Aziz Efendi'nin hazırlamış olduğu keşif defteri kaybolmuştur ve “iç kaledeki suyun da çeşme-i mezkure cereyan itirilmesine ve keşfine dair kendisinin ma'lumatı” yoktur. Mevcut akçe yetersiz gelecektir ve bu işin tekrar hesaplanması “o kadar masraflı çeşme ve suyun inşa ve icrası meretebe-i imkanda mıdır beyan ve izahı zımından” Rahmi Efendi görevlendirilmiştir. Aziz Efendi'nin keşfiyle H. 7 Ramazan 1272 (M. 12 Mayıs 1856) tarihinde arz olunan ve evvelce getirilmesi planlanan su, çok daha masraflı olacaktır. Kış mevsimi gelmektedir ve “on yevmiye ile husul bulacak iş bittabi on iki ve daha ziyade gündelikle” olabilecektir; ihtiyaç duyulan malzeme fiyatları arttığı gibi amele yevmiyeleri de yükselmiştir. İç Kale'de bulunan su yollarının ve çeşmenin 85 bin kuruş olan sonraki keşfine dair açıklama da yapılmıştır. Daha önce İç Kale'de olan/akan su, cami ve mahalleye mahsustur. Cami ve su Sultan Süleyman'ın ihyagerdesidir; sonradan kaledeki evler harap olunca mevcut halk dış kaleye nakledilmiştir. İç Kale'de bulunan ve daha önce bazı yerleri tamir edilmiş olan Kanuni Sultan Süleyman Camisi'nin de minare ve kubbesi yıkılmıştır. Dolayısıyla burada suya lüzum kalmamıştır. Vakıf tarafından bu suyun tamirine bakılmamasından dolayı onca seneden bu yana, 16 yıldır su yolları harap olmuştur. Suyun kale dışından geçen kısmı, Alaeddin Camii kible kapısı “pişgâhında terazü-i kadîmi dibinden cereyan ile fazlası ve iki buçuk misli dahi menbâ'ından yolun bozukluğu cihetiyle boşuna akub heder olmakda” olduğu keşifte görülmüştür. Suyun bir kısmını halktan üç hane, çeşme inşasıyla evlerine almıştır. Su daha önce İç Kale'de yaşayan müslüman halkını ve kimsenin bu suyu hanesine almak gibi bir hakkı yoktur. Bundan dolayı şahısların evlerine aldıkları suyun yolları kapatılmıştır. Mevcut su “derdest inşa olan çeşme” gibi iki üç çeşmeyi daha idare edebilecek miktardadır. Kanuni Sultan Süleyman Camisi ileride tamir ve ihya edilirse kale içindeki mevcut kuyular su alınabilir durumdadır. Ve “âb-ı mezkûr birçok senelerdir bilâ sahib boşuna akub gitdiginden iç kalede inşa olunan karantina dairesine alınması on beş sene makdem tasavvur ve keşif idilmiş”, ancak bu yapılmamıştır. Mevcut su bu haliyle bir müddet daha bırakılırsa bütünüyle mahvolacaktır. Daha önce tamir ve inşası

11 BOA., A.MKT.NZD., 187/79, 5 Zilkade 1272, 8 Temmuz 1856.

12 BOA., A.MKT.NZD., 206/79.



Çiz. 2: Şüheda/Şehitler Çeşmesi'nin keşif defteri ekinde yer alan planı ve cephe görünüşü (BOA., İ.MVL., 386/16870).

85 bin kuruşa keşif olunmuş olan su yolunun, bu defa Tophane-i Amire mühendislerinden olup Sinop'ta görevli olan Kolağası İsmail Efendi tarafından keşfi yapılarak, “Emti'a Gümrüğü pişgâhında yapılacak şühedâ çeşmesiyle mârû'z-zikr cami-i kebîrin kible kapusu önünde ve vasat-ı çarşuda vâki' âb-ı mezkûrun 'atik birinci terazüsinden nice vakitten beru akub ahalinin oradan intifa' itmekde oldukları cihetle” olduğu belirtilmiştir. İsmail Efendi'nin keşfine göre bir su deposu, üç musluklu başka bir çeşme ve su yollarının tamir ve inşası 74 bin kûsur kuruş olarak hesaplanmış; keşif defteri ve “haritası”, yani planı hazırlanarak takdim kılınmıştır (Çiz. 2). İlkbahara kaldığı takdirde iş görebilecek amele bulunamayacağı, bulunduğu takdirde de masraflı olacağı gerekçesiyle hemen çeşme ve su yollarının inşa ve tamiratına başlanmasına, meclis-i umumide karar verilmiştir. Safer ayının 26. Perşembe günü (M. 16 Ekim 1857) Kaymakam Aziz Efendi, Tufan Paşa ve izzetlü Hüseyin Bey, meclis heyeti, ahalden katılımcılar, bahriye ve topçu zabitleri ile Rum milleti ileri gelenlerinin dahil olduğu bir heyetle çeşmenin inşa edileceği yere gidilmiş; padişaha dualarla kaymakam tarafından çeşme mahalline ilk kazma vurulmuştur. Çeşmenin inşasına başlanmış ve “dört mâh'a kadar matlub-u âli vechile itmâm ve ikmâline muvaffak olacağı ve gümrük pişgâhında olan çeşmenin şühedâ çeşmesi şöhretiyle beyanü'l-ahâli müştehir olmasına” karar verilmiştir. Yani çeşmenin inşasına, 1857 yılının 16 Ekim günü başlanmış ve inşaatın dört aya kadar tamamlanması planlanmıştır. Gümrük önündeki bu çeşmenin “şühedâ çeşmesi şöhretiyle beyanü'l-ahâli müştehir (şöhretli) olmasına nazaran” bu isimle anılırken inşa edilecek diğer küçük çeşmenin ismi, bu tarihte henüz belirlenmemiştir.¹³

13 BOA., İ.MVL., 386/16870, 9 Rebiulevvel 1274, 28 Ekim 1857.

Çeşmenin keşif defterinde, “su yollarıyla sıvasına lazım gelen edevati ve yevmiyeleri; gerekli malzeme ve duvarcı, amele, sıvacı, su yolcusunun yevmiyeleri”; ayrıca çeşmenin etrafının duvarları ve tonoz kemeri ve üzerini örtmek için tuğla, taş ve duvarcı ile amele yevmiyesi; “kalfa ve katib ve mu'temed yevmiyesiyle kurşun ve mermer takımı ve masarır” başlığıyla kalfa, katip, mutemet ücreti ile inşaat için kullanılacak malzeme tanımlanmıştır. Defterde, mermer ve kurşun; büyük çeşme musluğu, ufak abdest musluğu, su yolu borusu, zinciriyle birlikte bakır su taşı ücreti belirtilen diğer malzemelerdendir. Ayrıca “tarih taşının yazdırılması” için de bir meblağ tanımlanmış; açıklamasına bu taşın Dersaadet'te yazdırılacağı bilgisi eklenmiştir. Şüheda Çeşmesi ile birlikte çarşı içinde bir de küçük çeşme inşa edilecektir. Bu keşif, su yollarının tamir bedelini de içermektedir. Daha önce 85 bin kuruş olarak hesaplanmış olan miktar İsmail Efendi tarafından yapılan keşfe göre “yetmiş dört bin altmış gurus otuz para” tutmuştur. Bu keşif üzerine çeşme ve su yollarının inşa ve tamiratına başlanmıştır.¹⁴

İnşa edilecek olan Şüheda Çeşmesi'nin su ihtiyacı Kanuni vakfından olan sudan karşılanacak, bu bağlamda şehir içinde, suyu aynı yerden karşılanmak üzere bir de küçük çeşme yapılacaktır. Daha önce İç Kale'de bulunan, Kanuni Sultan Süleyman'ın yaptırdığı çeşmenin mecrası bozulmuş, cami ve haneler de harab olunca halk dış kaleye taşınmış; buradaki çeşmenin suyunun bir miktarı, “cami-i kebir kapusu pişgâhında kain kadimden beru mevcut olan terazüden cereyan iderek” kullanılmaktadır. Emtia Gümrüğü önündeki çeşmenin halk arasında Şüheda Çeşmesi adıyla anılmasına daha önce karar verilmiştir. Şehir içindeki terazi mahalline, Alaeddin Camisi'nin oraya yapılacak küçük çeşmenin ismi henüz tanımlanmamıştır. Su Kanuni'nin hayratındandır ve bundan dolayı şehir içinde yapılacak olan bu küçük çeşmenin de Sultan Süleyman Çeşmesi olarak adlandırılması uygun bulunmuştur. Aynı dönemde “Sinop Vakası'nda” şehit olanlardan yerleri bilinenler için bir de mezarlık inşası planlanmıştır. Keşfine göre 20 bin kuruşa yapılacak olan bu iş 15 bin kuruş masrafla yapılabilecek; çeşmelerin inşasından artacak olan 11 bin kuruş burası için kullanılacaktır. Ayrıca çeşmeler için Dersaadet'ten gelecek mermer taş ve kurşun tahtaları, Sinop'a işleyen posta vapurlarına ücretsiz naklettilerle buradan artacak olan miktarın da adı geçen mezarlık masrafına eklenebileceği; eksik kısmın mal sandığından karşılanabileceği ifade edilmiştir.¹⁵

Meclis-i Vala'nın 14 Aralık 1857 tarihli yazısında inşa süreci özetlenmiş, Sinop'ta şehitlerin ruhları için “iâne-i seniyye ile” inşasına karar verilen çeşmelerin masrafı hakkında mahallinden bildirilene göre çeşmeler için toplanılan meblağ 106 bin kuruş olup “mahallince keşif ve tahmin olunan masarır ise iki yük gurus” yani 200 bin kuruş kadardır. Bunun içinde birtakım yolsuz ve usulsüz masraflar vardır; ayrıca önce ve sonra yapılan keşiflerde de farklılık görülmüştür. Bu durum tedkik edilmiştir. Bu keşif bedeliyle çeşmenin inşası için mevut akçe yetersiz gelecektir. Suyun Sultan Süleyman hayratından karşılanması ve yukarıda ayrıntılı tanımlandığı üzere Alaeddin Camisi önündeki terazi mahalline de küçük bir çeşme yapılması planlanmıştır. Son keşifle Emtia Gümrüğü

14 BOA., İ.MVL., 386/16870, 9 Rebiulevvel 1274, 28 Ekim 1857.

15 BOA., İ.MVL., 386/16870-13, 24 Rebiulevvel 1274, 12 Kasım 1857.

önünde bir çeşme inşası, su yollarının tamirinin yanında küçük bir çeşme yapılmasının toplam masrafı 74 bin kuruşa indirilmiştir. Gümrük önündeki çeşme Şehitler Çeşmesi adıyla anılacaktır. Terazi mahalline yapılacak olan çeşmeye de suyun onun hayratından olması hasebiyle Sultan Süleyman Çeşmesi adının verilmesi kararlaştırılmıştır. Bunların yanı sıra Sinop Vakası'nda şehit olanlardan yerleri bilinenlerin, şehitlerin yerleri ve isimlerinin kaybolmaması için kabirlerinin etraflarına parmaklık veya duvar yapılması planlanmıştır ve bu iş 20 bin kuruş tutacaktır.¹⁶ Sinop'ta memuriyetle bulunan Hüseyin Bey bu işi 15 bin kuruş masrafla yapmayı taahhüt etmiştir. Çeşmelerin inşası için mevcut olan paradan, son keşfe göre bir miktar, 11 bin kuruş kadar artmıştır. Bu meblağ da mezarlar için kullanılacağı gibi eksik kalan 4 bin kuruş, keşifte Dersaadet'ten getirilecek "mermer taş ve kurşun tahtalarının" nakil masrafı olarak tanımlanan 3500 kuruştan karşılanabilecektir. Tanımlanan malzemenin, Sinop'a gelen posta vapurları tarafından ücretsiz nakledilmesi ve bunlardan gümrük resmi alınmaması; mezarlar için eksik kalan miktarın da mal sandığından ödenmesi istenmiştir. Konu ile ilgili olumlu irade çıkmıştır.¹⁷

16 Ekim 1857 tarihinde temeli atılan ve dört ay gibi bir sürede bitirilmesi planlanan çeşmenin 1858 yılı başında tamamlandığı anlaşılmaktadır. Sinop'ta "yapılmakta olan çeşmenin reside-i hüsn-i hitâm olduğu" Sinop kaymakamı Aziz Bey tarafından bildirilmiştir.¹⁸

1854 yılında "ervah-ı şüheda" için inşası kararlaştırılan çeşmenin masraflarının çok büyük bir bölümü padişah tarafından karşılanmış; üstelik bu meblağdan küçük bir çeşmenin yanı sıra Sinop şehitlerinden yerleri belli olabilenler için mezarlık da yapılabilmektedir. Toplamda 107 bin kuruş olan nakdi yardımın sadece 5 bin kuruş kadarı "zevât-ı kiram" tarafından verilmiştir.

Özetle, Rus ordusunun Sinop'taki demirlemiş Osmanlı donanmasına saldırmasıyla pek çok şehidin verildiği 1853 yılında yaşanan olay Sinop Vakası olarak tarihe geçmiştir. Bu olayda şehit olanların ruhları için, onların hatrasına bir çeşme inşasına, Sinop Meclisi'nde karar verilmiş ve Sinop'un ileri gelenlerinin katkısıyla küçük bir miktar da olsa nakdi yardım toplanmıştır. Bu miktar çeşme inşası için yeterli gelemeyecek kadar azdır. Durum merkeze yazılmış, dönemin padişahı Sultan Abdülmecid de çeşmenin inşası için gerekli olan parayı karşılamıştır. Çeşmenin inşa sürecinde, ilk keşif için başkent İstanbul'dan, harcırah ve maaşı çeşmenin tahsisatından ödenmek üzere ebniye halifesi Abdülaziz Efendi görevlendirilmiş; altı ay süreyle görevli olarak Sinop'ta kalan Aziz Efendi çeşmenin inşasını başlatmadığı gibi yüksek bir meblağ tutan keşif defteri hazırlamış, bu defter de teslim edilmemiştir. Birtakım usulsüzlük ve yolsuzluklar olduğu gerekçesiyle daha sonra bu durum soruşturulmuştur. 1854 yılında inşasına karar verilen çeşmenin sonraki keşfi, görevli olarak Sinop'ta bulunan Tophane-i

16 Şehitler Çeşmesi'nin inşası için ayrılan miktarın bir kısmı, uygun görüldüğü takdirde buradaki şehit mezarlarının tesviyesi için kullanılacaktır. Bk. BOA., İ.MVL., 386/16870, 9 Rebiulevvel 1274, 28 Ekim 1857.

17 BOA., İ.MVL., 386/16870, 26 Rebiulahir 1274, 14 Aralık 1857.

18 BOA., İ.DH., 411/27198, 23 Muharrem 1275, 2 Eylül 1858.

Amire mühendislerinden kolağası İsmail Efendi tarafından yapılmıştır. Çeşmeye suyun nasıl getirileceği, inşaat masraflarında belirleyici olacağı için bu yolda çözümler aranmış; İç Kale'de bulunan ve Sultan Süleyman vakfından olan suyun kullanılmasına karar verilmiştir. Bu su o tarihte, şehrin merkezinde bulunan Sultan Alaeddin Camisi'nin önündeki teraziden kullanılmakta, ancak su yolları bakımsız durumda olduğundan büyük bir kısmı ziyan olmaktadır. Su, su yolları onarılarak şehitler adına inşa edilecek olan çeşme için kullanılacaktır. Çeşme inşası için ayrılan ödenekten su yollarının onarımı ve vakfından su kullanıldığı için Sultan Süleyman Çeşmesi adıyla, terazinin bulunduğu mahalle, Alaeddin Camisi önüne, ikinci bir çeşme yapılması kararlaştırılmıştır. Gümrük mahalline yapılması ve adının Şüheda Çeşmesi olmasına karar verilen çeşmenin inşası için gerekli mermer ve kurşunlar İstanbul'dan getirilecektir. Ayrıca "tarih taşı" da Dersaadet'te yaptırılacaktır. 1854 yılında kararlaştırılmış olan Şüheda Çeşmesi'nin inşasına üç yıl sonra, Sinop kaymakamı Aziz Bey'in ilk kazmayı vurmasıyla 16 Ekim 1857 tarihinde başlanmış; inşaat 1858 yılı başında tamamlanmıştır.

İki çeşme de bu iş için toplanmış olan paradan yapılmıştır. "Ervah-ı şüheda namına" yaptırılmış olan çeşmelerden birine Şüheda, diğerine vakfının suyunun kullanılması hasebiyle Sultan Süleyman Çeşmesi adı verilmiştir. Şüheda Çeşmesi'nin keşif defterinin ekinde yer alan yazışmalara, Sultan Süleyman Çeşmesi olarak isimlendirilecek çeşmenin çizimi de eklenmiştir (*Çiz. 3*).

Plan ve cephe çiziminin yer aldığı eklerde çeşmenin ölçeğinden kareye yakın bir plan şemasında olacağı, oldukça sade tutulan cephede de üç satırlık kitabeye yer verileceği anlaşılmaktadır. Çizimde, üst örtüde kırma çatı kullanılmıştır. Çizimdeki okunabilen ölçeğe göre bu çeşmenin cephe genişliği, yaklaşık 3 metredir. O tarihte Terazi Çeşmesi olarak tanımlanan bu çeşmenin bulunduğu alan, 1917 yılında çıkan Sinop yangınından sonra yeni açılan yola denk gelmiştir. Mutasarrıf Zihni Bey tarafından 1921 yılında, yeni açılan caddenin sağ tarafına inşa ettirilen bu duvar çeşmesi, o sırada kazanılan Sakarya Zaferi'ne istinaden Sakarya Çeşmesi olarak isimlendirilmiştir ve 2.85x2.34 m ölçülerindedir.¹⁹ Yeni baştan, yakın bir konumda inşa edilen çeşmenin bugün üzerinde yer almayan 1274 (M. 1858) tarihli kitabesinde, Sultan Süleyman'ın İç Kale'deki hayratından olan çeşmenin zamanla harap olduğu, Sultan Abdülmecid'in de çeşmeyi müceddeden bina ve ihya ettiği yazılıydı.²⁰ İnşa edildiği dönemdeki adıyla Sultan Süleyman Çeşmesi, 20. yüzyılın başındaki isimlendirmeye Terazi Çeşmesi ve bugünkü mevcut haliyle Sakarya Çeşmesi'nin, H. 1274 tarihli plan ve cephe çizimlerindeki çeşmeden farklı olduğu anlaşılmaktadır (*Fot. 5*).

Şüheda/Şehitler Çeşmesi'nin Mimarisi ve Süslemesi

Şüheda/Şehitler Çeşmesi, kare plan şemasına sahip dört yüzlü meydan çeşmesidir. Kesme taştan inşa edilmiş olan çeşme kubbe ile örtülmüştür. Gövdede, zemin seviyesindeki kaideden sonra düzgün kesme taş sıraları yer almaktadır. Çeşmenin kuzey

19 Esemeli, 2014, 155.

20 H. 1274 (M. 1857-1858) tarihli çeşmenin kitabe metni için bk. Ulus, 2014, 154.



Çiz. 3: Sultan Süleyman Çeşmesi'nin plan ve cephe çizimi. (BOA., İ.MVL., 386/16870)

ve güney cephesinde yalak, ayna taşı ve kitabeye, batı cephede sadece yalağa yer verilmiştir. Doğu cephede ise depo kontrol penceresi vardır.

Çeşmenin genişliği 3.78 m, saçak altına kadar yerden yüksekliği, her cephede zemin dolgusundan dolayı 1-2 cm değişmekle birlikte ortalama 3 metredir. Yerden 35 cm yükseklikteki yalak 240x70 cm ölçülerinde, 58 cm derinlikte ve oturma sekileri 72x51 cm'dir. Çeşmenin ayna taşı 1.63x1.44 metre ölçülerindedir. Güney cephede de aynı ölçüler tekrarlanmıştır. Batı cephedeki yalakta da ölçüler aynıdır. Doğu cephesinde, 61.5x52 cm ölçülerindeki depo kontrol penceresi, zemin den 186 cm yükseklikte yer almaktadır.

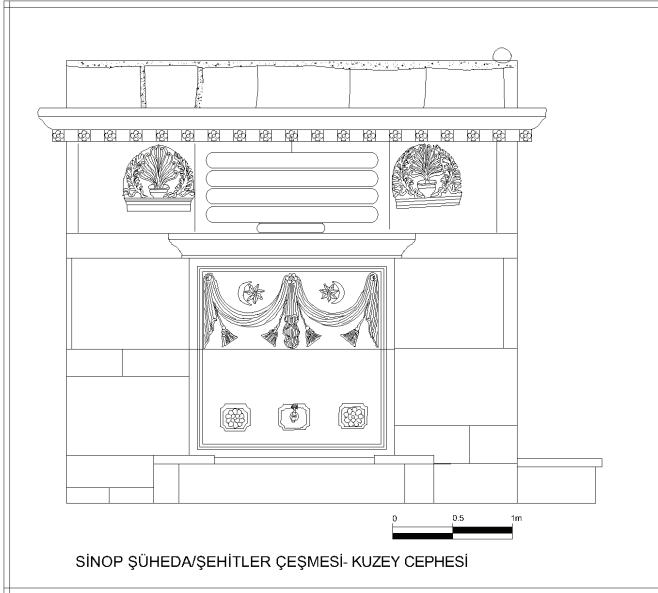
Çeşmenin kuzey cephesinde, alt seviyede, mermerden, iki yanında oturma/dinlenme sekileri bulunan yalak kısmı yer almaktadır (Fot. 6, Çiz. 4). Cephenin ortasında, beyaz mermerden,



Fot. 5: Yeni baştan inşa edilmiş olan çeşmenin son durumu (O. Hetto, 2020).



Fot. 6: Çeşmenin kuzey cephesi (N. Yazıcı Metin 2011).



Çiz. 4: Çeşmenin kuzey cephesi (Y. Akpınar).

silmelerle çerçevesiyle, yatayda iki parça halinde yerleştirildiği anlaşılan ve lüle yerinde tek musluk olan ayna taşı bulunmaktadır (Fot. 8). Musluğun takıldığı kısım ve aynı sırada, musluk iki yanında, kabartma, çok dilimli birer rozet çiçeğin bulunduğu düzenlemelere yer verilmiştir. Ayna taşının üst kısmında, musluğun üstünde ise iki yönden ve ortadan sarkıtılan püsküllü perde motifi vardır. İki yönlü kıvrımlı perde kanatları ortada rozet bir çiçekle tutturulmuş; perde kıvrımlarının arasına yıldız dilimli çiçek şeklinde olan birer ay-yıldız motifi işlenmiştir. Ayna taşının bitimindeki profilli silmenin üstünde de mermer üzerine hâk edilmiş dört satırlık kitabe ile iki yanında, taş kabartma, vazodan çıkan kıvrık hançeri yaprakların bulunduğu süsleme yer almaktadır. Kitabe taşı iki yanda tamamlayan armudi formu bir düzenleme içine yerleştirilen vazodan etrafı da çift yönlü yapraklı dallarla bezenmiştir.

Fot. 7:
Çeşmenin güney
cephesi
(O. Hetto, 2020).



Çiz. 5:
Çeşmenin güney
cephesi
(Y. Akpınar).

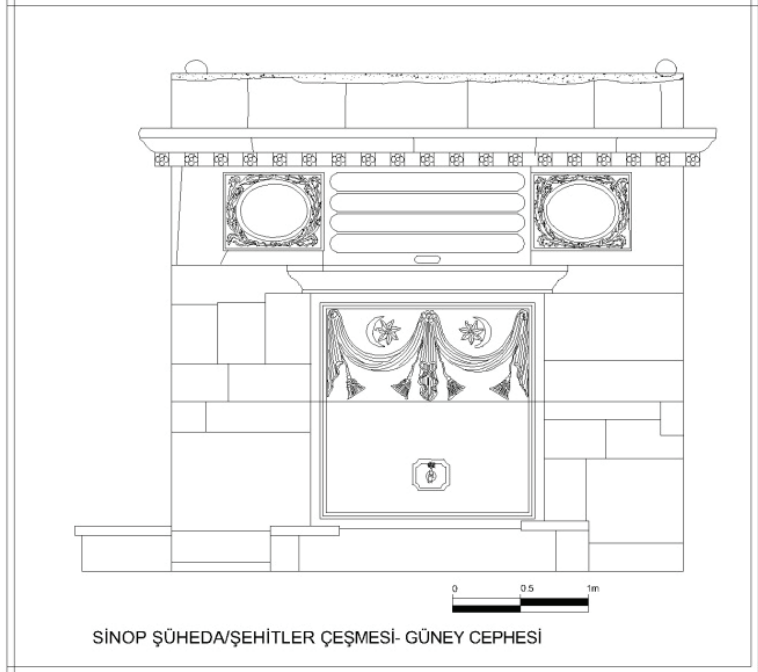




Foto 8: Çeşmenin kuzey cephesinden ayrıntı.



Foto 9: Çeşmenin güney cephesinden ayrıntı.

Çeşmenin kuzey cephesindeki düzeni, kitabe metni de dahil olmak üzere güney cephede tekrarlanmıştır (Fot. 7, 9, Çiz. 5). Bu cephede farklı olarak, musluk yanlarında yer alan rozet çiçekler yoktur ve kitabenin iki yanındaki madalyonlarda, tuğraya yer verilmiştir (Bk. Fot. 3). Tuğranın yer aldığı bu iki madalyonun etrafında kıvrımlı, hançeri yapraklar dolanmaktadır. Çeşmenin banisi olan Sultan Abdülmecid'in tuğrası olduğu görülen bu iki düzenleme ve bu cephedeki kitabe yakın zamana kadar üzeri sıvalı durumda iken son müdahalelerle açılmıştır (Bk. Fot. 4).

Çeşmenin doğu ve batı cepheleri, diğer iki cepheye göre yalındır (Fot. 10-11, Çiz. 6-7). Batı cephede, kuzey ve güney cephelerindeki gibi mermerden, oturma sekilerine sahip yalak kısmı yer almaktadır. Burada üç musluk ve diğer iki cephede olmayan madeni bir su taşı bulunmaktadır. Çeşmenin keşif defterinde de “zinciriyle birlikte bakır su taşı” tanımlanmıştı.²¹ Doğu cephesi, diğer üç cephede yer alan yalak, ayna taşı, lüle gibi unsurların aksine sade bırakılmış; çok yüzlü meydan çeşmelerindeki kullanıma uygun olarak bu cephede depo kontrol penceresi olduğu anlaşılan açıklığa yer verilmiştir.

Çeşmenin beden duvarlarının bitiminde, üzerinde dört dilimli rozet çiçek kabartmalarının (kuzey ve batı yönde 18, güney ve doğuda 19) yer aldığı dişli kuşak dört cepheyi dolanmakta ve çeşme profilli bir silme kuşağı üzerindeki tek taş sırası ile sonlanmaktadır. Çeşmenin üst köşelerine küçük birer küre yerleştirilmiştir. Bunlardan kuzey ve doğu köşelerin birleştiği cephedeki küre mevcut değildir. Çeşmenin üzerindeki kubbe bugün çinko ile kaplıdır. İnşa edildiği dönemde kubbesinin kurşunla kaplı olduğu, keşif defterinden ve yazışmalardan anlaşılmaktadır.

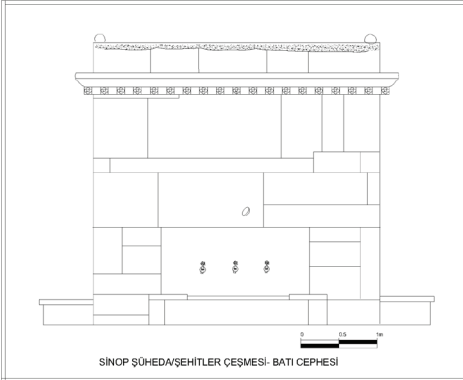
21 BOA., İ.MVL., 386/16870, 9 Rebiulevvel 1274, 28 Ekim 1857. Çeşme üzerinde, zinciriyle birlikte mevcut su taşının orijinal olmadığı, yerinde yapılan incelemede tespit edilmiştir.



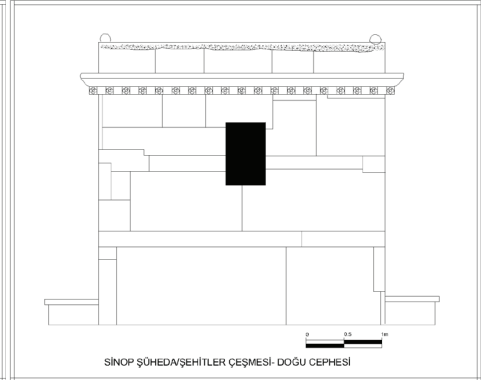
Foto 10: Çeşmenin kuzey ve batı cephesi.



Foto 11: Çeşmenin güney ve doğu cephesi.



Çiz. 6: Çeşmenin batı cephesi (Y. Akpınar).



Çiz. 7: Çeşmenin doğu cephesi (Y. Akpınar).

Çeşme belediyenin mülkiyetindedir. Şehir şebekesinin bağlı olduğu çeşmenin mevcut bütün musluklarından su akmaktadır. Doğu ve batı cephelerde yoğunlukta olmak üzere tüm cephelerde, taşlar arasında sıva izleri görülmektedir. Ayrıca taşlar üzerinde renk değişikliği, bozulma ve çatlamlar mevcuttur. Çeşmenin kuzey cephesi üzerine tanıtım levhası asılmıştır.

Şüheda/Şehitler Çeşmesi'nin ölçüleri ve cephe düzeni, keşif defterine ekli çizimden biraz farklı uygulanmıştır (Bk. Çiz. 2- Çiz. 4). Çizimde yer alan ölçüğe göre çeşmenin 5x5 metre ölçülerinde olması planlanmıştır. Bugünkü çeşmenin cephe uzunluğu ortalama 3.80x3.80 metredir. Dolayısıyla çeşme planlanandan daha küçük inşa

edilmiştir. Cephe düzenine bakıldığında, çeşmenin ön cephesi olduğu anlaşılan çizimdeki genel düzen uygulanmıştır; ayrıntılarda ise birtakım farklılıklar görülmektedir. Lüle yeri ve iki yanında yer alan süsleme aynı olmakla birlikte çizimde perde motifi ortadan sarkıtılmamıştır ve iki yanda, iki püsküllü kordonla tutturulmuştur. Burada ay-yıldız motifine yer verilmemiştir. Ayrıca kitabe iki yanı da çizimde boş bırakılmış; üste tuğra yeri olabilecek eliptik bir kartuş yerleştirilmiştir.

Şüheda/Şehitler Çeşmesi, inşa edildiği dönemin Batılılaşma etkilerini yansıtan ampir üslupta bir örnektir. Dört cepheli çeşme örneklerinin yanı sıra ampir üsluptaki çeşme mimarisinin taşradaki önemli temsilcilerinden olan bu meydan çeşmesinde kullanılan motifler, üslubun ve dönemin birçok yapısında görülmektedir. Ampir üslup etkili perde ve püskül, ay-yıldız motifleri Şüheda Çeşmesi'nde en dikkat çeken dekoratif unsurlardır. Güney cephedeki kitabe iki yanına yerleştirilmiş olan tuğralar da uygulama şekliyle farklı olmakla birlikte, dönem mimarisi ve üslubu içinde karakteristiktir. Tuğralı kitabe ya da tuğra kullanımı Batılılaşma Dönemi'nde, özellikle ampir üslupta yaygındır. Bununla birlikte kitabenin iki yanına tuğra yerleştirilmesi çok karşılaşılan bir uygulama değildir.

Çeşme Kitabesinin Hattatı

Sinop Şüheda/Şehitler Çeşmesi'nde, kitabe metninin sonunda "El-Mevlevi Mehmed Zeki" ismi görülmektedir. Kitabede isminin önüne eklenen "el-Mevlevi" ifadesinden anlaşıldığı üzere Mehmed Zeki, Abdülmecid Dönemi'nin önde gelen hattatlarından Bursalı Mehmed Zeki Dede Efendi'dir.

Çeşmenin inşa malzemesinin yanı sıra tarih taşı da başkent İstanbul'da hazırlanıp gönderilmiştir. Padişah tarafından "iâne-i seniyye" ile yaptırılan çeşmenin tarih taşının da bu hattat tarafından yazılmış olması mümkündür. Mehmed Zeki (1812-1881) Bursalı bir hattattır ve 1855 Bursa depremi sonrası İstanbul'a gelmiştir. Sadrazam Yusuf Kamil Paşa'nın himayesine girmiş olan Mehmed Zeki Dede Efendi, 1874 senesinde Üsküdar Mevlevihanesi meşihatına tayin olmuştur. İran tarzındaki talik hattın 19.yüzyıldaki en önemli isimlerinden olan hattat, Osman Gazi Türbesi tamir kitabesini, Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa'nın oğlunun mezar taşı kitabesini yazmıştır.²² Talikle çok sayıda Mesnevi-i Şerif istinsah ettiği, Bayburtlu Zihni'nin Hikaye-i Garibe adlı eserini talikle yazdığı; H. 1271/M. 1854-1855 senesinde istinsah etmiş olduğu Mehmed Fahreddin Efendi'nin Gülzâr-ı İrfân adlı eserinin ise Sultan Abdülmecid'e takdim edilmiş olduğu bilinmektedir.²³ Bu bilgi Sultanla olan bağlantısını ve Sinop'taki çeşme hattını kaleme almasını açıklamaktadır. Müze ve koleksiyonlarda talik hat eserleri bulunan Mehmed Zeki, 1881 yılında vefat etmiştir ve kabri Üsküdar Mevlevihanesi haziresindedir. Mehmed Zeki hakkında yapılmış olan çalışmalarda, çeşme hattatın eserleri arasında sayılmamıştır.²⁴

22 İnal, 1955, 639.

23 Orman, 2016.

24 Özsayiner, 1992, 126, 131; Talip, 2019, 87-91.

Değerlendirme

Sinop'taki Şüheda/Şehitler Çeşmesi, Anadolu'daki dört yüzlü/cepheli meydan çeşmelerinin nadir örneklerindedir.

Mimari, Üslup ve Süsleme: Osmanlı çeşme mimarisinde, dört yüzlü meydan çeşmelerinin örneklerini görmek mümkündür. Genellikle açık alanlara, meydanlara inşa edilen bu formdaki çeşmelerin boyutları, banilerine göre farklılık göstermekle birlikte diğer plan şemasındaki çeşme türlerine göre daha büyük boyutlu örneklerdir. Bu gruptaki çeşmelerin abidevi örnekleri başkent İstanbul'da bulunmaktadır. Büyük çoğunluğunu Lale Devri meydan çeşmelerinin oluşturduğu bu örnekler, Batılılaşma Dönemi boyunca inşa edilmişlerdir.²⁵ Genellikle kare formdaki bu çeşmelerin dört yüzünde çeşme olabildiği gibi iki ya da üç yüzünde çeşmenin kullanıldığı örnekleri de mevcuttur. Her cephesi süslemeli olabilmekte veya bir, iki cephesi sade bırakılabilmektedir. Sinop Şüheda/Şehitler Çeşmesi'nde olduğu gibi kubbeye örtülü örnekler çoğunluğu oluşturmakla birlikte kırma çatılı ya da tonozla örtülü uygulamalar da vardır. Sultanahmet III.Ahmed Çeşmesi (1728-29), Üsküdar Valide Sultan Çeşmesi (1728), Tophane Meydan Çeşmesi (I.Mahmut Çeşmesi, 1732), Kasımpaşa Süleyman Paşa Çeşmesi (1750), İstinye Ahmet Şemseddin Efendi Çeşmesi (1767-68), Süleymaniye Meydan Çeşmesi (1792), Küçüksu Mihrişah Valide Sultan Çeşmesi (1806); Beşiktaş Cihannüma/Alibey Çeşmesi (1836); Maçka'daki Bezmialem Valide Sultan Çeşmesi (1839); Çengelköy'deki Ahmet Ağa Çeşmesi (1853-54); Emirgan Reşit Paşa Çeşmesi (1861); Kağıthane II.Abdülhamid Çeşmesi (1897) İstanbul'daki dört yüzlü meydan çeşmesi örneklerindedir.²⁶

Dört yüzlü meydan çeşmelerinin, daha az olmakla birlikte başkent dışındaki uygulamalarına da rastlanmaktadır.²⁷ Edirne Muradiye Camii Çeşmesi, 1665 tarihli Gebze İbrahim Paşa Çeşmesi,²⁸ Lüleburgaz Çarşı Çeşmesi (1667), Babaeski Dördüzlü Çeşme (17.yy),²⁹ Erzurum Dörtgüllü Çeşmesi (1759), Sakız Adası'ndaki 1767 tarihli Melek Mehmet Paşa Çeşmesi,³⁰ İzmir Çeşme'deki Maraş Çeşmesi (1780) ve Kaymakam Çeşmesi (1886),³¹ Uzunköprü Telli Çeşme (18.yy), Kırklareli Kara Umurbey Çeşmesi (1844) ve Büyük Camii/Alman Çeşmesi (19.yy.),³² Samsun Hamidiye/Alemdarzade Çeşmesi (1892),³³ 1897 tarihli Ordu Beşoluk Çeşmesi³⁴ dört yüzlü/cepheli meydan çeşmelerinin İstanbul dışındaki uygulamalarına örnek olarak verilebilir.

25 Koçyiğit, 2019, 339-354.

26 Eyice, 1993, 280-282; Barışta, 2002, 242-246.

27 Denктаş, 2002, 872-877.

28 Yavuzylmaz, 2013, 581.

29 Bulut, 2019, 43, 49.

30 Karpuz, 2002, 321-335.

31 Köşklü, Geyik, 2010, 132.

32 Bulut, 2019, 23, 33.

33 Bayraktar, 2016, 344-346.

34 <https://karadeniz.gov.tr/besoluk-cesmesi>. Erişim Tarihi: 11.10.2019.

Sinop'taki Şüheda/Şehitler Çeşmesi, başkent İstanbul dışında, çeşme mimarisinde ampir üslubun uygulandığı abidevi bir örnektir. İstanbul'da ampir üslupta, farklı tipolojilerde çeşme örnekleri mevcuttur. Sultanahmet Cevri Kalfa Sıbyan Mektebi Çeşmesi (1819-20), Süleymaniye'deki Şerife Ayşe Sıdıka Çeşmesi (1841-42), Kadıköy Baba Oğul Çeşmesi (1844), Gureba Hastanesi Valide Sultan Çeşmesi (1845), Eyüp Pertevniyal Kadın Çeşmesi (1856-57), Çengelköy Yusuf Ziya Paşa Çeşmesi (1862-63), Aksaray Pertevniyal Valide Çeşmesi (1871-72) bu üslubun duvar çeşmelerindeki uygulamalarına örnek verilebilir. Maçka'daki Sultan Abdülmecid Dönemi'nde inşa edilen, 1839 tarihli Bezmialem Valide Sultan Çeşmesi ise dört yüzlü ampir çeşmeler arasında en abidevi örnek olarak öne çıkmaktadır.³⁵

Çeşme mimarisinde başkent dışındaki ampir üslup örnekleri nadirdir. Bu üslubun en güzel uygulamalarından biri tek yüzlü duvar çeşmesi olan Trabzon'daki 1845 tarihli Abdullah Paşa Çeşmesi'dir.³⁶ Kütahya'daki Hürriyet Çeşmesi (1908)³⁷ ise bu üslubun Anadolu'daki geç tarihli uygulamalarındandır.

Ampir üslubun Osmanlı taşrasındaki su yapıları arasında, nadir örneklerinden biri olan Şüheda/Şehitler Çeşmesi, perde ve püskül motifi, ay-yıldız, vazo, tuğra gibi bu üslubun karakteristik birtakım öğelerinin kullanıldığı bir yapıdır.

Çeşmedeki en karakteristik bezeme, Batılılaşma Dönemi'nde yaygın kullanılan süslemelerden olan perde motifidir. Motif, 18.yüzyılın sonlarından itibaren barok-rokoko ve sonrasında özellikle ampir üslupta, 19.yüzyıl boyunca, farklı malzeme ve mekanlarda kullanım alanı bulmuştur. Perspektif, ışık-gölge denemelerinin bir bezemesi olarak; genellikle iki yana çekilerek toplanmış, tutturulmuş ve üste devam eden kumaş kıvrımlarıyla betimlenmiş perde bezemesi, özellikle duvar resimlerinde, camilerde kubbe, pendentif ve yaygın olarak mihraplarda kullanılmıştır.³⁸ Perde motifiyle bazen kordonlu püskül kullanıldığı görülmektedir ki Şüheda/Şehitler Çeşmesi'nde perde ve püskülün birlikte kullanımı tercih edilmiştir. Özellikle II.Mahmud Dönemi'nin başkent İstanbul'daki birçok çeşme örneğinde görülen bu motifin uygulandığı çeşmelere örnek vermek gerekirse; Küçüksu Mihrişah Valide Çeşmesi (1806), Fatih'teki Fevziye Küçük Efendi Cami duvarındaki II.Mahmud Çeşmesi (1825); Beylerbeyi Sarayı duvarındaki II.Mahmud Çeşmesi, Beyoğlu II.Mahmud/Karnavola Çeşmesi (1830), Kasımpaşa Huşyar Kadın Çeşmesi (1840) İstanbul'daki pekçok örnekten birkaçıdır.³⁹ İzmir Dönertaş Çeşmesi (1813), Uşak Vidinli Sokak Çeşmesi⁴⁰ ise İstanbul dışında motifin kullanıldığı çeşmelerdendir.

35 İstanbul'daki çeşmeler için bk. Urfalıoğlu, Pilehvarian, 2000; Egemen, 1993, 168, 214, 232, 692, 783, 834.

36 Yüngül, 1985, 261-266.

37 Altun, 1981, 444.

38 Hatipoğlu, 2007, 169-170.

39 Urfalıoğlu, Pilehvarian, 2000; Egemen, 1993 386, 519, 522, 597-600.

40 Acar, 2018, 640.

Sinop'taki Şehitler Çeşmesi iki cephesindeki ay-yıldız motifinin de dönemin birçok mimari örneğinin yanında çeşme yapılarında da kullanıldığı bilinmektedir.⁴¹ Ay-yıldızın bir arada kullanımı III.Selim dönemiyle başlamış, özellikle II.Mahmud Dönemi'nde artmış; XIX.yüzyılda başkentteki uygulamalarını takiben Anadolu'da da sıklıkla kullanılan bir motif, sembol olmuştur. Ay-yıldız, kitabe ve tuğranın birlikte kullanıldığı Üsküdar'daki Yusuf Ziya Paşa Çeşmesi (1863) bu örneklerdendir.⁴²

Tuğranın Osmanlı mimarisinde yaygın kullanımı, ağırlıklı olarak son yüzyılda karşımıza çıkmaktadır.⁴³ Sinop Şüheda/Şehitler Çeşmesi, güney cephesinde, kitabenin iki yanında birer tuğranın kullanımı açısından dikkat çekicidir. Dönem mimarisinde tuğra kullanımı, tuğranın kitabeyle birlikte kullanımı yaygın olmakla birlikte tek cephede iki tuğraya yer verilmiş olması çok nadir bir uygulamadır. Benzer bir kurgu İstanbul Çamlıca'daki Meryem Kadın Çeşmesi'nde (1793-94) görülmektedir. Burada beş satırlık kitabenin iki yanında, madalyon içinde dönemin padişahı Sultan III. Selim'in tuğrası yer almaktadır.⁴⁴

Çeşmenin kuzey cephesinde, kitabenin iki yanında yer alan vazodan çıkan yaprak düzenlemeleri de Batılılaşma Dönemi'nin karakteristik motifleridir. Motif, farklı türdeki mimari örneklerin yanı sıra özellikle dönemin çeşme mimarisinde yaygın bir şekilde, sevilerek kullanılmıştır.⁴⁵

Çeşmenin üst köşelerine yerleştirilmiş küre formunun da, dönem mimarlığında kullanımı karşımıza çıkmaktadır. Bu form, II.Mahmud Türbesi hazire köşesindeki çeşmelerde anıtsal boyuttadır.⁴⁶

Sinop'taki Şüheda/Şehitler Çeşmesi'nin kuzey ve güney cephesinin genel şeması, İstanbul Çengelköy'deki 1825-26 tarihli Hatice Hanım Çeşmesi⁴⁷ ve Silivri Selimpaşa'daki (1828-29) çeşme ile benzer bir kurguda ele alınmıştır. Çengelköy'deki mermer çeşmenin ayna taşında, alt kısmında üç yerden toplanmış püsküllü perde motifi, üstte üç satırlık kitabesi ve tuğra olması muhtemel beyzi madalyonun iki yanında ay-yıldız motifi vardır (*Fot. 12*). Silivri Selimpaşa'daki çeşmede de ayna taşında iki sütun arasına yerleştirilmiş üç yerden bağlanan püsküllü, dökümlü perde motifi ile üç rozet üstünde musluklar kullanılmıştır. Üste üç satırlık kitabe ve alınlığında ay-yıldız görülmektedir (*Fot. 13*). XIX.yüzyılın başlarında inşa edilen bu iki çeşmenin çok benzer şemadaki cephe kurgusunun, aynı yüzyılın ortalarında Osmanlı taşrasında, Sinop'taki bir çeşmede uygulandığı anlaşılmaktadır.

41 Acar, 2018, 638.

42 Egemen, 1993, 836-837.

43 Derman, 2002, 338.

44 Duvar çeşmesi olan Meryem Kadın Çeşmesi, III.Selim'in çuhadar ağası Süleyman Ağa tarafından annesi için yaptırılmıştır. Bk. Egemen, 1993, 596. Burada kazanmış olan tuğralar görülebilmektedir.

45 Barışta, 2002, 246.

46 Akın, 1993, 123-133.

47 Egemen, 1993, 358.

Sonuç

Osmanlı'nın son döneminde, Kastamonu Vilayeti'ne bağlı bir liman kenti olan Sinop'ta, 1853 yılında yaşanan ve tarihe Sinop Baskını şeklinde geçen olayda şehit olanların ruhları için inşa edilen çeşme, keşif defteri ile inşa süreciyle bağlantılı, döneminde hazırlanmış olan belgelerde Şüheda Çeşmesi olarak isimlendirilmiştir. O tarihte Osmanlı gündemini belirleyen bir olayın sonucunda inşasına karar verilen çeşmenin inşa masrafları büyük oranda dönemin padişahı Sultan Abdülmecid tarafından karşılanmıştır. 1858 yılında tamamlanan çeşme keşfinden planına, inşa masraflarına kadar merkezin kontrol ve denetiminde inşa edilmiştir.

Çeşmenin inşa sürecine dair yapılan yazışmalar ve keşif defteri, XIX. yüzyılda, başkent dışında bir çeşme örneğinin inşa sürecini tanımlaması açısından önemlidir. Sultan Abdülmecid'in ihsanıyla, “ervâh-ı şüheda nâmına olarak iâne-i seniyye ile” ile inşa edilmiş olan çeşmenin ilk keşfi için İstanbul'dan ebniye hulefası görevlendirilmiştir. Sonrasındaki keşfi ve planı Tophane-i Amire mühendislerinden Sinop'ta görevli bir isim hazırlanmıştır.

Gerekli olan taş ve kurşun gibi inşa malzemesi de başkentten gönderilmiş; tarih taşı da İstanbul'da hazırlanmıştır. Çeşmenin hattatı, kitabesinde yazıldığı üzere dönemin önde gelen hattatlarından Mevlevi Mehmed Zeki'dir.

Sinop Şüheda/Şehitler Çeşmesi dört yüzlü/cepheli meydan çeşmelerinin başkent dışındaki en önemli örneklerindedir. Ampir üsluptaki anıtsal çeşme, cephelerde kullanılan üslubun karakteristik motiflerini yansıtmaya yanında, iki cephesinde de kitabe bulunması ve güney cephe kitabesi iki yanında birer tuğranın kullanılmış olması çeşmenin özellik gösteren uygulamalarıdır. Özenli taş işçiliğinin sergilendiği çeşmenin hattatının da dönemin ileri gelen isimlerinden biri olduğu ayrıca vurgulanmalıdır. Bütün bu özellikler Şüheda/Şehitler Çeşmesi'nin banisinin sultan olmasıyla ve malzemedен inşaat organizasyonuna kadar merkezin denetiminde inşa edilmesiyle bağlantılıdır.



Fot. 12: Çengelköy'deki Hatice Hanım Çeşmesi (N. Yazıcı Metin, 2020).



Fot. 13: Silivri Selimpaşa'daki çeşme (N. Yazıcı Metin, 2020).

KAYNAKÇA

- Acar, T. (2018). Uşak Çeşmeleri, *TEKE, Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 7/1, 607-640.
- Akın, G. (1993). Tanzimat ve Bir Aydınlanma Simgesi. Z. Rona (Haz.), *Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu*, s. 123-133, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Altun, A. (1981). Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi, *Kütahya, Atatürk'ün doğumunun 100. Yılına Armağan*, s.171-700, İstanbul.
- Barişta, H. Ö. (2002). Başkent İstanbul'dan Örnekleriyle Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Çeşmeleri, *Türkler Ansiklopedisi - XII*, (242-246), Ankara.
- Bayat, Ali H. (1991). Hüsn-i Hat Sanatında Mevlevilik ve Mevleviler, (Ed.), *4. Milli Mevlana Kongresi*, (Tebliğler), 12-13 Aralık 1989, s. 81-105, Konya.
- Bayraktar, M. S. (2016). *Samsun'da Türk Devri Mimarisi*, Samsun: Canik Belediyesi Yay.
- Bulut, Ö. (2019). *Kırklareli ve İlçelerindeki Tarihi Su Yapıları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Denktaş, M. (2002). Anadolu Türk Mimarisi - Çeşmeler, *Türkler Ansiklopedisi - 7*, (872-877), Ankara.
- Derman, U. (2002). Tuğra, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (C. 41, 336-339) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Egemen, A. (1993). İstanbul'un Çeşme ve Sebilleri, İstanbul.
- Esemenli, D. (1990). *Sinop İli Türk Dönemi Mimarisi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Eyice, S. (1993). Çeşme. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (C. 3, s. 277-287), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Gökoğlu, A. (1952). Paflagonya-Kastamonu, Sinop, Çankırı, Safranbolu, Bartın, Bolu, Gerede, Mudurnu, İskilip Gayri Menkul Eski Eserler ve Arkeolojisi, cilt 1, Kastamonu.
- Hatipoğlu, O. (2007). *XIX. Yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalem İşi Tezvinatı*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- İnal, İbnülemin Mahmud K. (1955). *Son Hattatlar*, İstanbul.
- Karpuz, H. (2002). Sakız Adası'ndaki Kaptan-ı Derya Melek Mehmet Paşa Çeşmesi, *Anadolu Araştırmaları*, XVI, 321-335.
- Koçyiğit, F. (2018). Bir Güç Temsili Olarak Tanzimat Dönemi Çeşmeleri, *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 12, 81-106.
- Koçyiğit, F. (2019). Osmanlı Mimarisinde Meydan Çeşmeleri, *Akdeniz Sanat*, 13, 339-354.
- Köşklü, Z. ve Geyik, G. (2010). İzmir'in Çeşme İlçesindeki Çeşme Mimarisi, *Sanat Dergisi*, 12, 125-132.
- Mert, T. (2019), Üsküdar Mevlevihanesi Şeyhi Hattat Zeki Dede (1821-1881), C. Yılmaz (Ed.), *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu X, Bildiriler*, C.3, (87-91), İstanbul.

- Orman, İ. (2019). Mevlevî Bir Hattat: Mehmed Zekî Dedeefendi, 2016, <https://hattatlarsofasi.com/2016/06/04/mehmed-zeki-dedeefendi/>, E.T. 4.11.2019.
- Önge, Y. (1997). *Türk Mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı Dönemi su Yapıları*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Özsayiner, Z. C. (1992). Mevlevî Hattatlar, IX. *Vakıf Haftası Kitabı, Türk Vakıf Medeniyetinde Hz. Mevlana ve Mevlevihanelerin Yeri ve Vakıf Eserlerinde Yer Alan Türk İslam Sanatları Seminerleri*, Ankara, 125-142.
- Özcan, B. (2008). *Sinop Deniz Felaketi*, İstanbul: Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Yayını.
- Sinop Valiliği. (1990). *Tarihi Sinop Çeşmeleri*, Sinop: Sinop Valiliği Yayınları.
- Uluğ, H. (1923). *Sinop Kitabeleri ve Çeşmeleri*, Sinop.
- Ulus, İ. (2014). *Açıklamalı Sinop Kitabeleri*, İstanbul: Sinop Belediyesi Kültür Yayınları.
- Urfalıoğlu, N. ve N. Kara Pilehvarian (2000). *Osmanlı Başkenti İstanbul'da Çeşmeler*, İstanbul.
- Üstün Demirkaya, F. & İskender Tuluk, Ö. (2012). Eflatun'un Kurbağası Sinope'den Sinop'a: Kaynaklara Göre Sinop Kentinin Fiziksel Gelişimi. *METU*, 29/1, 45-68.
- Yavuzylmaz, A. (2013). Gebze Çeşmeleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 25/6, 577-592.
- Yüngül, N. (1985). Trabzon'daki Haznedarzade Abdullah Paşa Çeşmesi, *Vakıflar Dergisi*, XIX, 261-266.

Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA) Belgeleri:

- BOA., A.MKT.MHM., 76/66, 21 Muharrem 1272, 3 Ekim 1855.
- BOA., A.MKT.MHM., 77/17, 2 Safer 1272, 14 Ekim 1855.
- BOA., A.MKT.NZD., 187/79, 5 Zilkade 1272, 8 Temmuz 1856.
- BOA., A.MKT.NZD., 206/79.
- BOA., İ.DH., 303/19222, 22 Şevval 1270, 18 Temmuz 1854.
- BOA., İ.DH., 303/19246, 27 Şevval 1270, 23 Temmuz 1854.
- BOA., İ.DH., 411/27198, 23 Muharrem 1275, 2 Eylül 1858
- BOA., İ.MVL., 337/14573, 2 Zilhicce 1271, 16 Ağustos 1855.
- BOA., İ.MVL., 386/16870, 9 Rebiulevvel 1274, 28 Ekim 1857.
- BOA., İ.MVL., 386/16870-13, 24 Rebiulevvel 1274, 12 Kasım 1857
- BOA., İ.MVL., 386/16870, 26 Rebiulahir 1274, 14 Aralık 1857.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

KÜRATÖRÜN SÖYLEMİ /ÇAĞDAŞ SANAT SERGİLERİNDE BİR PRAKSİS ANALİZİ



THE DISCOURSE OF CURATORS/ A PRAXIS ANALYSIS IN CONTEMPORARY ART EXHIBITIONS

Nevin YALÇIN BELDAN*

ÖZ

Sanat dünyası 60'lı yıllarla birlikte, sadece çalıştıkları kurumun genel kabullerinin sınırları dahilinde kalmayan bağımsız küratörlük anlayışına ve bu küratörlerin gerçekleştirdiği alternatif sergilere tanıklık etmiştir. Özellikle 1990'larla hız kazanan bienaller, küratörün sanatçı, izleyici, ulusal, uluslararası, yerel ve evrensel bağlamda yeni bir arayüz geliştirmesine neden olmuş, bu da 'yaratıcı küratör' olgusunu ortaya atan, küratörlüğün pozisyonunu yeniden değerlendiren ve iş tanımını değiştiren bir deneyim alanı sunmuştur. Her küratörün sergiyi ele alış biçimi benzersizdir. Bu yöntemin olgunlaşmasındaki en önemli etkenlerden biri küratörün kültürel keşif yolculuklarıdır. Küratör, sergilerin organizasyonu sırasında kaynak desteği eksikliği ve kurumsal kısıtlamalar gibi bazı zorluklarla karşılaşabilmektedir. Ancak bu zorlukların aşılmasında risk yönetimi ve etkin karar verme gibi yönetsel beceriler son derece önemlidir. Bu çalışmada, küratörün dönüşümünün ardından günümüze kadar taşınan global sanat ağı içerisinde gelişen çağdaş küratöryal söylem ve söz konusu merkezi söylemin yapı taşlarını oluşturan ana unsurlar olan küratörün geldiği nokta, bağımsız küratör olarak amacı, müze gibi kurumlar dahilindeki çalışma sistemleri, mega sergiler kapsamındaki deneyim alanları ve mesleğin sınırlarına ilişkin ortaya atılan argümanlar gibi kimi sorular açıklanmaya çalışılmıştır. Ayrıca, küratörün söylemini daha anlaşılır hale getiren, küratöryal, postküratöryal, paraküratöryal ve flâneur olarak küratör gibi kavramlar ele alınarak, çağdaş küratörün sergiyi ele alış şekli ve metodolojisi bu çalışma kapsamında ele alınmıştır. Bu makalede, gözlem ve belgesel tarama yönteminin genel tarama türü uygulanmıştır. Buradan yola çıkarak, çağdaş küratöryal düşünce bağlamında küratörün çoklu ilişkiler ağı içerisindeki tartışmalı rolü ve görünürlüğü irdelenmiştir. Tüm bu saptamalar sonucunda, küratöryal praksisin, küratörü bir kültür üreticisine dönüştürdüğü ve küratörün çağdaş sanat dünyasının ayrılmaz bir parçası olduğu sonucuna varılacaktır.

Anahtar Kelimeler: küratör, sergi, sanatçı, bienal, müze

* Dr. Öğretim Görevlisi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5147-8114> ♦ E-mail: nyalcin@mu.edu.tr

ABSTRACT

In the 1960s, the art world witnessed the concept of independent curatorship, which is not only within the limits of the general acceptance of the institution they work for but also alternative exhibitions carried out by these curators. The biennials, which gained momentum especially in the 1990s, caused curators to develop a new interface in terms of artists and audiences and in the context of national, international, local and universal aspects. This changes the description of the job offering a field of experience that introduces a phenomenon of the ‘creative curator’ and it causes re-evaluation of the position of curators. Therefore, the curators discussed here are contemporary art curators who are professionally autonomous from a certain job description, whose working profile has been updated and have an act within the body of new meanings attributed to them. On the other hand, contemporary art curators have an active role in the art world, but they are also in the centre of the main points of many chronic problems related to art. In the 1960s, the definition of curating of classical museology was out of question because a new curator emerged. While the concept of making independent exhibitions was within the national borders in the beginning, it started to be made international after the 1960s. New definitions such as “curators as designers” or “curators as critics” were attributed to the independent curators after this process. Each curator has a unique way of working and handling the exhibition. One of the most important factors in maturing this method is the curators’ journeys of cultural discovery. Curators may encounter some difficulties such as lack of support of resources and institutional constraints during the organisation of exhibitions. However, managerial skills such as risk management and effective decision-making are extremely important in overcoming these difficulties. Biennials are the organizations where curators may encounter these situations the most.

In this research, the contemporary curatorial discourse that developed within the global art network that has been carried to the present day after curators’ transformation, the main elements that constitute the building blocks of this central discourse, the point of curators, their purpose as independent curators, the working systems within institutions such as museums, the areas of experience within the scope of mega exhibitions and some questions such as the arguments about the boundaries of the profession have been tried to be explained. Additionally, terms such as curatorial, postcuratorial, paracuratorial and curator as a flâneur, which make the curators’ discourse more comprehensible, are discussed, and contemporary curators’ approach to exhibitions and their methodology are examined as well.

In this paper, general scanning type of observation and documentary screening method have been applied. From this point of view, contemporary curatorial thought is discussed and the controversial role and visibility of the curators in the network of multiple relationships are explored. As a result of all these determinations, it will be concluded that curatorial praxis transforms curators into culture producers and that curators are the integral part of the contemporary art world.

Keywords: *curator, exhibition, artist, biennial, museum*

Giriş

Çağdaş sanat küratörünün söylemini belgelemek için sergiyi ele alış biçimini tartışmak doğru bir yoldur. Literatür tarama ve gözlem yani bazı sergilerin yerinde incelenmesi üzerinden kaleme alınan bu makalede, öncelikle kavramların konuya ilişkin bağlamlarının ve birbiri ile olan ilişkilerinin saptanması gerekli görülmüştür. Dolayısıyla, ilk aşamada “küratörlük” ve “küratöryal” kelimelerinin içerikleri ve anlam olarak ayrımı, bu çalışmanın genel yapısına ve öne sürdüğü argümana temel oluşturmaktadır. Smith’e göre¹, “küratörlük” kelimesi, sergi yapmaktan daha öte bir şeydir. İşlerin ve sanatçıların tayin edilmesi, mekanın belirlenmesi, geleneksel anlamda ‘program’ olarak nitelendirilen, ancak kurumun sınırlarından dışarıya taşınan yoğun bir çalışma ağı, ister bağımsız ister kuruma bağlı olarak çalışsın, küratörlerin iş çizelgesinde yer almaktadır. Diğer yandan, “küratöryal” kelimesi de, küratörlükten daha öte bir anlama gelmektedir. İçinde eleştiri, metin yazarlığı, eğitim, bağış toplama gibi çok boyutlu birçok rolü barındırmaktadır. Maria Lind² Smith’in açıklamasını daha ileriye taşımıştır. Ona göre, “küratörlük” sergiyi oluşturma, yapıtların tedarik edilmesi, grupları tasnif etme gibi olağan bir iştir. Ancak, “küratöryal” dediğimiz şey bir düşünce, hatta eleştirel bir düşüncedir. Ne var ki, bu düşünce kendini somutlaştırmaya çalışmak yerine, bizi sorularla baş başa bırakmakta ve bu soruların cevapları için hiç tahmin bile edemeyeceğimiz yönleri işaret etmektedir. Öyle ise, küratöryal bakış açısı, yapıtın tüm kategorilerden ve deneyimlerden özgürleştirilmesidir. Martinon ve Rogoff’a göre³ ise, “küratörlük yapmak”, sergi yapmak için gerekli olan tüm profesyonel uygulamaların toplamıdır. “Küratöryal” sıfatının işlevişi, “küratörlük” yapmaktan farklıdır. Küratöryal işlevişte, sergi organizasyonu küratör tarafından bilginin organizasyonuna dönüşmüştür. Yani küratörlüğü, etkinliğin sahneye konması; küratöryali ise, aynı etkinliğin kendini mizansen, dramatisasyon ve performans ile hayata geçirilmesi süreci olarak okumak mümkündür. Dolayısıyla, küratörlük, galeri, müze ya da bienal gibi çeşitli sergi formları dahilindeki bir uygulama; küratöryal ise bunun akademik tavır olarak ele alınmasıdır. Küratöryalin tarihi küratörlükten daha kısadır. “Post-küratöryal” olarak tabir edilen ise, önüne getirilen -post ekinin içerdiği anlamdan öte, küratöryal olanın devamlılığı ya da onun temel öğretilerinin gerçekleştirilmesi şeklinde algılanmalıdır. Öte yandan, paraküratöryal, küratöryalin daha genişletilmiş ve çeşitli başka rollerin de eklenmiş bir versiyonudur. “Paraküratöryal” teriminin yaratıcısı küratör Jens Hoffmann, sergiyi olup bitmiş, geçmiş bir küratöryal etkinlik olmaktan öte bir şey olarak ele almaktadır. Hoffmann’ın “paraküratöryal” olarak adlandırdığı bu süreçler bütününde, konferanslar, gösterimler, içinde sanat olmayan sergiler, sergileme amacı güdülmeksizin sanatçılarla gerçekleştirilen projeler gibi diğer etkinlikler yer almaktadır.⁴ Diğer yandan Paul O’Neill⁵, fikirler ve nesnelerin “yıldız kümesi” (“constellation”) olarak ele aldığı

1 Smith, 2012, 49-50.

2 Lind, 2011.

3 Rogoff, 2013, 5.

4 Smith, 2012, 228.

5 O’Neill, 2012, 55-59.

küratöryali, paraküratöryal ile karşılaştırmaktadır. Buna göre, küratöryal, bilginin bir araya getirilmesi ve sunulmasının özel bir metodu iken, paraküratöryal, söyleşiler, performanslar, münazaralar, basılı yayınlar gibi ona eşlik eden yöntemler ve uygulamalardır.

Küratör ve küratöryal bağlamında ele alınan bu ayırım, küratör, sanat eleştirmeni ve sanat tarihçisi bağlamında bir ayırımın da yapılmasını gerekli kılmaktadır. Sanat eleştirmeni ve sanat tarihçisi, sanatın önemi ve doğasına ilişkin sorular sormakta ve dolayısıyla güçlü ve kesin söylemlerin arayışı içindeki bir yaklaşımın izini sürmektedir. Küratör ise yapıtları, sanat eleştirmenleri ve sanat tarihçilerin değerlendirip yargılar ortaya koyabileceği bir noktada bir araya getiren kişidir. Esasen, küratörler, sanat eleştirmenleri ve sanat tarihçileri benzer hüner ve yetkinliklerin bir araya toplandığı bir repertuara sahiptir ve benzer bir sorumluluk ve istek ile hareket etmektedir. Ancak, küratörler, diğerlerinden farklı olarak hem yargılayan hem yargılanan konumdadır ve aynı zamanda değer biçen uzmanlar olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Yeni Küratörün Doğuşu: Profesyonelliğin Terki ve Sınırı Geçiş

‘Küratörlük’ başkalaşım geçirmiş, pasif olmayan açık bir terimdir. Bugünün kültürünün gerekliliği olan ekonomik, sosyal ve kültürel talepler gibi değişen koşullar ve kurumların dahil olduğu sorumluluk alanları bu başkalaşımı gerekli kılan alt yapıyı hazırlamış ve adeta yeni küratörün doğuşunu kutsamıştır. Yeni küratör aslında bağımsız küratördür. Bağımsız küratör figürünün tarih sahnesine çıkışı ve yükselişi, küratöryal pratiklerin çağdaş bir model olarak yeniden şekillenmesine neden olmuştur. Post-küratöryal olarak adlandırabileceğimiz bu süreçten sonra, küratör artık müze koleksiyonunu ve sergi yapımını organize eden bir ara eleman olmaktan çıkıp, kavramlarla çalışan, işlerin anlamına yeni bağıntılar ekleyen, sergiyi bir yapıya dönüştüren yaratıcı bir güce dönüşmüştür. Sanat tarihsel perspektiften baktığımızda ise, yeni küratörün ortaya çıkışı, bazı akımların ortaya çıkışı ile doğru orantılıdır. Sanatçıların sanat nesnesini yeniden tanımlama çabası, küratörün tanımının da güncellenmesini gerektirmiştir. Özellikle kavramsal sanat ve minimalizm, nesneden çok kavramın ve düşüncenin sunumuna odaklanan işlerle sanat dünyasına yeni bir açılım kazandırmıştır. Bu sürece dahil olan sanatçılar da, David Hopkins’in⁶ “nesnenin ölümü” olarak nitelendirdiği sanat nesnesini yeniden tanımlama çabasına girişmişler, dolayısıyla geleneksel sergileme yöntemlerinin dışında bir sunum modeli geliştirmenin gerekliliğini ortaya koymuşlardır. Bu durum doğal olarak, küratörün de yeni yaklaşımlar geliştirmesi sürecini başlatmıştır. Aslında bu süreç, 1960’ların sonu ile birlikte, kalıplaşmış müze görevlerinden farklı olarak, sergilerin daha bağımsız bir şekilde organize edilmesi ile başlamıştır. Yani profesyonel müze küratörlüğünden daha bağımsız bir çalışma alanına geçilmiştir. Hatta profesyonelliğin terki, yeni terimlerin ortaya çıkışına da neden olmuştur. Kurumların büyük ölçekli uluslararası çağdaş sanat sergileri düzenleyen, sabit çalışma sistemi dışında çalışan ve sergilere bakış açısıyla izleyiciyi etkileyen sanat dünyasının bu yeni figürü için Almanlar *Ausstellungsmacher*, Fransızlar ise *faiseur d’exposition* terimlerini önermiştir. İngilizce’de *Ausstellungsmacher* anlamı-

6 Hopkins, 2000, 161.

na en uygun olarak *independent exhibition maker* (bağımsız sergi yapımcısı) terimi uygun görülmüştür⁷. Aslında bu yeni terimler, 1960'lı yıllar ve 1970'lerin başında birkaç küratörün sergileri ele alış şekline referans olmak üzere ortaya atılmıştır. Bu başı çeken küratörler arasında Germano Celant, Konrad Fischer, Walter Hopps, Pontus Hulten, Seth Siegelau ve Herald Szeemann bulunmaktadır. 1960'ların sonuna kadar bağımsız sergi yapımı daha yerel ve ulusal seviyede kalmıştır. Ancak sonrasında, Celant, Szeemann, Lippard, Siegelau gibi küratörler ilk kez, Fluxus, Arte Povera, post-minimalizm ve kavramsal sanat ile ilgilenen Amerikalı, Avrupalı ve Latin Amerikalı sanatçılarla uluslararası karma sergiler⁸ yapmıştır⁹. Dolayısıyla, bu yeni yaklaşımlar ve yeni isimlerle birlikte artık eski tarz profesyonel küratör ve yeni bağımsız küratör figürü birbirinden daha net bir şekilde ayrılmıştır.

Ferguson¹⁰ eski tarz küratörü, 'artık üzerimize uymayan', yeni küratörü ise, 'kumaş bir bakıma eskisiyle aynı olsa da farklı ve daha çağdaş bir stile sahip olan bir kıyafete' benzetmiştir. Yeni küratörün doğuşunun en başat unsuru



Görsel 1: Palace of Fine Arts (1917-1937), Lille, müze küratörü Emile Theodore (ortada), I. Dünya Savaşı sonrası galerinin yeniden yapılandırılma çalışması.

[<https://onlythebestevents.com/events/research-curating>]

7 O'Neill, 2012, 14-16.

8 Bu döneme ait en belirleyici sergi örnekleri arasında, Szeemann'ın küratörlüğünü yaptığı "When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information" ve "Happening and Fluxus" sergileri; küratör Siegelau'nun gerçekleştirdiği "January 5-31, 1969"; Wim Beeren'in düzenlediği "Square Pegs in Round Holes"; Marcia Tucker ve James Monte imzalı, "Anti-Illusion: Procedures/Materials", Jennifer Licht küratörlüğündeki "Spaces"; Lucy Lippard'ın "557-087" ve Kynaston McShine'in küratörlüğünü yaptığı "Information" adlı sergiler gösterilebilmektedir (O'Neill, 2012, 16).

9 O'Neill, 2012, 16.

10 Ferguson, 1992, 49.

sergilerdir. Çağdaş sanat sergileri, küratörlerine büyük bir ün ve önem kazandırmış ve onları *auteur* statüsüne ulaştırmıştır. Sanat tarihinin belki de henüz hazır olmadığı bu statünün en temel etkenini sergilerin yapısındaki değişim oluşturmaktadır. Zamanla sayı- larındaki artış ve idea olarak serginin daha sağlam bir arka plan oluşturması, bir yandan küratörün konumunu daha üst kademelere taşıırken bir yandan da onu eleştirilerin odak noktası haline getirmiştir. Heinich ve Pollak'a¹¹ göre, bu bir 'krizdir'. Kültürel etkinlik- lerin yoğunlaşması ve oluşan hizmet açığının ardından gelişen, mesleğe giriş kriterle- rindeki gevşeme; müze ve benzeri kurumların sayı ve çeşitliliğindeki artış gibi bir dizi olgu bu krizi olgunlaştırmıştır. Belki de bu krizin en başat elebaşı, yeni küratörün kendi profesyonelleşme sürecinin en karakteristik safhalarından özgürleşmesi durumu olarak nitelendirilebilmektedir. Küratörün profesyonelleşme sürecini Heinich ve Pollak¹² *ancien régime* ile başlatmaktadır. Onların çizdiği profesyonelleşme haritasına göre, bu dönemde kraliyet koleksiyonuna ait sanat yapıtlarının bakım ve gözetimi işlevi özerklik kazan- mıştır. Devrim sonrasında ise müzelerin kurulması ile birlikte, konum olarak küratörlük kurumsallaşmış ve dolayısıyla küratörlerin sayısında artış yaşanmıştır. 1882 yılında Eco- le du Louvre'un açılmasıyla küratörlüğe kabul koşulları ve ehliyet ölçütlerine resmîyet ve tekbiçimcilik getirilmiştir. Bu durum yeni bir süreci başlatmış ve "Fransa Müzeleri Küratörler Birliği"nin yarışma yoluyla seçilen üyelerine "küratör" unvanı verilmeye baş- lanmıştır. Mesleki ehliyeti düzenleyen ve ontoloji kanunuyla resmileştirilen etik yönet- melikler, bazı dernekler, 1946'da kurulan Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM) ya da ona bağlı Uluslararası Modern Sanat Müzeleri Konseyi (CIMAM) gibi kurumlar yoluyla özdenetim sağlanmıştır. Bu noktada Max Weber'in ve Talcott Parsons'ın¹³ profesyonel-leşme ve profesyonel meslek kavramını üzerine geliştirdikleri kriterler küratörün profes- yonel bir meslek olarak ele alınıp alınmaması hususuna açıklık getirmiştir. Buna göre, yukarıdaki süreçler göz önünde bulundurulduğunda, Parsons'ın ortaya koyduğu- mesleğe girişi düzenleyen kurallar, üyeliğe kabul koşulları, mesleki etik ve görece alanın kontrol edilebilmesi gibi çeşitli mekanizmalar-, küratörün bir meslek olarak kabulünü onamakta- dır. Ayrıca Weber'in kariyer ve terfi gibi devletin sistematize ettiği bürokratikleşmiş bir meslek olarak ele alınması koşullarını da bünyesinde barındırması meslek olarak küratör- lüğün tanımını kolaylaştırmıştır. Sonuç olarak Weber ve Parsons'ın profesyonel meslek kavramını disipline eden ve sistemli bir şekilde düzenleyen koşullarının ihlali mesleğin yeniden tanımını gerekli kılmıştır. Bu aşamada, profesyonel bir meslek olarak küratörün serüvenine bakıldığında, 'sergi küratörü' bağlamında onun özgün bir tarz yakaladığı ifade edilebilmektedir. Çünkü artık klasik meslek tanımından sıyrılmış yeni küratörü, gelenek- sel olarak kendine atfedilen işlevleri yeniden tanımlanması ile yeni bir açılım kazanmış- tır. Öte yandan farklı disiplinlerden ithal ettiği yazar, yönetmen, *auteur* gibi yeni isimlerle kendisine yaratıcı özgün bir konum yaratmıştır.

11 Heinich & Pollak, 2001, 107.

12 Heinich ve Pollak, 2001, 107.

13 Bk. Talcott Parsons, "Professions", International Encyclopedia of the Social Sciences, 1968 ve Max Weber, "Economie et Societe/1", Paris, Plan, 1971.

Post-küratöryal Yaklaşımlar: Çağdaş Sanat Küratörünün Çalışma Sistemi

Küratörlük mesleğine dair belli başlı standartlardan bahsetmek mümkündür ancak küratörün tek tip çalışma yöntemi ile farklı sergiler gerçekleştirmesi mümkün değildir. Bunun için her sergide yeni bir bakış açısı geliştirmektedir. 90'lı yıllarla birlikte kendisine eklenen 'yazar olarak küratör', 'eleştirmen olarak küratör', 'tasarımcı olarak küratör' gibi yan dallar özerk çalışma alanının sınırlarını iyice genişletmiştir. Küratörün etki alanı, sanat dünyasındaki değişimlere ne derece cevap verebildiği ile ilintilidir. Ayrıca, kendi yaratmak istediği değişimlere alt yapı sağlayabilecek güçlü bir metodoloji oluşturup oluşturamaması bu alanın sınırlarının belirlenmesinde önemli bir etkidir.

Görsel 2:

Thierry Geoffroy, "Next Documenta Should Be Curated By A Tank", documenta 13, 2012.
<https://www.flickr.com>



Bağımsız küratörün sesinin yükselmeye başladığı dönemde, bu anlamdaki ilk sergilere imza atan küratörler, deneysel girişimlerle, daha sofistike ve daha eleştirel sergiler gerçekleştirerek, kavram-merkezli bir küratöryal model ortaya koymuşlardır.

Göçebe Küratör / *Flâneur*¹⁴ Olarak Küratörün Rotası

Küratörün çalışma sisteminin bir parçasını sürekli seyahat etmek zorunluluğu oluşturmaktadır. Küresel ve uluslararası sanat ağı içinde yer alan birçok küratör bir anlamda göçebe bir yaşam sürmektedir. Dolayısıyla küratör bir bakıma bir *flâneur*'dür. Baudelaire'in¹⁵ ifadesiyle «...zaten birçok dahi de hakiki bir *flâneur*'dür; elbette çalışkan üretken bir *flâneur*... » Bu cümlesinden yola çıkarak Baudelaire, sanatçıları işinin ehli *flâneur*'ler olarak görmektedir. Bu kez, Ralph Rugoff¹⁶ küresel kültür endüstrisinin önemli bir temsilcisi olan yeni uluslararası sergi yapımcısını "*jet-set- flâneur*" olarak

14 *Flâneur*, Fransızca kökenli bir kelimedir. Charles Baudelaire, « Modern Hayatın Ressamı » adlı kitabında « *Flâneur* bir kent gezginidir » demektedir. Bu gezgin modern hayatın tüm aşamalarını keyifle gözlemleyen, bu görünümleri belleğine kazıyan, kalabalıklarda yaşayan, kılıktan kılığa girebilen, kendi görünmese de çevresindeki her şeyin farkında olan bir aylaktır. (2003, 33.)

15 Baudelaire, 2003, 33-34.

16 Rugoff, 2015.

adlandırmaktadır. Bağımsız küratörlük pratiklerinin önemli bir ayağını oluşturan *flâneur* ve göçebe olma durumları müzelerin rutin olarak sergileri organize etmek için misafir ya da yardımcı küratör davet etmeleri sonucu hayata geçmektedir. Smith¹⁷ dolaşımında olan bağımsız küratörleri, ‘emekleri için kendilerine ödeme yapılan küreselleşmiş kapitalizmin dış kaynaklı kültür üreticileri’ olarak tanımlamaktadır. Ona göre sayıları gittikçe artarak bu edimi gerçekleştirenler, bağımsız küratörlüğün parlak ancak kırılabilir şemsiyesi altında yer almakta, bienallerin ve sergilerin ün yapmış uluslararası sanat direktörleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Niemojewski¹⁸, eski tip küratör olarak tanımladığı ve tüm profesyonel kariyeri boyunca belli bir pozisyonda kalan müze küratörünün aksine yeni küratör modelini, geçici anlaşmalar üzerine çalışan ve sürekli seyahat eden sergi yapımcıları olarak görmektedir. Aslında, birçok çağdaş sanat küratörünün göçebe yaşama ve sürekli seyahat etme zorunluluğunun ana nedeni çağı yakalamak, daha bilgili olmak ve dolayısıyla, bu alanda daha çok söz sahibi olmak ve fırsatları yakalamak mecburiyetinde olmasıdır. Poshyananda’nın¹⁹ da ifade ettiği gibi, en çağdaş olana ve en etkileyici yeniliklere aç olan izleyiciyi doyurma güdüsüyle küratör, hep hareket halinde olmalı, kendi gündemini hep sıcak tutmalı, neyin geçerli neyin geçerli olmadığını söyleyebilmelidir. Bazı meslekler küresel hareketliliği gerektirmektedir dolayısıyla kültürlerarası konularda söz sahibi olması gereken küratör de sanatı sınırların dışına taşıyabilecek bir etkileşim alanı geliştirmelidir.

Sürekli seyahat halinde olan, diğer bir deyişle ‘uçan küratörler’, aynı zamanda çağdaş *flâneur* ’lerdir. Bu duruma verilebilecek en uygun örneklerden biri küratör Hans Ulrich Obrist’tir. Obrist, aynı anda üç ayrı kıtada yaşayan, uzun seyahatler gerçekleştiren bir küratördür ve kendisini tıpkı bir *flâneur* benzetmektedir. Obrist, ülkeler arası yolculuklarını sadece müzelerin sergilerini gerçekleştirmek üzere yapılandırmaz; bu onun için aynı zamanda kültürel bir keşif aylıklığıdır. Öyle ki, ona göre özellikle 2000’ler sonrası yeni ortaya çıkan yeni sanatçıların keşfi, şu anda bir küratörün yapması gereken en önemli işlerden biridir²⁰.

Küratöryal Metodoloji / Serginin Grameri: Koreografi ve Sentaks

Bruce Ferguson sergileri şöyle tanımlamaktadır: “Sergiler kurumların ve küratörlerin kendilerine ve bize anlattıkları sanatla ilgili hikayelerdeki ana karakterler gibidir”²¹. Storr²² ise, küratörün özünde çoğul kategoriler barındıran, ama gramatik olarak tekil bir kelime olan “sergiyi” gerçekleştirmek zorunda olduğunu belirtmiş ve hiçbir serginin mükemmel olmadığı gibi hiçbirinin de sanatın potansiyel anlamını darboğaza

17 Smith, 2012,18-19.

18 Niemojewski, 2016, 9.

19 Poshyananda, 2001,135.

20 Obrist, (2006, 121)

21 Marincola, 2011, 9.

22 Storr, 2011, 14.

sokacak kadar güçlü olmadığını altını çizmiştir. Öte yandan Ferguson²³ sergileri, ‘esasen popüler kültür olarak özetlenebilecek eğlence ve haber endüstrisini tanımlayan “kültür endüstrisinin” ve daha sonrasında, eğlence ve haber dışında, reklam, eğitim ve diğer kitle iletişim araçlarını da içeren güncellenmiş bir terim olan “bilinç endüstrisinin” ayrılmaz ve olağanüstü bir parçası olarak görmektedir.

“Sanatın amacı, insana tekabül eden dünyaya dair maddesel ilişkileri sorgulamaktır, küratörün amacı ise, bu soruları bir araya getirmek ve aslında bunları sunmaktır.”²⁴ Lawrence Weiner küratörün ve sanatın amacını karşılaştırdığı bu cümlede, küratöryal sürecin ana başlığını sergi yapmanın oluşturduğunu açıkça ifade etmiştir. Sergi yapımında çeşitli küratöryal modellerden bahsetmek mümkündür. Serginin modeli, sadece küratörün yapıtları nasıl algıladığı ile ilgili değil, aynı zamanda küratörün sanatsal yaklaşımındaki değişimle de çok ilintilidir. Heinich ve Pollak²⁵ bu duruma çok güzel bir örnek vermektedir. Bir küratör, 1966 yılında, bir Fransız müzesinde Bonnard sergisini gerçekleştirmiştir. Bu sergide küratör, her türlü gösteriştenden uzak, bilimsel bir kaygı da hissetmeksizin, o döneme içkin (yapıtları seçmek, sergileme izni için koleksiyonerlerle yazışmak ve sonuç olarak yapıtları asmak gibi) müze küratörlüğü anlayışıyla ve çok az personel ile bir sergi yapmıştır. Bu sergide önsözünün kimin tarafından yazıldığı bile belli olmayan siyah beyaz ince bir katalog hazırlanmıştır. Aynı küratör, aynı ressamın sergisini yirmi yıl sonra bu sefer Centre Pompidou’da düzenlemiştir. Bu sergi için hazırlanan katalog neredeyse bir monografi niteliğindedir ve Bonnard’ın modernliğini kanıtlama amacıyla bilimsel bir yaklaşımla kaleme alınmıştır. Bu defa küratörün sergileme biçimi ilkinden çok farklı olarak son derece etkileyici bir şekilde ele alınmış, aynı sanatçı bambaşka bir görsel örüntünün içinde, bir eserin tek başına asla yapamayacağı bir farkındalık yaratmıştır. Tüm bu gösteri için küratörün yanında ciddi bir kadro görev almıştır.

Szeemann’a göre bir sergi kavramsal açıdan ve nitelik açısından son sözü söylememeli, aksine sergi, sanatçılar için bir deney alanı, sanat pratikleri için ise gelişimlerini ölçen bir barometre olmalıdır.²⁶ Karma bir serginin yapısına dair kendisine yöneltilen bir soruya Documenta 11 küratörü Okwui Enwezor, ‘küratörlük esrarlı bir bilimdir ve karma sergiler çetrefilli bir iştir ve rekabet içinde olmalıdır’²⁷ şeklinde cevap vermiştir. Ralph Rugoff ise Enwezor’un aksine, karma bir sergiyi düzenleyen küratörün yaptığı işe en yakın mukayesenin ancak ‘tüketiciye mahsus bir ambalajlama’ şeklinde olabileceğini öne sürmüştür. Ona göre serginin içeriği bir şişenin üzerindeki etikete eşdeğerdir. En nihayetinde teması olan bir sergi, bir ambalajlama modelidir. Fakat bir serginin gösterime sunulması, dikkatimizi ve ilgimizi o yöne çekmek isteyen ticari bir ürünün paketlenmesinden çok farklı bir deneyim alanıdır. Her şeyden önce, temalı bir sergi, sunduğu (paketlediği) yapıtlardan anlam çıkartmamızda bize önyak olmaktadır. Öte yandan, burada söz

23 Ferguson, 1992, 50.

24 Hoffmann, 2005, 75.

25 Heinich & Pollak, 2001, 110.

26 Fowle, 2007.

27 Rugoff, 2011, 45.

konusu olan sadece işlerin tüketilmesi değil, onlarla yaşanan deneyimin de sorgulanması hususunda izleyicinin provoke edilmesidir. Bir sergi, işlerinin galeriye yerleştirilmesi ile tamamlanan bir süreç değil, aksine işin başladığı yerdir. Sergi, sanat hakkında düşünme üzerine çetrefilli yolların yeniden keşfedildiği bir deneyim alanı ve temelde iletişim ortamını sağlayan yapılardır. Sözün özü, Marcel Duchamp'ın da ısrarla üzerinde durduğu gibi, karma sergiler sanatın anlamının yaratılması meselesinde, izleyicinin de yarı yarıya sorumlu olduğunu hatırlatmayı amaçlayan, ilginç sorular -hatta cevabı olmayan sorular- sorması gereken bir görsel iletişim mekanı olmalıdır.²⁸ Serginin koreografisi bağlamında en önemli noktalardan biri izleyicinin göz önünde bulundurulmasıdır. Küratör Hans Ulrich Obrist²⁹ homojen bir izleyici kitlesinin olmamasının küratörün işini zorlaştırdığını ifade etmiştir. Buna göre, küratör, yüzlerce izleyiciyi belli bir noktada buluşturabilecek yüzlerce köprü kurmalıdır. Bu, izleyici programlarının oluşturulduğu, eğitim çalışmalarının yapıldığı ve sanatçıların da mutlaka bu sürece dahil edildiği önemli bir iş yükü ve çabadır. Serginin nerede yapıldığından çok nasıl yerleştirildiği diyalogların güçlendirilmesi açısından çok önemlidir.

Sergilere dair tüm bu *a priori* önemdeki yaklaşımlar, küratörün kontrolünün dışında gerçekleşen yetersiz bütçe, alan kısıtlaması, kurumsal zorunluluklar, kurum öncelikleri ve destek kaynakların eksikliği gibi çeşitli sorunlar yüzünden sekteye uğrayabilmektedir. Ancak, küratöryal bakış açısı, yaratıcılık, parlak fikirler geliştirebilme, anlık önlem alabilme ve risk yönetimi yetisi, küratörün bu tip kısıtlamaları daha etkili bir şekilde kontrol altına alınabilmesini kolaylaştırmaktadır³⁰

Müze ve Küratörü

Küratörlüğün kurumsallaşması, Fransız İhtilali sonrası müzelerin kurulmasıyla başlamıştır. Devrim öncesi, kraliyet koleksiyonundan sorumlu olan ve yapıtların bakım ve gözetimini üstlenen küratörler, Louvre'un açılışı ile birlikte yeni bir misyon edinmişlerdir.

Küratörün müzelerde çalışma sistemine Louvre örneği üzerinden bakmak faydalı olacaktır. Şu anda Louvre'un sekiz bölümünde toplam altmış küratör çalışmaktadır ve her birinin kendi baş küratörü ve çalışma prosedürü vardır. Küratörler, tüm koleksiyonun farklı açılardan yönetiminden sorumludur ve tüm kültürel konularda söz hakkına sahip uzman danışmanlardır. Öte yandan, kendi alanının tanımlı uzmanları olan bu kişiler, müzenin yönetimi ve idaresi gibi konularda da aktif roller üstlenmektedir. Uluslararası konferanslarda konuşarak, Louvre Okulu ve ona bağlı diğer okullarda ve üniversitelerde dersler vererek, sınav kurullarında yer alarak ve kendi alanlarında yayımlar yaparak Louvre'un koleksiyonunu uluslararası sınırlar dışına taşıran birçok etkinlik de küratörlerin görev tanımları içinde yer almaktadır³¹

28 Rugoff, 2011, 45-46.

29 Obrist, 2006, 169.

30 Marincola, 2011, 10.

31 Museum Curator, <https://www.louvre.fr/en/museum-curator>



Görsel 3:

“Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994” sergisi, MoMA PSL, 2002. Duvarda Samuel Fosso’nun işleri ve küratör Okwui Enwezor.

[<https://www.nytimes.com>]



Görsel 4:

Yoko Ono, “Wish Tree”, 2003, Peggy Guggenheim Müzesi, bahçe, 2011 (Fotoğraf: N. Yalçın Beldan, 2011.)

Venedik’te bulunan Peggy Guggenheim Müze koleksiyonuna, bir 18. yüzyıl sarayı olan Palazzo Venier dei Leoni ev sahipliği yapmaktadır. Peggy Guggenheim, kendi koleksiyonunun parçası olan modern sanat eserlerini 1951 yılından öldüğü 1979’a kadar her yaz sergilemiş³² ve aslında bir bakıma kendi koleksiyonunun küratörlüğünü yapmıştır. Ölümünden sonra, koleksiyon Solomon Guggenheim Vakfı’na devredilmiş ve küratör olarak Philip Rylands atanmıştır. Rylands’in yönetimi sırasında öncelikle müze binası restore edilmiş ve hem Venedik içinde hem de dışında yıllık sergi programları oluşturul-

32 Rylands, 2009, 9-18.

muştur. Müze, 1986’da, Rylands küratörlüğü döneminde, Venedik Bienali Amerikan Pavilyonu’nu satın almış ve müze o zamandan bu yana burada gerçekleşen sergilere hem yönetsel hem de lojistik anlamında destek vermektedir³³

Bağımsız küratörlük anlayışı sergilere ve koleksiyonlara yeni bir soluk ve yeni bir perspektif kazandırmıştır. Bu bağlamda, kurumsal küratörlerine sıkı sıkıya bağlı kurumlar bile, bağımsız küratörün koleksiyonlarına getireceği taze atmosfere ihtiyaç duymaktadır. Bunun en çarpıcı örneklerinden birini Amsterdam’daki Stedelijk Müzesi oluşturmaktadır. Müze, 8 Haziran 2020’de, kendi bünyesine iki yeni bağımsız küratör atadığını sayfasından duyurmuştur. Bu küratörlerden biri, 10. Berlin Bienali’nin küratöryal takımında yer almış, aynı zamanda Weltkulturen Müzesi’nin de eş küratörlerinden biri olan Yvette Mutumba; diğeri ise documenta 14 küratörlüğünü ve Kunsthalle Basel’in direktörlüğünü yapmış olan Adam Szymczyk’dır. Aslında bu duyuru aynı zamanda bir itiraf niteliğindedir. Stedelijk, değişik fikirleri ile sergi programına ve koleksiyonuna alternatif bir bakış açısı ve kuruma yeni bir enerji kazandıracak küratörlere duyduğu ihtiyacı bu şekilde bir bakıma dile getirmiştir. Müze, küratörlerinden gelecekteki sergileri oluşturmalarını ve koleksiyonların sunumunu yapmalarını; bu sergiler için kendi kavramlarını, yayımlarını ve izleyici programlarını oluşturmalarını beklemektedir.³⁴ Bu hedefler için seçilen her iki küratör de bienal küratörü olarak karşımıza çıkmakla birlikte farklı pratiklere de imza atmışlardır.



Görsel 5: Yayoi Kusama, “Aggregation: One Thousand Boats Show, 1963, Stedelijk Müzesi, Amsterdam, küratör: Henk Peeters. (Fot.: N. Yalçın Beldan, 2019.)



Görsel 6: Stedelijk Müzesi Küratörleri: Yvette Mutumba (Fot.: Benjamin Renter); Adam Szymczyk (Fot.: Marie Haefner.) [<https://www.stedelijk.nl/en/news/stedelijk-museum-amsterdam-proudly-announces-appointment-yvette-mutumba-and-adam-szymczyk-curators-large>]

33 Rylands, 2009, 17-18.

34 Stedelijk, 2020.

Bienal ve Küratörü

Bruce Altshuler³⁵ 20. yüzyıl sergiler tarihinin en kritik anının başlangıç noktası olarak “gelişmiş sergiler dünyası” ve “yaratıcı olarak küratörün yükselişinin” başlamasını göstermektedir. Bu önemli an, zirve noktasına mega ve uluslararası sergilerin yani bienallerin sayısındaki radikal artışın görüldüğü 1990’lı yıllarla birlikte ulaşımıştır. Bu sergiler, sanat üzerine gelişen çeşitli tartışmalar ve söylemler içerisinde küratör figürünün görünürlüğünün de altını çizen önemli bir parametrenin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Dolayısıyla, çağdaş küratöryal pratiklerdeki en etkili gelişmelerden biri olarak, yerel ve evrensel arasında sürekli bir diyalog başlatan büyük ölçekli sergileri göstermek mümkündür.

Bienaller, çağdaş ve küresel bir olgu haline gelirken, küratör figürünü yeniden yapılandırmış ve küresel anlamda daha görünür bir hale getirmiştir. O’Neill’e³⁶ göre, bienaller, yerel kültürel ağına, davetli bir küratörü tahsis etmesi ile oluşturduğu geçici buluşma alanlarıdır ve sanat ve büyük bir izleyici kitlesi arasında bir arayüz oluşturmaktadır. Özellikle 90’lı yıllarla birlikte büyük ölçekli çağdaş sanat sergilerinin hakim modeli olan uluslararası bienallerin artışı ve yükselişi, sergilerin koreografisi ve yapısına dair yukarıda bahsi geçen küratörün ehliyetine dair gözetilen unsurlara gölge düşürmüştür. Bienaller, temalı sergilerden farklı olarak daha evrensel bir görüşü benimsemektedir. Bu tip sergiler, kapsam olarak çok büyük oldukları için tek bir tema çerçevesinde kendilerini sınırlandırmaz, onun yerine bir dizi konu ve sorunu bünyesinde barındırmakta ve dünyayı ilgilendiren politik kavramlar üzerine küratörün telaffuz edeceği daha karmaşık ve derin söylemler içermektedir.

Küratörler kendi düzenledikleri bienal deneyimleri üzerine farklı saptamalarda bulunmuşlardır. Örneğin, küratör Rugoff³⁷ bienali izleyici açısından irdelemiş ve genel olarak bienallerin belli yapıtlar karşısında birey olarak izleyicinin deneyimi ile daha az ilgilenmekte olduğunu, onun yerine daha küresel bir profil inşa etme çabası taşıdığını



Görsel 7: 58. Venedik Bienali, 2019, Arsenale. Küratör: Ralph Rugoff. (Fot.: N. Yalçın Beldan, 2019.)

35 Altshuler, 1998, 236.

36 O’Neill, 2007, 16.

37 Rugoff, 2011, 47.



Görsel 8: Adrián Villar Rojas, “Return the World”, 2012, Weinbergterrassen, dOCUMENTA 13, Küratör: Carolyn Christov-Bakargiev. (Fot.: N. Yalçın Beldan, 2012.)

ifade etmiştir. Lee’ye³⁸ göre ise bugün bienaller, bir yandan kendi yerelliklerinin altını çizirken, kültürel aktarımın buluşma noktası için alan yaratmaktadır. Öyle ki burada özne ve nesne yerleşik statüsünü kaybetmiş, batılı ve batılı olmayan arasındaki hiyerarşi de kaybolmuştur. Hans Ulrich Obrist³⁹ bir küratör olarak, bienallerin belli kalıplar içinde sıkışıp kaldığı konusunda yakınmaktadır. Obrist’e⁴⁰ göre, bienaller, belli sayıdaki sanatçı ve onlara ayrılan belli alanlarla, sanki ilk defa yapıyormuş gibi kendini tekrar eden yine belli formlar içindeki sergilerdir. Bu anlamda Obrist, tekrara düşmenin altını çizmiş ve “bence rutinleşme bir serginin en büyük düşmanıdır” demiştir.



Görsel 9: Martin Puryear, “Swallowed Sun”, 2019, 58. Venedik Bienali, Amerikan Pavilyonu, Giardini, Küratör: Brooke Kamin Rapaport. (Fot.: N. Yalçın Beldan, 2019.)

Bienaller, yukarıda bahsi geçen tüm açılımlarının yanı sıra, küratörün otoritesinin en çok sorgulandığı sergilerdir. Lee⁴¹, bu otoritenin paylaşılmasından yanadır ve eş küratörlük olgusunun üzerinde durulması gereken bir yaklaşım olduğunu vurgulamak-

38 Lee, 2007.

39 Obrist, 2006, 50.

40 Obrist, 2006, 50.

41 Lee, 2007.

tadır. Eş küratörlük, özellikle son on yıldır başvurulan bir modeldir, ancak ilk kez, 1996 yılında Manifesta 1 ile başlamış, sonrasında 2. Gwangju Bienali bu sistemi uygulamıştır.

Küratör ve Eleştirisi

Bir inşa süreci geçiren küratör, bir yandan yapısal bir değişimi deneyimlerken, bir yandan da kendisine yöneltilen eleştiriler ile karşı karşıya kalmıştır. Bunun en önemli nedeninin hem terim hem de meslek olarak gevşek bir yapılanmaya sahip olmasından kaynaklandığını söylemek mümkündür. Yukarıda tartışılan profesyonelliğin terki, bu eleştirilere bir anlamda haklı bir zemin hazırlayan etmenlerin başında yer almaktadır. Çünkü, küratör, çeşitli disiplinler ağının bileşenlerini buluşturan öyle bir odak noktasında bulunmakta ve her bir bileşenin sorumlusu ve son sözü söyleyeni durumunda olmaktadır ki, 'serginin yaratıcısı kim?' sorusunu gündeme getirmekte ve 'otorite' kavramını sorunsallaştırmaktadır. Otorite bağlamında gelişen tartışmaların zeminini, 'yazar olarak küratör', 'diplomat olarak küratör', "aracı olarak küratör" ya da 'sanatçı olarak küratör' gibi küratöre eklenen ve başka mesleklerin sınırına giren tanımlamalar oluşturmaktadır. Bağımsız küratörlük ile birlikte, küratörlük artık bir aracı ya da yapıtların yeniden yorumcusu olarak kabulü normalleşen bir olgu olarak gözlenmektedir. Nihayetinde, bugün küratörler tarafından gerçekleştirilen birçok sergi, onların sanat dünyasında edindiği yeri göstermektedir. Küratörlük olgusunun tartışmalı hale gelmesindeki ana etmen, 'otorite' kavramı üzerinden ele alınmalıdır. 'Otorite' meselesi, bir anlamda Harald Szeemann'ın önerdiği, "tasarımcı olarak küratör" ya da Hans Ulrich Obrist'in tarifıyla "yapımcı olarak küratör" tanımları ile kavramsallaşmıştır. Öte yandan, yerel ya da evrensel halihazırda açılan birçok sergi, genel olarak sanatçıların ve izleyicilerin, donanımlı bir kültürel altyapıya sahip, entelektüel bir zümrenin üyeleri olarak küratörün kabulünün gelenekselleşmesi anlamına da gelmektedir. Bu küratörler, geleneksel sınırları aşarak, sergileme alanını yeniden keşfederek, kapalı olmaktan ziyade açık bir formu yeğleyerek, izleyici ile yeni ilişkiler kurarak, bürokratik ve kalıplaşmış fikirleri sorgulayarak çağdaş sanat sergileri için yeni bir yön belirlemiştir. Öte yandan, "sanatçı olarak küratör", hala tartışma platformunda yerini korumaktadır. *frieze* dergisi için kaleme aldığı bir yazıda kendisi de bir küratör olan Robert Storr⁴² bu konudaki fikirlerini şu cümlelerle ifade etmiştir: "Bence küratörler sanatçı değildir. Eğer bu konuda ısrar ederlerse, en nihayetinde hem kötü küratörler hem kötü sanatçılar olarak hüküm giyeceklerdir." Öyle anlaşılmaktadır ki Storr, serginin bir yapıt olarak ele alınması meselesine farklı bir açıdan bakmakta ve bu anlamdaki küratöryal süreci sanatsal süreçten farklı tutmaktadır. Yine bir küratör olan Lee⁴³ ise, "sanatçı olarak küratör" olgusunun, sanatçılar tarafından bir savunma mekanizması oluşturduğunu ve sanatçıların bunu bir manifestoya dönüştürdüğünü, ancak bu durumun sanatçının ayrıcalıklı pozisyonuna bir saldırı olarak algılanmaması gerekliliğinin altını çizmiştir. Örneğin, Harald Szeemann gibi 'sanatçı olarak küratörler', ya da Maurizio Cattelan gibi 'sanatçı küratörler' önemli sergiler gerçekleştirmişlerdir. Aslında sorun, serginin tek bir küratöre atanması, sergideki

42 Storr, 2005.

43 Lee, 2007.

işlerin tek bir kişinin yorumuna bırakılması yani kişiselleştirilmesidir. Oysa küratörün görevi, yapıtı kişisel olmayan bir güç platformunda sunmaktır.

Beatrice von Bismarck, küratörün otoritesi meselesini, tarihten farklı örneklerle benzetme kurduğu resimler ve bir fotoğrafla pekiştirmektedir. Görsel 10’ da Duccio’nun “Maesta” adlı eserinde kompozisyon bir tapınma ve derin bir hürmet üzerine kuruludur. Merkezde Meryem ve kucağında tanrılaştırılmış bebek İsa bulunmaktadır. Tanrı’nın annesi, çocuğu Mesih İsa’yı, çevresini saran ölümlülerden uzak bir noktada tutmaktadır. Kadın kafası hafif eğilmiş, bakışlarını izleyiciden uzak tutarken, tanrılaşmış İsa, resmin dışındaki dünyaya otoriter bir şekilde bakmaktadır. Öyle ki, izleyici bile kendisini onlara tapınan merkezin dışındaki ölümlülerin arasına yerleştirmektedir. Benzer şekilde, Ingres’in “The Apotheosis of Homer” (Görsel 11) adlı resminde de merkezde Homer, otoriter bir figür olarak yer almaktadır. Bu eserde, kutsal güçler tarafından şaire bahşedilen beceri ustalıklı görselleştirilmiştir. Dönemin cinsiyetçi yaklaşımına da gönderme yapan resimde merkezi perspektifin öznesini erkek karakter oluşturmakta, öte yandan dışı musalar şairin ayaklarının dibinde oturmaktadır. Resmin dışına taşan kompozisyonda, ön plandaki figürler merkezdeki figüre odaklanmış, böylece tüm dikkatin şair üzerine odaklanması sağlanmış, izleyici tanık durumunda bırakılmıştır. Resmi izleyen de, şairi çevreleyen merkeze yakın ancak, gücü temsil eden figürün çok daha altında konumlandırılmıştır.⁴⁴



Görsel 10: Duccio di Buoninsegna, Maestà, 1308–1311.

[<http://www.travelingintuscany.com/arte/ducciodibuoninsegna.htm>]

Herald Szeemann’ın 1972 yılında, fotoğraf sanatçısı Burkhard tarafından çekilmiş fotoğrafında (Görsel 12) ise bu sefer merkezi figür bir küratördür. İktidarın gösterilmesi açısından yukarıdaki resimlerle karşılaştırılabilecek olan bu fotoğrafta, küratörü çevreleyen sanatçılar ondan daha aşağı konumdadır ve tüm dikkat, özgürlüğünü ilan etmiş

44 Richter, 2013, 44-45.

olan küratörün üzerine yoğunlaşmıştır. Karşılaştığımız diğer resimlerden farklı olarak, burada izleyicinin konumu düzey olarak en alttır. Öyle ki izleyici, “Maesta” da olduğu gibi ölümlülerden biri ya da “The Apotheosis of Homer” deki gibi iktidara yakın bir şekilde konumlandırılmamıştır. Direktiflerini veren ya da son sözü söyleyen küratör merkezde, onu çevreleyen sanatçılar ondan daha alt düzeyde, izleyici ise sanatçılardan da daha alt düzeyde, yani senaryonun tamamen dışında, ama bu güce tanıklık eden olarak yerini almıştır.⁴⁵ Fransız İhtilali’nden bu yana, devleti, ulusu, burjuvaziyi ideolojik olarak temsil eden, yeni anlamlar çerçevesinde farklı bağlamlar geliştirebilen sergiler düzenlense de, sergiyi organize eden tek bir küratör üzerine geliştirilen odak son derece yenidir. Dolayısıyla, Szeemann’ın fotoğrafı küratörün söylemi açısından bir dönüm noktasına işaret etmektedir. Çünkü, burada da görselleştirildiği gibi küratör bir “meta-sanatçı” (“sanatçı ötesi”) olmuştur. İşte, küratör ve sanatçı arasındaki çekişmenin merkezini de “meta-sanatçı” kavramı oluşturmaktadır.⁴⁶ Szeemann’ı merkeze alan bu fotoğraf, docu-



Görsel 11: Jean-Auguste Dominique Ingres, The Apotheosis of Homer, 1827.

[<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/homer-deified-also-known-apotheosis-homer>]



Görsel 12: Balthasar Burkhard, isimsiz, fotoğraf, (Harald Szeemann, documenta 5, son gün), Kassel 1972.

[<http://photography-now.com/exhibition/129776>]

menta 5’in hiyerarşik yapılanması hakkında da bize fikir vermektedir. Ne var ki, ilk dört documenta modern sanatın portresini çizen bir yapı üzerine kurgulanırken, beşinci documenta ile birlikte serginin yapımcısı artık, sadece organize eden değil, sergiyi tek bir başlık altında toplayan, eserlerin okunmasına önderlik eden ve kendi söylemi çerçevesinde tüm süreci kontrol eden figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Szeemann’ın çevresindeki

45 Richter, 2013, 45.

46 Richter, 2013, 55.

sanatçılarla çekilmiş fotoğrafına getirilen yorum ne olursa olsun, eğer sanatçı olmazsa küratör kendi yapıtı olarak nitelendirilebilecek sergiyi tek başına oluşturamaz. Küratör, bir sanatçıya ait olmayan, kendi seçtiği nesnelere sergileyebilir, ancak sergi sonrasında bu nesnelere, bir müzeye ya da bir koleksiyona değil, büyük bir olasılıkla geldikleri yere geri gideceklerdir.⁴⁷ Dolayısıyla, Groys'un ifadesiyle⁴⁸ 'küratör sergi yapabilir, ancak sergi vasıtasıyla sanat olmayan bir nesneyi sanata dönüştüremez. Bu güç, günümüz kültürel geleneklerine göre sadece sanatçıya aittir'.

Değerlendirme ve Sonuç

Küratörün çağdaş sanat dünyasında kilit figür haline gelmesi ve yaptığı işin kendi başına bir sanat türü olarak değerlendirilmeye başlanmasındaki ana etmen, sergi yapımında geliştirilen yeni bakış açısıdır. Çünkü, artık sergiler bir amaç olmaktan öte, dışavurumcu bir temsil gücü ile, bilgi ve fikirlerin aktarılmasında bir araç olarak görülmeye başlanmıştır. Diğer bir deyişle, bu sürecin somutlaşması, küratörün, küratöryal, post küratöryal ve paraküratöryal süreçleri bütünleşik bir mekanizma olarak algılaması ile ilgilidir. Küratör, artık burada sadece yapıtları izleyici ile buluşturan bir organizatör ya da sadece yapıtların dilinden anlayan bir konosör olarak değil; aynı zamanda bir müellif, karmaşık bağlantılar arasında diplomasıyı sağlayan bir otorite olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü küratöryal bakışa sahip bir sergi yapımcısı, sergiyi, barındırdığı işlerin mesajını aktaran bir yer olarak görmekten öte, eserleri birbiriyle konuşturan ve adeta tüm gösterimi bütünsel anlamda bir yapıt olarak tasarlayan bir prodüktör konumundadır. Aslında, meslek olarak sınırları son derece bulanıktır. Kurumlara bağlı çalışan küratörler ve bağımsız küratörler hususunda son sözü söylemek de mesleğin sınırlarını netleştirmek kadar karmaşıktır. Zira, bir küratörün çalışma sistemini değiştirmek, düzenli bir geliri reddetmek, örneğin, Szeemann gibi yönetici konumunda çalışan bir küratörün güvenli ve prestijli bir pozisyonu bırakmak için aldığı riski tam anlamıyla kavrayabilmek oldukça zordur. Çünkü, sergi yapmak pahalı bir iş, bağımsız para bulmak ise son derece güçtür. Bir küratör, 'kurumlardan bağımsız kapsamlı bir sergiyi nasıl gerçekleştirebilir?' Sanat eleştirmeni Bruce Altshuler'a göre küratörlere bağımsızlık kazandıran sponsorlardır, tıpkı "When Attitudes Become Form" sergisine, Philip Morris şirketinin sponsorluk yapması gibi. Bu durum, bağımsız küratörlük miti ile çok uyuşmasa da gerçek bir olgudur. Sonuçta küratör, küresel ütopyaların merkezinde ve görkemli konumuna rağmen hiçbir zaman tam bağımsızlığını ilan edemez. Peki, çağdaş sanat dünyasında küratörün yeri neresidir? 90'ların sonunda Zygmunt Bauman⁴⁹ bu soruyu şöyle yanıtlamıştır: "...büyük bir savaşın en ön safhında". Bauman, bu görüşünde haklıdır. Çünkü, küratör, konum olarak belirsiz koşullar altında çalışmakta ve genel anlamda kabul görmemiş bir otoritenin yalnızlığını yaşamaktadır.⁵⁰

Küratör bir aracı, sanat ve sanat ile ilintili herkes ve her şey arasındaki ilişkileri düzenleyen bir organizatör, bir uzman ve bir otorite olarak karşımıza çıkmaktadır.

47 Groys, 2007.

48 Groys, 2007.

49 Bauman, 1998, 31.

50 Bismarck, 2011.

Küratörlüğün tartışmalı bir duruma gelmesindeki en önemli unsurlardan biri, sanata, sanatçıya, sergilere ve dolayısıyla sanatın toplumsal rolüne dair cevaplanmamış soruların ilk muhatabı konumunda olmasıdır. Bu durum, onun değişerek gelen ve çağdaş sanatta son halini alan rolünü ve pozisyonunu daha da güçleştirip muğlak hale getirmiştir. Global çalışma ağı içindeki küratörün yönetmen koltuğuna oturması, sergi yapmanın dışında üretici bir konuma gelmesi ve başka mesleklerin sınırlarını da kendine dahil etmesi onu, bir zamanların profesyonel anlamda iş tanımı belirli, müze koleksiyonunun bakıcısı olan kadim küratörden çok daha farklı bir duruma getirmiştir. Kanımızca bu konu ile ilgili elde ettiğimiz en çarpıcı araştırma sonuçlarından biri küratörün, ‘herkes küratör olabilir mi?’ sorusuna ya da “küratörlük- sanatla derin ilişkileri olsa bile- herkesin yapabileceği bir iş değildir’ argümanı üzerinden çıkış yapan tartışmalara daha az maruz kalmasıdır. Yukarıdaki soruya istinaden Ferguson⁵¹ ‘evet herkes küratör olabilir’ demekte ve bunun en büyük nedeni olarak da bu mesleği yapabilmek için şart olan belli başlı yasaların ya da küratörlüğe kabul koşullarını onayan bir kurumun olmamasını göstermektedir. Belki bu sorunun cevabını sergiler vermelidir. Sergi okumaları sonucu yanıt şöyle olabilir: İster sanatçı ister sanat tarihçi olsun, sadece sergi düzenleyenler değil, ancak küratöryal düşüncüyü hayata geçirebilenler aslında gerçek anlamda küratör olabilir.

Küratörler daha çok, ‘yaratıcı küratör’, ‘son sözü söyleyen üst merci olarak küratör’ bağlamında gelişen eleştirilerin merkezinde yer almıştır. Özellikle iktidar üzerine sanatçı ve küratör arasında gelişen tartışmalar, aslında aynı yapı içinde yer alan iki merkezi figürden hiçbirinin devre dışı bırakılmamasından kaynaklanmaktadır. Aslında sanatçılar ve küratörler belli bir işbirliği içindedir. Asıl sorunu, bu yapı içinde yıldızlaşmış figürlerin hiyerarşik konumu oluşturmaktadır. Ancak, şu unutulmamalıdır ki sanatçılar, kültürü üretenler; küratörler ise bu kültür üreticilerini dünyaya sunan figürlerdir. Ancak küratör bu gösterimi yaparken, kendi söylemini de bu üretime eklemeyip kültürü yeniden üretene dönüşmüş ve kaçınılmaz olarak sanat olayının tam merkezinde yer almıştır. Küratöryal yaklaşım çok donanımlı ve karmaşık bir paradigmadır. Her küratörün genel anlamda kendine has bir metodolojisi vardır; her sergi yeni bir deneyimdir ve ardında karmaşık bağlantılar bırakan ve çağdaş sanat tarihi yazımında kendine yer bulan bir sentaksa sahiptir. Aslında bütün sergilerin bir hikayesi vardır ve her biri bütünsel anlamda küratörün manifestosu niteliğindedir. Ne var ki, bienal ve küratör ilişkisi özellikle son yıllarda sorunlu görünmektedir. Bienalin ele alınış biçiminin tekdüzeleşmesi, özellikle gözde bienallerin belli küratörlerin tekelinde olması, yine belli başlı sanatçıların bu mega sergilerde boy göstermesi bu sorunu oluşturan temel etmenlerdir. Sonuç olarak şu ifade edilmelidir ki, çağdaş sanat dünyasında sergiler vazgeçilmezdir; küratörün yeri ise sarsılmaz değil, ancak gereklidir. Öte yandan, özellikle son yıllarda, “küratör” kelimesi kullanmadan gerçekleştirilen küratörlü sergilerle bir bakıma görünürlüğünün sansürlenmesine ve kendine atfedilen yeni isimlere rağmen, küratörün etki alanına dair sanat tarihine not düşülmesi gereken bir sınırlama henüz kaydedilmemiştir. Buna rağmen küratörün otoritesine ilişkin eleştiriler, sanatçı ve küratör bağlamında gelişen tartışmalar belli yönelimler ve yaklaşımlar üzerinden hala devam etmektedir.

51 Ferguson,1992, 52.

KAYNAKÇA

- Altshuler, B. (1998). *The avant-garde in exhibition: New art in the 20th century*. Los Angeles: University of California Press.
- Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bauman, Z. (1998). On art death and postmodernity-And what they do to each other. M. Hannula (Ed.), *Stopping the process?: Contemporary views on art and exhibitions*. Helsinki: NIFCA.
- Bismarck, V. B. (2011, Eylül). Curatorial criticality-On the role of freelance curators in the field of contemporary art. Sayı:3. https://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue9.pdf [Erişim: Mart 2020]
- Ferguson, B. (1992). Curatorial Methodology/Curatorial Conversations: Museum Speech Acts. G. Karamustafa & D. Şengel (Ed.), *Bilgi olarak sanat olgu olarak sanatçı*. İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği.
- Fowle, K. (2007). Who cares? Understanding the role of the curator today. S. Rand & H. Kouris (Ed.), *Cautionary tales: Critical curating*. Apexart. [Kindle versiyonu] <http://www.amazon.com>
- Groys, B. (2007). The Curator as Iconoclast. S. Rand & H. Kouris (Ed.), *Cautionary tales: Critical curating*. Apexart. [Kindle versiyonu] <http://www.amazon.com>
- Heinich N.; Pollak, M. (2001). Müze küratöründen sergi auteur'üne özgün bir konum icat etmek. *Sanat Dünyamız*. Sayı:81. İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.
- Hoffmann, J. (2005). *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*. New York: e-flux.
- Hopkins. D. (2000). *After modern art 1945-2000*. New York: Oxford University Press.
- Lee, C.Y. (2007). Curating in a global age. S. Rand & H. Kouris (Ed.), *Cautionary tales: Critical curating*. Apexart. [Kindle versiyonu] <http://www.amazon.com>
- Lind, M. (2011, Aralık- 2012, Ocak). *To show or not to show*. (J. Hoffmann, ropörtaj). Sayı: 31. <http://moussemagazine.it/jens-hoffmann-maria-lind-2011/> [Erişim: Haziran 2019]
- Niemojewski, R. (2016). The aspirational narrative of the new curator. *The new curator*. London: Laurence King.
- Marincola, P. (2011). Introduction: Practice Makes Perfect. *What makes a great exhibition* (4. Baskı). Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative.
- Martinon, J-P. & Rogoff, I. (2013). Preface. (5-8). J-P. Martinon (Ed.), *The curatorial- A philosophy of curating*. London: Bloomsbury

- Museum Curator. <https://www.louvre.fr/en/museum-curator> [Erişim: Mart 2020].
- Poshyananda, A. (2001). The acrobat, the chef, the go-between, and the dreamer. (C. Kuoni, Ed.). *Words of wisdom: A curator's vade mecum on contemporary art*. New York: ICI.
- Obrist, H.U. (2006). *Everything You Always Wanted to Know About Curating*. New York&Berlin: Sternberg Press.
- O'Neill, P. (2007). The curatorial turn: From practice to discourse. J. Rugg & M. Sedgwick (Ed.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Bristol: Intellect Books
- O'Neill, P. (2012). The Curatorial Constellation and the Paracuratorial Paradox, *The Exhibitionist*, 6. (55-60). New York: Archive Books
- Richter, D. (2013, Haziran). Artists and Curators as Authors-competitors, collaborators, or team workers, (43-58). M. Birchall (Ed.), On artistic and curatorial authorship. Sayı 19. https://www.oncurating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue19/Print_to_download/ONCURATING_Issue19_A4.pdf. [Erişim: Nisan 2020]
- Rugoff, R. (2011). You talking to me? On curating group shows that give you a chance to join the group. (P.Marincola, ed.). *What makes a great exhibition?* (4. Baskı). Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative.
- Rugoff, R. (2015). Rules of the game. Frieze. <https://sherisimons.wordpress.com/2015/09/21/rules-of-the-game-by-ralph-rugoff-on-curatorial-practice/> [Erişim: Ocak 2020]
- Rylands, P. (2009). *The story of a museum collection*. Peggy Guggenheim Collection. New York: Guggenheim Museum Publication.
- Smith, T. (2012). *Thinking contemporary curating*. New York: Independent curators international.
- Staruss, D.L. (2007). The bias of the world: Curating after Szeemann & Hopps. S. Rand & H. Kouris (Ed.), *Cautionary tales: Critical curating*. Apexart. [Kindle versiyonu] <http://www.amazon.com>.
- Stedelijk Museum. (Haziran, 08, 2020). Stedelijk museum proudly announces. <https://www.stedelijk.nl/en/news/stedelijk-museum-amsterdam-proudly-announces-appointment-yvette-mutumba-and-adam-szymczyk-curators-large> [Erişim Haziran 2020]
- Storr, R. (2011). Show and tell. (P.Marincola, ed.). *What makes a great exhibition?* (4. Baskı). Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative.
- Storr, R. (2005, 13 Eylül). Reading Circle. (93). Frieze. <https://www.frieze.com/article/reading-circle> [Erişim: Ekim 2019]

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR
ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

KUZEYDEN İZLENİMLER: AMSTERDAM VE FRANSIZ EMPRESYONİSTLERİNİN GÖZÜNDEN DEĞİŞEN KENT VE İNSAN MANZARALARI*



IMPRESSIONS FROM THE NORTH: THE CHANGING URBAN AND HUMAN LANDSCAPES ACCORDING TO THE AMSTERDAM AND FRENCH IMPRESSIONISTS*

F. Tülay KAZANCI**

İlkay Canan OKKALI***

ÖZ

Sanayi Devrimi ile birlikte tüm Avrupa’da olduğu gibi Hollanda’da da ekonomik ve sosyal koşullar değişir. 1870’lerden itibaren Amsterdam hızla büyüyen ve nüfusu da hızla artan bir kent olur. Yeni yaşama, sosyal ve kamusal alanlara duyulan ihtiyaçla açık bir inşaat alanına dönen kentte modern hayatın sosyalleşme, tüketim ve eğlence ihtiyaçlarına yönelik değişimler görülür. Bu arada, kent yaşamının sıkıntısız bir şekilde sürmesi için gerekli olan tüm işleri yerine getiren ve ağır koşullar altında çalışan fabrika işçileri, hizmetçiler, liman işçileri ve çamaşırcılar daha görünür hale gelir. Isaac Israels, George Hendrik Breitner, Willem Witsen, Eduard Karsen, Jan Veth ve Jacobus van Looy gibi Amsterdam Empresyonistleri içinde yer alan sanatçılar, Amsterdam’ın değişen kent görünümünü, Amsterdam’ın sosyal yaşamını, farklı çevrelerde yaşayan insan gruplarını betimler. Her ne kadar fotoğrafın yeni bir teknik olarak kullanılmaya başlaması bazı sanatçılar tarafından şüphe ile karşılanmışsa da, bir kısmı için de fotoğraf imgeleri resimleri için ilham kaynağı olmuştur. Breitner ve Witsen sıradan insanları ya da gündelik hayatın dinamik anlarını fotoğraflayıp resimlerinde kullanmışlardır. Fransız empresyonistlerin dünyasında da durum pek farklı değildir. Fransız empresyonist sanatçılar resimlerinde demiryollarını ve lokomotifleri resmetmiştir. Hızla gelişen bulvar ve sokak trafiği modern kent hayatını ve hızını kentte yaşayanlara dayatır. Édouard Manet, Claude Monet, Gustave Caillebotte, Pierre Auguste Renoir, Berthe Morisot ve Camille Pissarro gibi ressamın resimlerinde bu tempoyu yansıtırlar. Literatür taraması ve eser incelemesi yöntemleri ile yapılandırılan bu makalede 19. yüzyıl Amsterdam ve Fransız empresyonistlerinin insan

* “Amsterdam İzlenimleri: 19. Yüzyıl Sonunda Değişen Kent ve İnsan Manzaralarının Hollanda Resmine Yansımaları” adlı sözlü bildiri, 07-09 Ekim 2020’de Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi tarafından Nevşehir’de düzenlenen 24. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu’nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur. Tam metni daha önce yayınlanmamış olan çalışma, yeni değerlendirmelerle geliştirilerek makale biçimine getirilmiştir.

* The study “Impressions of Amsterdam: The Depiction of the Changing Cityscape and People in Dutch Paintings of the Late 19th Century” was presented at the 24th International Symposium on Medieval and Turkish Period Archaeology and Art History Studies organized by Nevşehir Hacı Bektaş Veli University in Nevşehir on 07-09 October 2020. The study, the full text of which has not been published before has been developed into an article with new evaluations.

** Dr., Sanat Tarihiçisi. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7119-6272> ♦ E-mail: tulaykazanci@gmail.com

*** Dr. Öğretim Üyesi, Trabzon Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1817-4060> ♦ E-mail: icanikli@gmail.com

ve kent manzaraları ele alınmıştır. Fransız empresyonistleriyle karşılaştırıldığında Amsterdam empresyonistlerinin renk kullanımları ve konulara yaklaşımlarındaki farklar tespit edilmiştir. Bu farklardan bazıları daha koyu renk paleti, ışık ve gölgenin kullanımı ve çalışan sınıfa yapılan vurgu olarak tanımlanabilir.

Anahtar kelimeler: *Amsterdam Empresyonizmi, Empresyonizm, George Hendrik Breitner, Isaac Israels, Hollanda resmi*

ABSTRACT

The Industrial Revolution changed the economic and social circumstances as much in the Netherlands as elsewhere in Europe. Since the 1870's, Amsterdam had become a city that grew rapidly in size and in population. The need for new living, social and public spaces turned the city into an open construction site, and changes concerning the need for socializing, consumption and entertainment were observed. In the meantime, people working under harsh conditions like factory labourers, maid servants, dockworkers, laundresses, in other words people who were keeping the city running, became more visible. At the end of the 19th century, Impressionism spread throughout Europe and it also found followers in the Netherlands. There was a shift in the art environment from the academic to the autonomous and individual in which the ordinary person, the working class and daily life was praised. Amsterdam Impressionists like Isaac Israels, George Hendrik Breitner, Willem Witsen, Eduard Karsen, Jan Veth and Jacobus van Looy depicted the changing cityscape and the social life in Amsterdam. Shop windows that were illuminated nocturnally since electric light was introduced, people lining up in front of shop windows, parks, gardens, workers in constructions sites around the city, horsecars and the rapidly changing life became the subjects of paintings in this period. While the introduction of photography as a new technique was approached with suspicion by some artists, others were influenced by photographic images in their works. It was a new medium that could somehow capture the fleeting moments and the feeling of movement. Some artists like Breitner and Witsen took photos of ordinary people or dynamic scenes of everyday life before painting them on their canvases while others preferred to use their inner world and feelings to depict their everyday city.

It was not that much different in the French world of Impressionism. Paris was also going through drastic changes and artists like Claude Monet, Édouard Manet, Gustave Caillebotte, Pierre Auguste Renoir, Berthe Morisot and Camille Pissarro loved portraying railways and the steam that locomotives produced, besides the changes in the city life. Grand boulevards and the traffic, the strolling and shopping people were the new subjects of their art. French Impressionists depicted the fast pace of city life. Like Israels, Pissarro and Caillebotte enjoyed depicting the city with its residents from above the modern buildings using different and unusual angles. But there were also artists focusing on the other side of the modern Paris, namely the daily life of people working under harsh conditions.

This paper aims to present human and urban landscapes of the Amsterdam Impressionists in comparison to the works of their colleagues in France in the same period. The Amsterdam paintings of Dutch Impressionists are examined and their common characteristics are evaluated. The darker color palette, the usage of clair-obscur, the focus on working classes are some of the points that distinguish Amsterdam Impressionism from its French counterpart.

Keywords: *Amsterdam Impressionism, Impressionism, George Hendrik Breitner, Isaac Israels, Dutch Painting*

Giriş

Kent ve hatta medeniyet sözcükleri eski Fransızca cité (başkent) yoluyla Latince civis (yurttaş) ve civitas (topluluk, devlet, kent, yurttaşlık) sözcüklerinden gelir.¹ İnsanlar gibi kentlerin de bir kimliği vardır. Kentleşme ve yaşamın örgütlenmesi olarak medeniyet modern dünyaya özgürlük, eşitlik, zenginleşme gibi birçok olumlu yenilik kazandırırken çelişkiyi, ikiliği, ayrışmayı da beraberinde getirir.² Sanayi Devrimi, günümüz kent anlayışının oluşmasındaki en önemli etkidir. Buharla çalışan motorların keşfiyle beraber bir taraftan üretim faaliyetleri gelişmiş, öte yandan da atölye ve fabrikalar hızla artmış, buralara yakın alanlarda hızla yerleşim alanları, ev tipi konutlar inşa edilmiştir. Bir çekim merkezine dönüşen kentlere kırsal alandan akın eden nüfus, kent merkezinden çevresine doğru dağılırarak yerleşmeye başlamıştır.

Sanayi Devrimi'nin hızla yayılması ile birlikte, Avrupa'nın önde gelen kentlerinde ekonomik, sosyal ve kültürel değişiklikler de hızla kendisini gösterir. İlki 1851 yılında Londra'daki *The Crystal Palace*'da gerçekleşen Dünya Fuarı'ndan sonra teknoloji alanındaki gelişmeler yakından takip edilebilir, uluslar birbirlerinin gelişimini gözlemleyebilir ve birbirinden öğrenir hale gelir. Bilim, ticaret ve turizm açısından öneme sahip olan bu fuarlar, yepyeni bir çağın adeta vitrinidir (Resim 1,2). Buharlı trenlerin seri bir şekilde döşenen raylarda hızla ilerlemesiyle en uzak yerlerin bile ulaşılabilir hale gelmesi; makineleşmenin üretimde sağladığı hız ile kitle üretimi ve tüketiminin başlaması; gaz ve ardından elektriğin aydınlatmada kullanılmasıyla günün çalışılan saatlerinin uzaması ve yine bu yapay aydınlatmanın kentlerde sağladığı canlı gece hayatı ile bir anlamda bir kültür devrimi de gerçekleşir. Hayatın her alanında olduğu gibi tüm bu değişiklikler sanatın çeşitli kollarında, özellikle de resim sanatında kendisini gösterir.



Resim 1-2: Londra The Crystal Palace (1851-1936).
(Encyclopaedia Britannica)

1 Gates, 2019, 34.

2 Sennett, 2013, 340.

Empresyonizm 1860'larda Paris'te doğan ve sonrasında Avrupa'ya ve Amerika'ya yayılan bir akımdır. Akademik ressamların belli kurallara bağılı olarak resmettiğı tarihsel, vatanseverlik temalı ya da mitolojik resimlerinin yerini, sanatçıların kendi izlenimlerine dayanan, sanatçının yaşadığı dünyanın, gördüğü manzaranın, gezdiği sokakların, oturduğu barların, kafelerin izlenimleri gibi daha güncel konular alır.

Çalışmada öncelikle Empresyonizmin kaynağını oluşturan Fransız empresyonistlerinin gözünden 19. yüzyılda Paris'in kent olarak değişimi aktarılmıştır. Paris'in kent gelişiminde Haussmann'ın rolü ile bulvarlar, banliyöler gelişmiştir, buna paralel kafe kültürü, parklar gibi yeni kentsel gelişmeler ve modernin oluşumu seçilen resimler üzerinden aktarılmıştır. Kanallar şehri olan Amsterdam'ın 19. yüzyıldaki değişimi Paris'ten farklı bir yön çizse de modernleşmenin etkisi, elektriğin kullanılması, fabrikaların kurulması gibi benzerlikler mevcuttur ve bu değişim empresyonist sanatçılara ilham vermiştir. Tıpkı Haussmann'ın kent modelinde olduğu gibi Amsterdam empresyonistlerince içinde yaşayanlarla birlikte kent organik ve resmedilmeye uygun bir makine olarak görülmektedir.³ Amsterdam empresyonistleri içinde yer alan George Hendrik Breitner, Isaac Israels, Willem Witsen, Jan Veth, Jacobus van Looy, Eduard Karsen'in yanı sıra Van Gogh'un Amsterdam kent hayatına dair resimleri çalışmada yer almıştır. Bu sanatçıların resmetmeye değer buldukları Amsterdam kentini ve kentteki insan manzaralarını betimlemeleri hem kendi aralarında hem de Fransız empresyonistlerle karşılaştırılarak değerlendirilmiştir.

19.Yüzyılda Modern Kent Olarak Paris ve Empresyonist Resme Yansıması

Paris'te kentsel yenilenme ivmesi İkinci Fransa İmparatorluğu zamanında artmış, Üçüncü Fransa Cumhuriyeti'nde, 1870'lerde yaşanan kriz ortamındaki durgun ekonomiyi canlandırma amaçlı olarak devam etmiştir. Seine nehri üzerindeki köprülerin ve nehir kenarındaki toprak setlerin yenilenmesi, Paris ticaretinde etkili akış için genişletilmiş sokaklar ve yeni bulvarlar kadar önemlidir. Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), Paris Seine Bölgesi valiliğı görevi sırasında, 1853-1870 yılları arasında, Fransa lideri III. Napoléon Bonaparte'ın (1808-1873) yetkisiyle, Ortaçağ ve Rönesans dönemlerine ait kent dokusunun önemli bir bölümünü yıkıp, yoğun atlı araba trafiğini kuşatan Paris'te düz sokaklardan oluşan yeni geniş caddeler, parklar, meydanlar inşa eder. Bu planlamada her şey birbiriyle bağlantılıdır ve cadde ağları dikkat çekmektedir. Yeni bir yapı malzemesi olan dökme demir kullanılarak Paris'in merkez çarşısı yeniden inşa edilir. Kent yeniden inşa sürecinde iken bir yandan eski binalar yıkılmaktadır. Kentte yaşayanlar kent çeperlerine taşınır, bir anlamda hem mekânsal hem toplumsal bir 'temizlik' sağlanır. 1861-1875 yılları arasında Paris Operası gibi büyük anıtlar yapılır, şehrin parkları yeniden tasarlanır ve yeraltında dev kanalizasyon kanallarından oluşan bir şebeke oluşturulur.⁴ Modern kentleşme sürecinde Opera binası modern yaşam tarzının yeni vitrini olarak kullanılır.

3 Bergsma, 1991, 37.

4 Sennett, 2011, 296.



Resim 3: Camille Pissarro (1830-1903), *Opera Caddesi, (Güneş Işığı, Kış Sabahı)*, 1898, tuval üzerine yağlıboya, 73,3x92,3 cm, Reims Musée des Beaux Arts. (Musées de Reims)

İlerleyen yıllarda gerçekleşecek yeniden planlama aşamasında zaman zaman Londra örneği alınır. Paris dönüşüm içindedir ve başka bir deyişle yeniden görülmesi gereken bir kent haline getirilmiştir. Camille Pissarro'nun (1830-1903) *Opera Caddesi (Güneş Işığı, Kış Sabahı)* başlıklı tablosu tipik bir Haussmann usulü Paris Bulvarı'nı ve kentin dönüşümünü betimler (Resim 3). 1870'lerden sonra Empresyonizm akımına katılan ve akımın en yaşlı ve metodik savunucularından birisi olan Camille Pissarro Paris'in sokaklarını, meydanlarını pek çok kez kuş bakışı görüntüsünü resmetmiştir. Pissarro 1897 yılı Aralık ayında Grand Hôtel du Louvre'da Opera Caddesinin manzarasına sahip bir oda tutar. Otel odasının penceresinden kentin koşuşturmacasını yakalamaya çalışırken, biraz yükseltilmiş bir bakış açısı ve çeşitli açılarla kentsel manzaranın birçok resmini yapar. Bu resimler adeta Haussmann sokaklarının düzlüğüne saygı ifadesi gibidir. Çapraz ve dikey çizgilerin ustaca düzenlenmesi gözü arka planda Paris'in odak noktası olarak planlanan Opera binasına götürür. Ressam, ışık hareketlerini sokağınkiyle, arabaların ve yayaların koşuşturmacasıyla birleştirmiştir.

Gustave Caillebotte'un (1848-1894) *Paris Sokakları, Yağmurlu Bir Gün* başlıklı tablosu (Resim 4) ve *Avrupa Köprüsü* (1876, Cenevre Musée du Petit Palais) resimleri modern mühendisliği, şehir hayatına giren yeni yolları övmesiyle başarıtlardır. Merkez noktası temel alınarak yapılan şehir sokakları Haussmann'ın şehir planının ilkelerinden biridir.⁵ Söz konusu resimlerde bu ilkeler açık bir şekilde görülür.

Resim 4:

Gustave Caillebotte
(1848-1894), *Paris
Sokağı, Yağmurlu
Bir Gün*, 1877, tuval
üzerine yağlıboya,
212,2x276,2 cm,
Chicago Sanat
Enstitüsü.

(Art Institute
Chicago)



19. yüzyıl Paris'inde merkezde yaşayan yoksul sınıflar, kentin dışına taşınmak zorunda kalmış, modern kentin yorgun düşürdüğü sınıf olarak yaşayışları değişime uğramıştır. Toplumsal ayrışmanın getirdiği yoksul sınıf ve işçilerin değişen günlük hayatı Armand Guillaumin'in (1841-1927) resmetmek istediği konulardandır. *Hôtel de Ville Rıhtımı'ndan d'Arcole Köprüsü* (1878, Cenevre Musée du Petit Palais) resminde sıralanmış at arabaları ve yükleyicileri alüvyonu yeniden dağıtıp taşımak için uyum içinde çalışırken betimlemiştir. 1854-5'te Haussmann zamanında yapılan d'Arcole Köprüsü, dökme demir kirişleriyle mühendislik harikasıdır.⁶ Claude Monet'nin (1840-1926) *Kömür Boşaltan Adamlar* resminde de işgücü ve zamana yayılan bir emek performansı betimlenir (Resim 5). Monet, kömür taşıyıcılarını kontrpuan gibi, tüten bacaların olduğu bir fonun üzerinde faaliyetten yoksun piyonlar gibi görünecek şekilde kademelendirmiştir.⁷ Resim, Seine'deki bir mavnaya ağır kömür yüklerini dar kalaslar üzerinde taşıyan işçileri betimlerken kentsel gerçekliğin acımasız yüzünü, büyüğü bozulmuş bir dünyayı da göstermektedir.

⁵ Rubin, 2015, 158, 101.

⁶ Rubin, 2015, 176-177.

⁷ Rubin, 2015, 157.



Resim 5:

Claude Monet
(1840-1926), *Kömür Boşaltan Adamlar*, yk. 1875, tuval üzerine yağlıboya, 54x65,5 cm, Musée d'Orsay, Paris.

(Musée d'Orsay)

Yeni kentin önemli öğelerinden biri de parklardır, peyzaj mimarı Adolphe Alphand'ın (1817-1891) tasarımı olan Paris parkları kent için önemlidir. Kapılar, parmaklıklar ve banklar gibi tüm kent mobilyaları yeniden tasarlanır. Oluşturulan yeni parklarda aynı kent mobilyaları kullanılır. Böylece kent bir anlamda aynılaştırılır, aynı dili konuşur hale getirilir.⁸ Renoir'nın (1841-1919) *1867 Paris Fuarı Sırasında Champs Elysees* resmi her yaştan Parisli'yi, Adolphe Alphand'ın tasarımı olan yemyeşil ağaçlarla kaplı park içerisinde gösterir (Resim 6).

Baudelaire (1821-1867) modern hayat ve sanat üzerine yazılarında, modern hayatın anlamının zor kavranır olduğundan bahseder.⁹ Baudelaire bu zorluğu, maddi ilerleme ile manevi ilerlemenin paralel devam etmemesi ile ilişkilendirir. Bu beraber ilerlememe durumu ikiliği ve insan ve kent arasındaki maddi ve manevi farklılık ile gelişen yabancılaşma durumunu ortaya çıkarmaktadır. Baudelaire için kente yansıyan farklılık bulvardır. Bulvarlar geleneksel kentin modernleşmesinde temel unsurdur.¹⁰ Metropol ve bulvarlar sıklığı ve genişliğin karşılıklı durumlarıdır. Modern kamusal yaşamın çerçevesini oluşturan bulvarlar, genişlik amacıyla yapılmalarına karşın aynı zamanda bütün kalabalıkları bir arada toplayan mekânlardır. Claude Monet'nin *Capucines Bulvarı* (1873-4, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art), Pierre-Auguste Renoir'nın *Grands Bulvarları* (Resim 7) resimlerinde kalabalık ve popüler olan bulvarlarla birlikte alışveriş yapan-

8 Çelik'ten aktaran Karabaş, 2009.

9 Artun, 2004.

10 Berman, 1994.



Resim 6: Pierre Auguste Renoir (1841-1919), *1867 Paris Fuarı Sırasında Champs Elysees*, 1867, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon. (WikiArt Visual Art Encyclopedia)

lar ve turistler betimlenmiştir. Kentteki modern yaşamı ve bu dünyanın hızını izleyiciye aktarır. Kent kalabalıktır ve bireyler arasındaki bağlar azalmıştır. Bulvarlar, demiryollarının gelişmesi, pasajların yerine gelen alışveriş mağazaları Paris'te toplumsal hayatın hızını arttırmıştır. O zamanlar alışkanlıklar değişse de alışveriş bir kadın uğraşı olarak görülür ve tüketim toplumunun yarattığı yeni bir klişenin parçasıdır.

Avrupa'da bir başka gelişme de 19. yüzyılın ikinci yarısında yaygınlaşan demiryollarıdır. Sanayi Devrimi'nin sonuçlarının olgunlaşmaya başladığı 20. yüzyılda fabrikalarda ve demiryolu taşımacılığında buhar gücünün kullanımının yaygınlaşması, hem kentlerin fiziksel çevresini değiştirmiş hem de kente göçen işçi ve işsizlerin kentlerdeki fabrikalar çevresinde yerleşmeye başlamasına yol açmıştır ve bu



Resim 7: Pierre Auguste Renoir (1841-1919), *Grands Bulvarları*, 1875, tuval üzerine yağlıboya, 52,1 x 63,5 cm, Philadelphia Museum of Art, US. (Philadelphia Museum of Art)

gelişmeler toplumsal mekânda önemli değişiklikler yaratmıştır.¹¹ Paris ve Argenteuil arası demiryolu hattı 1851 yılında inşa edilmiştir ve Parisli orta sınıf mensupları çok geçmeden banliyöde arsa satın alıp ev yapmaya başlamışlardır.¹² Argenteuil’de toprak ucuz olduğu için de kısa bir süre sonra fabrikalar buraya taşınmaya başlar. Demiryolları sayesinde o zamana kadar görülmemiş bir şekilde nüfus hareketi artar. Aynı zamanda metalaşan ürünlerin ticaretine yönelik bir hareketlilik meydana gelir. Bu dönemde empresyonist sanatçılar da stüdyo resimlerini reddedip doğaya çıkmak ve Paris banliyölerine gitmek için trenleri kullanırlar ve bu temaları betimlemeye başlarlar. 1872’de Argenteuil’e yerleşen ve sekiz yıl kalan Monet burada ürettiği manzara resimlerinde buharlı trenleri ve kasabadaki fabrika bacalarını resimler.¹³ Monet’nin *Tren* adlı resmi trenin kasaba önünden büyük miktarda buhar bırakarak geçişini betimler (Resim 8). Buhar bizim kasabayı görüşümüzü kısmen kapatırken kasabadaki fabrika bacalarından çıkan duman ile karışır.



Resim 8: Claude Monet (1840-1926), *Tren*, 1872, tuval üzerine yağlıboya, 48,1x75 cm. (Pola Museum of Art, Kanagawa)

Fabrika bacalarından ve tren lokomotiflerinden çıkan duman ve buharlar sanayinin ve üretimin aralıksız devam ettiğini göstermektedir. T. J. Clark, Manet’nin (1832-1883) resimlerindeki buharı, oluşmakta olan yeni dünyanın metaforu olarak okur.¹⁴ Trenler ve yaydıkları buhar açıkça seyirlik bir gösteri haline gelmiştir. Manet’nin *Demiryolu* resminde de demir parmaklıklar ardındaki lokomotiften çıkan buhar, treni görmemizi engeller (Resim 9). Küçük kızın görüş açısı lokomotif buharından ibarettir. Resimdeki buhar o kadar fazladır ki parmaklıklar arkasındaki lokomotifini göremeyiz. Sadece bıraktığı izi görürüz.

11 Bumin, 1990, 66.

12 Tucker, 1997, 15.

13 Tucker, 1997.

14 Clark, 2002, 154-174.



Resim 9: Edouard Manet (1832-1883), *Demiryolu*, 1872-1873, tuval üzerine yağlıboya, 93,3x111,5 cm. (National Gallery of Art, Washington.)

lemiştir. (Resim 10). Temiz havası, nehri ve yeşil alanıyla bu kenar mahalle, erkeklerin ticaret dönemlerinde buradan ayrılmasıyla, kadın ve çocuklara kalmıştır. Berthe Morisot kente ve güzelliklerine aldırmandan sırtlarını dönmüş iki iyi giyimli kadınla bir kız çocuğunu resmetmiştir.¹⁵ Arka planda ise tüm hızı ve büyüleyiciliğiyle Paris kenti görülür.



Resim 10: Berthe Morisot (1841-1895), *Trocadero Tepelerinden Paris Görünümü*, 1871-73, tuval üzerine yağlıboya, 46x81,6 cm. (Santa Barbara Museum of Art)

¹⁵ Rubin, 2015, 222.

Modern kent konseptine göre Haussmann tarafından ele alınan değişim planında kent, bir makine olarak algılanır. Bu gelişmeler bulvarların ve yeni meydanların oluşması, demiryollarının, fabrikaların gelişmesi Paris'i ve banliyöleri modernleştirerek değiştirmiştir. Bu modern dönüşüm heyecan vericidir. Yıkım ve parıltı döneminin Paris'inde bir araya geldiğinde herkes için yenidir. Değişen kentin izlenimleri empresyonist sanatçıların resimlerine yeni temalar olarak yansımıştır.

19.yüzyılda Amsterdam Kent Yaşamı ve Amsterdam Empresyonistleri

1851'de gerçekleşen Dünya Fuarı'ndan Hollanda ancak bir elin parmaklarını geçmeyecek kadar madalya ile dönmüştür. İnsanlığın oldukça kısa bir sürede kat ettiği teknolojik gelişmeler, İngiltere, Almanya ve Amerika pavyonlarında izlenebilmiş ve ziyaretçiler tarafından hayranlıkla karşılanmıştır.¹⁶ Hollanda'nın teknolojik gelişmelerde geri kalmasının birçok sebebi vardır. Fransızlar'ın yönetimindeki Batavya Cumhuriyeti'nin (1795-1806) ardından Napoléon Bonaparte tarafından Hollanda'nın yeni kralı olarak tahta çıkartılan Louis Bonaparte (I. Louis ya da I. Lodewijk olarak da bilinir) ile Hollanda'da yeni bir dönem daha başlamış ve özellikle de bu dönemde Hollanda ve İngiltere'nin ticari ilişkileri hepten kısıtlanmıştır. *"Halkının yüzde otuz beşi kentlerde yaşadığından on sekizinci yüzyıl başında dünyanın en büyük kentli toplumuna sahip olan Hollanda Cumhuriyeti'nde ne yazık ki Kral Louis Bonaparte döneminin sonunda toplumun sadece yüzde yirmi sekizi kentlerde yaşamaya devam etmişti. Bunun da en önemli sebepleri arasında yüksek vergiler, kent yaşamının pahalılığı, iş olanaklarının azlığı sayılabilir. Ancak en çok da Altın Çağ'dan itibaren uluslararası ticaretin merkezi olan Amsterdam'ın bu özelliğini yitirmesi; İngiltere ile gerçekleşen Dördüncü Deniz Savaşı (1780-1784) ve İngiltere'nin Hollanda'yı kendisine düşman olan Fransa'nın müttefiki olarak görmesinin bir sonucu olarak Hollanda kolonilerini işgal etmesi Hollanda'yı bu duruma getirmişti."*¹⁷ 1813'te Prens I. Willem Hollanda'ya geri dönmüş ve iki yıl sonra da krallığın başına geçmiştir. Fransa'ya karşı güçlendirilmek istenen Hollanda ve Belçika Kral I. Willem yönetimi altında birleştirilmiş ancak bu durum 1830'daki Belçika ayaklanmasına kadar sürmüştü ve Belçika bağımsızlığını ilan etmiştir. Bu durum, Belçika'nın tekstil üretimi ve zengin metal ve kömür yataklarından faydalanan Hollanda için ekonomik açıdan iyi olmamıştır. Sanayi altyapısının oluşturulması, üretimde çalışacak olanların eğitilmesi ve kentlerde çalışacakların köylerinden getirilmesi ile modern sanayinin gelişmesi 1850'leri bulmuştur. Ama sanayinin gerçek anlamda gelişmesi 1896 sonrasında yaşanmıştır. Bu dönemde iş gücünün de artmasıyla ticaret gelişmiş ve ülke kalkınmaya başlamıştır. Gelişmeler sayesinde dönemin sanatına olumlu katkı sağlanmıştır.¹⁸ Hollanda'da bilimsel ve düşünsel kalkınma ise 19. yüzyılın ortalarında başlamıştır. Özellikle doğa bilimleri bu dönemde oldukça öne çıkmış, bu alanda birden çok Nobel kazanılmıştır. Bilimle beraber teknoloji alanında da birçok buluş gerçekleşmiştir. Sanayi devrimi Büyük Britanya'dan başlayarak önce Belçika'da ve daha sonra Fransa'da ortaya çıkmış sanayileşme bununla

16 Speet, 2007, 19.

17 Speet, 2007, 10-11.

18 Vaidová, 2011, 18

beraber dünyanın her tarafına yayılmıştır. Hollanda'nın az da olsa ekonomik olarak kalkınması, sanayi ve buhar makinelerinin kullanılmaya başlaması ve ağır yük için inşa edilmiş olan tren yollarında insanların da seyahat etmesi ile mümkün olmuştur. 19. yüzyılın ortalarından itibaren Sanayi Devrimi ve iyileşen ekonomiyle birlikte kalkınma başlamış, dolayısıyla eğitim alanında da bir nevi devrim yaşanmıştır. Ticaret ve sanayinin gelişmesini birebir yaşayan sanatçılar da yaşanan değişikliklerin paralelinde resim konularını belirlemeye başlar. Genişleyen ve inşa edilen kent manzaraları ve kent hayatının koşuşturmacası bu dönemde Amsterdam empresyonistlerinin konuları haline gelir.

Amsterdam empresyonistlerinin köklerini içinde yetiştikleri Den Haag Okulu Ressamları'nda aramak gerekir. 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren kültür merkezi olan Den Haag'da çalışan ressamı tanımlamak için kullanılan Den Haag Okulu, ilhamlarını 1830'larda Paris'e yakın Barbizon köyünde açık havada çalışan Charles-François Daubigny, Jean-Baptiste-Camille Corot ve Jean-François Millet gibi ressamlardan alır. Romantik akımın aksine doğaya daha gerçekçi bir gözle bakan bu sanatçılar, doğanın ruh hallerine etkisi üstünde dururlar. Barbizon ressamı gibi açık havada (*en plein air*) resim yapan Den Haag Okulu ressamı, kente yakın olan Scheveningen köyü sahillerinde denizin, değişken çetin hava koşullarının ve balıkçılıkla uğraşan köylülerin hayatlarını gerçeklikten uzaklaşmadan ve romantize etmeden aktarırlar.¹⁹ Den Haag Okulu sanatçıların üretimleri genel anlamıyla manzaraya odaklanır. Bununla birlikte, Jozef Israëls'in yoksul balıkçı evleri örneklerinde olduğu gibi iç mekânda figür çalışmaları da tercih edilir.

19. yüzyılın ikinci yarısında Amsterdam nüfusu son iki yüz yıl içerisinde ilk kez artmaya başlar.²⁰ Sanayi Devrimi ile kırsaldan kente başlayan göçlerle kentin sosyal yapısı ve sınırları da sürekli değişir. Kentte başlayan yenilenme çalışmalarının sonucu olarak büyük bir inşaat alanı haline gelmesi, tren ulaşımının sağladığı kolaylıklarla ülkenin birçok farklı bölgesinden çalışmak üzere insanların buraya akın etmesi ve açılan mağazalar, fabrikalar, kafe ve restoranlar özellikle de burayı çok hareketli bir yaşama ve çalışma alanına çevirir. Kent manzaraları genel olarak 19. yüzyıldaki manzara resmine olan ilgiyi arka plana iter ve doğaya karşı olan romantik özlemin yerini her gün sokaklarda olanlara karşı tasasız bir bakışa bırakır, bir anlamda sonsuzluk duygusunun yerini geçicilik almaya başlar.²¹ Scheveningen sahillerinin sağladığı sakin hayatın aksine fokurdamakta olan kent hayatını deneyimlemek üzere genç nesilden birçok sanatçı 1880'lerden itibaren Den Haag'taki sanat ortamını bırakıp başkente gelmeye başlar çünkü bu dönemde Amsterdam Den Haag'ın yerine avangard sanatın merkezi olma yönünde evrilmiştir. Amsterdam empresyonistlerini oluşturan grup içinde George Hendrik Breitner ve Isaac Israëls öne çıkarlar. 1886 yılının sonlarına doğru her iki ressam Amsterdam'da *De Nieuwe Gids* (Yeni Rehber) dergisini de çıkartan, şair, yazar ve sanatçılardan oluşan *Tachtigers* (Seksenliler) grubuna katılır ve bununla birlikte Amsterdam empresyonistleri de Seksenliler olarak

19 Pennock, 1997, 169.

20 Hageman, 2008, 92.

21 Hoekstra, 2015, 10.

anılmaya başlar. Grubun çıkardığı *De Nieuwe Gids* Dergisi'nin prensipleri şunlardır; sanat sanat içindir; sanat bir tutkudur; içerik ve form birdir; sanat ve ahlak birbirinden ayrıdır; en önemlisi de sanat en bireysel duygunun en bireysel ifadesidir.²² Dergide sanat yazıları kadar, edebiyat, şiir, eleştiri, felsefe ve politika yazıları da yayımlanmıştır.

Grup içerisindeki ressamların sanat anlayışları birbiriyle benzerlikler gösterse de farklılıkları da belirgindir. Herkes evrilen kenti kendince deneyimleyip farklı yönlerden ele almaya başlar. Bir kısmı sokak, tüketim ve eğlence hayatının çeşitliliğine eğilirken, aralarında bir kısmı kentin daha sessiz, insanlardan arındırılmış (belki de) daha ruhsal yönüne ağırlık verir. Derginin prensiplerinden birinin de ifade ettiği gibi bireysel duygunun ifadesi önemli ayırıcı özellikleridir. Genç sanatçıların akademideki (Amsterdam Rijksacademie van beeldende kunsten) hocaları August Allebé (1838-1927) de geleneksel eğitime alternatif olan bir bakış açısıyla sanatta ahlaki değerlerden ziyade estetik ve bireysel olan değerlere vurgusuyla öğrencilerine destek olmuştur.²³

Öğrencisi ve arkadaşı ressam Anton Kerssemakers (1846-1924), 1885'te Vincent van Gogh'u (1853-1890) Amsterdam'daki geçici tren istasyonundan almaya gittiğinde, onu gayretli bir şekilde birkaç küçük kent manzarası yaparken bulur. Hemen oracıkta yaptığı iki küçük resim geri dönüş yolunda ıslanmış, kururken de yamulmuş olmasına rağmen, onları kardeşi Theo'ya yollarken "Eğer bir saat içerisinde bir izlenim aktarmak istersem, artık bunu yapabildiğimi size göstermek istedim" diye yazar.²⁴ Van Gogh'un, Kerssemakers'ı beklerken yaptığı bu iki izlenimden başka Amsterdam resmi bulunmaz. Resme konu olan her iki yer de geçici tren istasyonunun hemen yakınındadır. Yağmurlu bir Ekim gününde yerlerde su birikintilerinin görüldüğü yapıtların her ikisinde de birkaç fırça darbesiyle ortaya çıkarttığı üçer figür vardır. Ressamın *Het Singel Manzarası*'nda aydınlık yeşil gökyüzünün hâkim olduğu sakin bir kent silüetini, yatay ve dikey fırça darbeleriyle hızlı bir şekilde çalışmış olduğu belli olur (Resim 11). IJ Nehri'nin kenarında bulunan *Ruijter Rıhtımı*'nda ise bulutların hâlâ yağmur taşıdığı bellidir (Resim 12). Üç figürün yansımaları da yerdeki su birikintilerinde görülürken, esen rüzgârın etkisiyle hem teknelerin bacalarından tüten kara duman hem de teknelerin direkleri resme diyagonal bir hareket kazandırır.

Van Gogh 1881 yılında Den Haag Okulu ressamlarından aynı zamanda akrabası da olan Anton Mauve'dan resim dersleri almak üzere Den Haag'a gittikten sonra, kendisinden dört yaş küçük bir ressamla arkadaş olur. Bu, özellikle 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında fotoğrafını çekeceği ve resmini yapacağı Amsterdam'ın kent görünümleri ile tanınacak olan George Hendrik Breitner'dan (1857-1923) başkası değildir. Diğer ressamların uzak durmayı tercih ettiği kenar mahallelerde, aşevlerinde, alt sınıftan insanlar arasında birbirlerini kendilerine rakip görmeden dolaşıp çizimler yaparlar.²⁵ Breitner da Van Gogh gibi sokaklarda olmayı, gerçek hayatı ve basit, çalışan

22 Van Faassen, 2017, 44.

23 Van Smoorenburg, 1991, 111.

24 Denekamp, 2015, 67,72, 74.

25 Van Dijke, 2020, 38.



Resim 11:
Vincent van Gogh
(1853-1890), *Het Singel Manzarası*,
tuval üzerine
yağlıboya, 1885,
19x25,5 cm, P. ve N.
de Boer Koleksiyonu.
(Netherlands Institute
for Art History)



Resim 12:
Vincent van Gogh
(1853-1890),
Ruijter Rıhtımı
(*De Ruijterkade*),
1885, tuval üzerine
yağlıboya, 20,5x27
cm. (Amsterdam Van
Gogh Museum)

insanları tuvaline aktarmayı önemli bulur. İlk dönemde çağdaşlarının çoğu gibi Den Haag Okulu etkisinde resimler yapmakla birlikte Amsterdam'a gittikten sonra kendisini hızlı bir şekilde değişen kent hayatını betimlemeye adanır. Breitner Amsterdam'daki sosyal ve yapısal değişim sürecini yakından takip eder, eskiz defteri ve 1889'da edindiği fotoğraf makinesi ile kentin sokaklarında dolaşır. Kendinden öncekilerin çektiği sakin, sokakları bomboş Amsterdam fotoğraflarının sonu gelmiştir, çünkü ticaretin ve sanayinin merkezi



Resim 13-14: George Hendrik Breitner (1857-1923), Amsterdam Sokak Fotoğrafları, 1900 civarı. (Hefting, 2004, 4.)

haline gelen kent gelişmiş ve canlanmıştır.²⁶ Breitner'in fotoğrafları ve dolayısıyla da resimleri kentin bu yeni yüzünü ve hareketliliğini yansıtır. Kentin büyük inşaat çukurlarında el arabasıyla kum taşıyan, devasa kazıkları vinçlerle çeken ya da dinlenen işçileri ve aynı inşaat alanlarında insanlar kadar ağır koşullarda çalışan atları heyecanla kaydeder (Resim 13, 14). Atları betimleme konusundaki yeteneği Den Haag'da bulunduğu dönemlerde kentin binicilik okulunda yaptığı sayısız eskiz, aynı dönemde yaptığı atlı süvari resimleri ve ardından Panorama Mesdag Müzesi'ndeki çalışmalarından ötürü bilinir.

Breitner'in *Van Diemenstraat'ta Kazık Çakma Çalışmaları* tablosunda, Amsterdam'ın batısındaki bir sokağın kazıklarla inşası görülür (Resim 15). Büyük vinçler, buharla çalışan makineler, inşaat alanında çalışan ve mola vermiş işçiler, arka planda ise tüten fabrika bacaları görülür. İşe koşturarak gidip gelen beyaz önlüklü hizmetçiler, alışveriş caddelerindeki kürklü şık kadınlar, sokaklarda ve parklarda oynayan çocuklar, yağmurlu havalarda ya da akşam karanlığında sokaklarda gezinenler de yine severek çalıştığı konulardandır. Sanki fotoğraf makinesi ile yakalayabildiği anları (enstanteneleri!) hızlı bir şekilde tuvaline kaydetmiş gibi görünür. Breitner'in *Dam Meydanı*, yağmurlu bir akşamüstünde Amsterdam'ın merkezindeki meydanda bulunan hareketliliği gözler önüne serer (Resim 16). Hem borsa binasının meydanda oluşu, hem de tüm mağaza, büro ve kafelere yakınlığından dolayı Dam Meydanı gece-gündüz ilginin merkezi konumundadır.²⁷ Söz konusu resimde her ne kadar arka planda yer alan Kraliyet Sarayı (Eski Belediye Sarayı), Nieuwe Kerk (Yeni Kilise) ve diğer yapılar yani binalar detaylandırılmış olsa da, 1904 yılına kadar meydandan hareket edecek olan atlı tramvaylar ve koşuşturan insanlar tuvale hızlı sürülmüş renk lekeleri ile aktarılmışlardır. Sıklıkla kullandığı motiflerden olan yağmur birikintileri ve devinim, Breitner'in resim yüzeyindeki beyaz renk lekeleri ve çizgilerle vurgulanır. Defalarca kentin kalbinin attığı bu meydanı yapıtlarında kullanmıştır.

26 Hefting, 2004, 4.

27 De Baar, 1999, 30.



Resim 15: George Hendrik Breitner (1857-1923), *Van Diemenstraat'ta Kazık Çakma Çalışmaları*, 1897, tuval üzerine yağlıboya, 80,5x131 cm. (Kunstmuseum Den Haag-a)



Resim 16: George Hendrik Breitner (1857-1923), *Dam Meydanı*, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 102x152,5 cm, Laren Singer Laren Museum. (Kunstmuseum Den Haag-b)



Resim 17: Isaac Israels (1865-1934), *Haarlemmersluis*, ykl. 1890, kağıt üzerine karakalem. (Collection Atlas Dreesman)

Isaac Israels, aynı jenerasyondan olan ve otuzlu yaşlarından sonra yıldızları parlamaya başlayan sanatçı arkadaşlarının aksine çocuk yaşlardan itibaren şöhreti parlayan bir sanatçı olmuştur.²⁸ Sanatçı öncelikle babasının yanında daha sonra da kısa sürelerle Den Haag ve Amsterdam'daki akademilerde eğitim alır. Genç Israels ve Breitner'in resimlerindeki konu seçimi çoğu kez örtüştüğünden aralarında bir ömür sürecek olan rekabetin belki de temelini oluşturur.²⁹ Israels de tıpkı Breitner gibi Amsterdam sokaklarında dolaşarak fabrikadan ya da hizmet ettikleri evlerden kendi evlerine dönen genç kadınları, atları, sokak yaşamını tuvale aktarır. Kuvvetli çizim yeteneği ile defterler dolusu insan ve sokak çizimi yaparak aslında Amsterdam'ı daha da iyi kavrama yolunda çalışmıştır (Resim 17, 18).



Resim 18: Isaac Israels (1865-1934), *Zeedijk'teki Dans Evi*, ykl. 1892-93, kağıt üzerine karakalem. (Collection Atlas Dreesman-b)

28 Modiri Şahin, 2018, 190.

29 Van Dijke, 2020, 18. Breitner ve genç Israels'in dostluk ve rekabetinin ele alındığı kapsamlı bir sergi (*Breitner vs Israels: Friends and Rivals*) 2020 yılında Frouke van Dijke'in küratörlüğünde Den Haag Kunstmuseum'da gerçekleştirilmiştir.

Modern metropol hayatı kalabalığıyla ve devinimiyle sıkıştırılmış bir mekândır. Bu mekân kendi yapısı gereği kamusal görünümünün yansımalarına zemin hazırlar. Bu yeni görünüm, Baudelaire'in tanımladığı modernitenin kendisidir. Burada en küçük bir farklılık dahi, O'nun güzellik kuramı içerisinde yerini alır ve modern hayata can veren bir değer haline gelir.³⁰ Moda kuşkusuz yenin en çarpıcı ifadesidir.³¹ Paris ve Londra gibi modern bir kent olma yönünde hızla değişen Amsterdam'da da büyük moda evleri açılır. Önce gaz ardından da elektrik lambalarıyla aydınlatılmış büyük vitrinlerde sanayileşmenin beraberinde getirdiği tüketim duygusu beslenmiştir. Vitrinler modern materyalist kültürü getiren ve ilerlemeyi güvence altına alan yerlerdir.³² Sokakların da çehresini değiştiren ıslık ıslık büyük vitrinler, yapay aydınlatmanın kendisi gibi bir yeniliktir. Rengârenk ürünlerle dolu olan vitrinler ve ışığa gelen sinekler misali vitrinlerin önünde doluşan kalabalıklar, Israels'le Breitner gibi birçok ressamı adeta büyüler. Israels, *Amsterdam Nieuwendijk'te Mars Şapka Dükkânı*'nda akşam saatlerinde lambalardan yayılan sarı ışıkla aydınlatılmış şapkaları inceleyen genç-yaşlı kadınları betimler (Resim 19). Kalın fırça darbeleri ve geniş renk lekeleriyle hızlı bir şekilde çalışılmış bu yapıtta kadınların merakı ve heyecanı yansır. Vitrinin içinde sıralanmış lambalar gibi kadınlar da vitrinin diğer yanında sıralanır. Israels, bu türden resimleri yapabilmek için, bugün de hâlâ Amsterdam'ın önde gelen alışveriş sokaklarından olan Nieuwendijk'te bir oda kiralar. Ressamlar için Amsterdam'da tuvallerini ve boya sandıklarını kollarının altına alıp sokak sokak dolaşarak resim yapmak kolay olmayıp özel izne tabidir. Isaac Israels böylesi bir izne sahip olmakla birlikte şikâyet olduğu takdirde polis ressama müdahale edebilecektir.³³ Yoğun kalabalıklar içerisinde işlek sokaklarda şövalelerini kurup resim yapmak istemeyen Fransa'daki empresyonistler de binaların üst katlarını ve buralardaki balkonları kullanmışlardır.³⁴ Monet, Caillebotte ve Pissarro'nun Paris resimleri bunu çok iyi bir şekilde örnekler. Oysa Den Haag Okulu ressamları (ki buna Isaac'ın babası Jozef de dâhildir) doğayı ve özellikle de Scheveningen sahillerinde gördüklerini, hissettiklerini açık havada tuvallerine aktarmışlardır.



Resim 19: Isaac Israels (1865-1934), *Nieuwendijk'te Mars Şapka Dükkânı*, 1893, tuval üzerine yağlıboya, 64,5x59,5 cm. (Groningen Groninger Museum)

30 Berman, 1994, 178

31 Artun, 2004, 45.

32 Van der Woud, 2015, 43.

33 Keijer, 2004, 20 not 9'dan aktaran van Dijke, 2017, 18.

34 Sutcliffe, 1995, 218.

Modernite'ye dair ilk sırlar "büyük kentin manzaraları"nda saklıdır.³⁵ Charles Baudelaire Paris'te yıkımın sürmesine rağmen kentin parıltılı dönüşümünü şu şekilde anlatır; "...hala molozlarla dolu olan, tamamlanmamış parıltılarını şimdiden şanla gösteren, yeni bir bulvarın köşesindeki yeni bir kahvenin önüne oturmak istediniz. Kahve ışıl ışıldı".³⁶ İnsanların bir arada bulunduğu, ilginin yanındakilerden çok diğer insanlara kaydığı bu yeni bulvarlarda bir *café* kültürü oluşur. Yeni kentin çekim merkezi kafelerdir. Kafeler modern insanın yeni alışkanlığıdır. Isaac Israels ve çağdaşları, yeni yeni açılan, insanların sadece yemek yemek için değil, daha uzun oturup sohbet edebilecekleri, müzik dinleyip dans edebilecekleri kafe ve restoranlarda da vakit geçirmeye başlamıştır. Buralar birer yaşam tarzı merkezi gibi görülür. Kadınlar da ilk kez refakatçileri olmadan yalnız başlarına kafe ve restoranlara gelmeye ve herhangi bir olumsuz sosyal damga yemeden vakit geçirmeye başlar.³⁷ Israels'in *Amsterdam Nes'teki Café Chantant*'ı yeni çağın eğlencesine güzel bir örnek sunar (Resim 20). Canlı renklerin ve geniş fırça darbelerinin hâkim olduğu yapıt özellikle de Manet, Degas ve Toulouse-Lautrec gibi Fransız empresyonistlerin güçlü etkisini hissettirir.³⁸ Ön planın gölgeli olması, büyük aynalarla da çoğaltılan yapay ışıklandırmayla arka planın ışıl ışıl parlaması yapıtta derinlik etkisini artırır. Mekânın içinde tasvir edilen geniş aynalar mekânı vurgular, orada bulunma duygusunu kuvvetlendirir. Modernleşen Amsterdam'ın değişen tüketim biçimlerini yansıtan bir çalışma olarak öne çıkar.



Resim 20:

Isaac Israels (1865-1934), *Amsterdam Nes'teki Café Chantant*, 1893, tuval üzerine yağlıboya, 90x105 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo. (Kröller-Müller Museum-a)

35 Baudelaire, 2004, 204.

36 Baudelaire, 2014, 57.

37 Van der Woud, 2015, 53.

38 Bionda & Blotkamp, vd., 1991, 189.

Söz konusu kafe ve restoranlar sadece eğlence için değil, edebi ve sanatsal toplantılar için de uygun mekânlardır. Seksenliler de o dönemde moda olmuş belli başlı kafelerde ve grubun önde gelen sanatçılarından Willem Witsen'in atölyesinde bir araya gelir. Willem Witsen (1860-1923), Seksenliler'e dâhil olan arkadaşı şair Albert Verwey'e kendi jenerasyonu için önemli üç ilham kaynağını şöyle sıralar: Verwey'in çevresindeki Hollandalı yazar ve şairler, Fransız edebiyatı ve Den Haag Okulu resmi.³⁹ Hem edebiyatçıları hem de sanatçıları için kent sürekli tekrar eden bir temadır. Witsen bu grup içinde öne çıkan bir figürdür. Varlıklı üst sınıftan bir aileye mensup olan Witsen, Amsterdam Rijksacademie'de eğitim görmüştür. O da meslektaş Breitner gibi fotoğraf çeker ve Breitner kadar sık olmamakla birlikte arada bu fotoğrafları resminin ön çalışması gibi kullanır. Witsen'in Amsterdam izlenimleri Breitner ve Israels'e göre daha sakin ve daha toprak tonlarındadır. Özellikle Amsterdam'ın kanal evlerini, kanallarını, teknelerini ve köprülerini betimlediği resimlerindeki figürler, Breitner ya da Israels'in resimlerindeki kadar yakından verilmemiştir (Resim 21). Kentle arasında hep bir mesafe var gibi hissedilir. Witsen'in kenti zamansız güzelliğin bir anıdır adeta⁴⁰ (Resim 22). Witsen, zaman zaman tekne kiralayıp kentin değişik açılardan eskizlerini yapmayı tercih etmiştir. Fransa'daki meslektaşları Daubigny ve Monet'nin de atölye tekneleri ünlüdür. Willem Witsen,



Resim 21: Willem Witsen (1860-1923), *Amsterdam Uilenburg'teki Antrepolar*, ykl. 1910, tuval üzerine yağlıboya, 52x42 cm. (Amsterdam Rijksmuseum)



Resim 22: Willem Witsen (1860-1923), *Kromboomsloot*, 1907-08, tuval üzerine yağlıboya, 54,5x66,8 cm. (Van der Meij Fine Arts)

39 Van Dijke, 2017, 10.

40 Bionda & Blotkamp, vd., 1991, 326.

kenti iliklerine kadar hissedip tuvaline aktarmaya çalışmıştır. Kendi sözleriyle, Israels'in ve özellikle de Breitner'in resimlerinde Amsterdam'ın kendi karakterini yansıtamadıklarını tuhaf bulduğunu belirtir. Buna karşın, ona göre Eduard Karsen bunu başarmaktadır.⁴¹

Seksenliler'in ayrık ve sakin üyelerinden olan Eduard Karsen (1860-1941) babası Kaspar Karsen'in yolundan giderek ressam olmuştur. Baba Karsen'in Romantik üslupta yaptığı kent manzaralarına karşılık, onun kent manzaraları sis bulutunun içinde kalmış gibi izlenimlerle bireysel bir duyarlılığın hissedildiği çalışmalardır. Babasından aldığı eğitimin yanı sıra o da Seksenliler'in çoğu gibi Amsterdam Rijksacademie'de eğitimine devam etmiştir. Figürlerin neredeyse hiç görülmediği kent manzaralarına kahve ve gri tonları hâkimdir. Suluboyaymışçasına suda çözünür gibi görünen yağlıboya çalışmaları bulunur. Gerçeklik Karsen için önemli olsa da, onun yapıtları hayal hissi verirler ve bunu sağlamak için de Amsterdam ve çevresinde yaptığı çizimleri yıllarca kullanmayıp, tuvale aktarmak için hepsinin bir hatıra olmasını beklemiştir.⁴² Çok severek okuduğu Edgar Allan Poe'nun sisli hayal gücünün hayaletimsi puslu yapıtlarında fark edilir.⁴³ Bu türden yapıtlarını *Amsterdam'da Prinsengracht*, *Amsterdam'da Begijnhof* (Resim 23, 24) ve *IJ Kıyısında* (ykl. 1890, Otterlo Rijksmuseum Krölller-Müller) iyi bir şekilde örnekler. *Amsterdam'da Prinsengracht* resminde kentin silüetini sadece koyu renk lekeleriyle aktarır.



◀ **Resim 23:** Eduard Karsen (1860-1941), *Amsterdam'da Prinsengracht*, tarih bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya, 54x40 cm, özel koleksiyon. (Van Dijke, 2017, 135).

▼ **Resim 24:** Eduard Karsen (1860-1941), *Amsterdam'da Begijnhof*, 1893, tuval üzerine yağlıboya, 36,5x45 cm. Krölller-Müller Museum, Otterlo. (Krölller-Müller Museum-b)



41 Peters, 2003, 32-33.

42 Bionda & Blotkamp, vd., 1991, 205.

43 Vergeer, 1985, 118.

Daha çok *De Nieuwe Gids*'e yazdığı sanat eleştirileri ve sanat kitapları ile tanınan Jan Veth (1864-1925) uzun bir süre hangi türde resim yapacağına karar verememiş ve en sonunda onu öne çıkartan portreler konusunda çalışmıştır. Her ne kadar bunalımlı kent manzaraları ya da haklarında yapıcı eleştiri yazıları yazdığı Breitner ve Israels'inki gibi canlı kafe sahnelerini tuvale aktarmak istemiş olsa da, portre ressamı olmasındaki en büyük etken, kent manzaraları konusunda kendisini çağdaşları kadar iyi bulmamasıdır.⁴⁴ Anne tarafından ressam bir aileden gelen Veth'in kent manzaraları da Witsen ve Karsen'inkiler gibi sessizliği ve yalıtılmışlığı vurgular. *Keizersgracht'taki Atölyenin Penceresinden* (Resim 25) diğer binalarla çevrelenmiş atölyesinin arka bahçesini betimler. Bu kimsenin bulunmadığı ve ağaçların yapraklarını dökmüş olduğu sessiz bir manzardır. Sadece tuvali neredeyse ikiye bölen ağacın iki yana uzanan dalları ve Amsterdam'a özgü binaların ritmik bir şekilde inip çıkan çatıları yapıta hareketlilik katar.



Resim 25:

Jan Veth (1864-1925),
Keizersgracht'taki
Atölyenin
Penceresinden, 1924,
tuval üzerine yağlıboya,
özel koleksiyon.
(Arthur Digital
Museum)

Seksenliler'den Jacobus van Looy'un (1855-1930) ise bambaşka bir üslubu vardır. Veth gibi *De Nieuwe Gids*'e eleştiri yazıları da yazan Van Looy, resimlerinin sürekli olumsuz eleştiriler almasından sonra 1901 yılı itibariyle resim yapmayı ikinci plana bırakır –en azından dış dünyanın gözünde bu böyledir- ve kendisini daha başarılı bulunduğu yazı yazmaya adar.⁴⁵ Onun kente dair yapıtlarını diğerlerinden ayıran en önemli ayrıntılar kullandığı canlı renk paleti ve kent içindeki doğadır. Isaac Israels'in övgüsünü kazanmış olan *Bahçe* adlı yapıtında Amsterdam'daki evinin bahçesini betimlemiştir (Resim 26). Latin çiçeklerinin sardığı bahçenin sağ üst köşesinde eşi Titia

44 Haveman, 2005, 3.

45 Bionda & Blotkamp, vd., 1991, 218.



Resim 26: Jacobus van Looy (1855-1930), *Bahçe*, 1893, tuval üzerine yağlıboya, 93 x 137 cm. (Teylers Museum, Haarlem)

görülür. Sarı, turuncu ve yeşil renklerin hâkim olduğu kompozisyonda ön planda belirgin olan çiçekler ve yapraklar gerilerde gittikçe renk lekelerine dönüşür. Yapıt bu haliyle Monet'nin gelincik tarlalarını betimlediği resimlerine benzer. Burada tek fark onun kendisini Amsterdam gibi kalabalık ve canlı bir kentteki ufak bahçesi ile sınırlandırması olmuştur.

Sonuç

Fransız empresyonistleri Paris'in modernleşen yönü olan bulvarları, kafeleri, demiryolları, buharlı trenleri, kent meydanları ve parkları resimlerken, Amsterdam empresyonistlerinde tren resimlerine nadir rastlanır. Kanallarla örülmüş Amsterdam'da Haussmann Paris'indeki bulvarlar bulunmadığından bunların yerini kanallar, kanalların üstlerindeki köprüler ve sokaklar alır. Fotoğraf makinasının icadı, fotoğrafı 19. yüzyıl ressamlarının gözde buluşu haline getirmiştir. Caillebotte'un fotoğrafa olan ilgisi *Paris Sokağı*, *Yağmurlu bir Gün* gibi resimlerinde kendini gösterirken, Amsterdam'ı fotoğraflayan ilk ressamlardan olan Breitner ve meslektaşısı Witsen'ın fotoğrafları ve dolayısıyla da resimleri kentin yeni yüzünü ve hareketliliğini yansıtır.

Amsterdam empresyonistlerinin her biri farklı renk paletine sahip olmuştur fakat kent manzaraları onların ortak özelliğidir. Örneğin, Amsterdam manzaralarının

en bilinen ismi George Hendrik Breitner daha çok gri ve kahve tonları içinde canlı kırmızılar kullanırken, Isaac Israels daha parlak ve canlı renkler kullanmayı tercih etmiştir. Hollandalılar'ın Fransız Empresyonizmini ne kadar tanıdıkları ve Fransa'daki meslektaşlarından ne kadar etkilendikleri tam olarak bilinmemesine rağmen Willem Witsen'in Gravür Kulübü Sergisi'nde Lucien Pissarro ile tanışma fırsatı yakaladığı bilinmektedir. Hollandalılar Fransız empresyonistlerinin aksine daha koyu renkler ve daha kalın boya tabakaları kullanmışlardır. Resimlerinde kuvvetli ışık-gölge karşıtlıkları yer alır. Hollandalılar'ın Édouard Manet'nin izlenimciliğine yakın olduğu düşünülmektedir. Bu dönemde yurt dışından pek çok sanatçı resim yapmak, ders almak ve bağlantı kurmak için Hollanda'ya gelmiştir. Bunda 'modern' ve realist olarak niteledikleri, geniş ve hızlı fırça kullanımına hayran oldukları Frans Hals'ın (1582-1666) yapıtlarını yakından görmek ve bu yapıtları çalışmak istemeleri etkili olmuştur. Bu sanatçılar arasında Édouard Manet, James McNeill Whistler, John Singer Sargent ve Max Liebermann da vardır. Liebermann ve Whistler, çağdaşları George Breitner ve Willem Witsen'in çalışmalarından da etkilenmiştir.

Amsterdam empresyonistlerinin Fransa'daki meslektaşları ile en önemli ortak özellikleri Émile Zola, Edmond ve Jules de Goncourt kardeşler ile Gustave Flaubert'in romanlarındaki natüralizmden beslenmeleri ve bunu resimlerine yansıtmaları olmuştur. Bununla birlikte Fransa'daki empresyonistler sokaklarda, parklarda daha çok burjuva sınıftan insanlara yer vermeyi tercih ederken, Amsterdam empresyonistlerinin burjuvanın yanı sıra çalışan kesimi betimlemeye daha yakın durduğu görülür. Gerçek hayatın tüm yönleriyle betimlendiği bu resimlerde her sınıftan insana yer verilmiştir.

Fransız sanatçılar için modern kent sokaklarında çalışıp çalışmamak bir tercih meselesiyken, Hollandalılar için sokaklarda resim yapmak özel izne tabidir ve bu izne sahip olan az sayıdaki ressam için bir ayrıcalıktır. Caillebotte'un ve Pissarro'nun binaların üst katlarından gözlemleyip betimledikleri sokaklara ve insanlara karşılık Breitner, Israels ve Witsen gibi empresyonistler de yaşadıkları ya da atölye gibi kiraladıkları binaların üst katlarından kent ve insan resimleri yapmışlardır. Breitner ve Witsen'in fotoğraflarla sokaklardan anı yansıttıkları resimler anın geçiciliğine, harekete ve hıza bir övgüdür. Breitner ve Israels özellikle kentin değişimine, o kentte var olan her tabakadan insana ve gelişen teknolojiye de yer vermeleriyle, Seksenliler içinde ve hatta günümüzde de öne çıkarlar. Kentin daha duygusal yanını yansıtan, sessiz ve belki de hızlı değişimin parçası olmayı erteleyen diğer tarafları Witsen, Karsen ve Veth gibi ressamı etkilemiş, Van Looy ise canlı renkler ve bahçeleri aracılığıyla kentin o dönemlerde biraz da ihmal edilen bir başka yönüne odaklanmıştır. Böylelikle burada adı geçen ressamlar, yeni bir yüzyılın eşliğindeki Amsterdam'ın farklı yüzlerini göstermişlerdir.

KAYNAKÇA

- Amsterdam Rijksmuseum*. URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-2952> [E.T.: 26.11.2020]
- Amsterdam Van Gogh Museum*. URL: <https://www.vangoghmuseum.nl/nl/collectie/s0085V1962> [E.T.: 26.02.2021]
- Art Institute Chicago*. URL: <https://www.artic.edu/artworks/20684/paris-street-rainy-day> [E.T.: 08.02.2021]
- Arthur Digital Museum*. URL: <https://arthur.io/art/jan-veth/uitzicht-vanuit-het-atelier-keizersgracht-327-amsterdam-view-from-the-?crtr=1> [E.T.: 26.02.2021]
- Artun, A. (2004), Sunuş, *Modern Hayatın Ressamı*. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baar P.P. de (1999). *Jacob Olie Fotograaf van Amsterdam: Drie wandelingen door de stad rond 1900*. Bussum: Uitgeverij TOTH ve Gemeentearchief, Amsterdam.
- Baudelaire, C. (2004). *Modern Hayatın Ressamı*. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudelaire, C. (2014). *Paris Sıkıntısı*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bergsma, R. (1991), “Mens en Natuur- De Natuur van de Mens”. *De Schilders van Tachtig: Nederlandse Schilderkunst 1880-1895*, Ed. R. Bionda-C. v.d. Blotkamp, Zwolle: Waanders Uitgevers, Amsterdam: Rijksmuseum Vincent van Gogh, 33-52.
- Berman, M. (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Ü. Altuğ, B. Peker, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bionda R. - Blotkamp C. v.d. (1991). *De Schilders van Tachtig: Nederlandse Schilderkunst 1880-1895*, Ed. R. Bionda-C. v.d. Blotkamp, Zwolle: Waanders Uitgevers, Amsterdam: Rijksmuseum Vincent van Gogh.
- Bumin, K. (1990). *Demokrasi Arayışında Kent*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Clark, T. J. (2002). “Modernism, Postmodernism and Steam”, in *October* Vol. 100, *Obsolescence* (Spring, 2002), 154-174.
- Collection Atlas Dreesman-a*. URL: <https://archieff.amsterdam/beeldbank/detail/6ab4bfb6-e3d6-49b3-eb36-f22892565841> [E.T.: 26.02.2021]
- Collection Atlas Dreesman-b*. URL: <https://archieff.amsterdam/beeldbank/detail/c28ca218-2a03-98f1-2629-14dd02c7a82a> [E.T.: 26.02.2021]
- Denekamp N. (2015). *Vincent van Gogh: 400 Dagen in Amsterdam*, Bussum: Uitgeverij THOTH ve Amsterdam Stadsarchief.
- Dijke F. van (2017). “Voorsteden en achterbuurten: De sensatie van de stad”, *Rumoer in de Stad: De Schilders van Tachtig*, Ed. F. van Dijke, Den Haag Gemeentemuseum, Zwolle: W Books, 8-27.

- Dijke F. van (2020). *Breitner vs Israels: Vrienden en Rivalen*, Ed. F. van Dijke, Kunstmuseum Den Haag ve Zwolle: W Books.
- Encyclopaedia Britannica*, Crystal Palace. URL: <https://www.britannica.com/topic/Crystal-Palace-building-London> (E.T.: 08.10.2020]
- Faassen S. van (2017). Het werd een levende stad; en wij waren overal bij: De Schrijvers van Tachtig en hun Schildervrienden. *Rumoer in de Stad: De Schilders van Tachtig*, Ed. F. van Dijke, Den Haag Gemeentemuseum, Zwolle: W Books, 40-51.
- Gates, C. (2019). *Antik Kentler*. (B. Cezar, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Groningen Groninger Museum*. URL: <https://www.groningermuseum.nl/kunst/tentoonstellingen/de-collectie-veendorp> [E.T.: 26.11.2020]
- Hageman, M. (2008). *Het A'dam Boek:1275-2008*. Bussum: Uitgeverij TOTH ve Stadsarchief Amsterdam.
- Haveman, M. (2005). "Kijken naar Anderen", *Openbaar Kunstbezit Kunstschrift*, no. 1.
- Hefting P. (2004). *G.H. Breitner: Amsterdams Straatleven rond 1900, Foto's van een Schilder*. Amsterdam: De Verbeelding.
- Hoekstra, F. (2015). "Van Gogh tot Cremer in Vogelvlucht", *Nederlandse Kunstenaars in Parijs: Van Gogh tot Cremer*, Ed. F. Hoekstra, Zwolle: Uitgeverij Waanders, Uitgeverij de Kunst, Museum de Fundatie.
- Karabaş, B. (2009). "Paris Nasıl Temizlendi?", *Arkitera*. URL: <http://v3.arkitera.com/h41017-paris-nasil-temizlendi.html> [E.T.: 12.02.2021]
- Keijer, K. (2004). *Breitner's Amsterdam. Schildereijen en foto's*, Amsterdams Historisch Museum, p.20 not 9.
- Kröller-Müller Museum-a*. URL: <https://krollermuller.nl/isaac-israels-cafe-chantant-in-denes-te-amsterdam> [E.T.: 26.11.2020]
- Kröller-Müller Museum-b*. URL: <https://krollermuller.nl/eduard-karsen-begijnhof-in-het-najaar> [E.T.: 26.02.2021]
- Kunstmuseum Den Haag-a*. URL: <https://www.kunstmuseum.nl/nl/collectie/heiwerk-aan-de-van-diemenstraat-amsterdam> [E.T.: 26.02.2021]
- Kunstmuseum Den Haag-b*. URL: <https://www.kunstmuseum.nl/nl/tentoonstellingen/rumoer-de-stad> [E.T.: 26.02.2021]
- Modiri Şahin, Şebnem (2018). "Kırsaldan Kente: Yeni bir Yüzyılın Eşiğinde Hollanda'da Empresyonizm", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Karadeniz Teknik Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon.
- Musée d'Orsay*. URL: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/les-dechargeurs-de-charbon-69336> [E.T.: 04.08.2021]
- Musées de Reims. L'avenue de L'opéra. *Musée des Beaux Arts*. URL: <https://musees-reims.fr/oeuvre/l-avenue-de-l-opera> [E.T.: 06.08.2021]
- National Gallery of Art*. URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.43624.html> [E.T.: 08.02.2021]

- Netherlands Institute for Art History*. URL: <https://rkd.nl/nl/explore/images/255215> [E.T.: 26.02.2021]
- Pennock, H. (1997). "The Hague School (1870-1890)". *Dutch Art: An Encyclopedia*, Ed. Sheila D. Muller, New York: Garland Publishing, 169-172.
- Peters M. (2003). "Amsterdam". *Willem Witsen (1860-1923) Schilderijen, Tekeningen, Prenten, Foto's*. Bussum: Uitgeverij THOTH, 32-33.
- Philadelphia Museum of Art*. URL: <https://www.philamuseum.org/collection/object/82739> [E.T.: 04.08.2021]
- Pola Museum of Art*. URL: <https://www.polamuseum.or.jp/language/collection/006-0322/> [E.T.: 08.02.2021]
- Rubin, J.H. (2015). *İzlenimcilik Nasıl Okunur Bakma Biçimleri*. (F.T. Kazancı, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Santa Barbara Museum of Art*. URL: <http://collections.sbma.net/objects/3183/view-of-paris-from-the-trocadero?ctx=bc215387-5a17-49c8-bd50-fec91d1c2ea3&idx=2> [E.T.: 04.08.2021]
- Sennett, R. (2011). *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis.
- Sennett, R. (2013). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. (S. Durak, A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Smooenburg, Sanne van. (1991). "August Allebé", *De Schilders van Tachtig: Nederlandse Schilderkunst 1880-1895*, Ed. R. Bionda-C. v.d. Blotkamp, Amsterdam: Waanders Uitgevers Zwolle, Rijksmuseum Vincent van Gogh, 111-112.
- Speet, Ben. (2007). *Kleine geschiedenis van Nederland: De Tijd van burgers en stoommachines 1800-1900*. Zwolle: Waanders Uitgevers.
- Sutcliffe, A. (1995). "The Impressionists and Haussmann's Paris", *French Cultural Studies*, 6/17, 197-219.
- Teylers Museum*. URL: <https://www.teylersmuseum.nl/nl/collectie/kunst/ks-2013-001-de-tuin> [E.T.: 26.02.2021]
- Tucker, P. H. (1997). *Claude Monet: Life and Art*. Yale University Press.
- Vaidová, Z. (2011). "Het impressionistische landschap en stadsgezicht in de twee tekensystemen: Een semiotische vergelijking", bitirme tezi, Katedra nederlandistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci.
- Van der Meij Fine Arts*. URL: <https://rkd.nl/nl/explore/images/50945> [E.T.: 26.02.2021]
- Vergeer, C. (1985). *Willem Witsen en Zijn Vriendenkring: De Amsterdamse bohème van de jaren negentig*. Amsterdam/Brussel: Thomas Rap, Amsterdam/Brussel.
- WikiArt Visual Art Encyclopedia*. URL: <https://www.wikiart.org/en/pierre-auguste-renoir/the-champs-elysees-during-the-paris-fair-of-1867-1867> [E.T.: 08.02.2021]
- Woud, A. van der (2015). *De Nieuwe Mens: De Culturele Revolutie in Nederland rond 1900*. Amsterdam: Prometheus Bert Bakker.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR
ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

KUŞADASI, KADIKALESİ KAZISI'NIN 2017-2020 SEZONLARINA AİT BİZANS CAMI ÖRNEKLERİ



BYZANTINE GLASS SAMPLES BELONGING TO SEASONS OF 2017-2020 IN KUŞADASI, KADIKALESİ EXCAVATION

Tümay HAZİNEDAR COŞKUN*

ÖZ

Kuşadası'nın güney sahilindeki Kadıkalesi'nde sürdürülen kazılar yirmi yılın ardından Bizans cam araştırmalarına zengin arkeolojik veriler sunmuştur. Buluntular, aynı zamanda Anaia limanı aracılığıyla taşınmış olması muhtemel kaplara ve dolayısıyla Orta Çağ'ın önemli bir ticari üretim merkezine de ışık tutmaktadır. Camların arasında özgün formlu ve üst sınıf işçilikli olanlar çoğunluktadır. Bunların yanı sıra flu renkleri ile orta kaliteye sahip günlük yaşama dair olanlar da mevcuttur. Kilise dâhil olmak üzere, kalenin her yerine dağılmış halde saptanan camların içerisinde Geç Orta Çağ üretiminin karışık malzemeleri ile yapının kullanıma ait olan camları ayırt etmek oldukça güçtür. Ancak son yıllarda bemandan ve kilisenin vaftizhanesinden gelen parçalar bu konudaki bilgilerimizi yenileyecek düzeydedir. Anıtsal kilisenin bemasının önündeki deprem yıkıntısı kaldırıldıkça, yapının pencere camlarına ve aydınlatmasına ait diğer objelerine rastlanılmıştır. Benzer şekilde, kalenin mekânlarıyla ilişkili olabilecek az sayıdaki bir başka cam buluntu, kilisenin kuzeybatısında son yıllarda açılan Erken Hristiyan Vaftizhanesi'nin, en üstteki yapı katmanının hemen altında tespit edilmiştir. Kadıkalesi camları ticarete yönelik, günlük yaşama ait ve mezar buluntuları olmak üzere üç ayrı başlık şeklinde incelenmektedir. Camlar işlevlerine göre ise aydınlatma, günlük kullanım ve süs objeleri olarak yine üç gruba ayrılır. Bu yazımızda ise Kuşadası, Kadıkalesi/Anaia Kazısı'nın son dört kazı sezonundaki cam parçalarına ait örnekler ile 11-13. yüzyıl yapının kullanım gereçleri olabilecek bahsi geçen Bizans camları tanıtılıp değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: *Bizans, cam, Orta Çağ camları, cam üretimi, aydınlatma camları, günlük kullanım camları.*

ABSTRACT

The excavations carried out in Kadıkalesi on the south coast of Kuşadası have provided rich archaeological data to Byzantine glass research after twenty years. The finds also shed light on vessels likely to have been transported through the port of Anaia and thus, an important commercial production center of the Middle Ages. Among the glasses, those

* Dr. Öğretim Üyesi, Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9556-4316> ♦ E-mail: tumayhazinedar@yahoo.com

with original forms and top-class workmanship are in the majority. In addition to these, there are also medium quality ones for daily life with their blurred colors.

It is very difficult to distinguish the mixed materials of the Medieval Ages production from the glass that belongs to the use of the building among the glasses scattered all over the castle, including the church. However, the fragments from the bema and the church's baptistery in recent years are at a level that refreshes our knowledge on this subject. As the earthquake debris in front of the monumental church's bema was removed, findings of the windows and lighting of the church were found. Similarly, another few glass finds that may be associated with the space came just below the topmost building layer while excavating the Early Christian Baptistery, which had been opened in recent years to the northwest of the church. Many glasses in the castle are the result of mass production to order.

The archaeological data has shown that Kadıkalesi's magnificent church housed glass workshops after an earthquake thought to have occurred in the mid-thirteenth century. Therefore, glass production in Kadıkalesi/Anaia existed in a process that continued from the mid-thirteenth century to the early fourteenth century. The glasses that we assume were used in the castle, on the other hand, are distinguished from the others by their physical qualities as well as their structural content. These glasses differ in terms of color as well as being simpler in production, fuzzy and matte appearance. However, the aspect that gives the biggest clue about whether the glasses were for production or use are the places where they were found and other finds that were found in these areas. As a matter of fact, the glass fragments found during excavations were often found with metal parts such as chains, hangers, or layers of mortar.

Kadıkalesi glasses are examined under three headings: commercial, daily life and grave finds. In terms of numerical value, most of the finds are produced with glass. Apart from the mass-produced glass, mostly glass artifacts for individual use were found from the burials removed from many areas of the church. Glass finds are again divided into three groups in terms of their functions: lighting, daily use, and ornamental objects. Among these groups, the fragments of window glass and oil lamps were found, which were mostly used for lighting. Afterwards, glass pieces for daily use and ornamental purposes such as bracelets, glasses, bottles, goblets, and bowls come respectively. In this article, it is aimed to introduce and evaluate the mentioned Byzantine glass finds, which can be usage devices from the eleventh to the thirteenth centuries, with examples from the last four excavation seasons of the Kuşadası, Kadıkalesi/Anaia Excavation.

Keywords: *Byzantine, glass, Medieval glass, glass production, glass lightings, everyday use glasses.*

Giriş

Seramik, cam, metal, kemik gibi pek çok buluntu grubu ile Batı Anadolu arkeolojisine katkılar vermeye devam eden Kuşadası, Kadıkalesi/Anaia Kazısı'nın 2017-2020 yılları arasında tespit edilen ve daha önce yayınlanmamış cam buluntularından bir kısım örnek yazımımızın konusunu oluşturmaktadır¹. 2016 yılı ve öncesindeki Kadıkalesi camları lisansüstü tez çalışmaları kapsamında tanıtılmıştır². 2017 senesinden önce sayısal değeri yaklaşık 21 bini bulan camlar 2020 kazı yılı ile birlikte 25.110'e yükselmiştir. Ancak çok sayıda ve neredeyse tüm alana dağılmış cam parça içerisinde ticari üretim ile kaledeki Orta Çağ yaşam buluntularını ayırmak oldukça güçtür. Çünkü kalenin Orta Çağ'daki son kullanım evresi, depremle terk edilmiş olan Bizans yapılaşmalarının üzerine konumlandırılmıştır. Bu anlamda 2017-2020 kazı sezonlarında kilisenin bemasının önünde gerçekleştirilen kazılar derinleştikçe buradan taş eserler gibi kiliseye ait cam buluntular gelmeye başlamıştır. Özellikle yapının aydınlatma öğelerinden pencere camlarına dair çeşitli bilgiler sunmuştur (Resim 1 A çalışma alanı). Camlar açısından önem taşıyan diğer bir mekân ise son kazı sezonlarında ortaya çıkarılan, kilisenin güneybatısındaki vaftizhanedir (Resim 1 B çalışma alanı). Vaftizhanenin hemen üstünden, üretim sektörünün altından gelen cam buluntular da anıtsal kilisenin kullanımları ile çağdaştır.



Resim 1: 2019 Hava Fotoğrafında Kaleden Son Yıllarda Çalışılan Kazı Sektörleri. A= Bema Önü
B= Erken Hristiyan Vaftizhanesi

- 1 Kadıkalesi cam buluntularını çalışmama izin veren değerli hocam Prof. Dr. Zeynep Mercangöz'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.
- 2 Kadıkalesi/Anaia Kazısı cam buluntuları ile ilgili tez çalışmaları için bk. Çakmakçı, 2008; Hazinedar-Coşkun, 2013; Hazinedar-Coşkun, 2017a.

2017-2020 yılları arasında ele geçirilen 4253 adet cam parça daha önceki örneklerle genel anlamda uyum içerisindedir. Ancak kap türleri arasına eklenen farklı birkaç formu cam ve artan sayısal çokluk dikkate değerdir. Kadıkalesi küçük buluntuları arasında sayısal anlamda ikinci sırayı alan camların, en yoğun bulunduğu yerler; kilise ve çevresi, işlikler, sur önü ve tabyaların yer aldığı mekânlardır. Kalenin ana yapısı olan kilise de özellikle alt yapı, güney yan nef, kuzey yan nef ve sarnıçtan çok fazla cam parçası gelmiştir. Kadıkalesi/Anaia'daki ticari cam üretimini sadece sayısal çokluk değil, biçim, üslup ve arkeometri verileri de ortaya koymaktadır. Üretilen camlar dışında kazı sezonları ilerledikçe açılan mekanlar, cam parçalarının günlük hayattaki kullanımlarıyla ilgili ipuçları sunmuştur. Önceki kazı sezonlarından kaledeki kilise ve şapellerde kullanılmış aydınlatma camları dışında dinsel veya sosyal yaşamın günlük eşyalarına ait hiçbir veri bulunmamaktaydı. 2018 yılı ile birlikte anıtsal kilisenin beması önündeki deprem çöküntüsünde sürdürülen çalışmalarda yapının aydınlatmasına yönelik cam parçaları saptanmıştır (Resim 2). Bu alandaki kazılar 2019 ve 2020 senelerinde de devam etmiştir. 2017 kazı sezonunda ise kalenin güney ve güneybatısındaki mekanlar açılmıştır. Son dört yıl içerisinde cam buluntuların yoğunluğuna baktığımızda birinci sırada 1621 parça ile 2020 kazı sezonu, daha sonra ise 1481 parça ile 2018 kazı yılı gelmektedir. 2017 kazı çalışmalarında 644 adet, 2019 senesinde ise 502 adet cam parça tespit edilmiştir. Tüm kazı sezonları dahil olmak üzere kilise ve çevresinde yapılan kazı çalışmaları sırasında diğer mekanlara



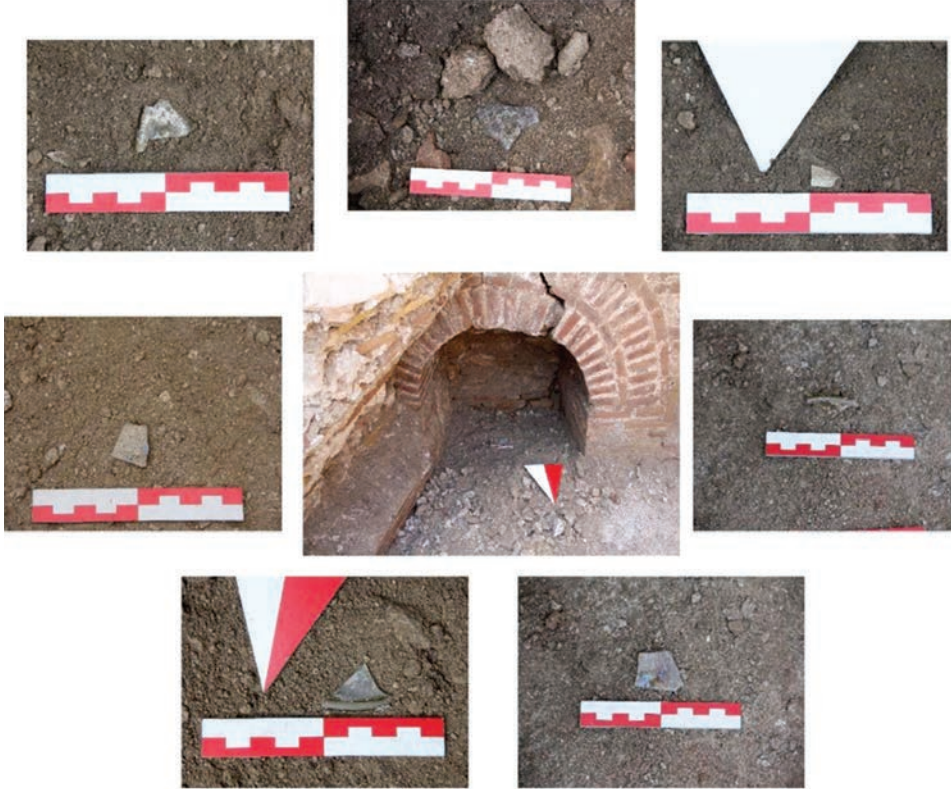
Resim 2: Anıtsal Kilisenin Beması ve Bema Önündeki Çöküntünün 2019 Görüntüsü

göre daha çok cam elde edilmiştir. Ancak buradaki en önemli problem camların hangilerinin kaledeki cam üretimine ait olup hangilerinin kalenin sosyal ya da dini yaşamına ait olabileceği sorusudur. Bu konuya dair sınırlı bilgimiz son yıllarda gerçekleştirilen kazı çalışmaları bulguları sayesinde az da olsa artış göstermiştir.

A Çalışma Alanından (Bema Önü) Ele Geçen Cam Buluntular

Kadıkalesi camları ticarete yönelik, günlük yaşam ve yaşamın başka bir boyutu mezar buluntuları olarak üç gruba ayrılır. Bugüne kadar sayısal veri açısından en kalabalık grubu 13. ve 14. yüzyıllarda kalede üretilen camlar oluşturmaktadır. Üretim camları ile ilgili en önemli bilgiler, 2011 ve 2012 kazı sezonlarında kilisenin alt yapısı önüne akmış olan topraktan gelen cam parçalarından elde edilmişti. Keza çalışılan tüm kazı

sezonlarında kilisenin yan neferinden toplu halde tüme yakın, birbirinin devamı olan aynı nitelik ve nicelikte cam parçaları gelmiştir. Seri üretilmiş camlar dışında, kilisenin pek çok alanından kaldırılan gömülerden ise daha çok bireysel kullanıma yönelik cam eserler tespit edilmiştir. Bu camlar dışında son kazı sezonlarında mekanlarda yapılan çalışmaların derinleşmesiyle beraber daha önceki camlardan farklı, seri üretim izi taşımayan belli ki mekânda işlev sahibi olan camlar saptanmıştır (Resim 3).



Resim 3: Kilisenin Bema Önündeki Çöküntüden Gelen Pencere Camı Parçaları

Kadıkalesi camları işlevlerine göre aydınlatma, günlük kullanım ve süs objeleri olmak üzere üç ana gruba ayrılır. Bu gruplar arasında sayısal verinin en fazla pencere camlarında olduğu görülmektedir. Pencere camlarından sonra ise sırasıyla kandiller, bilezikler, bardaklar, şişeler, kadehler ve kaseler gelmektedir. Bu buluntular dışında herhangi bir gruba dahil edemediğimiz ve çeşitli kaplara ait profil vermeyen, gövde parçaları olarak tanımladığımız pek çok parça ise sayısal açıdan en yoğun grubu kapsamaktadır.

Kadıkalesi pencere camları dörtgen ve yuvarlak biçimli olarak ikiye ayrılır (Resim 4). Camlar çoğunlukla yuvarlak, az miktarda dörtgen pencere camlarına örnek sunmuştur. Bunlar arasında sıklıkla rastlanılan yuvarlak pencere camları, ortası düz ve bombeli olmak üzere başlıca iki tiptedir. Ortası bombeli olan pencere camlarında farklı formda bir grup cam yer alır. Bunlar merkez ortalarından kenara doğru uzanırken bir kavis yapan ve diğerlerine göre daha kalın cidarlı camlardır³. Yuvarlak formu camlar serbest üfleme yönteminin bir nevi türü olan küre açma tekniği ile üretilmişlerdir⁴. Nadir olsa da örnekleri mevcut olan dörtgen biçimli pencere camları silindire üfleme tekniği ile yapılmıştır. Son dört yıldaki kazı sezonlarından toplam 1134 adet pencere camı parçası ele geçirilmiştir. Kilisenin bemasının önündeki kazı çalışmalarının başladığı 2018 yılında ve devam edildiği 2020 kazı sezonlarında pek çok pencere camı parçası bu alandan çıkartılmıştır (Resim 3). Pencere camları flu görünümüleri, korozyonlu yapıları ve katlı kenarlarındaki kireç parçalarının izleriyle kilisenin kendi yapısına ait öğeler olmalıdır⁵. Bu mekân dışında son iki yılda kalenin vaftizhanesinde bulunan pencere camları da tıpkı bemaadaki parçalar gibi yapıya ait camlardır. Burada tespit edilen camlarda içerdikleri kireç tabakaları ile seri üretimlilerden ayrılırlar. Yine 2011 yılında kilisenin apsisi açıldığında yuvarlak biçimli üç pencere camını harç parçaları arasından bir arada bulunmuştu. Bu camlar tıpkı bemaadaki örnekler gibi kilisenin apsisini aydınlatan camlardır. Form ve boyut olarak, üretim dışında tuttuğumuz pencere camlarının çapları genellikle 24-26 cm arasındadır. Ayrıca gerek bemaadan gerekse daha önceden apsisten gelen pencere camlarının renklerinin birbirlerinden farklı olmaları Kadıkalesi anıtsal kilisesinin farklı renk tonlarına sahip camlarla aydınlatıldığını göstermektedir⁶.

Kandiller pencere camlarından sonra Kadıkalesi camlarının ikinci yoğun grubunu oluşturur (Resim 5). Çubuklu, kulplu ve bardak tipi gibi türleri olan objelerin tümü serbest üfleme tekniği ile üretilmiştir. Kaplara ait kulp, sap, ağız ve kaide gibi

3 2016 kazı sezonu ve öncesi Kadıkalesi pencere camlarıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Hazinedar-Coşkun, 2017a, 56-63.

4 Bizans döneminde pencere yapım yöntemi olarak bu iki teknik kullanılmaktadır. Küre açma tekniğinde potada eriyik halde bulunan camdan üfleme çubuğu ile bir miktar alınarak hafifçe üflenir. Daha sonra üfleme çubuğundan noble yardımıyla alınan cam tekrar ısıtılarak yuvarlak haline gelene kadar kendi eksenini etrafında sürekli döndürülür (Mehlmann, 1982, 205). Bu döndürme işlemi yeterince yapılırsa ortası düz, az yapılırsa ortası bombeli pencere camları oluşturulur (Harden, 1959, 9). Silindire üfleme tekniğinde ise yine potadan üfleme çubuğu ile alınan cam, çok az ucunda sarkacak şekilde üflenerek silindir kalıbın içine sokulur. Silindirdeki cam soğuyunca dip tarafı delinerek cam genişletildikten sonra noble yardımıyla alınarak üfleme çubuğundan ayrılır. Biraz soğuduktan sonra boylamasına bir metal yardımıyla ikiye kesilip düz bir zeminde tekrar hafif ısıtılarak metal bir alet yardımıyla düzeltilir (Dodwell, 1961, 42).

5 2011 yılında kilisenin bemasında yapılan kazı çalışmaları sırasında üç adet ortası bombeli pencere camı birlikte tespit edilmişti. Bu camların katlı kenarlarında ise yine kireç kalıntıları bulunmaktaydı. Ayrıntılı bilgi için bk. Hazinedar-Coşkun, 2017a, 63.

6 Orta Çağ'da özellikle kiliselerde renkli camlar kullanılarak estetik bir görünüm yaratma çabası olduğu bilinmektedir. Ayrıntılı bilgi için bk. Olcay, 2017, 200.

Resim 4:
2019 Kazı
Sezonuna Ait
Yuvarlak Biçimli
Pencere Camı
Parçaları



Resim 5:
2020 Yılı Kilisenin
Aydınlatmalarına
İlişkin Çubuklu
Kandil Parçaları



kısımları ise alet yardımıyla şekillendirilmektedir. 2017-2020 kazı sezonlarında 439 adet cam kandil parçası bulunmuştur. Camların pek çok örneği çubuklu kandillerin sap kısımlarındandır. Çubuklarındaki camın kalınlığı olasılıkla bu gereçlerin günümüze daha dayanıklı bir şekilde ulaşmasını sağlamıştır. Dolayısıyla Kadıkalesi kandilleri arasında en sık rastlanılan tip çubuklu kandillerdir. Bu tip kandiller çubuklarının aldığı forma göre çeşitli alt gruplara bölünür. Kandiller; İçi Boş çubuklular, İçi Dolu Düz Çubuklular, Ucu Boğumlular ve Ucu Damla şekilliler olmak üzere 4 tip altında toplanmaktadır⁷. Çok fazla süsleme ögesi tercih edilmeyen çubuklu kandillerde az sayıdaki örnekte cam ipi bezeme görülmektedir. Bu bezemede kandillerin ağız kısmından çoğunlukla kap ile farklı renkte tek sıra halinde geçmektedir. Kandiller yaygın olarak açık yeşil, açık sarı; cam ipleri ise genellikle koyu mavi ya da koyu yeşil renklidir. Yıl ayırımı yapılmaksızın kandiller arasında en fazla İçi Dolu Düz Çubuklu olanlar yer alır. Son yıllarda yapılan çalışmalar doğrultusunda yine yapının bemasından ve vaftizhanesinden pek çok çubuklu kandil parçası ele geçirilmiştir. Genel anlamda önceki yıllardaki benzerleriyle uyum gösterse de bu kandillerin yanlarında fitil ve zincir aksamlarıyla beraber ele geçirilmeleri onları diğer ihraç ürünlerinden ayırır.

Nitekim 2020 kazı sezonunda bemadan çıkartılan çubuklu kandilin parçaları, eksik ve noksanlıklarına rağmen bir araya getirilerek kısmen tümlenebilmiştir (Resim 6). Kandilin geniş ve oldukça ince cidardan oluşan çanak kısmı serbest üfleme tekniği ile üretilmiştir. Gövdesi kırık ve noksan olan ucu boğumlu objenin çubuk kısmı aletle çekilerek yapılmıştır⁸. Kandil bu formu ve cam yapısıyla daha önceki Kadıkalesi ucu boğumlu çubuklu kandilleri ile paraleldir. Cam obje bemadan yanında pek çok gövde parçası ve 8 adet çubuklu kandilin sap kısmıyla birlikte bulunmuştur. Tüme yakın kandil çok açık şeffaf yeşil renkli, diğer çubuklu kandil parçaları ise açık mavi, açık yeşil ve tonlarındadır. Resimde görülen kandil ve beraberindeki diğer buluntular olasılıkla bir polikandilion üzerinde yer alan ve anıtsal kilisenin aydınlatılmasını sağlayan, günlük yaşama ait camlardır (Resim 5).

Kadıkalesi camlarının bir diğer grubunu kaseler oluşturur⁹. Kaseler 2006 sezonu ile camların arasına dahil olmuş objelerdir. Serbest üfleme tekniği üretilen camların içinde ayaklı olanları olasılıkla ihraç ürünlerindedir. Ayaklı kaseler dışında 2009 yılı ile beraber halka kaideli ve sıg tipli olanlar da buluntularımız arasında yer almaya başlamıştır.

2018 kazı sezonunda kilisenin bemasından halka kaideli ufak boyutlu 5 adet cam kâse bir arada çıkartılmıştır. Anaia grupları arasında az sayıda bulunan kâse parçalarının bemadan fazla gelişi, bunların kilisenin kullanım gereçleri olduklarını düşündürür. Kâselerin niteliklerine bakıldığında kalenin 13. yüzyılda üretilen cam kaplarından hem biçimsel hem de renk tonu açısından farklılık taşıdıkları görülür. Bemadan gelen söz ko-

7 Ayrıntılı bilgi için bk. Hazinedar-Coşkun, 2017a, 64-72.

8 Benzer örnekler için bk. Acara-Olcay, 1998, 262/h; Çakmakçı, 2008, 106,107; Çömezoğlu, 2007, 68,70, 74, 83; Weinberg, 1952, pl.60/801; Gill, 2006, 64/31, 169/39; Hadad, 1998, 67/29, 35; Hayes, 1992, 408/70; Olcay,1997, 164, 167; Özgümüş, 2008, 729/4.

9 Kadıkalesi kaseleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Hazinedar-Coşkun, 2017a, 94-96.

Resim 6:
2020 Kazı
Sezonu
Kiliseye Ait
Buluntulardan
Kısmen
Tümlenen
Çubuklu Kandil



nusu 5 adet cam kâsenin bugün kaide kısımları kısmen mevcuttur. Açık mavi renkli olan kâselerin tümü kırık ve noksan olup sıg ve küçük boyutludur. Serbest üfleme teknikli olan kapların halka kaideleri kap oluşturulduktan sonra dip kısımlarına eklenmiştir (Resim 7).

Resim 7:
2018 Kazı Sezonunda
Kilise Bemasından
Gelen Cam Kâse
Kaidesi



Kadıkalesi cam şişeleri, Anaia şişeleri ve çeşitli şişeler olmak üzere iki gruba bölünür. Ancak bunlardan Anaia şişeleri kaledeki seri üretiminden şüphe duyulmayan kaplardandır. Batı Anadolu ve Bizans Asia'sı ile özellikle Kadıkalesi cam yayınlarında ismi geçen Anaia şişeleri, yerleşimin eski adıyla literatüre kazandırılan cam kaplardandır. Çeşitli ebatlarda olan kalın cidarlı, kalıba üfleme teknikli bu şişeler, parfüm ya da merhem gibi likitlerle dolu ya da boş olarak kaleden ihraç edilmiş olmalıdır¹⁰. Son dört kazı sezonundan gelen Anaia şişesi parçaları daha önceki camlarla aynı nitelikleri taşımaktadır (Resim 8).

Çeşitli şişeler olarak tanımladığımız grupta ise hem kilisenin günlük yaşamına hem gömü buluntularına hem de yine cam üretime yönelik olduğunu öngördüğümüz

¹⁰ Anaia şişeleri ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Çakmakçı, 2013, 151-164; Hazinedar-Coşkun, 2017a, 97-102.



Resim 8: 2018 ve 2019 Kazı Sezonlarından Gelen Anaia Şişesi Parçaları



Resim 9:
2018 Kazı Sezonu
Bemadan Gelen Cam Şişe
Ağız Parçası



parçalar bulunmaktadır. 2018 ve 2020 kazı sezonlarından kırık ve noksan halde tespit edilmesine rağmen parçaları ile yorum yapılabilen farklı formda şişeler gelmiştir. Söz konusu kaplardan biri 2018 kazı sezonunda buluntularımız arasına eklenen geniş çaplı ve gaga biçimli ağız kenarına sahip olan şişe parçasıdır. Serbest üfleme teknikli oldukça geniş ve gaga biçimli ağza sahip olan şişe, bu haliyle daha önceki kaplardan farklılaşır. Biçimsel başkalığının yanı sıra yine şişe parçaları içinde ender görülen açık mavi rengi ile çoğunluktan ayrılır. Gövdesi kırık ve noksan olan kap olasılıkla küresel biçimli yapıya sahipti (Resim 9).

B Çalışma Alanından (Vaftizhane) Ele Geçen Cam Buluntular

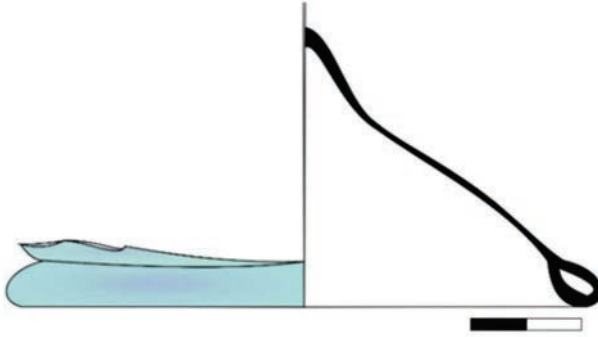
Vaftizhane olduğu sonraki kazı sezonlarında anlaşılan, kilisenin güneybatısındaki mekândan pencere camları, çubuklu ve kulplu kandil parçaları saptanmıştır. Kulplu kandiller Kadikalesi kandilleri içerisinde farklı tip ve boyutlarıyla zengin içeriğe sahip gruplardır. Kandiller, kulplarının camların üzerindeki aldıkları konuma göre çeşitli alt tiplere bölünmektedir. Gövdeden ve Ağızdan Kulplu olmak üzere iki ana grupta incelenen kandiller kendi içerisinde de yine alt tiplere ayrılmaktadır. Ancak söz konusu alt tiplerden çoğu 2011-2012 yıllarında kalenin alt yapısının açılması ile bir arada toplanan ve cam üretimini gösteren parçalardır. Bu kandillerde tek bezeme ögesi yaygın olarak cam ipi süslemedir. Cam ipleri çoğu zaman kap ile aynı renkte olup bazen tek sıra bazen de birden fazla sayıda birbirine paralel çizgiler halinde kap gövdesinde veya ağız kenarında yer almaktadır.



Resim 10:
B Çalışma Alanında
Ortaya Çıkarılan
Cam Kandil Kaidesi
ve Beraberindeki
Buluntuların Konumu

Kilise vaftizhanesinden son kazı sezonlarından mekânın aydınlatmasına dair çeşitli cam kandil parçaları ele geçirilmiştir. Yine 2019 kazı sezonunda saptanan cam kaide kulplu bir kandile ait olmalıdır. Vaftizhaneden gelen yukarıda da belirttiğimiz cam kaide parçası toprak altından kısmen tüm halde çıkarılmıştır. Cam parçası, serbest üfleme teknikli, vurma dipli ve halka kaidelidir (Resim 11). Halka kaidesi, cam henüz sıcak iken yukarı doğru çekilip daha sonra tekrar cama yapıştırılarak oluşturulmuştur. Kaidenin, beraberinde kurşun şeritler, çeşitli metal aksamlar ve çivi parçası ile birlikte tespit edilmesi, bu kabın muhtemelen kulplu kandil olabileceğine işaret eder (Resim 10). Kandil olasılıkla bu mekânın aydınlatılmasında kullanılan objelerden biridir.

Resim 11:
2019 Kazı
Sezonu
Buluntusu
Kulplu Kandil
Kaide Parçasının
Çizimi



2017-2020 kazı sezonlarından 174 adet cam bardak parçası toplanmıştır. Bu parçaların büyük bir bölümü ise kilisenin vaftizhanesinde bulunmuştur. Kadıkalesi bardakları en genel ayırmalı süslemeli ve süslemesiz olmak üzere iki ana grup altında incelenir. Bunlardan süslemeliler pek çok alt tipe bölünmekte olup ince işçiliklerinin yanında parlak renkleri ve cam kaliteleriyle seri üretimin sonucu olmalıdır. Bardaklar



Resim 12:
2019 Kazı Sezonu
Vaftizhaneden
Gelen Cam Bardak
Parçaları

içerdikleri yoğun bezeme repertuarları, özenli işçilikleri ile kalenin günlük yaşam objeleri için lüks görünüm sergiler (Resim 12). Süslemeli bardakların sadece bir alt grubundakiler hariç diğer kapların tümü serbest üfleme tekniklidir. Bu tip bardaklarda süsleme ögesi olarak en çok cam ipli bezeme gözlenir. Cam ipleri çoğu zaman kap ile aynı renkte nadir olarak farklı renkte (beyaz) olup sıklıkla kaidenin hemen üstünden veya ağzın altından bir veya birkaç sıra birbirine paralel çizgiler halinde bardağı sarmaktadır¹¹. Yine bardaklarda en çok görülen süsleme öğelerinden bir diğeri de farklı büyüklüklerdeki cam aplikelerdir¹². Bazı kaplarda sıklıkla cam ipli ile çerçeveler yapıp içlerine applike süslemelerin eklendiği uygulamalar yaygındır. Kimi bardaklarda ise noktalamalarla oluşturulan beyaz renkli küçük çiçek kompozisyonlu bezemeler dikkati çeker¹³. Kadıkalesi süslemeli bardakları günlük kullanım dışında özel tüketime, lüks sofralara yönelik kaplar olmalıdır. Bu kaplara ait parçalara son yıllarda vaftizhanenin üst kotlarındaki kazı çalışmaları sırasında da rastlanılmıştır. Ancak söz konusu bardak parçaları bize yine Kadıkalesi seri üretimli camlarının alanda dağılmış halde bulunduğunu vurgulayan objelerdir.

11 Kap ile aynı renkli cam ipli benzer örnekler için bk. Whitcomb, 1983, 102/F.3; Carboni, 2001, 185-187. Cam iplerinin kaptan farklı renkli olduğu benzer örnekleri için bk Schwarzer, 2009, 108/55.

12 Applike süslemeli benzer bardaklar için bk. Weinberg, 1952, 113/F.14/744; Williams-Zervos, 1993, 27/F.8/25-29.

13 Benzer süsleme örneği için bk. Schwarzer, 2009, 108/55.



Resim 13:
2020 Kazı Sezonu
Vaftizhanedeki
Çalışmalardan Gelen
Cam Kadeh Parçaları

Kadehler, kalenin yaşamına ait diğer objelerindedir. Çanakları serbest üfleme teknikli olan camların ayak kısımları çekilerek yapılmıştır. Bugüne kadar ulaşabilmiş kadeh parçalarının yanında herhangi bir fitil ya da metal aksama dair bir öğeye rastlanılmadığından bu camlar muhtemelen içki kabı işleviyle kullanılmıştır. Kadıkalesi kadehleri düz ayaklı ve boğumlular olmak üzere ikiye ayrılmaktadır¹⁴. 2017-2020 kazı sezonlarında 28 adet cam kadeh parçasının ayak ya da kaide kısımları ele geçirilmiştir (Resim 13).

2020 kazı sezonunda kalenin vaftizhanesinden farklı formu ve ebatıyla serbest üfleme teknikli bir şişeye ait cam parçalarına ulaşılmıştır. Açık yeşil renkli şişenin ağız kenarı ve boyun kısmına ait benzer camlara daha önceki kazı sezonlarında da rastlanılmıştı (Resim 14). Ancak böylesine geniş omuz yaparak kaideye doğru inen şişe, şekliyle değişik bir form gösterir. Kadıkalesi camları arasında pek sık rastlanılmayan seri üretim özelliği göstermeyen şişe, mekâna yani günlük yaşama ait bir kullanım gereci olmalıdır. Şişe genel formuyla 11-13. yüzyıl örnekleriyle paralellik göstermekle birlikte üzerinde herhangi bir süsleme öğesinin olmamasıyla onlardan ayrılır¹⁵.

14 Düz ayaklılar için bk. Çakmakçı, 2008, 186-193. Boğumlu kadehlerin benzer örnekleri için bk. Gill, 2006, 65/F. 1/5/56, 61,62. Stern, 1985, 46/F.3; Hayes, 1992, 406/F. 150/20; Chavane, 1975, P.63/165; Baur, 1938, 527/F. 21/22.

15 Benzer örnek için bk. Jenkins, 1986, 29/29.



Resim 14:
2020 Kazı Sezonu
Vaftizhane
Buluntusu Cam Şişe
Parçaları

Sofra kapları dışında Kadıkalesi camlarının önemli bir bölümünü farklı tür ve kesitleriyle süs objelerinden bilezikler oluşturur (Resim 15). Bilezikler kaledeki seri cam üretiminin varlığını kanıtlayan en önemli nesnelere biridir. Takılar üretim tekniklerindeki ayrıntıları sunmalarıyla da Bizans Cam Sanatına katkı vermektedir¹⁶. Yuvarlak, yarı yuvarlak, dikdörtgen, üçgen kesitli olabilen bilezikler ayrıca geniş bezeme repertuarına sahiptir. 2017 yılı ve öncesi alan çalışmalarında cam bileziklere toplu gruplar halinde ulaşılmaktaydı. Ancak kalede kazılan mekanların farklılaşmasıyla beraber görülen sayısal azlık bu objelerin günlük hayattaki kullanımının sınırlı olduğunu göstermektedir¹⁷. Son kazı sezonlarında vaftizhanede saptanan cam bilezikler ise önceki yıllardaki örnekler ile paraleldir. Ancak bunlarda yine vaftizhanenin üst kotlarından gelen seri üretime ait parçalardır.

Bu cam grupları dışında yine 2017 yılı ve sonrasında alan çalışmalarında daha sık rastlanan ve olasılıkla Kadıkalesi'ne ithal edilmiş olan mineleme teknikli süslemelere sahip olan çeşitli cam parçaları buluntularımız arasına eklenmeye başlamıştır. Önceki kazı yıllarında da az da olsa örneği bulunan bu camlar bir sonraki çalışma konularımızdan biridir.

16 Bilezikler ve üretimleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Hazinedar-Coşkun, 2017b, 145-162.

17 Bugüne kadar sadece 2008 yılında gerçekleştirilen kazı çalışmalarında 2 adet tüm halde örneği saptanan bileziklerin tümü kırık ve noksandır. Sadece bir çocuk mezarından gelen, ikisi tüm (Aydın Arkeoloji Müzesinde sergilenmektedirler) ikisi kırık olan dört çocuk bileziği kişisel kullanım objeleridir. Tüm buluntulardan biri emaye teknikte ve ikisi boya bezemeli üç bilezik, çok sayıda parça içinde nadide olmaları açısından ithal olduklarını düşünmekteyiz.



Resim 15:
2019 Kazı Sezonu
Vaftizhaneden Gelen
Cam Bilezik Parçaları

Sonuç

Kuşadası, Kadıkalesi/Anaia Kazısı küçük buluntuları içerisinde seramikten sonra sayısal değer olarak ikinci grubu camlar oluşturur. Kaledeki pek çok cam sipariş usulü seri üretimin bir sonucudur. Arkeolojik veriler, Kadıkalesi'nin görkemli kilisesinin 13. yüzyıl ortalarında olduğu düşünülen bir depremin ardından cam atölyelerine ev sahipliği yaptığını göstermiştir. Dolayısıyla Kadıkalesi'ndeki cam üretimi 13. yüzyıl ortalarından 14. yüzyılın başlarına kadar devam eden bir süreçte var olmuştur. Ayrıca camların geldikleri buluntu konteksti içinde, söz konusu yıllara tarihlendirilen sırlı seramikler, sikkeler ve kuyum eşyaları da bulunmaktadır¹⁸.

Cam buluntuların bazıları günlük yaşamın bir parçası olarak kalede kullanılmaktaydı. Ancak özellikle camın Orta Çağ'da lüks bir malzeme olması, diğer materyallere göre daha pahalı oluşu onu kısmen de olsa günlük hayattan ayırır. Fakat Kadıkalesi gibi anıtsal kilisesi olan, bulunduğu lokasyona göre liman kalesi görevi gören dini ve sivil yapılar topluluğu olan kalede olasılıkla cam eşyalar da yerini almıştır. Metnimizde sık sık vurguladığımız üzere son kazı sezonları, kilise ve etrafına konumlandırılan mekanların günlük hayatına dair çeşitli kalıntılar sunmuştur. Bunlardan sayıca ve tür bakımından en fazla olanları ise söz konusu mekanların aydınlatılmasını

18 Kadıkalesi buluntuları ve üretim sektörleri için bk. Mercangöz, 2013, 13-23.

sağlayan cam parçalarıdır. Anıtsal kilisenin aydınlatılmasında daha çok yuvarlak biçimli pencere camlarından faydalandığı çıkan cam parçalarıyla vurgulanmaktadır. Fakat bunun yanında kilisenin dışına çıktığımızda sadece yuvarlak değil dörtgen biçimli pencere camlarına da rastlanılmıştır. Belki de daha küçük mekanları aydınlatmada bu tip dörtgen şekilliler tercih edilmiştir. Pencere camlarının dışında anıtsal kilisenin aydınlatılmasında muhtemelen pek çok kandil yer almış olmalıydı. Kilise ve diğer mekanlarda kandil çeşitleri içinde daha çok çubuklu kandillerin tercih edildiği buluntular yoluyla anlaşılmaktadır. Çubuklu kandillerin yanlarında fitil tutucuları ve zincirleriyle birlikte bulunmaları bu nesnelerin mekâna ait olduklarını gösterir. Keza bu camlar daha önceki, örneğin 2011-2012 kazı sezonlarında görülen pencere camı ve kandiller gibi seri üretimin parçası olarak gözükmemektedirler. Çubuklular dışında kulplu ve bardak tipli olanlarda yine kalenin aydınlatılmasında yararlanan diğer kandil türleridir. Kulplu kandillerin seri üretimli olanları sarı ve zeytin yeşili renkli, oldukça kaliteli parlak cama sahip olanlardır. Bunlar dışında daha çok açık mavi renkli olan ve mat görünüm sergileyenler günlük hayata ait camlar olmalıydı. Bardak tipi kandillerin kalede görülen pek az örneği bunların yine mekanlarda yer alan camlardan olabileceğine işaret etmektedir.

Aydınlatma gereçleri dışında günlük kullanım kapları arasında kâse, şişe ve bardak gibi objelerin çok az bir bölümü kale yaşamına aittir. 25 bini bulan cam parça arasında kaselerin sayısı azlığı kilisede camdan ziyade daha çok seramik kapların tercih edilmesiyle açıklanabilir. Aslında o günlerin zevkini ve modasını yansıtan sırlı seramik kapların Kadıkalesi'ndeki yaygınlığına bakıldığında, daha kırılğan malzemeden yapılmış cam kâselerin neden daha az sayıda olduğu anlaşıla bilinir. Bunun yanı sıra cam kâse, bardak ve şişeler arasında birincil kaliteli, parlak ve özenli işçilikli olan camlar ticari amaçlı yaygın grup iken küçük bir bölümü daha flu ve basit görüntüleriyle günlük yaşama ait olanlardır. Cam şişeler içinde ise mezarlardan çıkartılan birkaç unguentarium parçası diğer grup camlardan ayrılır. Mezardan çıkartılan bu şişe parçalarında kısmen iki unguentarium tümlenirken aynı biçimsel düzene sahip birkaç benzer şişe parçası daha saptanmıştır. Bu kaplar ölüyü yağlamakta kullanılmış ya da mezar hediyesi olarak buraya bırakılmış olmalıydı. Süs objeleri içerisinde yer alan bilezikler sayısal fazlalıklarının yanı sıra bezeme çeşitlilikleri ve üretim basamaklarını göstermeleriyle de önem taşır. Bileziklerin neredeyse tümü kaledeki seri üretime ait parçalardır. Ancak sadece mezar buluntuları arasında rastlanılan pek az parça ve birkaç mineleme teknikli olan bilezik bu seri üretimin dışında kalır.

Kadıkalesi'nin günlük yaşamına ait olabileceğini öngördüğümüz camlar, olasılıkla seri üretimin gerçekleştiği 13.yüzyıl sonu-14. yüzyılın öncesine ait parçalardır. Kalede kullanıldığını varsaydığımız camlar yapısal içeriklerinin yanı sıra fiziksel nitelikleriyle de diğerlerinden ayrılır. Bu camlar daha basit üretimli, flu ve mat görünümlü olmalarının yanı sıra renk açısından da farklılık gösterir. Ancak camların üretim ya da kullanım amaçlı olduklarına ilişkin en büyük ipucu veren yönleri ise tespit edildikleri mekanlar ve bu alanlarda beraber ele geçirildikleri diğer buluntulardır. Buradan hareketle kazı çalışmaları derinleştikçe, artan buluntu grupları sayesinde kalenin sivil ve dini mekanlarına ait yorumlarımızın güçlüğü de ortadan kalkacaktır. Nitekim son yıllarda

yapılan kazı çalışmalarıyla Kuşadası, Kadıkalesi Kazısı cam buluntuları Bizans günlük yaşamına ışık tutarken, pek azı tümlenebilir olsa da Orta Çağ cam sanatı hakkında güncel veriler sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Acara, M. - Olcay, Y. (1998). Bizans Döneminde Aydınlatma Düzeni ve Demre Aziz Nikolaos Kilisesinde Kullanılan Aydınlatma Gereçleri, *Adalya 2*, 249 – 266.
- Baur, P.V.C.(1938). Glassware, *Gerasa, City of Decapolis*, ed: C.H. Kraeling, Connecticut, New Heaven, 505-546.
- Carboni, S. (2001). *Glass From Islamic Lands*, The Al-Sabah Collection Kuwait National Museum, London.
- Chavane, M.-J. (1975). Salamine De Chypre VI, *Les Petit Objets*, Paris.
- Çakmakçı, Z. (2008). Örnekler Işığında Bizans Asia'sında Cam Sanatı, (Yayınlanmamış Doktora Tezi) İzmir.
- Çakmakçı, Z. (2013). Kuşadası Kadıkalesi/Anaia Kazılarında Ortaçağ Bizans Camcılığına Yeni Bir Grup: Cam Unguentariumlar, *Kaunos Toplantıları: II Anadolu Antik Cam Sempozyumu*, Ankara.
- Çömezoğlu, Ö. (2007). *Akdeniz ve Çevresi Orta Çağ Camcılığı Işığında Demre Aziz Nikolaos Kilisesi Cam Buluntuları*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.
- Dodwell, C. D. (1961). Theophilus, *De Diversis Artibus*, New York.
- Gill, M.A.V. (2006). Amorium Reports, Finds I: The Glass, 1987-1997, *BAR 1070*, England.
- Hadad, S. (1998). Glass Lamps from the Byzantine Through Mamluk Periods at Bet Shean, Israel, *Journal of Glass Studies 40*, 63-76.
- Harden, D. B. (1959). New Light on Roman and Early Medieval Window Glass, *Glaseschnische Berichte, V. Internationel Glaskongreß*, 8- 16.
- Hayes, J. (1992). Excavations at Saraçhane in Istanbul, II: *The Pottery*, Princeton, 400-421.
- Hazinedar Coşkun, T. (2013). *Kadıkalesi'nde Cam Üretimi, Bizanslı Ustalar-Latin Patronlar*, Ed. Z. Mercangöz, Kuşadası Yakınındaki Kadıkalesi Kazıları Işığında Anaia Ticari Üretiminden Yansımalar/Byzantine Craftsmen Latin Patrons Reflections from the Anaian Commercial Production in the Light of the Excavations at Kadıkalesi nearby Kusadasi, İzmir, 125-134.
- Hazinedar-Coşkun, T. (2017a). *Kuşadası, Kadıkalesi/Anaia Kazı Cam Buluntuları Yoluyla Bizans Camcılığı*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İzmir, 2017.

- Hazinedar Coşkun, T. (2017b). Kuşadası, Kadıkalesi/Anaia Bizans Cam Bilezikleri: Anaia Üretimli Bileziklerin Yapımına İlişkin Gözlemler, *Tüba-Ked*, 16, Ankara, 145-162.
- Jenkins, M. (1986). *Islamic Glass, A Brief History*, Metropolitan Museum of Art, NewYork.
- Mercangöz, Z. (2013). Z. Mercangöz(ed), Bizanslı Ustalar-Latin Patronlar/ Byzantine Craftsmen- Latin Patrons, *Kuşadası Yakınındaki Kadıkalesi Kazıları Işığında Anaia Ticari Üretiminden Yansımalar/ Reflections from the Anaian Commercial Production in the Light of the Excavations at Kadıkalesi nearby Kusadasi*, İstanbul.
- Mehlmann, F. (1982). *Phaidon Guide to Glass*, Oxford, 1982.
- Olçay, Y. (1997). *Antalya'nın Demre (Kale) İlçesi'ndeki Aziz Nikolaos Kilisesi Kazısı 1989- 1995 Yılları Cam Buluntuları* (Yayınlanmamış Doktora Tezi) Ankara.
- Olçay, Y. (2017). Olympos 2000-2014 Araştırma Sonuçları, *Olympos Kazısı Cam Buluntuları*, İstanbul, 195-208.
- Özgümüş, Ü. (2008). Byzantine Glass Finds in the Roman Theater at Iznik (Nicaea), *Byzantnische Zeitschrift* 101, 727-735.
- Schwarzer, H. (2009). Spatantike, Byzantinische und Islamische Glasfunde aus Pergamon", *Late Antique/Early Byzantine Glass in the Eastern Mediterranean*, İzmir, 85-109.
- Stern, E. M. (1985). Ancient and Medieval Glass from the Necropolis Church at Anemurium, *IX. Congres de l' Association Internationale pour l'Historie du Verre*, Nancy, 35-63.
- Weinberg, G. R. D. (1952). *Corinth XII, The Minor Objects*, Princeton.
- Whitcomb, D. (1983). Islamic Glass From Al-Qadim, Egypt, *JGS*, 25, NewYork, 101-108.
- Williams, C.K.- Zervos, H.O. (1993). Frankish Corinth: 1992, *Hesperia*, 62/1, 1-52.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR
ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

WATER CISTERNS OF RURAL SETTLEMENTS IN SOUTHERN ANATOLIA IN LATE ANTIQUITY AND THE BYZANTINE PERIOD



ANADOLU'NUN GÜNEYİNDEKİ KIRSAL YERLEŞMELERDE GEÇ ANTİK VE BİZANS DÖNEMİ SU SARNIÇLARI

Orçun ERDOĞAN*

ABSTRACT

No extensive work has been published to date concerning the cisterns of southern Anatolia. Nor does the recent research present a comprehensive approach especially to the association of cisterns with buildings and open spaces as well as their stylistic features. From this point of view, this paper aims to fill a part of this lacuna by examining the potential role of cisterns located in the Late Antique-Byzantine countryside of southern Anatolia, namely in the areas of Lycia, Pamphylia, Isauria and Cilicia, on the basis of both archaeological and written evidence as well as the author's observation in the field. In this study, cisterns are evaluated under three main themes. The first presents such basic characteristics of the cisterns as form, material, capacity, decoration, construction techniques and purposes whilst it also examines the water sources and the ways of feedings of the cisterns. The second theme discusses the essential reasons for locating the cisterns at any point of the unstructured spaces of the settlement core such as streets, paths, alleys, public spaces and, of the land situated in the close vicinity of the inhabited area. The last section analyzes the associations of cisterns with churches along with their annexes, houses, olive oil and wine workshops in terms of function and location.

Keywords: *water supply, cistern, village, Late Antique countryside, Byzantine countryside.*

ÖZ

Anadolu'nun güney kıyılarındaki kırsal yerleşimlerde en sık karşılaşılan yapı tiplerinden biri olan sarnıçlar, doğrudan kapsamlı bir inceleme konusu olmamıştır. Diğer bir yandan, bu mütevazı yapı tiplerinin detaylı bir şekilde irdelenmesi sonucu, sarnıçlar ile yerleşimi oluşturan yapı grupları, boş alanlar, sokaklar ve bu merkezi alan dışındaki tarımsal alanlar arasında, mantıksal ve işleve dayalı birtakım düzenlerin kurulduğu anlaşılmaktadır. Buradan hareketle bu çalışmada, Anadolu'nun Akdeniz kıyısındaki Likya, Pamfilya, Isauria ve Kilikia bölgelerinde Geç Antik ve Bizans dönemlerinde kullanılan çiftlik, köy ve manastır gibi kırsal yerleşmelerdeki sarnıçların, yapılar ve yapısız alanlar ile arasında

* Dr. Arş. Gör., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3936-2215> ♦ E-mail: erdoganorcun2@gmail.com

kurulu bağları, arkeolojik kalıntılar ve dönem kaynakları ışığında ilk kez bütünsel bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Bu ilişki, giriş niteliğindeki ilk bölüm haricinde, iki ana tema içinde sunulmuştur. Bu bağlamda ilk başlık altında sarnıçlar antik dönem isimlendirmeleri, kullanım alanları, biçim, yapım malzemesi, yapım tekniği, örtü biçimi, harç yapısı, kapasite, süsleme, su çekme yöntemleri, inşalarına dair dönem kaynakları, su beslenme kaynakları ve su tedarik sistemleri açısından hem söz konusu bölge hem de çevre Akdeniz coğrafyası örnekleri ışığında anlatılmaktadır. İkinci başlık, sarnıçların yerleşim merkezi ile yakın çevresinde bulunan yapısız ya da seyrek yapılı alanlara yerleştirilmelerindeki olası sebepleri iki ana grup altında incelemektedir. Bu kapsamsa ilk grupta kırsal yerleşim çekirdeğindeki sokak, patika ve olası ortak kamu alanına yerleşen sarnıçların belirgin bölge örnekleri tartışılırken, ikinci grupta kırsal iskân alanının etrafında konumlanması beklenen bağ, bahçe, tarla, harman yeri ve otlak gibi alanlarda tespit edilen sarnıçlar irdelenmiştir. Doğrudan yapılarla olan ilişkilerin ana paragraflar halinde incelendiği üçüncü ve son başlık, arkeolojik ve kısmen yazılı verilerin nispeten daha çok detaylandırılabilmesi sebebiyle, makalede sarnıçların işlevlerine dair en kapsamlı veriyi sunmaktadır. Makalenin son kısmını oluşturan bu bölümde sarnıçların kilise, kiliseyle bağlantılı ek yapılar, konutlar, zeytinyağı ve şarap işlikleriyle olan işlevsel ve mimari bağlantıları kapsamlı bir şekilde incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda, bölge kırsalındaki kiliselerde yer alan sarnıçların çoğunlukla atrium/ avlular ile yapı duvarlarının hemen dışına; nadiren ise nartheklere, ek mekanlara ve naoslara yerleştikleri belirlenmiştir. Mevcut arkeolojik veriler ve yazılı kaynaklar, kiliseyle ilişkili bu sarnıçların ayin öncesi ve sırasındaki çeşitli su gereksinimlerine hizmet etmesinin yanında, domestik işlemlere sahip olabileceğine de işaret etmektedir. Kırsal konutlardaki sarnıçlar benzer şekilde çoğunlukla avlular ile yapı duvarları dışında yer alırken, bazı örneklerde yapı içinde konumlandıkları tespit edilmiştir. Suyun en yoğun şekilde istifade edildiği bu konut yapılarında sarnıçlar yemek pişirme, temizlik, yıkanma, tuvalet ihtiyacı giderme, su içme, suvarma, zeytin, üzüm ve tahıl gibi ürünlerin işlenmesi, küçük çaplı bahçe sulaması ve el işleri gibi büyük bir bölümü avlularda gerçekleşen işlerin yapılması sürecinde büyük bir rol oynamış olmalıdır. Bölümün son kısmını oluşturan zeytinyağı ve şarap işliklerinin halihazırda sarnıçlara sahip konutlarla bağlantısı bulunmayan bağımsız örneklerinde sarnıç kullanımının oldukça seyrek olduğu gözlemlenmiştir. Şarap üretim aşamasında su kullanımının istisna olması sarnıçların bu tip işliklerdeki seyrekliğini açıklayabilirken, üretiminin hemen her aşamasında ihtiyaç duyulan suyun depolandığı sarnıçların bağımsız zeytinyağı üretim işliklerinde ender bulunması, çevreden yapılan olası taşıma su pratiğini akla getirmektedir.

Anahtar Kelimeler: su tedariki, sarnıç, köy, Geç Antik dönem kırsalı, Bizans dönemi kırsalı.

Cisterns as Water Storages and Delivery Structures

Being one of the most utilized type of water storage, cisterns became indispensable in the countryside in that they provided water for everyday requirements of communities such as slaking the thirst, washing, cleaning, irrigation, handicrafts, large and small-scale industrial needs, liturgical rites and so forth. A water cistern is basically a reservoir built to capture and store water¹. A couple of words obtained from written evidence refer to such a meaning in Antiquity, the most common of which are ἡ δεξαμενή (dexamenē) and τὸ λάκκον (lakkon)². Cisterns have predominantly been built as underground structures mainly carved deep into the bedrock. Where no rock layer was available, a cistern would be constructed by digging a pit in the ground³. Apart from such underground tanks, aboveground built cisterns, largely made of rubble or ashlar masonry also existed. Some cisterns included stone steps leading to the lowest point of the structure. In the absence of steps, which is the case in the majority of examples, portable ladders may have been used. Both of these solutions were sufficient for those who attempt to reach to the bottom with a view to cleaning, drawing water and the like in case of need⁴. Cisterns are usually covered by a barrel vault, or by one or several stone slabs and are supported by arches, piers or columns placed in the center, as well as, if rarely covered by a wooden roof⁵. The inner surface of cisterns is lined with a layer of waterproof hydraulic coating to prevent seepage, be they hewn from the rocks or constructed from masonry⁶. Only those rock-cut cisterns without any crack required no plaster⁷.

In respect to Mediterranean Anatolia (Lycia, Pamphylia, Isauria and Cilicia), the general characteristics of the cisterns of Antiquity and the Byzantine period given above are valid, in terms of function, building techniques, roofing and inner layers of plaster. Of all the plan types employed in the region, such as circular, square, and rectangular, it is the circular-cylindrical, that appears to be the most prevalent in the religious, and particularly secular context throughout the rural settlements of Lycia and presumably Pamphylia⁸. These cisterns are mostly rock-hewn, sealed with pinkish or reddish cement

1 Tsuk, 1997, 12; Harris, 2006, 212.

2 Uzunoğlu, 2018, 87.

3 Tsuk, 1997, 12.

4 See also, Hodge, 2000, 21.

5 For columns and piers supporting the roof of the cisterns from Anatolian cities see Kürkçü, 2015a, 307-8; Aktaş, Dündar, Erkoç and Koçak, 2015, 96. For the countryside of Rough Cilicia see Aydınoglu, 2019, 56. In general see also, Hodge, 2000, 21. For a cistern square in plan and covered by two large stone slabs see Kürkçü, 2015a, 307. For a cistern covered probably by a wooden roof from a rural settlement in the territory of Sia in Pisidia see Kürkçü, 2015b, 124. See also, Hodge, 2000, 21. Those covered by a vault or only by a small stone slab as well as supported by arches will be exemplified in the text separately.

6 For the recipe of Byzantine hydraulic mortar by M. Kouppas, see Lethaby and Swainson, 1894, 231-32.

7 In general, see Tsuk, 1997, 12; Hodge, 2000, 21; Mithen, 2012, 82.

8 A number of publications and the remains observed suggest that cylindrical-circular variations

and become narrower towards the opening and described with shapes such as bottle, well, bell and pear-like. The rim or the opening at the top of the cisterns are typically framed by a circular or a rectangle cistern head or in other words, a well curb composed of a single monolithic stone, a row of blocks of stone, or constructed completely from masonry⁹. Since the aperture of the cisterns is narrow (it varies from about 30 to 50 cm.), they are covered with only a wooden lid or stone slabs rather than a large roof (**figs. 1e-1h, 2g, 2h, 3c, 3d, 7a, 8a-8b**). Such covers, together with vertically designed heads, protect cisterns from the sun which causes evaporation and from dirt such as dust, pollen, soil and so on, as well as preventing animals, people or other objects from falling into them¹⁰. The average capacity of these cisterns ranges from 20 to 50 cubic meters from some measured examples, with the exception of relatively large ones some of which could hold hundreds of cubic meters. While the former are mostly designed to meet the daily needs of households and their animals, the latter must have been intended for agricultural, industrial and water reserve purposes, as also to supply water for bathhouses (**fig. 2h**), if any¹¹. There were many ways of drawing water from such cisterns¹². Despite the lack of archaeological evidence, the traces of abrasion caused by the rope on the surfaces of some cistern heads, indicates the use of buckets. Pulley devices for pulling a bucket must also have been used in the region¹³. Cisterns of this sort, that share more or less common characteristics with those of Lycia and Pamphylia, have also been attested in rural Cilicia (**figs. 1a-1d, 6b, 8a-8b**)¹⁴. On the other hand, cubic or cuboid shaped cisterns covered

outweigh the other forms in the rural parts of the region. See Ormerod and Robinson, 1910 / 1911, 219; Kolb, 2008, 311; Akyürek, 2008, 303; İşler, 2014, 707-8; Erdoğan, 2019, 80; İşler, 2019a, 102; İşler, 2019b, 21. For rectangular or square shaped cisterns covered by a vault in rural Lycia and Pamphylia see also, Akyürek, Tiryaki and Kızılkayak, 2003, 22; Takmer and Önen, 2008, 113; Kolb, 2008, 311; Tiryaki, 2010, 456; Özer, Deveci and Taşkıran, 2011, 212; İşler, 2019b, 21; Erdoğan, 2019, 80-82.

9 For the instances of pinkish or red cement from the rural settlements in the region see Akyürek, Tiryaki and Kızılkayak, 2003, 22; Akyürek, 2008, 303; İşler, 2014, 707-8; Kürkçü, 2015b, 122; Erdoğan, 2019, 80; İşler, 2019b, 21. For the shapes in question see Çevik, 2000, 88; Harrison, 2003, 20, 24; Kolb, 2008, 311, 323; Akyürek, 2008, 303; İşler, 2014, 707; Baybo, Borchhardt and Yener-Marksteiner, 2017, 113; İşler, 2019a, 102; Erdoğan, 2019, 80; İşler, 2019b, 21. For such cistern heads see Harrison, 1963, 137; Kolb, 2008, 10; Akyürek, 2008, 303; Kopar, 2008, fig. 2; Yener-Marksteiner, 2015, 307; İşler, 2019b, 21-34; İşler, 2019a, 102; Erdoğan, 2019, 80, 134, figs. 43, 45, 47.

10 For the instances and in general see Peña, 1997, 165, 192; Tsuk, 1997, 12; Hodge, 2000, 21; Yener-Marksteiner, 2015, 307; Kürkçü, 2015b, 124; Erdoğan, 2019, 80-81; İşler, 2019b, 21; Aydınoglu, 2019, 55, 56.

11 For the water needs of the rural communities and the relevant cistern types see also, Aydınoglu, 2019, 57-58; Erdoğan, 2019, 86, 90.

12 For various ancient methods of drawing water from a source or a container see Oleson, 2000, 220-85.

13 Tsuk, 1997, 12-13; Hodge, 2000, 21; Kürkçü, 2015b, 125; İşler, 2019b, 21, 25, 28, 32-34; Erdoğan, 2019, 80-81.

14 For instance, see Eichner, 2011, figs. 170, 218; Aydınoglu, 2013, 85; Aydınoglu, 2019, 55-56.

largely by a vault, rectangular blocks or in some cases by a triangular roof seem to be more prominent in the rural settlements of Cilicia than those of a circular shape (**figs. 2a-2f, 6a, 8a-8b**)¹⁵. Several cisterns identified in the rural settlements of southern Anatolia, namely in the areas of Lycia, Pisidia and Pamphylia provide compartments of some kind (**fig. 2g**), akin to those suggested by Vitruvius¹⁶, to ensure clean and probably drinkable water¹⁷. Some cisterns, especially from the countryside of Cilicia, that are supplied by rainwater, have an arched niche raising from the ground level and thereby exhibit at least in form, a structure similar to a fountain of some sort (**figs. 3a-3b**)¹⁸. Cisterns are mostly unadorned. In some instances, crosses scratched or painted on the plaster of cisterns¹⁹, indicates a sort of apotropaic function and the consecration of water and of the reservoir itself. There are also a small number of cisterns, the head surfaces of which are incised with religious, floral, geometrical and figurative motifs (**figs. 3c-3d**)²⁰.

Literary sources unsurprisingly rarely record the individuals who initiated the construction of cisterns. Notables are known to have built cisterns in such places as cities, temples or sacred spaces in Antiquity. Such attempts were also made through the donations of a number of persons²¹. The trend seems to have continued in the countryside into the Late Antique and Byzantine periods given a couple of construction process. To exemplify this, the Apion Family, renowned for their large estates in Late Antique Egypt, built and repaired cisterns as part of the maintenance of irrigation systems in the countryside²². The documents offer telling information about the allocations, expenses, laborers and materials required such as bricks and stones related to the construction of the cisterns²³. The construction and maintenance of cisterns within rural monastic complexes

Surveys on the rural settlements of Rough Cilicia carried out by the team led by Ü. Aydınöğlü still continue. For a study covering the cisterns of the territory, see Aydınöğlü, 2019, 53-70.

15 For some examples see Tiriyaki, 2003, 132; Ceylan, 2009, 53, fig. 6; Aydınöğlü, 2010, 247-49; Eichner, 2011, 241, figs. 15, 51, 109; Aydınöğlü, 2013, 85; Aydınöğlü, 2019, 55, 56.

16 Vitruvius, *De arch.* 8.6.15. For the English edition see Rowland and Howe, 2001, 106.

17 Kürkçü, 2015b, 121, 125; Erdoğan, 2019, 81; İşler, 2019b, 23.

18 Harrison, 2003, 20 (Alakilise, House B1, Lycia); Aydınöğlü, 2013, 83, 85-86 (Pashlı in Cilicia / Isauria); Aydınöğlü, 2017, 295-96 (Pashlı and Karakabaklı in Cilicia / Isauria); Bala, 2018, 147 (Dana Island in Cilicia); Aydınöğlü, 2019, 58-59 (for a couple of examples from the rural settlements in Rough Cilicia). See also İşler, 2019b, 25 (Belören in Lycia).

19 Whether the crosses are contemporary with the cisterns is not explicit in the majority of examples although such practices point to the same symbolism in both cases, as stated above. For some examples see Seligman and Re'em, 2003, 250-51; Kopar, 2008, 177; Çevik, Kizgüt and Bulut, 2009, 238, fig. 28; Ruggieri and Zâh, 2016, 27 n. 25, figs. 28-29. For a cistern frescoed after being converted to a chapel in Lycia see Masuda, 2010, 217.

20 Harrison, 1963, 137; Kopar, 2008, 177-78; Yener-Marksteiner, 2015, 307; İşler, 2019b, 24, 27-31, 33.

21 For example, see Uzunoğlü, 2018, 205-9, 433.

22 Jones, 1964, 792, 808.

23 Hickey, 2015, 74 n. 68.

could be likewise undertaken by a dignitary. In the *Typikon* of Kosmosoteira, dating to the second half of the 12th century, the founder sebastokrator Isaac Komnenos tells of a cistern that he began to build and gives advice to the superior and the monks regarding the conservation of the cistern and the water inside. He also elaborates on the materials to be used for the roof, which prevents “the sun and dirt” from entering the reservoir²⁴. Although it is not possible to generalize from the small number of contemporary sources, it seems reasonable to say that, except for those built as part of a relatively common demand of a local community; the bulk of the cisterns in the rural settlements, most of which are connected to such a place as a house, workshop, garden or a small field, and thereby relevant to the nuclear family, must have been built or repaired directly by the ordinary households rather than by a patron. A comparable example of probably this type was found in a rural settlement called Buzağlık in central Lycia. We can consider this as remarkable evidence as we are not that familiar with cisterns bearing inscriptions. The head of the cistern was adorned on three sides with crosses in relief as well as an inscription that was incised on one side where one of the crosses cover a part of the surface. This inscription dating from the Early Byzantine period reads: “*Emmanuel! God is with us. I Kyriakos, I built it for myself and my children*” (fig. 3d)²⁵. Many similar cistern heads without inscriptions but decorated with crosses and various types of ornamentation have been documented in the territory of Myra in Lycia, in both secular and presumably religious contexts²⁶. Though no buildings have been distinguished which may be associated with the cistern head, given the characteristics of the structure as well as the content of the inscription, it can be suggested that, be it a part of a domestic or religious building, the cistern was the work of a modest initiative taken by the local inhabitant, rather than a relatively large-scale project.

Unlike dug-wells, primarily fed by underground water, cisterns may have various sources of water supply, such as springs, streams, lakes, rain and even snow-melt water. There are many ways of drawing water from natural water sources into cisterns as is attested from the written and archaeological evidence. In this context, one may basically classify the cisterns located in the countryside into two main groups according to their water sources, from the water delivery mechanisms.

The first encompasses the water supply systems established between the cisterns and natural water sources such as streams and springs. Whilst systems of this kind in some cases contain relatively sophisticated networks of water channels consisting of water bridges and water pipes, some include only a local dug or rock cut channels, with or without water pipes. Although it is mostly hard to establish the possible links among the cisterns, water channels and natural sources; a number of epigraphic, literary and archaeological evidence offer several valuable clues and insights into the practices of this first group. To illustrate, Uzunoğlu documented numerous Roman and a few Late Antique

24 For the English edition of the relevant passage of the document see Ševčenko, 2000, 833.

25 Yener-Marksteiner, 2015, 308, figs. 18-19.

26 For the examples see İşler, 2019b, 24, 27-30.

inscriptions which record the water sources and channels that belong to rural settlements such as *katoikia*, *kome* and *peripolion* situated especially on the western and southern coast of Asia Minor²⁷. Another indirect information comes from a section of the text written in the life of Nicholas of Holy Sion in Lycia shortly after the death of the saint, in 564²⁸. According to the miraculous story, an old spring of the village (*kome*) of Arnabanda suffered from pollution and the inhabitants along with their animals were on the verge of dying. The clerics of the village thereupon asked Nicholas for help. At the end of the story, the saint found another source of water in a nearby location, Mount *Kaisar*²⁹. We happened to know that a woman intended to draw water from the first spring, however, since the main purpose of the theme is rather to emphasize the miracles of the Saint, we are not informed of any detail about the supply system of the springs to the village, if any. Nevertheless, the story is telling, in that it clearly shows that the springs are as crucial as the water channels and cisterns for the life of the villagers in the region. Water delivery systems associated with natural water sources are known to have been utilized in rural monastery settlements as well. For example, the Monastery of Kisleçukuru in Pamphylia, dated tentatively to the period of John II Komnenos³⁰, is supplied with a group of water mechanisms consisting of a water bridge together with water pipes, a water tower and a reservoir which is directly connected to the spring water situated to the northwest of the settlement. There is also a rectangular vaulted cistern within the monastery complex itself which is thought to have been fed by rainwater³¹, rather than from the nearby water channel as might have been expected³². Similar arrangements were identified in several rural monastic settlements outside Anatolia. The inhabitants of the 5th century Monastery of Martyrius at Ma'ale Adumim near Jerusalem fed their cisterns via channels and cisterns from the water from the surrounding hills³³. One can also glean from the *typikon* of the aforementioned Monastery of Kosmosoteira that the cistern located within the complex was filled with the water carried by the aqueduct and water pipes³⁴. As may be inferred from the instances discussed above, although the archaeological and the written evidence do not always provide clearly detailed information as to the connection between springs and cisterns, it is evident that the rural inhabitants at least to a certain extent took many precautions and built their water supply systems to benefit from the natural water sources.

27 Uzunoğlu, 2017, 304-6, figs. 1-4.

28 I. Ševčenko and N.P. Ševčenko, 1984, 11.

29 *VNS* 20-24. For the sections 20-24 see I. Ševčenko and N.P. Ševčenko, 1984, 41-47. See also, Foss, 1991, 317.

30 Tiryaki, 2010, 457.

31 Tiryaki, 2010, 456.

32 For the cases in Constantinople see Crow, 2019, 229-30.

33 Brenk, 2004, 462.

34 For the related section of the *typikon* see Ševčenko, 2000, 833. For similar examples from other Byzantine monasteries see Talbot, 2002, 45-46.

The second group to be examined, under two sub-groups in terms of the filling method for a cistern contains aspects of the connection between rainwater and cisterns. Where no natural water sources were available or were insufficient, the inhabitants had to rely on rainwater and thereby, even if they in some cases had enough natural springs in their vicinity, they alternatively built rainwater-related constructions as much as possible, in order to avoid the negative effects of a potential period of lack of water. Such water supply mechanisms are more discernable than those relevant to springs in the rural settlements, because they commonly consist of simple setups.

The first subgroup contains those cisterns fed by storm water flowing along the ground surface. Numerous remains show that cisterns of this group usually lie on the vacant areas rather than within a building complex. In this method, water supply would generally be provided through incised channels, with or without pipes, that capture the run-off water either from the surrounding hillsides or from a relatively higher rocky part of the settlement and channel it into the cistern. Identification of the entire system of the former is rather difficult since it requires a comprehensive survey in the field. For instance, the cistern located immediately on south slope of the gate of the *Kastron* in *Trebenna* in *Pamphylia* is thought to have been supplied from the storm water flowing down from the *Acropolis*³⁵. A similar method has been suggested for a cistern in *Andriake* in *Lycia*³⁶. A more recognizable example of this type is attested in the so called *Michael's Farm* in the southern *Negev*. In the courtyard of the farmhouse is a cistern fed by storm water carried from the slopes via an incised channel³⁷. This group also comprises those cisterns laying within the settlement, and appears to be the most prevalent or discernable between the two in the countryside of the region in question. Of the number of documented examples, some provides better preserved remains which enable us to identify the general layout. There are at least five cisterns in the vacant areas of the Roman-Late Antique village (*kome*) of *Lyrboton Kome* in *West Pamphylia* that are probably fed with storm water flowing from the relatively high rocky parts within the settlement core. One of them presents an all but complete example of this type. The pear shaped cistern is located in the street leading to the westernmost part of the village. There is one of the rocky sections of the settlement about 15 meters to the south of the cistern. A number of incised channels on the surface running from the rock direct the water to the mouth of the cistern (**fig. 3i**)³⁸. A similar water supply system was discovered in the early Byzantine hamlet-like settlement of *Lycia*, *Göynük Köte*. At the north end of the vacant part of the settlement, which is assumed to have been a threshing floor, there is the cistern supplied by storm water carried from the adjacent rock via simple channels carved into the bedrock³⁹. Ancient

35 Akyürek, 2005, 121.

36 Çevik and Bulut, 2010, 41.

37 Decker, 2009, 115, 195.

38 Erdoğan, 2019, 83.

39 İşler, 2019a, 95. For probably a similar example in the Early Byzantine rural settlement of *Asarcık East* in *Lycia* see İşler, 2009, 65.

roads in the close vicinity of rural settlements also present similar solutions concerning these superficial water supply systems. The channels incised on either sides of the part of *Via Sebaste* in West Pamphylia carry the storm water to the cisterns built at regular intervals along the route⁴⁰.

The second subgroup covers those cisterns fed by run-off from the roof and these are by far the most exploited amongst the water supply systems discussed above. When a cistern had a large roof, it would be filled by the rainwater flowing from its roof into the cistern through an aperture. On the other hand, the bulk of the cisterns in rural settlements, which are in most cases covered only by a lid rather than a roof as mentioned above, appear to be fed by the rainwater collected from the roof of a neighboring building. Cisterns of this type are generally located adjacent to, or very close to the buildings as well as in the courtyards and hence the conveyance of this rainwater is quite simple. Although the remains in most cases present only a part of the mechanism established between the roof and cistern, both the position of the cisterns and the presence of fragments belonging to the water transfer conduits, albeit rarely found, reveal that the rain water was channeled from the roof to cisterns by means of such components as gutters, downpipes and gargoyles (figs. 3e-3h, 5b-5c, 6a-6b, 7a-7b)⁴¹. Just as for the cisterns for storing provisions, so the rainwater cisterns might also be located within the rooms of the buildings on the ground floor. In that case, the run-off would be conveyed into cisterns via internal or attached pipes running along the wall.

Cisterns as a Component of Rural Settlements and Their Immediate Territory

The second matter to be discussed is related to the layout and possible functions of the cisterns laying within and around the inhabited area of the rural settlements such as villages, hamlets, farmsteads and monasteries. Forming a substantial part of the infrastructure of the countryside, cisterns were dispersed throughout settlements. It should be emphasized that in rural settlements having the lack of a permanent source of water, the inhabitants had to build as many cisterns as was possible wherever available, and therefore it is not always possible to associate the location of these cisterns with a specific function or reason. In other words, a cistern might have been built in a vacant area just because it was the most convenient place for it, to make use of potential storm water, or the area was simply suitable to construct such a cistern. On the other hand, given the fact that cisterns in the majority of cases are located by the nearest point of use, we can make some suggestions as to their functions in the light of the remains and the written

40 Takmer and Önen, 2008, 95.

41 For such conduit components in general see Harris, 2006, 332, 453, 483. For the examples from the Roman-Late Antique rural houses in Cilicia see Eichner, 2011, figs. 34, 227, 275, 391, 393-95. For Lyrboton Kome in Pamphylia see Erdoğan, 2019, 82. For the Late Antique village of Asarcık West in Lycia see İşler, 2009, 191. For Mnara in the Bey Mountains see Kizgut and Akalın, 2010, 117, fig. 5. For Church I on Gemiler Ada in Lycia see Masuda, 1995a, 57, 59. For Church IV on Gemiler Ada see Masuda, 1995b, 81.

sources. At this point, cisterns may be evaluated under two main titles from their location: those relatively scattered in vacant areas and those linked either directly or indirectly to the buildings of some kind.

Layout and Possible Functions of Cisterns in the Vacant Areas

Apart from the sections where a various types of buildings are densely clustered, there are also plenty of unstructured areas both in the nucleus and in the close vicinity of the settlements. These areas that contain cisterns can be defined under two main groups.

The first includes the vacant areas constituting a part of the core of rural settlements, which at times are considered as streets, paths, alleys, public spaces of any function or simply empty spaces outside the buildings. To exemplify, some Roman-Late Antique villages contain open spaces which are deemed a kind of public space probably for such purposes as social meetings of any reason, exchange of goods and shopping⁴². These square-like vacant areas appear to be commonly located at a specific part of the settlement and contain in many cases one or more than one cisterns. Such areas have been detected in several relatively well preserved villages in Isauria and Cilicia. The ancient village at Işıkkale, where an open space along with a cistern is located at the intersecting point of the streets, presents a clear example in this respect (**fig. 4b**)⁴³. In the Late Antique villages of Akören I and Akören II, there are a couple of vacant areas with a cistern located along the highly visible main axes of the streets. Especially the one located immediately to the south of the settlement is suggested was a square⁴⁴. Similar open spaces with cisterns, considered public spaces were also identified in the vacant areas between the clusters of houses in the village of Kanytellis (**figs. 2d-2f**)⁴⁵. Lyrboton Kome in Pamphylia encompasses a great number of unstructured spaces with cisterns, some of which can also be interpreted as public spaces, especially those located on the main street running west of the settlement (**fig. 4a**) and immediately north of the main rock-cut opening of the eastern part of the settlement at which the main streets intersect⁴⁶. On the other hand, such gathering or public spaces where cisterns are located are most of the time exceptional and apparently limited to villages. As already exemplified, the primary purpose for locating cisterns in the vacant areas of the inhabited core of rural settlements must have been to best utilize the vacant spaces and storm water, as well as to store reserve water, rather than creating a specific space. Therefore, one should regard such cisterns rather as an integral element of the water supply reservoirs, the function of which are in many respects basically similar to those cisterns associated with the buildings⁴⁷.

42 See also Chavarria and Lewit, 2004, 15; Varinlioğlu, 2008a, 297.

43 Varinlioğlu, 2008b, 55, 57, figs. 20-21; Varinlioğlu, 2008a, 297, 300. For a similar example in the rural settlement of Manastr in Cilicia see Eichner, 2011, 461, fig. 302.

44 Rheidt, 2011, 196, 200, figs. 3, 11.

45 Ceylan, 2009, 51, 54; Aydınoğlu, 2015, 19.

46 Erdoğan, 2019, 22-23, figs. 4, 12.

47 Some of the cisterns located in the vacant areas of the rural settlements contain rock-cut or portable troughs, apparently for watering animals and filling containers easily. For the examples

The second group are found in the land immediately outside of the inhabited area, including such cultivated or uncultivated parts as orchards, vineyards, fields, threshing floors and pastures⁴⁸. In some cases, cisterns have been somehow related to these areas as well. Evidence from both late antiquity and the Byzantine period demonstrates that cultivated lands surrounding rural settlements were equipped with various water supply systems, among which the cisterns played an active role. For instance, the agricultural terraces endowed with cisterns for irrigation were archaeologically discovered across the countryside of Palestine and Arabia⁴⁹. Innumerable cisterns were identified in the arable fields nearby the Byzantine village of Samaria⁵⁰. Textual sources also provide information about the presence of cisterns in fields. An *Oxyrhynchus* papyrus dating from the 6th/ 7th century refers to a cistern built to supply water for the irrigation of the lands⁵¹, whilst the Nessana Papyrus dated to the 6th century mentions an orchard in the middle of which stood a cistern⁵². Similarly, Byzantine hermits constructed cisterns within the boundary of their monasteries to irrigate their lands⁵³. Cisterns located in the vicinity of rural settlements as a matter of course have been utilized not only for irrigation. Numerous cisterns, in some cases together with watering troughs discovered in the territory of some rural settlements indicate to pastures and livestock raising⁵⁴. It is needless to say that such functions for cisterns are also valid for the neighboring environments of the rural settlements in the Mediterranean Anatolia. For example, some cisterns located immediately outside the inhabited area of the Late Antique rural settlements of Yapısıgüzel and Karakabaklı in Cilicia / Isauria, as well as Lyrboton Kome in Pamphylia are associated with irrigated fields⁵⁵. A similar association has been observed in the countryside of Myra in Lycia⁵⁶. However, as the vast majority of works concerning rural settlements do not deal with the subject from this point of view, we are not able to further our knowledge of the possible relations between the inhabited area and the fields. Last, but not least, at times, there seems to be a link between threshing floors and cisterns together with pressing equipment. During the survey in Isauria, Varinlioğlu has identified a large number of threshing floors most of which exhibit a close relationship with cisterns as well as with lever and weights presses in the vicinity of rural settlements. Having considered the unnecessaryness of water in the process of winnowing of grain, she suggests that the surface of the threshing floor must also have been utilized for crushing olives in particular

see Kolb, 2008, 142, 321; Rheidt, 2011, fig. 3; Erdoğan, 2019, 84, fig. 44; Aydınoğlu, 2019, 57.

48 For the agricultural zones in general see also, Harvey, 2008, 329-30.

49 Decker, 2009, 197.

50 Hirschfeld, 1997, 47-48; Decker, 2009, 197.

51 For the text see Syrcou, 1999, 222-24. See also Hickey, 2015, 74 n. 68.

52 Decker, 2009, 197.

53 Talbot, 2002, 42, 44-45.

54 For example, see Foss, 1995, 219; Foss, 1997, 199; Decker, 2009, 197.

55 Eichner, 2011, 190, 241, figs. 15, 189; Erdoğan, 2019, 23.

56 İşler, 2019b, 21.

and the cistern was present as part of the production process of olive oil, rather than only for laborers and animals working the threshing floor or for the stages of wine making that required relatively less water⁵⁷. This suggestion may be supported by the presence of such association near Hoyran in Lycia, where a pressing installation with a cistern is located adjacent to a threshing floor⁵⁸. A similar layout might have been adopted in Göynük Köte, although it is not explicit if the vacant area next to the cistern and the pressing installation was used as a threshing floor⁵⁹. Although examples of this kind are not common, limited evidence at least shows that the presence of cisterns within such layout indeed seems to be primarily related to the pressing equipment. On the other hand, the practice suggested may not be feasible for those threshing floors with earthen surface. Hence, be a threshing floor endowed with a cistern and pressing equipment or not, in any case, a great deal of water must have been needed for workers and animals as well as to create a smooth rammed-earth floor before threshing, in the absence of rocky surface (**figs. 2b, 5a**).

Cisterns as a Part of the Buildings

The last matter that needs addressing is the association between cisterns and buildings, in terms of both location and function. As indicated earlier, cisterns in the most cases tend to be built close to the buildings, rather than placed in the vacant areas, as the best option is to be located near a building both to best catch the run-off water from the roof and to enable the users to make easy use of it at or around the point of use, thus preventing them having to carry water in bucket-like containers from relatively remote locations. Besides, cisterns at times are placed at a specific point in or around the building and such examples present a more detailed insight into their possible particular functions. From this point of view, cisterns may be evaluated based upon their particular reasons for their location, in the light of the most widespread surviving buildings in the rural settlements of the region including churches along with their annexes, houses, olive oil and wine workshops⁶⁰.

Having been mostly situated within the monasteries or village settlements, as well as, if rarely, in the sacred precincts or in the vicinity of rural settlements independently, rural churches differ from domestic and industrial buildings in that they required cisterns

57 Varinlioğlu, 2008a, 304-7; Varinlioğlu, 2008b, 149-51; Varinlioğlu, 2011, 185-86.

58 Kolb, 2008, fig. 361.

59 İşler, 2019a, 95, fig. 3.

60 Bathhouses are not included in this study as the examples from the Late Antique-Byzantine countryside of the region present no detailed data to provide a general approach. Some examples from the region attest to the indispensable co-existence of cisterns and bathhouses in the absence of running water, as detected in other types of buildings. See Çevik, 2000, 85; Erdoğan, 2019, 87-88 (the cistern situated near the bathhouse at Lyrboton Kome in Pamphylia). Eichner, 2011, 58, figs. 33, 36 (a possible bathhouse and the cisterns at Üçayak in Cilicia). Farrington, 1995, 108-9 (the baths fed by cisterns especially from the cities in southern Anatolia). Varinlioğlu, Kaye, Jones, Ingram and Rauh, 2017, 56 (the bath supplied by the nearby cisterns at Dana Island in Cilicia).

with relatively more sophisticated reasons. The available evidence obtained especially from the Early Byzantine countryside of the region shows the majority of cisterns are situated in the forecourt or atria which predominantly precede the church proper at the west, as well as immediately outside the main walls of the church, whilst some also have been found beneath narthexes, subsidiary spaces and sanctuaries, albeit extremely rarely. Those inside the forecourt are located at or partly off the center, as well as west of the narthex and at any available point of the space⁶¹. Some cisterns are known to have been built beneath narthexes⁶², but this practice seems by no means common. The interior of churches likewise rather rarely includes cisterns; a number of examples have been detected in such spaces as apses, additional rooms and naves⁶³. The ones outside the building are as widespread as those in the forecourt and are laid adjacent to, or a few meters from, the exterior walls of the church (**figs. 5b-5d**)⁶⁴.

Although almost no church provides any clear trace of components associated with the link between the cistern and runoff water, the location of the cisterns show in most cases they were mainly positioned very close to the roofs of the church proper and even of narthexes as well as those of the possible colonnades of the atria, in order to simply channel the water from the rooftop by means of water transfer conduits mentioned

61 For the examples that provide cisterns in the forecourt / atrium from the countryside of southern Asia Minor see Harrison, 1963, 136-37; Doğan, 2003, 192 (Alacahisar Church in Lycia). İşler, 2011, 290 (village of Asarcık East and the Monastery of Asarcık West in Lycia). Harrison, 1963, 137; İşler, 2010, 242 (Devekuyusu Church in Lycia). İşler, 2016, 386 (Günağı Church in Lycia). Grossmann and Severin, 2003, 113, 126 (the Church in Alacadağ- Güceymen Tepesi in Lycia). Aydın, 2015, 192, 196 (Church 1 and Church 4 in the village of Kanytellis in Cilicia). Hill, 1996, 15, 258 (South Church in the village settlement of Yanıkhan in Cilicia). Erdoğan, 2019, 92, 164 (North Church at Lyrboton Kome in Pamphylia). For some examples from cities and from outside the region see also, Butler, 1929, 59, 110-11, figs. III. 56, III. 112, III. 113; Tchalenko, 1953, Pl. CIII, Pl. CXI, Pl. CXIII (Late Antique Syria). Harrison, 1963, 142; İşler, 2009, 242 (Church C and D in Andriake in Lycia). Asano, 1995, 85 (The Basilica on Karacaören Ada in Lycia). Masuda, 1995c, 112 (Mustafa Basilica near Beştaş Cove in Lycia). Scardina, 2018, 687 (Lower Church in Aperlae in Lycia).

62 Hill, 1996, 18-19, 172 (for the churches in Halil Limanı, Canbazlı and Yanıkhan in Cilicia). Harrison, 2003, 24 (the Church of St. Gabriel at Alakilise in Lycia). For the Basilica A at Kyaneai in Lycia see also, Kolb, 2008, 381.

63 Hill, 1996, 14 (Tomb Church at Corycus in Cilicia). İşler, 2009, 33 (Village of Asarcık East in Lycia). İşler, 2016, 367 (Günağı Church in Lycia). İşler, 2011, 290; Uygun-Yazıcı, 2019, 152 (Idyros Church in Lycia). Erdoğan, 2019, fig. 61 (South Church at Lyrboton Kome in Pamphylia). See also Evcim and Öztaşkın, 2019, 148 (Church 9 at Olympos in Lycia).

64 Harrison, 2003, fig. 22 (Church in Turant Dağı in Lycia). Varinlioğlu, 2008b, 71; Westphalen, 2015, 542, fig. 3 (the Church at Işıkkale in Cilicia / Isauria). Rheidt, 2011, fig. 3 (North and South Church in the Village of Akören II in Cilicia). İşler, 2016, 369 (Günağı Church in Lycia). Aydın, 2019, 534 (the Church at Seyranlık in Cilicia). Erdoğan, 2019, 92 (South Church at Lyrboton Kome in Pamphylia). See also Evcim and Öztaşkın, 2019, 143 (Church 6 at Olympos in Lycia).

above⁶⁵. As to those situated further away from the roof, they would also have been supplied by the roof water via similar components. For instance, the cistern located 6.35 m. west of the Early Byzantine South Church of il-Anderin in Northeastern Syria was fed by roof water via a conduit extending from the northwest angle of the church⁶⁶. On the other hand, we should keep in mind that such cisterns that are situated relatively independent of the church might have also been supplied from ground storm water, when available, as was discussed above.

Textual evidence also offers some clues as to the liturgical and symbolic use of cisterns at the churches. It is very clear that, one of the main practices associated with the water and the forecourt is related to ablution, particularly in the Early Byzantine Period, as the atria are no longer common in churches after the 6th century, except for those in monasteries. Speaking of the 4th century church at Tyre, Eusebius refers to the fountain in the middle of the atrium by means of which the people should cleanse themselves before entering the sacred precinct⁶⁷. St. Ephraem likewise requires that one should wash their hand and mouth to take communion⁶⁸. Paulus Silentarius mentions the people who drew water at God's mystic feast (Epiphany) from the fountain at the center of the atrium of Hagia Sophia in Constantinople⁶⁹. A semi legendary account from the 8th or 9th century indicates that the laity used the same fountain of Hagia Sophia for ablution⁷⁰. John Chrysostom elaborates on the practice and the mechanisms linked to the fountains. We glean from the accounts of his diverse homilies that both the clergy and the congregation should wash their hands before proceeding further into the church. He points to an order that fountains be located probably in the forecourts of churches in order that people could wash their hands before the church service. He also writes of some water basins situated before the doors of the church for this same purpose⁷¹. Written sources also provide a number of references to the use of water within the covered spaces of churches. These are mainly related to the liturgy and refer to mixing wine with water and the ablution of celebrants before communion⁷².

65 For a clear example see Masuda, 1995b, 80, 81 (Church IV on Gemiler Ada in Lycia). See also Evcim and Öztaşkın, 2019, 143 (Church 9 at Olympos in Lycia). For some suggestions see Nakajima, 1995, 96 (The Chapel on Karacaören Ada in Lycia). Hill, 1996, 14 (Tomb Church at Corycus in Cilicia). Grossmann and Severin, 2003, 113, 126 (the Church in Alacadağ-Güceymen Tepesi in Lycia).

66 Butler, 1929, 207, 209, fig. III. 209.

67 Euseb., *Hist. eccl.* 10.4.39-40. For the English edition of the sections see Mango, 1986, 4-5.

68 Peña, 1997, 77.

69 Paulus Silentarius, *Descr. S. Sophiae*, 590. For the English edition of the section see Mango, 1986, 85. The "Phiale" mentioned by Silentarius is fed by the running water coming through the supply lines beneath the atrium. For the plan of the supply and drainage lines of Hagia Sophia see Özkan-Aygün, 2010, 57-77.

70 *Narratio de S. Sophia*, 26. For the English edition of the section see Mango, 1986, 101.

71 For the sections of his homilies see Mayer and Allen, 2012, 220-21.

72 Tattam, 1848, 120; Peña, 1997, 77; Acara, 1998, 189; Loosley, 2012, 79.

We may then, make some suggestions about the functions of the cisterns situated within and around the rural churches in the region, based upon the literary evidence and some additional archaeological data. Fountains located at the center of atria are known from a few Early Byzantine churches⁷³, whilst this feature is not at all widespread. A number of rural churches from the countryside of Lycia indicate that the cisterns in the middle of forecourts have to some extent replaced fountains, although not as a rule (fig. 5d)⁷⁴. In any case, the frequent use of cisterns at any point of the forecourts of the churches in the region seems to indicate one of the traditional functions, that is, ablution. Water stoups (*kolymbion* / *benitier*) which are believed to contain holy water and placed mostly in the east wall of the narthexes of some Early Byzantine rural churches in Cilicia⁷⁵ should be associated with this practice. As mentioned before, the presence of cisterns in narthexes is very limited, for both the cities and countryside of the region. Although the cisterns situated beneath some narthexes of Early Byzantine Churches in Cilicia were associated with possible baptisteries surmounting them⁷⁶, this is probably not the case, since it was by no means common to place baptisteries in the narthex, or in the forecourt, within the boundaries of the region in question⁷⁷. With regard to the cisterns inside the church, they are extremely rare and when present, they are at times connected with an earlier structure or a later addition, as seen for example in the village of Asarcık East and Lyrboton Kome⁷⁸. On the other hand, some instances may indicate contemporary usage as well. Thus, the cistern beneath the apse of the Tomb Church at Corycus was identified with the baptistery functioned as the southern side chamber from the discovery of the fragments of a water conduit⁷⁹. In very rare cases, wells were used in the interior of the churches, especially at the bema, and have suggested associations with the function of *thalassadia*⁸⁰. Several possible links between the cisterns situated outside the churches and the baptisteries were also identified. There is a cistern immediately east of the Early

73 Johnson, 1991, 228; Jacobs, 2013, 360-61.

74 See n. 61. See also, Doğan, 2003, 187.

75 For Cilicia see Hellenkemper and Hild, 1986, 65, 84; Hellenkemper and Hild, 1990, 159, 169, 440, 459; Hill, 1996, 18; Aydın, 2012, 417-18; Mimaroglu and Aydınoğlu, 2017, 129. For Syria see Butler, 1919, 93, 98, 139, 180, 181; Butler, 1929, 216, 217, figs. III. 218-20; Lassus, 1947, 194; Key-Fowden, 1995, 91.

76 Hill, 1996, 19.

77 No baptisteries have been identified neither in the narthexes nor in the atria of the churches in the region in question. See Uygun-Yazıcı, 2019, 274.

78 For Asarcık East see İşler, 2009, 33. For Lyrboton Kome see Erdoğan, 2019, 150.

79 Hill, 1996, 14. For the Idyros Church in Lycia see also, Uygun-Yazıcı, 2019, 152. A cistern was identified beneath the so called *bema* (ambo of some kind) located in the nave of the Early Byzantine Church at Kafar Nabo in northern Syria. Although its specific function is uncertain since it is an exceptional example amongst the *bema* churches (see Tchalenko, 1990, 264; Loosley, 2012, 153, fig. 42), One may suggest that the cistern is associated with the needs inside churches mentioned above and below.

80 In general, see Öztaşkın, 2020, 303-9.

Byzantine Church situated southwest of the Late Antique Farmstead in the Village of Seyranlık in Cilicia. The closeness of the cistern to the baptistery used as the northern side chamber and the presence of the traces of a water conduit inside it⁸¹, suggest an association of this type. A similar connection might have been established between the cistern outside the apse and the baptistery located adjacent to the south of the apse of the Church at Turant Dağı in Lycia (**fig. 5b**)⁸².

Judging by the remains and the literary evidence, it is safe to say that, in the process of planning the location, people primarily tended to construct cisterns in the open spaces and close to the roofs of the churches, rather than placing them at the exact point of use, in order to both ensure easy maintenance, such as renewing the plaster or cleaning the accumulated dirt, and to catch the roof water from the nearest point. Perhaps this explains why most of the covered spaces of churches include no cisterns. On the other hand, almost every church contained one or more cisterns which made it possible for water to be carried to the nearby point of use with conduits or containers. Therefore, no matter at what point the water was required, all manner of needs associated with water such as baptism, ablution, washing liturgical objects, epiphany, preparing the mixture of wine and even with the daily requirements of the clergy and in the presence of accommodation, must have been in any case simply provided for.

Houses are the nucleus of both households and rural settlements. Therefore, people had to ensure a reliable water supply, near to or within the limits of their houses, in the event of circumstances that might not enable households to reach other or more distant water sources. But more importantly, the bulk of the daily and periodic routines, in most cases associated with the houses, and in particular with the yards, necessitated a large amount of water. Amongst them: cooking, washing of clothing, bathing, cleaning, toilet-linked requirements, processing of such products as olives, grapes and grains, handicrafts, slaking the thirst of the members of the household and watering their animals, small scale garden irrigation and so on, most of which are suggested or attested to have been the case for Late Antique-Byzantine rural houses. Therefore, it is not surprising that of all the types of buildings in the rural settlements, it is the house by far that uses cisterns the most.

Almost every house in the countryside of the region had one or several cisterns. The bulk of the examples are situated in the yard⁸³, as was the case for churches. The

81 For the church see Aydın, 2019, 522, 525, 534.

82 For the plan of the church see Harrison, 2003, fig. 22. Similar association may be discerned at Işıkkale (Westphalen, 2015, 542, fig. 3) and at the Church at Belören in Lycia (İşler, 2019b, 25, fig. 13). For the baptistery of the Church I on Gemiler Ada in Lycia see Masuda, 1995a, 57, 59. For the baptistery of the Basilica on Karacaören Ada in Lycia see also Asano, 1995, 86.

83 For the examples see Harrison, 2003, 21 (Alakilise in Lycia). Akyürek, 2008, 303 (Palamutdüzü in Pamphylia). Ceylan, 2009, 52, 53; Aydınoğlu, 2015, 19, fig. 9a (Kanytellis in Cilicia). Aydınoğlu, 2010, 248, 251; Aydınoğlu and Çakmak, 2011, 84; Aydınoğlu, 2013, 84 (Roman-Late Antique rural houses in Cilicia, as a common characteristic). Eichner, 2011, 121 (Çatiören in Cilicia). Mimaroğlu and Aydınoğlu, 2017, 124 (Öküzlü in Cilicia). Aydınoğlu, 2017, 295, 297 (Pash and Demircili in Cilicia / Isauria). Erdoğan, 2019, 82 (Lyrboton Kome in Pamphylia). For

second most commonly preferred location is immediately adjacent to or outside the main wall of the house⁸⁴. Some water cisterns have also been found inside rooms on the ground floor, but very exceptional⁸⁵. There is relatively more evidence concerning the water supply system established between the cisterns and the roofs of the houses, especially in the countryside of Cilicia, by comparison with the churches. On the other hand, a couple of examples from the region demonstrate that the method employed is alike. Cisterns are likewise in most cases fed from the roof of the house, whether they are located inside the rooms or in the open spaces, as may be discerned from their location and from the traces of water conveying components. Some examples from rural houses in Cilicia have shown the roof water was discharged into the cisterns by means of conduits attached along the wall of the houses (**figs. 3g-3h, 6a-6b, 7a**)⁸⁶. Since peristyle houses are rather scarce in the countryside of the region, the existence of a *compluvium*-like system that drains rainwater into a cistern should be very exceptional⁸⁷.

The production of olive oil and wine as well as their trade were one of the main livelihoods for the inhabitants in the countryside of southern Anatolia during late antiquity and partly in the Byzantine period. Archaeological evidence for this activity is found in many rural settlements, the remains of ateliers and of various equipment for pressing, crushing etc. Written sources and recent practice point to the necessity of using water in certain processes of olive oil production in particular. Unlike wine-making⁸⁸, water was very instrumental in several stages of olive oil production, depending on the methods employed. Following the crushing of olives, a certain amount of water was poured to

those from outside the countryside of the region see also Rheidt, 1990, 199, 202, fig. 10; Rheidt, 1996, 227, fig. 7; Türkoğlu, 2004, 118 (for some examples from the Middle and Late Byzantine houses in Pergamon). Hirschfeld, 1997, 61 n. 105 (Negev).

84 Tiryaki, 2003, 132 (Karakabaklı in Cilicia / Isauria). Aydınoğlu, 2010, 251 (Roman-Late Antique rural houses in Cilicia, in general). Eichner, 2011, 58 (Üçayak in Cilicia). Aydınoğlu, 2017, 293, 295, 297 (Karaböcülü and Demircili / Imbrigion Kome in Cilicia). İşler, 2019a, fig. 3 (Göynük Köte in Lycia). Erdoğan, 2019, 82, 85 (Lyrboton Kome in Pamphylia).

85 Tiryaki, 2003, 125, 129; Aydınoğlu and Çakmak, 2011, 73; Aydınoğlu, 2017, 296, fig. 31 (Karakabaklı). Eichner, 2011, 44 n. 351, 166, 224, 262, 288, 460 n. 1890, 460-61, figs. 155, 227, 261, 283 (for the examples from some rural houses at Karakabaklı, Yapısıgüzel, Cennet-Cehennem, Işıkkale and Sinekkale in Cilicia / Isauria). Kato and Taki, 2010, 138-39 (for some houses on Gemiler Island Area in Lycia). For those from outside the countryside of the region see also Sigalos, 2003, 214 (For the examples from Medieval Greece). Türkoğlu, 2004, 118 (for some examples from Middle and Late Byzantine houses in Pergamon).

86 Eichner, 2011, 34, 58, 227, 294, 413, figs. 227, 283, 290, 395 (For Üçayak, Karakabaklı and Sinekkale in rural Cilicia / Isauria); Aydınoğlu, 2019, 57 (For Üçayak and Karadeveli in Cilicia). For some houses on Gemiler Island Area in Lycia see also Kato and Taki, 2010, 137-39.

87 For a discussion on the Peristyle House at Karakabaklı in Cilicia / Isauria see Eichner, 2011, 227-28.

88 Water usage was an exceptional case for wine making. It was used after the second pressing depending on the preference. See also Frankel, 1999, 42.

soften the first pulp and thereby to make possible to some extent the oil extraction. During the process of pressing the olive pulp, which may be performed several times, hot water was added for the extraction of oil. After this stage, hot water could be utilized to clean the baskets used during the pressing. Water would be also used to help the separation of the olive oil from the resulting liquid that flows into the collecting vat⁸⁹. Water must have been required for cleaning the workshop from residues⁹⁰ and to supply the daily needs of the workers. According to a completely different method, olives are also known to have been boiled in water and then the floating oil is bailed off⁹¹, although this process cannot be associated directly with workshops.

The indispensable relationship between water and workshops, especially those for olive oil making, can be distinguished through the archaeological remains. Countless olive oil and wine workshops were identified in the countryside of southern Anatolia, located on the ground floor or in the yards of houses as well as independent of any buildings. Those situated attached to the houses could simply supply their water, because majority of the houses already had their own cisterns. This is probably the case for the workshops located near to houses or close to the independent cisterns in the vacant spaces. On the other hand, many workshops or pressing equipment are situated away from such cluster of buildings and only a minority of them contains cisterns (**fig. 7b**)⁹². Hence, the people who once worked in such workshops, in most cases must have had to carry the water required from relatively greater distances or from nearby water sources, if any.

Conclusion

Despite being one of the most modest elements of rural settlements, cisterns have always been the most critical of structures amongst the various kinds of buildings concerning habitation. On examination, this study presents sufficient data, archaeological, and epigraphic, and literary evidence to comprehend the multi-functional and at times sophisticated characteristics of cisterns in the territory of southern Anatolia. Almost without exception, every rural settlement had cisterns, whilst such water supply structures as water wells or channels, together with water bridges are quite sparse and thereby, the inhabitants had rather to rely upon the collection of rainwater. They are in most cases unadorned, without inscriptions, rock-cut, circular in shape, and were covered

89 Varinlioğlu, 2011, 180, 185. See also, Curtis, 2001, 311, 313.

90 See also, Çevik, 2000, 88; Aydınöğlü, 2009, 19.

91 Frankel, 1999, 47.

92 For some independent workshops that contain cisterns see Aydınöğlü, 2009, 56 (Settlement of Hayatınbaşı at Ovacıkalanı in Cilicia; for wine production); Aşkın, 2010, 37 n. 5, 41 n. 31 (Korykos in Cilicia); İşler, 2014, 697, 707, 711 (a farmstead-like settlement at Karabel in Lycia, for wine production. Also, see for the territory of Myra); Aydınöğlü, 2019, 58 (Rural settlements in Rough Cilicia, for wine and olive oil production, in general); Erdoğan, 2019, 84-85 (Lyrboton Kome in Pamphylia, for olive oil production). See also Hirschfeld, 1997, 63 n. 117 (at Zur Natan / Horvat Migdal, a frequently attested “combination of a winepress, an oil press, a water cistern”).

with a wooden or stone lid. Those rectangular in plan and covered by vaults exist as well, relatively less in number, except for Cilicia. The average capacity of these cisterns generally ranges from 20 to 50 cubic meters. Only minority of them could hold hundreds of cubic meters.

There are basically two essential reasons for locating cisterns at any point of the vacant areas or of buildings, both of which concern proximity to the point of use and to the supply of quantities of rainwater. Whether associated with buildings or not, in the vast majority of examples the cisterns were found in open spaces, that is, in courts, near to or attached to the exterior walls or situated in the vacant areas. Those supplied with roof water via conduits constitute by far the majority of examples amongst the rainwater supply systems. Plenty of cisterns fed by storm water running along the ground surface by means of incised channels have also been identified. Cisterns have made direct contributions to various daily or periodic routines and requirements, depending upon the types of buildings, be it connected with production, agriculture, religious practices or the basic needs of the population. The relation between such activities and cisterns have been proved in many cases through textual and archaeological evidence as discussed above. Among them are processing of products such as olives, grapes and grains; cooking, the washing of clothing and of various materials, bathing, personal cleaning, handicrafts, drinking water for households and their animals; for the irrigation of gardens and fields; providing water for ablution, for the baptistery, for washing liturgical objects, amongst a multiplicity of uses of cistern water.

BIBLIOGRAPHY

- Acara, M. (1998), Bizans Ortodoks Kilisesinde Litürji ve Litürjik Eserler, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 15 (1), 183-201.
- Aktaş, Ş., DüNDAR, E., ERKOÇ, S. and KOÇAK, M. (2015), Work at Patara 2014, *Anmed*, 13, 91-98.
- Akyürek, E. (2005), Bizans Dönemi Kalıntıları. N. Çevik, B. Varkıvanç and E. Akyürek (Eds.), in *Trebenna its History, Archaeology and Natural Environment, ASS 1*, 99-130, Antalya: Akmed.
- Akyürek, E. (2008), Palamutdüzü: A Medieval Byzantine Village Settlement in the Bey Mountains, *Adalya*, 11, 297-318.
- Akyürek, E., Tiryaki, A. and Kızılkayak, G. (2003), Antalya'nın Doğan ve Aşağıkaraman Köylerindeki Bizans Mimari Varlığı, *Arkeoloji ve Sanat*, 112, 13-26.
- Asano, K. (1995), Basilica on Karacaören Ada. S. Tsuji (Ed.), in *The Survey of Early Byzantine Sites in Ölüdeniz Area (Lycia, Turkey): The First Preliminary Report*, 85-89, Osaka: Osaka University Press.
- Aşkın, E. (2010), Antik Çağda Korykos'taki Zeytinyağı ve Şarap Üretimine Yönelik Yapılanmalar ve Bunların Yerleşim Düzenlemesi İçerisindeki Yeri. Ü. Aydınöğlü and A.K. Şenol (Eds.), in *Olive Oil and Wine Production in Anatolia During Antiquity. Symposium Proceedings 06-08 November 2008, Mersin, Turkey*, 33-52, İstanbul: Zero Prodüksiyon. Ltd.
- Aydın, A. (2012), Silifke Müzesi'nden Figürlü Bir Duvar Nişi Bloğu, *Olba*, 20, 407-26.
- Aydın, A. (2015), Kanytellis (Kanlıdivane) Kiliseleri. Ü. Aydınöğlü (Ed.), in *Kanytellis Kanlıdivane Dağlık Kilikia'da Bir Kırsal Yerleşimin Arkeolojisi*, 191-225, İstanbul: Ege Yayınları.
- Aydın, A. (2019), Dağlık Kilikia'daki Geç Antik Dönem Kırsal Yerleşimlerinde Kiliselerin Rolü: Seyranlık-Bağlı Alan Örneği, *Sanat Tarihi Dergisi*, 28 (2), 521-47.
- Aydınöğlü, Ü. (2009). *Dağlık Kilikia Bölgesinde Antik Çağda Zeytinyağı ve Şarap Üretimi: Üretimin Arkeolojik Kanıtları*. İstanbul: Ege Yayınları.
- Aydınöğlü, Ü. (2010), The Farms in Rough Cilicia in the Roman and Early Byzantine Periods, *Adalya*, 13, 243-82.
- Aydınöğlü, Ü. (2013), Paslı: Dağlık Kilikia'da Bir Kırsal Yerleşimin Değişim Süreci, *Olba*, 21, 71-100.
- Aydınöğlü, Ü. (2015), Kaynaklar, Çalışmalar ve Tarihsel Coğrafya Açısından Kanytellis. Ü. Aydınöğlü (Ed.), in *Kanytellis Kanlıdivane Dağlık Kilikia'da Bir Kırsal Yerleşimin Arkeolojisi*, 11-30, İstanbul: Ege Yayınları.
- Aydınöğlü, Ü. (2017), Doğu Dağlık Kilikia'daki Kırsal Yerleşimlerde Peristyl Avlulu Konutlar, *Adalya*, 20, 291-314.

- Aydinoğlu, Ü. (2019), Dağlık Kilikia Bölgesindeki Kırsal Yerleşimlerde Sarnıçlar, Çeşmeler ve Kuyular. A. Polosa, H.A. Kızıllarslanoğlu and M. Oral (Eds.), in ΣΕΒΑΣΤΗ Studies in honour of Eugenia Equini Schneider, 53-70, Istanbul: Ege Yayınları.
- Aydinoğlu, Ü. and Çakmak, Ü. (2011), A Rural Settlement in the Rough Cilicia-Isauria Region: Karakabaklı, *Adalya*, 14, 71-101.
- Bala, D. (2018), *Dana Adası (Pitusa-Pityoussa) Sarnıçları*, (Unpublished Master's thesis), Selçuk University/Institute of Social Sciences, Konya.
- Baybo, S., Borchhardt, J. and Yener-Marksteiner, B. (2017), Cakal Bayat und Kocagedik Tepesi: Eine antike Siedlung zwischen Myra und Trysa Bericht von einer Lykienreise, *Cedrus*, 5, 79-119.
- Brenk, B. (2004), Monasteries as Rural Settlements: Patron-Dependence or Self-Sufficiency. W. Bowden, L. Lavan and C. Machado (Eds.), in *Recent Research on the Late Antique Countryside*, Late Antique Archaeology 2, 447-76, Leiden/Boston: Brill.
- Butler, H.C. (1919). *Syria. Publications of the Princeton University Archaeological Expeditions to Syria in 1904-5 and 1909, Division II, Architecture, Southern Syria*. Leyden: Late E.J. Brill Ltd. Publishers and Printers.
- Butler, H.C. (1929). *Early Churches in Syria: Fourth to Seventh Centuries*. Princeton: Princeton University Press.
- Çevik, N. (2000), An Olive Oil Production Center in Pamphylia: Lyrboton Kome, *Lykia*, 3 (1996 / 97), 79-102.
- Çevik, N. and Bulut, S. (2010), İkinci Kazı Sezonunda Myra ve Limanı Andriake. N. Çevik (Ed.), in *Arkeolojisinden Doğasına Myra / Demre ve Çevresi*, 25-117, Antalya: Kültür ve Turizm Bakanlığı Döner Sermaye İşletmesi Merkez Müdürlüğü.
- Çevik, N., Kizgut, İ. and Bulut, S. 2009, Rhodiapolis Baths: The First Evaluation Following the Excavations and its Contribution to the Knowledge on Lycian Baths Architecture and Technique, *Adalya*, 12, 231-60.
- Ceylan, B. (2009), Kilikya'da Geç Antik Dönem Kırsal Yerleşimleri: Kanytellis Örneği, *Olba*, 17, 45-62.
- Chavarria, A., and Lewit, T. (2004). Archaeological Research on the Late Antique Countryside: A Bibliographic Essay. W. Bowden, L. Lavan and C. Machado (Eds.), in *Recent Research on the Late Antique Countryside*, Late Antique Archaeology 2, 3-51, Leiden/Boston: Brill.
- Crow, J. (2019), The imagined water supply of Byzantine Constantinople, new approaches, *TravMém* 22 (1), 211-35.
- Curtis, R.I. (2001). *Ancient Food Technology*. Technology in Change in History 5. Leiden: Brill.
- Decker, M. (2009). *Tilling the Hateful Earth: Agricultural Production and Trade in the Late Antique East*. New York: Oxford University Press.

- Doğan, S. (2003), Lykia'da Alacahisar Kilisesi'nin Kyborium Kemerleri, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 20 (1),186-98.
- Eichner, I. (2011). *Frühbyzantinische Wohnhäuser in Kilikien: Baugeschichtliche Untersuchung zu den Wohnformen in der Region um Seleukeia am Kalykadnos*. IstForsch 52. Tübingen: Verlag Ernst Wasmuth.
- Erdoğan, O. (2019). *Pamphylia Lyrboton Kome Işığında Geç Antik Çağ'da Akdeniz Kırsalı*. Adana: Mustafa Kemal Üniversitesi Yayınları.
- Evcim, S., and Kurtuluş-Öztaşkın, G. (2019). Early Byzantine Churches in Olympos, *Arkeoloji ve Sanat*, 161, 129-62.
- Farrington, A. (1995). *The Roman Baths of Lycia: An Architectural Study*. Monograph 20. Exeter: Short Run Press Ltd.
- Foss, C. (1991), Cities and Villages of Lycia in the Life of St. Nicholas of Holy Zion, *Greek Orthodox Theological Review*, 36, 303-39.
- Foss, C. (1995), The Near Eastern Countryside in Late Antiquity: A Review Article, *The Roman and Byzantine Near East: Some Recent Archaeological Research, JRA Suppl.*, 14, 213-78.
- Foss, C. (1997), Syria in Transition, A.D. 550-750: An Archaeological Approach, *DOP*, 51,189-269.
- Frankel, R. (1999). *Wine and Oil Production in Antiquity in Israel and Other Mediterranean Countries*. Sheffield: Sheffield Academic Press Ltd.
- Grossmann, P. and Severin, H.G. (2003). *Frühchristliche und byzantinische Bauten im südöstlichen Lykien Ergebnisse zweier Surveys*. IstForsch 46. Tübingen: Verlag Ernst Wasmuth.
- Harris, C.M. (2006). *Dictionary of Architecture and Construction*. New York: McGraw-Hill Education.
- Harrison, R.M. (1963), Churches and Chapels of Central Lycia, *AnatSt*, 13, 117-51.
- Harrison, R. M. (2003). *Mountain and Plain: From the Lycian Coast to the Phrygian Plateau in the Late Roman and Early Byzantine Period*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Harvey, A. (2008), The Village. E. Jeffreys, J. Haldon and R. Cormack (Eds.), in *the Oxford Handbook of Byzantine Studies*, 328-33, Oxford/New York: Oxford University Press.
- Hellenkemper, H. and Hild, F. (1986). *Neue Forschungen in Kilikien*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Hellenkemper, H. and Hild, F. (1990). *Tabula Imperii Byzantini, Kilikien und Isaurien, Band 5, Teil 1*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- Hickey, T.M. (2015). *Wine, Wealth, and the State in Late Antique Egypt: The House of Apion at Oxyrhynchus*. Michigan: University of Michigan Press.
- Hill, S. (1996). *The Early Byzantine Churches of Cilicia and Isauria*. Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs 1. Hampshire: Variorum.

- Hirschfeld, Y. (1997), Farms and Villages in Byzantine Palestine, *DOP*, 51, 33-71.
- Hodge, A.T. (2000), Collection of Water. Ö. Wikander (Ed.), in *Handbook of Ancient Water Technology*, 21-28, Leiden: Brill.
- İşler, B. (2009), *Likya Bölgesi'nde Karabel Asarcık'taki Erken Bizans Dönemi Yerleşimi*, (Unpublished Ph.D. diss.), Hacettepe University/Institute of Social Sciences, Ankara.
- İşler, B. (2010), Myra ve Çevresinde Bizans Dönemi. N. Çevik (Ed.), in *Arkeolojisinden Doğasına Myra / Demre ve Çevresi*, 233-55, Antalya: Kültür ve Turizm Bakanlığı Döner Sermaye İşletmesi Merkez Müdürlüğü.
- İşler, B. (2011), Likya Bölgesinde, Doğu Asarcık Kilisesinin Kyborium Kemerli. A.C. Erel, B. İşler, N. Peker and G. Sağır (Eds.), in *Anadolu Kültürlerinde Süreklilik ve Değişim*, 283-94, Ankara: Rekmay Ltd. Şti.
- İşler, B. (2014), Orta Likya'daki Karabel Yerleşiminde Tarımsal Üretime Yönelik Mimari Bulgular, *Turkish Studies*, 9/10, 697-714.
- İşler, B. (2016), Orta Likya Bölgesi'nde Yeni Bir Keşif: Günağı Kilisesi, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25, 363-92.
- İşler, B. (2019a), Orta Likya Bölgesinde Göynük Köte Mevkii'nde Bulunan Bizans Yerleşimi, *Seleucia*, 11, 92-110.
- İşler, B. (2019b), Akdeniz Bölgesi'nde Myra (Demre) Antik Kenti Kırsalında Bulunan Bizans Dönemi Sarnıç Bilezikleri, *Akdeniz Havzası ve Afrika Medeniyetleri Dergisi (AKAF)*, 1 (1), 19-35.
- Jacobs, I. (2013). *Aesthetic Maintenance of Civic Space: The 'Classical' City from the 4th to the 7th c. AD*. *Orientalia Lovaniensia Analecta* 193. Leuven: Peeters.
- Johnson, M. (1991), Atrium. A.P. Kazhdan, A.M. Talbot, A. Cutler, T.E. Gregory and N.P. Ševčenko (Eds.), in *The Oxford Dictionary of Byzantium. Vol. 1*, 228, Oxford: Oxford University Press.
- Jones, A.H.M. (1964). *The Later Roman Empire 284-602: A Social Economic and Administrative Survey. Vol. 2*. Oxford: Basil Blackwell.
- Kato, K. and Taki, Y. (2010), Water Supply System in Gemiler Island. K. Asano (Ed.), in *The Island of St. Nicholas: Excavation and Survey of the Gemiler Island Area, Lycia, Turkey*, 136-40, Osaka: Osaka University Press.
- Key-Fowden, E. (1995), *Sergius of Rusafa: Sacred Defence in Late Antique Syria-Mesopotamia*, (Unpublished Ph.D. diss.), Princeton University/Department of Classics, Princeton.
- Kizgut, İ. and Akalın, E. (2010), Surveys in the Beydağları in 2009: Mnara, *Anmed*, 8, 115-18.
- Kolb, F. (2008). *Burg-Polis-Bischofssitz Geschichte der Siedlungskammer von Kyaneai in der Südwesttürkei*. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern.

- Kopar, İ. (2008), Hasan Dağı'nda (Aksaray-Niğde) Hala Önemini Koruyan Basit Su Yapıları: Sarnıçlar ve Kuyular, *Doğu Coğrafya Dergisi*, 19, 167-87.
- Kürkçü, M. (2015a), Ariassos ve Kremna'da Gözlemlenen Su Sistemleri ve Sarnıçlar Hakkında Bir Değerlendirme, *Mediterranean Journal of Humanities (MJH)*, 5 (1), 301-11.
- Kürkçü, M. (2015b), Güney / Güneybatı Pisidia Sarnıçlarına Bir Örnek: Sia Çifte Sarnıcı, *Cedrus*, 3, 119-28.
- Lassus, J. (1947). *Sanctuaires chrétiens de Syrie: Essai sur la genèse, la forme et l'usage liturgique des édifices du culte chrétien, en Syrie, du III^e siècle à la conquête musulmane*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Lethaby, W.R. and Swainson, H. (1894). *The Church of Sancta Sophia Constantinople: A Study of Byzantine Building*. London / New York: Macmillan.
- Loosley, E. (2012). *The Architecture and Liturgy of the Bema in Forth-to Sixth-Century Syrian Churches*. Texts and Studies in Eastern Christianity 1. Leiden / Boston: Brill.
- Mango, C. (1986). *The Art of the Byzantine Empire 312-1453 Sources and Documents*. Medieval Academy Reprints for Teaching 16. Toronto: University of Toronto.
- Masuda, T. (1995a), Church I on Gemiler Ada. S. Tsuji (Ed.), in *The Survey of Early Byzantine Sites in Ölüdeniz Area (Lycia, Turkey): The First Preliminary Report*, 56-61, Osaka: Osaka University Press.
- Masuda, T. (1995b), Church IV on Gemiler Ada. S. Tsuji (Ed.), in *The Survey of Early Byzantine Sites in Ölüdeniz Area (Lycia, Turkey): The First Preliminary Report*, 79-84, Osaka: Osaka University Press.
- Masuda, T. (1995c), Mustafa Basilica Near Beştaş Cove. S. Tsuji (Ed.), in *The Survey of Early Byzantine Sites in Ölüdeniz Area (Lycia, Turkey): The First Preliminary Report*, 110-12, Osaka: Osaka University Press.
- Masuda, T. (2010), General Survey of Fethiye Peninsula. K. Asano (Ed.), in *The Island of St. Nicholas: Excavation and Survey of the Gemiler Island Area, Lycia, Turkey*, 214-33, Osaka: Osaka University Press.
- Mayer, W. and Allen, P. (2012). *The Churches of Syrian Antioch (300-638 CE)*. Late Antique History and Religion 5. Leuven: Peeters.
- Mimaroğlu, S. and Aydınöglü, Ü. (2017). Dağlık Kilikia'da Geç Antik Dönem Kırsal Yerleşim Düzenlemesi, Öküzlü Örneği. Ü. Aydınöglü and A. Mörel (Eds.), in *Rural Settlements and Urban Centers in Mediterranean During Antiquity. Symposium Proceedings 4-7 April 2016, Mersin, Turkey*, 122-41, Mersin: Mersin University Research Centre of Cilician Archaeology Publishing.
- Mithen, S. (2012). *Thirst: Water and Power in the Ancient World*. Cambridge: Harvard University Press.

- Nakajima, M. (1995), The Baptistery and the Chronology of Construction of the Karacaören Ada Basilica Complex. S. Tsuji (Ed.), in *The Survey of Early Byzantine Sites in Ölüdeniz Area (Lycia, Turkey): The First Preliminary Report*, 93-105, Osaka: Osaka University Press.
- Oleson, J.P. (2000), Water-Lifting. Ö. Wikander (Ed.), in *Handbook of Ancient Water Technology- Technology and Change in History 2*, 217-302, Leiden: Brill.
- Ormerod, H.A. and Robinson, E.S.G. (1910 / 1911). Notes and Inscriptions from Pamphylia, *BSA*, 17, 215-49.
- Özer, E., Devenci, A. and Taşkıran, M. (2011). Surveys in and around Sillyon in 2010, *Anmed*, 9, 209-13.
- Özkan-Aygün, Ç. (2010), New Findings on Hagia Sophia Subterranean and its Surroundings, *Bizantinistica: Rivista di Studi Bizantini e Slavi*, 12, 57-77.
- Öztaşkın, G. (2020), Erken Bizans Dönemi Mimarisinde Az Bilinen Bir Düzenleme: Thalassidionlar, *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18 (1), 300-13.
- Peña, I. (1997). *The Christian Art of Byzantine Syria*. Madrid: Garnet Publishing.
- Rheidt, K. (1990), Byzantinische Wohnhäuser des 11. Bis 14. Jahrhunderts in Pergamon, *DOP*, 44, 195-204.
- Rheidt, K. (1996), City or Village? Housing and Settlement in Middle and Late Byzantine Anatolia. Y. Sey (Ed.), in *Housing and Settlement in Anatolia: A Historical Perspective*, 221-33, Istanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Rheidt, U.W. (2011), Akören: Two Late Antique Villages in Cilicia. O. Dally and C. Ratte (Eds.), in *Archaeology and the Cities of Asia Minor in Late Antiquity, Kelsey Museum Publication 6*, 189-203, Michigan: Kelsey Museum of Archaeology the University of Michigan.
- Rowland, I.D. and Howe, T.N. (2001). *Vitruvius: Ten Books on Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ruggieri, V. and Zäh, A. (2016). *Visiting the Byzantine Wall Paintings in Turkey*. Rome: Pontificio Istituto Orientale and Valore Italiano.
- Scardina, A. (2018), The Churches of Byzantine Aperlae: A Re-appraisal. T. Kahya, A. Özdizbay, N.T. Önen and M. Wilson (Eds.), in *International Young Scholars Conference II: Mediterranean Anatolia 04-07 November 2015*, 685-700, Istanbul: Koç University.
- Seligman, J. and Re'em, A. (2003). A Byzantine-Period Cistern Near the Church of St. Stephen, Jerusalem, *Atiqot*, 44, 249-52.
- Ševčenko, I. and Ševčenko, N.P. (1984). *The Life of Saint Nicholas of Sion: Text and Translation*. The Archbishop Iakovos Library of Ecclesiastical and Historical Sources 10. Brookline: Hellenic Collage Press.

- Ševčenko, N.P. (2000), *Cosmosoteira: Typikon of the Sebastokrator Isaac Komnenos for the Monastery of the Mother of God Cosmosoteira Near Bera*. J. Thomas and A. Constantinides Hero (Eds.), in *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments.*, Vol. 2, 782-858, Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Sigalos, L. (2003), *Housing People in Medieval Greece*, *International Journal of Historical Archaeology*, 7 (3), 195-221.
- Syrkou, A. (1999), *Measurements of a Cistern*. N. Gonis, J. Chapa, W.E.H. Cockle, D. Obbink, P.J. Parsons and J.D. Thomas (Eds.), in *The Oxyrhynchus Papyri*, Vol. 66, 222-24, London: Egypt Exploration Society.
- Takmer, B. and Önen, N.T. (2008). *Batı Pamphylia'da Antik Yol Araştırmaları: Via Sebaste'nin Perge-Klimaks Arası Güzergahında Yeni Bir Yol Kalıntısı*, *Adalya*, 11, 109-32.
- Talbot, E.M. (2002), *Byzantine Monastic Horticulture: The Textual Evidence*. A. Littlewood, H. Maguire and J.W. Bulmahn (Eds.), in *Byzantine Garden Culture*, 37-67, Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Tattam, H. (1848). *Apostolical Constitutions or Canons of the Apostles*. London: W.H. Allen.
- Tchalenko, G. (1953). *Villages antiques de la Syrie du Nord. Le Massif du Bélus a l'époque romaine*. II. Paris: Librairie Orientaliste, Paul Geuthner.
- Tchalenko, G. (1990). *Églises syriennes à bêma (texte)*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Tiryaki, A. (2003), *Silifke, Karakabaklı'da Erken Bizans Devri Ev Mimarisi*, *Sanat Tarihi Yıllığı*, 16, 123-55.
- Tiryaki, A. (2010), *Kislecukuru Manastırı: Antalya'da On İkinci Yüzyıla Ait Bir Bizans Manastırı*. A. Ödekan, E. Akyürek and N. Necipoğlu (Eds.), in *Change in the Byzantine World in the Twelfth and Thirteenth Centuries, First International Byzantine Studies Symposium Istanbul, June, 2007*, 447-57, Istanbul: Vehbi Koç Vakfı.
- Tsuk, T. (1997), *Cisterns*. E.M. Meyers (Ed.), in *The Oxford Encyclopedia of Archaeology in the Near East*, Vol. 2, 12-13, New York: Oxford University Press.
- Türkoğlu, İ. (2004), *Byzantine Houses in Western Anatolia: An Architectural Approach*, *Al-Masaq*, 16 (1), 93-130.
- Uygun-Yazıcı, S. (2019), *Anadolu'da Erken Hıristiyanlık Dönemi Vaftizhaneleri: Kilikia, Pamphylia, Lykia Örnekleri*, (Unpublished Ph.D. diss.), Eskişehir University/Institute of Social Sciences, Eskişehir.

- Uzunoğlu, H. (2017), Küçük Asya Kırsal Yerleşmelerinde Su ve Su Yapıları: Epigrafik Bir İnceleme. Ü. Aydınöğlu and A. Mörel (Eds.), in *Rural Settlements and Urban Centers in Mediterranean During Antiquity, Symposium Proceedings 4-7 April 2016, Mersin, Turkey*, 302-16, Mersin: Mersin University Research Centre of Cilician Archaeology Publishing.
- Uzunoğlu, H. (2018), *Epigrafik Belgeler Işığında Güney ve Güney Batı Anadolu'da Su ve Su Yapıları*, (Unpublished Ph.D. diss.), Akdeniz University/Institute of Social Sciences, Antalya.
- Varinlioğlu, G. (2008a), Living in a Marginal Environment: Rural Habitat and Landscape in Southeastern Isauria, *DOP*, 61, 287-317.
- Varinlioğlu, G. (2008b), *Rural Landscape and Built Environment at the end of Antiquity: Limestone Villages of Southeastern Isauria*, (Unpublished Ph.D. diss.), University of Pennsylvania/Art and Archaeology of the Mediterranean World, Philadelphia.
- Varinlioğlu, G. (2011), Trades, Crafts, and Agricultural Production in Town and Countryside in Southeastern Isauria. O. Dally and C. Ratte (Eds.), in *Archaeology and the Cities of Asia Minor in Late Antiquity, Kelsey Museum Publication 6*, 173-87, Michigan: Kelsey Museum of Archaeology the University of Michigan.
- Varinlioğlu, G., Kaye, N., Jones, M.R., Ingram, R. and Rauh, N.K. (2017). The 2016 Dana Island Survey: Investigation of an Island Harbor in Ancient Rough Cilicia by the Boğsak Archaeological Survey, *Near Eastern Archaeology*, 80 (1), 50-59.
- Westphalen, S. (2015), Die Kirche von Işikkale, *Olba*, 23, 535-52.
- Yener-Marksteiner, B. (2015), Buzağlık: Ein Beispiel für landliche Siedlungsstruktur im Umland von Işlada / Zentrallykien. B. Beck-Brandt, S. Ladstätter and B. Yener-Marksteiner (Eds.), in *Turm und Tor Siedlungsstrukturen in Lykien und benachbarten Kulturlandschaften, Akten des Gedenkkolloquiums für Thomas Marksteiner in Wien, November 2012*, 305-16, Wien: Österreichhisches Archaeologisches Institut.

FIGS



a



b



c



d



e



f



g



h

Fig. 1: Cistern heads. **a-b**► Işıkkale in Cilicia / Isauria (Photo: by the author, courtesy of Ü. Aydınoğlu). **c-d**► Kanytellis in Cilicia (Photo: by the author, courtesy of Ü. Aydınoğlu). **e-g**► Lyrboton Kome in Pamphylia (Photo: by the author). **h**► Günağı in Lycia (İşler 2019b, fig. 8).



a



b



c



d



e



f



g



h

Fig. 2: Cisterns covered by a vault and rectangular in plan. **a**► Inside of the cistern located to the south of the house at Üçayak in Cilicia (Photo: by the author, courtesy of Ü. Aydınoğlu). **b**► The cistern located near to the threshing floors in Işıkkale (Photo: by the author, courtesy of Ü. Aydınoğlu). **c**► Işıkkale (Photo: by the author, courtesy of Ü. Aydınoğlu). **d-f**► The cisterns situated at the open spaces of Kanytellis (Photo: by the author, courtesy of Ü. Aydınoğlu). **g**► A barrel vaulted cistern with compartment in Lyrboton Kome (Photo: by the author). **h**► The cistern supplying water for the bathhouse in Lyrboton Kome (Photo: by the author).

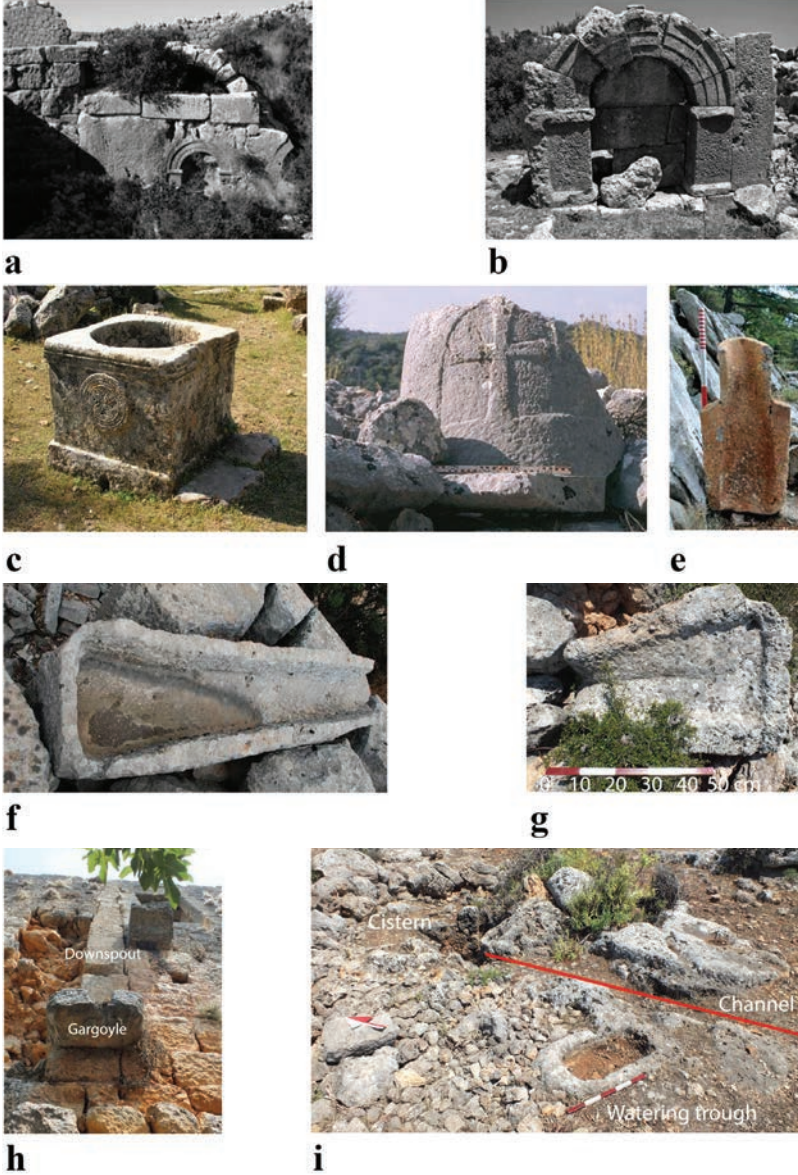


Fig. 3: a-b) Cisterns with arched niche at Paşlı in Cilicia / Isauria (Aydınoğlu 2013, figs. 19, 23). c) A cistern head with cross relief in Alakilise in Lycia (İşler 2019b, fig. 22). d) A cistern head with cross relief and inscription at Buzağlık in Lycia (Yener-Marksteiner 2015, fig. 19). e-g) Gargoyles. e) Mnara, Bey Mountains (Kizgut and Akalın 2010, fig. 5). f) Asarcık West, Lycia, on the roof of the church (İşler 2019, 191). g) Lyrboton Kome, in the debris of a house (Photo: by the author). h) Downspout and gargoyle attached to the south wall of the house at Üçayak to discharge the roof water into the cistern (Photo: by the author). i) Lyrboton Kome, detail (Photo: by the author).

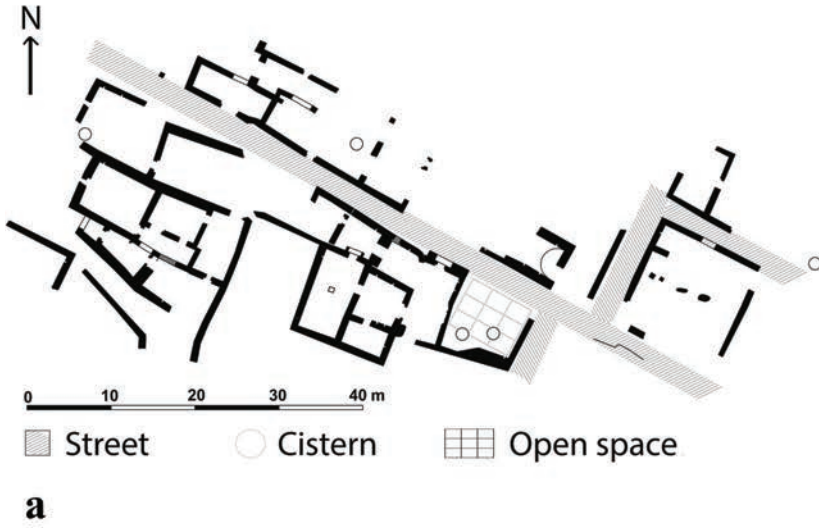


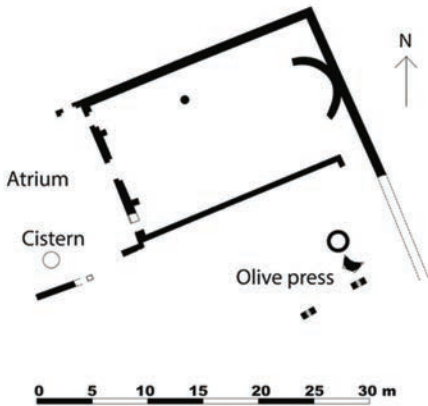
Fig. 4: Open spaces containing cisterns. **a**► Lyrboton Kome, western part of the village. **b**► Işıkkale (Photo: by the author, courtesy of Ü. Aydınöğlü).



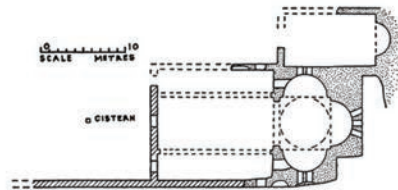
a



b



c



d

Fig. 5: **a**› Combination of a threshing floor, a cistern and presses at Hoyran in Lycia, modified (Kolb 2008, fig. 361). **b-d**› location of cisterns at some churches. **b**› Turant Dağı in Lycia (Harrison 2003, fig. 22). **c**› Lyrboton Kome, North Church (Photo: by the author). **d**› Alacahisar in Lycia (Harrison 2003, fig. 28).



a

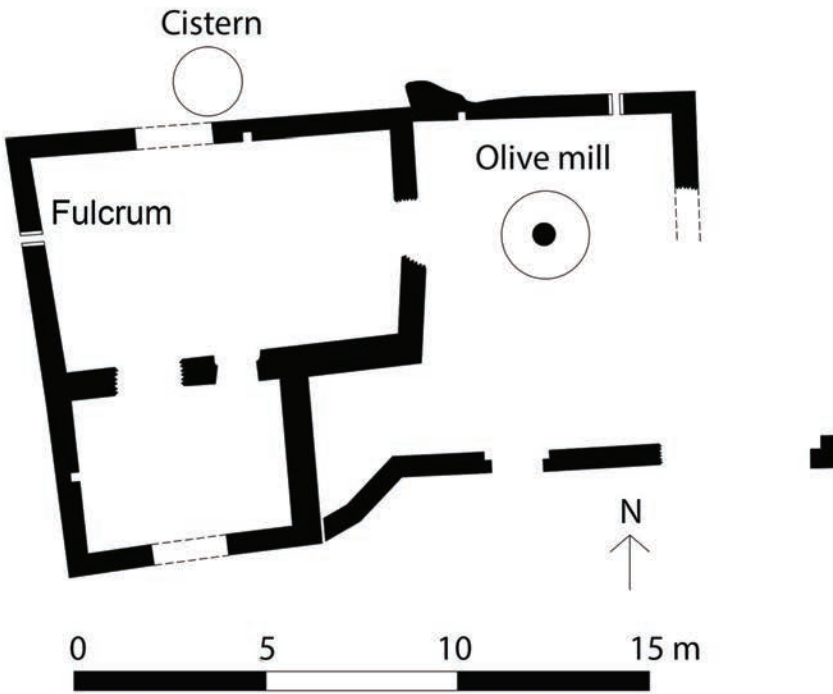


b

Fig. 6: Cisterns situated outside the main walls of the houses. **a**► Üçayak (Photo: by the author, courtesy of Ü. Aydınoglu). **b**► Karakabaklı in Cilicia / Isauria (Photo: by the author, courtesy of Ü. Aydınoglu).

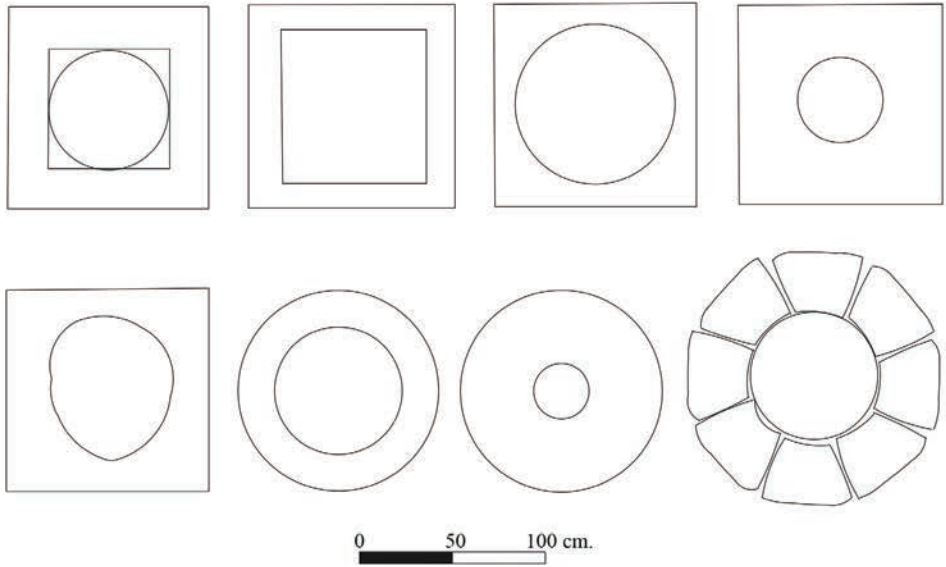


a

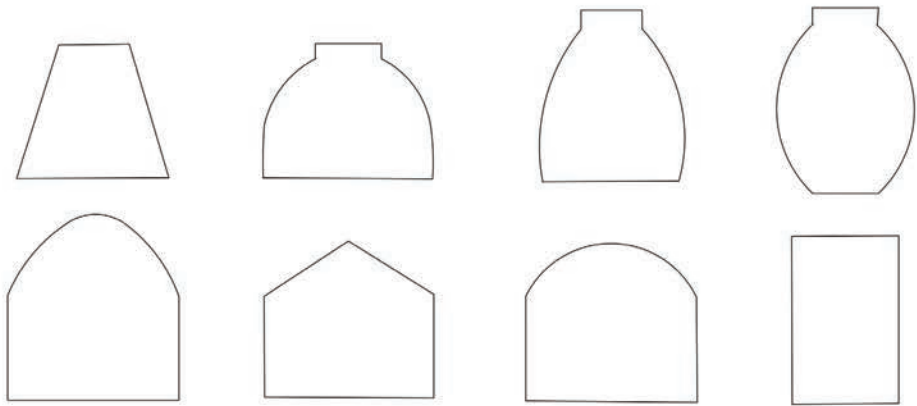


b

Fig. 7: **a**› The cistern attached to a house at Lyrboton Kome (Photo: by the author). **b**› A cistern located adjacent to the main wall of an olive oil workshop in Lyrboton Kome (Photo: by the author).



a



b

Fig. 8: **a**► The most common types of the cistern heads in the territory. **b**► Typical forms of the cistern sections in the territory.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

PROF. MÜKRİMİN HALİL YINANÇ'IN DEFTER'İNDEN MİLAS VE PEÇİN'İN İSLAMÎ KİTABELERİ



FROM MÜKRİMİN HALİL YINANÇ'S *DEFTER*, ISLAMIC INSCRIPTIONS ON THE CITIES OF MILAS AND PEÇİN

Mehmet Akif ERDOĞRU*

Merhum Prof. Dr. Refet Yinanç'ın (1939-2019) anısına...

ÖZ

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü profesörlerinden merhum Mükrimin Halil Yinanç (1900-1961) büyük olasılıkla 1950'li yıllarda Milas, Leyne, Şeyhli ve Peçin'i ziyaret etmiştir. Bu ziyareti esnasında Menteşe kitabelerini bizzat yerinde incelemiştir. Aldığı notları Arapça, Farsça ve Osmanlı Türkçesi ile kendi *Defter*'ine kaydetmiştir. Merhum Yinanç, bilindiği gibi, bu *Defterler*'e sadece Menteşe kitabelerini değil, bununla beraber hemen hemen tüm Anadolu İslami kitabelerini kaydetmiştir. Bu defterler henüz yayımlanmamıştır. Eğer bu defterler bir bütün halinde yayımlanırsa, Anadolu'nun Türk-İslam tarihi üzerine yeni bilgiler elde edilebilir. Bir örnek teşkil etmesi açısından, biz, Peçin ve Milas'ta keşfettiği ve bizatihi okuduğu kitabeleri yayımlıyoruz. Kuşkusuz bu notlar, hem Anadolu hem de Menteşeoğulları tarihi açısından değerlidir. Bu inceleme ziyareti esnasında Yinanç, Menteşe oğulları ile ilgili iki önemli keşifte bulunmuştur. Bunlardan birincisi, Milas Selahaddin Camii kitabesinde okunamayan ismi, *Selahaddin Akçin* olarak okumasıdır. Bu zat, Menteşeoğlu Orhan Bey'in saltanatı devrinde Milas naibi olarak görev yapmıştır. İkincisi de, Peçin'de bulunan Menteşeoğlu Ahmed Gazi Bey'in mezar kitabesinde geçen ve bu hanedana ismini veren Menteşe Bey'in babasının ismini, *Beğ-Karı* olarak okumasıdır. Bu okuyuş yeni ve doğrudur. Zira bu kitabeler üzerinde çalışmış olan başka akademisyenler, bu ismi, farklı şekillerde, *Kara*, *Kuru*, *Kuri*, *Kır Bey* ve *Baykara* şeklinde okumuşlardır. Mevcut birkaç delil dikkate alınırsa, *Beğ-Karı* okuyuşunun daha kabul edilebilir olduğu anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Milas, Peçin, Menteşeoğulları, Mükrimin Halil Yinanç, Anadolu*

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0647-519X> ♦ E-mail: aerdogru@gmail.com

ABSTRACT

The late Mükrimin Halil Yinanç (1900-1961), one of the history professors of Istanbul University, visited the settlements of Peçin, Leyne, Şeyhli and Milas of western Anatolia to re-examine Islamic inscriptions in the years of 1950. During his visiting, he has copied the inscriptions in Arabic, Ottoman Turkish and Persian into his notebook in Arabic letters and has commented on the copies.

As it is known, notebooks (defter) kept by Yinanç and his postscripts are valuable for both the history of Turcoman *Menteshe Oghullari* and the history of Anatolian Turkish-Islam point of view. If these notebooks (18 volumes) are published in collection, new information will be obtained from the notebooks on Turkish-Islamic history of Anatolia. As a sample from the notebooks, we prepare to publish the Islamic inscriptions of Peçin, Leyne, Şeyhli and Milas that searched out and commented by Yinanç. He has revealed two important points on the history of *Menteshe Oghullari* from Milas and Peçin inscriptions.

Firstly, he discovers the name of *Selahaddin Akçin* in the inscription of the mosque of Selahaddin in the city of Milas. From previous publications by Hafız Kadri, İ. Hakkı Uzunçarşılı, Ahmed Tevhid (Ulusoy), Paul Wittek, Theodor Menzel and Johann Heinrich Mordtmann, we know that this word has been unreadable. It is clearly understood from the inscription that Selahaddin was a Turcoman regent for Orhan Beg, who has ruled the dynasty of *Menteshe-oghullari* for Milas in the years of 1330. We do not have further information about this Turcoman ruler. Suggestion by Evliya Çelebi on Selahaddin was a fabrication.

Secondly, he discovers the name of *Beğ Karı*, the father of *Menteshe Bey*, in the epitaph of Ahmed Gazi in Peçin. Former academics mentioned above and having studied on the inscriptions of this dynasty have read this word as *Kuri, Kara, Karabay, Baykara and Kıv Beğ* and incorrectly commented on this man. On this point, we have important evidence that opinion by Yinanç will be confirmed. It is *Beğ-Karalı* or *Beğ Karılı*, who was a Turcoman community that have summer pastures in the Aydın and *Menteshe* regions in the fifteenth and sixteenth centuries.

From his notes, it is understood that Yinanç has received support from Mullah Kazım, who was a local Islamic mullah in the course of reading the inscriptions in the village of Şeyhli. He meets Mullah Kazım in the village of Şeyhli. Who was Mullah Kazım? In his notes, he does not give any explanatory information on the biography of this mullah. From a note, it is understood that Mullah was an Islamic sheikh that resided in the village of Şeyhli in the 1950s. Yinanç points out that Mullah reads the inscription of the mosque that attributed to Ilyas Bey.

Keywords: *Milas, Peçin, Menteshe Oghullari, Mükrimin Halil Yinanç, Anatolia*

Giriş

Milas ve Peçin'in İslami kitabelerini Evliya Çelebi (öl. 1682), Hafız Kadri, İ. Hakkı Uzunçarşılı (1888-1977) ve Ahmed Tevhid (Ulusoy) (1868-1940) gibi yerli araştırmacılar not etmişler ve yayınlamışlardır. Bunların yansıra, bu kitabeler üzerine Batılı doğubilimciler de ciddi biçimde çalışmışlardır. Bunların başında müteveffa Prof. Paul Wittek(1894-1978) gelmektedir. Şüphesiz Wittek'ten önce Alman doğubilimciler Theodor Menzel (1878-1939) ile Johann Heinrich Mordtmann'ın (1852-1932) çalıştıkları anlaşılmaktadır. Ancak bunlar bu konuda herhangi bir yayın yapmamış görünmektedirler. Nitekim Avusturyalı ünlü doğubilimci Prof. Paul Wittek, 1929 yılında Menteşe kitabelerini fotoğraflayan Amerikalı sanat tarihçisi Rudolf Meyer Riefstahl'ın (1880-1936) fotoğraflardan yararlanmıştı. Wittek, bununla yetinmemiş, 1930'da Milas'ı ziyaret etmiş ve kitabeleri yerinde görmüştür. Wittek'in *Menteşe Beyliği* ile ilgili yayından sonra, *Düsturnâme-i Enverî*'yi yayınlayan İstanbul Üniversitesi Tarih Bölümünün değerli hocalarından Elbistanlı Prof. M. Halil Yinanç (1900-1961), bu kitabeleri yerinde incelemek amacıyla, büyük olasılıkla 1950'li yılların başında, Muğla, Balat, Peçin ve Milas'ı ziyaret etmiştir. Ziyaret maksadının gerekçelerinden biri, Elbistanlı olması münasebetiyle, Menteşe kitabelerinde geçen *Elbistan/ Eblistan/ Elbistaz* sözcüğünü yerinde incelemek olduğu anlaşılmaktadır. Bu ziyareti esnasında Menteşe eserleriyle ilgili Osmanlıca notlar kaleme almış ve bunları büyük defterlere kaydetmiştir.¹

Menteşeoğulları tarihi üzerine uzman olan müteveffa Prof. Paul Wittek, Menteşeoğullarının Milas'ta çok az sayıda eser inşa ettiklerini ifade eder. Milas şehir merkezinde bu döneme ait iki adet cami ile bir medreseden söz etmektedir. Bunlar Ahmed Gazi Camii, Selahaddin Camii, Bülend Camii ve Hoca Bedreddin Medresesi'dir. Bülend Camiinin, kiliseden bozma olduğu kanaatinindedir. Medresenin inşa tarihinin ise tam belirlenemediğini yazar. Milas'ta Osmanlılara ait ilk ve önemli eserin ise Yıldırım Bayezid'in ilk Menteşe valisi Firuz Beyin inşa ettirdiği 1394 (796) tarihli cami olduğu belirtir. Baba Şüşteri'nin mezarının da bir ziyaretgâh olduğunu yazar.² Osmanlı arşiv belgeleri incelendiği zaman, Menteşeoğullarının Milas'ı değerli eserleriyle süsledikleri anlaşılmaktadır. Bu eserlerin bazısı Osmanlı devrine ve zamanımıza ulaşmamıştır. Tarafımdan Menteşe *evkaf* defterlerine göre yapılan bir tespite göre, Milas merkezde en azından on adet mescit, yedi adet zaviye ve iki adet imaret ile bir camiden söz edilmektedir. Camiler ile mescitler arasındaki ayırım pek belirgin değildir. Örneğin Osmanlı arşiv belgelerinde Hoca Firuz Paşa'nın Milas merkezde inşa ettirdiği İslami mabet, cami olarak değil, mescit olarak belirtilir. On altıncı yüzyıl sonlarında Milas merkezde, *Savcı, Hoca*

1 Bu defterler, bildiği üzere, M. Halil Yinanç'ın yeğeni tarihçi merhum Prof. Refet Yinanç'a (1939-2019) intikal etmiştir. Merhum R. Yinanç, bu defterlerin Batı Anadolu ile ilgili kısımların bir kısmının fotokopisini yayınlamak üzere tarafıma verme lütfunda bulunmuştur. Merhum Prof. Refet Yinanç'ı burada saygıyla anıyorum. Henüz tam metin olarak yayınlanmayan bu defterlerin birinde Milas kitabeleri kayıtlıdır. Ben de M. H. Yinanç'ın bu notlarının ilmi bakımdan değerli olduğunu göstermek amacıyla Milas ile ilgili kısımlarını, Wittek ve Uzunçarşılı'nın yayınları ile karşılaştırarak yayınlıyorum.

2 Wittek, 1993, 55-56.

Bedreddin, Hacı Kasım, Pınarcık, Hisarardı, Gümüşlük, Kara/Siyah Kadı (Hacı Satı), İne Gazi, Hoca Firuz Paşa ve Beşkapu isimlerinde mescitler bulunmaktaydı. Bunların çoğunun küçük mahalle mescitleri olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca şehirde *Gazzaz Murad, Doydar Hamza, Hacı Bayram, Hoca Mübarek, İlyas Bey (Menteşeoğlu) ve Şihlîca Dede* isimlerinde zaviyeler mevcuttur. Ahmed Gazi'nin Camii ve medresesi de Milas'tadır. Yine Hoca Firuz Paşa'nın imaretinin Milas'ta olduğunu belirtelim. Bunların hepsinin kendine özgü vakıfları vardı.³ Yine on altıncı yüzyılda Milas'ın on adet mahallesinin olduğu anlaşılmaktadır. Bunlar *Ahmed Gazi Camii, Beşkapı, Selahaddin Mesciti, Hoca Firuz Paşa, Hacı Kasım Mesciti, Hoca Bedreddin, Hoca Mukbil, Eyne Gazi (İne Gazi), Çalçıl, Gümüşlük, Hisarardı, Siyah/ Kara Kadı ve Gebrân (Rum)* mahalleridir.⁴ Bu durumda Milas'ın kurulmasında ve gelişmesinde *Menteşeoğlu Ahmed Gazi, Selahaddin, Hoca Firuz Paşa, Hacı Kasım, Hoca Bedreddin, Hacı Mukbil, İne Gazi ve Siyah Kadı* isimli Müslüman kişilerin rol aldığı görülmektedir.

1- Milas, Selahaddin Camii (Hacı İlyas Camii veya Küçük Cami)

Milas'da bulunan Selahaddin Camiinin kitabesi Hafız Kadri (*TOEM V*, s. 58) ve Uzunçarşılı (*Kitabeler II*, s. 155) tarafından yayınlanmıştır. Wittek, bu camiin 1330 yılında *Menteşeoğlu Orhan Bey* zamanında inşa edilmiş olduğunu belirtir. Kitabenin dördüncü satırının yeniden okunması gerektiğini ifade etmiştir. Kendi okuyuşunda dördüncü satırın şüpheli olduğunu açıkça yazmıştır.

Wittek'in Okuması⁵:

1-Kale'n-Nebiyi aleyhi's-selâm

2-Men bena mesciden lillahi bena Allahu lehu beyten fi'l-cenneti⁶

3-ammere fi ahd-i devleti'l-emîri'l-kebîr Şüca'ü'd-devle ve'd-dîn

4--Orhan Bey el-mescidi'l-câmi'-i Selaheddin...(?)

5-Taleben li-marzati'l-lahi fi şehri Şa'ban sene selasîn ve seb'a-mie (Şaban 730/ Mayıs/Haziran 1330)

Yinanç'ın okuması:

Hacı İlyas Camii kapısındaki kitabe:

Kale'n-Nebiyi aleyhi's-selâm

Men bena mesciden lillahi bena Allahu lehu beyten fi'l-cenneti⁷

ammere fi ahd-i devleti'l-emîri'l-kebîr Şüca'ü'd-devle ve'd-dîn

Orhan Bey el-mescidi'l-cami'-i Selaheddin Akcin en-nâib

Taleben li-marzati'l-lahi fi şehri Şa'ban sene selasîn ve seb'a-mie (Şaban 730 - Mayıs/Haziran 1330)

3 Erdoğan, 1999, 125, 139.

4 Mete, 2005, 54-57.

5 Wittek, 1944, 132-133. (Wittek, kitabeleri Arap harfleri ile yayınlamıştır. Latin harfli yazılış ve okunuşları tarafıma aittir.)

6 “Kim Allah için bir mescit inşa ederse, Allah da ona Cennette bir ev yapar.” (Hadis)

7 “Kim Allah için bir mescit inşa ederse, Allah da ona Cennette bir ev yapar.” (Hadis)

Wittek'in okuyamadığı kelimeleri, görüldüğü gibi, Yinanç, *Selahaddin Akçin en-nâib* olarak okumaktadır, ancak bu kişinin kimliği üzerine herhangi bir bilgi vermemektedir. Menteşeoğlu Orhan Bey döneminin (1330'larda) devlet adamlarından biri olduğu anlaşılan bu kişinin biyografisi halâ meçhuldür. Evliya Çelebi'nin, *Selahaddin Sultan*'ın, Milas'ın velilerinden biri olduğu söylemesi (veli olmadığı açık) şüphesiz bir uydurmadır. Bu durum, on yedinci yüzyılda bile, Milas naibi Selahaddin'in kimliğinin bilinmediğine bir kanıtı olarak kabul edilebilir.

2- Milas, Ahmed Gazi Camii

Milas'ın Hoca Bedreddin Mahallesinde bulunan bu camiin kitabesi Hafız Kadri (*TOEM III*, s. 1148), Uzunçarşılı (*Kitabeler II*, s. 157), Evliya Çelebi, Ahmed Tevhid (*TOEM II*, s. 766) ve Wittek tarafından okunmuştur. Wittek, 1378 yılında inşa edilen bu camiin kiliseden bozma olduğunu ima eder (s. 118). Wittek bu kitabede, Menteşe isminin geçmediğini söylemektedir. Ahmed Gazi beyin, Selçuklu sultanlarının unvanlarını ihtiva ettiği görüşünü taşır.

Wittek'in Okuması⁸:

1-Bismillahirrahmanirrahim men bena beyten lillahi teala bena Allahu lehu beyten fi'l-cenneti ferağa min imaret-i haze'l-cami'-i cedîdi'l-mübarek fi evâhir-i şehri Cemaziye'l-uhra sene semânin ve seb'a-mie (Cemaziye'l-uhra 780/Eylül/Ekim 1378)

2-Bena haze'l-cami'l-kebîri'l-emîrü'l-muazzam ve's-sultânü'l-mükerrerem mâlik-i rikâbü'l-ümem sultânü'l mülükü'l-Arab ve'l-Acem Ahmed Gazi Bey tevvalaallahu ömrühu ibne'l-merhûmü'l-mağfur şehîd-i sa'id İbrahim Bey ibn Orhan ibn Mesud ibn Eblistan eskenehümallahu bi-hubuhetü'l-cinân

Yinanç'ın okuması:

(Ulu Camii kitabesi, tarihi: 780)

1-Bismillahirrahmanirrahim men bena beyten lillahi teala bena Allahu lehu beyten fi'l-cenneti ferağa min imaret-i haze'l-cami-i cedîdi'l-mübarek fi evâhir-i şehri Cemaziye'l-uhra sene semânin ve seb'a-mie (Cemaziye'l-uhra 780/Eylül/Ekim 1378)

2-Bena haze'l-cami'l-kebîri'l-emîrü'l-muazzam ve's-sultânü'l-mükerrerem mâlik-i rikâbü'l-ümem sultâ (n)ü'l-mülükü'l-Arab ve'l-Acem Ahmed Gazi Bey tevvalaallahu ömrühu ibnü'l-merhûmü'l-mağfur şehîd-i sa'id İbrahim Bey ibn Orhan ibn Mesud ibn **Eblastaz**⁹ eskenehümallahu bi hubuhatü'l-cinân

3- Milas, Ahmed Gazi Camii Minberi

Bu camie ait minberin kitabesi Hafız Kadri (*TOEM, III*, s. 145) ve Uzunçarşılı (*Kitabeler II*, s. 157) tarafından yayınlanmıştır. Wittek, kitabedeki çelebi kelimesinin sorunlu olduğunu, yanlış olabileceğini belirtir. Bu minberin İstanbul'da Çinili Köşk'e

8 Wittek, 1944, 139.

9 Yinanç, Defteri'nde bu kelimeyi *Eblastaz* olarak yazmış ve parantez içinde (*Eblistan*) olarak ifade etmiştir. Onun bu kelimenin okunuşunda tereddüte düştüğü anlaşılmaktadır.

götürüldüğünü yazar. Kitabede Menteşe ailesinin şeceresi eksik yazılmıştır. Hem Uzunçarşılı (*Anadolu Beylikleri*, s. 71) hem de Wittek (*Menteşe*, s. 140), Menteşe isminin yazılmadığını ifade ederler.

Wittek'in okuması¹⁰:

1-ammere bi-imareti haze'l-minberi'l-mübârek es-sultânü'l-mu'azzam mâlik-i rikâbü'l-ümem Çelebi (?) Ahmed Gazi Bey ibn İbrahim Bey ibn Orhan ibn Mesud ibn Eblistan fi şehr-i şevval sene ahad semanîn ve seb'a-mie (Şevval 781/Ocak/Şubat 1380)

Yinanç'ın okuması:

(Ulu Camiin minberi kapısında, kitabe: 781)

1-ammere bi-imareti haze'l-minberi'l-mübârek es-sultânü'l-mu'azzam mâlik-i rikâbü'l-ümem Çelebi (?) Ahmed Gazi Bey ibn İbrahim Bey ibn Orhan ibn Mesud ibn Eblistan fi şehr-i şevval sene ahad semanîn ve seb'a-mie (Şevval 781/Ocak/Şubat 1380)

4- Milas, Firuz Bey Camii

Milas'ta bulunan Firuz Bey Camiinin kitabesi, Hafız Kadri (*TOEM*, V, s. 310), Uzunçarşılı (*Kitabeler II*, s. 138), Evliya Çelebi, Ahmed Tevhid (*TOEM II*, s. 764), Wittek¹¹ ve başka araştırmacılar tarafından pek çok kez yayınlanmıştır. Wittek, mevcut kitabenin camiye değil, bir imarete ait olduğunu yazar. Gerçekten de mevcut kitabe camie ait değildir ama Firuz Bey'in 1394'te Milas'ta bir cami inşa ettirdiği malumdur. Bu kitabe, Yıldırım Bayezit'in saltanatı devrinde Milas'ta Mübarizeddin Hacı Piruz (Firuz) Bey tarafından inşa ettirilmiş bir *imarete* aittir. Sözü geçen kitabede Yıldırım Bayezit ile kendisinin ismi açıkça yazılmıştır. İmarat binasının 26 Safer 797 Pazar (21 Aralık 1394) tarihinde tamamlandığı anlaşılmaktadır. Firuz Bey, Yıldırım Bayezit ve Çelebi Sultan Mehmed'in komutanlarından biridir. 1422 yılında Eflak Danı, Silistre'yi almak istediği zaman, Çelebi Sultan Mehmed, Firuz beyi askerleri organize etmek için Eflak ucuna göndermiştir.¹² 1391'de Firuz Bey, Vidin'e saldırmış, Tuna'yı geçerek Eflak'a ulaşmıştır.¹³

Wittek'in Okuması¹⁴:

1-Bismillahirrahmanirrahim ammere bi-imaret-i
2-Haze'l-imareti'l-mübâreke fi eyyâm-ı devleti'l-meliki's-
3-Sultân Celâleddin Bayezid Han ibn Murad Han ibn
4-Orhan azze nasruhu Mübârizeddin Hacı Piruz Bey dame izzuhu
5-Ve zadde tevfikihu ve ömrühu min yevmi'l-ahad fi's-sadis ve'l-ısrin min şehr-i Safer li-sene seb'a ve tis'in ve seb'a-mie (26 Safer 797 Pazar/21 Aralık 1394)

10 Wittek, 1944, 140.

11 Wittek, 1944, 145.

12 İnalçık, 1991, 611.

13 Beldiceanu, 1991, 688.

14 Wittek, 1944, 145.

Yinanç'ın okuması ve notları:

Milas'da Hacı Piruz Bey Camii

'Mihrap üzerinde müzeyyen menkuş bir zemin üzerine kalın sülüs yazı ile inne's-salate'¹⁵ ayet-i cemilesi, muakkar ve zaviyedar kısmına kelime-i tevhid, hitamındaki levhalardan birinde hattat ve nakkaşın, diğerinde mimarın isimleri mahkûktur. Sağ tarafta yukarıdan aşağıya şakuli levhada: Ketebet Musa bin Adil en-nakkaş el-fakir el-hakir ila (imha olunan mahkukat)

Sol tarafında aşağıdan yukarıya:

Amele Ahsen bin Abdullah el-benna ellezi benna ve temenna

Kapının üzerinde Kufi ile (Estauzübillah...) ile cümleden sonra rabt olarak (İnnema ya'muru)¹⁶ ayeti, onun altında da kitabe muallakdır.

1-Bismillahirrahmanirrahim ammere bi-imaret-i

2-Haze'l-imareti'l-mübâreke fi eyyâm-ı devleti'l-meliki's-

3-Sultân Celâleddin Bayezid Han ibn Murad Han ibn

4-Orhan azze nasruhu Mübarizeddin Hacı Piruz Bey dame izzuhu

Şakuli vâkıfı olarak devre-i selasesinde:

Ve zadda tevfikihu ve ömrühu min yevmi'l-ahad fi's-sadis ve'l-ısrin min şehri-i Safer li-sene seb'a ve tis'in ve seb'a-mie (26 Safer 797 Pazar/21 Aralık 1394)

5- Beçin'de Ahmed Gazi Beyin türbesi ve kitabesinin mezarı: Şaban 792

Yinanç'ın okuması ve notları:

'İçkala haricinde ve etrafında bulunan ebniye harabeleri içinde türbe mevcut olup Ahmed Gazi'nin kapaklı tabut şeklinde mermerden, baş ve ayak taşları kitabeli kabri ile sol tarafında taşları anda dahi uzun kabir vardır. Ahmed Gazi'nin baş taraf taşının dış kitabesi:

Kad şehede fi teveffâ

El-merhûm el-mağfur

Es-said eş-şehid el-muhtac ila

Rahmete rebbihi'l-a'lâ el-kebiri'l-müteal

İç kitabesi:

Ahmed Gazi Bey ibn-i

İbrahim Bey bin Orhan Bey ibn

Mes'ud

Bey... bin

15 *Namaz, fahşadan ve münkerden alıkoyar.* (Kur'an, Ankebut: 45.)

16 *İnnema ya'muru mesacidallahi men amene billahi ve'l-yevmi'l-ahuri... (Allah'ın mescitlerini ancak Allah'a ve ahiret gününe iman eden, namaz kılan, zekât veren ve Allah'tan başkasından korkmayan kimseler imar eder).* (Kur'an, Tevbe: 18.)

Ayaktaşının iç kitabesi:

İbn-i Menteşe Bey ibn-i

Eblistan Bey ibn-i

Beğ Karı

Ayaktaşının dış kitabesi:

Tâbe Allahu serahûm

Ve ceale'l-cenneti misvahum

Fi şehri Şa'bani'l-mübârek

Fi tarih-i sene selase tis'in ve seb'a mie (Şaban 793/Temmuz-Ağustos 1391)

Ahmed Gazi'nin baş taraf taşının cenup cihetine nâzır dal'ında:

Ketebetü'l-abdi'z-za'if

Şimale nâzır dal'ında:

El-Hâcc Hatib ibn el-Hâcc Hatib

Ayaktaşının şimali nâzır da'lında:

El-müsemma bi-Mustafa bin İsa bin Musa

Cenuba nazır dal'ında:

Afa allahu anhüm ve an min yüzekkirehüm ...

Türbedeki diğer bir kabir taşı, *Fatma bint-i İlyas Kadın*, tarihi:

Fi yevmi'l-hâmis ve hüve'l-yevmi's-sadis min şehri Rebiyü'l-evvel ve hüve

Min şuhur-ı sene selâse ve işrîn ve semâne mie." (Rebiülevvel 823/ Mart/ Nisan 1420)

6- Hacı Bedreddin Medresesi derununda Küçük Mescid'in kitabesi

Yinanç'ın okuması:

Ve ennel mesâcide lilahi fe'la ted'u ma allahi ehade¹⁷

Ammere bi-imaret-i haze'l-mescidi'l-mübârek el-emîrû'l-mu'azzam

7- Leyne'de İlyas'a nisbet edilen camiin kurbündeki su menbaının divarına nakl edilmiş olan sahib-i zaviye Hacı Mukbil namına kitabe-i tarihiyye

Yinanç'ın okuması:

Allah er-rahman er-rahîm

Bena haze'l-zaviyeti'l-mübâreke

17 Mescidler şüphesiz yalnız Allah'ındır. (Kur'an, Cin: 18.)

Ebu'l-hayrât ve ma'denü'l-hasenât Hâce Mukbil bena sene seb'in ve seb'ame (770/ 1368/ 1369)¹⁸

8- Şeyhli Köyüne yakın türbe

Wittek¹⁹ 'Şeyhköy köyü yakınında burada ölmüş bir Aziz Xene kilisesinin yerinde 884/1479'da Bursa'da ölmüş Şeyh Bedreddin'in türbesi bulunmaktadır' demektedir. Yinanç'ın bu türbe hakkında daha etraflı bilgi verdiği görülmektedir.

Yinanç'ın okuması ve notları:

Kubbeli ve murabbaü'l-şeklî metin bir türbedir. Haricen tul ve arzı beşer buçuk metre, kapının dahilen irtifâı 9 metredir. Haricinde kapının üzerindeki kitabe:

1-Haza türbeti'l-aktâb ve'l-encâb

2-min hulefâ-i es-Seyyid Muhammed el-Buharî

3-harraret lehâ et-tarih aba-i mukırrü'l-mürşidîn 956 (1549/1550)

Türbe derunundaki sandukanın baş tarafında dört köşeli iki levha vardır. Birinci levhada:

1-El-hakimullah el-vahid el-kahhâr

2-el-merhûm el-müteveffa fi haze'l-makâm-ı Şeyh

3-Bedreddin ibn Şeyh Kasım kaddesallahu sırrühü'l-azîz

Diğer levhada:

Ve hüve halife-i Seyyid Muhammed el-Buharî el-müteveffa fi şehri-i Bursa İntifaenallahu bi-ruhuhü'l-azîz âmin ya Rebbi'l-âlemîn tarih fi 884 (1479/1480)

9- Türbe Köyündeki türbe

Yinanç'ın okuması ve notları:

'Mescid, müsafırhane var. Türbe harabeye yüz tutmuştur. Derununda üç mezar var. Kapısı üzerindeki kitabe:

Tarih-i haze'l-bina 1025 (1616/1617)

18 Bu kitabe Hafız Kadri (TOEM, V, 58.) ve Uzunçarşılı (Kitabeler II, 152.) tarafından yayınlanmıştır.

19 Wittek, 1944, 126.

10- Şeyh Köyü türbesi

Yinanç'ın okuması ve notları:

'Milas civarındaki Şeyh Köyü'ndeki türbede sandukalı üç kabir vardır. Türbenin kapısı üzerinde:

Haze türbe-i şeyhü'l-ârifîn Abdurrahman Efendi fi sene selasîn ve elf 1030 (1620/ 1621).

11- Peçin Ulu Camii kitabesi

Yinanç'ın okuması ve nakli:

'Ahmed Gazi medresesi karşısındaki cami. Şimdi kaybolmuştur.

Evliya Çelebi Seyahatnamesinde ve mevcut olduğu üzere Beçin'de eylevm harap olan Ulu Camiin kitabesi vaktiyle şöyle imiş:

Bena haze'l-mescidi'l-mübâreki'l-emîrî'l-mu'azzam el-mansur ve'l-muzaffer Sultan Murad bin el-Etrâk Şüca'addin Eke Han (Or Han) bin Mesud eazzallhu ensarehu fi sene isna ve selasîn ve seb'a-mie (732/1331/1332)'

Witteck, Evliya Çelebi'nin ve Yinanç'ın Evliya Çelebi'den aktardığı kitabeyi şöylece tashih etmiştir²⁰ :

Bena haze'l-mescidi'l-mübâreki'l-emîrîl-mu'azzam el-mansur el-muzaffer sultânü'l-guzâtü'l Etrâk Şüca'ü'd-devle ve'd-din Orhan bin Mesud eazzallahu ensarehu fi sene isna ve selasîn ve seb'a-mie (732/1331/1332)

Bu kitabe, *Etrâk Gaziler* sözcüğünün açıkça geçtiği kitabelerden biridir.

12- İlyas Bey'e nispet edilen cami

Yinanç'ın notları ve Molla Kâzım'ın okuması:

'Tek kubbeli, metin ve raşindir. Kitabesini mezkûr karyede bulunan Molla Kâzım şu suretle okuyor:

Ana rûz-ı cezada mağfiret eylesün

A'îta eylesün ana Hak hayrı a'zabı

Ana ruzî kılndı dâr-ı huldî

Gelür çün tarih dârü'l-muhallid (9101504/ 1505)'

20 Wittek, 1944, 135.

Sonuç

Merhum Prof. M. H. Yinanç, Milas ve Peçin kitabelerini yerinde okuyarak iki önemli keşfe imza atmıştır. Bunlardan birincisi, *Selahaddin Akçin* isminde bir Menteşe beyini tespit etmesidir. Milas naibi olan bu zat, Menteşeoğlu Sultan Orhan döneminin devlet adamlarından biri olduğu anlaşılmaktadır. Bu zat hakkında ne yazık ki yeterli bilgimiz bulunmamaktadır.

İkincisi de, çok daha önemli, Yinanç'ın, Menteşeoğulları hanedanına ismini veren Menteşe Beyin babasının ismini, Peçin'de bulunan Ahmed Gazi türbesindeki Arapça kitabeye göre, *Bey-Karı (Beğ Karı)* olarak okumasıdır. Bilindiği gibi Menteşe'nin babasının ismi henüz tam olarak tespit ve teyit edilememiştir. Bu ismin doğru okunuşu, bir sorun olarak kalmıştır. Wittek, bu ismi *Karabay (Menteşe, s. 143)* okurken, *Uzunçarşılı, Kuru Bey (Beylikler, s. 71)* okumuştur. Hafız Kadri ve Yinanç ise bu ismi *Beğ-Karı* olarak okumaktadır. Erdoğan Merçil ise *Kuri* veya *Kara Bey* olarak okumuştur (Menteshe oghullari, *El, second edition, s. 1017*).

Son yıllarda yapılan bir yayında, Vedat Turgut, bu ismin *Kır Beğ/ Han* (Anadolu'daki Harezmi emirlerinden Kayır Han) olarak okunması gerektiğini ileri sürmüştür. Harfler yıprandığı için bu kelimenin doğru okunuşunu tespit etmek şimdilik zor görünmektedir.

Beğ Karı isimli bu şahıs hakkında Yinanç da notlarında bilgi vermemektedir. Ancak; Yinanç'ın okumasının dışındakileri doğru kabul etmek mümkün görünmemektedir. Zira Yinanç'ın okumasını destekleyen bir kanıt varken (aşiret ismi olarak *Beğ Karı* sözcüğü Osmanlı arşiv vesikalarında geçmesi) varken, diğerlerinin okuyuşunu destekleyen elimizde hiçbir kanıt yoktur.

V. Turgut'un okuyuşuna gelince; Batı Anadolu'da Harezmi unsurlar mevcut olsa da, I. Alaeddin Keykubad devrinin (13. Yüzyılın ilk yarısı) Harezmi ümerasından olan Kır Han'ın (Kayır Han), Menteşe İli ile olan münasebetine dair herhangi bir delil bulunmamaktadır. Ayrıca bunun oğlunun isminin Menteşe olduğuna dair de Selçuklu kaynaklarında herhangi bir bilgi yoktur. *Karamannâme*'de Türkmen beylerinden olduğu belirtilen Kır Beğ'in babasının isminin Hacı Bahaeddin Bahadır olduğu yazılıdır.

Bu erkek ismi, iki farklı şekilde okunabilir. Birincisi, Harzem aşiretleriyle bağlantısı açısından, bu ismi *Kır Beğ* okumak yerine, harflerin sıralanış şekline göre *Kaymerî Beğ* okumak mantıklı görünmektedir. Selçuklu devrinin Harezmi emirlerinden olan Hüsameddin Kaymerî, Kır Han'ın çağdaşdır. Ancak bu öneriyi destekleyecek herhangi bir kanıt yoktur.

İkincisi de, Yinanç'ın okuyuşunu (*Beğ-Karı*), doğru kabul etmek gerekir. Zira onun bu okuyuşunu teyit eden elimizde bir delil bulunmaktadır: On altıncı yüzyıl Osmanlı arşiv belgelerinde Aydın İlinin (İzmir bölgesi dâhil) Türkmen cemaatleri arasında *Beğ Karılı/ Beğ Karalı*²¹ ismini taşıyan bir Türkmen cemaati mevcuttur.²² Bu durumda, bu ismin, bu Türkmen cemaati ile bağlantısını ayrıca araştırmak gereklidir, ama elimizde şimdilik bu konuda da kaynak yoktur.

21 166 Numaralı Muhasebe-i Vilayet-i Anadolu Defteri (937/ 1530), 78.

22 Erdoğan, 2015, 198.

KAYNAKÇA

- 166 Numaralı Muhasebe-i Vilayet-i Anadolu Defteri (937/ 1530)*. [1995]. Ankara: Devlet Arşivleri Yayını.
- Ahmed Tevhid. [1328 (1913)]. Mentеше Oğullarından Ahmed Gazi Bey'in Hayratı Kitâbeleri. *TOEM, III/ 18*, 1146-1152.
- Beldiceanu, N. (1991). Eflak. *EI, Vol. 2*, second edition, (688), Leiden.
- Erdoğan, M. A. (1999). On Altıncı Yüzyıl Sonlarına Kadar Mentеше Sancağında Mevcut Eserlere Genel Bir Bakış. *Uluslararası Osmanlı Tarihi Sempozyumu (8-10 Nisan 1999) Bildirileri* (Haz.: Turan Gökçe), (125, 139). İzmir.
- Erdoğan, M. A. (2015). 1530 Yılında Aydın Sancağında Aşiretler ve Cemaatler, *Kaşgarlı'nın Tarihçi Torunu Reşat Genç Armağanı*, (195-210), Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Hafız Kadri. [1330 (1914)]. Mentеше Emaretine Ait Asar-ı Kadime. *TOEM, V/ 25*, (57-60).
- İnalçık, H. (1991). Dobruca. *EI, Vol. 2*, second edition, (611), Leiden.
- Merçil, E. (1991). Mentеше oğulları. *EI, vol. 6*, second edition (1017), Leiden.
- Mete, Z. (2005). Milas. *TDV İslam Ansiklopedisi (C.30, s. 54-57)*. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Şikarî. [2005]. *Karamannâme*. (Haz.: Metin Sözen, Necdet Sakaoğlu). İstanbul: Karaman Valiliği Yayını.
- Turgut, V. (2017). Mentеше Bey'in İsmi, Menşe'i ve Mentешеoğulları'nın Vakıflarına Dair. *Osmanlı Araştırmaları*, 49, (25-55).
- Uzunçarşılı, İ. H. [1347 (1929)]. *Afyon Karahisar, Sandıklı, Bolvadin, Çay, İsaklı, Manisa, Birgi, Muğla, Milas, Peçin, Denizli, Isparta, Atabey ve Eğirdir'deki Kitabeler ve Sahip, Saruhan, Aydın, Mentеше, İnanç, Hamit Oğulları hakkında malûmat.*, Ankara: Maarif Vekâleti Yayınları.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1969). *Anadolu Beylikleri, Akkoyunlu ve Karakoyunlu Devletleri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Witteck, P. (1993). Milas, *EI, Vol. 7*, second edition, (55-56).
- Witteck, P. (1944). *Mentеше Beyliği 13-15'inci Asırda Garbi Küçük Asya Tarihine Ait Bir Tetkik*, (Çev.: O. Ş. Gökyay), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Yinanç, Mükrimin Halil, *Defter*. (Refet Yinanç Kütüphanesinde).

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

HASANKEYF, İMAM ABDULLAH ZAVİYESİ TAŞIMA VE KORUMA UYGULAMALARI*



RELOCATION AND CONSERVATION APPLICATIONS FOR THE İMAM ABDULLAH ZAWİYA IN HASANKEYF*

Serap SEVGİ**

Mesut YILMAZ***

Cenk KOPARAN****

ÖZ

Hasankeyf ilçesinde, İlsu Barajı ve HES Projesi rezervuar alanında, baraj gölü suları altında kalma riski olan İmam Abdullah Zaviyesi'nin ve çevresindeki mezarlık alanı gibi yöre halkı tarafından saygı gören ziyaret yerlerinin de [Hz. Abdullah Yukanna, Şeyh Sevinç, Şeyh Ali, Şeyh Sultan, Haydar Baba'ya ait bakiyelerin (ölüye ait kalıntıların)] korunması ve kurtarılmasına için yeni bir alana taşınmasına yönelik uygulamalar bu çalışmada ele alınmaktadır. İmam Abdullah Zaviyesi yapısal bütünlüğünü büyük ölçüde korumaktadır. Yapı malzemesi ve yapım teknolojisi ile yapının ve kalıntılarının sökülmesi, taşınması ve yeniden kurulması sırasında oluşacak riskleri de göz önüne alan taşıma yöntemleri değerlendirilmiştir. Yapı grubunu oluşturan ana mekânlar olan türbe, minare ve giriş yapıları adı verilen zaviye mekânlarının bütüncül taşınması, türbenin ve minarenin arasında kalan, üst örtüsü yok olmuş mekânın duvarlarının bloklara ayırarak taşıma yöntemi ile taşınması, mezar, döşeme vb. unsurlarının numaralandırılarak taşınması ve yeni yerinde bu unsurlarının bütünlmesi, koruma-onarım uygulamalarının yapılması, diğer önemli ziyaret yerlerini oluşturan mezarlardaki bakiyelerin, İmam Abdullah Zaviyesi için tasarlanan tepenin eteklerine yapılan baldeken türbelere defnedilmesi ve tescilli mevcut mezar ve türbelerin su altında korunmasına yönelik uygulamaların yapılması planlanmıştır. İmam Abdullah Zaviyesi'nin, Hasankeyf Yeniden Yerleşim Alanında Kültürel Yarımada'da yer alan Arkeopark'a taşınması ve çevresinde tasarlanan baldeken türbelere diğer mezarların taşınarak somut ve somut olmayan kültürel miras değerlerinin korunması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Kültürel Miras, Hasankeyf, Yerinde Koruma, Kurtarma (Taşıma), Strüktürel Bütüncül Taşıma*

* Çalışma, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nce Mardin'de 11-13 Ekim 2019 gerçekleştirilen 3. Uluslararası İlsu Barajı ve HES Projesi Sempozyumu'nda sunulmuş, tam metin olarak yayınlanmamıştır.

* The study was presented at The 3rd Symposium of İlsu Dam and the HPP Project organized by the General Directorate of Cultural Heritage and Museums on 11-13 October 2019, and the full text has not been published.

** Yüksek Mimar, Dr., T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ♦ E-mail: serapevgi06@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3049-5908>

*** Restoratör-Mimar-Sanat Tarihçisi ♦ E-mail: yilmazmesut10@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7143-4349>

**** İnşaat Mühendisi ♦ E-mail: cenk.koparan1@gmail.com ♦ ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7183-1640>

ABSTRACT

The implementations aimed at relocation to a new area for the conservation and salvage of Imam Abdullah Zawiya and its surrounding cemeteries such as the remains of His Holiness Abdullah Yukanna, Şeyh Sevinç, Şeyh Ali, Şeyh Sultan, and Haydar Baba located in Hasankeyf which are endangered by the water of the Ilisu Dam and Hydroelectrical Power Plant Project are presented in this study. Imam Abdullah Zawiya mostly retains its architectural integrity. Stones, bricks, mortar, plaster and stucco were used for the construction of the structure. The transportation methods were evaluated in order to remove the risks that may appear during dismantling, transportation and re-construction while also considering the construction materials and the construction technologies. The following were planned: the holistic relocation of the zawiya spaces that are called the türbe, minaret and entrance structures and which comprise the main spaces of the building group; using the relocation by separating into unit building elements, relocation for the method, relocation of the walls of the space whose cover coat between the türbe and minaret had been destroyed; numbering and relocation of the elements such as burials, tiles, etc. and integration, conservation, renovation of these elements in their new locations, re-burial of the remains that are located in other important pilgrimage locations to the baldachin türbes that were to be constructed on the foothills of the hill that is formed for the Imam Abdullah Zawiya; and carrying out the underwater conservation applications with regard to the currently registered burials and türbes. The Imam Abdullah Zawiya was relocated 2400 m away and 62 m above by preserving its authentic values in a topography similar to its original location and geographical orientation. The burials of the Hasankeyf locals' relatives located in the zawiya site were relocated as per their requests to the cemetery area that was built near the new zawiya location. The Imam Abdullah Zawiya and other five pilgrimage locations in the district of Hasankeyf that are revered by the local community, were relocated to the newly built baldachin türbes; and this relocation was carried out with care while preserving the cultural values by sustaining the traditional visits to the site, maintaining the cultural continuity, and preserving the spirit of the area. The works oriented at the conservation of the cultural heritage at Hasankeyf by relocation were designed by taking each structure's structural condition into consideration as a result of the years of study conducted by national and international professionals, our scientists, and the experts of the relevant institutions. As a result of the information exchange with the international professionals, we have managed to contribute to our country's experience in the said technology and to the development of the project. The works oriented at preserving the Imam Abdullah Zawiya against the risk of destruction due to the water threat by relocation were aimed to be conducted according to the conservation ethics and principles. We aim to preserve the tangible and intangible cultural heritage by relocating the Imam Abdullah Zawiya to the Archeopark in the New Settlement Cultural Peninsula and relocating the other tombs to the newly designed baldachin türbes.

Keywords: *Cultural Heritage, Hasankeyf, Conservation in Place, Salvage (Relocated), Structural Holistic Relocation.*

GİRİŞ

Kültür varlıklarının özgün değerlerinin korunması, geçmiş dönemlerin somut ve somut olmayan değerlerinin gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli bir yer tutmaktadır. Nara özgünlük belgesinde; kültür varlığının özgünlüğü konumu, biçimi, yapım tekniği, yapım malzemesi ve işlevi ile değerlendirilmektedir¹. Kültür varlığı bulunduğu çevrenin bir bileşenidir². Ancak özgün konumunda oluşan riskler nedeniyle tehdit altında olan bir kültür varlığının korunmasında bir yöntem olarak başka bir alana nakledilmesi, uluslararası koruma ilkelerinde ve ulusal mevzuatımızda kabul edilmektedir. Taşınarak başka bir yere nakledilerek ya da yerinde su altında korunmasına yönelik kararlar, kültür varlığının konumuna ve çevresel özelliklerine, biçiminin geometrisine, boyutlarına, yapım malzemesine ve tekniğine, nakledilecek alanın mesafesine ve kot farklarına göre değerlendirilmekte, buna göre koruma teknik ve yöntemler belirlenmektedir³.

Hasankeyf'te bulunan ve barajdan doğrudan ya da kısmen etkilenen mimari mirası oluşturan anıt eser ve kalıntıların özgünlüğünün korunması ve bulunduğu çevredeki konumları, doku ilişkileriyle birlikte mevcut sosyal ve kültürel değerlerine katkı sağlaması amacıyla Hasankeyf yeni yerleşim alanında Kültürel Yarımada'da oluşan körfezde konumlanan Arkeopark'a taşınarak ve Hasankeyf Müzesi ile ilişkilendirilerek, kültürel bir merkez oluşturulmuştur⁴.

İmam Abdullah Zaviyesi, eski Hasankeyf-Batman karayolu başlangıcında, Hasankeyf Köprüsüne girişte soldaki bir tepe üzerinde bulunduğundan, Arkeopark alanında yerleşkenin batı kanadında, Kültür Köprüsü'nün kuzeyinde, yeni Hasankeyf yerleşimi tarafında konumlandırılmıştır. Zaviye yapısı bir tepe üzerine konumlandığından (Fot. 1a), yeni konumunda da çevresinden yüksek olacak bir pozisyona yerleştirilmiştir (Fot. 1b). Böylelikle yapı özgün coğrafi yönelişi korunmuş, özgün konumundaki diğer anıt eserler, doğal, kentsel peyzaj ve topoğrafya ile olan ilişkisi ise mümkün olduğunca sağlanmıştır⁵ (Fot. 1c). İmam Abdullah Zaviyesi ve şehrin farklı yerlerinde konumlanan Hz. Abdullah Yukanna, Şeyh Sevinç, Şeyh Ali, Şeyh Sultan ve Haydar Baba'ya ait türbe ve mezarlar yöre halkı tarafından saygı duyulan ziyaret yerleridir. Bu nedenle İmam Abdullah Zaviyesinin taşınacağı yeni konumundaki tepenin eteklerine yapılacak baldeken türbelere, bu türbe ve mezarlara ait bakiyelerin (ölüye ait kalıntıların) defnedilmesi ve yapı/yapı kalıntılarının mevcut yerlerinde su altında korunmasına yönelik uygulamaların yapılması planlanmıştır (Şekil 1).

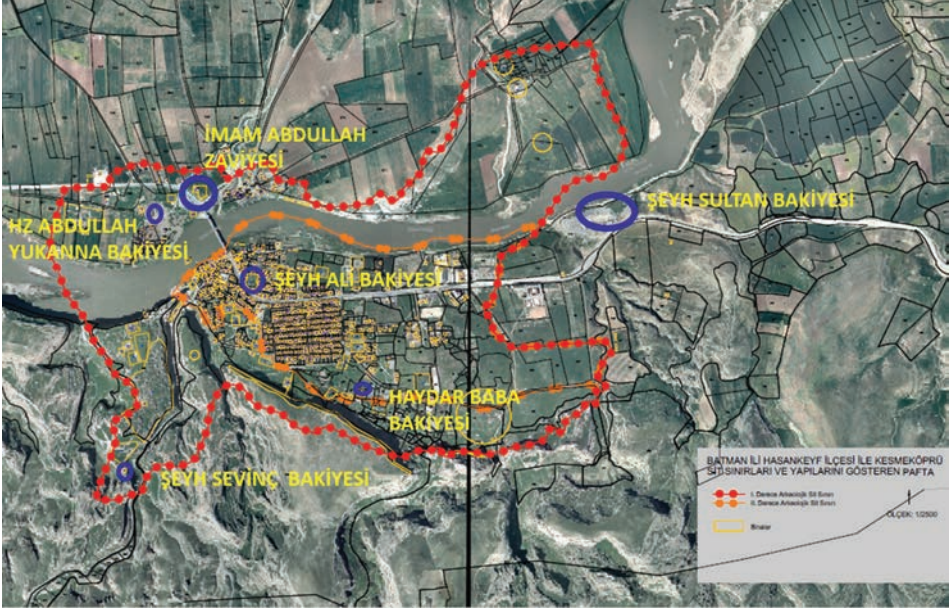
1 http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0756646001536913861.pdf

2 Kuban, 2000,123.

3 Sevgi, Çetin ve Yılmaz, 2017, 15.

4 Demirtaş, 2016b.

5 Demirtaş, 2016c.



Şekil 1: İmam Abdullah Zaviyesi ilçedeki diğer önemli ziyaret yerlerinin konumu.

TARİHİ VE MİMARİ ÖZELLİKLER

İmam Abdullah Zaviyesi

İmam Abdullah, M.S. 638 yılında Bizans hâkimiyetinde olan Hasankeyf Kalesinin alınması için düzenlenen son İslami akınlarda, Halid Bin Velid'in ünlü komutanı İyaz Bin Ganem'in sağ kolu olarak görev yapmış ve bu tarihteki Hasankeyf kuşatması sırasında şehit düşmüştür⁶. Peygamber neslinden geldiğine inanılan ve yöre halkı tarafından büyük saygı gösterilen bir zattır. Ayrıca bu türbe çevresi Eyyubiler döneminde şehitlik olarak da kullanılmıştır⁷. Bu özelliğinden dolayı türbe, hem çevresinde gelişen bir külliyeeye dönüşmüş hem de bir zaviye olarak her devirde saygı görmüştür⁸. Hasankeyf'te yöre halkı tarafından her yıl haziran ayının ilk haftasında anılmakta ve hafta boyunca, türbe çevresinde adaklar adanarak dilekler dilenmektedir⁹.

6 Sultan el-Meliku'l-Muvahhid Takiyuddin Abdullâh b. el-Muazzam dönemi idi. Onun Kâfûr adlı bir hizmetçisi vardı. Kâfûr bir gece bir rüya görmüş. Rüyasında bir şahıs ona şöyle demiş: Hamdüniyye köyü yanındaki dağın eteğine git. Orada taşlığın başında İmam Abdullâh aleyhisselâm medfundur. Onu oradan çıkar ve üzerinde bir şehitlik yap. (Hısn-ı Keyfa Vekâyinâmesi, vrk.41a; Zengin, 2001, 167)

7 Hısn-ı Keyfa Vekâyinâmesi, vrk.41a.

8 Uluçam, 2009, 431-432.

9 <https://batman.ktb.gov.tr/TR-56624/imam-abdullah-zaviyesi.html>



Fot. 1(a): İmam Abdullah Zaviyesi özgün yeri **(b)** Taşındığı yeni konumu.



Fot. 1(c): Arkeopark tasarımında İmam Abdullah Zaviyesi taşınan diğer anıtlar ve yeni yerleşim alanı ile ilişkisi (Er-Bu İnşaat, 2019).

Asıl zaviyenin XII. yüzyılda Artuklular zamanında yapıldığı sanılmakta, yıkılması sonucu İmam Abdullah'ın türbesinin bulunduğu mekân esas alınarak 13. yüzyılda Eyyûbi Sultanı Takıyyeddin Abdullah (1249-1294) zamanında yeniden inşa edilmiştir¹⁰. Türbe girişindeki kitabeye göre, 878/1474-78 yılında Akkoyunlu Sultanı Halil tarafından onarılmıştır¹¹. 2006 yılında Kazı Başkanlığınca gerçekleştirilen arkeolojik kazılar sayesinde yapının genel mimarisi ortaya çıkarılmıştır. İmam Abdullah Zaviyesi; türbe, minare ve avlu çevresinde zaman içerisinde inşa edilen zaviye mekanları ile avlusunda ve çevresinde mezarlık alanından oluşmaktadır.

10 Hısn-ı Keyfa Vekâinâmesi, vrk.41a.

11 Kılıcı, 1987, 162; Yurttaş, 1991, 191; Zengin, 2001, 167-168; Arık, 2003, 224; Uluçam, 2009, 432; Akgönül & Eliüşük, 2016, 194.

Türbe, kapısı, eyvanı ve çevresindeki yapı kalıntıları ile minare kapısı kotu incelendiğinde, bir düzensizlik göze çarpmakta olup, bu durum zaman içerisinde eklenen yapılar grubu olarak inşa edildiğini düşündürmektedir.

Türbeye, doğu yönünde cephesinden taşkın şeklindeki eyvanın batı yönündeki kapısından geçilmektedir. Türbe bölümü kare plana sahiptir. Üst örtüsünü oluşturan kubbeye geçişleri tromplar ile sağlanmıştır. Türbenin güney yönünde beden duvarlarında iki adet penceresi ve süslemesi sade bir mihrabı yer almaktadır. Kubbe kasnağında, dört yönde birer küçük pencere bulunmaktadır. Yapının iç mekânı sıvalıdır. Kubbesindeki alem Akkoyunlular döneminde aittir. Oyma teknikli ahşap kapısı iki kanatlıdır¹². Bu iki özgün mimari unsur müzededir.

Türbenin batı yönündeki minaresi dörtgen planlıdır. Güney yönündeki kemerli kapısından iç kısmına erişim sağlanmaktadır. Minarenin dış duvarları moloz taş ile inşa edilmiştir. Şerefe seviyesinde, konsol şeklinde dışa taşkın süslemelerinin üzerinde cas malzeme ile yapılmış bezemelerin kalıntıları mevcuttur. Kuzey yönündeki beden duvarında, pencere izi görülmekte olup iç kısmı kapatılarak niş haline dönüştürülmüştür. İç ve dış izleri takip edildiğinde, zaman içerisinde geçirdiği onarımlar ile boyutlarında değişiklikler olduğu gözlenmektedir. Minarenin iki tur merdiveni ve merdiven çekirdeği günümüze ulaşmış, diğer kısımları yıkılmıştır. Tuğla malzeme ile inşa edilen merdivenlerin üzeri kireç esaslı harçlı malzeme ile tesviye edilmiştir. Minare, yapım tekniği, malzemesi, süslemesi ve formu bakımından Eyyubi dönemini yansıttığından mimarlık tarihi açısından önemli bir unsur oluşturur.

2010 yılında, Kazı Başkanlığı tarafından, türbe, minare ve giriş yapıları olarak değerlendirilen zaviyeye ait mekânlarda (Fot. 2a) mimari bütünlüğünün korunması ve yapısal güçlendirilmesi amacıyla müdahalelerde bulunulmuştur (Fot. 2b).



Fot. 2: (a) 2010 yılı koruma müdahaleleri öncesi; (b) sonrası. (Akgönül & Eliüşük, 2016, 218, 225)

Bu çerçevede türbe yapısı, içerisinden kubbe ve trompların forumuna uygun şekilde taşıyıcı dikmeler ile desteklenmiştir. Üst örtüsünde çimento içerikli uygulamalar ve kasnak çevresinde sonradan yapılan, kasnak yüksekliğini değiştiren nitelsiz uygu-

12 Kılıcı, 1987, 162; Uluçam, 2009, 432.

lamalar kaldırılmıştır. Bu uygulama ile kubbenin sekizgen kasmağa oturan özgün biçimi ortaya çıkarılmıştır. Türbe kuzey ve batı cephelerinde 2'şer, güney cephesinde 1 adet olmak üzere toplam 5 adet payanda (zeminde 1,50 x1,00 m, üst kısımda 0,50 x1,00 m ölçülerinde) ile desteklenmiş, ayrıca beden duvarları üst seviyede çelik halat gergi sistemi ile emniyete alınmıştır¹³. Türbe eyvanı sökülerek yeniden aynı malzeme ile inşa edilmiştir.

Minarenin yapısal durumunun oldukça bozuk ve yapısal bütünlüğünü sağlayan iç bölümdeki merdiven ve çekirdeğin büyük kısmındaki kayıplar nedeniyle doğu yönünde harç enjeksiyonu temel seviyesinde güçlendirme yapılmıştır. Kuzey ve güney yönünde, diğer yapılarla ilişkili duvarlar bir miktar yükseltilerek yapının açılmasının önüne geçilmiştir. Üst kotlarında çelik konstrüksiyon ile sarmalanan minarenin yapısal çatlakları, harç enjeksiyonu ile doldurularak derzleri yenilenmiştir. Tüm bu uygulamalar özgün malzemesi ile uyumlu, benzer yapım tekniği ile gerçekleştirilmiştir¹⁴.

Hz. Yukanna Türbesi

Yöre halkı tarafından Abdullah Yukanna Hazretleri'ne ait olduğuna inanılan türbe, Hasankeyf Köprüsü'nün kuzey yakasındadır. XIX. yüzyılın ikinci yarısında, bir dönem Anadolu'da Britanya konsolosluğunu yapan J. G. Taylor (1861), hicretin ilk yüzyılında Müslüman olan "Aleppine" yani "Yukanna"nın Hıristiyanlara karşı Müslüman saflarında aktif rol oynadığından Müslümanlar tarafından kutsal kabul edilen mezarının Hasankeyf'te olduğu söylenmiştir¹⁵. Küçük bir avluya açılan mevcut türbe, dikdörtgen planlıdır. İçten beşik tonoz, dıştan düz damla örtülüdür. Türbenin güney duvarında bir mihrap nişi, doğu cephesinde de küçük bir havalandırma penceresi bulunmaktadır. Mekânda ahşap bir sanduka yer almaktadır (Fot. 3).



Fot. 3: Hz Yukanna Türbesi iç mekânı. (Demirtaş, 2016e.)

Şeyh Sevinç Türbesi (Yeşil Türbe)

Şeyh Sevinç'in bir savaşta Hasankeyf'i korurken şehit olduğu, başka bir rivayete göre Halid Bin Velid ordusunda görev aldığı söylenmektedir. Buna göre, VII. yüzyılda şehit olduğu yere defnedilmiştir. İç kalenin güneyindeki vadide taştan bir sanduka yer almaktadır¹⁶. Üzerinde süslemeleri olan baş ve ayak taşı vardır. Doğal bir oyuk içerisinde bulunmakta olup üzerinde ayrıca bir yapı yoktur (Fot.4).

13 Akgönül & Eliüşük, 2016, 210.

14 Akgönül & Eliüşük, 2016, 210.

15 Mıynat, 2008, 29.

16 Kozbe, 2017, 310.

Haydar Baba Türbesi

Salahiye bahçelerinde bulunan türbe içindeki mezar Haydar Baba'ya aittir. Mekânın özgünlüğü ve dervişliğine ilişkin bilgiler net değildir. Sonradan eklenen ya da onarım gören dörtgen bir giriş bölümünden kare planlı mezar odasına geçiş yapılmaktadır. Moloz taş örgülü ve içte sıvalı kubbe üst örtüsüne sahiptir. İç mekânında mihrabı ve nişi ile dış cephede 4 adet mazgal penceresi bulunmaktadır (Fot. 5).



Fot. 4: Şeyh Sevinç Mezarı (Demirtaş, 2016e.)



Fot. 5: Haydar Baba Türbesi genel görünüm (Demirtaş, 2016e.)

Şeyh Ali Türbesi

Her ikisine de “Şeyh Ali” denilen iki adet mezarı bulunan türbe, Atatürk Bulvarı civarındadır. Zaman içerisinde tahrip olan mezar odası beşik tonoz olarak moloz taş ile inşa edilmiştir (Fot. 6).

Şeyh Sultan Türbesi

Dicle nehrinin güney sahiline bakan bir yamaca kurulan Şeyh Sultan Zaviyesi 2011 yılında, Hasankeyf kazılarında çalışılmıştır. Nehir tarafındaki bir bölümü heyelanla yıkılmış, zaviye-



Fot. 6: Şeyh Ali Türbesi kalıntıları. (Demirtaş, 2016e)



Fot. 7: (a - b) Şeyh Sultan Zaviyesi kalıntıları (Demirtaş, 2016c.)

nin büyük bölümü kum ocağının altında kalmıştır¹⁷. Zaviye küçük bir avlu etrafına yerleştirilmiş türbe, derviş hücreleri, mutfak ve kilerden oluşmaktadır. Türbesi ise defneciler tarafından tahrip edilmiştir. Zaviye, malzeme ve yapım tekniğine göre 15. yüzyılı **işaret etmektedir**. Türbe, zaviyenin kuzeydoğusunda yer almakta ve kubbeli bir mekân olduğu anlaşılmaktadır. Türbenin dörtgen planlı olduğu görülmektedir. Türbenin girişi, mekânlar arasında bir geçitle avluya bağlanmıştır. Üst örtüsü ve duvarı tamamen yıkılmıştır (Fot. 7a,7b). Mezar odasında yapılan çalışmada caslı zemin tabakası tespit edilmiştir. Zeminin altında bulunan kriptâ bölümünde, tuğla örgülü tonoz örtüsünün yıkılarak cenazeye ait kalıntıların tahrip edildiği görülmüştür.

TAŞIMA VE YERİNDE KORUMA MÜDAHALELERİ

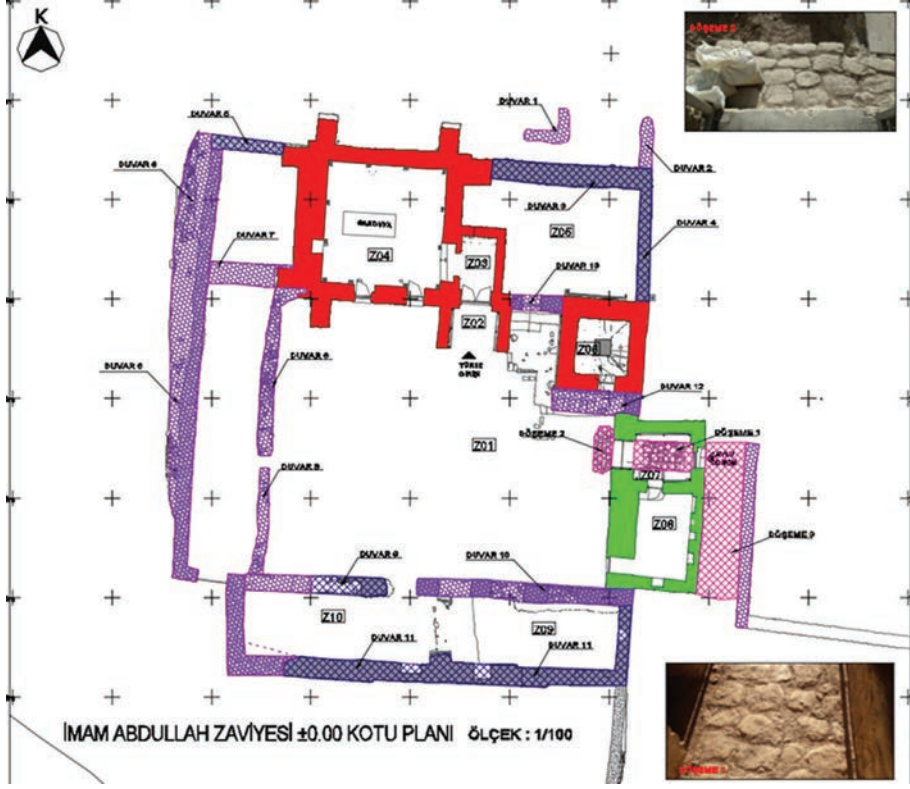
Koruma Yönteminin Belirlenmesi

İmam Abdullah Zaviyesi yapısal bütünlüğünü büyük ölçüde korumaktadır. Yapının inşasında kullanılan yapı malzemeleri; taş, tuğla, harç, sıva ve alçıdır. Yapı malzemesi ve yapım teknolojisi göz önüne alındığında, yapı ve kalıntılarının sökülmesi, taşınması ve yeniden (parçaların örülerek) kurulması sırasında oluşacak (dağılma, kırılma, çatlama, parça kaybı vb. gibi) riskleri de ortadan kaldıracak bir uygulama gözetilerek taşıma yöntemleri değerlendirilmiştir¹⁸.

Yapı grubunu oluşturan ana mekânlar türbenin, minarenin ve giriş yapıları adı verilen zaviye mekânlarının bütüncül taşınması, türbe ve minare arasında kalan ve üst örtüsü yok olan mekân duvarlarının genel taşıma yöntemi ile taşınması, mezar, döşeme vb.

17 Kozbe, 2017, 306.

18 Eskici & Şener, 2016, 14.



Şekil 2: İmam Abdullah Zaviyesi taşınan birimlerin gösterimi (revize). (Er-Bu İnşaat, 2018.)

unsurlarının numaralandırılarak taşınması ve yeni yerinde bu unsurların, bütünlümesi, koruma-onarım uygulamalarının yapılması (Şekil 2), diğer önemli ziyaret yerlerinde kalan mezarlardaki bakiyelerin (ölüye ait kalıntıların), İmam Abdullah Zaviyesi için oluşturan tepenin eteklerine yapılacak baldeken türbelere defnedilmesi ve tescilli mevcut mezar ve türbelerinin su altında korunmasına yönelik uygulamaların yapılması planlanmıştır.

Bu planlamada; belgeleme, taşıma öncesi koruma-onarım, bütüncül taşıma, genel taşıma, birim elemanlarına ayrılarak taşıma, yerinde kalacak kalıntıların su altında korunması ve taşınan yapı ve yapı parçalarının koruma-onarımlarının yapılması şeklinde müdahaleler belirlenmiştir.

Taşıma ve montaj işlemleri sırasıyla şu şekilde tasarlanmıştır;

- İn-situ olmayan malzeme yığınlarının, mezarların ve döşemelerin numaralandırılarak “Birim Yapı Elemanlarına Ayrılarak Taşıma Yöntemi”yle,
- Alçak seviyeli duvarların “Blokla Ayrılarak Taşıma Yöntemi”yle
- Türbenin “Strüktürel Bütüncül Taşıma Yöntemi”yle taşınması

- Minarenin “Strüktürel Bütüncül Taşıma Yöntemi”yle taşınması ve montajı
- Türbenin montajı
- Zaviye giriş yapılarının “Strüktürel Bütüncül Taşıma Yöntemi”yle taşınması ve montajı
- Alçak seviyeli duvarların montajı
- Plan düzleminde zaviyenin mescit ve diğer kalıntı duvarlarının bir örneğinin inşası “Birim Yapı Elemanlarına Ayırarak Taşıma Yöntemi” ile taşınan döşeme, mezar vb. malzemelerin nihai konumlarına montajının yapılması olarak çalışmalar gerçekleştirilmiştir.

Taşıma öncesi koruma-onarım müdahaleleri

İmam Abdullah Zaviyesine 2010 yılında yapılan koruma müdahaleleri sayesinde taşıma öncesinde ciddi bir müdahaleye ihtiyaç duyulmamıştır. Zaviye ve çevresinde ve iç mekânlarında taşıma imalatlarının gerçekleştirilmesi için 1,5-2 m derinlikte kazı yapılarak temelleri ortaya çıkarılmıştır. Temel duvarlarında koruma-onarım, destekleme-güçlendirme müdahaleleri gerçekleştirilmiştir. Bu kapsamda; yatay / düşey örgüde birim eleman düzeyindeki ve bölgesel kayıplar, mevcut örgü ile uyumlu malzeme ve harç kullanılarak sağlamlaştırılması amacıyla eksik örgüler tamamlanmıştır.

Gevşek ve muhdes derz harçları temizlenmiş, derz boşalmaları derinliğe göre değişen teknik ve harç karışımlarıyla doldurularak derz onarımı yapılmıştır. Yığılma örgüde sağlamlaştırma amaçlı harç enjeksiyonu yapılmıştır.

Yapının minaresinde 2010 yılında yapılan müdahalelere ilaveten merdiven içindeki tuğla tonozlarda kısmi tamamlamaların yeterli ölçüde sağlamlaştırma sağlayamayacağı öngörülmüştür. Bu yüzden iç ve dış kısmında çelik destekler ile geçici acil önlemler alınması yönünde müdahaleler gerçekleştirilmiştir. Taşınacak yapı ve kalıntılarda olduğu gibi minarenin temel seviyesinde de eksik örgüler tamamlanmış, derz onarımları yapılarak, harç enjeksiyonu ile duvar sağlamlaştırılmıştır.

Taşıma müdahalelerinin uygulanması ve taşıma

Zaviyeye ait in-situ olmayan malzeme yığınları, yeni konumda gerçekleştirilecek onarım uygulamalarında kullanılmak üzere numaralandırılarak “Birim Yapı Elemanlarına Ayırarak Taşıma Yöntemi”yle geçici stok alanına taşınmıştır. Yapının iç ve dış mekân döşemeleri üzerinde bulunan bitki ve toprak birikimleri temizlenmiş, mevcut döşemeler ortaya çıkarılmıştır. Belgelenerek rölöve çizimleri güncellenmiştir. Zaviyedeki mezarların taşları, sandukaları, döşeme taşları vb. numaralandırılarak özgün malzemeye zarar vermeden birim elemanlarına ayrılmıştır. Taş döşemeler boyut ve formuna uygun olarak imal edilen ahşap yüzeyli taşıyıcı paletler ile stok sahasında taşınarak depolanmış (Fot. 8a, 8b) ve iş sırasına göre yeni yerinde yeniden montajı yapılmıştır.

Mevcut yerinde mezarlar üzerindeki bitki ve toprak birikimleri temizlenmiş, sonrasında bilimsel arkeolojik kazı çalışması yapılarak mezar taşları ortaya çıkarılmıştır. Nitelikli mezar taşları uygulama sürecinde Müze Müdürlüğüne depolanmıştır. Mezar taşlarının kaldırılması sonrasında ölüye ait buluntular itinalı şekilde alınmıştır. Eski ba-



Fot. 8: (a), (b). Numaralandırılan elemanlar ve ahşap taşıma paletler (Er-Bu İnşaat, 2018.)

kiyeler (ölye ait kalıntılar) numaralandırılarak kefenlenmiş müze deposunda yeni alanın hazırlanmasına kadar korunmuştur (Fot. 9). Yakın döneme ait cenazeler ise yeni Hasankeyf ilçesindeki mezarlığa geçici olarak defnedilmiştir. Mezarlar açılırken arkeolog ve antropolog hazır bulunmuş, mezarların açılması, cenazelerin alınması ve defin işlemlerinde İslami dönem mezarları olması nedeniyle dini kurallara riayet edilmiştir. Bu şekilde İmam Abdullah Zaviyesi yerleşkesinde tarihi mezarlar dâhil, sahipli yeni mezarlar da olmak üzere 278 mezar taşınmıştır.

Zaviyenin türbesinin ve minaresinin “Strüktürel Bütüncül Taşıma Yöntemi”yle taşıma imalatlarının gerçekleştirilebilmesi için türbenin güney yönündeki eyvan ve minaresi arasındaki duvar birim elemanlarına ayrılarak, kuzey ve batı yönünde bitişik alçak seviyeli duvar kalıntıları ise 3 parça halinde taşınmıştır.

Alçak seviyeli duvarların taşınmasında “Blokla Ayırarak Taşıma Yöntemi” kullanılmıştır. Bu yöntemde; yığma yapım tekniğinde inşa edilmiş olan kültür varlığının, temel duvarlarına betonarme ızgara kirişler ile oluşturulan yeni bir temel entegre edilmektedir. Bu yeni temelle yapı, mevcut yerinde sahip olduğu statik zemin koşullarını aynen korumaktadır. Yeni temel sistemiyle birlikte yapının, ağırlığına göre vinç ve/veya hidrolik krikolar kullanılarak düşey yönde kaldırılarak yatayda yer değiştirilmesi sağlanmaktadır¹⁹. Bu şekilde kalıntılar taşıyıcı araçlar ile yeni konumuna taşınarak tekrar vinç yardımıyla montajı gerçekleştirilmektedir.

19 Demirtaş, 2016a.

Minarenin kuzeyindeki duvarların “Blokla Ayrarak Taşıma Yöntemi”yle taşınması amacıyla; temel kazısı yapılarak temel duvarları ortaya çıkarılmış, duvarlarda ve duvar kesim hatlarında onarım ve sağlamlaştırma çalışması yapılmıştır. Taşınan mekân duvarları, projede gösterilen kesim hatlarından kablo kesim düzeneği kullanılarak kesilmiş, ilişkili olduğu yapı bölümlerinden ayrılmıştır. 80 cm’lik taşıma plağının oluşturulabilmesi için 50 cm’lik 2 sıra halinde karotlar ile giriş delikleri oluşturulmuştur (Fot. 10a). Donatıları hazırlandıktan sonra betonu dökülerek betonarme ızgara giriş sistemi imal edilmiştir (Fot. 10b). Ayrıca taşıma esnasında yığma duvarın stabilitesinin sağlanabilmesi için yapıyı her iki yüzünden saracak şekilde ahşap destek elemanları yerleştirilmiştir. Betonarme ızgara giriş sistemine, yapının vinç ile kaldırılarak taşınmasını olanaklı kılacak gerekli metal bağlantı elemanlarının imalat ve montajı yapılmıştır. Sonrasında duvarlar mobil vinç kullanılarak mevcut yerinden kaldırılmış, taşıyıcı treylere yerleştirilerek yeni konumuna taşınmıştır (Fot. 10c).



Fot. 9: Mezar taşları. (Er-Bu İnşaat, 2018)

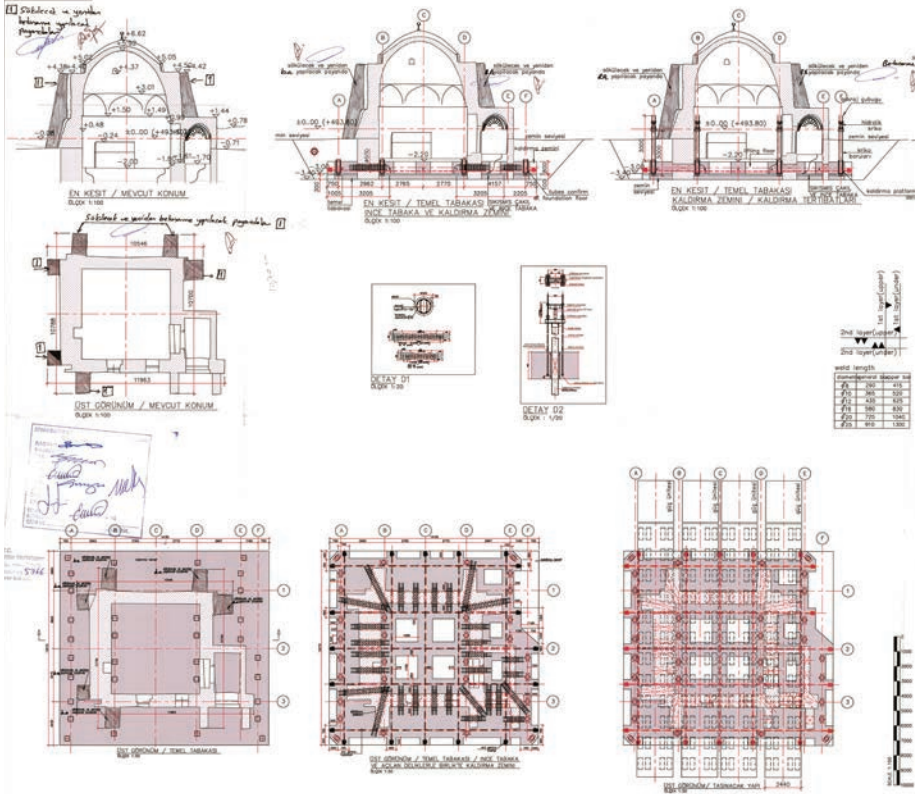
Zaviyenin sırasıyla türbe, minare ve giriş yapıları adı verilen iki mekânı “Strüktürel Bütüncül Taşıma Yöntemi”yle taşınmıştır. “Strüktürel Bütüncül Taşıma Yöntemi”yle taşıma; “Blokla Ayrarak Taşıma Yöntemi”yle taşımadan farklı olarak, büyük ağırlıklara sahip anıt eserlerin mekânlarının ya da tamamının beden duvarlarının temel seviyesinde betonarme ızgara giriş veya radye temel ile sarmalanarak, düşeyde hidrolik krikolar ile kaldırılması ve yatay yer değiştirmesinin sağlanması olarak tanımlanabilir²⁰.

Türbe, minare ve giriş yapıları çevresinde yapılan kazılar ile ortaya çıkarılan temel duvarlarında gerekli onarımlar gerçekleştirilerek sağlamlaştırılmıştır. Ardından kaldırma/taşıma plağı imalatlarının yapılabilmesi için yapı ve kalıntıların çevresindeki arkeolojik katmanlar dikkate alınarak kültür katmanlarına zarar vermeyecek şekilde planlama yapılmıştır. Türbe yapısı temel ile birlikte yüksekliği yaklaşık 9,55 m olup, kaldırma temeli 30 cm yüksekliğinde ve 17 x15 m, taşıma plağı 80 cm yüksekliğinde 13 x 14 m ebatlarında, taşıma plağı imatları ile birlikte taşınan yük 800 ton (Şekil 3), minare yapısı, temel ile birlikte yaklaşık 11,99 m, 30 cm kaldırma temeli ve 80 cm kalınlığında kaldırma/taşıma plağı 6,70 x 6,45m ebatlarında, kaldırma/taşıma plağı imatları ile birlikte taşınan yük 380 ton, zaviye giriş yapıları temel ile birlikte yaklaşık 4 m, kaldırma temeli ve kaldırma/taşıma plağı yaklaşık 7,50 x 8,85 m ebatlarında, kaldırma/taşıma plağı imatlarıyla birlikte taşınan yük 350 ton olarak planlama yapılmıştır.

20 Demirtaş, 2016a; Sevgi, Çetin & Yılmaz, 2017, 15.



Fot. 10 (a), (b), (c): Duvarlarda betonarme kiriş sisteminin oluşturulması, kalıntının yerinde alınması. (Er-Bu İnşaat, 2019.)



Şekil 3: İmam Abdullah Zaviyesi, Türbe revize kaldırma ve taşıma projesi. (Cumhur-Alp İnşaat, 2018.) (Revize projeler Hollandalı Bresser firması ve ulusal danışmanlar ile birlikte düzenlenmiştir.)

Türbenin taşınması için iç mekânında ve dışında yapıyı kaldıracak olan hidrolik krikoların ayaklarının destek alacağı 30 cm yüksekliğinde 17x15 m ölçülerinde betonarme temel inşa edilmiştir. Sonrasında türbeyi kaldıracak olan hidrolik krikoların ayaklarının taban levhaları betonarme kaldırma temeli üzerine montajı yapılmıştır.

Türbenin taşıma sırasında ve yeni konumundaki temeli için güçlendirilmiş 80 cm kalınlığında 13 x 14 m ölçülerinde betonarme kaldırma/taşıma plağının oluşturulması için 50 cm genişliğinde 29 adet delik açılmıştır. Ayrıca 8 adet delik ise kaldırma/taşıma plağında deplasmanı önlemek amacıyla ard germe uygulanmıştır. Sonrasında kaldırma/taşıma plağının demir donatısı hazırlanmıştır (Fot. 11a, b, c).

Türbe, minare ve zaviye kaldırma planı, kullanılacak lastik tekerlekli kendinden tahrikli modüler taşıyıcıların (Self-Propelled Modular Transporters-SPMT) boyutlarına göre krikoların yerleşimi oluşturulmuştur. Türbenin yatay düzlemdeki dengesinin sağlanabilmesi için kaldırmada kullanılacak hidrolik krikolar grubu, yapının ağırlık merkezine göre, 3 ayrı hatta düzenlenmiştir. Türbenin kaldırılması ve indirilmesinde 32 adet hidrolik krikolar kullanılmıştır (Foto 12a). Her bir hidrolik krikonun taşıdığı yük, maksimum 56 ton; türbenin taşıma planına göre hidrolik krikolar başına düşen yük 25 tondur.

Kaldırma/taşıma plağının donatısının hazırlanması ile eş zamanlı olarak, türbeyi kaldırma ve temelinden ayırmak için kullanılacak gewi çubukları yerleştirilmiştir. Bu aşamada ayrıca, ard germe halatları ve koruyucu kılıfların montajı tamamlanmıştır. Donatı ve hidrolik krikoların bağlanacağı elemanların yerleştirilmesinden sonra, kaldırma/taşıma plağının kalıbı oluşturulmuş, beton dökülerek, güçlendirilmiş kaldırma/taşıma plağı imalatı tamamlanmıştır (Fot.12b).



Fot. 11 (a), (b), (c): Kaldırma/taşıma plağının demir donatısının oluşturulması. (Er-Bu İnşaat, 2019.)



Fot. 12 (a)▲, (b)▼: Kaldırma/taşıma plağının tamamlanmış görünümü (Er-Bu İnşaat, 2019)



Türbe, minare ve giriş yapılarının lastik tekerlekli özel taşıyıcı platformlara (SPMT) yüklenmesinden sonra, taşıma yolunun başlangıcındaki manevra alanında güvenli bir zemin oluşturulması amacıyla taşıma yolu çıkış noktasında 30 cm kalınlığında betonarme temel uygulaması gerçekleştirilmiştir.

Kaldırma/taşıma plağına adapte edilen hidrolik krikolar yardımıyla yapı yavaş yavaş kaldırılarak temelinden ayrılmıştır. Yapının düzlemsel dengesini koruması amacıyla hidrolik kriko grupları 3 ayrı hatta düzenlenmiştir. Krikolara kontrollü şekilde yavaş yavaş artan hidrolik basınç uygulanmıştır. Uygulanan basınç sonucunda yığma yapı temellerinin betonarme ızgara giriş sisteminin alt hizası boyunca zeminde kalarak ayrılması sağlanmıştır²¹. Ayırma işlemleri bu çalışmalarda kullanılan kriko özellikleri nedeniyle 12 cm lik kademeler halinde yapılar (kriko boyları ile ilgili) toplamda 13 set kaldırma işlemi yapılmıştır. Bu şekilde türbe 156 cm kaldırılarak SPMT'lerin altına girebileceği bir yüksekliğe çıkarılmıştır.

SPMT için 4 sıra halinde her 1 sıra (6+6=12) akstan oluşan toplam 48 akslı bir taşıma konfigürasyonu kullanılmıştır. Türbede kullanılan SPMT'lerin bir aksına gelen yük 18 ton'dur. Taşıma işlemi için türbenin altına sürülen SPMT'ler yükselerek yapıyı yüklenmiş, krikoların boşaltılmasından sonra kaldırma ayakları yükseltilerek yapı taşınmaya hazır hale getirilmiştir. Türbe 10 Eylül 2018 tarihinde taşıma işlemi gerçekleştirilerek yeni konumuna nakledilmiştir (Fot. 13). Zaviyenin yerine montaj planında, türbenin ve minarenin taşıma imalatları, kot farkları nedeniyle, minare taşınıp montajı yapılanaya kadar türbe yapısı, yeni alanda, SPMT üzerinde bekletilmiştir.



Fot. 13: Türbenin taşınması. (Er-Bu İnşaat, 2019.)

21 Demirtaş, 2016a; Sevgi, Çetin ve Yılmaz, 2017, 31.

Minarenin 80 cm kalınlığındaki kaldırma/taşıma plağının oluşturulması için temel duvarlarında, 6 adet 50 cm çapında alt-üst çift delgi, karot makinesi ile açılmıştır. Kaldırma sisteminde (I) profil kullanılarak tamamlanmıştır. Minarenin yapısal sorunları devam ettiğinden geçici önlemler alınmıştır. Birkaç alternatif değerlendirilmiş, nihayetinde krikoların bulunduğu doğu-batı yönü hariç, kuzey ve güney yönleri, minarenin 1/3'ü yüksekliğine kadar çelik makas sistemle desteklenmiş, yüzeyi düzgün olmayan duvarlardaki boşlukları keçe sarılmış ahşaplar ile alınmıştır. Ayrıca minarenin merdiven ve çekerdeğindeki deformasyonlar nedeniyle iç kısım da çelik ve ahşaplar ile desteklenmiştir.

Minarenin kaldırılması ve indirilmesinde 14 adet hidrolik kriko kullanılmış ve taşıma planına göre kriko başına düşen yük 25 ton olarak belirlenmiştir. Kaldırma işleminden sonra 2 sıra halinde (6+4=10) akstan oluşan toplam 20 akslı SPMT konfigürasyonu kullanılmıştır. 11 Eylül 2018 tarihinde SPMT'ler minarenin altına sürülmüş 12 Eylül 2018'de yeni konumuna taşınmıştır.

Nihai konuma indirilen hidrolik kriko borularının yuvalarına beton dökülerek prizini almasını takiben ayakları sabitlenen sistem üzerindeki minarenin yükü tekrar krikolara verilmiştir. SPMT'ler minarenin altından çıkarıldıktan sonra minare kademeli olarak yeni yerine indirilmiştir. Taşıma plağı ile radye temel arasındaki boşluk, yüksek dayanımlı 10 cm yüksekliğinde beton katman ile doldurulmuştur. Bağdaştırıcı beton katmanın uygulanması öncesinde, betonarme ızgara giriş sistemi çevresinde, radye temel dış sınırlarını aşmayacak şekilde, kalıp (plywood) sistemi oluşturulmuş, dökülen bağdaştırıcı beton, ahşap takozlar sayesinde oluşan boşluklardan da geçerek kaldırma/taşıma plağı ile radye temel arasındaki boşluğu doldurarak bağlantıyı sağlamıştır. Montaj planına göre ikinci aşamada türbe aynı yöntemle nihai konumuna indirilerek montajı sağlanmıştır.

Zaviyenin giriş yapılarının taşıma esnasında ve yeni konumunda temelini oluşturan 80 cm kalınlığında taşıma plağının imalatı için; temel duvarlarında 50 cm çapında 21 delgi karot makinesi ile açılmıştır. 15 adet hidrolik kriko grubu yapının ağırlık merkezine göre 3 ayrı hatta düzenlenmiştir. Türbe ve minaredeki gibi donatıları hazırlanmış ard germe bağlantıları yapıldıktan sonra betonu dökülerek kaldırma/taşıma plağı oluşturulmuştur. 2 sıra halinde 6 akstan oluşan toplam 12 akslı SPMT yapının altına sürülmüş, 19 Ekim 2018 tarihinde yeni konumuna taşınmıştır. Hidrolik kriko borularının yuvalarına beton dökülerek prizini almasını takiben ayakları sabitlenen sistem üzerindeki yapının 20 Ekim 2019 tarihinde nihai konumuna indirme işlemleri gerçekleştirilmiştir (Fot. 14).

“Blokla Ayırarak Taşıma Yöntemi”yle 3 parça halinde taşınan duvar parçalarının yapıya montajı yapılarak taşıma işlemleri tamamlanmıştır. Zemin kotu ile kaldırma temeli ve taşıma plağı ile taşınan yapı ve kalıntıların beden duvarları arasına, bu imalatlarda kullanılan çimento esaslı malzemeyle özgün kireç esaslı malzemenin doğrudan temas etmemesi için hem zemine hem duvar yüzeyine seramik kili üzerine şeffaf bir örtü ve üzerine yalıtım malzemesi (XPS-50 mm) uygulanmıştır. Böylece ayırıcı bir tabaka ile koruma altına alınmıştır. Diğer yandan taşıma plağının ana beden duvarlara entegre edilmesi için açılan giriş deliklerine sürme yalıtım uygulanarak çimento içerikli malzeme ile teması azaltılmaya çalışılmıştır²².

22 Sevgi, Çetin ve Yılmaz, 2017, 26.



Fot 14: Yeni yerinde türbe ve minare ile taşınan giriş yapılarının nihai konuma yerleştirilmesinden görünüm. (Er-Bu İnşaat, 2019.)

Taşıma yolu ve taşınacak alandaki müdahaleler

Taşıma imatları ile eş zamanlı olarak, İmam Abdullah Zaviyesi'nin yeni yerleşim yerinde oturacağı konum dışında, çevresinde bulunan şev düzenlemelerinde stabiliteyi sağlamak amacıyla, ağırlık tipi yığma istinat duvarları inşa edilmiştir (Fot. 15a). Duvarlar arkalarında tuttıkları zemin yüksekliklerine göre tipleştirilerek çözülmüştür²³.

Yeni konumunda, kısmen dolguya oturacağı belirlenen yapının, temel plağı altında dolguyu geçerek sağlam kaya tabakasına ulaşacak formda soketlenmiş kazık uygulaması yapılmıştır. Kazıklar çapı 100 cm, gövde boyu 10 m, soket boyu 5 m ve toplam kazık boyu 15 m olacak şekilde 36 adet uygulanmıştır (Fot. 15b)²⁴. Yapının yeni konumunda sürekli 55 cm yüksekliğinde radye temel inşa edilmiştir. Yapının yeni konumundaki radye temelinin kenarında, betonarme manevra alanı yapılmıştır.



Fot. 15 (a), (b): İstinad duvarları ve kazık uygulamaları. (Er-Bu İnşaat, 2019.)

23 Demirtaş, 2016a.

24 Demirtaş, 2016a.

Zeynel Bey Türbesi'nin taşındığı yola, İmam Abdullah Zaviyesi'nin türbe, minare ve giriş yapılarının taşınması için mevcut konumundan bağlantı verilmiştir. Ana taşıma yolu 15 m genişliğinde ve eğimi % 3,60'dır. Yaklaşık 2400 m yolun alt temelinde 20 cm, üst temelinde 40 cm plentmix malzeme kullanılmıştır. Yol, taşıma öncesinde benzer ağırlıkların SPMT'lere yüklenerek test edilmesi ve uygun olduğunun tespitinden sonra, taşıma için kullanılmıştır.

Yeni yerinde koruma müdahaleleri

Türbe, minare, giriş yapıları ve duvar parçalarının yerine indirilmesi ve bağdaştırıcı betonun prizini almasından sonra, çevrelerindeki kalıp sistemi kaldırılmıştır. Su ve nem etkisinden uzak tutularak, yığma örgü üzerindeki olası tuzlanma etkisini engellemek üzere, temel seviyesindeki tüm betonarme imalatlar (radye temel, betonarme ızgara giriş sistemi, bağdaştırıcı beton v.b.) iki kat su yalıtımı ile bohçalanarak, izolasyon yapılmıştır (Fot. 16a). “Blokla Ayırarak Taşıma Yöntemi”yle taşınan duvarlarda zemin kotu üstünde kalan taşıma imatları tel kesme makinesi ile kesilerek kaldırılmıştır. Türbe ve minare arasında üst örtüsü yok olmuş mekâna geçişi sağlayan duvarlar özgün malzemesine ve tekniğinde göre yeniden örülmüştür (Fot. 16b).



Fot. 16 (a), (b): İzolasyon uygulamaları ve özgün malzeme ve tekniğinde inşa edilen bölümler. (Er-Bu İnşaat, 2019.)

Yapının mevcut yerinde, kuzey yönde kalan mescit yapısına ait kalıntılar ve bahçe duvarları özgün malzemesi ve tekniği ile uyumlu olacak biçimde, plan düzleminde yeniden inşa edilmiştir. Zaviyenin avlusunda kazı sonucu ortaya çıkarılan havuz ve su sisteminin yeri hazırlanmış, numaralandırılarak “Birim Yapı Elemanlarına Ayırarak Taşıma Yöntemi”yle taşınmış taşların montajı yapılmıştır. Taşınan mezarlar, oluşturulan avlu ve yapı çevresindeki alanlarda, mevcuduna uygun şekilde yerleştirilmiştir.

İmam Abdullah Zaviyesi'yle ilişkili kalıntılar yeni konumunda da oluşturulmuştur. Akabinde türbe, minare, giriş yapıları ve taşınan kalıntıların koruma uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Bu kapsamda öncelikle türbenin kubbesindeki çimento içerikli uygulamalar gibi nitelsiz imalatlar temizlenmiştir. Türbe yapısının zemin koşulları iyi-

leştirildiğinden, 2010 yılında yapının beden duvarlarındaki açılmaların durdurulması amacıyla yapılan payandalara ihtiyacı kalmadığı için kaldırılmıştır.

Türbe ve giriş yapılarında, yapısal sorunların giderilmesine yönelik beden duvarlarındaki yapısal çatlakların, ayrışmaların, yığma örgünün yatay veya düşey ekseninden sapmasına yönelik deformasyonların ve örgüdeki derzlerin onarımı yapılmıştır. Kireç esaslı malzeme ile harç enjeksiyonu yapılarak sağlamlaştırılmıştır²⁵.

Malzeme sorunlarının giderilmesine yönelik, birim elemanlardaki aşınma, yüzey ve parça kayıplarının onarımı, yüzeylerdeki kirlenme ve birikintilerin, kirlenmenin kaynağı ve yapı malzemesinin türüne göre fırça ve su ile temizlik uygulamaları gerçekleştirilmiştir.

Minarenin iç ve dış beden duvarlarında örgü eksiklikleri tamamlanarak, sağlamlaştırma amaçlı harç enjeksiyon yapılmıştır. Minarenin yıkılmış ve statik olarak dayanımını kaybetmiş basamakları, yapı içindeki mevcut izlerden elde edilen bilgiler ve özgün basamakların detaylarından faydalanılarak bütünlenmiş, basamakların üzeri kireç esaslı malzeme ile tesviye edilerek onarımı tamamlanmıştır.

Minarenin dış cephelerinde büyük ölçüde bozularak günümüze ulaşan sıva ve süslemeler mevcut halin korunması amacıyla temizliği yapıldıktan sonra güçlendirilmiş, geniş ve büyük boşluklar, harç enjeksiyonu ile doldurularak sıvaların duvara bağlanması sağlanmıştır. Sıva yüzeyindeki çatlak ve yarıklar, yüzey rengine uygun kireç esaslı malzemeyle hazırlanan harç ile doldurulmuş, kenarlarının duvara bağlanması ve güçlendirilmesi amacıyla bordür harcı uygulaması gerçekleştirilmiştir (Fot. 17a, 17b).



Fot. 17. (a), (b): Taşıma sonrası koruma-onarım çalışmalarından görünüm. (Er-Bu İnşaat, 2019.)

25 Demirtaş, 2016d.

Taşınan ve yeni yapılan duvarların açıktaki üst kısımlarını güçlendirmek için örgüde yüksekliği 2 – 3 taş sırasından (20- 30 cm.) oluşan koruyucu capping (harpuştalama) uygulaması yapılmıştır²⁶. İmam Abdullah Zaviyesi ve baldeken türbelerin çevresinde yeni mimari unsurlar yapı ile en az temas edecek ve özgün malzemelere zarar vermeden kaldırılabilir şekilde seçilmiştir. Bu amaçla Zaviyenin konumlandığı tepenin istinat duvarlarının üzerinde gabion sepetler ve paslanmaz çelik korkuluklar kullanılmıştır. Avlu ve yakın çevre zemininde ise drenaj özelliğine sahip zemin kaplaması olan polimerik elastik hücresel dolgu üzerine korten çelik ile bordürlenmiş, sıkıştırılmış filler ve mozaik kırığı karışımından oluşan malzeme katmanı serilmiştir. En üst katman kompaktörle sıkıştırılmıştır. Bu uygulama ile yapı çevresinde biriken suların süzülerek drenaj sistemine ulaşması sağlanmıştır²⁷.

Yerinde kalan kalıntıların koruma müdahaleleri

Yapı ya da yapı kalıntılarındaki uygulama müdahaleleri, baraj göletinin su seviyesine doğrudan veya kısmen maruz kalmalarına, baraj gölü içindeki konumuna, suyun debisine bağlı olarak kalıntı üzerinde oluşacak su akıntılarına ve taşınan alüvyonların etkisine göre belirlenmektedir. Buna göre; yapı ve yapı kalıntılarının öncelikle yapısal durumunun stabil hale getirilmesine yönelik sağlamlaştırma, temizlik, mimari bütünleme, güçlendirme vb. koruma müdahalelerinin yapılması (Fot 18a), kalıntıların su içinde konumuna göre suyun oluşturacağı yük, birim malzemede aşınma bağlayıcılarında çözünme gibi etkilerin tahribatını azaltmaya yönelik müdahaleler belirlenmiştir (Fot 18b)²⁸.



Şekil 4:
Arkeolojik kazı kapatma
(Ashurst, 2007, xli)



Fot. 18 (a): Allonai örneği (Hamamcıoğlu, Arısoy, Nuhoglu & Erturan, 2013, 658-659);
(b) Arkeolojik kapatma örneği (Historic England, 2016,5-6.)

26 Eskici & Şener, 2016.

27 Demirtaş, 2016d

28 Arısoy, Hamamcıoğlu, Nuhoglu & Erturan, 2011, 153-166; Hamamcıoğlu, Arısoy, Nuhoglu & Erturan, 2013, 653-672.

Kazı sezonu sonrasında kazı alanlarının kapatılmasına yönelik yapılan geri kapatma (back filling) veya geri gömme (rebruiel) (Şekil 4) adı verilen işlemler ile baraj alanlarında kültür varlıklarının korunmasına yönelik uygulanmış önceki deneyimlerden elde edilen bilgiler ile su altında koruma müdahalesi olarak “Gömü Ortamı (Dolgu Katmanları) Oluşturularak Yerde Muhafaza Yöntemi” geliştirilmiştir²⁹. Bu yöntemde; koruma müdahaleleri yapılan yapı veya kalıntıların üzeri, gömü ortamı oluşturulması için geçirimsiz yüksek dolgu malzemeleriyle (mil kumu/siltli kum vb.) kapatılmıştır³⁰. Baraj işletme kotuna kadar su yükselirken kalıntılar üzerinin örtülediği malzemenin küçük boyutlu olması halinde taşınabileceği, sonrasında stabil durumda kalacağı öngörülmekte olup bu nedenle dolgu malzemesinde 1-10 mm kullanılan agrega üzerine söz konusu hareketlerde katman kaybını önlemek amacıyla 10-15 cm kalınlığında ve 16-32 mm çığında çakıl katmanı serilerek kalıntıların korunması hedeflenmiştir³¹.

Bu kapsamda; Zaviyenin taşındıktan sonra yerinde kalan mescit bölümüne ait yapı kalıntıları ile Hz. Yukanna, Şeyh Ali, Şeyh Sultan, Haydar Baba Türbesi ve Şeyh Sevinç Mezarına ait yapı/yapı kalıntılarının sağlamlaştırılması için beden duvarlarında temizlik işlemlerinden sonra duvar örgülerindeki eksiklikleri özgün malzeme ile uyumlu malzeme ve harçlar kullanılarak özgün yapım tekniği uygulanarak giderilmiştir. Mevcut duvarların sağlamlaştırılması için harç enjeksiyonu yapılmıştır (Fot.19a). Özgün pencere, kapı ve niş gibi boşluklarının çevresi önce geotekstil keçe kaplama ile, daha sonrasında ise bu boşlukların içine harçlı duvar örgüsü yapılarak, su yüküne karşı güçlendirilmiştir (Fot.19b). Tüm bu koruma uygulamalarından sonra mekânın içine ve dışına yapılacak dolgunun özgün duvarlara zarar vermemesi için geotekstil ile tüm duvar yüzeyleri örtülenmiştir (Fot.19c). Akabinde her bir dolgu malzemesi katmanı, yapı ve yapı kalıntıları içinde 50 cm yükseklikte serilmiş ve el silindiri benzeri küçük el aletleri ile sıkıştırılmıştır. Dolgu katmanları, en yüksek kalıntının üzerini 50 cm kalınlığında kapatacak şekilde uygulanmıştır (Fot.19d).



Fot. 19 (a - d): Kalıntıların sağlamlaştırılması, ayırıcı geotekstil keçe ve dolgulama işi. (Er-Bu İnşaat, 2019.)

29 Ashurst, 2007, 161-171

30 Türer, 2016, 3; Yılmaz, Eskici, Eliüşük, Akgönül & Şener, 2019, 45.

31 Türer, 2016, 4.

Baldaken Türbeler

Hasankeyf yerleşiminin çeşitli bölgelerinde bulunan 5 adet mezarın taşınarak, İmam Abdullah Zaviyesi'nin güneybatısında ve zaviye ile ilişkili olacak şekilde (Fot.20a) baldaken tarzında inşa edilen 2 adet yeni türbe yapısına (Fot.20b-20c) yerleştirilmiştir.

Baldaken türbelerin tasarımında iki karakteristik özellik ön plana çıkarılmıştır. Biri sekizgen plan şeması diğer ise bölgenin Artuklu dönemi mimarisinin dilimli ve çift kubbe tasarımıdır³². Bu şekilde biri mezar odalı, diğeri mezar odasız iki tip uygulama yapılmıştır. Kemerleri ve oranları bakımından hiçbir döneme referans verilmemiştir. Hasankeyf ilçesindeki yapıların ana malzemesi olan Mardin taşı yerine Urfa taşı kullanılmıştır. Özgün taş işçiliğinde tarak kullanıldığından, tüm yeni taşlarda olduğu gibi bu türbelerde de taş yüzeylerde mucarta uygulanarak işçilikte farklılık yaratılmıştır.



Fot. 20 (a - c): Baldaken türbelerden genel, iki türbeden yakın görünüm. (Er-Bu İnşaat, 2019.)

SONUÇ

Ulusal mevzuatımız ve uluslararası kültür varlıklarının korunmasına yönelik sözleşme ve ilkelere göre kültür varlıklarının yerinde korunması esastır. Ancak taşıyarak koruma yöntemi, özgün yerinde korunmasında oluşan riskler nedeniyle varlığını sürdürmesi tehdit altında olan, tarihi belge niteliğindeki taşınmaz kültür varlığının korunması için yapılacak uygulamalarda ve başka seçenek olmadığından uygulanan, ileri mühendislik yöntemleri ve araçlarının kullanıldığı koruma mimarlığına hizmet eden bir yöntemdir. Bu yöntemler sayesinde temel seviyesinde gerçekleştirilen uygulamalarıyla, yapının kültürel değerlerini sürdüreceği uygun yeni konumuna, disiplinler arası çalışmalar ile mimari özgün değerleri azami şekilde korunarak taşınması gerçekleştirilebilmektedir.

Hasankeyf'teki kültürel mirasın taşınarak korunması çalışmaları uluslararası ve ulusal profesyoneller, akademik çevreler ve kamu teknik uzmanlarıyla ortaklaşa,

32 Demirtaş, 2016f.

bilimsel ve teknik araştırmalar ile geliştirilmiştir. Uluslararası profesyoneller ile teknik bilgi alışverişi sayesinde ölkemizin söz konusu teknolojide deneyim kazanması ve proje geliştirmesi kazanımlardan biridir. Her bir taşınmaz kültür varlığı için, kendi özelinde; yapısal durumu, yapım tekniği ve malzemesi, tarihi, mimari ve estetik değerleri göz önüne alınarak tasarlanmıştır.

Hasankeyf'te taşınmaz kültür varlıklarının korunması ve kurtarılmasına yönelik çalışmalardan biri olan İmam Abdullah Zaviyesinin su tehdiği nedeniyle tahrip olma riskine karşı taşınarak korunması ve kurtarılması çalışmalarının koruma etiğine, ilkelerine uygun şekilde teknik detaylarda yapılması amaçlanmıştır. Bu çerçevede İmam Abdullah Zaviyesi bulunduğu topografyadan coğrafi yönlenişine benzer bir topografya oluşturularak, özgün değerlerinin korunması amacıyla yaklaşık 2400 m uzaklıkta ve 62 m yukarıda yeni konumuna nakledilmiştir. Zaviye yerleşkesindeki Hasankeyf sakinlerinin yakınlarına ait mezarları da talepleri üzerine, zaviye çevresinde oluşturulan mezarlık alanına taşınmıştır. Yöre halkı tarafından saygı gösterilen İmam Abdullah Zaviyesi ve Hasankeyf ilçesinde bulunan 5 adet ziyaret yerinin aynı alanda inşa edilen baldaken türbelere taşınması ile toplumun hassasiyet gösterdiği konular ile geleneksel ziyaretlerinin yaşatılması sağlanarak kültürel değerlerin muhafaza edilmesi, kültürel sürekliliğin sağlanması, mekânın ve alanın ruhunun korunmasına özen gösterilmiştir.

KAYNAKÇA

- Akgönül S. & Eliüşük M. (2016). Hasankeyf İmam Abdullah Zaviyesi Konservasyon ve Restorasyon Çalışmaları, *Batman Üniversitesi, Yaşam Bilimleri Dergisi, Cilt 6 Sayı 2/1*, 193-227.
- Ashurst, J. (2007). *Conservation Of Ruins*, UK: Butterworth-Heinemann is an imprint of Elsevier Ltd.
- Arık, M. O. (2003). *Hasankeyf, Üç Dünyanın Buluştuğu Kent*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, Kültür Yayınları Ltd., Şti.
- Arısoy, Y., Hamamcıoğlu M., Nuhoglu ve A., Erturan, Y.P., (2011). Protection Of Archaeological Remains In Yortanlı Dam Lake, *6 TH International Conference On Dam Engineering, 15- 17 February 2011*, Lisbon, 153-166.
- Kozbe, G. (Ed.). (2017). *Batman İli Kültür Envanteri*. Batman: Batman İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Cumhur Alp İnşaat, (2018), İmam Abdullah Zaviyesi Kaldırma ve Taşıma Revize Projeleri, Ankara: Devlet Su İşleri Genel Müdürlüğü ve Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü arşivi.
- Demirtaş, Nuran, (2016a), Hasankeyf'te Bulunan Anıt Eserlerin Taşıma ve Koruma Proje Yapımı İmam Abdullah Zaviyesi'nin Bütüncül Taşınmasına Yönelik Strüktürel Taşıma Projesi Raporu, Hasankeyf'te Bulunan Anıtların Taşıma ve Koruma Proje Yapımı İş, Ankara: Devlet Su İşleri Genel Müdürlüğü ve Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü arşivi.
- Demirtaş, Nuran, (2016b), Taşınacak Anıt Eserlerin Arkeopark Konsepti İçerisinde Konumlanarak Sergilenmesine Yönelik Proje Raporu, Hasankeyf'te Bulunan Anıtların Taşıma ve Koruma Proje Yapımı İş, Ankara: Devlet Su İşleri Genel Müdürlüğü ve Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü arşivi, Ankara.
- Demirtaş, Nuran, (2016c), İmam Abdullah Zaviyesi Taşıma Öncesi, Taşıma Sonrası ve Yerinde Koruma Müdahale Projesi Raporu, Hasankeyf'te Bulunan Anıtların Taşıma ve Koruma Proje Yapımı İş, Ankara: Devlet Su İşleri Genel Müdürlüğü ve Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü arşivi.
- Demirtaş, Nuran, (2016d), İmam Abdullah Zaviyesi Sergileme Sunum (Restorasyon) Projesi, Hasankeyf'te Bulunan Anıtların Taşıma ve Koruma Proje Yapımı İş, Ankara: Devlet Su İşleri Genel Müdürlüğü ve Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü arşivi.
- Demirtaş, Nuran, (2016e), Hasankeyf'te Bulunan Anıt Eserlerin Taşıma ve Koruma Proje Yapımı İş, Ankara: Devlet Su İşleri Genel Müdürlüğü ve Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü arşivi.
- Demirtaş, Nuran, (2016f), Baldeken Türbeler Proje Raporu, Hasankeyf'te Bulunan Anıtların Taşıma ve Koruma Proje Yapımı İş, Ankara: Devlet Su İşleri Genel Müdürlüğü ve Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü arşivi.

- Eskici B. Ve Şener, Y.Ş., (2016), Hasankeyf İmam Abdullah Türbesi ve Zaviyesi'nin Taşınması, Yerinde Kalacak Kalıntıların Korunması ve Taşınan Kısımların Yeni Yerinde Sergilenmesine Yönelik Rapor, Ankara: Devlet Su İşleri Genel Müdürlüğü ve Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü arşivi.
- İlusu Dam And Hepp Project Cultural Heritage Action Plan, (2009), Hasankeyf General Concept Plan, Ankara: Devlet Su İşleri Genel Müdürlüğü ve Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü arşivi.
- Hamamcıoğlu M., Arısoy, Y., Nuhoglu A. ve Erturan, Y.P., (2013), Protection of Archaeological Remains in the Yortanlı Dam Reservoir in Turkey, *International Journal Of Architectural Heritage*,7,653-672.
- Historic England, (2016), *Preserving Archaeological Remains, Preserving Archaeological Remains*, England:HistoricEngland.org.uk/advice/technical-advice/archaeological-science/preservation-in-situ/.
- Kılıcı, A., (1987), Hasankeyf Vakıf Eserleri, *V.Vakıf Haftası, Restorasyon ve Vakıfların Ekonomik ve Sosyal Etkileri Semineri*, 7-12 Aralık 1987, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 159-188.
- Kuban, D. (2000). *Tarihi Çevre Korumanın Mimarlık Boyutu, Kuram ve Uygulama*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Mıynat, A., (2008), *Bir Ortaçağ Kenti: Hasankeyf*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir
- Mıynat, A., (2009), Batılı Seyyahların Gözüyle Hasankeyf, *I.Uluslararası Batman ve Çevresi Tarihi Ve Kültürü Sempozyumu*, 15-17 Nisan 2008, Batman, Esen Ofset Matbaacılık San. ve Tic. A.Ş., İstanbul, s.181-198.
- Nuzhetu'n Nâzır ve Rahetu'l Hâtır (Hısn Keyfâ Vekâyinâmesi)*, Viyana Ktp., Mxs 355.
- Türer, A., (2016),Türbe ve Külliye Kalıntılarının Korunması Değerlendirme Raporu, Er-Bu İnşaat, Zeynel Bey Taşıma ve Koruma Yapımı İşİ, Ankara: Devlet Su İşleri Genel Müdürlüğü ve Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü arşivi.
- Uluçam, A., (2009), Hasankeyf'in Mimarlık Tarihi, İstanbul: *I.Uluslararası Batman ve Çevresi Tarihi ve Kültürü Sempozyumu*, 15-17 Nisan 2008, 423-456.
- URL-1: http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0756646001536913861.pdf (E.T.: 11.04.2021)
- URL-2: <https://batman.ktb.gov.tr/TR-56624/imam-abdullah-zaviyesi.html> (E.T.: 11.04.2021)
- Yılmaz, M., Eskici, B., Eliüşük, M., Akgönül, S. ve Şener, Y.S. (2019), Hasankeyf Mardinike Külliyesi Kalıntılarının Sağlamaştırılması ve Su Altında Korunmasına Yönelik Uygulama Çalışmaları. *MASROP E-Dergi*, 13 (1), 30-51.
- Zengin, B. (1994). *Kaybolmakta Olan Şehir, Hasankeyf*. Ankara: Tarihi ve Tarihi Eserleri.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

GEÇ DÖNEM OSMANLI MİMARİSİNDE BÖLGESEL BİR SÜSLEME: *BACINI* (ŞANLIURFA ÖRNEKLERİ ÜZERİNDEN BİR DEĞERLENDİRME)



A REGIONAL ORNAMENT IN LATE OTTOMAN ARCHITECTURE: *BACINI* (AN EVALUATION ON THE SAMPLES OF ŞANLIURFA)

Turgay POLAT*

ÖZ

Bacini, en bilinen anlamıyla mimari eserlerin çeşitli yerlerine süsleme ve renk katmak amacıyla seramik kapların yerleştirilmesiyle elde edilen bir süsleme tekniğidir. Avrupa'da 18. yüzyıldan itibaren keşfedilip yayınlanmaya başlanan bu teknik hakkında ülkemizde maalesef birkaç yayın dışında çalışma yapılmamıştır. Özellikle Avrupa'da yayınlanan çalışmalarda Anadolu'dan Selçuklu dönemine ait birkaç yapıya değinilerek Avrupa'daki örnekler detaylıca anlatılmaktadır. İlk ortaya çıkış yeri belli olmayan bu teknik ile Anadolu'da, Avrupa'daki kullanım şekillerinden bazı farklılıklar olmakla birlikte hem Selçuklu hem de Osmanlı dönemi eserlerinde karşılaşmak mümkündür. Osmanlı mimarisinde özellikle 18. yüzyıl ve sonrası gibi geç bir dönemde sadece belirli bir bölgede kullanılıyor olması da Osmanlı mimarisi içinde bölgesel etkenleri gözler önüne sermektedir. Ayrıca bu süslemelerde kullanılan seramiklerin üretim yerleri ve teknikleri dönemin ticari hayatı ve beğenileri gibi çeşitli alanlarda fikirler edinmemizi sağlamaktadır. Şanlıurfa'da Osmanlı camileri üzerinden bacini süslemeleri, ülkemizin Güney ve Güneydoğu'sunda yer alan Adıyaman, Gaziantep, Kahramanmaraş, Kilis ve Hatay gibi şehirlerdeki eserlerle birlikte anlatmak, Osmanlı mimari süslemesinde az bilinen bu tekniğin aslında oldukça yoğun bir kullanım alanına sahip olduğu ispatlanmış olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Bacini, Seramik, Süsleme, Şanlıurfa, Minare

ABSTRACT

Bacini, in its most known sense, is an ornamentation technique obtained by placing ceramics and vessels in order to add decoration and color to various parts of architectural works. Unfortunately, except for a few publications, there has been no study on this technique, which was discovered and published in Europe since the 18th century. Especially in the studies published in Europe, a few buildings belonging to the Seljuk period from Anatolia are mentioned and examples in Europe are explained in detail. It is possible

** Dr. Öğretim Üyesi, Adıyaman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0883-9153> ♦ E-mail: tpolat@adiyaman.edu.tr

to encounter this technique, whose origin is unknown, in Anatolia, in works of both the Seljuk and Ottoman periods, although there are some differences from the usage patterns in Europe. The fact that it was used only in a certain region in Ottoman architecture, especially in the late 18th century and after, reveals regional factors in Ottoman architecture. In addition, the production places and techniques of the ceramics used in these ornaments enable us to gain ideas in various fields such as the commercial life and tastes of the period. Explaining bacini ornaments over Ottoman mosques in Şanlıurfa together with the works in cities such as Adıyaman, Gaziantep, Kahramanmaraş, Kilis and Hatay in the South and Southeast of our country will prove that this technique, which is little known in Ottoman architectural decoration, actually has a very intensive use area.

The word “bacini”, which is the plural form of the word “Bacino”, which means basin and ceramic pots, is actually an Italian term and it is known as a general name given to all ceramic pots, especially in Europe. Bacini phenomenon which can be considered as a common decoration element of the countries in the Mediterranean geography can be encountered on many historical monuments mainly in Italy, Spain, France, Greece, Albania, Macedonia, Bulgaria and eventually in Turkey. As understood from the recent publications, the earliest examples of this decoration technique, which is known to be applied in Africa, encountered in churches in Italy of the tenth and eleventh centuries. This decoration can be seen in many Byzantine buildings in Greece after Italy. In the Seljuk period in Anatolia, bacini ornaments were used for the first time to decorate various parts of architectural structures. In this period, bacini decorations can be encountered in many different parts of architectural structures such as dome skirts, window pediments, exterior facades, cone covers and minaret bodies. When it comes to the period of the principalities, it is seen that the usage rate decreased considerably and this decoration, which was seen to be used in the mihrab decoration of a few buildings, was almost completely abandoned especially from the early Ottoman period. The use of tiles in Ottoman architectural decoration can be counted among the main reasons for this abandonment. However, it is seen that the usage of the bacini is intense, especially in the decoration of the building which built or renovated in the 18th century and later in Southeastern Anatolia. Through this study, by giving information about almost all the buildings belonging to Seljuk, Principalities and Ottoman periods that have decorated the bacini in Anatolia, local and regional effects will be mentioned especially for examples of Ottoman architectural decoration through Şanlıurfa structures. The nature of the decoration technique will also be explained in comparison with other contemporary structures in the region. In this way, it is aimed to collect the structures with bacini decoration in a single publication and to bring them to the world of science, instead of being written separately on a periodic and regional basis.

Keywords: *Bacini, Ceramic, Ornament, Şanlıurfa, Minaret*

Giriş

Arkeolojik verilerden hareketle seramik malzemelerin kullanım alanlarının oldukça çeşitli olduğu söylenebilir. Kazılarda ortaya çıkarılan pişmiş topraktan mezarlar, pitoslar, amphrolar, biblolar, heykeller, lüleler, oyuncaklar, figürinler, hediyelik veya dini temalı eşyalar olarak hayatın çok farklı alanlarında karşımıza çıkan seramikler esasen günlük mutfak kaplarıdır. Ancak hem Anadolu’da hem de Avrupa’da bu işlevlerinin dışında mimaride bezeme unsuru olarak da uzun süre kullanıldıkları bilinmektedir. Sanat tarihi çalışmalarında mimari bezemede seramiğin kullanılmasına “bacini” ismi verilmektedir. İtalyanca “bacino” (havza-leğen kemiği) kelimesinin çoğul hali olan “bacini” terimi bu anlamlarının yanında seramik çeşitlerinin tümüne verilen isimdir¹. 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İtalyan araştırmacılar tarafından keşfedilen ve yayınlanmaya başlanan yapı cephelerinde seramiklerle süslemelerin yapılmasına çeşitli denemelerden sonra “bacini” ismi verilmiş ve İtalyanca kökenli olan bu kelime birçok dile aynı şekilde girmiştir². Başta İtalya ve Yunanistan olmak üzere Fransa, İspanya, Arnavutluk, Makedonya, Bulgaristan, Kıbrıs, Girit gibi bölgelerde 10. yüzyıldan itibaren inşa edilen kiliselerin cephelerinde seramiklerle (bacini) süslemelerin yapıldığı çok sayıda örnek yer almaktadır³. Bizans dönemine ait Avrupa’daki yapılarda bu kadar yoğun kullanılan bacininin aynı dönemde İstanbul ve Anadolu’da çok az kullanılması oldukça ilginçtir. Orijinal ismi Hagios Theodoros Kilisesi olan ve fetihten sonra camiye dönüştürülünce Vefa Kilise Cami ya da Molla Gürani Cami isimleri ile bilinen eserin naosunun güney dış yüzünün kademeli kemeri yukarıdaki üçgen alınlıkta yer alan ve Keşan üretimi olduğu düşünülen⁴ üç adet kâse, İstanbul’da Bizans Dönemine ait bilinen tek bacini ile süsleme örneğidir. Tekfur Sarayı’nın cephesinde de bacini kullanıldığına dair kaynaklarda bilgiler vardır⁵. Ayrıca son dönemlerde Trabzon iç kalede de Bizans Dönemine tarihlenen bacinilerle karşılaşılmıştır⁶.

İtalya’da Bizans döneminde çok sayıda örneği bilinen bu uygulamanın en ilgi çekici temsilcilerinden birisi Pavia’daki Torre Civica’dır (Sivil Kule). Kulenin duvarları üzerinde yer alan 26 adet seramiğin Mısır’da İslami dönem üretimi olmaları dikkat çekmektedir⁷. Ayrıca Ravenna’da Apolinare in Nouvo Kilisesi⁸ cephelerinde İran, Suriye veya Mısır üretimi oldukları düşünülen seramikler de ilgi çekici örnekler arasındadır. Bunun dışında Bologna Santo Stefano Bazilikası cephelerinde de Fatimi dönemi sera-

1 Ciconi vd., 1983, 31-45; İlçalı, 2013, 159; Demiriz, 1973, 175.

2 Vallauri, 2011, 185-194.

3 Megaw, 1964-1965, 145-165; Meo, 2018, 59-73; Demiriz, 1973, 189.

4 Esmer-Ahunbay, 2013, 35-40; Esmer, 2012, 31-79; Sabuncu, 2010, 353-366.

5 Vallauri ve Nicolai, 1986, 103-111.

6 Bahar, 2019, 58, 105, 140.

7 Blake ve Aguzzi, 1990, 95-154.

8 Ballardini, 1918, 128-135.

mikleri yer almaktadır⁹. Bahsedilen bu örneklerin haricinde İtalya Pisa’da St. Francesco ve St. Martino, St. Sisto, St. Zeno, St. Piero a Grado, St. Piero in Vincoli kiliseleri ve St. Sta Katedrali¹⁰, Lazio bölgesinde Santi Giovanni e Paolo Kilisesi¹¹, Ozieri bölgesinde St. Antioco di Bisarcio Kilisesi¹², Talentino’da St. Nicola Kilisesi¹³ Torino bölgesinde Avicliana St. Giovanni Kilisesi, Buttigliera Alta’da St. Antonio Kilisesi, Ascona’da San Maria della Misericordia¹⁴ Kilisesi de baciniler ile bezenmiş olup örnek sayısı çok daha fazladır. İtalya’da yer alan bu örneklerde İslam seramik sanatı kökenli sıraltı, sgraffito ve lüster seramiklerin yanında yoğun olarak sgraffito teknikli Bizans seramikleri ile İtalya üretimi pre-mayolika ve mayolika seramiklerin kullanıldığı anlaşılmaktadır. İtalya’da Venedik, Ceneviz ve Pisa’daki şehir devletlerinin İslam dünyasıyla ticari ilişkilerin yoğun olduğu süreçte bazı İslami coğrafyalarına ait seramiklerin ithal edildiği bilinmektedir. Ayrıca Haçlı seferleri İslam dünyasına ait seramiklerin İtalya coğrafyasına taşınmasının bir diğer sebebidir.

İtalya’nın dışında yapı cephelerinin bacini ile süslendiği bir diğer ülke Yunanistan’dır. Merbeka Aya Triada Kilisesi doğu cephelerinde Pre-mayolika, mayolika, tek renk sırlı ve Bizans dönemi Sgraffito teknikli seramiklerle bezeme yapılmıştır¹⁵. Yunanistan Tessaloniki’de (Selanik) St. Catherine, Lakonia’da Ayios Demetrios, Mystras’da Ayioi Theodori, Gastouni’de Panagia Katholiki gibi kiliselerin cephelerinin bezemesinde bacini kullanılmıştır¹⁶. Yunanistan’daki yapılarda kullanılan seramiklerin genelde İtalya’dan ithal edildiğini, bunun yanı sıra yerel üretimler oldukları söylenebilir. Ayrıca nadiren de olsa İber yarımadası üretimi lüster seramiklerle bacinilerin yapıldığı kiliseler de bilinmektedir¹⁷. İtalya ve Yunanistan’ın dışında az sayıda da olsa Makedonya Serez’de yer alan kiliselerin cephelerinde bacini bezemelere yer verilmiştir¹⁸.

Bacini süslemelerin görüldüğü bir diğer Avrupa Ülkesi Fransa’dır. Nice yakınlarında Saint Veran-D’utelle Kilisesi’nin batı cephesinde baciniler ile karşılaşmak mümkündür. Saint Antonin-Noble-Val evi olarak bilinen sivil yapının cephelerinde de bacini süslemeler yer alır¹⁹. Maison des Chevailers olarak bilinen evin cephelerinde, 1175 yılında inşa edilen Silvacane Manastırı cephelerinde İtalya, İspanya ve Fransa kökenli

9 Bongianino, 2017, 15.

10 Rose, 2014, 5-23; Berti ve Tongiorgi, 1983, 33-65.

11 Berti ve Gelichi, 1991, 30.

12 Coroneo ve Columbu, 2010, 145-173.

13 Blake, 1980, 116-177, Levha/XVI.

14 Blake, 1978, 93-110.

15 Sanders, 2015, 585-587.

16 Greenhalgh, 2009; Sanders, 2015, 592-595.

17 Androudou ve Yangaki, 2014, 51-60; Sanders, 2015, 621.

18 Vroom, 2003, 44/fig. 2.9.

19 Vallauri, 2011, 188-189.

seramiklerle bacinilerin oluşturulduğu bilinmektedir²⁰. Sayıları daha da artırılabilir bu örneklerden özellikle Ortaçağ'da Güney Fransa'da da bu süslemenin yoğun olduğu anlaşılmaktadır.

Arnavutluk'ta bulunan ve İtalya'daki kiliselerle eş zamanlı oldukları düşünülen yapıların cephelerinde uygulanan bacinilerin 10. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar uygulanmaya devam edildiği belirtilmektedir. Osmanlı'nın bölgeyi fethetmesinden sonra da korundukları anlaşılan Delvin'deki St. John's, Peshkëpi e Sipërme'deki St. Mary, Mesopotam'daki St. Nicolas, Apollonia'daki St. Mary, Ballsh'daki St. Mary, Voskopojë'deki St. Nicolas ve St. Athanase kiliselerinin cephelerinde ve kemer yüzeylerinde genellikle tek renk sırlı ve sgraffito teknikli olmak üzere bacinilerin yer aldığı bilinmektedir²¹.

Kıbrıs'ta da Bizans dönemi ve sonrasında inşa edilen kiliselerin cephelerinde çok sayıda farklı teknik ve kompozisyona sahip baciniyle karşılaşılabilir. Mathiatis Kasabası'nda St. Paraskevi Kilisesi portalinde XVI. yüzyıla tarihlenen baciniler yer alır. Ayios Sozouenos (St.Georges?) Kilisesi'nin duvarlarına 19. yüzyılda yapılan onarımında Çanakkale üretimi seramiklerin yerleştirildiği görülür. Eski Kaimaklı Kasabası St. Micheal Kilisesi narteksindeki çok sayıdaki albisola ve Dimetoka üretimi ebru desenli seramikler ilgi çekicidir. Trikomo'da bulunan kilisenin iç cephelerine tek renk sırlı ve Kütahya üretimi sıraltı teknikli baciniler yerleştirilmiştir. Lythrankomi'de Paleocheretienne basilikası narteksinde 18. ve 19. yüzyıla ait Dimetoka ve Çanakkale seramikleri bulunmaktadır²².

Girit'te de Bizans ve sonraki dönemlere ait kiliselerin cephelerinde baciniler sıkça kullanılmıştır. Girit Panagoia Eleoussa Kilisesi, narteks ana duvarı Geç Bizans Sgraffito teknikli seramikleri, İtalyan tek renk sırlı, polychrome ve mayolika teknikli seramikleri, İspanya ve Portekiz gibi İber yarımadası lüster ve sıraltı teknikli seramikleri ile Suriye veya Mısır kökenli, sıraltı teknikli İslam seramikleri ile bacinilerin oluşturulduğu önemli bir örnektir²³. Ayrıca Agios Georgios Kilisesi cephelerinde, Panagia in Lambini Kilisesi apsis duvarında, Agia Paraskevi Kilisesi güney cephesinde, Stravos'taki Agios Georgios Kilisesi cephelerinde, Afentis Christos Kilisesi, Agia Trapeza, Agios Ionnis Kilisesi, Agia Varvara Kilisesi, Chelpa Manastırı Kathoilikonu gibi eserlerin cephelerinde geç dönem Bizans sgraffito teknikli seramiklerini, Rönesans devri İtalyan seramiklerini, Çanakkale seramiklerini ve İngiliz transfer baskılı seramiklerini görmek mümkündür²⁴.

Akdeniz coğrafyasında yoğun bir kullanıma sahip olduğu görülen bacini süslemeye Tanzanya ve Kenya başta olmak üzere Güneydoğu Afrika'daki bazı türbe ve camilerde rastlanmaktadır. XVI. yüzyıl öncesine tarihlenen bu örneklerde ağırlıklı olarak Çin porselen ve seladonlarının uygulandıkları görülmektedir²⁵.

20 Vallauri ve Nicoladies, 1986, 103-111.

21 Xhyheri, 2015, 366-384.

22 Nicolaidis, Vallauri ve Lahaire, 2009, 881-889.

23 Yangaki, 2017, 135-164.

24 Yangaki, 2016, 1-18.

25 Schulz, 2019, 222-235.

Anadolu'da hüküm süren Selçukluların hem siyasi hem sanatsal anlamda organik bağ içinde bulunduğu İran ve Azerbaycan'daki Büyük Selçuklu devri eserlerinde de mimari süslemede seramiklerin kullanıldığı görülmektedir. 1147 yılında inşa edilmiş olan Maraga Kümbet-i Surh, taçkapı alınlığında bulunan seramik ile bu bezemenin erken örneklerinden bir tanesidir. Selçuklu devri Anadolu'sunun farklı yörelerinde yer alan mimari eserlerin çeşitli bölümlerine seramikler kakılarak süsleme elde edilmiştir. Bu örnekler arasında en erken tarihli eserlerden bir tanesi 1196 tarihli Sivas Ulu Cami'dir. Caminin minaresinin şerefe altında tüm gövdeyi dolaşacak şekilde dizilmiş yeşil tek renk sırlı küçük boyutlu kaseler yer almaktadır. Benzer bir düzenleme Aksaray Kızıl Minare'nin gövdesinde de karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Aksaray Bekar Sultan türbesi kornişinde alt ve üst kısımlarda ve Güdük (Kesik) Minare'nin de gövdesinde tek renk sırlı baciniler ile karşılaşılmaktadır²⁶.

Anadolu Türk mimarisi incelendiğinde inşa edilen eserlerin bezemelerinde birbirinden farklı malzemelerin kullanıldığı görülebilmektedir. Anadolu coğrafyasının temel inşa malzemesi olan taş, bu özelliğinin yanında süsleme malzemesi olarak da kullanılmıştır. Bunun yanı sıra tuğla, sırlı tuğla, ahşap, alçı ve çini gibi malzemelerin de yapı süslemelerinde sıklıkla kullanıldıkları bilinmektedir. Özellikle Selçuklu dönemi mimari eserleri düşünüldüğünde süsleme için kullanılan bu malzemelere seramiğin de dahil edildiği görülebilir. Anadolu Selçuklu dönemi yapılarında bacini süslemelerin uygulandığı alanlarda belli bir standart yoktur. Bu süsleme kimi zaman bir minarede olabileceği gibi kimi zaman Kemah Behramşah Türbesi'nde olduğu gibi taçkapı giriş kemerinin üzerinde de olabilir. Kemah Mengücek Gazi Türbesi taçkapı kemer tepeliği, Akşehir Ferruhsah Mescidi pencere alınlıkları²⁷, Divriği Kameruddin Türbesi girişi ve saçak altı, Bayburt Kalesi surları²⁸, Ani Şehri Surları, Tercan Mama Hatun Kümbeti külahı²⁹, Akşehir Küçük Ayasofya Mescidi'nin kubbe eteği³⁰, Tokat Yağlıbasan Medresesi'nin kubbesi³¹ gibi mimari eserlerin farklı yerlerinde bulunan baciniler, Selçuklu dönemi yapılarında bu süsleme tekniğinin kullanım alanının çeşitliliğini göstermesiyle önemlidir. Beylikler döneminde ise Ankara'da inşa edilmiş bir grup yapının mihrabında Erken Osmanlı ve Beylikler dönemlerine ait oldukları bilinen Milet işi seramiklerle bacini süslemenin uygulandığı bilinmektedir. Ankara'da Arslanhane Cami, Ahi Yakup Cami, Hacı İvaz Mescidi, Molla Büyük Mescidi ve Örtmeli Mescid gibi yapıların alçı mihraplarında bu süslemeleri görmek mümkündür³². Bunların dışında Sivrihisar Haznedar Mescidi ve Ermenek Ulu Cami mihrabında bulunan seramikler de bacinili mihraplara birer örnektir³³.

26 Orhanlı, 2018, 17; Erdal, 2014, 205, 272.

27 Öney, 1976, 22; Demiralp, 1996, 19-22.

28 Redford, 2015, 259.

29 Demiriz, 1973, 180; Ayduşlu, 2012, 21.

30 Öney, 1976, 33; Demiralp, 1996, 29-32.

31 Denknalbant Çobanoğlu, 2019, 27-28.

32 Eskici, 2001, 18-26, 34-38, 66-70, 77-81; Orhanlı, 2018, 73-118.

33 Ayduşlu, 2012, 31.

Ayrıca Mardin Kasımiye Medresesi taçkapısı ve Van Sinaneddin Cami minaresinde de Selçuklu geleneğinde bacini uygulamaları ile karşılaşmak mümkündür³⁴. Anadolu Selçuklu Döneminde Eski Malatya'da, şehir surlarının dışında (1242) inşa edilen ve Mısır Memlûkleri zamanında onarılan namazgahın mihrap nişinin çerçeve kısmındaki geometrik süslemenin merkezini oluşturacak şekilde yan yana yerleştirilmiş küçük, tek renk sırlı çanaklarla bacini süslemesi yapılmıştır³⁵.

Selçuklu ve Beylikler dönemi eserleri arasında çok sayıda örneği bulunan bu süsleme tarzının Osmanlı dönemi eserleri arasında özellikle başkent yapılarında neredeyse hiç kullanılmamış olması ilgi çekicidir. Ancak özellikle Güney ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi bu konuda farklılıklar göstermektedir. Şanlıurfa, Adıyaman, Gaziantep ve Kahramanmaraş gibi şehirlerde bulunan Osmanlı Dönemine ait mimari eserlerin (18. yüzyıl ve sonrası) özellikle minarelerinin seramikler ile (bacini) süslü oldukları görülmektedir. Az Sayıda da olsa Malatya ve Hatay gibi Doğu Anadolu ile Akdeniz Bölgelerinde de yer alan örnekler bilinmektedir. Bahsi geçen bölgelerin coğrafi özellikleri göz önüne alındığında güneyli etkililerle daha yakından temas içinde bulunmaları şaşırtılacak bir durum değildir. Ancak yine de Osmanlı Dönemi eserleri incelendiğinde Anadolu'nun diğer bölgelerinde uygulanmayan bu süsleme tekniğinin bu bölgede görülüyor olması mimari üslupta yerel özelliklerin yansımaları olarak da düşünülebilir.

Şanlıurfa Yapılarında Baciniler

Şanlıurfa İli ve ilçelerinde yapılan araştırmalarımız neticesinde özellikle minarelerinde süsleme unsuru olarak bacini kullanılan 8 yapı tespit edilmiş ve bu yapılar yakın bölgelerdeki diğer yapılarla karşılaştırmalı olarak anlatılarak geç dönem Osmanlı mimarisi içinde bacini geleneği hakkında çıkarımlar yapılmıştır.

Birecik Ulu Cami

Birecik ilçe merkezinde Kemal Yaşar Caddesi üzerinde yer alan yapının günümüze ulaşan inşa kitabesi bulunmamaktadır. Ancak kaynaklarda Max von Oppenheim tarafından 1889 yılında okunduğu ancak günümüze ulaşmadığı söylenen bir inşa kitabesinin olduğu, bu kitabede de bani ismi anlaşılmasa da 1364-65 tarihinin yer aldığı belirtilmektedir³⁶. Bahsedilen kitabede isim olarak sadece “adil ve yüce melik” ibaresi geçmesi sebebiyle yapının o dönemde Memlûklu sultanı Melik Eşref Şaban tarafından yaptırılmış olabileceği düşünülmektedir³⁷. Ayrıca yapının minaresinin üzerinde yer alan 1817 tarihli tamir kitabesinden, bu yıllarda yenilediği anlaşılmaktadır³⁸. 45x80 m. ölçülerinde düzensiz bir dörtgen planlı yapıda on iki adet paye ile mihraba paralel dört

34 Uluçam, 2000, 36-37/res. 30.

35 Eskici, 2013, 134-139.

36 Alp, 1999a, 59; Kılavuz, 2005, 362; Kürkçüoğlu, 2013, 142; Güler, 2018a, 190-191; Güler, 2018b, 16-17.

37 Alp, 1999a, 59; Bayhan, 2002, 204-205; Kürkçüoğlu, 2013, 142.

38 Karakaş, 2012, 388.

sahınlı bir düzenleme uygulanmıştır. Yapının kuzeyinde avlu ve avlunun doğu ve kuzey taraflarında farklı işlevlerde mekânlar yer almaktadır³⁹.

Birecik Ulu Cami bünyesinde bulunan bacini örnekleri Şanlıurfa camilerinin birçoğunda olduğu gibi minarenin şerefe altında yer almaktadır. Kare kaideli, silindirik (burmalı) gövdeli tek şerefeli minareler grubunda olan minare camiden ayrı olarak kuzey doğu tarafta yer almaktadır (Fot. 1). Minarenin şerefe altında iri ve ters olarak verilmiş palmet motifleri ile atlamalı olarak yerleştirilmiş on adet bacini bulunmaktadır. Bu bacinilerden minarenin kuzeybatı yönünde olan iki tanesi dökülmüş ve yerlerine firuze ve yeşil renkte derinliği olmayan çanaklar yerleştirilmiştir. Bu iki örneğin arasında kalan bacini de büyük oranda tahrip olmuştur. Kalan diğer örnekler ise sağlam olarak günümüze ulaşmıştır. Şerefe altında sağlam olarak kalan bu bacinilerin tümünün renk, motif ve kompozisyon özellikleri dikkate alındığında 19. yüzyıl Kütahya üretimi seramikler oldukları anlaşılmaktadır. Minarenin 1817 tarihindeki yenilenmesi sırasında buraya yerleştirilmiş olmaları muhtemeldir. Mavi-beyaz renklerle dekorlanmış seramik kapların motif düzenlemesi birbirleri ile benzerlik göstermektedir. Genellikle seramiklerin merkezlerinde, tüm merkezi kaplayacak şekilde verilmiş bitkisel süslemenin yer aldığı görülmektedir. Yan yüzlerde ise, özellikle Şanlıurfa Hüseyin Paşa Cami ile Gaziantep Karagöz ve Karatarla Camilerinde de karşımıza çıkan kasımpatı çiçeği ve kozalak motifinin uygulandığı seramikler yerleştirilmiştir (Fot. 2). Minarenin kuzeydoğu yönüne denk gelen kısımdaki bacininin hem merkez hem de yan yüzlerinde grift olarak verilmiş kıvrım dallar üzerinde bitkisel bezemeli olduğu anlaşılmaktadır. Birecik Ulu Cami minaresinde yer alan bacinilerin kapların merkez ve iki kenardan çakılan üç adet çivi (mıh) ile sabitlendiği görülmektedir.

Mevlid-i Halil (Dergâh) Külliyesi

Şanlıurfa şehir merkezinde Balıklıgöl Mahallesi'nde yer alan Mevlid-Halil Külliyesi çeşitli dönemlerde eklenen cami, türbe, hazire, çeşitli odalar ve Hz. İbrahim'in doğduğu düşünülen mağaradan oluşan kompleks yapı topluluğu şeklindedir. Caminin inşa edildiği bölgede Selevkoslar döneminde bir putperest tapınağı olduğu, daha sonra buraya Hristiyanlar Kilisesi inşa edildiği, M.S. 201 ve 203 yıllarında meydana gelen seller sebebiyle harap olan bu kilisenin yerine yeni bir katedral yapıldığı, çeşitli onarım ve genişletmeler gören bu katedralin yerine de Bizans döneminde Ayasofya Kilisesi'nin inşa edildiği çeşitli araştırmacılar tarafından dile getirilmektedir⁴⁰. Yapılar topluluğu üzerinde çok sayıda yapım ve onarım kitabesi yer almaktadır. Bunlardan en eskisi Hz. İbrahim'in doğduğu mağaranın üzerinde olduğu bilinen ancak bugün kayıp olan kitabedir. Bu kitabenin tahrip olması ve yaptıran sultan ile tarih kısımlarının kırık olması sebebiyle tam tarihi anlaşılamasa da Eyyubi dönemine ait olduğu düşünülmektedir⁴¹. Mevlid-i Halil Camii'nin inşa kitabesi ise müezzin odasında yer almaktadır ve 1523 yılında Kanuni

39 Kılavuz, 2005, 362.

40 Segal, 1970, 182; Kürkçüoğlu, 1993, 66; Arslan, 2009, 149.

41 Karakaş, 2001, 113; Kürkçüoğlu, 2013, 108; Arslan, 2009, 149.

Sultan Süleyman döneminde Muhammed Salih Paşa tarafından yaptırıldığı yazmaktadır⁴². Bunun dışında külliyein çeşitli alanlarında 1816, 1852, 1855, 1887, 1932, 1951 ve 1976 yıllarını veren farklı dönemlerdeki onarım ve eklemelere ait kitabeler yer almaktadır⁴³. İçinde bulunduğu geniş avlusunun (Fot. 3) batı kısmına yeni Mevlid-i Halil Cami inşa edilmiştir. Plan olarak enine gelişen dikdörtgen şekilli harim kısmının üzeri beşik tonozla örtülmüştür⁴⁴.

Şanlıurfa camileri arasında yoğun bacini süslemeye sahip önemli yapılardan biri olan Mevlid-i Halil Camii'nin avlu kapılarında, avlu revaklarının kemer köşeliklerinde, caminin Hz. İbrahim'in doğduğu mağara ile bağlanan duvarı üzerinde, avlunun köşelerinde duvar üzerinde bulunan üç adet köşk minarede, avlunun kuzeydoğusunda bulunan odalarının beden duvarlarında, caminin karşısında sonradan eklenen Said Nursi'nin makam türbesinin duvarlarında ve avlunun kuzeydoğusunda yükselen minaresinin şerefe altında farklı teknik ve süslemelere sahip çok sayıda baciniye rastlamak mümkündür.

Caminin giriş kapısı ve doğusundaki iki pencerenin üstlerinde bacinilerin günümüzde de kullanılan çay tabakları ile süslenmesi oldukça ilginçtir. Aynı uygulamalar avlunun köşelerinde yer alan köşk minarelerde de karşımıza çıkmaktadır (Fot. 6). 20. yüzyılın ürünleri olan bu tabaklar camiye sonradan eklenen köşk minarelerle birlikte yerleştirilmiş olmalıdırlar. Kaynaklarda ve minarenin kitabesinden de anlaşıldığı gibi minare 1932 yılında Züleyha Hanım⁴⁵ tarafından çevre sakinlerinin yardımlarıyla inşa edilmiştir. Muhtemelen bu yardımlaşma sırasında çevre halkının elinde bulunan çeşitli kaplar da caminin süslenmesinde kullanılmış olmalıdırlar. Yalnızca avlunun kuzeydoğusunda yer alan büyük minarenin şerefe altında iki sıra halinde düzenlenmiş olan bacinilerin kendi içinde uyum gösterdikleri, aynı form ve süslemeye sahip oldukları görülmektedir. İki sıra halindeki bu düzenlemede üst sırada kırmızı astarlı ve merkezlerinde güneş benzeri ışınal bezemeleri bulunan, boya baskı teknikli seramikler yer alır. Bu sıranın alt hizasında ay yıldız bezemeli mavi-beyaz boya bezemeli seramikler bulunmaktadır (Fot. 4). Avluya giriş kapılarının üzerlerinde, Said Nursi'nin makam türbesi duvarlarında ve avlunun çeşitli yerlerinde 20. yüzyıl ürünleri olan ve üzerlerinde "Allah, Muhammed, Besmele" gibi yazların bulunduğu çok sayıda tabağın bacinilerde kullanıldığı görülmektedir. Camiye sonradan eklenen kuzey yöndeki revakların üzerinde yer alan İngiltere üretimi olan transfer baskılı seramiğin merkezinde manzara betimlemesi yer alırken, yan yüzlerinin çiçek motifleri ile çevrelendiği görülür. Benzer şekilde İngiltere üretimi transfer baskılı örnek, Said Nursi makam Türbesi'nin giriş kapısının üzerinde dikdörtgen formlu olarak bulunmaktadır (Fot. 7). Caminin doğusunda bulunan Dede Osman Avni Türbesi'nin kuzeyindeki revak kemerlerinin her köşesine denk gelecek şekilde yerleştirilmiş bir bacini yer almaktadır. Bu bacinilerin büyük

42 Karakaş, 2001, 105-106.

43 Arslan, 2009, 149-150.

44 Yapının plan özellikleri ile ilgili daha detaylı bilgi için bk. Arslan, 2009, 144-146.

45 Karakaş, 2012, 129-130.

çoğunluğunun Avrupa'dan ithal edilen porselenler oldukları anlaşılmaktadır. Türbeye geçişi sağlayan revak kemerinin köşesinde merkezinde mimari bir yapının bulunduğu süslemeye sahip transfer baskılı bir seramik görülmektedir (Fot.9-10). Bunun dışında bu cephenin tamamında geç dönem tabakları ve porselenleri yer almaktadır (Fot. 7). Mevlid-Halil Külliyesi'nin avlusunun doğusunda yer alan bugün müezzin odası olarak kullanılan mekanın kuzey cephesi de bacini kullanımı açısından oldukça zengindir. Kuzey cephesinde dilimli kaş kemer içinde yer alan kitabesinden de anlaşıldığı gibi 1855 yılında Ahmed Bican Paşa tarafından eklenen bu yapının kuzey cephesinde yan yana verilmiş dilimli kaş kemerli pencere alınlıklarının köşelerinde de birbirinden farklı seramiklerle bacini uygulamalarına yer verildiği görülmektedir (Fot.5). Bu örneklerden üç tanesinin benzerlerine Halfeti Ulu Cami minaresinde de karşılaşılan, yan yüzlerinde yatay düzlemde verilmiş birbirleri ile ince dallar üzerinde bağlanan, yaprakları iki yana açılan dört çiçek motifinin yer aldığı 19. yüzyıl Kütahya üretimi seramiktir. Diğer örnekler ise çeşitli bitkisel süslemelere sahip 20. yüzyılın transfer baskılı porselenleri oldukları anlaşılmaktadır.

Külliyenin özellikle avlu revaklarının düzenlemesinin 1951 yılında⁴⁶ yapıldığı düşünüldüğünde, avlu revakları üzerinde bulunan seramiklerin neredeyse tümünün birbirinden farklı teknik ve bezemeye sahip oldukları da göz önüne alınınca, revaklardaki bacini bezemenin bölgedeki süsleme anlayışıyla paralel olarak çevre halkının da yardımıyla ellerinde var olan seramiklerle yapıldığı düşünülebilir. Yapı bünyesindeki bacinilerin yerlerine alçı veya harç yardımıyla tutturulduğu anlaşılmaktadır. Yalnızca minarenin şerefe altındaki bacinilerden üst kotta olan örneklerde çivi kullanıldığı görülmektedir.

Hüseyin Paşa Cami

Şanlıurfa şehir merkezinde Yusuf Paşa Mahallesi 931. Sokakta⁴⁷ yer alan yapının Bizans Döneminde yapılan Meryem Ana Kilisesi'nin üzerine inşa edildiği belirtilmektedir⁴⁸. Evliya Çelebi'nin 1649 yılındaki Urfa'ya ziyareti sırasında yapıdan eski bir mabed olarak bahsetmesi, ayrıca harim kısmına girişi sağlayan kapı üzerindeki kitabede 1729 yılında onarıldığının geçmesi sebebiyle yapının bu tarihlerden önce inşa edildiği ve 1728-1729 yıllarında kapsamlı bir onarım geçirdiği (yenilendiği) belirtilmektedir⁴⁹. Tromplarla geçilen tek kubbeli bir planda olan yapının kuzey yönünde kubbe ile örtülü üç gözlü son cemaat yeri bulunmaktadır⁵⁰.

Şanlıurfa camileri arasında en yoğun bacini süslemeyi barındıran yapı Hüseyin Paşa Camii'dir. Kare kaideli, çokgen gövdeli (Onikigen), tek şerefeli minarenin onikigen

46 Arslan, 2009, 150; Karakaş, 2012, 120.

47 Arslan, 2009, 103.

48 Segal, 1970, 190.

49 Kürkçüoğlu, 1993, 52; Karakaş, 2001, 88; Kılavuz, 2005, 329; Arslan, 2009, 102-103; Kürkçüoğlu, 2013, 80.

50 Arslan, 2009, 103.

gövdesinin her bir yüzünde beş adet olmak üzere toplam altmış adet bacininin yer aldığı saptanmıştır (Fot. 11). Bu bacinilerin büyük çoğunluğu günümüzde sağlamdır. 18. yüzyıla tarihlenebilecek, şeffaf renksiz sıraltına mavi boyamalı Kütahya üretimi seramiklerden oluşan bu bacinilerde birbirinden farklı altı kompozisyon görülmektedir. Birinci kompozisyonda merkezde çeşitli sayıda taç yapraklı rozet çiçekler yer alır. Yan yüzlerde ise araları küçük yaprak ve kıvrım dallar ile doldurulmuş kasımpatı çiçekleri bulunur (Fot. 12/1). İkinci kompozisyon merkezde yer alan kasımpatı çiçeğinin çevresi ile ağız kenarında stilize ağaç motiflerinden oluşur (Fot. 13/2). Üçüncü kompozisyonda merkezin tamamını kaplayan altı ve sekiz yapraklı çiçeklerden oluşan bezeme ile ağız kenarında küçük dal ve yapraklarla çevrelenmiş kasımpatı çiçekleri bulunur (Fot. 12/3). Dördüncü kompozisyonun merkezinde çeşitli rozet çiçekler, ağız kenarında ise kenarları dişli (taraklı) olarak işlenmiş kozalak motifleri görülmektedir (Fot. 13/4). Beşinci kompozisyonda merkezde yer alan rozet çiçekten kaynaklanan ve ağız kenarına doğru gelişen testere dişli iri yapraklar vardır (Fot. 12/5). Altıncı kompozisyon merkezde kasımpatı çiçeği ile yan yüzlerde kıvrım dallar arasında verilen lale motiflerinden oluşmaktadır (Fot. 13/6). Bacinilerin tamamı bu kompozisyonların çok küçük farklılıklar gösteren varyasyonlarından oluşmuş süslemelere sahip seramiklerden meydana gelmektedir. Minare yüzeyinde güney ve güneydoğu yönde bulunan dört adet bacininin firuze ve mor renkte tek renk sırlı seramiklerden oluştuğu görülmektedir. Minarenin kuzey ve kuzeydoğu yönünde bulunan bacinilerden dokuz adetinin tamamı, üç adetinin ise bir kısmı dökülmüştür. Bu dökülmelerin sebebi olarak da bacinilerin yuvalarına tutturulmalarında çivinin kullanılmaması arkalarından ince bir harç yardımı ile yerleştirilmeleri olabilir. Hüseyin Paşa Cami minaresinde yatay düzemde üç sıra olarak düzenlenmiş bacinilerden orta sıradakiler tek, üst ve alt sıradakilerin ikili olarak düzenlendiği görülmektedir. Üst ve alt sıradaki baciniler direkt olarak kesmetaş bloğuna oyularak yerleştirilmişken orta sıradaki örnekler için kesmetaş bloklarında kabartma olarak yuva yapılmış ve baciniler bu yuvalara yerleştirilmiştir.

Yusuf Paşa Cami

Şanlıurfa şehir merkezinde Sarayönü caddesinde yer alan yapının Bizans Dönemine ait St. Cyriacus Kilisesi'nin üzerine inşa edildiği söylenmektedir⁵¹. Yapının herhangi bir yerinde inşa tarihi ve banisi hakkında bilgi veren bir kitabesi bulunmamaktadır. Ancak caminin banisinin Urfa Valisi Yusuf Paşa olduğu ve Paşa'nın bu cami için 1710 tarihli bir vakfiye düzenlediği bilinmektedir⁵². Ayrıca Caminin minberi üzerinde 1709 tarihi geçmektedir⁵³. Urfalı şair Nabi tarafından yapı için 20 satırlık manzum kitabe yazılmış olsa da ebced hesabıyla 1709 tarihini veren bu manzum kitabe şairin Divan'ında kalmıştır. Bütün bu özellikler göz önüne alındığında minber üzerinde bulunan 1709 tarihinin yapının inşa tarihi olduğu düşünülmektedir⁵⁴. Bir külliye şeklinde

51 Segal, 1970, 190; Kürkçüoğlu, 1993, 41; Arslan, 2009, 78.

52 Memiş, 2017, 124.

53 Kılavuz, 2005, 321.

54 Karakaş, 2001, 149; Kılavuz, 2005, 321.

ele alınan yapılar topluluğunun merkezinde cami, caminin doğu ve kuzey doğusunda medrese hücreleri, kuzeybatıda tuvaletler ve abdesthane bölümü, batıda köşede çeşmeler, güneybatıda imam odası ve batısında hazire yer almaktadır⁵⁵. Kareye yakın bir plana sahip olan caminin harim kısmında ortada iki ayak üzerinde oluşturulan altı birimli olup bütün birimlerin üzeri kubbeler ile örtülüdür. Yapının önünde yanları kapalı üç gözlü son cemaat yeri yer almaktadır⁵⁶.

Yusuf Paşa Camii üzerinde yer alan bacinilerin de minare yüzeyinde olduğu göze çarpmaktadır. Yapının minaresi Şanlıurfa Camileri arasında hem gövde şekillenışı açısından hem de süslemesi açısından oldukça dikkat çekici örneklerden bir tanesidir (Fot. 14). Temelde kare kaideli, silindirik gövdeli, tek şerefeli minareler grubunda yer alan minarenin gövdesi altta ikili kalın kaval silme, üstte palmet dizilerinden oluşan silmelerle üç bölüme ayrılmış, alt ve üst gövde kısımları silindirik formda iken orta kısımda sekizgen bir gövde formu uygulanmıştır. Minarenin süsleme açısından en yoğun kısmı da bu ortadaki sekizgen bölümdür. Aslında bu sekizgen bölümün en üst kotunda yer alan kabartma şekilli palmet dizileri ile oluşturulmuş silmenin alt kısmında sekizgen cephenin her yüzüne denk gelecek şekilde dikdörtgen formda, fazla derin olmayan çukurlar yer almaktadır. Daha önceki çalışmalardan bu alanlara çinilerin yerleştirildiği öğrenilmekle beraber günümüze bu çinilerin hiçbiri ulaşmamıştır. Ancak minarenin Kuzeybatı yönüne denk gelen yüzünde taşın boyutundan ve kalan izlerden anlaşıldığı üzere bu çinilerin birinin yerine seramik kap yerleştirilerek bacini uygulamasına yer verilmiştir (Fot. 15). Muhtemelen restorasyon sırasında yenilenmiş olan bu kısımdaki seramik kapın transfer baskılı, en dışta sekiz kollu yıldız içinde bitkisel bezemelerin yer aldığı, mavi-beyaz renklerle dekorlanmış, 19.-20. yüzyıl porseleni olduğu anlaşılmaktadır. Bacininin hemen üstünde yer alan kabartma şekilli palmet motifinin gövdesi üzerine de benzer şekilde mavi-beyaz süslemesi olduğu anlaşılan kırık bir kap parçası yerleştirilmiştir. Hem gövde yüzeyinde bulunan örneğin hem de palmet motifinin gövdesinde bulunan örneğin yüzeye harç veya alçı yardımıyla tutturulduğu çivi (mıh) kullanılmadığı dikkati çekmektedir.

Hızanoğlu Cami

Şanlıurfa şehir merkezinde Pınarbaşı (Türk Meydanı) Mahallesi, 1190. Sokak'ta yer alan yapının inşa kitabesi bulunmamakla beraber, avlu ve harim giriş kapıları üzerinde yer alan kitabelerde 1729 yılında Hacı Halil Ağa tarafından onarıldığı yazmaktadır⁵⁷. Kare kübik bir alt yapı üzerinde tromplarla geçilen tek kubbeli bir plan şemasına sahip camiye kuzeybatı kapısından ulaşılmaktadır. Kuzey yönünün sokağa denk geldiği için veya sıcak hava şartlarından dolayı belki yazlık mescid⁵⁸ olarak kullanım amacıyla güneybatı yönde inşa edilen üç gözlü son cemaat yerinin üzeri tonozlarla örtülüdür⁵⁹.

55 Arslan, 2009, 73; Ayrıca Yusuf Paşa Camii'nin haziresi ile ilgili detaylı bilgi için bk. Güler, 2017, 227-241.

56 Kılavuz, 2005, 321; Arslan, 2009, 73; Kürkçüoğlu, 2013, 70.

57 Karakaş, 2001, 81; Arslan, 2009, 95-97.

58 Yazlık mescidler hakkında detaylı bilgiler için bk. Şancı, 2020, 423-456.

59 Kürkçüoğlu, 1993, 55; Arslan, 2009, 92.

1729 yılında yenilendiği anlaşılan caminin (Fot. 16) minaresi aynı tarihte inşa edilmiştir. Hızanoğlu Cami, Hüseyin Paşa Camii'den sonra Şanlıurfa'da üzerinde en çok sayıda bacini barındıran ikinci minareye sahiptir. Kare kaideli, silindirik gövdeli, tek şerefeli minarenin gövdesinde iki farklı bölgede boş bacini yuvaları görülmektedir. Gövde üzerindeki silmeler ile üç bölümlü olarak düzenlenen gövdenin en üst bölümünün alt kotunda baciniler birer kesmetaş bloğu atlamalı olarak, çintemani motifini andırarak şekilde, üçlü bir düzenlemede ele alınmışlardır. Bu üçlü düzenlemedeki bacini yuvaları aynı düzlemde değil, altlı-üstlü alternatifli olacak şekilde yerleştirilmiştir. Üçlü düzenlemeye sahip bu bacinilerin birbirlerinden farklı boyutlardaki seramik kaplardan oluştuğu yuvaların boyutlarından anlaşılmaktadır (Fot. 18). Bugün dökülmelerine karşın Hızanoğlu Cami minaresinde de yer alan küçük boyutlu yuvalara da tek renk sırlı küçük kaplar yerleştirilmiş olmalıdır. Minarede diğer bir bacini uygulama yeri olarak şerefe altı tercih edilmiştir. Bu bölümde de iki sıra halinde birer kesmetaş bloğu atlamalı olarak yerleştirilen bacini yuvalarının neredeyse tümü boştur. Yalnızca minarenin kuzey cephesinde yer alan kırık bir bacini görülmektedir. Kütahya üretimi seramiklerle benzerlik taşıyan bu parçanın şeffaf renksiz sıraltına tek renk (mavi) bezemeli olduğu anlaşılmaktadır (Fot. 17). Seramiğin kalan kısmından yan yüzlerinde kasımpatı çiçeğinin belirli aralıklarla yerleştirilmesi ile oluşturulan bir kompozisyonda olduğu anlaşılmaktadır ki; benzer kompozisyona Hüseyin Paşa Cami minaresinde yer alan bacinilerde rastlamak mümkündür. Minarede yer alan bacinilerin tutturulmasında harç/alçı kullanıldığı görülmektedir. Bacinilerin üçlü formda yerleştirilmesinin en yakın benzerine Adıyaman Eski Saray Camii minaresinde rastlanır⁶⁰.

Hayrullah Cami

Şanlıurfa merkezde Kendirci Mahallesi Harrankapı semtinde yer almaktadır. Yapı üzerinde kesin inşa tarihi ve banisini belirten herhangi bir kitabe bulunmamaktadır. Ancak giriş kapısı üzerinde yer alan onarım kitabesinden kapı ve minarenin 1764 yılında Abdurrahman Paşa oğlu Hacı Ali tarafından tamir ettirildiği anlaşılmaktadır⁶¹. Ayrıca minber üzerindeki tamir kitabesinden de minberin 1797 yılında onarım gördüğü anlaşılmaktadır⁶². Bazı araştırmacılar caminin Bizans Dönemine ait St. Barbara Kilisesi üzerine inşa ettirildiğini belirtmektedir⁶³. Sultan Abdülhamid'in Yıldız fotoğraf albümlerinde yer alan yapının fotoğrafının altında "Araplar Cami" isminin geçmesi, caminin bu isimle de anıldığını göstermektedir⁶⁴. Mihraba paralel enine gelişen dikdörtgen planlı olan caminin üst örtüsü köşelerde duvar payelerine oturan büyük bir çapraz tonozdur. Son cemaat yeri bulunmayan caminin doğusunda orijinalinde kuzeye açılan bir eyvan olan ve daha sonraları kuzey yönü örülerek kapatılan bir mekân bulunmaktadır (Fot. 19)⁶⁵.

60 Polat ve Orhanlı, 2020, 678-680.

61 Karakaş, 2001, 77; Kılavuz, 2005, 341; Arslan, 2009, 136.

62 Kürkçüoğlu, 2013, 94.

63 Segal, 1970, 182; Kürkçüoğlu, 1993, 63; Kürkçüoğlu, 2013, 94.

64 Kürkçüoğlu, 2013, 94.

65 Kılavuz, 2005, 341; Arslan, 2009, 132.

Hayrullah Camii'nde yer alan baciniler minarenin şerefe altında yer almakla beraber tamamı dökülmüştür. Taçkapı üzerinde yükselen minarenin gövdesi zikzak ve palmet dizilerinden oluşan kalın bilezik şekilleri ile bölümlere ayrılmış, bu bölümlerden şerefe altına denk gelen kısımda her bir kesmetaş bloğu üzerinde bir bacini oyuğuna yer verilmiştir (Fot. 20). Hayrullah Camii'nin minaresinde bulunan bacinilerde çivi kullanılmadığı harç veya alçı yardımıyla yerleştirildikleri kalan izlerden anlaşılmaktadır. Bacinilerin tamamının yok olması sabitleme şeklinden kaynaklanmış olmalıdır.

Siverek Sulu (Çerçibaşı Hüseyin) Cami

Siverek ilçesi 12. Eylül Caddesi'nde yer alan bulunan yapının ilk inşaa tarihi bilinmemekle beraber son cemaat yerindeki kitabeyle göre burası 1891 yılında inşaa edilmiştir. Üç giriş kapısı üzerinde yer alan kitabelere göre yıkılmak üzere olan eski caminin Osman Ağa tarafından temelden yenilediğı bildirilmektedir⁶⁶. "Keşkül" isimli el yazması eserde yapının Nizip Savaşı sırasında yapıldığı bildirilmektedir. Nizip Savaşı'nın 1839 yılında Osmanlı ordusu ile Mısır kuvvetleri arasında yaşandığı göz önüne alınarak yapının 1839 yılında inşaa edildiğı, zamanla gördüğü tahribat sebebiyle 1890-1891 yıllarında yenilediğı düşünülmektedir⁶⁷. Enine gelişen dikdörtgen planlı cami mihraba paralel üç sahnınlıdır. Sahnınlar ortada bağımsız şekilli sütunlar tarafından taşınan kemerlerle oluşturulmuş, düz damla örtülmüştür.

Siverek Sulu Camii'nin bünyesinde bulunan baciniler de diğeri Şanlıurfa camileri ile ortak özellik göstererek minarede şerefe altında yer almaktadır (Fot. 21). Şerefe altında yer alan mukarnasların bitiş noktasında belirli aralıklarla oyulmuş olan altı adet bacini yuvasının tamamı maalesef boştur (Fot. 22). Bu yuvalarda bulunması gereken seramik kapların tamamı dökülmüştür. Bazı yuvaların merkezinde çivi kalmışsa da bazı yuvalarda çivi ya da başka bir kakma için yapıştırıcı unsur kalıntısı görülmemektedir.

Halfeti Merkez (Ulu) Cami

Halfeti ilçe merkezinde Gökçek Sokak'ta yer alan yapının üzerindeki kitabelerden yapım ve onarım tarihleri öğrenilebilmektedir. Son cemaat yerinin güney duvarında yer alan kapısı üzerinde yer alan batıdaki kitabesine göre 1844 yılında inşaa edildiğı ve 1869-70 yılında tamir edildiğı geçmektedir⁶⁸. Kürkçüoğlu çalışmasında inşaa tarihini 1804 olarak vermektedir⁶⁹. Doğudaki kitabede ise 1945 yılında onarım geçirdiğı anlaşılmaktadır. Minare kapısı üzerinde yer alan kitabesinde minarenin 1898-99 yılında inşaa edildiğı ve 1906 yılında onarıldığı anlaşılmaktadır⁷⁰. Kürkçüoğlu minarenin inşaa tarihinin 1908 olduğunu belirtmektedir⁷¹. Yapı, ibadet mekanı, kuzeyde son cemaat

66 Kılavuz, 2005, 386; Kürkçüoğlu, 2013, 210.

67 Kılavuz, 2005, 386.

68 Alp, 1999b, 234.

69 Kürkçüoğlu, 2013, 169.

70 Alp, 1999b, 234.

71 Kürkçüoğlu, 2013, 170.

yeri, doğu ve güneyde eyvan düzenlemesinde olan dükkanlar, batısında avlu ve imam odasından oluşan kompleks bir düzenleme sergilemektedir. Bulunduğu alanın topografik özelliklerine göre inşa edilen cami mihraba paralel üç sahınlı olup, merkezde dört bağımsız ayağa oturtulmuş sivri kemerlerle oluşturulan kubbeli kare alanı kuşatan çapraz tonozla örtülü sekiz birimden meydana gelmektedir⁷². Kuzeydeki üç gözlü son cemaat yeri de çapraz tonozlarla örtülüdür (Fot. 23).

Halfeti Ulu Cami'nin minaresinin şerefe altında aşağı doğru daralan iri konsolların altında her konsolun bittiği alanda kabartma şekilli on altı adet bacini yuvası bulunmaktadır. Bu bacinilerin çoğunluğu dökülmekle beraber, minarenin güney yönünde bir tane, kuzeydoğu yönde üç tane sağlam olarak günümüze ulaşmıştır. Ayrıca kuzey yönde bulunan bacini oldukça tahrip olmuş bir şekilde durmaktadır. Kuzey doğu yönde yan yana bulunan üç bacini kompozisyon açısından benzerlik taşımaktadır. Üç örneğin de yan yüzlerinde birbirlerine ince dallar ile bağlanmış, iki yana açılan yapraklara sahip bitkisel motiflerin işlendiği görülmektedir. Şeffaf renksiz sıraltına kobalt mavisi ile bezeme oluşturulan üç örnekten ortada yer alan bacininin zemini boş bırakılmışken, doğu yöndekinin merkezinde sekiz yapraklı çiçeğin dört yönden daha iri yaprakla verilışı ile çarkıfelek benzeri bir motif elde edilmiştir. Batı yönde bulunan örneğin merkezinde ise dikey hatlı olarak verilen beş yapraklı çiçek yer almaktadır (Fot. 24). Güney yönde bulunan diğer seramik kapta ise renk, teknik ve kompozisyon olarak farklı bir uygulama göze çarpmaktadır. Bu örnekte zemin rengi olarak kobalt mavisi astar uygulanmış ve üzüm salkımları ile çiçek motiflerinin alternatifli olarak sıralanmasından oluşan bir bezeme boya baskı tekniği ile elde edilmiştir (Fot. 25). Halfeti Ulu Cami minaresindeki bacinilerin yuvalarına merkezlerinden çakılan ince bir çivi ile tutturuldukları görülmektedir.

Değerlendirme ve Sonuç

En erken örneklerini 10.ve 11. yüzyıllara ait İtalya'daki kiliselerde gördüğümüz bacini süslemeler Akdeniz ülkelerindeki mimari yapılarda yoğun olarak kullanılmıştır. Anadolu'da bu süsleme tekniği Selçuklu dönemi yapılarında ilk olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı dönemine gelindiğinde ise özellikle Anadolu'nun batısında çok fazla tercih edilmediği görülmektedir. Ülkemizde konu ile ilgili fazla çalışma olmamasına rağmen son yıllarda yapılan bir yüksek lisans tez çalışması⁷³ haricinde var olan çalışmalar genel olarak Selçuklu dönemi yapılarına odaklanmış, Osmanlı dönemi yapıları bu çalışmalara genel olarak dahil edilmemiştir. Ancak özellikle 17.-18. yüzyıllardan başlayan süreç içinde Osmanlı dönemi yapılarında da bu teknikteki süslemelere rastlamak mümkündür. Bahsedilen süreç içinde bacini süslemeli yapılar genel olarak Adıyaman, Gaziantep, Şanlıurfa ve Kahramanmaraş gibi Güneydoğu bölgesinde yer alan yapılarda karşımıza çıkmaktaysa da Aydın-Karacasu Çarşısı Cami minare şerefesinin altında 19. yüzyıl Çanakkale seramikleri ile bacini süslemelerin uygulandığı görülmektedir⁷⁴. 20. yüzyılın

72 Alp, 1999b, 237.

73 Orhanlı, 2018.

74 Naza-Dönmez, 2009, 212.

son çeyreğinde Kocaeli-İzmit'de inşa edilen bazı apartmanlarda da aynı dönemde üretilen seramiklerle bacinilerin varlığı bilinmektedir⁷⁵. Güneydoğu Anadolu'da bacini süslemelerin olduğu bilinen Adıyaman'da; Eski Saray Cami (1735-36), Çarşı Cami (1557/1737), Kab Cami (17. yüzyıl), Üçgöz Adsız Minare (1699), Üçgöz Hasan Paşa Cami (1718) gibi eserlerin minarelerinde tek renk yeşil ve firuze sırlı seramiklerle bacini süslemeler görülmektedir⁷⁶.

Gaziantep camilerinde yoğun olarak kullanıldığı bilinen bacini süslemelere örnek olarak Boyacı Cami (1575), Handan Bey Cami (1575-1596), Şirvani Cami (1681), Kozanlı Cami (1689), Şeyh Ömer Cami (1698), Hüseyin Paşa Cami (1719), Ayşe Bacı Cami (1722), Kılınçoğlu Cami (1739), Karagöz Cami (1758), Karatarla Cami (1775), Tahtani Cami (1804), Hacı Nasır Cami (1812), Kozluca Cami (1908), Nizip Tahtani Cami (1761), Nizip Şihlar Cami (19. yüzyıl), Nizip Saha Cami (1898), Nizip Çarşı Cami (1905) verilebilir⁷⁷. Adı geçen yapıların tümünde birbirlerine benzer şekilde minarelerde yoğunlaşan bacinilerde kullanılan seramik çeşitlerinde de benzerlikler görülmektedir. Şanlıurfa Camilerinde de sıkça karşılaşılan mavi-beyaz dekorlu Kütahya seramikleri ile geç dönem porselenleri ve Avrupa seramikleri, Gaziantep yapılarındaki bacinilerde de kullanılan başlıca seramik tipleridir.

Kahramanmaraş Ulu Cami (1442-1454), Bayazıtlı Cami (1618), Saraçhane Cami (17. yüzyıl), Boğazkesen Cami⁷⁸ (1480-1515/1799) gibi yapıların minareleri de Kahramanmaraş'taki bacini süslemeli Osmanlı Dönemi örnekleridir.

Hatay-Antakya Yayladağı Kasım Bey Cami minaresinin kaide kapısı üzerinde kırık olmasına rağmen kalan izlerden şeffaf renksiz sıraltına çok renk bezemeli seramik olduğu anlaşılan bacini süslemesi bu süsleme tekniğinin Hatay'da bilinen tek örneği olması açısından önemlidir⁷⁹. Bu bacininin yapının 19. yüzyılda geçirdiği onarım sırasında eklenmiş olması muhtemeldir. Ayrıca Kilis'te bulunan Tabakhane Cami minaresinde bugün dökülmüş olmasına karşın dairesel şekilli bacini oyuğunun bulunması bu teknikteki süslemelerin Kilis'te Osmanlı döneminde varlığının işaretidir⁸⁰.

Güneydoğu Anadolu'da Osmanlı Dönemi camilerinde Şanlıurfa Mevlid-i Halil Külliyesi Camii haricinde bacinilerin yapıların tümünün minaresinde uygulandığı görülmektedir. Genel olarak değerlendirildiğinde 18. yüzyılın ikinci yarısı ve 19. yüzyıla tarihlenen Kütahya seramikleri, bacinilerde en yoğun olarak kullanılan örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunların dışında Şanlıurfa camilerinde de benzerlerini gördüğümüz, Ay yıldızlı çanaklar, baskı bezemeli ve tek renk sırlı seramikler ile Avrupa

75 Kaya, 2017, 2094.

76 Polat, Orhanlı, 2020, 673-701.

77 Eroğlu Bilgin, 2017, 36, 67, 87, 109, 157, 173.

78 Özkarcı, 2007, 100.

79 Şancı, 2019, 239.

80 Polat, 2020b, 150, 152/res. 17.

ürünleri olan baskı ve transfer baskı teknikli porselenlerin de bacini olarak uygulandıkları anlaşılmaktadır. Yukarıda da görüldüğü üzere bazı yapıların tarihleri XV. yüzyıla kadar inmektedir. Ancak bu yapıların minarelerinin 18. veya 19. yüzyılda yenilendikleri ve bacinilerin bu dönemlerde eklendikleri anlaşılmaktadır. Hüseyin Paşa Camii'nin minaresinde karşımıza çıkan altmış adet bacininin tamamına yakını 18. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Kütahya üretimi seramiklerden oluşmaktadır. Birecik Ulu Cami ve Hızanoğlu Camii minaresinde de benzer üslupta baciniler vardır. Teknik ve kompozisyon bakımından en yakın örneklerini Gaziantep Handan Bey, Karagöz, Karatarla camileri ve Kahramanmaraş Bayazıtlı Camii'nde gördüğümüz bu baciniler, Kütahya seramiklerinin yayılım alanlarının genişliğini göstermektedir. Benzer seramiklerin İstanbul'da Üsküdar kazıları sırasında elde edilmesi de bu fikri desteklemektedir⁸¹. Halfeti Ulu Cami minaresinde yer alan mavi astar üzerine boya baskılı üzüm salkımı motifli bezemeye sahip bacininin benzerlerine Gaziantep Şirvani Cami, Hüseyin Paşa Cami, Tahtani Cami, Nizip Tahtani camilerinde rastlanır⁸². Mevlid-i Halil Külliyesi avlu revaklarında ve Said Nursi makam türbesinde İngiltere üretimi transfer baskılı ve manzara betimlemeli örneklerin benzerlerine Gaziantep Kozanlı Cami'nin minaresinde de rastlanmaktadır. Ayrıca, Mevlid-i Halil Külliyesi avlu cephelerinde karşımıza çıkan Avrupa'dan ithal edilmiş porselenlerin benzerleri Gaziantep Şirvani Cami minaresinde görülür ve Belçika üretimi oldukları düşünülmektedir⁸³.

Şanlıurfa, Gaziantep ve Kahramanmaraş gibi şehirlerde yer alan Osmanlı Dönemi bacini uygulamalarında birbirleri ile bu kadar benzer örnekler uygulanmışken, Adıyaman'daki camilerde bulunan bacinilerin tek renk sırlı olduğu dikkati çekmektedir. Bu da Adıyaman örneklerinde uygulanan bacinilerin yapıya özel olarak yerel atölyelerde üretildiklerini düşündürmektedir ki; Selçuklu dönemi bacini uygulamaları da genellikle bu tarzdadır. Bu süslemeye sahip camiler, bölgedeki mutfak kaplarındaki tercihlerin yanı sıra, bölgenin ticari pazarına hakim olan seramik çeşitlerini de göstermeleri açısından oldukça önem arz etmektedirler.

Mimari eserlerde bacini kullanımını hakkında yapılmış bazı yayınlarda, bu süslemenin sembolik anlamları olduğuna dair görüşler bildirilmiştir. İtalya ve İspanya'da bulunan kiliselerin cephelerindeki bacinilerin İslami dönem seramikleri olmasından hareketle, bunların Haçlı seferleri sonrasında İslam devletlerine karşı zaferin sembolü olarak yerleştirildiğine dair görüşler bulunmaktadır⁸⁴. Ancak bacinilerin yapılarda konumlandıkları yerler ve uygulanışlarındaki düzensizlikler bu süslemenin sembolik anlamlarının olup olmadığı konusunda şüpheler yaratmaktadır. Yapıların yerden bakılınca görünemeyecek kadar yüksek yerlerinde konumlanan bacinilerin aşağıdan bakınca teknik, form veya kökeni hakkında bilgi edinilmesi oldukça zordur. Tam olarak

81 Polat, 2020a, 367-381.

82 Orhanlı, 2018, 129-365.

83 Orhanlı, 2018, 26.

84 Berti ve Tongiorgi, 1981, 10-11.

seçilemeyen bu seramiklerin İslami kökenli olup olmadığını ilk bakışta anlamak neredeyse imkansızdır. Ayrıca bacini uygulamalarında bazı seramiklerin ters olarak yerleştirildiği de görülmektedir. Sembol olarak düşünülen bir süsleme aracının uygulanmasında böylesi özensizlik bir tezat oluşturmaktadır. Bunun dışında 11. yüzyılın başlarına tarihlenen Pisa'daki yapıların Haçlılar ile İslam kuvvetlerinin ilk karşılaşması olan 1080 yılından önce inşa edilmiş olmaları da bu seramiklerin savaşlar sonrasında İtalya'ya girmediği, daha çok Pisa şehir devleti ile Akdeniz coğrafyasındaki İslam ülkeleri arasındaki ticari ilişkiler sonucu bölgeye ulaştığını göstermektedir⁸⁵. Bu anlamda hem Anadolu hem Avrupa'daki yapılarda oldukça yüksekte yer alan bacinilerin sembolik olmaktan çok, yapılara renk katmak amacıyla tasarlandıklarını düşünmenin daha mantıklı olacağı kanısındayız. Ancak bu noktada Avrupa ile Anadolu örnekleri arasında bacini uygulamasında bazı farklılıklar olduğunu belirtmek gerekir. Özellikle İtalya'daki yapılarda yer alan "bacini" süslemelerdeki seramiklerin İspanya, Kuzey Afrika ve Orta Doğu'dan ithal edildikleri ve farklı tekniklerde üretildikleri görülmektedir. Anadolu'da Selçuklu dönemi eserleri incelendiğinde ise bacini süslemelerin bu tanımla uyuşmadığı görülmektedir. Genellikle tek renk sırlı, küçük süs çanaklarından oluşan bu örneklerin yapıya yakın ve o yapıya özel olarak üretilerek keramoplastik bir süsleme anlayışının hakim olduğu söylenebilir. Osmanlı dönemi eserleri incelendiğinde, inşa edildikleri 18. yüzyıl ve sonralarının siyasi ve ekonomik koşulları da göz önüne alınarak, çeşitli bölgelerden ithal edilmiş olsalar da sadece minare şerefelerinde uygulanmış olmalarıyla dikkat çekerler. Bu noktada mimari eserlerde bacini süslemeye yer verilme sebebi üzerinde de durmak gerekebilir. Hem Avrupa hem de Selçuklu ve Osmanlı yapılarının bacini ile süslenmesinin en temel sebeplerinden biri, cepheleri süslemek ve renklendirmek için mermer veya taş gibi pahalı ve işlenmesi zor malzemenin yerine daha ucuz bir malzeme olan seramiğin tercih edilmesidir. Bilindiği üzere Anadolu Selçuklu dönemi minarelerinde çini kullanımı yaygınken Osmanlı dönemi minarelerinde taş süsleme ağırlıkta olup nadiren şerefe altında çinilerle karşılaşılabilir. Selçuklu geleneğini devam ettirdiği bilinen İznik Yeşil Cami minaresi bu anlamda ünik bir eser olarak düşünülebilir⁸⁶. Ayrıca Tire Yeşil İmaret minaresi ve İznik Mahmut Çelebi Cami minaresinde yer alan zikzak şekilli süslemeler Selçuklu geleneğini anımsatmaktadır. Erken Osmanlı döneminden sonra minarelerdeki süsleme anlayışında değişiklikler başlamış ve çini süsleme genellikle şerefe veya külahın altında şeritler halinde verilmiştir. Bursa Muradiye Cami'nin orijinal minaresinin şerefe altındaki çiniler bu tarz süslemenin en erken örneklerinden birisidir. Özellikle Klasik Dönem Osmanlı camilerinde bu uygulama bir gelenek haline gelmiş ve başkent yapıları başta olmak üzere bu dönem yapılarının minarelerinde çini süsleme şerefe ya da külahın altında yoğunlaşmıştır⁸⁷. Bursa Muradiye Cami, Edirne 2. Bayezid Külliyesi Cami, Şam Süleymaniye Cami, Atik Ali Paşa Cami, İstanbul Süleymaniye Cami, Yeni Valide Cami, Halep Hüsreviye Cami gibi birçok klasik dönem camisinin minaresinde bu uygulamaya

85 Di Cortona, (Tarihsiz), 4.

86 Öney, 1976, 10.

87 Eyice, 1979, 332-333.

yer verilmiştir. Batılılaşma Döneminde Anadolu’da inşa edilen yapılarda çini süslemenin oldukça azaldığı, bacini süslemenin ise hiç uygulanmadığı görülmektedir. 18.-20. yüzyıllar arasında başkent İstanbul’da inşa edilmiş Osmanlı camilerinden yalnızca Eyüp Sultan Cami ile Kuloğlu Cami minarelerinde çini süsleme ile karşılaşmaktadır⁸⁸. Görüldüğü gibi Batılılaşma dönemi İstanbul minarelerinde de çini süsleme az da olsa görülürken, bacini süslemeye hiç rastlanmamaktadır. Güneydoğu bölgesi hariç Anadolu’da bulunan yakın tarihli yapılarda bacini süsleme kullanılmaması, bu süsleme tarzının Güneydoğu Anadolu’da uygulanmış bir süsleme geleneği olduğunu düşündürmektedir. Şanlıurfa merkezde yer alan 1958 tarihli Abamor Camii’nin köşk minaresindeki baciniler, Mevlid-i Halil Külliyesi revaklarına 1951 yılında eklenen baciniler, 1976 yılında inşasına başlanan Hasan Paşa Cami ile Mevlid-i Halil Cami’nin bağlantısını sağlayan çevre düzenlemesi sırasında eklenmiş baciniler, Dergah-Balıköl çevre düzenlemesi sırasında eklenen avlu duvarlarındaki baciniler, 1956 tarihli Gaziantep Şahveli Cami minaresindeki baciniler ile 1922 yılında yapılan Gaziantep Ömer Şeyh Cami minaresinde⁸⁹ yer alan baciniler bu geleneğin bölgede devam ettiği fikrinin önemli ipuçlarıdır. Kilis’te Özbek Camii’ne 1976 yılında eklenen minarenin külahı altında bacini yuvaları gibi oyukların açılıp buraya yuvarlak şekilli cam fanusların yerleştirilmesi bacini süslemenin varyasyonlarından biri olarak düşünülebilir. Ayrıca Kilis’te 2000’li yıllardan sonra inşa edilmiş birçok yapının minare şerefesinin altında bacini yuvaları oluşturularak bunlara cam fanus veya kırmızı renkli taşların yerleştirilmeleri de bölgede hala bacini geleneğinin devam ettiğini göstermektedir.

88 Özkan Tekneci, 2018, 457; İnce, 1995, 410-411.

89 Çam, 2006, 115-117, 334-348.

KAYNAKÇA

- Alp, S. (1999a). Birecik'teki Eserler-Camiler, *Birecik, Halfeti, Suruç, Bozova İlçeleri ile Rumkale'deki Taşınmaz Kültür Varlıkları*, T.C. Başbakanlık G.A.P. Bölge Kalkınma İdaresi Başkanlığı, Ankara, 59-105.
- Alp, S. (1999b). Halfeti'deki Eserler-Merkez Cami, *Birecik, Halfeti, Suruç, Bozova İlçeleri ile Rumkale'deki Taşınmaz Kültür Varlıkları*, T.C. Başbakanlık G.A.P. Bölge Kalkınma İdaresi Başkanlığı, Ankara, 234-247.
- Altın, A. (2015). *Gaziantep Türk İslam Mimarisi (Eyyubilerden Cumhuriyet'e)*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum.
- Arslan, M. (2009). *Şanlıurfa'da Osmanlı Dönemi Cami ve Mescid Mimarisi*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Kayseri.
- Ayduslu, N. (2012). Selçuklu ve Beylikler Döneminde Kakma Çiniler ve Günümüz Sanatından Birkaç Örnek, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Erzurum, 17-33.
- Bahar, B. (2019). *Trabzon İç Kalesi ve Sarayı*, Yayınlanmamış Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Ballardini, G. (1918). The Bacini of St. Apolinare in Nouvo, Ravenna, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 32, No. 181, 128-135.
- Bayhan, A. A. (2002). Güneydoğu Anadolu'da Memluk Sanatı, *Türkler*, C. VI, Ankara, 202-217.
- Berti, G. ve Tongiorgi, L. (1981). I bacini ceramici medievali delle chiese di Pisa' Roma, "L'Erma" di Bretschneider.
- Berti, G. ve Tongiorgi, (1983). L. I bacini delle chiese di Pisa, in *Arte Islamica in Italia: i bacini delle chiese pisane*, exh. cat. Rome", *Museo Nazionale d'Arte Orientale*, Pisa, 33-65.
- Berti, G. ve Gelichi, S. (1991). La ceramica bizantina nelle architetture dell'Italia Medievale, in *La ceramica del mondo bizantino tra XI e XV secolo e i suoi rapporti con l'Italia*, *Siena*, Seminario Pontignano.
- Blake, H. (1978). The bacini of North Italy, *La Ceramique Medievale En Mediterranee. Occidentale X"-XV" Siecles*, Valbonne, 93-110.

- Blake, H. (1980). The Archaic Maiolica of Nort-Central Italy: Montalcino, Assisi and Tolentino, *Grafica Artigana*, Castel Bolognese, 91-152.
- Blake, H. ve Aguzzi, F. (1990). Eleventh Century Islamic Pottery at Pavia, North Italy: the Torre Civica Bacini, *The Aecordia Researh Papers*, Vol. 7, 95-154.
- Bongianino, U. (2017). And their figures and colours should be different» Incised and carved glazed wares from Fustat (9th-12th century) in the Martin Collection (International Museum of Ceramics in Faenza), Part III, *Faenza, Vol. 103*, 9-25.
- Ciconi, M., Ferreri, O., Reina, G. ve SommoI, G. (1983). Bacini Di Ceramica Graffita Del Xiv-Xv Secolo Nelle Murature Orientali Della Chiesa Dı S. Agnese (Ex S. Francesco) In Vercelli, *Archeologia Uomo Territorion 2*, 31-45.
- Coroneo, R. ve Columbu, S. (2010). Sant'Antioco di Bisarcio (Ozieri) la Cattedrale Romanica e i Materiali Constructivi, *ArceoArte*, 1, 145-173.
- Cortona Di, Elissa Grilli. (Tarih yok), The Bacini Phenomenon through Italy, Greece an Anatolia. To What Extend It Could be Considered a Relevant Artistic Connection Between Those Areas, *SOAS*, 1-25. <https://soas.Academia.edu/ElissaGrilliDiCartona> (Erişim Tarihi 10.01.2021).
- Çam, N. (2006). *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Gaziantep*, Türk Tarih Kurumu Yayınları XXVII, S. 10, Ankara.
- Demiralp, Y. (1996). *Akşehir ve Köylerinde Türk Anıtları*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Demiriz, Y. (1973). Mimari Süslemede Renk Unsuru Olarak Kullanılan Keramik Çanaklar, *Sanat Tarihi Yıllığı*, C.V, İstanbul, 175-208.
- Denknalbant Çobanoğlu, A. (2019). Tokat ve Niksar'da Bazı Selçuklu ve İlhanlı Yapılarındaki Çini Süslemeler Üzerine Bir Değerlendirme, *Vakıflar Dergisi*, S. 51, Ankara, 9-44.
- Erdal, Z. (2014). *Aksaray'da Türk Devri Mimarisi*, Yüzüncüyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Van.
- Eroğlu Bilgin, S. (2017). *Gaziantep Camilerinde Taş Süslemeler*, Gece Kitaplığı, Ankara.
- Eskici, B. (2001). *Ankara Mihrapları*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Eskici, B. (2013), *Malatya Türk-İslam Dönemi Mimari Eserleri*, Malatya Kitaplığı, İstanbul.

- Esmer, M. ve Ahunbay, Z. (2013). İstanbul'da Orta Bizans Dönemine Ait Üç Anıt İle Çevrelerinin Bütünleşik Olarak Korunması İçin Öneriler, *Tasarım Kuram*, S.15, 35-55.
- Esmer, M. (2012). *İstanbul'da Orta Bizans Dönemi Kiliseleri ve Çevrelerinin Korunmaları İçin Öneriler*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü İstanbul.
- Eyice, S. (1979). Anadolu'da Türk Minareleri, *İslam Ansiklopedisi*, 8, MEB, İstanbul, 329-335.
- Greenhalgh, M. (2009). *Marble Past, Monumental Present: Building with Antiquities in the Mediaeval Mediterranean*, Leiden, Brill.
- Güler, G. (2017). Urfa Yusuf Paşa Cami Haziresindeki Mezartaşları, *İslam Tarihi ve Medeniyetinde Şanlıurfa II*, Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Ankara, 227-241.
- Güler, M. (2018a). Birecik Ulu Cami'nin Mimari Olarak İncelenmesi ve Değerlendirilmesi, *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, C.13, S. 26, 189-219.
- Güler, M. (2018b). Birecik Ulu Cami, *İslam Tarihi ve Medeniyetinde Şanlıurfa-Osmanlı Belge ve Kaynaklarında Urfa IV*, Şanlıurfa, 16-42.
- Ilıcalı, Ö. C. (2013). *XV-XVII Yüzyıl İznik ve İtalyan Mayolika Seramiklerinin Teknik, Motif ve Üslup Bağlamında Karşılaştırılması*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- İnce, K. (1995). *III. Selim-IV. Mustafa ve II. Mahmud Dönemi (1789-1839) Osmanlı Cami ve Mescitleri*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum.
- Karakaş, M. (2001). *Şanlıurfa ve İlçelerinde Kitabeler*, Şanlıurfa.
- Karakaş, M. (2012). *Şanlıurfa ve İlçelerinde Kitabeler*, Şanlıurfa Valiliği Yayınları, Konya.
- Kaya, Ş. (2017). İzmit'te Çinili Yapılar, *Uluslararası Çoban Mustafa Paşa ve Kocaeli Tarihi-Kültürü Sempozyumu IV*, Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Kocaeli, 2087-2095.
- Kılavuz, B. N. (2005). *Güneydoğu Anadolu Bölgesi Minareleri*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Van 2005.
- Kürkçüoğlu, C. (1983). Toktemur ve Hasan Padişah Cami, *Harran Kültür ve Folklor Dergisi*, S.22, Şanlıurfa.
- Kürkçüoğlu, C. (1993). *Şanlıurfa Camileri*, Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat Araştırma Vakfı Yayınları, Ankara.

- Kürkçüoğlu, C. (1995). *Şanlıurfa'da Canlanan Tarih-Şanlıurfa Valiliği ŞURKAV Çevre Düzenleme ve Restorasyon Çalışmaları 1990-1995*, Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat Araştırma Vakfı Yayınları, Ankara.
- Kürkçüoğlu, C. (1998). *Şanlıurfa İslam Mimarisinde Taş Süsleme*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya.
- Kürkçüoğlu, C. (2013). *Şanlıurfa İli Camileri*, Şanlıurfa Belediyesi Yayınları, Ankara.
- Mathews, K. R. (2014). Other Peoples' Dishes: Islamic *Bacini* on Eleventh-Century Churches in Pisa, *Gesta*, Vol. 53, No. 1, 5-23.
- Megaw, A. H. S. (1964-1965). Glazed Bowls in Byzantine Churches, *Deltion tes Khristianikes Arkhaiologikes Etaireias 4*, 145-165.
- Memiş, M. (2017). Vakfiyeler Işığında Osmanlı Dönemi Urfa Camilerinde Vakıf Hizmetleri, *İslam Tarihi ve Medeniyetinde Şanlıurfa II*, Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Ankara, 122-142.
- Meo, A. (2018). L'ordinario E L'eccezione, Per Un Aggrornamento Cronologico Dell'introduzione Dei Bacini İslamici A Pisa, *XI. AIECM3 Uluslararası Ortaçağ ve Modern Akdeniz Dünyası Seramik Kongresi Bildirileri*, C.1, Ankara, 59-73.
- Naza-Dönmez, E. E. (2009). Aydın-Karacasu Çarşısı Cami ve İç Menteşe Bölgesi Camileri İçindeki Yeri, *XI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir, 211-219.
- Nicolaides, A., Vallauri, L. ve Lahaire, M. L. (2009). Examples de Bacini Dans Les Eglies de Chypre, *Actas Del VIII Congreso Internacional de Ceramica Medieval*, Almagro, 881-889.
- Orhanlı, O. (2018). *Anadolu Türk Mimarisinde Bezeme Unsuru Olarak Seramik Kullanımı*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Öney, G. (1976). *Türk Çini Sanatı*, Yapı Kredi Bankası Yayınları, İstanbul.
- Özgültekin, R., Demirbağ H., Akbağ, E. ve Sun, K. (2003), *Tarihi ve Kültürüyle Siverek*, Siverek Kaymakamlığı Yayınları, Ankara.
- Özkan Tekneci, Z. (2018). *Batılılaşma Dönemi Osmanlı Mimarisinde İstanbul Minareleri*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Özkarcı, M. (2007). *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Kahramanmaraş*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

- Polat, T. ve Orhanlı, O. (2020). Adıyaman Camilerinde Süsleme Unsuru Olarak Bacini Uygulamaları, *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl; 13, S: 35, Adıyaman, 673-701.
- Polat, T. (2020a). Üsküdar'da Osmanlı Dönemi Seramik Üretimi ve Ticareti Hakkında Bir Deneme, *Yekta Demiralp Anısına Sanat Tarihi Yazıları*, Ege Yayınları, İstanbul, 367-381.
- Polat, T. (2020b). Kilis Camilerinde Çini Süsleme, *Sosyal ve İnsani Bilimler Teori, Güncel Araştırmalar ve Yeni Eğilimler/2*, IVPE, Cetinje-Montenegro, 139-165.
- Redford, S. (2015). Ceramics and Society in Medieval Anatolia, *Medieval And Post-Medieval Ceramics in The Eastern Mediterranean – Fact And Fiction*, (Ed.), J. Vroom, Belgium: Brepols, 249-272.
- Sabuncu, A. (2010). Vefa Kilise Camisi Naosu Güney Dış Yüzünün Kademeli Kemerli Yukarıdaki Üçgen Alınlığa Sabitlenmiş Üç Keramik Kabin Değerlendirilmesi, *Colloquium Anatolicum IX*, İstanbul, 353- 366.
- Sanders, G. (2015). William of Moerbeke's Church at Merbaka The Use of Ancient Spolia to Make Personal and Political Statements, *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol. 84, No. 3, 583-626.
- Schulz, V. S. (2019). Coral Stone Architecture: Chinese Porcelain, and Indian Ocean Artifacts along the Swahili Coast: Cross-Cultural Dynamics in Medieval East Africa, *Architecture Across Boundaries 2019 XJTLU International Conference*, KNE Social Sciences, 222-235.
- Segal, J. B. (1970). *Edessa The Blessed City*, Oxford.
- Şancı, Fuat, (2019). *Hatay İlinde Türk İslam Mimarisi*, Merdiven Yayınları, Ankara.
- Şancı, F. (2020). Yazlık Mescitlere Kavramsal ve Tipolojik bir Yaklaşım, *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl; 13, S: 35, Adıyaman, 423-456.
- Uluçam, A. (2000). *Ortaçağ ve Sonrasında Van Gölü Çevresi Mimarlığı I Van*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Vallauri, L. ve Nicolaidis, A. (1986). A propos des céramiques ornementales sur les édifices médiévaux du sud de la France. In: *Archéologie du Midi médiéval, Tome 4*, 103-111.

- Vallauri, L. (2011). Les “bacini: disques de lumière en Méditerranée et sur les façades du Midi français. Les couleurs de la ville: Réalités historiques et pratiques contemporaines, Sep 2011, Viviers, France, 185-194.
- Vroom, J. (2003). *Ceramics and Society in the Aegean from the 7th to the 20th Century A.C.*, Faculty of Archaeology, Leiden University, Leiden.
- Yangaki, A. (2016). The Immured Vessels in Byzantine and Post-Byzantine Churches of Greece Research Programme: Objectives and Preliminary Results From Crete, *Proceeding of 12th International Congress of Cretan Studies*, Heraklion, 1-18.
- Yangaki, A. (2017). Immured Vessels in the Church of Panagia Eleousa, Kitharida, Crete, *Glazed Pottery Of The Mediterranean And The Black Sea Region*, 10th–18th Centuries Vol. 2, Kazan, 135-164.
- Xhyheri, S. (2015). Nuovi Dati Sui “Bacini” Murati Nelle Chiese Medievali e-Post Medievali in Albania, *Hortus Artium Medievalium*, Vol. 21, Zagreb, 366-384.

FOTOĞRAFLAR



Fot. 1: Birecik Ulu Cami



Fot. 2: Birecik Ulu Cami Minaresi Bacini Süslemeleri



Fot. 3: Mevlid-i Halil Külliyesi Avlu



Fot. 4: Mevlid-i Halil Cami Minare Şerefe Altındaki Baciniler



Fot. 5: Mevlid-i Halil Külliyesi Müezzin Odası Cephesindeki Baciniler



Fot. 6: Mevlid-i Halil Külliyesi Avlu Köşelerindeki Köşk Minarelerde Baciniler



Fot. 7: Mevlid-i Halil Külliyesi Said Nursi Makam Türbesi Cephesinde Bacini Detayı



Fot. 8: Mevlid-i Halil Külliyesi Avlunun Kuzeyindeki Revaklarda Baciniler



Fot. 9: Mevlid-i Halil Caminin Doğusundaki Revaklardan Bacini Detayı



Fot. 10: Mevlid-i Halil Caminin Doğusundaki Revaklardan Bacini Detayı



Fot. 11: Hüseyin Paşa Cami Güney Yön



Fot. 12: Hüseyin Paşa Cami Minaresi Güney ve Doğu Yön Bacinileri Detay



Fot. 13: Hüseyin Paşa Cami Minaresi Kuzey Yöndeki Baciniler



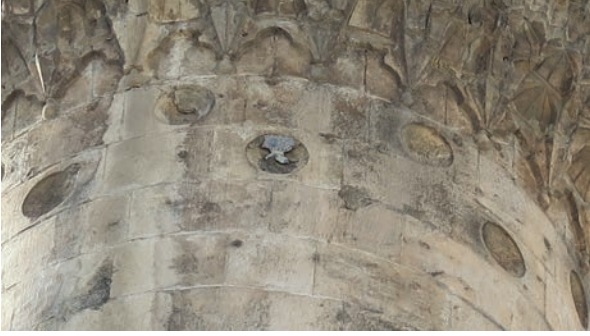
Fot. 14: Yusuf Paşa Cami



Fot. 15: Yusuf Paşa Cami Minaresinde Bacini Detayı



Fot. 16: Hızanoğlu Cami



Fot. 17: Hızanoğlu Cami Kırık Bacini Detayı



Fot. 18: Hızanoğlu Cami Minarede Dökülmüş Bacini Yuvaları



◀ **Fot. 19:**
Hayrullah Cami



▶ **Fot. 20:**
Hayrullah Cami
Minare Şerefe
Altındaki Boş Bacini
Yuvaları



Fot. 21: Siverek Sulu Cami
Minare



Fot. 22: Siverek Sulu Cami Minaresi Şerefe Altında Boş Bacini Yuvaları



Fot. 23: Halfeti Ulu Cami Kuzey Cephe



◀
Fot. 24:
Halfeti Ulu Cami
Minare Şerefe Altındaki
Bacinilerden Detay



◀
Fot. 25:
Halfeti Ulu Cami Minare
Şerefe Altında Bacini
Detayı

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

BAROK RESİMDE İSA'NIN HAVARİLERİNİN MARTİRDOM SAHNELERİ



MARTYRDOM SCENES OF THE APOSTLES OF JESUS IN BAROQUE PAINTING

Vildan IŞIK*

ÖZ

Barok dönemde, Katolik Kilisesi'nin teşvik ve desteğini alan sanatçılar, özellikle Hristiyan azizlerinin ürpertici işkence ve öldürülme anlarına dair dramatik etkisi yüksek çok sayıda resim yapmıştır. Bu dinî resimlerin önemli bir kısmını, İsa'nın havarilerinin martirdom sahneleri oluşturur. Bu makalede, İsa'nın havarilerinin martirliklerine ilişkin sahneleri içeren 17'nci ve 18'inci yüzyıl Barok sanatına ait tuval üzeri yağlıboya tablolar araştırılmıştır. Görsel ve yazılı kaynaklar üzerinden yapılan bu araştırma ile söz konusu tabloların ikonografik açıdan incelenmesine odaklanılmıştır. Daha düşük maliyetle daha kısa sürede yapılabilir olmasının yanı sıra kolaylıkla yerlerinin değiştirilebilmesi bakımından da tuval üzeri yağlıboya tabloların hızla yaygınlaştığı ve kilise sanatındaki freskoların yerini aldığı Barok dönemde, azizlerin martirdom resimleri, Katolik Kilisesi'nin güç gösterisi ve propagandası olarak özellikle İtalya, İspanya ve Fransa'daki dinî mekânlar için ve çoğunlukla dönemin ünlü sanatçılarına sipariş yolu ile yaptırılan resimlerdir. Dönemin en fazla resmedilen havari-azizleri; *Aziz Petrus*, *Aziz Andreas*, *Aziz Bartalmay* ve *Aziz Yuhanna*'dır. Diğer havariler ise çeşitli nedenlerle bu azizler kadar resmedilmemiştir. *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, *Guido Reni*, *Giovanni Battista Beinaschi (Fossano)*, *Mattia Preti*, *Sébastien Bourdon*, *Jusepe de Ribera*, *Bartolomé Esteban Murillo*, *Peter Paul Rubens*, *Charles Le Brun*, *Francisco de Zurbarán*, *Giovanni Battista Piazzetta*, *Giulia Lama (Lisalba)*, *Simon de Vos*, *Daniel Hallé (baba)*, *Eugenio Cajés*, *Michael Leopold Willmann*, *Sisto Badalocchio*, *Valentin de Boulogne (Jean Valantine)*, *Lionello Spada*, *Antoine Paillet*, *Giambattista Tiepolo* ve *Sebastiano Conca* gibi İsa'nın havarilerinin martirdom sahnelerini yağlıboya tablo olarak resmeden pek çok sanatçı vardır. Ayrıca bu dönemde sanatçılara ait tablolardan üretilmiş çok sayıda kopya ve anonim resim de bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Barok Resim, Katolik Kilisesi, Dinsel Sanat, İsa'nın Havarileri, Martirdom, İkonografi

* Doç. Dr., Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Temel Sanat Bilimleri Bölümü.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7794-9263> ♦ E-mail: vildani@duzce.edu.tr

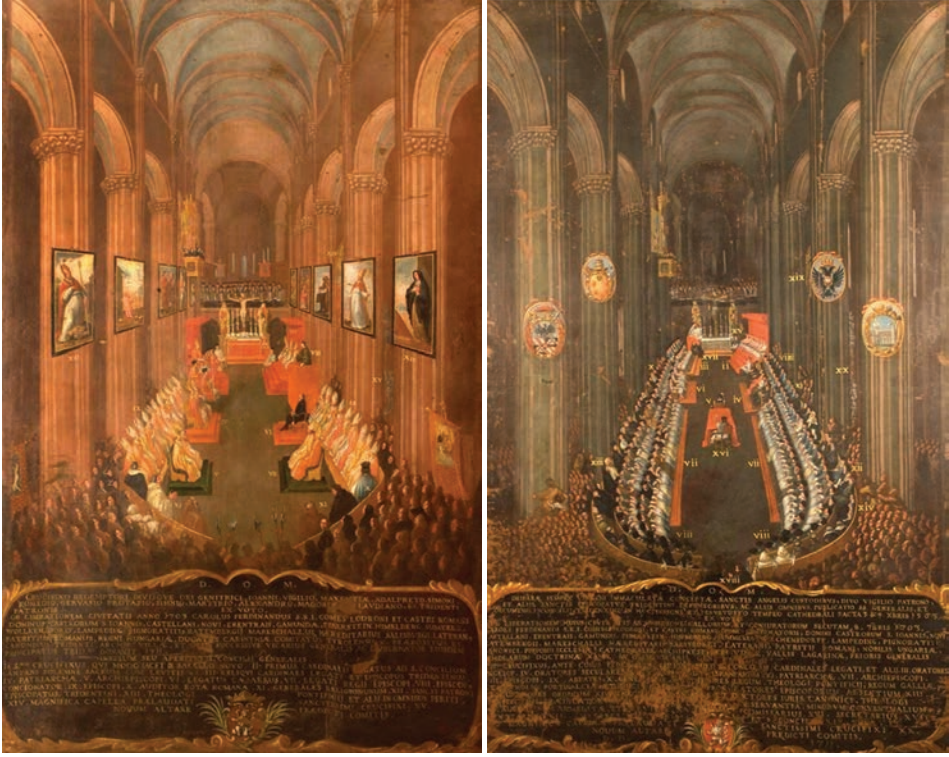
ABSTRACT

In the Baroque period, the artists, who received the encouragement and support of the Catholic Church, painted many paintings with high dramatic effects, especially of the creepy moments of torture and murder of Christian saints. An important part of these religious paintings are martyrdom scenes of Christ's apostles. The most depicted martyrdom scenes of the apostles are *St. Peter*, *St. Andrew*, *St. Bartholomew* and *St. John*. Due to the rarely portrayed *St. Philip's* martyrdom and possibly confusion about who they were, *St. Matthew*, *St. James the Greater*, *St. Thomas*, *St. Little James*, *St. Jude* and *St. Simon's* martyrdom scenes are not among the popular themes of the Baroque period. In this article, oil paintings on canvas belonging to the seventeenth and eighteenth century religious Baroque art, including scenes of the martyrdom of Christ's apostles were investigated. With this research, conducted through visual and written sources, it was focused on the iconographic examination of the paintings. The famous artists were commissioned oil paintings on canvas showing martyrdom scenes of saints. Especially for religious places in Italy, Spain and France, as a show of power and propaganda of the Catholic Church; it is possible to say that it has replaced the frescoes in church art because it can be made in a shorter time at a lower cost and it can easily be replaced. Among the famous names of the Baroque period depicting the martyrdom scenes of Christ's apostles as oil paintings, the following artists stand out: *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, *Guido Reni*, *Giovanni Battista Beinaschi (Fossano)*, *Mattia Preti*, *Sébastien Bourdon*, *Jusepe de Ribera*, *Bartolomé Esteban Murillo*, *Peter Paul Rubens*, *Charles Le Brun*, *Francisco de Zurbarán*, *Giovanni Battista Piazzetta*, *Giulia Lama (Lisalba)*, *Simon de Vos*, *Daniel Hallé (father)*, *Eugenio Cajés*, *Michael Leopold Willmann*, *Sisto Badalocchio*, *Valentin de Boulogne (Jean Valantine)*, *Lionello Spada*, *Antoine Paillet*, *Giambattista Tiepolo* and *Sebastiano Conca*. In addition to these artists, it is understood that there are many copies and anonymous paintings produced from the paintings of these artists. Some of these are copy pictures made by students at the art academies of the time. Baroque artists generally used an open composition, where the figures were shown halfway, and also made use of all kinds of contrasts to increase the dramatic effect. Besides that, to the contrasts in the feelings and movements of the figures, the contrast between the beauty of the painting and the severity and ugliness of the subject is presented with intense reality. When the paintings are examined chronologically, it is clearly seen to what extent the artists were influenced by each other in the composition, use of color, light and shadow, and the stance of the figures. It is seen that especially the chiaroscuro technique, which creates volume, light-shadow contrast and intense dramatic effect, has become the primary technique for Baroque period painters. Some of these paintings have been re-examined with today's technology and new information about the artist, the work or the period has been revealed. This research shows that; a significant portion of the paintings now exist in museums and private collections all over the world, not in the venues of the time they were made. This situation brings with it the discussion of whether the religious importance and value attributed to the paintings in the past still continue.

Keywords: *Baroque Painting, Catholic Church, Religious Art, Apostles of Jesus, Martyrdom, Iconography*

Giriş

16'ncı yüzyılda başlayan ve 17'nci yüzyıl başlarına kadar devam eden *Karşı Reformasyon*, Roma Katolik Kilisesi'nin iç yenilenmesini ve Protestanlara yönelik reformasyonlarını ifade eder. Karşı reform hareketleri kapsamında, 19'uncu Ekümenik Konseyi 1545-1563 yılları arasında İtalya'da San Vigilio Katedrali'nde toplanır (Res. 1). Öncelikli toplanma sebepleri arasında Protestanlığın sapkınlık olarak kınanması ve Martin Luther'in aforoz edilmesi vardır. 1563 yılı Aralık ayı başlarında yapılan son *Trent Konseyi*'nde ise toplumun dine saygı duymasının yeniden inşası konusu ve azizlerin martirliğinin temsil edilmesi meselesi görüşülür. Nihayetinde Konsey, azizlerin martirlik tasvirlerinin hem din adamları hem de sanatçılar tarafından yüceltilmesi gerektiğine ilişkin kararlar alır.¹



Res. 1 (a, b): San Vigilio Katedrali'nde 1545 yılında yapılan Trent Konseyi'nin açılış ve kapanış oturumunun resimleri. Nicolò Dorigati tarafından 1711 yılında yapılan bu resimler, piskoposluğun sanatsal mirasını korumak amacıyla İtalya Trento'da 1903 yılında kurulan *Tridentine Piskoposluk Müzesi*'ndedir. (Museo Diocesano Tridentino.)

1 Locker, 2018, 3-4.

Kutsal imgelerde reformasyona duyulan ihtiyaç aslında daha önceleri Hollandalı hümanist Desiderius Erasmus (d.1446-ö.1536) tarafından ve Almanya’da 1549 yılında yapılan Mainz İl Konseyi’nde ifade edilmiştir.² Erasmus, 1524 yılında yazdığı *Modus orandi Deum* adlı çalışmasında “insanlara görüntülerin nasıl doğru kullanılacağını öğretme” konusunda uyarıda bulunurken; Mainz İl Konseyi, kiliselerde “insanları eğitmek ve herkesin ruhunu harekete geçirmek” için resimlerin kullanılmasını onaylamıştır.³ 1563 Trent Konseyi de Kilise’nin bu konudaki geleneğini sürdürerek, imgelerin kullanımını açıkça savunur ve imge ve temsil sorununa ilişkin bir kararname yayınlar. *Kutsal İmgeler ve Eserlerde Azizlere Yakarış ve Saygı Üzerine* başlıklı bu kararname ile piskoposlara; görüntülerin kullanımını denetleme, sadık kişileri onurlandırma ve ibadet etme için eğitme görevleri verilir. Kararımdede ayrıca Tanrı’nın azizler aracılığıyla gerçekleştirdiği mucizelerinin halka gösterilmesindeki asıl maksadın, halkın Tanrı’ya tapma ve dindarlıklarının geliştirilmesinin sağlanması olduğu da belirtilir. Kutsal olanın temsilinde nelerin olmaması veya yapılmaması gerektiğinin de ifade edildiği bu kararımdede göre temsilde “her türlü şehvetten kaçınılmalıdır; öyle ki, figürler şehvet uyandıran bir güzellikle boyanmamalı veya süslenmemelidir.”⁴ Bu kararname, aslında 787 yılında yapılmış olan 2’nci Nicea Konseyi’ndeki temsille ilgili olarak oluşturulan kilise doktrinini yeniden teyit eder niteliktedir. Bu doktrine göre imgelere saygılı olunduğu ve okuma yazma bilmeyenleri eğitime yönüyle kullanıldığı müddetçe bunun bir putperestlik olmadığıdır. Kanon doktrinleri/75’teki ifadeler şöyledir:

“Quodsi aliquando historias et narrationes sacrae scripturae, quum id indoctae plebe expediet, exprimi et figurari contigerit, doceatur populous, non propterea divinitatem figurari, quasi corporeis oculus conspici vel coloribus aut figuris exprimi possit. Omnis porro superstitio in sanctorum invocation, reliquiarum veneration, et imaginum sacro usu tollatur, omnis turpis quaestus eliminetur, omnis denique lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornetur. . . . Postremo tanta circa haec diligentia et cura ab episcopis adhibeatur, ut nihil inordinatum aut praepostere et tumultuarie acomodatum, nihil profanum nihilque inhonestum appareat, quum domum Dei deceat sanctitudo.”⁵

“Bazen kutsal yazıların tarih ve anlatımları, eğitimsiz insanlar için avantajlı görünüyorsa ya da bir figürle ifade ve temsil edilme şansı varsa bu söylenmelidir. Bu şekilde temsil edilen kutsallık, olduğu gibi veya bedenin gözüyle görülmez renklerle veya figürlerle ifade edilebilir. Ayrıca azizlere yakarışta kutsal kalıntılara saygı gösterilmeli ve kutsal imgelerin kullanımındaki tüm batıl inançlar kaldırılmalıdır. Uygunsuz kazanç amaçlayan her şey ortadan kaldırılmalıdır. Böylelikle onlar ne süslensinler ne küstahça olsun ne de herhangi bir sapkın imge güzellğinde olsun. Son olarak, piskoposlar, Tanrı’nın evine kutsallık yakıştığından, bu konu-

2 Estivill, 2014, 86-87.

3 Estivill, 85-87.

4 Estivill, 87-89.

5 Aktaran: Locker, 2018, 3.

da düzensiz veya abartılı veya kargaşalı bir şekilde düzenlenmiş, küfür-
lü veya yakışsız hiçbir şeyin olmamasını sağlamak için büyük özen ve
dikkat göstermelidir.”⁶

Dönemin Kardinali Gabriele Paleotti, kutsal sanatın⁷ didaktik değerini açıklama-
k için genellikle imgeleri kitaplarla karşılaştırır. Ona göre kitaplar; “insanlara Hris-
tiyan doktrinini öğretmek için olağanüstü bir yeteneğe sahiptir ve resimler, herkes tara-
findan okunabilen açık bir kitap gibidir, çünkü onların dili herkes tarafından anlaşılır.”⁸
Kutsal imgelerden beklenen amaca uygun şekilde resim yaparak insanları dindarlığa ve
Tanrı'ya yönelten bir ressamın, vaaz veren veya ruhanî kitap yazarlarla aynı amaca hiz-
met ettiğini söyleyen Paleotti; kutsal sanatın diğer bir amacının ise “insanları sapkınlık
tehlikesine karşı korumak olduğunu” ve nasıl ki sapkınlık içerdiği tespit edilen kitaplar
reddedilip yasaklanıyorsa aynı şeyin Katolik gerçeğine aykırı resimlere de uygulanması-
nın gerektiğini⁹ önemle vurgular.

Katolik Hristiyan inancına göre martirlik; inandığını inkar etmektense her türlü
işkence ve acıya katlanma, inanç uğruna ölmeyi ya da öldürülmeyi tercih etmektir. Diğer
bir ifade ile inanan kişi Tanrı'ya ulaşacağı için işkence, acı ve ölüme bile isteye razı olur
yani ölüme gönüllü olur. Çünkü martirlik, kişiyi Tanrı'ya ulaştırmasının yanı sıra azizlik
mertebesine de ulaştıran yollardan biridir.

Katolik Kilisesi tarafından aziz kabul edilen ilk martirler, din değiştirerek Hris-
tiyanlığa geçen ve İsa'nın ölümünün ardından öğretileri yaymaya çalışan İsa'nın havari-
leridir. 1563 Trent Konseyi'nde alınan kararların etkileri, yaklaşık yirmi sene sonra resim
sanatında görülmeye başlar ve Kilise tarafından aziz olarak nitelendirilen İsa'nın havari-
lerinin martirliklerine dair sahneler geçmiş dönemlerde olmadığı kadar çok ve gerçekçi
biçimde resim sanatının konusu olur. Başta İtalya olmak üzere İspanya, Fransa ve diğer
bazı Avrupa ülkelerinin Katolik kiliseleri tarafından ressamalara görevlendirme yapılır ve
siparişler verilir. 17'nci yüzyıl boyunca ve 18'inci yüzyıl ortalarına kadar kilisenin teşvik
ve desteği ile popüler bir konu olan azizlerin martirdom sahnelerini içeren tablolar; bir
yandan halkı dindarlığa, dua etmeye ve erdemli davranışa teşvik eder diğer yandan Kato-
lik Kilisesi'nin etkisini güçlendirerek otoritesini devam ettirebilme yollarından biri olur.
İsa'nın havarilerinin martirdom sahnelerini resmeden Barok dönemi sanatçıları arasında;
Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), Guido Reni (1575-1642), Giovanni
Battista Beinaschi (Fossano) (1636-1688), Mattia Preti (1613-1699), Sébastien Bourdon
(1616-1671), Jusepe de Ribera (1591-1652), Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682),
Peter Paul Rubens (1577-1640), Charles Le Brun (1619-1690), Francisco de Zurbarán
(1599-1664), Giovanni Battista Piazzetta (1682-1754), Giulia Lama (Lisalba) (1681-
1747), Francisco Camilo (1610-1671), Lubin Baugin (yak.1610-1663), Simon de Vos
(1603-1676), Daniel Hallé (baba) (1614-1675), Eugenio Cajés (1574-1634), Michael Le-

6 Locker, 2018, 3.

7 Kilise tarafından kutsallık atfedilen veya saygı gösterilen her tür dinî nesne veya sanat eseri
kutsal sanat kapsamındadır.

8 Estivill, 89.

9 Estivill, 89-90.

opold Willmann (1630-1706), Sisto Badalocchio (1585-Yak.1620), Valentin de Boulogne (Jean Valantine) (1591-1632), Lionello Spada (1576-1622), Antoine Paillet (1626-1701), Giambattista Tiepolo (1696-1770) ve Sebastiano Conca (1680-1764) gibi dönemin ünlü sanatçıların yanı sıra çok sayıda kopya ve anonim resim de karşımıza çıkmaktadır.

İsa'nın ölümünün ardından misyonerlik yapan havarilerinden *Petrus, Andreas* ve Bartalmay martirdom sahneleri en fazla resmedilen havarilerdir. Daha sonra *Matta, Büyük James* ve *Tomas* gelir. *Philip, Küçük James, Jude* ve *Simon*'un martirliklerine ilişkin sahneler ise muhtemelen kim olduklarına ilişkin yaşanan kafa karışıklığından ötürü Barok dönemin popüler konuları arasında yer almaz. Émile Mâle, 1913 yılında yayımlanan *Religious Art in France, XIII Century; A Study in Mediaeval Iconography and Its Sources of Inspiration* (Fransa'da Dinî Sanat, 18'inci Yüzyıl; Ortaçağ İkonografisi ve İlham Kaynakları Üzerine Bir Araştırma) isimli kitabında Ortaçağ boyunca Aziz Petrus, Aziz Andreas ve Aziz Bartalmay'ın özelliklerinin aynı kaldığını; Aziz Philip, Aziz Jude, Aziz Simon ve Aziz Matta'nın niteliklerinin ise kişiliklerinin pek net olmaması ve efsanelerinin daha az bilinmesinden ötürü hiçbir zaman sabitlenmediğini, çektikleri acının ve ölümlerinin sembolü olarak Aziz Filipus ve Jude'u haçla, Aziz Simon'u testere ile ve Aziz Matta'yı ise bir baltayla temsil etmenin ancak 15'inci yüzyılda zorunlu hale geldiğini söylemektedir.¹⁰ Mâle'in bu açıklamaları, Barok dönemde bazı azizlerinin martirdom sahnelerinin neden diğerlerine göre daha az olduğuna da açıklık getirmektedir.

Aziz Petrus'un Martirdomu

Katolik geleneğe göre, İsa tarafından seçilen ilk dört havariden¹¹ biri ve havarilerin lideri olan Aziz Petrus'un¹², Roma İmparatorluğu topraklarına ait Antakya'da bir kilise kurduğuna daha sonra Roma'ya gittiğine ve M.S. 54-68 yılları arasında hüküm süren İmparator Nero'nun Hristiyanları suçladığı bir dönemde, altmış dört yaşındayken Roma'da çarımha gerildiğine inanılır. Petrus, hem İsa'ya duyduğu saygıdan ötürü hem de onunla kıyaslanmamak için baş aşağı yani ters olarak çarımha gerilmeyi kendisi istemiş ve cellatlarına kendisini baş aşağı çarımha germeleri için yalvarmıştır.¹³ *Aziz Petrus Haçı* olarak da bilinen ters T (L) şekilli bu haç daha sonra azizin sembollerinden biri olur. John (Yuhanna) İncili'nde azizin gelecekteki ölümüne ilişkin İsa'nın şu sözleri yer alır: "Sana doğrusunu söyleyeyim, gençliğinde kendi kuşağını kendin bağlar, istediğin yere giderdin. Ama yaşlanınca ellerini uzatacağsın, başkası seni bağlayacak ve istemediğin yere götürecektir."¹⁴ Katolik inancına göre İsa'nın söyledikleri gerçekleşir; aziz yakalanır, bağlanır ve öldürülür.

10 Mâle, 1913, 337.

11 İsa tarafından seçilen ilk dört havari: Petrus, Andrew, Büyük James ve John.

12 Aziz Petrus'un (St. Peter) bilinen diğer isimleri: John'un oğlu Simon, Simeon, Simon Petrus, Cephas, Kepa.

13 Hermitage Museum.

14 Kutsal Kitap. (a).

Aziz Petrus'un martirlik sahnesi, Barok resim sanatında en ilgi çeken ve sıklıkla sipariş edilen popüler konulardan biri olur.¹⁵ 1600 yılında Michelangelo Merisi da Caravaggio¹⁶, Roma'daki Santa Maria del Popolo Kilisesi'ndeki Cerasi Şapeli'nin yan duvarları için Aziz Paul'un din değiştirmesi ve Aziz Petrus'un çarmıha gerilmesini temsil eden iki resim yapmak için görevlendirilir. Sözleşmesine, *Roma'da, mükemmel bir ressam* anlamına gelen *egregius in Urbe pictor* sözleri de eklenir.¹⁷ Yirmili yaşlarından itibaren yaşamının sonuna kadar neredeyse sadece kiliseler için çalışan Caravaggio'nun resimlerindeki devrimci ışık ve renk kullanımı ile gerçekçi detaylar, idealist veya klasik inanca bağlı kalanları rahatsız etse de siparişi veren patron ve din adamları, sanatçıya müsamaha gösterir. Ancak kilise, kutsal bir figürün haysiyetinin zedelenmesine ve geleneklerin geçersiz kılınmasına da izin vermez. Caravaggio ile kilise yetkilileri arasında zaman zaman bu kapsamda çatışmalar yaşanır.¹⁸ Sanatçının "dini konulara yaklaşımı, prenslerin salonları ve sokak kavgaları arasında sürdürdüğü hayatı kadar ikirciklidir."¹⁹ Caravaggio, Aziz Petrus ve Aziz Paul'ü resmetmek için kendisine poz veren iki Romalı model kullanır ve modellerini tüm özellikleriyle resmeder. O güne değin Tiziano dahil hiç kimse opak bir karanlık içinde figürleri böylesine gerçekçi boyamamıştır. Resimlerindeki şaşırtıcı derecedeki gerçeklik, Caravaggio'nun dönemin ünlü sanatçısı Annibale Caracci'den daha fazla ilgi görmesini sağlar.²⁰ Sanatçının herhangi bir idealleştirmeye gitmeden yaptığı 1600 tarihli 232 x 201 cm ebatlarındaki *Aziz Petrus'un Martirdomu* isimli tablosundaki diyagonal kompozisyon kurgusu, keskin chiaroscuro²¹ ve figürlerdeki natüralizm izleyici için son derece yenidir. Resimde, sadece cinsel bölgesi bir bez parçası ile kapatılmış çıplak ve baş aşağı duran yaşlı aziz ve onu ters şekilde çarmıha germeye çalışan dört cellat vardır. Ayrıca sağ tarafta sadece başı ve ellerini görülen Pagan bir rahip ve en arkada karanlıklar içinde elinde mızrak olan miğferli bir Romalı asker resme dahil edilmiştir (Res. 2). Kilise için yapılan bu tablo, 1808 yılında, Rusya'da Saint Petersburg'da bulunan Hermitage Müzesi koleksiyonuna dahil edilir.²²

Caravaggio'nun natüralizmi, kompozisyon kurgusu ve chiaroscuro'sunun etkileri; resim sanatının köklü bir değişime uğradığı bir zamanda Napoli'ye yerleşen²³ Guido

15 Hermitage Museum.

16 İtalya'da bir kasaba olan Caravaggio'da doğan Michelangelo Merisi, daha sonra Caravaggio olarak tanınır.

17 Mahon, 1951, 224.

18 Friedlaender, 1945, 152.

19 Piazza di S. Luigi dei Frances.

20 Spike, 2013, 49.

21 Chiaroscuro: İtalyanca chiaro ve scuro yani ışık ve karanlık kelimelerinden türetilen terim, görsel sanatlarda ışık-gölge karşıtlığını ifade etmek için kullanılır. Avrupa resminde 15'inci yüzyılın sonlarına doğru kullanılmaya başlayan kiraskuro, daha sonraki yıllarda birçok ressam için birincil teknik haline gelir. Bk. Encyclopædia Britannica Inc. (b).

22 Hermitage Museum.

23 De Lavergnée, 17 Kasım 2011.



Res. 2: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Martyrdom of St Peter (Aziz Petrus'un Martirdomu)*, 1600, Tuval üzerine yağlıboya, 232x201 cm, Hermitage Müzesi, Saint Petersburg, Rusya. (Hermitage Museum)



Res. 3: Guido Reni, *The Martyrdom of St Peter (Aziz Petrus'un Martirdomu)*, 1604-1605, Ahşap panel üzerine yağlıboya, 305x171 cm, Vatikan Müzeleri, Vatikan. (Musei Vaticani)

Reni'nin, Kardinal Pietro Aldobrandini için 1604-1605 yılları arasında boyadığı ve günümüzde Vatikan Müzeleri koleksiyonunun bir parçası olan *Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilmesi* isimli 305 x 171 cm ebatlarındaki tablosunda da görülür.²⁴ Bu tabloda üç cellat, yaşlı ve çıplak azizi ters olarak haça germeye çalışmaktadır. Resimde, melek ve martirlik sembollerine yer verilmemiştir ancak mavi gökyüzü ve beyaz bulutlardan oluşan geriplandaki manzara azizin gideceği cenneti simgeler (Res. 3). Caravaggio ve Reni'nin resimleri arasında benzerliklerin yanı sıra farklılıklardan da söz edilebilir; her ikisi için de resimle ilgili temel sorun, kutsalın varlığının nasıl ifade edileceğidir ancak Caravaggio yalnızca görünür olana odaklanırken Reni görünüşün ötesine geçmeye çalışır.²⁵ Caravaggio'nun *Aziz Petrus'un Martirdomu* resmi pek çok sanatçıya ilham kaynağı olur. Fossano'nun ve Mattia Preti'nin tabloları buna örnektir. İngiliz müzayede evi Christie's tarafından 2008 yılında satışa çıkarılan²⁶ Fossano'nun 290,8 x 193,1 cm ebatlarındaki tablosundaki diyağonal kompozisyon kurgusunda; üç cellat, azizin gerildiği çarmıhı kaldırmaya çalışırken, azizi bileğinden yakalayan bir din adamı da sağ üst köşedeki Pagan tanrıyı işaret etmek-

24 Musei Vaticani.

25 Benati, 2013, 72-74.

26 Christie's. 2008.

tedir. Resmin sol üst kısmında elinde şehitlik sembolü palmiye dalını tutan ve genç erkek formunda tasvir edilen kanatlı bir melek figürü görülür (Res. 4). Birmingham Üniversitesi Barber Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde bulunan Mattia Preti ise yaklaşık aynı yıllarda 194,5 x 194,3 cm ebatlarında diyagonal kompozisyonlu kare bir tablo yapar. Çarmıha ters olarak gerilmiş Aziz Petrus'un haçını yukarı doğru kaldırmaya çalışan iki cellat ön plandadır. Geri planda ise aşağı doğru bakan Pagan bir tanrı ve gökyüzü görülür. Gökyüzündeki dramatik ışık da mistik şekilde azizi aydınlatmaktadır²⁷ (Res. 5).



Res. 4: Fossano (Giovanni Battista Beinaschi), *The Martyrdom of Saint Peter (Aziz Petrus'un Martirdomu)*, yak. 17'nci yüzyıl ortaları, Tuval üzerine yağlıboya, 290,8 x 193,1 cm, Christies. (Christie's. 2008.)



Res. 5: Mattia Preti, *The Martyrdom of St Peter (Aziz Petrus'un Martirdomu)*, yak. 1656-1660, Tuval üzerine yağlıboya, 194,5 x 194,3 cm, Birmingham Üniversitesi Barber Güzel Sanatlar Enstitüsü, Birleşik Krallık. (The Barber Institute of Fine Arts.)

17'nci yüzyılda Paris'te kiliselerin yüksek sunaklarını çok büyük tablolar süslemeye başlar. Bunlar arasında *Paris Notre-Dame Mayısları*²⁸ önemli bir yere sahiptir. Mayıslar, mayıs ayının ilk gününde Bakire Meryem onuruna Notre-Dame Katedrali'ne sunulmak üzere yaptırılan resimlerdir (Res. 6). Eski Ahit'ten sahnelerin gösterildiği ebat olarak küçük mayısların yerini, 1630 yılından itibaren Yeni Ahit'ten havarilerin

27 The Barber Institute of Fine Arts.

28 17'nci yüzyılda, mayıs ayı "may" olarak yazıldığından, yazım hâlâ kullanılmaktadır. Bk. Notre-Dame de Paris. (a).

eylemlerini gösteren ve boyları üç metreyi aşan büyük tablolar alır. Bunlar, *Les Grand Mays* yani Büyük Mayıslar olarak bilinen 1630-1707 yılları arasında Paris Kuyumcular Loncası tarafından katedrale sunulmak üzere dönemin ünlü ressamlarına yaptırılan tablolardır. Koleksiyon büyüdükçe mayısların katedral içindeki yerleri değiştirilir, bir kısmı Bakire Meryem adına başka katedral ve kiliselere bağışlanır.²⁹ Bu yıllarda sipariş edilen yetmiş Mayıs'tan elli biri, günümüzde Paris'te Petits-Augustins Müzesi³⁰ ve Louvre Müzesi'ndedir. Mayıs siparişi vermek için seçilen sanatçılar genellikle 1648 yılında kurulan Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'nin üyeleridir. Müzelerin olmadığı bir zamanda, katedralde eserlerinin halka açık olarak kalıcı bir sergide sergilenmesine fırsat vermesi bakımından genç ressamlar için ise Mayıs siparişi almış olmak çok önemli bir onurdur. Zamanla siparişler bir yarışmaya döner. Koleksiyonerler, Mayıs'ların eskizlerini veya ikincil bir versiyonunu sipariş eder. 19'uncu yüzyılda Notre-Dame Katedrali'nde yapılan restorasyonlar sırasında, katedralin dekorasyonunu hantal ve modası geçmiş bulan mimar Eugène Viollet-le-Duc, katedralin şapellerini dekore etmek için sadece birkaç tabloyu orada tutar. Diğer Mayıs'lar, Fransa'nın çeşitli yerlerindeki kiliseler ve güzel sanatlar müzeleri ile Louvre Müzesi arasında dağıtılır.³¹



Res. 6: Notre-Dame Katedrali'nde sergilenen *Paris Notre-Dame Mayısları*'nı gösteren bir resim. [Notre-Dame de Paris. (a)]

29 Notre-Dame de Paris. (a, b).

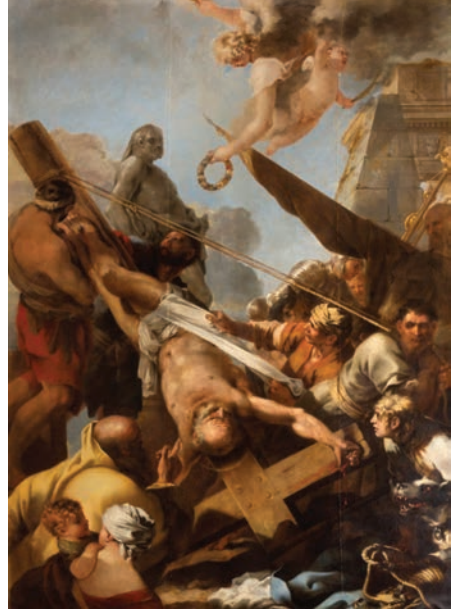
30 Petits-Augustins Şapeli: Bu kilise, 17'nci yüzyıl başlarında Fransa'da Paris'te kurulan Couvent des Petits-Augustins'ten geriye kalan tek yapıdır. Kraliçe Marguerite de Valois tarafından 1795 yılından itibaren Musée des Monuments Français'e ev sahipliği yapar. 1816 yılında Kraliyet Akademileri'nin mirasçısı olan École des Beaux-Arts'a verilir. Şapelde, Orta Çağ ve Rönesans dönemine ait Fransız ve İtalyan eserleri korunmaktadır. Bk. Beaux-Arts de Paris.

31 Notre-Dame de Paris. (a, b, c).

2019 yılı Nisan ayında Notre-Dame Katedrali'nde çıkan yangın esnasında, şapel-lerde bulunan Maysı'lardan on üçü tahliye edilir.³² Bunlardan biri, renkli paleti ve kompozisyonlarının karmaşıklığı ile Parisli müşterilerin ilgisini çeken Sébastien Bourdon'un 1643 tarihli *Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilişi* isimli tablosudur (Res. 7). Büyük resim ustaları ile çalıştığı Roma gezisinin ardından yirmi üç yaşında Paris'e yerleşen Bourdon, bu siparişi aldığı yirmi yedi yaşında genç bir ressamdır. Tablo, 2019 yangınından sonra Paris'teki Aziz Geneviève Kilisesi'nin şapeline asılır.³³ Caravaggio, Reni, Fossano ve Preti'nin Aziz Petrus'un martirliğini gösteren resimlerinden farklı olarak Bourdon halktan kişiler, melekler ve askerler ekleyerek daha kalabalık ve ışıklı bir sahne oluşturmuştur.

Aziz Andreas'ın Martirdomu

Aziz Petrus'un kardeşi olan Aziz Andreas³⁴, Yuhanna İncili'ne göre İsa'nın çağrısından önce Vaftizci Yahya'nın³⁵ öğrencisidir. Andreas, Ahaya'nın³⁶ nüfusunun çoğunun hatta kendi karısının bile din değiştirecek Hristiyan olduğunu öğrenen Roma Prokonsülü Aegeas'ın emriyle 60-62 yıllarında Patras'ta çarmıha gerilerek öldürülür. Çarpı (X) şeklinde bir haça gerildiği için daha sonraları *Aziz Andreas Haçı* olarak sembolleşir. Efsaneye göre; Andreas, öldürülmek üzere götürülürken yolda kendisine sempati duyan halka vaaz verir bu esnada halk bağlı olan azizin çözülmesini ister ancak bağlı olan azizi çözmeye çalışan cellatların elleri gizemli bir şekilde felç olur. Nihayetinde şehit olma arzusu yerine gelir ve ilahi bir ışıkla çevrili olarak can verir.³⁷ Bu inanca uygun olacak şekilde Bartolomé Esteban Murillo, Peter Paul Rubens ve Charles Le Brun gibi bazı sanatçılar, azizin martirdom sahnelerini, halk ile askerlerden oluşan kalabalık bir kaos ortamında resmetmiştir.



Res. 7: Sébastien Bourdon, *Le Crucifiement de Saint Pierre (Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilişi)*, 1643, Tuval üzerine yağlıboya, Sainte Geneviève Kilisesi, Paris, Fransa. [Notre-Dame de Paris. (c)]

32 Rea, 17 Nisan 2019.

33 Notre-Dame de Paris. (c).

34 Aziz Andreas (St. Andreas)'ın bilinen diğer isimleri: Andrew, Petrus'un kardeşi Andrew.

35 Vaftizci Yahya (St. John the Baptist).

36 Roma eyaleti Achaea (Ahaya), Yunanistan'ın kuzey kıyısında bulunan tarihi bir yer. Bk. Encyclopædia Britannica Inc. (a).

37 Nyerges, 2013, 202.

Katolik gelenekte Andreas, X şeklindeki bir haç ile ilişkilendirilse de *Aziz Andreas'ın Çarmıha Gerilişi* isimli 1606-7 tarihli Napoli'de yaptığı 202,5 x 152,7 cm ebatlarındaki tablosunda Caravaggio; azizi, standart bir dikey haç üzerinde, ışık ve karanlığın keskin zıtlığı içinde tasvir eder.³⁸ Tablo, 1610 yılında İspanya'ya götürülür ve muhtemelen burada yüzlerce yıl kalır. 1970'lerde yeniden keşfedilmesinden kısa bir süre sonra Amerika Birleşik Devletleri'nin Ohio eyaletinde bulunan Cleveland Sanat Müzesi tarafından satın alınır. 2014'te resim üzerinde detaylı inceleme ve restorasyonlar başlar. Müzenin resim konservatörü Dean Yoder resmi temizler ve yaklaşık üç yıl boyunca Caravaggio'nun çalışma tekniğini son derece detaylı bir şekilde inceler. X-ışınları, pigment analizi, kızılötesi reflektografi ve UV ışınlaması dahil olmak üzere çok sayıda teknik görüntü analizi yapar. Neticede daha önce gölgelerle örtülmüş bir figürün yanı sıra kompozisyondaki *pentimento* yani sanatçının yapmış olduğu alt katmanlardaki değişiklikleri de ortaya çıkarır.³⁹ Yoder'in diğer bir analiz sonucu ise çağdaşlarının çoğunun aksine Caravaggio'nun kompozisyonlarını planlarken çizim kullanmamış olmasıdır⁴⁰ (Res. 8).

Hristiyan azizlerinin martirdom sahnelerini gerçeğe çok yakın ve izleyiciyi şok edici şekilde resmeden⁴¹ sanatçılardan bir başka isim; Caravaggio'nun natüralizmi ve chiaroscuro'sundan çok etkilenmiş olan ve 1616 yılında İtalya'ya yerleşen *Lo Spagnoletto* yani *Küçük İspanyol* olarak tanınan Jusepe de Ribera'dır.⁴² Ribera, 1628 tarihli *Aziz Andreas'ın Martirdomu* isimli 206,1 x 177,7 cm ebatlarındaki tablosunda, profilden gösterdiği azizin münzevî bedenini ve yüzünü tamamen ışıkla aydınlatırken diğer figürlerde sadece kısmî ayrıntıları ışıkla vurgular. Resmin sağında, azizin baş ucunda, Zeus'un altın heykelini göstererek tapınmasını söyleyen Pagan bir rahip görülür. Azizi çarmıha bağlayan iki erkek figürden biri, azizin bacaklarının etrafındaki ipleri sıkarken diğeri rahibin gösterdiği Pagan heykele bakmaktadır. Bu anı gören inananları temsilen ise orta planda ağlayan bir figür yer alır.⁴³ Konuları ile izleyici üzerinde derin etkiler bırakan Ribera'nın olgunluk döneminin başlarında Napoli'de yaptığı bu tablosu günümüzde Macaristan'da Budapeşte Güzel Sanatlar Müzesi'ndedir⁴⁴ (Res. 9).

İspanyol Barok'unun temsilcilerinden Bartolomé Esteban Murillo'nun yaklaşık 1675-1682 yıllarında yapmış olduğu *Aziz Andreas'ın Martirdomu* tablosunda, azizin Katolik geleneğe uygun olarak çapraz haça gerildiği görülür. Ağlayanlar, askerler ve çarmıha hazırlayanlardan oluşan kalabalık figür gruplarının bulunduğu resmin kompozisyonunda vurgu, yüzü gökyüzüne yani cennete dönük olarak tasvir edilen azizedir. Tablo, günümüzde Madrid'te Prado Müzesi'nin koleksiyonundadır⁴⁵ (Res. 10).

38 The Cleveland Museum of Art. (a).

39 The Cleveland Museum of Art. (b).

40 Yoder, 2014.

41 Vécsey.

42 Spicer, 2018.

43 Nyerges.

44 The Museum of Fine Arts Budapest.

45 Brown, 2020.



Res. 8: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *The Crucifixion of Saint Andrew* (Aziz Andreas'ın Çarmıha Gerilişi), 1606-7, Tuval üzerine yağlıboya, 202,5 x 152,7 cm, Cleveland Sanat Müzesi, Ohio, ABD. [The Cleveland Museum of Art (a)]



Res. 9: Jusepe de Ribera, *The Martyrdom of Saint Andrew* (Aziz Andreas'ın Martirdomu), 1628, Tuval üzerine yağlıboya 206,1 x 177,7 cm, Budapeşte Güzel Sanatlar Müzesi, Macaristan. [Museum of Fine Art Budapest (a)]



Res. 10: Bartolomé Esteban Murillo, *The Martyrdom of St. Andreas* (Aziz Andreas'ın Martirdomu), Yak. 1675-1682, Tuval üzerine yağlıboya, Prado Müzesi, Madrid, İspanya. (Museo Nacional del Prado)



Res. 11: (Detay) Peter Paul Rubens (Pedro Pablo Rubens), *The Martyrdom of Saint Andrew* (*Aziz Andreas'ın Martirdomu*), 1637, Tuval üzerine yağlıboya, 306 x 216 cm. (Fundación Carlos de Amberes)



Res. 12: İspanya Dışişleri Bakanı Arancha González Laya ve Carlos de Amberes Vakfı Başkanı Miguel Ángel Aguilar, Rubens'in *Aziz Andreas'ın Martirdomu* tablosunun önünde, 2020. [Fundación Carlos de Amberes. (a)]

Fransız Barok'unun temsilcilerinden Peter Paul Rubens (Pedro Pablo Rubens)'in geç dönemine ait 306 x 216 cm ebatlarındaki *Aziz Andreas'ın Martirdomu* isimli tablosunun kompozisyonunda ise figürlerin ifadeleri ve jestlerinde hem Barok özellikleri hem de Titian'dan açıkça etkilendiği anlaşılan renkli bir palet ve serbest fırça darbeleri görülür (Res. 11). Madrid'de yaşayan Flaman Jan van Vucht tarafından İspanya'da eski San Andrés de los Flamencos Hastanesi Kilisesi'nin sunağı için, 1630 yılında Rubens'e sipariş edilen bu tablo, Van Vucht'ın 1639 yılında ölümü üzerine Carlos de Amberes Vakfı'na bağışlanır.⁴⁶ Bu tarihten beri vakfa ait olan tablo, halen yapıldığı yıllarda Rubens'in talimatları doğrultusunda hazırlanmış olan orijinal çerçevesi içinde sergilenmektedir⁴⁷ (Res. 12).

Charles Le Brun'un, 1647 yılı Paris Notre-Dame Mayısları'nda sergilenmek üzere yaptığı 410 x 310 cm ebatlarındaki *Aziz Andreas'ın Martirdomu* tablosunda, çarpı şeklindeki haça bağlanan ve genişçe açılmış kolları ile yukarı doğru yalvaran aziz görülür⁴⁸ (Res. 13). Resimde; Roma Valisi Egeas, azizin idamını izlemekte askerler ise artan kalabalığı geri püskürtmeye çalışmaktadır.⁴⁹ Le Brun'un tablosundaki üslup, Notre-Dame Mayıslar serisinde önemli bir etkiye sahip olur ve sanatçının tarzı 1660 yılından 1670 yılı başına kadar Fransa'da krallık kiliselerinin büyük sunak resimlerindeki dinî imgelerin

46 Fundación Carlos de Amberes.

47 El Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2019.

48 Notre-Dame de Paris. (a).

49 Notre-Dame de Paris. (b), Notre-Dame de Paris. (d).



Res. 13: Charles Le Brun, *The Martyrdom of St. Andrew (Aziz Andreas'ın Martirdomu)*, 1647, Tuval üzerine yağlıboya, 410 x 310 cm, Notre Dame Katedrali, Paris, Fransa. [Notre-Dame de Paris (d)].



Res. 14: Charles Le Brun, *The Martyrdom of St. Andrew (Aziz Andreas'ın Martirdomu)*, 1646-1647, Tuval üzerine yağlıboya, 98,4 x 80 cm, J. Paul Getty Müzesi, Los Angeles, Kaliforniya, ABD. (The J. Paul Getty Museum)

prototipi haline gelir.⁵⁰ Brun'un bu dört metrelik bu tablosunun yaklaşık dörtte biri büyüklüğündeki (98,4 x 80 cm ebatlarındaki) 1646-1647 tarihli versiyonu ise Amerika'da bir müzede karşımıza çıkar. Aynı isme sahip ancak çok daha küçük boyutlardaki bu tablo, 1984 yılında ABD'de Los Angeles'ta bulunan J. Paul Getty Müzesi koleksiyonuna dahil edilmiştir⁵¹ (Res. 14). Her iki resmin kompozisyonu aynı olsa da dikkatle bakıldığında bazı figürlerin hareket ve renklerinde farklılıklar olduğu keşfedilir.

Aziz Büyük James'in Martirdomu

Katolik geleneğe göre Aziz Büyük James⁵² İspanya'da misyonerlik yapmasından ötürü İspanya'nın koruyucu azizi olarak kabul edilir. İlk Hristiyan martir olan azizin, Kudüs'te Yahudi Kralı Herod Agrippa I'in emri üzerine 44 yılında başı kesilerek öldürüldüğüne inanılır.⁵³

50 Bastet, 2017.

51 The J. Paul Getty Museum.

52 Aziz Büyük James (St. James the Greater)'in bilinen diğer isimleri: Yakup, James, Zebedi'nin oğlu Yakup.

53 Encyclopædia Britannica Inc. (c).

İspanyol ressam Francisco de Zurbarán tarafından yaklaşık 1640 yılında yapılan 252 x 186 cm ebatlarındaki *Aziz James'in Martirdomu* isimli tabloda James; yere diz çökmüş, başını kesmeye hazırlanan celladının kılıcına kadar boynunu uzatmış ve elleriyle dua eder haldedir. Önünde, ölümüne karar veren otorite durur. Arkasında ise baltalı askerler, muhtemelen ölüm emrini veren Herod Agrippa I ve Elçilerin İşleri'ne⁵⁴ göre düşmanları olarak gördükleri adamın ölümünden memnun olan Yahudileri temsil eden statik pozlarda duran çeşitli figürler yer alır (Res. 15). Bu resimde chiaroscuro, Zurbarán'ın ilk çalışmalarından farklı olarak soldan giren ışığın ürettiği gölgelerle sınırlıdır. Resmin sol üst kısmında küçük bir melek, Hristiyan şehitlerinin sembolü olan çiçeklerden bir taç ve palmye dalı taşır. Resmin en sağında bir köpek başı vardır. Tüm bu sahneye geri plandaki manzara eşlik eder. Zurbarán; acıma, şiddet ve dinamizme yoğun vurgu yapan diğer Barok dönem ressamlarından farklı şekilde bir martirdom sahnesi resmetmiştir. Resmin iki buçuk metrelik büyüklüğü, bir kilise için tasarlanmış olduğunu gösterse de, İspanya'da Llerena kentindeki Granada Bakire Meryem Kilisesi için mi yoksa aynı şehirdeki Aziz James Kilisesi için mi yapılmış olduğu konusu ise tartışmalıdır.⁵⁵



Res. 15: Francisco de Zurbarán, *The Martyrdom of Saint James (Aziz James'in Martirdomu)*, Yak. 1640, Tuval üzerine yağlıboya, 252 x 186 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya. [Museo Nacional del Prado. (d)]

Barok dönemin sonlarına doğru yapılmış resimlerden biri; 1722 tarihli, Venedik'teki San Stae Kilisesi'ndeki *Aziz James'in Martridoma Götürülüşü* isimli tablosu ile chiaroscuro'nun önde gelen temsilcileri arasında yer alan Giovanni Battista Piazzetta'ya aittir⁵⁶ (Res. 16). Yirmi yaşında, Bologna'da Giuseppe Crespi'nin çalışmalarıyla tanı-

54 "O sırada kral Hirodes, inanlılar topluluğundan bazı kişileri, kötülük yapmak amacıyla yakalattı. 2 Yuhanna'nın kardeşi Yakup'u kılıçla öldürttü. 3 Yahudilerin bundan memnun kaldığını görünce ardından Petrus'u da yakalattı. Bunu, Mayasız Ekmek bayramı sırasında yaptı. 4 Petrus'u tutuklatıp hapse attırdı ve dörder kişilik dört takım askerini gözetimine teslim etti. Fısıh bayramından sonra onu halkın önünde yargılamak niyetindeydi. 5 Bu nedenle Petrus hapisteye tutuldu. Ama inanlılar topluluğu, onun için Tanrı'ya hararetle dua ediyordu." [Kutsal Kitap. (b)]

55 Portús, 2012, 140.

56 Virtual Uffizi Gallery.



Res. 16: Giovanni Battista Piazzetta, *Saint James the Greater Led to Martyrdom (Aziz Büyük James'in Martridoma Götürülüşü)*, 1722, Tuval üzerine yağlıboya, 165 x 138 cm, San Stae Kilisesi, Venedik, İtalya. (Jernyei-Kiss, 2013, 34)

şarak ondan etkilenen sanatçının tüm eserlerinde, karakterler görüldüğünden çok daha karmaşık ve konu hiçbir zaman net değildir. Sanatçının konularındaki anlam katmanları ve dramatik unsurlar, bu tabloda da görülür. Tablo; havarilerin hayatları ve martirliklerine ilişkin tasvirlerin olduğu San Stae Kilisesi Papaz Evi'ndeki, Venedikli ressamlar⁵⁷ tarafından 1722-1723 yılları arasında yapılmış olan on iki tuvalden biridir. 165 x 138 cm ebatlarındaki Piazzetta'nın bu resminde, sol elinde bir kitap tutarak yürüyen Aziz James'in, arkasındaki cellat tarafından zaptedilmek istendiği görülmektedir. Işık ve gölgenin güçlü zıtlıklarına ve figürlerin yoğun dramatik etkisine odaklanan sanatçının eserlerinin anlaşılması zor alt metni, Venedikli çağdaşlarından daha "karanlık bir sanatçı olarak şöhret kazanmasına" sebep olur.⁵⁸ 1727 yılında Bolognese Accademia Clementina'da ders veren,

1750 yılında Scuola di Nudo'nun müdürü olarak atanan ve resamlara plastik temaların araştırılması için sayısız fikir veren Piazzetta, Barok'tan Rococo'ya evrilen bir sürecin sanatçısı olan Giovanni Battista Tiepolo'nun da ilham kaynağı olur.⁵⁹

Aziz Yuhanna'nın Martirdomu

Yuhanna,⁶⁰ İsa'nın yaşlılıktan dolayı ölen tek havarisidir. Geleneğe göre İmparator Domitian, Yunanistan'ın Patmos Adası'nda Yuhanna'yı kızgın yağ kazanına attırır

57 Sanatçılar alfabetik sırayla şu şekildedir: Antonio Balestra, Nicolò Bambini, Gregorio Lazzarini, Silvestro Manaigo, Giambattista Mariotti, Giovanni Antonio Pellegrini, Giambattista Piazzetta, Giambattista Pittoni, Sebastiano Ricci, Giambattista Tiepolo, Angelo Trevisano ve Pietro Uberti. Bk. Web Art Gallery.

58 Virtual Uffizi Gallery.

59 ARTE.it.

60 Aziz Yuhanna (St. John)'nın bilinen diğer isimleri: Evanjelist John, Yohannes, Yuhanna, Zebedi'nin oğlu Yuhanna, Yakup'un kardeşi Yuhanna.

ancak aziz, herhangi bir yara almadan mucizevî şekilde kurtulur.⁶¹ Efes Piskoposu Polycrates, Aziz Yuhanna'nın, kendi adıyla anılan Yuhanna İncili'ni ve mektuplarını Efes'te yazdığını ve burada öldüğünü ileri sürer.⁶² Genellikle İncili'ni yazarken ya da yükselişini simgeleyen bir kartalla birlikte tasvir edilen havarinin, efsanevi kızgın yağ kazanına atılması da resimlere konu olur.⁶³

Giulia Lama (Lisalba)'nın, azizin yağ kazanına atılmadan hemen önceki anını resmettiği 106,5 x 135,5 cm ebatlarındaki *Evanjelist Aziz Yuhanna'nın Martirdomu* isimli 1720 tarihli tablosu azizin martiklik sahnesine örnektir. Tablonun solunda, yüzünü yukarı çevirmiş azizin elleri bir cellat tarafından arkadan bağlarken resmin sağında bulunan Pagan rahip ise azizden tapmasını istediği idolü göstermektedir (Res. 17). Azizin yaşlı değil de oldukça genç olarak tasvir edildiğini gördüğümüz Giulia Lama'nın bu tabloda çocukluk arkadaşı Piazzetta'nın etkileri görülür. Çoğu kadın ressamın çıplak modellerle çalışmalarına izin vermediği bir dönemde, izin verilen tek kadın sanatçı Giulia Lama'dır. Sanatçının yakın zamanda keşfedilen iki yüzden fazla çizimi, eğitimi sırasında gerçekten hem erkek hem de kadın çıplak figürlerle çalıştığını açıkça göstermiştir.⁶⁴ Günümüzde Fransa'da Quimper Güzel Sanatlar Müzesi'nde bulunan tablo, 1864 yılında Jean-Marie de Silguy tarafından müzeye miras bırakılmıştır.⁶⁵



Res. 17: Giulia Lama (Lisalba), *Le Martyre de Saint Jean l'Évangéliste* (*Evanjelist Aziz Yuhanna'nın Martirdomu*), 1720 yılı versiyonu, Tuval üzerine yağlıboya, 106,5 x 135,5 cm, Quimper Güzel Sanatlar Müzesi, Quimper, Fransa. (Musée des Beaux-arts de Quimper)

Venedik Ekolü'nden ismi bilinmeyen bir sanatçı tarafından yaklaşık 1760 yılında yapılan Aziz Yuhanna'nın yağ kazanına atılarak işkence edildiği sahneyi gösteren 60 x 85 cm ebatlarındaki başka bir Barok tablo ise bugün Macaristan'da Budapeşte Güzel Sa-

61 Aziz Yuhanna'ya atfolunan Vahiy Kitabı'nda şöyle yazar: "Ben Yuhanna, İsa'yla ilgili acıda, O'nun hükümrânlığında ve sabrında sizlerle ortak olan kardeşiniz, Tanrı'nın sözüne ve İsa'nın tanıklığına bağlılığım nedeniyle Patmos denen adadayım. Rab'bin Günü Ruh yönetimindeyken arkamdan boru sesi gibi güçlü bir ses duydum. Şöyle diyordu: "Gördüklerini kitaba yaz ve yedi kentteki kiliselere gönder: Efesos'a, İzmir'e, Bergama'ya, Tiyatira'ya, Sardis'e, Filadelfiya'ya, Laodikya'ya.", Kutsal Kitap. (c).

62 Chadwick.

63 Catholic Online.

64 Sotheby's, 30 Ocak 2019.

65 Musée des Beaux-arts de Quimper.

Res. 18:

Anonim (Venedikli ressam),
*Martyrdom of Saint John the
Evangelist (Evanjelist Aziz
Yuhanna'nın Martirdomu)*, Yak. 1760,
Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 85 cm,
Budapeşte Güzel Sanatlar Müzesi,
Budapeşte, Macaristan. [Museum of
Fine Art Budapest. (b)]



natlar Müzesi koleksiyonundadır⁶⁶ (Res. 18). Aziz Yuhanna'yı yağ kazanında gösteren başka örnekleri ise Flaman Ekolü sanatçılara ait iki tabloda görebiliriz. Bunlardan biri, 141 x 99 cm ebatlarındaki kimin yaptığı bilinmeyen bir tablo (Res. 19) diğeri ise Simon de Vos'un 156,2 x 118,7 cm ebatlarındaki tablosudur (Res. 20). Her ikisi de Artnet Worldwide Corporation⁶⁷ tarafından 2021 yılında satışa çıkarılan resimler arasındadır.⁶⁸ Bir başka örnek de 1662 yılı Notre-Dame Katedrali Mayısları için Daniel Hallé (baba)'ye yaptırılan 412 x 383 cm ebatlarındaki *Roma'da Latin Kapısı Yakınında Aziz Yuhanna* isimli tablodur. Aziz, üzerinde *S.P.Q.R*⁶⁹ yazan antik bir şehir kapısı önüne kurulan devasa siyah bir yağ kazanına atılmak üzeredir. Bir cellat azizi, iple yukarı doğru çekerken diğeri iki cellat da büyük bir gayretle ona yardım etmektedir. Gökyüzünden inen kanatlı iki genç melek figürü, öfkeli bir din adamı ve geri planda görülen Romalı bir atlı asker de bu sahneye eşlik eder (Res. 21). Hallé'nin bu tablosu, günümüzde Fransa'nın Clermont-Ferrand kentinde bulunan Roger-Quilliot Sanat Müzesi'ndedir.⁷⁰



Res. 19: Anonim (Flaman Ekolü),
*Martyrdom of Saint John the Evange-
list (Evanjelist Aziz Yuhanna'nın Mar-
tirdomu)*, 17'nci yüzyıl, Tuval üzerine
yağlıboya, 141 x 99 cm. [Artnet Worl-
dwide Corporation. (b)]

66 Museum of Fine Art Budapest. (b).

67 1989 yılında New York'ta kurulan çevrimiçi sanat galerileri işletmesi. Bk. Artnet Worldwide Corporation (a).

68 Artnet Worldwide Corporation. (b, c).

69 S.P.Q.R. (Senatus Populus Que Romae), Roma halkı ve senatosunu ifade eden Latince bir kısaltmadır.

70 Bastet.



Res. 20: Simon de Vos, *The Martyrdom of Saint John the Evangelist (Evanjelist Aziz Yuhanna'nın Martirdomu)*, 17'nci yüzyıl, Tuval üzerine yağlıboya, 156,2 x 118,7 cm. [Artnet Worldwide Corporation. (c)]



Res. 21: Daniel Hallé (baba), *Saint Jean Près la Porte Latine à Rome (Roma'da Latin Kapısı Yakınında Aziz Yuhanna)*, 1662, Tuval üzerine yağlıboya, 412 x 383 cm, Roger-Quilliot Sanat Müzesi, Clermont-Ferrand, Fransa (Bastet).

Aziz Filipus'un Martirdomu

Katolik geleneğe göre, Aziz Filipus⁷¹, günümüz Türkiye'sinde Pamukkale olarak bilinen Hierapolis'te yaşamış ve seksen yılı civarında şehit edilmiştir. Öldürülmesinin kesin yöntemi bilinmiyor olsa da çarpmıha gerilmiş olması veya kafasının kesilmiş olması kabul gören olasılıklar arasındadır.⁷²

Aziz Filipus, şehitliği nadiren temsil edilmiş olan azizlerdendir. Madrid'te Sevilla'da bulunan Osuna Collegiate Kilisesi için Ribera tarafından resmedilen *Aziz Filipus'un Martirdomu* isimli 1619 tarihli tablo, uzun süre, *Aziz Bartholomew'nin Martirdomu* olarak sınıflandırılır ancak 1953 yılında ABD'li sanat tarihçisi Delphine Fitz Derby, resimdeki azizin Bartalmay değil Filipus olduğuna dikkat çeker.⁷³ Ribera, hagiografların tanımladığı gibi azizi, seksen yedi yaşında değil güçlü yapılı ve orta yaşlı bir adam olarak tasvir etmiştir. Resimde, halatlarla haça gerilmeye çalışılan aziz, bu ana tanıklık etmek

71 Aziz Philip (St. Philip)'in bilinen diğer isimleri: Philippus, Philip, Filip.

72 Jin, 2020.

73 Museo Nacional del Prado. (a).

için toplanan bir kalabalık tarafından izlenmektedir. Ribera'nın on dereceli zıtlıkları terk ettiği ve impasto tekniğini kullandığı resimlerinden biridir bu (Res. 22). Günümüzde Prado Müzesi koleksiyonunda bulunan resmin, 1621 yılında tahta geçen İspanya kralı Kralı IV. Philip'e hediye olarak yaptırılmış olması muhtemeldir.⁷⁴ 1666'da Madrid Alcázar Sarayı'ndaki envanterde tablo, şöyle tanımlanır: "Jusepe de Ribera tarafından 300 düka gümüşüne yapılan, işkence gören birinin 3 çubuk uzunluğunda ve 3 çubuk yüksekliğinde [249 x 249 cm] yaldızlı çerçevesi".⁷⁵



Res. 22: Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto), *The Martyrdom of Saint Philip (Aziz Filipus'un Martirliği)*, 1619, Tuval üzerine yağlıboya, 234 x 234 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya. [Museo Nacional del Prado (b)].

Sotheby's tarafından 2015 yılında satışa sunulan Eugenio Cajés'in 1627 tarihli, 168,6 x 126,1 cm ebatlarındaki resminde de çarmıha gerilen erkek bir figür yer alır. Web sayfasında, bu kişinin "muhtemelen Aziz Filipus" olduğu yazan Sotheby's, muhtemelen diye yazmasının sebebini ise sanatçının, 1630 yılında İspanya'da Madrid'te bulunan Torrelaguna'daki San Felipe Sunağı'nın bir parçası olarak, "Aziz Filipus'un şehit edilmesini gösteren benzer bir sahne boyamış olması"⁷⁶ şeklinde açıklamıştır (Res. 23).

Alman ressam Michael Leopold Willmann'ın 1700'lerden önceye tarihlenen 49,5 x 33,2 cm ebatlarındaki Aziz Filipus ve Aziz James'in martirliklerini aynı karede gösteren resmi ise Çekya'da Kutná Hora yakınlarındaki bir kilise sunağı için, Sistersiyen Manastırı'nın Başrahibi Jindřich Snopek tarafından sipariş edilmiştir. Havarilerin martir sahnelerinde Orta Avrupa resminin önde gelen isimlerinden biri olan ve Rubens'in resim tarzına dayanan Willmann'ın bu hazırlık aşamasındaki bitmemiş resminde, karanlık bir arka plandaki azizlerin çıplak bedenleri ve melek figürleri görülmektedir (Res. 24).⁷⁷

74 Museo Nacional del Prado. (a).

75 Museo Nacional del Prado. (b).

76 Sotheby's, 29 Nisan 2015.

77 The National Gallery Prague.



Res. 23: Eugenio Cajés (Eugenio Caxés), *The Crucifixion of A Male Saint, Possibly St. Philip (Bir Erkek Azizin Çarmıha Gerilmesi, Muhtemelen Aziz Filipus)*, 1627, Tuval üzerine yağlıboya, 168,6 x 126,1 cm, Sothebys. (Sotheby's, 29 Nisan 2015).



Res. 24: Michael Leopold Willmann, *The Martyrdom of SS Philip and James (Aziz Filipus ve Aziz James'in Martirdomu)*, 1700'den önce, Tuval üzerine yağlıboya, 49,5 x 33,2 cm, Prag Ulusal Galeri, Prag, Çekya. (The National Gallery Prague)

Aziz Bartalmay'ın Martirdomu

Katolik geleneğe göre Ermenistan'ın Albanopolis kentinde şehit edildiğine inanılan Aziz Bartalmay'ın⁷⁸ olası öldürülme yöntemleri arasında baş aşağı çarmıha gerilme ve başının kesilmesi sayılabilir ancak en ünlüsü Ermeni bir prensi Hristiyanlaştırdığı için Ermeni putperestler tarafından diri diri derisinin yüzülmesidir. Bu sebeple azizin bazı tasvirlerinde, derisinin yüzüldüğü kavisli bir bıçakla birlikte ya da yüzülmüş derisini tutarken gösterilir. Bartholomew'nin önce çarmıha gerildiği sonra derisinin yüzüldüğü ya da önce derisinin yüzüldüğü, çarmıha gerildiği sonra da başının kesildiğine dair de efsaneler vardır.⁷⁹

Barthalmay'ın martirlik sahneleri, şiddeti en açık ve en rahatsız edici gerçeklikte gördüğümüz öldürme sahneleri arasında yer alır.⁸⁰ Bunlardan biri, günümüzde Porto

78 Aziz Bartalmay'ın bilinen diğer isimleri: Bartholomew, Barholomeo, Bartholomaeus.

79 Jin.

80 Bissell, 2016.

Riko'da Ponce Sanat Müzesi'nde bulunan Caravaggio'nun takipçilerinden Sisto Badalocchio tarafından yaklaşık 1610 yılında boyanan 112,2 x 165,6 cm ebatlarındaki *Aziz Bartalmay'ın MartirDOMu* isimli, koyu bir arka planın önünde duran üç erkek figürün görüldüğü tenebrist resimdir⁸¹ (Res. 25). Arka planı tamamen siyah olan resmin orta kısmındaki figür, çıplak ve yukarı doğru bakan Aziz Bartalmay; soldaki figür, başında tüylü bir miğferi olan bir asker ve sağdaki de azizin sol kolunu yüzmeğe başlayan genç bir cellattır.

Res. 25:

Sisto Badalocchio,
*MartyrDOM of
Saint Bartholomew
(Aziz Bartalmay'ın
MartirDOMu)*, Yak.
1610, Tuval üzerine
yağlıboya, 112,2 x
165,6 cm, Ponce
Sanat Müzesi, Porto
Riko. (Google Arts
& Culture. Museo
de Arte de Ponce)



Tenebrist resimleri ile ünlenen diğer bir ressam, kariyerinin büyük bir kısmını Roma'da prestijli Papalık siparişlerini yapmakla geçiren ve sıkı bir Caravaggio takipçisi olan Fransız ressam Valentin de Boulogne (Jean Valantine)'dur.⁸² 1613-1615 yılları arasında yapmış olduğu 121 x 165 cm ebatlarındaki *Aziz Bartalmay'ın MartirDOMu* isimli tablосunda iki cellat yer alır. Sağdaki cellat, yaşlı ve yarı çıplak azizin bacağına dersini yüzmektedir. Resim günümüzde New York'ta Metropolitan Sanat Müzesi'nin koleksiyonundadır⁸³ (Res. 26). Caravaggio'nun sıkı takipçilerinden diğer bir isim Lionello Spada'dır.⁸⁴ Sanatçının 17'nci yüzyıl başlarında yapmış olduğu 131 x 106 cm ölçülerindeki tenebrist resimde ise celladın, azizin derisini omuzundan yüzmeğe başladığı an görülür. Bu konuyu ele alan diğer sanatçıların tablolarında görülen 'yaşlı aziz' figürlerinin aksine Spada'nın, azizi çok daha genç olarak resmettiği dikkat çeker. Tablo, 2006 yılında Christie's tarafından satışı yapılan tablolar arasındadır⁸⁵ (Res. 27).

81 Musée du Louvre, 2017.

82 Musée du Louvre.

83 The Metropolitan Museum of Art.

84 Caravaggio ve Spada arasındaki ilişki, 1678'de Bologna'da iki cilt halinde yayımlanan Felsina Pittrice veya The Lives of the Bolognese Painters olarak bilinen Kont Carlo Cesare Malvasia'nın kitabında anlatılır. Kitap, İtalya'daki resim tarihi ve eleştirisi için en önemli kaynaklardan biridir. (Bk. Pirondini, 2018.)

85 Christie's. 2006.

Res. 26:

Valentin de Boulogne
(Jean Valantine),
*Martyrdom of
St Bartholomew*
(Aziz Bartalmay'ın
Martirdomu), Yak.
1613-15, Tuval üzerine
yağlıboya, 121 x 165
cm, Metropolitan
Sanat Müzesi, New
York, ABD. (The
Metropolitan Museum
of Art).



Res. 27:

Lionello Spada, *Marti-
rio di San Bartolomeo*
(Aziz Bartalmay'ın
Martirdomu), 17'nci
yüzyıl başları, Tuval
üzerine yağlıboya, 131
x 106 cm. (Christie's.
2006)



Aziz Bartalmay'ın martirdom sahnesi, İtalya gibi, 17'nci yüzyıl İspanyol Ekolü'nün de gözde konularından biridir. Yüzyılın başlarından ortalarına kadar bu konuyu en fazla resmeden ve yaptığı resimler ile en fazla kopyalanan sanatçı Ribera'dır (Res. 28, 29, 30). İtalya'da tanınan bir sanatçı haline geldikten sonra çok sayıda sipariş alan ve yaklaşık beş bin resim ve fresk tamamlayan sanatçıya bu nedenle "Luca fa

presto" yani *Hızlı Luca*⁸⁶ lakabı takılır. Ribera'nın resimlerindeki keskin chiaroscuro ve natüralizm, Caravaggio'nun etkisini ortaya koyar ancak onun aksine sanatçı, tuvali çeşitli fırça darbeleri ve dokularla canlandırır⁸⁷ ve teknik olarak resimleri, "çok etkili bir şekilde kullandığı kalın impastolarla karakterize edilir."⁸⁸ Sanatçının, Bartalmay'ın martirliğini gösterdiği tablolarının en ünlüsü, 1644 tarihli 202 x 153 cm ebatlarındaki günümüzde İspanya'nın Barcelona kentindeki Katalan Ulusal Sanat Müzesi'ndeki tablodur (Res. 30). Sol alt köşesinde Pagan bir tanrı heykelinin başının görüldüğü tabloda; yaptığı işten keyif aldığı anlaşılan bir cellat tarafından derisi yüzülen aziz, doğrudan izleyiciye bakmaktadır.⁸⁹ Ribera'nın bu resmi, Yunan mitolojisindeki Apollo'nun Marsyas'ı cezalandırdığına dair yaptığı resimlerinin bir versiyonu gibidir. Buna örnek olarak 1637 tarihli *Apollo ve Marsyas* isimli resmi verilebilir (Res. 31). Şiddetin temsilinde Ribera'nın virtüözlüğü; resimlerinin, özellikle akademi öğrencileri için bir model görevi görmesine, diğer sanatçılar tarafından da örnek alınmasına dolayısıyla çok sayıda kopya veya versiyonlarının yapılmasına yol açar.⁹⁰

Ribera'nın 17'nci yüzyılda yapılmış kopyalarından birini, Madrid'te San Fernando Güzel Sanatlar Kraliyet Akademisi'nde değerini Prado Müzesi'nde (Res. 32 ve 33) ayrıca sanatçının resimlerinin orijinal ya da kopyalarını; Washington'daki Ulusal Sanat Galerisi'nde, New York'taki Metropolitan Sanat Müzesi'nde, Kudüs'teki İsrail Müzesi'nde ve Barcelona'daki Katalan Ulusal Sanat Müzesi'nde de görebiliriz.

Dinî Barok sanatının en popüler konularından biri olan Aziz Bartalmay'ın martirlik sahnelerini; Prado Müzesi'ndeki Francisco Camilo⁹¹, Nort-Dome de Paris'teki Lubin Baugin⁹² ve Fransa Kültür Bakanlığı'ndaki La Hyre Laurent'in⁹³ resimlerinde de görebiliriz. Ancak azizin martirliğine ilişkin Barok dönemde yapılan en büyük resim, muhtemelen günümüzde Lyon'da St. Jean-Baptiste Katedrali'nde bulunan Antoine Paillet'e ait *Aziz Bartalmay'ın Katledilişi* isimli yaklaşık dört buçuk metre ebatlarındaki tablodur (Res. 34). Paillet'nin bu tablosu, aslında Bakire Meryem onuruna 1660 Mayısları'ndan biri olarak Notre-Dame Katedrali'ne sunmak için sipariş edilmiştir. 1793 yılına kadar Notre-Dame'da sergilenir. Başpiskoposluk'un bağıyla 1815 yılında St. Jean-Baptiste Katedrali'nde sergilenmeye başlar. Burada, birçok kilise resmi gibi, toz, iklim değişiklikleri, koruma koşulları ve birbirini izleyen restorasyonlardan zarar görür ancak yakın zamanda yapılan kapsamlı bir restorasyonun ardından 2020 yılında resim, katedralin şapelinde yeniden sergiye açılır⁹⁴ (Res. 35).

86 Museo di Real Bosco di Capodimonte.

87 National Gallery of Art.

88 Museo Nacional del Prado. (b).

89 Spicer.

90 Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

91 Museo Nacional del Prado. (c).

92 Notre-Dame de Paris. (e).

93 Ministère de la Culture.

94 Arcanes, 2020.



Res. 28: Jusepe de Ribera, *The Martyrdom of St. Bartholomew (Aziz Bartalmay'ın Martirdomu)*, 1618, Tuval üzerine yağlıboya, 203 x 152 cm, İsrail Müzesi, Kudüs, İsrail. (The Israel Museum Jerusalem).



Res. 29: Jusepe de Ribera, *The Martyrdom of Saint Bartholomew (Aziz Bartalmay'ın Martirdomu)*, 1634, Tuval üzerine yağlıboya, 104 x 113 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, ABD. (The National Gallery of Art).



Res. 30: Jusepe de Ribera, *Martirio de san Bartolomé (Aziz Bartalmay'ın Martirdomu)*, 1644, Tuval üzerine yağlıboya, 202 x 153 cm, Katalan Ulusal Sanat Müzesi, Barcelona, İspanya. (Museu Nacional d'Art de Catalunya).



Res. 31: Jusepe de Ribera, *Apollo e Marsia (Apollo ve Marsyas)*, 1637, Tuval üzerine yağlıboya, Real Bosco di Capodimonte Müzesi, Napoli, İtalya. (Google Arts & Culture. Museo e Real Bosco di Capodimonte)



Res. 32: Anonim (Jusepe de Ribera'dan kopya), *Martirio de San Bartolomé (Aziz Bartalmay'ın Martiriyomu)*, 17'nci yüzyıl, 85 x 105 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya. [Museo Nacional del Prado. (e)]



Res. 33: Anonim (Jusepe de Ribera'dan kopya), *The Martyrdom of St. Bartholomew (Aziz Bartalmay'ın Martiriyomu)*, Yak. 1620-1626, Tuval üzerine yağlıboya, 178 x 235 cm, San Fernando Güzel Sanatlar Kraliyet Akademisi, Madrid, İspanya. (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)



▲ Res. 35: Antoine Paillet'nin *Aziz Bartalmay'ın Katledilişi* resminin restorasyonu yapılırken çekilmiş bir fotoğraf, Paris, Fransa, 2020. (Arcanes)

◀ Res. 34: Antoine Paillet, *Le Massacre de Saint Barthélémy (Aziz Bartalmay'ın Katledilişi)*, 1660, tuval üzerine yağlıboya, 455 x 357 cm, Saint-Jean Katedrali, Lyon, Fransa. (Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles)



◀ **Res. 36:** Giambattista Tiepolo, *Martyrdom of Saint Bartholomew (Aziz Bartalmay'ın Martirdomu)*, 1722-1723, Tuval üzerine yağlıboya, 167 x 139 cm, San Stae Kilisesi, Venedik, İtalya. (Chorus Associazione per le Chiese del Patriarcato di Venezia).



▶ **Res. 37:**

(Detay) Giambattista Tiepolo'nun, 1732-1733 yıllarında İtalya'da Bergamo'daki Cappella Colleoni'ye yaptığı *The Beheading of John the Baptist (Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi)* freskosundan detay görünüm. (Carnevale).

Giambattista Tiepolo'nun bilinen ilk eserleri arasında yer alan Venedik'teki San Stae Kilisesi'ndeki *Aziz Bartalmay'ın Martirdomu* isimli 1722-1723 tarihli ve 167 x 139 cm ebatlarındaki resmi ise geç dönem Barok resmine örnektir⁹⁵ (Res. 36). Resimdeki ışık patlamalarını hem karanlığa kontrast hem de parlama efekti olarak kullanan ve etkilendiği Piazzetta'nın tarzını birkaç yıl daha sürdüren Tiepolo, daha sonra yapmış olduğu fresklerinde de görüleceği üzere şiddetli chiaroscuro kullanımından vazgeçer. 1732-1733 yıllarında İtalya'da Bergamo'daki St. Mary Major Bazilikası'na bağlı Cappella Colleoni (Colleoni Şapeli)'ye yaptığı *Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi* freski de bu vazgeçişe örnektir⁹⁶ (Res. 37).

95 Chorus Associazione per le Chiese del Patriarcato di Venezia.

96 Carnevale, 25 Kasım 2020.

Aziz Tomas'ın Martirdomu

İsa'nın çarmıha gerilmesinden üç gün sonraki dirilişinden şüphe etmesi ve ikna edilmeden önce İsa'nın yaralarına dokunarak hissetmeyi talep etmesiyle tanınan Aziz Tomas⁹⁷ bu hikayeden⁹⁸ ötürü, yaygın olarak bilinen *Şüpheci Tomas* adıyla anılır.⁹⁹ Nerelerde misyonerlik yaptığı ve nasıl öldürüldüğü bugün halen tartışılan bir konu olsa da ana akım Katolik inancına göre Tomas, yetmiş iki yılında, vaaz vermek için gittiği Hindistan'da Mylapore civarında mızrakla yaralanmıştır.¹⁰⁰

1638 yılında Rubens, 380 x 253 cm ebatlarında *Aziz Tomas'ın Izdırabı* resmini yapar. Resimde Aziz Tomas'a; mızrakla, taşla ve hançerle saldıran bir figür grubu vardır. Bu saldırganlarla çevrenlenen aziz tam yere düşmek üzereyken yukarı doğru bakmaktadır. Bu esnada resmin üst kısmındaki çıplak erkek bebek formundaki melekler ise şehitlik sembolleri olan taç ve palmye dalını getirmektedir (Res. 38). Çekya'da, Aziz Tomas Kilisesi'nin sunağı için Augustinians Tarikatı tarafından yaptırılan ve 1896 yılına kadar sunakta kalan resim, daha sonra kilise tarafından Prag Ulusal Müzesi'ne ödünç verilir¹⁰¹ (Res. 39). 1950 yılına kadar komünist rejimin kiliseye müdahale etmesinden sonra Augustinians mülkiyetinin idaresi tabloyu Ulusal Galeri'ye aktarır. 2013 yılında bu tablo dahil diğer tablolarının da iadesini talep eden kilise ile Ulusal Galeri arasında 2014 yılında yapılan anlaşmaya göre resimler on beş yıl boyunca Ulusal Galeri'nin kalıcı sergisinde kalacaktır.¹⁰²



Res. 38: (Detay) Peter Paul Rubens, *Umučení sv. Tomáše (Aziz Tomas'ın Izdırabı)*, 1638, Tuval üzerine yağlıboya, 380 x 253 cm, Prag Ulusal Galerisi, Çekya. (Idnes.cz.)

97 Aziz Tomas (St. Thomas)'nın bilinen diğer isimleri: Şüpheci Thomas, Didymos, Didimos, İkiz Yahuda, Judas Thomas, Yahuda Thomas.

98 "24 Onikilerden biri, İkiz diye anılan Tomas, İsa geldiğinde onlarla birlikte değildi. 25 Öbür öğrenciler ona, «Biz Rab'bi gördük!» dediler. Tomas ise, «O'nun ellerinde çivilerin izini görmedikçe, çivilerin izine parmağımla dokunmadıkça ve elimi bögürüne sokmadıkça inanmam» dedi. 26 Sekiz gün sonra İsa'nın öğrencileri yine evdeydiler. Tomas da onlarla birlikteydi. Kapılar kapalıyken İsa gelip ortalarında durdu, «Size esenlik olsun!» dedi. 27 Sonra Tomas'a, «Parmağını uzat» dedi, «ellerime bak, elini uzat, bögürüme koy. İmansız olma, imanlı ol!» 28 Tomas O'na, «Rabbim ve Tanrım!» diye cevap verdi." [Kutsal Kitap. (d)]

99 New Advent.

100 Jin.

101 Kopecký, 2014.

102 Kopecký, 2014.



Res. 39: Peter Paul Rubens'in (solda) *Aziz Tomas'ın İzdırabı* ve (sağda) *Aziz Augustine* tablolarının galerideki görünümü, Ulusal Galerî'ye ait Sternberg Sarayı, Prag, Çekya, 2013. (Lidovky.cz. 2013)

Aziz Matta'nın Martirdomu

Katolik inancına göre Hazar Denizi'nin güney kısımlarında misyonerlik yapan ve kendi adıyla bilinen Matta İncili'ni yazan Aziz Matta'nın¹⁰³ da nasıl öldürüldüğü bilinmemektedir. Olası öldürülme yöntemleri arasında yakılması, taşlanması veya başının kesilmesine ilişkin anlatılar vardır.¹⁰⁴ Efsanelerden birine göre azizi öldüren cellat, Etiyopya Kralı Hirticus tarafından gönderilmiştir. Hirticus'un celladı gönderme sebebi ise bir manastırın başrahibesi olan bakire yeğeni Iphigenia ile yapmayı planladığı evliliği, halkın önünde yasaklayan Matta'yı cezalandırmak istemesidir.¹⁰⁵

Caravaggio'nun, Roma'da Fransız Katolik Kilisesi San Luigi dei Francezi'de bulunan Kardinal Matteo Contarelli'nin Mezar Şapeli için yaptığı *Aziz Matta'nın Martirdomu* isimli 1599-1600 tarihli 323 x 343 cm ebatlarındaki tablosunda, azizin katil tarafından bıçaklandığı ve yerde ölmek üzere olduğu an görülür¹⁰⁶ (Res. 40). Caravaggio, tablonun sol arka planına, gitmek üzere geri dönüp arkasına bakan bir figür olarak kendi portresini de resme dahil etmiştir (Res. 40c). Tuvale aktarılmak üzere daha önceden yapılan ayrıntılı hazırlık çizimleri kullanmayan, bunun yerine canlı modellerden doğrudan tuval üzerine çizim yapan sanatçının bu tablosu üzerinde son yıllarda yapılan radyografilerden çıkan sonuçlara göre resmin kompozisyonundan memnun olmadığı için üstüne yeniden çalıştığı anlaşılmıştır¹⁰⁷ (Res. 40a). İkinci versiyonda, resmin alt kısmında üç çıplak erkek görülür (Res. 40b). Bunlar, suyu fark edilemeyen bir vaftiz havuzunda

103 Aziz Matta'nın (St. Matthew)'nun bilinen diğer isimleri: Evangelist Matta, Matthias, Matteo, Matyas, Levi.

104 Jin.

105 Ponnau, 2004, 6.

106 Graham-Dixon.

107 Weil, P. D. ve S. Belchetz-Swenson.



Res. 40: Caravaggio, *Martyrdom of Saint Matthew (Aziz Matta'nın Martirdomu)*, 1599-1600, Tuval üzerine yağlıboya, 323 x 343 cm, San Luigi dei Francesi Kilisesi Contarelli Şapeli, Roma, İtalya. (Weil, P. D. ve S. Belchetz-Swenson)



Res. 40.a: Caravaggio'nun *Aziz Matta'nın Martirdomu* tablosu üzerinde yapılan radyografilerden çıkan sonuçlara göre resmin kompozisyonundan memnun olmadığı için yeniden çalıştığı anlaşılmıştır. (Camiz)

oturan çeşitli derecelerdeki röposvarlardır.¹⁰⁸ Vaftiz ve martirliği bir araya getirdiği bu kompozisyonu ile azizin bilinen ikonografisini değiştiren Caravaggio, ölümü, ruhanî bir yeniden doğuşla ilişkilendirmiştir.¹⁰⁹ Daha önceki çalışmalarında genellikle açık gri bir zemin kullanırken, ilk büyük görevi olan Contarelli Şapeli için yaptığı *Aziz Matta'nın hayatından sahneleri* içeren üç büyük tablosunda¹¹⁰ ise koyu kırmızı-kahverengi bir zemin kullandığı anlaşılmıştır.¹¹¹

108 Röposvar (Repoussoir): Bir şeyi geri itme eylemini ifade eden Fransızca bir kelime. Röposvarın amacı, illüzyonları kullanarak perspektif veya mekansal zıtlıklar yaratmaktır. Örneğin, bir resmin hemen ön planındaki büyük bir unsur, resmin geri kalanında derinlik yanılsamasını artırabilir. Ayrıca bu kompozisyon taktiği, genellikle bir motifin çerçevelenmesine yardımcı olur, böylece ön plandaki nesne veya figürler, gözü resmin derinliklerine götüren bir tür çerçeve haline gelir. Bir röposvar ustası olarak kabul edilen bir sanatçı Caravaggio'dur. Daha sonra röposvar figürleri, 17'nci yüzyıl resminin karakteristik uzamsal derinliği türünü belirledikleri Hollanda figür resminde ortaya çıkar. (Bk. Xamou Art.)

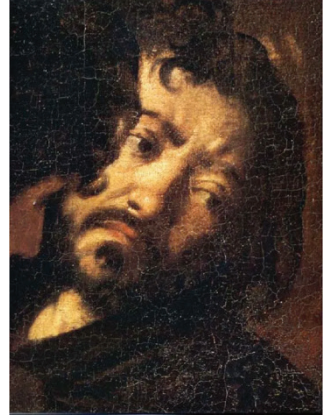
109 Camiz, 1990, 89-105.

110 Caravaggio'nun, Roma'da San Luigi dei Francesi Kilisesi Contarelli Şapeli'nde 1599-1602 yılları arasında *Aziz Matthew'nun hayatına ilişkin yaptığı üç tablosu* bulunmaktadır: Solda, "Calling of St Matthew" (*Aziz Matthew'nun Çağrılışı*); ortada, "The Inspiration of St Matthew" (*Aziz Matthew'nun Esinlenişi*) ve sağda "The Martyrdom of St Matthew" (*Aziz Matthew'nun Martirdomu*). (Bk. Piazza di S. Luigi dei Francesi.)

111 Weil, P. D. ve S. Belchetz-Swenson.



◀ **Res. 40.b:** (Detay)
Caravaggio'nun *Aziz Matta'nın Martirdomu* resminin radyografisinin sağ alt tarafından detay.
(Weil, P. D. ve S. Belchetz-Swenson)



▶ **Res. 40.c:** (Detay)
Caravaggio'nun *Aziz Matta'nın Martirdomu* tablosunda, geri plana eklediği kendi portresi.
(Weil, P. D. ve S. Belchetz-Swenson)

Sebastiano Conca'nın, İtalya'da Pisa'da bulunan San Matteo Kilisesi için 1700-1764 yılları arasında resmettiği *Aziz Matta'nın Martirdomu* isimli tablosu; Francesco Trevisani, Marco Benefial ve Jacopo Zoboli'nin eserleri de dahil olmak üzere azizin yaşamından sahneleri anlatan bir resim dizisinin parçasıdır (Res. 41). Tablodaki kalabalık sahnenin ön planında solda, yarı çıplak genç bir erkek figür olarak görülen katil, kendisine engel olmak için araya giren kişiye rağmen bakışlarını yukarı çevirmiş azize mızrağını saplamaktadır¹¹². Resmin en sağında da azizin yazdığı kitabı yani Matta İncili'ni tutan bir figür yer alır. Azizin başı üzerindeki bebek formundaki beş melek figüründen biri ise şehitlik sembollerinden taç ve palmye dalını getirmektedir.¹¹³ Sotheby's tarafından 2020 yılı Mayıs ayında satışı yapılan benzer bir resim ise Conca'nın bu resminin 18'inci yüz yılın ortalarından sonra yapılmış bir kopyasıdır¹¹⁴ (Res. 42).



Res. 41: Sebastiano Conca, *The Martyrdom of Saint Matthew (Aziz Matta'nın Martirdomu)*, Yak. 1700-64, Tuval üzerine yağlıboya, San Matteo Kilisesi, Pisa, Toskana, İtalya. (Unità Pastorale S. Maria Mdc - S Marta)

112 Weil, P. D. ve S. Belchetz-Swenson.

113 Fondazione Federico Zeri Università di Bologna.

114 Sotheby's, 07 Mayıs 2020.



Res. 42: Sebastiano Conca'dan kopya, *The Martyrdom of Saint Matthew* (Aziz Matta'nın MartirDOMu), 18'inci yüzyıl, Tuval üzerine yağlıboya, 77 x 142 cm, Sotheby's. (Sotheby's, 07 Mayıs 2020)

Sonuç

Katolik inancında aziz olarak kabul edilen İsa'nın havarilerinin martirliklerine ilişkin sahneleri içeren Barok dönemi tuval üzeri yağlıboya tablolara dair yapılan bu araştırmaya dayanarak şunları söylemek mümkündür:

1563 yılındaki Trent Konseyi'nin ardından Katolik Kilisesi'nin teşvik ve desteğini alan sanatçıların, azizlerin işkence ve öldürülme anlarını gösteren tablolarında, dramatik etkisi yüksek ve son derece ayrıntılı bir gerçeklik görülmektedir. 17'nci başlarından 18'inci yüzyıl ortalarına kadar yapılmış olan bu tablolar, bir yandan halkı dindarlığa, dua etmeye ve erdemli davranmaya teşvik etmiş diğer yandan Kilise'nin etkisini güçlendirmiş ve otoritesini devam ettirebilme yollarından biri olmuştur. Ortaçağ, Rönesans ve Manierist dönem boyunca İsa'nın havarilerinin martirliklerine ilişkin sahneler sanatçılar tarafından sayısız defa yapılmış olsa da Barok dönemde azizlerin ürpertici işkence ve öldürülme anlarını gösteren resimleri, geçmiş dönemlerde görülmeyen bir doğallık ve aşırı gerçekçilikle yapılmıştır. Bunun oluşmasında ve gelişmesinde, Katolik Kilisesi'nin Karşı Reform kapsamında 1563 yılında yaptığı Trent Konseyi'nin son derece önemli rol oynamıştır. Konsey'in ardından ağırlıklı olarak kiliseler, izleyicide en üst düzeyde duygusal etki yaratacak sahnelerin yapılması için ardı ardına sanatçılara görevlendirmeler yapmış, siparişler vermiştir. Bunlar arasında en önemlilerinden biri ise Notre-Dome de Paris Mayısları'dır. Maliyetinin uygun, yapım süresinin kısa ve yerlerinin de kolayca değiştirilebilmesi bakımından ise yağlıboya tablolar özellikle tercih sebebi olmuştur.

İsa'nın havarilerinin doğum, ölüm ve yaşantılarına dair kesin bilgiler olmamasına rağmen Katolik geleneğindeki anlatılara ve Trent Konseyi'nde belirlenen kanonlara uygun olarak önce İtalya'da ardından İspanya, Fransa ve diğer bazı Avrupa ülkelerinde havari-azizlerin martirlik sahnelerinin resimlerinin yapılması yaygınlaşmıştır. İsa'nın ölümünün ardından misyonerlik yapan havarilerinden Petrus, Andreas, Bartalmay ve Yuhanna martirlikleri en fazla resmedilen azizlerdir. Daha sonra Matta, Büyük James ve Aziz Tomas gelir. Filipus, Küçük James, Jude ve Simon'un martirliklerine ilişkin sahneler ise muhtemelen kim olduklarına ilişkin yaşanan kafa karışıklığından ötürü Barok dönemin popüler konuları arasında yer almamıştır.

Sanatçıların havari-azizlerin martirdom resimlerinde genellikle açık, asimetrik ve diyagonal bir kompozisyon kurgusu kullandıkları ve dramatik etkiyi arttıracak her türden biçimsel ve içeriksel kontrastlıktan faydalandıkları görülmektedir. Resimlerde yoğun olarak kullanılan ışık-gölge, renk, form, hareket gibi kontrastlıkların yanı sıra en dikkat çekici kontrastlık ise tablonun güzelliği ile konunun şiddeti/çirkinliği arasındaki tezatlıktır. Söz konusu kontrastlıkları en yetkin şekilde kullanmış olan Barok döneminin sanatçılarına Michelangelo Merisi da Caravaggio, Guido Reni, Giovanni Battista Beinaschi (Fossano), Mattia Preti, Sébastien Bourdon, Jusepe de Ribera, Bartolomé Esteban Murillo, Peter Paul Rubens, Charles Le Brun, Francisco de Zurbarán, Giovanni Battista Piazzetta, Giulia Lama (Lisalpa), Simon de Vos, Daniel Hallé (baba), Eugenio Cajés, Michael Leopold Willmann, Sisto Badalocchio, Valentin de Boulogne (Jean Valantine), Lionello Spada, Antoine Paillet, Giambattista Tiepolo ve Sebastiano Conca'nın yağlıboya tabloları örnektir. Barok dönemde ve sonrasında sanatçıların tablolarından üretilmiş çok sayıda kopya ve anonim resim olduğu da anlaşılmaktadır. Bunların bir kısmı, dönemin sanat akademilerindeki öğrenciler tarafından yapılmış kopya resimlerdir. Tablolar kronolojik olarak incelendiğinde ise kompozisyon kurgusu, renk, ışık-gölge kullanımı ve figürlerin duruşlarında sanatçıların birbirlerinden ne ölçüde etkilenmiş oldukları açıkça görülmektedir. Döneme ait tablolardan bazılarının günümüz teknolojisi ile yeniden incelenmesi sayesinde de sanatçıya, esere ya da döneme ilişkin yeni bilgiler ortaya çıkarılmıştır.

Katolik Kilisesi'nin güç gösterisi ve propagandası olarak çoğunlukla dinî mekânlar için yapılan bu tabloların önemli bir kısmı günümüzde artık yapıldığı tarihlerdeki mekânlarında değil dünyanın dört bir tarafındaki müze ve özel koleksiyonlarda varlıklarını sürdürmektedir. Farklı dönemlerde yapılan veya yaptırılan martirdom sahnelerinin karşılaştırmalı bir incelemesinin yapılması ise din ve sanat ilişki alanına katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Arcanes. (2020). *Lyon Cathédrale Saint Jean-Baptiste Antoine Paillet Le Massacre de Saint Barthélémy*. <http://www.arcanes.eu/fr/oeuvres/le-massacre-de-saint-bartelemy/>. Erişim: 12.01.2021.
- ARTE.it. *Martyrdom of Saint James Giovanni Battista Piazzetta Church of San Stae*. http://www.arte.it/work_of_art/martyrdom-of-saint-james-1011. Erişim: 24.12.2020.
- Artnet Worldwide Corporation. (a). <http://www.artnet.com/about/aboutindex.asp?A=6>. Erişim: 01.01.2021.
- Artnet Worldwide Corporation. (b). *Flemish School (17) Title The Martyrdom of Saint John the Evangelist*. <http://www.artnet.com/artists/flemish-school-17/the-martyrdom-of-saint-john-the-evangelistkUYiKjMJVEPqRvy1KVJgg2>. Erişim: 01.01.2021.
- Artnet Worldwide Corporation. (c). *Simon de Vos (Flemish, 1603–1676) Title: The martyrdom of Saint John the Evangelist*. <http://www.artnet.com/artists/simon-de-vos/the-martyrdom-of-saint-john-the-evangelist-iZigaLAWuegeDFOZJg6WgA2>. Erişim: 01.01.2021.
- Beaux-Arts de Paris. *Chapelle des Petits-Augustins*. <https://www.beauxartsparis.fr/en/privatisations/chapelle-des-petits-augustins>. Erişim: 25.01.2021.
- Bastet, D. (Şubat 2017). *Peut-on parler d'un «effet Le Brun» à Notre-Dame de Paris?*. Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles. <https://journals.openedition.org/crcv/14497>. Erişim: 11.01.2021.
- Benati, D. (2013). *The Carracci Academy: From Nature to History, Caravaggio to Canaletto, The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting*. Szépművészeti Múzeum The Exhibition Catalogue. Ed. Zsuzsanna Dobos. Budapest. 72-74. <https://szepmuveszeti.academia.edu/dorasallay>. Erişim: 23.01.2021.
- Bissell, T. (01 Mart 2016). *A Most Violent Martyrdom*, Lapham's Quarterly. <https://www.laphamsquarterly.org/roundtable/most-violent-martyrdom>. Erişim: 29.12.2020.
- Brown, H. (23 Aralık 2020). *Spanish Paintings on View at Georgia Museum of Art*. University of Georgia UGA Today. <https://news.uga.edu/gmoa-power-piety-exhibition/>. Erişim: 28.12.2020.
- Camiz, F. T. (1990). *Death and Rebirth in Caravaggio's Martyrdom of St. Matthew*. *Artibus Et Historiae*, 11(22), 89-105. <https://www.jstor.org/stable/1483401?seq=1>. Erişim: 30.12.2020.

- Catholic Online. *St. John the Apostle*. https://www.catholic.org/saints/saint.php?saint_id=228. Erişim: 26.12.2020.
- Carnevale, A. (25 Kasım 2020). *Giambattista Tiepolo: Escaping The Museum Room*. Conceptual Fine Arts. <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2020/10/07/giambattista-tiepolo-escaping-the-museum-room/>. Erişim: 27.12.2020.
- Chadwick, H. *St. John the Apostle*. Encyclopædia Britannica, Inc. <https://www.britannica.com/biography/Saint-John-the-Apostle#ref116464>. Erişim: 26.12.2020.
- Christie's. (07 Haziran 2006). *Lionello Spada (Bologna 1576-1622 Parma) Martirio di San Bartolomeo, Lot 79*. <https://www.christies.com/en/lot/lot-4729860>. Erişim: 25.12.2020
- Christie's. (2008). *Giovanni Battista Beinaschi (Fossano, nr. Turin 1636-1688 Naples) The Martyrdom of Saint Peter. (2008 Live Auction 7610 Important Old Master & British Pictures Day Sale Including Property From The Collection of The Princely House of Liechtenstein Lot 127)*. <https://www.christies.com/lot/lot-giovanni-battista-beinaschi-the-martyrdom-of-saint-5103661/?from=searchresults&intObjectID=5103661>. Erişim: 25.12.2020.
- Chorus Associazione per le Chiese del Patriarcato di Venezia. *Church of San Stae Martyrdom of St Bartholomew*. <https://www.chorusvenezia.org/en/opere/martyrdom-of-st-bartholomew/234>. Erişim: 03.01.2020.
- De Lavergnée, A. B. (17 Kasım 2011). *Giovanni Battista Beinaschi (1636-1688, Auteurs: Vincenzo Pacelli et Francesco Petrucci*. La Tribune de l'Art. <https://www.latribunedelart.com/giovanni-battista-beinaschi-1636-1688>. Erişim: 01.01.2021.
- El Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. (2019). *Exhibitions The Martyrdom of Saint Andreas by Rubens Guest Work Special display From 11 February to 7 April 2019*. <https://www.museothyssen.org/en/exhibitions/martyrdom-saint-Andreas-rubens-guest-work>. Erişim: 04.01.2021.
- Encyclopædia Britannica Inc. (a). *Achaea*. <https://www.britannica.com/place/Achaea>. Erişim: 26.12.2020.
- Encyclopædia Britannica Inc. (b). *Chiaroscuro*. <https://www.britannica.com/art/chiaroscuro>. Erişim: 10.01.2021.
- Encyclopædia Britannica Inc. (c). *Saint James-Apostle, Son of Zebedee*. <https://www.britannica.com/biography/Saint-James-son-of-Zebedee>. Erişim: 05.01.2020.

- Estivill, D. (2014). *Iconography and Iconology in Caravaggio: A Catholic Key to Understanding the Works*. New Caravaggio, The Caravaggio Seminar at Uppsala University and the Newman Institute in Uppsala, Sweden. (Papers presented at the international conferences in Uppsala and Rome 2013). 83-101. https://www.academia.edu/4219828/Caravaggio_on_the_Frontier. Erişim: 03.01.2020.
- Friedlaender, W. (1945). *The Crucifixion of St. Peter: Caravaggio and Reni*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 8(1945), 152-160. <https://doi.org/10.2307/750170>. Erişim: 27.12.2020.
- Fundación Carlos de Amberes. *Quiénes Somos - Historia*. <https://www.fcamberes.org/es/los-primeros-anos>. Erişim: 04.01.2021.
- Fundación Carlos de Amberes. (a). *XXVI Premio de Periodismo Salvador de Madariaga*. <https://www.fcamberes.org/es/xxvi-premio-de-periodismo-salvador-de-madariaga>. 04.01.2021
- Fondazione Federico Zeri Università di Bologna. *Conca Sebastiano Martirio di san Matteo*. <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/63406/Conca%20Sebastiano%2C%20Martirio%20di%20san%20Matteo>. Erişim: 26.01.2021.
- Graham-Dixon, A. *The Contarelli Chapel and Other Church Commissions*. Encyclopædia Britannica Inc. <https://www.britannica.com/biography/Caravaggio/The-Contarelli-Chapel-and-other-church-commissions>. Erişim: 28.12.2020.
- Google Arts & Culture. Museo de Arte de Ponce. *Martyrdom of Saint Bartholomew*. <https://artsandculture.google.com/asset/martyrdom-of-saint-bartholomew/PQH41PAnJosyOg>. Erişim: 27.12.2020.
- Google Arts & Culture. Museo e Real Bosco di Capodimonte. *Apollo e Marsia*. https://artsandculture.google.com/asset/apollo-and-marsyas-jusepe-de-ribera/5AGtf3jy7_uXg?hl=it. Erişim: 08.01.2021.
- Hermitage Museum. *Caravaggio (Michelangelo Merisi da Caravaggio) circle of 1571-1610 Martyrdom of St Peter*. <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/31467>. Erişim: 29.12.2020.
- Jernyei-Kiss, J. (2013). *Italian Painting in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Caravaggio to Canaletto, The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting, The Exhibition Catalogue, Zsuzsanna Dobos (Ed.), Szépművészeti Múzeum, Budapest. 34. <https://szepmuveszeti.academia.edu/dorasallay>. Erişim: 23.01.2021

- Jin, T. (11 Mayıs 2020). *What Happened to the 12 Apostles and How Did They Die?*. We Dare to Say. <https://wedaretosay.com/what-happened-to-the-12-apostles-and-how-did-they-die-2/>. Erişim: 27.12.2020.
- Kissane, C. D. (Mart 2019). *Broken Bodies And Unruly Images: Representations of Martyrdom in Counter-Reformation Rome*, Presented in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy. University College London. https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10074057/1/Kissane_10074057_thesis_redacted.pdf. Erişim: 25.12.2020.
- Kopecký, J., (29 Temmuz 2014). *Vyšebrodský oltář i Rubensovy obrazy vydáme cirkvi, uznala galerie*. Idnes.cz. https://www.idnes.cz/zpravy/domaci/jak-probiha-vydavani-cirkevniho-majetku.A140729_053725_domaci_kop. Erişim: 03.01.2021.
- Kutsal Kitap. (a). *Yuhanna 21:18*. <https://www.kutsal-kitap.net/bible/tr/index.php?mc=2&sc=1560&id=1575>. Erişim: 10.01.2021.
- Kutsal Kitap. (b). *Elçilerin İşleri*. <https://kutsal-kitap.net/bible/tr/index.php?id=1590&mc=2&sc=1585#1>. Erişim: 11.01.2021.
- Kutsal Kitap. (c). *Vahiy*. <https://www.kutsal-kitap.net/bible/tr/index.php?mc=5&sc=1236&id=1237>. Erişim: 10.01.2021.
- Kutsal Kitap. (d). *Yuhanna 20. Bölüm İsa'nın Dirilişi İsa Tomas'a Görünüyor*. <https://www.kutsal-kitap.net/bible/tr/index.php?mc=2&sc=1560&id=1574>. Erişim: 10.01.2021.
- Locker, J. A. (2018). *Introduction to Art and Reform in the Late Renaissance: After Trent*. Visual Culture in Early Modernity Series University of Vermont, Routledge. Ed. Jesse Ai. Locker. https://www.academia.edu/38559919/Rethinking_Art_After_the_Council_of_Trent?email_work_card=view-paper. Erişim: 24.01.2021.
- Lidovky.cz. (04 Aralık 2013). *Obrazy Petra Paula Rubense Umučení sv. Tomáše /vlevo/ a Sv. Augustin /vpravo/ umístěné ve Šternberském paláci*. https://www.lidovky.cz/domov/stat-vyda-cirkvim-jedny-z-nejcennejsich-del-zustanou-v-galerii-jako-zapujcky.A131204_193928_in_domov_ml/foto/SM4fae43_P201312040800101.jpg. Erişim: 21.01.2021.
- Mahon, D. (Haziran 1951). *Egregius in Urbe Pictor: Caravaggio Revised*. The Burlington Magazine, 93(580), 222-235. <https://www.jstor.org/stable/870526>. Erişim: 09.01.2021.
- Mâle, Émile. (1913). *Religious Art in France, XIII Century; A Study in Mediaeval Iconography and Its Sources of Inspiration*. Translate: Dora

- Nussey. London: J.M. Dent & Sons; New York: E.P. Dutton & Co. <https://archive.org/details/ReligiousArtInFrance/page/n5/mode/2up>. Erişim: 10.09.2021.
- Ministère de la Culture. *POP: la plateforme ouverte du patrimoine tableau: Le martyre de saint-Barthélémy*. <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM71000473>. Erişim: 23.01.2021.
- Musée des Beaux-arts de Quimper. *Italian Paintings The Martyrdom of Saint John the Evangelist Giulia Lama known as Lisalba (1681-1747) Vers 1720*. <http://www.mbaq.fr/en/our-collections/italian-paintings/giulia-lama-the-martyrdom-of-saint-john-the-evangelist-468.html>. Erişim: 27.12.2020.
- Musée du Louvre. (2017). *Valentin de Boulogne Beyond Caravaggio, 22 February-22 May 2017*. <https://presse.louvre.fr/valentin-de-boulogne-2/>. Erişim: 12.01.2021.
- Musei Vaticani. *Guido Reni Crucifixion of St Peter*. <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-xii---secolo-xvii/guido-reni--crocifissione-di-s--pietro.html>. Erişim: 28.12.2020.
- Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Anónimo ca. 1620-1626 Copia de Ribera José de Játiva Valencia 1591 Nápoles 1652 Martirio de San Bartolomé*. <https://www.academiacoleccion.com/pinturas/inventario.php?id=0313>. Erişim: 30.12.2020.
- Museo di Real Bosco di Capodimonte. *Luca Giordano in mostra a Parigi per la stagione napoletana al Petit Palais*. <http://www.museocapodimonte.beniculturali.it/luca-giordano-in-mostraa-parigi-per-la-stagione-napoletana-al-petit-palais/>. Erişim: 06.01.2021.
- Museo Diocesano Tridentino. *Nicolò Dorigati*. <https://www.museodiocesano Tridentino.it/articoli/nicolo-dorigati>. Erişim: 10.01.2021.
- Museo Nacional del Prado. *The Martyrdom of Saint Andrew*. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-martyrdom-of-saint-andrew/4e16dcf0-f952-45f6-ae7d-b9cab4748cdd>. Erişim: 29.12.2020.
- Museo Nacional del Prado. (a). *Ribera Jusepe de lo Spagnoletto*. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/artist/ribera-jusepe-de-lo-spagnoletto/37bb9553-eccf-459b-8d69-33a6f3cfd004>. Erişim: 28.12.2020.

- Museo Nacional del Prado. (b). *Ribera Jusepe de Lo Spagnoletto The Martyrdom of Saint Philip*. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-martyrdom-of-saint-philip/a221ea0e-d38c-4018-be83-af9119458701>. Erişim: 02.01.2021.
- Museo Nacional del Prado. (c). *Martirio de San Bartolomé - Francisco Camilo*. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/martirio-de-san-bartolome/98baf3ec-aad9-44f5-9f6e-9f058ff148a2?searchMeta=francisco%20camilo>. Erişim: 12.01.2021.
- Museo Nacional del Prado. (d). *The Martyrdom of Saint James - Zurbarán, Francisco De*. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-martyrdom-of-saint-james/7e180004-49fc-430b-b292-f9ba10b97f00>. Erişim: 04.01.2021.
- Museo Nacional del Prado. (e). *Martirio de San Bartolomé*. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/martirio-de-san-bartolome/355928f4-1a8f-4101-beff-e26a24764880>. Erişim: 12.01.2021.
- Museu Nacional d'Art de Catalunya. *Martirio de san Bartolomé*. <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/martirio-de-san-bartolome/josep-de-ribera-o-jusepe-de-ribera-dit-lo-spagnoletto/024162-000>. Erişim: 14.01.2021.
- Museum of Fine Art Budapest. (a). *The Martyrdom of St. Andrew*. <https://artsandculture.google.com/asset/the-martyrdom-of-saint-andrew-jusepe-de-ribera/CgHBv3Qh-fxD2w>. Erişim: 27.12.2020.
- Museum of Fine Art Budapest. (b). *Martyrdom of Saint John the Evangelist Venetian Painter*. <https://www.mfab.hu/artworks/martyrdom-of-saint-john-the-evangelist/>. Erişim: 30.12.2020.
- New Advent. *Saint Thomas the Apostle*. <https://www.newadvent.org/cathen/14658b.htm>. Erişim: 03.01.2021.
- Notre-Dame de Paris. (a). *Les «Mays» de Notre-Dame de Paris*. <https://www.notredamedeparis.fr/decouvrir/peintures/les-mays-de-notre-dame/>. Erişim: 10.01.2021.
- Notre-Dame de Paris. (b). *Voir les chefs d'œuvre*. <https://www.notredamedeparis.fr/visiter/visiter-la->. Erişim: 11.01.2021.
- Notre-Dame de Paris. (c). *Le Crucifiement de saint Pierre*. <https://www.notredamedeparis.fr/decouvrir/peintures/le-crucifiement-de-saint-pierre/#>. Erişim: 23.01.2021.

- Notre-Dame de Paris. (d). *Le martyre de saint André*. <https://www.notredamedeparis.fr/oeuvre/le-martyre-de-saint-andre/>. Erişim: 11.01.2021.
- Notre-Dame de Paris. (e). *Le martyre de saint Barthélémy*. <https://www.notredamedeparis.fr/oeuvre/le-martyre-de-saint-barthelemy/>. Erişim Tarihi: 12.01.2021.
- Nyerges, É. (2013). *Jusepe de Ribera The Martyrdom of Saint Andreas*. Caravaggio to Canaletto, The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting, Szépművészeti Múzeum The Exhibition Catalogue, Ed. Zsuzsanna Dobos, Budapest. <https://szepmuveszeti.academia.edu/dorasallay>. Erişim: 23.01.2021.
- Piazza di S. Luigi dei Francesi. *Histoire du Caravage*. <https://saintlouis-rome.net/horaires-visites/caravage/>. Erişim: 23.01.2020.
- Pirondini, M. (22 Mayıs 2018). *Leonello Spada, La Scimia Di Caravaggio*. About Art Online. <https://www.aboutartonline.com/2591/>. Erişim: 26.12.2020.
- Payne, E, (25 Nisan 2017). *Sublime and Grotesque: Ribera and the Art of Drawing*. Meadows Museum Dallas. https://www.youtube.com/watch?v=gwEOaQZsdo0&ab_channel=MeadowsMuseumDallas. Erişim: 06.01.2021.
- Ponnau, D. (11 Mart 2004). *Caravage L'esprit, la Chair, St Louis des Français, Rome*. Yumpu. <https://www.yumpu.com/fr/document/read/16744446/meditation-de-dominique-ponnau-sur-la-vie-et-loeuvre-du-caravage>. Erişim: 03.01.2021.
- Portús, J. (2012). *Zurbarán, Francisco De, The Martyrdom of Saint James*. Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-martyrdom-of-saint-james/7e180004-49fc-430b-b292-f9ba10b97f00>. Erişim: 25.12.2020.
- Rea, N. (17 Nisan 2019). *See 7 of the Most Precious Relics That Survived the Blaze at Notre Dame*. Art Net. <https://news.artnet.com/art-world/7-artworks-and-relics-survived-notre-dame-fire-1518991>. Erişim: 12.01.2021.
- Spicer, E. (10 Nisan 2018). *Ribera: Art of Violence*. Studio International. <https://www.studiointernational.com/index.php/jusepe-de-ribera-art-of-violence-dulwich-picture-gallery>. Erişim: 06.01.2021.
- Spike, J. T. (2013). *Caravaggio and the Caravaggesque Movement*. Caravaggio to Canaletto, The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting Szépművészeti Múzeum The Exhibition Catalogue. Ed. Zsuzsanna

- Dobos. Budapest. 41-61. <https://szepmuveszeti.academia.edu/dorasallay>. Erişim: 23.01.2021.
- Sotheby's. (29 Nisan 2015). *Old Master & British Paintings 560 Property From A European Corporate Collection Eugenio Cajés Madrid 1577-1634 The Crucifixion of A Male Saint Possibly St. Philip*. <http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/lot.560.html/2015/old-master-british-paintings-115030>. Erişim: 03.01.2021.
- Sotheby's. (30 Ocak 2019). *Master Paintings Evening Sale Giulia Lama Details & Cataloguing Catalogue Note*. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/master-paintings-evening-n10007/lot.44.html>. Erişim: 31.12.2020.
- Sotheby's. (07 Mayıs 2020). *Old Masters including Portrait Miniatures from the Pohl-Ströher Collection Lot 24 Sebastiano Conca The Martyrdom of Saint Matthew*. <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/old-masters-including-portrait-miniatures-from-the-pohl-stroeher-collection/roman-school-17th-century-the-martyrdom-of-a-saint>. Erişim: 04.01.2021.
- Szépmművészeti Múzeum. (2013). *Italian Painting in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Caravaggio to Canaletto, The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting*. Szépmművészeti Múzeum The Exhibition Catalogue. Ed. Zsuzsanna Dobos. Budapest. <https://szepmuveszeti.academia.edu/dorasallay>. Erişim: 23.01.2021.
- The Barber Institute of Fine Arts. *Mattia Preti, The Martyrdom of St Peter*. <https://artuk.org/discover/artworks/the-martyrdom-of-st-peter-33147>. Erişim: 28.12.2020.
- The Cleveland Museum of Art. (a). *The Crucifixion of Saint Andreas-Caravaggio*. <https://www.clevelandart.org/art/1976.2>. Erişim: 29.12.2020.
- The Cleveland Museum of Art. (b). *Conserving Caravaggio's Crucifixion of Saint Andreas*. <https://www.clevelandart.org/research/conservation/conserving-caravaggio%E2%80%99s-crucifixion-saint-Andreas>. Erişim: 26.12.2020.
- The Israel Museum Jerusalem. *Jusepe de Ribera The Martyrdom of St. Bartholomew*. <https://www.imj.org.il/en/collections/202058>. Erişim: 30.12.2020.
- The Metropolitan Museum of Art. *Martyrdom of Saint Bartholomew ca. 1613-15 Valentin de Boulogne*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/708957>. Erişim: 30.12.2020.

- The Museum of Fine Arts Budapest. *The Martyrdom of Saint Andreas Jusepe de Ribera*. <https://www.mfab.hu/artworks/the-martyrdom-of-saint-andreas/>. Erişim: 30.12.2020.
- The National Gallery of Art. *Jusepe De Ribera The Martyrdom of Saint Bartholomew 1634*. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.72037.html>. Erişim: 29.12.2020.
- The National Gallery Prague. *The Martyrdom of SS Philip and James - Michael Leopold Willmann*. https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.O_2881. Erişim: 12.01.2021.
- The J. Paul Getty Museum. *The Martyrdom of Saint Andreas*. <https://www.getty.edu/art/collection/objects/749/charles-le-brun-the-martyrdom-of-saint-andreas-french-1646-1647/>. Erişim: 05.01.2021.
- Unità Pastorale S. Maria MdC - S Marta. *Storia della Chiesa di S. Matteo in Soarta*. <http://www.santamariamadredellachiesa.it/pageone.asp?idcat=28&idpag=366&offset=6>. Erişim: 26.01.2021.
- Yoder, D. (Mayıs/Haziran 2014). *Caravaggio in Focus*. The Cleveland Museum of Art, <https://www.clevelandart.org/magazine/cleveland-art-2014-highlights/caravaggio-focus>. Erişim: 27.12.2020.
- Vécsey, A. *The Martyrdom of Saint Andreas Jusepe de Ribera*. The Museum of Fine Arts Budapest. <https://www.mfab.hu/artworks/the-martyrdom-of-saint-andreas/>. Erişim: 29.12.2020.
- Virtual Uffizi Gallery. *Giovanni Battista Piazzetta*. <https://www.virtualuffizi.com/giovanni-battista-piazzetta.html>. Erişim: 25.12.2020.
- Web Art Gallery. *Piazzetta Giovanni Battista*. https://www.wga.hu/frames-e.html?html/p/piazzett/giovanni/st_james.html. Erişim: 25.01.2021.
- Weil, P. D. ve S. Belchetz-Swenson. *Old Master Drawing and Painting Caravaggio: An Exploration of Caravaggio's Painting and Drawing Techniques*. Ingetang. <http://www.ingetang.com/praxis/old-master-drawing-and-painting-caravaggio/>. Erişim: 04.01.2021.
- Xamou Art. *Repousoir*. <https://www.xamou-art.com/word/repousoir/>. Erişim: 04.01.2021.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

DAİRE SİMGESİ VE KUTSAL BAĞLANTILARI ÜZERİNE: MANEVİ TEMELDE AŞKIN BİR ÜRETİM



ON THE CIRCLE SYMBOL AND THE SACRED CONNECTIONS: A DIVINE PRODUCTION ON A SPIRITUAL BASIS

Yunus ASLAN*

ÖZ

Kutsal kavramı dini, sanatsal ve felsefi çerçeve içerisinde, hem doğrudan hem de yorumbilimsel olarak, oldukça farklı tanımlamalarla ifade edilmektedir. En genel tanımıyla kutsal; tapınılacak derecede önemsenen, üstüne titrenen, bozulmaması ve dokunulmaması gereken, dini bir saygı uyandıran Tanrısal-İlahi-Aşkın niteliğe denmektedir. Kutsallık veya kutsiyet atfetme genellikle insanı aşan, sonsuz, mutlak, değişmez olana, dolayısıyla aşkın olana (Yaratıcı-Tanrı) kesin bir bağlılıkla karşımıza çıkmaktadır. İnsan nesli, kavramaya çalıştığı aşkın niteliği, kutsalın tezahür araçlarından olan sanat ve semboller yoluyla yeryüzünde yansıtma çabasına girişmiştir. Konumuz çerçevesinde daire ve kutsal bağlantıları; kozmolojik, felsefi, sembolik, sanatsal, mitolojik ve mimari boyutlarıyla ele alınmıştır. Anlam noktasında insan zihninde bu iki unsurun, bağlantılı olarak gelişim gösterdiği, incelenen örnekler ve simgeler aracılığı ile anlaşılmaktadır. Eski çağlardan bu yana sürekli tekrarlanan, en eski işaretlerden birisi olan daire simgesi, kutsalın yeryüzündeki ilk yansıma ve temsillerinden birisidir. Bu çalışmada kutsal kavramı ve daire simgesi, bazı soyut ve somut örneklerle incelenerek, iki kavram arasındaki anlam bağlantısı sorgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kutsal, Daire, Anlam, Tanrısal, Simge

ABSTRACT

The concept of sacred corresponds to the words “sacrum-sacer” in Latin, “hagios” in Greek, “kedusah” in Hebrew and “sacred, holy, divine” in English. It is a very difficult concept to describe or explain scientifically because it is included in the subject of sacred belief and emotion. Just as eternity and God himself are not fully explained; sacred also settles at a point that cannot be defined in the category of belief and whose transcendence is believed. In our opinion, sacred is that the believer comes into contact with the divine in an invisible (spiritual) dimension through image or emotion and the transcendent is perceived

* Doktora Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Konya. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7087-338X> ♦ E-mail: yunusaslan1881@gmail.com

Bu çalışmayı, beni “damga, simge, anlam” gibi sembolik konulara yönlendirerek ufkumu açan, kıymetli danışman hocam Prof. Dr. Remzi Duran’a ithaf ediyorum. Kendisine teşekkür ederim.

directly and instinctively. The sacred can be both knowable and unknowable according to one's life and belief experience. The transcendence that man wants to contact can be the sacred itself and the contact made with the transcendent can also be called sacred. While this situation, which happens personally, is called a miracle in some beliefs or religions, in fact, even just praying can be shown as an example of the contact between the sacred and the human. In this context, whatever means, this intuitive contact with the transcendent causes objects, places, symbols and even time to be remembered as sacred.

The attribution of sacred or holiness is often confronted with a strict devotion to the transcendent, eternal, absolute, unchangeable and hence the divine (Creator-God). The human race has attempted to reflect the divine quality that it is trying to grasp on the earth through arts and symbols, which are the means of manifestation of the sacred. Within the framework of our subject; circle and sacred connections have been handled with its cosmological, philosophical, symbolic, artistic, mythological and architectural dimensions. In terms of meaning, it is understood through the analyzed examples and symbols that these two elements develop in connection with the human mind. The circle symbol, which has been repeated since ancient times and which is one of the oldest signs, is one of the first reflections and representations of the sacred on earth. The reduction of the abstract divine quality to the concrete through symbolism can be explained as a natural reflex of the human mind for ease of comprehension. The perception of the circle, especially in primitive man, mostly comes across with celestial connections. The circle symbol must have been initially produced from celestial forms such as the Moon and the Sun, which is regarded as sacred in meaning. Considering the sky itself sacred, the person used the circle symbol as a sacred symbol in this context. Man, who can think and dream as much as what he sees and experiences, transforms the sacred image into a circular symbol at this point and reduces it to concrete. The circle symbol, as a divine human production on a spiritual basis, it is the representation of the sacred on earth.

In this study, the concept of sacred and circle symbol was examined with some abstract and concrete examples and the connection of meaning between the two concepts was questioned.

Keywords: *Sacred, Circle, Mean, Divine, Symbol.*

Giriş

“En ilkelinden en gelişkinine kadar tüm dinler tarihi, kutsal gerçeklerin açığa çıkması yoluyla, kutsalın tezahürlerinin birikiminden meydana gelmektedir.”

Mircea Eliade

Temel duyularımızla algılayamadığımız, oluşum veya varlıkların sebebini ve temellerini araştırmak ve akla uygun biçimde açıklamak genellikle metafiziğin konusuna dâhil edilmektedir. Bilinmeyene karşı duyulan heyecan, ilgi ve merak, insanlar tarafından her dönemde katlanarak büyümeye devam etmektedir. Bu ilgi hali, bazı bireylerin yaşayışına duygusal, bazılarına ise akli olarak etki etmektedir. Sosyolojik olarak her bireyin farklı benliklere sahip olduğunu göz önünde bulundurarak denilebilir ki; duygusal istek ve dürtüler, bir bireyin yoğunlukla manevi (soyut) alanda üretmesini ve ilerlemesini sağlarken, akla dayalı düşünme tarzı, başka bir bireyi daha maddi ve tek boyutlu üretimlere sevk edebilmektedir. Bazı toplumlara dönemselsel olarak sirayet edebilen bu durum, gerçekçi ya da gerçekçi olmayan sanat akımlarının tarihi süreçte, birbirlerine karşı-zıt tezler öne sürerek (bir devrim halinde) karşımıza çıkmalarıyla da anımsanabilir. Bu iki psikolojik boyut, sembolik, felsefi ve sanatsal üretim temelinde, toplumların genel karakteristiğini belirleyen en önemli etmenlerdendir. Bu bağlamda, manevi (soyut-ruhsal-sezgisel) boyut özelinde, kadim bir sembolik üretim olan daire simgesi ve onun “kutsal” kavramıyla olan anlam bağlantısı önem arz etmektedir.

Kutsal kavramı, Latince “sacrum-sacer”, Yunancada “hagios”, İbranicede “kedaşah”¹, İngilizcede “sacred, holy, divine” kelimelerine karşılık gelmektedir. Arapça kökenli olan ve “k-d-s” kökünden gelen kutsi/kudsi, kutsiyet/kudsiyet ve mukaddes kelimeleri ise mana olarak kutsal kelimesi ile benzer anlamda kullanılmaktadır. Türkçedeki kutsal ve kutsiyet kelimeleri, benzer anlamlarda olmalarına rağmen, yaygın anlayışın aksine farklı kökenlerden gelmektedir. Kutsal kelimesi, etimolojik kökenine indiğimizde, esasen Türk kökenli olan “kut-kud” kelimesinin bir türevidir. Eski Türkçede “kut” temizlik², hayır, fırsat, bereket anlamında kullanılmakta³ ve Tanrı tarafından insana (ya da Tanrı’nın yeryüzündeki temsilcisi olan hükümdara) verilebilen veya alınabilen üstün güç (iktidar, siyasi güç) olarak tanımlanmaktadır. Bu bilgiye, Yusuf Has Hacib’in Kutadgu Bilig⁴(11. yy.) adlı eserinin 92. beyitinde geçen “Tanrı kime iyilik-inayet ve yardım ederse, dünya onun olur ve ona Kut verir” manasına gelen şu ibarelerden⁵ ulaşılmaktadır: “*Bayat kimke kılsa inayet basut. / Aning oldı ayun bolu birdi kut*”⁶.

1 Demirci, 2002, 495.

2 Duran, 2016, 8.

3 Çevik, 2007,131.

4 Ayrıca bu eserin adı da kut kelimesini içermekte olup, burada kelime diğer anlamı olan mutluluk-saadet (Kut-ad-gu Bil-i-g / Mutluluk veren bilgi) manasında kullanılmıştır.

5 Eski Türk inanışına göre Kut Tanrı’dan gelen bir erdem veya güç şeklinde belirtildiğine göre; bu noktadan hareketle, kutsal sıfatına layık görülen unsurlar Tanrısal olma niteliği de kazanmaktadır.

6 Çevik, 2007, 131.

1. Kutsal Kavramının Anlamı Üzerine Düşünceler ve Kutsalın Tanımı Problemi

Kutsal kavramı, dini ve sezgisel çerçeve içerisinde oldukça farklı tanımlamalarla ifade edilmektedir. En genel tanımıyla kutsal;“hayati ve tapınılacak derecede önemsenen, üstüne titrenen, bozulmaması ve dokunulmaması gereken (tabu), dini bir saygı uyandıran Tanrısal (İlahi) Aşkın niteliğe” denmektedir⁷. Herhangi bir inanış veya dinde, inançlı olan kişiyi Tanrı’ya, öğretiyi, dini törenlere, cemaate ve ahlaka bağlayan, kişinin din çerçevesinde kalmasına katkı sağlayan temel tecrübe“kutsal” duygusudur⁸. Kutsallık veya kutsiyet atfetme insanı aşan, sonsuz, mutlak, değişmez olana, dolayısıyla Aşkın olana (Yaratıcı-Tanrı) kesin bir bağlılıkla karşımıza çıkmaktadır.

Kutsalın klasik tanımlarının yanı sıra,bu kavram kullanıldığında ilk akla gelen, bazı önemli araştırmacılardan bahsetmemiz gerekmektedir.Çeşitli disiplinlerden olan bu yazarlar, “kutsal” özelinde yorumbilimsel (hermenötik) açıdan tanım, açıklama ve değerlendirmeler yapmaktadır.

Mircea Eliade insanın, kutsal-dışı olandan (profan-gündelik-somut) tümüyle farklı olarak kutsalın (gündelik olmayan-soyut-şeffaf) bilincine vardığını belirtmekte ve kutsalın ortaya çıkışını ifade etmek için “kutsalın tezahürü” manasında hierofani (hierophanie) kelimesini önermektedir. Ayrıca şu hususlara değinerek,konunun sembolik boyutunu açıklamaktadır.Çağdaş insan kutsalın, bir nesnede (taşlarda veya ağaçlarda) açığa çıktığını kabul etmekte zorlanmaktadır. Fakat esasen, bu kutsal taş veya kutsal ağaçlar tapınma nesnesi değil, onlar kutsalın birer tezahürü (hierofanisi) veya yansımalarıdır.Herhangi bir nesne, içinde bulunduğu kozmik ortama katılmaya devam ettiği için, kutsalı açığa çıkartırken kendi olmaya son vermeksizin, başka bir şey haline gelmektedir. Bu tapınılan ve özlerini tamamen kaybetmemiş aracı nesnelere, “tamamen farklı olanı, kutsalı” açığa çıkarmaktadır⁹. Örneğin, Hıristiyanlığın simgesi olan haç, iki ahşap parçanın ortalarından doksan derecelik birleşimi şeklinde sunulduğunda, ahşabın fiziksel özelliğinde kayda değer bir değişme olmazken, inanan kişi tarafından o artık kutsal boyutuna geçmiş bir simgeye dönüşmektedir. Fakat ahşap nesnesi, madde olma durumundan gelen özünü hâlâ korumaktadır.

Rudolf Otto, kutsal tasarısındaki sezgisel unsuru ve bunun rasyonelle olan bağlantısını araştırmıştır. Araştırmasında kendisi de terimler ürettiği gibi, Immanuel Kant’ın düşünce ve terimlerinden de faydalanmıştır. Rudolf Otto’ya göre kutsalın sezgisel unsuru, herhangi bir kavram türetemeyeceğimiz yanıdır. Bu bakımdan sezgisel unsur yönüyle “kutsal”, açıklanamaz ve hakkında konuşulamaz ya da Otto’nun deyimiyle “numinous-gizemli” olandır¹⁰. Birleşik ve karmaşık bir kategori olarak kutsal kavramının sezgisel ve rasyonel yanları, aynı derecede deney(im)den bağımsızdır (*a-priori-deney*

7 TDK.

8 Demirci, 2002, 495.

9 Eliade, 2019, 15-16.

10 Otto, 2014, 13.

öncesi). Kutsalın sezgisel ve rasyonel yönü, ruhun derinliklerinde bağımsız köklere sahiptir¹¹. Otto'nun sezgisel unsur özelindeki kutsal yorumu, bilinemezci (agnostik) bir söylem olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda kutsalın Tanrısal olanla bağlantısı bir kez daha belirlemektedir. Çünkü Tanrı ve sonsuzluk gibi kavramlar, kutsal kavramı gibi yalnızca sezgisel olarak kavranabilmekte fakat bunlara akli olarak net bir açıklama getirilememektedir. İnancın konusuna dâhil edilen kavramlar açıklanamazken, yalnızca bu kavramlara inanmanın mümkün olduğu görülmektedir.

Emile Durkheim kutsalı sosyolojik açıdan, kutsal ve kutsal dışı (profan) kavramlarının ikiliği ve ayrılmaz ilişkisi bağlamında tanımlamakla beraber, bu iki kavram özelinde kutsalın anlamının belirsizliğinden bahsetmektedir. Ona göre, inanış bakımından kutsal varlıklar ve nesnelere arasındaki birlik duygusunu ve çoğulluk ilişkisini meydana getiren şey, toplumsal hayattaki birlik ve çoğulluktur. Kısacası, bir şeyi kutsal yapan o şeyle ilgili toplu duygudur¹². Toplumun dini bir konuda ortak düşünceye sahip olması, herhangi bir nesneyi veya kavramı kutsal yapabildiği gibi, onu doğrudan din dışı da bırakabilmektedir. Ayrıca, Emile Durkheim ve Saime Tuğrul, kutsalın bu ikili anlam özelliğine vurgu yaparak konuya farklı bir yorum getirmektedir. Durkheim tüm dinsel yaşamın, esasında birbirine benzer olan, zıt kutupların etrafında yoğunlaştığını savunmaktadır. Kutsal olan ve kutsal-dışı olan toplumun kullanımına kapalıdır; fakat bu durum onları sonuçta yine kutsal yapmaktadır. Bunlardan biri duygu olarak tikslenme ve korku uyandırıyor, diğeri saygı uyandırmaktadır¹³. Zaman zaman bu zıt duygular (korkunun kutsallığa evrilmesi gibi) diğere de sebep olabilmektedir¹⁴. Bu kutsal zıtlığına örnek olarak, domuzun eti pis olduğu için İslamiyet'te haram kılınmıştır¹⁵; Uzakdoğu kökenli din ve inanmaları benimseyen bazı başka toplumlarda ise aşırı kutsiyet atfedildiği için inek etinin yenmesi yasaklanmıştır.

S. Tuğrul'da benzer bir bakış açısıyla, kutsal ve murdar olan şeylerin ortak noktalarına değinerek konuyu örneklemektedir. Latince "sacer" kelimesi iki zıt manaya gelmektedir; kelime, hem Tanrı ve Yüce, hem de rezil ve iğrenç manasını içermektedir. Bu ikilik, bir anlam belirsizliğine yol açmaktadır. Çoğu kültürde kutsal temiz olanla özdeşleştirilse de uygulamada insanın kutsal ile ilişkisi, murdar ile benzerdir. Kutsal olana dokunulmadığı gibi murdar olana da (saf olmayan) dokunulmamaktadır. Etkileri aynı ağırlıkta olacağından dolayı, iki kavramdan da uzak durulmaktadır¹⁶. Bu noktada iki kavramın da tabu¹⁷ özellikleri belirlemektedir.

11 Otto, 2014, 175.

12 Durkheim, 2019, 519-520.

13 Bu ikili bağlantıya, benzer şekilde R. Otto da değinmektedir. Bk. Otto, 2014, 161-162.

14 Durkheim, 2019, 515-516.

15 Kuran-ı Kerim, Maide, 3. Ayet.

16 Tuğrul, 2010, 65-66.

17 "Kimi eski, ilkel kavimlerde dinsel inanış olarak, kutsal kabul edilen, korkuyla karışık saygı duyulan, dokunulması ya da kullanılması yasak olan, aksi yapıldığında zararı dokunacağı düşünülen kimi insan, hayvan ya da nesne" (Oxford Languages)

Titus Burckhardt, kutsal sanat ile beraber değerlendirmektedir. Mircea Eliade'nin aksine, Titus Burckhardt'a göre sanat (imge barındıran nesne), sırf konu kökenlerini manevi hakikatlere dayandırdığı için "kutsal" olarak adlandırılmaz, aynı zamanda sanatın biçimsel dili de aynı kökenden gelişmelidir. Biçimleri herhangi bir dine ait manevi bakış açısını yansıtmadıkça, o sanatın "kutsal" unvanını alamayacağını savunmaktadır¹⁸.

Ayrıca Burckhardt, izlenimlerin karşı tarafa aktarılması ya da duyguların harekete geçirilmesi amacıyla meydana getirilen sanatla, "kutsal sanat"ı birbirinden ayrı tutmaktadır. Kutsal sanat, biçimlerin özünde olan sembolizme dayanmakta ve biçim-üstü gerçeklikleri yansıtmaktadır. İlahi sanata dayanıp, benzetme yoluyla onu kullanarak, evrenin sembolik tabiatını işaret etmektedir. Böylelikle insan ruhunun kaba ve geçici unsurlara bağlılığından kurtulmasına ve özgürleşmesine aracılık etmektedir¹⁹. Yazarın "kutsal sanat" yorumu, sembolizm aracılığıyla somut olanın soyut olana evrilmesi noktasında, dini maneviyatı ilk sıraya koymakta ve kutsal kavramını İlahi-Tanrısal ile eşdeğer tutmaktadır. Ayrıca, sanatta biçimsel dilin zaruri olarak, kutsalı yansıtmayı gerekliliği üzerinde durmaktadır.

Muzaffer Yılmaz²⁰, kutsal ve sanat ilişkisine yönelik çalışmasında, kutsal kavramını, "*bilinçdışımla*²¹ ilgili, *Yaratıcı-Tanrı odaklı, sezgisel bir farkındalığın idrak edilmesi ve kavranması*" şeklinde tanımlamaktadır. Soyut bir etkinlik olan, bu anlama ve kavrama durumu nesnelere aracılığıyla gerçekleşmektedir. Nesneye bu gözle bakan veya onu şekillendiren özne için nesne, kendi kutsalının bir biçimi, bir tezahürdür²². M. Yılmaz'ın sanat tanımı da kutsal kavramı ile ilişkili olarak, "insanın Buzul Çağı'ndan bu yana kutsallaştırdığı her şeyin, (muhyiyile merkezli bir dışavurum ve dolaylı anlatım yoluyla) temsil alanı ve temsil şekli", biçimindedir²³.

Tüm bu yorumbilimsel açıklamaların üzerine, bizim tanımımıza göre kutsal; inanan kişinin, imge veya duygu aracılığıyla, Aşkın-Tanrısal olanla gözle görülemeyen (ruhsal-tinsel) boyutta temas haline girmesi ve aşkın olanın içgüdüsel-dolaysız olarak algılanmasıdır. Kutsal, kişinin yaşam ve inanç tecrübesine göre hem bilinebilir, hem de bilinemez olabilmektedir. İnsanın temas kurmak istediği aşkınlık, kutsalın kendisi olabileceği gibi, aşkın olanla kurulan temas da bizzat kutsal olarak adlandırılabilir. Kişisel olarak gerçekleşen bu durum, bazı inanış veya dinlerde mucize olarak adlandırılmaktayken, aslında kişinin sadece dua etmesi bile kutsal ve insan arasındaki

18 Burckhardt, 2016, 7.

19 Burckhardt, 2016, 10.

20 Bu makalenin ilerleyişinde, "kutsal" kavramı özelinde, Doç. Dr. Muzaffer Yılmaz'ın "Babasız Doğma Fenomeni" (Bk. Yılmaz, 2020) adlı kitabı ve yazarın işaret ettiği zengin kaynakçanın, bize fikir noktasında büyük faydalar sağladığını belirtmek isterim. Kendisine teşekkür ederim.

21 Yazara göre; insanın, kutsalla ilgili olan ilişkisindeki idrak hali, sezgisel unsur ve dini yaşantı "bilinçdışı" olarak adlandırılmaktadır.

22 Yılmaz, 2020, 23-24.

23 Yılmaz, 2020, 26-28.

temasa örnek olarak gösterilebilir. Bu bağlamda, her ne yolla olursa olsun, aşkın olanla kurulan bu sezgisel temas, nesnelere, mekânların, simgelerin hatta zamanın bile kutsal sıfatıyla (kutsal dağ, kutsal ağaç, kutsal topraklar, kutsal kitap-yazı, kutsal aylar vb.) anılmasına sebep olmaktadır.

Kutsalın anlam alanına değindikten sonra, daire simgesi ve kutsal ile olan bağlantıları üzerinde durmamız gerekmektedir.

2. Daire Simgesi ve “Kutsal” Bağlantıları

Yaklaşık olarak 150.000 yıl önce Doğu Afrika’da yaşadığı düşünülen Homo Sapiens²⁴ ana türünün, soyu tükenmemiş tek alt türü olan Homo Sapiens-Sapiens, akıllı insan veya düşündüğünün üstüne düşünen insan olarak bilinmektedir. Yeme-içme, avlanma ve üreme gibi temel ihtiyaçlardan sonra, düşünmeyi keşfeden insan, inanç ve onun kurumsallaşmış hali olan din gibi daha soyut kavramlara da ilgi duymaya başlamıştır. Kutsal konusuna dahil olan tüm inanış ve öğretiler, yanlarında zorunlu olarak sembolizmi de kullanmak durumunda kalmışlardır. Bu bağlamda insan, inanç dünyasında karşılaştığı aşkın kavramları sembolleştirerek, onları günlük yaşamında, belli alanlarda inanç sistemine göre birer işaret olarak kullanmıştır. Günümüzde hazır olarak kullandığımız ve bildiğimiz bu simgeler birer kökene sahip olmalıdır. İnanmalar, insanla yaşıt olduğuna göre inanç kökenleri de insanların başlangıç zamanında, dolayısıyla kutsal başlangıç hikayeleri ve din kısıntıları olarak anlam bulan mitlerde veya o devirlerden kalan somut sanat eserlerinde aranmak durumundadır.

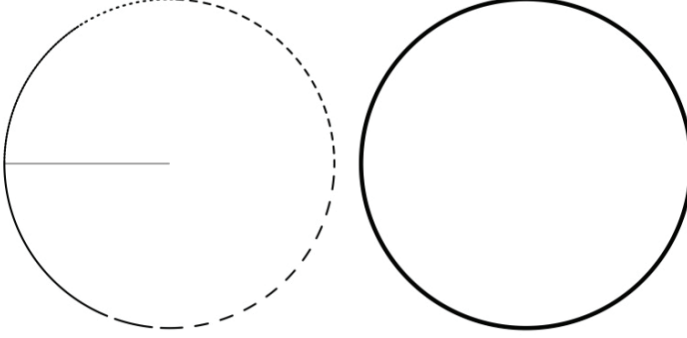
Din, inanış veya öğreti kaynaklı sanat üretimleri manevi ve gizemli bir içeriğe sahip olup, anlatımında daha çok simge ve sembollerden faydalanmaktadır. Doğrudan anlatım yerine, bazı simgelerin içinde anlamların gizlenmesi, sanatın temel ifade yollarından birisidir. Şekli, çoğu kez soyut olan bu gösterge veya işaretler, adlarından da anlaşılacağı üzere bizlere, görünenin arkasında olan başka bir manayı göstermekte veya işaret etmektedirler. Daire simgesi de insanın ilkel çağlardan bu yana ürettiği ve kullandığı en erken tarihli sembollerden birisidir.

Geometrik şekil olarak daire; sabit bir merkezden eşit uzaklıkta ve düzlemde, yan yana sıralanan noktaların sınırlandırdığı, çember biçimindeki alanın içinde yer alan düzlem (küre kesiti) şeklinde tanımlanmaktadır²⁵. Daire kelimesi etimolojik olarak Arapça kökenli olup “dvr” kökünden gelmektedir²⁶. Daire ve daireselliği kasteden “çember, halka, yuvarlak, küre, tekerlek, devir-döngü, çakra, çıkırık, disk” gibi kelimeler, bu sembolü tanımlamada kullanılan başlıca terimlerdir. Bu çalışmada “daire” terimi tercih edilmiştir.

24 Harari, 2015, 27.

25 TDK.

26 İdare ve müdür gibi benzer kökten gelen kelimeler, daire ile yakın anlamda kullanılmaktadır. Bk. Cündioğlu, 2007, 60.



Görsel 1: Noktalardan meydana gelen daire şekli.

Daire simgesi ve onun kutsalla olan bağlantıları, aşağıdaki ilgili başlıklar altında incelenmiştir. Fakat konunun geniş kapsamından dolayı bu konular ile ilgili, bütün örneklerin incelenemeyeceği malumdur. Bu sebeple, konuyu açıklayacak farklı alanlardan sayılı örnekler vermekle yetinilmiştir. Örnekler konu bütünlüğünü kaybetmemek adına, makale boyunca bütünüyle kronolojik olarak sıralanmamıştır.

2.1. Kozmolojik ve Felsefi Bağlantılar

Daire, sembolik manada bütünlük, sınır ve topluluk gibi kavramlara karşılık gelmekle beraber²⁷ aynı zamanda, genel olarak göksel veya kozmik bağlantılarla beraber anılmaktadır. Frithjof Schuon noktayı, yoğunlaşma şeklinde ifade etmekte ve zamana aktarılan noktanın, âna işaret ettiğini belirtmektedir. Ona göre daire, merkezden dışa doğru sınırsızca genişleyerek ezeliği, ebediliği, mekânsal ve zamansal olarak sonsuzluğu ifade etmektedir²⁸. Carl Gustave Jung'a göre, sembolik olarak daire simgesi, her nerede ortaya çıkarsa çıkarsın yaşamın tek ve en can alıcı tarafına, hayatın temelindeki bütünlüğe işaret etmektedir²⁹.

Daire simgesinin yanı sıra “dairesel hareket” de genellikle kozmik bağlantılarla ilişkilendirilerek, yaratıcı unsura gönderme yapmaktadır. Oluş-yaratma âlemini bildiren çember-daire ve sıvastika (dünyevi bir işaret değil), İlahi-Kutsal ilkenin dünyadaki hareketini ifade eden bir sembol, şeklinde yorumlanmaktadır³⁰. Dairesel hareketin (dönüş-devir) mükemmelliği temsil etmesi³¹, aynı zamanda evrenin, gezegenlerin ve yaratılanların düzenini de temsil etmektedir. Daire ile ilgili olarak Aristo, gök katmanlarının dairesel

27 Öz Çelikbaş, 2018, 60.

28 Schuon, 2016, 91-92.

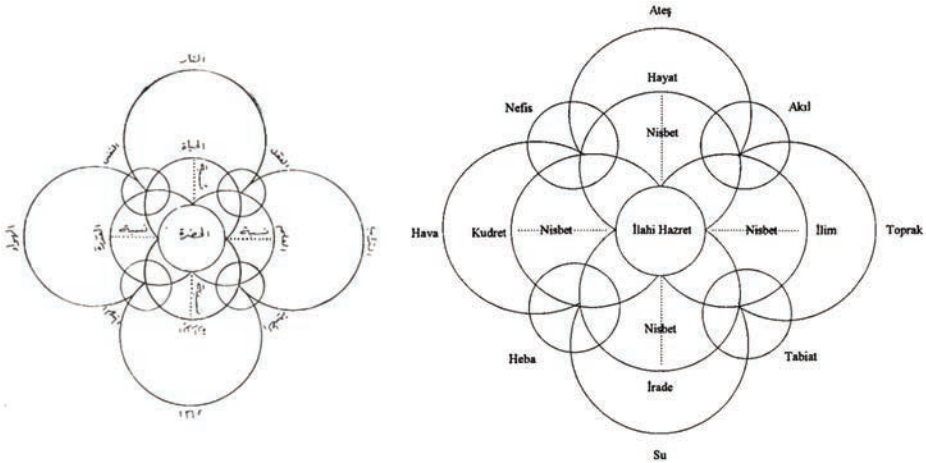
29 Jung, 2009, 240.

30 Guenon, 2001, 91.

31 Çaycı, 2017, 63-64; Cündioğlu, 2007, 14; Tuğrul, 2010, 33.

hareket içinde olduğunu belirtmektedir³². Kürelerin dönüşü dairevidir. Bu sebeple, küre kesiti olan iki boyutlu dairenin dönüşü de daireseldir. Gök küreler, hareketlerinin dairesel olmasından dolayı sonsuz bir devinim halindedir; buna karşın doğa cisimlerinin hareketlerinin doğrusal olması, onların beşeri ve oluş-bozuluş (kevn-u fesad) içerisinde olduklarını göstermektedir³³. Evrenin ve gezegenlerin dönüşü, sonsuz devinim halindeki evrensel zamana da işaret etmektedir. Bu bağlamda, dairesel hareket ya da döngü genel olarak kozmik harekete, düzene ve Tanrısal-aşkın bağlantıya işaret etmektedir.

Semra Ögel, daire simgesini bazı düşünürlerden hareketle şu şekilde açıklamaktadır: “Evrenin birliğini en ideal şekilde ifade eden daire, bir merkezin etrafındaki sonsuz oluşu ve zaman içindeki zamansızlığı sembolize etmektedir. İslam düşünürleri insanın varoluşunu, dış (nesnel)dünyası ile iç (tinsel) dünyasını kavramasını, merkezini faal aklın (Akl-ı Faal) oluşturduğu iç içe (konsantrik) daireler yoluyla açıklamışlardır. Platon ve Aristo'nun felsefesinin bir sentezi olan bu yorumlamaya Orta Çağ filozoflarında sıkça rastlanılmaktadır. Platon düşüncesine göre, “Gerçeğin farklı düzeyleri bağlantı içindedir”. Bu düşüncenin simgesel ifadesi, dairelerin merkezinden dışa doğru, tüm daireleri kesen ışınların çıkması şeklinde açıklanabilir. Bu ışınların bütün kesişim noktaları, tüm daireleri birbirine bağlamaktadır. Aynı özün, değişik varlık düzeylerinde bıraktığı iz gibi. Merkezden, tek ışık kaynağından çıkan ışınlar yoluyla, tüm varlık düzeyini aydınlatan ışık, evrensel akıldır. Akıl; bütün anlama, kavrama ve bilinçsel düzeylere evrensel gerçeği sunduğu için tektir. Ruh ise davranışlar yoluyla, her karakterde değişiklik göstermektedir. Bütün İslam düşünürlerinin benimsediği öğretisi, aklın birliğidir”³⁴.



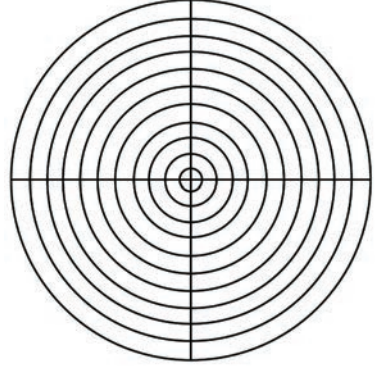
Görsel 2: Muhyiddin İbn'ül-Arabi'nin Fütuhat'ında temel evren unsurlarını gösteren, kesişen daireler şeması (Bk. Ögel, 1994, 126; Kılıç, 1999.)

32 Aktaran: Tuğrul, 2010, 34.

33 Cündioğlu, 2007, 61-62.

34 Ögel, 1994, 96.

Platon'un "Gerçeğin farklı düzeyleri bağlantı içindedir" şeklindeki felsefi düşüncesi, yukarıdaki yorumlama yoluyla, daire simgesinde ifadesini bulmaktadır. İç içe geçmiş daireler ve merkezi noktadan ışın şeklinde dağılan çizgilerin birleşiminden oluşan bu simgesel benzetme, adeta bir örümcek ağını andırmaktadır. İmgesel olarak düşündüğümüzde, merkezi nokta ve ışınların olmadığı durumda daireler, birbirlerini kapsamalarına rağmen her biri bağımsız biçimde sonsuz olarak sıralanmaktadır. Bu bağlantısızlık, merkezde yer alan (her şeyi önceden bilen) evrensel aklın olmayışından kaynaklanmaktadır. Merkeze evrensel akıl yerleştirildiğinde, merkezi itki yani ışınsal çizgiler devreye girmekte ve böylelikle birbirlerine temas etmeyen daireler dizisi, ne kadar farklı olsalar da aynı özün (Aşkın gücün) etkisi ile birleşebilmektedirler. Tüm bu çokluğa hâkim olan öz, yukarıdaki metinden hareketle, her şeyi bilen (Akl-ı Evvel- İlk Akıl) tüm varlıklar arasında bağlantı kurup onlara yön veren Aşkın-Kutsal güç olarak yorumlanabilir.



Görsel 3: Merkezi kesişimli iç içe daireler şeması.

İslam felsefesinde, genellikle Farabi ile beraber anılan (Plotinos kaynaklı) Sudûr nazariyesi (benzetmesi), "meydana çıkmak, doğmak, zuhur etmek, sâdir olmak" gibi bir sözlük anlamına sahipken, "akmak, fişkırmak, taşmak" gibi anlamları taşıyan feyz kelimesi ile de ifade edilmektedir. Bu felsefi terim, evrenin meydana gelişini yorumlamak için tasarlanmıştır; yoktan-hiçten yaratma inancından farklı olduğu ileri sürülen teoriyi işaret etmektedir³⁵. M. Eliade durumu şu şekilde açıklamaktadır: "İbn Sina da öz metafiziğini kabul etmektedir. Varoluş, yaratılışın (kendi kendini düşünen ilahi düşüncenin) sonucudur ve Allah'ın kendisi hakkında ezelden beri sahip olduğu bu bilgi, İlk Sudûrdan- İlk Akıldan başka bir şey değildir. Varlığın çokluğu, birbirini izleyen bir dizi sudûrla bu ilk akıldan kaynaklanmaktadır"³⁶. Genel olarak, Tanrının bilgisiyle, bir merkezden dağılma prensibiyle, yaratılışa işaret eden Sudûr nazariyesi, merkezden kaynaklı olarak teklikten (İlk Akıl) çokluğa (evren) doğru ilerleyen, dairesel simgeselliğe işaret etmektedir. Bu bağlamda daire, felsefi bir benzetme olarak varoluş ve yaratılışa, dolayısıyla kutsala işaret etmektedir.

2.2. Mitolojik Bağlantılar

Kozmik bağlamda daire, tarih öncesi çağlarda Ay veya Güneş sembolü olarak tasavvur edilirken, insanın bilimsel ve kültürel ilerleyişine bağlı olarak daha sonra gezegen tasvirleri şeklinde anlamlandırılmıştır.

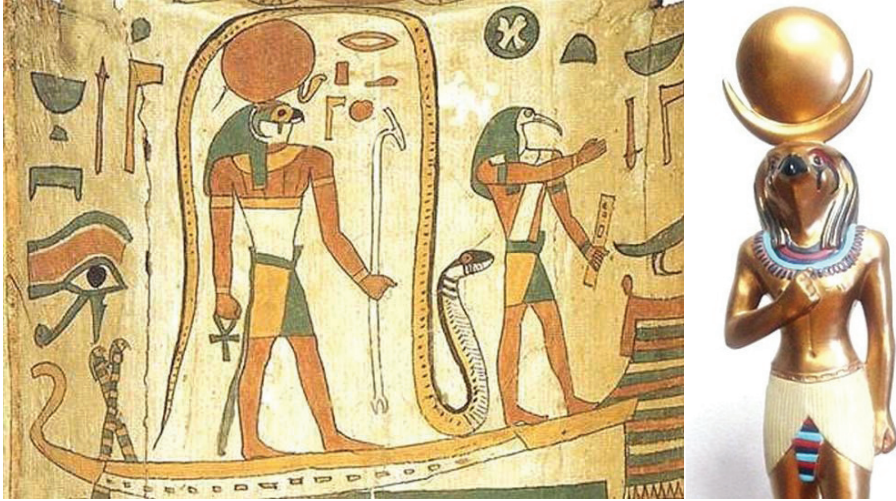
İlk insan, hangi yolla olursa olsun dünyaya geldiğinde, sırasıyla önce kendini tanımış, sonra doğayı keşfetmiş, ardından da gökyüzünü anlamaya ve kavramaya

35 Kaya, 2009, 467.

36 Eliade, 2003b, 155-156.

çalışmış olmalıdır. Ulaşılmaz ve gizemli olan(dünyadaki insanın bakış açısıyla) bir fânusu andıran, dairesel gökyüzü ve orada yer alan diğer dairesel biçimler (Güneş, Ay, dünyadan görülebilen bazı gezegenler) insanın başlangıçta korkup çekindiği, sonrasında ise kutsallaştırdığı kavramlardır.

Güneş ve onun temsili olan (bazen ışınlarla birlikte kullanılan) daire simgesi, çoğu tarih öncesi ve antik çağ kültürlerinde güneşe benzerliğinden dolayı kutsal olarak görülmüş ve Tanrı ile bağdaştırılmıştır. Bu bağlamda çeşitli mit ve kültürlerde yer alan Mithra, Ra, Osiris, Şarrumma (Telepuni), Helios, Apollon gibi Güneş Tanrıları³⁷ daire, Güneş ve kutsal arasındaki bağlantıya örnek olarak gösterilebilir. Örneğin, Mısır mitolojisinde yer alan Güneş Tanrısı Ra'nın sembolü de güneştir. Genellikle Ra figürü, profilden tasvir edilen şahin başlı insan formunda olup, başının üzerinde yer alan daire sembolü ile beraber tasvir edilmiştir.



Görsel 4: Mısır Güneş Tanrısı Ra tasvirleri. (Bk. Tarihiolay; Wikipedia.)

Güneşin yaşama kaynaklık ettiği düşüncesi ile gök cisimleri arasında en hâkim noktaya yerleştirilmesi, ona bir kutsallık atfedilmesine yol açmıştır. Bundan dolayı insanlar tarafından *deprem*, *simşek*, *sel* vb. doğa güçleri arasında en büyük Tanrı görevi güneşe yüklenmiştir³⁸. Dairenin içerisine yerleştirilen ve dönüşü temsil eden sıvastika biçimi, daireselliği tamamlayarak çarkıfelek sembolünü meydana getirmekte; tüm bu birleşim ise “*yaratan ve yok eden*”³⁹ (Kutsal’a, Tanrı’ya) aşkın güce işaret etmektedir.

37 Gögebakan, 2017, 28.

38 Daş, 2018, 201.

39 Daş, 2018, 201.

Doğrudan, gökyüzünün kendisi de çeşitli inanışlarda kutsallaştırılmıştır. Günümüzde bazı dinleri tanımlamada kullanılan, göksel manasına gelen “semavi” sıfatı bile bu bağlantının en açık örneğidir. Anlam olarak daire veya kürenin göğü, dolayısıyla Tanrı’yı ve Tanrı’nın gücünü, onun iktidarını, bir anlamda devleti de temsil ettiği kabul edilmektedir⁴⁰.

En eski çağlardan bu yana Tanrısal varlıkların simgesi (Çatalhöyük örneğinde olduğu gibi) boynuzlu bir taç şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Neolitik Çağ’dan bu yana Sümerler’e (MÖ 4000-2000) kadar aktarılmış olan, boğanın dinsel simgeselliği genel olarak doğrulanmaktadır⁴¹. Tanrısal varoluş biçimi, mekânsal aşkınlık ve gökyüzü gürültüsü ile özdeşleştirilen boğa böğürtüsü, dolayısıyla boğa simgeselliği çoğu ilkel inanışa sirayet etmiştir. Sümerce “Dingir” kelimesinin ilk anlamının göksel kutsallık olması, Moğolca ve Türkçe “Tengri”, Çince “Tien”, Babilce “Anu” kelimelerinin manasının gökyüzü olması⁴² da bu göksel inanışın başka göstergelerindedir. Demek ki bütün Tanrılar gök-gökyüzü kaynaklı varlıklar olarak düşünülmekte ve Tanrıların kuvvetli bir ışık yaydığına inanılmaktadır⁴³. Bu bağlamda, Tanrısal varlıkların sembolleri olarak kullanılan yıldız, daire ve Güneş (ışınlı daire) gibi simgeler de bu aşkın göksel bağlantıyı doğrulamaktadır.

Bazı inanç ve mitlerde en büyük Tanrılar, göksel güçlerle özdeşleştirilmiştir. Örneğin, Eski İran dinindeki bilge baş Tanrı (her şeyi bilen) Ahura Mazda; Roma mitolojisindeki Jüpiter ve Yunan mitolojisinin en büyük Tanrısı Zeus; Kamlık inancı olarak da bilinen eski Türk inancının tek Tanrısı “Kök Tengri” gibi Tanrılar göğü-gökyüzünü temsil etmektedir⁴⁴.

Türk evren tasarımı (kozmojisi), üç katmanlı bir sistemden meydana gelmektedir. Gökyüzü, Yer altı ve Yeryüzü şeklinde ifade edilen bu sistem, her üç unsurun da birbirini tamamladığı, bütüncül bir tasarım şeklinde yorumlanmaktadır. Mitler ve destanlar yoluyla anlam bulan bu tasarımda “Gök-Gökyüzü-Yukarı Dünya”, kutsalların ve kutsallığın (Tanrının) ebedi mekanı, evrensel yasa ve düzenin ideal şekli olarak algılanmakta ve destanlarda, uçsuz-bucaksız ve ulaşılamayan derinliklere sahip biçimde tasvir edilmektedir⁴⁵. Türklere göre kutsal kabul edilen “gök” yalnızca Tanrı katı olarak algılanmayıp, aynı zamanda bazen bizzat Tanrı olarak da kavranmaktadır⁴⁶. Bu bağlamda, Tanrı’nın bir yansıması olarak görülen gökyüzü, eski Türk inancına göre tapınılan bir kavram olarak görülebilir. Fakat şu yanıla düşülmemelidir; Gök Tanrı gökyüzü ile

40 Yılmaz, 2017, 74.

41 Eliade, 2003a, 78.

42 Eliade, 2019, 106.

43 Eliade, 2003a, 79.

44 Yılmaz, 2017, 71.

45 Arslan, 2005, 68-69-74.

46 Aslan ve Duran, 2020, 1379.

eşdeğer değildir, çünkü evreni yaratan Tanrı, gökyüzünün de yaratıcısıdır⁴⁷. Türklerde Tengri kelimesi “gök, göğün rengi, gökyüzü” ve Tanrı anlamında kullanılmaktadır⁴⁸. Ayrıca, Tanrı (Tengri) kelimesinin kök anlamının “küre” olması⁴⁹, “küre kesiti” olan dairenin kutsal ile bağlantısı bakımından bir başka örnek olarak gösterilebilir.

2.3. Simgesel ve Sanatsal Bağlantılar

Mitolojik öğelerin yanı sıra sembolik olarak da çeşitli kültürlerde daire simgesi ve türevlerinin kutsalla olan bağlantıları bulunmaktadır. Anadolu’da Hatti (MÖ 2500-1700) ve Hitit (MÖ 1650-1200) uygarlıklarına ait mezar buluntuları arasında, dairesel biçimleriyle öne çıkan ve dini törensel birer simge olan güneş kurslarını, konumuz açısından değerlendirmemiz gerekmektedir. Tunç, gümüş veya altından yapılan, Tunç Çağı medeniyetlerinde güneşi sembolize ettiğine inanılan güneş kursları, dairesel biçimli simgelerdir⁵⁰. Çorum Alacahöyük’te örneklerine bolca rastlanan, adına “standart” da denilen, Hatti ve Hitit uygarlıklarına ait bu sembollerin dini törenler sırasında kullanıldığı bilinmektedir. E. Akurgal Hitit uygarlığının, güneş kurslarını yeni bir biçim vererek Mısırlılar’dan aldığı ve kral olmanın baş simgesi olarak kullandıklarını belirtmektedir⁵¹. T. Zimmermann’a göre, Alacahöyük’ün tüm güneş kursları, inanış bakımından Mezopotamya’da yer alan Gökyüzü Tanrıçası İnanna ile ilişkilendirilmektedir. Zimmermann’a göre Hitit güneş kursları gökyüzünün sürekli aranan sahibini temsil etmektedir⁵². Bu bağlamda görebiliyoruz ki dairesel bir simge olarak “güneş kursu” gökyüzü, güneş ve kutsalın kaynağı olan Aşkın-Tanrısal ile bağlantılı olarak yorumlanmaktadır.

Bir kare ve çok sayıda eş merkezli dairenin, merkezden dışa doğru simetrik biçimde sıralanmasıyla⁵³, sayısız çeşitleri meydana getirilebilen “mandala” sembolleri, Hinduizm ve Budizm inancında önemli bir yere sahiptir. Eski Uygur metinlerinde “mandaltilgen” ibareleriyle geçen, Sanskritçe kökenli “mandala” kelimesi, “daire, tekerlek halkası, küre, dairesel şekil ya da şema” gibi anlamlara gelmekte olup, “sihirli daire, Buda’nın oturduğu kare, aydınlanma yeri” gibi manalarda da kullanılmaktadır⁵⁴. Çoğu mitolojide kare, yeryüzünün simgesi-temsili olarak anılırken, daire gökyüzü ve evrenin simgesi şeklinde mana bulmaktadır⁵⁵. Bu bakımdan kare ve dairenin birleşimi olan mandala bu iki unsurun birleşimi olarak belirmektedir. Uzak Doğu’nun kadim sembollerinden

47 Eliade, 2019, 107.

48 Bilgin, 2005, 190.

49 Cündioğlu, 2007, 62.

50 Eczacıbaşı, 1997, 729-730.

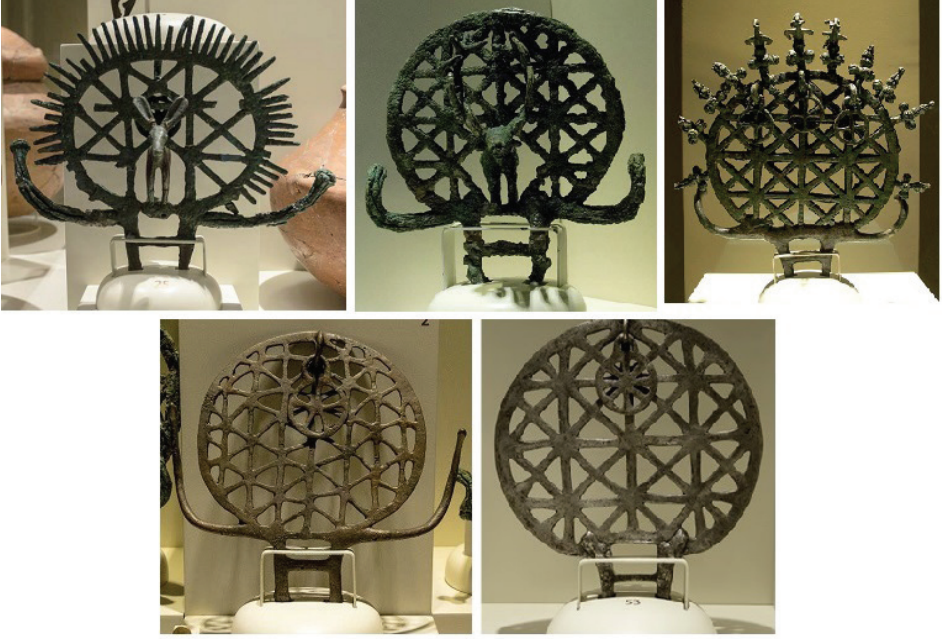
51 Akurgal, 2008, 128.

52 Aktaran: Yılmaz, 2016, 60.

53 Onat, 2013, 5.

54 Tokyürek, 2018, 27-28.

55 Ögel, 1994, 96.



Görsel 5: Çorum Alacahöyük'te bulunan Hatti güneş kurslarından örnekler. MÖ 2500-2250. Anadolu Medeniyetleri Müzesi. (Yılmaz, 2016, 59, 65, 69, 77, 81.)

olan, yer yer iç içe daireler olarak da adlandırılan⁵⁶ mandala, meditasyonda kullanılan dinsel imgelerin yaygın bir biçimidir. C. G. Jung'a göre mandala, kural olarak kutsal güçlerle evren arasındaki bağlantıyı temsil etmektedir⁵⁷. Beyhan Karamağaralı'ya göre ise mandala (iç içe daireler), kozmik enerjinin yuvarlak (daire) simgesi ile ifadesi; mikro evren; Güneş, Ay, kâinat ve Buda ile eşdeğer tutulmakta, ayrıca Tanrının sembolü olarak görülmektedir⁵⁸. Yukarıdaki farklı araştırmacıların mandala veya dairesel sembollerle ilgili yorum ve açıklamalarına bakıldığında, bu semboller kozmik, Tanrısal ve kutsal ortak paydasında birlik göstermektedir.

Antik Çin döneminde ortaya çıkmış olan Taoizm öğretisinin en önemli simgesi Yin-Yang sembolüdür⁵⁹. Siyah renkle ifade edilen Yin'in dişil, beyaz renkle ifade edilen Yang'ın ise eril özellikleri temsil ettiği düşünülmektedir. Taoizm'de, Yin sonsuzluğa (sınırsızlık), Yang ise mutluluğa (değişmezlik) işaret ederken, Yang aynı zamanda

56 Eliade, 1992, 36-37; Karamağaralı, 1993, 256.

57 Jung, 2009, 240.

58 Karamağaralı, 1993, 256-257.

59 Tao ve Yin Yang'ın kökeni hakkında ayrıntılı bilgi için, Bk. Esin, 2001, 23-24.

ve “birliği sınırlayan-kuşatan” olarak da ifade edilmektedir⁶⁰. Genel olarak evrenin işleyişinde, zıtlıkların birleşimi yoluyla bir tamamlayıcılığı temsil eden bu Uzak Doğu sembolünün dış hatları dairesel biçimlidir. Ayrıca Taoizm’in eşyaya bakışına göre İlahi-Aşkın sanat, dönüşüm sanatıdır. Tabiat ve evren her zaman dönüşüm içindedir; sanatın amacı da bu dairesel ve kozmik ritme uygunluktur. Ayrıca, dairenin merkezi ile kendini özdeşleştiren sanatçı, merkezi açıkça ifade etmek zorunda da değildir⁶¹.

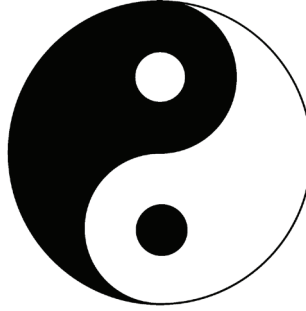
Türk kültüründe yaygın olarak görülen, kadim damga vurma geleneği, genellikle mülkiyet, aidiyet, bağımsızlık unsuru, boy-soy birliği, inanç kimliği ve kutsallık ifadesi⁶²maksadıyla kullanılmaktadır. Bu bağlamda Türkler, erken dönemlerden bu yana, yaratıcılarına olan şükranlarını bildirmek üzere, çeşitli malzemeler üzerine, Tanrı damgası dediğimiz çeşitli sembelleri işlemektedir.

Tanrı damgasının⁶³ tüm biçimlerinde, simgesel manada merkez ve dört yön vurgusu yapılmaktadır. Genellikle,

merkezden kırılma yapan dörtlü kollar şeklinde ifadesini bulan Tanrı damgalarının bir alt tipi (TD5: Tanrı Damgası 5. tipi), daire ile beraber sunulmaktadır⁶⁴. Bu örnek çoğunlukla,



Görsel 6: Mandala sembolü. (Onat, 2013, 5.)



Görsel 7:
Yin-Yang sembolü.

60 Schuon, 2016, 93.

61 Burckhardt, 2017, 13-14.

62 Duran, 2017; Duran ve Aslan, 2019.

63 Tanrı damgaları hakkında ayrıntılı bilgi için, Bk. Aslan ve Duran, 2020.

64 Aslan ve Duran, 2020, 1382, 1394-1395.



Görsel 8: Saymalıtaş (Kırgızistan) kaya resimleri, MÖ 3000’li yıllar.
(Somuncuoğlu, 2008, 372-373; Somuncuoğlu, 2011, 246, 517-519, 521, 529-530.)

taşlar üzerinde kazıma olarak karşımıza çıkmaktadır. Kırgızistan’da Saymalıtaş bölgesinde yer alan kaya resimlerinin, kronolojik olarak erken örnekleri,(genel olarak)MÖ 3000’li yıllara tarihlendirilmektedir⁶⁵. Saymalıtaş’taki kaya resimleri arasında yoğun miktarda yer alan, daire içerisine yerleştirilmiş Tanrı damgası, başı ve sonu olmayan daire imgesi yoluyla, sonsuzluğu ve Tanrısallığı simgelemektedir.

2.4. Mimari Bağlantılar

Daire simgesinin mimarideki kullanımının, ilkel dönemlerden itibaren plan olarak yapılarda ve şehirlerde uygulandığı bilinmektedir. Ayrıca yapılar üzerinde süsleme programlarına dâhil edilerek de karşımıza çıkmaktadır.

1995 yılından bu yana kazıları devam eden Göbekli Tepe’nin (MÖ 10000’li yıllar), arkeolojik verilere dayanarak, en eski kült merkezlerinden birisi olduğu bilinmektedir. İçerisinde “T” biçimli dikili taşların yer aldığı, dairesel ve oval planlı yapılardan oluşan Göbekli Tepe’nin bir tapınma alanı olduğu düşünülmektedir⁶⁶. Bu bilgilerden hareketle, günümüzden on iki bin yıl öncesine tarihlenen bu yapılar topluluğu, kutsal ile bağlantısı olan bir kült merkezidir. Göbekli Tepe’de açığa çıkarılan tapınakların, plan olarak dairesel veya daireye yakın biçimde tasarlanması; on iki bin yıl öncesinde bu insanların kutsalla bağlantı kurma noktasında, araç olarak daire biçimini kullandığını göstermektedir.

65 Somuncuoğlu, 2011, 17-18.

66 Schmidt, 2011, 319.

Göbekli Tepe'den 7000 yıl sonrasına⁶⁷ tarihlenen Stonehenge (İngiltere/Wiltshire, MÖ 3000-2000) benzer şekilde dairesel olarak sıralanmış dikili taşlarla (megalit) meydana getirilmiştir. Ayrıca, bu taşların etrafında yer alan toprak set ve hendek de dikkat çekici biçimde daireseldir. Bir anıt olarak görülen Stonehenge'in etrafında önceden dini yapıların ve mezarların var olduğu bilinmektedir⁶⁸. Bu anıt açısından da plan olarak içte ve dışta (farklı dönemler olabilir) tekrar tekrar kullanılarak daire simgesinde ısrar edildiği görülmektedir. Fonksiyonel açıdan bir karşılığı olmayan, bu üstü açık dairesel plan düzeni, etrafında yer aldığı bilinen dini yapılar ve mezarlardan hareketle bir kült alanı olarak kutsalla bağdaştırılabilmektedir. Ayrıca Stonehenge'in güneşin hareketlerini izleyen dikili taşlardan oluştuğu ve güneş kültünü temsil ettiği de düşünülmektedir⁶⁹.

Türk kültüründeki ölü gömme geleneğinin mezar mimarisine uygulanmasıyla ortaya çıkan kurganlar, çeşitli coğrafyalarda görülmekle beraber, genel olarak Orta Asya, İç Asya ve Doğu Avrupa'da yaygınlık göstermektedir. Derin bir çukur içerisinde yer alan asıl mezarlara,(öteki dünya inancından kaynaklı olduğu düşünülen)ölen kişiye ait değerli eşyalar, atlar, savaş aletleri, günlük eşyalar ve koşum takımları da konulmaktadır. Bu kurganlar, plan olarak asıl mezar kısmı genellikle daire veya kare, dış çerçevesi ise dairesel biçimli olan birer tepelik (tümülüs-höyük) şeklinde yapılmaktadır. Kare ve dairesel plan özelliklerinden hareketle, dört ana yöne vurgu yapılarak (at kadavralarının yerleşimi),kurganların inanç, mit, kozmoloji veya simgesel kaynaklı bağlantılara işaret edebileceği düşünülmektedir⁷⁰.Kurganların dıştan kubbesel bir görünümde olması, mezarların yerinin belli edilmesinin yanı sıra dış görünüme verilen yücelik ve gök kubbe anlayışının bir yansıması olarak değerlendirilmektedir⁷¹. Mezar yapısı olarak kurganlar, öldükten sonra dirilmenin yanı sıra, kutsal ile bağlantı noktasında önemli bir dini inanın göstergesidir. Kurganlar, yapılış amacı olarak ölümün, dini bir tören şeklinde kutsallaştırılmasıdır. Kurganların inşasında adeta bir kapsayıcı unsur gibi, dış çerçevede daire biçimi kullanılmıştır. Bu doğrultuda, plan olarak daire kullanımının öte dünya ve kutsal ile bağdaştırılması mümkündür.

İnsanların bir bölgede beraber yaşadığı, mimari yapılar topluluğu, şehir-kent olarak adlandırılmaktadır. Bazı şehirler çarpık ve düzensiz biçimde inşa edilebilirken, belli planlara göre düzenli olarak tasarlanıp uygulanan şehirler de mevcuttur. Bu noktada şehir planlamaları önem arz etmektedir. Geçmişten günümüze, şehir inşasında yoğunlukla tercih edilen şekillerden birisi de daire biçimidir. Dairesel yerleşim bir merkez ve çevresinde dağılmayı zorunlu kılmaktadır. Bu dairesel planlar, İlkçağ'da görülebildiği gibi Orta Çağ kent yerleşmelerinde iç kale ve dış kale biçiminde ikiye ayrılarak, iç içe iki daire şeklinde bir yerleşim planı oluşturulmaktadır.

67 Bengisu, 2020, 97.

68 Turani, 1992, 36.

69 Tuğrul, 2010, 34.

70 Çoruhlu, 2016, 393,427.

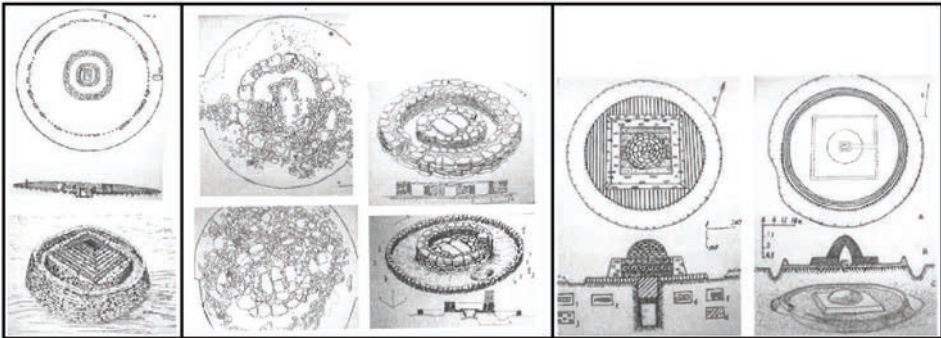
71 Paklacı, 2020, 40.



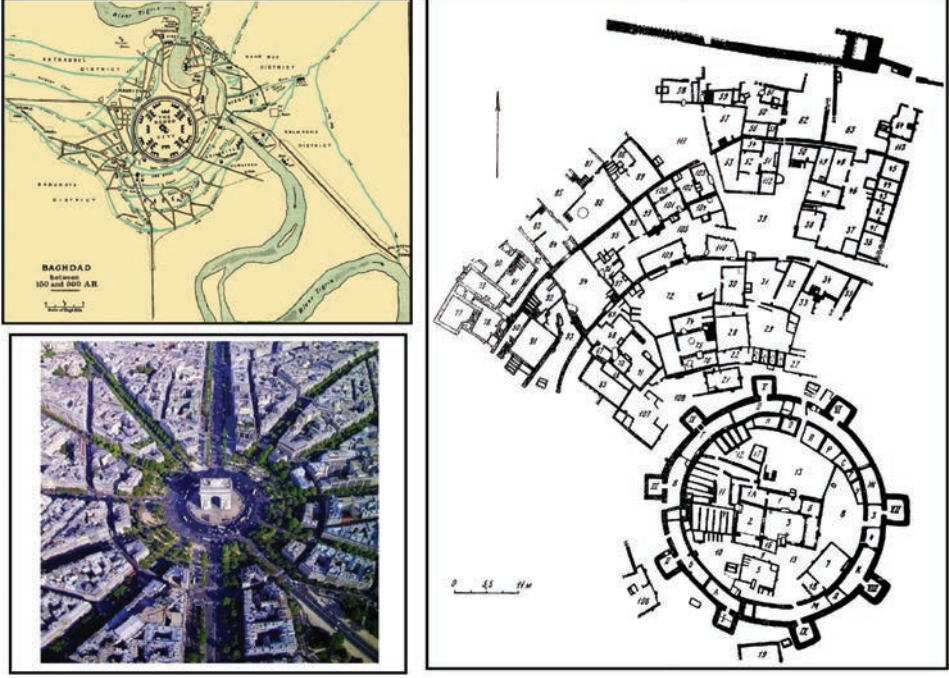
Görsel 9: Göbekli Tepe (Şanlıurfa) D Yapısı. (Schmidt, 2011, 333.)



Görsel 10: Stonehenge anıtı (İngiltere) - MÖ 3000-2000. (Raut, 2019.)



Görsel 11: Proto-Türk (Ön-Türk) devirlerine ait bazı Orta Asya kurganları: Soldan sağa doğru, Karagandı'nın (Kazakistan) güneyinde Andronovo kültürüne (MÖ 2000-900) ait Aksu-Avulu II Mezarlığındaki kurgan; Kazakistan bölgesinden Afanesyevo kültürüne (MÖ 3300-2500) ait çeşitli kurganlar; Sintaşta kültürüne (MÖ 2100-1800) ait CB sitesindeki kurgan. (Çoruhlu, 2016, 82-83, 87, 101)



Görsel 12: Dairesel kent planlarına üç farklı örnek: sol üstte Bağdat şehrinin 1800'lü yıllarda çizilen bir planı [Sol üst. (Bk. Kaya, 2018.)]; Fransa Paris kent planı görünümü [Sol alt. (Bk. Pining.)]; Türkmenistan Daşli (MÖ 2000'in sonu) yerleşim planı [Sağ. (Bk. Akın, 1990, 12.)]

İç kalede yönetici sınıf, onu temsil eden sivil yapılar ve ayrıca merkezi dini yapılar yer almaktadır. Bu bağlamda, daire simgesi ile tasarlanan bu şehir planlarında merkezi konuma, Tanrı'ya ibadet için yapılan yapılar ve Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olan hükümdar ve onun yaşadığı mekanlar yerleştirilmektedir. Dairenin çevresinde ise merkeze eşit uzaklıkta yerleşen, halk bulunmaktadır. Bu eşit uzaklık imgesi, yönetimin bir merkezden adaletli olarak yapıldığına işaret eder⁷². Dairesel şehir planının bu özelliği, adaleti dağıtan kutsalın merkeze yerleştirilmesi ve aracılığı (hükümdar) yoluyla, onu halka ulaştırması şeklinde ifadesini bulmaktadır.

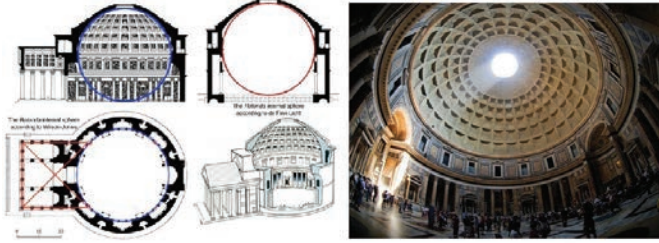
Jung ise şehir planlarının dairesel biçimde yapılışının, inanan kişiler tarafından, mekânın sembolik olarak düzenli bir evrene yüceltilişi ve ortasından öteki dünyaya bağlanan bir yer olarak kutsanması⁷³, biçiminde yorumlamaktadır.

72 Çaycı, 2017, 61.

73 Jung, 2009, 243.

Pantheon Tapınağı isminden de anlaşılacağı üzere (Pan: Tüm, Theos: Tanrı) Antik Roma'nın tüm Tanrıları için inşa edilmiş bir yapıdır. Sonraki süreçte kiliseye çevrilen bu yapı, rotunda (dairesel) planlıdır ve merkezi bir kubbeye sahiptir. Bu bakımdan yatay ve dikey olarak, orantılı şekilde dairesel ve küresel olan bu tapınak, açık biçimde kutsal ile bağlantılı diğer bir yapı örneğidir.

Görsel 13:
Pantheon
Tapınağı (Roma),
dairesel kubbe
plan oranı, MS
118-125. (Bk.
İnsapedia.)



Üç semavi din (İslamiyet, Hıristiyanlık, Musevilik) içinde oldukça önemli bir şehir olan Kudüs'te (Kuds: mukaddes-kutsal şehir) yer alan Kubbet'üs Sahra'ya çeşitli kutsiyetler atfedilmektedir. Yapının merkezinde, dairesel alan içerisinde, muallâk taş yer almaktadır. Yahudilere göre "başlangıç taşı" olarak da adlandırılan bu taş ve taşın bulunduğu alan kutsal olarak kabul edilmektedir. Yahudi geleneğinde, Süleyman Mabedi'nin burada yer aldığı ve Kubbet'üs Sahra'nın temelini oluşturduğuna ve dünyanın ortasında olduğuna dair çeşitli inanışlar bulunmaktadır. Ayrıca muallâk taşının, Hz. Musa'nın kible (ilk kible) ve Yeni Ahit'teki dünyanın temelinde yer alan köşe taşı olduğu düşünülmektedir⁷⁴.

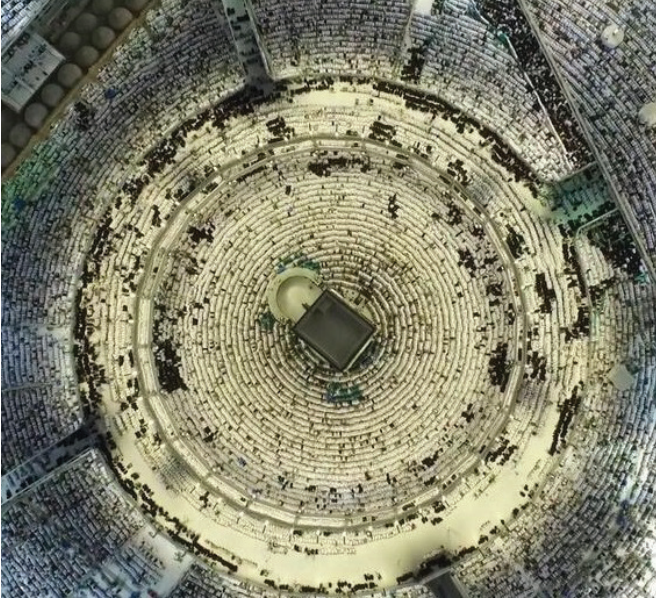


Görsel 14: Kubbet'üs Sahra (687-691) ve merkezindeki Muallak Taşı. (Bk. Okuryazarım; Mealtur.)

Kubbet'üs Sahra, Kudüs'ün fethinden sonra Hz. Ömer'in yaptırdığı mescidin üzerine yapıldığı için Ömer Camisi olarak da bilinmektedir. Müslüman inancına göre ise bu taş, Hz. Muhammed'in Mirac'a yükselirken üzerine en son bastığı taştır⁷⁵. İslamiyet'te Mescid'i Aksa ile beraber bu mekân Kâbe'den sonra ikinci kutsal mekan olarak kabul edilmektedir. Bu bakımdan Kubbet'üs Sahra çeşitli kutsallarla beraber anılan önemli yapılarından birisidir. Dıştan sekizgen plana sahip yapı, merkezdeki iç içe ikili dairesel planıyla ve dairesel kubbesinden dolayı, daire simgesi ile bağlantılı olarak görülebilir.

74 Bozkurt, 2002, 305.

75 Bozkurt, 2002, 305.



Görsel 15:

Kâbe (Mekke) üstten görünüş.

(twimg.com/media)

İslam dininde Allah'ın evi (Beytullah) olarak bilinen ve merkezi işaret eden kutsal mekan Kâbe, şekil itibarıyla kübik bir formdadır. Fakat Kâbe'nin etrafındaki mimari yapılanma ve bunun tavafla olan ilgisi daireseldir. İbadet edenlerin dönüşü (tavaf), Kabe'yi ziyaret etme eyleminde bir dini tören olarak uygulanmaktadır. Tavaf ibadeti, ebedi döngünün eyleme dönüşmüş biçimini temsil etmektedir⁷⁶. Namaz kılarken insanların merkezi teşkil eden Kabe'ye yönelmesi ve onun çevresine sıralanması da dairesel bir biçim oluşturmaktadır. Bu bağlamda İslami açıdan en kutsal mekan olan Kabe'de gerçekleşen bu ibadet biçimleri, kutsalın törensel biçimlerindedir.

Türk mimarisinde çadır, kurgan, türbe-kümbet, minare gibi yapıların planlarında ve bir yapı elemanı olarak kubbenin şekillenişinde, daire biçimi oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu noktada, daire simgesinin bahsi geçen yapı türü ve yapı elemanlarında, genellikle yüksek ve gökyüzüne yakınlıkla olan bağlantısı dikkat çekmektedir. Tanrı ve kutsal tasavvurunun gök ile bağlantısına ilk bölümlerde değinmiştik. Bu bağlamda, dairesel planın yükseltilecek uygulanması kutsala yaklaşma arzusundan kaynaklanmaktadır. Benzer şekilde Hint ve Tibet tapınağı olan stupalar da dairesel planlı ve yüksek boyutlu olarak yapılmaktadır. Daire biçimli plan ayrıca, Orta Asya'da Yurt veya Topak Ev adını verilen Türk çadırlarında karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda daire planı ve kubbe biçimiyle göçer kültüründe önemli bir yeri olan Türk Çadırı, esasen Türklerin gökyüzüyle kurduğu kutsal bağlantısının barınaklarına yansımaları olarak görülebilir.

76 Çaycı, 2017, 63; akt.: Yılmaz, 2017, 74.

Kubbe, erken tarihlerden itibaren çeşitli coğrafyalarda görülen önemli bir mimari örtü elemanıdır. Mezopotamya’da Arpaçiya’da bulunan MÖ 6000 yılına ait dairesel temelli bir yapının, çamurlu harç ile birbirine tutturulmuş, kerpiç ve taşlarla örülerek meydana getirilen bir kubbe ile örtüldüğü düşünülmektedir. MÖ 1500-1200 yılları arasına rastlayan devirde, Akdeniz ve Ege çevresinde, Miken kubbeli mezarları da yine erken kubbe örneklerindedir⁷⁷.



Görsel 16: Edirne, Selimiye Camisi, 1568-1575. (Kuban, 2007, 302; Media.edirnevisit; Kasımoğlu.)

Türk-İslam yapılarında kubbe kullanımı ve gelişimi kademeli olarak ilerleme göstermektedir. Kubbe mimarisi Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu devirlerinde daha çok tuğla, Timurlu devrinde çini kaplamalı tuğla, Anadolu Selçuklu’da tuğla ve taş, Osmanlı döneminde ise daha çok taş ağırlıklı malzeme kullanımı şeklinde gelişmiştir. Çapları sürekli büyüyerek abidevi bir hal alan kubbe mimarisi, çoğunlukla türbe ve cami gibi dini (kutsal) yapılar üzerinde uygulanmaktadır. Osmanlı Dönemi’nde Edirne Üç Şerefeli Camisi ile başlayan kubbe gelişimi, Mimar Koca Sinan’ın, tek örtü sistemiyle en büyük harim alanını örten, Edirne Selimiye Camisi’nin (1568-1575) 31.2 metre çapındaki kubbesi ile zirveye ulaşmıştır. Bu bağlamda denilebilir ki kubbe, İslam, dini mimarisinde (başlangıçta enine gelişim olsa da) tevhid düşüncesini işaret eden kutsal içerikli bir sembolizm olarak yorumlanabilir.

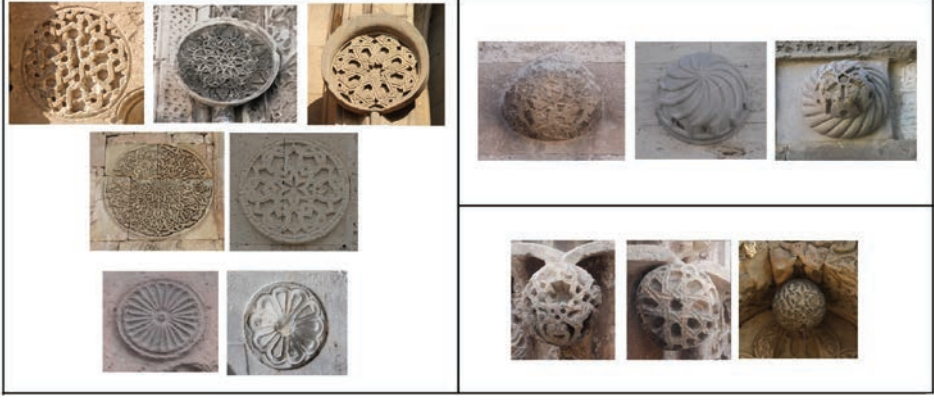
Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı mimarisinde sıkça rastladığımız, genelde süsleme olarak tanımlanan kabara, rozet, çarkıfelek, gülbezek (gülçe)⁷⁸, küre gibi unsurlar, kökeninde (arka planında) anlamlı öğelerdir.

Bunlardan güneşin sembolü olarak bilinen çarkıfelek (güneş çarkı) simgesi, daire içerisinde dönüş hareketiyle “*ebedi yaşam döngüsü*” veya doğum ve ölümün sonsuz döngüsüne işaret etmektedir. “Çark” kelimesi Farsça kökenli olup, *bir eksen etrafında dönen tekerlek* manasına gelmekle beraber “felek” ise Arapça kökenli olup, *gök, sema, gökyüzü, âlem, dünya, talih, şans* gibi anlamlara karşılık gelmektedir⁷⁹. Dikkat

77 Mülayim, 2002, 301.

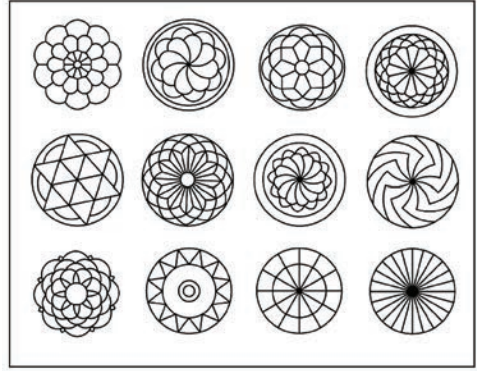
78 Gülbezeker ile ilgili ayrıntılı bilgi için, Bk. Taşdelen, 2020.

79 Daş, 2018, 200.



Görsel 17:

Bazı Selçuklu ve Osmanlı dönemi, Anadolu yapılarından gülbezek, kabara ve küre örnekleri.



edileceği üzere çark ve felek kelimeleri, tekerlek gibi dairesel ve gökyüzü-âlem gibi aşkın bağlantıları bir arada barındırmaktadır.

Mimariye bağlı olarak gelişen yukarıda bahsi geçen dairesel unsurlar küre, yarım küre ve daire biçimlerinin farklı çeşitleridir. İçerikleri bitkisel veya geometrik şekiller yoluyla çeşitlenebilen bu simgelerin, üzerlerinde yıldız biçimleri olması, onların kozmolojik manalar taşıdığını veya birer küçük “gök kubbe” simgesi olduklarını düşündürmektedir. Ayrıca daire simgesinin genel olarak Tanrı, gökyüzü, kâinat gibi anlamlarından yola çıkarak, dinsel ve kozmik anlamlara işaret ettiği bilinmektedir⁸⁰. Dairenin işaret ettiği bu anlamlardan üçü de kutsal ile doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla insan düşüncesi, bu unsurlarla da daire ve kutsal bağlantısını kurmaktadır.

Kabara ve gülbezek özelinde, İslam filozoflarından hareketle küresel ve dairesel formların anlamlarına yönelik sorgulamalar yapılmaktadır. Yeryüzü ve insan ruhlarının çokluğu, İbn Sina felsefesinde önemli bir yeri olan ve Akl-ı Faal olarak adlandırılan

80 Akt.: Şaman Doğan ve Yazar, 2013, 239.

Onuncu Akıl'dan türemektedir⁸¹. Sudûr nazariyesinde ifade edilen, yediden on ikiye kadar farklı mertebelere işaret eden âlemin katmanları dairesel simgelerle sembolleştirilmiş olmalıdır. İlk Akıl'dan başlayarak, meydana gelen diğer akılların-feleklerin dizilişi⁸² de bu merkezi ve dairesel simgeselliğe örnek olarak gösterilebilmektedir.

Sonuç

Akıl (mantık) ve duygu (sezgi) insanın kısa, insanlığın asırlar süren yaşamında, sürekli ikilemde kaldığı iki kavramdır. Coğrafya, kültür, ekonomi, eğitim, inanış, toplum, gibi birçok etkenin bir heykel gibi, sürekli şekillendirdiği insan, bulunduğu şartlar içerisinde sürekli üretmek durumundadır. Madde ya da düşünce üreten insan, başta bahsettiğimiz iki olguyu (akıl-duygu) dengede tutarak veya birisine ağırlık vererek, toplum içindeki yerini almaktadır. Bireylerin çokluğundan meydana gelen toplum, bu düşünce biçimlerinin genele yansımaları olarak tanımlanabilir. İlk insanlarla günümüz toplumlarını karşılaştırdığımız zaman, akıl, insanı doğaya karşı hayatta tutarken; dini inanışların da insanları bir arada tutarak, toplu yaşam bilincini sağladığı yadsınamaz bir durumdur. Toplumun, birincil birleştirici unsuru olan dinler, “kutsal” denilen kavram üzerine kuruludur. Kutsal ise, inanç ve duygunun konusuna dâhil olduğu için bilimsel olarak tanımlanması veya açıklanması oldukça zor bir kavramdır. Farklı tanım ve yorumlara baktığımızda, kutsal: akılcı, dini ve sezgisel çerçevede; zıttı olan kutsal-dışı ve bu ikilik yoluyla; Tanrı ve Tanrısalla özdeşleştirilerek veya tam tersine nesneden ayırt edilerek açıklanmaktadır. Bu tanım çeşitliliği, kutsalın anlam içeriğinde yer alan aşkın karakterinden kaynaklanmaktadır. Tıpkı sonsuzluk ve Tanrı'nın kendisi de tam olarak açıklanamadığı gibi; kutsal da inanç kategorisinde tanımlanamayan, içten içe aşkınlığına inanılan bir noktaya yerleşmektedir. Baştaki tanımımızı tekrar edecek olursak; kutsal, inanan kişinin imge veya duygu aracılığıyla, Aşkın-Tanrısallıkla gözle görülemeyen (ruhsal-tinsel) boyutta temas haline girmesi ve aşkın olanın dolaysız-içgüdüsel olarak algılanmasıdır.

En ilkel dönemden en gelişmişine kadar, insanın yaşadığı tüm kültürlerde sembolik dilin varlığı bilinmektedir. Sanatsal ve sembolik bağlamda motif, sembol, figür ya da mimari biçimlere atfedilen anlamlandırmalar, genel olarak kozmolojik, mitolojik, siyasi, dinsel ya da eski uygarlık kökenleriyle bağlantılı olarak gelişmektedir. Bu disiplinler arasında, inanışlarla bağlantılı olarak gelişen dinsel sembolizm, doğüstü bir güç olan “kutsal” ile temas etmek durumundadır. Kutsallık veya kutsiyet atfetme genellikle insanı aşan, sonsuz, mutlak, değişmez olana, dolayısıyla Aşkın olana (Yaratıcı-Tanrı) kesin bir bağlılıkla karşımıza çıkmaktadır. İnsan nesli, kutsalın tezahür araçlarından olan sanat ve simgeler yoluyla, kavramaya çalıştığı aşkın niteliği, yeryüzünde yansıtmaya girişmiştir. Soyut olan aşkın niteliğin, sembolizm yoluyla somuta indirgenmesi, insan aklının kavrama kolaylığı için yaptığı doğal bir refleks olarak açıklanabilir. İlkel çağlardan bu yana sürekli tekrarlanan, en eski işaretlerden birisi olan daire simgesi, kutsalın yeryüzündeki ilk yansıma ve temsillerindedir.

81 Eliade, 2003b, 156.

82 Çaycı, 2017, 237.

Sanat tarihi açısından geçmişe yönelik anlam kökenleri, simgelerin en erken örneklerinde aranmak durumundadır. Bilimsel olarak deneye, insani olarak deneyime tabi tutulan tüm örnekler incelense bile, her zaman kesin bir doğrudan bahsetmek pek mümkün olmamaktadır. Bu bağlamda, çeşitli yorumlar ve ortak görüşlerin birliği ya da çoğunluğu kabul görmektedir. Bu kural üzere daire simgesi, çoğunluğu oluşturan örnekler yoluyla kutsal ortak noktasında anlam bulmaktadır.

Daire simgesi, biçimsel olarak merkeziliğe ve geneli kapsayan bütünlüğe işaret etmektedir. Şekil olarak sadeliği, bakışık kusursuzluğu sayesinde insan gözüne çekici gelen daire biçimi, gündelik hayatın her alanında kullanılmaktadır. Uzaydan bakıldığında, dünyanın şeklinin bile dairesel olarak görünmekte olması, bu simgenin dünya ile beraber varlığını sürdüreceğinin en belirgin kanıtıdır. Simgelerdeki yaygın kullanım, beraberinde doğal olarak anlam çeşitliliğini ve kültürel farklılıkları getirmektedir. Başlangıcında, çok farklı bir anlam ağına sahip çoğu sembol gibi daire simgesi de zamanla anlam değişikliğine, hatta anlamsız bir simge durumuna düşmüştür.

Çeşitli kültür ve coğrafyalardan örnekler vererek yapmış olduğumuz geniş çaplı incelemede daire simgesi, kozmolojik, felsefî, sembolik, sanatsal, mitolojik ve mimari boyutlarıyla ele alınmıştır. Dairenin özellikle ilkel insandaki algısı, çoğunlukla göksel bağlantılarla karşımıza çıkmaktadır. İnsan, yeryüzüne ilk ayak bastığında, kendisine oldukça gizemli gelen gökyüzü ve onun daireselliğiyle karşılaşmıştır. Dünyadan gözlemlenebildiği kadarıyla Güneş, Ay ve kozmolojik şekiller, insan tarafından dairesel biçimli olarak deneyimlenmiştir. Anlamlandıramadığı bu kavramlar, insana Aşkın-İlahi-Tanrısal nitelikte tesir etmiş olmalıdır. Bu sebeple kutsalın kökeninin, bu unsurlarda aranması doğru olacaktır. Gördüğü ve deneyimlediği şeyler kadar düşünebilen ve hayal kurabilen insan, bu noktada kutsal imgeyi, dairesel simgeye dönüştürerek onu somuta indirgemıştır. Sonrasında daire simgesi, insanın mitolojisinden kozmolojik düşüncesine, tapınaklarından damgalarına kadar her alanda tekrar etmeye başlamıştır. Yukarıda örneklerini sunduğumuz bu soyut ve somut dairesel öğelerden her biri, bir noktada kutsal ile bağlantı içerisindedir. Sonuç olarak daire simgesi, manevi temelde aşkın bir insan üretimi olarak, kutsalın yeryüzündeki temsili niteliğindedir.

KAYNAKÇA

- Akın, G. (1990). *Asya Merkezi Mekan Geleneği*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Akurgal, E. (2008). *Anadolu Kültür Tarihi*. Ankara: Phoenix Yay.
- Aslan, Y. ve Duran, R. (2020), Türk Sanatında Tengri-Tanrı Damgası, *Ulakbilge Dergisi*, 8 (54), 1378-1398, Ankara.
- Arslan, M. (2005), Türk Destanlarında Evren Tasarımı, *Prof. Dr. Fikret Türkmen Armağanı*, 65-74, İzmir.
- Bengisu, E. (2020). *Geçmişten Günümüze İnanç Kavramının Dini Yapılar Üzerinden İrdelenmesi: Göbeklitepe Örneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Maltepe Üniversitesi / İç Mimarlık Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Bilgin, A. (2005), Gök Tanrısı Terimi Üzerine, *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 2 (4), 189-197.
- Bozkurt, N. (2002). Kubbetü's Sahre. *T.D.V. İslam Ansiklopedisi*, (C. 26, 304-308) Ankara: Diyanet Vakfı Yay.
- Burckhardt, T. (2016). *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat*. (T. Uluç Çev.), İstanbul: İnsan Yay.
- Cündioğlu, D. (2007). *Daire'ye Dair*. İstanbul: Kapı Yay.
- Çaycı, A. (2017). *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*. Konya: Palet Yay.
- Çevik, M. (2007), Kutsal'ın Anlam Alanı, *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13. Erişim: <https://drmustafacevik.blogspot.com/2012/10/kutsalın-anlam-alanı.html> Erişim Tarihi: 18.01.2021.
- Çoruhlu, Y. (2016). *Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar*. İstanbul: Ötügen Yay.
- Daş, E. (2018). Mezar Taşlarında Svastika ve Çarkıfelek Sembollerinin Kökeni ve Anlamı, *I. Uluslararası Türk-İslam Mezar Taşları Kongresi (19-21 Ekim)*, Aydın, 199-206.
- Demirci, K. (2002). Kutsiyet. *T.D.V. İslam Ansiklopedisi* (C. 22, 495-496) Ankara: Diyanet Vakfı Yay.
- Duran, R. (Ed.). (2016). *Mitoloji ve Din*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yay.
- Duran, R. (2017). Motiflere Dönüşmüş Türk Damgaları - Geometrik Motiflere Farklı Bir Bakış, *21. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (25-27 Ekim 2017)*, Antalya.
- Duran, R. ve Aslan, Y. (2019), Selçuklu Dönemi Konya Yapılarında Motifleşen Türk Damgaları, *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, 10, 107-126, Konya. (Bu çalışma Uluslararası Selçuklu Tarihi ve Tarihçiliğinin Temel Meseleleri Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulmuştur. 4-6 Nisan 2019).

- Durkheim, E. (2019). *Dini Hayatın İlk Biçimleri*.(Y. Aktay, K. Çapık, Çev.). İstanbul: Ataç Yay.
- Eczacıbaşı, Ş. (1997). Güneş Kursu.*Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*(C. 2, 729-730) İstanbul: Yem Yay.
- Eliade, M. (1992). *İmgeler Simgeler*.(M. Ali Kılıçbay, Çev.). Ankara: Gece Yay.
- Eliade, M. (2003a). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi 1*.(A. Berktaş, Çev.).İstanbul: Kabalıcı Yay.
- Eliade, M. (2003b). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi 3*.(A. Berktaş, Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yay.
- Eliade, M. (2019). *Kutsal ve Kutsal-dışı: Dinin Doğası (Le Sacre et Le Profane)*.(A. Berktaş, Çev.). İstanbul: Alfa Yay.
- Esin, E. (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*.İstanbul: Kabalıcı Yay.
- Okuryazarım. Kubbet-üs Sahra. <https://okuryazarim.com/kubbet-us-sahra/> [E.T.: 26.02.2021]
- Onat, Ş.C. (2013). *Mandalanın Çağdaş İzdüşümler*.(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yeditepe Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Otto, R. (2014). *Kutsal'a Dair*.(S. Ghaffari, Çev.), İstanbul: Altıkkırkbeş Yay.
- Oxford Languages. <https://languages.oup.com/google-dictionary-tr/> [E.T.: 27.01.2021.]
- Ögel, S. (1994). *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*.İstanbul: Akbank Yay.
- Öz Çelikbaş, E.(2018),Türk Sanatında Mistik Bağlamda Geometrik Sembolizme Genel Bakış, *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*,1 (1), 55-66.
- Gögebakan, Y. (2017). Hale Biçiminin Kaynağı Ve Erken Dönem Hristiyan Resim Sanatında Kullanımı, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* , Sayı: 38, s. 21-36.
- Guenon, R. (2001).*Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi*.(F. Topaçoğlu, Çev.), İstanbul: İnsan Yay.
- Harari, Y. N. (2015).*Hayvanlardan Tanrılara Sapiens*.İstanbul: Kolektif Kitap Yay.
- İnsapedia. <https://insapedia.com/buyuk-aciklikli-tarihi-yapilar/> [E.T.: 26.02.2021]
- Jung, C.G. (2009). *İnsan ve Sembolleri*. (A. Nahit Babaoğlu Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yay.
- Karamağaralı, B. (1993), İççe Daire Motiflerinin Mahiyeti Hakkında, *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar: Güner İnal'a Armağan*, 249-270, Ankara.
- Kasimoğlu, T. <https://www.flickr.com/search/?text=selimiye%20mosque> [E.T.: 27.02.2021]

- Kaya, A. (2018). Bağdat'ın Pek Bilinmeyen Kuruluş Hikayesi. <https://www.tech-worm.com/bagdatin-pek-bilinmeyen-kurulus-hikayesi/> [E.T.: 27.02.2021.]
- Kaya, M. (2009). *Sudür.T.D.V. İslam Ansiklopedisi*(C.37,467-468) İstanbul: Diyanet Vakfı Yay.
- Kılıç, M. E. (1999). İbnü'l-Arabî. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C.20, s. 493-516). içinde İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ibnul-arabi-muhyiddin#1>
- Kuban,D. (2007). *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul: Yem Yay.
- Mealtur. Muallak Taşı (Hacer-i Muallak) Nedir? <https://www.mealtur.com/blog/muallak-tasi-nedir-nerededir/> [E.T.: 26.02.2021]
- Mülayim, S. (2002). Kubbe.*T.D.V. İslam Ansiklopedisi*(C. 26, 300-303) Ankara: Diyanet Vakfı Yay.
- Paklacı, B. (2020),Kozmolojik Tasavvurun Sanata Yansıması Olarak Türk Mimarisinde Baldaken Kullanımı ve Kubbe Gelişimi, *Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), 37-52.
- Pinimg. <https://i.pinimg.com/originals/f8/be/43/f8be43db14034d14032a0d14b9bc0c3f.jpg> [E.T.: 25.02.2021]
- Raut, A. (2019). Stonehenge: Geologists Finally Debunk Old Research on the Origins of the 5,000 year old Monument a Recently Published Study Has Revealed the Origins of the Stones. <https://www.architecturaldigest.in/content/stonehenge-geologists-discover-origin-5000-year-old-monument/> [E.T.: 21.02.2021.]
- Schmidt, K. (2011),Göbekli Tepe Kazısı 2010 Yılı Raporu, 33. *Kazı Sonuçları Toplantısı (23-28 Mayıs)*, Malatya.
- Schuon, F. (2016). *Bir Merkeze Sahip Olmak*. (T. Uluç, Çev.),İstanbul: İnsan Yay.
- Somuncuoğlu, S. (2008). *Sibirya'dan Anadolu'ya Taştaki Türkler*. İstanbul: İlke Basın Yayım.
- Somuncuoğlu, S. (2011). *Saymaltaş: Gökyüzü Atları*, İstanbul: İlke Basın Yayım.
- Şaman Doğan, N. ve Yazar, T. (2013). Anadolu Selçuklu ve Beylikleri Dönemi Mimari Süslemesinde Küre, Küre ve Koni Kesiti/Kabara, Rozet, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 19, 221-244.
- Tarihiolay. <https://tarihiolay.com/mitoloji/misir-mitolojisi/gunes-tanrisi-ra/> [E.T.: 25.02.2021]
- Taşdelen, A. (2020). *Konya Türk Devri Yapılarında Bulunan Gülbezlekler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü,Konya.
- TDK. Türk Dil Kurumu Güncel Sözlüğü. <https://sozluk.gov.tr/> [E.T.: 18.01.2021.]

- Tokyürek, H. (2018),Eski Uygur Metinlerinde Fizyoloji ve Mandala, *Dil Araştırmaları*, 12 (22), 27-46.
- Tuğrul, S. (2010). *Ebedi Kutsal Ezeli Kurban: Çok Tanrılıktan Tek Tanrılığa Kutsal ve Kurbanlık Mekanizmaları*. İstanbul: İletişim Yay.
- Turani, A. (1992). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Vikipedi, Özgür Ansiklopedi. Ra, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ra> [E.T.: 25.02.2021]
- Yılmaz, F. (2016). *Hattı Güneş Kurslarının Biçimsel Olarak İncelenmesi ve Çağdaş Seramik Formlarına Yansımaları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Yılmaz, M. (2017),İnanç, Mimarlık ve Algı Üzerine Mülâhazalar. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18 (2), 67-92.
- Yılmaz, M. (2020). *Babasız Doğma Fenomeni: Kutsal ve Sanat İlişkisine Yönelik Bir Yorumlama*.Konya: Literatürk Academia Yay.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

SANATIN TOZUNU ALMAK: GÜNDELİK HAYAT VE FEMİNİST SANAT



DUSTING (OFF) ART: DAILY LIFE AND FEMINIST ART

Elif DASTARLI*

ÖZ

Dünyanın son dönemde geçirdiği pandemi süreci karantina koşullarını gerektirmiş, insanlar için ev hayatı ve evdeki rutin daha önemli hale gelmiştir. Bu ise toplumsal cinsiyet ayrımıyla çoğunlukla kadınların sorumluluğu olarak belirlenmiş ev içi gündelik emeğin daha fazla sarf edilmesi gereğini ortaya çıkarmıştır. Makalede ev içi emek, görünmez emek olarak tanımlanan fiziksel işler ile sorumluluk almaya bağlı zihinsel yük olarak iki biçimde ele alınmıştır. Mevcut durum, özellikle entelektüel üretim yapan kadının bütün bu sorumluluklar içinde yaratıcı faaliyetinin nasıl mümkün olabileceğini düşünmeyi gerekli kılar. Bu makale, kişisel olarak ev ve gündelik hayatta kadınların sorumlulukları ile üretimi üzerine düşünme pratiğinden yola çıkarak sanatçı kadınların üretim pratiklerine, ayrıca feminist teori ve feminist sanatın evi, gündelik hayatı ve bakım terimiyle formüle edilen işleri nasıl sorunsallaştırdığına odaklanan bir araştırmadır. Makale, sanatçı kadının söz konusu üretiminin tanımlanan koşullarda ne şekilde olabileceğini, edebiyat alanındaki yaklaşımları da ele alıp tartışarak, hiyerarşik biçimde “yukarı” yerleştirilen yaratıcı üretim ile “aşağı” yerleştirilen gündelik hayat zorunluluklarını birleştirebilmenin önemini işaret etmektedir. Bunu yapmak için öncelikle ev içi gündelik emeğin kadının “doğal” görevi olduğu ezberini tartışmak gerekmiştir. Böylece entelektüel üretimin maskülen, gündelik sorumlulukların ise feminen kalıplara hapsedildiği toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dikkat çekilmiş, sanat üretiminin en ideal modeli olarak sunulan deha-erkek sanatçı tanımına, entelektüel üretim için “erkekleşme”nin dayatılmasına itiraz edilmiştir. Kadınların kendilerini bu modeli benimseme zorunluluğunda hissetmeleri Virginia Woolf’un “evdeki melek” kavramlaştırması üzerinden tartışılmıştır. 1970’lerden itibaren Batı’daki feminist sanat örneklerine bakılmış, özellikle Türkiye’de gündelik hayatı sorunsallaştıran feminist bir kolektif olan KRE’nin üretimleri incelenmiştir. Böylece sanatta gündelik yaşamı yadsımayan yaratıcı bir yöntemi hem teorik tartışmalar hem de sanattan seçilen örnekler üzerinden öne çıkarmak amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: gündelik hayat, ev, bakım, yüksek-alçak sanat, feminist sanat

* Dr. Öğr. Gör., Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4033-9055> ♦ E-mail: edastarli@gmail.com

ABSTRACT

The pandemic and the quarantine conditions created a confined space where people comply with everyday home routines. This space reiterated the reproductive labour designated mostly as the responsibility of women by the social gender order. As the social reproduction in women's everyday life has become more salient during the pandemic, this widened the gap between the different forms of masculinities and femininities of social hierarchy both in society and art scenery. Drawing on the work of Virginia Woolf, Rozsika Parker and Iris Marion Young, this article looks at the ways in which social reproduction and intellectual production of women is entangled at home. The article approaches the domestic labour from a twofold perspective: the physical burden it creates, and the mental & emotional burden associated with taking responsibility. It attempts to explain the historical reasons for the physical burden expected from women and their responsibility for the unpaid reproductive labour, but at the same time fleshes out the mental & emotional burden it creates on women. Upon presenting the complexities with these terms, the paper questions how the creative activity of women aligns with their everyday responsibility and to what extent it creates intellectual spaces for the emergence of women as public intellectuals and artists. With reference to writings of Parker and Iris, the study takes up a feminist theorisation and quest to problematise art and looks at the production of feminist art through a triad of home, everyday life and care work. In doing so, it brings these concepts with the debates of hegemonic masculinity operating in the art environment and creating a femininity and masculinity divide in the ways women artists produce or the extent to which they are valued as professionals whose value is assessed in relation to male artists. This surely creates a high and low art divide where the former is attached to men's domain of production. The article points out the importance of combining creative production which is placed "high" and the necessities of daily life which are placed "low" in a hierarchical manner by discussing how the production of the female artist can be made in the defined conditions. In doing this, the article discusses the everyday labour at home to draw attention to social gender inequality where intellectual production is represented as a masculinity norm. Thus, it challenges the definition of the genius-male artist presented as the ideal model of art production, arguing how it becomes a product of hegemonic masculinity in the art landscape. The paper offers a critique of this art space creating a gender hierarchy, producing the dynamics of masculinities and the processes creating social embodiment of the art production. The fact that women feel obliged to adopt the masculinity and femininity division of intellectual production and social reproduction is discussed through the "angel at home" conceptualisation of Virginia Woolf. This conceptualisation gives us a unique perspective to focus on the art production at home and analyse the limits of art production. Taking KRE as an example of Turkish feminist collective who use home as the new emerging space for intellectual art production and space for resistance to patriarchal norms in art, the paper highlights changing contemporary art canon, dynamics and forms of production.

Keywords: *daily life, home, care, high-low art, feminist art*

Giriş

2020 yılının ilk aylarından itibaren hem dünyada hem de Türkiye’de hızla yayılan koronavirüs salgını mümkün olduğunca evlere, özel alanlarımıza kapanmamız gereken bir karantina-yarı karantina sürecini normalleştirerek gündelik hayatımızı da büyük ölçüde evin içinde yaşamamıza yol açtı. Çoğumuzun alışkanlıklarını değiştiren bu durum, kendi deneyimlerimizden hareketle evi ve gündelik sorumlulukları yeniden gözden geçirmeyi zorunlu kılmıştır. Pandemi sürecinde ev herkes için bir sığınak olmuş, ancak bu durum, daha önce satın alınma ihtimali bulunan pek çok hizmeti evin içinde kotarma ihtiyacını doğurmuştur. Bunun en tipik örnekleri olarak daha önce hizmet şeklinde alınan düzenli temizlik işinin ev sakinlerince yapılması, çocuk ve yaşlı bakımının kadına bırakılması veya dışarıda yemek yemenin azalması ile evde düzenli yemek yapma rutininin başlaması gösterilebilir.

Ev, güvenli bir sığınak, pozitif anlamlarla yüklü mahrem mekân, ailenin var olduğu yer ve sonsuz bir kişisel alan gibi düşünülür, kurgulanır. Diğer yandan ev, toplumsal önyargıların, şiddetin, eşitsizliğin vd. sürdüğü bir yer de olabilir, olmaktadır. Evin özellikle kadınlar için taşıdığı bu anlamları feminist teori ve sanat uzun bir süredir tartışır. Makalenin amacı, özgün çalışma saatlerine sahip insanların son dönemde daha da çok olmak üzere evde çalışması ve tüm ailenin aynı biçimde evde olmaya başlamasıyla kadına yüklenmiş sorumlulukların artması ve böylesi bir gündelik hayatta kadınların üretme, sanat yapabilme ihtimallerini feminist teorinin ışığında tartışmaktır. Dolayısıyla bu çalışma, fikren üretim yapan özellikle de sanatçı kadınların çocuk bakımı, ev temizliği ve yemek yapma ile kendi üretimi arasına sıkışan hayatının çalışmalarında nasıl karşılık bulduğunu araştırmakta, sanatçı kadının evde geçirdiği zamanın imkanları üzerine düşünmektedir.

Makale boyunca “entelektüel üretim” veya “yaratım” kavramları kullanılmış, bununla yazar ve sanatçı kadınlardan söz etmek amaçlanmıştır. Bu doğrultuda, “yaratmak”, “üretmek” gibi kavramların tarihsel olarak hep erkeğe göre, erkek öznenin de “yaratıcı-deha” şeklinde tanımlandığını saptamak ve kuralları katı biçimde çizilmiş sanat kanonunu sorgulamak gerekmektedir.

Çalışmanın çıkış noktası, sanatçı kadınların gündelik hayatta üretme pratikleri üzerine düşünmeyle olmuş, yani makalenin sınırları “ev kadını” olarak tanımlanan görünmez emeğin daimi işçisi değil, sanat alanında üretim yapan kadınlar ile çizilmiştir. Öte yandan makalenin tartıştıkları, sadece sanatçı kadınlar değil, fikir üretimi gerektiren ve serbest çalışma saatleriyle evde daha çok vakit geçiren başka meslek gruplarından kadınlar özelinde de düşünölmeye açıktır. Feminist sanattan seçilen çalışmalar ise tüm kadınların evdeki sorumluluklarını problematize eden örneklerdir. Ayrıca makalenin alanı, çok daha genel bir probleme, kadınların gündelik hayatı çekip çevirme gibi özetlenebilecek sorumlulukları bağlamında duygusal emeğine dair eşitsizliklere doğru genişletilmiştir.

Araştırmaya dayalı bu makalede, toplumsal eşitsizliği tartışan feminist teorilere ve deneyimlere başvurularak özel hayat, ev, kadının sorumluluğunu sorunsallaştıran feminist sanattan örnekler ile nitel araştırma yöntemleri kullanılarak bir tartışma

yapılmaktadır. Gündelik hayat ve toplumsal cinsiyet hakkında Henri Lefebvre'in ve feminist teorisyenlerin yaklaşımları izlenmekte, makalenin ana iddiasının dayandığı izlek ise Iris Marion Young ve Rozsika Parker'ın ev, gündelik hayat sorumlulukları ve üretim hakkındaki makaleleri esas alınarak oluşturulmaktadır.

Çalışmada siyaset tarihi ve kuramı, psikoloji, sanat eleştirisi gibi farklı alanlardan kaynaklar kullanılmakla birlikte başlıca Virginia Woolf ve Ursula le Guin gibi edebiyatçıların görüşlerine de sıkça başvurulmaktadır. Bunun nedeni, aslında toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dair edebiyat ve sanat kuramı gibi iki alanın çok sıkı bir ilişkisi olsa da akademik çalışmalarda genellikle bunun görülmediğinin saptanması ve interdisipliner bir yaklaşımla aşılmaya çalışılması niyetiyledir. Ancak konuyu edebiyat alanında derinlemesine tartışmak alanın uzmanlarına bırakılmış, makale sanat ile sınırlandırılmaya çalışılmıştır.

Makalede evin ve gündelik hayatın temsil ettikleri hakkında feminist sanatçıların üretimleri incelenmiş, toplumsal cinsiyet normlarını nasıl sorunsallaştırdıkları seçilen örnek analizleri ile ele alınmıştır. Ancak çalışmanın niceliksel sınırlılıkları nedeniyle tartışma daha çok teorik düzeyde yapılmış, sanattan birkaç çarpıcı örnekle yetinilmiştir. Ayrıca, feminist sanatın “beden”i sorunsallaştıran yaklaşım ve üretimleri üzerinde akademik alanda çokça çalışılması nedeniyle bu makalede söz konusu yaklaşımın dışındaki örnekler tercih edilmiştir.

Gündelik Hayatta Ev, Evin İçinde Kadın

Gündelik hayat, en basit tanımıyla yaşamın gereklerini yerine getirdiğimiz her günlük rutinimizdir. Diğer yandan “gündelik, bizi içeriden sıkı sıkıya yönetendir.”¹ Bu “yöneten”in “yöneticisi” ise toplumsal cinsiyet tanımlarına bağlı şekilde “kadın” olarak kurgulanmıştır. Henri Lefebvre *Modern Dünyada Gündelik Hayat* çalışmasında, 19. yüzyıldan sonra kapitalist ekonominin şekillendirdiği dünyada gündelik hayatı çözümlerken kadının yerini şöyle işaret eder:

“... Buradan birbirine önemli ölçüde karşıt iki kanadı olan bir tür pano çıkar. İlk kanat, gündelik hayatın sefaletidir: usanç verici görevler, aşağılamalar, işçi sınıfının hayatı, gündelikliğin yükünü taşıyan kadınların hayatı. ... İkinci kanat gündelik hayatın büyüklüğüdür: Süreklilik. Bu zemin üzerine kurulmuş olan hayatın sürüp gitmesi. Değeri bilinmemiş pratik: Bedenin, mekânın ve zamanın, arzunun uyarlanması. İkametgâh ve ev. Sayılarla ifade edilemeyecek denli çok dram. Gündelik olanın gizli trajik yanı. Kadınlar: Ezilmiş olan, bir yandan tarihin ve toplumsal hayatın ‘nesnesi’, bir yandan da esas ‘özneler’ olan, binanın temeli olma görevi gören kadınların önemi.”²

Lefebvre, hayatın sibernetikleştirilmesi dediği, öznenin makine-robot-bilgisayar gibi kurgulanmasıyla hayatın otomatize hale gelmesini açıklarken koşullandırma

1 Leuillot ve Thuillier, 1977, XI-XII'den aktaran De Certeau, Giard ve Mayol, 2009, 25.

2 Lefebvre, 2007, 47.

noktası olarak yine doğrudan kadınları işaret eder. Sibernetikleştirmenin Orwell'ın gösterdiği gibi polis veya bürokrasi aracılığıyla işleyecek gibi görünmesine karşın, genel koşullandırmanın gündeliğin örgütlenmesinden geçtiğini söyler. Gündeliğin örgütlenmesi ise kadınların, “kadınlığın” koşullandırılmasıyla gerçekleşir.³ Aslında insana özgü her faaliyet gibi, kadınlara özgü olarak belirlenmiş görevler de “doğal” bir yatkınlığın vd. değil, tarihsel olarak kurulmuş kültürel yapının ürünüdür. Bu görevlerin iç hiyerarşileri, işleyiş biçimleri, görevleri düzenleyen teknikler, tıpkı onlarla ilgili davranış kuralları ve davranış modelleri gibi toplumdan topluma, sınıftan sınıfa değişirler.⁴ Kolay kolay değişmeyen ancak değişmesi gereken ise ev ve ailenin yaşam rutinine dair kadının erkekten daha önce sorumluluğa sahip olduğu kabulüdür.

Söz konusu sabit kabulün sebeplerini tarihsel olanda aramak gerekir. Ev işleri “bazı doğal yatkınlıklarından dolayı” daima kadının yaptığı görevler anlamına gelmez; belirli bir tarihin sonucudur. Kapitalizmin tüm yaşamı yeniden belirlediği 19. yüzyılda toplumsal iş bölümü erkeğin çalışması, kadının ise yaşamın erkekten geri kalanını örgütlemesi şeklinde karşılık bulmuştur. Buna göre kadınlar yalnızca gelecek kuşak ücretli işçileri yani çocukları doğurup bakmakla değil, aynı zamanda “bitkin ve yabancılaşmış ücretli işçilerin insanlığını tekrar kazanabildikleri bir ‘doğa’ rezervi olarak” evi ve özel alanı da devam ettirmekle yükümlü görülmüşlerdir.⁵ Konuyla ilgili çalışmalar, kapitalist sistemin başlıca üretim alanı fabrikalarda yarı zamanlı ya da fiziksel güç gerektirmeyen “hafif” işlerin alanının da kadınlara bırakıldığı –elbette düşük ücretli– bir sistemi detaylandırırken, öte yandan kadına biçilen asıl görevin evde olduğunu işaret eder. Böylece daha önce özel ile kamu ya da evde parasız çalışmakla evin dışında para kazanmak için çalışmak arasında henüz bir ayrım yokken, 19. yüzyıldan itibaren birinci dünya ülkelerinde “ev kadını” denen, ekonomik sistemin dikte ettirdiklerine tepki olarak adeta kendiliğinden bir kategori ortaya çıkmıştır.⁶

Ev işleri bitmek bilmeyen, evin ve aile fertlerinin bakımı ile özetlenebilen, varlığı değil yokluğu-aksaması dikkat çeken işlerdir. Ev işi soyut, görünmez emektir; hatta toplumun gözünde çoğu zaman bir karşılığı ve değeri de yoktur. Simone de Beauvoir da çok az görevin ev kadınıkinden daha fazla Sisypheos’un işkencesine benzediğini söyler örneğin. “Ev kadını orada koşuşarak kendini yıpratır, hiçbir şey yapmaz; o sadece şimdikiyi sürdürür...”⁷

Kadının ev ile ilişkisi böylesi bir koşullandırmaya dayalı tarihselliğe sahipken, feminist teorinin yükselmesiyle 20. yüzyılın toplumsal eşitlik adına pek çok alanda olduğu gibi “ev kadınılaşma”ya da bir direnme dönemi olduğunu saptamak gerekir. Bu makalenin odaklandığı evin-ailenin sorumluluğunu hem pratik hem de zihinsel olarak üstlenen kadının sarf ettiği emeği ise karşılıksız fiziksel ev emeği ve duygusal

3 Lefebvre, 2007, 80.

4 De Certeau, Giard ve Mayol, 2009, 205.

5 Mies, 2008, 15.

6 Benholdt-Thomsen, 2008, 248, 246.

7 de Beauvoir, 2010, 539.

emek yani sorumluluk olarak iki başlık altında özetleyebiliriz. Konuyla ilgili sayısız çalışma bulunsa da özellikle kadının görünmez yükü olan sorumluluğu konusu daha çok tartışılmayı bekler. Gemma Hartley imzalı “samimi itiraf” niteliğindeki bir yazı, tam da kişisel tanıklıkları aktarmasıyla çarpıcıdır ve Türkiye’de yaşayan birine de çok tanıdık gelecektir. Hartley, eşinin kendisine yardım etme niyeti taşıyan biri olsa da ondan bir şey yapmasını istemediği takdirde asla yapmadığını, yaptığı neredeyse her işten takdir beklediğini ve kendisinin bir şey yapmasını dile getirmesine ihtiyaç duymadan eşinin iş yapmasını rica ettiğinde ise onun tarafından “dırdırcı” olmakla itham edildiğini anlatır.⁸ Bütün bunlar, evin ve çocukların bakımına dair her işin öncelikle kadının sorumluluğu olarak tanımlandığına, zihinlerde bu kalıpların hiç sorgulanmaksızın yerleştiği ve hatta sorgulanmadığı-değiştirilmediği takdirde çocukları tarafından da böyle öğrenilip sürdürüleceğine dair birer veridir. Hartley’in özellikle vurguladığı şey ise “duygusal emek” kavramıdır.

“Sonrasında ona, duygusal emek kavramını büyük bir dikkatle anlatmaya çalıştım; evin bütün işleriyle ilgilenen tek kişi olduğumu ve karşılığında herhangi bir takdire layık görülmediğimi... İnsanlara -yani eşime- bir şeyleri halletmesi için komuta vermek ziyadesiyle yorucu bir işti. ... Neyin yapılıp yapılmayacağına karar veren kişi olmak istemiyordum; bütün derdim, sorumlulukları benimle eşit derecede paylaşacak bir partnere sahip olmaktı.”⁹

Aslında “duygusal emek” (*emotional labor*) kavramı, ilk kez 1983 yılında ABD’li sosyolog Arlie Hochschild tarafından, çalışma sektörlerindeki iş yapma biçimlerine dair kullanılmış bir kavramdır. Hochschild özetle kavramı, hem fiziksel hem zihinsel emekte işveren ile çalışan arasındaki beklentiler doğrultusunda uygun davranış kalıplarını tarif etmek üzere ortaya atmıştır. Burada ise kavram, Hartley tarafından sorumluluk bilincinin yarattığı duygusal yük anlamında kullanılmıştır.¹⁰

Fiziksel emek vermesi için kadına çizilen rol tarihsel ise duygusal emek yani sorumluluk bilinci de salt bu tarihselliğin bir parçası olarak mı görülmelidir? Konuya dair Carol Gilligan’ın, aslında Freud’un insan gelişimine dair tezlerini tartışmak üzere yürüttüğü ancak sorumuza cevap olabilecek, 11 yaşındaki kız ve erkek iki çocukla çalıştığı ilginç bir araştırması vardır. Gilligan, ahlaki bir ikilem ortaya atarak iki çocuğun farklı bakış açısını araştırır, toplumsal ilişkiler anlayışındaki cinsiyetlere dayalı farklılığa dikkat çeker.¹¹ Aynı problemde iki çocuk iki farklı ahlaki sorun görmüş ve konuya öyle yaklaşmıştır. Erkek çocuğun katı mantığa oturan net cevabı karşısında kız çocuğun duygusal yaklaşarak sonucu kesin olmayan ancak ahlaki problemi çok yönlü tartışması, problemin içindeki insanların etkilenme durumlarını gözeterek cevap vermesi

8 Hartley, 5 Mayıs 2021, Çatlakzemin.com. Yazının İngilizce orijinali için bk. Hartley, 2017.

9 Hartley, 5 Mayıs 2021, Çatlakzemin.com.

10 Detaylı bilgi için bk. Hochschild, 2021.

11 İkilem, Heinz adındaki bir adamın ölmek üzere olan karısının hayatını kurtarmak için satın almaya gücünün yetmediği bir ilacı çalıp çalmamayı düşünmesi hakkındadır.

ilginçtir. Nihayetinde erkek çocuk için sorumluluk, bir insanın başkalarını düşündüğü için kendi istediğini yapmaması anlamına gelirken kız çocuk için, insanın kendisinin ne istediğinden bağımsız olarak başkalarının ona güvendiği şeyi yapması anlamına gelir. Araştırma sonuç olarak, erkek çocuğun hukuksal boyutuyla haklarını, kız çocuğun ise daha geniş bir perspektifle yaklaşarak sorumluluklarını düşünmek ve dile getirmek üzere yetiştirilmelerine dikkat çeker.¹² Böylesi bir toplumsal iş bölümü çocukluktan itibaren tanımlanmış olarak verilmiş, zihinlerde tartışılmaz şekilde, kadınların evin-ailenin dolayısıyla insanlığın devamının, erkeklerin ise mücadele etmeye yatkınlığı nedeniyle dışarıdaki geri kalan hayatın sorumluluğunu almak şeklinde bir görev dağılımı ezberi yaratılmıştır. Oysa koşullanmışlıkları değiştirerek yeni kuşaklar yetiştirmek, toplumsal cinsiyet ayrımını ve dolayısıyla eşitsizliği çözenin en temel yollarındandır ve Gilligan'ın çalışması bize bunu da işaret eder.

Bütün bu açıklamalar bize, sanatçı kadının üretimi ve sorumluluklarını düşünürken yardımcı olacaktır. Çünkü evin içinde de bir içerisi-dışarısı ayrımı var gibi görünür. Bu ayrımı yaratan, domestik işleri yani gündelik hayatın sorumluluklarını almak ve almamak ile belirlenmektedir. Dolayısıyla profesyonel olarak aynı evde aynı saatlerde çalışan hatta aynı işi yapan erkek ile kadın, aynı yüke sahip değildir. Terazinin iki kefesinden kadının işlerinin yüklü olduğu kısım ağır basar, yerlere kadar değer.

Kadının Var Olma İkilemi

Mason Currey, *Günlük Ritüeller: Büyük Eserlerin Yaratıcıları Nasıl Çalışır?* (Daily Rituals: How Artists Work) kitabında önemli yazarlar, sanatçılar, besteciler ve diğer alanlardan insanların gündelik çalışma rutinlerine odaklanır ve adeta okuyucuyu bu rutinden kendisine pay çıkarmaya teşvik eder.¹³ Ancak kitabı okurken hem isimler arasında neden bu kadar az kadına yer verdiği hem de erkeklerin genellikle “kahvaltısını yaptı, yürüyüşe çıktı, düşündü, odasına kapandı ve yazdı, akşam yemeği için salona indi, misafirlerini ağırladı” şeklinde dile getirilen konforlu yaşamlarını nasıl olup da sürdürebildiği yani erkeklerle bu hayatı sağlayan kadınlar üzerine kitapta bir açıklama olmayışı dikkat çeker. Keza Currey, 2013 yılında yazdığı kitabının ardından 2019’da bu kez *Günlük Ritüeller II: Yaratıcı Kadınlar Nasıl Çalışıyor?* (Daily Rituals: Women At Work)’u yazmış, ilk kitabında yaptığı hatayı kabul ederek bu ikinci kitabı bir tür özür mahiyetinde sunmuştur.¹⁴ Öte yandan yazar, kadınlara odaklandığında “son derece çarpıcı yeni hüsrana ve taviz manzaraları” ile karşılaştığını da dile getirir. Çünkü kadınların pek çoğu engellerle boğuşmuş, yaratıcı eserleri görmezden gelinmiş, hayatları boyu her alanda cinsiyetçi zihinlerle mücadele etmek zorunda kalmışlardır. Üstelik “kadın sanatçıların iç engellerini -kendine ve çalışmalarına yer açmak için dünyayı zorlamaktan kaynaklanan bin türlü öfke, suçluluk ve hıncı” hesaba katmamaktadır yazar.¹⁵

12 Gilligan, 1982.

13 Currey, 2019.

14 Currey, 2020.

15 Currey, 2020, 17.

Bir edebiyat antolojisi veya bir sanat tarihi seçkisinde çok az kadının isminin geçmesi, elbette tarihte gerçekten olmadıkları, bir iz bırakmadıkları anlamına gelmez ve feminist mücadelenin kültür ve sanat alanındaki karşılığı zaten tam da bu izi takip etmek ile başlamıştır. Erkeklerin var olduğu ve kadının üretmesine de daha sonra bu üretimden söz edilmesine de fırsat tanımadığı bir yapıda, kadınların üretimlerini ve üretenlerin isimlerini tek tek bulup çıkartmak gerekmiştir. Üstelik “kadının yokluğu” sadece üreten açısından değildir; Virginia Woolf, roman yazımına dair dili, yöntemi ve aslında romanın “gerçekliği” üzerine anlatımı hayatın gerçekliğiyle kıyasladığı ve gündelik hayatı içinde kendi gerçekliği yok sayılan, azımsanan, geri plana atılan “kadın”ı tartıştığı *Kendine Ait Bir Oda*’da şunları söyler örneğin:

“Düşsel planda kadın son derece önemlidir; gerçek yaşamda ise tümüyle önemsiz. Şiiri bir baştan öbür başa kaplar; tarihte hiç görülmez. Kurmaca yazında kralların ve fatihlerin yaşamlarına hükmeder; gerçek yaşamda ailesinin parmağına bir yüzük geçirdiği herhangi bir oğlanın kölesidir. Kurmaca yazında en esin dolu sözler, en derin düşünceler onun dudaklarından dökülür; günlük yaşamda hemen hemen hiç okuyup yazamaz ve kocasının malıdır.”¹⁶

“... tüm yemekler pişirilmiş, tabak çanak yıkanmış, çocuklar okula gönderilip dünyaya açılmışlardır. Geriye kalan hiçbir şey yoktur. Her şey yok olmuştur. Hiçbir biyografinin ya da tarihin bu konuda söyleyecek tek bir sözü yoktur. Tüm romanlar da, istemeyerek, kaçınılmaz biçimde yalan söylerler.”¹⁷

Sanat tarihinde sanatın temsil ettiği yani nesnesi ve sanatçı yani sanatın üreticisi olarak kadının yeri çok geniş bir tartışma alanıdır ve konu üzerine Türkçede de iyi bilinen iki temel metin, John Berger’in *Görme Biçimleri*’nde sanat tarihinde kadın bedeninin temsiliyle ilgili makalesi¹⁸ ve Linda Nochlin’in “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” adlı çalışmasıdır.¹⁹ Bu makalenin konusu ise böylesi bir sorgulamayı tekrar etmek değildir ve zaten ana meselenin, Woolf’un edebiyata dair söyledikleriyle aynı sebepten, bir sistem sorunundan kaynaklandığının saptanmasıyla yetinilmelidir. Linda Nochlin’in sorusuna atıfla Le Guin’in şu sözleri, özellikle yaratıcılığı “erkeğe özgü ulaşılmaz” biçimde tanımlayan sistemde sanatçı kadının yerine dair önemli bir vurgudur:

“ ‘Büyük Sanatçı’ nın içkin olarak başkalarından üstün, başkalarına karşı sorumlu olmayan biri olarak tanımlandığı koşullarda, kadınlar arasında neden hiç ya da pek az ‘Büyük Sanatçı’ olduğu anlaşılabilir.”²⁰

16 Woolf, 2015, 50.

17 Woolf, 2015, 100.

18 bk. Berger, 1995, 45-64.

19 Makalenin Türkçedeki ilk çevirisi için bk. Nochlin, 2008, 119-159. Makale ikinci kez “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Çıkmadı?” şeklinde çevrilmiştir. bk. Nochlin, 2020, 145-177.

20 Le Guin, 2020, 127’deki dipnot.

Vazgeçilemeyen Kurgu: Deha-Erkek-Sanatçı

Bir “erkek sanatçı” tanımı yapılabilir mi? Oysa “kadın sanatçı” tanımı yapılır ve bu bile, eşitsizliğin ilk kanıtlarındandır. Sanki sanat yapmak erkeğe özgü bir iştir ve kadının sanat yapması istisnadır. Tarihsel olarak kadının ikinci planda kalmasıyla üretiminin engellenmesi gerçeği ötesinde, bu anlayışın temelinde, sanatın yüksek bir ideal olarak konumlandırılması ve özellikle 18. yüzyıldan sonra yapılan sanat-zanaat ayrımı ile sanatın erkeğe, zanaatın ise kadına ait kılınması yatmaktadır. Bu kalıp, sanatçının bir nevi “deha” olması gerektiği ezberiyle sürdürülmüştür.

Ursula le Guin, “Balıkçı Kadının Kızı” adlı yazısında Louisa May Alcott’ın *Küçük Kadınlar (Little Women)* romanındaki yazar Jo karakterinden bahseder. Tavan arasında yazı masası olarak eski bir mutfak tezgahını kullanan Jo, tutkulu yazma sürecinde odaya kapandığı, yeme-içmeden kesildiği ve hayatla ilişkisini kopardığında bile “kendini hiçbir biçimde bir deha olarak görmez.” le Guin’e göre “Gerçek olan budur – evcilleştirilmiştir. ... Bu çalışma tutkusu, yazarken benliğini saran bu mutluluk fazla yaygara koparılmadan bir genç kızın evdeki sıradan hayatının içine yedirilmiştir.”²¹ le Guin’e göre böylesi bir “evcilleştirilme”, bir problemden çok yaratıcı edimin koşullar içindeki doğal halidir.

Ocağa koyduğu yemeğin yanmaması için zamanı gözetleyen bir sanatçı kadının eserine, yazar kadının romanındaki karakterin detaylarına veya bir bilim kadınının araştırmasının düğüm noktasına tam o anda ne ölçüde hakim olup olamayacağını, bu anı deneyimleyen milyonlarca kadın bilir. O halde, orijinal bir fikir üretmeye çalışan kadın “yaratım” sürecindeyken çamaşır katlamak zorundaysa bu eylem onun fikrini nasıl etkiler? Sanat üretmek her şeyden önce zihinde ve kavramsal üretim olarak çıkmaktadır ve “sadece” yemek sorumluluğu bile zihni meşgul ettiği sürece, kadının yaratması imkânsız gibi görünür. Bu gerçekten öyle midir ve böylesi bir durumda kadın ne yapmalıdır? İçinde bulunduğu koşulları bir ikilem olarak alıp birini tercih mi etmelidir? Koşulların kadını üretmez hale getirmesi değiştirilemez mi? Yoksa üretmemek, acaba hepimizin zihninde tarihsel olarak belirlenmiş bazı ezberler olması hatta Ursula Le Guin’in tabiriyle bir tür “Gauguin’vari” tavra inanmak nedeniyledir?²²

Hem geleneksel hem de modern dönem sanatçı modeli doğuştan yetenekli, izole ve adeta yeteneğinin farkında değilmişçesine yaşayan bir sanatçı tipi şeklinde oluşmuştur. Paul Gauguin’in 19. yüzyıl bohem sanatçısının bir yansıması olarak modern toplumdan kaçtığı ve bir koca ile çocuklarının babası olmaksızın Tahiti’de saf sanatın peşine düştüğü gerçeğinden hareketle le Guin, “Gauguin’vari” tanımını üretmiştir. Ona göre sanat üretiminin yüceliğine dair algı, erkeklerin kuralları kendi koyup bu şekilde var oldukları dünyadaki sahte “kahramanlık” kuralıdır. Üstelik çocuklar ve ev sorumluluğu başta olmak üzere hayatın gündelik yükünü kadınların üstüne atıp kendileri odalarına-atölyelerine çekilerek üreten erkekler, böylece kadının üretmesini de büyük ölçüde engellemişlerdir.

21 Le Guin, 2020, 108.

22 Le Guin, 2020, 117.

Dada hareketinin önemli isimlerinden Hannah Höch, muhtemelen 1920’li yıllarda “Ressam” adlı bir yazı kaleme alarak, resimlerindeki eleştirel üslubunu bu yazıya da taşımıştır. Höch’ün feminist bir perspektiften “ideal erkek ressam”ın portresini çizdiği yazısı, ironik diliyle hem hayat hem de sanattaki mevcut erkek egemen durumun çarpıcı ve içeriden bir resmidir aslında. Şöyle söyler Höch:

“Bir zamanlar bir ressam vardı. ... 1920 yıllarıydı –ressam modern bir ressamdı– o yüzden adı Gökselkrallık’tı. Eski zamanların gerçek ressamlarının tersine, ondan sadece fırça ve paletle çalışması istenmezdi. Bu da karısının hatasıydı: Onun dehasının sınırsız uçuşuna engel olmuştu. Dört yılda en az dört kez, bulaşık yıkamak zorunda kalıyordu adam – mutfaktaki kap kacakları. Aslında, zorlayıcı bir neden ilk kez ortaya çıkmıştı. Kadın bay bebek Gökselkrallık’ı doğuruyordu. Ama adam huzur istiyordu –çünkü sonuçta Tanrı erkeği sırf o işi yapsın diye yaratmıştı–...”²³

Yazısının devamına göre, psikanalizden anlayan, modern bir kişi olarak teoride cinsiyet eşitliğini kabul etmesi gerektiğini bilen, kendisini İsa’yla aynı seviyede görme cüretine sahip bir adamdır bu. Kadın ruhu ve frenksoğanının benzerliği üzerine üretmek isteyip kötü bir yeşil renkten başka şekilde tualini boyayamayan bir ressamdır. Ama nihayetinde resmi Cumhurbaşkanı tarafından beğenilir, Ulusal Galeri için satın alınır. Nobel Ödülü’ne bile aday gösterileceğinin söylendiğini yazar Höch... Onun adeta içini okuduğu bu erkek ressam, mevcut erkek egemen düzende yine de başarılı olmuştur; karısının akıbetinden ise söz etmez.

Höch kurguladığı erkek tipini, Dada veya başka bir avangard çıkışın sanatçısını düşünerek mi çizmiştir, bilemeyiz. Ancak 20. yüzyıl, avangard tavrın sanatta belirleyici olmasının da etkisiyle aslında söz konusu durumun değişmeye başlamasının tarihidir ve 1970’lerden itibaren feminist sanat bu değişimin önemli bir adımı olur. Amerikalı yazar ve eleştirmen Lucy Lippard, “Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s” makalesinde, feminist sanatın 1970’ler itibarıyla modern sanatın avangard çıkışına katkı yaptığına dikkat çeker. Avangard sanatın bir akım, dönemsel moda vb. gibi algılandığı sanat tarihsel anlatıya itiraz olarak da okunabilecek sözler ile yazar, feminist sanatçıların modern sanat kanonunun yüksek sanatına karşı tıpkı 20. yüzyıl başı avangardlar gibi bir karşı çıkış sergilediklerini vurgular. Feminist yöntem ve teorilerin, sanatın adeta mekanik biçimde lineer kurguyla ilerleyen anlatısına sosyal açıdan bir alternatif oluşturduğunu belirtir.²⁴ Feminizmin amacı, karşı cinsin kendisiyle değil, kadın kadar erkeği de belirleyen bu patriyarkal sistemin kurallarını değiştirmeye yöneliktir. Eğer bu kurallar değişirse, üretici kadın, ocağa konan yemeğin yanmaması için başka çözümler bulabilir. Yemekten sorumlu kişi erkek olabilir artık veya kendisi de başka tür bir üretme bilincine sıçrayabilir. Örneğin ressam Käthe Kollwitz çocuklarıyla meşgulken daha üretici olduğunu söylemiştir. Ressam, yalnız kaldığı, hayatında işin önce geldiği bir dönemde başka duygular dikkatini dağıtmadan “inek nasıl otlarsa” öyle çalıştığını

23 Höch, 2011, 357.

24 Lippard, 1980, 362-365.

söylerken, “Belki gerçekte biraz daha fazlasını başarıyorum. Eller çalışıp duruyor, kafa Tanrı bilir neler ürettiğini tahayyül ediyor, yine de eskiden çalışmaya ayırdığım zaman feci sınırlıyken çok daha üretkendim, çünkü duyulara daha fazla açıldım...” demektedir. Kollwitz’in bu sözlerini aktaran Le Guin’e göre, “Bir kadının hissettiği bu güç, Kahraman-Sanatçının tümüyle kısır bir bencillik içinde kendini ... kopardığı bir güçtür.”²⁵

“Evdeki Melek”i Öldürmek Ya Da Öldürmemek

Neredeyse 20. yüzyıla kadar kadının ev içinde de üretebilmesi için uygun koşullar oluşmamıştır ve Virginia Woolf söz konusu durumu Viktoryen dönem kadını için açıklıkla dile getirerek bizi bu durumun günümüz karşılığını düşünmeye sevk eder. Örneğin yazmak isteyen bir kadın, ortak oturma odasını kullanmak zorundadır. Kendilerine ait yarım saatleri bile yoktur, kadının işi her zaman yarıda kesilir.²⁶ Öte yandan Woolf, yazan kadının çoğunlukla oturma odasında yazmak zorunda kalmasından kadının lehine bir çıkarım yaparak 19. yüzyılda çoğunlukla roman yazan kadının “gördüğü tüm yazınsal eğilim kişilik gözlemlenmesinden ve duyguların incelenmesinden ibaretti” der. Yani kadının, yüzyıllardan beri ortak oturma odasınca geliştirilmiş bir duyarlılığa sahip olduğunu belirtir.²⁷ Buna karşın bir başka yerde, “Kadınlar İçin Meslekler” adıyla yayınlanan bir konuşmasında Woolf, üretmenin koşullarını farklı bir şekilde açıklar; hatta bir ölçüde öteki sözleriyle çelişir gibi görünür. Woolf burada, edebiyat eleştirisi, özellikle de ünlü bir erkek yazarın romanı hakkında yazmaya girişirken kendi kendisiyle nasıl bir mücadeleye girdiğini aktarır ve “savaşmak zorunda kaldığı” bir hayalet olarak, İngiliz şair Coventry Patmore’un aynı adlı şiirine atıfla “Evdeki Melek”in (Angel in the House) tarifini yapar. Bu melek, yazmak yerine ona zamanını boşa harcatan, sempatik, çekici, aile yaşamının büyük beceri isteyen işlerinin üstesinden gelen, günleri hep özveride bulunmakla geçen bir kadındır; yani Woolf’a öğretilmiş olan Viktoryen dönemi davranış kalıplarını benimsemiş yanındır. Yazabilmek için bu meleği öldürdüğünü söyler ve yazmak isteyenlere de bunu öğütler.²⁸ Burada oturma odasında, evdeki yaşamın kalbinin attığı yerde yazı yazan değil, odasına kapanıp gündelik yaşamdan kendisini “kurtaran” bir üretici modeli çizer daha çok. Woolf’un evdeki meleği öldürmesi, üretebilmek için bir tür “erkekleşme” ihtiyacının ürünü gibi durmaktadır; hatta “Gaugenvari” kaçış olduğu bile iddia edilebilir.

İngiliz sanat tarihçisi ve psikoterapist Rozsika Parker, Woolf’un evdeki melek kavramlaştırmasından yola çıkarak yaratıcılık, kadınlık ve agresyon üzerine çalışmıştır. Parker meleğin hem ruhsal açıdan hem de başka insanlarla ilişkide işleyen yaratıcı engellemeyi temsil ettiğini, bağımsızlığı, agresyonu ve arzuyu yasaklayan olduğunu söyler. Dolayısıyla Woolf’un, kadının tarihsel olarak belirlenmiş normlara uygun şekilde melek oluşunu engellemek gerektiğini düşünmesi, Parker’a göre insanın kendi içinde ve dışında

25 Le Guin, 2020, 122.

26 Woolf, 2015, 74.

27 Woolf, 2015, 75.

28 Woolf, 1991, 95.

“nesne” olarak tabir ettiği bileşenlerle olan ilişkisindeki gerilim yaratıcılığı tetiklediği ve evdeki melek olan kadın da bu gerilimden kaçınan bir kimliğe sahip olduğu için doğru bir önermedir.²⁹ Ancak meleğin varlığına dair yaratıcılık açısından bazı olumlu sonuçlar da çıkarır Parker. Çünkü ona göre evdeki meleğin iyi ve kötü yanları vardır. Memnun etme, yatıştırma, baştan çıkarma arzuları gerilimden kaçan, dolayısıyla yaratıcılık için olumsuz özelliklerken “olumlu uçta ise sorumluluk duygusu, ulaşılabilirlik, alıcılık ve iletişim kurma arzusu” vardır.³⁰

“Çünkü melek, bir işin diğeri üzerindeki etkisiyle ilgili, yaratıcı sürecin ayrılmaz bir parçası olan endişeyi temsil eder. Yaratıcı çaba gösterenlerin görevi, meleği yok etmek yerine onun şeytanla bir arada yaşamasını sağlamaktır.”³¹

“Meleği öldürmek riskli bir çözümdür. Ve meleği öldürmek, aynı zamanda melek tavrının yaratıcılığı belirleyen ilişkilere yapabileceği gerçek katkıyı da reddetmektir. ... Melek, sürece gereken ölçüde adalet, bütünlük ve sorumluluk aşılayabilir.”³²

Peki Parker’ın daha çok psikanalitik saptamalar üzerinden gittiği böylesi bir okumayı genişletmek mümkün müdür? Yani, kadınların ev içi ve gündelik hayatlarını belirleyen görevleri yüklenirken, bu yükleri ve sınırlılıkları yaratıcı edimde kendi yararlarına dönüştürebileceği iddia edilebilir mi? Parker’a göre kişinin içte ve dışta ister insanlar isterse nesnelere hatta sanat söz konusu olduğunda malzemeler olsun, kurduğu ilişkiler, yaratıcılığı tetikleyen gerilimler yaratmaktadır. Buradan çıkarılabilecek sonuç ise konumuz dahilindeki sanat ve her tür entelektüel üretim için izole olmak yerine gündelik rutin içindeki gerilimlerin üretim açısından tetikleyici birer unsur olduğu, olabileceğidir. Woolf’un meleği bu noktada gündelik yaşamın gerilimlerinden kaçınan erkeğinki gibi bir tavır almayı idealleştirir. Oysa önemli olan, evdeki melek oldurulmaya çalışılan erkek egemen sistem içinde yaşarken aynı zamanda ona karşı kendi dil ve araçlarını icat ederek savaşmaktır; benzeyerek değil. Öte yandan “eşitlik talebi” en ideal haliyle yerine geldiğinde bile hayatta pek çok sorumluluk vardır, olacaktır. Bu eşitliği kendi hayatı özelinde başarabilen kadınlar mutlaka var olsa da esas değişim, toplumsal düzeyde ise gerçekleşecektir. Dolayısıyla eşitliği savunurken hala mevcut olan gündelik hayat rutinin gereklerini-mecburiyetlerini avantaja dönüştürme yollarını da keşfetmek gerekir. Entelektüel üretim yapan kadınların ellerindeki araçlar bu anlamda çok güçlüdür ve bunu fark etmek önemlidir.

Ursula Le Guin, 19. yüzyılın önemli kadın yazarlarından Margaret Oliphant’ın “...bütün yazı hayatım boyunca rahatsız edilmeden geçirdiğim iki saatim hiçbir zaman olmadı” sözleri ve yazarın bu hayatla barışıklığı üzerine şunları söyler:

29 Parker, 2007, 237.

30 Parker, 2007, 238.

31 Parker, 2007, 239.

32 Parker, 2007, 253.

“Sanat eseri ile ‘evîşi’ denen duygusal, el emeğine dayalı, idari beceriler ve görevler bütünü arasındaki zor, belirsiz, rastlantısal bağdan bir şeyler kazandığını, yazdıklarının bir şeyler kazandığını hissediyor gibidir. Bu bağı koparmak yazmanın kendisini tehlikeye atacaktır, kendi kullandığı sözcüklerle söylersek onu doğal olmayan bir şey haline getirecektir.”³³

Evdeki ortamdan rahatsız olan ve “Bu tımarhanede çalışmak mümkün değil, yemek hazır olunca beni çağırın” diyen erkeklerin meşe döşemeli odalarında, sessiz kanepelerde doğru sözcükleri bulmak için kıvranıırken, kadınların mutfak masasının köşesinde, “kitap yazmıyor da gömlek dikiyormuş gibi” yazma ısrarı göstermelerindeki dirayeti takdirle karşılar le Guin.³⁴ Böylesi bir eşitsizliğin kadın tarafından bir mücadele alanı olarak algılanması önemlidir. Ancak sorun, kadının hem doğrudan haklarını talep etmesi hem de söz konusu sanatçı-yazar olduğunda üretimi ile altına girdiği yükü sorunsallaştırması, yani hayat rutinini çalışmalarına katabilmesinde, iki karşıt kutup gibi görünen gerçekliği birleştirebilmesinde çözümlenebilir.

Sanatçı Kadının Ev ve Gündelik Hayat İle İmtihanı

Virgına Woolf’un, aslında kendi hayatında evdeki meleği tamamen değil, onu sadece engelleyici, baskıcı yanıyla öldürdüğü söylenebilir. Hatta onun, Nurdan Gürbilek’in de belirttiği üzere, hem kendi yaşamı hem de romanlarındaki kadın karakterlerin örgü örmesi ve yazarın örgüyü bir yazı metaforu olarak kullanmasının da gösterdiği gibi, kadınların gündelik işleriyle sanat arasındaki kalın sınırı yıkan bir modernizmin başlatıcısı olduğu iddia edilebilir.³⁵ 1970’li yıllarda feminist sanatı yükseltme ve kadın emeğinin yeniden gereken saygıyı görmesi için mücadele eden sanatçı kadınlar da moderniteyle birlikte ortaya çıkan maskülen bir varlık alanı “yüksek sanat” ile feminen “alçak zanaat” ayırımına itiraz etmiş ve öreerek sanat yapmışlardır.³⁶ Tüm bu yaklaşımların temelinde ise gündelik hayatı sorunsallaştırarak sanat üretiminin içine katabilmenin feminist bir mücadele anlamına geldiği yatmaktadır. Tarih boyunca hayatın yükünü üstlenen ama yine de üretmeyi başarabilen az sayıdaki kadın, üretimlerini erkeklerin belirlediği kurallara göre yapmayı başaramışlardı; onların mücadeleleri doğrultusunda günümüzde her üretim alanındaki feminizmin asıl talebi ise bu kuralları değiştirebilmektir. Dolayısıyla feminist sanat, kadının ev içinde yüklendiği fiziksel ve duygusal sorumluluğu tartışarak yaratıcı çözümler önermiştir. Sanatçı kadınlar, erkek sanatçılar gibi adeta hayattan elini eteğini çekip üretimine odaklanma yöntemine itiraz edebilmiştir.

Feminist sanat, özellikle 1970’li yıllardan itibaren kadınların eşitlik taleplerinden temellenen, mutlak biçimde ortaya çıkana yani “eser” diye kategorize edilene odaklanmayan, “neden” ve “nasıl” soruları etrafında şekillenen, fikrin önemli olduğu bir sanat üretimidir. Avrupa ve Amerika’da kavramsal temelli ve her şeyi malzeme edebilen,

33 Le Guin, 2020, 117.

34 Le Guin, 2020, 114-115.

35 Gürbilek, 2021, 5harfililer.com.

36 Detaylı bir çalışma için bk. Esquivel, 2019.

sorunsallaştırabilen sanat aktivizminin içinden yükselmiştir. Çokça yanlış anlaşıldığı üzere feminist sanat, kadınların yaptığı sanat değildir. Ancak hak taleplerine dayalı olduğu için çoğunlukla kadınlar tarafından ve hem tarihte kadının hem de sanat tarihinde kadının temsil edilmesini ve sanatçı kadının yerini düşünen, tartışan bir sanattır. 20. yüzyıl başından beri avangard sanatçıların yaptığı gibi sanatın kendisini de ontolojik olarak problematize eder; mevcut sanat ortamındaki kuralları değiştirme potansiyeli taşır. Yaşamda ve elbette sanatta kadını olması gereken, hak ettiği yere yerleştirme talebini dile getirirken kendisi de “kadın odaklı sanat yapan sanatçı kadın” olarak varlığıyla, işgal ettiği yer ile sanat ortamında bir değişim yaratır. Tüm yaşamın cinsiyetlendirilmiş her alanındaki işleyişleri ortaya dökmek ve bu durumu değiştirmek üzere niyet belirtir. Rozsika Parker, Griselda Pollock’ın sanatın durağan, edilgen biçimde yapıлып bitmiş ve fetişleştirilmiş değil, dinamik ve kurucu bir öge oluşuna dair sözlerine atıf yaparak feminist teorinin ve elbette feminist sanatın, sanatın onarıcı yönü olarak yaratıcılığı vurgulayan, dolayısıyla melek olmanın suçluluğunu iyileştiren sosyal bir pratik oluşunu işaret etmiştir.³⁷

“Gündelik estetik” olarak da formüle edilen alan görece yenidir ve ev hayatında yaratıcılığın rolünü daha kolay kabul ederek felsefenin de dikkatini çekmiştir. Domestik olma ve kadınların günlük hayatları üzerine çeşitli perspektifler kurma, sadece sanatı değil aynı zamanda temsil edilen konuları da etkilemiştir. Sanatta feminist düşünceyi temel alan hamilelik ve annelik tasvirlerinde de önemli bir artış olmuştur. Feminist sanat, cinselliği ve anneliği içerecek şekilde beden teorik açıdan çeşitlerinin ve anlamlarının keşfinde çığır açmıştır.³⁸ Ancak konu dahilinde çokça ele alınan “beden” olgusunun ötesindeki çalışmalara da bakmak gerekmektedir. Örneğin ev teması da feminizm alanındaki hem kuramcı hem sanatçı kadınların ilk hesaplaştıkları ezberlerden biri olmuştur. Çünkü ev sadece içinde yaşanan bir varlık alanı değil, aynı zamanda çocuk-eş ile aile normlarına ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dair adeta sembol bir mekandır.

Iris Marion Young evin varlık sebeplerinden başlayarak, kültürel şekilde farklı konumlandırılışına, bir statü sembolü oluşuna ve feminist teorisyenlerin evi bir emperyalist kurum olarak tanımlamalarına değinerek katıldığı ve itiraz ettiği yerleri dile getirir. Evi koruma ve bakım unsurlarıyla ilişkilendirerek ve bunların kadının üzerine yüklediklerini görerek tartışır. Young’ın pek çok kuramcıdan farkı, evin temsil ettikleriyle kadının evdeki varlık alanının onun lehine olabileceğini de düşünmesidir. Özellikle gündelik hayat içindeki “ev işi” olgusunu tartışarak her ev işinin negatif anlamlarla yüklü olarak tanımlanan “ev işi” olmadığını açıklar. Young’a göre farkı anlamak için ev fikrini ve bunun bir kişinin kimlik duygusuyla ilişkisini yeniden gözden geçirmek gerekir. Dolayısıyla ev, hem yaratıcı-yıkıcı aşkınlık fikrinden hem de içkinliğin tarih dışı tekrardan farklı olan özgül bir öznellik ve tarihsellik modunu yeniden canlandırmaya muktedirdir.³⁹

37 Parker, 2007, 265.

38 Korsmeyer, 2013, 325.

39 Young, 2005. 138.

Young'a göre evde kimliğin gerçekleşmesi sürecinde iki seviye vardır. Bunlar:

1. Eşyalar bedensel alışkanlıkların bir uzantısı ve rutinlere destek olarak uzayda düzenlenmiştir. (fiziksel varlığı kasteder)
2. Evdeki birçok şey mekânın kendisi kadar kişisel anlatının koruyucusu olarak da billurlaşmış anlamlar taşır.⁴⁰ (bellek vurgusu önemlidir)

Evin, kimlik ve özellikle bağlantısının muğlak, karmaşık bir ideal olduğunu ileri süren Young, evi romantikleştirmenin tehlikelerine rağmen, eve sırtımızı dönmenin de tehlikeleri olduğunu düşünmektedir. Çünkü ev, kişinin kendisini yeniden ve yeniden inşa etme yeridir.⁴¹ Bu anlamda katı-sabit feminist eleştirinin, ev içi tüm yaşamın yadsınmasına kadar varan savlarının karşısında durarak Young, kimliğin gerçekleşmesi adına belleği korumanın ev özelinde savunusunu yapar.

Ev temasıyla ilgili feminist sanatta bakılması gereken ilk örnek, Judy Chicago'nun 1970'te Fresno State College'da ilk feminist sanat programını düzenlemesinin ardından 1971'de Miriam Schapiro'yla birlikte California Sanat Enstitüsü'ndeki Feminist Sanat Programı çalışmaları neticesinde açtıkları "Kadınevi" (Womanhouse) sergisi olmalıdır. Bu sergide grubun üyeleri, bir eve yerleşerek yeni oluşturdukları feminist bilinç doğrultusunda kadınların hayatı için hayal ettikleri genel tabloyu dile getirmişlerdir. Üstelik evi kendileri restore etmiş, bu çalışmayı da "feminizmin acemi eğitim kampı" (*a boot camp of feminism*) olarak adlandırmışlardır. Amaç ise Chicago'nun, genç sanatçılara bir çalışma etiği aşılamak, onları stüdyoya girip ilham perisi bekleyerek başyapıtlar yaratma fikrinden uzaklaştırma isteğidir.⁴² Dolayısıyla Kadınevi sergisinin ev temasını Young'ın işaret ettiği iki şekilde de sorunsallaştırdığı saptanabilir. Sanatçılar hem bir evi, ev hakkında sergi yapılabilir bir mekân haline getirmek için benimsemiş, büyük emeklerle yenilemiş hem de kadınların domestik sorumluluklarını tartışabilecek çalışmalar ile doldurmuş, pozitif ve negatif yanlarıyla kadın-ev ilişkisini canlandırmış hatta simüle etmişlerdir.

Kadınevi sergisinde sanatçıların üzerinde durdukları imgeler öfke, ironi veya mizah gibi çok çeşitli duyguları yansıtır.⁴³ Örneğin bu sergide Faith Wilding'in, "Waiting" (Bekleyiş) performansı dikkat çeker (Görsel 1). Performans, 15 dakikalık bir monolog ile bekleme üzerinedir. Bir kadının ömrü boyunca beklediği her şey sanatçı tarafından dile getirilir, kadına biçilen toplumsal rollerin altı çizilir. Beklenenler arasında regl olmanın sutyen giyecek yaşa gelmeye, evlilik teklifi almaktan evlenmeye, doğum yaptıktan yaşanmaya pek çok ruhsal, bedensel, toplumsal olgu vardır.⁴⁴ Wilding şiir gibi bir metin

40 Young, 2005, 139.

41 Young, 2005, 153.

42 Elkin, 2018, artreview.com.

43 Womanhouse sergisinden bir video ve sergi hakkında Judy Chicago röportajı için bk. <https://mcachicago.org/Publications/Websites/West-By-Midwest/Research/Topics/Womanhouse>

44 Gouma-Peterson ve Mathews, 2008, 35.



◀ **Görsel 1:** Faith Wilding, *Bekleyiş (Waiting)*, 1971, Kadınevi Sergisi (Womanhouse exhibition), performans, California Institute of the Arts, ABD.

▼ **Görsel 2:** Sandra Orgel, *Kadınevi'nden Ütü (Ironing from Womanhouse)*, 1972, performans, Kadınevi Sergisi (Womanhouse exhibition), California Institute of the Arts, ABD.



okur: “*Bekleyiş... bekleyiş... bekleyiş... Birinin gelmesini bekleyiş... Birinin beni tutmasını bekleyiş... Birinin beni beslemesini bekleyiş...*” Yine aynı sergide Sandra Orgel’in çok büyük bir çarşafı oldukça yavaş ütülmesi (Görsel 2) ve Chris Rush’ın yerleri fırçalaması da, “Maintenance” (Bakım) adı verilen kolektif üretimin iki performansı olmuştur.⁴⁵

Amerikalı sanatçı Mierle Laderman Ukeles’in 1969’a tarihlendirilen “Bakım Sanatı Manifestosu” feministlerin on dokuzuncu yüzyıldan beri üzerinde önemle durdukları bir kavram olan “bakım” üzerinden yazılmış, gündelik hayatın sürdürülmesi olarak özetlenen kadının bakımdan sorumlu cinsiyet olmasına dikkat çektiği çarpıcı bir metindir.⁴⁶ Sanatçı geleneksel biçimde “yaratıcı” çalışma olarak görülen şeye “gelişme” ve onun tam karşısına yerleştirilen şeye de “bakım” demiş ve bu iki etkinlik üzerinden yaratıcı bir manifesto yazmıştır:

“C Bakım bir beladır; tam anlamıyla, kahrolası bütün zamanı alır; akıl sıkıntından sıkılıp patlar; kültür bakım işlerine rezil bir konum ve asgari ücretler ayırır; evkadınları = ücret almaz.

Masamı temizle, bulaşıkları yıka, yerleri sil, elbiselerini yıka, ayaklarını yıka, bebeğin altını değiştir, raporu tamamla, hataları düzelt, çiti onar,

45 Elkin, 2018, artreview.com.

46 Konuyla ilgili yakın tarihte yapılan detaylı bir çalışma için bk. Chatzidakis, Hakim, Littler, Rottenberg ve Segal, 2021. Kitap, kadının evdeki bakım yükümlülüklerinden başlayarak toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine, evrensel bakım etiğine, küresel kapitalizm eleştirisine uzanan bir perspektifle konuyu ele alır.

müşteriyi memnun et, kokuşmuş çöpleri at, dikkat – hiçbir şeyi burnuna götürme, ne giyeceğim, çorabım yok, faturaları öde, kirletme, ipleri sakla, saçımı yıka, çarşafı değiştir, alışverişe git. Parfümüm bitti, ne dedin – anlamıyor bu adam, kapat yine – sızdırıyor, işe git, bu sanat tozlu, masayı temizle, adamı çağır yine, sifonu çek, genç kal.”⁴⁷

Sözlerinin açıkça gösterdiği gibi, sanatçı tam da bu makalenin iddia ettiğine uygun şekilde gelişme (entelektüel üretimi imler) ve bakımı (gündelik hayat sorumlulukları olarak ele alınmıştır) karşıt kutuplara yerleştiren zihniyetle mücadele etmektedir. Sanatçının yaratıcı manifestosunun kavramsal bir sanat işi olarak görülebileceği gibi Ukeles sanat eseri olarak da bakım tipi etkinlikler yapmayı önermiş, “çalışma” (work) ve “sanat çalışması” (artwork) arasındaki engelleri sorgulamaya ve yıkmaya çabalamıştır. Bu bağlamda, 1973 yılında Connecticut’taki Wadsworth Athenaeum Museum of Art’ta “Dört Bakım Eylemi” (Four Actions of Maintenance) adlı performanslarında müze basamaklarını ovmuş, müzenin vitrinlerini temizlemiştir.⁴⁸ (Görsel 3) Manifestosunun bir kısmı bu anlayışını açıkça gösterir:

“D. Sanat:

Benim Sanat dediğim şey Sanattır. Benim yaptığım şey Sanattır da bir Sanattır. ‘Bizim Sanatımız yok, her şeyi iyi yapmaya çabalıyoruz.’ (McLuhan ve Fuller’e göre bir Bali sözü.)”⁴⁹

Giderek feminist bilincin gelişmesiyle birlikte sanatın farklı disiplinlerle iş birliği içinde, yöntem olarak belli bir formla sınırlandırılmayacak zengin bir temelde projeler üretilmeye devam edilmektedir. Buna dair örneğin Avustralya’da, üniversiteler ile çeşitli sanat organizasyonlarının işbirliğiyle geliştirilen Care Project (Bakım Projesi) örnek gösterilebilir. Feminist teorisyenleri ve sanatçıları buluşturan proje, ilişkisel, politik emek, ahlaki teoride bakım gibi başlıkların yanı sıra “bakım olarak sanat pratiği



Görsel 3: Mierle Laderman Ukeles, *Dört Bakım Eylemi (Four Actions of Maintenance)*, 1973, performans fotoğrafı, Wadsworth Athenaeum Museum of Art, Connecticut, ABD.

47 Laderman Ukeles, 2011, 966.

48 Laderman Ukeles, 2011, 966; Buckberrough ve Miller-Keller, 1998, thewadsworth.org.

49 Laderman Ukeles, 2011, s. 966.

- sanat pratiği olarak bakım” temasıyla sunulmuştur. Sempozyum, sergi, teorik yayın üretmeyi amaçlayan bir bakım ağının da oluşturulduğu proje, özellikle Türkiye’de benzer çalışmaların yapılabilmesi için bir model niteliği taşımaktadır.⁵⁰

Ev ve gündelik hayatı sorunsallaştıran çok sayıdaki sanatçının çalışması, daha çok feminist teorinin ev ve ev içi sorumluluklara dair ele aldığı negatif anlamlarla ilişkilidir ve sanatçılar bunu bir ölçüde şiddet unsurunu kullanarak açığa çıkarmaya çalışır. Örneğin Martha Rosler 1975 tarihli “Semiotics of the Kitchen” (Mutfağın Göstergeleri) çalışmasında önlük giyip tek tek mutfak nesnelere eline alıp isimlerini söyleyerek bir performans yapmıştır. (Görsel 4) Sanatçı nesnelere, işlevlerini gösterir şekilde, hiçbir yemek malzemesi olmadan ama varmış gibi boşlukta çalışır. Önlüklü bir ev kadını rolünü üstlenir ve 1960’larda Julia Child tarafından popüler hale getirilen televizyondaki yemek gösterilerinin parodisini yapar. Ancak yemek yapmak için gerekli aletleri uysal bir boyun eğişle değil, sertçe kullanır. Çatalı önündeki boşluğa saplar, çırpıcıyı metal kabin içinde çıkan itici sese aldırış etmeden çevirir. Neredeyse daima kameraya diktiği sabit gözlerine karşın sert hareketleriyle bir öfkeyi dışavurur gibidir.⁵¹ “Hausfrau Swinging” (Sallanan Ev Kadını) adlı 1997’ye tarihlenen daha geç bir örnekte ise Monica Bonvicini, tamamen çıplak ve kafasına beyaz bir ev keti geçirmiş halde, evin duvarını temsil eder gibi görünen iki kollu beyaz



Görsel 4: Martha Rosler, *Mutfağın Göstergeleri (Semiotics of the Kitchen)*, 1975, video.

panoya kafasını sertçe vurarak bir performans gerçekleştirmiştir.⁵² (Görsel 5) 30 dakikalık videosu izleyiciyi çarpma sesleriyle etki altına alan performans, bir ekran aracılığıyla, sanatçının eylemi gerçekleştirdiği pano önünde enstalasyon şeklinde sergilenir. Bonvicini, evle barışmak bir yana, onunla adeta kavga eder. Kuşkusuz çalışma, bu makalede iddia edilen bir yaklaşımı benimsemez ancak evi bir problem olarak alıp düşündürmesiyle yani söylediği sözün arkasında konuyu sorunsallaştırmasıyla da önemlidir.

50 bk. <https://www.contemporaryartandfeminism.com>

51 Anonim, moma.org. Ayrıca performansın video kaydı için bk. <https://www.youtube.com/watch?v=ZuZympOIGC0>

52 <https://monicabonvicini.net/hausfrau-swinging/>



Görsel 5: Monica Bonvicini, *Sallanan Evkadını (Hausfrau Swinging)*, 1997, 30' video.

odasından banyoya oda oda gerçekleştirdikleri sanatçı evi enstalasyonunu, kadının gündelik yaşamından kesitler sunarak, dünyevi pratiklerin nasıl sanatın bir parçası haline getirilebileceğine de gönderme yapmak üzere hayata geçirmişlerdir. Erkek sanatçıların yıllardır çizmeye çalıştıkları steril ve yüksek sanat imajına feminist bir eleştiri de olan sergide örneğin Beyza Boynudelik imzalı ve serginin mutfak olarak kurgulanan bölümünde yer alan “İç Ses” adlı video işi, sanatçının sadece fasulye ayıklayan ya da bir sonraki versiyonunda et kesen ellerini gördüğümüz ama bu sırada sesli düşündüğü, hayatını, kariyerini monolog şeklinde tartıştığı bir çalışmadır.⁵³ (Görsel 6, 7) Boynudelik, evdeki rutini sürdüren kadının bu çalışmasını zihinsel pratiğinin bir parçası olarak tanımlar. Bir anın içinde iç içe geçen en küçükten (“Bu fasulyenin pişmesi ne kadar sürer?”) en büyüğe (“Hayattaki amacımız ne?”) hepimizin zihnindeki anonim soruları seslendirerek kadının hayat içindeki yerini sorgular. Aynı zamanda “Bizi sanat yapmaya iten ne bu ülkede? Bu kadar dertle sıkıntıyla daha mı kolay üretiliyor acaba yoksa her şey bahane mi üretime?” ya da “Her açılışa gitmeli miyim ben? Ticari bir galeriyle çalışmak zorunda mıyız?” “Hayatımızı nasıl kazanacağız biz?” gibi sorularla Türkiye’deki sanatçının problemlerini dile getirir. Boynudelik, kendi kendine bir mırıldanmadan ziyade yakıcı sorunları talepkar biçimde yansıtan iddialı bir ses tonunda konuşur.⁵⁴

53 Dastarlı ve Cin, 2021, catlakzemin.com.

54 Video çalışmanın kısa bir kesitine şu linkten ulaşılabilir: https://www.youtube.com/watch?v=-Id3pO_Z_AE

Türkiye’den bu bağlamda gösterilebilecek örnekler ise, adını Ursula le Guin’in *Kadınlar, Rüyalar, Ejderhalar* kitabından alan sergiden çalışmalar olabilir. Kendilerini yine kitabın adından aldıkları isimle ve kısaca KRE olarak tanımlayan sanatçılar Beyza Boynudelik, Nur Gürel, Ayşecan Kurtay, Didem Ünlü, Ayşegül Sağbaş ve Furuza Şimşek, yaşamlarından kaynaklanan bir farkındalıkla özel mekânı sorunsallaştırmaya yönelerek, ilk olarak 2015’te Tüya Sanat Fuarı’nda gerçekleştirdikleri sergilerinde sanatçı kadının evini kurgulamışlardır. Mutfaktan salona, yatak



Görsel 6:

Beyza Boynudelik, *İç Ses*,
2015, 22'47 video.



Görsel 7:

Beyza Boynudelik, *İç Ses* -
Et, 2017, video.

Makalenin tartıştığı gündelik hayat ve ev üzerine düşünen sanatçıların Türkiye’den de dünyadan da başka pek çok üretimi bulunabilir ve kuşkusuz koşullar değişmediği sürece sanatçı kadınlar bu sorunlar üzerine üretmeye devam edecektir. Burada seçilen özellikle 1970’lerde çalışan sanatçıların tek tek hangi hayat koşulları içinde oldukları ve üretimlerini nasıl gerçekleştirdikleri hakkında detaylı bilgimiz olamasa bile, üretimlerin kendisi sanatçıların toplumsal koşulları sorun kabul edip bunlar üzerine çalışmalarıyla, iki karşıt kutup gibi görünen sanat ve hayatı birleştirme noktasına ulaştıklarını göstermektedir.

Sonuç

Sanat ile ev işlerini, aile sorumluluklarını birleştirmek değil ayırmak yönünde belli kalıp düşünceler vardır. Bunun nedeni, üretimin hiyerarşik olarak “alçak” (zanaat) ve “yüksek” (sanat) olarak ayrılmış olmasıdır. Sanatçı olmak da özellikle 18. yüzyıldan sonra sıradan hayat sorumluluklarının üstünde, yüceleştirilmiş ve dokunulmaz bir iş şeklinde tanımlanmıştır. Buna göre ancak erkek ya da hayatında erkekleşebilmiş kadınlar üretebilirler. Maskülenitenin baskın olduğu alanlardan biri de sanattır ve makalede bahsedildiği gibi bu durum bir toplumsal cinsiyet hiyerarşisi yaratır; bu da deha-erkek sanatçı kavramını meşrulaştırır. Dolayısıyla sanat tarihinde az sayıda kadının üretmiş olması, mevcut erkek egemen sistemin kendisini dayatması nedeniyledir. Öte yandan kadınların üretmesini engelleyici bir durum, modern dönemden itibaren ev ve hayatın devamı yükünden sorumlu tutulması, “ev kadını” kategorisinin de böylece ortaya çıkmasıdır. Dolayısıyla örneğin anne olmak ya da kitap yazmak kadınların önüne bir tercih olarak konulmuştur. Bu süreç, sanatçının deha-erkek olarak tanımlanmasının modern sanat kanonunun oluşmasıyla da pekiştirildiği bir dönemdir.

Makale kadınların söz konusu hayat sorumluluğunu hem fiziksel hem de duygusal biçimde alırken aynı zamanda zihinsel olarak üretim yapıp yapamayacağını

tartışmakta ve kadınların bir tercih yapmasının şart olmadığını ileri sürmektedir. Rozsika Parker'ın çalışmasının da işaret ettiği gibi, izole değil içte ve dışta ilişkiler üzerine kurulu bir hayatın yaratıcılığı tetikleyici yönü vurgulanarak, tanımlanan ikilemde kalmış kadınların aslında daha yaratıcı-üretici olabileceği iddia edilmiştir. Sanatçı kadınların zorlukları üretimleriyle bütünleştirme çabalarının, zengin bir psikolojik strateji ve pratik geliştirmelerine yol açacağı savunulmuştur. Özellikle Virginia Woolf'un öldürülmesi gerektiğini söylediği "evdeki melek" in, melek olmanın kendisini tartışan bir bakış açısıyla ele alınırsa günümüz dünyasında üretmek, sanat yapmak için bir engel teşkil etmeyeceği hatta üretimi tetikleyeceği ileri sürülmüştür.

Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin bir mücadele alanı olarak algılanması önemlidir. Makalede iddia edilen, kadının eşitsiz bir iş bölümünü sürdürmeye razı gelerek içinde bulunduğu koşullar dahilinde "günü kurtarmak" üzerine koşulları lehine çevirmeye çalışması asla değildir. Her türlü eşitliği savunurken mevcudun içinde de üretebilmenin bir yolunu saptamak, açıklamak ve bunu yaratıcılık unsuruna çevirenleri izleyerek negatif görünen koşulların olumlu bir çıkıya nasıl dönüştürülebileceği üzerine düşünmek, örnekler üzerinden bir model olup olmadığını görmek, öneri yapmak amaçlanmıştır. Fikir üreticisi kadınlar ev işi rutinle uğraşırken üretimlerini nasıl zenginleştirirler ve karmaşık hayat, ağır sorumluluklar onları besleyebilir mi soruları ışığında cevap aranmıştır. 1970'lerden beri ev ve ev işi olarak tanımlanan temalar üzerine düşünme ve üretme pratikleri araştırılmış, feminist sanatçıların performans ve performans kaydı şeklindeki fotoğraf ve video çalışmaları örnek olarak seçilerek analiz edilmiştir. Çalışmaların neden özellikle performans odaklı sanat yöntemini-dilini tercih ettiği ise hem performansın hem de video sanatının 1970'lerde kadın sanatçıları tarafından, henüz erkeklerce ele geçirilmemiş birer yöntem, tekniğin belirlediği sanat dili olarak tercih edilmesi ile açıklanabilir. Sanatçı kadının bu doğrultuda gerçekleştirdiği üretimin, mevcudu sorgulayıp sınırları-kuralları değiştirmeye muktedir olabileceği açıktır.

Feminist sanatta gündelik hayat ve ev koşullarını sorunsallaştıran örnekler üzerinden mevcut eşitsizliğin bir kez daha dile getirilmesi, görünür kılınması, koşulların değiştirilebilmesi adına bir öneri olarak işaret edilmiştir. Çünkü sanatçıların kendi hayatlarından da yola çıkıp üretirken toplumsal anlamda kadının yükünü tartışması, onu çalışmalarına katabilmesi yani gündelik hayat ve sanat olarak iki karşıt kutup gibi görünen gerçekliği birleştirebilmesi en önemli yaratıcı üretim yollarından biridir.

Bu makale de hayat-sanat ayrılığını tartışarak alana fikirsel katkı sunmak kadar, karantina döneminde, iddia edilen ayrılığı akademik alanda birleştirebilmenin bir pratiği olarak yazılmıştır. Makalede adı geçen yazar ve sanatçı her kadının, kendi özel hayatlarında az ya da çok ne kadar sorumlulukları olursa olsun, konu üzerine düşünüp çalışarak üretmelerinin potansiyel olarak toplumsal değişime etkisi işaret edilmek istenmiştir. Çalışmada, hayat sorumlulukları içinde toplumsal olarak yaşadığı güçlükleri entelektüel alanda sorunsallaştıran ve kendi sanat dilini, fikrini bulan, yaratan kadınların, 20. yy başından beri avangardların yapmak istediği sanat-hayat birlikteliğine doğru da bir adım attıkları sonucuna varılmaktadır. Sanatçıların böylece, adeta "toz alma" sanatıyla sanatın tozunu aldıkları açıktır.

KAYNAKÇA

- Anonim, URL: <https://www.moma.org/collection/works/88937> [E.T.: Mayıs 2021]
- Benholdt-Thomsen, V. (2008). Neden Üçüncü Dünya'da Da Hâlâ Ev Kadınları Yaratılıyor? *Son Sömürge: Kadınlar*. (Y. Temürtürkan, Çev.) İstanbul: İletişim, 245-257.
- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri*, (Çev.: Y. Salman), 6. b., İstanbul: Metis Yay.
- Buckberrough, S., Miller-Keller, A. (1998) *Mierle Laderman Ukeles-Matrix 137*. URL: <http://www.thewadsworth.org/wp-content/uploads/2011/06/Matrix-137.pdf> [Erişim: Mayıs 2021]
- Chatzidakis, A, Hakim, J., Littler, J., Rottenberg, C., Segal, L. (2021). *Bakım Manifestosu: Karşılıklı Bağımlılık Politikası*. (G. Acar Savran, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.
- Currey, M. (2019). *Günlük Ritüeller: Büyük Eserlerin Yaratıcıları Nasıl Çalışır?* (T. Er, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Currey, M. (2020). *Günlük Ritüeller II: Yaratıcı Kadınlar Nasıl Çalışıyor?* (B. O. Doğan, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Dastarlı, E. ve Cin, M. (2021, 11 Mart). Feminist Sanatın Kolektif Üretimi: KRE. *Çatlakzemin*. URL: <https://catlakzemin.com/feminist-sanatin-kolektif-uretimi-kre/> [Erişim: Mayıs 2021]
- De Beauvoir, S. (2010). *The Second Sex*. (C. Borde, S. Malovany-Chevallier, Translate), New York: Vintage eBooks.
- De Certeau, M., Giard, L. ve Mayol, P. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi II: Konut, Mutfak İşleri*. (Ç. Eroğlu, E. Ataçay, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Elkin, L. (2018, 4 May). Womanhouse. *Artreview*. URL: <https://artreview.com/april-2018-feature-womanhouse/> [Erişim: Mayıs 2021]
- Esquivel, J.C. (2019). *Feminist Subjectivities in Fiber Art and Craft – Shadows of Affect*. London: Routledge.
- Gilligan, C. (1982). *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Gouma-Peterson, T. ve Mathews, P. (2008). Sunuş: Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi. *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. (E. Soğancılar, Çev.), (A. Antmen, Ed.) İstanbul: İletişim Yayınları, 13-117.
- Gürbilek, N. (2021, 26 Şubat). Örme Biçimleri. *5harfliler*. URL: <https://www.5harfliler.com/orme-bicimleri/> [Erişim: Mayıs 2021]
- Hartley, G. 2017. Women Aren't Nags - We're Just Fed Up. <https://www.harpersbazaar.com/culture/features/a12063822/emotional-labor-gender-equality/>
- Hartley, G. (2021, 5 Mayıs). Bizler dırdırcı değiliz, yalnızca yorgunuz! (E. Bayrak, Çev.) *Çatlakzemin*. URL: <https://www.catlakzemin.com/bizler-dirdirci-degiliz-yalnizca-yorgunuz/> [Erişim: Mayıs 2021]

- Höch, H. (2011). Ressam. *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (C. Harrison ve P. Wood, Ed.) (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları, 355-357.
- Korsmeyer, C. (2013) Feminist Estetik, *Özne Felsefe ve Bilim Yazıları: Feminizm ve Felsefe*. (Ş. Gece, Çev.), (10/18) 321-325.
- Laderman Ukeles, M. (2011). Bakım Sanatı Manifestosu. *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (S. Gürses, Çev.) (C. Harrison ve P. Wood, Ed.) İstanbul: Küre Yayınları, 965-966.
- Le Guin, U.K. (2020). Balıkçı Kadının Kızı. *Kadınlar Rüyalara Ejderhalar*, (N. Gürbilek, Çev.) (D.Erksan, B.Somay, M.Gürsoy Sökmen, Yay.Haz.) İstanbul: Metis, 105-134.
- Lefebvre, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. (I. Gürbüz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Leuillot, P. ve Thuillier, G. (1977). *Pour une histoire du quotidien au XIX' siecle en Normandie*. Paris ve La Haye: Mouton, XI-XII.
- Lippard, L. (1980). Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s, *Art Journal XL*, Fall/Winter. 362-365.
- Mies, M. (2008). Sunuş. *Son Sömürge: Kadınlar*. (Çev.: Y. Temürtürkan), 9-24, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nochlin, L. (2008). Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?, *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (Çev.: Ahu Antmen), 119-159, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nochlin, L. (2020). Kadınlar, Sanat ve İktidar, (Çev.: S. Evren), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parker, R. (2007). Killing the angel in the house: creativity, femininity, and aggression. *Key Papers in Literature and Psychoanalysis*. (P. Williams, G. O. Gabbard, Ed.) London: Routledge.
- Russell Hochschild, A. (2021). *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling – Updated with a New Preface*. Los Angeles/London: University of California Press.
- Woolf, V. (1991). Kadınlar İçin Meslekler, Metis Çeviri, (F. Doğan, Çev.) 14, 94-97.
- Woolf, V. (2015). *Kendine Ait Bir Oda*, (S. Öncü, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Young, I.M. (2005). House and Home: Feminist Variations on a Theme. *On Female Body-Experience: "Throwing like a girl" and other essays*. New York: Oxford University Press, 123-154.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

SAKARYA'DA TESPİT EDİLEN GELENEKSEL EL SANATLARI VE USTALARI*



TRADITIONAL HANDICRAFTS AND ARTISANS DETECTED IN SAKARYA*

Ela TAŞ**

ÖZ

İnsan, yaradılışından itibaren hayatını idame ettirmek amacı ile doğada bulduğu hammaddeleri şekillendirerek çeşitli araç gereçler ortaya koymuştur. Önceleri acemice ortaya konan ürünler, artan deneyimler ile birlikte yetenekli ustaların ellerinde daha kullanışlı hale gelmiştir. İlerleyen süreçte neredeyse her bir ürün için farklı teknikler uygulanmaya başlanmış ve bunun sonucunda çeşitli el sanatı kolları doğmuştur. Geleneksel kültürün maddi yansımaları olan el sanatları, herhangi bir şekli olmayan ağaç, maden, deri, toprak, hayvansal ve bitkisel lif gibi malzemelerin çeşitli araçlar yardımı ile elde şekillendirilmesi sonucunda ortaya konan eserlerden meydana gelir. Usta çırak ilişkisine dayalı olarak yapılan bu üretimlerde kullanılan yöntemler ve araç gereçler, nesilden nesle aktararak gelenekselleşmiş ve günümüze ulaşmıştır. İnsanların çeşitli ihtiyaçlarına cevap veren ve yaşamlarını kolaylaştıran bu eserler, kişilerin zevk, beğeni ve duygularını yansıtmasının yanı sıra yapıldıkları dönemin yaşam biçimlerinden de izler taşır. Geleneksel Türk sanatları, asırlardır kullanılan üretim teknikleri ile sınırlı sayıda kültür taşıyıcısı tarafından sürdürülmeye çalışılmaktadır. Kültürel miras kapsamında değerlendirilen el sanatları arasında; demircilik, hallaçlık, hasırcılık, sepetçilik, keçecilik, dokumacılık, saraçlık, çömlekçilik vb. alanlar yer almaktadır. Köklü mazisinde pek çok el sanatını ve ustayı barındıran, hatta az da olsa barındırmaya devam eden Anadolu topraklarındaki önemli yerleşim alanlarından biri olan Sakarya ve yöresinde de bu sanatlarla karşılaşmak mümkündür. Çalışmanın amacı, Sakarya'nın kültürel miras unsurları arasında yer alan el sanatlarını belgelemek ve tanıtmaktır. Bu kapsamda, Sakarya ve çevresinde alan araştırmaları yapılmış, tespit edilen örneklerin fotoğrafları çekilerek kayıt altına alınmıştır. Ustalarla röportajlar yapılarak bilgi fişlerinin doldurulması izlenen yöntemi oluşturmaktadır. Araştırma sonucunda Sakarya'nın kültürel miras değerleri arasında yer alan el sanatlarının, kaybolmaya başladığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Kültürel miras, maddi kültür, Sakarya, el sanatı, usta.

* Bu çalışma, Trakya Üniversitesi tarafından 6-8 Kasım 2019 tarihinde gerçekleştirilen "23. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu"nda bildiri olarak sunulmuş ancak yayınlanmamıştır.

* This study was presented at the 23rd International Symposium on Medieval and Turkish Period Excavations and Research in Art History organized by Trakya University in Edirne on 6-8 November 2019 and has not been published before.

** Doç. Dr., Sakarya Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1647-7252> ♦ E-mail: elatas@sakarya.edu.tr

ABSTRACT

Culture is described as “components of thoughts and works of a society or community”. In Anatolia, which has hosted many communities, it is possible to encounter intangible and tangible cultural heritage elements.

Handicrafts, which are among the essential elements of our material culture, are defined as works of art with a use-value and aesthetic appearance. These artefacts, which come into existence due to making identifiable materials such as wood, metal, leather, reed, soil, animal, and vegetable fiber, which have no shape, with the help of various tools, supply the material-based needs of people. These productions, which require experience, talent, and manual dexterity, are produced by skilled masters who learn and teach art and constitute material cultural assets.

The production methods taught by master to apprentice, by father to son, by grandparents to grandchildren became traditional over time and various handicraft branches such as carving, inlay making, cradle making, tanning, quilt making, carpet making, felt making, madder making, weaving, knife making, tile making, etc. have emerged. These material productions constitute the cultural heritage of the region in which they are produced.

Sakarya is one of the centers where handicraft-based productions in Anatolia are carried out. It is known that the settlement of Sakarya, located northeast of Marmara and named after the river in the area, had started with Hittites before the Common Era and was dwelled in respectively by Phrygians, Lydians, and Bithynians. In the Common Era, Roman, Seljuk, Byzantion, and Ottoman domination is observed in the region.

The region, known as a Turkmenian village named “Ada” (Island) in the Orhan Gazi period, was initially established as a marketplace and grown into an ever-developing central by its geographical location, climate, and fertile soil lands. By the end of the 1800s, with the immigration starting from Balkans and Caucasia, the region is dwelled in by members of different cultures, a cosmopolitan environment has occurred, and cultural diversity has consisted. In Sakarya, dwelled by various communities in different eras, the public has engaged in agriculture and stockbreeding and has continued their previous handicrafts in the region they migrated and ensured handicrafts such as pottery, quilting, comb making, coppersmithing.

The aim of this study, evaluated within the scope of Sakarya’s cultural heritage; is to introduce wood, vegetable and animal fibres, soil, metal handicrafts and artisans. In this context, making field researches in Sakarya and its surroundings, taking photographs of the identified handicrafts and recording them, interviewing the artisans and filling in the information slips constitute the method followed. It is understood that handicrafts, which are among the cultural heritage values of Sakarya, are under risk of extinction, as in many regions of Anatolia.

Keywords: *Cultural heritage, material culture, Sakarya, handicrafts, artisans.*

Giriş

Kültür, herhangi bir millete, sınıfa ya da boya mahsus olan maddi ve manevi eserler bütünüdür¹. Söz konusu yaratılar; anıtları, abideleri, sit alanlarını, sözlü gelenekleri, gösteri sanatlarını, toplumsal ritüelleri, doğa - evrenle ilgili uygulamaları ve el sanatları gibi dinamik yaratıları kapsar². Bunları korumak, gelecek nesillere aktarmak için dinamik ve durağan özellikleri birlikte değerlendirmek, bunun için de stratejiler geliştirmek gereklidir³.

Çok sayıda kültüre ev sahipliği yapmış olan Anadolu topraklarında, farklı kültürel miras unsurları ile karşılaşmak mümkündür. Bu alanların önemli bir grubunu el sanatları oluşturmaktadır.

Maddi kültürümüzün önemli unsurları arasında yer alan el sanatları, kullanım değeri olan estetik görünümlü sanat eserleri olarak tanımlanır. 20. yüzyılın ilk yarısında köylü el sanatları, el işleri şeklinde ifade edilen terim, yüzyılın sonunda Geleneksel Türk El Sanatları kavramıyla karşılık bulmuştur. Bu değişimle birlikte dokuma, hat, taş ve ahşap işçilikleri, çini gibi geleneksel Türk sanatlarının yanı sıra günlük ihtiyaçları karşılamak adına el emeğine dayalı olarak uygulanan demircilik, semercilik, dülgerlik, bakırcılık, kalaycılık gibi üretimler de el sanatları başlığı altında değerlendirilmeye başlanmıştır⁴. Herhangi bir şekli olmayan, ağaç, maden, deri, kamyş, toprak, hayvansal ve bitkisel lif gibi malzemelerin, çeşitli alet – edevat yardımı ile işlenerek tanımlanabilir hale getirilmesi sonucunda varlık bulan bu eserler⁵, insanların maddeye dayanan gereksinimlerini karşılamaktadır. El becerisi ile birlikte deneyim ve yetenek isteyen üretimler, sanat öğrenen ve öğreten mahir ustalar tarafından ortaya konmakta ve maddi kültür varlıklarını oluşturmaktadır⁶. Bünyelerinde barındırdıkları teknik ve motifler vesilesi ile yapıldıkları dönemin sosyal, ekonomik, kültürel hayatlarına ışık tutmaları ve dönem zevkini yansıtmaları açısından önem taşıyan el sanatı ürünleri, üretiminin az, yapımının zor olması gibi nedenlerle kıymet arz etmektedir⁷.

Doğal ya da sentetik malzemelerin, çeşitli araçlar ve farklı tekniklerle şekillendirilmesi ile varlık bulan ve Geleneksel Türk El Sanatları başlığı altında değerlendirilen; kaşık, semer, sepet, susak, dokuma, yorgan, çömlek, tarım aletleri, bir kısım kap kaçaklar, fertlerin korunma, beslenme, pişirme, örtünme, taşıma, temizleme, ekme - biçme gibi temel ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla üretilmişlerdir. Ortaya çıkan ürünler, ilerleyen süreçte birer kazanç kapısı haline gelmiş ve yapımları süreklilik kazanmıştır. Ustadan çırağa, babadan oğula, neneden-dedededen toruna öğretilen üretim

1 TDK, 1988.

2 Oğuz, 2005, 164.

3 Basat, 2013, 62.

4 Öztürk, 2005, 70.

5 Mülayim, 2011, 23.

6 TDK, 1988.

7 Öztürk, 2005, 67-70; Arlı-Ilgaz, 1992, 23; Pamir, 1970, 5; Barışta, 1998, 1; Özbek, 1945, 3.

yöntemleri, zamanla gelenekselleşmiş ve oymacılık, kakmacılık, beşikçilik, debbağlık, yorgancılık, hallaçlık, keçecilik, kökboyacılık, dokumacılık, bıçakçılık, çinicilik, saraçlık... vb gibi el sanatı kolları ortaya çıkmıştır. Söz konusu maddi üretimler, ortaya kondukları bölgenin kültürel mirası arasında yerlerini almışlardır.

Anadolu'da el işçiliğine dayalı üretimlerin gerçekleştirildiği merkezlerden biri Sakarya'dır. Marmara'nın kuzeydoğu bölümünde yer alan ve adını bölgede bulunan nehirde alan ilde yaşamın, milattan önceki süreçte Friglerle başladığı sırasıyla Persler, Makedonlar, Bitinyalılar tarafından mesken tutulduğu bilinmektedir. Miladi süreçte birlikte Roma, Selçuklu, Bizans hâkimiyetleri görülür. VII. yüzyıla kadar küçük bir yerleşim yeri olma özelliğini koruyan bölge, yöre insanının pazar hayatına yönelmeye başlamasıyla gündün güne gelişmiştir⁸.

XIV. yüzyılda, Orhan Gazi döneminde "Ada" adıyla anılan bir Türkmen köyü olarak karşımıza çıkan yerleşke; coğrafi konumu, iklimi, verimli toprakları vesilesi ile ilgi çekmiş ve gelişmeye başlamıştır. Şehrin hızla büyüme sebeplerinden birini aldığı göçler oluşturmaktadır. Kafkasya, Sırbistan, Makedonya, Bulgaristan ve Doğu Karadeniz kıyılarından gelen; Manavlar, Abhazlar, Çerkezler, Gürcüler, Lazlar, Muhacirler (Balkan – Rumeli Türkleri), Boşnaklar, Arnavutlar, Tatarlar bölgeyi mesken edinmişlerdir. Gerçekleşen bu eylem sonucunda kozmopolit bir ortam oluşmuş ve kültürel çeşitlilik kendini göstermiştir⁹. Yöreye yerleşen topluluklar tarım ve hayvancılığın yanı sıra çeşitli el sanatları vasıtası ile geçimlerini sağlamışlardır. Hatta belirli alanlarda maharetlerini ispatlamış olan ustalar, mahir oldukları mesleklere göre iskâna tabi tutulmuşlardır. Bu uygulama, ildeki bazı yerleşim birimlerinin (Tığcılar, Semerciler, Pabuçcular, Hasırcılar, Bakırcılar)¹⁰ yapılan sanatlar doğrultusunda isimlendirilmesini beraberinde getirmiştir.

Uzun yıllar icra edilen bu sanatlar, gelişen sanayinin seri üretime imkân vermesi ile terk edilmeye başlanmış ve pek çoğu yok olma noktasına gelmiştir. Her biri nerdeyse bir elin parmağını geçmeyen el sanatı ustası tarafından sürdürülen; bastonculuk, kaşıkçılık, semercilik, sepetçilik, süpürgecilik, susakçılık, bez dokumacılığı, yorgancılık, çömlekçilik gibi geleneksel el sanatları, Sakarya'nın kültürel miras değerlerindedir.

İlin kaybolmaya yüz tutmuş geleneksel el sanatlarını, yapımında kullanılan hammaddeye göre şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

Hammaddesi Ahşap Olan El Sanatları

Ağaçtan, tahtadan yapılmış malzeme anlamına gelen ahşap¹¹, ulaşımının rahat ve işlenmesinin kolay olması gibi nedenlerle insanlar tarafından değerlendirilen unsurlar arasında yer almıştır. Mimari eserlerin çeşitli birimlerinde ve günlük hayatta kullanılan bazı eşyalarda ahşaptan yararlanıldığı bilinmektedir. Ceviz, elma, armut, sedir, abanoz,

8 Taşdelen, 2005, 833, 834.

9 Selvi, 2005, 450.

10 Taşdelen, 2005, 834.

11 TDK, 1988.

gül, şimşir, kiraz, kavak gibi ağaç türleri oyma, kakma, tarsi, künde-kari, kafes, kazıma¹² gibi tekniklerle işlenerek, işlevsel hale getirilir. Anadolu'da iklim yapısının elverişli olması sebebiyle ahşabın değerlendirildiği merkezlerden biri de Sakarya'dır. Malzeme sıkıntısının olmaması bastonculuk, kaşıkçılık, tarakçılık, semercilik¹³ gibi ahşaba dayalı el sanatı üretimlerinin gelişmesine imkân vermiştir.

Bastonculuk

Baston, yürürken dayanmak, destek almak için kullanılan değnektir. Uzun bir kullanım geçmişine sahip bastonun, bugün Anadolu'daki başlıca üretim merkezleri Bitlis – Ahlât ve Zonguldak – Devrek'tir¹⁴. Her iki merkez de bastonlarıyla tanınmıştır.

Kaynaklarda, baston yapımının Sakarya'nın Akyazı, Taraklı, Erenler ilçelerinde gerçekleştirildiği belirtilmekle birlikte yapmış olduğumuz alan araştırmasında yalnızca Erenler ilçesi Kayalar Memduhiye Köyü'nde ikamet eden, 1931 doğumlu Nihat Çakiner tarafından yapıldığı tespit edilmiştir. Kökeni Erzurum'a dayanan ve aslında bir iş adamı olan Nihat Bey, dinlenmek amacıyla İstanbul'dan Erenler ilçesindeki evine geldiği bir gün eşi ile yürüyüşe çıkmış ve o esnada köpek saldırısına maruz kalmıştır. Bu tehlikeli durumu yerde bulduğu bir ağaç dalı vesilesi ile bertaraf edince, insanların korunmak için bu tarz nesnelere ihtiyacı olduğu fikrine hâsıl olmuş ve baston üretmeye karar vermiştir. Önceleri eşe dosta hediye etmek amacını güderek, evinin yanında kurduğu atölyede baston yapmaya başlayan usta, ilerleyen süreçte bunu meslek edinmiş ve 40 yıldır bu sanata aşkla gönül verdiğini beyan etmiştir.

Baş, gövde ve pabuç kısımlarının geçme tekniğiyle birleştirilmesi sonucunda ortaya koyduğu bastonların yapımı, belirli aşamalar içerir. Malzeme olarak gül, kiraz, elma, abanoz, kızılıçık, ceviz ağaçlarından istifade etmekte bunları yapacağı ürüne göre kesmektedir¹⁵. Kestiği parça üzerinde rahat çalışabilmek için öncelikle bunu mengine de sıkıştırmakta ve ardından desen çizimine geçmektedir. Kurşun kalemlerle çizilen desenler, ucu keskin çelik kalemler vasıtasıyla oyulur. Bu işlemin ardından oluşan pürüzler eğyle temizlenir, kalan izlerin üzerinden sistire ve zımpara geçilerek yüzeyin iyice pürüzsüzleşmesi sağlanır. Baş kısmının biçimlendirilmesinde de aynı aletlerden istifade edilir. Kurt, at, balık, kartal, topuz, kuş, silah, halka formlarında tasarlanan başlıklar birer sanat eseri boyutundadır. Boyları yaklaşık 110 cm. olan bastonlarda kullandığı desenleri rüyasında gördüğünü ve sabah kalkınca bunları ahşaba aktardığını, baş ve uç kısımlarına genellikle aynı desenleri uyguladığını, gövdede de ise birbirinden farklı motiflere yer verdiğini belirtmiştir. Desenleme işinin bitmesiyle bir hafta sürecek boyama işlemine geçilir.

12 Bozer, 2015, 533.

13 Tuna ve Akçakoyunluoğlu, 2004, 192-193.

14 Hatipoğlu, 2013, 563; Teke-Çalışkan, 2018, 95.

15 Eriş, 2013, 133.



Fot. 1: Nihat Çakiner, desenleme, kuş formu başlık.

Bir bastonu yaklaşık bir ayda tamamladığını belirten Nihat Çakiner'i diğer üreticilerden ayıran en önemli özelliği tasarladığı bastonların çift fonksiyonlu olmasıdır. Bıçaklı, çakmaklı, fenerli, ağızlıklı, pusulalı, saatli, bayraklı gibi birden fazla amaca hizmet eden bastonlarına imza olarak teke tırnağı eklemektedir. Sakarya'nın tek baston ustası olan Çakiner, baston üretiminin sabır gerektiren zahmetli bir iş olduğunu, getirisinin az olması sebebi ile gençlerin bu mesleğe ilgi duymadıklarını ve alana yönelmediklerini beyan etmiştir.

Kaşıkçılık

Sakarya'da ahşabın şekillendirilmesi ile üretilen bir gereç de kaşıktır. Sap ve ağızlık kısımlarından oluşan ve sofraya aracı olarak karşımıza çıkan kaşık, yemek yemeye yarar. Anadolu'da Trabzon Köprübaşı, Antalya Akseki, Kastamonu Şenpazar ilçelerinin¹⁶ yanı sıra yüzyılı aşkın süredir geleneksel yöntemlerle kaşık üretilen merkezlerden biri de Sakarya'dır. Taraklı ilçesine bağlı Alballar, Kemaller, Esenyurt ve Uğurlu köylerinde, evlerin hemen yanında tek kişinin çalışabileceği şekilde inşa edilen ve Kaşık Evi olarak adlandırılan küçük mekânlarda üretim az da olsa devam etmektedir.

Alballar köyünde yaşayan 1943 doğumlu Fazlı Kurt, kaşıkçılığı kendine meslek edinmiştir. Kaşık yapmayı dedesinin babasına, babasını da kendisine öğrettiğini ve 13 yaşından beri kaşık ürettiğini belirtmiştir. Eskiden köyde bulunan altmış beş hanenin, her haneden üç kişi olmak koşuluyla tamamının, özellikle soğuk mevsimlerde, kaşık ürettiğini ancak günümüzde getirisinin az, ağacın pahalı ve üretimin zahmetli olması gibi nedenlerle beş haneye düştüğünü ifade etmiştir.

Kaşık üretiminde, geçmişte, sağlam olması sebebi ile özellikle şimşir ağacının kullanıldığını, ancak pahalı ve ulaşımının zor olması sebebiyle günümüzde bunun yerini kayın ağacının aldığını belirtmiştir. Üretimde kullanılacak ağaçlar, ortaya konacak ürünlerin sağlam olması için öncelikle güneşte kurutma işlemine tabi tutulmaktadır. Üretimin ilk safhasını ağacın, tomsak halinde kesilmesi oluşturur. Bu parça, nacakla şekillendirilerek kaşık formuna sokulur. Taslama olarak adlandırılan bu safhanın ardından iğnek denilen ikinci basamağa geçilir. Kaşığın, ağızlık ve sap kısımları yine nacak yardımıyla belirginleştirilir. Yapılan taslak işlenmesinin kolay olması için tekrar ıslatmakta

16 Çavuş, 2014, 423.

ve tez adı verilen kütük üzerinde şekillendirilmektedir. Tezdeki oyuğa sabitlenen taslağın ağız kısmı keserle oyulur. Bu işleme keserlek denir. Daha sonra bıçak yardımı ile sap ve ağızlık kısımlarının arkası düzeltilir. Düzeltme işleminden sonra iğdi adı verilen bıçakla ağızlığın içinde kalan izleri yok etmek için yalıklama yapılır. Ardından törpü ile kaşığın dış kısmının düzeltilmesi ve bıçak izlerinin yok edilmesi gerçekleştirilir. Son aşamayı ise yüzeyi düzleştirmek gerçekleştirilen zımparalama oluşturur. Bunun için yün ve keçeden istifade edilir.



Fot. 2: Fazlı Kurt, tez üzerinde nacakla şekillendirme.

Yapım aşaması tamamlanan kaşıklar, belirli aralıklarla yağlanarak sağlamlıkları artırılır. Yağlama işlemi özellikle bahar aylarında gerçekleştirilir. Yağlanan eserler, tahta tezgâhlarda kurutulmaya bırakılır. Kaşık üretimini erkekler gerçekleştirirken yağlama ve desenleme işlemleri, kadınlar tarafından gerçekleştirilir.

Bu işlemler sonucunda ortaya çıkan ürünler ebatlarına ve kullanım amaçlarına göre mama kaşığı, yemek kaşığı, kepçe¹⁷ gibi isimler alır. Geçmişte sadece kaşık üretimin yapıldığı yörede, ihtiyaçların çeşitlenmesi ve daha fazla gelir elde etmek gibi amaçlarla nihale, maşa, çerezlik, tepsi gibi farklı ahşap ürünler de üretilmeye başlanmıştır. Ancak bu ürünler önceden olduğu gibi elde değil torna tezgâhlarında seri üretim şeklinde kendini göstermekte bu da el emeğine dayalı üretimin kaybolmaya olmaya yüz tuttuğunu kanıtlamaktadır.

Tarakçılık

Taranmak için kullanılan tarak, tarih öncesinden beri kullanılmış ve yapımında farklı malzemelerden yararlanılmıştır. Sakarya'nın Taraklı ilçesinde geçmişte şimşir, gürgen, armut ve iyi cins ceviz ağacından taraklar yapıldığı, sağlamlığından dolayı en

17 Çoruhlu, 2005, 1099.

çok şimşir ağacının tercih edildiği hatta ilçenin adının da yapılan bu üretim doğrultusunda verildiğine dair bilgiler¹⁸ mevcuttur. Belirli bir süre üretilmediği bilinen Taraklı tarakları, günümüzde yeniden ortaya konmaya başlanmıştır.

Taraklı'nın son tarak ustası, 1942 doğumlu Sami Yıldız'dır. Henüz ilkokul çağında iken kaşık üreticisi olan babasının yanında çırak olarak çalışmaya başlamıştır. Ondan öğrendiği tekniklerle ilk olarak kaşık üretmiştir. Daha sonra kepçe, kâse, tarak gibi farklı amaçlara hizmet eden ahşap eserler yapmayı öğrenmiş ve ürün yelpazesini genişletmiştir.



Fot. 3: Sami Yıldız, tarak yapımı

Taraklı kaşıklarının yapımında şimşir ağacından istifade edilmektedir. Artvin, Sakarya-Akyazı ve yol kenarındaki çıkmalardan temin edilen malzeme, tomsak haline getirildikten sonra yapılacak eserin boyutuna göre 10-30 cm. arasında değişen ölçülerde kesilir. Kesim işleminin ardından, suda bekletilerek yumuşaması sağlanır. İşlenmeye hazır hale gelince çeşitli araçlar yardımıyla elde şekillendirilmeye başlanır. Yapımı bir saat süren tarakların, saçı güçlendirdiği ve sedef hastalığını önlediği belirtilmiştir.

Semercilik

Makas, bıçkı, kütük, çuvaldız, tokmak, kerpeten gibi araçlar ve deri, keten bezi, kamaş, saman ve ana malzeme olarak ahşabın kullanılması ile yapılan bir diğer sanat kolu semerciliktir. Semer, at, katır gibi hayvanların sırtına yerleştirilerek üzerine binilen ya da yük bağlanan, iskeleti ağaçtan olan yastıktır.¹⁹

18 Sakarya Muhtarlar Derneği, 2004, 2-7.

19 TDK, 1988.

Sakarya'da dağ köylerinin olması ve burada yaşayan insanların geçmişte yaylak kışlak hayatını tercih etmeleri, göç sırasında katır, eşek gibi hayvanlardan istifade etmelerini gerektirmiştir. Bu süreçte kullanacakları eşyaları da at arabası veya direk hayvanın üstüne yükleyerek taşımışlardır. Taşıma işlemi sırasında hayvanın zarar görmesini en aza indirmek amacıyla de semerden istifade edilmiştir.



Fot. 4: Mustafa Karatepe, İbrahim Turoğlu

İlin Geyve ilçesinden 1954 doğumlu Mustafa Karatepe ve Taraklı'da ikamet eden 1934 doğumlu İbrahim Turoğlu semerciliği kendine meslek edinmiş ustalardır. Mustafa Bey on sekiz yaşında iken Alper ustanın, İbrahim Bey ise Hasan Çevik isimli zanaatkârın yanına ilkokulu bitirir bitirmez çırac olarak verilmiştir.



Fot. 5: Semer iskeleti/kasnak, karakofa sıkıştırma, semer.

Her ikisinin de semer üretiminde kullandıkları yöntem, teknik ve malzemeler aynıdır. Semer yapımında, Dereiçi köyünden temin edilen kayın ya da gökçe ağaçları kullanılır. Atölye ortamında, ön ve arka kısımdakiler dik ve kaburgaları oluşturacaklar bölümler yatık olacak şekilde biçimlendirilir. Bunların oyu demiri ile açılan delikler vasıtasıyla birbirine geçmesiyle ana iskelet yani kasnak kısmı oluşturulur. Daha sonra Kavaklı köyündeki dere kenarlarından temin edilen ve kasnağın çevresine dolgu yapmak için kullanılacak karakofa adlı kamışlar, deste haline getirilir ve boyları bıçkı adı verilen

keskin araçla eşitlenir. Bu kamış türü, hayvanın terini çekme özelliğine sahip olması sebebi ile tercih edilmektedir. Eşitleme işleminin ardından kasnak karakofa ile dolgulanır, keten bezle kaplanarak, kındap adı verilen iple çuvaldız yardımıyla dikilir. Bu işlemlerin ardından kamışların yerine oturması için demir tokmakla sıkıştırma işlemi gerçekleştirilir. Ana iskeleti hazır hale gelen semere, keçe sarılır ve üstüne sathıyan geçirilir. Son aşamayı ise yüklenen eşyayı sarmak amacı ile kullanılacak kolanların tutturulabilmesi için kocacık çakma işlemi oluşturur. Yapımı tamamlanan semerin, sadece arka kısmına hayvanın nazardan korunması için muska adı verilen yanış işlenir. Tüm bu işlemler, iki günde tamamlanır. Çırak bulunamaması ve taşıma araçlarının değişmesi ile semercilikte kaybolan meslekler arasında yerini almıştır.

Hammaddesi Bitkisel ve Hayvansal Kökenli Olan El Sanatları

İnsanlar hayatı daha yaşanabilir kılmak amacıyla bitkilerden ya da hayvansal atıklardan yararlanarak çeşitli kullanım eşyaları üretmiştir. Üretim yöntemleri kuşaktan kuşağa aktarılmış ve yaygınlık kazanmıştır. Anadolu'nun ana geçim kaynakları arasında tarım ve hayvancılığın olması, malzemeye ulaşımı kolaylaştırmış ve ürün çeşitliliği sağlamıştır. Bitkinin kendisi, sapları ya da tohumları kullanılarak yapılanlar bitkisel ürün kategorisinde, yün ve kıldan yararlanılarak ortaya konanlar ise hammaddesi hayvansal lif olan el sanatları başlığı altında toplanmıştır. Çeşitli teknik ve araçlar yardımı ile şekillendirilen bu malzemelerden sepetler, hasır örtüler, susaklar bitkisel ürün, yün ve kıl gibi malzemeler ise dokuma ve kumaş üretiminde değerlendirilmiştir.

Bitkilerin ve hayvansal liflerin değerlendirildiği merkezlerden biri olan Sakarya'da bu bağlamda sepetçilik, süpürgecilik, susakçılık, dokumacılık gibi el sanatı kollarının olduğu gözlenmektedir.

Sepetçilik

Bitkisel örücülük kapsamında yer alan sepet; kamış, saz kullanılarak yapılan, genellikle sapı olan, içinde çeşitli şeyler taşımaya yarayan araçtır²⁰. Bitki lifleri, kamışlar, ince dallar ve ağaç kabukları sağlam, uzun ömürlü, hafif ve bükülgen materyaller olmaları gibi nedenlerle örücülükte, özellikle sepet yapımında değerlendirilmektedir. İklimin elverişli olması sebebiyle hammadde sıkıntısının yaşanmaması, Akdeniz, Karadeniz Bölgeleri ile Göller Yöresinde sepet örücülüğünün devam ettirilmesini ve günlük hayatta taşıma, saklama gibi ihtiyaçlar için örülüp kullanılmasını sağlamıştır²¹.

Karadeniz ve Marmara bölgelerinin iklimlerinin etkisinde olması sebebiyle bitki örtüsü açısından zengin olan Sakarya'da kayın, gürgen, kestane, kavak, ihlamur, meşe, akcağaç, dişbudak, kızılbaş ağaç iğne yapraklı ağaçlar yetişmektedir²². Bunlar arasında yer alan kestane ağacından yararlanılarak yapılan eşyaların bir grubunu sepetler oluşturmaktadır.

20 Parlatır ve dğr., 1988, 1941.

21 Taş, 2015, 180.

22 Tuncel, 2005, 4.

Hammaddesi bitkisel liflerle oluşturulan ürünler arasında yer alan sepet örücülüğünün iki yüzyıla yakın süredir, Kaynarca ilçesi Topçular köyünde gerçekleştirildiği görülmektedir. Geçmişte köyün temel geçim kaynağını oluşturan ve nerdeyse her hanede yapılan sepet örücülüğü günümüzde beş usta tarafından gerçekleştirilmektedir.

Sedat Çalgıcı, Recep Koç, Recai Uz, Şahab Ülgen, Harun Varol yaşları kırk beş – altmış arasında değişen sepet ustalarıdır. Örücülüğü atalarından öğrenen zanaatkârlarımız, hayatlarını idame ettirmek ve yan gelir olması adına bu mesleği devam ettirmektedirler.



Fot. 6: Sedat Çalgıcı, sepet parçalarının hazırlanması.

Sepet üretiminin oldukça zahmetli ve getirisinin az olması gibi nedenler ile kaybolmakta olduğunu, gençlerin bu sebeple sepet örücülüğüne yanaşmadıklarını ve civarda bulunan fabrikalarda işçi olarak çalışmayı tercih ettiklerini söylemişlerdir.

Verimli topraklara sahip olan ilde her türlü meyve – sebze yetişmekte ve bunlar plastik kovalar, bidonlar, çuvallar üretilmeden önce tamamen kas gücüyle, el emeğine dayalı olarak yapılan ve çit adı verilen sepetlerde taşınmakta idi. Sepetlerin malzemesini, Cebeci, Kefken, Bağıranlı gibi merkezlerden getirilen kestane ve fındık ağaçları oluşturmaktadır. Sepet yapımında keser ve bıçak gibi araçlar kullanılmaktadır. Öncelikle 2 m. boyunda kesilen kestane ağacı bıçak ile 2 mm. kalınlığında on iki parçaya ayrılır. Bu parçalar, yıldız formunda yani çapraz bir şekilde üst üste dizilir. Daha sonra astar adı verilen dip kısmının örülmesine başlanır. Yani sepeti örmeye tabandan başlanır. Tabanın tamamlanmasının ardından beyazyağı tekniği kullanılarak ortaya çıkarılan gövde kısmı örülür. Bu kısımda malzeme, akça ağaç da olabilmektedir. Gövde kısmı, fındık ağacından yapılan kasmağa sarılarak sonlandırılır. Kullanılacak alana, taşınacak malzemeye göre yine fındık ya da akça ağaçtan yapılan kulp ya da sap kısımları eklenerek sepetin yapımı tamamlanır. Ebatları farklı olan ürünler; saman küfesi, salaş küfesi, tezek küfesi, çamaşır sepeti, fındık sepeti, meyve – sebze sepeti şeklinde sınıflandırılır.



Fot. 7: Taban örme, küfeler.

Kendi tabirleriyle “hayatlarının küfeden geçtiğini” söyleyen ustalarımız günde iki sepet ördüklerini, buna sebep olarak da el örgüsü sepetlere rağbetin azalmasını göstermişlerdir. Yapılacak çeşitli düzenlemelerin, üretimlerini, verimli yönde etkileyeceğini aksi durumda geleneksel el sanatlarımız arasında yer alan sepet örücülüğünün en fazla beş sene içerisinde sonlanacağını belirtmişlerdir.

Hasırcılık

Hasır, herhangi bir mekânın tabanını ya da tavanını örtmek amacıyla saz, kabuk, yaprak gibi bitkilerin örülmesi suretiyle meydana getirilen bir çeşit örtüdür²³. Tamamen organik maddelerin kullanılmasıyla yapılan hasır örgüler, insanların ilk kültürel gelişmeleri arasındadır²⁴ ve bitkisel örücülüğün yaygın alanlarından birini oluşturur. Hasır ören kişiler hasırcı²⁵ olarak adlandırılmış ve uygulanan iş zamanla bir el sanatına dönüşmüştür.

Kullanılan tekniklerin benzer olmasından dolayı dokumacılığa paralel gelişim çizgisi gösteren hasır örücülüğü, Anadolu topraklarının üçte birinde gerçekleştirilmektedir. Antalya, Aydın, Balıkesir, Bartın, Denizli, Edirne, Eskişehir, Hatay, İzmir, Manisa, Samsun, Tokat, Trabzon, Uşak²⁶ gibi tatlı su kaynaklarının olduğu merkezlerde tahıl sapları, hasır otları, buğday sapları ve sazlık otlarından yararlanılarak yapılan hasırlarla karşılaşmak mümkündür.

Hasır örücülüğünün 1970’li yıllara kadar gerçekleştirildiği merkezlerden biri de Sakarya’dır. Şehirde, hasır örücülüğünün yaygın olması sebebiyle bir mahalle Hasırcılar olarak isimlendirilmiştir. Özellikle Roman vatandaşlar tarafından gerçekleştirilen hasır

23 TDK, 1988.

24 Ögel, 1978, 191.

25 TDK, 1988.

26 Anonim, 2012.

örmede kullanılan malzeme, Sapanca ve Poyrazlar Gölü civarındaki sazlıklardan ve yine yörede yetişen mısırların saplarından temin edilirdi. Sazlık otu olarak isimlendirilen kamışlar, ilk olarak, yüzeylerinde mevcut olan kirlerden arındırılma işlemine tabi tutulur ve ardından dış kabukları soyulurdu. Deste haline getirilen otların uç kısımları bıçkı yardımıyla kesilerek eşitlenmekte, kabukları soyulmakta ve atkı ipi olarak kullanılmak üzere ayrılmaktadır. İç kısım yani öz ise çözüğü olarak değerlendirilmiştir. Örne işlemine geçilmeden önce her ikisi unsur da taraktan geçirilerek düzleştirilir, yarı yatık ahşap tezgâha çözüğü olarak çekilir ve bezayağı teknikli hasırlar ortaya çıkarılırdı. Halı yerine kullanılacağı için kalın olmasına dikkat edilir, otlar herhangi bir dövme işlemine tabi tutulmazdı. Namazlık (seccade) olarak kullanılacaklar ise mısır saplarının dövülüp, ince teller haline getirilerek kenetlenmesi suretiyle meydana getirilirdi.

Nihat Yılmaz, hasır otu ve mısır saplarının yumuşak olması gibi nedenlerle tercih edildiklerini ve eskiden Sakarya'da bulunan camilerde hasır üzerinde namaz kılındığını, her evde yaygı olarak hasıra yer verildiğini, yanı sıra bağ bahçede hasır üzerine oturulduğunu ancak kilim, halı gibi yaygıların kullanımının yaygınlaşması ile hasır örücülüğünün kaybolduğunu belirtmiştir.

Süpürgecilik

Yaşanılan ortamın temiz olması sağlık açısından önem taşır. Temizlik yapmak için fırça, paspas ve çeşitli dezenfektan ürünlerinin yanı sıra ot ya da çalı süpürgelerden yararlanılır.

Süpürme işleminde kullanılan bir araç olarak tanımlanan süpürge, bu mesleğe gönül vermiş ustaların ellerinde şekillendirilen otlar ile hayat bulur. Ülkemizde Edirne, Kırklareli, Bursa, Ordu, Bartın, Malatya illerinin yanı sıra Sakarya çalı süpürge üretiminin gerçekleştirildiği önemli merkezlerden biridir.

Süpürge yapımında, nisan ayında ekilen süpürge tohumunun, beş aylık süreç sonunda hasat edilmesi ile elde edilen otlar kullanılır. Toplanan otlar kurumaya bırakılarak, asıl rengini alması sağlanır ve ardından tarama işlemi gerçekleştirilir. Bu uygulamanın ardından ikinci bir kurutma işlemi için otlar tekrar toprağa yayılır. Kuruyan otlar, uygun uzunlukta kesilerek tohum ve yaprak şeklinde ayıklanır, 8 – 10 kiloluk balyalar halinde bağlanır ve açık arttırma usulü ile Sakarya Ticaret Borsası'nda satışa sunulur.



Fot. 8: Hasır seccade, Akçakaya köyü-Sakarya.

Üretimde değerlendirilecek otlar, yalak adı verilen kabın içinde ıslatılır. İşlemin ardından neminin alınması için 20 – 30 dakika bekletilir. Daha sonra kükürt sandığının etrafına, sapsarı aşağıda olacak şekilde dizilir ve üstleri bir örtü ile kapatılır. Sandığın ortasında bulunan çanağın içine konmuş olan kükürt yakılarak, duman çıkması sağlanır. 5 – 6 saat sürecek olan bu uygulama ile süpürge otunun sararması, yumuşaması ve malzemeyi çalışır hale getirmesi amaçlanır.

Üretim için hazır olan otlar, zahireci (ayıklayıcı) tarafından çinek ve tepe kısımlarında kullanılacaklar şeklinde ayrılır ve şekle sokulmaları için taslakçıya verilir. Çinek yani süpürge için etek kısmını oluşturacak parçaları eline alana taslakçı, aralarına hurda koyduğu otları destelemeye başlar. Taslak halini alan otlar, tepeciye teslim edilir. Tepe sıkma işlemini uygulayacak tepeci, taslağın başındaki fazlalıkları keser ve tepe çevirme işlemini gerçekleştirir. Bu işlem sırasında ayakçak adı verilen, ahşap aksamı bir aletten istifade edilir. Ayakçağa gerilmiş çelik tel yardımıyla tepe kısmı, sıkıştırılır. Bundan sonra çatallama denilen ayırım işine geçilir ve süpürge için sağlamlığı artırılır. Çatallanan süpürgeler, falaka adı verilen aletle iyice sıkıştırılır ve ipe dikilir. El emeğine dayalı olarak ortaya konan Sakarya süpürgelerini öteki yörelerde üretilenlerden ayıran en önemli özelliği, yüzeyine beş sıra dikişin atılmasıdır. Dikiş işlemi tamamlanan süpürgelerin uçları, kırkım makasıyla kesilerek düzleştirilir. Bu aşamaların sonunda çalı süpürge, kullanıma hazır hale gelir. Geleneksel süpürgelerin yanı sıra yöredeki genç kızların, çeyizlerinde, ot süpürge bulundurma âdetinin olması sebebi ile ayna ve çeşitli kumaş parçalarıyla süslenmiş süpürgeler de üretilerek, satışa sunulur.



Fot. 9: Nihat Yılmaz, çatallama, tepe çevirme.

Günümüzde Sakarya Ticaret Borsası'nda ve bazı evlerin alt katlarında yer alan atölyelerde, yaşları elli – yetmiş arasında değişen ustalar tarafından süpürge üretimi devam ettirilmektedir. Sanatın sürdürülebilir olması adına coğrafi işaret belgesi alınmıştır. Ustalarımız, yöre süpürgesini, Ülkemiz ve dünyada tanınır hale getirmek için çabalamakta, çeşitli fuarlara katılmaktadır. Zanaatkar Nihat Yılmaz'ın "süpürge için insana değdi mi, o mesleği ölmeden bırakamaz" şeklindeki beyanı el yapımı süpürge üretimine gönülden bağlılığını sergilemektedir.

Susakçılık

Farklı bölgelerde kernip – kernep olarak da adlandırılan susak, su kabağının şekillendirilmesi suretiyle yapılan bir tür kaptır²⁷. Banyo yaparken veya ölüyü yıkarken suyu dökmek, dut kaynatırken karıştırmak, herhangi bir ürünü tartmak veya çekirdekleriyle birlikte kurutularak bebek çingırağı yapmak gibi farklı amaçlara hizmet eden bu bitki, az da olsa ülkemizin bazı yerleşim yerlerinde kullanılmaktadır. Sakarya'da su kabağının şekillendirilmesiyle yapılan susakların geçmişte özellikle ölü yıkama işleminde su kabı olarak kullanıldığı ve neredeyse her evde olduğu tespit edilmiştir.



Fot. 10: Ölçü aleti ve kepçe olarak susak, Pamukova, Hendek- Sakarya.

Günümüzde, su kabağının, daha çok çağdaş tasarımlar şeklinde değerlendirildiği görülür. Aslen Osmaniyeli olan ve Sakarya'da yaşayan 1970 doğumlu Harun Akkoç, emekli olduktan sonra çocukluğunda yaşadığı köyde gördüğü ve yukarıda saydığımız amaçlar doğrultusunda kullanılan susakları, farklı formlara sokarak değerlendirmeye karar verdiğini belirtmiştir. İlk önceleri hobi olarak başladığı bu uğraşı, ilerleyen süreçte meslek edinmiştir.

Sakarya'nın Alandüzü, Kazımpaşa, Akyazı, Kaynarca, Hendek bölgelerinden satın aldığı su kabaklarını birer sanat eserine dönüştüren Akkoç, işleme, su kabağının üstündeki tabakayı telle temizleyerek başlamaktadır. Temizlenen yüzeye şablon yardımı ile desen çizilmekte ve ardından kabağın altı delinerek içindeki çekirdekler boşaltılmaktadır. Çekirdeklerden arındırılan kabağın iç kısmı, yine tel yardımıyla düzleştirilir. Bu aşamaların ardından, yüzeye geçirilen desenin konturları delinir. Geçmişte, ısıtılmış şiş ya da bız yardımı ile gerçekleştirilen delme işlemi, günümüzde dramel makinesiyle yapılır. Desenleme işleminden sonra boyama ve boncukla süsleme işlemleri uygulanarak, ürün tamamlanır.

27 Oğuz, 2008, 261.

Fot. 11:

Harun Akkoç, su kabağından süs eşyası.



Önceleri kepçe, tas ya da ölçü aleti olarak kullanılmak üzere değerlendirilen su kabakları, bugün evleri süsleyen birer obje haline gelmiştir. Avizeler, abajurlar, gece lambaları, süs saksıları süs eşyalarından bazılarıdır.

Dokumacılık

İnsanlar, yaşadıkları mekânları, iklimsel etkilerden korumak, mahremiyet duygusu sebebi ile örtünmek ve yaşam alanlarını güzelleştirmek gibi amaçlarla bitkisel ya da hayvansal liflerden, çeşitli alet ve araçlar kullanarak, yüzeye sahip bez ya da kumaş üretmişlerdir. Ortaya konan bu ürünler, dokuma olarak adlandırılmıştır.²⁸

Dokumalar, kullanılan araç – gerecin farklı olması sebebiyle kirkitli, mekikli ve çarpana olmak üzere üç başlık altında toplanır. Söz konusu teçhizatlar ile gerçekleştirilen dokuma üretimi, Anadolu'nun en eski üretim kollarından birini oluşturur. Pek çok yörede olduğu gibi Sakarya'da da dokuma üretimi karşımıza çıkmaktadır.

Osmanlı'nın erken dönemlerinde bölgeye yerleşen Yörük ve Türkmen grupları tarafından başlatılmış olan dokumacılık faaliyetlerinin kuşaktan kuşağa aktararak günümüze ulaştığı ve Sakarya'nın Taraklı ve Kaynarca ilçelerinde gerçekleştirilen el sanatları arasında yerlerini aldıkları görülür. Bu yörelerde, bez ve kilim dokumacılığı öne çıkan faaliyetler arasındadır ve yapıldıkları yörelerin isimleriyle anılagelmışlerdir.

Taraklı ve Kaynarca Bezleri

Bez; pamuk, keten, ipek gibi iplerin kenetlenmesiyle üretilen bir tür kumaştır. Bu tür dokumalar genel olarak mekikli dokumalar grubunda değerlendirilir. Mekik, dokuma yapılırken atkı ipliğinin sarıldığı ve bunların, çözgü ipleri arasından geçirilmesini

28 Uğurlu, 1997, 467.

kolaylaştıran, iki ucu sivriltilmiş, çoğunlukla ahşap malzemeyle yapılan alettir. Mekik kullanılarak yapılan dokumalar da mekikli dokuma olarak adlandırılır²⁹. Bu tür dokumalarda çözgü ipleri gruplar halinde, “gücü” denilen çerçevelerle yukarıya kaldırılıp indirilirken, arada “ağızlık” olarak adlandırılan açıklıklar meydana gelir ve atkı ipleri mekik yardımıyla bu açıklıklardan geçirilir³⁰.

Sakarya’nın Taraklı ve Kaynarca ilçelerinde mekikli dokumacılığın geleneksel yöntemlerle yapıldığı bilinmektedir. Kadınların elinde hayat bulan bu sanatın, bugün yalnızca Taraklı’da sürdürüldüğü, Kaynarca’da ise son bulunduğu anlaşılmaktadır.

Taraklı’da yaşayan 1981 doğumlu Fatma Korkmaz, Taraklı bezi üreten son ustalarımız arasındadır. Ablasından öğrendiği Taraklı bezi dokumacılığını, geçimini sağlamak amacıyla sürdürmektedir.

Taraklı bezinin malzemesi, pamuktur ve çevre köylerden satın alma yolu ile temin edilir. Bezler, kayın ya da köknar gibi sağlam ağaçlardan yapılan ve düzen adı verilen tezgâhlarda dokunur. Yatay formda olan tezgâh kücü adı verilen ağızlık, tefe denen ve atkı iplerini sıkıştırmaya yarayan ahşap aksam, ipleri sallamak yani gevşetmek amacıyla kullanılan şakira, yapılan dokumanın sarılarak rulo haline gelmesini sağlayan geledir, çözgü iplerinin arasını açmaya yarayan ayakçak ve dokuyucunun oturması için tezgâha bağlı şekilde tasarlanan kötürüm kısımlarından oluşur.



Fot. 12: Fatma Korkmaz, mekik, kücü tarağı.

Tek renkli ya da çok renkli olarak karşımıza çıkan Taraklı bezlerinin genişlikleri 40 – 60 cm. arasında iken uzunlukları değişebilmektedir. Gerektiğinde birbirlerine dikilerek genişlikleri arttırılan bu bezler; çarşaf, yaygı, havlu, namazlık, perde, salon takımı gibi ev ya da don, göğnek, peştamal, fular, ehram gibi giyim eşyaları olarak karşımıza çıkar. Alaca don, duman köyü donu, göklü donu, şahı donu, kuzulu örtü, karalı örtü... vs gibi farklı isimlere sahip yirmi beş türü vardır³¹.

Geçmiş yıllarda Kaynarca ilçesinde de bez dokuma üretiminin yapıldığı ve kullanılan yöntemin, Taraklı ile benzer olduğu bilinmektedir. Kaynarca bezini farklı

29 Aytaç, 1982, 35.

30 Aytaç, 1982, 146.

31 İ. Öztürk ve G. Öztürk, 2019, 1045-1049.



Fot. 13: Sıdıka Derin, Kaynarca, pamuk ve keten malzemeden yapılmış bezler.

kılan malzemesidir. Kalan örnekler üzerinde yapılan incelemeler, yöre bezinin ana malzemesini ketenin oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Kaynarca’da ikamet eden ve bez dokuma üreten 82 yaşındaki Sıdıka Derin, Kaynarca bezinde kullandıkları keteni, kendilerinin yetiştirdiklerini belirtmiştir. Tarladan topladıkları keteni çırpma, yıkama ve tekrar çırpma işlemine tabi tuttuklarını daha sonra iki haftalık bir kurutma işlemine daha tabi tuttuklarını söylemiştir. Sürenin geçmesi ile birlikte keten, mengenede sıkıştırılıp tokmakla dövülmekte ardından özel bir tarakta taranmaktadır. Tarama işlemi tamamlanan keten, çıkırık ve iğ yardımıyla ip haline getirilir. Çözüğü ipinde, ketenin yanı sıra pamuktan üretilen iplerden de istifade edilmektedir. Özellikle çeyizlik eşyaların yapımında kullanılan Kaynarca bezi ile uçkur, köynek (göynek), atlet, don bezi, bürümcük, mahrama, çevre gibi kullanım eşyaları üretildiği kaynaklarda yer alan bilgiler arasındadır³². Bu bezin en önemli özelliği, insan vücudunu yazın serin, kışın sıcak tutmasıdır.

Kilim dokumacılığı

Kilim, çözgü ve atkı iplerinin kirkit yardımıyla kenetlenmesi sonucunda ortaya çıkan, arkası ve önü aynı olan havsız dokumadır³³. Kilim dokumacılığı Anadolu’nun en köklü ve ananevi zanaat kollarındandır. Anadolu topraklarında yaşayan insanların günlük gereksinimleri doğrultusunda kilim ürettikleri bilinmektedir. Dokumacılık zanaatının süreklilik arz etmesinin temel sebebi tarım ve hayvancılığın bu toprakların temel geçim kaynaklarını oluşturması, bu nedenle de malzeme sıkıntısının çekilmemesidir. Bitkisel ve hayvansal lifler kullanılarak ortaya konan kilimler Konya, Kayseri, Sivas, Aksaray, Antalya, Mersin, Antalya Isparta gibi Yörüklerin yoğun yaşadığı yerleşim merkezlerinde yoğun olarak karşımıza çıkar. Anadolu’nun neredeyse her köşesinde yaşatılan bu kültür ürünü³⁴, özellikle geçimini hayvancılıkla sağlayan topluluklar tarafından hem ihtiyaçları karşılamak hem de ek gelir elde etmek için ortaya konmaktadır.

32 Öztürk, 2020, 123.

33 Uğurlu, 1997b, 1009.

34 Yağan, 1978, 63.

Günlük ihtiyaçların karşılanması adına, geçmişte, kilim dokumacılığının gerçekleştirildiği merkezlerden biri de Sakarya'nın Kaynarca ilçesidir. İlçeye bağlı Uzunalan köyünde ikamet eden 1955 doğumlu Meftune Yiğit önceki yıllarda neredeyse her evde bir halı/kilim ağacı (tezgâh) olduğunu ve köyde yaşayan genç kızların, çeyizleri için kilim dokuduklarını hatta dokumada kullandıkları ipleri, çıkırıkta kendilerinin eğirdiklerini beyan etmiştir.

Kaynarca kilimleri oldukça büyük boyutta, geniş mekânları örtecek şekilde tasarlanmaktadır. Kilim ağacı ya da düzen adı verilen tezgâhlarda dokunurlar. Dokumaların eriş ipi keten, atkı ipi ise koyunyünüdür. Anadolu'nun farklı yörelerinde olduğu gibi doğal ve sentetik boyalarla renklendirilen iplerle³⁵, birbirinden farklı kompozisyonlara sahip kilimler ortaya konmaktadır. Kilimler üzerlerinde yer alan motiflere ve renklere göre daşköprü, yeşilli, kandilli, yenedünya, halı, ağaçlı, parmaklı, çubuklu, sofralı³⁶ olarak isimlendirilmiştir.



Fot. 14: Meftune Yiğit, Sofralı kilim.

Meftune hanım, boş durmamak kendi tabiri ile aylak olmamak için kilim dokuduğunu ve ortaya koyduğu ürünlerde kullandığı renk ve motifler aracılığıyla duygularını ifade etmek istediğini söylemiştir. Çeyiz amaçlı dokunan kilimlerin yanı sıra “Gömülmelik” olarak isimlendirilen yaygıların da dokuduğunu, dokuyan kişinin vefatı halinde buna sarılarak mezarlığa götürüldüğünü, defin işleminin ardından, başkalarının faydalanması için camiye vakfedildiğini ve bu vesile ile ölen kişinin, hayır yapmayı sürdürdüğünü belirtmiştir.

Yorgancılık

Yorgan, örtünmek amacıyla kullanılan içi pamuk, yün gibi malzemeler doldurularak dikilen örtülerdir.³⁷ Bugün kullandığımız türde yorganlar ortaya çıkmadan önce örtünmek için hayvan postlarından ve keçelerden istifade ettiği bilinir. Soğuktan

35 Genç, 2014, 177; Genç, 2017, 104.

36 Çoruhlu, 2006, 114; Öztürk, 2020, 124.

37 TDK, 1988.

korunmak için bunların yetersiz kalması, insanları farklı arayışlara sevk etmiştir. Kumaşlar bir araya getirilip kılıf haline sokulmuş ve daha sonra içleri, hayvansal lif olan yünlerle ya da bitkisel lif olan pamuklarla dolgulanmıştır. Bu durumun sonucunda daha kalın örtünme eşyaları yani yorganlar ortaya çıkmıştır.³⁸ Kökeni Orta Asya'ya dayandırılan yorgan, Anadolu'ya yerleşen toplumlar tarafından üretilmeye devam edilmiştir.³⁹ İlk etapta sadece ihtiyaca yönelik olarak yapılan yorganlar, estetik kaygılar sonucunda süslenmeye başlanmış ve bugünün sanatsal değeri olan yorganlar ortaya çıkmıştır. Trabzon, Rize, Burdur, Konya'nın yanı sıra Sakarya, Anadolu'da yorgan üretiminin sürdürüldüğü merkezlerdendir.

Sakarya merkez, Hendek, Geyve, Akyazı ilçelerinde yorgancılık sanatının sürdürüldüğü görülür. Hasan Kar, Yaşar Baş, İbrahim Asrak, Abdullah Çolak, Hamdi Kılıçarslan, Fahrettin Karabayır, Şerif Bilgiç öne çıkan yorgan ustalarıdır. Ustalarımız yorgan yapımında kumaş, tebeşir, çırpı ipi, pergel, makas, yüksük, cetvel, makine ve kalıp gibi malzeme ve araçlardan yararlanır.



Fot. 15: Hasan Kar, yelpazeli baklava motifli yorgan.

Yorgan yapımına, saten ve pamuk malzemeli iki farklı kumaşın, bir kenarları açık bırakılacak şekilde dikilerek, kılıf haline getirilmesiyle başlanır. Kılıfın içi pamuk, yün veya orlon ile doldurulur. Yün malzeme, Uşak ve Aydın Nazilli'den getirilir. Bunların yanı sıra Van, Hakkâri, Erzurum'dan da temin edilebilmektedir. Doğudan getirilen yünler bütün halinde kesilmeleri sebebi ile daha güzel, kaliteli, uzun ve parlaktır. Bu nedenle pahalıdır ve yapılacak yorganın fiyatını etkileyen önemli bir unsurdur. Yorganın tek ya da çift kişilik olması kullanılacak malzemenin miktarını belirler. Geçmişte hallaç yayı ile kabartma işlemine tabi tutulan yünler, bugün, elektrikle çalışan ve hallaç motoru olarak isimlendirilen makinelerde kabartılır. Kabartma işleminin tamamlanması ile kılıfın açık olan kısmı dikilmekte ve hazırlanan parça, düz bir yere serilerek, sopa ile düzleştirilmektedir. Sopalamanın tamamlanmasının ardından içteki malzemenin

38 Taş, 2015, 182.

39 Duman, 2007, 9.

kaymasını önlemek için teyelleme yapılır. Daha sonra kenar sıraları yani bordürler çekilir. Bordürsüz olan örnekler de mevcuttur. Yüzeğe uygulanan bu işlemlerde farklı malzemeli ipler kullanılmaktadır. Yapılacak desenin rengi, kullanılan satene göre belirlenir. Buket lale, kabak çiçeği, serpme lale, kamelya çiçeği, yelpazeli baklava, göbekli orkide, gelin tacı, göbekli menekşe, yonca yaprağı, defne dalı, yıldız, tavus kuşu, çerçevesiz menekşe, uğur yoncasi, bulut, yaban gülü, zincir⁴⁰ olarak adlandırılan motifler kullanılır.

Eskiden yoğun bir şekilde gerçekleştirilen yorgan üretimi, bugün az sayıda usta tarafından sürdürülmektedir. Alaylı olan ustalarımız “yorgan denilip geçiliyor ama yorgan hayatın ta kendisidir” şeklinde açıklamaları ile bu sanatın yaşatılması için açılacak kurslarda eğitim verilmesi gerektiğini belirtmişlerdir. İnsanların, sahip oldukları el yapımı yorganları, atölyelerine getirerek yenileme isteklerinin ve çeyizlerde el yapımı yorgan bulundurma geleneğinin var olmasının, yorgancılık sanatını ayakta tuttuğunu, bu nedenle de bitmeyecek bir meslek olduğunu beyan etmişlerdir.

Hammaddesi Toprak Olan El Sanatları

Toz durumuna gelmiş çeşitli kayaç kırıntıları ve çürümüş organik cisimlerden oluşan toprak, canlılara yaşamlarını sürdürmeleri için sunulmuş doğal bir yaşam alanıdır⁴¹. İnsanlığın yaşamı için ihtiyaç duyduğu her şey toprak tarafından beslenmekle birlikte kullanımı, tarımsal üretimle sınırlı kalmamıştır. Su ile karıştırılarak çamur haline getirilen topraktan, çark ya da kalıp yardımıyla şekillendirilen ve günlük hayatta kullanılan kap kaçaklar üretilmiştir. Su geçirmeyen topraktan yapılan bu ürünler için özellikle killi topraktan istifade edilmiştir. Killi toprak, her yerde bulunabilmesi ve rahatlıkla şekillendirilmesi sebebiyle tercih edilmiştir. Anadolu'yu mesken tutan medeniyetlerin mimari ve diğer alanlarda kullanmak üzere çeşitli araçlar yardımıyla topraktan eşyalar üretmek kullandıkları ele geçen buluntulardan anlaşılmaktadır. Küpler, kandiller, çeşitli süs eşyaları, testiler toprak kullanılarak ortaya konan ürünler arasında sayılabilir.

Çömlekçilik

Hammaddesini toprağın oluşturduğu ürünlerin, kuşaktan kuşağa aktarılan yapım teknikleri ile şekillendirilerek kullanılmaya devam edildiği bilinmektedir. Bugün Anadolu'da Nevşehir, Avanos, Bilecik, Kütahya, Denizli, Eskişehir, Manisa, Bursa, Balıkesir, Menemen'de yaşayan çömlek ustaları, atalarından öğrendikleri geleneksel yöntemlerle hammaddesi toprak olan eşyalar üretmeyi sürdürmektedir.

Düşük ısıda fırınlanan ve sırlanmamış kap kaçak anlamına gelen çömlek/çömlekçilik başlığı altında toplanan bu sanat kolu, Sakarya'nın Adapazarı ilçesinin Dağdibi mahallesinde yaşayan, 1955 doğumlu Muharrem Uluç tarafından yarım asrı aşkın süredir devam ettirilmektedir. Çömlek yapımını, dedesi babası Hasbi Uluç'a öğretmiş, kendisi de oğlu Ümit Uluç'a aktarmıştır. Sakarya'da çömlekçiliği, Yugoslavya'dan göç ederek buraya yerleşen atalarının başlattığını söyleyen usta, geçmişte altmışa çömlek ustasının olduğunu ancak çeyrek asırdır bu işi tek başına sürdürdüğünü dile getirmiştir.

40 Kar, 1995, 55-65.

41 TDK, 1988.



Fot. 16: Muharrem Uluç, çömlek fırını, çömlekler.

Muharrem Usta, çömlek üretmeye, on üç yaşında Adapazarı merkezde başlamış daha sonra Dağdibi'nde yer alan şimdiki atölyesine geçmiştir. İlk olarak tuğla üretmiş, ardından bunlarla çömlek fırınları inşa etmiştir. Ocakların inşasının tamamlanması ile çömlek üretimine başlamıştır.

Ortaya koyduğu eserlerde genellikle yakın çevreden temin ettiği kırmızı özlü, yağlı toprağı kullanmakla birlikte sarımsı renkli topraktan da istifade etmektedir. Bünyesinde çeşitli katkı maddeleri bulunan ve killi toprak grubunda yer alan bu malzemeler, öncelikle ıslatılarak kurumaya bırakılır. Ardından içindeki minerallerin iyice erimesi ve kalan havanın yok edilmesi için yoğrulma işlemine tabi tutulur. Yoğurma işlemi ile iyice incelen harç, işlenmek için hazır gale gelir.

Yapılacak ürünün boyutuna göre topaç (ölçü) olarak tabir ettiği bir parça hamuru, şekillendirmek üzere çarka alır. Çömlekçi çarkı olarak bilinen bu araç kendi eksenini etrafında dönebilen dairesel formda ahşap malzemeli iki yatay yatay aksamın, bir metre yükseklikte silindirik forma sahip bir direk yardımıyla birleştirilmesi ile meydana getirilmiştir. Altta bulunan yatay aksam ayak yardımıyla çevrilir. Bu uygulama üstteki parçayı da harekete geçirir ve buraya alınmış topacın elle şekillendirilmesine başlanır. Şekillendirme sırasında yüzeyin düzgün olması için tarak olarak isimlendirilen ahşap araçtan istifade edilir. Eser birden fazla parçadan oluşacaksa sert ve yumuşak hamur birlikte kullanılır. Sebebi ise sadece sert çamur kullanımının ürünü zayıflatması ve çatlamaya müsait kılmasıdır. Yapımı tamamlanan ürünler, iki ya da üç hafta kurumaya bırakılır. Sürenin dolmasıyla fırında pişirme aşamasına geçilir.

Toprağın kazılması ile iki kat olacak şekilde tasarlanan fırının alt katında ocak, üstünde ise tamamlanmış ürünlerin pişirildiği birim yer alır. Pişirilen ürünlerin sağlam olması için ısının 850° - 900° derece arasında kalmasına dikkat edilir. Çömlek toprağının kararmasını önlemek için sıcaklığın 900° üzerine çıkmamasına özen gösterilir. Pişirim sonucunda kırmızı topraktan yapılan ürünler sarı, sarı topraktan yapılanlar kırmızı renk alır. Bazıları kendi renginde pişirilirken bazıları da seramik boya ile renklendirilir. Önceden sırlı parçalar yani seramik de üretmiş olan Uluç, bugün sadece sırsız ürünler ortaya koymaktadır. Küpler, güveç kapları, bardaklar, testiler, kumbaralar, bahçe süsleri, hayvan formunda çeşitli heykeller, saksılar yapılan ürünler arasındadır.⁴²

42 Eroğlu ve Köktan, 2013, 2-11.

Yörede çömlekçilik alanında faaliyet gösteren son usta olan Muharrem Uluç, mesleğin zahmetli olması sebebi ile rağbet görmediğini ve en fazla on sene sonra kaybolan el sanatları arasında yerini alacağını belirtmiştir.

Hammaddesi Maden Olan El Sanatları

Doğada cevher olarak bulunan demir, bakır, altın, gümüş gibi madenler ateşe tutuldukları zaman yumuşama özelliğine sahip olmaları gibi nedenlerle kullanım eşyalarının yapımında yer almış, bu da hammaddesi maden olan el sanatlarının doğmasını sağlamıştır. Bu sanatlar arasında demircilik, bakırcılık, kalaycılık mevcuttur ve Anadolu'da az da olsa geleneksel yöntemlerle devam ettirilmektedirler.

Demircilik

Erken devirlerde özellikle kesici ve delici aletlerin yapımında değerlendirilen demirin, yerleşik yaşama geçişle birlikte insan hayatının farklı alanlarında kullanım alanı bulduğu görülür. Kapı kilidi, kolu, tokmağı, pencere şebekeleri, korkuluk gibi mimariye; kazma, kürek, saban, diren, pulluk, orak, balta gibi tarıma; üzengi, kaşağı, zikke, nal gibi hayvancılığa dayalı ürünler, demirin işlenmesi sonucu ortaya çıkmıştır.

Yapılan eserlerin kullanım alanlarının bu derece geniş olmasının sonucu olarak önemli sanatlar arasında kendine yer bulan demircilik, aralarında Rize, Samsun, Bitlis, Ankara, Bartın, Bilecik, Gaziantep, Düzce, Antalya, Isparta, Sakarya'nın da yer aldığı otuz iki ilde⁴³ gerçekleştirilmektedir. Sıcak ya da soğuk demircilik şeklinde kendini gösteren bu el sanatı kolunun da gelişen teknoloji karşısında güçlkle ayakta durduğu anlaşılmaktadır.



Fot. 17: Kadir Yüksel, örste demir dövme.

Demircilik sanatının Sakarya'daki son temsilcilerinden biri Geyve'de ikamet eden, 1960 doğumlu Kadir Yüksel'dir. Babası da demirci olan sanatkârimız, mesleğe, on üç yaşında Mehmet Emin isimli ustanın yanına çırak olarak verilerek adım atmıştır. Oğlu Yunus Yüksel ve torunu Enes Yüksel'le sürdürdüğü demirciliği, yaklaşık elli yıldır gerçekleştirmektedir. Sıcak ve soğuk demir işler ortaya koyan usta, demirin sulama işlemi ile çelikleştirilmesini gerçekleştiren tek zanaatkârdır.

43 Anonim, 2012.

Kadir Yüksel, üreteceği malzeme için kullanılacak demiri Adapazarı Sanayi Bölgesi ve çevredeki hurdacıardan temin etmektedir. İşlenecek demir parça, makas vasıtası ile kesilerek kalıplara sokulur ve ocakta yumuşatılır. Ocağı yakmak için kömürden istifade edilir. Ateşin gücü azaldıkça, deri ve ahşap malzemeli, büyük bir körükle ocağa hava üflenmekte ve harlanması sağlanmaktadır. Ergime noktasına ulaşan parça, maşa olarak da bilinen kıskaç yardımıyla ocaktan alınarak, şekillendirilmek üzere örs üzerine getirilmekte ve iki kişi tarafından balyoz ve çekiç yardımıyla dövülmektedir. Dövme işlemi sırasında soğuyan, işlenmesi zorlaşan demir parça, kıskaçla alınarak tekrar ateşe tutulur ve yumuşaması sağlanır. Dövme aşamasında kırılma ve yamulma olmaması için işlenen parçanın her yerinin eşit ölçüde ısınmış olmasına dikkat edilir. Yeniden işlenmeye hazır hale gelen demir, örs üzerine alınarak dövülmeye devam edilir. İşlemin tamamlanmasıyla suya verilen demirin çelikleşmesi sağlanır. Ardından bileme makinesine sokularak ağız kısmı keskinleştirilir ve parlatılır. Tamamlanan unsur üzerindeki pürüzler de eğe yardımıyla giderilir.

Kazma, kürek, saban, diren, pulluk, orak, balta gibi sıcak demir ve ferforje, beşik, masa, sandalye, kapı gibi soğuk demir ürünler, üretimleri arasındadır. Sıcak demircilik yöntemi ile ortaya koyacağı bir ürün için yaklaşık bir saat çalışan Kadir usta, işlerini yetiştirmek için bazen sabahlara kadar çalıştığını belirtmiştir. Oldukça zor bir meslek olan demirciliğin küçümsenmemesi gereken bir sanat olduğunu, devlet tarafından desteklenmesinin ve vergi muafiyetine tabi tutulmalarının mesleğin yaşatılması adına yararlı olacağını dile getirmiştir.

Bakırcılık ve Kalaycılık

Bakır, doğada serbest veya birleşik olarak bulunan, ısı ve elektriği iyi ileten, kolay dövülen ve işlenen bir elementtir.⁴⁴ Bu elementin keşfedilerek işlenmesi insan hayatını kolaylaştırmış ve pek çok alanda değerlendirilmiştir. Bakırın yoğun olarak kullanılması bakırcılık olarak tanınan sanat kolunun doğmasına ortam hazırlamıştır. Nerdeyse her şehrin bir bakırcılar çarşısı vardır. Bunlar arasında Sakarya'yı da saymak mümkündür.

İlin Adapazarı ilçesinde yer alan ve şehrin simgelerinden biri olan Uzunçarşı'da bulunan Bakırcılar sokağında 1970'li yıllara kadar bu sanatın icra edildiği bilinmektedir. Bugün aynı yerde bakırcılık mesleğini, Gaziantep'ten getirdiği bakır işlerini satarak sürdüren ve aslen Adapazarlı olan 1943 doğumlu Özcan Yıldırım, Sakarya'nın önde gelen bakır ustalarından biridir. Mesleğe heves ederek başladığını ve henüz çocuk yaşta bakırcı Cafer Uyan'ın yanına çırak olarak girdiğini beyan etmiştir. Çıraklık döneminin ilk aşamalarında bakır kap-kaçakları yıkamış, üzerlerinde örsle düzeltmeler yapmış daha sonra kalaylamayı öğrenmiştir. Bu eğitim sürecinin ardından bakır işlemeye başlamıştır.

Ortaya koyduğu eserlerde geleneksel yöntemlerden biri olan dövme tekniğini uygulayan usta, üretimde kullanacağı malzemeyi, İstanbul Beyazıt'tan getirmiştir. Ham levha olarak temin edilen bakır, yapılacak eserin ölçüsüne göre kesilir, ateşte ısıtılarak yumuşaması sağlanır. Bu işlem bakırın işlenmesini kolaylaştırmaktadır. Ardından örs üzerine alınarak ahşap tokmak ve narine (çekiç) yardımıyla şekillendirilmeye başlanır. Örsler

44 TDK, 1988.

dip örsü, yan örs, koltuk örsü, omuz örsü olmak üzere çeşitlilik gösterir. Daha sonra farklı ağız genişliklerine sahip çekiçlerle dövme işlemine devam edilerek son vuruşlar gerçekleştirilir. Üründe motife yer verilecek ise kabartma ve kazıma tekniklerinden yararlanılır. Tokmak ve çekiç kalemler kullanılarak yapılan desenleme işleminin ardından yüzeyde kalan fazlalıklar eğyle alınır ve son olarak zımpara ile parlatma yapılır.

Tavalar, siniler, kazanlar, sahanlar, leğenler, taslar, güğümler, ibrikler, bakraçlar, cezveler bakırın işlenmesiyle yapılan el sanatı ürünler arasındadır.

Bakırın belirli bir kullanım ömrünün olması sebebiyle zamanla yüzeyinde renk değişimleri meydana gelir. Yeşillenme şeklinde kendini gösteren bu farklılaşma, malzemenin bakıma ihtiyacı olduğunun göstergesidir. Söz konusu durum kalaycılık olarak bilinen sanat kolunun doğmasını sağlamıştır.

Kalay, kolay işlenebilen, yumuşak ve gümüş beyazı renginde bir elementtir. Kullanım alanlardan biri de mutfak eşyalarıdır. Çelikten veya bakırdan yapılan eşyaların yüzeylerini oksitlenmeden korumak ve parlatmak için kullanılır. Özellikle bakırdan yapılan kap kaçaqlarda meydana gelen korozyon, kalayla düzeltilir. Bu mesleği icra eden kişiye kalaycı denir⁴⁵.

Özcan Yıldırım usta bakır işçiliğini aktif olarak yürütmese de kalaycılık mesleğini sürdürmektedir. Sakarya halkı ata yadigârı olan ya da mutfakta, bağda bahçede kullandıkları bakır eşyaları dönem dönem kendisine getirmekte ve kalaylanmasını istemektedir. Bu da kalaycılığı ayakta tutmaktadır. İşini, evinin altındaki küçük atölyede gerçekleştirir. Rengi değişen bakır malzeme öncelikle kostikleme işlemine tabi tutulur. Bu uygulama, bakır yüzeyin yakılarak kayganlık kazanmasını sağlar. Kostikleme, kısıkaç ucuna tutturulan bez yardımıyla yapılır. İşlemin tamamlanmasının ardından eşya, kuma alınarak arındırılır ve yüzeyinin iyice pürüzsüzleşmesi sağlanır. Kumlama işleminin bitmesiyle ince, yumuşak bir çubuk halinde olan kalay, yüksek ateşe tutulan bakır eşya üzerinde gezdirilerek eritilir ve küçük bir pamuk parçasıyla tüm yüzeye dağıtılarak, yapışması sağlanır. Bu aşamaların ardından bakır eşya, yenilenmiş olarak ilk günkü haline döner.

Görüldüğü üzere bakırcılık ve kalaycılık birbirini tamamlayan iki sanat koludur. Oksitlenmiş bakır eşya kalaylanmaz ise kullanan kişileri zehirler. Bunun önüne geçmek amacıyla ile senede bir ya da iki defa kalaylamanın gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Her iki el sanatını oğlu Ömer Yıldırım'a öğreterek, söz konusu sanatların bir kuşak daha sürdürülmesine katkıda bulunmuştur.



Fot. 18: Özcan Yıldırım, korozyona uğramış bakır kap kaçaqlar.

45 TDK, 1988.

Hammaddesi Deri Olan El Sanatları

Önemli el sanatı kollarının bir grubunu da hammadde olarak derinin kullanılması ile yapılanlar oluşturur. Dana, manda, koyun, oğlak, keçi gibi hayvan postlarının, çeşitli araç ve malzeme yardımıyla işlenmesi ile elde edilen deriden; yemeni, çarık, mesh, ayakkabı, kemer, başlık gibi eşyalar üretilir. İstanbul, Ankara, Edirne, Bursa, Diyarbakır, Kastamonu, Kayseri, Konya, Manisa gibi merkezlerin Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Devleti zamanlarında önemli deri işleme merkezleri olduğu ve buralarda üretilen deri mamullerin pek çok ülkeden alıcı bulunduğu bilinmektedir⁴⁶.

Sağlam bir malzeme olması sebebi ile her devirde tercih edilen deri, günümüzde de geniş bir kullanım alanına sahiptir. Türkiye Cumhuriyeti döneminde belirtilen merkezlere ek olarak Amasya, Bolu, Aydın, Muğla, Şırnak, Bingöl, Niğde, İzmir, Samsun gibi iller de dericilik alanındaki faaliyetleri ile varlık göstermektedir. Deriye dayalı üretimin Sakarya'da da sürdürüldüğü mesh ve ayakkabı/pabuç gibi el işçiliğine dayalı ürünler ortaya konduğu tespit edilmiştir.

Mesh yapımı

İslam'ın şartlarından biri olan namaz farızasını yerine getirmenin ilk şartı, abdest almaktır. Su ile yapılan bu işlem suyun bulunmadığı yerlerde teyemmüm yani toprağın ya da kumun su yerine konularak el ayasına, dirseklere ve yüze sürülmesi şeklinde gerçekleştirilir. Bunun yanı sıra mesh yaparak abdest alma da İslam dininin sağladığı kolaylıklardan biridir. Bu, ibadetlerin ifası sırasında yükümlülerin karşılaşacağı güçlükleri azaltmak için tanınmış bir haktır. Saça, boyna ve kulaklara direk su ile yapılabildiği gibi ayağa giyilen meshe uygulama şeklinde de kendini gösterir. Mesh üzerine yapılan işlemin yıkama yerine geçmesi⁴⁷ ve özellikle abdest alma zorluğu yaşanacak anlar, mesh kullanımının yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Mesh, deriden yapılan, ayakları bileklere kadar saran ve su geçirmeyen ince bir ayakkabı çeşididir.⁴⁸ Türkiye'de yalnızca Karabük, Kütahya, Isparta ve Sakarya⁴⁹ illerinde gerçekleştirilen bir el sanatı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sakarya'da meshçiliğin yegâne temsilcisi, Arnavut asıllı Halil Sarp'tır. Ataları bölgeye Kosova'dan göç etmiştir. 1952 doğumlu usta, mesleğe adımını Sakaryalı Kaptan Ağa isimli ustanın yanına çırak verilerek atmıştır.

Tamamen el emeğine dayalı olarak yaptığı meshlerde İstanbul, Konya ve Uşak illerinden temin edilen keçi derisi kullanılmaktadır. Deri ebadı desi cinsinden ölçülür. Bu ölçüyü hayvanın büyüklüğü belirler. Mesh yapımında; deriyi uzatmada kerpeten, kalıba çekmede danalya, kesmede filo bıçağı, tabanın yüzle birleşeceği kenarları düzeltmede raspa ve piyanto, kösele yüzeyini düzletmede kösele tırmığı, inceltmede kösele çekici,

46 Tekin, 1994, 176-178.

47 Erdoğan, 2004, 302.

48 TDK, 1988.

49 Anonim, 2012.

Fot. 19:
Halil Sarp,
mesh.



altını düzeltmede ıstaka, dikilen işi kalıba sokmada fora çekeceği ve kalıptan çıkarmada kancadan istifade edilir. Bunların yanı sıra ıstampa adı verilen kalıplar ve işlenecek derinin zarar görmesini engellemek amacı ile derinin altına serilen kesim lastiğinden yararlanır.

Oldukça zahmetli aşamalardan geçerek ortaya konan meshler, astarlı ve astarsız olmak üzere iki çeşittir. Toplam altı parçanın dikilmesi suretiyle oluşturulan mesh; taban, yüz, ön gomba, arka gomba, kulaklık ve kıyık bölümlerinden meydana gelir. Meshi oluşturan en büyük bölümler, taban ve yüzdür. Gomba, bileğin ön ve arka kısımlarında yer alan küçük parçalardır. Kulaklık, fermuarın çekilmesinin ardından bilek kısmını sıkıştırmak amacıyla karşı parçadaki metale tutturulmak için kullanılan dildir. Kıyık ise bilek kısmındaki görüntüyü toparlamak amacıyla dikilen kenar bordürüdür. Meshin astarlı olması halinde ek olarak yünden istifade edilmektedir.

Mesh üretimine lastik üzerine serilen derinin kesilmesi ile başlanır. İstampa kullanılarak konturları belirlenen parça, filo bıçağı ile ayrılır. Yukarıda belirtmiş olduğumuz her bir bölümün ıstampası (kalıp) mevcuttur ve bunların ebatları ayak numarasına göre değişmektedir. Hazırlanan parçalar birbirlerine dikilir ve şekil alması için kalıba sokulur. Genel olarak doğal renkte kullanılan hayvan derisi, isteğe göre beyaz, kahverengi, kırmızı gibi renklerle boyanabilir. Bu renkler için kimyasal içerikli deri boyalarından istifade edilir. Mesh astarlı yapılacak ise koyunyününden elde edilen astar, sağlık açısından yararlı olan ve mantar gibi hastalıkların oluşmasını engelleyen çiriş ile deriye yapıştırılır ve ardından kalıbı alınarak belirtmiş olduğumuz işlem basamaklarına tabi tutulur.

Askerler, dans grupları özellikle Kafkas dansı ile ilgilenenler, çeşitli hastalıklardan ötürü ayakları şişen bireyler ve yaşlılar tarafından kullanılan meshler, Türkiye'nin her yerinden alıcı bulmaktadır. Halil Bey, alıcısının çok olması sebebi ile meshçiliğin ölmeyecek bir meslek olduğunu ancak yetiştirecek çırak bulmada güçlük yaşadığını belirtmiştir. Kendisinden sonra oğlu Yasin Sarp, mesh üretimini Sakarya'da devam ettirecek tek kişidir.

Pabuççuluk - Ayakkabıcılık

Pabuç/ayakkabı genellikle sokakta giyilen üstü ham ya da suni deriden ve altı kösele ya da plastik gibi dayanıklı malzemeden yapılan eşyadır⁵⁰. Ayağı batma, kesilme gibi zarar verici dış etkilerden ve iklimsel etkilerden koruyarak insan hayatını kolaylaştırır. Hava koşullarına, giyilecek ortama göre değişen türlere sahip olan ayakkabı, sosyal statüyü de vurgulayan bir eşya olmuştur. Çarıklar, lastik ayakkabılar, potinler, kunduralar, pabuçlar ve çizmeler tarihsel süreçte karşılaşılan ayak giyim eşyaları arasındadır.

Makineleşme sonucu daha çok fabrikasyon üretim şeklinde kendini gösteren ayakkabılar, el emeğine dayalı olarak Aydın, Bitlis, Çankırı, Çorum, Düzce, Iğdır, Isparta, İstanbul, İzmir, Kahramanmaraş, Kütahya, Malatya, Mersin, Nevşehir, Niğde, Samsun, Sinop⁵¹ illerinde, alanında uzman sanatkarlar tarafından üretilmektedir.

El işçiliğine dayalı pabuç üretiminin gerçekleştirildiği merkezlerden biri de Sakarya'dır. 1945 doğumlu İsmail Kınalı, 1957 yılında Yugoslavya'dan göç ederek şehre yerleşmiş ve henüz on iki yaşında iken Pabuçcular mahallesinde dükkânı olan Tevfik Galyaz isimli ustanın yanına babası tarafından mesleği öğrenmesi için çırak olarak verilmiştir. Pabuç üretimine yönelik eğitim almayan usta, alaydan yetişmiştir.

Adapazarı merkezde kendine ait küçük atölyesinde yarım asırdır ayakkabı yapımı gerçekleştiren usta, tamamen el emeğine dayalı üretim gerçekleştirmektedir. Ürettiği ayakkabılarda İstanbul'dan temin ettiği dana ve keçi derilerini kullanmaktadır. Ayakkabılar farklı parçaların birleşmesi ile meydana getirilir. Bu parçalardan üstte yer alana saya, altta kalan kısma ise taban denir. Her ikisi de ayakkabıyı oluşturan temel bölümlerdir. Bunların yanı sıra yapılacak ayakkabının formuna göre dil, gomba, ökçe, kıyık, astar gibi ek aksesuarlar da mevcuttur.

Söz konusu birimlerin istenen formlara sokulması için çeşitli araçlardan istifade edilir. Derinin kenarlarını çekip kalıba tutturmak için tanelye, deriyi kesmek için filo bıçağı ya da falçata, falçatayı bilemek için masat, körelmiş bıçağı keskinleştirmek için ege, deriye dilimli görüntü vermek için tırtırlı makas, tabanda bulunan köselenin kenarlarını desenlemek için roda, derideki kırışıkları gidermek için kaşık kullanılır. 1957 yılında henüz dikme yöntemi yokken parçaların ahşap çivilerle tutturulduğu belirtilmiştir.

Ayakkabı yapımına derinin kesilmesiyle başlanır. Bu işlem sayacı tarafından gerçekleştirilir. Saya kısmı, koyun, keçi ya da dana derisinin bütün haline getirilmesi ile oluşturulur. Yani iki katlı olarak tasarlanır. İçte yer alan meşin olarak adlandırılır ve koyun derisinden elde edilir. Hazırlanan parça tanelye ve çivi kullanılarak kalıba monte edilir ve bir gün bekletilir. Geçen sürenin ardından altına sığır derisinden kösele takılır. Taban malzemesi sipariş verenin maddi durumuna göre değişmektedir. Tabanın alt kenarlarına, arama adı verilen dikiş oluğu açılır, dikiş atılır ve ökçesi takılır. Derinin zarar görmemesi için ilaçlama yapılır. Fazlalıkların alınması için zımparadan istifade edilir.

Gelen siparişler doğrultusunda yaptığı ürünler arasında iskarpinler, çizmeler, ökçeli ayakkabılar vardır. Fiziksel açıdan sorunları olan bireyler için de ortopedik ayakkabılar üreterek, geçimini sağlamaktadır.

50 TDK, 1988.

51 Anonim, 2012.

Değerlendirme ve Karşılaştırma

Geçmişten günümüze doğa ile iç içe yaşayan insanoğlu; barınma, beslenme, giyinme, süslenme gibi ihtiyaçlarını karşılamak adına, ağaç, maden, deri, toprak, hayvansal ve bitkisel lifler kullanarak, el emeği ile ortaya koydukları ürünlerden yararlanmış ve göç ettikleri her yere, egemenlik kurdukları ve ticari ilişkilerde buldukları her bölgeye kültürlerini de beraberlerinde götürmüşlerdir. Söz konusu üretimler, ilerleyen süreçte ortaya konduğu toplumun kültürel özelliklerini ve sanatsal beğenilerini yansıtan maddi kültür varlıkları haline gelmiş ve el sanatları olarak tanımlanmıştır.

Yüzyıllardır yapılageldiği bilinen bu sanatlar büyük bir çeşitlilik göstermekte ve günümüzde Anadolu'nun pek çok yöresinde sınırlı sayıda kültür taşıyıcısı tarafından icra edilmektedir. Önemli bir kavşak noktasında olması sebebi ile sürekli göç alan ve gelişen Sakarya'da maddi kültür varlığı olarak ifade edebileceğimiz el sanatları ile karşılaşmak mümkündür. Boşnaklar, Arnavutlar, Romanlar, Rumelililer, Lazlar, Manav olarak adlandırılan yerli halk gibi farklı milletlere mensup bireylerin atalarından öğrendikleri bu sanatların, sınırlı sayıda usta tarafından kısıtlı imkânlarla, gelişen teknolojiye rağmen geleneksel yöntemlerle sürdürüldüğü tespit edilmiştir.

Ahşap, toprak, deri, maden, bitkisel ya da hayvansal malzemeler kullanılarak yapılan üretimlerin, kaybolmaya yüz tuttuğu hatta bir kısmının da artık uygulanmadığı anlaşılmaktadır. Çömlekçilik, sepetçilik, dokumacılık, kalaycılık, bastonculuk, kaşıkçılık, yorgancılık, meshçilik, ayakkabıcılık gibi el işlerinin son demlerini yaşadıkları, bakırcılık, hasırcılık, semercilik, tarakçılık sanatlarının ise ustaların yaşlanması ve çırak yetişmemesi gibi sebeplerle yapılmadıkları görülmektedir. Kaynaklarda, Sakarya ve yöresinde nalbantlık, saraçlık, keçecilik, mutafçılığın da olduğuna dair bilgiler yer almakla beraber araştırmamız sırasında bunlara dair herhangi bir bulguya rastlanmamıştır.

Sakarya ve yöresinde gerçekleştirilen el sanatları, üretim teknikleri yönü ile Anadolu'nun çeşitli yörelerinde ortaya konanlarla büyük benzerlikler taşımakla birlikte kullanılan malzeme ve işlenen motifler açısından bazı farklılıklar sergilemektedir. Sakarya bastonları, Bitlis-Ahlat ve Zonguldak-Devrek'te üretilenler gibi geçme tekniği ile meydana getirilir. Ahlat bastonları ağırlıklı olarak masif ceviz ağacından üretilirken Sakarya'dakiler, Devrek bastonları gibi ağaç dalından yapılmaktadır⁵². Bunun yanı sıra yöre bastonlarında gül, kiraz, elma ağacı dalları tercih edilirken Devrek bastonlarında kızılık ağacının değerlendirildiği görülür.⁵³ Her üç yörede üretilen bastonlarda, hem sap hem de gövde kısımlarında tamamen el işçiliği ile gerçekleştirilen süslemelerden istifade edilmekle birlikte pabuç kısımlarında Ahlat'ta lastik, kemik, metal⁵⁴, Devrek'te manda boynuzu⁵⁵, Sakarya'da teke tırnağına yer verilmesi farklılık arz eder.

İlin öne çıkan el sanatlarından biri olan kaşıkçılığın da Anadolu'nun batısından doğusuna pek çok ilde yapıldığı gözlenmektedir. Bolu (Mudurnu, Göynük, Seben,

52 Hatipoğlu, 2013, 565.

53 Sağır ve Kurtkara, 2020, 198.

54 Hatipoğlu, 2013, 569.

55 Sağır ve Kurtkara, 2020, 198.

Kıbrısçık), Mersin (Anamur, Silifke), Antalya (Akseki)⁵⁶, Hatay (Hassa, Samandağ), Isparta (Senirkent), Malatya (Doğanşehir, Kale), Samsun (Alaçam, Atakum, Lâdik), Trabzon (Köprübaşı, Çaykara)⁵⁷ el işi kaşık üretiminin gerçekleştirildiği merkezlerden bazılarıdır. Taraklı ilçesinde üretilen kaşıklarda geçmişte Hatay-Samandağ, Uşak, Kocaeli'nde olduğu gibi şimşir ağacı kullanılırken günümüzde Çankırı-Şabanözü, Denizli-Çameli'ndeki gibi kayın ağacının değerlendirildiği görülür. Tek parçadan mamul Taraklı kaşıklarının ağız kısımlarında Akseki ve Köprübaşı'nda olduğu gibi kalıpla desenleme yapılmakla birlikte, Taraklı ve Akseki'dekilerin turistik amaçlı üretimleri sebebi ile sentetik boyaarla, Köprübaşı'ndakilerin ise bitkilerden elde edilen doğal boyaarla⁵⁸ renklendirildikleri görülmektedir.

Motorlu taşıtların yaygınlaşmadığı dönemlerde yük taşıma amacı ile hayvan gücünden yararlanılmıştır. Yükün hayvana zarar vermesini önlemek için semerden istifade edilmiştir. Anadolu'nun dağlık arazi yapısı sebebi ile neredeyse her bölgede semer kullanımı söz konusu olmuştur. Yapımlarında kullanılan araç ve teknikler aynı olmakla birlikte, semeri oluşturan bölümlerin ve kullanılan malzemelerin isimleri bölgelere göre farklılık gösterebilmektedir. Bazı yörelerde semer kürtün, semer üreten kişi kürtüncü, meslek ise kürtüncülük terimi ile karşılık bulmaktadır. Buldan ve Gaziantep'te semer dolgusu olarak kullanılan kamışlar berdi⁵⁹ olarak anılmaktadır. Semerin iskelet kısmı Denizli-Buldan'da çatma⁶⁰ olarak adlandırılır. Bunun yanı sıra Sakarya'da üretilen semerlerin iskeletinde kayın ve gökçe ağaçlarından istifade edilirken, Isparta'da sert ve sağlam olması sebebi ile pelit ve ceviz⁶¹, Buldan'da çınar, Gaziantep'te gürgen kullanılmaktadır.

Bitkisel liflerle yapılan el sanatları arasında yer alan sepet ve hasır örücülüğü ile süpürge yapımı geleneksel yöntemlerle sürdürülmektedir. İlk iki grupta genel olarak bezayağı tekniği kullanılmaktadır. Sepet örgüler, sebet, küfe, tezkere, çiten, tiyeter, toka, sele, galat, kalaf, cuhte gibi isimlerle de anılmaktadır. Bunun yanı sıra üretimlerinde kullanılan malzeme de yöreden yöreye farklılık göstermektedir. Rize'de kestane, fındık, gumar⁶², Çorum İskilip'te söğüt ya da fındık dallarının⁶³ değerlendirildiği görülür. Çeyiz amaçlı süpürge üretimine Sakarya'nın yanı sıra Edirne'de de rastlanılmaktadır. Edirne'nin çeyizlik örneklerinde ayna ve kumaşın yanı sıra süsleme amacı ile ponponlar da eklenmektedir. Aynanın genç kızların güzelliğini vurgulamak amacı ile kullanıldığı kaynaklarda⁶⁴ yer alan bilgilerdendir.

56 Kunduracı, 1997, 111.

57 Anonim, 2012.

58 Üçüncü, 2012, 38.

59 Şahin, 2013, 790-792; Fidan, 2017, 583.

60 Sarı, 2013, 823.

61 Süleyman Demirel Üniversitesi, 2019, 84.

62 Taş, 2015, 181-182.

63 Bozkurt ve Özkoca, 2013, 297.

64 Kültür Bakanlığı, 2008, 283.

Mekikli dokumalar grubunda yer alan bez dokumacılığının pek çok yörede uygulama alanı bulduğunu söylemek mümkündür. Üretildikleri yere göre Buldan, Rize, Şile, Kandıra, Karaisalı⁶⁵ gibi isimlerle anılırlar. Yapımlarında kullanılan malzeme ve süsleme tekniği değişmektedir. Taraklı ve Kaynarca bezlerinde kendir ve pamuk değerlendirilirken Buldan bezinde başta ipek olmak üzere yün, keten, pamuk⁶⁶ kullanılmakta, süslemeler zincir, suzani ve kaplama şeklinde işlenmektedir. Bunun yanı sıra Rize bezinde ise pamuk ve kendir⁶⁷ kullanımı söz konusudur.

Ülkemizin öne çıkan sanat kollarından biri olan kilim dokumacılığının yüzyıllardır Türkler tarafından yapıldığı bilinmektedir. Hafif olması sebebi ile tarihte özellikle göçer halk tarafından tercih edilen kilimler, kirkitli dokumalar grubundadır. Geçimini hayvancılıkla sağlayan toplumlarda genellikle koyunyününden elde edilen iplerle⁶⁸ yapılan kilimlerde keçi kılı, devetüyü ve pamuğun da değerlendirildiği bilinir⁶⁹. Sakarya'daki kilimleri farklı kılan eriş (çözgü) ipinde ketenin kullanılmasıdır. Yörede kilim ağacı ya da düzen olarak adlandırılan tezgâh, Mersin, Antalya, Hakkâri vs. ıstar ağacı, Malatya'da manusa tezgâhı, İzmir'de hana, Uşak'ta ip tezgâhı⁷⁰ isimleri ile anılmaktadır. Geometrik karakterli motifleri, Anadolu kilimlerinin tamamında görmek mümkündür. Motifler aynı olsa da isimlendirmeler farklılık arz eder. Örneğin Kaynarca kilimlerinde Taşköprü⁷¹ olarak bilinen motif, Eşme kilimlerinde kumru; kandil isimli olan Konya Ereğli Beğdik kilimlerinde hoza⁷²; Kırkayak motifi ise Eşme'de kıvrımlı pençe⁷³ olarak karşımıza çıkar.

Anadolu'nun köklü sanat kollarından biri de çömlekçiliktir. Arkeolojik kazılar sonucunda ele geçen çömlek parçaları, formları ve bünyelerinde barındırdıkları süslemeleri ile ortaya koyan toplumun yaşam biçimine ışık tutmaları açısından önem taşır. Sakarya'nın yanı sıra Ankara, Bilecik, Bitlis, Çanakkale, Denizli, Eskişehir, İzmir, Konya, Nevşehir⁷⁴ çömlekçiliğin sınırlı sayıda sanatkâr tarafından sürdürüldüğü merkezlerdir. Motorla çalışan çarklarda, geleneksel yöntemlerle yapılan eserler arasında benzer formlara sahip küpleri, testileri, güveçleri saymak mümkündür.

Hammaddesi maden olan el sanatları arasında yer alan bakırcılık ve kalaycılık mesleklerinin birbirlerine paralel bir gelişim gösterdiği anlaşılmaktadır. Adana, Gaziantep, Diyarbakır, Erzincan, Rize, Siirt bakır eşya üretimin gerçekleştirildiği illerdir. Her

65 Anonim, 2012.

66 Uğurlu A. ve Uğurlu S., 2006, 278.

67 Taş, 2015, 186.

68 Denny, 1979, 11.

69 Deniz, 2000, 110.

70 Deniz, 2000, 93-100.

71 Tağı ve Öztürk, 2020, 21.

72 Karahan, 1996, 164.

73 Kırzioğlu, 1994, 13.

74 Anonim, 2012; Nas ve Karaman, 2013, 686.

birinde kalaycılığın da icra edildiği gözlenebilir. Günlük kullanım eşyaları arasında yer alan bakraçlar, maşrapalar, güğümler, sahanlar bakırdan yapılan el sanatları arasındadır. Plastik kapkacakların kullanılmaya başlanması ile bakırcılık ve kalaycılığın yok olmaya yüz tuttuğu görülmektedir.

Deriden yapılan mesh ise günümüzde bir elin parmaklarını geçmeyecek usta tarafından üretilmektedir. Sakarya meshlerine benzer örnekleri, Isparta'nın Uluborlu ilçesinde görmek mümkündür. Aradaki fark ise Sakarya'dakiler keçi derisinden yapılır iken Uluborlu'da üretilenler de sığır ya da koyun derisi kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra ayağı çeşitli hastalıklardan korumak için Sakarya meshlerinde çirişten, Isparta'nınkilerde ise kilden⁷⁵ yararlanılmaktadır.

Anadolu topraklarında karşımıza çıkan söz konusu el sanatlarının, yerleşen köklü alışkanlıklar ile geleneksel bir şekilde, dönüşerek sürdürülmeye çalışıldığını söylemek mümkündür⁷⁶.

Sonuç

Kültürümüzün önemli unsurları arasında yer alan el sanatları bir kuşak sonra tamamen yok olma tehlikesiyle karşı karşıyadır ve gelecek nesiller tarafından talep görmeyecektir. Kapitalizmin ve Sanayi Devrimi'nin getirdiği hızlı ve ucuz üretim neticesinde el sanatları ürünleri, sanayi ürünleri ile rekabet edemeyecek duruma gelmiştir. Kalite açısından yüksek olmasına rağmen maliyet açısından pahalı ve üretim sürecinin uzun olması, el sanatlarına olan rağbeti azaltmıştır. El sanatları öğrenmenin ve üretiminin meşakkatli bir süreç olması ustaların yeni nesle bu sanatları aktarmalarını güçleştirmektedir. Bunun yanı sıra maddi getirisinin düşüklüğü, yeni neslin bu sanatlara mesafeli durmasına neden olmaktadır. Ayrıca toplumda bu ürünlere ilginin çok az olması da geleneksel Türk el sanatlarının kaybolmaya yüz tutmasına yol açmaktadır. Küreselleşmenin getirdiği kültürel asimilasyon sürecinin önüne geçilebilmesi adına kültür taşıyıcısı olan ustalarımızın, devlet, sivil toplum kuruluşları, belediyeler tarafından maddi ve manevi yönlerden desteklenmeleri, el sanatı eğitimi verilecek atölye sayısının artırılması ve yeni sanatkârların yetiştirilmesi gerekmektedir. Ancak bu sayede kadim mirasımız arasında yer alan ve maddi kültür unsurları arasında değerlendirilen el sanatlarımızın gelecek nesiller tarafından tanınması sağlanabilecektir.

75 Süleyman Demirel Üniversitesi, 2019, 78.

76 Tezcan ve Genç, 2015, 150.

KAYNAKÇA

- Anonim (2012). İllere Göre Geleneksel El Sanatlarımız, Ankara: MEB Hayat Boyu Öğrenme Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Akbil, F. P. (1970). *Türk El Sanatlarından Örnekler*, İstanbul: Akademi Yayınları.
- Arlı, M.–İlgaz, F. (1992). Türk El Sanatları Atlası Üzerine Yöntem ve Öneriler, *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongre Bildirileri*, Ankara: Feryal Matbaası, 23-27.
- Aytaç, Ç. (1982). *El Dokumacılığı*, İstanbul: MEB Yayınları.
- Barişta, H. Ö. (1998). *Türk El Sanatları*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Basat, E. M. (2013). Somut ve Somut Olmayan Kültürel Mirası Birlikte Koruyabilmek [Elektronik Sürüm], *Milli Folklor*, 100, 61-71.
- Bozer, R. (2015). Ahşap Sanatı. A. Y. Ocak, A. U. Peker, K. Bilici (ed.), *Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Uygarlığı 2*, 533-541, Ankara: Kültür ve Turizm B. Yay.
- Bozkurt, H.-Özkoca, B. (2013). Çorum-İskilimli Sepetçi Memiş Elmalı Yaşamı ve İşleri, *Uluslararası Geleneksel El Sanatı Ustaları Sempozyumu*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 297-308.
- Çavuş, A. (2014). Kültürel Miras Kaynağı Olarak Köprübaşı İlçesinde (Trabzon) Geleneksel Tahta Kaşık Üretimi [Elektronik], *Marmara Coğrafya Dergisi*, 29, 423-433.
- Çoruhlu, T. (2005). Sakarya İli'nde Türk El Sanatları, *Sakarya İli Tarihi*, (C. 2, 1097-1110) Sakarya: Sakarya Üniversitesi Rektörlüğü Yayınları.
- Çoruhlu, T. (2006). Kaynarca Dokumaları, *Irmak Kültür- Sanat Dergisi*, 70, 110-115.
- Deniz, B. (2000). *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygılar*, Ankara: AKM Yayınları.
- Denny, W.B. (1979). *Oriental Rugs*, New York: Cooper Hewitt Museum Pub.
- Duman, M. (2007). *Geleneksel Türk Yorgancılık Sanatı*, İstanbul: Heyomola Yayınları.
- Erdoğan, M. (2004). Mesh, İslam Ansiklopedisi, (C. 29, 301-303) Ankara: TDV Yay.
- Eriş, M. (2013). *Sakarya (81 İilde Kültür ve Şehir)*, İstanbul: Sakarya Valiliği Yayınları.
- Eroğlu, E.– Köktan Y. (2013). Geleneksel Türk El Sanatlarından Çömlekçilik (Sakarya Örneği) [Elektronik Sürüm], *Akademik Bakış Dergisi*, 36, 1-14.
- Fidan, S. (2017). Gaziantep'te Zanaatlar: Semercilik, Çulculuk, Palancılık [Elektronik Sürüm], *Gaziantep University Journal Of Social Sciences*, 16(2), 580-593.
- Genç, M. (2014). Başbakanlık Osmanlı Arşiv Belgelerinde Kökboya ve Cehri ile İlgili Bazı Kayıtlar, *Art-e Sanat Dergisi*, 7(13), 174-212.
- Genç, M. (2017). Sakarya Çevresi Doğal Boya Madde Kaynakları ve Boyahaneler, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 26(1), 100-119.
- Hatipoğlu, O. (2013). Ahlât Baston Ustası Refa Gökbülak, *Uluslararası Geleneksel El Sanatı Ustaları Sempozyumu*, Ankara: AKM Yayınları, 563-574.
- Hürmüzlü, B. (Ed.) (2019). *Isparta'nın Somut Olmayan Kültürel Mirası*, Ankara: Süleyman Demirel Üniversitesi Yayınları.
- Kar, H. (1995). *Yorgan Modelleri Kataloğu*, Adapazarı.

- Karahan, R. (1998) Konya Ereğli Yöresinde Begdik Adıyla Bilinen Bir Grup Türk Kilimi, *Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri (27-31 Mayıs 1996/Kayseri)*, Ankara: AKM Yayınları, 161-173.
- Kırzioğlu, N. G. (1994). *Eşme Kilimleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Kunduracı, O. (1997). Akseki İlçesi Bademli Köyü Kaşıkçılığı [Elektronik Sürüm], *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 4, 109-123.
- Mülayim S. (2011). *Sanata Giriş*, İstanbul: Bilim Teknik Yayınları.
- Nas, E.-Karaman G. (2013) Çorum Osmancık'ta Bir Çömlek Ustası: Hacı Ömer Tunç, *Uluslararası Geleneksel El Sanatı Ustaları Sempozyumu*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 683-696.
- Oğuz, M. Öcal (2005). Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi [Elektronik Sürüm] *Milli Folklor*, 65, 163-171.
- Oğuz, M. Öcal (2013). Terim Olarak Somut Olmayan Kültürel Miras [Elektronik Sürüm] *Milli Folklor*, 100, 5-13.
- Oğuz, M. Öcal (Ed.) (2008). *Türkiye'nin Somut Olmayan Kültürel Mirası*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ögel, B. (1978). *Türk Kültür Tarihine Giriş (Türklerde Ev Kültürü)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özbel, K. (1945). *El Sanatları I Anadolu Çorapları*, Ankara: CHP Halk Evleri Bürosu Yay.
- Öztürk, İ. (2005). *Türk El Sanatlarının Günümüzdeki Durumu (Tarihçe, Sorunlar, Öneriler)*, *Sanat Dergisi: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*, 7, 65-75.
- Öztürk, İ.-Öztürk, G. (2019). Taraklı Bez Dokumacılığı ve Günümüze Dönük Bazı Tespitler, *Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi*, 6(36), 1041-1050.
- Parlatır, İ. ve dğr. (1998). *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sağır, A.-Kurtkara, S. (2020). Evden Atölyeye, Atölyeden Fabrikaya Etnografik Bir Çalışma: Devrek Baston Örneği [Elektronik Sürüm], *Akademik İncelemeler Dergisi*, 15(1), 187-216.
- Sakarya Muhtarlar Derneği (2004). *A'dan Z'ye Sakarya*, İstanbul: Tempo Yayınevi.
- Sarı, H. K. (2013). Buldan'lı Semerci Süleyman Damgacı, *Uluslararası Geleneksel El Sanatı Ustaları Sempozyumu*, Ankara: AKM Yayınları, 817-834.
- Selvi, H. (2005). II. Meşrutiyet Döneminde Adapazarı ve Çevresi (1908-1918), *Sakarya İli Tarihi*, (C. I, 449-496).
- Şahin, Z. K. (2013). İncesu'da(Kayseri) Semer Ustası: Kürtüncü Yusuf Kocataş, *Uluslararası Geleneksel El Sanatı Ustaları Sempozyumu*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 787-799.
- Tağı, S. Ö.- Öztürk, İ. (2020). Kaynarca(Sakarya) Şeyhtımarı Konak Köyü Kilimleri, *Arış*, 17, 120-139.
- Taşdelen, M. (2005). Sakarya'nın Sosyal ve İktisadi Yapısı Üzerine, *Sakarya İli Tarihi*, (C. II, 833-846).

- Teke, T.- Çalışkan, Ş. S. E. (2018). Geçmişten Günümüze Devrek'te Bastonculuk Geleneği, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(56), 95-100.
- Tezcan, V.- Genç, M. (2015). Gelenek ve Yenilik Kavramlarının Felsefi Tartışması Ekseninde Geleneksel Türk Sanatlarını Yeniden Düşünmek, *Kalemişi Dergisi*, 3(6), 135-156.
- Tuncel, M. (2005). Adapazarı Yöresinin Coğrafyası, *Sakarya İli Tarihi*, (C. I, 1-10).
- Taş, E. (2015). Halk Plastik Sanatları Yönüyle Rize, *SOBİDER*, 2(2), 172-202.
- Tekin, Z. (1994). Türklerde Dericilik, *İslam Ansiklopedisi*, (C. 9, 176-179), İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Tuna, F.- Sedat Akçakoyunluoğlu (Ed.) (2004). *Yedi Renk Yedi İklim Sakarya*, Ankara: Sakarya Valiliği Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (1988). *Türkçe Sözlük* (1. b.) Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Uğurlu, A. (1997). Dokuma, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (C. 1, 467-471), İstanbul: YEM Yayınları.
- Uğurlu, A. (1997b), Kilim, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (C. 2, 1009-1010), İstanbul: YEM Yayınları.
- Uğurlu, A.-Uğurlu, S. (2006). Yörenin Kültürel Kimliği Olarak Buldan Bezi, *Buldan Sempozyumu (23-24 Kasım 2006)*, 275-280.
- Üçüncü, K. (2012). Trabzon/Köprübaşı Yöresi Kaşıkçılık Meslek Geleneğinin Etnografik Belgelenmesi ve Tahlili [Elektronik Sürüm], *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 13, 26-46.
- Yağan, Ş. Y. (1978). *Türk El Dokumacılığı*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

KAYNAK KİŞİLER (Alfabetik Sıraya Göre)

- Fatma Korkmaz – Taraklı Bezi Dokuyucusu
Fazlı Kurt – Kaşık zanaatkârı
Halil Sarp – Mesh zanaatkârı
Harun Akkoç – Su kabağı zanaatkârı
Hasan Kar, Hamdi Kılıç, Fahrettin Karabayır – Yorgan zanaatkârları
İbrahim Turoğlu, Mustafa Karatepe – Semer zanaatkârları
İsmail Kınalı – Pabuç zanaatkârı
Kadir Yüksel – Demir zanaatkârı
Muharrem Uluç – Çömlek zanaatkârı
Meftune Yiğit – Kilim Dokuyucu
Nihat Çakıner – Baston zanaatkârı
Nihat Yılmaz – Süpürge zanaatkârı
Özcan Yıldırım – Bakır ve Kalay zanaatkârı
Recep Koç, Recai Uz, Sedat Çalgıcı – Sepet zanaatkârları

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

RING POMMELED SWORDS FROM AMORIUM



AMORIUM'DA BULUNAN HALKALI KILIÇLAR

Errikos MANIOTIS*

Zeliha DEMİREL-GÖKALP**

ABSTRACT

During the excavations in the byzantine city of Amorium, which are conducted from the year of 1988 systematically, two iron swords were recovered from the Trench XA of the Enclosure, which is located in the Lower City and from the Trench A4 of the Lower City Church respectively. The sword from the Trench XA of the Enclosure is saved integral while the sword from the Trench A4 of the Lower City Church is in fragmentary condition. Both swords have been dated in the Middle Byzantine Period and belong to the wide typology of the *ring pommeled swords*, judging from the shape of theirommel. Examining the hilt of the sword from the Trench A4 of the Lower City Church a cross-guard that belongs to the wider typology of the so-called ‘*sleeved or cuffed type guard*’ has been detected. Apart from the typological examination, the ring pommeled swords from Amorium raise useful conclusions about the characterization of the locations which these swords were found and together with the evaluation of the rest of the archaeological findings could contribute to this direction. To conclude, the swords from Amorium are considered rare and unique because a combination of different typological features is being observed, something which distinguishes them from the ring pommeled swords of the nearby civilizations. Thus, we can suggest a new typology of a *byzantine ring pommeled sword with a sleeved cross-guard*.

Keywords: *Amorium, Roman, Byzantine, Excavation, Sword*

ÖZ

Antik Çağda Frigya olarak bilinen bölgede yer alan Amorium, Türkiye’de Afyonkarahisar ilinin Emirdağ ilçesinde bulunan bir Bizans kentidir. Alandaki sistematik kazılar, Bizans kentinin 5-11. yüzyıllar arasında varlık gösterdiğini kanıtlamıştır. Kentin önemi Karanlık Çağlardaki varlığı ve Amoriumlular olarak bilinen Bizans imparatorluk hanedanının memleketi olması ile dikkati çekmektedir. Yukarı Şehir ve Aşağı Şehir olarak iki başlık altında değerlendirilen Amorium, MÖ 2000’li yıllardan itibaren Hitit,

* PhD Candidate, Aristotle University, Faculty of Philosophy, Department of History and Archaeology, Thessaloniki/ Greece.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6073-3631> ♦ E-mail: manierri@hist.auth.gr

** Prof. Dr., Anadolu University, Faculty of Humanities, Department of History of Art, Eskişehir/Turkey.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4922-5003> ♦ E-mail: zdgokalp@gmail.com

Phryg, Pers, Hellenistik, Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde de yerleşim görmüştür. Makalenin konusunu oluşturan bir kılıç ve bir kılıç parçası Amorium Aşağı Şehir’de bulunan Büyük Mekan XA Açması ve Aşağı Şehir Kilise A’da A4 Açmasında ele geçmiştir. Büyük Mekan, Aşağı Şehir merkezine yakın, Yukarı Şehir Höyük alanında güneyinde, modern Hisarköy’ün merkezinin doğusunda yer almaktadır. Büyük Mekan’da 6. yüzyılın ortalarında inşa edilen bir Bizans hamamı, çevresinde 7-9. Yüzyıllara tarihlenen endüstriyel işlevli yapılar ve 10-11. yüzyıllara tarihlenen Orta Bizans yapı bakıyeleri tespit edilmiştir. Aşağı şehirde bulunan A Kilisesi ise Büyük Mekan kompleksinin yaklaşık olarak 50-70 m. güneybatısında yer almaktadır. MS 11.yüzyıl sonuna kadar kullanılmış olduğu anlaşılan kilisenin ilk evresi MS.5.-6.yüzyıla tarihlenmektedir ve bir bazilikadır. Yapının ikinci evresi ise MS 9. yüzyılın sonu, 10. yüzyılın başını işaret eder ve kubbeli bazilikadır.

Makalenin konusunu oluşturan kılıçlar ele geçtikleri konteks bağlamında 10.-11. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Orta Bizans Dönemine tarihlendirilen her iki kılıç da kulp şekillerine bakılırsa, geniş bir tipolojiye sahip halkalı dövülmüş kılıçları temsil etmektedir. Halka kulplu kılıçların, Çin ve Kore uygarlığı, İskitler, Sarmatlar ve Sasani İmparatorluğu gibi yüzyıllar boyunca çok çeşitli kültürlerde kullanılmış olduğu bilinmektedir. Bizans geleneğiyle ilişkilendirilen bu tür halka kulplu kılıçlar, Bizans ikonografik kaynaklarında nadiren tasvir edilmiştir. Bizans İmparatorluğu’nu oluşturan topraklarda arkeolojik olarak da izlenmemiş olan halka kulplu dövülmüş kılıçlar Amorium kazılarında ele geçen önemli buluntular arasında yer almaktadır.

Aşağı Şehir Kilisesi A4 Açması’nda bulunan kılıcın kabzası incelendiğinde, “kollu ya da kelepçeli “olarak adlandırılan bir korumaya sahip olduğu tespit edilmiştir. Bu tür kabzalar Suudi Arabistan, Macaristan, Bulgaristan, Tauric Chersonese (Sivastopal), Orta Doğu ve Balkanlar gibi geniş bir coğrafyaya dağılmış, hem Bizans hem de İslam sanatında geniş bir kronolojik çerçevede tasvir edilmiştir. İkonografik ve arkeolojik kanıtlara göre, bu kabzalar genellikle *spatha* tipinde olduğundan üzerinde iki kenarı da keskin uzun kılıç yer alırdı. Ancak Aşağı Şehir Kilisesi’ndeki örnekte bu görülmemektedir. *Spatha* tipinin standartlarını karşılamayan kabza bölümüne rağmen kılıcın uzunluğuna bakıldığında, Aşağı Şehir Kilisesi kılıcı da aynı boyutlara sahip olmalıydı. Tipolojik inceleme dışında, Amorium’daki bulunmuş halka kulplu kılıçlar, ele geçtikleri yerlerin karakterizasyonu hakkında yararlı sonuçlar ortaya koymakta ve arkeolojik bulguların geri kalanının değerlendirilmesi yönünde de katkıda bulunmaktadır.

Sonuç olarak, Amorium kılıçlarının nadir ve benzersiz olduğu düşünülmektedir, çünkü farklı tipolojik özellikleri onları çağdaş medeniyetlerin halka kulplu kılıçlarından ayırmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada çapraz kollu bir Bizans halka kulplu kılıcın yeni bir tipolojisi önerilmektedir. Sonuç olarak hibrit bir Bizans halka kulplu kılıç tipolojisi önerilmektedir. Amorium kazılarında bulunan iki kılıcın da aynı tipoloji içinde yer alması, kentte bu tür kılıçları üreten bir cephaneliği işaret edebileceği gibi bir tesadüf de olabilir. Bizans’ın önemli bir kalesi ve imparatorluğun önemli şehirlerinden bir olan Amorium kazılarında ele geçen söz konusu özel tipteki kılıç buluntuları Bizans arkeolojisinde silah ve zırh araştırmaları açısından büyük önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Amorium, Roma, Bizans, Kazı, Kılıç*

Introduction

Amorium¹ was the crossroad which was connected from the north with Nicaea and Constantinople, from the south-east with Iconium and from the north-east with Ancyra, forming a triangle and finally from the west with the Aegean coast.

It is undoubtedly that the city became a place of major strategic importance when it was chosen to be the headquarters of the Army of the theme of *Anatolikon* in the mid-seventh century, after the withdrawal of *the magister militum per Orientem* from northern Syria, Mesopotamia and Southern Central Anatolia.² The instability that characterizes the seventh and ninth centuries, such as the numerous invasions in the borders of the Byzantine Empire, led Amorium to become a stronghold which consisted of the first defense line against the Arab invasions. Hence, Amorium does not have a single fortification system. The city has a defense system consisting of walls belonging to 3 different phases: the Lower City walls, the Upper City walls and the Inner Wall located at the corner where the Lower and Upper City walls meet in the south-west of the Upper City walls (fig.1).

The topography favors the development of a strong defensive system around the city. Watch towers had been built in the hills surrounding the city. Moreover, the mountains of Emir served as a refuge for the city's inhabitants. Major changes occurred during the fifth and sixth centuries. The expansion of the city led to public buildings to be built. For instance, we observe the construction of the Lower Church and later the bath complex. In addition, we have the extension of the fortifications, engulfing the Lower City and increasing simultaneously its size.³

The development of large public places, the street network and the churches during the late antiquity together with the new buildings that had been constructed or maybe the abandonment of previous ones during the transitional period of the seventh and ninth centuries are visible in the spatial plan of Amorium. Similar transitions are being observed in all major cities of the Empire, such as in Thessaloniki and Nicaea. It is a fact that medieval cities are being divided in an upper and a lower sector, something that occurred also in Amorium.⁴

Sword finds from Amorium

A sword and a piece of a sword were recovered at Enclosure Trench XA in the Lower City and at the Trench A4 they were recovered at the Lower City Church. These swords are dated in the tenth and eleventh centuries according to the context in which

1 The first excavations in Amorium took place in 1988. The studies, which started under the direction of Prof. Dr. Martin Harrison, were carried out under the direction of Chris Lightfoot. Excavation have been continuing since 2014 under the chairmanship Prof. Dr. Zeliha Demirel Gökalp. Amorium excavations are supported by the Ministry of Culture and Tourism, Anadolu University Scientific Research Projects Commission (Project No.1805E219, 1705E115, 1508E579, 1501E011, 2001E004) and the Turkish Historical Society.

2 Haldon, 1999, 73-77.

3 Ivison, 2007, 36.

4 Ibid., 38-39, 43.

they have been excavated and could be classified in the general typology of *ring pommel swords*, judging from the shape of their pommel.

Before continuing the further study of these two specimens, it is vital to briefly mention some typological features of this type and the transformations that have occurred through the centuries.

To begin with, the origin of the ring-shaped pommel as a decorative or perhaps functional element in swords or daggers can be traced back to the Scythians and Huns and even further to the Chinese Han Dynasty from where it spread among the Central Asian steppe people.⁵ During the Middle Sarmatian Period (1st-century B.C.-1st century A.D.) the majority of the short swords, with a length measured between 50-60 cm, have been excavated, bear a ring pommel (fig. 2). Ring pommel swords are also observed from north Caucasus to the Black Sea.⁶

The earliest representations of such weapons are traced on Crimean gravestones (fig. 3), dated back to the 1st century A.D. and in Sassanian silver plates. The Roman army adopted this type of sword through probably the Sarmatian mercenaries, who fought as allies in the Trajan's Dacian Wars for instance.⁷

The ring-shaped pommel (*Ringknaufschwerter*) is traced in Europe back in the second century AD, mostly in Roman Germania. This type has probably its origins in the Sarmatian ring pommel swords.⁸ This type of sword is usually found in Roman fort sites. The length of the blade is approximately fifty centimetres. The sword has an iron tang, a cross-guard and a ring pommel.⁹

Romans, who adopted the ring pommelled sword type from the steppe people, as we have already mentioned, applied their own manufacture techniques giving a unique imprint in the type. More precisely, while Sarmatian swords were made as one-piece, Roman ring pommel swords on the other hand have their ring riveted to hilt. Moreover, Roman ring pommelled swords differ from Sarmatian ones in the shape of the ring, in which the ring is thickening towards its top and their cross-section is angled. Finally, inlay decorative motifs applied on the guard and damascening, typical features of the roman tradition (fig. 4).¹⁰

After the disappearance of the Sarmatians from the historical impact of the Eurasia in the 4th century, the ring pommelled swords continued to be in use over a very vast territory from Korea to Iran, up to the 8th century. Such swords are traced in the Carpathian Basin during the 6th and 7th century and they are associated with the Avar military culture. Moreover, such ring pommelled swords were part of the armament of eastern roman soldiers who inherited the perennial imperial roman tradition.

5 Seyrig ,1937, 30.

6 Trousdale, 1975, 104.

7 Bishop and Coulston, 1993, 112.

8 Feugère, 2002, 154.

9 Bishop and Coulston, 1993, 111.

10 Istvánovits and Kulcsár, 2008, 99-102.

However, ring pommel swords are extremely rare phenomenon to be depicted in Byzantine Art. In the richly illuminated manuscript of the so-called *Madrid Skylitzes*¹¹ (eleventh century), we can possibly trace some examples of this type (fig. 5). Especially, one of these ring pommel swords appears to fulfil the typical features of a roman ring pommel sword. It seems that the ring is thickening gradually towards the top and it has also an angled cross section. A similar example also comes from the iconographical sources. In the *Rome or David Casket* (ninth and tenth century), which is held in the Palazzo Venezia in Rome, a Philistine soldier, from the David and Goliath combat scene seems to carry a ring pommel sword with a triangular ring (fig. 6).

The whole scene of the ivory casket is assumed to depict Armenian infantry in Byzantine employ. Most of the Empire's military aristocracy was of Armenian ancestry and in the ninth and tenth centuries Armenians formed about 25% of the Empire's armed forces or possibly even more, according to some accounts.¹²

Taking into consideration the archaeological material, to my knowledge, there are not any sword finds of this specific type in the regions that formed the core of the Byzantine Empire or ring pommel swords that have been excavated in territories that could be related with the presence of the Byzantine army or ring pommel swords which could be associated with a possible byzantine origin. As a result, the two ring pommel swords that have been found in the excavations from Amorium, a clearly byzantine stronghold and the third most important city of the Empire, are of great importance for the study of byzantine arms and armour and for the archaeology of weapons in general. These two specimens can contribute to the most difficult task of the conduct of a typological catalog of the swords that have been used by the Byzantine Armies, something that has already been organized for the material of the West, such as the Petersen typology for the Viking Age swords and Oakeshott for the Sword in Medieval times.

Fragmentary Sword from Church A/Trench A21-Trench A4

The Church A of the Lower City was built in two phases. In Phase I, we have the Basilica with the large ecclesiastical complex. In Phase II we have the reconstruction of the basilica as a domed basilica between the end of the ninth century and the beginning of the tenth century. The city suffered major destructions during the Arab conquest of Amorium in 838. This catastrophic event led to the abandonment of the city for at least a generation.¹³ The reconstruction plan concerned the reconstruction of ruined churches like the Lower City Church, the construction of four massive defensive walls that frame the complex of the Enclosure and finally the fortification of the Upper City, forming the citadel.¹⁴

11 Hoffmeyer, 1996.

12 Heath, 1979, 29.

13 Lightfoot, 1998, 66.

14 Ivison. 2007, 54 ; Ivison, 2012, 5.

In 1993, in Trench A4-context 58 (fig. 7), which dates back to the Middle Byzantine Period, a sword fragment was discovered (*SF2060*) along with a large number of ornamental nails used in furniture, door/window or a cabinet parts, hinge and double-spiked loops with rings (filise) and also an iron candlestick. According to the excavators, these objects can be parts of a winged closet, as well as parts of a wooden bench that is likely to be in the atrium. In 2006, metal accessories and door coverings (bronze slab) were found in a pile in the same contextual.¹⁵

The sword (fig. 8) is saved in fragmentary condition and it is deeply corroded. The hilt with the ring pommel and a part of the blade are what the sword consists. However, after a close examination of the hilt we can suggest some typological features that seem to characterize this sword and may allow us to conduct some useful conclusions.

Firstly, it is vital to mention few words about the process of categorizing a sword into a certain or into multiple typological categories. The microanalysis study sees the weapon as the structure of the blade, the decoration or non-decoration of the hilt construction and the scabbard assembled for a specific purpose, fight or war. The comparison also with other sword types has an auxiliary role. Macro analysis sees the sword as a moving object through a series of communities within a political-social context, finally leaving the community in a burial or water sacrifice or any archaeological context. From its first travels to its final place, the sword enhances the position of the owner as a statement of wealth, favor and finally power.

More precisely, under the thick crust of the corroded metal, a structure that reminds us a cross-guard is observed. This clue is very important because it allows us to conduct our typological interpretation. It is a fact that the study of the cross-guards, together with the pommels, leads us to identify the typology of the entire swords. The cross-guard of the fragmentary sword seems to belong to the wider typology of the so-called “*sleeved or cuffed type guards*”. Also, it seems to bear a cylindrical collar in the upper section, overrunning part of the handle. This type of sword guards has usually a high sleeve collar, cylindrical in shape in the upper section and a sleeve collar with an ellipsoid shaped in the bottom section, which engulfs part of the blade. Sometimes, the latter sleeve collar has a double ellipsoidal shape, but in the case of Amorium sword, it is difficult to identify this design. As a result, the sword guard structure of the fragmentary sword from Church A of Amorium seems to fulfill the above features which have been mentioned above.

Such guards, usually of copper alloy, are distributed in a vast geographical area such as in Saudi Arabia, Hungary, Bulgaria, Tauric Chersonese, Middle East and in Balkans and are also depicted in the art, both Byzantine and Islamic, during a wide chronological frame (fig. 9).¹⁶ These guards, judging from their dimensions, decorate double-edged long swords, which resemble the type of *spatha*, which is being described

15 Lightfoot et. al. 2008, 443-447.

16 Nicolle, 1991, 312, Fig. 3-a; Yotov, 2011, 117-119; Baranov, 2018, 34-36; Rabovyanov, 2011 73-86; Dymydjuk, 2019a, 7-29.

thoroughly in the byzantine military treatises of the 10th century, such as the *Sylloge Tacticorum* and *Praecepta militaria*. In contrast, it is observed for the first time such a cross-guard in a ring pommel sword, which is a fact that makes this specimen unique.

It is difficult to define these guards strictly as “Byzantine”, “Armenian” or “Islamic”. The example from the Carpathian Basin in Hungary is considered enlightening. The sword was discovered in a destroyed grave together with a couple of stirrups, two earrings and two silver coins of the Byzantine Emperors Romanos I Lakapenos and Constantinos VII Porphyrogenetos (931–944), leading the excavators to date the grave in the first half of the tenth century. Moreover, researchers have pointed out that this sword is peculiar to the sword typologies of the Carpathian basin cultures and has been identified as Byzantine.¹⁷

The Byzantine Empire and the Abbasid & Fatimid caliphates in the regions of Iraq, Syria, Anatolia, the Fertile Crescent and Southern Italy fought a series of battles for supremacy in the Eastern Mediterranean. Byzantine and Islamic civilizations seem to have been particularly adaptable in military manners, either recruiting foreign mercenaries or copying effective weapons and tactics, aiming to the domination over the opponent. This almost enabled Byzantium to survive for so long, surrounded by numerous opponents.

As stated in the archaeological report, the sword was discovered in the atrium of the Church A along with some other objects, such as a candlestick, stored in this area of the Lower City Church. At first, it is considered bizarre for a sword to be stored in a place that is related to a church complex, because Christianity did not alter the custom of laying up weapons in holy places. However, it is known from the sources that weapons have been deposited as votive offerings in churches. Constantine VII Porphyrogenetos in his work “*On themes*” mentions that St Theodore Teron’s shield was hung as a relic under the dome of the church dedicated in his honor at Dalisandos in Seleucia, in the Isauria region. These weapons are usually associated with holy relics connected with the warrior saints.¹⁸ Moreover, we have the deposit of armament in Mount Athos monasteries, such as a chain mail shirt that is stored in Iveron Monastery.¹⁹ So, this sword could have a votive character, offered by its owner to the church along with other objects perhaps.

Sword SF4246 from the Enclosure/Trench XA-01

The Enclosure is close to the City Center of the Lower City, located in the South area of Upper City and to the east of the center of modern Hisarköy (fig. 10). Many significant structures have been identified, which once formed the Enclosure complex, such as an early dated Byzantine Bathhouse, industrial functional structures and houses that were built between the seventh and ninth centuries and also buildings that date back to the tenth and eleventh century.²⁰

17 Kiss, 1997, 200; Bálint, 1991, 110.

18 Walter, 2003, 49.

19 To be published by the author

20 Ivison, 2012, 5.

The sword (fig. 11) was found in the Trench XA-01 back in 2001, which is located outside and southwest of the wide east-west wall that borders the south of the Great Enclosure. Trench XA-01 is defined as two areas: Area 1 and Area 2. The areas in subject carry traces of the siege that Amorium had been through in the year 838. The section named as 'Area 1' is thought to be once an area of a pile of rubbish. Area 2, where sword number SF4246 is located, has a rectangular plan scheme that extends to the northwest and southeast. The area which is thought to be two stories have been demolished starting from the second floor. In today's contemporary Hisarköy architecture, arrangements for such two-story residential architecture are encountered. The first floor is used as a pantry or corral and the second floor is used as a place of living.²¹

Moreover, a similar two-floored structure (E5) has been excavated in Sardis and it is dated back to the 7th century. In this building a blade of an axe, a sword, iron objects and pottery have been recovered. It has been suggested that this building was a workshop, which served also as an armoury.²² This parallelization could lead us to seek to identify structures with military and administrative uses in Amorium.

In this area, the mines that were found such as small findings like ceramics and especially the ground of compressed soil where coins were found evaluating them to be dated back between the tenth and eleventh century. The coins include 1 Anonymous Follis A2 (976?-ca.1030/35) and 2 Constantine X and Eudocia coins (AD 1059-1067).²³

The iron sword corresponds to the general typology of the ring pommeled swords, as the previous example from the Lower City Church. The length of the blade is sixty-one centimetres and the handle is fourteen centimetres long and the width is 2,3 centimetres. The sword has a double-edged blade tapering slightly towards to a pointy end.²⁴ The ring is not rivetted to the handle, like the previous mentioned examples from the Roman period. In contrast, it has been attached separately to the handle, unlike the Sarmatian ring-pommeled swords, reminding us the shape of a loophole. This structure also seems to be visible in the ring-pommeled sword from the Lower City Church. The corrosion does not allow us to identify any other typological elements, such as the cross-guard but it seems to bear a central ridge that runs the whole blade. Maybe, it could have a similar sleeved guard as the sword from the atrium of the Church A. All in all, it seems that these two specimens complement each other, concerning their different parts which are missing.

A very close parallel to the ring-pommeled swords from Amorium comes from the Islamic art and is related to the sword that carries a cavalryman, who is depicted in a 10th century Bowl with luster-painted decoration from the 'Abbāsīd period (fig. 12). The ceramic bowl belongs to The Keir Collection of Islamic Art, which has loaned it to the

21 Lightfoot and Arbel, 2003, 523-524.

22 Harris, 2004, 99-100.

23 Katsari et al. 2012: Cat. No. 348,447-448.

24 Kurt, 2018, 35.

Dallas Museum of Art. More specifically, the scene shows an apparently unarmoured cavalryman wielding a sword of a ring-pommel typology, but with a wide non tapered blade, unlike the ring-pommelled swords from Amorium. The ring creates the impression that is attached to the grip of the sword in a similar way to the rings of the examined swords. Moreover, the ring encircles a leaf shaped motif. As a result, we can conduct the assumption that the ring-pommelled swords from Amorium could bear a similar pattern, which though is not saved.

Finally, except for the motif, a wrist strap or a tassel might be hanged from the rings. The tassel had multiple functions, as we are informed from their use in the Chinese swords. First of all, tassels were military insignia. The different colors indicated that the wearer of the sword belonged to a particular unit. In addition, apart from the demonstrative purpose, the tassel enhanced the performance of the fencer by adjusting the sword's weight, improving the wielder's balance or simply making the handling easier.²⁵ In the art of the Middle Byzantine Period, such tassels are also being observed, hanging from the pommels of the swords (fig. 13).

Conclusion

The swords from Amorium are considered unique and rare specimens. Examining thoroughly the ring pommelled swords that have been used in other cultures (Sarmatian, Sassanian, Avar, Korean and Chinese), we observe that hardly any type could be parallelized with these two swords. In addition, their typological features could not be ascertained on swords from the Middle Byzantine Period. Especially, the sword from the Church A combines two different typological classes. As result, we could suggest a new typology of a *hybrid byzantine ring pommelled sword*.

Moreover, the dimensions of the sword which was found in the Enclosure trench indicate that it could have an auxiliary role in the armament of a soldier served in the Byzantine Army. According to the *Sylloge Tacticorum*, the cataphracts had a variety of weapons in their arsenal, such as the *spathion*, the *paramerion*, which has been interpreted as a secondary optional sword and several *siderorabdia* (iron maces) fastened to the saddle.²⁶

Finally, it is very interesting that both swords that have been discovered during the Amorium excavations are of the same typology. This fact might indicate that there was a specific armory in the city that manufactured this certain type of ring pommelled swords, or it is just maybe a coincidence. To conclude, it is very difficult to attribute these ring pommelled swords with a certain ethnicity of a mercenary regiment for example serving the Imperial Army that was stationed in the stronghold of Amorium. In any case, the study of the sword typologies in the byzantine army in general constitutes an attractive field of further research.

25 Zhang, 1998, 38-39.

26 McGeer, 1995, 216f.

BIBLIOGRAPHY

- Bálint, C. (1991). *Südongarn im 10. Jahrhundert*, Budapest.
- Баранов, Г.В. (2018). Перекрестье меча из раскопок византийского Херсона/A sword-guard from archaeological excavations of Byzantine Chersonesus, Военная археология Сборник материалов научного семинара, выпуск 4, Москва, 31-42.
- Bíró, A. (2014). Weapons in the 10–11th Century Carpathian Basin Studies in Weapon Technology and Methodology-Rigid Bow Applications and Southern Import Swords in the Archaeological Material, Dávid Bartus, László Bartosiewicz, László Borhy, István Feld, Gábor Kalla, Pál Raczky, Miklós Szabó, Tivadar Vida, *Dissertationes Archaeologicae ex Instituto Archaeologico Universitatis de Rolando Eötvös nominatae Ser. 3. No. 2*, Eötvös Loránd University, Budapest: Institute of Archaeological Sciences, 519-539.
- Bishop, M. C. & Coulston, J. C. N. (1993). *Roman Military Equipment from the Punic Wars to the Fall of Rome*, London: B. T. Batsford.
- Dymydjuk, D. (2019a). Bro Bia A W Armenii Epoki Bagratyd W (Koniec IX-Po Owa XI w.): Problem Interpretacji I Badania Niekt Rych R De Graficznych, ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ ВІЙН І ВІЙСЬКОВОГО МИСТЕЦТВА ВИПУСК 2, ЛЬВІВ , 7-29.
- Dymydjuk, D. (2019b). Bron Biala W Armenii Bagratydow (Koniec IX-Polowa XI W.) (Unpublished Thesis), Uniwrstyeey Pedagogiczny Im. Komisji Edukacji Naradowej W Krakowie, Krakow.
- Feugère M. (2002). *Les Armes des Romains de la République à l'Antiquité tardive*, Paris: Editions Errance.
- Goldschmidt, A. (1979). Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen, *Kaiser VIII–XI Jahrhundert*. Vols. 5, Berlin.
- Haldon, J. F. (1999). *Warfare, State and Society in the Byzantine World 565-1204*, Routledge.
- Harris, A. (2004). Shops, Retailing and the Local Economy in the Early Byzantine World: the Example of Sardis, K. Dark (ed.), *Secular Buildings and the Archaeology of Everyday Life in the Byzantine Empire*, Oxford, 99-105.
- Heath, I. (1979). *Men-At-Arms Ser.: Byzantine Armies 886-1118*, Osprey Publishing.

- Hoffmeyer A. B. (1966). *Military Equipment in the Byzantine Manuscript of Scylitzes in Biblioteca Nacional in Madrid, Granada.*
- Istvanoits, E. & V. Kulcsar (2008). Sarmatian Sword with Ring-shaped Pommels in the Carpathian Basin, *Journal of Roman Military Equipment Studies*, 16, 95-105.
- Iverson, E. A. (2007). Amorium in the Byzantine Dark Ages (seventh to ninth centuries), J. Henning (ed.) *Post-Roman Towns, Trade and Settlement in Europe and Byzantium*, Vol. 2, Byzantium, Pliska, and the Balkans, Walter de Gruyter, 25-59.
- Iverson, E. A. (2012). Excavation at the Lower City Enclosure, 1996-2008”, (eds.) C. S. Lightfoot and E.A. Iverson *Amorium Reports 3: The Lower City Enclosure finds Reports and Technical Studies*, İstanbul: Ege Yayınları, 5-151.
- Katsari, C., C. S. Lightfoot and A. Özme (2012). *The Amorium Mint and Coin Finds (Amorium Reports 4)*, Berlin: Akademie Verlag.
- Kiss A. (1997). Frühmittelalterliche Bizantinische Swherter im Karpatenbecken, *Acta Arch. Hung.*, XXXIX, 193-210.
- Kurt, M.,(2018). *Bizans Askeri Teçhizatı: Amorium'da Bulunan Savaş Malzemeleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Lightfoot, C. S. (1998). The Survival of Cities in Byzantine Anatolia, the Case of Amorium, *Byzantion* 68, 56-71.
- Lightfoot, C. S. ve Y. Arbel (2003). Amorium Kazısı 2001, 24. *Kazı Sonuçları Toplantısı* C.1, 521-532.
- Lightfoot, C. S., O. Koçyiğit, H. Yaman (2008), ‘Amorium Kazısı, 2006’, 29. *Kazı Sonuçları Toplantısı*, C.1, 443-466.
- McGeer, E. (1995). *Sowing the Dragon's Teeth: Byzantine Warfare in the Tenth Century*, Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Nicolle D. (1991). Byzantine and Islamic Arms and Armour; Evidence for Mutual Influence, *Graeco-Arabica*, 4, 299-323.
- Nicolle D. (1999). Arms and Armour of the Crusading Era, 1050–1350, II. Islam, Eastern European and Asia, London: Greenhill Books.
- Rabovyanov, D. (2011). Early Medieval Sword Guards from Bulgaria, *Archaeologia Bulgarica*, XV, 73-87.
- Seyrig, H. (1937). Armes et costumes iraniens de Palmyre, *Syria*, 18, 1-53.

- Trousdale, W. (1975). *The Long Sword and Scabbard Slide in Asia*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution
- Yotov V. (2011). A new Byzantine type of swords (7th-11th centuries), *Nis and Byzantium*, IX, 113–124.
- Walter, C. (2003). *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot: Routledge.
- Zhang Yun (1998). *The Art of Chinese Swordsmanship*, Weatherhill.

▶◀ No potential conflict of interest was declared by the authors. ▶◀

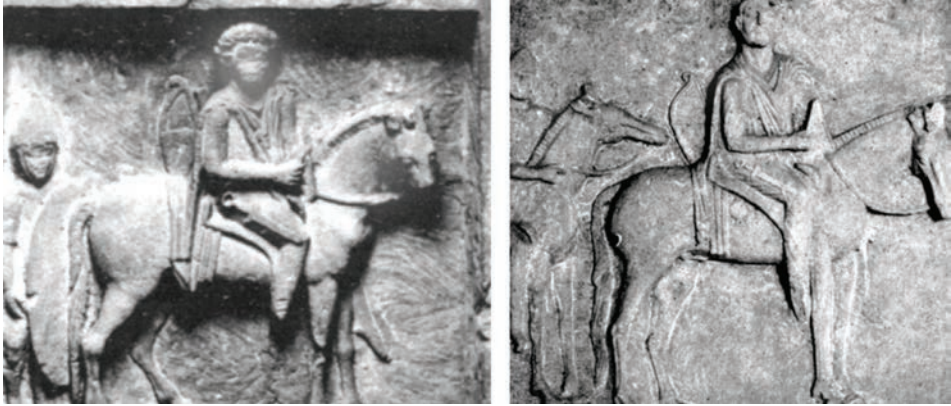


Fig. 3: Ring-pommeled Swords on Bosphoran Grave- Stones. (Istvánovits and Kulcsár 2008, 96, Fig.4)

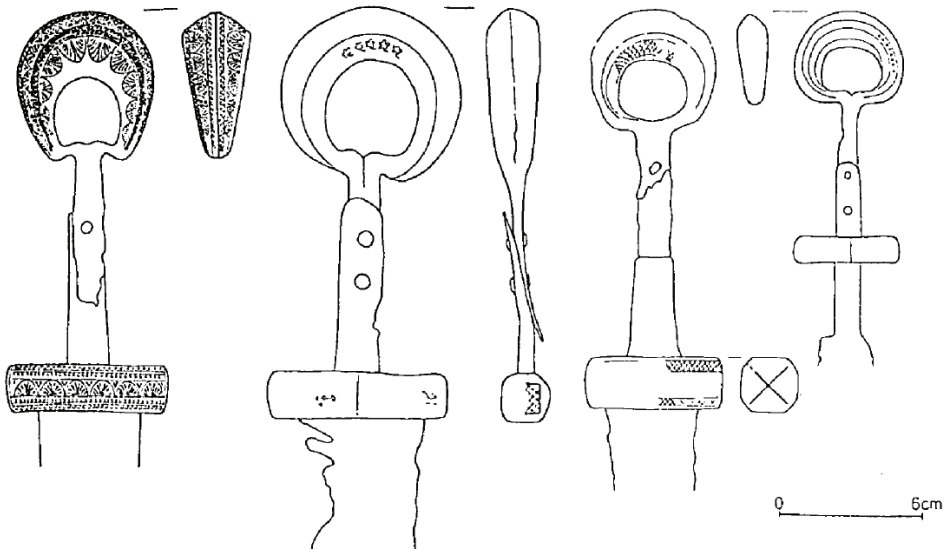


Fig. 4: Roman ring pommeled swords (Istvánovits and Kulcsár 2008, 100, Fig.10)



Fig. 5: Ring-pommeled swords depicted in folios in Madrid Skylitzes illuminated manuscript (<https://www.wdl.org/en/item/10625/view/1/35/>, <https://www.wdl.org/en/item/10625/view/1/91/>)



Fig. 6 a: Rome or David Casket (9th-10th century) (Dymydjuk, 2019, Ryc.61); **b:** Detail from Rome or David Casket (http://warfare.6te.net/6-10/Rome_or_David_Casket-Philistines.htm)

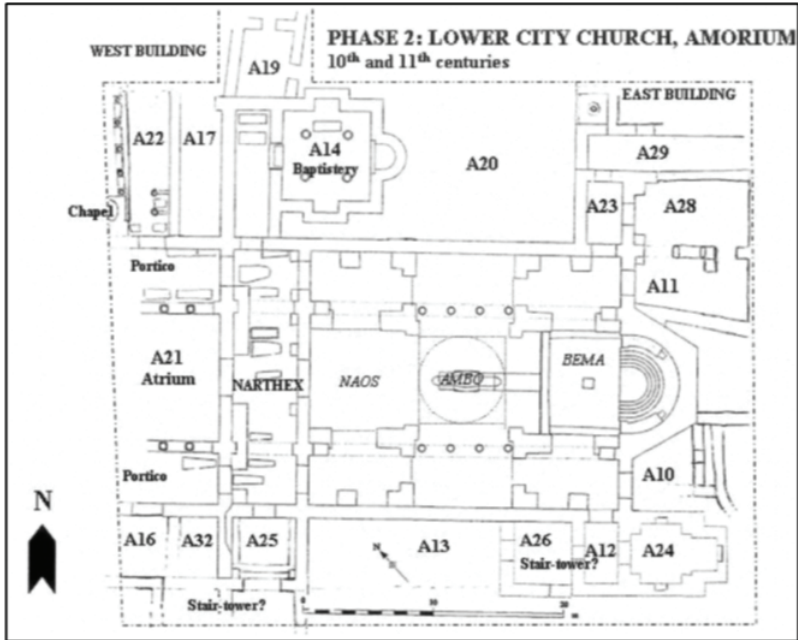


Fig. 7: Amorium. Plan of the Lower City Church.



Fig. 8:
Sword piece from Church
A/Trench A21-Trench A4,
Middle Byzantine Period



Fig. 9: Various Sleeved or Cuffed sword guards

a. Sword-guard from Kunagota grave, Hungary, 10th century (Biro 2014, 536); b. Sword-guard from Pliska, Bulgaria, 11th century (Yotov 2011, 123); c. Sword-guard from in the southwestern part of the citadel of Tauric Chersonesos (modern Sevastopol, on the Crimean Peninsula, 10th-11th century (Baranov 2018, 40); d. Sword guard from Saudi Arabia, dated in the 8th-9th century according to Nicolle (1991, 312). Baranov (2018, 36) dates it in 10th-11th century (Yotov 2011, 123); e. Troyes casket, 11th century (Goldschmidt 1979 vol.5, fig. 122); f. Goliath's sword on a relief carving in in the Armenian church of Gagik, Aght'amar, Lake Van, early 10th century (Nicolle 1999, 373, fig. 116a).

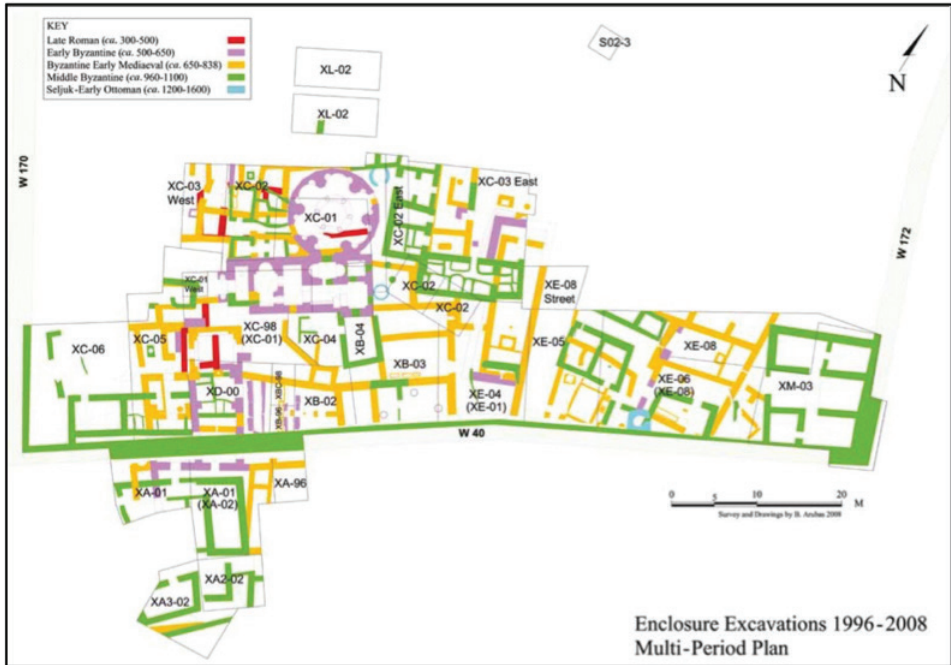


Fig. 10: Plan of the Enclosure

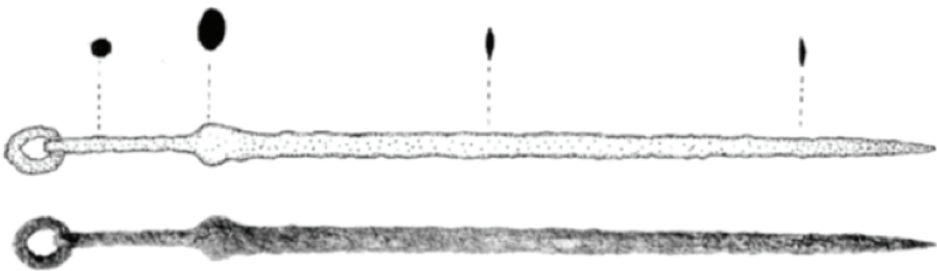


Fig. 11: Sword SF4246 from Trench XA-01, 10th-11th century



Fig. 12: Abbāsīd Bowl with Arab Cavalryman, 10th Century, Iraq, Keir Collection 37, Dallas Museum of Art (<https://collections.dma.org/artwork/5341456>)



Fig. 13: Tassels hanging from swords

a. Menologion of Basil II, 11th century, Vat. gr. 1613, f. 316, Slaying of the Holy Fathers on Sinai, (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613);

b. Bristol Psalter, 11th century, Add MS 40731 British Library (http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_40731);

c. Menologion of Basil II, 11th century, Vat. gr. 1613, f. 363 (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613)

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

İZMİR KADİFEKALE (SMYRNA AKROPOLİSİ) BİZANS SARNICI BULUNTUSU “MİLET TİPİ” SERAMİKLER



MILETUS WARES UNCOVERED IN THE BYZANTINE CISTERN AT İZMİR-KADİFEKALE (ACROPOLIS OF SMYRNA)

Lale DOĞER*

Dilek MAKTAL CANKO**

ÖZ

Bu çalışmada, İzmir Kadifekale’de (Smyrna Akropolisi) günümüze kısmen korunarak ulaşabilmiş Bizans sarnıcı araştırma kazısından (2015) ele geçen “Milet Tipi” seramik buluntular tanıtılmaktadır. Az sayıda Bizans öncesi ve Geç Bizans seramiğine karşılık; yoğun olarak tek renk sırlı, çok renk sırlı sgraffito ve sırsız Beylikler dönemi seramikleri ile birlikte karışık olarak ele geçen buluntular 16 adettir. Tümü kırık ve noksan olup halka kaideli açık kaplara aittir. Genel anlamda kırmızı mikalı hamurlu, iç yüzeyde krem-beyaz astarlı ve bir adet firuze renk dışında diğerleri şeffaf renksiz sırlı üretimlerdir. Üç parçada dış yüzeye yeşil sır uygulaması yapılmıştır. Korunan kısımlardan hareketle çoğu sırtına kobalt mavi renkle bezelidir. İki buluntunun dış yüzeyinde korunan kahverengimsi-mangan/manganez moru renk iç yüzeylerde de iki renk boyama olabileceğini düşündürür. Çiçek, yaprak ve dallardan oluşmuş bitkisel karakterli bezemeler serbest fırça vuruşları ile oluşturulmuştur. Geometrik, geometrikleşmiş stize bitkisel yorumlar da vardır. Kadifekale buluntuları, Anadolu’da Beylikler ve Erken Osmanlı döneminde önemli merkezlerde ve özellikle Batı Anadolu’da birden fazla yerde üretilmiş, geniş alanda talep görmüş Milet tipi seramiklerin talep merkezlerine İzmir’i de eklemiştir. Kadifekale buluntularının üretim yeri ve tarihini şimdilik göreceli de olsa tanımlayabilmek için yayınlı buluntulara dayalı yapılan geniş analogik çalışma; buluntuları hamur, astar ve sır özellikleri bakımından Kütahya ve Bergama üretimlerine yakınlaştırmıştır. Bu konuda arkeometrik çalışmaya ihtiyaç vardır. Bezeme kompozisyonu olarak tanımlanabilenler Kütahya, Balat İlyas Bey Külliyesi, Edirne Zindanaltı ve İznik örneklerine benzer. Şimdiye değin İzmir’de başka bir yerde ele geçmemiş Milet tipi seramiklerin, Kadifekale Bizans Sarnıcı buluntuları 14.yüzyılın ortası-15.yüzyılın ortasına ait olmalıdır ve İzmir’in Türkleşme sürecinde Erken-Türk Beylikler Döneminin arkeolojik kanıtları olarak ayrıca önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Smyrna/İzmir, Akropolis/Kadifekale, Seramik, Milet Tipi

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2235-2408> ♦ E-mail: lale.doger@ege.edu.tr

** Dr. Öğretim Üyesi, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4034-6797> ♦ E-mail: dilek.m.canko@ege.edu.tr

ABSTRACT

In this study, “Miletus Ware” ceramic finds, having survived in a partially preserved form until today and obtained from the research excavation of the Byzantine cistern (2015) in Izmir Kadifekale (Acropolis of Smyrna) are introduced. Despite a couple of pre-Byzantine and Late Byzantine ceramics; 16 pieces of finds were extracted as mixed together mostly with one color glazed, multicolor glazed sgraffito and unglazed Principalities period ceramics. In general terms, it is red colored paste micaceous, with black and white particles, medium hardness and has small pores. The pastes of only two finds are distinguished from the others by their abundant micaceous and soft-medium hardness. All of them are broken and incomplete and belong to open pots with ring bases. In general, they are productions with red micaceous paste, cream-white lining on the inner surface and transparent, colorless glazed, except for one turquoise blue color. The presence of transparent-colorless glaze is observed in two finds on the slipped outer surfaces. There are also finds that have green glaze on the outer surface.

In the history of Anatolian ceramics, the new information added to date about this group, which was introduced as “Miletus Ware”, based on the production findings and discoveries in Milet (Aydın) for the first time by F. Sarre in 1935, has both diversified the production sites and expanded distribution areas. Although some common data from all production centers in terms of vessel forms and decoration repertoires make the origin of the finds difficult at first glance, information about slip and paste structures has begun to determine a criteria. In addition to visual evaluations, the archaeometric determinations have been important. In the archeometric research on the production groups of Miletus wares, although the productions of Bergama were covered with a slip made of clay rich in silica additives, the findings of Iznik production have not been localized yet; also it was determined that the slips of the Ephesus, Milet, and Sardes samples were no longer clay based, but were mostly made of ground quartz grains, bound together by a glassy phase and a small amount of clay. Archaeometric study on Western Anatolian Miletus ware type ceramics revealed that regardless of the production group, glazes contain less lead, on the other hand it was found alkalis, especially sodium, is rich at an average of 15% by weight.

Kadifekale finds were produced in more than one place in important centers and especially in Western Anatolia during the Principalities and Early Ottoman periods in Anatolia and were widely demanded; and İzmir was included in the demand centers of Miletus wares. An extensive data analysis based on published finds in order to define the production place and date of the Kadifekale finds, even relatively for now, reveals that they are closer to the Kütahya and Bergama productions in terms of paste, lining and glaze properties. Archaeometric studies are needed on this subject.

The finds from the Kadifekale Byzantine Cistern of Miletus wares that have not been found anywhere else in Izmir until now must belong to the middle of the 14th century or the middle of the 15th centuries; and they are also important in terms of being the archaeological evidences of the Early-Turkish Principalities Period during the Turkization process of İzmir.

Keywords: *Smyrna/İzmir, Acropolis/Kadifekale, Ceramic, Miletus Ware*

Antik Smyrna Pagos’u (Kadifekale), deniz tarafından tüm İzmir Körfezi’ni, kara tarafından ise Yeşildere Vadisi ve Bornova Ovası’nı denetim altında tutan bir görüş açısına sahip olduğu için Bizans döneminde de önemini korumuştur. 1204 yılında Konstantinopolis’in Haçlılar tarafından işgali sonrası I. Theodoros Laskaris (1204-1222) Nikea (İzmit) merkezli, bugünkü Batı Anadolu coğrafyasını kapsayan bir devlet kurmuş ve Smyrna kenti avantajlı stratejik konumu nedeniyle bu devletin önemli bir askeri ve ticari merkezi konumuna ulaşmıştır. I. Theodoros Laskaris’den sonra 13. yüzyılın ilk yarısında tahta geçen damadı III. İoannes Vatatzes (1222-1254) döneminde Akropolis kalesi yeni sur inşaatları ile güçlendirilmiş ve su ihtiyacını karşılamak amacıyla sur içinde sarnıçlar inşa edilmiştir. Halen iyi durumda olan bir sarnıç yapısı bu dönemden günümüze ulaşmıştır¹.

Bu sarnıçta, 2015 yılında Smyrna Kazıları başkanı Doç. Dr. Akın Ersoy tarafından kısa süreli araştırma kazısı yürütülmüştür. Ele geçen seramik buluntular içinde, daha az sayıda Bizans öncesi ve Geç Bizans seramiğine karşılık²; yoğun olarak tek renk sırlı, çok renk sırlı sgraffito ve sırsız Beylikler dönemi seramiği ile karşılaşmıştır³. Bu seramikler arasında sayıca az olmakla birlikte, “Milet İşi/Milet Tipi” olarak isimlendirilen seramiklerin varlığı İzmir’in Türk Dönemine şahitlik yapan önemli maddi veriler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmada seramik tarihinde “Milet Tipi” seramiklere ilişkin mevcut veriler içinde, 2015 Smyrna Kadifekale araştırma kazısından elde edilen 16 adet Milet Tipi buluntunun yeri tartışılarak verileri paylaşılmıştır.

Seramik Tarihinde “Milet Tipi” Seramiklere İlişkin Mevcut Veriler

1935 yılında F. Sarre’nin; Milet (Aydın)’teki üretim bulguları ve buluntulara dayanarak “Milet İşi” olarak adlandırdığı⁴ ve 14. yy. sonları-15.yy.’a tariheddiği kırmızı hamurlu, krem-beyaz astarlı ve kobalt mavisi boyalı sırlı seramikler; Erken Türk/Anadolu Beylikleri ve Erken Osmanlı devrinin önemli bir seramik grubunu oluşturmaktadır. Kırmızı hamurlu, kaba ve kalın cidarlı olan bu seramikler halkın günlük kullanım ihtiyacını karşılamak üzere, sıraltı tekniği ile yapılmış; Anadolu’nun önceki yüzyıllardaki ortaçağ seramiklerinden farklı bezeme anlayışla üretilmişlerdir⁵. Kırmızı hamuru bakımından Bi-

1 Ersoy, 2014, 404. Buluntuların çalışılmasına ve yayımına izin veren Doç. Dr. Akın Ersoy’a teşekkür ederiz.

2 Bizans seramik buluntularına ilişkin bk.. Doğer ve Maktal Canko, 2019a.

3 Doğer ve Maktal Canko, 2018; Doğer ve Maktal Canko, 2019b.

4 Sarre, 1935, 72-75. Rice, Ege adalarında üretildiklerini öne sürerek bu seramiklere “Ada tipi” demiştir (1930, 99-100). Parker bu seramiklerin Anadolu’da birçok merkeze görülmesi özellikle de Batı Anadolu siteleri içinde yoğun olarak parçalarını bulunması nedeniyle Milet tipi adı yerine genel bir isim “Anadolu Beylikler Devri Keramikleri” ismini önermiştir (Parker, 1965, 156). Yayınlarda “Erken Osmanlı seramikleri” ya da “İlk devir Osmanlı keramikleri” olarak da adlandırıldığı görülmektedir.

5 İslam dünyasında 12. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan sır altı boyama tekniği, hızlı Anadolu’ya yayılmıştır. Kaşhan gibi İran ve Rakka gibi Suriye üretim merkezleri 12.-14.

zans seramiklerini, firuze renk sır altı boyama tekniği ile Selçuklu seramiklerini andıran⁶ Milet tipi seramikler; kendine özgü hamur, astar, sır ve desen anlayışına sahiptir⁷.

A. Lane, Milet tipi seramiklerin, İran ve Suriye malları ile hamur yapısı bakımından farklı olsalar da üslupsal benzerliklere sahip olduğunu ileri sürmüştür⁸. Dolayısıyla İran ve Suriye’de üretimine başlanan bu seramiklerin, göçlerin ve etkileşimin sonucunda Beylikler dönemi ve erken Osmanlı döneminde Anadolu’da yeniden yorumlanmış ve yaygın olarak üretilmiş olduğu düşünülmektedir⁹. O. Watson da, erken örnekler Ortaçağ sgraffito seramiklerinden türemiş olsa da, 14. yüzyıldan sonra İran etkisi daha çok görüldüğünü ifade eder¹⁰.

14.-15.yüzyıla tarihlenen Hasankeyf Selahiye Atölyesi üretimi kırmızı hamurlu turkuaz sır altı siyah boyalı seramiklerinin de, Milet tipi seramiklerle ortak unsurlar gösterdiği¹¹, İznik’te bulunan Milet tipi seramikler bu seramiklerin Osmanlı beğenisine uyarlanmış hali olduğu araştırmacılar tarafından belirtilmiştir¹².

Üretim Yerleri ve Dağılımı

Sarre’nin, 1935 de Milet’teki keşfi sonrası, 1977 yılında W. Müller-Wiener başkanlığında Piskoposluk Sarayında yapılan kazılar sonucunda bulunan seramik atölyeleri ve farklı renklerde sırlı hatalı fırınlanmış parçalar, çok sayıda uçayak, sır altı teknikli Milet tipi seramikler, bu seramiklerin burada üretildiğini ortaya koymuştur¹³. B. Böhlendorf-Arslan da 1998-1999 yılları arasında ziyaretçi yollarını düzenleme çalışmaları sırasında elde edilen 69 adet uçayak ve bu uçayakların Milet seramikleri ile uyuşmasının Milet’teki yerel üretime kanıt olduğunu belirtmiştir¹⁴. S. Gök ise 2010 tarihli Balat İlyas Bey Külliyesi Kazısında ortaya çıkarılan seramikleri değerlendirdiği makalesinde “Milet tipi sıraltı seramikler ile tek renk sırlı, baskılı sırsız ve bir grup sgraffito teknikli seramiğin aynı atölye ürünü” olduğunu belirterek Milet’teki üretime dikkat çekmiştir¹⁵.

yüzyıllar arası şeffaf veya turkuaz sır altına mavi, siyah boyalı seramiklerin örneklerini veriyordu. Örnekler için bk.: Özkul Fındık, 2014b, 34; Watson, 2004, 333-345, 388-393, 400-405; Lane, 1947, 44-48, Resim 76-96.

6 Aslanapa, 1965b, 29; Yılmaz, 2015, 774. Erken Osmanlı dönemi Milet tipi seramikler, Selçuklu dönemi seramiklerinin ana karakterini devam ettirmekle birlikte malzeme, teknik ve kompozisyon özellikleri bakımından farklılık göstermiştir. Bu farklılığın hem köke bağlılık hem de değişimi simgeleştirdiği belirtilir. Bk.. Demirci, 2006, 93.

7 Özkul Fındık, 2007, 238.

8 Lane, 1957, 41.

9 Özkul Fındık, 2007, 238-239.

10 Watson, 2004, 64.

11 Özkul Fındık, 2013, 49-50; Özkul Fındık, 2008, 76-77.

12 Özkul Fındık, 2001a, 36-84.

13 Muller-Wiener, 1977, 170.

14 Böhlendorf Arslan, 2007, 88-90; Gök, 2010, 293.

15 Gök, 2010, 293.

Bununla birlikte; 1963 kazı sezonundan itibaren O.Aslanapa'nın İznik Çini Fırınlarda başlattığı kazılar sonucunda bulunan fırın ve “fırından elde edilen yanık, bozuk, birbirine kaynamış, ezilmiş parçalar, boyanmamış, fırınlanmamış parçalar, sıra yapışmış üçayaklar, fırın malzemeleri, sır kümeleri” bu seramiklerin diğer bir üretim merkezinin geniş ölçekte İznik olduğunu kanıtlamıştır¹⁶. Ayrıca 1980 yılında B.Yalman tarafından başlatılan İznik Roma Tiyatrosu kazısında bulunan Osmanlı çini fırınlarından elde edilen buluntuların yoğunluğu İznik'teki üretimi desteklemiştir¹⁷. K. Erdman da bu seramiklerin, hamur renklerinin farklı olması nedeniyle Milet üretimi olmadığını, Batı Anadolu'da belki de Anadolu'nun kuzeybatısında üretildiğini düşündüğünü, bununla birlikte adalarda yapılmış olabileceği tezini de çok olanaksız bulmadığını belirtmiştir¹⁸. M. Paker ise; “Milet İşi” seramiklerin önemli bir kısmının İznik'te üretilmiş olduğunu kabul eder fakat başka merkezlerde de seramik yapımının olduğunu ileri sürer. Kütahya'nın da bu merkezlerden biri olabileceğini düşündüğünü belirtir¹⁹.

Kütahya'da bir hafriyat sırasında ele geçen yarı mamul bulgularla, Kütahya'nın da diğer bir üretim merkezi olduğu kanıtlanır ve 1980 yılında F. Şahin tarafından tanıtılır²⁰.

Milet²¹, İznik²² ve Kütahya²³ dışında Çanakkale/Ezine, Akçaalan²⁴, Selçuk/

16 Aslanapa, 1965a, 392-393; Aslanapa 1965b, 26-27; Aslanapa 1985, 638-639; Aslanapa 1986, 316; Aslanapa, 1988, 386; Aslanapa, 1989, 364; Altun ve Aslanapa, 1995, 427-428; Altun ve Aslanapa, 1998, 628; Altun ve Demirsar Arlı, 2004, 405; Altun ve Demirsar Arlı, 2005, 257; Demirsar Arlı ve Altun, 2009, 363-365; Demirsar Arlı, 2011, 54; Demirsar Arlı, 2012a, 396; Demirsar Arlı, 2016, 510; Demirsar Arlı, 2017, 376; Demirsar Arlı, 2018b, 450; Demirsar Arlı, 2018a, 579; Demirsar Arlı, 2019, 346-351.

17 Yalman, 1981, 34; Yalman, 1982, 231-232; Yalman 1983, 218; Yalman, 1988b, 343, 356-357, 381, Çiz. 5, 382, Çiz. 6; Yalman, 1989, 305, 306; Yalman, 1990, 381, Yalman, 1991, 445; Yalman, 1992, 184, 186, 189; Yalman, 1993, 435; Yalman, 1995, 338; Yalman, 1996, 180-185; Yalman 2002, 128; Yalman, 2007, 390, 398; Yalman, 2008, 39; Özkul Fındık, 2001a, 36-84.

18 Erdman, 1963, 207.

19 Paker, 1965, 156-157.

20 Şahin, 1980, 260.

21 Sarre, 1935, 72-75; Paker, 1965, 157; Müller-Wiener, 1977, 170; Böhlendorf Arslan, 2007, 88-89; Gök, 2010, 292-293; Niewöhner, 2016, 252, 253, Fig. 104.

22 Arslanapa, 1965, 392; Paker, 1965, 155; Yalman, 1996 180; Özkul Fındık, 2001a, 25; Otto Dorn, 1957, 88; Altun 2007, 319; Demirsar Arlı 2012b, 85-92; Altun 1991, 10.

23 Paker, 1965, 157; Şahin, 1980, 261; Kürkman, 2005, 40-41; Altun, 1991, 10; Yörür, 2019, Kat. no.3-10,13-25; üzerine üçayak yapışik örnekler. Kat.9, Kat.20.; Doğer, 1996, 152, Res.1.

24 Akarca, 1976, 126-127, Uysal, 2008, 9, Res.17, Uysal 2009b, 407-408; Uysal, 2009a, 232; Güler, 2004, 103-104.

Ayasuluk²⁵, Efes/Artemision²⁶, Türbe, Bergama/ Kızıl Avlu²⁷, Antalya/Kaleiçi²⁸, Eski Van Şehri²⁹buluntuları bu merkezlerde de üretiminin varlığını önermiştir. Edirne Kalesi³⁰, İstanbul/Saraçhane³¹, Beçin Kalesi³², Aydın/Balat³³, Aydın/Aphrodisias³⁴ Antalya/Demre³⁵, Alanya/ Kalesi³⁶, Tersane ve Kızıl Kule³⁷, Amorium³⁸, Çanakkale/Gülpınar³⁹, Manisa/Aigai⁴⁰, Salihli (Sardes)⁴¹, Balıkesir/Altınova⁴², Burhaniye⁴³, Hasankeyf⁴⁴, Bilecik⁴⁵, Ankara/Ulus⁴⁶, Eskişehir/Şarhöyük, Karacahisar Kalesi⁴⁷, Sivas/Divriği Kalesi⁴⁸, Mardin

- 25 Yılmaz, 2014, 866, 870; Yılmaz, 2015, 774; Türe, 2014, 85-93; Vroom, 2018, 388, no.18.
- 26 Vroom ve Fındık, 2015, 221, 222, 245 kat no: 114-116; Vroom 2005, 24-26; Arkeometik çalışma için bk.: Waksman, 2014, 115, Fig 5/alt, 119, 120.
- 27 Bachmann, 2011, 232; Pirson, 2007, 505; Mania, 2006, 480 (non-vidi). Sırlanmamış yarı mamul üretim Kızılavlul bulutuları ve arkeometrik çalışması için bk.: Waksman, 2014, 108, Fig 1/g, 115 Fig: 5/üst, 116-118.
- 28 Yener, 2017, 193-222.
- 29 Konyar, Avcı, Paşayığit, Tan ve Tümer 2016, 581.
- 30 Yılmaz 2009, 25-42; Karakaya 2010, 116; Karakaya, 2011, 59; Yılmaz, 2010b, 721-726; Yılmaz, 2012; 41-112; Karakaya, 2010, 116; Karakaya, 2011, 59.
- 31 Harrison ve Fıratlı, 1967, 278; Harrison ve Fıratlı, 1966, 234; Hayes 1992, 2 38-243; Kenar, 2015, 119.
- 32 Gök Gürhan, 2009, 59, 60, Tab.8; Pektaş ve Cirtil ve Büyükgün, 2019, 510, 517, Res.9; Pektaş, Cirtil ve Büyükgün Çelebi, 2020, 25-26.
- 33 Gök Gürhan, 2011, 301-306.
- 34 Buluntular için bk.. François, 2001, 179, Pl.19 (188-197); 180, Fig.4 (190,196); Smith ve Öğüş, 2017, 26. Bu yayında üretimden sözetmeksizin, Güney Agora havuzu üzerindeki yerleşmeden büyük miktarda ihraç seramik bulunduğu “örneğin Milet veya İznik seramiği (15.-16.yüzyıl) bilgisi geçer; Kuzey Cadde, Güney Agora ve Tiyatro buluntuları için bk.. Öztaşkın, 2017, Pl.10:1-7, 181.
- 35 Doğan, Fındık ve Bulgurlu, 2019, 375.
- 36 Bilici, 2001, 107-132.
- 37 Bilici, 2005, 349, Res.6 (22-23), res.7(19-26).
- 38 Özkul Fındık, 2003 106, 110-111; Doğer ve Armağan, 2020, 94.
- 39 Böhlendorf-Arslan, 2018, Pl.7 (nos.7.1-7.2).
- 40 Tül, 2008, 209; Doğer ve Armağan, 2016, 32, Taf. XII (49-51).
- 41 Crane, 1987, 53-54; Crane, 1977, 52.
- 42 Gök Gürhan, 2007, 115-118.
- 43 Özgen, 2018, 229.
- 44 Özkul Fındık, 2013, 50-51; Çeken, 2007, 255-256.
- 45 Altınsapan ve Deveci, 2003, 213; 219, Çiz.6, Res.6.
- 46 Metin, 1997, 204; 213, Res.5.
- 47 Darga, 1993, 484; Doğru, 2001, 44; Parman, 2003, 72.
- 48 Eser ve Akay, 2013, 419.

Kalesi⁴⁹, Denizli/Kale-i Tavas⁵⁰, Beycesultan Höyük⁵¹ Mersin/Yukarı Göksu Vadisi⁵², Van Kalesi⁵³ gibi Anadolu'daki birçok Ortaçağ yerleşmesinde, Andros Adası/Aşağı Kale⁵⁴, Karadeniz çevresinde Romanya⁵⁵ Bulgaristan'daki⁵⁶ yerleşimlerde de rastlanması bu seramik türünün geniş kullanım alanına işaret etmektedir. Bursa Müzesi⁵⁷, Türk İslam Eserleri Müzesi⁵⁸ ve özel koleksiyonlarda da tüm olarak önemli buluntular mevcuttur.

Milet tipi seramiklerin buluntu yerleri ve üretime ilişkin bulgular değerlendirildiğinde, bu seramiklerin Anadolu'nun bazı yerlerinde Beylikler döneminde önem kazanan merkezlerde ve özellikle de Batı Anadolu'da üretildiklerini belirtmek mümkün görülür⁵⁹.

14 yy. başından 16. yy. sonlarına kadar devam ettiği anlaşılan üretimlerde⁶⁰; yayınlı buluntular ışığında çoğunlukla günlük kullanım için tabak ve kâse formları gözlenir⁶¹. Testi⁶², sürahi⁶³, vazo⁶⁴ gibi kapalı formlar, oyuncak⁶⁵, kandil⁶⁶, düdük⁶⁷, kapak⁶⁸, kavanoz/albarello⁶⁹, figürin⁷⁰ gibi kullanımlar azdır. Az da olsa 14-15. yy. camilerinin mihraplarında gömülü olarak süs elemanı olmuşlardır⁷¹.

49 Bayar, 2016, 498.

50 Bilgi için bk.. Ersoy, 2009, 46-47; Ersoy, 2010, 305; Ersoy, 2011, 126.

51 Buluntular ve bilgi için bk.. 320, Fig. 3 (1-9); Abay ve Dedeoğlu, 2012, 307; Abay ve Dedeoğlu, 2013, 217.

52 Elton, 2008, 244.

53 Tarhan 1988, Res.41-44, No.24-27.

54 Kontogiannis ve Arvaniti 2007, 358.

55 Putna Manastırı için bk.: Dinu, 2016, 75, 87; Dobruca Harsova için bk.. Dinu 2010, 303; Suceava'da kale, saray ve şehirde yapılan birçok kazıdan ele geçen buluntu bilgisi için bk.. Batariuc ve Dinu 2008, 766, Pl. 2; Batariuc ve Dinu, 2018, 133, 135.

56 Bulgaristan'daki Çerven (Tscherven), Melnik ve Tarnovo şehirlerinde de Milet Tipi seramiklere ve taklit yerel üretimlere rastlanmıştır. Guionova (2005)'den aktaran Yılmaz, 2015, 774.

57 Çorum, 1976, 279-282.

58 Dönmez, 2010, Kat. no. 20-28.

59 Kürkman, 2005, 36.

60 Özkul Fındık 2007, 238.

61 Tabak ve kâselerin form tipolojisi üzerine geniş bir çalışma için bk. Polat, 2016.

62 Yılmaz, 2012, 109, kat no. A2.69, A2.70; Yılmaz, 2010b, 726, Res.9 ve Res 10; Karakaya, 2011, 73, Res. 12; Türe, 2014, 129, 224.

63 Şahin, 1980, 261.

64 Şahin, 1980, 261.

65 Özkul Fındık, 2014a, 252-264.

66 Demirsar Arlı, 2016, 509; Demirsar Arlı, 2012b, 88, 92, Res 7.

67 Yalman, 1988a, 186, Res 19; Özkul Fındık 2014b, 35.

68 Aslanapa, 1965b, 28; Demirsar Arlı 2012b, 88, 92. Demirsar Arlı, 2012b, 88, 92 Res. 7.

69 Demirsar Arlı, 2012b, 88, 92 Res. 7.

70 Demirsar Arlı 2012b, 88, 92 Res. 8.

71 Örnekler için bk.. Orhanlı, 2018, Ankara Molla Büyük Mescidi (Kat.No.1-33); Ankara

İzmir Kadifekale (Smyrna Akropolis) Bizans Sarnıcı Buluntusu (2015) “Milet Tipi” Seramikler

Form ve Hamur Yapıları

İzmir Kadifekale (Smyrna Akropolis) 2015 Bizans sarnıcı buluntusu Milet tipi seramiklerin tümü kırık ve noksan olup halka kaideli açık kaplara aittir. Kat.No.10, 15’de dışa açılan geniş ağız kenarlarından (tabla?) az bir kısım korunmuştur. Kaide çapları 8 cm (Kat no.1), 8.8 cm (Kat No 2, 3), 8.4 cm (Kat No. 4); kaide yükseklikleri 1.6 cm (Kat No. 1), 2.8 cm (kat No. 2, 3), 2.4 cm (kat No. 3) dir.

Hamurları mikalı, siyah-beyaz partiküllü, küçük gözenekli ve orta sertliktedir. Sadece iki buluntu (Kat No 5 ve Kat No 16), hamurları bol mikalı ve yumuşak-orta sertlikte olması ile diğerlerinden ayrılmaktadır. Hamur renkleri, kırmızı (Kat No 3, 5, 9, 11, 12, 14, 15, 16), koyu kırmızı (Kat No. 2), açık kırmızı (Kat No. 4) , sarımsı kırmızı (Kat No. 6, 10, 13), pembemsi (Kat No 1, 7) görünümündedir.

Astar ve Sır

Kapların iç yüzeyleri tamamen krem-beyaz astar ve şeffaf-renksiz sırla kaplanmıştır. Sadece bir örneğin (Kat no. 6) iç yüzeyi turkuaz renk sırlıdır.

Ele geçen buluntular çok küçük parçalar olmakla birlikte, astarın dış yüzeylerde gövdenin yaklaşık 1/3 veya 2/3 oranı ölçüsünde uygulanmış olduğu gözlenir (Kat no: 7,8; 10-13,12; Kat no. 15, 16). İki buluntuda dış yüzeyde (Kat.12, 16) şeffaf renksiz, üçünde (Kat no. 10, Kat no.13, Kat no. 15) yeşil sır uygulaması korunmuştur.

Buluntuların tümünde bezeme sır altına serbest fırça vuruşları ile oluşturulmuştur. Tüm örneklerde korunan kısımlarda boya rengi kobalt mavisi-laciverttir. Tahribat nedeniyle bezemenin net tanımlanamadığı örneklerin (Kat no. 7, 8, 9; Kat no. 15-16) dışında diğerlerinde kompozisyon bitkisel karakterlidir (Kat no 2, 3; Kat. no.5, 6; Kat no. 10-14). Bunlarda çiçek, yaprak ve dallardan oluşan motiflerin bir kısmı korunmuştur.

Kat no. 1’de ise tondoda altıngenin içi yatay paralel çizgilerle üç bölüme ayrılmış, onların da içleri diagonal çizgiler, benekler ve kıvrımlı hatlar ile dolgulanmıştır. Kat no. 4’de de kaide parçasının merkezinden ağız kenarına doğru uzanan kobalt mavisi-lacivert renkli sekiz kalın şerit ve kalın şeritlerin arasında oluşan içi yatay taramalı üçgenlerin de bir kısmı korunmuştur⁷². Kat no. 1 ve 4’te yer alan bu kompozisyonlar stilizasyonla bitkisel karakterini kaybederek geometrik tasarıma dönüşmüş bezemeler olmalıdır.

Arslanhane Camii (Kat.No.1-2), Ankara Örtmeli Mescidi (Kat. No.1-3), Ermenek Ulu Cami (Kat.1-2); Özkul Fındık (2007), 238, örnekler için aynı yayın dipnot. 16.

72 Benzer örnekler: Orhanlı, 2018, Kat.8; Özkul Fındık, 2014b, 175, fot.15:59; Özkul Fındık, 2001a, 48, fot. 40; Bitkisel karakteri daha baskın kompozisyon için bk.: Yılmaz, 2012, 91, Kat no. A2.51, Yılmaz, 2010a, 48, kat no:10; Kürkman, 2005, 35, Res: 45; Watson, 2004, 388, cat Q.18; Demirsar Arlı, 2019, 357, Res. 8; Altınsapan, 2003, Res.6 içinde.

Değerlendirme

Anadolu’da birden fazla yerde üretilmiş ve geniş alanda talep görmüş olduğu anlaşılan Milet tipi seramik buluntular genel anlamda kırmızı renk kilden üretilmişlerdir. Ancak hamur yapı ve içerikleri hakkında çıplak göz veya el büyüteci ile yapılan tespitler çeşitlilik içerir.

Anadolu’da her dönemde daha bol bulunan kırmızı kilin, ana merkezlerinden biri olan İznik’teki Milet üretimlerinin hamur yapıları, fırınlarından elde edilen buluntulara göre; kırmızı hamur yumuşak ve kaba olarak tariflenir⁷³. İznik tiyatrosu kazısından çıkan parçalarda da hamur, “ince az gözenekli, siyah ve beyaz renkli taşçıklı, kuvars taneli, orta katkılı, sert ve orta dokulu” olarak tanımlanmıştır⁷⁴.

Milet’teki buluntuların ise mika katkılı, gözenekli ve hantal yapıya sahip olduğu belirtilir⁷⁵. Bununla birlikte Böhlendorf-Arslan, Milet tipi seramiklerin hamur özelliklerine göre ikiye ayırdıklarından, ilk grubun katkısız bir kilden üretildiğini, ikinci gruptakilerin de bol mikalı kilden üretildiklerinden bahsetmiş ve Milet’te üretilenlerin bu grup olduklarını belirtmiştir⁷⁶. Bununla birlikte İznik üretimi Milet üretimleri inceleyen N. Özkul Fındık, Amorium kazılarında elde edilen Milet tipi seramiklerin hamurlarının, İznik Milet tipi seramiklerin hamurlarına benzemediğini tespit eder. İznik üretimi Milet tipi seramiklerde mika bulunmazken, Amorium buluntusu Milet tipi seramiklerde az miktarda da olsa kilde mika bulunduğunu belirtir. Bu nedenle Amoriumda bulunan bu malların İznik’ten olmadığı, Kütahya⁷⁷ veya başka bir Ege bölgesi merkezinin üretimi olabileceği üzerinde durur.

Balat İlyas Bey Külliyesi buluntularında, açık kırmızı, kahverengi hamurlu, mika katkılı hamur⁷⁸, Efes Türbe kazısı buluntularında turuncu kırmızı ve açık renkli, mika ve kireçtaşı katkılı orta sertlikte hamur⁷⁹, Efes Artemision kazıları buluntularında kalın cidarlı, gözenekli, ince mikalı ve turuncu-kırmızı renkli hamur⁸⁰, Aphrodisias örneklerinde kırmızı-kırmızısmsı kahverengi renkli, çok mikalı, küçük kireç katkılı hamur⁸¹, Alanya Tersane buluntularında açık kiremit renkli, kireç katkılı ve sert, Antalya Kaleiçi buluntularında kırmızı ve pembemsi devetüyü rengine, kum, kireç ve ince mineral katkılı hamur⁸², Edirne Zindanaltı buluntularında kırmızısmsı kiremit rengi ve pembemsi

73 Aslanapa, 1965a, 391-394.

74 Özkul Fındık, 2001a, 36.

75 Böhlendorf Arslan, 2007, 90.

76 Böhlendorf Arslan, 2007, 92.

77 A. Altun Kütahya ve İznik Milet tipi seramiklerinin farklılıklarına değinir ve hamur bakımından da farklı olduklarını belirtir (Altun, 1998, 57).

78 Gök Gürhan, 2010, 292.

79 Vroom ve Fındık, 2015, 222.

80 Vroom, 2005, 25.

81 Öztaşkın, 2017, 181.

82 Yener, 2017, 194-196.

kiremit rengi hamur olarak tanımlanır⁸³. Kütahya Çini Müzesinde bulunan örnekleri inceleyen M.Yörür de, açık, koyu kırmızı ve devetüyü renk tanımları yapmıştır⁸⁴.

Batı Anadolu Milet tipi seramikler ile ilgili mevcut arkeometrik çalışmalar da Batı Anadolu bölgesi sitelerindeki Milet tipi seramiklerin mika katkılı olduğunu ve bu açıdan benzer özellikler gösterdiklerini ortaya koymuştur⁸⁵. Bu durumda Milet, Efes, Aphrodisias, Amorium, Balat İlyas Bey gibi Ege bölgesi buluntularının çoğunlukla İznik veya Kuzey Batı Anadolu bölgesi buluntularından mika katkılı olması ile ayrıldığı görülmektedir.

Hamur özellikleri bakımından Kadifekale Bizans sarnıcı buluntularının çıplak gözle yapılan değerlendirme sonucunda bol mika katkılı olması nedeniyle Batı Anadolu'daki sitelerde bulunan Milet tipi örneklerle benzediği, İznik üretimlerinden ayrıştığı söylenebilir.

Bezemeyi uygulamak için düzgün bir yüzey oluşturmak ve hamurun kırmızı rengini kapatmak için seramik yüzeyine uygulanan astar⁸⁶, İznik üretimi Milet tipi seramiklerde kapların içlerine tamamen, dış yüzeyine de genelde ayak başlangıcına 2-3 cm kalana kadar uygulanmıştır. Astar beyazımsı ya da krem renklidir⁸⁷. Kütahya Çini Müzesi'nde Kütahya Merkez İmarat kazısından bulunmuş; dış yüzeyi beyaz, iç yüzeyi kırmızı astarlı yerel üretim tabak veya kase parçası yer alır⁸⁸.

Milet tipi malların üretim grupları üzerine yapılan arkeometrik araştırmada; Bergama üretimlerinin silisli katkılarıca zengin kilden yapılmış bir astarla kaplı olmasına karşılık, İznik üretim buluntuları ile henüz lokalizasyonu yapılmamış Efes, Milet, Sardes örneklerinin astarlarının artık kil esaslı olmadığı, çoğunlukla öğütülmüş kuvars tanelerinden yapılmış, camsı bir faz ve az miktarda kil ile birbirine bağlanmış olduğu belirlenmiştir⁸⁹.

Genelde astarın çok az korunduğu Kadifekale buluntularının astar yapıları konusunda sağlıklı tespit için arkeometrik çalışmalara ihtiyaç vardır.

Astar üzerine sıraltı tekniği uygulanan bezemelere sahip Milet tipi seramiklerin yayınlanmış örnekleri, iç yüzeylerde; şeffaf renksiz, turkuaz, firuze veya mavi, nadir

83 Yılmaz, 2012, 36.

84 Yörür, 2019.

85 Efes ve Bergama örneklerinin benzerliği konusunda bk.: Waksman, 2014, 119. Batı Anadolu Erken Türk seramiği hakkındaki analiz için bk.: Burlot vd. 2015, 429.

86 Seramiklerin yüzeyine ince bir tabaka halinde sürülen kirli beyaz ya da krem renkli astar, bisküvi pişiriminden önce uygulanır. Böylece desen uygulanacak yüzey için açık renkli bir zemin oluşturulur. İnce sürülen astar pişirme sırasında hamurla bütünleşir. Bilici, 2006, 515.

87 Yalman, 1988a, 164; Arslanapa 1965, 394; Özkul Fındık, 2002, 607.

88 Yörür, 2019, Kat.25.

89 Burlot vd. 2015, 429.

olarak mor (purpur)⁹⁰ renklerde sır kullanıldığını göstermektedir⁹¹. Dış yüzeyde ise şeffaf renksiz, yeşil veya sarı sır uygulanmıştır⁹². Batı Anadolu Milet tipi seramikler üzerine yapılan arkeometrik çalışma, üretim grubu ne olursa olsun, sırların daha az kurşun içerdiğini buna karşılık alkaliler, özellikle de sodyumun ortalama ağırlıkça % 15 oranında zengin olduğunu ortaya koymuştur⁹³.

A. Altun Kütahya'da bulunan parçaların İznik seramiklerinden boya ve sır bakımından farklılık gösterdiklerini belirtir. İznik seramiklerinin boya renklerinin daha açık ve boyanın daha ince sürülmüş olmasına rağmen, sırlarının daha kalın olduklarından bahseder. Kütahya örneklerinin ise bezeme renklerinin daha koyu ve sırın daha ince olduğu tespitini yapar⁹⁴. M.Yörür'ün Kütahya Çini Müzesi'ndeki bazı örnekler üzerine gözlemi ise sırlama ve boyama tekniği olarak her iki üretimin benzerliğidir⁹⁵.

Kadifekale buluntusu Milet tipi seramiklerin bezeme renklerinin koyuluğu ve sırlarının inceliği ile Kütahya örnekleri ile benzer oldukları söylenebilir. Hatta sır o kadar incedir ki bir örnekte boya kalıntıları seçilebilmesine karşılık yoğun kalker oluşum nedeniyle sır neredeyse görülememektedir (Kat no. 7). Tüm örneklerde sırın çok aşınmasına karşılık Kat no. 6'nın turkuaz sırlı, diğerlerinin şeffaf renksiz sırlı olduğu izlenir.

Milet tipi seramiklerde bezemenin sıraltına boyama (tek renk boyama, iki renkli boyama), boya-kazıma⁹⁶, motiflerin astar renginde bırakılması ile çevre boyama yöntemleriyle gerçekleştirildiği bilinir. Konturlu çizimlerde, kontur çizgisinde siyahın yanısıra yeşil renkte kullanılmıştır. Dış yüzeylerde kontur çizgisi olarak yeşil daha çok kullanıldığı yönünde tespitler vardır⁹⁷.

Sıraltı boyalı bezemenin rengi baskın olarak kobalt mavidir. Mangan moru, firuze, yeşil, turkuvaz, kırmızı ve siyah da kullanılmıştır⁹⁸. Tek renk boyanan Milet tipi seramiklerde kobalt mavisini rengi yoğun olmakla birlikte yeşil ve siyah, açık mavi tek renkli bezemelerin yapıldığı örnekler de bulunmaktadır. İki renkli boyanan Milet tipi seramik-

90 Örnek için bk.. Yılmaz 2009, 36, Kat.no.15

91 Öney 2007, 46. Şeffaf renksiz sırların yanında firuze sırlı olan örnekler Selçuklu döneminin firuze sır altına siyah dekorlu seramiği ile benzer özellikler göstermektedir (Altun, 1991, 10). Hasankeyf Selahiye Seramik atölyesi kırmızı hamurlu turkuaz sıraltına siyah dekorlu Milet seramiği tarzı üretimler İznik Milet üretimlerinden daha kalitesiz bulunur. Bk.. Özkul Fındık 2013, 50.

92 Örnekler için bk.: Paker, 1965, 158; Özkul Fındık 2007, 238; Çorum, 1976, 280-281; Öney, 2007, 46; Özkul Fındık, 2002, 607-608; Doğer ve Armağan, 2020, 95, G. 11.

93 Burlot vd. 2015, 429.

94 Şahin, 1980, 263; Kürkman, 2005, 43; Bilgi, 2006, 10.

95 Yörür, 2019, 68.

96 Boya kazıma olarak tanımlanan grubunda da boyama ve kazıma ile iki farklı teknikte bezeme yapılır. Desenler kazıma tekniğinde astara kadar kazınarak oluşturulmuştur.

97 Yörür, 2019, 24.

98 Paker, 1965, 158; Özkul Fındık, 2007 238; Çorum, 1976, 280-281; Öney, 2007, 46; Özkul Fındık, 2002, 607-608; Aslanapa, 1965a, 395.

lerde ise kobalt mavi-manganez moru, kobalt mavi-turkuaz, kobalt mavi-yeşil, kobalt mavi-kırmızı⁹⁹, kobalt mavi-siyah yoğun olarak görülen ikili renk kombinasyonlarıdır¹⁰⁰. Olasılıkla açık ve koyu mavinin birlikte kullanıldığı kombinasyon da mevcuttur¹⁰¹.

Seramiklerin çoğu tondoda başlayan ve ağza doğru yayılan, kontur içinde, çevre boyama ya da serbest fırça vuruşlarıyla uygulanmış bezeme anlayışına sahiptir. Buluntuların artmasıyla motif ve kompozisyon çeşitliliği çoğalmıştır.

Kadifekale buluntularının korunmuş kısımlarında, iç yüzeyde kobalt mavi renkle uygulama görülür. Ancak iki buluntunun dış yüzeyinde kahverengimsi manganez moru renk görülür (Kat.no.12, 16). Kat. 12'nin iç yüzeyinde yer alan yelpaze biçimli bitkisel tasarımın, Edirne Zindanaltı buluntusu bir tabak parçasında manganez moru, diğer bitkisel sarmal motiflerin kobalt mavisi ile uygulanmış olduğu izlenir¹⁰². Kütahya Çini Müzesi'deki yerel üretim olarak verilen bir buluntuda da yelpaze yapraklar mavi, diğer bezemeler manganez moru olarak tasarlanmıştır. Dış yüzeyde de manganez moru yatay bant yer almıştır¹⁰³. Aynı müzedeki mavi renk yelpaze biçimli yapraklı dekor taşıyan kap'da¹⁰⁴ İznik buluntusu olarak verilmiştir.

Beylikler ve Erken Osmanlı sanatının önemli grubunu oluşturan bu seramiklerde bitkisel, radyal, geometrik ve figürlü bezemeler görülmektedir. Bitkisel motifler olarak yelpaze yapraklar, tohumlar, dallar ve çeşitli çiçekler gibi natüralist motifler kullanılmıştır. Natüralist bitki motifleri serbest kompozisyonlarla bezenebildiği gibi sıralı düzende de görülebilmektedir. Radyal bezeme grubunda, radyal çizgiler seramiğin tamamını kaplamaktadır ve geometrik ve bitkisel motiflerle bezenmiş olabileceği gibi boş da bırakılabilir. Diğer bir grup da altıgen, üçgen, rozet gibi geometrik formlar ile merkezden yayılan örneklerin oluşturduğu geometrik bezeme grubudur. Erken örneklerde geometrik desenler daha sık görüldüğü belirtilir¹⁰⁵. Ayrıca Milet tipi seramiklerde nadir görülen mimari tasvirli örnekler de vardır¹⁰⁶.

Figürlü buluntularda uçarken veya salkımlar arasında bir dala konmuş olarak

99 Çok nadir de olsa kırmızı rengin de kullanıldığı görülmektedir Yalman, 1996, 184.

100 Özkul Fındık, 2002, 607-608; Özkul Fındık, 2001b, 421-428.

101 Renkli resim üzerinden yapılan değerlendirmedir. Kataloğunda gri ve siyah olarak geçmektedir. Örnek için bk.: Yener, 2016, 213, Res. 29 a.

102 Edirne buluntusu için bk.. Yılmaz 2012, 54, Kat.no.A2.14.

103 Yörür, 2019, Kat.19.

104 Yörür, 2019, Kat.12. Aynı müzedeki benzer kompozisyon taşıyan bir başka yerel Kütahya üretimi bir kâse mavi-siyah renk kombinasyonu ile boyanmıştır. Bk.. Yörür, 2019, Kat.26.

105 Yalman, 1988b, 357; Özkul Fındık, 2007, 238.

106 Demirsar Arlı, 2012b, 86, 9, Res. 2; Yılmaz 2010b, 725, Res. 6.

bazen de karşılıklı verilmiş kuşlar¹⁰⁷, nadir olarak balık¹⁰⁸ ve insan tasvir edilmiştir¹⁰⁹. Bursa Müzesi’ne müsadere ile girmiş bazı seramikler ve İznik kazılarında bir buluntu üzerindeki yayın balığına benzeyen figürler, bunların İznik Gölü balığına benzediği ve dolayısıyla İznik üretimi olması gerektiği şeklinde ifade bulunmuştur¹¹⁰.

Dış yüzeylerde ise aralıklı, birbirini kesen düz çizgiler, dalgalı hatlar ve kıvrık dallardan ibaret bir bezeme görülür¹¹¹. Bazı örneklerde dış yüzeyde kahverengi ya da yeşil çizgilerle kafes motifleri vardır¹¹². Dışı tek renk yeşil renk sırlı bir buluntuda da ince yiv sıralarının ortasına yatay ekseninde parmak baskı dizisi uygulanmıştır¹¹³.

Kadifekale’den dokuz buluntunun iç yüzeyinde bitkisel (Kat No. 2, 3, 5, 6, 10-14), birinde (Kat No. 1) geometrik, birinde (Kat No. 4) geometrik radyal dekor görülür. Sadece iki örnekte (Kat No. 12, Kat no. 16) dış yüzeylerin kahverengimsi mangan renk kalın bir bant ile çevrelediği görülür.

Milet Tipi seramik grubunun tarihlenmesi genellikle 14-15. yüzyıl olarak önerilir. Amorium Aşağı Şehir kazılarında buluntular 14. yüzyıl ortasına¹¹⁴, yerel Efes buluntularının yaklaşık 15 yüzyıl¹¹⁵, Ayasuluk/St. Jean Kilisesi buluntuları yerel yorumlanarak 14.-15.yüzyıl¹¹⁶, yerel İznik buluntuları 14.-15.yüzyıl¹¹⁷, Edirne Zindanaltı buluntuları yaklaşık 1370-1450 yılları¹¹⁸, Aphrodisias buluntuları arasındaki tek veya çift renk boyalı stilize çiçekler, dalgalı hatlar, sarmallar, radyal bantlar, üçgenler ve spirallerden oluşan kompozisyona sahip olanlar 14.yüzyıl sonundan-15.yüzyıla¹¹⁹, tek renk boyalı, bezemeleri Çin etkili olanlar geç 15.-16.yüzyıl ortalarına¹²⁰, Beycesultan Höyük Selçuk-

107 Aslanapa, 1965b, 28-29; Aslanapa, 1965a, 397; Aslanapa, 1989, 145; Yılmaz, 2012, 107, Kat no. A2. 67, 108, Kat no. A2. 68; Yılmaz, 2010b, 726, Res. 7 ve Res. 8, Res. 9, Res. 10; Aslanapa, 1993, 550; Karakaya 2010, 133, Res. 14-c; Yalman, 1996, 184; Demirsar Arlı, 2012b, 86, 91, Res. 2-3; Aslanapa, Yetkin ve Altun, 1989,145.

108 Çorum, 1976, 288, Res. 4; Özkul Fındık, 2001a, 40, fot. 20; Yalman, 1996, 184; Demirsar Arlı, 2012b, 86, 91 Res. 4.

109 Örnekler için bk.: Aslanapa, 1985, 638; Aslanapa, Yetkin ve Altun, 1989, 125, 141; Demirsar Arlı, 2019, 351, Res. 9; Demirsar Arlı, 2012b, 85-86.

110 Çorum, 1983, 3, 4, Res.1-3.

111 Arslanapa, 1965, 397.

112 Çorum, 1976, 280-281.

113 Doğer ve Armağan, 2020, 95, G.11.

114 Aslanapa, Yetkin ve Altun 1989’dan aktaran Burlot, Waksman, Böhlendorf-Arslan, Vroom, Japp, Teslenko, 2018, 429.

115 Lokal olarak belirtilen buluntu ve tarih için bk.. Vroom, 2018, 388, No.18.

116 Yılmaz, 2015, 774, Kat. no.4.1-4.2.

117 Özkul Fındık, 1999, 548.

118 Yılmaz, 2010b, 724.

119 Öztaşkın, 2017, 181, Pl.10:3-6.

120 Öztaşkın, 2017, 181, 182, 183; Pl.10:7. Bu tip buluntuların daha yoğun olduğu belirtilir.

lu-Beylikler Dönemi tabakalarının 1a-1b evresi buluntuları 14.yüzyılın ikinci yarısı-15. yüzyıla¹²¹ tarihlenir. Ankara Molla Büyük Mescidi mihrabına gömülü, kalın bandların kompozisyonun ana şemasını belirlediği geometrik kompozisyonlu örnekler ile 14.-15. yüzyıla¹²², aynı yapıdaki iri masif yapraklı bitkisel bezemeli bir örnek yine aynı tarihe verilir¹²³. Kırım'da farklı sitelerden buluntular çoğunlukla 15. yüzyılın ikinci yarısından 16. yüzyılın sonuna değin tarihlenen stratigrafik seviyelerden gelmiştir¹²⁴. Ş. Yetkin de, daha 1995 yılındaki makalesinde; İznik Tiyatro kazılarında ele geçmiş, kobalt mavinin yanısıra kırmızı rengin de yer aldığı bir tabağı bezeme motiflerini de gözönüne alarak, bu seramiklerin üretiminin 16. yüzyıla kadar devam ettiği şeklinde yorumlamıştır¹²⁵.

İn-situ olarak ele geçmeyen Kadifekale Bizans sarnıcı buluntuları için analog ile yapılan değerlendirmeye 14. yy. ortası - 15. yy. ortasını önermek mümkün görülmektedir.

Sonuç

Kadifekale 2015 Bizans sarnıcından tabak veya kâselere ait parçalar halinde ele geçen Milet tipi seramik buluntular ile birlikte çoğu eksik ve noksan Bizans öncesi, Geç Bizans seramikleri, şimdilik 14.-15. yüzyıl önerebileceğimiz tek ve çok renkli sgraffito, seramikler, kalıp baskı teknikli sırsız seramikler, mika astarlı slip bezeli günlük kaplar ile az sayıda da olsa üçayaklar ve fırın malzemeleri de ele geçmiştir.

Burada ele alınan Milet tipi buluntuların, yayınlardan elde edilen veriler neticesinde hamur, astar ve sır özellikleri bakımından Kütahya ve Bergama üretimlerine, Efes buluntularına daha yakın olabileceği düşünülmektedir. Daha kesin bir sonuç için arkeometrik çalışmaya ihtiyaç vardır.

Şimdilik 14.yüzyılın ortası.-15.yüzyıl ortasına ait olarak İzmir'in Türkleşme sürecinde Erken Türk-Beylikler Döneminin arkeolojik kanıtları olarak önem arzederler.

Ayrıca 2010-2011 yıllarında İzmir Smyrna Antik kenti kazıları kapsamında yürütülen kazılarla ortaya çıkarılan dini bir yapıya ait temel ve duvar parçaları "Kadifekale Mescidi" olarak isimlendirilerek 14. yüzyıl başına ait İzmir'deki en eski İslami yapı olarak değerlendirilmiştir¹²⁶. Daha önce şapel olarak bilinen¹²⁷ ve iç kalenin en yüksek noktasına inşa edilen bu yapı lokasyon olarak, bu makaledekiler dahil yoğun seramik buluntunun ele geçtiği Bizans sarnıcının hemen yanındadır¹²⁸.

121 Abay ve Dedeoğlu, 2012, 307.

122 Örnekler ve tarih için bk. Orhanlı, 2018, 83-90.

123 Örnek ve tarih için bk. Orhanlı, 2018, 91.

124 Teslenko 2007' den akt. Burlot, Waksman, vd. 2018, 429.

125 Bilgi ve buluntu için bk.. Özkul, 1999, 549; 551, Fig.1.

126 Ersoy, Ersoy, Ürer 2014, 391. Bu yayında yapının, Evliya Çelebi'nin verdiği bilgiye dayanarak H. 708- M. 1308-1309 tarihinde İzmir'in fethinden önce inşa edilmiş olduğu belirtilmekteyse de; Aydınoğlu Beyliği dönemi yapısı olması da uzak bir ihtimal olarak sunulmuştur (Ersoy, Ersoy, Ürer, 2014, 391-397).

127 Ersoy, 2015, 13.

128 Konum için bk.. Doğer ve Maktal Canko, 2019a, 113, Res.2, 3.

KATALOG

Katalog No: 1

Buluntu Yeri / Genel Envanter No: KADİFEKALE / SMYRNA 3812

Mevki Envanter No/ Kasa No: SMKDF. 15.12 / KDF. 15. 10 B

Seviye: 181.76 – 179. 75 m

Formu: Kaide

Ölçüler: K. Ç.: 8 cm, Kor.Y.: 2 cm

Hamur Rengi: Pembe (Munsell 5 YR 8/4 pink)

Hamur Cinsi: Orta sert hamur. Mikalı, az beyaz partiküllü, yer yer boşluklu.

Astar: Beyaz-krem

Sır: Şeffaf renksiz

Bezeme: Geometrikleşmiş stilize bitkisel

Benzer örnekler: Şahin 1980, 276, Res. 9. aynı ekol olarak Öztaşkın 2017, pl.10 (4).



Katalog No: 2

Buluntu Yeri / Genel Envanter No: KADİFEKALE / SMYRNA 3812

Mevki Envanter No/ Kasa No: SMKDF. 15.12 / KDF. 15. 10 B

Seviye: 181.76 – 179. 75 m

Formu: Kaide parçası

Ölçüler: K. Ç.: 8,8 cm, Kor.Y.: 3,3 cm

Hamur Rengi: Koyu kırmızı (Munsell 2,5 YR 3/6 dark red)

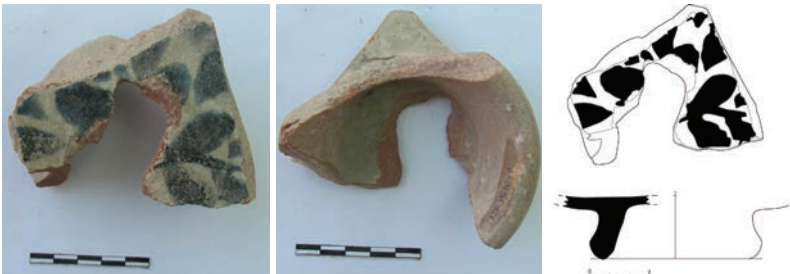
Hamur Cinsi: Orta sert hamur. Bol mikalı, siyah/beyaz partiküllü, yer yer iri beyaz partiküllü.

Astar: Beyaz-krem

Sır: Şeffaf renksiz

Bezeme: Bitkisel

Benzer örnekler: Ekol olarak benzeri Doğer- Armağan 2016, Taf 12/49-50.



Katalog No: 3

Buluntu Yeri / Genel Envanter No: KADİFEKALE / SMYRNA 3812

Mevki Envanter No/ Kasa No: SMKDF. 15.12 / KDF. 15. 10 B

Seviye: 181.76 – 179.75 cm

Formu: Kaide parçası

Ölçüler: K. Ç.: 8,8 cm, Kor.Y.: 3,5 cm

Hamur Rengi: Kırmızı (Munsell 2,5 YR 4/8 red)

Hamur Cinsi: Orta sert hamur. Mikalı, yer yer büyük beyaz partiküllü, az boşluklu.

Astar: Beyaz-krem

Sır: Şeffaf renksiz

Bezeme: Bitkisel

Benzer örnekler: -



Katalog No: 4

Buluntu Yeri / Genel Envanter No: KADİFEKALE / SMYRNA 3802

Mevki Envanter No/ Kasa No: SMKDF. 15.02 / KDF. 15. 15

Seviye: 181.76 – 179. 75 cm

Formu: Kaide

Ölçüler: K. Ç.: 8,4 cm, Kor.Y.: 3,5 cm

Hamur Rengi: Açık Kırmızı (Munsell 2,5 YR 6/6 light red)

Hamur Cinsi: Orta sert hamur. Az mikalı, beyaz partiküllü, az boşluklu.

Astar: Beyaz-krem

Sır: Şeffaf renksiz

Bezeme: Geometrik

Benzer örnekler: Orhanlı 2018, Kat.8; Özkul Fındık 2014b, 175, fotoğraf 15:59; Bitkisel karakteri daha baskın kompozisyon için bk.: Özkul Fındık 2001a, 48, fot. 40; Yılmaz 2012, 91, Kat no. A2.51, Yılmaz 2010a, 48, Kat no:10; Kürkman 2005, 35, Res: 45; Watson 2004, 388, Cat Q.18; Demirsar Arlı 2019, 357, Res. 8; Altınsapan 2003, Res.6 içinde.



Katalog No: 5

Buluntu Yeri / Genel Envanter No: KADİFEKALE / SMYRNA 3819

Mevki Envanter No/ Kasa No: SMKDF. 15.19 / KDF. 15. 06

Seviye: 180.50 – 179. 08 cm

Formu: Kaide parçası

Hamur Rengi: Kırmızı (Munsell 2,5 YR 4/8 red)

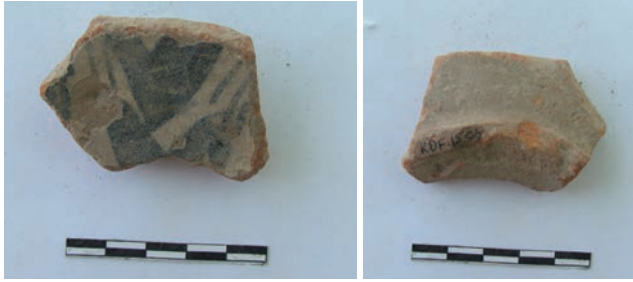
Hamur Cinsi: Yumuşak sert hamur. Bol mikalı, beyaz partiküllü.

Astar: Beyaz-krem

Sır: Şeffaf renksiz

Bezeme: Bitkisel

Benzer örnekler: Uysal 2008, 25, Resim 17



Katalog No: 6

Buluntu Yeri / Genel Envanter No: KADİFEKALE / SMYRNA 3806

Mevki Envanter No/ Kasa No: SMKDF. 15.06 / KDF. 15. 10

Seviye: 180.72 cm

Formu: Kaide ve gövde parçası

Hamur Rengi: Sarımsı Kırmızı (Munsell 5 YR 5/6 yellowish red)

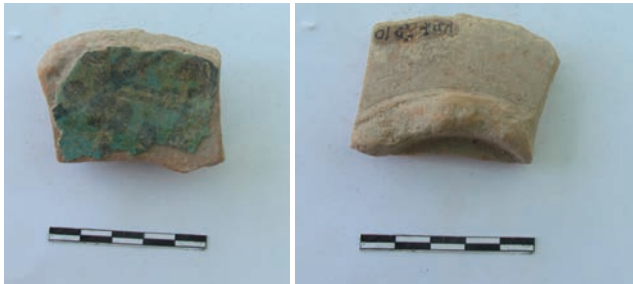
Hamur Cinsi: Orta sert hamur. İri beyaz partiküllü.

Astar: Beyaz-krem

Sır: Şeffaf turkuaz

Bezeme: Bitkisel

Benzer örnekler: -



Katalog No: 7

Buluntu Yeri / Genel Envanter No: KADİFEKALE / SMYRNA 3817

Mevki Envanter No/ Kasa No: SMKDF. 15.17 / KDF. 15. 17

Seviye: 181.50 – 179.83 cm

Formu: Ağız kenarı ve gövde parçası

Ölçüler: A.Ç.: 20.2 cm, Kor.Y.: 1,9 cm

Hamur Rengi: Pembe (Munsell 5 YR 8/4 pink)

Hamur Cinsi: Orta sert hamur. Yer yer boşluklu.

Astar: Beyaz-krem

Sır: İç şeffaf renksiz

Bezeme: Bitkisel ?

Benzer Örnekler: -



Katalog No: 8

Buluntu Yeri / Genel Envanter No: KADİFEKALE / SMYRNA 3802

Mevki Envanter No/ Kasa No: SMKDF. 15.02 / KDF. 15. 15

Seviye: 181.76 – 179.75 cm

Formu: Ağız kenarı ve gövde parçası

Hamur Rengi: Kırmızı (Munsell 10 R 4/6 red)

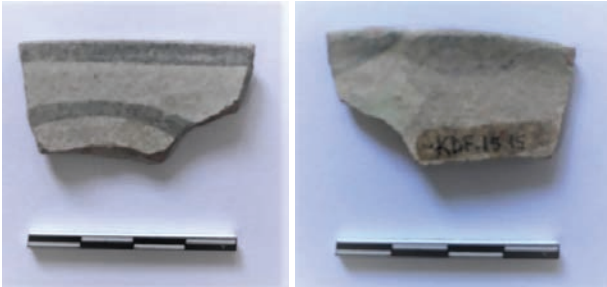
Hamur Cinsi: Orta sert hamur, az siyah/beyaz partiküllü.

Astar: Beyaz-krem

Sır: İç ve dış şeffaf renksiz

Bezeme: ?

Benzer Örnekler: -



Katalog No: 9

Buluntu Yeri / Genel Envanter No: KADİFEKALE / SMYRNA 3805

Mevki Envanter No/ Kasa No: SMKDF. 15.05 / KDF. 15. 08 A

Seviye:

Formu: Gövde parçası

Hamur Rengi: Kırmızı (Munsell 2,5 YR 4/8 red)

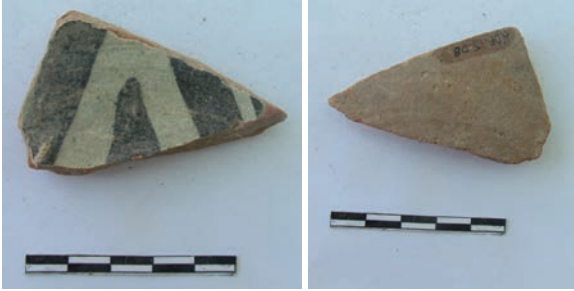
Hamur Cinsi: Orta sert hamur, az siyah/beyaz partiküllü, mikalı, yer yer küçük boşluklu.

Astar: Beyaz-krem

Sır: İç şeffaf renksiz

Bezeme: Bitkisel ?

Benzer örnekler: -



Katalog No: 10

Buluntu Yeri / Genel Envanter No: KADİFEKALE / SMYRNA 3801

Mevki Envanter No/ Kasa No: SMKDF. 16.01 / KDF. 15. 02

Formu: Ağız kenarı ve gövde parçası

Hamur Rengi: Sarımsı Kırmızı (Munsell 5 YR 5/6 yellowish red)

Hamur Cinsi: Orta sert hamur, beyaz partiküllü.

Astar: Beyaz-krem

Sır: İç şeffaf renksiz, dış yeşil

Bezeme: Bitkisel

Benzer örnekler: Yılmaz 2009, 29, kat no: 3.



Katalog No: 11

Buluntu Yeri / Genel Envanter No: KADİFEKALE / SMYRNA 3810

Mevki Envanter No/ Kasa No: SMKDF. 15.10 / KDF. 15. 16

Seviye: 181.70 – 179, 75 cm.

Formu: Gövde parçası

Hamur Rengi: Kırmızı (Munsell 2.5 YR 5/8 red)

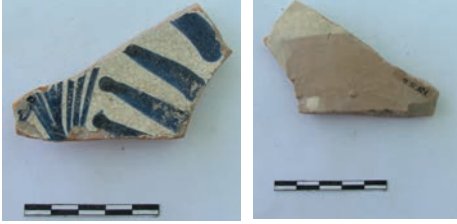
Hamur Cinsi: Orta sert hamur, beyaz partiküllü, yer yer boşluklu.

Astar: Beyaz-krem

Sır: İç şeffaf renksiz

Bezeme: Bitkisel

Benzer örnekler: Yelpaze şeklinde bitkisel bezemenin alt kısımları ve boyama tekniği olarak. Özkul Fındık 2001a, 42, fot: 27; Yılmaz 2012,42- 46. Yılmaz 2009, 29, Kat no: 3; Kürkman 2005, 36, Res 47; Yener 2017, 221 Res no: 69 a-b; Yörür 2019, Kat.19 Kütahya yerel üretim), Kat.12, 26 (İznik buluntusu).



Katalog No: 12

Buluntu Yeri / Genel Envanter No: KADİFEKALE / SMYRNA 3813

Mevki Envanter No/ Kasa No: SMKDF. 15.13 / KDF. 15. 14

Seviye: 181.21 – 179, 56 cm.

Formu: Gövde parçası

Hamur Rengi: Kırmızı (Munsell 2.5 YR 5/8 red)

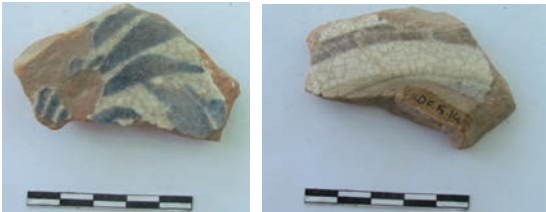
Hamur Cinsi: Orta sert hamur, beyaz partiküllü, yer yer boşluklu.

Astar: Beyaz-krem

Sır: İç şeffaf renksiz

Bezeme: Bitkisel

Benzer örnekler: Yelpaze şeklinde bitkisel bezemenin üst kısımları ve boyama tekniği olarak Yılmaz 2009, 29, kat no: 3; Yılmaz 2012, 42- 45; Yalman 1988b, 381, Çiz: 5, İTK A30; Gök Gürhan 2011, 305 içinde;. Böhlendorf-Arslan 2018, Pl.7 (7.2); Yörür 2019, Kat.19 Kütahya yerel üretim), Kat.12, 26 (İznik buluntusu).



Katalog No: 13

Buluntu Yeri / Genel Envanter No: KADİFEKALE / SMYRNA 3818

Mevki Envanter No/ Kasa No: SMKDF. 15.18 / KDF. 15. 05

Seviye: 180.41 – 179,82 cm.

Formu: Gövde parçası

Hamur Rengi: Sarımsı Kırmızı (Munsell 5 YR 5/8 yellowish red)

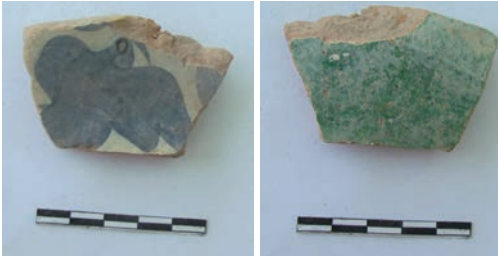
Hamur Cinsi: Orta sert hamur, beyaz/siyah partiküllü, yer yer boşluklu.

Astar: Beyaz-krem

Sır: İç şeffaf renksiz, dış yeşil renk

Bezeme: Bitkisel

Benzer Örnekler: -



Katalog No: 14

Buluntu Yeri / Genel Envanter No: KADİFEKALE / SMYRNA 3810

Mevki Envanter No/ Kasa No: SMKDF. 15.10 / KDF. 15. 16

Seviye: 181.70 – 179,75 cm.

Formu: Gövde parçası

Hamur Rengi: Kırmızı (Munsell 2.5 YR 5/8 red)

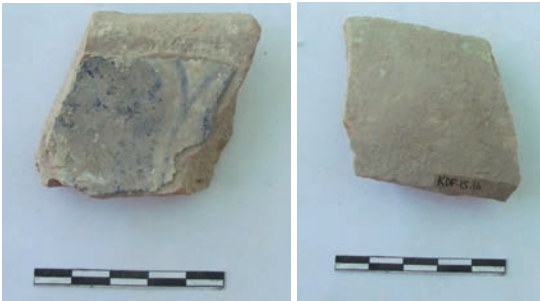
Hamur Cinsi: Orta sert hamur, beyaz partiküllü, yer yer boşluklu.

Astar: Beyaz-krem

Sır: İç şeffaf renksiz

Bezeme: Bitkisel

Benzer Örnekler: -



Katalog No: 15

Buluntu Yeri / Genel Envanter No: KADİFEKALE / SMYRNA 3818

Mevki Envanter No/ Kasa No: SMKDF. 15.18 / KDF. 15. 05

Seviye: 180.41 – 179,82 cm.

Formu: Ağız kenarı ve gövde parçası

Hamur Rengi: Kırmızı (Munsell 2.5 YR 5/8 red)

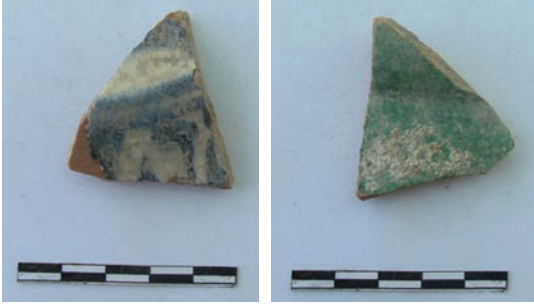
Hamur Cinsi: Orta sert hamur, beyaz partiküllü, yer yer boşluklu.

Astar: Beyaz-krem

Sır: : İç şeffaf renksiz, dış yeşil renk

Bezeme: -

Benzer örnekler: Ağız tablası ve bezeme olasılıkla. Yılmaz 2009, 49, Kat.no.12.



Katalog No: 16

Buluntu Yeri / Genel Envanter No: KADİFEKALE / SMYRNA 3818

Mevki Envanter No/ Kasa No: SMKDF. 15.18 / KDF. 15. 05

Seviye: 180.41 – 179,82 cm.

Formu: Gövde parçası

Hamur Rengi: Kırmızı (Munsell 10 R 5/8 red)

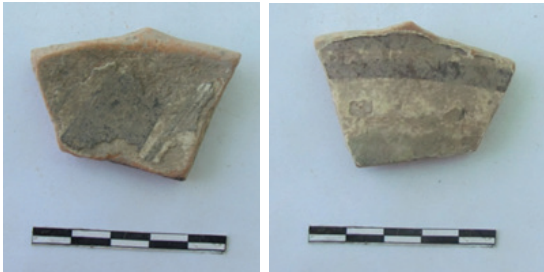
Hamur Cinsi: Orta sert hamur, yer yer iri beyaz partiküllü.

Astar: Beyaz-krem

Sır: İç ve dış şeffaf renksiz

Bezeme: Bitkisel ?

Benzer Örnekler: -



KAYNAKÇA

- Abay, E.ve Dedeoğlu, F. (2012), Beycesultan 2007-2010 Yılları Kazı Çalışmaları Raporu, 33. *Kazı Sonuçları Toplantısı*, 4, Ankara, 303-330.
- Abay, E.ve Dedeoğlu, F. (2013), Beycesultan 2011 Yılı Kazı Çalışması Raporu, 34. *Kazı Sonuçları Toplantısı* 1, Ankara, 217-228.
- Altun, A.(1991), “İznik çini ve seramikleri”, *Sadberk Hanım Müzesi*, İstanbul, Vehbi Koç Vakfı, 8-48
- Altun, A. ve Aslanapa, O. (1995), İznik Çini Fırınları Kazısı 1994 Mevsimi Çalışmaları, *XVII. Kazı Sonuçları Toplantısı* II, Ankara, 411-427.
- Altun, A. (1998), *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*, İstanbul, İ.M.K.B. Yayınları.
- Altun, A.ve Aslanapa, O. (1998), İznik Çini Fırınları Kazısı 1996 Yılı Çalışmaları, *XIX. Kazı Sonuçları Toplantısı* II, Ankara, 625-640.
- Altun, A.ve Demirsar Arlı, B. (2004), İznik Çini Fırınları Kazısı 2002 Yılı Çalışmaları, 25. *Kazı Sonuçları Toplantısı* 2, Ankara, 403-412.
- Altun, A.ve Demirsar Arlı, B. (2005), İznik Çini Fırınları Kazısı 2003 Yılı Çalışmaları, 26. *Kazı Sonuçları Toplantısı* 2, Ankara, 255-264.
- Altun, A. (2007), İznik Kazıları ışığında Osmanlı Çini ve Seramikleri, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, Ed. Gönül Öney- Zehra Çobanlı, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 309-325.
- Akarca, A. (1976), Çanakkale Kara Menderes Çevresindeki Eski Köy Yerleşmeleri, *İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi* 30, 119-134.
- Altınsapan, E. ve Deveci, A. (2003), 2001 Yılı Bilecik Orhangazi İmaret ve Eski Pazar Mahallesi Çarşı Alanı Kazısı, 24. *Kazı Sonuçları Toplantısı* 2, Ankara, 209-222.
- Aslanapa, O. (1965a), Kırmızı Hamurlu İlk Osmanlı Keramikleri (Milet Tipi Denilen Keramikler), Ankara, *Türk Kültürü* III /30, 391-399.
- Aslanapa, O. (1965b), *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, İstanbul, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Aslanapa, O. (1969), Pottery and Kilns From The Iznik Excavations in: *Forschungen Zur Kunst Asiens, In Memoriam Kurt Erdman*, ed.O. Aslanapa-R.Naumann, İstanbul, 1969, 140-146.
- Aslanapa, O. (1985), İznik Çini Fırınları 1984 Çalışmaları, *VII. Kazı Sonuçları Toplantısı*, Ankara, 637-650.
- Aslanapa, O. (1986), İznik Çini Fırınları 1985 Çalışmaları, *VIII. Kazı Sonuçları Toplantısı II*, Ankara, 315-334.

- Aslanapa, O. (1988), İznik Çini Fırınları Kazısı, 1987 Yılı Çalışmaları, *VIII. Kazı Sonuçları Toplantısı II*, Ankara, 383-400.
- Aslanapa, O. (1989), İznik Çini Fırınları Kazısı 1988 Yılı Çalışmaları, *XI. Kazı Sonuçları Toplantısı II*, Ankara, 363-370.
- Aslanapa, O. Yetkin S, ve Altun A (1989), *The Iznik Tile Kiln Excavations (The Second Round:1981-1988)*, İstanbul: The Historical Reserch Foundations.
- Aslanapa, O. (1993), İznik Çini Fırınları Kazısı 1992 Yılı Çalışmaları, *XV. Kazı Sonuçları Toplantısı II*, Ankara, 547-563.
- Bachmann, M. (2011), 2009 Yılı Kızıllavlu Onarım Çalışmaları, *28. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, Ankara, 231-236.
- Batariuc, P. ve Dinu, N. (2008), “Vase tip Miletus descoperite la Suceava, strada Dragoş Vodă”, *Romanii in Europa medievală (intre Orientul bizantin și Occidentul latin)*, *Studii in onoarea profesorului Victor Spinei* (ed. D. Țeicu, I. Candea), Ed. Istros, Brăila, 755-767.
- Batariuc, P. ve Dinu, N. (2018), “Kütahya Pottery Found at the Princely Court of Suceava”, 133-136. *15th International Congress of Turkish Art* 16-18 September 2015.
- Bayar, S. (2016), Mardin Kalesi Arkeolojik Kazı Çalışmaları 2014, *24. Müze Kurtarma Kazıları Sempozyumu ve 1. Uluslararası Müzecilik Çalıştayı*, Ankara, 479-508.
- Bilici, S. (2001), Alanya Tersanesi Seramik Buluntuları, *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler*, Ankara, 107-132.
- Bilici, S. (2005), “Alanya-Tersane ve Kızıl Kule Çevresinden Bir Grup Sırlı Seramik”, *Adalya III*, 329-349.
- Bilici, S. (2006), Sırlı Seramik Sanatı, *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı* (Ed. A. U. Peker-Z. K. Bilici), C.2, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 513-523.
- Böhlendorf Arslan, B. (2007), Beylikler Döneminde Milet’te Seramik Üretimi, *Konya Kitabı X*, Özel Sayı, Konya, 87-99.
- Böhlendorf Arslan, B. (2018), Gülpınar Pottery Again: Towards a Re-Evaluation of Local and Imported Wares, Ed. F.Yenişehirlioğlu. *XIth Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics, Proceedings, (19-24 October 2015 Antalya)*, Vol. 1, Koç University VEKAM 2018, No.42, Dumat Ofset, Ankara, 279-290.

- Burlot, J.-Waksman, S.Y.- Böhlendorf-Arslan, B.-Vroom, J.-Japp, S ve Teslenko, I. (2018), The Early Turkish Pottery Productions in Western Anatolia: Provenances, Contextualization and Techniques, , Ed. F.Yenişehirlioğlu. *XIth Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics, Proceedings, (19-24 October 2015 Antalya), Vol. 1, Koç University VEKAM 2018, No.42, Dumat Ofset, Ankara, 427-430.*
- Crane, H. (1977), Preliminary Observations on the Glazed Pottery of the Turkish Period from Sardis, Crawford H. Greenewalt, Jr., Kubilây Nayir, Howard G. Crane and S. M. Goldstein, The Eighteenth Campaign at Sardis (1975), *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, No. 228, 51-52.
- Crane, H. (1987), Some Archaeological Notes on Turkish Sardis, *Muqarnas*, V. 4, 43-58.
- Çeken, M. (2007), Hasankeyf kazısı Seramik Fırınları, Atölyeleri ve Seramikleri, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, Ed. Gönül Öney- Zehra Çobanlı, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 245, 261.
- Çorum, B. (1976), 1974 Yılında Bursa Müzesi Tarafından Müsadere Edilen İznik Seramikleri, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Yıllığı VI 1974-1975, İstanbul, 279-294.
- Çorum, B. (1983), Balık Figürlü Milet İşi Keramikler, *Sanat Tarihi Yıllığı XII*, Sayı: 12, İstanbul 1-4.
- Darga, A.M. (1993), Şarhöyük-Dorylaion Kazıları (1989-1992), *XV. Kazı Sonuçları Toplantısı I*, Ankara, 481-501.
- Demirci, İ. (2006), *2004-2005 yılları arasında İznik Roma Tiyatrosunda Ortaya Çıkarılan Erken Osmanlı Dönemi Milet İşi Seramikleri*, (yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Çanakkale OnSekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demirsar Arlı, B. - Altun, A. (2009), İznik Çini Fırınları Kazısı 2007 Yılı Çalışmaları, *30. Kazı Sonuçları Toplantısı I*, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 359-376.
- Demirsar Arlı, B. (2011), İznik Çini Fırınları Kazısı 2009 Yılı Çalışmaları, *32. Kazı Sonuçları Toplantısı 4*, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 51-64.
- Demirsar Arlı, B. (2012a), İznik Çini Fırınları Kazısı 2010 Yılı Çalışmaları, *33. Kazı Sonuçları Toplantısı 3*, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 391-408.

- Demirsar Arlı, B. (2012b), İznik Çini Fırınları Kazısında Ele Geçen Milet İşi Olarak Tanınan Teknikteki Seramiklerin Değerlendirilmesi, Eskişehir, *Uluslararası Katılımlı XV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*, C. II, 85-92
- Demirsar Arlı, B. (2016), İznik Çini Fırınları Kazısı 2014 Yılı Çalışmaları, 37. *Kazı Sonuçları Toplantısı 2*, Ankara, 507-516.
- Demirsar Arlı, B. (2017), İznik Çini Fırınları Kazısı 2015 Yılı Çalışmaları, 38. *Kazı Sonuçları Toplantısı 2*, Ankara, 371-388.
- Demirsar Arlı, B (2018a), İznik Çini Fırınları Kazı Buluntularından Çini Örneklerin Değerlendirilmesi, *Journal of History Culture and Art Research*, 7(1), 578-594.
- Demirsar Arlı, B. (2018b), İznik Çini Fırınları Kazısı 2016 Yılı Çalışmaları, 39. *Kazı Sonuçları Toplantısı 3*, Ankara, 445-460.
- Demirsar Arlı, B. (2019), İznik Çini Fırınları Kazısı 2017 Yılı Çalışmaları, 40. *Kazı Sonuçları Toplantısı 1*, Ankara, 345-360.
- Dinu, N. (2010), “Ceramică Otomană Descoperită în Dobrogea”, *Pontica* 43, 303-320.
- Dinu, N. (2016), “Ceramica otomana descoperita la Manastirea Putna”, *Cercetari Arheologice la Manastirea Putna*, 75-96.
- Doğan, S.ve Fındık E.F.ve Bulgurlu V. (2019), Demre/Myra Aziz Nikolaos Kilisesi Kazı, Koruma ve Onarım Çalışmaları-2017, 40. *Kazı Sonuçları Toplantısı 3*, Ankara, 365-380.
- Doğer, L. (1996), “Geçmişten Günümüze Kütahya Çiniciliği”, *Antika&Dekorasyon ve Sanat Dergisi* 34 İstanbul, 152-156.
- Doğer L. ve Armağan E. (2016), ”Erste Ergebnisse der archäologischen Untersuchungen des byzantinischen Aigai (Aiolis)”, *Byzantinische Zeitschrift*, Band 109, Heft 1, 9-32.
- Doğer L. ve Armağan E. (2020), “Amorium, Yukarı Şehir İç Sur Alanı Kazısından Geç Ortaçağ Sırlı Seramikleri Üzerine İlk Gözlemler”, *Art Sanat Dergisi* S: 14, 2020, 71-110.
- Doğer, L. ve Maktal Canko, D.Y.(2018) “Smyrna Akropolis’i (Kadifekale) 2015 Yılı Kazısından Bizans ve Beylikler Dönemi Seramikleri Üzerine İlk Gözlemler”, 22.*Uluslararası Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu/22 İstanbul*, (24-26 Ekim 2018), Özet Kitabı. 134.
- Doğer L- Maktal Canko D. (2019a), İzmir Kadifekale 2015 Yılı Bizans Sarnıcı Seramik Buluntular, *Smyrn/İzmir Kazı ve Araştırmaları III*, Ed: H. Göncü, A Ersoy, D. S. Tanrıver, Ege Yay., İstanbul, 111-152.

- Doğru, L ve Maktal Canko, D. (2019b), Smyrna Akropolis'i (Kadifekale) 2015 Yılı Bizans Sarnıcı Kazısından Tek Renk Sırlı Beylikler Dönemi Seramiği, *23. Uluslararası Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*, Edirne (6-8 Kasım 2019), Özet Kitabı. Trakya Üniv. Yayın.no.219, Edirne, 64-65.
- Doğru, H. (2001), Osman Bey'in İlk Fethi: Karacahisar Kalesi Yüzey Araştırması 1999, *18. Araştırma Sonuçları Toplantısı I*, Ankara, 41-50.
- Dönmez, A. (2010), Bursa Türk İslam eserleri Müzesi Koleksiyonundaki Seramikler, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Çanakkale.
- Elton, H. (2008), Göksu Archaeological Project 2005-2006, *25. Araştırma Sonuçları Toplantısı 2*, Ankara, 237-250.
- Erdmann K. (1963), "Neue Arbeiten zur Turkischen Keramik", *Ars Orientalis*, Volume V, Vol. 5, 191-219.
- Erdoğan, N. (2017), Cizre İçkale 2014-2017 Yılı Kazı Çalışmaları, *26. Müze Kurtarma Kazıları Sempozyumu*, Ankara, 289-320.
- Ersay, B. (2009), Kale-i Tavas (Tabae) 2007 Yılı Kazısı, *30. Kazı Sonuçları Toplantısı 3*, Ankara, 41-56.
- Ersay, B. (2010), Kale-i Tavas (Tabae) 2008 Yılı Kazısı, *31. Kazı Sonuçları Toplantısı 4*, Ankara, 301-346.
- Ersay, B. (2011), Kale-i Tavas (Tabae) 2009 Yılı Kazısı, *32. Kazı Sonuçları Toplantısı 3*, Ankara, 122-134.
- Eser E. ve Akay B. (2013), Divriği Kalesi 2011, *34. Kazı Sonuçları Toplantısı 3*, Ankara, 415-426.
- Ersay, A. (2015), "Antik Smyrna-İzmir Kazı Araştırma ve Restorasyon Çalışmaları", *Smyrna/İzmir Kazı ve Araştırmaları 1. Çalıştay Bildirileri* Ed: A. Ersay-G. Şakar, İstanbul, 1-14.
- François, V. (2001), Éléments pour l'histoire ottomane d'Aphrodisias: la vaisselle de terre, *Anatolia Antiqua* 9, 147-190.
- Gök-Gürhan, S. (2007), A Study of Byzantine and Ottoman Ceramic Fragments Found by Surface Survey North and West of Yel değirmeni Mound 1997, *The Madra River Delta: Regional Studies on the Aegan Coast of Turkey*, Ed. Kyriacos Lambrianides and Nigel Spencer, The British Institute at Ankara, 109-122.
- Gök Gürhan S. (2009), 1995-2009 yılları arasında Beçin Kazısı'nda Ortaya Çıkarılan Seramiklerin Değerlendirilmesi, *Sanat Tarihi Dergisi XVIII/2*, 45-70.

- Gök-Gürhan, S. (2011), 2007 ve 2008 Yıllarında Balat İlyas Bey Külliyesi'nde Yapılan Kazı ve Temizlik Çalışmalarında Ortaya Çıkarılan Seramikler, *Balat İlyas Bey Külliyesi*, İstanbul, Söktaş Yayınları, 301-321.
- Guionova, G. (2005), Le "Miletus ware" de Choumen, *Archeologia Bulgarica, of Archaeologia Bulgarica*, 3, 87-94.
- Güler, A. (2004), Gelibolu Ilgardere Köyü Yüzev Araştırmasında Bulunan Seramik Örnekleri, 19. Arkeometri Sonuçları Toplantısı, Ankara, 101-106.
- Hayes, J.W. (1992). *Excavation at Saraçhane in İstanbul 2: The Pottery*. Princeton University Press.
- Harrison M., Fıratlı N. (1967), Excavations at Saraçhane in İstanbul: Fourth Preliminary Report, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 21, 273-278.
- Harrison M., Fıratlı N. (1966), Excavations at Saraçhane in İstanbul: Second and Third Preliminary Reports, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 21, 222-238.
- Karakaya H. (2010), Edirne (Hadrianopolis) Kalesi 2008 Yılı Kurtarma Kazıları, 18. Müze Çalışmaları ve Kurtarma Kazıları Sempozyumu, Ankara, 105-133.
- Karakaya, H. (2011), Edirne (Hadrianapolis) Kalesi Zindanalıt 4 Pafta, 15 Ada, 21-53 Parseller 2009 Yılı Kurtarma Kazısı, 19. Müze Çalışmaları ve Kurtarma Kazıları Sempozyumu, Ankara, 47-78.
- Kenar, A. (2015), Marmaray Projesi Kapsamında Yenikapı Kazılarında Ortaya Çıkarılan Osmanlı Keramikleri (15-17..yüzyıl), *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi*, S: 1, 115-154.
- Konyar E., Avcı C., Paşayığıt D., Tan A. ve Tümer H. (2016), Eski Van Şehri, Kalesi ve Höyüğü 2014 Yılı Kazı Çalışmaları, 37. Kazı Sonuçları Toplantısı 2, Ankara, 573-590.
- Kontogiannis N.D. ve Arvaniti S. (2007), "The Medieval Kato Kastro (Lower Castle) of Andros: Excavation Data and Ceramic Material", *Çanak, BYZAS 7* (Ed. B. Böhlendorf-Arslan – A.O. Uysal – J. Witte-Orr), İstanbul, 349-362.
- Kürkman G. (2005), Toprak, Ateş, Sır Tarihsel gelişimi, atölyeleri ve ustalarıyla Kütahya Çini ve Seramikleri, Suna ve İnan Kırac Vakfı Yayını: İstanbul.
- Lane, A. (1947), *Early İslamic Pottery: Mesopotamia, Egypt and Persia*, London, Faber and Faber.
- Lane, A. (1957), *Later İslamic Pottery: Persia, Syria, Egypt, Turkey*, London, Faber and Faber.

- Metin, M. (1997), *Ulus Kazısı 1995, VII. Müze Kurtarma Kazıları Semineri*, Ankara, 199-220.
- Niewöhner, P. (2016), “Der Bischofspalast von Milet.” *Archaischer Anzeiger* 2015/2, 181-273.
- Orhanlı, O. (2018), *Anadolu Türk Mimarisinde Bezeme Unsuru Olarak Seramik Kullanımı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Otto-Dorn, K. (1957), *Türkische Keramik*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Öney, G. (2007), *Beylikler Devri Sanatı XIV-XV. Yüzyıl (1300-1453)*, İstanbul, Türk Tarih Kurumu.
- Özgen H, M. (2018), Balıkesir İli Burhaniye, Gömeç ve Ayvalık İlçeleri “Adramytteion Egemenlik Alanı” 2015-2016 Yılları Arkeolojik Yüzeysel Araştırması, 35. *Araştırma Sonuçları Toplantısı 2*, Ankara, 219-242.
- Özkul, N. (1999), Miletus Wares Found in İznik Roman Theatre Excavations, *Art Turc/Turkish Art 10.Th. International Congress of Turkish Art* (17-23 Septembere 1995), Peoceeding, Geveve, 547-554.
- Özkul Fındık N. (2001a), İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri, T.C. Kültür Bakanlığı, Tgrk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Özkul Fındık, N. (2001b), Erken Osmanlı (Milet Tipi) Seramiklerde Bilinmeyen Bazı Örnekler, *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler*, Ankara, 419-436.
- Özkul Fındık, N. (2002), Osmanlı Seramik Sanatı, *Türkler Ansiklopedisi*, C. 12 Osmanlı, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 605-620.
- Özkul Fındık, N. (2003), VII. Turkish Glazed Pottery. In Lightfoot C.S. (ed.). *Amorium Report II. Research Papers and Technical Reports*. BAR International Series 1170. Oxford: BAR, 105—118, 205—211.
- Özkul Fındık, N. (2007), Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Seramik Sanatı, *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, Ed. Gönül Öney- Zehra Çobanlı, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 233-241.
- Özkul Fındık, N.(2008). *Hasankeyf Seramikleri (2004-2006)*, Ankara: Çardaş Yayıncılık.
- Özkul Fındık, N. (2013), Artuklu-Eyyubi Dönemlerinde Hasankeyf’te Seramik Atölyeleri ve Üretimleri, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C: 30/2, 43-59.

- Özkul Fındık, N. (2014a), Anadolu Arkeolojisinde Bazı Seramik Oyuncaklar (XII-XV. Yüzyıllar), *Milli Folklor*, S.101, 252-264.
- Özkul Fındık, N. (2014b), İznik Sırlı Seramikleri Roma Tiyatrosu Kazısı (1980-1995), Bilgin Kültür Sanat Yayınları, Ankara.
- Öztaşkın, M. (2017), Byzantine and Turkish Glazed Pottery Finds from Aphrodisias, *Glazed Pottery of the Mediterranean and the Black Sea Region, 10th-18th Centuries* Volume 2, Ed: Sergei Bocharov, Véronique François, Ayrat Sitdikov, 165-188.
- Paker, M. (1965), Anadolu Beylikler Devri Keramik Sanatı, *Sanat Tarihi Yıllığı* I, 155- 182.
- Parman, E. (2003), Eskişehir-Karacahisar Kalesi 2001 Yılı Kazı Çalışmaları, *24. Kazı Sonuçları Toplantısı* 2, Ankara, 69-80.
- Pektaş, K ve Cirtil S, Büyükgün B. (2019), Beçin Kalesi 2017 Yılı Kazı ve Onarım Çalışmaları, *40 Kazı Sonuçları Toplantısı* 2, Ankara, 507-518.
- Pektaş K.-Cirtil S. Ve Büyükgün Çelebi B. (2020), Beçin Kalesi 2018 Yılı Kazı ve Onarım Çalışmaları, *41. Kazı Sonuçları Toplantısı* 3, Ankara, 21-34.
- Pirson, F. (2007), Pergamon - Yeni Araştırma Programı ve 2005 Yılı Çalışmaları, *28. Kazı Sonuçları Toplantısı* 2, Ankara, 493-512.
- Polat, T. (2016), “Milet İşi Seramiklerde Form Tipolojisi Üzerine Bir Deneme”, *Sanat Tarihi Dergisi* XXV/2, 213-247.
- Rice, D.T. (1965), *Byzantine Glazed Pottery*.
- Sarre, F. - Wulzinger, K. ve Wittek, P. (1935), *Das Islamische Milet*, Berlin/Leipzig.
- Smith R. ve Ögüş E. (2017), Aphrodisias 2015, *38. Kazı Sonuçları Toplantısı* 2, Ankara, 17-34.
- Şahin, F. (1980), Kütahya Çini-Keramik Sanatı ve Tarihinin Yeni Buluntular Açısından Değerlendirilmesi, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Yıllığı IX-X, 259-286.
- Tarhan, M.T. (1988), Van Kalesi ve Eski Van Şehri Kazıları 1987, *X. Kazı Sonuçları Toplantısı* I, 369-428.
- Tül, Ş. (2008), Nekropolis Kazısı, Aigai 200-2006 Yılı Kazıları, Ersin Doğer ve diğ., *29. Kazı Sonuçları Toplantısı* 1, Ankara, 207-232.
- Türe, S. (2014), *Ayasuluk Kalesi Doğu Kapısı Çevresindeki 2000-2002 Kurtarma Kazularından Ele Geçen Seramikler*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

- Uysal, A.O. (2008), Ezine-Akköyde Tarihi Anıtlar ve Seramikçilik, *Ezine Değerleri Sempozyumu (29-30 Ağustos 2008)*, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınları, 1-26.
- Uysal, A. O. (2009a), Çanakkale İli Ortaçağ ve Türk Dönemi Yüzey Araştırması 2007 Yılı Çalışmaları, 26. *Araştırma Sonuçları Toplantısı 2*, Ankara, 231-242.
- Uysal, A.O. (2009b), Akköy: tarih ve seramik, *XI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (17-19 Ekim)*, İzmir. 401-412.
- Vroom, J. (2005), Medieval Pottery From The Artemision in Ephesus: Imports and Locally Produced Wares, *Spatantike und mittelalterliche Keramik aus Ephesos*, Frederic Krinzing, Österreichischen Akademie Der Wissenschaften 13, Wien, 17-49.
- Vroom, J., Fındık E (2015), “The Pottery Finds”, Die Türbe im Artemision Ein frühosmanischer Grabbau in Ayasuluk/Selçuk und sein kulturhistorisches Umfeld, Österreichisches Archäologisches Institut Sonderschriften Band 53, 205-292.
- Vroom, J. (2018), Big City Medieval Ceramics From Old and Recent Excavations in Ephesus(Turkey), Ed. F.Yenişehirlioğlu. *XIth Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics, Proceedings, (19-24 October 2015 Antalya), Vol. 1, Koç University VEKAM 2018, No.42, Dumat Ofset, Ankara, 383-396.*
- Waksman, S.Y. (2014), “Long-term pottery production and chemical reference groups: examples from Medieval Western Turkey”, *Late Hellenistic To Mediaeval Fine Wares of the Aegean Coast of Anatolia Their Production, Imitation and Use*, Ed: Henryk Meyza, Varovie, 107-128.
- Watson, O. (2006), *Ceramics From Islamic Lands, Kuwait National Museum The Al-Sabah Collection*, London,, Thames& Hudson.
- Wolfgang Muller-Wiener, “Milet, 1977. Vorbericht über die Arbeiten des Jahres 1977”, *Istanbul Mitteilungen*, 29, 1979.
- Yalman, B. (1981), İznik Tiyatro Kazısı 1980, *III. Kazı Sonuçları Toplantısı*, Ankara, 31-34.
- Yalman, B. (1982), İznik Tiyatro Kazısı 1981, *IV. Kazı Sonuçları Toplantısı*, Ankara, 229-235.
- Yalman, B. (1983), İznik Tiyatro Kazısı, *V. Kazı Sonuçları Toplantısı*, Ankara, 215-220.

- Yalman, B. (1987), İznik Tiyatro Kazısı 1986, *IX. Kazı Sonuçları Toplantısı II*, Ankara, 299-328.
- Yalman, B. (1988a), İznik Tiyatro Kazısında Bulunan Seramik Fırın, *Sanat Tarihi Yıllığı* s: 13, 153-198.
- Yalman B. (1988b), İznik Tiyatro Kazısı, 1987, *X. Kazı Sonuçları Toplantısı II*, Ankara, 339-382.
- Yalman, B. (1989), İznik Tiyatro Kazısı 1988, *XI. Kazı Sonuçları Toplantısı II*, Ankara, 301-324.
- Yalman, B. (1990), İznik Tiyatro Kazısı, 1989, *XII. Kazı Sonuçları Toplantısı II*, Ankara, 379-404.
- Yalman, B. (1991), İznik Tiyatro Kazısı 1990, *XIII. Kazı Sonuçları Toplantısı II*, Ankara, 377-402.
- Yalman, B. (1992), İznik Tiyatro Kazısı 1991, *XIV. Kazı Sonuçları Toplantısı II*, Ankara, 181-204.
- Yalman, B. (1993), İznik Tiyatro Kazısı 1992, *XV. Kazı Sonuçları Toplantısı II*, Ankara, 425-454.
- Yalman, B. (1995), 1994 İznik Roma Tiyatrosu Kazısı, *XVII. Kazı Sonuçları Toplantısı II*, Ankara, 337-360.
- Yalman, B. (1996), İznik Tiyatro Kazısı Erken Osmanlı Seramik Buluntuları, *Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları*, İstanbul, Ed. Yıldız Demiriz, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 179-186.
- Yalman, B. (2002), 2001 İznik Tiyatro Kazısı, *24. Kazı Sonuçları Toplantısı I*, Ankara, 127-138.
- Yalman, B. (2007), 2005 İznik Tiyatrosu Kazısı, *28. Kazı Sonuçları Toplantısı II*, Ankara, 387-404.
- Yalman, B. (2008), 2006 Yılı İznik Tiyatro Kazısı, *29. Kazı Sonuçları Toplantısı III*, Ankara, 37-54.
- Yılmaz, G. (2009), Edirne-Zindanaltı Kazılarında Bulunan Erken Osmanlı Seramikleri I, *Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi*, S.9., Ankara, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları, 25-42.
- Yılmaz, G. (2010a), Edirne-Zindanaltı Kazılarında Bulunan Erken Osmanlı Seramikleri II, *Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi*, S.10, Ankara, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları, 39-56.

- Yılmaz, G. (2010b), Edirne Dilaver Bey Kurtarma Kazılarında Bulunan Erken Osmanlı Dönemi Seramikleri, Uluslararası Katılımlı *XIII. Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu* Bildiri kitabı, 14-16 Ekim 2009, İstanbul, 2010, 721-726.
- Yılmaz G. (2012), *Edirne Müzesi Osmanlı Seramikleri: Zindanaltı Buluntuları*, Edirne Taşınır Kültür Varlıkları Envanteri 1, Edirne.
- Yılmaz, G. (2014), Ayasuluk Kalesi ve St. Jean Anıtı Kazılarında Bulunan Seramikler, *Uluslararası Katılımlı XV. Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu* Bildiri kitabı 18-20 Ekim 2012, Cilt: 2, Ed: Meryem Acara Eser, Ebru Bilget Fataha, Gülseren Koyun, Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları No: 152, Sivas, 863-871.
- Yılmaz, G. (2015), St. Jean (Aziz Yuhanna) Kilisesi Atrium Kazılarında Bulunan Seramik Eserler, Ed: Celal Şimşek, Bahadır Duman, Erim Konakçı. içinde. *Mustafa Büyükkolancı'ya Armağan*, Ege Yayınları, İstanbul, 767-779.
- Yörür, M. (2019), *Kütahya Çini Müzesinde Bulunan 14. ve 15. yy. ait Milet İşi Seramikleirnin Kataloglanması*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anabilim Dalı.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

KUTSAL BAL: İKONOĞRAFİSİ İLE BİZANS SANATINDA ARI VE BAL



HOLY HONEY: BEE AND HONEY IN BYZANTINE ART WITH ICONOGRAPHY

Lale DOĞER*

Ceylan BORSTLAP**

ÖZ

Bu makalede, mitolojiye ve kutsal metinlere göre balın kökeni, cenaze hazırlıkları ve öteki dünya ile bağı, yeniden diriliş kavramı ve şarap-ekmek ile kurulan ilişkisi, vaftiz ritüellerindeki anlamı, litürjinin bir parçası arılara yazılan övgü ilahileriyle Bizans sanatında ‘sadık hizmetkar’ arı ve ‘erdem’ balının ikonografisi araştırılmıştır. Hıristiyan sanatında bu hayvana ait tasvirlerin ardında yatan düşüncenin ilk verileri çoğunlukla Bizans öncesine dayandığından, arı ve balın ikonografik köken araştırması için önce antik dönem literatürüne başvurulmuştur. Bizans kültür ortamına ait arı ve bal’a dair arkeolojik verilerin azlığına karşın zengin ikonografisinde; Batı Anadolu’da Galesios Dağı (Alamandağ) stiliti Aziz Lazaros, Orta Bizans Dönemi balın koruyucu Azizi Spelaiotes’lı Elias, Yusuf ile Asenat, Kilise Babalarından Konstantinopolis Patriği Aziz Ioannes Hrisostomos ve Milano Başpiskoposu Aziz Ambrosias gibi dini figürler, Pseudo-Oppian, Aziz Basilius Magnus ve Prudentius’un metinleri araştırmaya yön vermiştir. Konu, Bizans sanatında bal ve arı sembolizimini aktaran görsellerle desteklenmiştir.

Anahtar kelimeler. Bizans, petek, bal, arı, arı kovanı

ABSTRACT

In this article, the iconography of the “faithful servant” bee and “virtue” honey in Byzantine art has been researched with the origin of honey according to mythology and sacred scriptures, its relevance with the funeral rites and the afterworld, its affiliation in the conception of resurrection and wine-bread, its meaning in the baptism rituals with the written hymns for praise of bees as part of the liturgy. In the same context, the sacred works of bees contain the meaning of the existence of candle related to the Joy of Easter and the Immaculate Conception of Virgin Mary. The rich content of the Old Testament, which is full of proverbs about honey, is also the origin of bees. The first data on the idea

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2235-2408> ♦ E-mail: lale.doger@ege.edu.tr

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi ABD, İzmir.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1639-2654> ♦ E-mail: ceylanborstlap@gmail.com

behind the depictions of this animal in Christian art mostly dates back to pre-Byzantine times. The traces of honey in Hittite rituals in Anatolia indicated that the “Goddess-bee-honey” association of Hittite Mythology continued with another moon goddess Ephesia Artemisia in Anatolia; thousands of centuries later within Christianity, The mother of God, who was declared Theotokos in Ephesos again in Early Byzantine Period, Virgin Mary’s re-association with bees indicates the existence of a concept of “honey and mother goddess” that continued for centuries with the faithful servant bees of divine figures. Therefore, it was primarily consulted to the ancient literature for the research of the iconographic origin of bees and honey. Important reference sources include the concept of hive in the same iconographic framework, from Minoan and Mycenaean gold signet rings to Niketas Choniates› hive analogies, as well as its relationship with the euchariste doctrine in the story of Joseph and Asenath, as well as the «honey madness» encountered in Anatolia, some oracle methods, are the elements that have been transferred to the next centuries. Among the important reference sources, from the Minoan and Mycenaean golden signet rings to Niketas Choniates› hive analogies, the concept of the hive is as a basic element between the Joseph & Asenath story and the euchariste doctrine, also the «honey madness» in Anatolia with the methods of divination, were discussed in the same iconographic framework. In contrast to the scarcity of archaeological data on bees and honey of the Byzantine cultural environment, some religious figures lead its rich iconography; a stylite Saint Lazaros of Mt. Galesion (Alamandağ) in West Anatolia, Elias Spelaiotes as a patron saint of honey in the Middle Byzantine period hagiographia, one of the early Church Fathers the archbishop of Constantinopolis John Chrysostom with the Bishop of Milan Saint Ambrose and the texts from Pseudo-Oppian to Basilius Magnus. The memory of history has certainly enriched it with additions while conveying a living visual language to communities with iconography, and although some changes have been made, honey has always been seen as a miraculous essence that expresses God himself and what is from himself. The subject is supported by images as visual transmission of the symbolism of honey and bees in Byzantine art.

Keywords. *Byzantium, Honeycomb, honey, bee, beeheve*

Söz verdim, sizi Mısır'da çektiğiniz sıkıntıdan kurtaracağım;
Kenan, Hitit, Amor, Periz, Hiv ve Yevus topraklarına,
süt ve bal akan ülkeye götüreceğim.
Mısır'dan Çıkış, 13:5; 3:17.

Tanrının açıkça işaret ettiği üzere, Kutsal Kitap'ta adı geçen Suriye-Filistin ve Kuzey Mezopotamya bereketli toprakları için Eski Ahit'te 55 kez bahsi geçen bal, şifa ve bolluk sembolüdür.¹ Yeni Ahit'te Vaftizci Yahya'nın yiyeceğidir.² Kur'an'da ise Muhammed Suresi 15'de takva sahiplerine vaadedilen cennette safi süzme baldan ırmaklar vardır. Nahl 68'de Rabbin bal arısına vahyeti, "Dağlardan, ağaçlardan ve insanların kuracakları kovanlardan göz göz evler edin!" şeklinde petek yapımına ilişkindir.³ Bal kelimesi, Hint-Avrupa dil kökenine sahip Hititçede *milit* ve Luvice *mal-lit* kelimelerine karşılık gelir.⁴ Muhtemelen *mil/mal* kökü Türkçe *bal*, Yunanca *meli* (μέλι), Fransızca *miel*, Latince *mel/melis* sözcükleriyle dilbilimsel ilişki içindedir. Klasik metinlerde *melissa* kelimesi bal-toplayan/bal-çeken manasına gelir ve arılar için kullanılır. Arı ile balın Tanrı ve tanrıçalarla ikonografik ilişkisi derin, güçlü ve dikkat çekicidir. Musalar arı şekline girerek Atinalıları İonia'ya getirmişlerdir.⁵ Geldikleri bugünkü Anadolu topraklarının ana tanrıçası (magna mater) Kybele tüm vahşi hayvanlara hükmedebildiği gibi arılara da hükmeder. Şöhreti Anadolu'yu aşan Yeni Ahit'te de adından sıkça bahsedilen "yüce tanrıça" Ephesia Artemisia ise arıların kraliçesi, şehir koruyucusu, kovanın krali-

- 1 Vahiy 10:9; Mısır'dan Çıkış 3:17 ve 13:5-8 ve 33:2; Ezgiler Ezgisi 4:11; I.Samuel 14:27-25-43; Eyüp 20:17; Çölde Sayım 13:27, 14:8 ve 16:13; Yasa'nın Tekrarı 11:9, 6:3, 26:15, 26:9, 27:3 ve 31:20; I. Krallar 14:3; II. Krallar 18:31; Yeşaya 7:22; Yeşu 5:6; Yeremya 11:5 ve 32:22; Hezekiel 20:6 ve 20:15; Levililer 20:24; Süleyman'ın Özdeyişleri 24:13, 5:3, 25:16; 25:27, 16:24, 27:7.
- 2 Matta 3:4; Markos 1:6; Yeni Ahit'te İsa'nın Dirilişi ardından "İsa Öğrencilerine Görünüyor" pasajında diğer üç İncil yazarından farklı olarak sadece Luka yazarının ifadesine göre İsa, ona ikram edilen bir parça ızgara balık yemektedir. (Luka 24:42) Araştırmamız sırasında gördük ki az sayıda da olsa kimi beyanlar arasında geçen bir bilgiye göre: İsa'ya 'bir parça ızgara balık ve bir parça bal peteği' vermişlerdir. Ancak elimizdeki Kitabı Mukaddes Şirketine ait Türkçe İncil tercümelerinde böyle bir ifadeye rastlanmamıştır.
- 3 Kur'an-ı Kerim ve Meâli, Elmalılı Hamdi Yazır, Huzur Yayınevi Sel Matbaası (tarihsiz), 507, 273; İS. I. yüzyılda Dioscorides ünlü eseri De materia medica'da şeker kamışından bahseder, "sakharon" olarak adlandırdığı şeker kaynağının Araplarca kullanıldığını söyler. Ancak, "kökeni Hindistan olan ve komşu Arap ülkelerinden elde edilen bir şeker türü (herhangi bir şeyle) birleştirilmiş baldır" ifadesi pek rağbet görmez. Kuran'da bala yer verilmemesinin sebebi, Arapların Bizanslılardan önce keşfettiği ve tatlandırıcı olarak bal yerine şeker kamışı kullanıyor olmaları olabilir.
- 4 THD. vol. L-N, 1989, 250 ve 252; Sümerce bal anlamına gelen LAL kullanılır, herhangi bir yiyecek ya da içecek ile karıştırıldığında ekmek, şarap ya da bira gibi LAL eki alır. THD. vol. L-N, 1989, 250.2.a-b-c-d; Lal-it için "Bal gibi tatlı, Telipinu gibi tatlı", THD. vol. L-N, 1989, 251.e; Luvi dilinde lal- ile birleşen kelimeler arasında NIM.LAL kovan anlamına gelir, THD. vol. L-N, 1989, 27c. İçin bk. ETANA <http://etana.org>
- 5 Philostratos. Im. 2.3.6.

çe-arısıdır.⁶ Ephesos Artemision rahibelerine arı-hanımlar *μέλισσαι* (veya melissonomos, mellierai) denmiştir. Apollon'un Pythia kahinleri ve Tanrıça Demeter'in rahibeleri de 'melissai' olarak çağrılır. Demeter'in kızı Persephone için 'ballı' yahut 'ballanmış' anlamına gelen *Melitodes* lakabı kullanılır.⁷ Balı keşfeden *nymphenin* adı Melissa'dır, bebek Zeus'u o beslemiştir.⁸ Tanrı Zeus, Girit'in İda Dağı'ndaki Dicte Mağarası'nda *melissai* olarak adlandırılan *nymphelerce* veya Girit Kralı *Melisseus*'un güzeller güzeli kızı *Melissa* tarafından bal ve de keçi sütü ile büyütülmüştür.⁹ Keza bebek Dionysos da Zeus gibi bir mağarada *nympheler* ve onların arılarıyla büyütülmüş, bu arıları meşe ağacından kovana taşıyan Aristaeus (Aristeo) sayesinde balla beslenerek hayatta kalmıştır.¹⁰ Balı arılar üretmez, sadece aracılık ederler: Çünkü bal 'havadan düşer'.¹¹ Antik dünyada bilim ve mitoloji arasında bu hususta görünen ciddi bir anlaşmazlık yok gibidir, genel inanç balın gökyüzünden yeryüzüne damladığı yönündedir.¹² Ölümsüzlük veren Tanrıların gıdası, *ros caelestis*, gökten damlayan ilahi sıvı 'cennetin çiy damlası'dır.¹³ Bizans'da *Hexaameron*, balın cennetten çiy tanesi şeklinde çiçeklerin üzerine düştüğünü yinelemiştir, bilge arının bu son derece değerli şifa veren sıvıyı bizim için topladığını bildirir. Gökyüzünden çiçeklerin üzerine damlayan ve arıların bizim için topladığı bu altın renkli sıvı terkihi ile *mirabilis mos*, yani bir mucizedir.¹⁴ Ya da bal çiçekler yerine ağaçların hurma gibi tatlılarıdır, onların çok özel meyveleridir ve söz konusu ilahi sıvıyı bazen bize ağaçlar sunmaktadır.¹⁵

"Arı Ülkesi" olarak anılan Aşağı ve Yukarı Mısır Krallığının firavunları arı-koruyucuları olarak çağrılmaktadır.¹⁶ Mısır'da 26. Hanedan' ait Pabasa Mezar Odası ve Rekhmire Mezar Odası'nda İÖ. Üçüncü binden birinci bin ortasına tarihlenen yatay silindirik şeklindeki kovan ve bal üretimine dair tasvirler ve hiyerogliflerde, balı sadece elit tabakanın tatlandırıcı olarak kullanma ayrıcalığına sahip olduğu (1), balın krallara sunulan değerli bir hediye olduğu (2) ve balmumunun sihirli gücüyle medikal amaçlı çok önemli bir merhem olduğu (3) anlatılmaktadır.¹⁷

Koruyuculuğu, şifa vermesi ve değerli bir hediye olması balın 3 temel özelliğidir ve bu ikonografik çalışma içinde sık sık karşılaşılabileceğimiz temel kavramlardır. Bunlar

6 Habercilerin İşleri 19:21-41; Korinthoslulara I. Mektup 15:32.

7 Virgil. Aen. I. 430; Callim. h.Ap.110ff.

8 Pind. Pyth. 4.106.

9 Cook, 1895, 12; Elderkin, 1939, 211-212.

10 Pseudo-Opian, Cynegetica, IV. 265-276 için Weitzmann,1984, 139.

11 Arist. HA 553a ve b.;Plin. NH 11, 46.

12 Plin. HN 11.12; Virgil. Geor. 4.1.

13 Basilius Magnus, Hexaameron, Homilae VIII. 4.30 için Schaff, 2011, 301 ve dipnot 1669.

14 Arist. HA 553b, 22, 29-30; Col. De re. 9.2. ve 9.14; Virgil. Ec. iv.30 ve Georg. iv.1; Plin. NH 11.12.

15 Diod. Sic. 17.75; Arist. HA 9.40; Erken 14. yüzyıla ait Bizans edebiyatçısı Theodore Hyrtakenos'a *Azize Anna'nın Bahçesi* betiminde bal bahçeden temin edilir. Mavroudi, 2002, 157.

16 Kalogirou ve Papakristoforou, 2018, 69.

17 Mazar, 2018, 40.

antik çağlardan günümüze değişmeden kalan unsurlar olmuşlardır. Mısır'da tapınakların kovanları vardır. Bu tapınaklar genellikle İsis adına, bir ana tanrıçaya adanmış kutsal mekânlardır. Tıpkı Mısır rahipleri gibi Hıristiyan rahipler de arıcılıkla uğraşacak, manastırlar bal üretim merkezleri haline gelecektir.¹⁸ Geç hanedanlık dönemlerinde mumyalama işlemi için reçine yerine bal kullanılmıştır.¹⁹ Böylece bal, ölü gömme/mezar ritüellerindeki yerine dair ilk ikonografik veriyi ortaya koyar. Arılar ölümden sonra minik kanatlarıyla melekler gibi uçup giden ruhlar ile ilişkilendirilir.²⁰ Cenaze gelenekleri arasında kovan bulundurmamak, arı tılsımları yerleştirmek, ölünün ardından ballı bir gıda hazırlamak, öbür dünyayla olan simgesel bağı, yakılan bir mum, arıların çıkardıkları ses ve balın naaşı muhafaza etme özelliği üzerine şu örnekler verilir: Girit'te Minoslular (İÖ. 3000-1450) "Ruhun Kovanı" olarak gördükleri 'kovan tipi *tholos*' mezarlar inşa etmişlerdir; Minos'un oğlu Glaukos balın içine düşüp boğulmuştur;²¹ Sardinya'daki Oliena kazılarında ortaya çıkan Roma İmparatorluk dönemine ait göğsünün tam ortasında ve vücudunun pek çok yerindeki arılarıyla bronz Aristaeus (Aristeo) heykelciği (Res. 1), Ortaçağ'da 300 adet altın arı ile birlikte gömülen Frank Kral I. Hilderik'i akla getirir (Res. 2);²² İÖ. 360-240'a ait bir mezarda kovanlar bulunmuştur;²³ ritüellerin önemli bir parçası olan ölü için hazırlanan ve onunla birlikte gömülen *μελιτοϋττα* ballı kek (ya da ballı ekmek) gibi sunular;²⁴ Herodotos'un Babililerin ölülerini bal ile yaktığını iddia etmesi ve İliada'da geçen Patroklos'un Cenazesi önemli bir örnektir;²⁵ Flavius Iosephus'un bildirdiğine göre Kral Aristobulus'un cesedi yurdu Judaea'ya bal içinde muhafaza edilerek getirilmiştir;²⁶ Büyük İskender, Susa'yı fethettiğinde saray hazinesinde 190 yıllık bal içinde korunmuş mükemmel renkte mor boyalar



Res. 1: Aristaeus, bronz heykelcik, İÖ. 3. yüzyıl, Cagliari Arkeoloji Müzesi, Sardinya. ([Museo Archeologico Nazionale Cagliari](#))

18 Athos Dağı Büyük Lavra Manastırı'na ait XII. yüzyıla ait kayıtlarda 1101/1012 yılı içinde tek bir keşişin 102 litre gibi fazla miktarda bal ürettiği görülmektedir. Bk. Anagnostakis, 2018, 112.

19 Forbes, 1957, 70-84.

20 Ransome, 2004, 107.

21 Elderkin, 1939, 212.

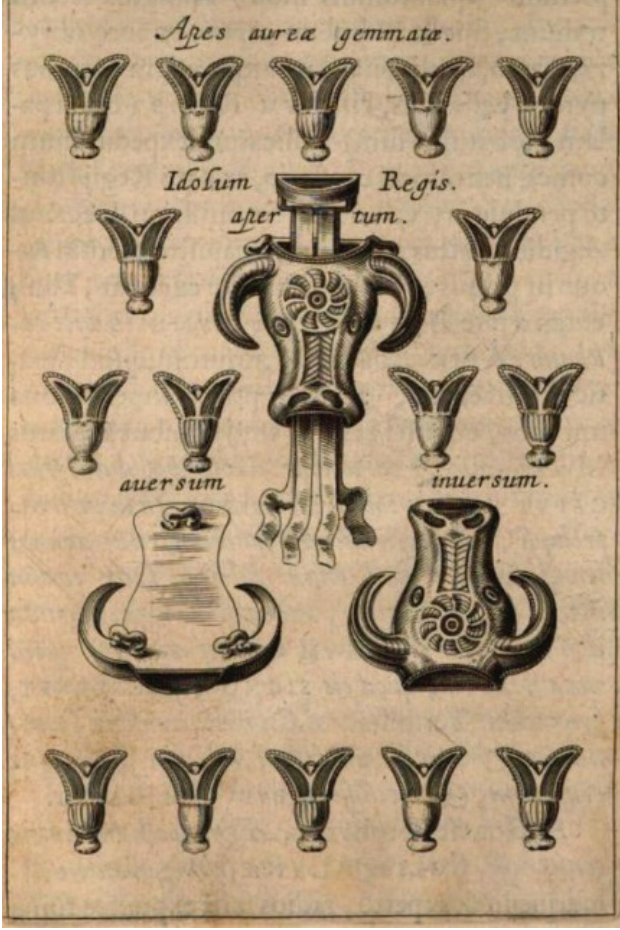
22 Ayrıca bk. Kahyaoğlu, 2011, "Hanedan Sembolü Olarak Arı", Acta Turcica III (I), 102-108.

23 Martelli, 2014, 2.

24 Aristoph. Lys. 601.

25 Hom. Ody.12.173-177; Hom.II.19.35.

26 Thackeray, 1966, 184; "bal cesetleri çürümekten koruyor", Plin. NH. XXII. 50.



Res. 2: I. Hilderik'in mezarında bulunan altın arılar ve boğa başı çizimleri, Jean Jacques Chifflet, *Anastasis Childerici I Francorum regis, siue Thesaurus sepulchralis Tornaci Neruiorum effossus & commentario illustratus*, Anvers, 1655, 141. ([İnternet Archive](#))

bulmuştur. Bal ile kralların rengi morun bu az bilinen özel birlikteliği Bizans ikonografisi içinde değerlendirilmektedir; zira *porphyrogennētos* olmakla övünen Bizans imparatorlarının ve çarınca gerilmeden önce İsa'nın giydiği purpura (erguvan) mor rengi mükemmelleştirmek ve de saklamak için bal adeta mucizevi bir maddedir.²⁷ O halde bir Doğu Roma imparatoru sadece mor giyemez, bal da giyer, ballandırılmış bir *khlamys* giyer.

Şekersiz antik dünyanın bal üretim merkezi konumundaki Anadolu'da balın izine İÖ. VII. yüzyıl öncesi, antik Mısırlıların çağdaşı Hititlerde rastlarız ve bal hakkında pek çok veri elde edebiliriz.²⁸ Bin Tanrılı Ülkenin halkı için görünen o ki bal, ritüellerin

27 Markos 15:17-20; Vitri. De ar. VII. 13. 3; Plu.Vit. IX.36. 1-3.

28 Koloniler Çağına (İÖ. 1950-1750) ait bir düğün ziyafetinin masraf listesi tabletinde bal yer alır. Bk. Albayrak, 2000, 2; Aynı döneme ait Boyalı Höyük'de in situ 'matara biçimli kap' içinde bal peteği kalıntısına rastlanmıştır. Bk. Erkut, 2011, 36-39.

ana unsurlarından biridir: Krallara bal hediye etmek, tanrılara bal sunmak, altarda bal yakmak, kurban etini balla yakmak Hititlerin dini ritüel uygulamalarındandır.²⁹ Roma çağında hala devam eden ‘bal yakma’ ritüellerinden Eski Ahit de bahseder.³⁰ Ritüeller çeşitlidir: bal veya ballı şarap ikram edilir, ekmeğe bal dökülür.³¹ Ballı ekmek ve peteğini, ekmek ile ilişkilendirmek ikonografik açıdan bu çalışma için önem arz eder. Hititlerde Tanrı Telipinu efsanesinde bulduğumuz ana tanrıça-bal ilişkisi ise de aynı oranda çok güçlü bir motiftir.³² Hitit Mitolojisinin “Ay Tanrıçası-arı-bal” birlikteliğinin binlerce yüzyıl sonra Anadolu’da başka bir ay tanrıçasıyla Ephesia Artemisia ile devam etmesi ve bu tekerrüre ek olarak aynı şehirde, yeniden Ephesos’ta, Erken Bizans Döneminde Theotokos ilan edilen Tanrı-anası Meryem’in arılar ile kurduğu ilişki, konuyu Anadolu ikonografisi çerçevesinden ele almamızın nedenini açıklar.

Ay (Tanrıçasına adanmış) bayramında sunulan ‘ballı ekmek’ (*mallit-ıu/milit-ıu*), bal ve balçıktan oluşan tanrıça heykelcikleri, sıklıkla dua metinlerine yazılan bal sözcüğü ve tanrılar için hazırlanan ziyafette bilhassa ballı şarap (ya da ballı bira) sunulması, Hitit dininde bala verilen öneminin nedeninin sorgulanmasına yol açar. Fermente bal olduğu tahmin edilen “Bal Şarabı” oldukça popüler bir içkidir. Plutarkhos’a göre insanlık balı keşfettiğinden beri bu içkiyi içmektedir. Bu içki, saf ya da düşük kalitede olsa da, kaynatılmış bala süt karıştırılarak hazırlanır. Fermente edilmiş ballı şarap ve süt ile yapılan libasyon sunusu İliada’da da anlatılır.³³ (Res. 3) Anadolu’da bildiğimiz kadarıyla Hititlerden itibaren hemen her toplulukta ve uygarlıkta, Bizans dönemi dahil sütlü/sütsüz bal şarabı içilmiştir.³⁴

29 Crane ve Graham, 1985, 31-34; Eski Ahit’de firavuna hediye olarak önerilenlerden biri baldır: “Bunun üzerine İsrail, “Öyleyse gidin” dedi, “Yalnız, torbalarınıza bu ülkenin en iyi ürünlerinden biraz pelesenk, biraz bal, kitre, laden, fıstık, badem koyun, Mısır’ın yöneticisine armağan olarak götürün.”, Yaradılış 43:11.

30 “*Rab’e sunacağın tahıl sunularının hiçbirine maya katılmamalı. Çünkü Rab için yakılan sunu içinde hiçbir zaman maya ya da bal yakılmamalı*”, Levililer 2:11; İbrani dilinde tanrılara sunulan yiyeceklerden biri olan bal kelimesi Eski Akad dili ile benzerliklere sahiptir. Bk. Mazar, 2018, 40.

31 Karauğuz, 2006, 96.

32 Hitit literatürüne ait bir Geç Hitit Çağı (MÖ 1190-620/600) kitabesinde büyük sevgi ve hayranlık duyulan anne için “O, bal gibidir”, “O, Talmun şehrinin balı, hurmasıdır” ifadeleri yer alır. Bk. Darga, 2015, 239-240.

33 Ayrıca hatırlamak gerekir ki *liba* ballı kek anlamına da gelir: [...] *Ovid’in Fasti’nden bir pasajda (III, 725SS) Baküs Şenliği törenlerinin neden liba adında tatlı kek sunmayı ve yemeyi içerdiğini açıklamakla söze başlar. Ve bu keklerin isminin Baküs’ün Latince isminden, Liber’den türediğini belirtir [...] Bu tatlı keklerin Baküs’e ikram edilmesi en uygun davranış olacaktır; çünkü o balı keşfetmekle itibar kazanmıştır. [...] pastoral dinin basit ritüelleri olan şarap ve balı ikram etmek [...] Panofsky, 2012, 89-90; Hom. II. 19.35.*

34 “Saf baldan daha tatlı olan bu, huzura doğru büyük bir adım olacaktır.” BMFD. XIII. 37. AUXENTIOS.1219; Doğer ve Armağan, 2014, 21; Dalby, 2014, 98-100, 148, 235, 175.

Haçlı Seferlerine dek Akdeniz dünyasının başlıca tatlandırıcısı olan balın saygınlığı yadsınmaz.³⁵ Onu cömertçe kullananlara saygınlık veren bu kıymetli tat pahalıdır. Hiç kuşkusuz şanslı bir azınlığın elde edebildiği bu harikulade lezzet, Bizans (Doğu Roma) İmparatorunun sarayındaki, Altın Salon'da yerlere biberiye serpilmiş ziyafetlerde fermente ballı-şarap içilmekte ve bal ile hazırlanmış olağanüstü süslemelerle donatılmış altın ve fildişi masalar üzerinde balla pişirilmiş yemekler ikram edilmektedir.³⁶ Hatta bir görgü tanığı bize Konstantinopolis'te Paskalya Pazarı Bayramında³⁷ İmparator ve alayı Aya-sofya'ya giderken imparatorluk zenginliğinin bir ifadesi olarak yolu üzerindeki çeşmeye ait heykellerinin ağız ve kulaklarından o gün bal akıtıldığını, su yerine çeşmenin deposunun 10.000 çömlek şarap ve 1000 çömlek bal ile doldurulduğunu bildirir.³⁸

VIII. ila XII. yüzyılları kapsayan Orta Bizans Hagiografyası bal konusunda başlıca başvuru kaynağıdır. Keşişlerin bal içeren manastır diyeti hakkında bilgi veren *Historia Monachorum* ve aylara göre öğünleri gösteren takvimler, *Typika* ve manastır kayıtları;³⁹ yanı



Res. 3: Artemis libasyon yapmaktadır, Attika beyaz zeminli bir lekythos, İÖ. yaklaşık 460–450, Eretria Kazısı, Louvre Müzesi, Paris. (Wikimedia - Artemis)

35 Aslında İS. I. yüzyılda Dioscorides ünlü eseri *De materia medica*'da şeker kamışından "sakcharon" olarak bahseder, ancak "kökeni Hindistan olan ve komşu Arap ülkelerinden elde edilen bir şeker türü (herhangi bir şeyle) birleştirilmiş baldır" şeklindeki ifadesi rağbet görmez. Dios. De mat. II, 119, 1 ve XII, 30, 7.

36 De cer.II, 52, 767; Doğer, 1998, 10; Doğer ve Armağan, 2014, 21.

37 Paskalya Pazarı İmparator Ayasofya'ya gider. De cer.II, Böl. 16, 97; Paskalya bayram programında Seremoniler Kitabı çeşmeden bahsetmez. De cer. I, Böl. 32, 171-177; Büyük Saray'da sürekli akan bir çeşmenin bulunduğu Trikonkhos haricinde Mavilerin ve Yeşillerin sahibi oldukları gibi büyük çeşmeli avlular bulunmaktadır. De cer. I, 296 ve 301 ve Dalby, 2014, 125.

38 Dalby, 2014, 61.

39 Sofist Hierophilus'un *Bir Beslenme Takvimi* için bk. Dalby, 2014, 174-183; Manastır yönetmeliğine göre, keşişlerin deposunda bulunan başlıca kalemler ekmek, baharatlar, zeytinyağını, şarap ve baldır. BMFD, XI. 23. PAKOURIANOS. 532; "Salı ve Perşembe günleri ek bir ikram olarak, yiyecekleri baklagiller balla hazırlanacak [...] Bal (tıbbi müstahzarlar için), ballı ekşi üzüm suyu hazırlanması [...] ve diğer bal harcamaları için, Pantokrator bayramında ve Kutsal Anargyroi bayramında[...]", BMFD, XII. 28. PANTOKRATOR. 747;

sıra X. yüzyılın Bizans antoloji koleksiyonları *Anthologia Graeca*'sı ile *Peri Trophon Dyonameos* ve *De Cibis* olarak tanınan “Yiyecekler Üzerine” elyazma derlemeler;⁴⁰ Bizans kilise müziği, *melisma* ve arıya övgü ilahileri *hymnoslar*; yerel bal üretimine teşvik eden, kovan ve balın koruyucu Azizleri ve mucizelerle dolu *vitalar* (yaşam öyküleri); *martir*lere uygulanan işkencelerde de balı buluruz. Dirrahium (Dyrrachion) piskoposu Aziz Asteios (ö. İS. 98) vücudu bal ile kaplanarak güneşin altında ölüme terk edilmiştir;⁴¹ Sevilalı İsidorus'un *Etyymologiae*'sında, Suda'nın *Lexicon*'u ve *Etymologicum Magnum* gibi Ortaçağ ansiklopedilerinde; arıcılık faaliyetleri hakkında X. yüzyıla ait VII. Konstantin Porphyrogenitus'un *Γεωπονικά*'sında; XI. yüzyıla ait güçlü Bizans etkileri görülen Latince *Exultet Ruloları*'nda; arıcılık faaliyetleri hakkında en geç XI. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Makedon Rönesansı'nın ürünü Pseudo-Oppian'ın *Cynegetica* ‘Avcılık Üzerine’ elyazması minyatürlerinde (Venedik Marciana *Codexi* Marc. Gr. 479); Paris Ulusal Kütüphanesi'nde bulunan *Parisinus graecus 135* elyazmasında; Bilge Leo VI.'nın *Taktika*'sında;⁴² medikal ve farmakoloji koleksiyonları içeren Geç Roma döneminin en önemli eczacısı Anazarboslu Pedanius Dioscorides'in *Materia Medika*'sında bala tam bir bölüm ayrılmıştır. XIV. yüzyıla ait *Hippokrates Yazması* reçeteleri, İS. VII. yüzyılda Yunan Paulus Aegineta'nın *Medikal Çalışmaları*, otacılık üzerine *Cotton MS Vitellius* kopyaları; II. Manuel Palaiologos'un *Oneirokritikonu* ve diğer Bizans rüya tabirleri kitapları, Ortaçağ tılsımları; Bizans Sanatının çeşitli dönemlerine ait literatür taraması dahilinde *Barlaam ve Joasaph* öyküsü gibi profan edebiyata ait örnekler;⁴³ *Vişya Genesis* olarak da bilinen *Codex Vindobonensis theol. graec. 31* elyazmasında minyatürleri arasında bulunan Eski Ahit kahramanları *Asenat ile Yusuf* ve onlara ait mistik bir anlatı içeren “*Anecdota Syriaca*” MS. Syriac #17 202 numaralı derleme; XI. yüzyıla ait Bizans sanatının değerli bir örneği fildişi rozetli “Savaşçılar ve Dansözler” olarak isimlendirilen kutu; VI. yüzyıla ait mozaikler: Tunus'ta VI. yüzyıla ait *Kelibia Vaftizhanesinin* ünlü mozaik vaftiz havuzu; Justinianus dönemine ait Ürdün *Madaba Theotokos Bazilikası* narteksisi ve Ravenna *Classe Aziz Apollinare Bazilikası* apsis mozaikleri; Basilius Magnus'un *Hexaameron*'u; X. yüzyılın Bilge İmparator VI. Leo'nun *Eparch*'ı; X. yüzyılın ikinci

“Palmiye Pazarı ve [Müjde] ile ilgili olarak [...] haftanın Çarşamba ve Cuma günleri olduğu gibi yemeliyiz, baklagiller, taze sebzeler, eldeki meyveler ve bal veya bal ile tatlandırılmış sıcak su ile yetinmeliyiz.”, BMFD, XII.1145, MACHAIRAS.34.; Oruç devresinde bal için BMFD, XIV. 58. MENOIKEION. 1598; Doğer ve Armağan, 2014, 20, 26.

40 İngilizce çevirileri için bk.: *De cibis* için Ideler, 1841-1842 ve *Peri Trophon Dynameos* için Delatte, 1939.

41 Christidou, 2014, 142.

42 Biyolojik bir silah olarak arı zehirinin askeri amaçla kullanılması Aeneas Tacticus ve Appianus'un Tünel Savaşları'nda anlatılır: Savaşlarda açılan tünellere arıların salıverilmesidir. Bilge Leon'nun *Taktika*'sında (895-907) geçen bu bilgi, antik çağ bilgilerini sonraki yüzyıllarda değerlendirildiğine dair bir örnektir.

43 “Erdem balı”, “Dallarından bal damlayan ağaç” ve dünyanın zevklerinin tatlılığını ifade eden balın damlası gibi önemli ikonografik kavramları taşıyan alegorik hikaye Şamlı Aziz Yuhanna'ya (ö.749) atfedilir. bk. John Damascene, XIII, 139, 147-149.

yarısına tarihlenen İmparator VII. Konstantin Porphyrogenetos'un *De ceremonii* ve *De administrando Imperio*'su; *Corpus Iuris Civilis* içeriğinde yer alan *Iustiniani Institutiones*'de bal ticaretine ilişkin kanun maddeleri arasında arılara rastlanır.

Anadolu'nun kendine özgü arısı *Apis mellifera anatoliaca* üretken özelliğiyle Akdeniz dünyasında nam salmış, İÖ. X.-IX. Yüzyıla ait Tel Rehov'da arıcılık merkezine ait kazılarda dahi Anadolu arısının izine rastlanmıştır.⁴⁴ Antik dünyanın en ilginç ihraç ürünü olduğunu kabul etmek gerekir. Anadolu'nun önemli bal üretim merkezleri Bizans İmparatorluğu hakimiyeti sırasında faaliyetlerine devam etmişlerdir.

Miletos şehri Ege dünyasında arıcılık ile uğraşan en önemli merkezlerinden biri olmuştur. Miletos'un tam karşısında kıyıya oldukça yakın, Miletos'a bağlı Agathonisi Adası'nda (günümüzdeki ismi ile Eşek Adası) arkeolojik veriler ışığında bir arı çiftliği kurulduğu ve İÖ. geç III. yüzyıl ile İS. I. yüzyıl arasına tarihlenen 5 tip yatay pişmiş toprak kovan üretimi yapıldığı anlaşılmıştır. Lakin daha sonraki yüzyıllara ait kanıtlar yetersiz kalmıştır.⁴⁵

Romalıların Asia Eyaleti içinde Theangela (Tragaia) ise balı ile ünlü diğer bir merkezdir. Theangela balının Anadolu'dan gemiyle Mısır'a ihraç edildiğini İS. III. yüzyılın ortalarına tarihlenen Zenon arşivinden öğrenilmektedir.⁴⁶ Bizans döneminde de arıcılık faaliyetlerinin devam ettiğini varsaydığımız bu beldede günümüzde hala arıcılığa devam eden atalarının modern mirasçıları merkezin yaklaşık 9 km. kuzeyinde yer alan köylerine 'Mumcular' adını vermişlerdir.⁴⁷

Bizans'da arı kültürüne dair maddi kanıtlar ne yazık ki yeterli değildir. Kendinden önceki dönemlerde kullanılan kovan çeşitlerinin Bizans dönemlerinde kullanılmaya devam ettiğini Pseudo-Oppian'ın 'Avcılık üzerine' *Cynegetica* Codex gr. 479'da tasvir edilen tek tarafı açık *monostomes* tipi yatay silindir kovan tasvirinden anlıyoruz. (Res. 4) Pseudo-Oppian'ın IV. kitabında yer alan 'Dionysos'un Çocukluğu' siklusu içinde yer alan Aristaeus için "*koyunlardan bir sürü kuran ilk kişidir; yabani zeytin meyvesinin yağını ilk önce o sıktı; peynir mayası ile sütü ilk kez o kesti; meşe ağacından nazik arılar getirdi ve onları kovanlara kapattı; aynı zamanda İno'nun sandığından bebek Dionysus'u alarak onu mağarasına taşıdı ve burada Dryadlar, arılarla Nympheler ve Euboia bakireleri ve Aonian kadınlarıyla birlikte emzirdi*"⁴⁸ denmektedir. Minyatürde Aristaeus'u arıları meşe ağacından yatay bir kovana aktarıırken görmekteyiz. (Res.5) Benzer yatay kovan örneğine -muhtemelen sırsız topraktan- Bizans sanatının önemli bir eseri *Nazianzoslu Gregorios Homilie*'si *cod. Taphou 14*'de rastlıyoruz. Lakin bu erken XI. yüzyıl kovan tipi, Pseudo-Oppian betimlemesinde gösterilen kovan biçiminden ufak bir fark ile ayrılır: yatay kovanın her iki tarafı da açıktır. (Res.8). Başka bir örnek ise tasviri Aristaeus'un

44 Mazar, 2018, 44; Bloch ve Mazar vd., 2010, 11240.

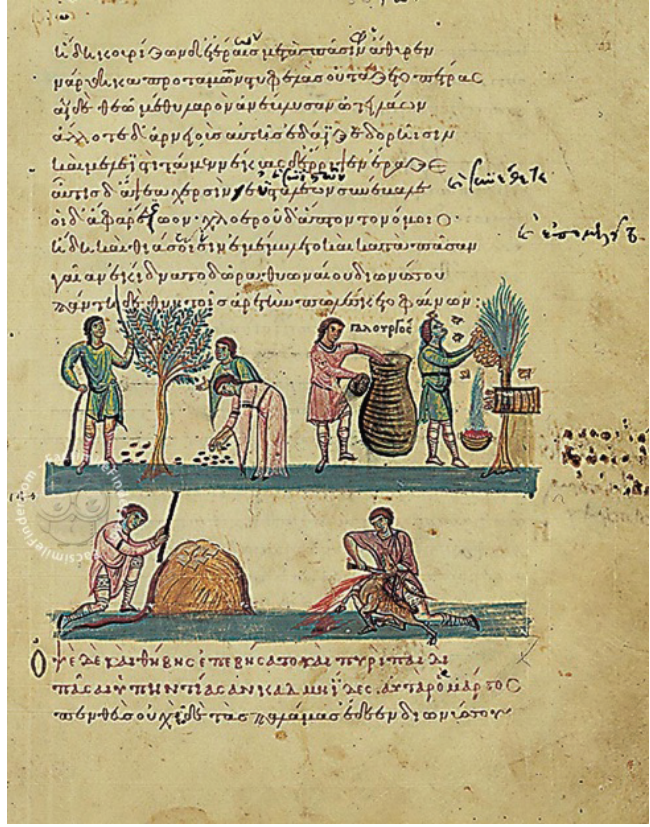
45 Karatasios ve Triantafyllidis, 2015, 205; Giannas, 2018, 79.

46 Sevin, 2001, 131; Lenger, 2011, 30.

47 Bean, 2000, 134.

48 Weitzmann, 1984, 139.

Res. 4:
“Aristaeus ve Dionysus’un
Çocukluğu”, Pseudo-Oppian,
Cynegetica Codex Marc.
gr. 479, Ulusal Marcianva
Kütüphanesi, Venedik.
(Ziereis Facsimiles)



Res. 5:
“Aristaeus ve Dionysus’un
Çocukluğu” siklusundan
detay, Pseudo-Oppian,
Cynegetica gr. 479.
Weitzmann, 1984, Resim
165 Fol.62, XLV.



kullandığı kovan tasvirine oldukça benzer, ancak Nazianzoslu Gregorios Homilie'sindeki yatay kovan tipi gibi her iki tarafı bir işleve sahiptir; bu kovan tipi bir Exultet Rulosu olan *MS Lat. 2* elyazmasında da bulunur ve en erken X. en geç XIII. Yüzyıla tarihlenmiştir. (Res.30) Nif - Olympus Dağında Başpınar Kilisesi olarak adlandırılan yapı kazısından neredeyse bütün halde ele geçirilmiş Bizans dönemine ait örnek bu bağlamda oldukça önemlidir. Her iki tarafı da açık olan kovanın tek mi, çift taraflı bir *distomes* mi olduğu bilinmemektedir. (Res. 9 ve 10) Hem yatay hem de dikey kullanıma uygun bu sınırsız toprak kovan korunmuş parçalarıyla bir bütün olarak 49 cm uzunluğundadır.⁴⁹

Paris Ulusal Kütüphanesi'nde bulunan Bizans elyazması bir Eski Ahit *Parisinus graecus 135* elyazmasında *folio 145r*'de 'İnek Sağan Bizanslı Bir Kadın' figürü ve sağında üç arı kovanı minyatürü eşine az rastlanan gerçeklikte resmedilmiştir. (Res. 6) Kaligrafi ustası Manuel Tzykandeles'in 1362 tarihli kopyası, Eski Ahit'ten *Job (Eyüp) 20:17* metninin ilgili siklusu içinde yer alır. Metinde geçen konuyla bağlantılı olarak tereyağ ve bal üretimini ifade etmek amacıyla süt sağma eylemi yanına kovanlar yerleştirilerek kırsal faaliyetler anlatılmıştır.⁵⁰ Minyatürde ahşap kasa içinde katlı kovan tipi de resmedilmiştir.⁵¹ Günümüzde de en çok kullanılan kovan tipidir. Yine ahşap kasa içinde katlı kovan tipine bir örnek Exultet Rulolarından Vatikan koleksiyonuna ait *Vat. Lat. 9820 Troia 3* (1150-1200) rotulusunda betimlenmiş ve ahşap katlı kovanlardan çıkan arılar ise bahar dalları çiçek açmış ağaca doğru uçmaktadır.⁵² (Res. 7). Ahşap kasaya diğer bir örnek IX. yüzyılın en geç ikinci yarısına tarihlenen bir Bizans *florilegium*'u olan *Sacra Parallela Cod. Parisinus Graecus 923*'de yer almıştır ancak ahşap kovandan ziyade daha çok bir yük kasasını andırır, içinden çıkan (ya da içine dolaşan) arılarla betimlenmiştir. Bizans'ın *Geoponika*'sı arı duvarları, arı bahçeleri gibi pek çok yöntemden ve farklı kovan tiplerinden ayrıntıları ile bildirir.⁵³



Res. 6: "İnek Sağan Bizanslı Köylü Kadın, eşi ve kovanlar", *Job 20:17*'e ait minyatür, *Parisinus graecus 135*, fol. 145r., Bibliothèque Nationale de France, Paris. *Linardou*, 2011, Fig. 4., s. 241.

49 Doğer, 2015, 65-66.

50 Minyatür metninin konusu dinsizlerin hazinelerine atıfta bulunan 17. ayete dayanır: "Haksız yere toplanan serveti kusakak; bir gazap habercisi onu evinden çıkaracak. Ve yılanların zehrini emmesine izin ver; ve bırak yılanın dili onu öldürsün. Meraların sütünü görmesin, ne de malzemeleri bal ve tereyağı" *Job 20:17*; *Linardou*, 2011, 235-243 ve Fig. 4., 241.

51 Kovan tipleri için bk. *Crane*, 1999, 176 ve 198, 207, 212, 222.

52 *Germanidou*, 2014, 261.

53 *Geop. XV. 2, 9* için *Dalby*, 2011, 287-298.



Res. 7: Ahşap kasa katlı kovan ve uçan arılar, *Exultet Rulo Troia* (FG) 12. yüzyılın ikinci yarısı, Archivio Capitolare di Troia, Bari. ([Cartantica](#))

Res. 8: Sırsız toprak yatay kovan tasvirleri, *Nazianzos 'lu Gregorios'un Homilisi cod. Taphou 14*, Konstantinopolis 1075-1085, Rum Patrikhane Kütüphanesi, Kudüs. *Germanidou*, 2018, Fig.6, s.97.



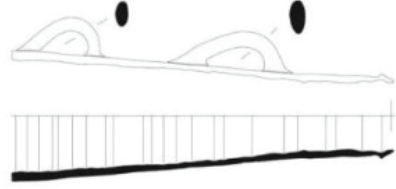
VI. yüzyıl Roma Tarım Kanunları içinde Justinianus'un *Corpus Iuris Civilis*'inde *Iustiniani Institutiones* (İS. 535) kısmı: "Arılar da doğaları gereği vahşidir. Bu nedenle, siz onları koymayacaksınız ağacınızın üzerinde toplanan arılar; artık sizin ağacınızda yuvalarını kuran kuşlardan sayılırlar; yani herhangi biri onları kovalarsa, sahibi olur. Herhangi biri de arıların yapmış olabileceği petekleri alma özgürlüğüne sahiptir. Ama elbette, herhangi bir şey alınmadan önce toprağınıza giren birini görürseniz, onun girmesini engelleme hakkınız vardır. Kovandan uçan bir sürü, gözünüzün önünde olduğu sürece hala sizin olarak kabul edilir ve kolayca takip edilebilir; aksi takdirde onu alan ilk kişinin mülkü olur."⁵⁴ Ağaç kovuğunda yapılan arıcılığa dair, bilhassa bugün hala Türkiye'de Güneybatı Anadolu'da uygulanan çam balı arıcılık yöntemlerinin - *Cynegetica*'da anlatıldığı gibi - Antikiteden beri değişmeden icra edilmekte olduğunu görüyoruz.⁵⁵

54 Corp. Iur. Civ.,Inst. II, I. Böl.14: Arılar.

55 Pseudo-Oppian, *Cynegetica*, IV. 265-276 için Weitzmann,1984, 139.

Konstantinopolis'te kürk ile birlikte anılan bal ve balmumu satışı, arı ürünlerinin lüks tüketim malları arasında sayıldığına dair bir işarettir ve yüksek kazanç sağlanmasından ötürü İS. X. yüzyılda başkentte bilhassa Bizans İmparatorluğu ile Ruslar arasında önemli ticaret anlaşmaları yapılmasını gerektirmiştir.⁵⁶ İmparator Bilge Leo'nun "mükemmel" *Eparqh Kitabı*'nda arıcılardan, bal ve balmumu uzmanlarından ve en çok kar elde eden balmumu tüccarlarından söz edildiği belirlenmiştir.⁵⁷ Adalya kenti de XIV. yüzyılda bir ihraç ürünü olarak yoğun balmumu ticareti ile bilinir.⁵⁸

Antik dönemde tüm ballar 'Hymnetus' (kekik balı) Attika Balı ile kıyaslanır. Anadolu'da Lykia bölgesinin Toros ve Korakesium (Alanya) balının, Karia bölgesindeki Theangela'nın, kuzeybatı Ege bölgesindeki Aolis balının ve kuzeyde Pontus balının bahsi geçmektedir.⁵⁹ Kuzey Anadolu balı ise gerek Roma dönemi öncesi, gerek Bizans literatüründe deliliğe yol açan yabancı bal olarak karşımıza çıkmaktadır. Strabon *Geographia*'sı mitolojik hikaye ve şiirlere konu olan Anadolu Pontus'un bilhassa doğusunda bulunan bu yaban balının olağandışı etkilerini anlatır: "[...] bunlar ağaç dallarından elde edilen çıldirtan bal" hazırlamışlardır. Bu bal insanları zehirlenmiş ve halüsinasyonlar görmelerine sebep olmuştur.⁶⁰ Erken Bizans Döneminin *Dioscorides* yazımında Pontus'tan gelen balın yanıklara çok iyi geldiği ancak oral olarak alınırsa şiddetli terlemeye yol açtığı gibi bir takım yan etkiler gösterdiğini söylemesi, Strabon'un "çıldirtan bal" betimi ile uyum arz eder.⁶¹ Ancak Pontus balının söz konusu uyuşturucu özelliği, 'arılar, bal ve gerçeği söylemek' şeklinde kurulan önermede bazı kutsal içecek-



Res. 9 ve 10: Nif/Olympos Dağı Başpınar Kilisesi Kazısında ele geçirilen, tek veya çift (distomes) tarafı açık, yatay veya dikey kullanıma uygun, sırsız toprak kovan. *Doğer*, 2015, Pl. IX, Resim 43, s. 65.

56 Cameron, 2018, 43.

57 Germanidou, 2018, 95; Koder, 1991, 31.

58 Bulut, 2015, 103.

59 Crane, 1999, 47, 197; Lenger, 2011, 28-35.

60 Strabon, Geo. XII.3.18; Xen. An. 4.8.20; Karadeniz Dağlarında yetişen ormangülü (Rhododendron) çiçeğinden toplanan andromedotoksin maddesinin zehirli olduğu ifade edilir. Gurney, 1990, 86-92.

61 Dios. De mat. 2.101-3.

lerin *hydromanteia*⁶² niteliği açısından bir köprü niteliğindedir. Anadolu’da rastlanan bu “bal sarhoşluğu” bazı kehanet metodları arasındadır⁶³. Sıvı balın sihirli gücüne inanılması ona iksir niteliği atfedilmesine sebep olmuş, fermente balın ritüellerdeki önemini daha iyi anlamamıza yol açmıştır.

Hititçe *melit* ile şarap anlamına gelen ve daha çok kendinden geçme/sarhoş etme özelliğine vurgu yapan *medhu* kelimeleriyle ifade edilen bizim bugün algıladığımız şaraptan farklı kastedilen içeceğin ‘ballı fermente edilmiş likör’ olduğudur. Dionysos’un yeni icadı ‘şarap’ içeceği *fermente bal* ya da *bal likörü*⁶⁴ (bira gibi diğer sıvılar süte katılarak hazırlanan *melikraton*, suyla karıştırılarak fermente edilen *hydrome*; kaliteli yıllanmış şaraba katılarak hazırlanan *mulsum* haricinde) olması kuvvetle ihtimaldir; bir şekilde kehanet ile ilişkili geleceğe dair öngörü sahibi olmayı da sağlayan ballı içki, topluluğun dini lider figürünün kontrolü altında sunulmuştur. Dionysos, asma ile şarabı aynı zamanda balı da keşfeden tanrıdır.⁶⁵ (Res. 11) Sonuç itibarıyla, tanrılardan geldiğine inanılan *ros caelestis* mucizevi balın ölümsüzlük ve de şifa veren *ambrosia* özülüyle hazırlanan bu tatlı içki ile kahin olmak arasında güçlü bir ilişki kurulmuş, bu ballı içki sayesinde kehanette bulunabilme yetisi bala iksir olma niteliği yüklemiştir. Ballı sıvıyla kazanılan ilahî güç özelliği Hıristiyan ikonografisinde hem figüratif hem de kanonik yapılandırmayla yeniden karşımıza çıkacaktır.



Res. 11: Üzüm salkımı şeklinde Dionysos, freskodan detay, Yüzüncü Yıl Evi (Centenario), Pompei, İÖ. 79, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli. (Wikimedia - Bacchus)

62 Eski Yunanca’da kehanet anlamında *mantikos* (μαντικός)’tan gelen ek, kehanette bulunmak ile ilintilidir.

63 Pindaros’un ‘İamos’ hikayesinde, Apollon’un -Euadne’den oğlu- Olympialı kahraman İamos (Menekşeli Çocuk) bebekken “arıların masum iksirleri” ile beslenerek büyütülmüştür. Masum iksir ile kastedilen bal ile büyütüldüğü için kaderi kahin olmaktadır. Scheinberg, 1979, 16 ve 19.

64 Bizansta bal likörü için bk. Dalby, 2014, 98, 100.

65 *Ov. Fast.* III, 725ss.

Bal ve Üzüm

Ortaçağın Eski Yüksek Almanca devirlerinde, Karolenj (750-910) ve Ottolar devri dahil 300 yılı kapsayan 2 dönem boyunca çiftçi-köylüler arasında eski ritüeller, büyü formülleri yaşamaya devam etmiştir. Bir arı görülünce durup bir dilek dilenir, tarlaların verimliliği, hayvanların ve çocuklarının sağlığı için köylüler atalarından miras kalan tılsımlara duaları ekleyerek bu tılsımları kullanmaya devam etmiştir. Kilise uygun bulunduğu yerel adetlerin dine adapte edilmesine imkân vermiştir. Örneğin, atalarından öğrendikleri gibi ‘Arı Tılsımı’ okuyan çiftçiden, bu tılsımı Meryem ve İsa’ya adayarak okuması önerilmiştir. X. yüzyılda, IX. yüzyıla ait bir elyazması kopyasına bazı tılsımlar kaydedilmiş, biri bugün Vatikan arşivlerinde Aziz Augustine dualarını taşıyan bir elyazmada, diğeryise Viyana’da X. yüzyıla ait bir yazma içinde korunmuştur.⁶⁶ Diğer yandan, doğuda Doğu Roma topraklarında batıl inançların, hem komşu doğu kültürleri hem de Antik çağ literatürünün etkisi altında olduğu görülür. II. Manuel Palaiologos’un *Oneirokritikonu*’ndan anladığımız üzere sadece yerel bir inanç değil sarayda da ‘rüyada evde arıların görülmesi’ düşmanlara (veya halkın ayaklanmasına) işaret sayılmıştır.⁶⁷ Arıların, ordu ve askerlerle eş tutulması Aristoteles’e dayanmaktadır.⁶⁸ Nitekim Niketas Khoniates (1155-1217) saraydaki ısrarlı ricacıları arılara benzetirken *bir kayanın kovuğundan fıskıran arı hevenki* benzetmesi yapar.⁶⁹ *Animalium Historia*’yı referans alan başka bir örnek ise “*Venedikliler; sürekli oğul veren arılar gibi bütün Bizans Devleti içine yayıldılar; birer Bizanslı gibi yaşadılar ve çoğaldılar*” ifadesidir, kastedilen olumsuz anlam yüklenmiş eşek arıları veya yaban arıları olmalıdır. Lakin ünlü siyaset adamının “arı hevenki” metaforu bu çalışma için dikkat çekici bir tamlamadır. Hevenk, üzüm gibi meyve salkımları için kullanılan bir kelime olup *arı hevenki* ile kastettiği bir nevi ‘arı-salkımı’dır. XIII. yüzyılda tarihçi Khoniates’in lügatından çıkan bu benzetmenin hem ikonografide hem de doğada bir karşılığının bulunması bu ikonografik çalışmanın başlangıç noktasını oluşturur.

Hıristiyan ikonografisine aktarımlar içinde dikkatimizi çeken Ege Geç Bronz Çağı’na ait Ege estetiğini ve Ege ikonografisini yansıtan Minos ve Miken altın mühür yüzükleri ilk referans kaynaklarıdır. Başlıca unsurları ana tanrıça olduğu düşünülen kadın figürü, kutsal ağaç ve meyve bulunan yüzük tasvirleri, kayaya diz çökme, uçan kuş, tapınağa hizmet ve yüksekten selamlama gibi ikonografik anlatımlar içerir.⁷⁰ Bazı tasvirlerde kutsal

66 “*Mesih, bir arı oğul verdi dışarıda; Gel yamacıma, gel benim küçüğüm; Kutsanmış bir huzur...*” Power, 2019, dipnot 16 ve 17, 66 ve 67.

67 Oberhelman, 2008, m.94, 155; ayrıca a.g.e. Danyal’ın *Oneirokritikonu*, m337-338-339, 108; Nikephoros’un *Oneirokritikonu*, m114, 135 ve m69 ve dipnot 217, 147; Germanos’un *Oneirokritikonu*, m132, 161 ve m214, 164; Anonim *Oneirokritikonu*, m259, 182; Rüyalarda bal yemenin olumsuzluğa yorulması ise rüyaların olacakların tersine işaret etmesi ile alakalı bir batıl inanca dayanır. Son derece tatlı bir şey olan balı yemenin tersi, acı bir durumla karşılaşılacağı beklenir. a.g.e. Danyal’ın *Oneirokritikonu*, dipnot 356, 108.

68 *Arist. HA* 488a.

69 *Hom. Il. 2. 87.*

70 Girit balı ile ünlü bir arıcılık merkezi Knossos Sarayı’na dair zengin arkeolojik buluntular; Ege ve Akdeniz’de Geç Antik Çağı etkileyen Geç Minos arıcılık yöntemleri, kovanlar çeşitleri,

ağaçlar ve meyveler ile birlikte büyük küçük arılar da görürüz. (Res.12a,b, c, d ve e) Meyveler veya meyve gibi görünen salkımlar üzüm tanelerine benzemekte ve yumrular halinde ağaçtan sarkmaktadır. Bu form kriterine sarkan, yuvarlak biçime sahip her tür meyve, bilhassa hurma ve kozalaklar da dahil edilir. (Res.15) Ayrıca tasvir edilen kutsal ağacın “meyveleri taneli, üzüme benzer” forma sahip meyvenin üzerine konmuş veya etrafını sarmış çok sayıda arı olduğu da iddia edilmiştir.⁷¹ (Res.12a) Doğada örneklerine rastlanan ve arı sürüsünün meydana getirdiği bu form üzüm salkımlarına benzetilmiştir.⁷² Bizans *Geoponika*'sında bu doğa olayı için *arı-üzümü* anlamına gelen βοτρυδών (Yun. melisostafillo) kelimesi kullanılmıştır, ‘beegrape’ olan İngilizce tercümesi formu çok daha iyi tasvir eder. (Res. 14) Burada en çarpıcı bilgi, arı sürüsü ile üzüm salkımı için aynı kelimenin kullanılmasıdır: Homeros *İliada*'da üzüm salkımı anlamına gelen βότρυς kelimesini ağaçtaki arılar için kullanılır.⁷³ Virgilius ise kovanlarını terk eden arıların, merkezinde kraliçe-arının bulunduğu salkım benzeri şekle bürünerek bir ağacın dalında saatlerce hatta günlerce kalabildiklerini anlatır.⁷⁴ Niketas Khoniates'in arı hevenki ifadesinden başlayarak geldiğimiz nokta Hıristiyan ikonografisindeki karşılığıdır. Bizi *eukhariste*'ye (ökariste) sevk eden ‘arı üzümü’ nün imgesel-kavramsal birlikteliğidir: Üzüm Salkımı/Şarap - Arı Sürüsü/Bal özdeşliği. Geç Antikçağ dünyasının insanları için iyi bilinen bu şema, hagiograflar tarafından incelikle yeniden değerlendirilmiş olmalıdır. (Res. 13)

Geç Justinianus Döneminin görkemli mozaiklerine sahip Ravenna'da, Classe Aziz Apollinare Bazilikası (İS. 534-536 ve 549) apsisinin baş döndüren ikonografik zenginliğinin tam ortasında Suriyeli martir (martir) Aziz Apollinare durur, ancak giydiği *porphyra casula* üzerindeki altın arılar ne yazık ki dikkati çeken ilk hayvanlar değildir.⁷⁵ (Res.17a) II. veya III. yüzyılda yaşamış Antiokhialı Aziz Apollinare oldukça canlı *topos* ve *kosmos* tasvirinin merkezinde güzel kokulu, Tanrıça'nın beyaz zambakları arasında orans yapmakta ve İtalyanca'da çiçektozu anlamına gelen *il polline* (polen) kelimesinden türeyen ismi *pollinare / impollinare* (İtal.) eylemine uygun olarak adeta doğaya çiçek tozlarını silmekte. Arıları çeken polenleri isminde taşıyan Aziz Apollinare tüm arıları (*apis*) da üzerinde taşır, bir arı sürüsünü bir araya toplamayı başarmıştır. Erguvani *casula*, belki de Arianlara karşı elde edilen zaferin bir ifadesi olarak Merovenj I. Hilderik'in (ö. İS. 481) mezarında bulunan 300 altın arıya referans yoğun bir şekilde arılarla süslenmiştir. (Res. 17b) Classe Aziz Apollinare Bazilikası apsis kemerinin iki yanında, sağda ve

yaban balı toplayıcılığına ışık tutan daha fazla arkeolojik veri için bk. Harissis, 2018, 20 ve 21.

71 Harissis ve Harissis, 2009, 41-51.

72 Arı sürüsünü üzüm salkımları ile etimolojik bağlamda karşılaştırmışlardır. *Var. De re rus.* 3.16.29; *Virgil. Geor.* 4.557; *Plin. HN.*11.18; üzüm hasadı ile bal hasadı için aynı terminoloji kullanılmıştır. *Mosch. Bion.* 3.35; “*mellis vindemia*” ifadesi de kullanılmıştır. *Col. De re.* 9.15.1; Harissis ve Harissis, 2009, 32-51.

73 *Hom. Il.* 2.89

74 *Virgil. Aen.*7. 64-66.

75 Ridolfi, 2005, 32-33.

Res. 12a: Miken altın yüzük ve detayı, CMSI,126. *Harissis*, 2018, Fig. 31, s.43.



Res. 12b: Vapheio altın yüzüğü, CMSI, 219. *Harissis*, 2018, Fig. 31, s.43.



Res. 12c: Poros «Yeni Yüzük» altın yüzüğü HM 1629. *Harissis*, 2018, Fig. 31, s.43.

solda, simetrik yükselen iki mozaik palmye ağacından yukarıda bahsettiğimiz kriterlere uygun meyveler sarkar ve böylece kompozisyonda bütünlük sağlanır.⁷⁶ (Res.18 ve Res.15) Klasik literatürü akla getiren Ovidius'un Altın Çağı gibi bal ağaçlardan damlar!⁷⁷

İkonografisi *eukhariste* ile bağdaşan 'arı sürüsü/bal' paralelinde 'cemaat-üzüm salkımı' (βότρυς) imgesel-kavramsal birliğini de Classe'deki Aziz Apollinare Bazilikası'nın apsisinde bulmaktayız: Bir Hıristiyan topluluk, diğer bir deyişle cemaat ya da 'Çoban'ın sürüsü', arılar gibi bir araya geldiklerinde bir üzüm salkımı oluştururlar.

76 IX. veya X. yüzyılın ünlü Nazianzolu Gregorios *Homilisi* Paris kopyasında yer alan tam sayfa minyatürde benzer bir düzen görülür; niş içinde merkezde Aziz ve iki yanında aşağıya sarkan meyveleri ile simetrik düzenlenmiş iki ağaç yer alır. (Resim için bk. Maguire, 1998, 113-140, Res. 21: "Paris, Bibl. Nat. Gr. 550, folio 4, St. Gregory of Nazianzus")

77 Plin. HN 11.4-19.

Res. 12d:

- (8) Sellopoulo altın yüzük HM 1034;
(9) Kalyvia altın yüzüğü CMSII3, 114;
(11) Hagia Triada mühürü CMSII6;
(12) Berlin altın yüzüğü CMSXI, 29.
Harissis, 2018, Fig. 31, s.43.



8



9



Merkezlerinde yer alan kraliçelerinin (veya Kral-arı βασιλεύς)⁷⁸ etrafında toplanarak ortak noktaları bal olan bu arılar, o bal sayesinde birbirlerine güçlü bir şekilde kenetlenmiş Tanrının meyvesini meydana getirirler. Suriye Piskoposu Apollinare da yüzlerce altın arıyı sırtlamış tam karşımızda durmaktadır. Arıların Ephesos ile ilişkisi Classe’de karşımıza çıkar. İS. 431 Ephesos’da İmparator II. Theodosius tarafından toplanılan Ephesos Ökümenik Konsili, Nestorius’a karşı birleşilerek Bakire Meryem’in Tanrısal Anneliğini onaylar.⁷⁹ Yaşlı çoban Apollinare, Paulus’un Ephesos’a verdiği öğüdü dinlemiştir: İşte her türden “Tüm sürü” buradadır!⁸⁰



Res. 12e: Zakros mühürü CMSII7, 6.
Harissis, 2018, Fig. 32, s.46.

78 Aristo HA 553a ve 488a.

79 Dvornik, 1990, 12-15.

80 Paulus Ephesos’a haber göndermiş ve kilise topluluğunun ileri gelenlerini çağırmıştır: ‘Ephesos İhtiyarlarına Öğüt’ 20:17-38.



Res. 13: (1) Miken altın yüzüğünden detay; (2) Poros altın yüzüğünden detay; (3) Vapheio altın yüzüğünden detayları, *Harissis*, 2018, Fig.32, s.46; (4) *Cynegetica Cod. Marc. gr. 479* elyazması minyatüründe yer alan Aristaeus detayı, *Weitzmann*, 1984, Resim 165 Fol.62, XLV ; (5) Exultet Bari I Rulosu «Arılara Övgü» sahnesinden detay, 1030. ([Web Gallery of Art](#))

Arılar: Tanrının Sürüsü

Tanrının sürüsü⁸¹, azizler, martirler, keşişler, çileciler, 3 arıdan oluşan *impresa* (papalık işareti) kullanan Papa (VIII. Urbanus, 1568-1644) gibi din adamları, piskoposlar, kilise inşa edenler, Tanrının askerleri, kendini O'na adanmış çalışan, inançlı ve itaatkâr insanlardan meydana gelen tüm bu hizmetkârları arılar temsil etmektedir.

Arılara ilişkin ikonografik gelişimin Hıristiyanlıktan önce gerçekleştirildiği tespit edilmiştir. Görüşler antik dönemde arıların ve balın oynadığı dinsel ve kültürel rolün, büyük ölçüde Yunan ve Roma mitolojisine dayandığı yönündedir. Ancak, tanrıların mesajlarını taşıyan 'hizmetkâr arı' prototipi, Yunan'dan daha eski bir kültüre dayanır. Anadolu'ya ait bir erken örnekten, Hitit mitolojisinden modellenmiş olmalıdır. Aynı toprak üzerinde yüzyıllar boyunca hüküm süren Bizans dünyasının bu zengin ikonografik mirasa sahip olmadığını düşünmek yanlış olur. En iyi örnek Bizans'ın tarım dünyasının başlıca referans kaynağı *Geoponika*'dır. Bizans *Γεωπονικά*'sı (İS. 944-959) X. yüzyıldan önceki dönemlere ait, Helenistik dönem ve öncesine uzanan yazıların derlenmesinden oluşmuştur.⁸² Bu koleksiyonda Byzantium'un en çarpıcı arıcılık faaliyetleri anlatılmıştır. *Geoponika*'da 'keşişler gibi' bir başına yaşayan arılardan bahsedilir.⁸³ Bu dikkat çekici

81 'Tüm sürü', 'Tanrı'nın kilise topluluğu' ve 'Tanrı sürüsü' için: "Kendinize ve Kutsal Ruh'un sizi gözetici atadığı tüm sürüyü -Tanrı'nın kilise topluluğunu- gütmeye dikkat edin; o kilise topluluğu ki, O bunu kendi kanıyla sağlamıştır.", *Habercilerin İşleri* 20:28; "Bakımınız altındaki Tanrı sürüsüne çobanlık edin", 1 Petrus 5:2.

82 *Geoponika*, VII. Konstantin Porphyrogenitus'e (İS. 905-959) atfedilen eser, Vindonius Anatolius (yakl. 350) ve Scholasticus Cassianus Bassus'a (yakl. 600) ait olduğu kabul edilen bölümlerle 20 ciltten meydana gelen bir koleksiyondur. Muhtemelen bu klasik metinler İS. 944-59 yılları arasında bir araya getirilerek derlenmiştir. Bk. Dalby, 2011.

83 Dalby, 2011, XV, 2, 9, 330.



Res. 14: Doğada ‘arı salkımı’.

Anadolu arısının ağaçlarda oluşturduğu koloni yapısı, diğer ismi ile “Arı Oğlu”, ilkbaharda arılar oğul işlemi yapmaktadır. (Arıcılık)

elleri ve ayaklarından sokmuş; ayakları üzerinde sıçrayana dek (kendine gelinceye ya da dirilinceye dek) sokmaya devam etmiştir, sonra balmumundan gözlerine, el ve ayaklarına sürüp onu ‘sarmış’ arındırmıştır. Ve bahar, Hatti Ülkesine geri dönmüştür!

Tanrı Telipinu Efsanesi ile elde ettiğimiz Anadolu ikonografisine dair kazanımlar şöyledir: Çok erken tarihli bir arı-tanrıça ikilisine rastlarız. ‘Göklerin hâkimi’ baba ve ‘Tanrının oğlu’ figürleri bulunur. Oğlunu arayan baba, Zeus’u hatırlatan, Göklerin Efendisi, bir fırtına tanrısıdır. Çoğu zaman ölümlü bir tutulan uyku metaforu ile verilen uyanış/diriliş, tabiatın döngüsüne uygun olarak Yeniden Doğuş’u anlatır. Arı, birinci aşamada anne tanrıçanın/Tanrı-anasının bir hizmetkârıdır, ona içtenlikle bağlıdır. Onun tarafından eğitilmiştir. İkinci aşamada, arı, özel hazırlanmış balmumunun şifa veren mucizesi ile donanımlı yollara düşer, zorlu coğrafyaları aşan -çöllere düşen çileci azizler gibi- hiç durmadan Tanrının oğlunu arıyandır. Üçüncü aşamada yeniden doğuşun bir parçası, önemli bir unsurdur: Arının iğnesi -adeta çarmıh çivisi gibi- eller ve ayaklara girer. Ve Tanrının oğlu derin kış uykusundan uyanacaktır. Balmumu ve bal ile sarılır. Antik Mısır hiyerogliflerini anımsatan balın mucizevi iyileştirici-onarıcı ve koruyucu özelliklerinden faydalanılmıştır. Mür (*myrrh*) gibi hem işlevsel hem kutsal her iki ürün sayesinde arınma ve korunma gerçekleşir. Bu efsanede, mumyalama işlemini bal ya da reçine ile gerçekleştiren Mısır rahipleri ya da naaşı kutsal yağ gizemi ile kutsayan Hıristiyan rahipler gibi, cenaze ritüelini icra eden arının kendisidir. Dördüncü aşamada arı baharın habercisidir.

benzetme akla çölleri aşan ve münzevi hayatı seçen çileci “Çöl Babaları”nı getirir. Arıların tek başına ‘zorlu coğrafyaları aşabileceği düşüncesi’ eski bir inanıştır. Bu inancı, Hitit mitolojisindeki Telipinu (veya Telepinu) anlatısında aradığımız ikonografik kalıbı -ve daha fazlasını- buluruz.

Doğanın döngüsünü anlatan efsanede bolluğu alıp götürən Fırtına Tanrısı (veya Güneş Tanrısı) Teşup’un oğlu Telipinu, Anadolu’dan çekip gitmiş, giderken beraberinde bereketli rüzgarları ve tohumları da götürmüştür, üstelik nerede olduğu bilinmemektedir. Bastıran kış ayı ile çaresiz insanlar tanrılara başvurur. Fırtına Tanrısı, oğlunu bulamayınca annesi Tanrıça Hannahanna’ya başvurur. Anadolu tanrıçası Hannahanna adı, Türkçe’de bugün hala kullandığımız üzere ‘anneanne’ manasına gelmektedir. Ve ‘Tanrı-anası’ Hannahanna, bir arı getirmelerini söyler. O arıyı eğiteceğini ve böylece arının Telipinu’yu bulacağını iddia eder.⁸⁴ Öyle de olur. Arı, tanrılarının oğlunu bulur. Tanrıçanın emirlerini harfiyen uygulamıştır: Onu uyurken bulmuş,

84 Erkut, 2009, 85; Rosenberg, 2006, 272.



Res. 15: Ephesos şehri sikkeleri: (sol üst) Ephesos Tetradrachm, Imhoof-Blumer Koleksiyonu, B. V. Head. Ephesos şehrine ait arı tasvirli benzer bir sikke, İzmir Arkeoloji Müzesi'nde sergilenmektedir, bu sikke altındır, İÖ. 258-133 arasına tarihlenmiştir; (sol alt) Palmiye detaylarına sahip her iki Ephesos sikkesi, Siculo-Punic tetradrachm, British Museum Koleksiyonu, Londra. Her iki resim de *B. M. Guide to the Coins of the Greeks*, 132, pl. 26. 41.

Kış uykusundan uyanışın ardından gelen baharın bir işareti şeklinde karşımıza çıkar. Adeta Güney İtalya Exultet Ruloları tasvirlerinde görülen arıları anımsatır (Res. 7); Kutsal Doğum sahnesi ile birlikte verilen bazı Exultet minyatürlerinde kovandan bahar dalları çiçeklenmiş ağaçlara uçuşan arılar bize adeta önceden olacakları haber verirler: 'Paskalya Pazarı' neşesini, baharı ve 'Diriliş'i de müjdelerler. (Res.29 ve Res.30)

Anadolu baharını yüzyıllar boyunca müjdeleyen *apismellifera anatoliaca* hiç kesintisiz görevlerini yerine getirmeye devam etmiştir. Kovanın işçi arıları gibi azimle çalışan keşişler de arıcılık faaliyetleriyle yakından ilgilenmekte ve halkı teşvik etmektedirler. VIII. ile XII. yüzyıllar arasında ait Orta Bizans Hagiografyasında Anadolu'nun azizleri ve manastırların yöresel bal üreticiliğine dair edindiğimiz bilgiler az sayıda ancak önemli çıkarımlar yapmamızı sağlar.⁸⁵ İyi arı keşişler, Vaftizci Yahya gibi yaban balı toplayıcılığından organize, bakımlı ve bilinçli arıcılığa geçiş hususunda bize eşsiz bir deneyim sunarlar.⁸⁶ XI. yüzyıla ait manastır kayıtlarında benzer ruhsal teşvik önerilir: 'çalışkan bir arının yaptığı gibi erdemün güzel çiçeklerinin bir araya toplanması' ve 'tıpkı bir arı kovanındaymış gibi bu iyi erdem balının korunması' gerekmektedir.⁸⁷

85 Anagnostakis, 2018, 105.

86 *Historia Monachorum*'a göre Abba Helle keşişleri çölde petekler bulmuşlardır tıpkı Vaftizci Yahya gibi yaşam desteği almışlardır. *Historia Monachorum* tercümesi için bz. Russell, 1981, bilhassa "On Abba Helle" 91.

87 BMFD. XI .10. ELEOUSA. 182; John Damascene, XIII, 139, 147-149.

Anadolu'daki XI. yüzyılda arıcılık yöntemleri üzerine bir Anadolu azizi Bizans arı kültürü ortamına ışık tutar: XI. Yüzyılın ortalarında yaşamış bu stilit aziz ve çileci 'Galesion Dağının Lazaros'dur (966/7-1053).⁸⁸ (Res.19) Ephesos antik kenti (Selçuk) ile arası 17 km. olan Galesios Dağı (Alamandağ), Laskarisler Dönemi neokastronu 'Keçi Kalesi' ile tanınır ve bu Bizans kalesinden Galesion'un alt zirveleri görünür.⁸⁹ Galesion'a yerleşmeden önce stilit aziz, *vita* 'ya (Yaşam Öyküsü) göre balı ile meşhur başka bir bölge olan Lykia'da yaşamıştır. Myra Metropolitliğine ait manastır arazisinde uzun yıllar yaşayan keşiş Antalya ve çevresindeki heretikler (sapkınlık) ve de 'gayri medeni' insanlarla mücadele etmiştir. Anadolu'nun güneyinde yaban balı (Toros balı?) toplayıcılığı ile uğraşan sözüm ona cahil halk ile keşiş arasında geçen öykü dikkat çeker. Galesionlu Lazaros, kendisinden kutsama almak için gelenleri uyarır, hayatlarını riske atarak uçurumlardan yaban balı toplanmaktan vazgeçmeleri hususunda öğüt verir. Lazaros, onlarla tatlı manastır balını paylaşır ve onları bu tehlikeli uğraş yerine kovan kurmaya, açıkça yerel arıcılığa teşvik eder. Fakat aralarından bir arı toplayıcı, bu işi yıllardır yapmakta olduğunu söyler, azizin uyarısına rağmen dağa gider ve her zamanki gibi sarp uçurumundan aşağıya sarkıtılır. Ancak ipin kopmasıyla uçurumdan aşağıya düşerek ölür.

"Baba oğullarına biraz bal getir demiş. Ve getirmişler.

Eğer bu balsa senin istediğin, bak işte bal!

İstediğini ye ve evine götür. Ama o uçuruma gitme.

Balın tatlılığı yerine acı hasatla dönmek için

O uçuruma gitme!"⁹⁰

Vita'da geçen bu hikaye ikonografik yaklaşıma göre geleneksel ya da pagan olsun boş inançlara karşı dini pratiklerin insana verdiği güveni anlatılıyor olabilir. Bu durumda bal, Kurtuluş doktrinine dayanan bir metafor olarak kullanılmıştır. Şayet aradığın bal ise '*İşte!*' din bunu sağlamaktadır. Bir hiç için ölmek yerine, ölümün bir son olmadığı yerde kalmaları söylenir. 'Vaftiz Gizemi' de Kurtuluş doktrininin bir parçasıdır. Bu bağlamda, vaftiz olan "Kurtarılmışlar" *acı hasat yerine balın tadını alıp* güvenli bir şekilde evlerine döneceklerdir. Bu konsept VI. yüzyıla ait Kelibia Vaftizhanesi mozaik vaftiz havuzunun içinde tasvir edilmiş olan büyük boyutlu arıyı anlamamıza yardımcı olabilir. (Res.21a ve b) Tunus Geç Antikçağ ürünü, her çeşit meyve veren ağaç, asma sarmaşıkları, üzüm salkımları, farklı türlerde balık gibi kristolojik motiflerle süslü haç şeklindeki mozaik vaftiz havuzun sadece tek bir haç kolunda yer alan ve oldukça büyük bir arıdır, tüm *eukhariste* sembolizminin arasında yer alır. Vaftizden sonra birey, artık bu kovanın bir mensubu olarak kilise birliği içinde olacak, kutsal baldan tadarak istikrarlı bir şekilde ibadet edecek ve bu balı daima ruhunda taşıyacaktır.

Galesion'lu Lazaros'un *Vita* 'sına geri dönüp hikayeye ekonomik açıdan yaklaşırsa manastır kendine gelir sağladığı bal üretimini tekeline alma çabasında olabilir. Zira

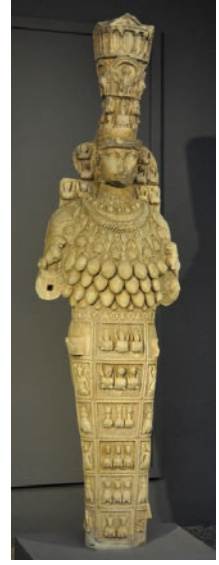
88 The Life of Lazaros of Mt. Galesion için Greenfield, 2000, 5, 13, 91-92.

89 Keçi Kalesi için bk. Tok, 2016, 250.

90 Greenfield, 2000, 13.



◀
Res. 16a:
«Güzel» ve «Büyük»
olarak adlandırılan Ephesia
Artemisia kült heykelleri,
Selçuk Arkeoloji Müzesi,
Selçuk. (Livius)



▶
Res. 16b:
Ephesia Artemisia kült
heykelin polosundan detay,
Napoli Ulusal Arkeoloji
Müzesi, Napoli. (Livius)



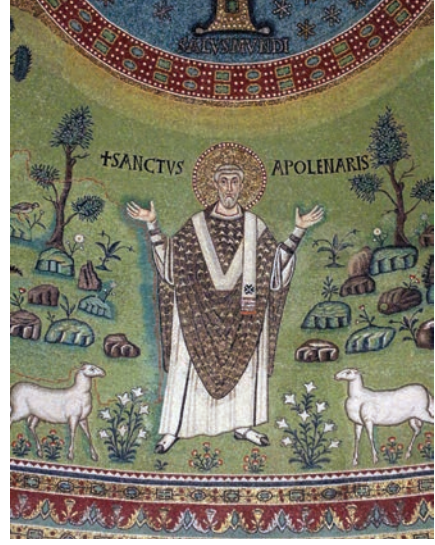
Res. 16 c ve d: «Güzel» ve «Büyük» olarak adlandırılan Ephesia Artemisia kült heykellerin poloslarından arı detayları. Selçuk Arkeoloji Müzesi. (Livius)



◀
Res.16e:
Arı şeklinde tanrıça kabartmalı gümüş
rozet, İS. 7. Yüzyıl, Milet Zeyintepe
Aphrodite Kutsal Alanı *bothros* kazısı,
Miletos, Muğla.
(Volkmar von Graeve, 2013, Resim 7, 19.)

yaban balı toplanması fiyatları muhtemelen etkilemektedir. ‘Yoldan çıkmışlar’ (proselytize) diye sıfatlanan yerel halktan bu kişileri, iyi bal/kötü bal ayrımı yaparak yeniden dine kazandırmak en nihayetinde çift yönlü bir kazanç sağlayacaktır. Byzantium’da XII. yüzyılın ortalarında (yakl. 1152) kovan vergisi *melissoennomion* getirildiği görülür. İmparatorlukta kovanlar taşınabilir mülkler arasında sayılır, miras bırakılır veya bağışlanır, kovan sayısı bir zenginlik ifadesidir.⁹¹ VIII. yüzyılda Sinop ilini de kapsayan Paphlagonia Eyaletinde Amneia’da yaşamış ve aziz ilan edilmiş zengin hayırsever Philaretos bu duruma iyi bir örnektir, 250 kovan sahibidir. II. Manuel Palaiologos döneminde arıcılık ile uğraşan bir köylünün bal üretmek için 30 kadar kovanı olduğu düşünüldüğünde Philaretos’un zenginliği tasavvur edilir.⁹²

Güney Anadolu’dan Batı Anadolu’ya geldiğinde Galesion’da bir sütun üzerinde yaşamaya başlayan Lazaros, hayatının yaklaşık 40 yılını sütun üzerinde geçirecek bir stilite haline gelir (ö. 1053). Halkın ona hediye ettiği bal petekleri ile beslenir. (Res. 20) Bu kalıp, çölde bal ve çekirge yiyerek hayatta kalan Vaftizci Yahya’yı akla getirir.⁹³ Aziz Paulus’un ayak bastığı bu topraklarda, Bizanslı aziz de Vaftizci Yahya’nın izinde oldukça mütevazı bir hayat sürer. Bu, bal gibi hayatta ona yetecek herşeye sahiptir. İkinci bir çıkarım ise Ortaçağda Galesion Dağı ve çevresinde arıcılık faaliyetlerinin varlığıdır.⁹⁴



▲ Res. 17a: Aziz Apollinare, Classe Aziz Apollinare Bazilikası mozaik apsisinden kesit, VI. yüzyıl, Ravenna, İtalya. (Wikipedia - Saint-Apollinaire)

▼ Res. 17b: Detay: Aziz Apollinare’nin giydiği casula üzerindeki altın arılar.



91 Servetinin bir ifadesi olarak 250 kovan sahibi olduğunu öğrendiğimiz Aziz Philaretos’un cenaze lahit levhasından kovanlarını bağışlandığını öğreniyoruz. Kovanlar bir vakıf ürünü, gelir kapısı, maddi karşılığı olan değerli bir mal olarak bağışlanabilmektedir. *Bk.* Germanidou, 2018, 95.

92 Oberhelman, dipnot 190, 213.

93 Çekirge ve arı ikilisine Likya’nın Helenistik dönem başkenti Patara antik kentinde de rastlarız. Patara antik şehrinde bir taş ustası dikkatleri hemen üzerinde toplamayan bir Eros, çekirge ve arı kazımıştır. Kentin Lykia Topluluğu Meclis Binası içinde, iç mekanın giriş açıklığının sağında duvarda *in situ* yer alır.

94 Anadolu’da aynı bölgedeki arıcılık faaliyetleri için *bk.* Crane, 1999, 46-47, 387.



Res. 18: Classe Aziz Apollinaire Bazilikası mozaik apsisi detay. (Wikipedia - Saint-Apollinaire)

Güney İtalya'nın Bizanslı azizleri de göz ardı edilemez. İmparatorluğun Avrupa topraklarında Orta Bizans Dönemi balın koruyucu azizi, Spelaiotes'in Azizi Elias'tır (ö. 960). Adına kurulan manastırda bal üretimi muhtemelen azizin rüyasında gördüğü yöntemle yapılmıştır. İlk kovayı yaratan Aziz Elias, kovanların koruyucu azizidir.⁹⁵ Rüyasında bir arı sürüsünün başının üzerinde uçtuklarını görür. Melodik bir şekilde vızıldayan arılar azizin başında uçuşurken Elias başına bir kova geçirir, ardından kafasını kovadan çıkarır ama arılar içeride kalmıştır. Kovayı bahçeye yerleştirir böylece ilk kovan keşfedilmiş olur. Azizin sakalına takılan bir kaç arı da keşişin arkadaşlarını ve burada inşa edecekleri manastırı temsil eder. Bu rüya ya da öngörü Geç Roma dönemine ait bir motif içermektedir. Kafasına geçirdiği kovanıyla Aziz Spelaiotesli Elias ile kafasını bal sepetine sokmuş Eros betimlemeleri arasında ikonografik bir uyum olduğunu düşündürür ve bizi hagiografların üzerine çalıştıkları metinlerin derin kökleri hakkında düşünmeye sevkeder. Justinianus Dönemine (527-565) ait Ürdün'deki Madaba Bazilikası-Theotokos Kilisesi narteksinde "Hippolytus Giriş Holü" olarak isimlendirilen zemin mozaikleri, Hippolytus mitine dayanan VI. yüzyılın bir 'Bizans-Euripides Tragedyası' olarak karşımıza çıkar.⁹⁶

95 Vita metni için bk. Paris Bibliothèque Nationale de France (BNF), gr. 375 [1021] ve Dumbarton Oaks, Vita (960–1000), Hagiography Database Number: 581.

96 Hippolytus metni için bk. Internet Classic Archive.



◀Res. 19: Müjde ve Altı Stilit Aziz İkonu, "Annunciation and six Stylite Saints" The Sinai Icon Collection. (The Icons of Sinai)

▼Res. 20: Stilit bir azizin beslenmesini gösteren minyatür, *Theodore Psalter* MS 19352, f.26v., Konstantinopolis, 1066. (British Library - Theodore Psalter)



(Res.22) "Hippolytus Sarayı" da denilen Theotokos Kilisesi narteksini süsleyen Bizans mozaik panelinin en sağında Venus ile Adonis tahtlarında yan yana oturmaktadır. Venus'ün ayakları altında biri tek kanatlı iki Eros yer alır: bunlardan soldaki itaatkar Cupid, tanrıçanın çıplak ayağına kapanmış iken sağdaki tek kanatlı olan kafasını bir sepete sokmuştur. (Res.23) Sepetin etrafında uçuşan arılar sayesinde bunun örgü sepet tipi bir kovan olduğunu anlaşılır. Günümüzde hala Anadolu'da yerel halk tarafından örülmekte olan bu kovan tipi Anadolu'da oldukça geleneksel bir modeldir. Mozaik tasvirler, yazılı kaynaklara dayanan, metinlerinin sunduğu önergelere uyularak tatbik edilir. Bu tasvirin İÖ. 310-250 yılları arasında yaşamış X. yüzyıl Bizans kültür ortamında oldukça sevilen Theokritos'un XIX numaralı "Bal Hırsızı" adlı idile (pastoral şiir) dayandığı düşünülmektedir.⁹⁷

Öte yandan kafasını sepet-kovana sokan *cupid*, Panofsky'nin işaret ettiği üzere "Kör Cupid"e alternatif bir tasvir olabilir. Antik sanatta kör olmadığı bilinen bu sevimli karakter, Panofsky'e göre Geç Antik dönem yazarları vasıtasıyla Ortaçağa (Propertius

97 Bal Hırsızı şiir metni için bk. The Project Gutenberg EBook of Theocritus, by Theocritus, İngilizceye çeviren C.S. Calverley, Release Date: March 10, 2004 [EBook #11533]. https://www.gutenberg.org/files/11533/11533-h/11533-h.htm#IDYLL_XIX



▲ Res. 21a: Erken Bizans dönemi haç formulu mozaik vaftiz havuzu, Kelibia Vaftizhanesi, VI. Yüzyıl, Tunus. Bardo Müzesi. (Wikipedia - Kelibia Baptistry)

▼ Res. 21b: Vaftiz havuzunda arı detayı.



sepet kovan tipi görmekteyiz. Hippolytus mozağinden farklı olarak fildişi derin oyma örnekte bal sepetine düşen yaramaz *cupid*ın etrafında arılar tasvir edilmemiştir. Ancak düştüğü sepetin bir bal sepeti olduğunu tahmin ederiz. Zira kendinden yarım yüzyıl önce

ve onun ahlakçılığı bağlamında mitografik materyal olarak aktarılmıştır.⁹⁸ Ürdün’de Bizans edebiyatı Theokritos anlatımı içinde kullanıldığı şekli ile kavramın işlenişini bulmaktayız. VI. yüzyıl mozağında resmedildiği gibi “*Aşkın getirdiği duyguların uçucu değişkenliğine işaret*” karnatlarından biri eksiktir.⁹⁹ Pagan geçmişin sevilen idolü katı teolojik bakış açısıyla aşkın hoş karşılanmayan özellikleriyle de özdeşleşir, canlıların içgüdülerini olumsuz yönde etkileyebilen Eros’un gözleri Yunan ve Roma ikonografilerine yabancı olarak kimi zaman bir kuşak ile bir şekilde kapatılmıştır. Bizans Sanatında sıra dışı bir körlük örneği gösteren *cupid*, başı bal dolu sepet (kovan) içinde tasvir edilmiştir. İki örnekten ilki mozaik, Justinianus Dönemi Madaba Hippolytus yer döşemesi ve diğeri XI. yüzyılın “Savaşçılar ve Dansözler” olarak adlandırılan fildişi rozetli kutusunun üst kapağında yer alır. (Res. 24). Bizans sanatının farklı dönemlerine ait iki Eros tasviri ve benzer iki

98 “aşkın ahlaksızlığı daima ortadadır ve asla saklanmaz”, Panofsky, 170-171 ve dipnot 33.

99 Panofsky, 170 ve 162, dipnot 4 ve 5.



Res. 24: *Savaşçılar ve Dansözler* adlı fildişi rozetli kutu ve bal sepetine düşen Eros figürü, Konstantinopolis üretimi, XI. Yy., Metropolitan Sanat Müzesi, No.17.190.239, New York. ([MetMuseum](#))

Atribülerinden biri arı kovanı olan Meşhur Milano Başpiskoposu Aziz Ambrosias (340-397, arı denince akla gelen diğer isim olabilir. O, arıların, arıcıların, kovanın koruyucu azizidir. Aziz Ambrosias, kiliseyi arı kovanına benzetir. Kendisi de bu kovanın bekçisidir. Arı kovanı, Helenistik Dönemden beri ideal bir şehri ve yapısını ifade etmek için kullanılan iyi bilinen bir metafordur. Ambrosias için kilise, her çiçekten en iyi verimi almak istediği bir arı topluluğu gibidir.

Konstantinopolis'te İkonaklast Dönem sona ermeden önce Milano Sant' Ambrogio Bazilikası'nın II Angilberto'nun Vulvinio Altın Altarına ait (ya da *Vulvinus Altarı* 824-859) paneller Ortaçağ maden sanatının dikkat çekici örnekleri arasında sayılır. Altın Altar'ın apsise bakan yüzünde, tasvir edilen azizin *vitasına* ait paneller arasında "Arıların Mucizesi" adlı sahne, arıların Hıristiyan ikonografisindeki yerini gösteren önemli örnekler arasındadır. (Res. 26) Ambrosias, henüz küçük bir bebekken beşiğini atriuma çıkardıkları esnada aniden ağzına bir arı sürüsü girer ancak bir süre sonra serbestçe dışarı çıkarlar. Geride bebeğin ağzının içinde bal bırakmışlardır. Tanrıların gıdası *ambrosia*'yı isminde taşıyan Aziz Ambrosias "göklerden gelen mucizevi" nektar ile adeta kutsanmış ve bu balı taşıyan postacı/hizmetkar arılar sonunda orada bulunanların gözü önünde yükselerek kaybolmuştur. Arıların ağzına dolması, Tanrının sözlerini zikrecek olan azizin gelecekte yapacaklarına dair bir işaret sayılır. Arılar gelecekte olacılara işaret etmişlerdir. Müjdeliler: Bu bebek, önemli bir din adamı ve aziz olacaktır! Tanrının sözünü taşıyan, *logosu* bal olan aziz gibi güzel sözler zikreden başka isimler de benzer lakaplar alacaktır. Zira kutsal metinlerde Tanrı'nın sözleri bal ve petek ile karşılaştırılmıştır, bu lezzete eş tutulmuştur.¹⁰⁰



Res. 25: Veroli Kutusu, fildişi rozetli kutu, Konstantinopolis üretimi, Orta Bizans dönemi X. Yy.'ın ikinci yarısı, Victoria & Albert Müzesi, Londra. ([V&A](#))

¹⁰⁰ "Rabbimin sözleri sizin damağınıza baldan ve bal peteğinden daha tatlı olacak." Mezmurlar 118 [119]: 103; *BMFD*, XIII. 1539. BEBAIA ELPIS. 57.

Kutsal Bal

“Hoş sözler petek balı gibidir. Cana tatlı ve bedene şifadır.”

Süleyman’ın Özdeyişleri 16:24

Bal şifadır! Balın iyileştirici gücü İÖ. XV. Yüzyıldan Bizans Dönemine pek de değişmeden gelen balın medikal uygulamadaki önemini Bizanslı Paulus Aegineta’ya (İS. VII. yüzyıl) ait tıbbi kayıtlarda, hamilelik testinden göz rahatsızlıklarına, mide, böbrek, bağırsak enfeksiyonları vs. gibi akla gelen her tür rahatsızlık için hazırlanan reçetelerde adının geçmesinden anlarız.¹⁰¹ Pythagoras’ın uzun yaşam için önerisi ekmek ve bal ile yapılan bir diyetdir; Plinius aynı formüle şarabı da ekler.¹⁰² Vitruvius’un *pure excellence* dediği bu sıvı mükemmeldir. Balın iyileştirici özelliği İsa’nın mucizelerine benzer. İsa da hastaları iyileştirmiş bu iksir gibi şifa dağıtmıştır. İsa’ya atfedilen ışık gibi altın renkli bal da bir ışık kaynağıdır, balmumu onun mucizesidir. İnanç sahibi olanların yollarını aydınlatır. Ek olarak tıpkı ağaçlardan sarkan tatlı meyve salkımları gibi ya da üzümle lezzet veren tatlı tat gibi balın ikonografisinde eukharistik (ökaristik) unsurlar mevcuttur. Öte yandan Kutsal Kitap’ta balın kökenini buluruz. Çizdiğimiz ikonografik çerçeveye ilk bakışta uymayan hatta rahatsız edici bulunabilen bir hikaye mevcuttur. Fakat, Kutsal Kitap *aliud dicitur, aliud demonstratur*’dur: söylenen şeyler görüldüğünden farklı bir şeyi ifade edebilir.¹⁰³

“Kovandaki balı avuçlarına doldurdu, yiye yiye oradan uzaklaştı.

Annesiyle babasının yanına varınca baldan onlara da verdi, onlar da yedi.

Ama balı aslanın leşinden aldığını söylemedi.” (Hakimler 14:9)

‘Samson ve Aslan Leşindeki Kovan’ hikayesinin *aslan leşini kovana çeviren arı sürüsü* alegorisinin iki hayvan kahramanından biri olan aslan, Erken Hıristiyanlık döneminde İS. III. veya en geç IV. yüzyılda yazılan *Physiologus*’ta, VII. yüzyılda Ortaçağın en büyük ansiklopedisi Sevilalı İsidorus’un (560-636) *Etymologiae*’sında ve XII. yüzyıllarda büyük rağbet gören *bestiarium*larda İsa’yı temsil eden hayvanlardan biridir.¹⁰⁴ Hayvanın davranış şekli yeni, ruhani eklemelere imkân vermiş, avcılarını görünce kuyruğu ile izlerini silmesiyle, insanların günahlarını silmek için yeryüzüne incek olan ve ilahi doğasını gizleyen İsa ile birleştirilmiş veyahut ‘Kral’ aslanın ölü doğan yavrusunu üçüncü gün nefesi ile hayata döndürmesi yine insanlığı kurtarmak için Baba Tanrı tarafından üçüncü gün diriltile Tanrının oğluna referanstır. Eski Ahit Hakimler 14:9’daki anlatıda ‘aslan leşi’ tabiri yerine (eş anlamlısı) ‘aslanın ölü bedeni’ olarak ifade etmek istersek, bu kabulleniş hikayenin ikonografisine bakış açımızı değiştirebilir: Aslanın ölü bedeninde doğan arılar, dirilişi, bir ölümden sonra yeniden başlayan hayatı, kısaca bir transformasyonu temsil etmekle kalmaz hatta *eukhariste*’yi işaret ederek *ölüp*

101 *Paulus Aegineta*, Galen, Hippokrates, Actuarius gibi Arap uzmanların fikirlerini de değerlendirmiştir. Daha için bk. Adams, 1834, 20-25, 30-37, 43, 52, 139, 350-358, 377, 402, 417.

102 *Plin. NH. VIII. 33.*

103 Eco, 1998, 100.

104 Borstlap, 2018, 32 ve 62.

yeniden dirilecek olan İsa'nın havarilerine (sürüsüne) öğütlediği gibi -kanı ve etiyle bir olma gizemi- bağlamında bu arıların balı ile beslenmek kutsal ile buluşmaya imkan sağlar. Ayrıca "aslandan doğan arılar" inancın sürüsü kabul ettiğimiz ikonografik çıkarıma oldukça uygun düşerek, onun özünden geldiklerini ve de gizli kökenlerini beyan etmiş olurlar. Burada bizim bu ikonografik yaklaşımımız arının orijinini anlamamıza yardımcı olabilir. *Physiologos* geleneğinde olduğu gibi: Kutsal Kitapta gizlenmiş anlamlar yoluyla okuyucu, ilahi kudretin sureti doğanın her bir köşesinde bulunabilir. Öte yandan kültürünün adeta her zerresinde arı bulunan Girit Minos Mitolojisinde bir Boiotia miti bizi Kutsal Kitap'tan çok daha önceki bir inanışa sevk eder. Erken isimleri 'arı-adam' manasına gelen yöre insanlarıyla anılan Yunanistan'ın Boiotia bölgesinde bulunan Thebai'den çıkan efsaneye göre, Tanrı Poseidon'un oğlu Hyrieus boğa ve kovan koruyucusudur.¹⁰⁵ Bu mitte şaşırtıcı bir şekilde aradığımız birlikteliği buluruz: Arılar boğaların vücudundan çıkmaktadır. İlginçtir, son pagan krallardan Frank kralının 300 altın arısının yanı başında bir de altın boğa başı bulunmuştur.¹⁰⁶(Res.2)



Res. 26: «Altın Altar» olarak bilinen II Angilberto'nun Vulvinio -ya da Vulvinius-Altarı'na ait Aziz Ambrosias'ın hayatı ve mucizelerinin anlatıldığı *vitasına* dair sahnelerden «Arıların Mucizesi» adlı gümüş panel, 824-859, Milano Sant' Ambrogio Bazilikası, Milano. ([Wikipedia - Altare di Sant' Ambrogio](https://en.wikipedia.org/wiki/Altare_di_Sant'_Ambrogio))

Arıların kökeni ve balın şifa niyetine kullanılması üzerine özdeyişlerle dolu Eski Ahit'in zengin içeriği, bal ile kutsal söylem arasındaki yakın bir ilişkiye de kaynaklık eder. Önceki bölümün sonunda 'arıların ağıza dolması' mucizesine dayanarak Tanrının sözlerini *bal gibi* tatlı/güzel sözler zikredecek kutsal figür ve din adamlarının yaşam ve çalışmalarında bu ikonografik tespitten bahsetmiştik. Eski Ahit'e yeniden başvurduğumuzda bazı Yaradılış bölümü karakterleri, "bal ve kutsal sözler" bağlamında dikkat çekici hikâyelerin kahramanlarıdır: *Yusuf ve Asenat'ın Hikâyesi* bal peteği üzerine kurulu bir anlatıya sahiptir. Tanrı'nın sözlerini ve sevgisini aktaran Hatip İsa ile bu hikâye arasında kurulan bir paralellik litürjiye taşınabilir.¹⁰⁷ Öncelikle bu ilişkiyi değerlendirmeden önce Antik Yunan'da çocukları balla beslemenin onlara bilgelik ve güzel sözler kazandırdığına inanıldığını hatırlamak gerekir, nitekim bebekken Platon'un

105 "Boiotia'nın diğer bir erken ismi arılar anlamına gelen Messapia'dır." Elderkin, 1939, 212.

106 Cook, 1895, 19.

107 "Ne tatlı geliyor verdiğin sözler damağıma; Bal gibi tatlı geliyor ağızıma!", Mezmurlar 119:103.



Res. 27: Yusuf ile Asenat'ın oğlu “Efram'ın Doğumu” sahnesi, *Yusuf Kubbesi* kuzey narteksi Venedik San Marko Bazilikası, kubbe içi mozaik, XIII.Yy., Venedik, İtalya. (Wikipedia - Joseph & Asenath)

da Zeus gibi balla beslendiği söylenir¹⁰⁸ Güzel sözler söyleyebilme lütfü bebekliğinde yaşadığı mucize ile Milano Piskoposu Ambrosias'a da bahşedilmişti. O halde bu lütfü taşıyan arılar için -Hititli kökenleri Telipinu Efsanesinde üstlendikleri rol gibi- müjdeli haberler taşıyan kanatlı elçiler, hatta 'Haberciler' diyebiliriz. Eski Ahit karakterlerinden Asenat'ın 'Petek Üzerine' hikayesi içinde de benzer bir arı motifi yer alır, bu hikayede arılar küçük melekler ve ilahi figürler olarak karşımıza çıkar.

İbrani İncilinde Yusuf'un yaşadıkları, kehanetleri ve ailesinden ayrıntılı bir biçimde bahsedilir. Eşi Asenat'ın adı ve açık kimliği kısaca yer alır. (Yaradılış 41:45 ve 50; 46:20). Erken Bizans döneminin VI. yüzyıla tarihlenen Viyana Genesis olarak anılan *purpura vellum* elyazmasında canlı renklerde mucizeleri minyatürlerle anlatıldığı gibi (Codex Vindobonensis theol. graec. 31), Venedik San Marko Bazilikası kubbe içi mozaikleri arasında da Yusuf ve Asenat'ın hayatından kesitler buluruz. (Res.27) En geç II.

108 Kearns ve Price, 2003, 268; keza Theocritus'un idillerinde yer alan hikâyede çoban-şair Komatos da arılar tarafından petek ile beslenmiştir. *Mosch. Bion.* 7.78ff.

yüzyıla ait olduğu düşünülen Yusuf ile Asenat'ın hikayesinin metni ise içerdiği mitolojik unsurlar sebebiyle -sıklıkla yapıldığı üzere- sonradan Hıristiyan kullanıma sunulmuş olduğu düşünülür. Bu metin I. Justinianus zamanında Eski Yunanca'dan Süryaniceye çevirilmiş, *MS. Syriac #17 202* künyesiyle bugün British Museum Kütüphanesi'nde korunur. "*Anecdota Syriaca*" olarak bilinen antoloji içinde yer alır. Yazarı anonimdir. İS. 550 ile 570 tarihleri arasında ait olduğu düşünülen Eski Yunanca'dan yapılan çevirisi, diğer çevrilmiş metinlerle birlikte hepsine elyazmalarını toplayan kişinin adı verilmiştir: Pseudo-Zacharis Rhetor.¹⁰⁹

*"Bu petek yaşam ruhu ile doludur,
Ve Cennetin Zevk Bahçesi 'nin arıları yaptı bu balı.
Tanrının Cennetinde bulunan hayat güllerinin çiy (tanelerinden) yapıldı.
Ve Tanrının tüm melekleri bunu yer,
Ve hepsi Tanrının seçimidir,
Ve hepsi en yüksek mevkiden oğullarıdır,
Çünkü bu hayat peteğidir,
Ve yiyen herkes sonsuza dek asla ölmeyecek olandan yer."*(16:4)

Görüldüğü üzere Tanrının ismi ile bal, çok açık bir şekilde birlikte anılmaktadır. Yazımızın ilk bölümünde değindiğimiz balın ölüm ve ölümden sonraki hayat ile ilişkisi de vurgulanmıştır. Metinde yer alan farklı bir cümlede "Bal, hayatın nefesi gibidir, sanki mür (myrrh) gibi kokuyor" denilir. Cennet, öteki dünya, kutsal ruh, melekler, gökten gelen bal ve mür... Öncelikle birazdan bembeyaz olduğunu öğreneceğimiz 'melek arılar' bir kez daha Tanrının mesajını taşıyan küçük hizmetkarlar olarak karşımıza çıkar. '*Cennette bulunan güllerin çiy (tanelerinden)*' yapılmış olması çalışmamızın başında bahsettiğimiz üzere Aristoteles'i refere etmektedir. Nefes ve mür kokulu bal, cenaze kültü ve öteki dünyaya hazırlık ritüellerine atıf yapar; ve pek tabiidir 'Yeniden Doğuş' kavramına! Çünkü unutmamak gerekir zira yiyen kimse ölmemiştir! Yunan mitolojisinin ölümsüzlük bahşeden *ambrosiası* ile aynı ikonografik dizin üzerinde tek tanrılı inanç döneminde ölümün bir son olmadığı hatırlatılır: "*Ve yiyen herkes sonsuza dek asla ölmeyecek olandan yer*" dizesinde öteki dünyada asla ölmeyecek olan sonsuz yaşam sunan bal peteği ile eşleştirilmiştir. Kurtuluş ve sonsuz hayat vaad eden din, savaş, yoksulluk ve hastalıklarla mücadele içinde geçen dönemlerde (daima) teselli olmuş ve bu teselli bal kadar tatlıdır.

Metnin Justinianus Dönemi çevirisinin devamında, bal peteğinin yüzeyi haç şeklinde kesiktir. Asenat'a petekten bal vermek isterken Yusuf'un parmağı kanamaya başlar. Peteğin içinden arılar çıkar. Bu arılar kar beyazdır; kanatları mor, *hyakinth* (sümbül mavisi) ve altın renklidir; başlarında altın bir diadem bulunur. Ayrıca kraliçe arı kadar büyük arılardır. Açık Çarmıh ve Yeniden Doğuş göndermelerine sahip anlatı, arı ve balın Hıristiyan ikonografisindeki yerini belirginleştirir. Eski Ahit'te tanıtıldığı şekli ile "*On Kentin Kahini Potifera'nın kızı*" Asenat üst sınıfa mensup, zengin, Mısırlı bir rahibin kızı dolayısıyla pagandır. Yahudi Yusuf'un nişanlısıdır. Simgesel statüsü de vurgulanmış Asenat, anlaşılın pagan geçmişi bırakmaya hazırlanmaktadır ve hikayenin

109 Greatrex, 2011, 75.

bu bölümünde ökaristik bir öz bulunur: Cennetten arılarla bir petek inmiştir! Bu gıda tıpkı şarap/ekmek gibi, sembolik bir araç olarak kullanılmaktadır: Plinius'un 'Bal Ekmeği' tabiri bizim için oldukça bütünlüğü bir kelimedir. Üstelik bu benzetmede haksız değildir, peteğin delikli dokusu ekmeği anımsatır ve ekmeğe gibi petek çiğnenebilmektedir. 'Bal ekmeğinin ağaçlardan kaynaklandığını' söyleyerek kastettiği çam balı üretimidir.¹¹⁰ Bu durumda bal ekmeği de petek olmalıdır. Önceki bölümde balın üzüm salkımı ve şarap ile ikonografik ilişkisinden bahsetmiştik. Aynı bağlamda burada bal peteğinin ekmeğe ile hem biçimsel hem litürjik hem de kavramsal benzerliklerini bulmaktayız. Dahası, bal peteği adeta iki ökaristi (eukhariste) unsurun tek bir formda birlikteliği gibi görünmektedir. Aklımıza "Ağzımı simgeler kullanarak açacağım" İncil sözleri gelir, kutsal sözler simge kullanmadan bir şey anlatmamıştır.¹¹¹ Bu metinde şarap-ekmek tek bir formda, bir petek halinde Asenat'a sunularak din değişiminde bir araç olarak kullanılmış böylece "Vaftiz Gizemi" gerçekleşmiştir.

Asenat önce bir parça yer sonra Yusuf bir parça koparıp Asenat'ın ağzına verir -tıpkı komünyon ayinini yöneten bir rahip gibi-. "Dudakları bal olan Asenat" için hem Batı hem Doğu Roma literatürünün sıklıkla kullandığı bir ifade biçimi vardır: Byzantium'un en 'Bilge' İmparatoru, Büyük Saray'ın İhtişamlı Justinianus Salonunda tüm sadık tebaası için *ballı dudaklarından* dökülen söz konusu kutsal ilahiyi söylememiş midir;¹¹² Türkçede bugün dahi bu ifade biçimi güncelliğini korur. 'Ağzından bal damlamak' deyimi veya 'ballı dudaklar' gibi benzetmeler sıklıkla Ortaçağ'da karşımıza çıkmaktadır. Ancak Tanrının ismini ağzına alanlar veya Meryem'in ilahisini söyleyen diller için kullanılan bu tabirler burada dinsel dolayısıyla ikonografik tabirlerdir. Kilise Babalarından Konstantinopolis Patriği Ioannes Hrisostomos'un (349-407) lakabı "Altın Ağızlı Yuhanna"dır. Aziz Ioannes Hrisostomos'a *altın ağız* yakıştırması hem balın rengi hem de tadının tatlılığından kaynaklı, patriğin dili ile bir tutularak hitabet gücüne uygun görülmüş bir yakıştırmadır. Tanrının sözünü en tatlı şekilde zikreden Tanrı sürüsünün ileri gelenlerinden, Kilise Babaları'ndan biridir.

Hikayenin son aşamasında ise bal dudaklı Asenat başkalaşım geçirir. Arılar tüm vücudunu sarar ve dudağı üzerinde yeni bir petek inşa ederler. Bu görüntüsü ile peteğin içinde kalan Asenat sanki bir kraliçe arı olmuştur, üstelik bakiredir. Tüm alegorik unsurlar bal damlayan dudaklar ile bir bütünlük içindedir. Hem mucizenin bir parçası olduğu için kutsal biri haline gelir, hem de arılarla bütünlüğe doğaüstü bir figür. Bu transformasyon akla kuşkusuz tek bir ismi getirir: "Yaratıkların Hanımı" Ephesia Artemisia. (Res.16a ve 16b) Ayrıca her iki hanımın arı hizmetlileri ortak unsurlara sahiptir. 'Arı Dansı' yapan Ege'nin *melissaları* Ephesia Artemisia'nın rahibeleri de tanrıçaya muhtemelen sunular

110 *Plin. HN* 11.4-19.

111 *Matta* 13: 34,35; *Markos* 4: 33,34.

112 *De cer.* 52. 4. 757; ayrıca Stilit Aziz Genç Symeon *vitasında* geçen "Sesinden bal damlamak" ifadesi için bk. Merantzias, 2018, 73; Merantzias'ın aktardığı bilgiye göre II. Georgios Tornikes'e ait İmparator II. İsaakios Angelos (1185-95) için 1193'de yazdığı *eulogiasında* (cenazesinden sonra yazılan övgü şiiri, methiye) "*imparatorun dilinin bal kadar tatlı*" olduğunu yazmıştır. A. Kazhdan ve A. Wharton Epstein, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, London 1985, 251.

taşır ve Eski Ahit karakterlerinin sembolik anlatımında Asenat'a petek sunan arılar gibi beyazlar içindedir.

Her iki karakterin kadın olması, kadınlar ile arılar arasında kurulan ilişkinin de incelenmesini gerektirir. Klasik literatürde kadın ile arı karşılaştırmaları örneklerde, tıpkı Meryem ve rahibeler gibi yüceltilmiş ideal kadın tasvirlerine rastlarız: arı-kadın, arı-eş veya arı-hanım sahip olunabilecek en iyi eştir (ἀρίστας γυναικας), evine eşine sadık, saygıdeğer, mütevazı ve kendini çocuklarına adanmışlardır.¹¹³ Kraliçe arı ile özdeşleştirilen arı-kadınlar (*sedula apis*)¹¹⁴ kraliçe arı gibi kovasını çekip çevirir, evinin arı-hanımdır, becerikli ve çok çalışkandır.¹¹⁵ Antik dünyanın kusursuz eş ve annesi için yakıştırılan değer ile Romalıların çalışkan arısı ve iş aşkıyla tutuşan işçi arılarının kovana adanmışlıkları birbirlerine paraleldir.

Asenat ile Artemis arasında başka bir ilişkiden daha bahsedebiliriz. Ephesos Artemision'un *collegia* larından erkek hizmetliler için kullanılan 'essen' sözcüğü İon dilinde arı-kral ya da lider-arı anlamına gelmektedir. Bu kelime ile 'Asenat' kelimesi arasında dilbilimsel bir bağ kurulmuş, hem etimolojik hem ikonografik bağlamda Asenat'ın bir Ephesia Artemisia modeli olduğuna dair görüşler bulunmaktadır.¹¹⁶ Tüm bu bilmece gibi imgeleme akla yeni bir soru getirir, bu simgesel çaba niçin verilmiş olabilir. İS. II. yüzyıla ait olduğu düşünülen Asenat'ın Antik Yunanca metni, yazıldığı dönemin koşulları içinde verdiği mücadele ve kendi döneminin koşulları uyarınca vermek istediği mesajlar dâhilinde açıklamak mümkün müdür?

İS. en geç II. yüzyılda Havari Paulus'un geldiği ve 3,5 yıl kaldığı Ephesos kentinde Hıristiyanlık mücadelesi oldukça zorlu geçmiştir. Ephesia Artemisia kült imgeleri V. yüzyılda Theodosius Kanunlarıyla kaldırılıp tahrip edildiği tarihe dikkat edilirse Anadolu'da ne kadar güçlü bir yeri olduğunu anlaşılr. İS. 401'de Ephesos'a gelen Konstantinopolis Patriği "Altın Ağızlı Yuhanna" İoannes Hrisostomos'un Artemis kültürüne karşı verilen mücadelede başarısız olan dört rahibin işine son vermesi, Paulus'un mücadelesinin hala tam zaferle sonuçlanmadığını gösterir.¹¹⁷ Doğu Roma İmparatorluğu bir tanrıça ile savaşmaktadır. "Ephesosluların Artemis'i Büyüktür"¹¹⁸ ve hala güçlüdür. İS. 431'de III. Ekümenik Konsil ile Bakire Meryem'in Ephesos'da 'Tanrı-anası' ilan edilmesi, V. yüzyıldan itibaren Hagios İoannes Bazilikasının yeniden inşası, çevre duvarı ve su yolunun yapıldığı Justinianus'un Ayasuluk kutsal alanı ile ilgili hazırlanmış imar programı ve gerekli inşaat malzemesinin temini gibi istikrarlı bir "yer değiştirme" yeniden yapılandırma faaliyeti buluyoruz. Orta Bizans Döneminde ise Hıristiyan Ephesos çok sayıda manastırı ile 300'den fazla keşişin yaşadığı önemli bir ruhani merkezdir.¹¹⁹

113 Theocritus'un İdilleri için bk. Mosch. Bion. 1.107.

114 *Ov. Met.*15.367.

115 *Xeno. Oec.*7.32-34.

116 Kasyan, 2013, 6.

117 Tapınak tasvirleri için bk. Ladstatter, 2009, 545; Foss, 1979, 469-86.

118 Habercilerin İşleri 19:34.

119 Ladstatter, 2009, 550.

Habercilerin İşleri'nde Luka yazarı, Paulus'un Ephesos'ta çektiği zorlukları uzun uzun anlatır.¹²⁰ Paulus burada "vahşi yaratıklarla" boğuşmaktadır.¹²¹ Vahşi yaratıklarla kastedilen Ephesia Artemisia kült heykelini süsleyen hükmettiği hayvanlardır: arılar da Paulus'un kastettiği vahşi yaratıklardan biridir ya da arı-kraliçenin kendi arı sürüsüdür (*essenleri melissaları vardır*). Bu ifadeyi Paulus'tan önce Homeros da Artemis için kullanmıştır: *O Vahşi Yaratıkların Hanımıdır!*¹²²

Vahşi hayvanlara hükmetme yeteneğine ve onlara dönüşme (transformasyon) gücüne sahip *polymastik* torsosu ile tanrıça, kökleri kadim Anadolu kültürüne dayanan bir takım unsurlar barındırır. Roma İmparatorluk döneminde standartlaşan görünümü Homeros'un Artemis'inden bariz derecede farklılaşmıştır. Sıra dışı kült heykel gösterişli, mücevherlerle süslü bir kostüm giyer. (Res.16a ve 16b) Torsosundaki hayvanlı şeritler arasında aslan, boğa, griffon, aslan ve geyik bulunmasına rağmen en çok arılarla anılan bir tanrıçadır (Res. 16c ve 16d); kent sikkeleri Ephesos'un sembelleri kabul edilen tanrıçanın kült heykeli ve arı imgeleriyle basılır. (Res.15) Tanrıçanın diğer isimleri de bal ile ilintilidir: Bal-yapan Diana (*Diana Mellifica Sacrum*), Arı-Hanım veya Bal Bakiresi anlamında *Britomartis*¹²³, *Dulcis virgo* Tatlı Bakire'dir. Aynı zamanda kutlu bir doğum ile ilişkilidir: İskender'in Doğumu. Bakire olmasına rağmen analık konseptine sahiptir. Sonuç itibarıyla o, kovan ve tüm sürünün hanımı ve de kraliçesidir. (Res. 16e) Kovanı sayılan şehri veya kolonisini, kovanın içinde bulunan kutsal bal ile dolu peteği denilebilecek tapınağını korumaktadır. İdeal *polis*, koloni yapısı ile özdeşleştirilen kovan kavramına özdeş olarak, Konstantinopolis şehrinin koruyucusu Theotokos Meryem gibi, o da Ephesos şehrinin koruyucu hanımı, bakire tanrıçasıdır.¹²⁴ Ona sığınan herkesi kucaklayan, Roma İmparatorluğunda yaşayan tüm insanları bu şekilde birleştirebilen, politik yanı oldukça kuvvetli ve üzerinde farklı pek çok kavram taşıyan sofistike bir tanrıçadır. Anadolu'nun Yunan kolonilerinden önce ve sonra sahip olduğu ana tanrıça ikonografisi ve bu topraklarda Erken Neolitik dönemden itibaren takip edilen ısrarlı ana tanrıça ihtiyacı sonunda herkese hitap eden evrensel bir tanrıça tipi yaratmayı başarmıştır. Şehir, İÖ. X. yüzyıldan itibaren, her sınıftan ve ırktan insana kucak açması sebebiyle çok sevilen tanrıçanın şehri Anadolu'nun en önemli dini merkezlerinden biri haline gelmiştir. Bütün Roma İmparatorluğu içinde en önemli 8 kutsal merkez arasındadır.¹²⁵ Günümüzde de bu özelliğini korumaktadır. İsa'dan önce olduğu gibi bugün de Ephesos ve tanrıçanın evi ziyaret edilir, bir hac yeridir, hangi dinden, ırktan ya da sınıftan olursa olsun tüm insanlara Kutsal Bakire kollarını açmıştır.¹²⁶ Verilen mücadeleyi Meryem kazanmıştır!

120 Habercilerin İşleri 19:21-41.

121 Korinthoslulara I. Mektup 15:32.

122 *Hom. II.* 21.470.

123 Etimolojik olarak kökeninde "kovandan bal almak" için kullanılan βριττω fiili için bk. *Etym. Mag.* 213, 55.

124 Kovan ve kent inşaatı üzerine bk. *Arist. HA* 488a.

125 Oster, 1990, no:19, 79-80; Geffcken, 1978, 125.

126 Elderkin, 1939, 212.

Kovanın Kraliçesi

...arılar beyaz zambaklar üzerinde uçar
ve tüm tarlalar (*hum/hymnos*) olur onların vızıltısıyla.

*Virgil, Aeneid, 6.706*¹²⁷

Eski Ahit elyazmalarının Septuagint geleneğine uygun şematik yaklaşım bize peteğin daha akışkan, bala nazaran çiğnenebilir kıvamı ‘petek-bal ile şarap-ekmeğin’ benzer bir mana için kullanıldığını düşündürmüştür. Asenat’ın vaftizi, din değiştirmenin kutsal zirvesi bir çeşit bal paylaşımı ritüeli (ayini) ile son bulması da aynı oranda güçlü ökaristeye ait simgesellik taşımaktadır. Önceki bölümlerde tadı (tatlılığı) ile, ardından petek yemenin ikonografik bağlantılarına ve Tanrının sözlerini zikreden ‘tatlı dil’ konseptine değindiğimiz konuya ek olarak, bu bölümde alternatif bir yaklaşım getirmek istersek bu ‘bal sesli olmak’ ve aynı bağlamda ‘ilahî söylemek’ üzerine olabilir. Balın ikonografik şeması içinde, ağız ne ölçüde yer alıyor ise ağızından çıkacak sözler gibi ağızdan çıkan ses de ele alınmalıdır. Tıpkı ileride Meryem’e ilahiler yazacak olan kovanın koruyucusu Aziz Ambrosias’ın bebekliğinde ağızına kutsal arılarca bırakılan bal gibi. Kendi döneminde Meryem’in Lekesizliği ve Tanrı-anası rolünün ateşli bir savunucu olması şaşırtmamalıdır.¹²⁸

Geriye dönerek antik referanslara başvurduğumuzda Homerik *hymnos*larda bilhassa Pindarik şiirlerde, şiir ve şarkı söyleyen kahinlerin arılar ile ilişkisine rastlanmıştır. Pindaros’un sesi için ‘*sesi ballı petekten daha tatlıdır*’ ifadesi gibi benzetmelere sadece Homerik metinlerde rastlanmaz, Orpheus da bundan bahseder.¹²⁹ Pontus’un *çıldurtan* balını konu ettiğimiz bölümde arıların kehanette bulunmak, ön görü sahibi olmak gibi kahinlik ile ilişkilendirilmesinden bahsetmiştik. Keza, Hıristiyan ikonografisi içinde Kutsal Doğum sahnelerinde Paskalya neşesini-Yeniden Dirilişi haber veren arıların belirmesi, bebek Ambrosias’ın Aziz Ambrosias olacağını mimleyen arı mucizesi gibi örnekler vermiştik. İlâveten, bal içmek de (veya şarap içmek) tatlı konuşmak gibi *hymnos* söylemek kavramlarıyla bağlantılı olabilir.¹³⁰ Vızıldayan arının çıkardığı sesin ilahî bir ses kabul edilmesi ve musaların ilham verdikleri şarkılara *μελιθογοι, μελιδουπος* denmesi ikonografisinin araştırması sırasında rastlanan önemli bir verilerdir. Kehanette bulunmak ya da geleceğe dair konuşmaktan farklı olarak balı, şarkıyı, ilahiyi, hoş sesi ve tatlı dili aynı kategorinin kavramları olarak önerebiliriz. Konstantinopolis’te derlenen en büyük Bizans ansiklopedisi *Etymologicum Magnum* (İS. 1150), *meli-* etimolojisinin şarkı anlamına gelen *melos* kelimesi için de önerir.¹³¹ *Melisma* (Yunanca *melismos*), kökü bal

127 Virg. Aen. 6.706-7-0.

128 Aziz Ambrose’nin konu ile ilgili çalışmaları : *De institutione virginis et sanctae Mariae virginitate perpetua ad Eusebium; De paradiso; De virginibus; De virginitate; Exhortatio virginitatis; De sacramento regenerationis sive de philosophia.*

129 Scheinberg, 1979, 25.

130 Scheinberg, 1979, 25.

131 Etym. Mag. 582,6; ayrıca *mel* ile *melodi* sözcükleri arasında etimolojik ve sembolik bir ilişki

olan ve adeta arının havada uçarken hareketleri gibi inişli ve çıkışlı kesintisiz bir notadan oluşan sanki arı vızıltısını taklit eden uzun bir sestem oluşan ilahilere verilen addır. Doğu Roma Kilisesinin icadı *melisma*, müzik olmadan sadece ses ile söylenen duaların ilahi şeklinde söylenmesidir, çok uzun duaların eş zamanlı uzun müzik süresinin, melodiyi zenginleştirmek için kısa süreli nota gruplarına bölünmesidir. İS. 528’de İmparator Justinianus keşişlerin sabah, öğlen ve akşam ilahi söylemesini şart koşmasıyla duaların sadece sesle söylenmesi, *melismalara* varan çok sesli kilise korosunun gelişmesine sebep olmuş olabilir.¹³² XI. yüzyıla ait manastır *tipikası* “*Müzik zevkini kutsal ilahilerle karıştırmak, münzevi kişiyi şarkı söylerken ve dua ederken daha azimli hale getirir. Tıpkı tecrübeli doktorların hastalarına bazı nahoş ilaçlar verirken bardağı balla kapladıkları gibi*” benzetmesini kullanır.¹³³ İlahi söylemek keşişin ağzında bal tadı bırakmaktadır.

Güney İtalya kıyı şeridi boyunca uzanan dağlarda yer alan Orta Bizans Dönemi Manastırlarının yoğun olarak bulunduğu Calabria Bölgesinde, bazısının belirgin Bizans referansları verdiği ikonografik açıdan zengin arı tasvirlerine sahip Latince parşömen rulolar üretilmiştir. Toplu olarak “*Exutet Ruloları*” olarak adlandırılan bu parşömenler günümüzde parçalar halindedir. Minyatürlere sahip olanlar arasında en eski tarihli olanı Vatikan’daki *Vat. lat. 9820* ve Bizans referanslarına sahip olduğu söylenen, vellum parşömene sahip olan *rotulus* Yunanca metin ve minyatürlerin yer yer kazınmış olduğu gözlenen *Exultet Bari 1* (1025-1034) ise Bari (Archivio del Capitolo Metropolitano) Arşivinde bulunur; diğerleri Casanatense *Exultet Ruloları* ile Londra *Exultet Ruloları*’dır (British Library Add. 30337). Adlarını bir Katolik ritüeli ve duası olan, Kutsal Cumartesi söylenen ‘*Exultet iam angelica turba coelorum*’ adlı ilahisine ait *Eulogia* duasının ilk kelimesinden alan parşömenler, ünlü bir ilahi içermektedir: *Arıların Övgüsü İlahisi*.

Batı Kilisesi litürjisine uygun olarak Kutsal Cumartesi günü yakılan ‘Diriliş’i sembolize eden mumun yakılması ile söylenmeye başlanan *Arılara Övgü İlahisi*, bu ruloların barındırdığı yegane arı ikonografisi değildir.¹³⁴ Öncelikle ‘mum üreten arı’ kavramı ve ışığın sonsuza dek yanmasını sağlayan hizmetkar arılar, ilahi güneşin sönmemesi için durmadan mum üretimi için çalışmaya devam etmeleri ile birlikte ayinin ayrılmaz bir unsuru haline gelirler. Helenistik dönemde Aristoteles’e göre arılar çiçeklerden, Roma dünyasında da Varro ve Plinius’a göre öküzün iskeletinden (karkas) geldiklerine dair inanç, Hristiyanlık Döneminde Eski Ahit’in Samson hikayesinde

bulunur. Merantzas, 2018, 66 dipnot 6.

132 Eco, 2014, 895.

133 BMFD. 26. Luke of Messina. 645.

134 *Exultet Rulolarını* ve İsa’nın Doğumu minyatürünü İtalo-Bizans Sanatı ile değerlendiren detaylı çalışma Sophia Germanidou’ya aittir. bk. Germanidou, 2014. Söz konusu Yunanca makaleyi bizim için tercüme eden Arkeolog Prof. Dr. Ersin Doğer’e minnettarlığımızı ve saygılarımızı sunarız, en içten teşekkürlerimizi bir borç biliriz.

yansımasını bulmuştur¹³⁵ Hikaye Bizans'ın *Geoponika*'sında da yer alır.¹³⁶ Nitekim VI. yüzyılın sonu ile en geç V. yüzyılın ilk çeyreğine ait Prudentius'un *hymnosları* bize önemli bir ikonografik veri sağlar: XI numaralı ilahi Kutsal Doğum için yazılmıştır ve de göklerden yapraklara düşen çiy şeklinde balın damıtılma zamanı geldiğini, "*O'nunla birlikte esas Altın Çağ*"ın başladığını söyler.¹³⁷ Buradaki Ovidius ve onun altın çağ kavramına gönderme çok açıktır. Prudentius alegorik çalışmalarıyla tanınan Klasik edebiyat ile Hıristiyan doktrinleri başarılı bir şekilde harmanlamış bir şairdir. Daha önce ifade ettiğimiz üzere hem Yunan hem de Roma geleneğinde arılara dair ortak kanı cinsel bir münasebet sonucu ortaya çıkmamış olmalarıdır. Arı ve bal böylece 'saf, temiz ve bekâret' kavramlarıyla bir bütünlük içindedir, dolayısıyla motiflerinin Kutsal Doğum sahnelerinde kullanılması metinlere dayalı ilişkilendirmeler neticesinde olabilir. Manastır "*tıpkı bir arı kovanındaymış gibi bu iyi erdem balının korunması*" görevini üstlenmiş, Meryem'in değerli hazinesinin kovani haline gelmiştir.¹³⁸ Bu bağlamda, Aziz Apollinare de bir diğer erdem balı koruyucusudur, zira altın arıları ile Meryem'in atribüsü beyaz zambakların arasında Classe'nin apsisinde, aynı ikonografik çerçevede, *esas altın çağın* başladığını söyleyen Prudentius'a eşlik etmektedir.

Bizans Manastır kayıtları (*BMFD*) arasında XII. yüzyıla ait aşağıdaki ilahiye bulmak bizi ikonografide kurduğumuz bu bütünlüğe sevk etmiştir. Paragraf, ilahi ve dua kitabı olan Mezmurlar Kitabı'nın farklı bölümlerden alıntılar ile derlenmiştir:

*"Ey Bakire ve Anne, ihtişamınıza adanmış bu sürüyü sonsuza dek koruyun ve tüm güçlü sağ elinizi bu iyi sürünün üzerinde sürekli olarak tutun [...] Ama hepsinin en güçlü korumanız altındabu kutsal yerde, baldan daha tatlı olan erdem meyvesini yetiştirerek birlikte yaşadıklarımı Yüce Tanrı'nın kutsal avlusunda bu kovanın etrafında vızıldayabilir."*¹³⁹

Güney İtalya manastırlarında hazırlanan kimi Bizans Sanatı etkili üç adet Exultet Rulosu minyatür resmi, Hıristiyan ikonografisi ve bu çalışma için önem arz eder. Bu tasvirler IX. ile XII. yüzyıllar arasına tarihlenir ve de Ortaçağ Sanatında eşine az rastlanır biçimde Bebek İsa'nın Doğum sahnesine arıların dahil olduğu görülür. (Res.28, Res.29 ve Res.30) Bunlar sırasıyla, a.) Montecassino Manastırı Kütüphane Arşivinde bulunan *MS 724/3* Exultet rulosudur, XI. Yüzyıla tarihlenir; b.) Güney İtalya'da Gaeta şehri Pis-

135 Aristoteles arılar için "kendi kendini meydana getiren canlılar", "ya çiçeklerden ya da bir yaratıcıdan doğmuşlardır" der. Arist. HA 553a.18-20 ve Arist. HA 488a; Plinius, Aristo söylemine katılır "apium enim coitus visus est numquam" arıların hiç çiftleşmediğini söyler. Plin. NH 11, 46; Varro "sadece doğmuş olmak" adeta hazır üretilmiş bir mamul gibi ortaya çıkmak anlamına gelen τίκτω ve nascor fiillerini kullanmıştır. Var. De re rus. 1.1.8 ve 3.16.4; Virgil onların mirabilis mos olmaları hakkında yazar: arılar mucizevi olarak kendi kendini doğurmaktadır. Virgil. Ec. iv. 30 ve Georg. iv.1.

136 Geop. XV. "Florentinus", 2 için Darby, 2011, 288.

137 Prudentius, "Liber cathemerinon" XI. Hymn için Pope, 2005, XI.

138 BMFD. XI .10. ELEOUSA. 182

139 Mezmurlar 119: 103; tam metin için bk.BMFD. XII.27. Kecharitomene. 666.

Res. 28:

«Arılara Övgü»

Montecassino

Exultet Rulosu,

Montecassino

Manastırı Kütüphane

Arşivi, X.-XI.

Yüzyıllar arası,

Montecassino, İtalya.

(Cartantica)



Res. 29:

«Arılara Övgü»

Exultet Rulosu Gaeta

I, erken XI. Yüzyıl,

Diocesan Müzesi,

Gaeta, İtalya.

(Germanidou, 2014,

259.)



koposluk Müzesi'nde muhafaza edilen, Fondi Katedrali'ne ait erken XI. yüzyıla, XI. yüzyılın ikinci yarısına ve XII. yüzyıla (1130'dan önce) tarihlenen üç parşömen arasında Gaeta I; c.) *MS Lat. 2*. John Rylands Kütüphanesinde korunan rulo, en geç XI. yüzyıla tarihlenir. Bazı Exultet Ruloları'nda kuşkusuz yoğun Bizans Sanatı etkisi bulunmaktadır, muhtemelen Bizans litürjisinde de aynı amaçla kullanılmışlardır ve/veya Bizanslı olduğu düşünülmektedir.¹⁴⁰ Ravenna, Bizans hakimiyetinden çıktıktan sonra bu bölgede Bizans üslubunun birden ortadan kaybolduğu söylenemez. Zira Orta Bizans döneminde üslubunun etkileri özellikle Güney İtalya ve Sicilya'da yaşamaya devam etmiş Geç Bizans dö-

140 Kelly, 1996, 210-211; Germanidou, 2018, 97; Germanidou, 2014, 263.



Res. 30: «Arılara Övgü»
Exultet Rulosu, *MS Lat.*
2, en geç XI. Yüzyıl
(900-1200), Manchester
Üniversitesi John
Rylands Kütüphanesi.
(DigitalCollections -
Manchester)

neminde ise IV. Haçlı Seferi'nin korkunç yağmasının bir sonucu olarak Kuzey İtalya'da hissedilmeye devam edecektir. Ortaçağ Hıristiyan Sanatın çerçevesinde değerlendirilen tüm rulolar arı ve arıcılık üzerine çeşitli veriler sunmakla kalmaz, sahip oldukları stil özellikleri kültürlerin kesişerek hem batı hem de Bizans sanatını, rotulus yazarını, ressamını, müzisyeni, litürjiyi tek bir içerik içinde benzersiz bir biçimde bir araya getirmiştir.¹⁴¹

İkonografi adına ise, tarih boyunca arı ile tanrıça arasındaki ilişkilere değindiğimiz bu çalışmada, Hitit mitolojisinden Antik Yunan'a 'Theotokos' kavramı ile bütünleşen figürler ele alındı, ay tanrıçalarının hizmetkarları arılar ile transformasyon geçiren bakire karakterlerden Asenat ve Ephesos şehrinin tanrıçaları Artemis ile Meryem'e dek uzanan bağlantılar bize, Ortaçağa taşınan bir takım ikonografik unsurların yeniden kullanıldığını göstermektedir. Bebek İsa'yı karşılamak için kovanlarından çıkan ve itaatkar hizmetlileri arasına katılan, sürüye dahil olan arılar aynı zamanda Bakire Meryem'in küçük kanatlı hizmetlileri olarak da orada bulunmaktadır. Kutsaldan doğan kutsal, yeniden dirilecek olandır, bu öngörüü fısıldayan arılar, mum ışığına kaynaklık ettikleri gibi Paskalya Neshesini de taşırlar. Aynı şevkle kutladıkları Kutsal Doğum müjdesi ile birlikte kendi saf ve el değmemiş doğaları sayesinde Meryem'in Lekesizliği'ni de taçlandırırılar. Göklerden mucizevi bir şekilde çiçeklere damladığı hatırlanırsa, beyaz zambak ile atribülenen Meryem'in öncelikle cennetten rahmine düşmüştür. Kutsal Doğum gecesi, arıların 'bal-larından daha tatlı olan' dünyaya gelmiştir. Arılar, bu mucizenin şahidi olarak övgülerini sunmak üzere yerlerini almışlardır.

141 Kelly, 1996, 211; Rulolarda, farklı tiplerde kovan tasvirleri, arıcılık faaliyetinde bulunan din adamları veya arıcılık yöntemleri de bulunmaktadır.

Sonuç

Arıların Klasik literatürdeki ilk referansları Homerik şiirler olmuştur. Bunlar doğum, ölüm, ruh, yeniden doğma, kraliçe, *metamorphosis* gibi simgesel anlatımlarla yüklü yazımlardır. En ünlüsü kuşkusuz Apollon'a adanan Kallimakhos'un *hymnosu*'dur. Arılar kovanlarını inşa eden, ne olursa olsun yurtlarını savunan, gerektiği zaman da canını veren, koloni için durmadan çalışan savaşçılar kabul edilmiştir. Bu doğa gözlemi onlara hak ettikleri saygının duyulmasına yol açmıştır. Ardından gelen diğer güçlü bir kavram kovanın hanımları, arı-kadın *melissalardır*. Amorgos'lu Semonides şiirinde kadınları do-kuza gruba ayırırken erdem hazinesi olarak Zeus'u besleyen arı-hanımları tayin etmiş, tüm kadınların en erdemlisi, kendini evladına adanmış mükemmel bir anne ve ideal bir eş oldukları tayin edilmiştir.

Apollon'a adanan ikinci *hymnos*'da ise endüstri ile özdeşlenen arı metaforu, Pausanias ile taçlanır: Delphoi'nin beş tapınağından Apollon'a adanan ikincisini arılar inşa etmiştir. Balmumu ve kanatlarının tüyleriyle oluşturdukları harç ile tıpkı doğal hayatta inşa ettikleri kovan gibi inşa etmişlerdir. Tanrıya adanmış mekân yapımında ve tapınak hizmetlisi olarak karşımıza çıkarlar. Işığın, güneşin, ölüm ve kehanetin tanrısı Apollon ile arı arasındaki bu ilişki literatür ile Roma edebiyatı ve retoriğine taşınmıştır. Apollon'un Kyrene'den oğlu Aristaeus (Aristeo) keza müzik ve şifa, peygamberlik ve kehanet ile ilgilidir. Ona "Arıların Sırrını Keşfeden Bal-sever Çoban" da denir.

Arıların hem tanrı hem de tanrıçalarla güçlü ilişkisi Anadolu İkonografisi bağlamında Hitit mitolojisi ve ritüellerinde bulduğumuz bal sembolizmi ise en derin bir katmandır. Telipinu efsanesinde Ay tanrıçası Hannahanna'nın sadık bir hizmetkarıdır. Tıpkı Ay tanrıçası Ephesia Artemisia'nın olduğu gibi. Tarihin hafızası, ikonografi ile yaşayan görsel bir dili topluluktan topluluğa aktarırken elbette eklemelerle zenginleştirmiş, bir takım değişimler geçirilmişse de özünde bal daima Tanrının kendisini ve kendinden olanı ifade eden mucize bir öz olarak görülmüştür.

Altın rengi ile özdeşleştirilen ışık, mumun varolmasının sebebi olan hammadde; tadının verdiği mutluluk ve her derde deva hazırlanan ilaçların reçetesi olması; farklı çiçek ballarıyla hazırlanan içkilerin adeta uyuşturucu etkisi ile öngörü ve kehanette bulunma yeteneği kazandırdığına dair inanç; bir cesedi günlerce ya da bir boyayı yıllarca koruyabilme özellikleri ona ölümsüzlük veren bir iksir yakıştırması veya ona yeniden doğuş gibi kavramlar atfedilmesine sebep olmuştur.

Hıristiyan ikonografisine yansımalarını anlamlandırmak için bal ve arının izini sürdüğümüz veriler çoğunlukla Bizans öncesine dayanır. İkonografik bir çalışma için bu motiflerin anlamı ile kökenlerinin kavranması adına geçmişe bakmak önemlidir. Zira Geç Antik - Erken Hıristiyanlık dönemi hagiografileri kendi toplumlarının akıl ve değerlerini yansıtır ve kesintisiz bir kutsallık sürekliliği yaratmak amacıyla Helenistik dönem filozoflarının yaşamlarından İbrani kutsal yazılarına kadar, ince yapılmış hesaplarla düzeltilmiş pek çok metni yeniden değerlendirmişler ve bu metinlerde konu ile *topoi* iç içe geçirmişler, bu çoklu katmanlama da her Geç Antik dönem Hıristiyan'ın aşına olduğu metnin yüzeyinin altında zengin bir titreşim yaratmıştır.¹⁴²

142 Bronwen, 2019, I.

Balın bir ritüel aracı olarak kullanılması Hititlerden Hıristiyanlık dönemine kadar süregelen yadsınamayacak uzun bir süredir. Hurma gibi salkım meyveler olarak arı-üzümü ya da ağacın meyvesi olarak kabul bulan arı-salkımı, dolayısıyla ağaçlardan damlayan bal, asmanın meyvesi üzüm gibi biçimsel ortak noktalar ikonografide kendine bir yer edinirken anlamları birbirinin içine geçebilir. Altara sunulan bal, ballı şarap, petek-ekmek ya da bal ekmeği kavramlarının güçlü *eukharist* unsurlar haline gelmesi yüzyıllar boyunca uygulana gelmiş dini ritüeller sayesinde gerçekleşmiştir.

Bu ikonografik araştırmamızda Bizans dönemleri boyunca karşılaştığımız sanatsal ürünlerde arı ikonografisine bilhassa VI. yüzyıldan sonra çok daha az rastlandığına şahit oluruz. Aziz Basilius Magnus'un dokuz *homilies*inden oluşan *Hexameron*, nedenleri aydınlatmada önemli bir veri sunar. Sekizinci Homilie'de tıpkı Klasik metinler gibi balın gökten çiçeklerin üzerine bir çiy tanesi olarak düştüğünü söyler ve arıları yüceltir. Onları bilge olarak tanımlar. Akıllı kovan mimarisini över. "Bilge" kelimesi, ilgili bölümde oldukça sık kullanılır. Ancak bölümün sonunda geçen son sözler dikkate değerdir: *Dünyamız ve bu doğa bize zengin hazineler sunmaktadır. Etrafımız O'nun görülebilen mucizeleriyle ve yarattıklarıyla doludur. Basil, kalplerinizi ilahi sevgiyle doldurmamızı öğütler. Onun mucizeleri sağlıklı bir ruh için "bal ve petekten tatlıdır", der.¹⁴³*

Trullo Konsili olarak bilinen II. Justinianus gözetiminde 692'de Konstantinopolis'te gerçekleşen 6. Ekümenik Konsil, pagan kökenli olduğu düşünülen pek çok uygulamayı tamamen yasaklamıştır. *Kanon 57* ise neden Bizans el sanatları ve Anıtsal Sanatında VI. yüzyıldan sonra arıların neredeyse tamamen kaybolduğuna dair bir açıklama getirebilir. Bu konsilde, kiliselerde "*altarda bal sunmak*" yasaklanmıştır (Kanon 57, Penthekte Synod, İS.692, Konstantinopolis). Kutsal altar masasında balın bir yeri olması, neredeyse VIII. yüzyıla dek Bizans Kilisesinin dini ritüellerinde geçmişin pagan geleneklerinin unutulmadığı ve yaşatıldığı bu yasaklamadan anlaşılmaktadır.

143 *Basilius Magnus, Hexameron, Homilae* Vii. 4 için bk. Schaff, 2011, 301; Mezmurlar, 118 [119]: 103.

Yazıda Kullanılan Kısaltmalar

- Arist. HA : Aristotle, *History of Animals*
Aristoph. Lys. : Aristophanes, *Lysistrata*
BMFD : *Byzantine Monastic Foundation Documents*
Callim. h.Ap. : Callimachus, *Hymns*
Col. De re : Columella, *De re rustica*
Corp. Iur. Civ.,*Inst.* : Corpus Iuris Civilis
De cer. : Constantine Porphyrogenetos, *The Book of Ceremonies*
Diod. Sic. :Diodorus,*Sicilus*
Etym. Mag. : Etymologicon Magnum
Hom. Ody. : Homer, *Odyssey*
Hom. Il. : Homer, *Iliad*
Geop. :*Constantine Porphyrogenetos, Geoponika*
Mosch. Bion. :Theocritus, *Mochus. Bion*
Paus. Descr. : Pausanias, *Description of Greece*
Philostr. Im. : Philostratus, *Imagines*
Pind. Pyth. : Pindar, *Phytian Odes*
Plin. NH : Plinius, *Naturalis historia*
Plu.Vit. : Plutarch, *Lives*
Strabo. Geo. : Strabon, *Geographika*
THD : The Hittite Dictionary
Ov. Fast. : Ovid (Ovidius), *Fasti*
Ov. Met. : Ovid, *Metamorphoses*
Var. De re rus. : Varro, *De re rustica.*
Virg. Aen. : Virgil, *Aeneid*
Virg. Geor. : Virgil, *Georgics*
Vitri. De ar. : Vitruvius, *De architectura*
Xeno. An.: Xenophon, *Anabasis*
Xeno. Oec.:Xenophon, *Memorabilia. Oeconomicus. Symposium. Apology*

KAYNAKÇA

- Adams, F. (1834), *The Medical Works of Paulus Aegineta, the Greek Physician*, Londra: Cornwall.
- Albayrak, İ. (2000), “Kültepe’den Değişik Bir Masraf Listesi”, *Archivum Anatolicum*, 5, 1-10.
- Anagnostakis, I. (2018), “Wild and domestic honey in middle Byzantine hagiography: Some issues relating to its production, collection and consumption”, *Beekeeping in the Mediterranean from Antiquity to the Present*, Sempozyum Bildirileri, (ed.) F. Hatjina, G. Mavrofridis ve R. Jones, (Syros, Ekim 9-11, 2014), Nea Moudania 2018, 105-118.
- Aristotle, *History of Animals*, Vol. I-II-III (çev.) A. L. Peck ve D. M. Balme, The Loeb Classic Library, Harvard Üniversitesi Yayınları, Cambridge Mass. 1965, 1970, 1991.
- Aristophanes, *Birds. Lysistrata. Women at the Thesmophoria*, (çev.) J. Henderson, The Loeb Classic Library, Harvard Üniversitesi Yayınları, Cambridge Mass., 2000.
- Bean, G. E. (2000), *Eskiçağda Menderes’in Ötesi*, (1. Basım) İstanbul.
- Bloch ve Mazar vd. (2010): Bloch, G., Mazar, A., Francoy, T. M., Wachtel, I., Panitz-Cohen, N. ve Fuchs, S., “Industrial apiculture in the Jordan valley during Biblical times with Anatolian honeybees”, *Proceedings of the National Academy of Sciences*, Haziran 2010, 107 (25) 11240-11244.
- Bronwen, N. (2019), *The Oxford Handbook of Early Christian Biblical Interpretation*, (ed.) Blowers, P. M. ve Martens, P. W. 2019, DOI: 10.1093/oxfordhb/9780198718390.013.20.
- Borstlap, C. (2018), *İzmir’de Bir Ortaçağ Hayvan Kitabı Smyrna Physiologus*, İzmir.
- Callimachus, *Hymns and Epigrams. Lycophoron: Alexandra. Aratus: Phaenomena* (çev.) A. W. Mair ve G. R. Mair, The Loeb Classic Library, Harvard Üniversitesi Yayınları, Cambridge Mass. 1921.
- Cameron, A. (2008), *Bizanslılar*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Christidou, A. (2014), “Political ‘experience’ and peripheral saints: Assimilating St. Asteios of Dyrrachion in the Byzantine Orthodox Tradition”, *Byzantine and Modern Greek Studies*, 38 (2), 141-167.
- Columella Junius Moderatus Lucius, *De re rustica*, I-XII, (çev.) H. B. Ash, The Loeb Classic Library Harvard Üniversitesi Yayınları, Cambridge Mass. 1968, 1977, 1979.
- Corpus Iuris Civilis, *The Institutes*, II, “Of Things” I. Divisions of Things, The Roman Law Library (2015), <https://droitromain.univ-grenoble-alpes.fr/>
- Constantine Porphyrogenetos, *The Book of Ceremonies*, (çev.) A. Muffatt ve M. Tall, Leiden: E J Brill, 2012.

- Cook, A. B. (1895), “The Bee in Greek Mythology”, *The Journal of Hellenic Society JHS* 15 (12), 51-65.
- Crane, E. (1999), *The World History of Beekeeping and Honey Hunting*, New York: Routledge.
- Crane, E. ve Graham, A. J. (1985), “Bee Hives of the Ancient World”, *Bee World* 66: 23-41, 148-170.
- Dalby, A. (2014), *Bizans'ın Damak Tadı: Efsanevi Bir İmparatorluğun Mutfağı*, (2003), İstanbul.
- Dalby, A. (2011), *Geoponika: Farm work. A modern translation of the Roman and Byzantine farming handbook*, Totnes: Prospect Books.
- Darga, A. M. (2015), *Anadolu'da Kadın. On Bin Yıllık Eş, Anne, Tüccar, Kraliçe* (1972), (2. Basım), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Diodorus, *Sicilus. Library of History*, Vol. I-XI, (çev.) C.H. Oldfather, The Loeb Classic Library Harvard Üniversitesi Yayınları, Cambridge Mass. 1935, 1939, 1946.
- Forbes, R. J. (1957), *Studies in Ancient Technology*, Vol. V, Leiden: Brill, 1975.
- Dioscrudis (Dioscorides) Pedanii Anazarbei, *De materia medica*, Tom. I, Libri II ve V (ed.) D. C. G. Kühn, Leipzig, 1829.
- Doğer, L. (2015), “Late Byzantine and Ottoman Pottery from Nif-Olympus”, *Recent Studies on the Archaeology of Anatolia*, (ed.) Ergün Lafli ve Sami Pataci, BAR International Series 2750, Oxford 2015, 57-71.
- Doğer, L. ve Armağan (2014), E., “Bizans Döneminde Prousa (Bursa) ve Çevresinde Gündelik Beslenme Üzerine Bir Deneme”, *Sanat Tarihi Dergisi*, Cilt XXIII, Sayı 2, Ekim 2014, 13-48.
- Doğer, L. (1998), “Bizans'ta Sofra”, *Lezzetin Öyküsü Exhibition, Sergi Kataloğu*, 1998, İstanbul.
- Dvornik, F. (1990), *Konsiller Tarihi İznik'ten Vatikan'a*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu X. Dizi, Sayı 13, Ankara: TTK Basımevi.
- Eco, U. (1998), *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, (1987) 1. Basım 1998, İstanbul : Can Yayınları.
- Eco, U. (2014), *Ortaçağ: Barbarlar, Hıristiyanlar, Müslümanlar* (2010), İstanbul :Alfa Basım Yayım.
- Elderkin, G. W. (1939), “The Bee of Artemis”, *The American Journal of Philology, AJP* Vol. 60, Nr. 2 (1939), John Hopkins Üniversitesi Yayımı, 203-213.
- Erkut, S. (2011), “Hititlerde Arı ve Bal”, *Acta Turcica: Kültürümüzde Arıcılık*, 1/1, 2011, 36-39.
- Foss, C. (1979), “Ephesus After Antiquity: A Late Antique, Byzantine and Turkish City, Archaeology and the 20 Cities of Byzantine Asia”, *AMER* XXXi 1977, 469-86. Cambridge 1979.

- Geffcken, J. (1978), "The Last Days of Greco-Roman Paganism", *Europe in the Middle Ages Selected Studies*, Nr. 8, Amsterdam, 1978, 125.
- Germanidou, S. (2018), "Honey culture in Byzantium - An outline of textual, iconographic and archaeological evidence", *Beekeeping in the Mediterranean from Antiquity to the Present*, Sempozyum Bildirileri, (ed.) F. Hatjina, G. Mavrofridis ve R. Jones, (Syros, Ekim 9-11, 2014), Nea Moudania 2018, 93-104.
- Germanidou, S. (2014), "A dogmatic symbolism in scenes of the Nativity of Christ in Italo-Byzantine Exultet Manuscripts (10th-13th c.)", *Delton of Christian Archaeological Society*, 33, 2014, 257-264.
- Giannas, C. (2018), "Beekeeping practices in Agathonisi during antiquity", *Beekeeping in the Mediterranean from Antiquity to the Present*, Sempozyum Bildirileri, (ed.) F. Hatjina, G. Mavrofridis ve R. Jones, (Syros, Ekim 9-11, 2014), Nea Moudania 2018, 79-84.
- von Graeve, V. (2013), "2009-2010 Milet Çalışmaları", 33. *Kazı Sonuçları Toplantısı*, Cilt IV, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler, Ankara, 1-24.
- Greatrex, G. (2011), *The Chronicle of Pseudo-Zachariah Rhetor: Church and War in Late Antiquity*, Liverpool University Press.
- Gurney, O. R. (1990), *The Hittites*, Londra.
- Harissis, H. V. (2009), "Aristaeus, Eurydice and the ox-born bee. An ancient educational beekeeping myth", *Apiculture in the Prehistoric Aegean. Minoan and Mycenaean Symbols Revisited*, (ed.) Harissis, H. V. ve Harissis, A. V., BAR International Series 1958, 2009.
- Harissis, H. V. (2018), "Beekeeping in prehistoric Greece", *Beekeeping in the Mediterranean from Antiquity to the Present*, Sempozyum Bildirileri (ed.) F. Hatjina, G. Mavrofridis ve R. Jones, (Syros, Ekim 9-11, 2014), Nea Moudania 2018, 18-39.
- Homer, *Iliad*, Vol. I:1-12 ve Vol. II: 13-24, (çev.) A. T. Murray, The Loeb Classic Library Harvard Üniversitesi Yayınları, Cambridge Mass., 1924, 1925.
- Homer, *Odyssey*, Vol. I:1-12 ve Vol. II: 13-24, (çev.) A. T. Murray, The Loeb Classic Library Harvard Üniversitesi Yayınları, Cambridge Mass., 1919.
- John of Damascene, *Barlaam and Ioasaph*, (çev.) G. R. Woodward ve H. Mattingly, The Loeb Classic Library Harvard Üniversitesi Yayınları, Cambridge Mass., 1914.
- Kahyaoglu, M. (2011), Hanedan Sembolü Olarak Arı, *Acta Turcica III (I)*, 102-108.
- Kalogirou, K. ve Papachristoforou, A. (2018), "The construction of two copies of ancient Greek clay beehives and the control of their colonies'homeostasis", *Beekeeping in the Mediterranean from Antiquity to the Present*, Sempozyum Bildirileri, (ed.) F. Hatjina, G. Mavrofridis ve R. Jones, (Syros, Ekim 9-11, 2014), Nea Moudania 2018, 69-78.

- Karauğuz, G. (2006), *Hititler Döneminde Anadolu'da Ekmek*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2006.
- Karatasios, I. ve Triantafyllidis, “Production Technology of the Ancient Terracotta Beehives on Milesian Agathonisi Island”, *Recent Studies on the Archaeology of Anatolia*, (ed.) Ergün Lafcı ve Sami Patacı, BAR International Series 2750, Oxford 2015, 105-112.
- Kasyan, M. S. (2013), *The Bees of Artemis Ephesia and the Apocalyptic Scene in Joseph and Aseneth*, De Gruyter.
- Kearns, E. ve Price, S. (2003), *Oxford Dictionary of Classical Myth and Religion*, Oxford: University Press.
- Kelly, T. F. (1996), *The Exultet in Southern Italy*, Oxford: Oxford University Press.
- Koder, J. (1991), *Das Eparchenbuch Leons des Weisen*, Viyana.
- Lenger, D. S. (2011), “Honey in the Karia Region in Antiquity”, *Acta Turcica*, III, 2011, 28-35.
- Maguire, H. (1998), *Rhetoric, Nature and Magic in Byzantine Art*, Variorum Collected Studies Series CS603, Hampshire: Ashgate Publishing.
- Martelli, I. (2014), “The Tomb of a Rich Athenian Lady, ca. 850B.C.’, honey and purple for a textile interpretation attempt”, International Symposium Purpureae Vestes V, *Textiles and Dyes in the Mediterranean World*, 19-22 Mart 2014, Monserat Abbey Barcelona, 2014.
- Mazar, A. (2018), “The iron age apiary at Tel Tehov, Israel”, *Beekeeping in the Mediterranean from Antiquity to the Present*, Sempozyum Bildirileri (ed.) F. Hatjina, G. Mavrofridis ve R. Jones, (Syros, Ekim 9-11, 2014), Nea Moudania 2018, 40-49.
- Merantzas, C. (2018), “From Demonic Noise to Paradisial Melody: Healing in Byzantium”, *Life is Short, Art Long. The Art of Healing in Byzantium. New Perspectives*, B. Pitarakis ve G. Tanman (ed.), Istanbul Research Institute Publications 38, 65-76.
- Mavroudi, M. ve Dolezal, M. L. (2002), “Theodore Hyrtakenos’ Description of the Garden of St. Anna and the Ekphrasis of Gardens”, *Byzantine Garden Culture*, A. Littlewood (ed.), Washigton, 105-158.
- Oberhelman, S. H. (2008), *Bizans'ta Rüya Tabirnameleri. Altı Oneirokritika*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ovid (Ovidius), *Fasti*, (çev.) J. G. Frazer, The Loeb Classic Library Harvard Üniversitesi Yayınları, Cambridge Mass. 1931.
- Ovid (Ovidius), *Metamorphoses*, I (1-8) ve II (9-15), (çev.) F. J. Miller, The Loeb Classic Library Harvard Üniversitesi Yay., Cambridge Mass. 1916.
- Oster, R. E. (1990), Holy Days in honour of Artemis, *Principate I, Paganism before Constantine* ANRW II.18.3, New Documents IV (1987) 74-82, no 19, 79-80.

- Panofsky, E. (2012), *İkonoloji Araştırmaları* (1967), İstanbul. Pausanias, *Description of Greece*, Vol.I-V, (çev.) R. E. Wycherley, W. H. S. Jones, H. A. Ormerod, The Loeb Classic Library Harvard Üniversitesi Yayınları, Cambridge Mass. 1918, 1926, 1933, 1935.
- Philostratus, *Philostratus the Elder: Imagines. Philostratus the Younger; Imagines. Callistratus, Descriptions*, (çev.) A. Fairbanks, The Loeb Classic Library Harvard Üniversitesi Yayınları, Cambridge Mass. 1931.
- Pindar, *Olympian Odes. Phytian Odes*, (çev.) W. H. Race, The Loeb Classic Library Harvard Üniversitesi Yayınları, Cambridge Mass.1997.
- Plinius Gaius Secundus, *Naturalis historia*, I-X Cilt, (çev.) H. Rackham, The LoebClassic Library Harvard Üniversitesi Yayınları, Cambridge Mass. 1986.
- Plutarch, *Lives, Volume IX: Demetrius and Antony. Pyrrhus and Gaius Marius; Lives, Volume VII, Demosthenes and Cicero. Alexander and Caesar*, (çev.) B. Perrin, The Loeb Classic Library Harvard Üniversitesi Yayınları, Cambridge Mass. 1919, 1920.
- Power, E. (2019), *Ortaçağ İnsanları*, Avrupa Tarihi Dizisi:1, İstanbul.
- Ransome, H. R. (2004), *The Sacred Bee in Ancient Times and Folklore*, New York: Dover Yayıncılık.
- Ridolfi, F. (2005), “Il Sant’Apollinare vestito di api d’oro”, *Apitalia* 32(2), 32-33.
- Rosenberg, D. (2006), *Dünya Mitolojisi: Büyük Destan ve Söylencelerin Antolojisi*, Ankara.
- Russell, N. (1981), *The Lives of the Desert Fathers: Historia Monachorum in Aegypto*, Cistercian Studies No. 34, Londra.
- Schaff, P. (2011), “The Nicene and Post-Nicene Fathers”, II. Seri, NPNF208: *Basil: Letters and Select Works*, Barnes&Noble Yayıncılık.
- Sevin, V. (2001), *Anadolu'nun Tarihi Coğrafyası I*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Strabon, *Geographika*, (çev.) A. Pekman, İstanbul 1987.
- The Hittite Dictionary*, the Oriental Institute of the University of Chicago, (ed.) H. Güterbock, H. A. Hoffner, Chicago, 1989.
- Greenfield, R. P.H. (2000), *The Life of Lazaros of Mt. Galesion. An Eleventh-Century Pillar Saint*, Harvard University Press, 2000.
- Thackery, H. St. J. (1966), *The Jewish War and other selections from Flavius Josephus*, (çev.) R. Marcus ve (ed.) M. I. Finley, Kitap I, 184, Londra.
- Theocritus, *Mochus. Bion*, (çev.) N. Hopkinson, The Loeb Classic Library Harvard Üniversitesi Yayınları, Cambridge Mass. 2015.
- Theocritus, *Idylls (Theocritus Mochus Bion)*, (çev.) N. Hopkinson, The Loeb Classic Library Harvard Üniversitesi Yayınları, Cambridge Mass. 2015.

- Thomas J. ve Hero, A. C. (2000), *Byzantine Monastic Foundation Documents, A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments*, Dumbarton Oaks Studies, 2000.
- Tok, E. (2016), "Aşağı Kaystros Vadisinde Türkmen Akınlarına Karşı Bir Sığınak: Keçi Kalesi", *Sanat Tarihi Dergisi*, 25 (2), 249-275.
- Vitruvius, *Mimarlık Üzerine On Kitap (De architectura)*, (çev.) Ç. Dürüşken, İstanbul (Birinci Basım) 2017.
- Varro Terentius Marcus, *De re rustica. On Agriculture*, (çev.) W. D. Hopper ve H. B. Ash, The Loeb Library Harvard Üniversitesi Yayınları, Cambridge Mass. 1979.
- Virgil, *Aeneid: Books 7-12. Appendix Vergiliana*, (çev.) H. R. Fairclough, The Loeb Classic Library Harvard Üniversitesi Yayınları, Cambridge Mass. 2001.
- Virgil, *Eclogues. Georgics. Aeneid: 1-6*, (çev.) H. R. Fairclough, The Loeb Classic Library Harvard Üniversitesi Yayınları, Cambridge Mass. 1999.
- Weitzmann, K. (1984), *Greek Mythology in Byzantine Art*, Studies in Manuscript Illumination Nr.4, Princeton Üniversitesi Yayınları.
- Xenophon, *Anabasis*, (çev.) C. L. Brownson, The Loeb Library Harvard Üniversitesi Yayınları, Cambridge Mass., 1998.
- Xenophon, *Memorabilia. Oeconomicus. Symposium. Apology*, (çev.) E. C. Marchant, The Loeb Classic Library Harvard Üniversitesi Yayınları, Cambridge Mass., 2013.

Yararlanılan İnternet Arşivleri:

Dumbarton Oaks Hagioagrophy Database : doaks.org

ETANA : Electronic Tools and Ancient Near East Archives <http://etana.org>

Etymologicon Magnum : MDZ (Münchener Digitalisierungs Zentrum Digitale Bibliothek) <http://digitale-sammlungen.de>

Hymn of Prudentius, Cathemerinon Liber of Prudentius, (çev.) Londra <http://ccel.org>

Internet Classic Archive <http://classics.mit.edu>

Paris Bibliothèque nationale de France (BNF) : gallica.bnf.fr

Suda Byzantine Lexicography : stoa.org

Resim Kaynakları

- Resim 1.** <https://museoarcheocagliari.beniculturali.it/en/attivita/blog/?Category> [E.T.: 03.09.2020]
- Resim 2.** <https://archive.org/details/anastasischilder00chif/page/140/mode/2up> [E.T.: 04.09.2020]
- Resim 3.** https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemis_libation_Louvre_CA599.jpg [E.T.: 26.10.2020]
- Resim 4.** <https://www.facsimiles.com/facsimiles/treatise-on-hunting-and-fishing-oppiano-cynegetica> [E.T.: 03.09.2020]
- Resim 5.** Weitzmann, 1984, Fol.62, XLV.
- Resim 6.** Linardou, 2011, 241.
- Resim 7.** <https://www.cartantica.it/pages/apicartemedievale.asp> [E.T.: 08.10.2020]
- Resim 8.** Germanidou, 2018, 97.
- Resim 9 - 10.** Doğer, 2015, Pl. IX, 65.
- Resim 11.** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fresco_depicting_Bacchus_wearing_a_brunch_of_grapes_and_Mount_Vesuvius\(%3F\),_from_the_Lararium_of_the_House_of_the_Centenary,_Pompeii,_Naples_Archaeological_Museum_\(15045202512\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fresco_depicting_Bacchus_wearing_a_brunch_of_grapes_and_Mount_Vesuvius(%3F),_from_the_Lararium_of_the_House_of_the_Centenary,_Pompeii,_Naples_Archaeological_Museum_(15045202512).jpg) [E.T.: 09.12.2020]
- Resim 12a.** Harissis, 2018, 43.
- Resim 12b.** Harissis, 2018, 43.
- Resim 12c.** Harissis, 2018, 43.
- Resim 12d.** Harissis, 2018, 43.
- Resim 12e.** Harissis, 2018, 46.
- Resim 13.** Harissis, 2018, 46; Weitzmann, 1984, Fol.62, XLV; <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/zgothic/miniatur/0951-000/3italia1.html> [E.T.: 05.09.2020]
- Resim 14.** <https://www.aricilik.com.tr/ari-ogulu-nasil-engellenir/> [E.T.: 09.12.2020]
- Resim 15.** B. M. Guide to the Coins of the Greeks, 132, pl. 26. 41.
- Resim 16a.** <https://www.livius.org/category/roman-empire/> [E.T.: 07.11.2020]
- Resim 16b.** <https://www.livius.org/category/roman-empire/> [E.T.: 07.11.2020]
- Resim 16c-d.** <https://www.livius.org/category/roman-empire/> [E.T.: 07.11.2020]

- Resim 16e.** Volkmar von Graeve, 2013, 19.
- Resim 17a.** https://fr.wikipedia.org/wiki/Basilique_Saint-Apollinaire_in_Classe [E.T.: 15.10.2020]
- Resim 17b.** https://fr.wikipedia.org/wiki/Basilique_Saint-Apollinaire_in_Classe [E.T.: 15.10.2020]
- Resim 18.** https://fr.wikipedia.org/wiki/Basilique_Saint-Apollinaire_in_Classe [E.T.: 15.10.2020]
- Resim 19.** <http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/6392> [E.T.: 09.12.2020]
- Resim 20.** <https://www.bl.uk/collection-items/the-theodore-psalter> [E.T.: 07.11.2020]
- Resim 21a.** <http://www.bardomuseum.tn/index.php?lang=fr> [E.T.: 07.11.2020]
- Resim 21b.** [E.T.: 08.10.2020] Wikipedia https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Kelibia_baptistry
- Resim 22.** <https://universes.art/en/art-destinations/jordan/madaba/hippolytus-hall/aphrodite-panel-1> [E.T.: 08.10.2020]
- Resim 23.** <https://universes.art/en/art-destinations/jordan/madaba/hippolytus-hall/aphrodite-panel-3> [E.T.: 08.10.2020]
- Resim 24.** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464239> [E.T.: 07.11.2020]
- Resim 25.** <https://collections.vam.ac.uk/item/O70463/veroli-casket-casket-unknown/> [E.T.: 11.11.2020]
- Resim 26.** https://it.wikipedia.org/wiki/Altare_di_Sant%27Ambrogio [E.T.: 09.12.2020]
- Resim 27.** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_and_Asenath_\(San_Marco\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_and_Asenath_(San_Marco).jpg) [E.T.: 07.10.2020]
- Resim 28.** <https://www.cartantica.it/pages/apiartemedievale.asp> [E.T.: 08.10.2020]
- Resim 29.** Germanidou, 2014, 259.
- Resim 30.** <https://www.digitalcollections.manchester.ac.uk/view/MS-LATIN-00002/1> [E.T.: 08.10.2020]

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

ÜSKÜDAR MİHRİMAH SULTAN CAMİİ TAŞ SÜSLEMELERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ*



AN EVALUATION OF THE STONE ORNAMENTS OF MIHRIMAH SULTAN MOSQUE IN USKUDAR*

Kadriye Figen VARDAR**

ÖZ

İskele Camii olarak da bilinen Mihrimah Sultan Camii, İstanbul'da Üsküdar İlçesi'nde, Üsküdar Meydanı'nda yer almaktadır. Caminin giriş kapısında yer alan Arapça kitabeye göre 954/ 1548 tarihinde Kanuni Sultan Süleyman'ın (1520-1566) kızı Mihrimah Sultan tarafından yaptırılmıştır. Cami, Mimar Sinan'ın eseri olan, medrese, sıbyan mektebi, imaret-tabhane, han yanında suyolları ve çeşme gibi yapılardan oluşan bir külliye içinde yer almaktaydı. Sonraki dönemlerde külliye iki türbe, hamam, kasır ve muvakkithane eklenmiştir. Ancak bunlardan imaret-tabhane, han, kasır zamanla ortadan kalkmış, hamam ise günümüze özelliklerini yitirerek ulaşmıştır. Caminin meşrutaları Sultan Abdülmecid Dönemi'nde yanmış, muvakkithane ise 1956 yılında yıktırılmıştır. Arşiv belgelerinden edinilen bilgilere göre camide Sultan II. Mahmud, Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamid dönemlerinde yapılan onarımlara ek olarak, 20. ve 21 yüzyıllarda da restorasyon uygulamaları yapılmıştır. Bu çalışmada, Mihrimah Sultan Camii'nde görülen taş malzemenin yapısal ve süsleyici unsurlardaki kullanımı incelenmiştir. 16. yüzyıl eseri olan Mihrimah Sultan Camii, taş malzemenin kullanım ve süsleme özellikleri açısından döneminin karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Yapının duvar örgüsünde kullanılan küfeki taşı, Mimar Sinan'ın eserlerinde olduğu gibi yapısal kullanımda tercih edilen bir malzeme olmuştur. Ayrıca, Marmara mermeri yanı sıra nitelikli doğal taşlar kısmen de olsa süsleyici özellikleriyle mimari unsurlarda yer almıştır. Mihrimah Sultan Camii'nde görülen taş süslemelerin kullanıldığı yerlerdeki dağılımına baktığımızda, kapılar, mihrap, minber, mahfil, yan nişler ve mihrabiyeler, sütunlar ve sütun başlıkları, şadırvan, minareler ve güneş saatleri gibi unsurları görmekteyiz. Taş süslemelerde kabartma, oyma, kafes oyma, yontma, boyama, kazıma, geçme teknikleri uygulanmıştır. Geleneksel yöntemlerle oluşturulan süslemelere geometrik, bitkisel, yazı süslemeler, mimarlık biçimleriyle oluşturulan süslemeler ve renkli taş süslemeler hâkimdir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Mimarisi, İstanbul, Üsküdar Mihrimah Sultan Camii, taş, mimarlık unsurları, taş süsleme

* Bu çalışma İstanbul Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiştir. Proje Nu.: 54187, Proje başlığı: İstanbul'daki 16. Yüzyıl Camilerinde Taş Süslemeler". İstanbul Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi'ne değerli desteğinden dolayı teşekkürlerimi sunarım.

* This study was supported by Istanbul University's Scientific Research Projects Coordination Unit. Project number: 54187, Project Title: "Stone Ornaments in Istanbul's 16th-Century Mosques." I would like to express my gratitude to Istanbul University's Scientific Research Projects Coordination Unit for their valuable support.

** Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Tarihi ABD, İstanbul.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0022-5472> ♦ E-mail: kfvardar@istanbul.edu.tr

ABSTRACT

Also known as the Pier (Iskele) Mosque, Mihrimah Sultan Mosque is located in Istanbul's Uskudar province, at Uskudar Square. According to the Arabic inscription written on the entrance gate of the mosque, it was ordered to be built by Mihrimah Sultan, the daughter of Suleiman the Magnificent (1520-1566), and completed in 954/1548. The mosque was located within a complex consisting of buildings such as a madrasa, primary school, guesthouse, khan, alongside with trenches, and a fountain, built by Sinan the Architect. In later periods, two shrines, a bathhouse, pavilion, and muvakkithane were added to the complex. However, the guesthouse, khan, and pavilion were later taken down, and the bathhouse no longer serves for its purpose today. "Meşrutas" (lodgement) of the mosque burned down during the reign of Sultan Abdulmecid, and the muvakkithane was taken down in 1956.

One of Sinan's first big artifacts, the mosque has some unique features that were not repeated in Istanbul again such as its three half-dome plan and its pier inside that were designed in the shape of clovers. Having two minarets as it was ordered to be built by someone from the dynasty, the mosque also has the feature of double-last congregation, which was the first of its kind in Istanbul.

In addition to the reparation projects conducted during the reigns of Sultan Mahmud II, Sultan Abdulmecid, Sultan Abdulaziz, and Sultan Abdulhamid II, restoration projects were conducted in the twentieth and twenty-first centuries, according to archive documents. Within this study, the use of stone materials within the structural and decorative components of Mihrimah Sultan Mosque was examined.

An artifact of the sixteenth century, Mihrimah Sultan Mosque possesses the characteristic features of its period with regard to the use and decorative features of stone materials. Much like the other artifacts of Sinan the Architect, limestone, which is used in the mosque's masonry, was a material used within structural components. In addition, despite being partial, Marmara marbles and high-quality natural stones were also used with their decorative functions.

Decorative stones were used on the gates, mihrab, minbar, maksoorah, side niches and mihrabiyes, pillars and pillar caps, shadirvan, minarets, and shadow clocks of Mihrimah Sultan Mosque. Relief, carving, latticework, dressing, painting, engraving, and inserting techniques were used on the decorative stones. Geometric, floral, and inscription ornaments, ornaments made with architectural styles, and colored stone ornaments dominate the ornaments made with traditional methods.

This special building, whose stone ornaments were examined for this study, possesses the characteristic features of the sixteenth century with its architectural and ornamental features. From the architectural features with stone ornaments, it can be seen that, along with the classical ornamentation concepts, naturalist ornamentation concepts, which can be seen on Ottoman ornamentation arts starting in mid-16th century, also started to have their effect. There are no tiled ornaments in the building. However, naturalist designs on stones were used to some extent.

Keywords: *Ottoman Architecture, Istanbul, Uskudar Mihrimah Sultan Mosque, stone, architectural elements, stone ornamentation*

Giriş

İskele Camii olarak da bilinen Mihrimah Sultan Camii, İstanbul'da Üsküdar İlçesi'nde, Üsküdar Meydanı'ndadır. Caminin giriş kapısında yer alan Arapça kitabeye göre 954/ 1548 tarihinde Kanuni Sultan Süleyman'ın (1520-1566) kızı Mihrimah Sultan¹ tarafından² yaptırılmıştır.³ Cami, Mimar Sinan'ın eseri olan, medrese, sıbyan mektebi, imaret-tabhane, han yanında suyolları ve çeşme⁴ gibi yapılardan oluşan bir külliye içinde

- 1 “*Kanunî Sultan Süleyman ile Hürrem Sultan 'ın kızı ve Sadrazam Rüstem Paşa'nın hanımı olan Mihrimah Sultan, doğum tarihi kesin olarak bilinmemekte ise de sonraki olayların gelişiminden, özellikle düğün tarihinden hareketle muhtemelen 1522 yılında doğmuştur. Doğduğu andan itibaren babasının büyük sevgisine mazhar olan küçük sultana iddialı bir isim konulmuştur. Ay ve Güneş anlamına gelen «Mihir ü Mâh» ismi daha sonra telaffuzu kolaylaştırmak üzere «Mihrimah» şeklini almıştır.*” (Ak, 2006, 81); “*Babası Süleyman 'ın ölümünden sonra da II. Selim ve III. Murad zamanlarında sarayın ve haremın en nüfuzlu kadınlarından olmuştur. 1578 yılında vefat etmiş ve Süleymaniye 'deki türbesine gömülmüştür.*” (Uluçay, 2001, 39); “*Mihrimah Sultan iyi yetiştirilmiş olup güzel konuşur ve güzel yazardı. Kaleme aldığı mektuplarından iç ve dış siyasi gelişmelerle de ilgilendiği anlaşılmaktadır. ..Son derece dindar ve hayır severdi; oldukça büyük bir servete sahipti. Mihrimah Sultan Üsküdar 'da iskele karşısında iki minareli bir cami, çeşme, medrese, sıbyan mektebi ve kervansarayın yanı sıra (1 548) Edirnekapı 'da tek minareli bir cami, bir çeşme, bir medrese, sıbyan mektebi ve bir çift hamamdan oluşan bir külliye inşa ettirmiştir (1566).*” (Kaçar, 2005, 39); “*Haremeyn için vakıf kurarak hizmette bulunmak Osmanlı hayırseverleri için adeta bir yarış hâlini almıştı. Mihrimah Sultan da mukaddes mekânlar ve buralarda yaşayan insanlara yardım edebilmek için her fırsatı değerlendirmek istemiştir. Nitekim bölgeye, su yolu tamiri, surre ihracı, vekâleten hac gibi çeşitli vesilelerle birçok yardımda bulunmuştur.*” (Ak, 2006, 85).
- 2 “*Mihrümah, sur içinde olmasa da payitahtta anıtsal bir cami külliyesi yaptıran ilk hanım sultandır.*
Bazı 17.yüzyıl yazarları, Mihrümah 'ın külliyesini babasına atfetmek hatasına düşmüşlerdir..... Sultan Süleyman 'ın desteği olmaksızın külliyenin inşasının ve vakfedilmesinin mümkün olamayacağı bir gerçektir; fakat bu hayratın failinin padişahın kendisi olmadığı kesindir.
Mihrümah 'ın Üsküdar 'daki camisinin babasına atfedilmesi hatası, çift minareli olmasıyla açıklanabilir. İskele Camii, hem onun sonradan Edirnekapı 'da yaptırdığı tek minareli camiden, hem de Sinan tarafından daha sonraki hanım sultanlar için tasarlanan camilerden, çift minaresiyle ayrılır. Süleyman ile Hürrem 'in en gözde çocukları Mihrümah ve Şehzade Mehmed için sultanî alâmetlerle yüklü, payitahtta eşzamanlı inşası, çekirdek hanedan ailesinin artan ihtişamını ilan ediyordu. Haseki sultanın Avratpazarı 'ndaki mütevazı cami külliyesini, onun ilk doğan oğlu ile veziriazamla evlendirilen biricik kızı için inşa edilen camilerin iddialı anıtsallığı fazlasıyla ödünliyordu. Kuşkusuz, çocuklarının camilerinin payitahttaki padişah anıtlarına özgü statü işaretleriyle onurlandırılmasına izin veren, bizzat Süleyman 'ın kendisiydi.” Bk. Necipoğlu, 2013, 401, 408-409.
- 3 Gülru Necipoğlu'na göre Külliyenin yapımına 1543-1544 yıllarında başlanmıştır. Bk. Necipoğlu, 2013, 401
- 4 Caminin set duvarı üzerinde yer alan çeşmenin üç satır halinde talik hatla yazılmış Türkçe kitabesi, Mihrimah Sultan'ın suyollarını hazırladığını ifade etmektedir. Bk. Yüksel, 2004, 328; Doğan Kuban, 17. yüzyıla tarihlenen çeşmenin ikinci revak çatısı ile eşzamanlı olabileceğini düşünmektedir. Bk. Kuban, 2016, 267.

yer almaktaydı. Sonraki dönemlerde külliyeye iki türbe⁵, hamam, kasır ve muvakkithane eklenmiştir. Ancak bunlardan imaret-tabhane, han, kasır zamanla ortadan kalkmış, hamam ise günümüze özelliklerini yitirerek ulaşmıştır.⁶ Caminin meşrutaları Sultan Abdülmecid (1839-1861) Dönemi'nde yanmış, muvakkithane ise 1956'da yıktırılmıştır.⁷

Mihrimah Sultan'ın 1550'de tescil edilen Arapça vakfiyesine⁸ göre caminin müstemilatı; *“bir medrese, han ve hakanların konaklamasına layık sekiz tane şahane odadan müteşekkil bir “misafirhane”, bir ahır içeren büyük “han” ve (mutfak, yemekhane, kiler ile anbardan oluşan) bir “imaret”. .. Vakfiyenin 1558'de güncellenen versiyonu, külliyeye bağlı iki sıbyan mektebinin yanı sıra vakfa gelir getiren yeni mülkler.”*⁹ şeklindedir. Mimar Sinan'ın tezkirelerinde cami, *Tuhfetü'l Mi'marin'de “Camii şerif-i sultân-ı Rüstem Paşa der Üsküdar ve İmaret ve Medrese”*¹⁰, *Tezkiretü'l Ebniye'de “Üsküdar'da merhume Mihrimah Sultan Camii”*¹¹ şeklinde kaydedilmiştir. Hadikatü'l Cevâmi'ye göre cami, *“Leb-i deryada vaki olub, medrese, mektep, imaret ve birer şerefeli minaresi ve levazimat-ı sairesi mevcuttur.”*¹²

Mimar Sinan'ın ilk büyük eserlerinden biri olan ve Şehzade Camii ile eş zamanda inşa edilen tek şerefeli ve çifte minareli cami¹³, dikdörtgen planlı bir harime sahip olup, üç yarım kubbeli plan tipinin İstanbul'daki ilk ve tek örneğidir.¹⁴ Cami, orta kubbesi yanlarda ve kible yönünde yarım kubbeyle çevrili harim bölümü ve beş kubbeli son cemaat yerinden oluşmaktadır. Camii'nin 11.40 metre çapında ve 24.20 yüksekliğindeki merkezi kubbesi¹⁵, yonca biçimli filpayelerle¹⁶ desteklenen pandantifler üzerine oturmaktadır. Yarım kubbe köşelere doğru ikişer ekzedra ile genişletilmiş, mihrap yönündeki yarım kubbenin iki yanına da küçük köşe kubbeleri yerleştirilmiştir. İnşa edildiği zaman deniz

5 Külliye dâhil olan türbeler: Sinaneddin Yusuf Paşa ve Sadrazam Sakızlı İbrahim Ethem Paşa Türbeleri. Ayrıca, Rüstem Paşa'nın oğlu Osman Bey'in Türbesi. Bk. Özkeçeci, 2008, 645, 663.

6 Orman, 2005, 40.

7 Demiriz, 1980, 17.

8 Mihrimah Sultan vakfiyesi: Ankara Vakıflar Arşivi, K. nr. 28. Bk. Kaçar, 2005, 39.

9 Necipoğlu, 2013, 404.

10 Meriç, 1965, 24.

11 Meriç, 1965, 79.

12 Ayvansarâyî Hüseyin Efendi, 2001, 592-593.

13 Cami, hanedana mensup bir kimse tarafından yaptırıldığı için çifte minarelidir. Bk. Eyice, 1963,50.

14 *“Osmanlı mimarisinde ilk kez Kahire Süleyman Paşa Camii'nde uygulanan bu şemada merkezi kubbe mihrap (güney), doğu ve batı yönlerinde üç yarım kubbeyle kuşatılır.... Ne var ki, (Λ) biçimindeki Süleyman Paşa Camii'nde ibadet mekânının dışında bırakılmış olan güneydoğu ve güneybatı köşelerindeki kare alanlar Mihrimah Sultan Camii'nde harime dâhil edilmiş ve üstleri birer kubbe ile örtülmüştür.”* Bk. Tanman, 2010, 162-163.

15 Merkezi kubbenin ölçüleri için bk. Necipoğlu, 2013, 409.

16 İç mekândaki iki filayağının dört yapraklı yonca biçiminde tasarlanması Mimar Sinan'ın başka yapılarında görülmeyen bir uygulamadır. Bk. Kuban, 1997, 62.

kıyısında olduğundan¹⁷ revaklı avluya yer verilmeyen cami, İstanbul camilerinde ilk kez görülen, kurşun kaplı geniş bir saçakla örtülen ikinci son cemaat yeri ve eksen üzerinde dışa doğru çıkıntı yapan şadırvanı ile bir bütün olarak değerlendirilmiştir.¹⁸

T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri, Başkanlık Osmanlı Arşivi'ndeki bazı belgelere göre, Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nin külliyedeki diğer birimlerle beraber onarımlar geçirdiğini görmekteyiz. Arşiv belgelerine göre Sultan II. Mahmud (1808-1839) Dönemi'nde 15 Mayıs 1832 tarihli Hatt-ı Hümayun'a göre külliyedeki medresenin kurşunları yanı sıra caminin şadırvanı toplam olarak 16.188 buçuk kuruşa onarılmıştır.¹⁹

Sultan Abdülmecid (1839-1861) Dönemi'nde 6 Nisan 1849 tarihli belgeye göre Üsküdar Mihrimah Sultan Camii, Ayazmakapısı'ndaki Hoca Hayreddin Camii ile birlikte 6557 kuruşluk bir masrafla onarım geçirmiştir.²⁰

Sultan Abdülaziz (1861-1876) Dönemi'nde de cami ve bağlı birimlerinde birtakım onarımların gerekli görüldüğü ve bunların gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. 20 Ağustos 1864 tarihli belgeye göre²¹ caminin harap olan yerlerinin onarılması gerekince cami görevlileri resmi makamlara iletilmek üzere Amir Molla'ya arzual vermişlerdir. Caminin bu tarihlerde onarılması gerektiği öğrenilmektedir.²² Aynı sultan döneminde külliye içerisinde bazı inşa faaliyetlerinin de yapıldığı görülmektedir. 11 Mayıs 1874 tarihli belgeye göre caminin yanında yer alan hazirenin duvarları 7400 kuruşluk masraf ile inşa edilmiştir.²³ 27 Mayıs 1874 tarihli belgeye göre caminin harap olan yerleri 6550 kuruşa onarılmıştır.²⁴

Arşiv belgelerine göre, Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) Dönemi'nde Üsküdar Mihrimah Sultan Camii ve Külliye'nin diğer birimlerinde yoğun bir onarım faaliyeti olduğu anlaşılmaktadır. 19 Ekim 1891 tarihli belgeden caminin kurşunlarının yapıldığı ve son cemaat yeri gibi bazı kısımlarında mecidi 19 kuruş hesabıyla 23.118 kuruş masrafla onarımlar gerçekleştirildiği öğrenilmektedir.²⁵

9 Haziran 1893 tarihli belgeye göre caminin 20.000 kuruşluk masrafla onarılacağı kabul edilmiş ve bu sırada yapılan ikinci bir keşifle, caminin bazı yerlerinin yanı sıra

17 Caminin deniz kıyısında olduğunu gösteren gravürler için bk. Yüksel, 2004, 333.

18 Kuran, 1986, 288; Aslanapa, 1988, 24.

19 BOA, Hatt-ı Hümayûn (HAT.) 1586/45, 14 Zilhicce 1247/15 Mayıs 1832.

20 BOA., İrade Dahiliye (İ.DH.) 192/10823, 13 Cemâziyelevvel 1265/6 Nisan 1849.

21 Çalışmada kullanılan 20 Ağustos 1864 tarihli belge ve 9 Haziran 1893 tarihli belgeden itibaren yer alan belgeler, Bekir Yılmazörnek'in Yüksek Lisans tezinde liste olarak verilmekle birlikte, gerekli bazı bilgilerin kullanılmaması üzerine tekrar ele alınmış ve incelenmiştir. Bk. Yılmazörnek, 2010, 110-111.

22 BOA., Sadâret Mektubî Kalemî Mühimme Odası (A.}MKT.MHM.) 309/37, 17 Rebîuevvel 1281/20 Ağustos 1864.

23 BOA., İ.DH. 684/47661, 25 Rebîulevvel 1291/11 Mayıs 1874.

24 BOA., İ.DH. 685/47716, 11 Rebîülâhir 1291/27 Mayıs 1874.

25 BOA., İrade Şûra-yı Devlet (İ.ŞD.) 111/6638, 15 Rebîuevvel 1309/19 Ekim 1891.

medrese, mektep ve muvakkithanede mecidi 19 kuruş hesabıyla 92.170 kuruşluk bir onarımın yapılması uygun görülmüştür.²⁶

18 Ekim 1893 tarihli belgeye göre caminin kuşunlarının mecidi 19 kuruş hesabıyla 8973 kuruşluk bir masrafla onarılacağına dair iradesi çıkmış iken²⁷, 23 Nisan 1894 tarihli belgeden bir önceki kararda masraf bedelinin yanlışlıkla yazıldığı ve doğrusunun 28.973 kuruş olduğu bilgisi öğrenilmektedir.²⁸

Sultan II. Abdülhamid Dönemi'ndeki onarımlara bakmaya devam ettiğimizde, 21 Şubat 1895 tarihli belgeye göre cami, medrese ve imaretin harap olan bazı yerlerinin mecidi 19 kuruş hesabıyla 13.860 kuruşluk bir masrafla onarılacağı anlaşılmaktadır.²⁹

25 Haziran 1895 tarihli belgeye göre, caminin sol taraftaki minaresinin inşası gerekli görülmüş ve bu işlemin mecidi 19 kuruş hesabıyla 14.000 kuruşa yapılmasına karar verilmiştir.³⁰

25 Haziran 1906 tarihli belgeye göre cami ve medresenin harap olan bazı yerlerinin 44.000 kuruşluk bir masrafla onarılacağı öğrenilmektedir.³¹

11 Ağustos 1907 tarihli belgeye göre, önceki belgede geçen cami ve medresede yapılan ve 44.000 kuruşa mal olan onarım devam ederken, cami civarında çıkan bir yangında minare, muvakkithane odaları ve imaretin kuşunları ve caminin diğer bozulan yerleri için 26.130 kuruşluk masrafla onarım yapılması gerekli görülmüş ve yapılmıştır.³²

Arşiv belgeleri ışığında cami ve bağlı birimlerinde gerçekleştirilen son onarım da yine Sultan II. Abdülhamid Dönemine ait olup 23 Haziran 1908 tarihli belgede kayda alınmıştır. Bu belgede, 25 Haziran 1906 tarihli belgede alınan kararla 44.000 kuruşluk onarım devam ederken, yeni bir keşifle ortaya çıkan harap yerlerin mecidi 19 kuruş hesabıyla 14.967 kuruşluk masrafla onarılacağına karar verilmiş ve uygulanmıştır.³³

Cumhuriyet Dönemi öncesinde, Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nde ve Külliye'nin diğer birimlerinde gerçekleştirilen bu onarımlara ve bazı inşaa faaliyetlerine ek olarak, cami 1955-1963 yılları arasında esaslı bir onarım geçirmiştir³⁴ ve 2012-2014 yılları arasında restorasyon uygulamaları yapılmıştır.³⁵ Geçen yüzyıllardan itibaren gerçekleştirilen bu onarımlar caminin korunması ve günümüze sağlam bir şekilde ulaşmasına büyük ölçüde katkıda bulunmuştur.

26 BOA., İrâde Evkaf (İ.EV.) 3/50, 24 Zilkâde 1310/9 Haziran 1893.

27 BOA., İ.EV. 5/4, 7 Rebiülâhîr 1311/18 Ekim 1893.

28 BOA., İ.EV. 6/27, 17 Şevval 1311/23 Nisan 1894.

29 BOA., İ.EV. 9/22, 25 Şaban 1312/21 Şubat 1895.

30 BOA., İ.EV. 10/6, 2 Muharrem 1313/25 Haziran 1895.

31 BOA., İ.EV. 40/43, 3 Cemâziyelevvel 1324/25 Haziran 1906.

32 BOA., İ.EV. 45/3, 2 Receb 1325/11 Ağustos 1907.

33 BOA., İ.EV. 48/18, 23 Cemâziyelevvel 1326/23 Haziran 1908.

34 Kuran, 1986, 288.

35 Gürbüz, 2019.

1. Taş Malzemenin Kullanımı

Mimar Sinan'ın ilk büyük eserlerinden biri olan Üsküdar'daki Mihrimah Sultan Camii'nde taşın inşa ve süsleme malzemesi olarak kullanıldığı görülmektedir.³⁶ Özellikle sultanlar ve büyük devlet adamları için inşa edilen yapılarda beden duvarları, ayaklarda ve minarede kesme taş kullanıldığı bilinmektedir. Mihrimah Sultan Camii de Mimar Sinan'ın İstanbul ve yakın çevresinde en temel yapı malzemesi olarak kullandığı kesme küfeki taşından inşa edilmiştir (Res.1). Sinan'ın eserlerinde yapısal stabilitesi ve dayanıklılığından hiçbir şey kaybetmeden günümüze ulaşan küfeki taşının³⁷, “ocaktan çıkarıldıktan sonra kolay işlenmesi ve havayla temastan sonra bünyesine karbondioksit alarak ikincil bir hidrasyonla sertliğinin artması sonucu dayanıklılık kazanması özelliğinden”³⁸ dolayı tercih edildiği düşünülmektedir.

Mimar Sinan'ın küfeki taşının³⁹ yanı sıra İstanbul'da inşa ettiği yapılarda en çok kullandığı taş türü beyaz Marmara mermeri olmuştur.⁴⁰ Mermerin, Marmara Denizi'nde bulunan Marmara Adası'nın kuzeyinde Saraylar köyü ile İlyas Dağı granitoyid kütlesi arasındaki alanda, MS 1. yüzyıldan, bazı aralıklarla beraber, günümüze değin işletilen ocaklardan çıkarıldığı bilinmektedir.⁴¹ Mihrimah Sultan Camii'nde, kapılar, yan nişler, mihrap, minber⁴², mahfil korkuluğu, sütun ve sütun başlıkları ve şadırvan Marmara mermerinden yapılmıştır. İstanbul'daki dönemin diğer camilerinde olduğu gibi sütunların devşirme malzemededen, geriye kalan unsurların da ocaktan çıkarılarak elde edilen Marmara mermerinden yapılmış olabileceği düşünülmektedir.

Osmanlı mimarisinde 16. yüzyılda ve özellikle Mimar Sinan dönemi camilerinde renkli taş işçiliğine önemli ölçüde yer verilmiştir. Yapısal özellikleri yanı sıra süsleyici özellikleri ile de dikkati çeken unsurlar olan sütunlar, kapılar, mihrap, minber, korkuluk levhaları, hünkâr mahfilleri, köşe sütunceleri, kemerler, kitabelikler, döşemeler ve sövelerin yapılışında Antik Dönem ve Bizans Dönemi eserlerinden devşirilen, ayrıca Anadolu'da açılan ocaklardan elde edilen renkli taş malzemeler yer almıştır. Mihrimah Sultan Camii'nde de minberde, mahfil⁴³ sütunlarında, kapı kemerlerinde ve sövelerde renkli doğal taşların kullanıldığı görülmektedir.

36 Mimar Sinan Dönemi İstanbul camilerinde taşın kullanımı hakkında bk. Vardar, 2021, 157-164.

37 Arıoğlu ve Arıoğlu, 1023.

38 Angı, 2010, 276.

39 Küfeki taşı hakkında bk. Sayar ve Erguvanlı, 1962, 21-27.

40 Marmara mermeri hakkında bk. Sayar ve Erguvanlı, 1962, 10-13.

41 Öngen ve Vardar, 2018, 10.

42 Fatih Sultan Mehmed Dönemi'nden itibaren mermer, Osmanlı minberlerinin değişmeyen malzemesi halini almıştır. Bk. Demiriz, 1988b, 469.

43 Caminin renkli doğal taşlardan sütunlar üstünde yükselen mahfili, dönemin diğer camilerinde görülen hünkâr mahfili özelliğini göstermektedir. Müezzin mahfilleri tamamen beyaz Marmara mermerinden yapılmış, sütun yerine ayaklar üzerinde yükselen unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kaynaklara göre Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nde hünkâr mahfili olmadığı ve söz konusu mahfilin müezzin mahfili olduğu görüşü ileri sürülüyor. Bu nedenle çalışmada, hünkâr mahfili niteliğinde görülen unsurun adlandırılması sadece “mahfil” şeklinde olacaktır.

2. Taş Süslemeler

Mihrimah Sultan Camii'nde taş süslemelerin yer aldığı mimari unsurlara baktığımızda; kapılar (Res.2), mihrap (Res.3), minber (Res.4), mahfil (Res.5), yan nişler ve mihrabiyeler, sütunlar ve sütun başlıkları (Res 6), şadırvan (Res7), minareler (Res 8) ve güneş saatleri (Res 9a, Res. 9b) olarak karşımıza çıkmaktadır. Mimariye bağlı olarak değerlendirilen bu öğeler, işlevsel özellikleri yanı sıra süsleyici özellikler de taşımaktadır. Mimari unsurlar üzerinde yer alan süslemeler genel olarak; geometrik ve bitkisel süslemeler, yazılar, mimarlıkla ilgili süsleme unsurları, renkli taş süslemeler şeklinde görülmektedir.

Türk sanatında İslam öncesi dönemde görüldüğü gibi Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Döneminde de varlığını kesintisiz olarak devam ettiren geometrik biçimler,⁴⁴ kırık, eğri, düz çizgiler, çokgenler ve düğümlerden oluşan formların birleşmesiyle çok çeşitli düzenlemeler halinde uygulanmışlardır.⁴⁵

Mihrimah Sultan Camii taş süslemelerinde yer alan geometrik motif ve düzenlemeler, minber, mahfil, şadırvan ve minare gibi mimarlık unsurlarında karşımıza çıkmaktadır. Minberin süslemelerinde yoğun şekilde geometrik süslemelerin yer aldığı görülmektedir. Kafes oyma tekniğinde⁴⁶ yapılan merdiven korkuluğu onikigenlerin içine yerleştirilen oniki kollu yıldızların sonsuzluk ifadeli bağlanmalarından oluşan düzenlemeler halindedir. Yan aynalığın kafes oyma tekniğindeki geometrik deseni, oniki kollu yıldızların farklı yönlerden birbirlerine bağlanan sonsuzluk ifadeli düzenlemelerinden oluşmaktadır (Res.10). Minberin yan aynalık geçidi klasik dönem örneklerinden farklı olarak, kemerler halinde bölünmeyip, "L" biçimli pano halinde köşk altı geçidi ile birleştirilmiştir (Res.11). Köşk altındaki yan pano ise kafes oyma tekniğinde mekik motifleri⁴⁷ ile süslenmiştir (Res 12). Minberde köşebent, köşk altı geçidi ve yan aynalık altı geçidi bölümleri ortadan kaldırılmış, mevcut süslemeler yaldızlı olarak verilmiştir.

Caminin cümle kapısından girince hemen sağ tarafta yer alan mahfilin kabartma tekniğindeki korkuluğunda, kırık sekizgen geçmeli düzenlemeler karşımıza çıkmaktadır (Res. 13). Ayrıca yirmi kenarlı olan şadırvanın ondokuz kenarındaki abdest musluklarının üst bölümündeki panolar da geometrik düzenlemeye sahiptir (Res.7). Şadırvan suluğunun⁴⁸ bulunduğu geometrik süslemeli panolardan biri ise genellikle istiridye kabuğuna benzetilen⁴⁹ bir süsleme ile diğer panolardan ayırt edilmiştir.

44 Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, 92-93.

45 Mülayim, 1982, 70; Mülayim, 1999, 175.

46 Taş süslemede kullanılan teknikler için bk. Özbek, 2002, 508-514.

47 Apa, 2007, 291; Demiriz, 2004, 248.

48 Suluklu şadırvanlarda, susayan insanların hazneye bitişik bir çanakdan veya küçük bir çeşmecikten şadırvanın suyunu rahatça içmelerini sağlayan, suluk adı verilen tesisler vardır. Burada olduğu gibi birçoğu günümüzde harap, çalışmaz durumdadır. Bk. Önge, 1988, 190.

49 Sadi S. Kucur, genellikle istiridye kabuğuna benzetilen motifin daha çok tavus kuşu kuyruğu figürü olarak tanımlanmasını doğru bulmaktadır. Bk. Kucur, 2007, 213

Mihrimah Sultan Camii'nde yer alan geometrik süslemeli mimari unsurlar, Marmara mermerinden yapılmış olmakla beraber küfeki taşından inşa edilen minarelerin⁵⁰ şerefe korkulukları da geometrik süslemelidir. Burada, mahfil korkuluğunda yer alan bordür biçimli kırık sekizgen geçmeli düzenlemenin, kafes oyma tekniğinde verilmiş pano biçimli örneğini görmekteyiz (Res. 15).

Bitkisel motifler, İslam sanatının erken dönemlerinden itibaren kullanılmakta olup genellikle Osmanlı mimarlığının erken dönemindeki eserlerde ikinci derecede yer almışlardır. En yaygın süsleme motifi Uzak Doğu kökenli hatayı üslubu motifler ve rumilerdir. 16. Yüzyılın ilk yarısında rumi⁵¹, hatayı, çin bulutu gibi motiflerin yoğun kullanımı yanı sıra vazolara yerleştirilmiş olan çok üsluplaştırılmış bitkisel motiflerin yer aldığı görülmektedir.⁵² 16. Yüzyılın ortalarına doğru Osmanlı süsleme sanatlarında yarı üsluplaştırılmış çiçek motifleri karşımıza çıkmaktadır. Klasik Türk süslemesinin ana temasını oluşturan natüralist çiçek motifleri, 16. yüzyıl ortalarında Kara Memi⁵³ ekolünün başlamasıyla süsleme alanında etkili olmuşlardır. Başta lale olmak üzere karanfil, gül, nergis, sümbül, nar, çiçek açmış bahar ağaçları ve serviler yer almıştır.

Mihrimah Sultan Camii minberinin tepelik bölümünde yer alan bitkisel süslemeler klasik dönem özelliği göstermektedir. Kabartma tekniğinde uygulanan süslemeler, ortabağ rumi motifinden iki yana simetrik olarak açılan kıvrık dallı rumi motiflerinden oluşmaktadır. Natüralist çiçek motifleri de, çini süslemenin yer almadığı camide, yaygın olmayan bir özellik olarak taş malzemeye kabartma tekniğinde uygulanmış ve mimari unsurları süslemeli hale getirmiştir. Özellikle son cemaat yerinde mukarnaslı sütun başlıklarında gördüğümüz farklı tiplerdeki servi ağacı motifleri, tek olarak (Res. 17) veya çift olarak (Res.18, Res. 19) kemer dizileri içinde yer almışlardır. Bazen servi motifleri ile birlikte (Res. 18) bazen ayrı olarak lale motifleri (Res. 20) ve palmet motifleri de düzenleme içinde görülmektedir. Şadırvan sütunlarının bazılarının kaide bölümlerinde de yine kabartma tekniğinde servi motifleri farklı karakterlerde karşımıza çıkmaktadır (Res 21, Res 22, Res 23). Lale çiçeği gibi tasavvuf açısından önemli bir yere sahip olan,

50 "Sağ taraftaki minarenin diğerine nazaran ince ve daha yüksek olması dikkati çeker. Bu vaziyet iki minare arasında bir devir farkının olduğuna işaret sayılabilir." Bk. Eyice, 1963, 50.

51 Rumi motifinin kaynağı hakkında hayvansal mı bitkisel mi olduğu konusunda farklı görüşler vardır. Sadece biçimsel özellikleri açısından rumi motifi "süslemede stilize edilmiş yaprakları andıran ve genellikle zıt kıvrımlı iki parçacıktan, bazen tek parçadan ibaret olan motiflerle bir göbeğe bağlı olarak spiral kıvrımları halinde yapılan süsleme türü ve süsleme motiflerinden her biri" olarak tanımlanmaktadır. (Devellioğlu, 2016, 1050); 14. Yüzyıla kadar rumi üslubu ile yapılmış süslemelerin çoğunda hayvanları tanımak mümkündür. 15. Yüzyılda aşırı derecede üsluplaşarak hayvansal görünümünden uzaklaşan rumiler, özellikle 16. ve 17. yüzyıllarda kökenleri belli olmayacak şekilde üsluplaştırılmışlardır. 18. Yüzyıldan itibaren Batı etkileri ile tamamen değişmeye başlamışlar ve zaman zaman bitkisel motiflere dönüşmüşlerdir. Bk. Akar ve Keskiner, 1978, 19; Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, 84-85.

52 Demiriz, 1988a, 103; Ayrıca bk. Barışta, 1997, 335.

53 Karamemi için bk. Atasoy, 2011, 134-142.

yaşam ve ölümün sembolü olarak kabul edilen servi ağaçlarının⁵⁴ caminin süslemelerinde gördüğü ilgi dikkati çekmektedir.

Dönemin diğer camilerinde olduğu gibi süsleme unsuru olarak kullanılan gülbezekler de Mihrimah Sultan Camii süslemelerinde etkili şekilde yer almışlardır. Genel olarak taş yüzeylerde oyma ve kabartma tekniğinde işlenen gülbezekler, taçkapıda (Res 24), taçkapının yan nişlerinde ve mihrapta (Res 25) mukarnaslı kavsara ile birlikte uygulanmışlardır.

Mukarnaslı sütun başlıklarında yer alan palmet motifleri diğer taş süslemeli unsurlarda da kullanılmıştır. Şadırvanın köşelerinde yer alan geometrik süslemeli panolarının üst kısmı palmetli bir friz ile çevrilmiştir (Res.7). Ayrıca, minberin klasik özelliğe uymayan üç basamaklı sekisinde, her basamağın alt bölümü oyma tekniğinde ters ve düz biçimde konumlanan palmetlerle süslenmiştir (Res. 26).

Yazı süslemeler Osmanlı sanatında mimari eserlerde belge niteliği taşmanın yanı sıra ilahi vahyi taşıyan araç oluşu nedeniyle⁵⁵ yapıların en itibarlı yerlerinde kullanılmışlardır. Dönemin ünlü hattatları tarafından yazılan bu kitabeler, Mihrimah Sultan Camii'nde taçkapı başta olmak üzere kapılarda, mihrapta ve minberde farklı tekniklerle ve altın yaldızlı örnekler halinde karşımıza çıkmaktadır. Caminin Arapça inşa kitabesi, taçkapı üzerinde, beş satır halinde ve boyalı zemin üzerine kabartma tekniğinde celi sülüs hatla yazılıdır (Res. 27).

Kitabenin okunuşu:

“Essese bünyân hâze 'l-mescid el-câmi 'el-müşeyyed el-erkân sâhibetü 'l-hayrât ve 'l-hasenât dürretü 't-tâcü 's-saltanat el- 'azîmetü 's-şân 'ismetü 'l-mülk ve 'd-dünyâ ve 'd-dîn Hânım Sultân-hasseh-Allâhu te 'âlâ bi-mezîdi 'l-ihsân-bint-i hâkân el-havâkîn fi 'l-hâfikeyn sultânü 's-selâtîn fi 'l-meşrikeyn 'âmîr ma 'mûretü 'l-arz bi 'l- 'adli ve 'l-ihsân mü'essisü bünyâni 'l-emni ve 'l-emân li-ehli 'l-imân es-Sultân ibn 's-Sultân es-Sultân Süleymân Hân ibni 's-Sultân Selîm Hân hullide hilâfete hû hulûde 'z-zemân ve temme bi-menihi 'l-mennân fi şehri zi 'l-hicreti 'l-harâm min şuhûri sene erba 'a ve hamsîn ve tis 'a mi 'e min hicreti 'n-nebevî 954.”⁵⁶

Kitabenin anlamı:

“Bu muhkem sütunlu cami mescidinin temelini atan, hayrat ve hasenat sahibi, muazzam şöhretli saltanatın tâcının incisi, devletin ve dünyanın ve dinin onuru, Hanım Sultan'dır- Yüce Allah onu en güzel ihsanlarla seçkinleştirdin. Şark ve Garb hakanlarının hakani, Doğu ve Batı sultanlarının sultanı, dünyanın meskûn kısmının adalet ve ihsan ile mamur edicisi, iman ehlinin güvenlik ve emniyet binasının tesis edicisi, Sultan oğlu Sultan, Sultan Selim Han oğlu Sultan Süleyman Han'ın-

54 Ersoy, 2009, 93-95; Ayrıca bk. Çulpan, 1961.

55 Tatlı, 2013, 203.

56 Necipoğlu, 2013, 404-405; Kitabe içi ayrıca bk. Ayvansarâyî Hüseyin Efendi, 2001, 593-594; Konyalı, 1950, 169; Saatçi, 1988, 37.

*Allah hilafetini daim etsin-kızıdır. Allah'ın inayetiyle Hicrî 954 senesinin Zilhicce ayında (Ocak-Şubat 1548) tamamlandı.*⁵⁷

Camide yer alan diğer yazı süsleme örnekleri olarak, sol minare kapısı üstünde oyma ve kakma tekniğinde (Res. 28), sağ minare kapısı üstünde kabartma tekniğinde (Res. 29), minber kapısı üstünde (Res.16) boyalı zemin üzerine celi sülüs hatla “Lâ ilâhe İllallah Muhammedün resûlallah” şelinde “Kelime-i Tevhid” yazılıdır. Caminin yan kapısı olarak görülen bir diğer kapının alınlığında, yaprak motifli süsleme içinde yer alan Hicr Sûresi 46. Ayeti⁵⁸ diğer kitabelerde olduğu gibi boyalı zemine kabartma tekniğinde celi sülüs hatla yazılıdır (Res.30). Mihrap tepeliğinde boyalı zemin üzerine kabartma tekniğinde celi sülüs hatla Âl-i İmran Sûresi'nin 39. Ayetinin⁵⁹ ilk kısmı yazılıdır (Res.3).⁶⁰ Ayrıca mihrabın içbükey nişinde mukarnas dizisi altında yer alan orta panoda boyalı zemin üzerine kabartma tekniğinde celi sülüs hatla “Allah Celle Celâluhu” yazılıdır (Res. 31).

İstanbul'daki dönemin diğer camilerinde olduğu gibi mukarnas başta olmak üzere, baklavalı eğik düzlem geçişleri, kemerler, kum saati kaide ve başlıklı köşe sütunları gibi unsurlardan oluşan mimarlıkla ilgili süsleme unsurları Üsküdar Mihrimah Sultan Camii süslemelerinde de karşımıza çıkmaktadır.

İslam mimarlığına özgü bir süsleme türü olan mukarnas, Mimar Sinan'ın eserlerinde kazandığı yeni ifadesi ile taçkapı (Res.2), mihrap (Res.3), mihrabiye ve yan niş kavsaralarında, son cemaat yeri kemer üzengilerinde (Res. 32), son cemaat yeri iç revak sütun başlıklarında, minare şerefesi konsolunda (Res. 15) ve minber kapısı tepeliği altında Marmara mermerine, iç mekânda yonca biçimli filpayelerin başlığında, eksedraların oturduğu dirseklerde küfeki taşına yontma tekniğinde uygulanmış olarak karşımıza çıkmaktadır.

Baklavalı eğik düzlem geçişleri, özellikle sütun başlığı ve silmelerde kullanılmakta olup, Klasik Dönem Osmanlı mimarisinde genellikle daha önemli görülen yerlerde mukarnaslı sütun başlıkları yer alırken, baklavalı sütun başlıkları ikinci derece önemli yerlerde kullanılmıştır. Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nde birinci revakta inşa edilen sütunlar mukarnaslı başlıklı, ikinci revakta inşa edilen sütunlar baklava dilimli başlıklıdır. Ayrıca ikinci revakta duvara bitişik gömme sütunlar ve başlıklar diğerlerinin aksine küfeki taşından yapılmıştır.

Kapılarda yer alan basık kemer uygulamaları (Res. 33) ve minberin köşk kısmında taşıyıcılar arasında yer alan dilimli kemer uygulamaları (Res. 12) mimarlıkla ilgili süsleme unsurları olarak karşımıza çıkmaktadır.

57 Necipoğlu, 2013, 404.

58 Ayetin anlamı: Esenlikle, güvenle girin oraya!” (denecek). Bk. Diyanet İşleri Başkanlığı (a).

59 Ayetin anlamı: O mâbedde durmuş namaz kılarken melekler ona şöyle seslendiler. Bk. Diyanet İşleri Başkanlığı (b)

60 Bozkurt, 2007, 328.

Dönemin camilerinde taçkapı ve mihraplarda yoğun şekilde kullanılan ve aynı zamanda daha küçük ölçülerde minber kapılarında da yontma tekniğinde yapılan köşe sütuncelerinin kum saati kaide ve başlıkları süsleyici özellikleri ile dikkati çekmektedir. Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nde de sütuncelerin kaide ve başlıklarında yer alan bu unsurların aynı özelliklerle kullanıldığı görülmektedir.

16. yüzyıl Osmanlı mimarlığında ve özellikle Mimar Sinan Dönemi camilerinde hem yapısal hem de süsleyici özellikleri ile farklı renk ve dokudaki taşlar kullanılmıştır. Ayırt edici özellik olarak hünkâr mahfillerinde kullanılan renkli doğal taşlardan yapılan sütunlar, Üsküdar Mihrimah Sultan Camii mahfilinde de karşımıza çıkmaktadır (Res. 5). Aynı zamanda renkli taşlar ve Marmara mermeri ile atlamalı olarak, geçme tekniğinde oluşturulan ve caminin kapılarında görülen kemer taşları, dönemin karakteristik özellikleri arasında yer almaktadır (Res. 33). Minberin köşk kısmındaki taşıyıcı ayaklarda da renkli taş kullanılmıştır. Caminin kapı söveleri ve pencere söveleri de renkli taşlarla süslemeli hale getirilmiştir.

Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nin önemli bir özelliği de, taş işlemeciliği unsurları arasında değerlendirebileceğimiz iki adet güneş saatine sahip olmasıdır. Doğrudan duvar taşlarına kazıma tekniğinde yapılan ve üçgen şeklinde olan birinci saatte dakika çizgileri ve kitabesi yoktur, öğle ile akşam arasındaki vakitleri de tam olarak göstermez (Res. 9a). İkinci saat ise mermer üzerine kazıma ve kabartma tekniklerinde uygulanan, dikey güneş saati olup, İstanbul'daki üçgen güneş saatlerinin en başarılı örneklerinden biri olarak görülmektedir. Güneş saati üzerinde yer alan 1183/ 1769 tarihli kitabeye göre, cihazı vakitleri tayin etmekle görevli Saatizâde Muhammed Ârif yapmış ve Yeni Camii muvakkidi Derviş Yahya da mermer üzerine çizmiştir (Res 9b).⁶¹

Sonuç

Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nin banisi olan Mihrimah Sultan, annesi tarafından iyi yetiştirilmiş, son derece dindar ve hayırsever bir şahsiyettir. Vakıf kuruculuğu onun cömertlik, iyilik ve yardımseverlik duygularını en iyi şekilde ifade edebileceği bir alan olmuştur. Mimar Sinan'ın Üsküdar'daki Mihrimah Sultan Camii'ni inşa etmesiyle, payitahtta anıtsal bir cami külliyesi yaptıran ilk hanım sultandır. Mimar Sinan camiyi hanım sultana yakışacak ağırlıkta, zarafette ve sadelikte inşa etmiştir.

Mimar Sinan'ın ilk büyük eserlerinden biri olan cami, üç yarım kubbeli planı ve iç mekânda yonca biçiminde tasarlanan fil ayakları ile İstanbul'da bir daha tekrarlanmayan ayırt edici özelliklere sahiptir. Hanedana mensup bir kişi tarafından yaptırıldığı için çifte minareli olan cami, çift son cemaat yeri uygulaması ile de İstanbul camilerinde ilk kez görülen bir özellik taşımaktadır.

Çağımızda olduğu gibi, Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi'nden ulaşılan belgelere göre, dönemin her padişahı, Sultan II. Mahmud, Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz, Sultan II. Abdülhamid dönemlerinde de Üsküdar Mihrimah Sultan Camii ve

61 Çam, 1990, 64-65.

külliyesi çeşitli onarımlar ve inşa faaliyetleriyle desteklenmiştir. Böylece yapının mimari ve tarihsel özellikleri korunmuş ve gelecek yüzyıllarda da yaşatılması sağlanmıştır.

Taş süslemelerini incelemekte olduğumuz bu özel yapı, mimarlık ve süsleme unsurlarıyla 16. yüzyılın karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Taş süslemeli mimari unsurlara baktığımızda, klasik süsleme anlayışı yanı sıra 16. yüzyıl ortalarından itibaren Osmanlı süsleme sanatlarında görülen natüralist süsleme anlayışı da etkili olmaya başlamıştır. Hiçbir çini süslemeye yer verilmeyen yapıda, natüralist motifler belirli ölçülerde taş malzeme üzerinde uygulanmıştır. Dönemin diğer anıtsal camilerine göre taş süslemelerde natüralist motiflere daha çok yer verildiği görülmektedir. Özellikle mukarnaslı mermer sütun başlıklarında kullanılan laleler, serviler, şadırvan sütunlarının kaidelerindeki serviler, yeni akımın klasik unsurlar üzerindeki etkisini göstermektedir. Yapıda yer alan süslemelerde geleneksel taş işleme tekniklerinin uygulandığı görülmektedir. Minber, dönemin diğer minberlerinde yer alan ve karakteristik özellikler olarak kabul edilen bazı bölümlerin kaldırılmasıyla farklılık kazanmıştır. Son cemaat yerindeki sol minareye çıkış kapısı üstünde yer alan “Kelime-i Tevhid” yazısı da teknik açıdan nadir sayılabilecek özellikler taşımaktadır.

Mimari açıdan ilk ve tek olma özellikleri gösteren Üsküdar Mihrimah Sultan Camii taş süslemelerinde de etkili örneklerle sahiptir. 17. Yüzyılda eklenen çeşmesi ve 18. yüzyılda eklenen güneş saati ile geçen zaman içinde yeni özellikler kazanmış ve değeri artarak devam etmiştir.

KAYNAKÇA

- Ak, M. (2006). Vakıf Kurucusu Bir Hanım: Mihrimah Sultan. (*Vakıf Medeniyeti*) *Vakıflar Dergisi Özel Sayısı*, 81-87.
- Akar, A. Keskiner, C. (1978). *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*. İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.
- Angı, O. S. (2010). İstanbul Tarihi Yarımada'daki Antik Yapılarda Kullanılan Doğal Taşlar ve Korunmuşluk Durumları. *II. Uluslararası Mermer ve Doğal Taşlar Kongresi Bildirileri*, 264-282, İzmir: TMMOB Jeoloji Mühendisleri Odası.
- Apa, G.. (2007). İstanbul-Üsküdar'daki Hanım Sultanlar Adına Yaptırılan Cami Minberleri, Üsküdar Sempozyumu. *Bildiriler*, 4/1, 281-326. [<https://www.uskudar.bel.tr/tr/main/pages/uskudar-sempozyumlari/213> (E.T. 20 Ocak 2021)]
- Arıoğlu, E. ve Arıoğlu N..Mimar Sinan'ın Seçtiği Taş: Küfeki ve Çekme Dayanımı, 1021-1034. [<http://www.e-kutuphane.imo.org.tr/pdf/12690.pdf> (E.T. 02 Aralık 2020)]
- Aslanapa, O. (1988). Mimar Sinan'ın Hayatı ve Eserleri. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Atasoy, N. (2011). *Hasbahçe Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek*, İstanbul: Milenyum Yayıncılık.
- Ayvansarâyî Hüseyin Efendi, Ali Sâti Efendi ve Süleymân Besim Efendi. (2001). *Hadikatü'l- Cevâmi*. İstanbul Câmileri ve Diğer Dîni- Sivil Mi'mârî Yapılar. (N. Galitekin, Haz.) İstanbul: İşaret Yayınları.
- Barişta, H. Ö. (1997), XVI. Yüzyıl Taş İşçiliği Süsleme Temalarına İstanbul'dan Bazı Örnekler, *Vakıflar Dergisi*, XXVI, 335-345.
- Bozkurt, T. (2007). İstanbul-Üsküdar'daki Hanım Sultan Camilerine Ait Mihraplar, Üsküdar Sempozyumu. *Bildiriler*, 4/1, 327-360. [<https://www.uskudar.bel.tr/tr/main/pages/uskudar-sempozyumlari/213> (E.T. 20 Ocak 2021)]
- Çam, N. (1990). *Osmanlı Güneş Saatleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çulpan, C. (1961). *Serviler*, 2 cilt, İstanbul: İsmail Akgün Matbaası.
- Demiriz, Y. (1980), Üsküdar'da Mihrimah Sultan Camii, *Sanat Dünyamız*, VII/20, 17-23.
- Demiriz, Y. (1988a). 16.Yüzyıl Türk Süsleme Sanatında Natüralist Akımın Gelişmesi, *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, 103-121. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Demiriz, Y. (1988b). Sinan'ın Mimarisinde Bezeme, *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, 465-475, İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.

- Demiriz, Y. (2004). İslam Sanatında Geometrik Süsleme. Bir Envanter Denemesi, İstanbul: Yorum Sanat ve Yayıncılık.
- Devellioğlu, F. (2016). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Diyanet İşleri Başkanlığı (a). Hicr Suresi - 45-48, *Kur'an-ı Kerim Portalı*. [<https://kuran.diyamet.gov.tr/tefsir/Hicr-suresi/1847/45-48-ayet-tefsiri>]
- Diyanet İşleri Başkanlığı (b). Âl-i İmrân Suresi - 38-41, *Kur'an-ı Kerim Portalı*. [<https://kuran.diyamet.gov.tr/tefsir/%C3%821-i%20%C4%B0mr%C3%A2n-suresi/331/38-41-ayet-tefsiri>]
- Ersoy, A. (2009), Eyüp'deki Mezartaşlarında Selvi Ağaç Kültü, *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla V. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler*, 90-95, İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları.
- Eyice, S. (1963), İstanbul Minareleri. *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, I, 31-132.
- Gürbüz, E. (2019). "Üsküdar Mihrimah Sultan Külliyesi" Külliyesi Oluşturan Yapılar ve Bu Yapılardan Caminin Son Dönem Restorasyonu (2012-2014), (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Kaçar, M. (2005). Mihrimah Sultan. İslam Ansiklopedisi (C.30, 39-40) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Konyalı, İ. H. (1950), *Mimar Koca Sinan'ın Eserleri*, y.y.: Ülkü Basımevi.
- Kuban, D. (1997). *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını.
- Kuban, D. (2016). *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: YEM Yayınları.
- Kucur, S. S. (2007). Üsküdar Yeni Valide Camii Haziresi Mezartaşları, Üsküdar Sempozyumu. *Bildiriler*, 4/1, 213-280. [<https://www.uskudar.bel.tr/tr/main/pages/uskudar-sempozyumlari/213> (E.T. 20 Ocak 2021)]
- Kuran, A. (1986). *Mimar Sinan*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Meriç, R. M. (1965). *Mimar Sinan Hayatı, Eseri I Mimar Sinan'ın Hayatına Eserlerine Dair Metinler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Mülayim, S. (1982). *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler Selçuklu Çağı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Mülayim, S. (1999). *Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Necipoğlu, G. (2013). *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*. (G. Ç. Güven, Çev) İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Orman, İ. (2005). Mihrimah Sultan Külliyesi. İslam Ansiklopedisi (C. 30, 40-42) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

- Önge, Y. (1988). Mimar Koca Sinan'ın Şadırvanları, *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, 189-197, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öngen, S. ve Vardar, K. F. (2018), Gebze Mustafa Paşa Külliyesi: Mısır Kaynaklı Taş Bezemeli Memlûk Sanatı. *Restorasyon Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, 21, 3-28.
- Özbek, Y. (2002). *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özkeçeci, İ. (2008). Üsküdar Mihrimah Sultan Camii ve Külliye İçindeki Türbelerin Süsleme Programı Üzerine Bir Değerlendirme, Üsküdar Sempozyumu. *Bildiriler*, 5/2, 645-666. [<https://www.uskudar.bel.tr/tr/main/pages/uskudar-sempozyumlari/213>] (E.T. 20 Ocak 2021)]
- Özkeçeci, İ. ve Özkeçeci, Ş. B. (2007). *Türk Sanatında Tezhip*. İstanbul: Seçil Ofset.
- Saatçi, S. (1988). *Mimar Sinan'ın Yapılarındaki Kitabeler*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı.
- Sayar, M. ve Erguvanlı, K. (1962). *Türkiye Mermerleri ve İnşaat Taşları*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları.
- Tanman, M. B. (2010), İstanbul'da Klasik Dönem Osmanlı Mimarisi. *Kültürler Başkenti İstanbul*, 156-180, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Tatlı, B. (2013), Türk-İslâm Mimarisinde Yazılı Süsleme ve Hadis Kullanımı, *1. Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu "Gelenekten Geleceğe Cami Mimarisinde Çağdaş Tasarım ve Teknolojiler*, 203-228, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Uluçay, M.Ç. (2001). *Padişahların Kadınları ve Kızları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları
- Vardar, K. F. (2021). *Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii ve Taş Süslemeleri*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Yılmazörnek, B. (2010), Üsküdar Mihrimah Sultan Külliyesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi /Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yüksel, İ. A. (2004). *Osmanlı Mimarisinde Kanuni Sultan Süleyman Devri (926-974/1520-1566) İstanbul VI.Cild*. İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları. [<https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/%C3%82i-i%20%C4%B0mr%C3%A2n-suresi/331/38-41-ayet-tefsiri>] (E.T. 02 Ocak 2021)]

Arşiv Kaynakları

Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA.),

Hatt-ı Hümayûn (HAT.) 1586/45.

İrâde Dahiliye (İ.DH.) 192/10823; 684/47661; 685/47716.

İrâde Şûra-yı Devlet (İ.ŞD.) 111/6638.

İrâde Evkaf (İ.EV.) 3/50; 5/4; 6/27; 9/22; 10/6; 40/43; 45/3; 48/18.

Sadâret Mektubî Kalemi Mühimme Odası (A.)MKT.MHM.) 309/3.

RESİMLER⁶²



▲ Res. 1: Üsküdar Mihrimah Sultan Camii, Duvar Dokusu

►
Res. 2:
Taçkapı



62 Resimler, yazar Kadriye Figen Vardar'ın arşivine aittir.



Res. 3: Mihrap



Res. 4: Minber



Res. 5: Mahfil



Res. 6: Çifte Revak Sütunları



Res. 7: Şadırvan



Res. 8: Minare



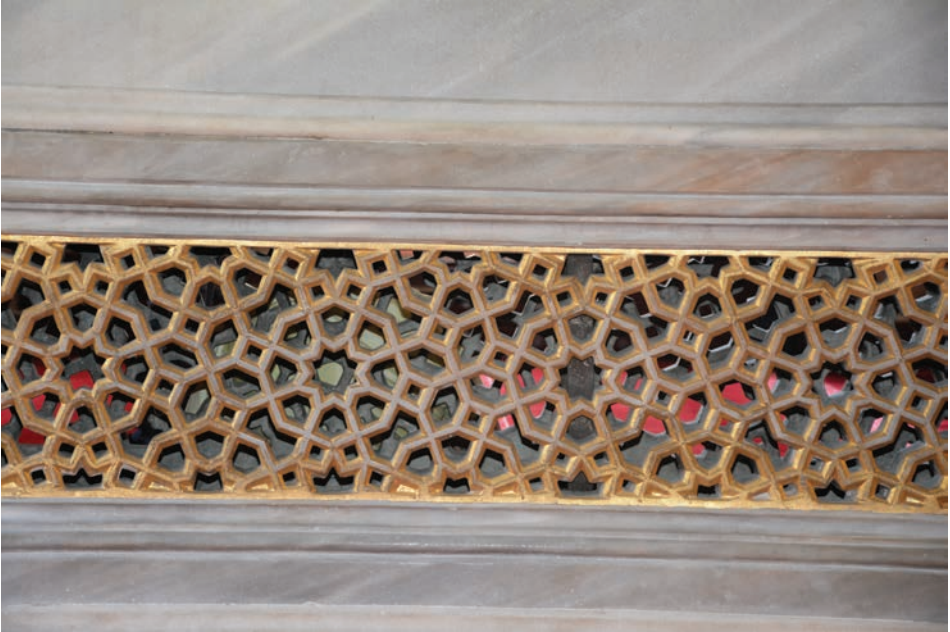
Res. 9a: Birinci Güneş Saati



Res. 9b: İkinci Güneş Saati



Res. 10: Minber Yan Aynalığı ve Korkuluğu



Res. 11: Minber Aynalık Altı Geçidi



◀ **Res. 12:**
Minber Köşkü ve Yan Panosu

▼ **Res. 13:** Mahfilî Korkuluğu





Res. 14: Şadırvan, Ayrıntı



Res. 15: Minare Şerefesi



Res. 16: Minber Kapısı Tepeliği



Res. 17: Birinci Revak Sütun Başlığı



Res. 18: Birinci Revak Sütun Başlığı



Res. 19: Birinci Revak Sütun Başlığı



Res. 20: Birinci Revak Sütun Başlığı



Res. 21: Şadırvan Sütunu Kaidesi



Res.22: Şadırvan Sütunu Kaidesi



Res. 23: Şadırvan Sütunu Kaidesi



Res. 24: Taçkapı Kavsarası



Res. 25: Mihrap Kitabesi



Res. 26:
Minber Önü
Sekisi

Res. 27:
Taçkapı Kitabesi



Res. 28:
Minare Kapısı
Kitabesi



Res. 29:
Minare Kapısı
Kitabesi





Res. 30: Yan Giriş Kapısı Kitabesi



Res. 31: Mihrap Kitabesi

►
Res. 32:
Son Cemaat Yeri
Kemer Üzengisi



◀
Res. 33:
İç Mekân Taçkapı

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

GEÇ OSMANLI DÖNEMİ'NDE VENEDİK GÜZEL SANATLAR AKADEMİSİ'NE EĞİTİM ALMAYA GİDEN ÖĞRENCİLER ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA*



A SURVEY ON THE STUDENTS WHO ENROLLED FOR VENICE ACADEMY OF FINE ARTS IN THE LATE OTTOMAN PERIOD*

Cenk BERKANT**

ÖZ

Osmanlı Batılılaşmasının başlangıcı klasik Osmanlı sisteminde değişimlerin ilk kez ortaya çıktığı Lale Devri'ne (1718-1730) kadar indirilse de Batılılaşma hareketlerinin kurumsallaşması 19. yüzyılda Tanzimat (1839) ile gerçekleşmiştir. Tanzimat'la ortaya çıkan yeniliklerden biri de Avrupa'ya devlet tarafından öğrenci gönderilmesidir. Düzensiz olarak başlayan bu durum daha sonra bir devlet geleneği halini almıştır. Eğitim, Osmanlı Batılılaşmasında başat bir rol üstlenmiştir. Osmanlı, devlet kurumlarının ıslah edilmesi ve Batı tarzı bir kalkınmayı gerçekleştirebilmek için eğitim yoluyla modern bilgiyle donanmış kadroların yetiştirilmesi yoluna gitmiştir. Bunun yanında, hali vakti yerinde olan Osmanlı gayrimüslim ailelerin çocuklarını 17. yüzyıldan itibaren Avrupa'ya eğitime gönderdikleri bilinmektedir. İtalya, bu ülkeler arasında en başlarda yer almaktadır. Geç Osmanlı Dönemi'nde özellikle İtalya'ya okumaya giden gayrimüslim öğrenci sayısında bir artış gözlenmektedir. Makalemizde, Geç Osmanlı Dönemi'nde İtalya'daki en eski ve köklü Güzel Sanatlar Akademilerinden biri olan Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'ne eğitim almaya giden Osmanlı tebaasında öğrenciler hakkında yaptığımız araştırmaların sonuçlarını ortaya koymaktayız. Osmanlı tebaasından Hovsep Eminyan, Hovhannes Çobanyan, İsaç Karakaşyan/Karakaş, Andon Makgiut, Pierre Oshgian, Yervant Terziyan, Aram Bardizbanyan, Haig Zepçiyanyan/Zipcy, Andon Parghemtan ve Hagop Bedrosyan gibi Katolik Ermeni öğrencilerin öne çıktığı bu çalışmamızla, gelecekte yapılacak çalışmalara öncü olmayı ummaktayız.

Anahtar Kelimeler: *Batılılaşma, Osmanlı'da Öğrenciler, Katolik Ermeniler, Sanat Eğitimi, Mimarlık.*

* Bu makale, 2016'da yarıda kalan "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e İtalya'da Sanat ve Mimarlık Eğitimi Almış Osmanlı Vatandaşları" başlıklı TÜBİTAK 2219 projesi için yaptığım ön araştırmalar ve 2017 Temmuz'unda Venedik Güzel Sanatlar Akademisi Arşivi'nde kendi imkânlarımla tamamladığım araştırmalar sonucu ortaya çıkmıştır. Bu vesileyle TÜBİTAK'a ve araştırmalarımı tamamlayabilmem için beni davet eden, yönlendiren, Padova Üniv.'nin Sanat Tarihi Kütüphanesi'nden faydalanmamı sağlayan Padova Üniv., Kültürel Miras: Arkeoloji ve Sanat Tarihi, Sinema ve Müzik Bölümü Başkanı Y. Prof. Dr. Federica Toniolo'ya çok teşekkür ederim.

* This article has emerged as a result of my preliminary researches, which was interrupted, for the TUBITAK 2219 project titled "Ottoman Citizens who came in Italy to study art and architecture from Tanzimat to Republican period" in 2016, and researches which I have completed with my own means at the Venice Fine Arts Academy Archive in July 2017. Hereby, I dedicate my special thanks to TUBITAK and Prof. Dr. Federica Toniolo, who is the Vice President of the Department of Cultural Heritage: Archaeology and History of Art, Cinema and Music at the University of Padua, for inviting and guiding me and enabling me to benefit from the facilities of the Art History Library of the University of Padua so that I could complete my researches.

** Dr. Öğretim Üyesi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

ORCID: <https://orcid.org/000-0002-5443-5099> ♦ E-mail: cenkberkant@mu.edu.tr

ABSTRACT

Although the beginning of Ottoman westernization dates back to the Tulip Era (1718-1730) in which the first traces of the changes began to take place in the Ottoman system, the institutionalization of westernization attempts was shaped during the nineteenth century Tanzimat Period (1839-1876). As one of the most important practices of Ottoman westernization, the empire's sending students to western countries occurred during the reign of Mahmud II (1808-1839) in the early 1830s. The first Ottoman students were sent to France for military education. In the beginning, this student mobility program was not regular but in later decades, it turned into an empirical tradition. The first students were sent to France where the Empire's international relations were good and Paris was the intensely chosen city. Apart from Paris, other European towns such as London, Berlin and Vienna were the target places for these students. Starting from the end of the reign of Abdülhamid II (1876-1909) and the Second Constitutional Monarchy (1908), the students were sent to Germany because of the Empire's affirmative relations with this country. Apart from the students sent by the government in the Late Ottoman Period, seventeenth century wealthy non-Muslim families had also sent their children to the cities such as Vienna, Padua, and Venice for educational purposes. With this, a tradition had begun among the Ottoman non-Muslims and even, new schools were established for Greek and Armenian students in Padua and Venice. With the education they received in these European towns, Armenian and Greek students became mediators and dragomans in the diplomatic relations at the return to Ottoman Empire. In addition, some of those students later became teachers in the schools in the Ottoman Empire and managed to transfer the westernized knowledge. The Ottoman-Armenian Manas Family was a good example of this situation. Some members of this family such as Rafael and Zenop studied in Italy and then worked for the Ottoman State from the reign of Mahmud I (1754-1754) to the reign of Mahmud II (1808-1839). Born in Istanbul in 1855, Yervant Osgan was first sent by his wealthy family to Moorat-Raphael Catholic Armenian College in Venice. After the years in Venice, Osgan went to Rome in 1872 and enrolled in the Academy of Royal Fine Arts. There, he took sculpting education and became the student of Enrico Deccetti and Girolamo Masini. After his return to the Ottoman Empire, he serviced as an educator and artist and became the head of the Sculpture Department for Sanayi-i Nefise School, which was founded by Osman Hamdi Bey. In this article, we will study especially the Catholic Armenian students (Hovsep Eminyan, Hovhannes Çobanyan, İsaç Karakaşyan/Karakaş Andon Makgiut, Pierre Osgian, Yervant Terziyan, Aram Bardizbanyan, Haig Zepçiyen/Zipcy, Andon Parghemtan and Hagop Bedrosyan) who enrolled in the Academy of Fine Arts in Venice to study architecture. This article aims to be a pioneer in the field by the documents gathered from the archives of the Academy of Fine Arts in Venice, about the Ottoman students in Italy.

Keywords: *Westernization, Ottoman Students, Catholic Armenians, Art Education, Architecture.*

Giriş

Osmanlı Batılılaşmasının başlangıcı klasik Osmanlı sisteminde değişimlerin ilk kez ortaya çıktığı Lale Devri'ne (1718-1730) kadar indirilse de Batılılaşma hareketlerinin kurumsallaşması 19. yüzyılda Tanzimat Dönemi (1839) ile başlamıştır. Osmanlı'nın Batılılaşma politikalarının en önemli uygulamalarından biri olarak yurt dışına devlet tarafından öğrenci gönderilmesi ise ilk defa 1830'lardan itibaren II. Mahmud döneminde (1808-1839) gerçekleşmiştir. İlk Osmanlı öğrenciler Fransa'ya askerî alanda eğitim almaları için gönderilmişlerdir¹. Eğitim, Osmanlı Batılılaşmasında başat bir rol üstlenmiştir. Osmanlı, devlet kurumlarının ıslah edilmesi ve Batı tarzı bir kalkınmayı gerçekleştirebilmek için eğitim yoluyla modern bilgiyle donanmış kadroların yetiştirilmesi yoluna gitmiştir². Yurt dışına gönderilen öğrenciler arasında Müslüman-gayrimüslim ayrımı yapılmamıştır. A. Erdoğan, Osmanlı Arşivleri'nde yaptığı araştırmaların sonuçlarına dayanarak Osmanlı tarafından yurt dışına öğrenci gönderilmesi konusunu Tanzimat (1839-1876), II. Abdülhamid (1876-1909) ve II. Meşrutiyet dönemleri (1908-1920) olmak üzere üç dönemde ele almıştır³. İlk defa gönderilen öğrenciler Mühendishane-i Bahri-i Hümayun, Mühendishane-i Berri Hümayun, Tıbbiye ve Harbiye'den seçilmişlerdir⁴. Bunların aralarında asker kökenli Hüsnü Yusuf (1817-1861) ise resim eğitimi almak üzere gönderilmiştir⁵.

A. Erdoğan'ın çalışmasına göre, Tanzimat Dönemi'nde (1839-1876) Osmanlı tarafından yurt dışına gönderilen öğrencilerden tespit edilebilenlerin sayısı 371'dir. Bu dönemde Osmanlı tarafından tercih edilen ilk ülke 254 öğrenciyle Osmanlı'nın iyi ilişkiler içinde olduğu dönemin güçlü ülkesi Fransa olmuştur. Bunun ardından 67 öğrenciyle İngiltere, 34 öğrenciyle Avusturya, 10 öğrenciyle Almanya ve 6 öğrenciyle Belçika gelmektedir⁶. Bu dönemde Osmanlı tarafından öğrenci gönderilen kentler arasında Fransa'nın başkenti Paris'in ardından Londra, Viyana ve Berlin ön plana çıkmaktadır⁷.

Yukarıda sözünü ettiğimiz çalışmaya göre, II. Abdülhamid Dönemi'nde yurt dışına eğitime gönderilen 315 öğrenci tespit edilebilmiştir⁸. Bu dönemde özellikle 1878 Berlin Antlaşmasından sonra Almanya ile geliştirilen iyi ilişkilerden dolayı bu ülkeye gönderilen öğrencilerin sayısında önemli bir artış görülmektedir⁹. Her şeye rağmen, bu dönemde de Fransa 172 öğrenci ile başı çekerken, Almanya 109 öğrenci ile ikinci

1 Şişman, 2004, 5.

2 Erdoğan, 2013, 291.

3 Erdoğan, 2013, 308.

4 Mahmud Cevad, 2001, 6'dan aktaran Gündüz 2015, 25.

5 Şişman, 2004, 4.

6 Erdoğan 2013, 356.

7 Tanzimat Dönemi'nde yurt dışına gönderilen öğrencilerin isimleri ve gönderildikleri kentler için bkz. Erdoğan 2013, 357-361.

8 Erdoğan, 2013, 362.

9 Gündüz, 2015, 29.

sırada yer almıştır. Almanya'yı 12 öğrenci ile İsviçre izlemiştir. 11 öğrenci ise İsviçre'ye gönderildikten sonra eğitimlerine Fransa, Avusturya ve Belçika'da devam etmişlerdir. İsviçre'yi 8 öğrenci ile Avusturya ve 3 öğrenci ile Belçika takip etmiştir¹⁰.

Osmanlı'da II. Meşrutiyet Dönemi, yurt dışına en çok öğrencinin gönderildiği dönem olmuştur. Bu dönemde gönderilen öğrencilerden tespit edilebilenlerin sayısı 550'dir¹¹. Almanya ile iyi ilişkiler bu dönemde de devam ettiğinden bu ülke 287 öğrenci ile ön planda yer almıştır. Almanya'yı 228 öğrenci ile Avusturya-Macaristan takip etmiştir. Avusturya-Macaristan özellikle 1916'dan sonra yoğun öğrenci gönderilen bir ülke olarak dikkati çekmektedir. I. Dünya Savaşı'nda ittifak kurulan bir ülke olarak Avusturya-Macaristan Osmanlı öğrencilerine ev sahipliği yapmayı önemseyen bir tavır takınmıştır¹². Fransa 131 öğrenci ile üçüncü sırada bulunurken, İsviçre 60 öğrenci ile dördüncü sırada yer almıştır. Bunları 7 öğrenciyle İngiltere, 6 öğrenciyle Amerika Birleşik Devletleri, 4 öğrenciyle İtalya, yine 4 öğrenciyle Bulgaristan ve İsviçre-Belçika ve 2 öğrenciyle Rusya izlemiştir¹³.

Osmanlı'dan İtalya'ya Sanat ve Mimarlık Eğitimi İçin Giden Öğrenciler

Geç Osmanlı Dönemi'nde devlet tarafından yurt dışına eğitime gönderilen öğrencilerin yanı sıra, hali vakti yerinde olan Osmanlı gayrimüslim ailelerinin çocuklarını 17. yüzyıldan itibaren Viyana, Padova, Venedik gibi Avrupa kentlerine eğitime gönderdikleri bilinmektedir¹⁴. Böylece Osmanlı gayrimüslimleri arasında bir gelenek başlamış, hatta Venedik ve Padova'da Rum ve Ermeni öğrenciler için kolejler açılmıştır. Osmanlı'nın tarihi süreç içinde Venedik ve Ceneviz başta olmak üzere İtalya yarımadasında yer alan devletlerle ticari ve kültürel ilişkilerinin kökeni çok eskilere dayanmaktadır. Bununla birlikte Osmanlı'da İtalyan kökenli Levantenlerin varlığı ülkede İtalyan dili ve kültürünün tanınırlığını arttırmıştır. 1861'de İtalya Birliği'nin kurulmasından sonra ise Osmanlı'da tesis edilen İtalyan okulları ve İtalya ile artan ticari ilişkilerle birlikte bu etkileşim zirve noktasına çıkmıştır¹⁵. Osmanlı gayrimüslimlerinden özellikle Katolik Ermeni ailelerin çocuklarının eğitimi için İtalya'yı tercih etmelerinin en önemli sebebi bu ülkede Katolik Ermeni topluluklarının ve bunlara bağlı okulların bulunmasıdır. Buna en güzel örnek Venedik'teki Moorat-Raphael Katolik Ermeni Koleji'dir¹⁶.

10 II. Abdülhamid Dönemi'nde yurt dışına gönderilen öğrencilerin isimleri ve gönderildikleri ülkeler için bkz. Erdoğan, 2013, 364-372.

11 Erdoğan, 2013, 372.

12 Erdoğan, 2013, 281.

13 II. Meşrutiyet Dönemi'nde yurt dışına gönderilen öğrencilerin isimleri ve gönderildikleri ülkeler için bkz. Erdoğan, 2013, 374-389.

14 Tanpınar, 1997, 60.

15 Masi, 1935, 51.

16 Zekiyan, 1990, 42.

Osmanlı'dan İtalya'ya gelen Ermeni gençleri buralarda aldıkları eğitim sayesinde Osmanlı Hariciyesinde tercümanlık ve Batı Dünyası ile kurulan diplomatik ve ticari ilişkilerde aracılık yapabilmişlerdir. Ayrıca, yurda döndüklerinde dil ve teknik bilgileri sayesinde Osmanlı'nın Batılı tarzda eğitim veren teknik okullarında öğretmen olarak çalışabilmişlerdir¹⁷. Bu duruma en güzel örneklerden biri, Kapadokya Ermenilerinden Manas ailesidir. Bu aile, 16. yüzyılda İstanbul'a yerleşmiş, 18. yüzyıldan 20. yüzyıl başlarına kadar Osmanlı için çalışmıştır. 18. yüzyılda Katolik olan ailenin üyeleri bu sayede İtalya'da eğitim almıştır. Manaslar hem İtalya'da aldıkları sanat eğitimiyle önemli eserler vermişler, hem de dil bilmeleri ve Avrupa eğitimine sahip olmaları sebebiyle Osmanlı diplomasisi için çalışmışlardır¹⁸. Ailenin hakkında bilgiler edinilebilen ilk üyesi Rafael Manas'tır. İtalya'da sanat eğitimi alan Rafael Manas, Sultan I. Mahmud (1730-1754), Sultan III. Osman (1754-1757) ve Sultan III. Mustafa dönemlerinde (1757-1774) saray ressamı olarak görev yapmıştır. Bugün Topkapı Sarayı Müzesi'nde ve çeşitli özel koleksiyonlarda Rafael Manas imzalı çeşitli kadın ve erkek portreleri bulunmaktadır¹⁹. Yağlıboya ve suluboya ile yaptığı eserlerinde, malzeme, boyut ve kompozisyon açısından Avrupa resminin özelliklerini yansıtan eserleriyle Osmanlı'da tıval resminin öncülerinden biri olmuştur. 1780'de vefat eden Rafael Manas'ın torunu Zenop Manas da İtalya'da sanat eğitimi almıştır. Zenop Manas ressamlığının yanında Osmanlı için diplomatik görevler de almıştır. II. Mahmud döneminde Viyana'daki Osmanlı Elçiliği'nde baş tercümanlık yaptığı bilinmektedir²⁰.

Bunların haricinde Mısır Valisi Kavalalı Mehmet Ali Paşa, ilk defa 1813 yılında Avrupa'ya eğitim almak için öğrenci yollamıştır. Eğitime çok önem veren Paşa'nın döneminde askerlik, harp gemileri inşası, matbaacılık, hendese ve diğer yeni teknikleri öğrenmeleri için İtalya'nın Milano, Floransa ve Roma şehirlerine öğrenci gönderilmiştir²¹.

1855 İstanbul doğumlu Yervant Osgan ise ailesi tarafından Venedik'teki Moorat-Raphael Katolik Ermeni Koleji'ne gönderilmiştir. Ardından Roma'ya geçen Yervant Osgan, Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'ne kayıt olmuştur. Burada heykel eğitimi almış, Enrico Deccetti ve Girolamo Masini'nin öğrencisi olmuştur²². Yervant Osgan yurda döndükten sonra 1883 yılında kurulan ve Osman Hamdi Bey'in kurucu müdürü olduğu Sanayi-i Nefise Mektebi'nde 1914 yılındaki ölümüne kadar okulun müdür yardımcılığını²³ ve Heykel Şubesi'nin başkanlığını yapmıştır. Türk Heykel Sanatına eğitimci ve sanatçı olarak hizmet vermiştir²⁴. Bunun haricinde Osman Hamdi Bey ile

17 Küçük, 2006, 395.

18 Küçükhasköylü, 2011, 165.

19 Renda, 1977, 56-57; Cezar, 1995, 92.

20 Küçükhasköylü, 2011, 170.

21 Ergin, 1940, 436-437.

22 Cezar, 1995, 441.

23 Alp, 2015, 350.

24 Uzun Aydın, 2015, 130.

birlikte ekip üyesi olarak Nemrut Dağı ve Sayda kazılarında bulunmuştur. Bu kazılarda ele geçen heykel ve kabartmaların onarımında çalışmıştır. Yervant Osgan'ın üstlendiği önemli onarım işleri arasında Sayda kazıları sonucunda ele geçirilen ve günümüzde İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde sergilenmekte olan İskender Lahdi olarak bilinen arkeolojik eser bulunmaktadır²⁵.

Yukarıda alıntılar yaptığımız A. Erdoğan'ın çalışmasına göre Geç Osmanlı Dönemi'nde İtalya'ya devlet tarafından sadece 4 öğrenci gönderilmiştir. Bu sayı diğer Avrupa ülkelerine gönderilen öğrenci sayılarıyla karşılaştırıldığında çok düşüktür ve bu sonuç şaşırtıcıdır. A. Erdoğan'ın tespit ettiği bu öğrencilerin ilki 1913 yılında Siyaset-İktisat okumaya gönderilen Yakırbahar Efendi'dir²⁶. 1914 yılında ise üç öğrenci gönderilmiştir²⁷. Bunlardan Zeki Besim Efendi Mimarlık, Hayreddin ve Seyfeddin Efendiler ise Güzel Sanatlar eğitimi almışlardır. Fakat bunların İtalya'nın hangi kentinde ve hangi akademide eğitim aldıklarına dair bu çalışmada bir bilgi verilmemiştir²⁸.

Biz ise bu çalışmamızda, Geç Osmanlı Dönemi'nde Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'ne sanat ve mimarlık eğitimi almak için giden öğrenciler ve bu akademinin arşivlerinde bulduğumuz belgelerden yola çıkarak bunların eğitimleri hakkında bilgiler verip, tespit ettiklerimizin akademi sonrası geliştirdikleri kariyerlerini tanıtacağız.

Venedik Güzel Sanatlar Akademisi Tarihçesi

Venedik Güzel Sanatlar Akademisi, Floransa (1563), Perugia (1573), Roma San Luca (1577), Torino (1678) ve Bologna (1710) Güzel Sanatlar Akademileri ile birlikte İtalya'nın en eski ve köklü akademilerinden biridir. Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'nin temelleri kentteki Ressamlar Loncası'nın 17. yüzyıl başlarında Venedik Cumhuriyeti Senatosu'na kentte bir akademi kurulması taleplerine kadar inmektedir. Ancak, akademinin resmi olarak kurulması Venedik Cumhuriyeti Senatosu'nun 24 Eylül 1750'deki Venedik Ressamlar ve Heykeltıraşlar Akademisi (*Accademia dei Pittori e Scultori di Venezia*) adı altında ve Giovanni Battista Piazzetta (1682-1754) direktörlüğünde, Paris Güzel Sanatlar Akademisi benzeri²⁹ bir akademi meydana getirilmesi kararıyla birlikte gerçekleşmiştir. Fakat akademinin eğitim-öğretime başlaması 1756'da Venedikli ünlü ressam Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) başkanlığında olmuştur³⁰. Atölye tarzı eğitim verilen akademide ilk yıllarda sadece resim ve heykel eğitimi verilirken 1761'den itibaren mimarlık eğitimi de akademi programına eklenmiştir³¹. Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'nin ilk yapısı olarak Büyük Kanal üzerinde yer alan ve kentte un

25 Yervant Osgan ve Osman Hamdi Bey'in arkeolojik çalışmaları için bkz. Eldem, 2010.

26 Erdoğan, 2013, 379.

27 Erdoğan, 2013, 262.

28 Erdoğan, 2013, 382.

29 Cassese, 2013, 151.

30 Bassi, 1941, 8-9.

31 Molteni, 2012, 524.

ticareti ve depolamasının yapıldığı *Fonteghetto della Farina* binası kullanılmıştır³². Akademiye ilk eğitim Gaspare Diziani, Giacomo Marieschi, Francesco Zuccarelli, Pietro Longhi, Antonio Visentini, Giandomenico Tiepolo gibi çağın önemli sanatçıları tarafından verilmiştir³³. Akademinin amblemi çapraz olarak yerleştirilmiş resim sanatını temsil eden bir fırça ile heykeli temsil eden bir keski ve bunlara ters olarak yerleştirilmiş mimarlığı temsil eden bir pergelden oluşmaktadır. Bunların arasında uzanan bir şeritte “akademi, antik sanatları yeniden canlandıracaktır” anlamına gelen Latince motto “*Et veteres revocavit artes*” yer almaktadır³⁴ (Şek. 1).

1797 yılında Napolyon'un Venedik'i işgaliyle birlikte Venedik Cumhuriyeti sona ermiş ve kentte Fransız işgali başlamıştır. Napolyon'un kurucu kralı olduğu ve 1805 ile 1814 yılları arasında varlığını sürdüren İtalya Krallığı (*Regno d'Italia Napoleonico* ya da *Regno Italico*)³⁵ hâkimiyeti altında olan Venedik kenti ve akademi 1807 yılında yayınlanan bir Napolyon kararnamesi (*Decreto Napoleonico*) ile Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi (*Accademia Reale di Belle Arti di Venezia*) ismini almıştır³⁶. Aynı tarihte akademi, kentteki *Santa Maria della Carità* kilisesi, manastırı ile bunlara bağlı resim okulundan oluşan kompleksin binalarına yerleşerek eğitime burada devam etmiştir. 10 Ağustos 1817 tarihinde, Leopoldo Cicognara başkanlığı zamanında akademi bünyesinde yer alan sanat eserleriyle birlikte Venedik kiliselerinden alınan sanat eserlerinden geri getirilebilenlerin bir arada sergilenebilmesi için yukarıda sözünü ettiğimiz binaların bir kısmı müzeye dönüştürülmüş³⁷ ve Venedik Akademi Galerileri (*Le Gallerie dell'Accademia di Venezia*) adı altında hizmet vermeye başlamıştır³⁸ (Fot. 1).

1861'deki İtalya Birliği (*Unità d'Italia*) ile 1866'daki Venedik ve Veneto Bölgesi'ndeki iller ile Mantova'nın halk oylamasıyla (*Plebiscito di Venezia, delle province venete e di quella di Mantova*) yeni kurulan İtalya Krallığı'na dâhil olmalarının ardından akademiye bir dizi değişim yaşanmıştır. 1881'de ise Venedik Akademi Galerileri ve Venedik Güzel Sanatlar Akademisi birbirinden ayrılmıştır. Daha önce akademi yönetiminde olan müze ve bünyesindeki eserler bağımsız müze yönetimine bırakılmıştır³⁹. Venedik Güzel Sanatlar Akademisi 2010 yılında Giudecca Kanalı üzerinde Zattere kıyısında bulunan dönemin tedavi edilemeyen hastalıkları için 16. yüzyılda Rönesans stilinde inşa edilmiş hastane (*Ospedale degli Incurabili*) binasına taşınmıştır ve eğitime halen burada devam etmektedir⁴⁰ (Fot. 2 ve Fot. 3).

32 Bassi, 1941, 10.

33 Cassese, 2013, 151.

34 Bassi, 1941, 29.

35 Pagano, 2007, 27-30.

36 Mazzafferro, 2015, 15-16.

37 Bassi, 1941, 44-45.

38 Mazzafferro, 2015, 28.

39 Cassese, 2013, 156.

40 Cassese, 2013, 153-154.

Osmanlı'dan Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'ne Sanat ve Mimarlık Eğitimi Almaya Giden Öğrenciler

Venedik Güzel Sanatlar Akademisi Arşivi'ndeki araştırmamıza konu olan Geç Osmanlı Dönemi'nde buraya sanat ve mimarlık eğitimi almaya gelen ilk öğrencilerin isimlerine, çok detaylı bilgilerin yer olmadığı, 1821 yılı kayıt defterinde rastlanılmaktadır. İzmirli Levanten Margheriti ailesinin oğlu olan Filippo Margheriti⁴¹ ve Morali anlamına gelen Rum Moraitis ailesinin oğlu Stelio Moraiti⁴² (Stelyo Moraitis) 1821 yılında akademiye kayıt olmuşlardır. Moraitis soyadına 19. yüzyıl İzmir'inde çok sık rastlanmaktadır⁴³. Dönemin çok sade tutulan kayıt defterlerinde sözünü ettiğimiz bu iki İzmirli öğrencinin de akademiye ne eğitimi aldıklarına dair bir bilgiye ulaşamadık. Kayıt defterlerinde dikkatimizi çeken bir husus da hangi milletten olursa olsun Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'ne kayıt olan öğrencilerin isimlerinin kayıt defterine İtalyanlaştırılarak yazılmış olmasıdır.

Akademi kayıt defterlerinde 1821'den 1862'ye kadar olan zaman zarfından Osmanlı'dan buraya sanat ve mimarlık eğitimi için gelen her hangi bir öğrencinin ismine rastlayamadık. Ancak, 1862-1863 eğitim-öğretim yılına ait kayıt defterinde isminden başka bir bilgi bulunmayan İstanbul doğumlu Giuseppe Eminian'ın (Hovsep Eminyan) bilgisine ulaştık⁴⁴.

1862 yılında Osmanlı toprağı olan Belgrad'dan gelen (memleketi kısmında *Belgrado in Turchia* yazmaktadır) Nicolo Marcovich 26 Nisan 1862 tarihinde akademinin mimarlık atölyesine kayıt olmuştur. Nicolo Marcovich'in kayıt sayfasında dikkate değer bir nokta ise 19. yüzyılda İtalyan Güzel Sanatlar Akademileri'nde var olan bir uygulamadır. Bazı öğrenciler, önemli görevlerde bulunan kişilerin ya da kurumların referansıyla akademiye kayıt olabiliyorlardı. 1861'de sağlanan İtalya Birliği ile birlikte tahta geçen Kral II. Vittorio Emanuele adına gönderilmiş 6141 sayılı ve Mart 1862 tarihli yazıyla Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'ne kayıt olduğuna dair bir not Nicolo Marcovich'in kayıt bilgilerinin bulunduğu sayfada yer almaktadır⁴⁵.

6 Kasım 1877'de akademiye kayıt olan ve o tarihte 19 yaşında olan İstanbul doğumlu Giovanni Battista Ciobainan (Hovhannes Baptist Çobanyan) Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'nde perspektif, anatomi ve mimarlık atölyelerini takip etmiştir (Bel. 1). Venedik'teki eğitimi sırasında kentteki Katolik Ermeni topluluğuna ait Moorat-Raphael Koleji'nde konaklamıştır⁴⁶. Çobanyanların kökeni incelendiğinde Eğin (günümüzde

41 *Reale Accademia/Regio Istituto di Belle Arti di Venezia* (Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi) bundan sonra RABAV, Anno Scolastico (Akademik Yılı) 1821-1822, *Matricolo d'Ammissione* (Kayıt Defteri) N. 2, 1821.

42 RABAV anno scolastico 1821-1822, *Matricolo d'Ammissione*, N. 16, 1821.

43 Yentürk-Yentürk, 2003, 242.

44 RABAV anno scolastico 1862-1863, *Matricolo d'Ammissione*, N. 46, 1862

45 RABAV anno scolastico 1861-1862, *Matricolo d'Ammissione*, N. 353, 26 Aprile 1862.

46 RABAV anno scolastico 1877-1878, *Matricolo d'Ammissione*, N. 46, 6 Novembre 1877.

Erzincan'ın Kemaliye ilçesi) kökenli ve bölgedeki Ermeni topluluğunun yöneticilerinden oldukları anlaşılmaktadır. Aile, 17. yüzyılda İstanbul'a göç etmiştir⁴⁷.

Geç Osmanlı Dönemi'nde İstanbul'da önemli eserleri bulunan İtalyan mimar Raimondo D'Aronco'nun da Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'nde okuduğu bilinmektedir⁴⁸. Ancak, bu akademinin arşivindeki araştırmalarımız sırasında karşımıza çıkan D'Aronco'nun ilk kayıt bilgilerini de belgesiyle birlikte sunmayı gerekli gördük (Bel. 2). Girolamo D'Aronco'nun oğlu Raimondo 13 Kasım 1877'de 20 yaşındayken akademiye kayıt olmuştur. Belgede D'Aronco'nun ikamet adresi olarak Udine ve Venedik kentleri görünmektedir. Kayıt defterinin Raimondo D'Aronco ile ilgili bilgiler içeren sayfasının notlar kısmında ise yukarıda sözünü ettiğimiz gibi bir referans göze çarpmaktadır. Raimondo D'Aronco'nun Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'ne Valentinois Kontu'nun referansı ve himayesiyle kayıt olduğu bilgisi yer almaktadır⁴⁹.

Pietro Oshian (Pierre Oshian), Venedik Güzel Sanatlar Akademisi için önemli bir şahsiyettir. Aristene Oshian ve Maria Tulbentgi'nin (Mariam Tülbentçi) oğlu olan Pierre, 1895'te akademinin mimarlık ve süsleme atölyelerine, ardından 1897'de ise peyzaj atölyesine kayıt olmuştur. Pierre Oshian da Venedik'teki eğitimi sırasında diğer Katolik Ermeni öğrenciler gibi Moorat-Raphael Koleji'nde konaklamıştır⁵⁰ (Bel. 3). Pierre, akademideki ilk yılında öğrencileri teşvik etmek için açılan yarışmalarda mimarlık alanında beşinci, süsleme alanında ise on ikinci olmuştur. 1896 yılındaki ikinci sınıf öğrencileri arasındaki mimarlık yarışmasında üçüncü olmuştur. Akademideki son yılında ise mimarlık alanındaki yarışmada ikincilik ödülü almıştır. 1898-1899 eğitim-öğretim yılı sonunda mimar olarak mezun olan Pierre, peyzaj atölyesinde ise ikinci sınıfı tamamlamıştır. Venedik'teki eğitiminin ardından İstanbul'a dönüp serbest mimarlık yapan Pierre Oshian'ın Fransızca olarak yıllık yayınlanan ve Osmanlı'da ticaret ve meslekler rehberi işlevi gören *Annuaire Oriental*'de 1899 ile 1904 yılları arasında kaydı bulunmaktadır⁵¹. Bu kayıtlarda adının başında yer alan "Prof." unvanı Oshian'ın bir müddet Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'nde mimarlık eğitimi vermesinden kaynaklanmaktadır⁵². Yine aynı yıllığın 1899 kayıtlarına göre Oshian'ın dönemin İstanbul'unun önemli mimarı Joseph H. Aznavour ile Bankalar Caddesi üzerinde bulunan Sen Piyer (St. Pierre) Hanı'ndaki 10 numaralı ofisi paylaştığı ve muhtemelen Aznavour'un yanında staj yaptığı anlaşılmaktadır. 1901 yılında ise Oshian'ın Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'nden tanıştığı Haig Zepçiyen/Zıpcy ile Galata, Gümrük Sokak 30 numarada bulunan Yannisopoulo Hanı'ndaki 6 numaralı ofisi paylaşmıştır⁵³.

47 Yarman, 2014, 268.

48 Freni - Varnier, 1983, 197.

49 RABAV *anno scolastico* 1877-1878, *Matricolo d'Ammisione*, N. 123, 13 Novembre 1877.

50 RABAV *anno scolastico* 1895-1896, *Matricolo d'Ammisione*, N. 116, 31 Dicembre 1895.

51 Kuruyazıcı, 1999a, 73.

52 URL 1.

53 Kuruyazıcı, 1999b, 45.

Pierre Oshgian akademide tanıştığı süsleme atölyesi öğrencisi ve Venedik'in önemli sanatçı ailelerinden Cadorin'lerin kızı ressam ve dekoratör İda Cadorin (1879-1906) ile 1903'te evlenmiştir. Venedik yakınlarında yer alan Treviso ili sınırları içinde bulunan Cison di Valmarino'daki evlerinin Art Nouveau stilindeki tasarımı Pierre Oshgian, yine aynı stildeki iç dekorasyonu ise eşi İda tarafından gerçekleştirilmiştir⁵⁴.

Stephan'ın oğlu, İstanbul doğumlu Isaac Caracachian (İsac Karakaşyan/ Karakaş) 12 Kasım 1899'da 23 yaşındayken Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'nin mimarlık ve süsleme atölyelerine kayıt olmuştur (Bel. 4). İsac, akademideki ilk yılında öğrencileri teşvik etmek için birinci sınıf öğrencileri arasında açılan yarışmalarda mimarlık alanında ikincilik, süsleme alanında ise üçüncülük ödülü almıştır. Ertesi yıl ise, ikinci sınıf öğrencileri arasındaki yarışmada mimarlık alanında ikincilik ödülü almıştır. 19. yüzyılın sonlarına doğru, akademinin kayıt defterlerinde öğrencilerin Venedik'te konakladıkları adreslerine kadar detaylı bilgiler verilmiştir. İsac, Venedik'teki ilk yılında Cannaregio Mahallesi (*Corte dei Risi 4309*) adresinde⁵⁵, ikinci yılında ise San Marco Mahallesi (*Calle della Verona 3684*) adresinde konaklamıştır⁵⁶. Venedik'teki eğitiminin ardından İstanbul'a dönen İsac'ın *Annuaire Oriental*'e göre 1902 ile 1913 yılları arasında Osmanlı'nın başkentinde serbest mimarlık yaptığı anlaşılmaktadır⁵⁷.

Paris'te Rue Gambetta 25 numarada yaşayan öğretmen Tomaso (Tovmas) ve Sofia'nın oğlu 18 Ocak 1880 İstanbul doğumlu Edoardo Tersian (Yervant Terziyan) 1897-1898 eğitim-öğretim yılında Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'nin mimarlık atölyesine kayıt olmuştur. 1898-1899 eğitim öğretim yılında akademinin ikinci sınıf öğrencileri için açtığı yarışmalarda mimarlık alanında ikinci olmuştur. Venedik'teki eğitimi sırasında Moorat-Raphael Katolik Ermeni Koleji'nde konaklamıştır. Üçüncü sınıf kayıt bilgilerine göre 1899-1900 eğitim-öğretim yılında akademinin ücretini ödeyememiştir. İtalya Kraliyet Eğitim Bakanlığı'nın bu gibi durumlar için 10 Şubat 1896'da aldığı karara dayanılarak kaydı silinmiştir⁵⁸ (Bel. 5).

Türkçe kaynaklarda Yervant Terziyan hakkında önemli bilgilere ulaşılabilmekte ve Geç Osmanlı-Erken Cumhuriyet Dönemi'nde İstanbul'da aktif bir mimar olduğu anlaşılmaktadır. *Annuaire Oriental*'de 1912 ile 1921 yılları arasında kaydına rastlanmaktadır⁵⁹. 1911 ile 1917 yılları arasında Sanayi-i Nefise Mektebi mimarlık bölümünde atölye hocası olarak görev yapmıştır⁶⁰. Arif Hikmet Koyunoğlu'na göre, Yervant Terziyan İstanbul Belediyesi Fen Heyeti Üyeliği ve mimar Giulio Mongeri'nin

54 URL 1.

55 RABAV *anno scolastico* 1895-1896, *Matricolo d'Ammisione*, N. 67, 12 Novembre 1895.

56 RABAV *anno scolastico* 1896-1897, *Matricolo d'Ammisione*, N. 12, 28 Ottobre 1896.

57 Kuruyazıcı, 2000, 75.

58 RABAV *anno scolastico* 1899-1900, *Matricolo d'Ammisione*, N. 33, 10 Ottobre 1899.

59 Kuruyazıcı, 2000, 74.

60 Cezar, 1983, 69; Kuruyazıcı, 1999c, 54.

yardımcılığını yapmıştır⁶¹. M. Sözen, “Cumhuriyet Dönemi Mimarisi” adlı eserinde Erken Cumhuriyet Dönemi mimarları arasında Terziyan’a da yer vermiştir⁶².

M. Sözen ve M. Tapan “50 Yılın Türk Mimarisi” adlı eserlerinde Fatih ve Kadıköy Belediye Binaları’nın 1913 yılında, Birinci Ulusal Mimari ilkelerine uygun olarak Yervant Terziyan tarafından tasarlandığını söylemektedirler⁶³. Her iki yapı da dönemin İstanbul Belediye Başkanı ve İstanbul’a modern belediye şubeleri kazandırmayı düşünen Cemil Topuzlu tarafından sipariş edilmiştir⁶⁴. Eğimli bir arazi üzerinde bodrum, zemin ve birinci kat olmak üzere üç katlı tasarlanan ve “U” biçimli bir plan şemasına sahip olan Fatih Belediye Binası zamanla yapılan ekler yüzünden orijinal tasarımından uzaklaşmıştır. Genel anlamda Birinci Ulusal Mimari özelliklerini yansıtan simetrik giriş cephesi, Mimar Vedat Tek tarafından gerçekleştirilmiş Tayyare Şehitleri Anıtı’nın yer aldığı parka bakmaktadır. Böylece Yervant Terziyan dönemin anlayışına uygun bir mimari dil ortaya koymuştur. Yapı, günümüzde Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Rektörlük Binası olarak hizmet vermektedir (Fot. 4).

Kadıköy Belediye Binası ise Fatih Belediye Binası ile aynı plan, cephe düzeni ve süsleme özellikleri göstermektedir. N. Türkmen’e göre aynı tasarım ve plan özelliklerine sahip bu yapılar eş zamanlı olarak Yervant Terziyan tarafından inşa edilmiş olmalıdır⁶⁵. Yapı, Kadıköy Belediye Binası olarak inşa edilmiş, daha sonra Kaymakamlık, Hükümet Tabipliği ve Nikâh Dairesi olarak hizmet vermiştir. 1984 yılında restore edilen yapı, Kadıköy Belediyesi Meclis Binası olarak işlevine devam etmiştir. 2013’te tekrar bir restorasyon görmüş ve 2014 yılından itibaren Tarih, Edebiyat ve Sanat Kütüphanesi olarak hizmet vermektedir⁶⁶ (Fot. 5). Yervant Terziyan, Fatih ve Kadıköy Belediye Binaları’nda Venedik Güzel Sanat Akademisi’nde aldığı mimarlık eğitimini ve II. Meşrutiyet Dönemi siyasi ortamının mimariye yansımalarını bir potada birleştirmeyi başarmıştır.

1898 yılında Venedik Güzel Sanatlar Akademisi mimarlık atölyesine kayıt olan, esnaf Garabed Bardisbanian (Garabed Bardizbanyan) ve Merambi Papasian’ın (Merambi Papazyan) oğlu, 27 Nisan 1879 Edirne doğumlu Aram Bardisbanian (Aram Bardizbanyan) başarılı bir öğrenci olarak dikkat çekmektedir. Birinci sınıflar arasındaki mimarlık yarışmasında birincilik ödülünü kazandıktan sonra, ertesini yıl yapılan ikinci sınıf mimarlık öğrencileri arasındaki yarışmayı da birinci olarak tamamlamıştır. Kayıt defterinde Aram’ın ailesinin Edirne’de ikamet ettiği, Aram’ın ise Venedik’teki Moorat-Raphael Katolik Ermeni Koleji’nde konakladığını belirtilmekte ve 1899-1900 eğitim-öğretim yılı için akademinin ücretinin Moorat-Raphael Koleji tarafından 31 Ekim 1899

61 Birkan-Pehlivanlı, 1977, 8-9.

62 Sözen, 1996, 21.

63 Sözen-Tapan, 1973, 104.

64 Kolay, 2018, 235.

65 Türkmen, 2009, 461-462.

66 Anonim, 2016, 42.

tarhinde ödendiği bilgileri yer almaktadır⁶⁷ (Bel. 6).

Aram Bardizbanyan Venedik'teki eğitiminin ardından İstanbul'da giderek serbest mimarlık yapmıştır ve *Annuaire Oriental*'de 1913 ile 1941 yılları arasında kaydına rastlanmaktadır⁶⁸. Mimarın soyadı Türkçe kaynaklarda Bardizbanyan ya da Bardizban olarak geçmektedir. İstanbul Mimarlar Odası Arşivi'nde bulduğumuz bir belgeye⁶⁹ göre Aram Bardizbanyan, Galata'da bulunan Nur Han'ın 14 numaralı bürosunu mimarlık ofisi olarak kullanmıřtır⁷⁰. 1935 yılında Arkitekt dergisinde yayınlanan bir habere göre bir buçuk ay süren bir çalışma sonucunda İstanbul Mimarlar Odası'nın Abdullah Ziya, Zeki Sayar, Adamandidis, Avadis Saraf ve Jan Tülbentçi'den oluşan bir komisyon, o tarihlerde İstanbul'daki aktif mimarların mesleki deneyimlerini göz önünde bulundurmadan, sadece iş ve kazanç durumlarını inceleyerek bir sıralama yapmıştır. Bu sıralamaya göre dönemin mimarlarından Zühtü Başar, Seyfi Arkan, Yorgiyadis, Sedat Hakkı ve Tahsin Sermet birinci sınıf mimarlar grubunu oluştururken. Aram Bardizban, Abidin Mortaş, Jan Tülbentçi, İstapan Ara, Zeki Sayar ve 18 diğer mimar kazançlarına göre ikinci sınıf mimarlar grubunu oluřturmuřtur⁷¹.

Aram Bardizbanyan'ın İstanbul'da şimdiye kadar bilinen tek yapısı Kınalıada'da tasarladığı Sukyas Evi'dir⁷². Anuş Anna Sukyasyan tarafından sipariş edilen iki katlı ahşap ve bahçeli bu yapı 20. yüzyıl başlarına tarihlenmektedir⁷³ (Fot. 6). Bu yapı muhtemelen Aram Bardizbanyan'ın mimarlık kariyerindeki ilk tasarımlarından biri olmalıdır.

Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'nin mimarlık atölyesine 31 Ekim 1898'de kayıt olduğunu tespit ettiğimiz, İstanbullu bir esnaf olan Vincenzo Zepgian (Vıthen Zepçiyen/Zıpcy) ve Teresa Spadoni'nin oğlu 4 Haziran 1879 İstanbul doğumlu Haigh Zepgian'dır (Haig Zepçiyen/Zıpcy). Haig, Venedik'teki eğitiminin ilk yılında Moorat-Raphael Katolik Ermeni Koleji'nde konaklamıştır. Akademiye kayıt ücretini de aynı kolej ödemiřtir⁷⁴ (Bel. 7). Haig, akademideki ilk yılında birinci sınıf öğrencileri arasında açılan yarışmada mimarlık alanında dördüncü, ikinci sınıfta ise aynı alanda üçüncü olmuřtur⁷⁵. Haig, akademideki üçüncü yılında Venedik'te konakladığı yeri değiştirmiş, kentteki Ermeni topluluğunun yoğun olduğu Dorsoduro Mahallesi yakınlarındaki (*Ponte Briati*

67 RABAV *anno scolastico* 1899-1900, *Matricolo d'Ammisione*, N. 43, 31 Ottobre 1899.

68 Kuruyazıcı, 2000, 75.

69 İstanbul Mimarlar Odası Arşivleri'ndeki araştırma çalışmalarında yardımcı olan yüksek lisans öğrencim Erdem BAYAZIT'e teşekkürlerimi sunarım

70 Türk Yüksek Mimarlar Birliği Azaları ve Yüksek Mimarlık Mesleği ile Alakadar Mevzuat, 1940, 49.

71 Anonim, 1935, 277-278.

72 Kuruyazıcı, 2011, 112.

73 URL 2.

74 RABAV *anno scolastico* 1898-1899, *Matricolo d'Ammisione*, N. 63, 31 Ottobre 1898.

75 RABAV *anno scolastico* 1899-1900, *Matricolo d'Ammisione*, N. 30, 30 Ottobre 1899.

2930) adresinde oturmaya başlamıştır⁷⁶. Venedik'teki eğitiminin ardından İstanbul'da 1901 ile 1922 yılları arasında serbest mimarlık yapmış ve ismi *Annuaire Oriental*'de Haig Zipcy olarak yer almıştır⁷⁷. Yine aynı yıllığın 1901 kayıtlarına göre yukarıda sözünü ettiğimiz gibi Pierre Osglian ile aynı ofisi paylaşmıştır⁷⁸. *Annuaire Oriental*'in 1904 yılı kayıtlarına göre ise Haig Zipcy'nin P. Roveda ile Grand Rue de Pera (Günümüzdeki İstiklal Caddesi) 452 numarada ortak bir mimarlık ofisinin bulunduğu anlaşılmaktadır⁷⁹. Yine *Annuaire Oriental* kayıtlarına göre Haig Zipcy 1910 ile 1921 yılları arasında Bahriye Nezareti baş mimarı olarak görev yapmıştır⁸⁰.

Hakkında çok az bilgiye ulaşabildiğimiz Trabzon doğumlu Antonio Parghemtan (Andon Parghemtan) 1898 yılında Venedik Güzel Sanatlar Akademisi süsleme atölyesine kayıt olmuştur. Akademideki ilk yılında birinci sınıf öğrencileri arasındaki süsleme alanında düzenlenen yarışmada birincilik ödülünü kazanmıştır⁸¹.

Babasıyla aynı ismi taşıyan, İstanbul doğumlu Antonio Makgiut (Andon Makgiut) ise 31 Aralık 1899 tarihinde 18 yaşındayken akademinin mimarlık atölyesine kayıt olmuştur. Kayıt ücreti ailesi tarafından 16 Kasım 1899 tarihinde ödenmiştir. Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki ilk yılında öğrencileri teşvik etmek için açılan yarışmalarda mimarlık alanında dördüncü olmuştur. Antonio Makgiut, Venedik'teki eğitimi sırasında Moorat-Raphael Katolik Ermeni Koleji'nde konaklamıştır⁸² (Bel. 8).

İstanbul'da ile Grand Rue de Pera (Günümüzdeki İstiklal Caddesi) 15 numarada oturan, varlıklı Serafino Bedrossian ve Malvina Karakasche'nin oğlu, 15 Kasım 1883 İstanbul doğumlu Giacomo Bedrossian (Hagop Bedrosyan) 15 Ekim 1901'de kayıt ücretini ödeyerek 1901-1902 eğitim-öğretim yılında Venedik Güzel Sanatlar Akademisi mimarlık atölyesine kayıt olmuştur. Hagop, Venedik'teki eğitimi sırasında kentteki Moorat-Raphael Katolik Ermeni Koleji'nde kalmıştır⁸³ (Bel. 9).

İstanbul Pera'da (günümüzdeki Beyoğlu) Hocasade Caddesi 13 numarada oturan Makine Mühendisi Giusto Jogero ve Maddalena Polamori'nin oğlu olan 1 Nisan 1885 İstanbul doğumlu Edoardo Jogero ise 30 Kasım 1911'de akademiye kayıt ücretini ödeyerek mimarlık atölyesine kayıt olmuştur. Edoardo, Venedik'teki eğitimi sırasında San Marco Mahallesi (*San Samuele 3427*) adresinde konaklamıştır⁸⁴ (Bel. 10).

76 RABAV *anno scolastico* 1900-1901, *Matricolo d'Ammisione*, N. 26, 13 Ottobre 1900.

77 Kuruyazıcı, 1999a, 73.

78 Kuruyazıcı, 1999b, 45.

79 Kuruyazıcı, 1999b, 43.

80 Kuruyazıcı, 1999c, 52.

81 RABAV *anno scolastico* 1898-1899, *Matricolo d'Ammisione*, N. 29, 1898.

82 RABAV *anno scolastico* 1899-1900, *Matricolo d'Ammisione*, N. 116, 31 Dicembre 1899.

83 RABAV *anno scolastico* 1901-1902, *Matricolo d'Ammisione*, N. 76, 30 Novembre 1901.

84 RABAV *anno scolastico* 1911-1912, *Matricolo d'Ammisione*, N. 56, 30 Novembre 1911

Sonuç

Venedik Güzel Sanatlar Akademisi Arşivi'ndeki araştırmalarımızın temel kaynağı akademinin kayıt defterleridir. 19. yüzyıl başlarına ait kayıt defterleri oldukça sade tutulmuştur. Bu defterlerde sadece öğrencilerin isimleriyle birlikte kayıt oldukları tarihlere yer verilmiştir. Özellikle 19. yüzyılın son çeyreğine ve 20. yüzyıl başlarına ait kayıt defterlerinde ise öğrencilerin anne ve baba isimleriyle birlikte bunların ikamet adresleri, öğrencinin doğum tarihi, Venedik'te konakladığı yer ve kayıt olduğu/kayıt yenilediği akademik yıla ait okul ücreti ödeme bilgileri gibi kapsamlı bilgilere yer verilmiştir. Venedik Güzel Sanatlar Akademisi Arşivi'nde incelediğimiz tüm kayıt defterlerinde dikkatimizi çeken ortak özellik öğrencilerin isimlerinin İtalyanlaştırılarak verilmesidir. Bu durum söz konusu öğrencilerin biyografilerinin yazılmasında ve mezuniyet sonrasındaki kariyerlerinin ortaya koyulmasında zorluklar çıkarmaktadır. Bu yüzden akademinin kayıt defterlerinde isimleri İtalyanlaştırılarak yazılmış öğrencilerin muhtemelen orijinal ya da Geç Osmanlı-Erken Cumhuriyet Dönemi'nde tanınmış oldukları isimlerini tespit edebilmek için konunun uzmanlarından destek alıp, *Annuaire Oriental* ve Geç Osmanlı-Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığını konu alan kaynaklardan faydalandık. Tespit edebildiğimiz isimleri parantez içine alarak hem metnin içine, hem de aşağıdaki tabloya yerleştirdik.

Araştırmamıza konu olan dönem içinde Osmanlı'dan Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'ne eğitim almaya giden öğrenci sayısı on dördtür. Bunlardan ikisi İzmir, biri Belgrad, biri Edirne, biri Trabzon'dan kalan dokuzu ise İstanbul'dan Venedik'e gitmiştir. İlk giden iki öğrenci 1821'de İzmir'den, uzun bir aradan sonra bir öğrenci 1862'de henüz Osmanlı toprağı olan Belgrad'dan ve bir öğrenci İstanbul'dan, 1877'de yine bir öğrenci İstanbul'dan Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'ne okumaya gitmiştir. 1895-1898 yılları arasında Osmanlı'dan Venedik'e eğitime giden öğrencilerin sayısında bir artış görülmektedir. 1895 yılında üç öğrenci İstanbul'dan, 1897'de bir öğrenci yine İstanbul'dan, 1898 yılında ise bir öğrenci Edirne'den, bir öğrenci İstanbul'dan ve bir öğrenci Trabzon'dan Venedik'e gitmiştir. 1901 ve 1911 yıllarında ise İstanbul'dan Venedik'e gelen birer öğrenci kayıt defterlerinde yer almaktadır. Kayıt defterlerinde 1821 yılında Osmanlı'dan Venedik'e ilk giden öğrencilerin ne eğitimi aldıklarına dair herhangi bir bilgiye yer verilmezken, 1862'den itibaren öğrencilerin aldıkları eğitimler hakkında bilgiler bulunmaktadır. Bu durumda, Osmanlı'dan Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'ne giden öğrencilerin büyük bir çoğunluğunun mimarlık eğitimi aldığını söyleyebiliriz. Bunlardan İsaç Karakaşyan/Karakaş, Pierre Osghian, Yervant Terziyan ve Aram Bardizbanyan ve Haig Zepçiyen/Zipcy'nin Venedik'teki eğitimlerinin ardından 20. yüzyıl başı İstanbul'unda ofis açıp serbest mimarlık yaptıklarını tespit ettik. Ayrıca, Haig Zepçiyen/Zipcy'nin 1910 ile 1921 yılları arasında Bahriye Nezareti baş mimarı olarak çalıştığı, Pierre Osghian'ın Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'nde, Yervant Terziyan'ın ise Sanayi-i Nefise Mektebi'nde 1911 ile 1917 yılları arasında ders verdiği bilgilerini bir araya getirdik. Bunların haricinde, Yervant Terziyan ve Aram Bardizbanyan'ın ise tespit edebildiğimiz tasarımlarına makalemizde yer verdik.

Venedik Güzel Sanatlar Akademisi Arşivi'nde yaptığımız araştırma çalışmaları sonucunda Osmanlı'dan gelip burada eğitim alan öğrencilerin genellikle Katolik Ermeni kökenli oldukları dikkat çekmektedir. Bunun sebebi Venedik'te çok büyük bir Mekhitarist Ermeni Katolik topluluğu bulunması ve kentte bu topluluğa ait Moorat-Raphael Koleji'nin yer almasıdır. Geç Ortaçağ'dan itibaren Venedik'te Ermeni yerleşimleri görülmeye başlanır. Buradaki Katolik Benedikten mezhebine mensup Rahip Mekhitar'ın 1700'lerde kurduğu Katolik Mekhitarist mezhebi Venedik'te gelişmeye başlamıştır. Yüzyıllar boyunca bu mezhep çevresinde Venedik ve hinterlandında büyük bir Katolik Ermeni topluluğu oluşmuştur. 19. yüzyıl başlarında Katolik Ermeni çocukların yatılı okuduğu kolejlerin ilki Venedik yakınlarındaki Padova kentinde 1834 yılında Moorat Koleji adıyla, ikincisi ise Venedik'te Raphael Koleji ismiyle 1836 yılında açılmıştır. Ermeni Mekhitarist rahipleri tarafından işletilen bu iki Ermeni Koleji 1870 yılında birleştirilerek Venedik'te Ca' Zenobio binasında Moorat-Raphael Koleji olarak hizmet vermeye başlamıştır⁸⁵. Makalemize konu olan ve Osmanlı'dan Venedik'e gelen Ermeni öğrencilerin büyük bir çoğunluğu Moorat-Raphael Koleji'nde okumuş ve konaklamıştır.

Venedik Güzel Sanatlar Akademisi kurulduğu yıldan itibaren ücretli bir eğitim kurumu olmuştur. İsimlerini tespit ettiğimiz Osmanlı tebaasından öğrencilerin her yıl yenilenen kayıt ücretleri öğrencilerin aileleri ya da mensubu olduğu topluluk tarafından ödenmiştir. Yukarıda isimlerini zikrettiğimiz öğrencilerden tespitlerimize göre sadece Yervant Terziyan mezun olamamıştır. Terziyan, 1899-1900 eğitim-öğretim yılına denk gelen akademideki üçüncü yılının ücretini ödeyememiş ve kaydı silinmiştir.

Bu araştırmamız bir ön çalışma niteliğindedir. Çalışmamızın bundan sonraki arşiv araştırmaları için öncü olacağına ve bu isimleri tespit edilen mimar ve sanatçıların biyografilerinin yazılmasında ve Geç Osmanlı-Erken Cumhuriyet Dönemi Sanatı ve Mimarlığına katkılarının ortaya koyulmasında faydalı olacağına inanmaktayız. Aşağıda, Venedik Güzel Sanatlar Akademisi Arşivi'ndeki kayıt defterleri aracılığıyla tespit ettiğimiz Osmanlı'dan bu akademiye eğitim almaya gelmiş öğrencilerin bir listesi yer almaktadır (Tab. 1).

85 Zekiyan, 1990, 41-42.

Tablo 1: Venedik Güzel Sanatlar Akademisi Arşivi'nde tespit ettiğimiz Osmanlı'dan gelen öğrencilerin listesi

Soyadı	Adı	Atölye	Kayıt Tarihi	Memleketi
Margheriti	Filippo		1821	Smirne (İzmir)
Moraiti	Stellio		1821	Smirne (İzmir)
Marcovich	Nicolo		26 Nisan 1862	Belgrado in Turchia (Belgrad)
Eminian (Eminyan)	Giuseppe (Hovsep)		26 Nisan 1862	Costantinopoli (İstanbul)
Ciobainan (Çobanyan)	Giovanni Battista (Hovhannes Baptist)	Perspektif, Anatomi, Heykel	6 Kasım 1877	Costantinopoli (İstanbul)
Caracachian (Karakaşyan/Karakaş)	Isaac (İsac)	Mimarlık Süsleme	12 Kasım 1895	Costantinopoli (İstanbul)
Makgiut	Antonio (Andon)	Mimarlık	31 Aralık 1895	Costantinopoli (İstanbul)
Osglian	Pietro (Pierre)	Mimarlık Süsleme	30 Aralık 1895	Costantinopoli (İstanbul)
Tersian (Terziyan)	Edoardo (Yervant)	Mimarlık	1897	Costantinopoli (İstanbul)
Bardisbanian (Bardizbanyan)	Aram	Mimarlık	1898	Adrianopoli (Edirne)
Zepgian (Zepçiyen/Zıpcy)	Haigh	Mimarlık	31 Ekim 1898	Costantinopoli (İstanbul)
Parghemtan	Antonio (Andon)	Süsleme	1898	Trebisonda (Trabzon)
Bedrossian (Bedrosyan)	Giacomo (Hagop)	Mimarlık	30 Kasım 1901	Costantinopoli (İstanbul)
Jogero	Edoardo	Mimarlık	30 Kasım 1911	Costantinopoli (İstanbul)

KAYNAKÇA

- Akay, Z. - Ardiçoğlu, A. (2012). İlk Mimarlık Bürolarının İzinde: Erken Cumhuriyet Döneminin İş Merkezi Karaköy. *Mimar.İst*, 12 (46), 77-91.
- Alp, S. (2015). Yervant Osgan'ın Bilinmeyen Bir Eseri: Tokatyan Ailesi Mezar Anıtı. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3 (18), 349-360.
- Anonim. (1935). Duyumlar-Serbest mimarların kazanç vergileri. *Arkitekt*, 9 (57), 277-278.
- Anonim. (2016). Kadıköy Şehremaneti. *Kadıköy Almancağı*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Etüd Ve Projeler Daire Başkanlığı Altyapı Projeler Müdürlüğü.
- Bassi, E. (1941). *La Regia Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze: Le Monnier.
- Birkan, G. - Pehlivanlı, S. (1977). Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu İle Bir Söyleşi, *Mimarlık*, 150, 8-16.
- Cassese, G. (2013). *Accademie / Patrimoni di Belle Arti*, Roma: Gangemi Editore.
- Cezar, M. (1983). Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100 Yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne. Zeki Sönmez (Ed.), *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*, 5-84, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.
- Cezar, M. (1995). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi Bey*, İstanbul: Erol Kerim Aksoy Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı.
- Eldem, E. (2010). *Le voyage à Nemrud Dağı d'Osman Hamdi Bey et d'Osgan Efendi, 1883*, İstanbul: Institut Français d'Etudes Anatoliennes-Georges-Dumézil.
- Erdoğan, A. (2009), *Türkiye'de Yurtdışına Öğrenci Gönderme Olgusunun Sosyolojik Çözümlemesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erdoğan, A. (2013), *Yurtdışı Eğitim ve Türk Modernleşmesi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ergin, O. (1940). *Türkiye Maarif Tarihi*. İstanbul: Osmanbey Matbaası, c. 2.
- Freni, V. - Varnier, C. (1983). *Raimondo D'Aronco. L'opera completa*. Padova: Centro Grafico Editoriale.
- Gündüz, M. (2015). Diyar-ı Ecnebidde Tahsil-i İlim serüvenimiz (1830-1950). *Eğitime Bakış Dergisi*, 11 (34), 21-36.
- Kolay, E. (2018). *Osmanlı Yerel Yönetim Sisteminin Mimari Alana Yansıması: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Belediye Binaları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kuruyazıcı, H. (1999a). İstanbul'un Unutulmuş Mimarları-1, İstanbul, 28, 71-73.
- Kuruyazıcı, H. (1999b). İstanbul'un Unutulmuş Mimarları-2, İstanbul, 29, 41-45.
- Kuruyazıcı, H. (1999c). İstanbul'un Unutulmuş Mimarları-3, İstanbul, 30, 52-54.
- Kuruyazıcı, H. (2000). İstanbul'un Unutulmuş Mimarları-4, İstanbul, 34, 73-76.
- Kuruyazıcı, H. (2011). *Adalar, Binalar, Mimarlar*, İstanbul: Adalı Yayınları.

- Küçük, C. (2006). Osmanlı İmparatorluğu'nda "Millet Sistemi" ve Tanzimat. H. İnal ve M. Seyitdanlıoğlu (Ed.), *Tanzimat - Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, 393-403, Ankara: Phoenix Yayınları.
- Küçükhasköylü, N. (2011). Osmanlı Sarayında Ermeni Ressamlar: Manas Ailesi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 28 (1), 165-181.
- Mahmud Cevad İbnü's-Şeyh Nafi (2001). *Maarif-i Umumiye Nezareti Tarihçe-i Teşkilat ve İcraatı, XIX. Asır Osmanlı Maarif Tarihi*, T. Kayaoğlu (Ed.), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Masi, C. (1935). *Italia e Italiani in Oriente vicino e lontano (1800-1905)*, Bologna: Cappelli Editore.
- Mazzaferro, G. (2015). *Le Belle Arti a Venezia nei manoscritti di Pietro e Giovanni Edwards*, Firenze: GoWare.
- Molteni, E. (2012). L'istituzione dell'Accademia di Venezia e l'architettura. Le ragioni di una presenza difficile: appunti su alcune linee di ricerca. A.G. Cassani (Ed.) *Annuario di Accademia di Belle Art idi Venezia*, 523-536, Padova: Poligrafo Casa Editrice.
- Pagano, E. (2007). *Enti locali e Stato in Italia sotto Napoleone. Repubblica e Regno d'Italia (1802-1814)*, Roma: Carocci Editore.
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma dönemi Türk resim sanatı 1700-1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Sözen, M. - Tapan, M. (1973). *50 Yıllık Türk Mimarisi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sözen, M. (1996). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şişman, A. (2004). *Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Öğrenciler (1839-1876)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1997). *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi. *Türk Yüksek Mimarlar Birliği Azaları ve Yüksek Mimarlık Mesleği ile Alakadar Mevzuat*. (1940). İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.
- Türkmen, N. (2009). Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nden Bir Örnek: Kadıköy Şehremaneti Binası. *Türk Dünyası Araştırmaları Prof. Dr. Oktay Aslanapa Özel Sayısı*, 183, 459-478.
- Uzun Aydın, D. (2015). Osmanlı'da Gayrimüslim Heykeltıraşlar [Elektronik Sürüm]. Çukurova Üniversitesi, I. Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu *Bildirileri*, 127-135.
- Yentürk, N. - Yentürk, A. (2003). Eczahane-i Yorgaki Morayeti: M. Georges Moraitis'in İzmir'deki 25 Yılı. *İzmir: Kent Kültürü Dergisi*, 4, 242-249.
- Yarman, A. (2014). Eğin (Agn) Ermenileri – I. *Kebikeç*, 19 (37), 261-292.
- Zekiyan, B. L. (1990). Gli Armeni a Venezia e nel Veneto e San Lazzaro degli Armeni. B. L. *Zekiyan (Ed.), Gli Armeni in Italia*, 40-49, Roma: De Luca Edizioni d'Arte.

İnternet Kaynakları

- URL 1: https://www.treccani.it/enciclopedia/guido-cadorin_%28Dizionario-Biografico%29/ (Erişim Tarihi 22.04.2021)
- URL 2: <https://adalarmuzesi.org/cms/projeler/mimari-miras-veritabani?sobi2Task=sobi2Details&catid=10&sobi2Id=135> (Erişim Tarihi 16.05.2021)
- URL 3: <https://www.accademiavenezia.it/> (Erişim Tarihi 04.05.2021)
- URL 4: <https://www.gallerieaccademia.it/il-museo-riapre-0> (Erişim Tarihi 04.05.2021)
- URL 5: <http://www.albertoballetti.com/wp-content/uploads/b0.jpg> (Erişim Tarihi 04.05.2021)
- URL 6: <https://www.nonsolocinema.com/accademia-di-belle-arte-di-venezia-fabio-moretti-nuovo-presidente.html> (Erişim Tarihi 04.05.2021)
- URL 7: <https://kulturenvanteri.com/yer/fatih-eski-belediye-binasi/> (Erişim Tarihi 12.05.2021)
- URL 8: <http://epamimarlik.com/tr/proje/kadikoy-kent-kutuphanesi/> (Erişim Tarihi 12.05.2021)
- URL 9: https://adalarmuzesi.org/cms/images/com_sobi2/gallery/135/135_image_3.jpg (Erişim Tarihi 16.05.2021)

Arşiv Belgeleri

- Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia* (Venedik Güzel Sanatlar Akademisi Arşivi); *RABAV Reale Accademia/Regio Istituto di Belle Arti di Venezia* (Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi); *Anno Scolastico* (Akademik Yıl); *Matricolo d'Ammisione* (Kayıt Defteri)
- RABAV anno scolastico 1821-1822, Matricolo d'Ammisione, N. 2, 1821.*
- RABAV anno scolastico 1821-1822, Matricolo d'Ammisione, N. 16, 1821.*
- RABAV anno scolastico 1861-1862, Matricolo d'Ammisione, N. 353, 26 Aprile 1862.*
- RABAV anno scolastico 1862-1863, Matricolo d'Ammisione, N. 46, 1862*
- RABAV anno scolastico 1877-1878, Matricolo d'Ammisione, N. 46, 6 Novembre 1877.*
- RABAV anno scolastico 1877-1878, Matricolo d'Ammisione, N. 123, 13 Novembre 1877.*
- RABAV anno scolastico 1895-1896, Matricolo d'Ammisione, N. 116, 31 Dicembre 1895.*
- RABAV anno scolastico 1895-1896, Matricolo d'Ammisione, N. 67, 12 Novembre 1895.*
- RABAV anno scolastico 1896-1897, Matricolo d'Ammisione, N. 12, 28 Ottobre 1896.*
- RABAV anno scolastico 1899-1900, Matricolo d'Ammisione, N. 33, 10 Ottobre 1899.*
- RABAV anno scolastico 1899-1900, Matricolo d'Ammisione, N. 43, 31 Ottobre 1899.*
- RABAV anno scolastico 1898-1899, Matricolo d'Ammisione, N. 63, 31 Ottobre 1898.*
- RABAV anno scolastico 1899-1900, Matricolo d'Ammisione, N. 30, 30 Ottobre 1899.*
- RABAV anno scolastico 1898-1899, Matricolo d'Ammisione, N. 29, 1898.*
- RABAV anno scolastico 1899-1900, Matricolo d'Ammisione, N. 116, 31 Dicembre 1899.*
- RABAV anno scolastico 1900-1901, Matricolo d'Ammisione, N. 26, 13 Ottobre 1900.*
- RABAV anno scolastico 1901-1902, Matricolo d'Ammisione, N. 76, 30 Novembre 1901.*
- RABAV anno scolastico 1911-1912, Matricolo d'Ammisione, N. 56, 30 Novembre 1911*

GÖRSELLER / EKLER



Şek. 1: Venedik Güzel Sanatlar Akademisi Amblemi (URL 3)



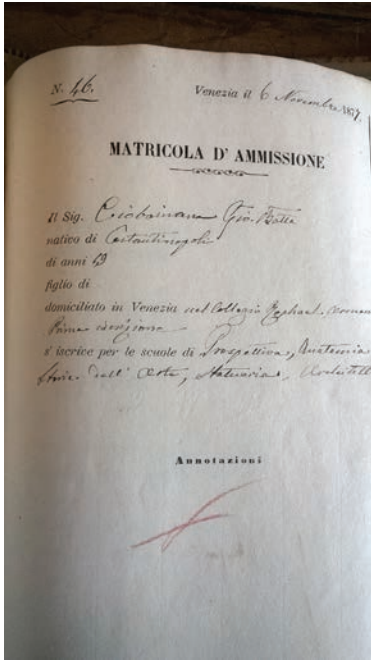
Fot. 1: Günümüzde Venedik Akademi Galerileri olarak hizmet veren *Santa Maria della Carità* Kompleksi (URL 4)



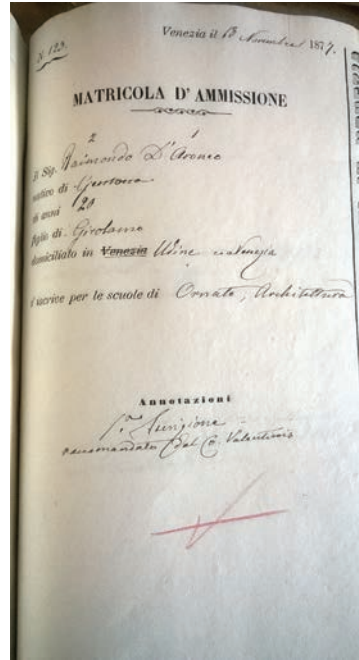
Fot. 2: Venedik Güzel Sanatlar Akademisi Giriş Cephesi'ne Giudecca Kanalı'ndan Bakış (URL 5)



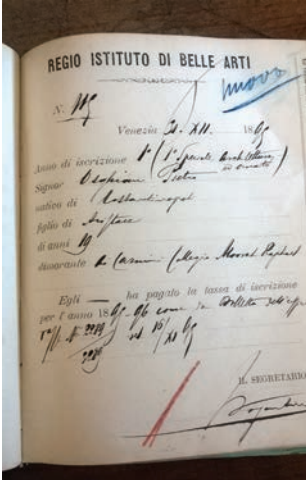
Fot. 3: Venedik Güzel Sanatlar Akademisi Avlusu (URL 6)



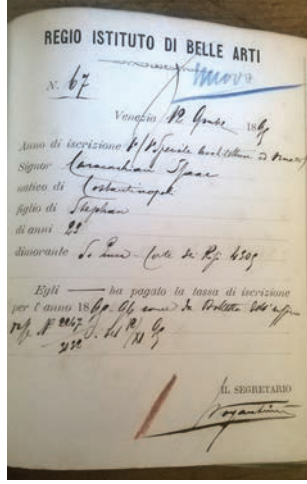
Bel. 1:
Giovanni Battista
Ciobainan'ın
(Hovhannes Baptist
Çobanyan) Venedik
Güzel Sanatlar
Akademisi'ne İlk
Kayıt Belgesi. (C.
Berkant)



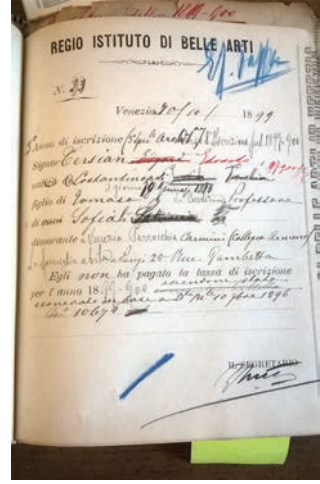
Bel. 2:
Raimondo
d'Aronco'nun
Venedik
Güzel Sanatlar
Akademisi'ne İlk
Kayıt Belgesi. (C.
Berkant)



Bel. 3: Pietro Osghian'nin (Pierre Osghian) Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'ne İlk Kayıt Belgesi. (C. Berkant)



Bel. 4: Isaac Caracachian'in (İsac Karakaşyan/Karakaş) Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'ne İlk Kayıt Belgesi. (C. Berkant)



Bel. 5: Edoardo Tersian'in (Yervant Terziyan) Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki nc Yılına Ait Kayıt Belgesi. (C. Berkant)



Fot. 4: Yervant Terziyan, Tarihi Fatih Belediye Binası (URL 7)

Fot. 5: Yervant Terziyan, Tarihi Kadıköy Belediye Binası (URL 8)

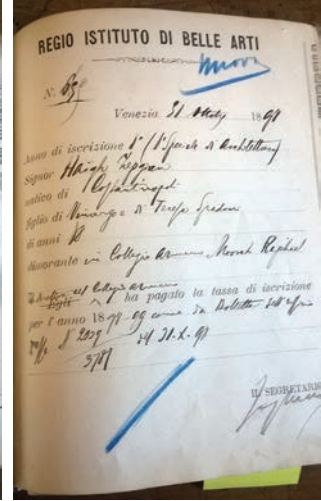




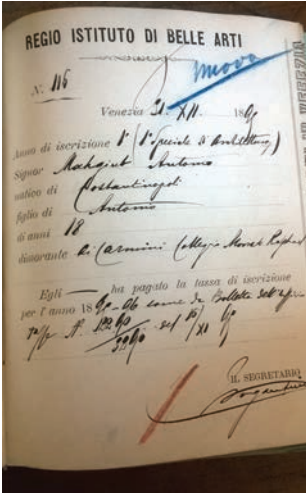
Fot. 6: Aram Bardizbanyan, Sukyas Evi, Kinalıada, İstanbul. (URL 9)



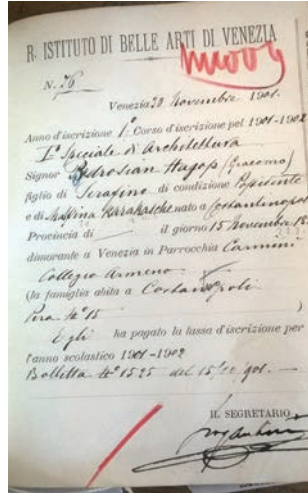
Bel. 6: Aram Bardisbanian'ın (Aram Bardizbanyan) Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki İkinci Yılına Ait Kayıt Belgesi. (C. Berkant)



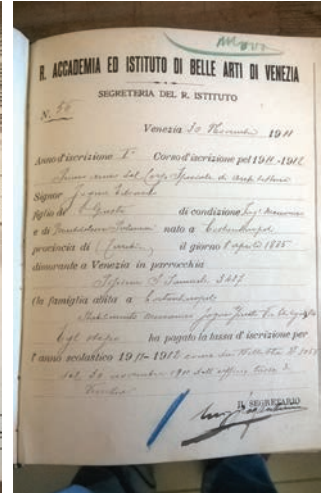
Bel. 7: Haigh Zepçian'ın (Haigh Zepçian/Zipcy) Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'ne İlk Kayıt Belgesi. (C. Berkant)



Bel. 8: Antonio Makgiut'un (Andon Makgiut) Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'ne İlk Kayıt Belgesi. (C. Berkant)



Bel. 9: Giacomo Bedrossian'ın (Hagop Bedrosyan) Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'ne İlk Kayıt Belgesi. (C. Berkant)



Bel. 10: Edoardo Jogero'nun Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'ne İlk Kayıt Belgesi. (C. Berkant)

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

A STRATEGIC POINT ON THE EASTERN ROMAN BORDER: ADİLCEVAZ CASTLE



ROMA'NIN DOĞU SINIRINDA STRATEJİK BİR NOKTA: ADİLCEVAZ KALESİ

Emine TOK*

ABSTRACT

Adilcevaz Castle is located on a dominant hill with a steep slope on the edge of Lake Van in Adilcevaz district of Bitlis province today. This hilly area is the low elevation extensions of the volcanic mountain formation, most of which covers the borders of Bitlis province, descending into the lake. The hill on which the castle was built is connected to the main rock only with a narrow passage from the north while possesses extremely steep slopes on the east, west and south. At first glance, the volcanic rock fleets on the east and west give the impression that they clamped the hill on two sides. These slopes resembling steep walls are actually the reason why the castle was built here. The traces show that there was a continuous settlement on the hill accompanied by a fortification since the early times and as the settlement expanded, with the new additions to the fortification, the whole area turned into a fortified urban center. During the late Roman - early Byzantine period, Adilcevaz was one of the frontier fortifications of the Eastern Roman Empire and the center of the diocese and due to its geographic location it was also located on an important road network. The secondary main road from Edessa to Ani and from there to the North was running through Adilcevaz. So the city has changed hands among many civilizations throughout the history, the walls protecting the settlement were destroyed in the wars and repaired. In addition, earthquakes in various periods also caused the city walls to collapse. Although most of the walls have been demolished today, three phases were identified according to the construction technique, inscriptions and additional traces.

Keywords: *Adilcevaz Castle, Arkenabu, Zat al-Cavz, Ad al-Cavd, Alcavaz*

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9095-7022> ♦ E-mail: emine.tok@ege.edu.tr

Many thanks to Assist. Prof. Dr. Mehmet Kahyaoğlu for revising the translation of the text. Also many thanks to Architect Hasan Fevzi Çüngen and Architect Mehmet Emin Yılmaz for drawing of castle plan.

Makalenin İngilizce'sini revize eden Dr. Öğretim Üyesi Mehmet Kahyaoğlu'na, ayrıca, kale planlarını çizen Mimar Hasan Fevzi Çüngen ve Mimar Mehmet Emin Yılmaz'a çok teşekkür ederim.

ÖZ

Adilcevaz Kalesi, günümüzde Bitlis ilinin Adilcevaz ilçesinde, Van gölünün kenarında sarp yamaçlı hakim bir tepe üzerinde yer alır. Bu tepelik alan, büyük bölümü Bitlis il sınırlarını kapsayan volkanik dağ formasyonunun göle inen düşük yükselteli uzantılarıdır. Kalenin üzerine kurulduğu tepe, sadece kuzey yönden dar bir boyun ile ana kayaya bağlıdır; doğu-batı ve güney yönlerde ise son derece dik yamaçlar üzerinde yükselir. İlk bakışta doğu ve batı yönlerindeki volkanik kaya filonları, keskin yamaçlar şeklinde tepeyi iki yönden kısaça içine almış izlenimi verir. Bazı kesimlerde düz bir duvar gibi yükselen bu sarp yamaçlar, aslında kalenin burada inşa edilmesinin de sebebidir. Günümüze ulaşan izler, erken dönemlerden itibaren tepenin tahkimatlı olarak sürekli iskan gördüğünü ve iskan genişledikçe yeni eklenen surlar ile tepenin tamamının kalekent'e dönüştüğünü gösterir. Burası Geç Roma Erken Bizans döneminde doğu Roma imparatorluğunun sınır tahkimatlarından biri ve piskoposluk merkezi idi. Önemli kentlere ulaşım sağlayan yol ağı üzerindeydi. Edessa'dan Ani'ye, oradan da kuzeye uzanan ikincil ana yol, Adilcevaz'dan geçiyordu. Stratejik önemi nedeniyle tarih boyunca birçok medeniyet arasında el değiştirmiş; yaşanan savaşlar ve tahrip gücü yüksek depremler sırasında beden duvarları yıkılmış ve her seferinde yeniden onarılmıştır. Gerek iç kale, gerekse dış surlar tepenin topografyasına göre şekillenmiştir. Günümüzde surların büyük bölümü harap halde olsa da farklı dönemlerde inşa edilen sur hatları tanımlanabilmiştir. Ancak dış surların bir bölümü Van Gölü suları altında kalmıştır. Araştırmamızda farklı duvar inşa teknikleri, ek izleri ve çoğu günümüze ulaşmayan, ancak belgelenen yazıtlara göre kalede üç yapım evresi tespit edilmiştir.

Buna göre ilk önce tepenin en üst noktasındaki alan surla çevrilmiş olmalıdır. Akropol surlarının genel planı çarpık üçgen şeklindedir. Sarp yamaca bakan kesimlerde kule inşasına gerek duyulmamış sistemde, saldırıya açık bölümler kulelerle kuvvetlendirilmiştir. Muhtemelen artan iskan veya güvenlik sorunu nedeniyle iç kalenin kuzeyine, kulelerle takviye edilmiş yeni bir sur inşa edilmiştir. İkinci evre surlarının ana girişi bindirmeli tiptedir ve kapı önce dar bir avluya açılır. Bu tasarım tamamen savunma ile ilgilidir. Çoğu kayıp olsa da kalan izlerden 2. Evre surlarının orijinalde kesmetaş kaplama ile örülü olduğu anlaşılmaktadır. III. evre surları ise tepenin doğu ve batısından göle doğru inen sarp andezit filonların üzerine inşa edilmiştir. Kayalık topografya bir yandan doğal savunma hattı oluştururken, diğer yandan, üzerinde inşa edilmiş surların yüksekliğini de belirlemiştir. Aşağı surların göle doğru uzanan alt kesimleri ne yazık ki günümüze ulaşmamıştır. Gerek göl seviyesinin yükselmesi gerekse yüzyılın ortalarında hızlanan inşa faaliyetleri sırasında, aşağı surlar temel seviyesine değin tamamen yıkılmış, bir bölümü ise göl suları altında kalmıştır.

Aşağı surlara doğu yönde açılan kapılardan biri tahrip halde günümüze ulaşmıştır. Çifte kuleyle takviye edildiği anlaşılan kapının gerisinde seyirdime çıkış merdivenlerine ait izler kısmen takip edilebilmektedir. Bu veri, savunma hattının kapı kesiminde dişli tipte planlandığını netleşmiştir. Doğru yönde, göl kıyısında başka bir kapıdan haberdar isek de ne yazık ki bu girişle ilişkin hiçbir arkeolojik veri günümüze ulaşmamıştır. 1930 lu yıllara ait eski bir fotoğrafta kapının yuvarlak kemerli bir açıklık şeklinde olduğu anlaşılmaktadır. Aşağı surlara batı yönden açılan kapı ya da kapılara ilişkin tüm izler tamamen kaybolmuştur. Evliya Çelebi seyahatnamesinde, kente batı yönden de bir giriş bulunduğu nakledilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Adilcevaz Kalesi, Arkenabu, Zat al-Cavz, Ad al-Cavd, Alcavaz

Adilcevaz Castle is located on a dominant hill with a steep slope on the edge of Lake Van in Adilcevaz district of Bitlis province today¹. This hilly area is the low elevation extensions of the volcanic mountain formation, most of which covers the borders of Bitlis province, descending into the lake. The hill on which the castle was built is connected to the main rock only with a narrow passage from the north while possesses extremely steep slopes on the east, west and south. At first glance, the volcanic rock fleets on the east and west give the impression that they clamped the hill on two sides (**Fig 1**). These slopes resembling steep walls are actually the reason why the castle was built here (**Fig. 2**). The traces show that there was a continuous settlement on the hill accompanied by a fortification since the early times and as the settlement expanded, with the new additions to the fortification, the whole area turned into a fortified urban center.

Researches in the region have shown that the first settlement goes back to the Early Bronze Age. The first known name of the settlement in the vicinity is the sacred center “URUHaldiei”, which was established in the name of the God Haldi. This sacred center is dated to the reign of the Rusa II (685 BC), the Urartian king². Although the researches and publications are focused in the Kef Castle, it is understood that the coastal area suitable for the settlement was used in the Urartu period³. As a matter of fact, traces of waterway and sacred areas carved into the rock found on the lower slopes of the castle are important data from this period (**Fig. 3**).

There is no clear information about the history of Adilcevaz after the Urartu period. However, it is known that the region came under the rule of the Medes, Persian, Roman and Byzantine empires respectively. During the late Roman - early Byzantine period, Adilcevaz was one of the frontier fortifications of the Eastern Roman Empire and the center of the diocese⁴ and due to its geographic location it was also located on an important road network. The secondary main road from Edessa to Ani and from there to the North was running through Adilcevaz⁵.

During the Arab raids in 640-641, the region was captured by Muaviye. After exchange of rule between the Arabs and the Byzantines, it finally came under the rule of the Arab emirates subordinate of Jazeera Governorate. After the increasing pressures of the Byzantine Emperor Romanos Lecapenos in the region, the Arab emirates offered their allegiance to the Byzantine Empire in 928. At the end of the 10th century, Adilcevaz Castle and its hinterland came under the rule of Mervanis⁶.

1 Coordinates: 38 ° 48 ‘06’ N., 42 ° 44’ 06 ‘ ‘ E.

2 In this castle, which is known as “Kef Castle” today, a palace and numerous chamber tombs have been identified along with the Urartian fortification walls. For more info: Sevin, 2005, 87; Ögün-Bilgiç 1968, 45-50; Bilgiç-Ögün 1964, 65-92; Bilgiç-Ögün 1967a, 119-121; Bilgiç-Ögün 1967b, 1-9; Bilgiç-Ögün 1974, 31-35.

3 Bilgiç-Ögün 1966, 67.

4 Honigman 1970, Map 1.

5 Bibicou 1963, Map 2.

6 For the struggle of the Arab Emirates in the region against the Byzantine Empire, see: Sümer 1990, 47-50.



Fig. 1: Adilcevaz Castle. (from Google Earth)



Fig. 2: General view of the hill.

During the 10th century, Adilcevaz castle was named “Arcke”, “Arcker” or “Arkenabu” both in the records of the Byzantine Empire and among the locals. On the other hand, the Arabs called the city “Zat al-Cavz”, “Ad al-Cavd” or “Alcavaz”, which means “plenty of walnuts”⁷.

The city was captured by the Seljuk Sultan Tuğrul Bey in 1054-1055⁸. After the Battle of Manzikert in 1071, first, the Marwanoğulları then Ahlatşahlar took over the region⁹. As from this period, it often changed hands among many civilizations. In 1203-1204 Ayyubids¹⁰, the following years Georgians and Harzemshahs dominated the region¹¹. In the vacuum of authority formed by the Mongol threat, Alaaddin Keykubad annexed the region to the Seljuk territory in 1232-1233¹². In this period, public works started in the region

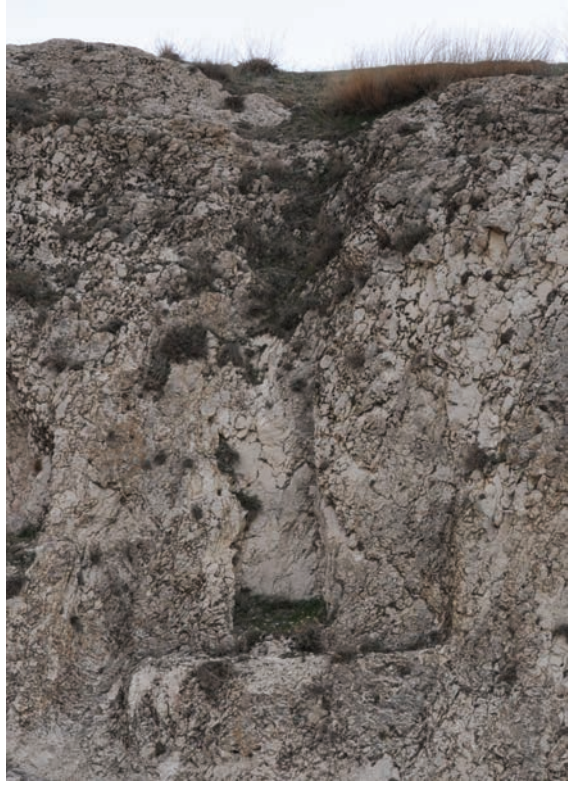


Fig. 3: Sacred niche which carved into the rock.

and the material needed such stone, lime or timber were provided from Adilcevaz. Material from as many as a thousand quarries founded in Adilcevaz was transported by animals to wherever needed.¹³ These stones are likely to be andesite blocks or limestone, which are common in the region and have been used since the Urartu period¹⁴.

7 For more info see Honigmann 1970, 180-205; Uluçam 2002, 162; Sümer 1990, 49; Tekin 2000, 55; Özfırat 1999, 4.

8 Honigmann, 1970, 171. Although it is stated that the castles in the region were taken by Tuğrul Bey during these attacks, Chronicler Mateos states that Tuğrul Bey retreated after a month's siege when he could not take the castle. For more info see . Mateos, 1987, 100.

9 For more info see. Sümer 1990, 51-53; Çay 1993, 9; Turan 1993, 90; Tekin 2000, 50.

10 Erdem 1998, 61-63.

11 For more info, Gordlevski 1988, 56.

12 Sümer 1990, 54-56; Turan 1993, 27; İbni Bibi 1996, 426.

13 İbni Bibi 1996, 427; Tekin 2000, 88.

14 Belli 2000, 418.

After the Battle of Kösedag in 1243, the Mongols became the dominant power in the region, as they were to be in all Anatolia until 1335. Many cities and castles were damaged during this period and local principalities reappeared. Adilcevaz changed hands among Karakoyunlu (1365-66), Akkoyunlu (1472/73) and then Safavids¹⁵. With the three campaigns organized by Suleiman the Magnificent between 1533 and 1555, city finally came under Ottoman rule¹⁶. From this date on city was one of the *sanjak* centers of the Ottoman Empire until the end of the 19th century; extensive repairs were quickly carried out on the castle (25 May 1574)¹⁷.

Although current sources state that the medieval castle was an insignificant settlement in the late period¹⁸, it is understood from the archive documents that it actually preserved its importance. Historical data on Adilcevaz Castle are limited as Ibn Bibi, Mateos of Urfa and Abu'l-Farac, who gave information about the region, did not give clear information about the castle¹⁹.

The earliest source describing the castle and the settlement in detail is the Evliya Çelebi's *Seyâhatnâme* (book of travel). Çelebi, who came to the city at the beginning of the seventeenth century, gives detailed information about the history and general appearance of the castle along with the city. In his notes, there is considerable information about the castle, although there are some numerical exaggerations. He says that the castle was built by Taceddin Alişan and conquered by Suleyman Khan the Magnificent in 940 (H). In his depiction, it is reported that the perimeter length of the fortress was four thousand steps, it was made in the form of a circle rising to the north, there was no ditch around the inner fortress due to the rocky terrain, and it was reinforced with thirty-eight towers. It is stated that in the fortress, there were seventy earth-roofed small houses with no garden, a mosque, arsenals, granaries, cisterns, mehterhane (prison) tower, castellan units (Dizdarhane) and it was protected by big artillery.

Çelebi reports that the lower fortress was built with large solid stones. Its perimeter was six thousand steps in length, and it had three gates. He emphasizes that the door in the south was leading to Ahlat and the door in the east was leading to Ercis, while the door in the north was kept closed continuously. He also reports that the artillery toward the harbor were very large, the fortress was protected by a total of seventy-six canons, and there were three hundred stone houses without gardens in the lower castle²⁰.

The problem here lies on the works of the late travelers, who came to the region after Çelebi, and the modern researchers focused on the remains of Urartu monuments;

15 Tekin 2000, 110, 119; Turan 1993, 197; Sümer 1984, 111, 120; Sümer 1990, 60.

16 For the Ottoman Safavid wars in the region, see Sümer 1990, 62, 67; Tekin 2000, 121-123.

17 It is learned from the documents that 150,000 asper (Akçe) were sent to repair the castle. Kılıç 1999, 86; Baykara 1988, 107, 118, 203.

18 Bilgiç-Öğün 1966, 67.

19 On the other hand there is no detailed information about Adilcevaz Castle in the publications of researchers such as Burney, Lawson and Hulin.

20 For more info see, Evliya Çelebi, 1993, 1201-1202.

they did not give detailed information about Adilcevaz castle. The earliest study among the current researches belongs to Abdürrahim Şerif. He said that the castle remained from the Roman era; and saw a Latin inscription on the Bitlis Gate, and there was a Kufi character repair inscription belonging to the Alaeddin Keykubat period in the northern walls of the upper fort. He adds to his notes that he also saw other repairment inscriptions from the Ottoman era²¹. A. Şerif's observations on the inscriptions are important. Especially the presence of an inscription, which is said to have been located at the entrance of the castle, is notable about the early history of the castle. It's probably from the Byzantine period, but has not survived to the present day. It is understood from Şerif's observations that he personally saw the inscriptions which are pointing to the constructions or repairs of the Ottoman period. However, despite all these observations, he did not put any text or photographs in his publication, except for the inscription in the north.

The later publications and research reports contain limited information. İ. Kafesoğlu says that the castle was repaired in the age of the Seljuks and that the name of Sultan Cihanshah was read in an inscription which was on the side of the gate on Ahlat road²². E. Honigman states that Adilcevaz was the ancient Arkenabu²³. O. Kılıç reports that extensive repairments were done in the castle in 1574²⁴. Later publications are generally iterative of each other²⁵.

Architecture:

As seen above, the city has changed hands among many civilizations throughout the history, the walls protecting the settlement were destroyed in the wars and repaired²⁶. In addition, earthquakes in various periods also caused the city walls to collapse²⁷. As needed, new defensive constructions were added in different periods and the entire hill was fortified (**PL. 1**).

Wars, natural destructions-earthquakes, harsh climatic conditions-, abandonment, the removal of castle stones and the use of spolia as material in other buildings are the factors that damaged this monumental structure. Nowadays, it is possible to see spolia material taken from the castle on the walls of modern civilian dwellings. In addition, fragments broken from walls are scattered in the surrounding area along the slope.

21 For more info see, Şerif, 1932, 28, 32, 33, 63, 64.

22 Kafeslioğlu1949, 186-187.

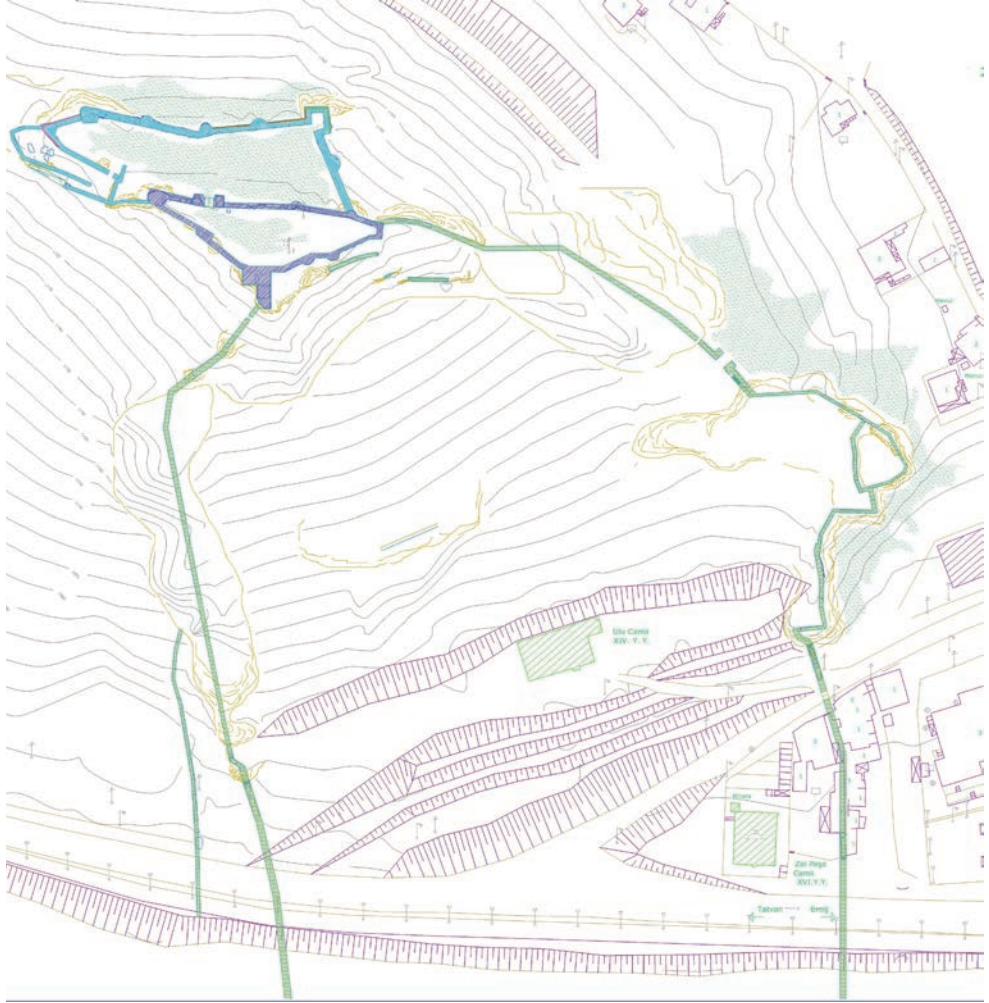
23 Honigman, 1970, 205.

24 Kılıç, 1999, 86.

25 Tuğlacı 1985, 8; Yaşa, 1992,81-82; Uluçam 2002, 162-164; Top 2012, 123-132.

26 In the Ottoman Archives of the prime ministry, two repair documents made in the Castle during the Ottoman period are recorded. One of the documents is dated to the 16th century. The other is the practice made during the Ottoman-Russian War. See. BOA, DN.97, GN.4801, FK.C..HR.. (Date 05 Z. 1243 H./19 May 1828 M.)

27 For records of some earthquakes that occurred during the late Ottoman period, see. BOA, DN. 370, GN.27732, FK.BEO (Date 30 Ş 1311 (H.); BOA, DN.1812, GN.38, FK. DH.MKT. (Date 14 B.1308 H.); BOA, DN.1219,GN.95427,FK.İ..DH. (Date 02 B. 1308); BOA, DN.1807, GN.114, FK. DH.MKT, (Date. 01 B 1308).



PL. 1: Adilcevaz Castle Plan (drawn by Architect Hasan Fevzi Çüngen).

Material and Construction Technics

The stones used in the castle are mostly in basalt and andesite group. Both materials should have been provided from the immediate vicinity of the castle. The fossil remains on some of the stones used as building material in the castle are also noteworthy. Cut stones used as building material in the castle were produced in two ways. Some of them were processed as smooth shaved cut stones, while some of them were processed as rectangular blocks of which front faces were roughly shaved. It was also determined that some reused materials (spolia) and wood were used in the walls. These building materials were attached with lime mortar. On the other hand, wood also appears as a building material in the wall in some parts of the fortress.

Masonry workmanship belonging to different phases were found in the castle. The *Opus Spicatum technique*²⁸ identified among wall construction techniques should be dated to the first construction phase. Smooth cut stone work was common during the Seljuk and principalities period. Some parts of the castle were built with the same size cut stones placed on top of each other. In some sections, a row of large and a row of small size cut stones were placed alternatively. The walls on the lower slopes have less elaborate stonework. Small stones were filled in the spaces between the rough hewn stones while binding element was lime mortar.

Although most of the walls have been demolished today, the plans of the city walls built in different periods, it was possible to draw the plan of them. In our study, three phases were identified according to the construction technique and additional traces. Unfortunately, the inscriptions that were said to belong to the Byzantine and Ottoman periods have recently disappeared. Only a portion of the kufic inscription in the upper fortress is preserved.

Phase I: Citadel

First, the area at the top of the hill should have been surrounded by a fortification. The fortification system of the citadel was adopted to the topography of the hill. Probably, the upper part of the cone-shaped hill was cut and a flat area was obtained; the walls were built on the edge of the steep slope. Thus, the steep slope, on the one hand, formed the foundation for the city walls, on the other hand, made the castle much safer in these sections. The general view of the acropolis walls is in the shape of an irregular triangle (see **PL.1**). Inside of the castle is filled with soil and rubble today. In places, illegal digging pits attract attention (**Fig. 4**).

The hill has extremely steep slopes in four directions. Transportation can only be provided through northwestern direction that is less steep. It is also noted that the towers

28 This technique has been widely used since the 2nd century. It was applied on the rubble of acropolis walls. Facades should have been covered with cut stone blocks. As the cut stones were removed over the time, the workmanship that looks like “herringbone” has emerged today. For information on the *Opus Spicatum* technique and its examples in Roman structures, see *Opus Spicatum*. Adam 1989, 144 et al.



Fig. 4: Citadel; view from interior. (Phase I)



Fig. 5: The northern gate.

that reinforce the fortification walls are placed at more frequent intervals in the north direction. Massive tower buttresses sitting on the bedrock were placed in three corners. These buttresses are for static purposes. The entrance to the citadel is provided by two gates opened in the north and south.

The northern gate is reinforced with two towers rising on either side of the entrance (**Fig.5**). They have survived to the present day but the upper sections have been demolished and the facade stones have been removed. The door has lost its original appearance. However, the remaining traces suggest that the entrance was in the form of an arched opening. Even so, no clear data on the shape of the arch survived. It is thought that this door was also probably in the form of a round-arched opening; because of the fact that the first fortified part of the hill is the inner castle and the entrance to the south is in the form of the round arch seen in the Roman and Byzantine periods.

The south, the east and the west sides of the hill are surrounded by steep cliffs. The walls in these directions follow the topography with sharp turns. There was no need for tower construction in these areas. In the southeastern part, there is a second gate, which is reinforced with two towers. The towers, which strengthen the defense of the gate, also have a circular plan here. The door was collapsed and the its interior was filled with soil and rubble up to the upper sections. But originally it is thought to have been a round-arched opening. Access to this gate is provided by a ramp-shaped path along the steep slope (**Fig. 6**). This road rises uphill, making zig-zags next to the steep rock on the east. While, some parts of the the road was planned as a flattened path by carving rock, some parts built with stones. After the gate, the wall follows steep cliffs and joins with the northern fortification.

Neither original height of the wall, nor parados and paraphets has survived today. Traces show that the facade was covered with smooth cut stones. But, in many sections, the facade stones have been removed or broken. The gaps seen in some sections were probably caused by the demolition of the original embrasures.

Phase II: *The wall, adjacent to the north of the citadel*

A new fortification wall should have been built to the north of the inner castle, probably due to increased settlement or for security reasons (**see PL. 1**). It is understood from the wall technique and the adjacent lines between the two walls that this wall was added to the inner fortress later.

This system starts in front of the circular tower to the northeast of the citadel and continues to the north, then turn to west and go ahead till northwest. Here, there is a buttress built on bedrock. With a sharp turn to south from this section, the wall is attached on the inner castle. The system rises above natural rock in places, so the fortification line was determined by the topography. The second phase wall is supported by a total of six towers, five of which are circular in plan and two of which are rectangular (**Fig. 7**).

The entrance to the second stage fortification system is formed with a special design (**see PL.1**). The gate does not directly open into the castle; firstly, it opens into the narrow long rectangular shaped courtyard. Then the inner area can be reached, by a second door, opened to the southeast of the courtyard. This design makes the defense stronger.

The first gate in the Southwest is destroyed today. In front of the gate, there is an earth road that runs westwards and then goes towards north. Probably, this road was an extension of the road network, which provided access to the castle in medieval times. Indeed the churches and monasteries, located about 5 km away to the Northwest, are located on this road network. The topography, sloping in an east-west direction in front of the gate, has been solved by building a ramp. Although the ramp system was partially destroyed over time, it still maintains data on its original appearance (**Fig. 8**). The width of the ramped road and the door are big enough to allow vehicles to enter or to exit. The door system is of overlay plan type. Gates of this type are planned by placing the walls on top of each other (**see PL.1**). This planning is known and applied in Anatolia since the Hittites.



Fig. 6: Ramp-shaped path along the steep slope.



Fig. 7: The wall, adjacent to the north of the citadel (Phase II)



Fig. 8:
Gate in the
Southwest.



Fig. 9: Islamic inscription.

The second gate, which opened from the courtyard into the fortification, is completely demolished. However, the limits of the entrance are still clear. The heavy destruction in this part of the fortress indicates that the attacks took place in this direction. Probably the road leading to the gate should have allowed the war machines to get close to the front of the gate.

The eastern facade of the city wall faces an extremely steep slope. It was largely destroyed. No trace of neither the original height of the wall nor the parapet and epakhion has survived. There is a circular tower in the middle of the facade. It is still possible to follow the wall even though it collapsed to the base level. Traces show that the facade was originally covered with cut stone.

The square-shaped tower in the northeast should probably have had at least two floors originally. Two embrasures in the upper part of the north facade of the tower have survived to the present day. An inscription was observed on an Islamic character in one of the stones on the southern facade but could not be read.

The northern facade of the wall facing the steep slope is supported by five towers. The walls were preserved at higher elevation than the other sections. However, neither the parapet nor any traces of the parapet wall have survived to the present day. Most of the facade is smooth cut stone. On the upper part of the northwest corner, there is a kufi inscription, most of which is lost (**Fig. 9**). In some parts of the wall, rough cut stone wall masonry is remarkable. Apart from that, partial restoration traces made in the 1950s have taken its place among the repairs.

The most destroyed part of the fortification is the southern facade. From the remaining traces, it is understood that the facade was originally covered with smooth cut stones.

Phase III: Lower Fortification Walls

Third stage fortifications were built on steep andesite fleets descending towards the hill on the east and west. While the rugged topography was forming a natural defense line on the one hand, it also determined the height of the fortifications built on it. Since

the upper sections of the walls were destroyed; no data on the original balustrade/parapet walls and parados have survived. In addition, the lower parts of the walls extending towards the lake have not survived. Either the construction activities that accelerated in the middle of the twentieth century or during the rise of the water level of the lake, the remaining walls were completely destroyed. Another problem with the lower walls is that they were under constant repair due to their long-term use. These walls must have been used not only during the Ottoman period, but also during the principalities. As a matter of fact, the settlement of the principalities period concentrated in the low-elevation sections of the hill²⁹.

The lower walls should have protected the city from all attacks. During any threat, the public must have taken refuge in the acropolis walls. Although the lower walls fall during the attack, the upper castle could withstand the threat for a long time with its topographic position and defensive design. Most probably, the majority of the military equipment was in the acropolis.

The walls extending from the east towards the lake are relatively protected on the upper parts of the slope (Fig. 10, 11). It is thought that the original height of the walls was not much, because of the cliff. Indeed, it is almost impossible to attack to the parts built on the rocky sections. Due to the advantages provided by the topography, building towers was not required except for the entrance gates. The walls were built higher in the sections where the andesite flecks are divided into blocks. These walls are preserved 4-5 m. in height in some sections.

The only gate of the lower walls that survived is the gate in the east. The gate is placed in the space between two large



29 See. Top 2012, 126 at all.

Fig. 12:

The gate is placed in the space between two large andesite rocks.



Fig. 13:

Traces of stairs inside the wall.



andesite rocks. It is understood that originally, gate was reinforced with a double tower. The towers are square in plan. The tower on the left is partially in good condition. Although the tower on the right has collapsed, its foundation can be followed clearly on the rock it rises on. No trace of the shape of the door has survived. However, from the traces on the upper parts of the rock, the original height of the gate could have been around 9 m. As for Inside the wall, traces of stairs that leading up to the parados (protected walkway) can be seen (**Fig. 12, 13**). Although the façade stones disappear, the traces show that the walls were originally covered with cut stone.

It is known that another gate was located on the lake shore in the east. Unfortunately, no archaeological data on this gate has survived today. During the constructions in the middle of the last century, the walls extending towards the lake and the gate were lost. In a photograph from the 1930s, the collapsed door is partially seen. More remarkable trace in the photograph is the presence of another wall, running parallel to the fortification wall in front of the gate. This wall also has not survived today. In fact, this design can also be seen in front of the walls in the west. In the recent research excavations, part of the wall has been unearthed. Construction technique of this wall is the same as fortification wall.

Just like the walls in the east, the wall extending from the west towards the lake was completely shaped by topography (**Fig. 14, 15**). In the higher elevation, walls in the west are preserved partially. Most parts are destroyed to the base level. It is thought that the original height of the walls was not much, because of the cliff. Indeed, it is almost impossible to attack rocky sections. Due to the advantages of topography, tower construction was not required. A rocky cliff disappears towards the lake. In this area, the wall was tried to be strengthened by building an embankment wall. Evliya Çelebi says that there was another entrance to the city from the west. However, due to the rise of the lake level and the subsequent constructions, no traces of the gate(s) (?) here has survived to present day.

Recent underwater surveys have recorded walls within the lake. As a result of researches in and around the harbour, it has become clear that the structures identified under the water belong to the missing southern walls of Adilcevaz Castle³⁰.

30 For more info see, Gündüz 2020.



Fig. 14: Western walls.



Fig. 15: Western walls.

BIBLIOGRAPHY

- Adam J.P., **Roman Building Materials and Techniques**, London-Newyork, 1989.
- Akarca, A., **Şehir ve Savunması**, TTK Yayınları, Ankara 1998.
- Alaaddin Ata Melik Cüveyni, **Tarih-i Cihan Güşa**, (Çev. M. Öztürk), Ankara, 1999.
- Antoniadis-Bibicou H., **Recherches sur les Douanes à Byzance**, Paris, 1963.
- Başgelen, N., **Çağlar Boyunca Anadolu'da Duvar**, İstanbul, 1993.
- Baykara, T., **Anadolu'nun Tarihi Coğrafyası'na Giriş I Anadolu'nun İdari Taksimatı**, Ankara 1998.
- Belli, O., "Urartu Krallığı Döneminde Van Bölgesinde İşletilen Taş Ocakları ve Atölyeleri", **Türkiye Arkeolojisi ve İstanbul Üniversitesi**, Ankara, 2000, p. 415-422.
- Bibicou-Antoniadis, H., **Recherches sur les Douanes à Byzance**, Paris, 1963.
- Bilgiç, E. - Ögün, B., "Adilcevaz Kef Kalesi Kazıları", **Anatolia/Anadolu**, VII, Ankara, 1966, p. 65-92.
- Bilgiç E. - Ögün, B., "Adilcevaz'da İkinci Mevsim Kazıları (1965)", **Türk Arkeoloji Dergisi** XIV-1-2, Ankara, 1967a, p. 119-121.
- Bilgiç E. - Ögün, B., "Adilcevaz'da İkinci Mevsim Kazıları (1965)", **Anadolu/Anatolia** IX, Ankara, 1967b, p. 1-9.
- Bilgiç E. - Ögün, B., "Adilcevaz Kef Kalesi Kazıları 1972", **Türk Arkeoloji Dergisi** XXI-1, Ankara, 1974, p. 31-35.
- Burney, C. A., "Urartian Fortresses and Towns in the Van Region", **Anat.stud.**, Vol.VII, London 1957, p. 37-52.
- Burney, C. A. - Lawson, G. R. J., "Measured Plans of Urartian Fortresses" **Anat.Stud.**, Vol X, London, 1960, p. 177-196.
- Çay, A., "Ahlatşahları Atabekliği (1100-1227)", **Anadolu'da Türk Mührü Ahlat**, Ankara, 1993, p. 7-12.
- Erdem, İ., "XIII. Asrın ilk Yarısında Anadolu'nun Doğusunda Yaşanan Hakimiyet Mücadelesi", **Tarih Araştırmaları Dergisi** XIX/30, Ankara, 1998, p. 57-68.
- Evliya Çelebi, **Evliya Çelebi Seyahatnamesi**, İstanbul, 1993.
- Foss, C. – Winfield, D., **Byzantine Fortifications, An Introduction**, University of South Africa 1986.
- Foss, C., "Fortifications", **The Oxford Dictionary of Byzantium**, II, Newyork 1991, p.798.
- Gordlevski, V., **Anadolu Selçuklu Devleti** (çev. A. Yaran), Ankara, 1988.
- Gündüz, S., "Adilcevaz Kıyıları Su Altı Araştırmaları", **Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi**, 9/3 (Baskıda).
- Honigmann, E., **Bizans Devletinin Doğu Sınırı**, Çev. Fikret Işıltan, İstanbul, 1970.

- İbni Bibi, **El Evamirü'l-Ala'ıye Fi'l-Umuri'l-Alaiye (Selçukname)**, C. I, (Haz. Mürsel Öztürk), Ankara, 1996.
- Kafeslioğlu, İ., “Ahlat ve Çevresinde 1945’te Yapılan Tarihi ve Arkeolojik Tetkik Seyahati Raporu”, **İ.Ü.E.F. Tarih Dergisi**, 1, s. 1-2, İstanbul, 1949, p. 167-199.
- Kılıç, O., **XVI. Yüzyılda Adilcevaz ve Ahlat (1534-1605)**, Ankara, 1999.
- Lawrance, A.W., “A Skelatal History of Byzantine Fortification”, **BSA**, 78 (1983), pp.171-227.
- Naumann, R., **Eski Anadolu Mimarlığı**, (çev.B. Marda),Ankara, 1975.
- Ostrogorsky, G., **Bizans Devleti Tarihi**, (Çev. F. Işıltan), Ankara, 1991.
- Öğün, B –Bilgiç, E., “Adilcevaz Kef Kalesi Kazıları 1967”, **Türk Arkeoloji Dergisi** XVI-I, Ankara, 1968, p. 45-50.
- Özfirat, A., “1997 Yılı Bitlis-Muş Yüzey Araştırması Tunç ve Demir Çağları”, **XVI. Araştırma Sonuçları Toplantısı**, C. II, Ankara,1991, 1-22.
- Pektaş, K., **Adilcevaz Çevresindeki Mezar Taşları**, İstanbul, 2007.
- Sevin, V., “Urartu Devleti”, **Arkeo Atlas**, 4, İstanbul, p. 64-94.
- Sinclair, T. A., **Eastern Turkey: An Architectural and Archeological Survey**, Vol I, London 1987.
- Sümer, F., **Karakoyunlular (Başlangıçtan Cihan-Şah’a Kadar)**, C.1, Ankara 1984.
- Sümer, F., **Selçuklular Devrinde Doğu Anadolu’da Türk Beylikleri**, Ankara 1990.
- Şerif, A., **Ahlat Kitabeleri**, İstanbul, 1932.
- Tekin, R., **Ahlat Tarihi**, İstanbul, 2000.
- Tozer, H.F., **Turkish Armenia and Eastern Asia Minor**, London, 1881.
- Top, M., “Adilcevaz Kalesi: Ortaçağ ve Osmanlı Mimari Dokusu Üzerine Gözlemler”, I. Uluslararası Ahlat-Avrasya Kültür ve Sanat Sempozyumu 23-25 Ağustos 2012, Ahlat-Bitlis, p.123-132.
- Tuğlacı, P., **Osmanlı Şehirleri**, İstanbul, 1985.
- Turan, O., **Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi**, İstanbul, 1993.
- Tekin, R., **Ahlat Tarihi**, İstanbul, 2000.
- Yaşa, R., **Bitliste Türk İskanı (XII-XIII. Yüzyıl)**, Ankara 1992.
- Uluçam, A., **Ortaçağ ve Sonrasında Van Gölü Çevresi Mimarlığı II-Bitlis**, Ankara, 2002.
- Urfalı Mateos, **Urfalı Mateos Vekayi-Namesi (952-1136) ve Papaz Grigor’un Zeyli (1136-1162)**, (Çev. H. D. Andreasyan), Ankara, 1987.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

TÜRK HAMAMININ ÖZGÜNLÜĞÜ*



ORIGINALITY OF THE TURKISH BATH*

Oğulcan AVCI**

ÖZ

Köklü bir tarih ve kültüre sahip olan Türkler, mimari eserleriyle Dünya mimarlık tarihinde seçkin ve kapsamlı bir yere sahiptir. Tarihi süreçte Türklerin inşa ettikleri ve kendi kültürleriyle yoğurarak ortaya koydukları geniş mimari yelpazede dikkat çeken yapı türlerinden biri de hamamlardır. Bu makalede birçok açıdan özgün bir yan bulduğumuz Türk hamamının mimari özgünlüğü tartışılmak istenmiş ayrıca Türk toplumunun tarihi süreçte kendine ait kültür, gelenek ve karakteriyle yoğurup, özgün bir mimari, işlev ve sosyal karakter kazandırdığı hamam yapısının menşe problemine odaklanılmıştır. Bu durum Türk hamam mimarisinin oluşumunda menşe olarak görülen uygarlıklarla diğerleri tarafından ortaya konan hamam/banyo yapılarını inceleme zorunluluğunu ortaya çıkarmıştır. Bunlar arasında Antik Yunan, Roma, Bizans, Mezopotamya, Eski Mısır, İran, Arap, Hint, Rus, Uzakdoğu ve Avrupa uygarlıkları sayılabilir. Türk hamamlarının özgün mimarisini ortaya koymak için Türkiye ve Türkiye dışında hüküm süren Türk devletlerinin hamam yapıları incelenmiş, farklı coğrafya ve farklı zaman diliminde inşa edilen bu yapıların ortak özelliklere sahip oldukları tespit edilmiştir. Ayrıca söz konusu yapıların diğer uygarlıklar tarafından inşa edilen aynı tür yapılarla farklı yönleri ortaya çıkarılmıştır. Analiz sadece mimariyle sınırlı kalmamış aynı zamanda bu yapıların kullanımındaki farklılıklar ve her uygarlığın bu yapılara kendi gelenek görenekleri içinde yüklediği anlamlar da ortaya konmaya çalışılmıştır. Tüm bunların yanında farklı uygarlıklar tarafından yıkanma yapılarına verilen adlar etimolojik olarak incelenmeye çalışılmış ve adlandırma problemine de değinilmiştir. Bu sayede söz konusu yapılara verilen adların kullanım şekilleriyle alakalı olduğu da ortaya konmaya çalışılmıştır. Böylelikle Türk hamamının her anlamda özgün bir yapıya sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar kelimeler: *Türk hamamı, Türk mimarisi, Özgünlük, Türk coğrafyası, Hamam mimarisi*

* Bu çalışma 641900 numaralı ve “Kütahya Hamamları (12.-19. YY) ve Türk Hamamlarının Özgünlüğü” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir. Söz konusu doktora tezinin oluşturulma sürecinde engin bilgi ve tecrübesiyle bana her daim yardım eli uzatan sayın danışman hocam Prof. Dr. Canan Parla’ya derin teşekkürlerimi sunarım.

* This article is produced from the doctoral thesis numbered 641900 and titled “Kütahya Baths (12th-19th Century) and The Originality of Turkish Baths”. I would like to express my deep gratitude to my advisor Prof. Dr. Canan Parla, who always lends a helping hand to me with her vast knowledge and experience during the preparation process of the said doctoral thesis.

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5025-2845> ♦ E-mail: ogulcan.avci@giresun.edu.tr

ABSTRACT

Cleansing action is a natural need for humans. In this direction, structures have been built to meet the need for cleansing since the beginning of human history. Bath structures, encountered in all ancient civilizations of the world, are an indispensable type of architectural structure for humans. While each civilization builds its architectural culture, it also includes many facts belonging to its own traditions. Thus, each civilization creates its own unique architectural spectrum consisting of many building types. Baths are also included in this architectural range. Therefore, when examining a building type, the traditions of the civilization that created it cannot be ignored and cannot be separated from its traditions. In this context, as in every civilization, Turks have a unique architectural culture. Baths are one of the building types that make up this architectural culture. Turks, who have a deep-rooted history and culture, have a distinguished and comprehensive place in the world architecture history with their architectural works. Baths are one of the types of buildings within the wide architectural scale built by the Turks in the historical process and kneaded with their own cultures. The subject of this article is whether the Turkish bath has a unique architecture or not. Three assumptions are generally encountered regarding the issue of whether the Turkish bath has a unique architecture. One of them is that the Turkish bath has its own architecture, the other is that it is a continuation of the Roman baths, a miniature and reflection of them, and the last one is an architecture that contains the features of the Roman and Byzantine baths and corresponds to the duality of the East and West worlds. The architectural originality of the Turkish bath, in which we found a unique aspect in many ways, and the problem of origin is focused. This situation has revealed the necessity of examining the bath structures established by other civilizations and civilizations which are seen as the origin of the formation of Turkish bath architecture. These include Ancient Greek, Roman, Byzantine, Mesopotamian, Ancient Egyptian, Persian, Arabian, Indian, Russian, Far Eastern and European civilizations. To reveal the original architecture of Turkish baths, Turkish bath structure of the Turkish states reigned inside and outside of Turkey has been examined and it has been determined that these structures built in different geographies and different time periods have common technical features. In addition, it reveals different aspects of the aforementioned structures from same type of structures built by other civilizations. The analysis is not only limited to architecture, but also the differences in the use of these structures and the meanings that each civilization ascribes to these structures within their own traditions. In addition to all these, the names given to the bathing structures by different civilizations are tried to be examined etymologically and the naming problem is also mentioned. By this means, it has been revealed that the names given to these structures are related to the way they are used. In this way, it was concluded that the Turkish bath has a unique structure in every sense.

Keywords: *Turkish bath, Turkish architecture, Originality, Turkish geography, Bath architecture*

Giriş

Türkler, tarihi süreçte yurt tuttıkları coğrafyalarda kendi kültürlerine ait unsurlarla donattıkları birçok yapı türünden oluşan mimari bir çeşitlilik ortaya koymuşlardır. Bu çeşitliliği oluşturan yapı türlerinden biri de özgün özellikleriyle diğer uygarlıkların hamam/banyolarından birçok yönden ayrılan Türk hamamlarıdır.¹

Hamam, yıkanma eyleminin gerçekleştiği, farklı işlevleri olan mekânlar bütünlüğüne sahip yapıya verilen genel addır.² Dilimize Arapça'dan geçen hamam kelimesi "ısıtmak, sıcak olmak" anlamındaki "hamm" kelimesinden türetilmiştir. Farsça karşılığının "germ/sıcak" ve "âb/su" kelimelerinin birleşmesinden oluşan germâbe³ olduğuna dair bilgiler mevcut olsa da bu terim sıcak su hamamı, kaplıca ve ılıca anlamlarına gelir.⁴ Bu durum germâbe kelimesinin zaman içinde anlam kaymasına uğrayarak ısıtma hamamı da kapsayacak şekilde kullanılmaya başlandığını ya da yanlış şekilde kullanıldığını düşündürür. Günümüzde hamam kelimesiyle, aralarındaki farklar dikkate alınmadan genel geçer olarak temelde doğal sıcak su kaynaklarıyla çalışan kaplıcalar/ılıcalar ve ısıtılmış suyla çalışan yıkanma yapıları ifade edilmekteyse de hamam ve kaplıca/ılıca yapıları arasındaki farkları göz önüne alarak net bir ayrıma gitmek gerekir. Kullanılan su, farklı kullanım amaçları ve mimari öğelerin ortaya koyduğu mekânsal farklılıklar bizce bu yapı türlerini tek bir genel ad altında toplamaya ve değerlendirmeye yetmemektedir.⁵ Bu çalışmada "hamam" kelimesi ısıtma suyla çalışan yapıları ifade eder.

Kamuya dönük yıkanma yapılarına "hamam" denilse de bu kelimenin Türkçe "çemek" ve "yunak" gibi karşılıkları bulunduğu, Kaşgarlı Mahmud tarafından 11. yüzyılda yazılan Divanü Lügat-it-Türk isimli eserinden yıkanma eylemi için Türk dillerinde "çun" ve "yun" kelimelerinin kullanıldığını bilinmektedir.⁶ Türkiye'de de günümüzde hâlâ kullanılan "çemek" ve "yunak" kelimelerinin "çun", "çunmak" ve "yun", "yunmak" kelimelerinden türetilmiş olduğu ve yıkanılacak yer anlamında kullanıldığı düşünülür.⁷ Bu yerler ayrıca "yıkak", "yunluk", "munça", "munçak", "ısı", "ısıcak", "ısıdam", "ısık" ve "issi" olarak da adlandırılmıştır.⁸ Günümüzde Başkurt, Kazak, Kırgız, Tatar ve Uygur gibi Türk lehçelerinde yıkanma yapılarına "munsa", "monşa", "monço", "munça",

1 Avcı, 2020, iii.

2 Avcı, 2020, 2.

3 Ülgen, 1950, 174-178; Eyice, 1997, 402.

4 Devellioğlu, 1962, 341.

5 Isıtılan suyun ve ısıtılan bir mekânın bulunuşu hamam yapısını ılıca ve kaplıcalardan ayıran en önemli belirleyici faktördür. Hamamlar genellikle temizlik için uğranılan yapılar olmasına karşın kaplıca ve ılıcalar genellikle şifa amaçlı kullanılmıştır. Kaplıca ve ılıcalar tabii sıcak su kaynaklarından beslendiği için bu yapılarda bir hamamda olmazsa olmaz öğeler olan külhana ve ocağa da ihtiyaç duyulmamıştır. Hamamları, kaplıca ve ılıcalardan ayıran bir başka özellik de yıkanma mekânının ortasında havuz yerine göbek taşının bulunmasıdır. Bk: Avcı, 2020, 2.

6 Ögel, 1978, 103; Atalay, 1986, 814.

7 Avcı, 2020, 3.

8 Ögel, 1978, 107.

“monça” isimleri verilmiştir.⁹ Söz konusu kelimeler “munça” ve “munçak” kelimeleriyle aynı anlamı taşır fakat zaman içerisinde fonetik ve morfolojik değişimlere uğramışlardır. Buna tarihi sürecin uzunluğu ve Türk coğrafyasının genişliğine bağlı doğal bir sonuç olarak bakmak gerekir.¹⁰ Türk dillerinde bu yapı türü için üretilen özel isimlerin varlığı Türklerin kendine has özellikleriyle bir yıkanma yapısı mimarisinin geliştirdiklerinin en somut kanıtıdır.

Türk hamamı kavramıyla ilgili en önemli sorunlardan birini yabancı kaynaklarda yine bir genellemeyle bu kavram yerine “Türk Banyosu” kavramının kullanılması oluşturur. Batı dillerinde “balneum, bath, bain, bagno” sözcükleri¹¹ durgun su içerisinde yıkanma eyleminin gerçekleştiği mekânları ya da nesnelere karşılık gelmektedir. Bu kelimeler Roma uygarlığının, içinde sıcak ve soğuk su havuzlarının da bulunduğu temizlenme ve dinlenme eylemlerinin gerçekleştiği “hamam-gymnasion” kompleksleri için kullanıldığında anlam kazanır.¹² Türk kültüründe böyle bir temizlenme şekli olmadığı gibi Türk dilinde de durgun su içinde gerçekleşen temizlenme eylemini karşılayan bir sözcük bulunmamaktadır.¹³ Bu nedenle “balneum, bath, bain, bagno” sözcükleri içinde ısıtılmış ve akan suyla yıkanılan mekân anlamına gelen hamam sözcüğünün kesinlikle karşılığı değildir. Bu sözcüklerin kullanımının, hamam ile banyo usulleri arasındaki farkın bilinmeyişiinden ya da mevcut mimari farkların göz ardı edilmesinden kaynaklandığı açıktır.¹⁴

Mimari Özgünlük

Türk hamamının özgün bir mimariye sahip olup olmadığı meselesiyle ilgili genelde üç kabul ile karşılaşılmaktadır. Bunlardan biri Türk hamamının kendine has mimarisi olduğu, diğeri Roma hamamlarının devamı niteliğinde, onların bir minyatürü ve yansıması olduğu, sonuncusunu ise Roma ve Bizans hamamlarının özelliklerini barındıran, Doğu ve Batı dünyalarının ikiliğine tekabül eden bir mimarisi olduğu yolundadır.¹⁵ Üstelik bu kabuller genellikle tek cümle ya da bir paragrafla beyan edilerek geçitirilmektedir. Türk hamam mimarisinin özgünlüğünü ortaya koymaya çalıştığımız bu çalışmamızda meselenin doğası itibarıyla öncelikle hamam mimarisinin oluşumunda menşe olarak görülenler olmak üzere çeşitli uygarlıkların hamam/banyo yapıları toplu bir şekilde kısaca ele alınmıştır.

9 Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü, 2019.

10 Avcı, 2020, 3.

11 “Balneum” kelimesi banyo, tedavi amacıyla hazırlanan ilaçlı su anlamlarına, “Bath” kelimesi vücudun su ya da başka bir sıvıya daldırılması anlamına, “Bain” kelimesi küvette yıkanma, temizlenme anlamına, “Bagno” kelimesi vücudun bir kısmını ya da tamamını bir sıvı içine daldırma anlamına gelir. Kelime anlamları için sırasıyla Bk. Brunner ve Tanker, 1988, 85; Ogilvie, 1896, 57; Furetiere, 1690, BAI; Casaccia, 1876, 104.

12 Avcı, 2020, 290.

13 Genel olarak toplumumuzda temizlik, kültürel normlar ve dini kurallar çerçevesinde bir kaynaktan gelen ve sürekli akışla yenilenen suyla yapılmaktadır. Bk: Avcı, 2020, 290.

14 Yentürk, 2010, 102.

15 Klinghardt, 1925, 808; Kanetaki, 2004, 83.

Antik Yunan, Helenistik, Roma ve Bizans Hamam/Banyolarına Kısa Bir Bakış

Lawrie ve Wilson, hamamın kökeninin medeniyetin de başlangıcı olan Doğu dünyasına dayandığını belirterek, hamamların en eski kalıntılarının Fenikelilerde bulunduğunu ve Baalbek'te bu kalıntılardan birinin keşfedildiğini yazar.¹⁶ Lawrie'ye göre hamam yapısı ve kültürü Fenike'den Doğu, Kuzey ve Batı'nın antik uygarlıklarına yayılmıştır.¹⁷ Hamamların çok erken zamanlarda, Akdeniz'in güney sahil şeridi boyunca kurulmuş olan Mısır, Trablus, Cezayir, Fas boyunca kullanıldığını savunan Lawrie, hamam kültürü, mimarisi ve bilgisinin Fenikelilere ait Tire ve Sidon kentlerinin¹⁸ sahillerinden, Akdeniz kıyıları boyunca yayılarak Yunanistan'a geçtiğini, fakat farklı bir yorum olarak palaestra veya gymnasiuma eklendiğini ve genellikle yapıların bir parçası olarak kabul edilmelerinin yanında erkeklerin ve kadınların ayrı ayrı kullanımına sunulan müstakil hamam yapılarının bulunduğunu da vurgular.¹⁹

Günümüzdeki tespitlere göre Sicilya'daki Yunan koloni kenti Gela ve Yunanistan'daki Gortys hamam/banyoları hemen hemen aynı zamanda (MÖ 3. yüzyıl) inşa edilmiş en eski halk hamam/banyolarıdır (Çizim 1-2).²⁰ Bunlar, oldukça basit şekilde planlanan, genellikle merkezinde bulunan bir ya da daha fazla sayıda "tholos" adı verilen daire tabanlı ve kubbe örtülü mekânla irtibatlandırılmış, duvarlarında sıralı nişler bulunan dikdörtgen veya yamuk tabanlı mekânlardan meydana gelen yapılardır.²¹

Helenistik dönemde inşa edilen hamam/banyolarda Antik Yunan hamam/banyolarının mekânsal düzenlemesinin uygulandığı görülür. Helenistik dönem hamam/banyoları Yunan hamam/banyolarından Roma hamamları arasında mimari anlamda bir köprü oluştursa da Yunan yapı geleneğini korurlar.²² Yunan hamam/banyolarından farklı olarak Helenistik dönem hamam/banyolarında geniş konaklama alanları bulunur. Buna bağlı olarak yapısal anlamda bir büyüme söz konusudur. Bu yapısal değişim de Helenistik dönem hamam/banyo mimarisinin Roma hamam/banyo mimarisine fikir vererek şekillendirmiş olabileceğini düşündürür.²³

En erken Roma hamamlarına Pompeii'de yer alan, dört evresi olan Stabian hamamları (MÖ 2. yüzyıl) (Çizim 3), Cumhuriyet dönemi hamamları (yaklaşık olarak

16 Lawrie, 1864, 13; Wilson, 1861, 12-13.

17 Avcı, 2020, 252.

18 Günümüzde Lübnan'ın Sur ve Sayda kentleridir. Bk: Altan, 2009, 535; Tomar, 2009, 207.

19 Lawrie, 1864, 14, 17.

20 Yegül, 2006, 47.

21 Bu yapılara Eretria Liman Hamamı da örnek olarak verilebilir. Bu mekân düzeninin dışında sıcaklık bölümleri dikdörtgen tabanlı olan ve bir cephesinde yarım daire tabanlı bir çıkıntıya sahip hamam yapıları da vardır. Bunun en güzel örneği Olympia'daki hamamdır. Bk: Avcı, 2020, 252-253.

22 Trümper, 2009, 162.

23 Avcı, 2020, 253.

MÖ 100-80), forum hamamları (yaklaşık olarak MÖ 80) ve merkez hamamları (MS 79) verilebilir.²⁴ Roma'nın imparatorlar tarafından inşa ettirilen anıtsal hamam yapılarına²⁵ bakıldığında klasikleşmiş tek bir mekân düzeninin farklı çeşitlemelerle kullanıldığı anlaşılır (Çizim 4, 5, 6). Dikdörtgen bir alana oturarak araziye uzun aks üzerinden yayılan bu yapılar, genellikle aynı tabana sahip mekânların yan yana ve arka arkaya sıralanmasıyla oluşturulmuştur. Roma hamamlarında dikkat çeken diğer bir unsur da dış ortama büyük kemerlerle açılan, güneş banyosu yapmaya yarayan heliocaminus bölümleridir.²⁶ Roma hamamlarında bulunan önemli bir başka bölüm de çoğunlukla tepidarium mekânının dar bir tarafında ya da doğrudan ısıtma mekânının yanına konumlandırılmış, hypocausta gönderilen sıcak hava sayesinde terlemeye olanak sağladığından ter banyosu olarak da adlandırılan ve bir dönem Lakedaimonlar arasında yaygın olan laconicumlardır.²⁷

Bizans İmparatorluğu döneminde inşa edilen ve günümüze oldukça az sayıda ulaşabilmiş hamamların mekân düzeni açısından Yunan ve Roma mimari geleneğini devam ettirdikleri görülür. Bizans hamamlarında²⁸ soğukluk, ılıklik ve sıcaklık bölümleri yan yana konumlandırılır. Soğukluk ve sıcaklık bölümlerinin kısa duvarları yarım daire tabanlı büyük nişlerle nihayetlendir ve yapının tüm mekânları temelde dikdörtgen bir alana otururlar (Çizim 7-8). Bunun yanında yine dikdörtgen tabanlı mekânların yan yana ve arka arkaya dizilmesi temeline dayanan birbirine eklenen kurgular da vardır.²⁹

Asya Uygarlıklarının Hamam/Banyolara Kısa Bir Bakış

Asya uygarlıkları arasında Mezopotamya, Eski Mısır, İran, Arap, Hint, Rus ve Uzakdoğu uygarlıkları sayılabilir. Söz konusu uygarlıkların kadim bir hamam/banyo geçmişleri olduğu bilinmektedir. Mısır'da Tell el-Amarna'da tespit edilen hamamlar (Foto. 1)³⁰ ve Edfu Tapınağı'nın harabeleri arasındaki büyük holde yer alan yıkanma alanları³¹ Eski Mısır'da inşa edilen yıkanma yapılarına örnek olarak verilebilir.

İndus Medeniyeti'ne ait Mohenjo-Daro şehrinde mahremiyetin ön planda tutulduğu, dikdörtgen bir alana oturan iki katlı, iki sıra halinde sekiz küçük odası bulunan yıkanma yapıları tespit edilmiştir (Çizim 9).³² Bir başka örnek Suriye'de bugünkü Tel

24 Yegül, 2006, 55.

25 Bu yapılara Agrippa, Titus, Nero, Trajan, Caracalla, Diocletian Hamamları örnek verilebilir. Bk: Parker, 1881, 115-121; Rivoira, 1918, 62-70; Anderson ve Spiers, 1907, 203-221; Anderson ve Spiers, 1927, 99-113; Krencker, 1929, 263-282.

26 Bunun en güzel örneği Tivoli'deki Hadrianus villasında yer alır. Bk: Avcı, 2020, 255.

27 Genzmer, 1899, 2.

28 Bizans hamamlarına Topkapı Sarayı yakınlarında bulunan, bir görüşe göre Alexandros Hamamı örnek verilebilir. Bk: Berger, 2012, 77. Ayrıca Kalenderhane Hamamları da Bizans döneminde inşa edilen ve aynı mekânsal düzene sahip yapılarıdır.

29 Avcı, 2020, 208. Bk: Zeuksippos Hamamı.

30 Whittemore, 1926, 6.

31 Aru, 1949, 10.

32 Vidale, 2010, 65-67.

Hariri'deki MÖ 1800'e tarihlenen Mari Sarayı'nda bulunan, ziftle sıvanarak yalıtılmış bir taş zemine sahip, su tahliye sistemi ve tuvaleti olan, içinde pişmiş topraktan imal edilmiş banyo tekneleri, su dökmek için tasarlanan kaplar, hem suyu hem de mekânı ısıtmaya yarayan bir ocak yerine sahip salondur.³³

Japon kültüründe genellikle dikdörtgen bir tabana sahip olan iwaburo (kaya banyosu) ve kamaburo (fırın banyosu), Japonya'da bilinen en eski banyo türleridir (Foto. 2-3). Her iki banyo türü de oldukça basit bir yapıya sahiptir. Aralarında kullanım ve inşa malzemesinde farklılıklar mevcuttur.³⁴ İwaburo genelde kayaya oyularak ya da taş örülerek inşa edilirken kamaburolar kilden inşa edilir. Doğal suyla çalışan iwaburoların yanında içinde odun yakılarak ısıtılan ve ısınan tabana su dökülerek buhar çıkartılan ve kamaburolarla aynı çalışma prensibine sahip iwaburolar da bulunur. Todaiji Tapınağı'nın dikdörtgen tabanlı tek bir mekândan oluşan, iki kanatlı ahşap kırma çatıyla örtülü banyosu en anıtsal banyo yapısı olarak dikkat çeker. İçinde madenden imal edilmiş bir küvet bulunur (Foto. 4).

Hindistan Yarımadası'nın güneydoğu sahillerinin karşısında yer alan Seylan Adası'nda suyun havuzlarda toplandığı ve büyük tesisler meydana getirildiği görülür.³⁵ En önemli örneğini Kral şehri Anaradhapura'da tespit edilen "Pokuna" adı verilen kalıntılar oluşturur (Foto 5).

Eski Mezopotamya kazılarında ortaya çıkarılan ve dünyanın en eski hamamı olarak kabul edilen Asur hükümdarlarına ait bir yıkanma tesisi, Mısır'da Tell el Amarna'da rastlanılan eski hamamlar³⁶, Mezopotamya'da Dicle kıyısında MÖ 859-824 yılları arasında hüküm sürmüş Asur kralı III. Salmanasar'a ait olduğu saptanan hamam, Türkiye-Suriye sınırında yer alan Viranşehir yakınlarındaki Resülayn dolaylarında Tell Halaf'ta MÖ 3. yüzyıla ait şehir kalıntılarındaki evlerde bulunan banyo yapmak için kullanılan özel bölmeler ve Türkiye'de Gaziantep yakınlarında MÖ 1200'lü yıllarda Geç Hitit dönemine ait hamam kalıntıları dünyadaki en eski hamam yapılarıdır.³⁷ Asurlularda Kral Adadniraris Sarayı harabelerinde bir hamam mekânı bulunmuştur. Suriye'nin kuzeyinde yer alan Zincirli'de Asarhaddon'un sarayında kare ve dikdörtgen tabanlı mekânlardan oluşan üç hamam tespit edilmiştir.³⁸

İslamiyet'ten önceki Arap krallıklarından Nebatilere ait hamam yapıları İslamiyet'ten sonraki Arap hamamlarıyla benzerlik gösterir. Söz konusu uygarlığa ait başkent Petra'da bulunan büyük tapınak hamamı daire tabanlı bir mekân ve bu mekân tarafına sıralanmış dikdörtgen tabanlı mekânlardan oluşur (Çizim 10). Emeviler döneminde İslam dünyasının en erken hamamları inşa edilmiştir. En önemlileri Kuseyr Amra ve Hirbe-

33 Abbasoğlu, 1997, 750.

34 Clark, 1994, 22.

35 Aru, 1949, 10.

36 Eyice, 1997, 402.

37 Ürük, 2016, 193.

38 Aru, 1949, 10.

tü'l Mefcer Sarayı hamamlarıdır (Çizim 11-12). Genellikle dikdörtgen bir alana oturan mekânlardan meydana gelen bu hamamların mekânlarında büyük boyutlu yarım daire tabanlı nişler bulunur. Bu dönemde inşa edilen Amman kalesi hamamının³⁹ soyunmalık mekânının, ılıklik ve sıcaklık mekânları boyunca uzandığı, söz konusu mekânların da birbiri ardına aynı yönde uzanan dikdörtgen bir alana oturduğu görülür. Hamam al-Sarah ise Kuseyr Amra Hamamı ile hemen hemen aynı mekân düzenine sahiptir.

İspanya'da hüküm süren Mağrip uygarlıklarına da burada değinmek gerekir. İdrisiler zamanında Fas'ta inşa edilen ve Fez hamamlarının öncüsü olduğu düşünülen hamam yapısı L şeklinde bir tabana sahiptir ve dikdörtgen tabanlı bölümleri birbiri ardına sıralanır (Çizim 13). Mimari düzen açısından oldukça basit olan yapının mekânlarında herhangi bir bölüntülenme görülmez. Mağrip'te Granada El Hamra Sarayı Hamamı, Tlemsen Boyacılar Hamamı, Fas Vüde Çarşı Hamamı, Tunus Bardo Hamamı ve Meriniler'in Rabat Hamamı da Arapların erken dönemde ortaya koydukları, dikdörtgen tabanlı mekânların birbiri ardına sıralanmasıyla oluşturulmuş mekânsal düzeni devam ettirir (Çizim 14, 15, 16, 17, 18).⁴⁰

Avrupa Uygarlıklarının Hamam/Banyo Yapılarına Kısa Bir Bakış

Cermen kavimlerinin oldukça eski zamanlara dayanan bir yıkanma kültürüne sahip oldukları bilinir. İzlanda'da ve İskandinavya'nın tamamında 10. yüzyılda kullanılan banyolar üstü kapalı olmayan tuğla bir koridor boyunca yan yana ve karşı karşıya dizilen odalar şeklinde inşa edilmiştir.⁴¹ Söz konusu binalar kompakt bir yapı olmaktan çok kompleks bir yapıya sahiptir.

Alman yıkanma kültürüne bakıldığında küvet ve buhar banyoları olmak üzere iki banyo türü ile karşılaşılır. Almanların hamam/banyo yapıları genellikle dikdörtgen tabanlı ve kırma çatılı olarak ahşap ayaklar üzerinde yükselirler (Çizim 19).⁴² Bu yapıların altında genellikle üstünde tuğladan örülmüş küre biçiminde su haznesi bulunan bir ocak yer alır. Su haznesinden mekâna buhar ve su sağlayan bir boru uzanır.⁴³

Kabaca işlenmiş büyük ağaç gövdelerinden inşa edilmiş ve kare bir tabana sahip olan Fin hamamı⁴⁴ ise taştan yapılmış büyük bir fırına/külhana/gömme tandıra sahiptir (Çizim 20; Foto. 6). Yapı bölüntülü olmayan tek bir mekândan oluşur. Yapının içinde duvarlar boyunca, merdivenler vasıtasıyla çıkılan kademeli zeminler bulunur. Fırın, taşlar sıcaktan kızarana kadar ısıtılır ve sonra taşların üzerine su dökülerek buhar elde edilir.⁴⁵ Rus hamamları da Fin hamamlarının hem kullanım hem de mimari açıdan oldukça benzeridir.

39 Arce, 2015, 133-168.

40 Avci, 2020, 218-219.

41 Genzmer, 1899, 35.

42 Avci, 2020, 211.

43 Almanlar 1405'te buharlı ısıtmalı bu tarz banyoları kullanmaktaydılar. Bk.: Schultz, 1982, 51.

44 Retzius, 1885, 88-95.

45 Urquhart, 1865, 132.

Türk Hamamı

Eski Türklerin ana yurtlarında ve yayıldıkları diğer alanlarda inşa ettikleri hamamlar hakkında ne yazık ki yeterli bilgi yoktur. Bu nedenle 449 yılında Hun İmparatoru Attila'ya gönderilen elçilik heyetinde yer alan Priskos'un seyahatnamesinde bildirdiği, Attila'nın komutanlarından Onegesius'un, Sirmium kentinde Pannonia eyaletinden getirtilen taşlarla bir hamam yapısı inşa ettirdiğini yolundaki bilgiler çok değerlidir.⁴⁶ Seyyah ve Roma Elçisi olan Priskos'un seyahatnamesi hamamın mimarisini hakkında bilgi vermese de⁴⁷ Türklerin 449 tarihinde bir hamam mimarisine sahip olduklarını göstermesi açısından önemi büyüktür.

Merkeze koyduğumuz Türk hamam yapısının özgünlüğü konusunun çözümüne yönelik ilk adımı Türk hamamlarının zamana ve coğrafyaya bağlı olmaksızın ortak bir mimari dile sahip olup olmadıkları konusuna açıklık getirerek atmak gerekir. Bu noktada günümüz Türkiye coğrafyasında Türkiye Selçukluları, erken/geç dönem Türk beylikleri ve Osmanlı İmparatorluğu döneminde inşa edilen hamam yapıları kadar, Türkiye dışındaki coğrafyalarda hakimiyet kurmuş bulunan diğer Türk devletleri Karahanlı, Büyük Selçuklu, Zengi, Memluk ve Kaçarların hamam yapılarının da mekân düzenlerini incelemek yerinde olur.

İran'da, Kirman'ın güneyinde Nigar'da bulunan Büyük Selçuklu (1040-1158) hamamı, sıcaklık bölümü ve mimari özellikleriyle Türkiye'de inşa edilen Türk hamamlarına yakındır.⁴⁸ Sıcaklık bölümünde tek eyvan uygulamasının görüldüğü Nigar Selçuklu hamamının soğukluk/soyunmalık/camekân mekânında⁴⁹ dört eyvanlı mekân düzeninin tercih edildiği fark edilir (Çizim 21).

Karahanlıların hamamları incelendiğinde mekânların merkezi bir birim/mekân etrafında şekillenen kuruluşa sahip oldukları görülür. Kazakistan Otrar'da 11-12. yy.'lara tarihlenen ve Özbekistan Şahcuvar'da 12. yy.'a tarihlenen hamam yapılarında⁵⁰ yer alan merkezi birimli mekânların üç eyvanlı olarak düzenlendiği görülür. Bunun yanında Şahcuvar, Ortar ve Taraz'da yer alan Karahanlı Hamamlarının sıcaklık bölümleri Türkiye'deki Türk hamamlarında da görülen çok bölümlü mekân düzenine sahiptir (Çizim 22-24).⁵¹

46 Ahmetbeyoğlu, 2014, 39.; Sirmium Günümüzde Sırbistan'ın Sremska Mitrovica kasabasında bulunan antik kenttir. Bkz: Ochsenschlager ve Popov, 1973, 85.

47 Avcı, 2020, 220.

48 Önge, 1988, 403.

49 Türk hamamın ilk mekânına soğukluk, soyunmalık ve camekân dendiği bilinmektedir. Bazı yayınlarda ılık mekanına da soğukluk dendiği görülmektedir. Adlandırma konusundaki karmaşanın Türk hamamlarını meydana getiren mekânları tanımlarken Roma hamamları esas alınarak oluşturulan terminolojinin kullanılmasıyla ilgili olduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda bu sorun, hamamın sadece ilk mekânının adlandırılmasında değil yapıyı oluşturan diğer mekânlardan bazılarının adlandırılmasında da mevcuttur. Bu çalışma bir terminoloji çalışması olmadığından söz konusu sorun kapsam dışı kalmaktadır. Türk hamamının ilk mekânına verilen tüm adların kullanılması bu noktada doğru olacaktır.

50 Çeşmeli, 2007, 39.

51 Çeşmeli, 2007, 39.

Zengî ve Memluk dönemi hamamlarına özgü iki ana mekânlı sıcaklık bölümü, Türk hamam mimarisi açısından dikkat çeken ve diğer Türk devletlerinin hamam mimarisinde rastlanmayan özgün bir husustur. Külhan bölümüne yakın olan sıcaklık ana mekânı, sıcaklığın halvet hücrelerinin yer aldığı diğer ana mekânına göre daha yüksek ısıya sahiptir ve “cevani (جوان/جوان)” olarak adlandırılır. Cevani’de kurnalar da bulunur. Her iki alanda yıkılırsa da aralarında sıcaklık farklı olan bu mekânlar sıcaklık bölümünü oluşturan ana mekânlardır.⁵² Bazı İngilizce yayınlarda bu mekân “jouwani” olarak adlandırılmaktadır.⁵³ Bu adlandırma gerçekte gençlik, delikanlılık⁵⁴ anlamına gelen ve Türkçe’ye “civan” olarak girmiş bulunan “cevani” kelimesine dayanmaktadır.⁵⁵ Zengîler döneminde (1146-1233) Şam’da Nüreddin Mahmud Zengî tarafından 549-567 (1154-1172) yıllarında inşa ettirilen Bizuri Hamamı da iki ana mekândan oluşan sıcaklık bölümüne sahiptir (Çizim 25). Yapı mekânsal düzen açısından, dört köşesinde yer alan büyük boyutlu nişler ve bu bölümün yanlarında yer alan iki birimli halvet hücrelerine sahip mekânla hemen bu mekânın arkasında yer alan dikdörtgen tabanlı bir mekân olmak üzere iki ana mekândan oluşan sıcaklık bölümüyle Türk hamamlarının bir örneğini sunar.

Memlukler zamanında (1250-1382) inşa edilen Şam’daki Verd Hamamı’nın soğukluk/soyunmalık mekânında eyvanlara yer verildiği, sıcaklık bölümünün nişlerle çevrelenen daire tabanlı bir merkezi birimin iki yandan halvet hücreleriyle sınırlandırıldığı bir mekân düzenine sahip olduğu görülür. Memlukler tarafından Şam’da inşa edilen Tevrizi Hamamı’nın sıcaklık bölümü dört eyvanlı köşe halvetli bir mekân düzeni gösterir. Memluklerin Tripoli’de 1333 yılında inşa ettirdikleri Al Nuri Hamamı⁵⁶ dört eyvanlı

52 Şimdiye kadar sıcaklığın sekizgen tabanlı ilk ana mekânına ılıklik cevani mekânına da sıcaklık denilmiştir. Bk: Eyice, 1997, 407.

53 Boggs, 2010, X’da “cevani” kelimesinin “jouwani” olarak yazıldığı görülür. Kelime, müellifin dilinden farklı bir dille olduğundan söylendiği gibi yazılmış olmalıdır. Gerçekte İngilizcede “jouwani” diye bir kelime yoktur. Doğrusu “cevani” olmalıdır.

54 Söz konusu mekânın adlandırılmasıyla ilgili iki farklı fikir akla gelmektedir. Bunlardan ilki oldukça sıcak olmasına bağlı olarak kirin daha kolay kabartılıp cilt üzerinden atılmasını kolaylaştırması ve mecazi anlamda cildi gençleştirilmesi, ikinci olarak yüksek sıcaklıktan dolayı belli bir yaş grubunun altında olan kişilere hizmet vermesidir. Yüksek sıcaklık belli bir yaşın üzerindeki insanlarda bazı sağlık problemleri yaratabileceğinden söz konusu bölüm genç insanlara ayrılmış olabilir. Bk: Avci, 2020, 262.

55 Urduca olan kelime gençlik, delikanlılık anlamına gelir. Fars dilindeki “cavân” veya “cuvân” (جوان/جوان) “genç, delikanlı” sözcüğünden türetilmiştir. Orta Farsça’da (Pehlevice veya Partça) aynı anlamı taşıyan “yavan” veya “yuvan” kelimesinden gelişmiştir. Bu sözcük Avesta (Zend) dilinde aynı anlamı taşıyan “yvan” sözcüğüyle eş kökenlidir. “Yvan” sözcüğü Hint-Avrupa Anadilinde aynı anlamı taşıyan ve yazılı bir örneğine rastlanmayan “yuwen” biçiminden gelişmiştir. Bu da Hint-Avrupa Anadilinde yine yazılı örneğine rastlanmayan “yeu” “genç olma, canlılık” köküne dayanır. Aynı kökten genç anlamına gelen Latince “iuvēnis”, Fransızca “jeun”, İngilizce “young”, Almanca “jung” kelimeleri de türer. İngilizcede söz konusu kelimenin anlamını tam olarak “youthfulness” kelimesi karşılar. Türkçe’deki civan kelimesi de diğerleriyle aynı kökten türetilmiştir. Bk: “Civan” maddesi, 2019.

56 Liebich, 1983, 194.

soğukluk/soyunmalık bölümü ve iki yandan halvet hücreleriyle sınırlandırılmış tek eyvanlı sıcaklık bölümüyle eyvan-merkez birim ilişkisini devam ettirir (Çizim 26). Memlukler tarafından Tripoli’de 1294-98 yılları arasında inşa ettirilen İzz’al-Din Hamamı’nın⁵⁷ sekizgen tabanlı iki ana mekânlı sıcaklık bölümünün sekiz duvarında da nişler bulunur (Çizim 28). Mekân iki yönden oldukça geniş halvet hücreleriyle sınırlanmıştır. İki ana mekândan oluşan sıcaklık düzeni Türkiye’de de bazı hamamlarda görülmektedir.⁵⁸ Bazı Memluk hamamlarında doğrusal hatlı cehennemlik bulunması, yapının cehennemlik bölümünden gelen tek bir kanalla ısıtılması, mekânsal ve işlevsel çözümleri de beraberinde getirmiştir.⁵⁹ Cehennemlik bölümü, sıcaklığa ait eyvanların tabanlarına doğru bir yayılım göstermediğinden bu hamamların eyvanları zeminden ısıtılmazlar.⁶⁰ Dikdörtgen tabanlı uzun göbek taşları da doğrudan cehennemlik kurgusuyla ilişkilidir.⁶¹ Memluklerin Şam’da inşa ettirdikleri Verd ve Sultan Hamamları, plan ve mekân düzenleri açısından Türkiye’deki Türk Hamamlarına benzerler. Yapılardaki halvet hücreleri hemen hemen Türkiye’deki Türk Hamamlarının halvet hücrelerine benzer konumda bulunurlar.⁶²

Türkiye Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı hamamlarında “cevani” bölümü yoktur. Çünkü sıcaklık bölümünün bir bütün olarak çözümlenmesi ve söz konusu bölümün tamamının ısıtılması zorunluluğu Türkiye coğrafyasında inşa edilen Türk hamamlarında, Roma’da görülen ısıtma sistemine oldukça benzer bir ısıtma sistemini gerektirir.⁶³

Kaçarlar⁶⁴ Türkiye dışında Türk hamam mimarisinin klasik mekân düzenlerini kullanan bir diğer Türk toplumdur.⁶⁵ Kaçar Hamamlarının sıcaklık bölümleri genellikle diğer Türk devletlerinin hamam yapılarında olduğu gibi genel olarak bir, iki, üç ya da dört eyvanlıdır.⁶⁶ Bunun yanı sıra eyvansız fakat halvet hücreli mekân düzenine sahip

57 Liebich, 1983, 189.

58 Kütahya Kazasker Hamamı için Bk: Avcı, 2020, 178-179.

59 Rifaioğlu, 2018, 556.

60 Rifaioğlu, 2018, 556.

61 Rifaioğlu, 2018, 557.

62 Avcı, 2020, 226.

63 Avcı, 2020, 263.

64 15. yüzyılın sonlarına doğru Türkiye’nin Yozgat bölgesinden göçen ve Azerbaycan’ın Gence yöresini kendilerine vatan edinen Akça (Ağça) Koyunlu, Akçalı (Ağçalı) ve Şam Bayatı Türkmen obalarından oluşan Kaçarlar, Zendlere son verdikten kısa bir süre sonra M. 1796 yılında Ağa Muhammed Han ile bağımsızlıklarını kazanmış ve 1925 yılında başlayan Pehleviler dönemine kadar İran’da hüküm sürmüşlerdir. Detaylı bilgi için Bk: Sümer, 2001, 51-53.

65 Kaçar hamamları hakkında detaylı bilgi için Bk: Hassanzadeh, 2019.

66 Bu yapılara Meraga Şeyh İslam Hamamı (18. yüzyılın sonu-20. yüzyılın başı), Eşkonan Alihan Hamamı (18. yüzyılın sonu-20. yüzyılın başı), Kaşan Fin Hamamı (1797-1834), Firuzabad Meymend Hamamı (18. yüzyılın sonu-20. yüzyılın başı) örnek verilebilir. Detaylı bilgi için sırasıyla Bk: Hassanzadeh, 2019, 169, 175, 201, 120.

sıcaklık bölümlerinin de hamam yapılarında tercih edilmiş oluşu⁶⁷ Kaçar Hamamlarının⁶⁸ Türkiye'deki Türk Hamamlarıyla ortak bir diğer yönünü daha ortaya koyar.⁶⁹ Bu yapıların diğer Türk Hamamlarından en önemli farkını “heşti” olarak adlandırılan sekizgen, altıgen, dikdörtgen ya da kare tabanlı giriş mekânları oluşturur.⁷⁰ Ayrıca söz konusu yapılarda halvet hücrelerinin varlığı Türk hamam mimarisinin karakteristik özelliklerindedir (Çizim 29-30).

Türkiye’de Türkiye Selçukluları, erken-geç beylikler ve Osmanlı döneminde inşa edilen hamam yapılarının sıcaklık bölümleri bir bütün olarak kare ve dikdörtgen tabanlı bir alana oturtulmuştur.⁷¹ Kare alana oturtulan sıcaklık bölümleri genellikle dört eyvanlı ve üç-dört köşe halvetli (Çizim 31)⁷², eyvansız ve köşe halvetsiz tek mekanlı

67 Bu yapılara Senendec Han Hamamı (1805), Culfa Kürdeşt Hamamı (18. yüzyıl sonu-19. yüzyıl başı), Meraga Çaharsug Hamamı (18. yüzyılın sonu-20. Yüzyılın başı) ile Nihavend Hacı Ağa Torab Hamamı’nın erkekler bölümü (1824) örnek olarak verilebilir. Bk: Hassanzadeh, 2019, 120, 144, 162, 219, 246, 251.

68 Kaçarlar döneminde, Nihavend Hacı Ağa Torab Hamamı (1824), Yezd Fert Hamamı (1827) ve Yezd Golşen Hamamı (1827) gibi çifte hamamlar da inşa edilmiştir. Detaylı bilgi için Bk: Hassanzadeh, 2019, 120, 144, 162, 219, 246, 251.

69 Avcı, 2020, 228.

70 Hassanzadeh, 2019, 31.

71 Türk hamamlarına ilişkin ilk ciddi tipoloji denemesi Semavi Eyice tarafından yapılmıştır. Bk: Eyice, 1960, 108-120. Genellikle bir yapı türü ya da bir mekân incelenirken ilk önce karşılaşılan ve değerlendirmeye alınan özellik kapladığı alandır. Yapıya ya da mekâna asıl karakterini kazandıran ve dikkate alınan mekân düzeniyle ise ikincil bir veri olarak karşılaşılr. Türk hamamlarına bakıldığında sıcaklık mekânlarının temelde kare ve dikdörtgen alana oturdukları görülür. Eyice’nin söz konusu tipolojisinde sıcaklık mekânlarının kapladıkları alan göz önünde bulundurulmamış, doğrudan iç mekân üzerinden bir sınıflamaya gidilmiştir. Bu durum aynı tabana sahip sıcaklık bölümlerinin farklı başlıklar altında zikredilmesine neden olmaktadır. Örneğin Eyice’nin tipolojisinde “haçvari eyvanlı ve köşe hücreli tip” ile “yıldızvari sıcaklıklı tip” ayrı ayrı ele alınmıştır. Fakat söz konusu farklı düzenlere sahip mekânların ortak noktası ikisinin de kare bir alana yayılıyor olmalarıdır. Bu mekân düzenlerinin kare tabanlı bir birimin farklı varyasyonları olarak değerlendirilmesinin daha uygun olacağı kanaatindeyiz. Örneğin kare ya da dikdörtgen tabana sahip iki mekân ya da yapıya dışarıdan bakıldığında aralarında bir fark görülmez. Lakin bu yapıların içine girildiğinde sahip oldukları mekân düzenleri algıyı tamamen değiştirir. Her ne kadar mekânsal algı değişse de söz konusu yapılar temelde aynı biçimli alana oturmaktadır. Dolayısıyla bu ortak yönü görmezden gelmemek, üst veri olarak işlemek gerekir. Ayrıca Eyice’nin tipolojisinin İstanbul Hoca Paşa Hamamı ve Kütahya Moymul Hamamı gibi bazı hamamların mekân düzenlerini kapsamadığı görülmüştür.

72 Bu mekân düzenine sahip sıcaklık bölümleri olan yapılara Selçuklu döneminde inşa edilen Kars Ani Manuçehr Hamamı (11. yüzyılın sonu 12. yüzyılın başı), Mardin Sitti Radviyye Hamamı (12. yüzyılın son çeyreği), Divriği Aşağı Hamam (13. yüzyıl), Kayseri Huand Hatun Hamamı erkekler bölümü (13. yüzyılın ikinci çeyreği), Konya Sultan Hamamı (13. yüzyılın ikinci yarısı) ve Osmanlı döneminde Bursa Orhan Gazi Hamamı (14. Yüzyılın ilk yarısı), İstanbul Nişancı Paşa Hamamı (1475), Çorum Ali Paşa Hamamı hem erkekler hem de kadınlar bölümü (1573-74) ve İstanbul Süleymaniye Külliyesi Hamamı (1550-57) örnek verilebilir. Sırasıyla Bk: Önge,

(Çizim 32)⁷³, eyvansız ancak halvetli (Çizim 33)⁷⁴ olmak üç ayrı tipte inşa edilmişlerdir.⁷⁵ Dikdörtgen alana oturtulan sıcaklık bölümleri ise genellikle iki ya da üç eyvanlı ve iki, üç ya da dört halvetli (Çizim 34)⁷⁶, iki birimli bir ana mekân etrafında şekillenen halvetli/halvetsiz (Çizim 35)⁷⁷, tek bir mekân etrafında şekillenen halvet hücreli olmak üzere (Çizim 36) üç ayrı tipte inşa edilmişlerdir.⁷⁸ Bir bütün olarak oturduğu alana bakılmaksızın, birbirine eş birden fazla mekândan, çok sayıda eş birimi bulunan eş bölüntülü tek bir mekândan oluşan ya da farklı ölçülerde çok sayıda birimi bulunan çok bölüntülü mekân düzenine sahip sıcaklık bölümlerine (Çizim 37)⁷⁹ sahip hamam yapıları da bulunur. Os-

1995, 111; Gabriel, 1940, 297; Altun, 1971, 114; Önge, 1995, 122; Sakaoglu, 1971, 208; Önge, 1995, 207; Parlak, 2008, 517; Erat, 1997, 294, 122; Orcan, 2011, 100; Akok, 1955, 87; Mülayim, 2010, 118.

73 Bu mekân düzenine sahip sıcaklık bölümleri bulunan hamamlara Selçuklu döneminde inşa edilen Alara Kalesi Hamamı (1224/25) ve Kayseri Tuzhisarı Sultan Hanı Hamamı (1232/36), Aydınoğulları döneminde yapılan Tire Terziler Hamamı'nın hem kadınlar hem erkekler bölümünde (14. Yüzyılın ilk yarısı), Candaroğulları döneminde inşa edildiği düşünülen Kasaba Köyü Vakıf Hamamı (14. yüzyıl), Menteşeoğulları döneminde inşa edildiği düşünülen Peçin Kale Hamamı (14. yüzyıl) ve Osmanlı döneminde inşa edilen Yarhisar Orhan Gazi Hamamı (14. yüzyıl), Bursa Eyne Bey Hamamı (14. yüzyılın sonu) örnek verilebilir. Bk: Erat, 1997, 89, 294, 312, 294, 132, 422.

74 Bu mekân düzenine sahip sıcaklık bölümü olan yapılara Selçuklu döneminde inşa edilen Antalya Yivli Minare Hamamı (13. Yüzyıl ilk yarısı), Tokat Pervane Hamamı kadınlar bölümü (13. Yüzyılın son çeyreği), Konya Türbe Hamamı erkekler bölümü (13.-14. Yüzyıl) ve Osmanlı döneminde inşa edilen Bursa Nalıncılar Hamamı kadınlar bölümü (14. yüzyılın ikinci yarısı), Bursa Muradiye Hamamı (1426), Edirne Gazi Mihal Bey Hamamı erkekler bölümü (1421-22) örnek verilebilir. Sırasıyla Bk: Erken, 1983, 540; Cinlioğlu, 1976, 23; Önge, 1991, 75-84; Ayverdi, 1976, 287-289; Yılmazyaşar, 2017, 188; Ötügen ve Durukan, 1983, 373-374; Peremeci, 1939, 97.

75 Avcı, 2020, 230.

76 Selçuklu döneminde inşa edilen Uluborlu Balta Bey Hamamı (1179-1180), Frenkşah Hamamı (13. yüzyılın üçüncü çeyreği) ve Osmanlı döneminde inşa edilen Göynük Süleyman Paşa Hamamı (14. yüzyıl), Bursa Emir Sultan Hamamı (1426), Erzurum Lala Mustafa Paşa (16. yüzyıl) örnek verilebilir. Sırasıyla Bk: Demirdal, 1968, 134; Şaman, 1993, 111; Önge, 1995, 237; Ötügen ve Durukan, 1983, 359-360; Gündoğdu, 1992, 56.

77 Bu mekân düzenine sahip sıcaklık bölümleri olan yapılara Seydişehir Seyyid Harun Veli Hamamı kadınlar bölümü (1302-1320), Düzce Konuralp Hamamı (14. Yüzyıl), Edirne Kum Kasrı Hamamı (15. yüzyılın ikinci yarısı) örnek verilebilir. Sırasıyla Bk: Erat, 1997, 46; Ayverdi, 1989, 264; Büyükdığan, 1991, 28.

78 Bu mekân düzenine sahip sıcaklık bölümleri olan yapılara Uluborlu Karabey Hamamı (1240), İnegöl Yıldırım Hamamı (1389-1402), Edirne Gazi Mihal Bey Hamamı kadınlar bölümü (1421-22), Manisa Dilşikar Hatun Külliyesi Hamamı kadınlar bölümü (1579) örnek verilebilir. Sırasıyla Bk: Demirdal, 1968, 134; Şaman, 1993, 111; Peremeci, 1939, 97; Küskü, 2014, 639-656; Avcı, 2020, 230.

79 Kayseri Birlik Hamamı (12. yüzyılın sonu) ve Kayseri Sultan Hamamı (13. yüzyılın başı), Amasya Hızır Paşa Külliyesi Hamamı (1465-1466), İstanbul Haseki Hamamı (16. yüzyıl) örnek

manlı döneminde hamam yapılarının sıcaklık bölümlerinde içten sekizgen tabanlı bir ana mekân etrafında şekillenen bir, iki, dört eyvanlı bir, iki, dört köşe halvetli tip (Çizim 38)⁸⁰ ile içten sekizgen tabanlı bir ana mekânı bulunan tek eyvanlı/eyvansız ve halvet hücretsiz mekân düzeninin (Çizim 39)⁸¹ kullanıldığı da görülür.⁸² Roma hamamlarında da görülen benzer tarzdaki bu mekân düzeninin,⁸³ değişen yoğunluklarda olmakla birlikte Türk mimarisinin hemen her türden yapı tipinde görülen eyvan kullanımıyla örtüştüğü açıktır. Türk hamam mimarisinin vazgeçilmez ögesi olarak eyvanların köşe halvetleriyle kaynaştırılmasıyla hamam yapılarında klasikleşmiş eyvan-halvet birlikteliği oluşturulmuş ve korunmuştur. Böylelikle öz itibarıyla Türk hamam mimarisinin mekân düzeninin korunması, bu sayede de sıcaklık bölümünün ortada yer alan ana mekânının, bu mekâna entegre edilen diğer mekânlarla (eyvan ve halvet hücresi) klasik organik bağı sağlamlaştırılarak dağıtım merkezi rolünü kaybetmemesi sağlanmıştır. Osmanlı döneminde ana mekânın kısa kenarına sıralanmış birbirine eş birimlere sahip ve halvet hücreli sıcaklık bölümleri ise münferit tip olarak ele alınabilir.⁸⁴

Sonuç

Uygarlıkların kendilerine has bazı özelliklere sahip hamam/banyo yapıları inşa etmiş olmaları çok doğaldır. Örneğin, Hindistan'daki Seylan Adası'nda su büyük havuzlara toplanır ve bu havuzlarda temizlenir. Suriye'nin kuzeyinde yer alan Zincirli'de Asarhaddon'un sarayında, İndus Medeniyeti'ne ait Mohenjo-Daro kentinde, inşa edilen hamam/banyo yapılarında genellikle kare ya da dikdörtgen tabanlı mekânların yan yana/birbiri ardına sıralanmasıyla oluşturulmuş ya da bir avlunun etrafına sıralanmış mekânlardan oluşan bir düzen göze çarpar. İslamiyet öncesi ve sonrasında hüküm süren Arap uygarlıklarının hamam/banyo yapıları incelendiğinde, bu yapılarda Türk hamamlarındaki gibi mekânsal düzen birliğinin olmadığı, klasikleşmiş bir mekân düzeninin bulunmadığı anlaşılır. Fin hamam/banyolarının Rus hamamlarına benzer bir

verilebilir. Sırasıyla Bk: Önge, 1995, 141, 145; Erat, 1997, 294, 152.

80 Bu mekân düzenine sahip sıcaklık bölümleri olan hamam yapılarına İstanbul Mahmud Paşa Külliyesi Hamamı (1473-74) ve Manisa Hafsa Sultan Külliyesi Hamamı (1538) örnek verilebilir. Sırasıyla Bk: Gündüz, 2003, 380- 381; Yavaş, 1997, 123-124.

81 Bu mekân düzenine sahip sıcaklık bölümleri bulunan hamam yapılarına Üsküdar Atik Valide Külliyesi Hamamı (1570-1579) ve Lüleburgaz Sokullu Mehmed Paşa Külliyesi Hamamı (16. yüzyılın ikinci yarısı) örnek verilebilir. Sırasıyla Bk: Tanman, 1991, 68-73; Müderrisoğlu, 2009, 363-364.

82 Avcı, 2020, 243.

83 Söz konusu mekân düzeni Türkiye Selçuklu çağında, antik dönemde inşa edilmiş yapıların temelleri üzerinde yükseltilmiş yapılarda görülmektedir. Bunlara en geç 12. yüzyılın ikinci yarısında inşa edilmiş olabileceği düşünülen Kayseri Külük Hamamı, Kastamonu Vakıf Hamamı ve 13.-14. yüzyıllara tarihlenen Mardin Emir Hamamı örnek verilebilir. Detaylı bilgi için Bk: Yeşilbaş, 2018, 105; Bilgicioğlu, 2003, 50.

84 Bu yapılara Kütahya Moymul Hamamı ve İstanbul Hoca Paşa Hamamı örnek verilebilir. Avcı, 2020, 242.

anlayışla inşa edildikleri, İzlanda, İrlanda ve Almanya’da inşa edilen yıkanma yapılarının birbirinden bağımsız bir mimariye sahip oldukları görülür. Yukarıda mimari detayları verilen söz konusu yapıların Türk hamamlarının mekânsal kurgusuyla hiçbir ilgisi yoktur.

Roma hamamlarında görülen büyük boyutlu açıklıklarla adeta dışarıya teşhir edilen heliocaminus ile oldukça geniş olan tepidarium ve ter atmak için tasarlanmış laconicum mekânları, Yunan hamamlarında bulunan yapının merkezini oluşturan “tholos” adı verilen daire tabanlı merkez birim söz konusu medeniyetlerin hamam/banyo yapılarına ait özelliklerdir. Antik Yunan, Helenistik ve Roma döneminde inşa edilen hamam/banyo yapıları kendilerine ait klasikleşmiş bir mekân düzenine sahiptir.

Türk hamamı, Roma uygarlığında anıtsallığıyla ön plana çıkan hamam yapılarıyla mukayese edilmek suretiyle genellemelere kurban edilmiş, yanlış algıların türemesine sebep olunmuş, sonuçta Türklerin kendilerine has milli bir kimliği/karakteri olduğu unutulmuş ya da görmezden gelinerek Türk hamamlarının kökeninin Roma mimarisinde aranması gerektiği yönünde bir anlayış ortaya çıkmış ve Türk hamam mimarisinin Roma hamamlarından geliştiği yönünde genel bir kabul oluşmuştur.⁸⁵

Türk hamam geleneği ve mimarisi, Türk hamamına modellik ettiği düşünülen ve onun kökeni olarak gösterilmeye çalışılan diğer medeniyetlerin yıkanma yapılarından gerek mimari gerekse sosyal açıdan oldukça farklıdır. Türk hamam yapılarına küvet, havuz, güneş banyosu vb. öğelerin konmaması Türk hamamının model aldığı düşünülen uygarlıklara ait inanç ve geleneklerin Türk-İslam kimliği, kültürü ve geleneğiyle uyumamasıyla ilgilidir. Türk hamam yapısı içe dönük mekân kurgusu ve mimarisiyle dış dünyaya kapalıdır. Bu yapılarda sıcaklık bölümü ve su deposunun küçük bir pencere açıklığıyla oluşturulan organik bağı ve bunun ısınmaya katkısı Türklere ait başka bir mimari çözümdür. Türk hamamlarının merkezini sıcaklık bölümünün teşkil etmesi, bu bölümde ortaya konulan eyvan ve halvet hücreleri-merkezi birim ya da yan birim-merkez birim ilişkileri Türk hamamlarının farklılığını ortaya koyan en net özelliklerdir. Ayrıca örtülerindeki baskın kubbe kullanımı da söz konusu yapıları diğerlerinden farklı kılar. Keçelik mekânları başka uygarlıkların yıkanma yapılarında görülmez. Türk hamamlarındaki bölümlerin ve birimlerin birbirleriyle oluşturdukları uyum sayesinde oluşan kendine has kompakt yapı diğer uygarlıkların yıkanma yapılarında yoktur. Bu durum Türk hamam mimarisinin özgünlüğüne yönelik apaçık bir kanıttır. Bazı Türk hamamlarının sıcaklık bölümlerinde “cevani” mekânının yer alması Türklere has bir özellik olarak ortaya çıkar.⁸⁶ Dört eyvanlı köşe halvetli düzen, çeşitlemeleriyle birlikte genel olarak Türk hamamlarının sıcaklık bölümlerinde görülen temel kurgudur. Deyim yerindeyse Türk mimarisinin genetik kodu olarak görülebilecek merkezi bir birim etrafında şekillenen mekân düzeni, sadece hamamlarda değil diğer yapı türlerinde de kullanılır.⁸⁷ İslamiyet öncesi Türklerin kent ve mekân tasarımlarının İslamiyet dönemi Türk mimarisinde görülen dört eyvanlı

85 Avcı, 2020, 2.

86 Avcı, 2020, 271.

87 Bu mekân düzeni Medreseler, kervansaraylar, camiler ribatlar ve kümbetlerin mumyalık katında da görülür.

uygulamaların ortaya çıkmasında büyük rollerinin bulunduğu açıktır.⁸⁸ Türk mimarisinin gelişiminde Asya kültürünün oldukça önemli bir rol oynadığı söylenebilir.⁸⁹ Türklerin hâkimiyet kurdukları tüm coğrafyalarda inşa edilen Türk mimarlığına ait yapı türlerinin çoğunda görülen eyvanlı mekân düzeni de bu gelişimin geriye dönük en açık ifadesi olarak görülmelidir. Ayrıca Memluk hamamlarında sıcaklık bölümünü cehennemliğe bağlı tek bir kanalla ısıtma düşüncesi Ulan-ude’de, MÖ 1.-MS 1. yüzyıla Hunlara ait bir kentteki konutta da görülür.⁹⁰ Bu durum söz konusu ısıtma sisteminin Hun döneminden beri bilindiğini ve sonraki dönemlere aktarıldığını gösterir.

Türk hamamının yalnızca bir “ter banyosu” olduğu şeklindeki hatalı kabul ile Roma’nın ter banyolarını en yüksek gelişmişlik düzeyine ulaştırdığı yolundaki kabulün⁹¹ birleştirilmesiyle yaratılan tüm Türk hamamlarının Roma hamamlarından geliştirdiği⁹²; Roma hamamının Türk hamamlarında yansıma bulup oldukça geniş bir coğrafyaya yayıldığı iddiası⁹³ yersiz ve geçersizdir. Türk mimarların kendi inanç ve gelenekleri doğrultusundaki mimari çözümlerle orijinal formları yakalayarak özgün Türk hamam mimarisini yarattıkları açıktır.⁹⁴

Türk hamamının kendinden önceki uygarlıklar tarafından inşa edilmiş yıkanma yapılarıyla kıyaslanması neticesinde tespit edilen eser seviyedeki yüzeysel benzerliklere bakılarak sosyal ve strüktürel açıdan Türk hamam yapılarının özgünlüğünün olmadığı yolunda ileri sürülmüş yargıların hiçbir maddi ve bilimsel bir temeli yoktur. Genellikle dolaylı yoldan ifade edilen Türklerin sanatsal meselelerle hiçbir ilgilerinin bulunmadığı yolundaki savlarla, sık sık ileri sürüldüğü gibi Türklerin “Ayasofya’yı taklit etmek” suretiyle kendilerini sınırlamak zorunda kaldıkları yönündeki teorileri hatırlatan bu yargıların ve Türk mimarisini kimliksizleştirerek Batı menşeli bir kökene bağlama çabalarının sonuç vermeyecek talihsiz yaklaşımlardan öteye geçemeyeceği açıktır.⁹⁵ Türk hamamlarının kökenini Roma hamamlarında aramak ve onların devamı olduğu yönünde

88 Çoruhlu, 2013, 255.

89 Asya mimarlığı hakkında detaylı bilgi için Bk: Akın, 1990.

90 Esin, 2006, 293. Sergius Orata’nın da hypokaust sistemini hemen hemen aynı tarihlerde icat ettiği bilinmektedir. Bu durum alttan ısıtma sisteminin bilindiği gibi Roma’dan öğrenilmediğine işaret eder.

91 Cosgrove, 1913, 1-2.

92 Allsop, Türk hamamını Roma hamamının bir canlanması olarak değerlendirir. Bk: Allsop, 1890, 4-6.

93 Wilson, 1861, 33; Genzmer, 1899, 23.

94 İslam uygarlıklarına ait hamamların Roma ve Bizans hamamlarına benzediği iddiası İslam dairesi içinde bulunan Türklerin hamam yapılarının da Roma hamamlarına benzediği ya da onların devamı olduğu genellemesini doğurmuş gibi görünmektedir. Bk: Sibley, 2008, 10. Fakat İslam toplumlari tek tip bir hamam yapısına sahip olmadıkları gibi İslam dininin zorunlu kıldığı bir hamam mimarisi de yoktur.

95 Avci, 2020, 293.

savlar ileri sürmek yerine Türklerin bu konudaki başarısını kabul etmek gerekir.⁹⁶ “Türk Hamamı” kavramının ortaya çıkışında bu yapıların mimari kuruluşları ve kullanım farklılıkları etkili olmuştur. Yer ve zaman fark etmeksizin Türklerin inşa ettikleri hemen hemen her yapı türünün mekân düzenlerinde görülen benzerlikler, kuşaktan kuşağa, coğrafyadan coğrafyaya aktardıkları kendilerine ait ortak bir teknik bilgiye ve mekân duygusuna sahip olduklarının en somut kanıtıdır. Türk hamamları özgün mimari, işlev ve sosyal karakterleriyle değişik dillerde “Türk Hamamı” özel adıyla adlandırılır ve tanınır olmuş böylelikle hak ettikleri değeri bulmuşlardır.

96 Avcı, 2020, 298.

KAYNAKÇA

- Ahmetbeyoğlu, A. (2014). *Attila'nın Sarayı'nda Bir Romalı: Grek Seyyahı Priskos'a Göre Avrupa Hunları*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Akın, G (1990). *Asya Merkezi Mekân Geleneği*, Ankara: Kültür bakanlığı Yayınları.
- Akok, M. (1955). Çorum'da Ali Paşa Hamamı. *Arkitekt*, 25 (280), s. 85-91.
- Allsop, R. O. (1980). *The Turkish Bath: Its Design And Consturction*. London: E.&F. N. SPON.
- Altan, E. (2009). Sûr. *TDVİA*, 37, İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi, s. 535-537.
- Altun, A (1971). *Mardin'de Türk Devri Mimarisi*. İstanbul: Gün Matbaası.
- Anderson, W. J. ve Spiers R. P. (1907). *The Architecture Of Greece&Rome*, London: B. T. Batsford Ltd.
- Anderson, W. J. ve Spiers R. P. (1927). *The Architecture Of Ancient Rome*, rev. Thomas Ashby, London: B. T. Batsford Ltd.
- Atalay, B. (1986). *Divanü Lugat-it-Türk Dizini*, IV, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Avcı, O. (2020). *Kütahya Hamamları (12.-19. YY) ve Türk Hamamlarının Özgünlüğü*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ayverdi, E. H. (1976). *Osmanlı Mimarisinin İlk Devri*. İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Ayverdi, E. H. (1989). *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri 855-886 (1451-1481)*, İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Berger, A. (2012). Bizans Çağında Hamamlar. *Anadolu Medeniyetlerinde Hamam Kültürü: Mimari, Tarih ve İmgelem* (ed: N. Ergin). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, s. 67-83.
- Bilgicioğlu, B. (2003), Mardin (Mimari). *TDVİA*, 28, İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi, s. 48-51.
- Boggs, R. (2010). *Hammaming in the Sham: A Journey Through the Turkish Baths of Damascus, Aleppo and Beyond*. Reading: Garnet Publishing.
- Brunner, H. ve Tanker, N. (1988). *Mesleki Latince*. Ankara: Ankara Üniversitesi Eczacılık Fakültesi Yayınları.
- Büyükdığan, İ. (1991). Edirne Hamamlarının Restitüsyon Sorunları, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 10, İstanbul, s. 27-34.
- Casaccia, G. (1876). *Dizionario Genovese Italiano*, Genova: Tipografia Di Gaetano Schenone.
- Cinlioğlu, H. (1976). *Tokat Coğrafyası ve Tarihi*, Ankara: Öngel Kitabevi.
- “Civan” maddesi (2019). Türkçe Etimolojik Sözlük. URL <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/civan> (Erişim Tarihi 24.07.2020)
- Clark, S. (1994). *Japan, A View From Bath*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Çeşmeli, İ. (2007). *Antik Çağ'dan XIII. Yüzyıla Kadar Orta Asya ve Karahanlı Dönemi Mimarisi*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

- Çoruhlu, Y. (2013). *Erken Devir Türk Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Demirdal, S. (1968). *Bütünüyle Uluborlu*, İstanbul: Acar Matbaası.
- Devellioğlu, F. (1962). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara: Doğu Matbaası.
- Erat, B. (1997). *Anadolu'da 14. Yüzyıl Türk Hamam Mimarisi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erken, S. (1983). *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Esin, E. (2006). *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eyice, S. (1960). İznik'de "Büyük Hamam" ve Osmanlı Devri Hamamları Hakkında Bir Deneme, *Tarih Dergisi*, 11 (15), s. 99-120.
- Eyice, S. (1997). Hamam, *TDVİA*, 15, İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi, s. 402-430.
- Furetiere, A. (1690), *Dictionaire Universel*, Rotterdam: Arnoud & Reinier Leers.
- Gabriel, A. (1940). *Voyages Archeologiques dans la Turquie Orientale*, Paris: E. De Borcard.
- Genzmer, F. (1899), *Handbuch Der Architektur: Entwerfen, Anlage Und Einrichtung Der Gebäude; 5 Halb-Band. Gebäude Für Heil-Und Sonstige Wohlfahrts-Anstalten, 3 Heft. Bade-Und Schwimm-Anstalten*, Stuttgart: Arnold Bergstrasser Verlagsbuchhandlung A. Kröner, Vol. 4.
- Gündoğdu, H. (1992). *Erzurum Lala Paşa Külliyesi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gündüz, F. (2003). Mahmut Paşa Külliyesi, *TDVİA*, 27, İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi, s. 380- 381.
- Gündüz, Küskü, S. (2014). Türk Dönemi Manisa Kenti ve Düşündürdükleri, *Turkish Studies*, 9 (10), s. 639-656.
- Hassanzadeh, J. (2019). *İran'da Zend ve Kaçar Dönemi Hamam Mimarisi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü (2019). Türk Dil Kurumu URL: <https://sozluk.gov.tr/?kelime=> (Erişim Tarihi: 17.10.2020).
- Klinghardt K. (1925). Die Türkischen Bader. *Deutsche Bauzeitung*. Berlin: Deutsche Bauzeitung G. M. B. H., 59 Jahrgang.
- Krencker, D. (1929). *Die Trierer Kaiserthermen*, Augsburg: Dr. Benno Filser Verlag G.M.B.H.
- Lawrie, J. (1864). *The Roman or Turkish Bath: Together with Barege, Medicated, Galvanic and Hydropathic Bath*, Edinburgh: Neill and Company.
- Liebich, H. S. (1983). *The Architecture of Mamluk City of Tripoli*, Boston: Aga Kahn Program for Islamic Architecture at Harvard University and the Massachusetts Institute of Technology.
- Müderrişoğlu, M. (2009). Fatih, Sokullu Mehmet Paşa Külliyesi, *TDVİA*, 37, İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi, s. 363-364.
- Mülayim S. (2010). Süleymaniye Cami ve Külliyesi, *TDVİA*, 38, İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi, s. 114-119.

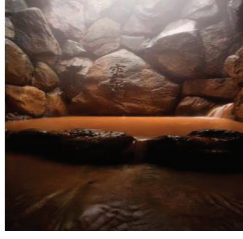
- Ochsenschlager, E. ve Popov, V. (1973). Excavation at Sirmium, *Archaeology*, 26/2, Boston: Archaeological Institute of America, s. 85.
- Ogilvie, J. (1986). *The Students English Dictionary*, London: Blackie and Son, Limited, 50 Old Bailey, E.C.
- Orcan, D. (2011). *Tarihi Yarımada Bölgesinde Bulunan Hamamların İncelenmesi*, Yayınlanmış yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Ögel, B. (1978). *Türk Kültür Tarihine Giriş*, III, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Önge, Y. (1988). Anadolu Türk Hamamları Hakkında Genel Bilgiler ve Mimar Koca Sinan'ın İnşa Ettiği Hamamlar. *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, s. 403-412.
- Önge, Y. (1991). Konya Mevlâna Dergâhı'nın Kaybolan Bir Yapısı: Türbe Hamamı. 5. *Milli Mevlâna Kongresi (Tebliğler)*, Konya: Selçuk Üniversitesi, s. 75-84.
- Önge, Y. (1995). *Anadolu'da XII.-XIII. Yüzyıl Türk Hamamları*, Ankara: VGM Yayınları.
- Ötüken, Y. ve Durukan A. (1983). *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, Ankara: VGM Yayınları.
- Parker, J. H. (1881). *The Architectural History of The City of Rome*, London: Parker and CO.
- Parlak, S. (2008). Sahib Ata Külliyesi, *TDVİA*, 35, İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi, s. 516-518.
- Peremeci, O. N. (1939). *Edirne Tarihi*, İstanbul: Edirne ve Yöresi Eski Eserleri Sevenler Kurumu Yayınları.
- Retzius, G. (1885). *Finnland*, Berlin: Druck und Verlag Von Georg Reimer.
- Rifaioğlu, M. N. (2018). Memluk Dönemi Hamam Yapıları: Antakya Beyseri Hamamı Özelinde Yapısal-Mekânsal-İşlevsel Çözümleme, *Megaron*, 13 (4), s. 545-558.
- Rivoira, G. T. (1918). *Moslem Architecture: Its Origins and Development*. London: Oxford University Press.
- Sakaoğlu, N. (1971). *Türk Anadolu'da Mengücekoğulları*, İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Sakaoğlu, N. (1994). Bekâr Odaları, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 2, İstanbul: Kültür Bakanlığı Tarih Vakfı Yayınları, s. 123-124.
- Schultz, A. (1982). *Deutsche Leben Im XIV. Und XV. Jahrhundert*, Wien: Buchhandler Der Kais. Akademie Der Wissenschaften.
- Sibley, M. (2008). Editorial: Special Issue on Traditional Public Baths-Hammams in the Mediterranean, *International Journal of Architectural Research*, 2/3, s. 10-16.
- Sümer, F. (2001). Kaçarlar. *TDVİA*, 24, İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi, s. 51-53.
- Şaman, N. (1993). *Isparta ve Çevresindeki Selçuklu-Beylikler Dönemi Yapıları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Tanman, M. B. (1991). Atik Valide Sultan Külliyesi, *TDVİA*, 4, İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi, s. 68-73.
- Tomar C. (2009). Sayda. *TDVİA*, 36, Ankara: İslam Araştırmaları Merkezi, s. 207-209.
- Trümper, M. (2009). Complex Public Bath Buildings of the Hellenistic Period. *A Case Study in Regional Differences. Le bain collectif en Egypte: Balaneia/Thermae/Hammâmât*, ed: M. F. Boussac, T. Fournet, B. Redon, 7, Cairo: Institut français d'archéologie orientale du Caire, s. 139-179.
- Urquhart, D (1865). *Manuel of The Turkish Baths*, ed: J. Fife, London: John Churchill and Sons, New Burlington Street.
- Ülgen, A. S. (1950) Hamam, *Millî Eğitim Bakanlığı İslam Ansiklopedisi*, 5/1, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, s. 174-178.
- Whittemore, T. (1926). The Excavations at El-Amarnah Season 1924-5, *The Journal of Egyptian Archaeology*. Vol. 12, No. 1/2, s. 3-12.
- Wilson, E. (1861). *Eastern Or Turkish Bath*, London: John Churchill, New Burlington Street.
- Yavaş, D. (1997). Hafsa Sultan Külliyesi, *TDVİA*, 27, İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi, s. 123-124.
- Yegül, F. (2006). *Antik Çağ'da Hamamlar ve Yıkanma* çev: E. Erten, İstanbul: Homer Kitabevi.
- Yentürk N. (2010). Roma Banyosu Nasıl Türk Hamamı Oldu?, *Acta Turcica*, 2, s. 94-102.
- Yeşilbaş, E. (2018). Mardin Çarşılarının Tarihi ve Mimari Özelliklerine Dair Tespitler, *Sanat Tarihi Dergisi*, 27, s. 97-117.
- Yılmazyaşar, H (2017). *Bursa'dan Kosova'ya: Hüdavendigâr Dönemi (I. Murad) Osmanlı Mimarisi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

GÖRSELLER



Fotoğraf 1: Tell el-Amarna'da tespit edilen hamamlardan biri (North Palace-Amarna The Place-Amarna Project Erişim tarihi 20.12.2020)



Fotoğraf 2: Günümüzde Yenilenerek Kullanılan ve Doğal Kaynak suyuyla Çalışan Bir İwaburo Örneği (<http://www.kosenkaku.com/english/spa/> Erişim Tarihi 18.12.2020)



Fotoğraf 3: Günümüzde Yenilenerek Kullanılan Bir Kamaburo Örneği (<http://en.akatokian.com/news/detail.html?id=224> Erişim Tarihi 16.12.2020)



Fotoğraf 4: Todaiji Tapınağı'nda Yer Alan Hamam/Banyo (<http://pinbokejun.blog93.fc2.com/blog-entry-1077.html> Erişim Tarihi 11.04.2020)



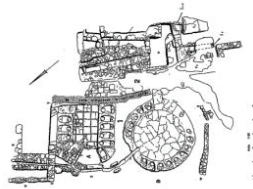
Fotoğraf 5: Bir "Pokuna" Örneği (<https://www.gettyimages.com/detail/photo/kuttam-pokuna-anuradhapura-srilanka-royalty-free-image/496987147> Erişim Tarihi 16.12.2020)



Fotoğraf 6: Bir Fin Hamamının 1885 Yılında Retzius tarafından Çekilen Fotoğrafı (Retzius, 1885, s. 92)



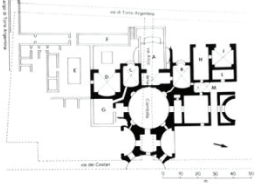
Çizim 1: Gortys Hamamı/Banyosu (Fagan, 1993, s. 407)



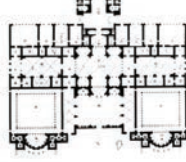
Çizim 2: Gela Hamamı/Banyosu (Orlandini, 1960, s. 182)



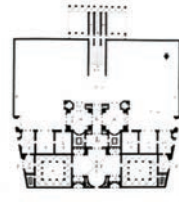
Çizim 3: Stabian Hamamı/Banyosu (Yegül, 2006, s. 59)



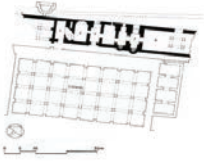
Çizim 4: Agrippa Hamamı (Yegül, 2006, s. 165)



Çizim 5: Nero Hamamı (Yegül, 2006, s. 169)



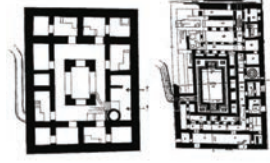
Çizim 6: Titus Hamamı (Yegül, 2006, s. 171)



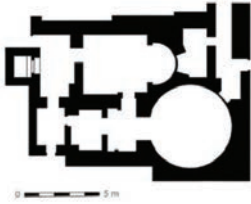
Çizim 7: İstanbul Arkeoloji Müzesi ve Topkapı Sarayı Yakınlarındaki Bizans Hamamı (Berger, 2012, s. 77)



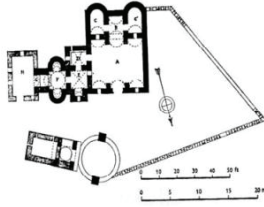
Çizim 8: Kalenderhane Hamamı Planı (Eyice, 1997, s. 405)



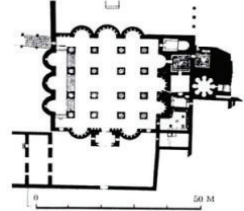
Çizim 9: Mohenjo Daro Kenti Yıkama Yapıları (Vidale, 2010, s. 67)



Çizim 10: Petra'da Bulunan Büyük Tapınak Hamamı'nın Planı (Arce, 2015, s. 162)



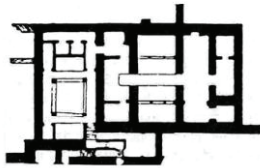
Çizim 11: Kuseyr Amra Planı (Önge, 1995, s. 14)



Çizim 12: Hirbetü'l Mefcer Planı (Beksaç, 1998, s. 326)



Çizim 13: İdrisiler Dönemi'nde Fas'ta İnşa Edilen Hamam Yapısının Planı (Raftani and Radoine, 2008, s. 60)



Çizim 14: El Hamra Sarayı Hamamının Planı (Eyice, 1997, s. 409)



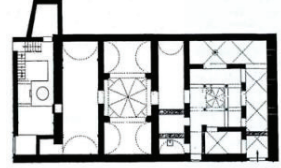
Çizim 15: Tlemsen Boyacılar Hamamı'nın Planı (Eyice, 1997, s. 409)



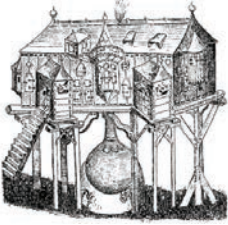
Çizim 16: Fas Vücdé Çarşı Hamamı'nın Planı (Eyice, 1997, s. 410)



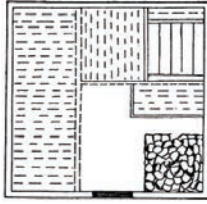
Çizim 17: Tunus Bardo Çarşı Hamamı'nın Planı (Eyice, 1997, s. 410)



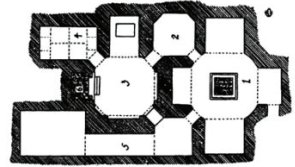
Çizim 18: Meriniler Dönemi Rabat Hamamı'nın Planı (Eyice, 1997, s. 410)



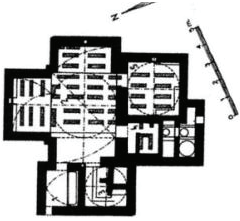
Çizim 19: Orta Çağ'da Almanlar Tarafından Kullanılan Buhar Hamamı Örneği (Schultz, 1982, s. 53)



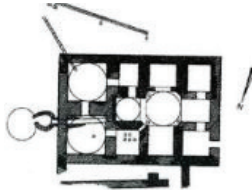
Çizim 20: Bir Fin Hamamının Planı (Retzius, 1885, s. 90)



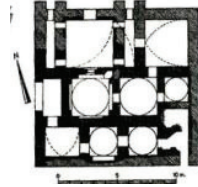
Çizim 21: Kirman Nigar Büyük Selçuklu Hamamı Planı (<http://www.selcuklumirasi.com/architecture/detail/nigar-hamami> Erişim Tarihi 11.04.2020)



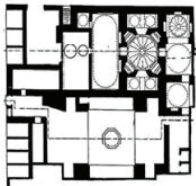
Çizim 22: Şaheucar Karahanlı Hamamı (Çeşmeli, 2007, s. 39)



Çizim 23: Otrar'daki Karahanlı Hamamı (Çeşmeli, 2007, s. 39)



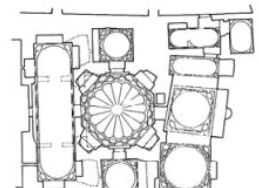
Çizim 24: Taraz'daki Karahanlı Hamamı (Çeşmeli, 2007, s. 39)



Çizim 25: Şam Bizuri Hamamı Planı (Eyice, 1997, s. 407)



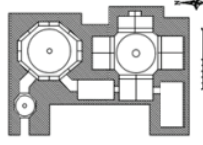
Çizim 26: Tripoli Al Nuri Hamamı Planı (Liebich, 1983, s. 194)



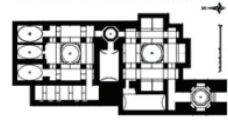
Çizim 27: Şam Cevze Hamamı Planı (Eyice, 1997, s. 407)



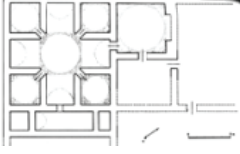
Çizim 28: Tripoli İzz'al-Din Hamamı Planı (Liebich, 1983, s. 192)



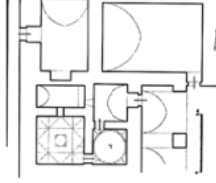
Çizim 29: Meraga Şeyh İslam Hamamı (Hassanzadeh, 2019, s. 162)



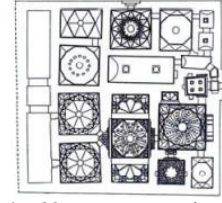
Çizim 30: Senendec Han Hamamı (Hassanzadeh, 2019, s. 120)



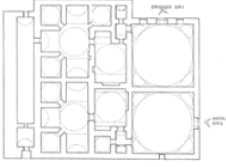
Çizim 31: Dört eyvan ve üç-dört köşe halvetli mekân düzenine bir örnek Ani Manuçehr Hamamı (Önge, 1995, s. 119)



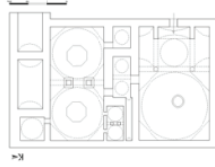
Çizim 32: Eyvansız ve köşe halvetsiz tek mekânli mekân düzenine bir örnek Tuz Hisarı Sultan Hanı (Önge, 1995, s. 188)



Çizim 33: Eyvansız ancak halvetli mekân düzenine bir örnek Gazi Mihal Bey Hamamı (Yılancı, 2017, ç. 7)



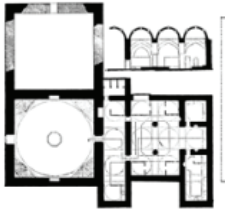
Çizim 34: İki ya da üç eyvanlı ve iki, üç ya da dört halvetli mekân düzenine bir örnek Göynük Süleyman Paşa Hamamı (Erat, 1997, ç. 22)



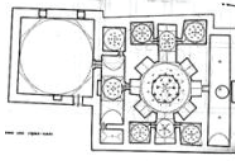
Çizim 35: İki birimli bir ana mekân etrafında şekillenen halvetli/halvetsiz mekân düzenine bir örnek Erzurum Çifte Göbek Hamamı (Çınar, 2010, s. 137)



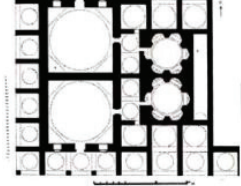
Çizim 36: Tek bir mekân etrafında şekillenen halvet hücreli mekân düzenine bir örnek Mudurnu Yıldırım Hamamı Kadınlar Bölümü (Erat, 1997, c. 45)



Çizim 37: Eş birimli mekân düzenine bir örnek İstanbul Haseki Hamamı (Eyice, 1997, s. 369)



Çizim 38: İçten sekizgen tabanlı bir ana mekân etrafında şekillenen bir, iki, dört eyvanlı ve bir, iki, dört köşe halvetli mekân düzenine bir örnek Konya Ereğli Eski Hamam (Önge, 1995, s. 37)



Çizim 39: İçten sekizgen tabanlı bir ana mekânı bulanan tek eyvanlı/eyvansız ve halvet hücreli mekân düzenine bir örnek Lüleburgaz Sokullu Mehmed Paşa Hamamı (Çınar, 2010, s. 162)

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | *Volume: 30, Issue: 2, October 2021*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | *Internet Page (Open Access)*

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

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

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

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

TARİHÇE; KAPSAM; YAYIN İLKELERİ; YAZIM KURALLARI

HISTORY; SCOPE; PUBLISHING PRINCIPLES; SPELLING RULES

TARİHÇE

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları arasında bulunan Sanat Tarihi Dergisi, 1982’de Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü’nün yayın organı olarak Prof. Dr. Gönül Öney, Prof. Dr. Mükerrerem (Usman) Anabolu, Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal’dan oluşan yayın kurulunca Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi adıyla yayınlanmaya başlamış, VI’ncı (1992) sayıya kadar bu isimle devam etmiş, VII’nci (1994) sayıdan itibaren yayın hayatına ISSN alarak *Sanat Tarihi Dergisi* adıyla devam etmiştir. 2003’e kadar yılda bir kez yayınlanan dergi, 2004’ten (XIII’üncü sayıdan) itibaren “*hakemli*” olarak yılda iki kez çıkmaya başlamıştır.

Sanat Tarihi Dergisi’ne kuruluşundan bugüne çeşitli pozisyonlarda omuz vermiş akademisyenler: Gönül Öney, Mükerrerem Usman Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar, Ender Özbay’dır.

Uzun yıllar boyunca büyük özveriyle derginin devamını sağlayan Hasan Uçar 2015’ten itibaren Dergi’yi dijital çağın gereklerine hazırlamaya başlamış ve TÜBİTAK bünyesinde geliştirilen DergiPark projesine dahil etmiştir. Dergiye 2016 yılından itibaren üstlenen Ender Özbay’ın özverili çabaları, büyük emekleriyle derginin işleyiş sürekliliği sağlanmış; ulusal/uluslararası indeks ve platformlara yönelik çalışma başlamış; dergi Kasım 2017’de (yayın kalitesi ve düzeni nedeniyle ULAKBİM-DergiPark sponsorluğuyla) yayınladığı makalelere CrossRef’ten sağlanan DOI atama imkanı kazanmış; Mart 2018’de (2016 sayıları dahil olarak) TR-DİZİN’e kabul edilmiş; Nisan 2018’de DOAJ’a kabul edilmiş; Mayıs 2018’deki girişimlerle dergiye çağa uygun bir e-ISSN alınarak *Journal of Art History* ismi de resmileştirmiş; Haziran 2018’de EBSCO’nun dergiden veri alma teklifi kabul edilmiş ve aynı ay karşılıklı protokol imzalanarak dergiye tahsis edilen bir FTP köprüsünden düzenli veri aktarımı başlamış; Haziran 2019’da (2017 ve sonrası sayıları dahil olarak) Web of Science (Clarivate Analytics) kapsamındaki ESCI indeksinden kabul mektubu almıştır.

HISTORY

Journal Of Art History, started to be published in Ege University Faculty of Letters under the name of *Archaeology and Art History Journal* in 1982 by the board consisting of Prof. Dr. G. Öney, Prof. Dr. M. U. Anabolu, Prof. Dr. R. H. Ünal. The journal continued to be published with the same name until the VIth issue (1992); and has been continuing to be published under the name of the *Sanat Tarihi Dergisi (Journal Of Art History)* after getting ISSN as of the issue VII (1994). The journal, published once in a year until 2003, has started to be published twice a year as *peer-reviewed* journal as of 2004 (issue XIII).

The academicians, who carried the Journal till current are Gönül Öney, Mükerrerem (Usman) Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar and Ender Özbay.

Hasan Uçar, who has provided the continuation of the magazine with great devotion for many years, started to prepare the Journal for the requirements of the digital era since 2015 and included it in the DergiPark project developed by TÜBİTAK. With the devoted efforts and intense efforts of Ender Özbay, who has undertaken the Journal since 2016, the work on national and international indexes and platforms has started; In November 2017 (with the sponsorship of ULAKBİM-DergiPark due to publication quality and regularity), the Journal started to assign DOI numbers that provided by CrossRef to the articles it published; accepted to TR-INDEX in March 2018 (including 2016 issues); accepted to the DOAJ in April 2018; with the initiatives in May 2018, an up-to-date e-ISSN was purchased for the magazine and the name of Journal of Art History was officialized; in June 2018 EBSCO’s proposal was accepted, and the same month regular data transfer started via the FTP bridge by signing a mutual protocol; it received the acceptance letter from the Clarivate Analytics’ ESCI index in June 2019 (including 2017 and later’s).

Amaç ve Kapsam

Sanat Tarihi Dergisi, temel olarak Sanat Tarihi bilim dalında, yanı sıra sanat, kültürel miras, mimarlık gibi ilişkili alanlarda bilimsel düzeyde bilgi üretimi ve birikimine katkıda bulunmak; yeni bulguların ve söz konusu alanlarla ilgili çeşitli hususların değerlendirilip tartışılmasına; araştırmacıların, çalışmalarını başka araştırmacılara ve topluma ulaştırmasına olanak sağlamak gayesindedir.

Derginin kapsamı, Sanat Tarihi bilim dalının Türk ve İslam Sanatları, Ortaçağ Sanatı, Bizans Sanatı, Avrupa Sanatı, Çağdaş Sanat gibi branşlarının yanı sıra dünyanın diğer tüm coğrafyalarını ve kültürlerini de içine alabilecek bir kapsamda sanat (edebî sanatlar, müzik, sinema, sahne-gösteri sanatları vb. hariç), mimarlık, sanatsal yönleri bulunan somut kültürel miras gibi ilişkili alanlardır. Derginin içeriği, belirtilen alanlarla ilgili konuları işleyen, inceleme, belgeleme, tanıtım ve değerlendirme gerçekleştiren araştırma ve derleme türü özgün makalelerden oluşur. Bununla birlikte, yayının kurulunun uygun gördüğü «editöre mektup», çeviri ve bilimsel yayınları ele alan tanıtım/eleştiri yazılarına da yer verilebilir. (Arkeolojik kazı raporları, yüzey araştırması raporları, çeşitli kurumlar için hazırlanmış restorasyon raporları; inceleme ve kapsamlı bilimsel değerlendirme içermeyen envanter çalışmaları vb. çalışmalar kabul edilmemektedir.)

ETİK İLKELER VE YAYIN POLİTİKASI

Temel Hususlar

Sanat Tarihi Dergisi, bilimsel/akademik, hakemli bir dergidir. Nisan ve Ekim olmak üzere yılda iki kez yayımlanır.

Aim and Scope

Journal Of Art History has the purposes of contributing to the information generation and knowledge accumulation on a scientific level in the field of Art History as well as the related fields such as art, cultural heritage and architecture; providing opportunities to discuss and debate on new findings and various aspects of the related fields; and it intends to be a platform enabling the researchers to present their studies to other researchers and the community.

The scope of the Journal is mainly the field of art history including Turkish & Islamic Arts, Byzantine Arts, Art of Europe and Contemporary Art branches and also fields of art (except for the literary arts, music, cinema, stage and performance arts) involving all other geographies and cultures of the world, architecture, tangible cultural heritage that has artistic aspects. The content of the journal includes the research and review papers written on the related subjects about the fields in question. Besides, letters to the editor, translations, and book reviews that the editorial board deems appropriate can be included. (Excavation, survey, restoration etc. reports, and inventories without review and comprehensive assessment are not accepted.)

ETHICAL PRINCIPLES & PUBLICATION POLICY

Main Points

Journal Of Art History is a scientific/scholarly, peer-reviewed journal, and is published biannually; in April and October.

Derginin “amaç” ve “kapsam”ı çerçevesinde hazırlanan ve mutlaka özgün olması gereken makaleler Türkçe ve İngilizce dillerinde kaleme alınabilir. Yazarlar gönderdikleri makalenin daha önce başka bir yerde yayımlanmadığını ve aynı anda başka bir yerde yayımlanmak üzere gönderilmediğini, “intihal” açısından temiz olduğunu ve makale içeriğinde bulunan fotoğraf, çizim, resim, belge gibi görsel-grafik materyallerin herhangi bir telif problemi olmadığını taahhüt etmiş sayılırlar.

Ayrıca, yazarlar;

- Sanat Tarihi Dergisi'nin ticari bir niteliği bulunmadığını; bu bakımdan, kendilerine herhangi bir ücret ödenmeyeceğini;

- Dergide yer alan kendilerine ait makalenin, Sanat Tarihi Dergisi'nin diğer tüm makaleleri gibi, TÜBİTAK ULAKBİM bünyesindeki DergiPark üzerinden ve/yahut çeşitli ulusal-uluslararası indexler üzerinden tüm internet kullanıcılarının görüntüleyebileceği ve pdf olarak indirebileceği “açık erişim modeli”nde de yayımlanacağını

kabul etmiş ve bu bağlamda, Sanat Tarihi Dergisi'ne makalenin yayın haklarını devretmiş sayılırlar.

(Not: Yazarın makale ile ilgili temel hukuki hakları kendisinde saklı kalır. Yazar sonraki yıllarda, bütün etik sorumluluklar kendisine ait olmak kaydıyla, makalenin tamamını ya da bir bölümünü yeniden düzenleyerek, işleyerek ya da geliştirerek farklı biçimlerde kullanmak/yayımlamak isterse, Sanat Tarihi Dergisi buna herhangi bir hukuki engel koymaz.)

The articles, which must certainly be original and which are prepared within the framework of the mentioned scope and purpose, can be indited in Turkish and English languages. The writers are acknowledged to undertake that the mentioned article is not published or sent to be published anywhere else, the article is clean in terms of ‘plagiarism’ and the visual-graphical materials such as photograph, drawing, picture, and document within the article content do not have any copyright issue.

Furthermore, the writers are considered to acknowledge that;

- The Journal of Art History do not carry a commercial quality; and therefore, the writers shall not be made any payment;

- Their article in the journal is also published at the “open access model,” where all of the internet users can view and download the document in pdf format through Dergipark, within the body of TÜBİTAK ULAKBİM and/or various national-international indexes;

and, in this respect, are considered to dispose of the copyrights to the Journal of Art History.

(Note: The author retains fundamental legal rights related to the article. In case of the author wishes to use / publish the article in different forms in the following years by re-arranging, processing or developing the whole or part of it, all the ethical responsibilities belong to him. Journal of Art History doesn't set any legal obstacle.)

İntihal Politikası, Etik Hususlar, Değerlendirme Süreci ve İlkeleri*

Yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin, derginin yazım kurallarına; yanı sıra, yazıldıkları dilin imla, noktalama ve genel kurallarına uygun olmaları beklenmektedir. Dergiye gönderilen makaleler öncelikle editör ve yayın kurulu tarafından söz konusu kriterler çerçevesinde incelenip uygun bulunduktan sonra, çeşitli tarama yazılımları [güncel olarak iThenticate programı] yardımıyla “intihal” taramasından geçirilir. Bibliyografya ve referanslar hariç tutularak, makalenin ana metni için yapılan tarama neticesinde, kaynak göstermeksizin başka metinlerle benzerlik %15 oranını geçmemelidir. %10 ile %30 arasındaki oranlarda yazarla iletişim kurularak durumun düzeltilmesi rica edilebilir. Ancak %30 oranını aşan kaynak gösterimsiz benzerliklerde, makale ret edilir. Benzerlik oranı, kaynak gösteriliyor olsa dahi, %35’ten fazla ise, çalışmanın özgünlük ve alana katkı açısından zayıf olduğu değerlendirilerek makale ret edilebilir.

(Güncel olarak, benzerlik raporunun yazar tarafından alınması ve makale gönderimi sırasında yüklenmesi istenmektedir. Benzerlik taramasında, tarama tercihlerinde herhangi bir sözcük sınırlaması yapılmamalıdır. Tırnak içindeki alıntılar (quotes) tarama kapsamında kalmalıdır. Sadece “Kaynakça” taramadan hariç tutulabilir. Tarama tercihen iThenticate yazılımı ile yapılmalıdır ancak Turnitin ile kesinlikle yapılmamalıdır.)

! Makale metninde alıntı usulünde şu hususlara da dikkat edilmelidir:

Herhangi bir kaynaktan doğrudan aktarım yapılacağına, aktarılan ifadeler tırnak içine alınmalı ve hemen bitimlerine dipnot eklenerek, dipnotta referans bilgisi (kaynak ve sayfa no.)

Plagiarism Policy, Ethical Considerations and Evaluation Process & Principles*

The articles sent to be published are expected to comply with the spelling, punctuational and general rules of the language they’re written in, as well as the spelling rules of the journal. The articles sent to the journal are first analyzed and approved by the editor and the publication board, within the framework of the relevant criteria, and then scanned for “plagiarism” by means of some softwares such as the iThenticate which is currently being used. In consequence of the scanning of the main text in the article, the ratio of similarity with the other texts without providing references shall not pass 15%, with the exclusion of the bibliography and the references. It could be asked the writer to improve the situation for the ratios between 15% and 30%. However, the article is rejected in case of similarities over 30% with unprovided references. In case of the similarity rate is more than 35%, even though references are shown, the article can be rejected by evaluating that the study is weak in terms of “originality” and “contribution to the field”. (Currently, the report must be uploaded as a pdf document by the author during the submission process. In similarity scanning, no word limitation should be made in scanning preferences and quotes in quotation marks should be included as well. Only “Bibliography” can be excluded from scanning. Scanning should preferably be done with iThenticate software, but should never be done with Turnitin.)

! For the *citation procedure*, the following should be taken into consideration:

When the exact same text is to be taken directly from any source, the quoted sentences should be enclosed in quotation marks and reference information (source and page number) should

* Kural ve İlkelerimizin en güncel durumu internet sayfasından görülebilir.

* The current (possibly updated) versions of the Rules & the Principles are available on the website.

verilmelidir. Herhangi bir kaynaktan dolaylı aktarma yapılacağına ya da gönderme yapılacağına, mesela:

Doğan Kuban, bir yayınında bölgelerin coğrafi özelliklerinin konut tasarımında etkili olduğunu belirtir¹, başka bir yayınında ise etno-kültürel hususların önemini vurgular²; Ayda Arel'in öne sürdükleri ise biraz daha farklıdır³.

gibi bir örnekte, görüldüğü üzere, her aktarma ya da gönderme ifadesinin sonuna dipnot verilerek ilgili referans bilgisi dipnotta verilmelidir.

Makale sahiplerinin, bir veya daha çok yazarın farklı yayınlarda yer alan çeşitli cümlelerinden, aynı yayında ama farklı farklı sayfalarda yer alan cümlelerinden ve düşüncelerinden ar-dışık olarak alıntılar, harmanlamalar yaparak, yer yer kendi yorumlarını da katarak ve paragrafın ancak sonuna bir referans vererek meydana getirdikleri “kolaj” tarzındaki alıntı/göndermeler dergimizce tasvip edilmemektedir.

Alıntı ve göndermeler muğlak olmalı, araştırmacıya, söz konusu kaynağı-kökene-bağlantıyı herhangi bir yanılığa sebebiyet vermeyecek şekilde net olarak göstermelidir.

! Konusu resmi müze, kütüphane, arşiv veya kazı malzemesi olan yahut konu kapsamında müze, kütüphane, arşiv veya kazılara ait orijinal eser/durum/mekan görseline yer veren çalışmalarda, yazarların ilgili kurumdan aldıkları bir yayınlama izin belgesi/yazışması ibraz etmeleri gerekir. Böyle bir belge ibraz edilememesi, çalışmanın ret gerekçesi olabilir.

! Ayrıca, dergiye gönderilen makalelerin [YÖK'ün “BİLİMSEL ARAŞTIRMA VE YAYIN ETİĞİ YÖNERGESİ”ne](#) ve [COPE ilkelerine](#) uygunluğu da gözetilir.

be given in a footnote at the end. If an information or matter from any source is to be given indirectly or to be mentioned, for example:

D. Kuban states that the geographical features of the regions are decisive in housing design in a publication¹, however, in another publication² he emphasises the effect of etno-cultural factors; but what A. Arel claims are slightly different³.

as can be seen above, the reference information should be given via an apart footnotes at the end of each mention, intimation or implication.

Some authors create “collage”-style quotations by sequentially taking text from various sentences in different publications or sentences on different pages of a book, collating them, adding their own comments to some places; and they gives to the end of the paragraph only one footnote that includes the whole references. This method is not approved by the Journal.

Quotations and references and quotations style should not be ambiguous and complicated, and should clearly show the reader the source-origin-link in question without any confusion.

! In addition, the articles written on any materials from an official museum, library, archive or excavation, or that include an image of original work / situation / excavation area from those mentioned officials, must have a publication permission certificate or correspondence received from the relevant institution. During the submission process to the Journal, the certificate or correspondence copy must be uploaded as an addition to the article document. Failure to submit such a document could be the reason for the refusal of the study.

! The articles sent to the Journal are expected to comply with the [COPE's ethical suggestions](#) and the YÖK's “[Scientific Research and Publication Ethics Instruction](#)” .

Süreç İşleyişi

“Ön değerlendirme” sürecinin olumlu tamamlanması durumunda; makale, “kör hakemlik” ilkesine uygun olarak iki hakeme gönderilir. İki hakemden birbirine tezat görüşler bildirilmesi durumunda üçüncü bir hakeme görüş sorulur. Hakemler, derginin Akademik Danışma Kurulu’nda olan isimler arasında, uzmanlık alanlarına göre belirlenmektedir. Listede ismi bulunan bilim insanlarının uzmanlık alanına girmeyen spesifik konulu bir makale gelmesi durumunda ya da kurul üyelerinin uygun olması durumunda, konuyla ilgili başka bilim insanlarına başvurulmaktadır. Ancak her durumda hakem, konuyla ilgili çalışmaları-uzmanlığı bulunan isimlerden seçilmektedir. Çok elzem olmadıkça yazarların hakem önerileri dikkate alınmamaktadır. Ne var ki olası çıkar/alan çatışmaları yahut önceden var olan ve değerlendirmeyi subjektifleştirecek durumlar var ise, yazarın bu konudaki bilgilendirme ve uyarıları dikkate alınır, ancak her durumda çift taraflı kör hakemlik ilkesine uygun şekilde, dergi yönetiminin karar verdiği hakemler seçilir. Makalelerin yayın programına alınması, belirlenen bilimsel danışman/hakemlerden gelecek en az iki “olumlu rapor” ile mümkündür. Olumlu ve olumsuz hakem görüşlerinin denk sayıda kalması ya da tereddütler yaşanması halinde, Editör ve Yayın Kurulu kararları, sonucu belirleyebilir. Söz konusu değerlendirme sürecinde, yazardan, makalede gerekli görülen değişiklik ve düzeltmeleri yapması istenebilir.

Steps and Principles of the Evaluation Process

In case of the positive result of the “pre-review” phase; the article is sent to two reviewers in compliance with the “Double blind peer review” principle. In case of the contrast views of the two reviewers, a third reviewer is asked for opinion. (The reviewers are designated in accordance with the area of specialization, among the names listed under the title of Academic Advisory Board of the journal. In case of having an article with a specific subject out of the specialty of the scientists on the list, the relevant scientists are consulted.) The journal editor takes into consideration whether there is a conflict of field and/or interest between the reviewer and the author while choosing a referee. In cases that may disrupt the objective evaluation, another reviewer is appointed.

Accepting the articles to the publication programme is possible with at least two “positive reports” from the related scientific advisors/reviewers. In case of the equality of positive or negative reports of the reviewers, or in case of any hesitation, the decisions of the Editor and the Editorial Board could determine the result. During the mentioned assesment process, the writer could be asked to make the necessary revisions and corrections.

Çıkar Çatışması Bildirimi

Dergimizde yayınlanacak makaleler, sonradan utanç / tahkikat vb kaynağı olabilecek olası etik sıkıntılar içermemelidir. Bu bağlamda, yazarlar, tam metin dosyasının başında yer alan ve yazar-kurum bilgilerini içeren kapak sayfasında ayrıca, çalışmalarında olası çıkar çatışmalarıyla ilgili bilgi vermelidir. Çıkar çatışmasına potansiyel muhataplar ve nedenleri açıklanmalıdır. Potansiyel bir çıkar çatışması, kişisel, finansal, akademik rekabet kaynaklı; hatta ideolojilerdeki veya inançlardaki farklılıklardan kaynaklı dahi olabilir. Makale gönderen yazarlar, bu çerçevede;

> Söz konusu çalışmalarını ilgilendiren maddi destekler (fon, bağış, sponsorluk);

> Çıkar çatışması potansiyeli olan ticari / finansal ilişkileri

> Sponsor veya anlaşmalı kurum ve kişiler ile, araştırma sonuçlarını herhangi bir şekilde şüpheli duruma düşürebilecek bir anlaşma/sözleşme olup olmadığı

> Makalenin yazarları arasında çıkar çatışması / olası anlaşmazlıklar

hakkında, yukarıda belirtildiği gibi kapak sayfasında bilgi vermelidir.

Çıkar çatışması söz konusu değilse, çıkar çatışması potansiyeli olmadığı, yine, bir cümleyle belirtilmelidir.

(Yazar tarafından tüm bu hususlar okunup kabul edilerek yayına sunulmuş ve sonuçta dergide yayımlanmış olan yazıların hukuki ve etik sorumluluğu yazarına aittir.)

Conflict Of Interest

Articles to be published in our journal should not contain possible ethical problems that may later cause embarrassment / investigation. In this context, authors should also provide information about possible conflicts of interest in their work on the cover page that includes author-institution information at the beginning of the full text file. Potential addressees and reasons for the conflict of interest should be disclosed. A potential conflict of interest is caused by personal, financial, academic competition; it may even be due to differences in ideologies or beliefs. Therefore, authors who submit articles should provide information on the cover page about:

> Financial support (fund, donation, sponsorship) regarding their work;

> Commercial / financial relationships with potential for conflict of interest

> Whether there is an agreement with the sponsor or contracted institutions and persons that could make the research results suspicious in any way.

> Conflict of interest / potential disputes between the authors of the article

If there is no conflict of interest, it should also be stated in a sentence that there is no potential for conflict of interest.

(The legal and ethical responsibility of the articles, submitted for publishing and finally published in the journal upon accepting these conditions, belong the writer.)

YAZIM KURALLARI ve TEKNİK HUSUSLAR*

1. Sanat Tarihi Dergisi'nin orijinal sayfa boyutu 16,5 x 24 cm'dir. Ancak, dergiye gönderilecek makalelerin A4 boyutlarında MS Word dokümanı olarak hazırlanması; sayfada, üstten ve alttan 3'er cm; sağ ve soldan 2'şer cm boşluk bırakılması önerilir. Metin, Times New Roman yazı tipinde, 12 punto ve 1,2 satır aralığında olmalı; ana başlıklar 13 punto ve kalın, metin içindeki alt başlıklar 12,5 punto ve kalın olarak ayarlanmalıdır. Metnin paragraf düzeni "iki yana dayalı" olmalı ve ilk satır girintisi 1,25 cm olarak ayarlanmalıdır. Makale metnine eşlik eden görseller "Metinle Aynı Hizaya" düzeniyle yerleştirilmeli, görsel açıklama yazıları ise "metin kutusu" şeklinde değil, yine metnin devamı gibi, resmin hemen altına yazılmalıdır. Yazarlar, gerekli olmadığı sürece, çeşitli sofistike yöntemlerle farklı mizanpajlar yapılmış dosya göndermemelidir. (Gönderilecek makaleler için kesin bir sayfa ve görsel materyal sınırlaması yoktur, fakat, yukarıda belirtilen ölçülerde hazırlanacak dokümanın toplamda 30 sayfayı geçmemesine özen gösterilmesi rica olunur.) Metinde paragraf geçişi, satır başı vb uygulamalar asla çok kez basılan tab ile ve/veya space/boşluk butonuna çok basılarak yapılmamalıdır! Paragraf girişi ve satır boşluğu oluşturmak için enter, satır girintileri oluşturmak için word programının "girinti ayarları" kullanılmalıdır.
2. Yazar ismi/isimleri, unvan ve kurum bilgileri, ORCID ID numarası, adres, e-mail adresi ve telefon numarası makalenin önüne ilâştirilecek bir kapak sayfasında yer almalıdır. ["Kör Hakemlik" ilkesi uyarınca, makale hakemlere yazar ismi olmadan gönderilmektedir. Sürecin olumlu sonuçlanması duru-

SPELLING RULES and TECHNICAL POINTS*

1. The original paper size of the Journal of Art History is 16,5 x 24 cm. However, it is suggested to prepare the articles in A4 size as MS Word document; leave 3 cm blank upside and bottom and 2 cm blank from right and left. The text must be written in 12 point Times New Roman font size with 1,2 pitch; the main headings must be arranged in bold and 13 point and the sub-headings of the text must be arranged in bold and 12,5 point. The paragraph style of the text must be set as "justified" and the first indent must be set as 1,25 cm. (There isn't a certain limitation for page and visual material for the articles; however, it is requested that the document, which must be prepared in accordance with the beforementioned standards, does not exceed 30 pages in total.)
2. The name of the writer/writers, title and corporation information, Orcid ID, postal address, e-mail adress and phone number must be available on the cover page attached to the article. [In accordance with the "blind reviewing" principle, the article is sent to the reviewers anonymously. In case the process results favorably, the name of the writer and the related information are added to the first page of the article prepared appropriately for the publication.]
3. The title of the manuscript must be given in both Turkish & English on the top.

munda, yazar ismi ve bilgiler, yayına uygun düzenlenmiş makalenin ilk sayfasına tarafımızdan eklenmektedir.]

3. Makalenin başlığı, aralarında bir satır boşluk bırakılarak Türkçe ve İngilizce olarak verilmelidir.

Ardından, Türkçe ve İngilizce olarak Öz / Abstract bulunmalıdır. Öz/Abstract, makalenin giriş, yöntem, bulgular, değerlendirme, sonuç, tartışma ve öneriler gibi ana kısımlarının her birinin kısa özetlerini içeren bir düzende olmalı; okuyucunun, makalenin içeriğini anlamasına, kendi ilgi alanlarıyla ilişkisini saptamasına olanak vermeli. Makalenin kendi dilindeki öz, en az 150, en fazla 250 sözcük olmalıdır. Öz'de dipnot, tablo, fotoğraf vb kullanılmamalıdır ve makale sayfalarına gönderme yapılmamalıdır.

Makalenin yabancı dilindeki "Öz/Abstract", makalenin kendi dilindeki "Öz/Abstract"a göre daha uzun olmalıdır. Makalenin yabancı dilindeki "Öz/Abstract"ın uzunluğu yaklaşık 500 kelime olmalıdır.

"Öz" ve "Abstract" bölümlerinin hemen altında beşer adet anahtar kelime yer almalıdır. Anahtar kelimeler, örneğin "Türkiye", "sanat" gibi çok genel ifade/kavramlar olmamalıdır ve uzun kelime öbeklerinden oluşmamalıdır.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, "Öz / Abstract", makalenin gerekçesine, bulgularına ve sonuçlarına ilişkin özlü ifadelerle inşa edilmelidir. "Öz/Abstract"a makalenin giriş, bulgular (katalog), tartışma/değerlendirme ve sonuç bölümlerinin ana hatları yansımalıdır. Ağırlık, bulgular ve daha çok sonuçlardan yana olmalıdır. Mümkün mertebe, makalenin içinden kopyala-yapıştır yapılmamalı, özgün olarak yazılmalıdır.

The titles should be followed by abstracts in both Turkish and English. The abstract should be in order that contains summaries of the main parts of the article (such as introduction, method, findings, evaluation, conclusion, discussion and suggestions...) to allow the reader able to understand the content of the article and to determine its relation to his / her interests. In the abstract, footnotes, tables, photographs etc. should not be used and should not be any reference to any page of the article. The "abstract" written in the language of the article should be at least 150 and at most 250 words. The "Abstract" in the foreign language of the article should be longer. It should be about 500 words.

Each abstract (Turkish & English) must have five keywords beneath.

4. The footnotes must have an automatic and coherent numbering added with the "add footnote" feature of MS Word; they must be presented under the page; must not be arranged in the form of "endnote." (footnotes must be typed in Times New Roman fonts & 10 pt)
5. For the studies previously presented at a symposium or a congress but not published yet, the name, place and date of the symposium/congress must be indicated. If the article is the product of a research or a project supported by an institution, the project number must be stated. If the study is a compilation product

4. Dipnotlar MS Word'ün "dipnot ekle" özelliği ile eklenmiş otomatik ve kendi içinde tutarlı bir numaralandırmaya sahip olmalı; sayfa altında verilmeli, "son not" şeklinde düzenlenmemelidir. (Times New Roman ve 10 punto olmalıdır.)
5. Daha önce bir sempozyum ya da kongrede bildiri olarak sunulmuş fakat yayınlanmamış olan çalışmalarda, sempozyum/kongrenin adı, yeri ve tarihi belirtilmelidir. Makale, bir kurum tarafından desteklenen bir araştırma ya da projenin ürünü ise, desteği sağlayan kuruluşun adı, varsa proje numarası verilmelidir. Çalışma, doktora veya yüksek lisans tezinden üretilen bir derleme çalışması ise, belirtilmelidir.
6. Makale içeriğinde Latin alfabesi dışında bir alfabe ile yazılmış metinler yer alıyorsa, örneğin Kiril, Arap, Grek harflerini destekleyen özel bir yazı fontu kullanılmışsa, söz konusu fontun editöre belirtilmesi ve mümkünse font dosyasının ayrıca gönderiye eklenmesi önem arz etmektedir.
7. Makale metninin sonunda "kaynakça" bulunmalıdır. Yazıda kaynaklara yapılacak göndermeler (atıf) metin içinde değil, dipnot şeklinde verilmelidir. (Önemli not: Kaynakça kısmında, makalede hiçbir şekilde bahsi geçmeyen kaynakların listelenmemesine, verilmiş olan kaynakların makalede gerçekten değerlendirilmiş olmasına özen gösterilmelidir.) Bir kaynaktan yapılan doğrudan alıntılar (doğrudan aktarılan tüm ifadeler, cümleler, paragraflar) mutlaka tırnak içine alınmalı, sonuna da dipnot verilerek kaynak belirtilmelidir. Kaynakça ve atıf yazımı için örnekler bu metnin en sonunda verilmiştir.
- of a doctorate or master thesis, it must be indicated.
6. If the article contains texts written in an alphabet aside from the Latin alphabet, for example if a special text font supporting Cyrillic, Arabic or Greek letters is used, it is important to specify the related font to the editor and add the font file to the delivery.
7. There must be a "bibliography" section at the end of the article. References to the sources must be given as footnotes; not within the text. (Note: Sources in the Bibliography should be really used / referred within the text of the article.) Direct quotations e.g. expressions, sentences or paragraphs taken from a source must be enclosed in quotation marks. At the end of the quoted text, the source should be referred by a footnote. Writing principles of the Bibliography and footnote (reference/attribution) are exemplified at the end of this section. (In addition, authors should consider the explanations under the heading PLAGIARISM POLICY &...]
8. The visual materials (photograph, picture, figure, drawing etc.) can be placed either within or at the end of the text. All the visual materials must have their own names/explanatory information. However, during the publishing process, the last makeup of the article shall be made by the editor. All of the visual materials must be uploaded in one of the jpeg, png, tiff formats and in an appropriate quality to publish (300 dpi, pref-

8. Hazırlanan makale dokümanında, yazıda yer alacak görsel materyaller (fotoğraf, resim, şekil, çizim vb) metin içerisine ya da metnin sonuna yerleştirilebilir. Fakat yayın aşamasında makalenin nihai mizanpajı, yazarın tercihleri göz ardı edilmeden tarafımızca yapılacaktır. Görsel materyal kullanılacak olan bir makalenin dergiye gönderilen word dosyasında da bu görseller mutlaka eklenmiş olmalıdır. Görsel içereceği halde, görseller dosyanın içine eklenmemişse yazara iade edilir. Tüm görsel materyallerin, tabloların ve grafiklerin altında adı/açıklama bilgisi bulunmalıdır. İsimlendirmelerde sıralı bir numaralandırma kullanılmalıdır (Ör.: Fot. 1: ...; Fot. 2: ...; Fot. 3: ...; Şek. 5: ...; Şek. 6: ...; Şek. 7: ...). Makale metni içinde, ilgili yerlerde bu görsellere/grafik yahut tablolara göndermeler yapılmış olmalıdır.///Makaleler değerlendirme sürecini olumlu tamamlayıp yayına hazırlık adımına geldiğinde, yazarlar görsel materyallerin tümünü, metni içeren Word dosyasından ayrı olarak, jpeg, png, tiff formatlarında ve basıma uygun kalitede (tercihen 300 dpi) ayrı dosyalar olarak yüklenip göndermelidir. Bu dosyaların, metindeki göndermelerle tutarlı şekilde isimlendirilmiş olmasına dikkat edilmelidir. Bu gönderim tercihen derginin mail adresine (sanattarihi.dergisi@gmail.com) yapılmalıdır.
9. Makalede kullanılan kısaltmaların yazımında (Örneğin MÖ, M, H, öl., cm), makalenin yazıldığı dilin (Türkçe veya İngilizce) genel-geçer, resmi kısaltma dizinlerine uyulmalıdır. (Dergimizde benimsenen bazı kısaltmalar şöyledir: Bk.= Bakınız; BOA= Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi; Çiz.= Çizim; Fot.= Fotoğraf; Res.= Resim; erably), and then sent separate from the Word file containing the text. It should be paid attention that these files must be named in a consistent way with the reference within the text.
9. While writing the abbreviations used at the article, (for example, BC, AD, cm, Ph.D.) official abbreviation indexes of the language the article is written in (Turkish or English) must be adapted. (Besides this, when a reference is made to a component such as picture, photograph, figure, drawing within the text, the abbreviations pic., photo, fig., dwg. can be used.) Special/personal abbreviations which do not exist at the guide and indexes must be defined at the end of the article.
10. The article text must be submitted through uploading to the system of DergiPark. [In order to perform this, the writers should check in for membership to system of DergiPark, join the Journal of Art History (<http://dergi-park.gov.tr/std>) on the system as the “user” and follow the uploading steps pressing the “submit a manuscript” button at the journal page. **BURADAN** [The “full text file” which contains the titles (Turkish and English), abstracts (Turkish and English), the main text part, vusual materials (if used) and the Bibliography must be uploaded. Besides a “plagiarism report” must be uploaded. (Preferably iTHENTICATE Reports. Turnitin Reports are not acceptable for the article.]

Şek.= Çizim, plan, kompozit grafik nesne vb.; KVKK: Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu; VGM: Vakıflar Genel Müdürlüğü) Kılavuz ve dizinlerde bulunmayan özel/kişisel kısaltmalar ise makalede uygun bir yerde belirtilmelidir.

10. Yukarıda nicelik ve nitelikleri hakkında açıklamalar yapılmış olan word formatındaki makale dosyası, DergiPark sistemi üzerinden yüklenerek gönderilmelidir. [Bunun için yazarların Dergi Park sistemine üyelik kaydı yapmaları, ardından sistem üzerindeki Sanat Tarihi Dergisi'ne (<http://dergipark.gov.tr/std>) "kullanıcı" olarak katılmaları ve dergi sayfasındaki "makale gönder" butonuna basarak yükleme adımlarını takip etmeleri gerekir.

(Türkçe - İngilizce başlıkları, Öz ve Abstract'ı, ana metin kısmını, yazıda kullanılmışsa görselleri ve Kaynakça'yı içeren "Tam metin dosyası" ile "Benzerlik/İntihal Raporu" dosyası yüklenmesi zorunludur. Makaleler için "Benzerlik/İntihal" taraması Turnitin yazılımı ile yapılmamalıdır. Turnitin gönderileri geçersiz sayılacaktır. Tercihen iTHENTICATE ile tarama yapılmalıdır.)

Gönderilecek olan makaleler [özellikle tablo, italik/bold vb yazılmış kısımlar, Arapça, Osmanlıca, Grekçe, Çince gibi özel fontlar içeriyorlarsa] ayrıca bir PDF kopyasının oluşturulması ve gönderiye eklenmesi, Word belgesindeki olası uyumsuzluklara karşı bir önlem olarak önerilir.

If the articles (especially table, italic/bold parts) contain such special fonts as Arabic, Ottoman Turkish, Greek, Chinese, creating a pdf copy of the document and adding to the post is proposed as a precaution against possible incompatibilities at the Word file.

* Haz. ve İngilizceye Çeviren: E. Özbay.

* Prepared and translated to English by E. Özbay.

KAYNAKÇA ve DİPNOT YAZIM ÖRNEKLERİ
EXAMPLES FOR WRITING PRINCIPLES OF BIBLIOGRAPHY &
REFERENCE/CITATION

[APA-6 Esastır]
[APA-6 is basis]

a- Metin içinde genel bir referans söz konusuysa:

If a general reference is aforementioned within the text:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): Çakmak, 2001

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Çakmak, Ş. (2001), *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Taçkapılar*, Ankara: Kültür Bakanlığı

b- Bir yazarın aynı tarihli eserlerinin yazımı:

The indication of a writer's works of the same date:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):

Daşçı, 2013a, 26. ve Daşçı, 2013b, 12.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Daşçı, S. (2013a), İzmir' Gelen Kadın Gezinler, *Sanat Tarihi Dergisi XX /1*, 1-37

Daşçı, S. (2013b). 19. Yüzyılda İzmir'de Dünyaya Gelen Bazı Gayrimüslim Ressamlar ve Sanatsal Etkinlikleri Hakkında Bir Değerlendirme, *Sanat Tarihi Dergisi, XX /2*, 1-18.

c- İki yazarlı bir çalışma / The work of two writers :

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): Bayrakal ve Daş, 2010, 27.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Bayrakal, S., Daş, E. (2010), Yelki (İzmir-Güzelbahçe) Mezarlığı, *Sanat Tarihi Dergisi, XVII/2*, 25-41.

d- Yazar sayısı üç ile beş arasında değişen çalışma:

The work of writers ranging from three to five:

Dipnottaki Gönderme (İlk göndermede tüm isimler):

Reference at the footnote (All names at the first reference):

Altun, Carswell ve Öney, 1991, 86.

Sonraki göndermelerde ise ilk yazarı belirtmek yeterlidir: Altun vd., 1991,87.

It's enough to identify the first writer for the subsequent references: Altun *et.all.*, 1991, 87.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Altun, A., Carswell, J. ve Öney, G. (1991), *Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı

e- Aynı soyada sahip iki yazarlı çalışma:

The work of the two writers with the same surname:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): H. Çal ve Ö. Çal, 2008, 125.

H. Çal and Ö. Çal, 2008, 125.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Çal, H., Çal, Ö. (2008), *Trakya Bölgesi Kapı Tokmakları ve Çekekleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

f- Yazar sayısı 6 ve üzeri olan çalışma: ilk göndermede sadece ilk isim ve diğerleri şeklinde kısaltma yapılır. Kaynakçada ise ilk altı isim verildikten sonra “ve diğerleri” ibaresi kullanılır.

The work with 6 and more writers: At the first reference, only an abbreviation is made in the form of only the first name and et. al. However at the bibliography, “et al” expression is used after presenting six names.

g- İkincil kaynak üzerinden alıntılanan birincil kaynak makale yazarı tarafından görülmemiş ise gerçekte yararlanılan ikinci kaynağa göndermede bulunulur. Kaynakçada ise ikinci kaynağın künyesi verilir. **Dipnottaki Gönderme:** Ünal’dan aktaran Uçar, 2012, 1

The quotation over the second source; If the first source is unknown to the article writer, the reference is made to the second source. At the bibliography, the personal record of the second source is presented. **Reference at the footnote: Transmitted from Ünal by Uçar, 2012, 1.**

h- Yazarı olmayan fakat bir kurum tarafından yayınlanan kitaplar:

Anonymous books published by an institution:

İlk gönderimde kurumun adı, kısaltması ve tarih verilir. Daha sonraki göndermelerde ise sadece kısaltma ve tarih verilir:

The name of the institution, abbreviation and date are presented at the first reference. At the subsequent references, only the abbreviation and date are presented.

İlk gönderme / First reference : Türk Dil Kurumu (TDK), 1999.

Sonraki göndermeler / Subsequent references : TDK, 1999.

Kaynakçadaki yazımı / Indication at the bibliography: Türk Dil Kurumu. (2005), *Türkçe Sözlük* (10.bs.), Ankara: Türk Dil Kurumu.

ı- Çeviri Kitap / Translated Book :

Gombrich, E.H. (2011), *Sanatın Öyküsü*, E.Erduran, Ö. Erduran (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.

i- Editörlü Kitap / Book with an editor :

Cahoone, L. (Ed.). (1996), *From Modernism to Postmodernism*, Cambridge: Blackwell

j- Ansiklopedi Maddesi / Encyclopedia entry :

Ersoy, O. (1973), Kağıt ve Kağıtçılık, *Türk Ansiklopedisi*, 21, 112-115. Ankara:Milli Eğitim Bakanlığı.

k- Bilimsel dergi makalesi / Scholarly journal articles :

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Çakın, İ. (2004), Müteferrika Matbaası'nın Düşündürdükleri ve Avrupa'da Basımcılığın Etkileri. *Bilgi Dünyası*, 5 (2), 153-167

l- Magazin Makalesi / Magazine Article :

Uslu, M. (Şubat 2013), Arjantinli Osmanlılar, *Skylife*, 14-25.

m- Gazete Makalesi / Newspaper Article :

Dündar, C. (15 Kasım 2011), Bir Canlı Tarih Kitabı Göçtü, *Milliyet*, 5.

n- Elektronik kaynak- Basılı Makale / Electronic source- Printed Article :

Yazıcı, N. (2010), Amasya'daki Hükümet Konağı Binaları [Elektronik Sürüm], *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 18, 91-105.

o- Elektronik Veri tabanında Makale / Article from Electronic Database :

Rogers, M. (1985), A Group of Ottoman Pottery in the Godman Bequest, *The Burlington Magazine*, 127, 134-145, Erişim (accessed): 25.01.2012, *Jstor*.

ö- Tez (Yayımlanmamış) / Thesis (Unpublished) :

Gök, S. (2000), *Bursa'daki Türk Yapılarında Yer Alan Çini Süslemeli Örnekler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

p- Bildiri (yayımlanmış) / Declaration (Published) :

Kuyulu Ersoy, İ. (2007), Bornova Yerleşiminde Farklı Bir Üslup: Levanten Köşkleri. H. Karpuz ve O. Eravşar (Ed.), *Konya Kitabı X*, 353-359, Konya: Konya Ticaret Odası

r- Bildiri (Yayımlanmamış) / Declaration - Unpublished:

Ersoy, B. (Nisan 2012), *2007-2011 Kale-i Tavas Kazı Çalışmaları Hakkında Düşünceler*[Bildiri], Kaledavaz Sempozyumu. Kale

s- Poster Bildiri / Poster Declaration :

Kürüm, M., Doger, F. (Mayıs 2010), *Tıp Tarihi Müzeleri* [Poster], VI. Ulusal Tıp Eğitimi Kongresi, ADÜ Atatürk Kongre Merkezi

ş- Rapor / Report: Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı (2010), Türkiye Turizm Sektörü Raporu, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı.

t- Yasa ve Yönetmelikler / Laws and regulations : Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, (1983), *T.C. Resmi Gazete*, 18113, 23 Temmuz 1983

u- Görüşmeler / Interviews :

Yalnızca metin içinde gönderme yapılır. / are only made reference within the context.



Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

e-ISSN 2636-8064